

OBSAH

ŠTÚDIE

- Simone DROUIN: Jaques Copeau, divadlo Starý holubník
a jeho škola 131
- Maryline ROMAIN: Niekoľko úvah o dedičstve Copeaua 136
- Ladislav ČAVOJSKÝ: Trnavčanov hudobný a divadelný zápisník 142
- Peter ORAVEC: Libreto a texty piesní v muzikálovom divadle 182
- Andrea URBANOVÁ: Pier Paolo Pasolini v česko-slovenskej
repcii 204

ROZHLADY

- Eva KUŠNÍROVÁ: Koncepcia divadla v premenách času alebo
Hurbanove paradoxy 211

ROZHOVORY

- Matúš OLHA – Štefan HUDÁK: Čo je divadlo, to predsa
nie je naozaj II. 216

ARCHÍV

- František BOKES: Družstvo Slovenského národného divadla 236

KRITIKA

- Milan POLÁK: Mediálne manipulácie pod drobnohľadom 259
- Dagmar INŠTITORISOVÁ: Na margo Scherhaufervho myslenia 262
- Tibor FERKO: Pohľad späť potom, „když čas oponou trhnul“ 264
- Ján JANKOVIČ: Podmakovej Zahradník po rusky 270
- Tibor FERKO: Huszárova fotomisia s hádankou – kto je kto 273
- Dagmar INŠTITORISOVÁ: Postdramatické ako postbrechtovské
divadlo? 275

Hlavný redaktor Andrej Mafašik

Redakčná rada: Miloslav Blahynka, Ladislav Čavojský, Jana Dudková, Carmelinda Guimarães (Sao Paolo), Ida Hledíková, Karol Horák, Georgij Kovalenko (Moskva), Nadežda Lindovská, Miloš Mistrík, Danièle Montmarteová (Paríž), Július Pašteka, Ján Sládeček, Jan Vedral (Praha), Ján Zavorský.

Fotografie reprodukuje z archívu Divadelného ústavu, Kabinetu divadla a filmu SAV, Matúša Olhu, Štefana Hudáka a zo súkromných archívov autorov so súhlasom ich majiteľov.

Preklady do anglického jazyka Katarína Karvašová.

Technická redaktorka Jana Janíková

Adresa redakcie: Kabinet divadla a filmu SAV
Dúbravská cesta 9
841 04 Bratislava
Slovenská republika

Telefón: ++4212/ 54 777 193

Fax: ++4212/ 54 773 567

E-mail: andrej.matasik@savba.sk

Nevyžiadané rukopisy sa nevracajú.

Všetky texty sú publikované so súhlasom autora a vydavateľa.

Toto číslo bolo odovzdané do tlače v máji 2008.

Spresnenie:

V čísle 1/2008 sme na obr. 34 a 35 publikovali 2 fotografie z monodrámy Shirley Valentine. Zuzana Kronerová nám upresnila, že inscenáciu uvádza Café Teatr Černá labuť, nie Divadlo Viola v Prahe.

JACQUES COPEAU, DIVADLO STARÝ HOLUBNÍK A JEHO ŠKOLA

SIMONE DROUIN
Bibliothèque Nationale de France, Paríž – Francúzsko

Pri otvorení svojho divadla Starý holubník (Vieux-Colombier, 1913) Jacques Copeau nechal rozvešať plagát, hlásajúci princípy, ktoré chcel uskutočniť:

„Vyzývame mládež, aby sa postavila proti všetkým ničomnostiam merkantilného divadla a na obranu najslobodnejších a najúprimnejších prejavov nového dramatického umenia.

Vyzývame vzdelané publikum, aby prispelo k udržaniu kultúry veľkých klasických francúzskych a zahraničných diel, ktoré vytvorila základ repertoáru.

Všetkých, aby podporili podujatie, ktoré bude za dostupné ceny ponúkať predstavenia v celej rôznorodosti, kvalitné v interpretácii a réžii.“

Podpis: riaditeľstvo divadla

Táto výzva vyjadruje princípy, ktoré mu budú vlastné: náročné umenie, nový repertoár domáci aj zahraničný podľa vzoru Antoina, ale nie veľmi bohatý smerom k zahraničným súčasníkom, mierna cena vstupeniek s cieľom prilákať nové publikum.

Kvalitné dramatické umenie

Jacques Copeau sa vždy vyslovoval proti divadlu zvanému bulvárne, ktoré sa chce iba predať bohatému publiku, parížsky lačnému po malichernostiach, ktorého kvalita repertoáru je diskutabilná, v ktorom herci využívajú remeselné figle a triky, aby klamali divákov o úprimnosti svojho umenia, a ktorí sa spoliehajú na nákladnú dekoráciu, pripomínajúcu komfort ich buržoázných domácností, aby odvrátili pozornosť publika od vlastnej podpriemernej hry. Takémuto divadlu, ktoré Copeau zavrhuje, kladie do protikladu úprimnosť hereckej hry vedúcej k podstate, prázdnu scénu, aby neodvádzala pozornosť publika, bohatý repertoár, zložený z viacerých inscenácií ponúkaných v jednom čase, umožňujúci hercom interpretovať maximum úloh a samému Copeauovi vyskúšať si rôzne štýly divadelných hier. Tieto alternácie však kladú vysoké nároky a pracovný rytmus v uzavretom svete.

Obnova scénografie

Pre svoj náročný program si musel Copeau najprv prispôbiť miesto, obnoviť hľadisko a javisko divadla Athénée vo štvrti Saint-Germain, starú sálu, postavenú v prízemí popod jednu celú obytnú budovu. Tieto práce zveril scénografovi Francisovi Jourdainovi, ktorý odstránil výzdobu a zjednodušil portál javiska, predĺžil

proscénium ponad jamu orchestra, čím zlepšil prepojenie sály a scény. Javisko nemalo žiadne – ani zavesené ani spodné – strojové vybavenie, použitie kulís bolo teda obmedzené na rôzne závesy a na niekoľko pomocných dekorácií, všetko zvýrazňované nasvietením, stále sa zlepšujúcim spolu s tým, ako sa vyvíjala technika osvetľovania. Javiskové dosky uprostred ostali prázdne. Réžia sa mohla sústrediť na to podstatné. Za toto asketicky zjednodušené usporiadanie dostalo divadlo ironickú prezývku „Folies Calvin“¹. Copeau, ktorý si posmech nevšímal, získal takto nástroj, aký si želel.

Keď sa roku 1919 vrátil jeho súbor z dvojročného amerického turné, bohatý na získané skúsenosti pri zariaďovaní Garrick Theatre v New Yorku, dostal Louis Jouvet za úlohu viesť ďalšiu predstavbu divadla Starý holubník, ktorá ešte viac zmenila celú štruktúru scény. Celkom bol zrušený portál a v pozadí javiska bola postavená pevná stavba s centrálnym oblúkom, schodišťami, vymedzujúcimi jednotlivé priestory hry – stavbu nazývali stála scéna (dispositif). Plocha javiska sa vpredu ešte viac vysunula, rampa sa celkom potlačila konštrukciou troch schodov vedúcich z javiska do hľadiska. Jediným nedostatkom tohto nového usporiadania bolo zníženie počtu miest. Interiér Divadla Starý holubník sa stal prototypom modernej divadelnej architektúry svojej doby.

Nový repertoár

Vo svojej „výzve“ Copeau hovoril, že chce uvádzať francúzskych klasikov, čo je vlastne poslaním Comédie-Française až dodnes.

Od prvého otvorenia divadla dňa 23. októbra 1913 navrhol nie divadlo autorské, ako by sa dalo očakávať, ale repertoárové. Prvou premiérou bola inscenácia hry *Žena zabitá dobrotou* (*Une femme tuée par la douceur*) od alžbetínskeho autora Thomasa Heywooda a *Láska lekárom* (*L'amour médecin*) od Molièra. Tento klasik sa v prvú sezónu hral viackrát: *Babrošova žiarlivosť* (*La jalousie du Barbouillé*) a *Lakomec* (*L'Avare*), tu zožal veľký úspech Charles Dullin v úlohe Harpagona.

Divadlo si zobralo za úlohu objaviť aj nových dobových autorov a podnikť ich k dramatickej tvorbe. Prvou modernou hrou, uvedenou v Starom holubníku boli *Synovia Louvernéovci* (*Fils Louverné*), príbeh o zvlčilých bratoch od jeho priateľa Jeana Schlumbergera, ktorá však nemala úspech. Dňa 23. januára 1914 sa konalo predstavenie diela *Výmena* (*L'Echange*) od veľkého dramatického básnika Paula Claudela. Ambiciózný projekt, ale nevzbudil záujem publika. Nasledovali *Prelietavosť* (*La Navette*), dovtedy neznáma naturalistická hra Henriho Becqua, *Testament otca Leleua* (*Le Testament du Père Leleu*) od Rogera Martin du Gardu napísaná pre Starý holubník a *Pálenka* (*L'eau-de-vie*), príbeh od iného priateľa, kresťanského spisovateľa Henriho Ghéona. Avšak až s návratom k alžbetínskemu autorovi Shakespearovi v hre *Večer trojkráľový* (*La Nuit des rois*) divadlo zažíva skutočný triumf. Copeau dospieva k dokonalosti, ku ktorej smeroval, a rozvíja svoju režijnú koncepciu založenú na geste a hre hercov.

Jeho renomé prekračuje hranice. Počas tejto prvej sezóny jeho divadelná spoločnosť uviedla 16 hier, vždy aspoň tri z nich boli na repertoári. Druhá sezóna teda vyvolávala veľké očakávania, ale vypukla prvá svetová vojna. V auguste 1914 Starý holubník zatvára svoje brány.

¹ Spojenie slova „folies“, označujúceho dobové frivolné kabarety, a „Calvin“, meno puritánskeho cirkevného reformátora. (pozn. prekl.)

V roku 1917, keď sa americká vláda správa izolacionisticky, predseda francúzskej vlády Georges Clemenceau navrhuje Copeauovi turné po Spojených štátoch, čím sa sledujú kultúrne aj politické ciele, lebo divadelné umenie sa malo dať do služieb šírenia francúzskej kultúry u budúcich spolubojovníkov Francúzska.

Starí priatelia, ako Gide, Martin du Gard a Rivière, a spolu s nimi nadšené publikum netrpezlivo očakávalo návrat Copeaua a jeho divadla hneď po skončení vojny. Jacques Copeau vydal v prvom čísle *Zošitov Starého holubníka* (*Cahiers du Vieux Colombier*) svoje texty. Počas amerického turné zo súboru odpadla asi desiatka hercov, medzi nimi aj Charles Dullin, preto Copeau angažoval nových hercov. Začiatok povojnovej sezóny sa oneskoril kvôli novej prestavbe javiska. Dňa 9. februára 1920 sa uvádza predstavenie *Zimnej rozprávky* (*Conte d'hiver*) v preklade, ktorý Copeau urobil už na začiatku vojny. Za tým nasledoval *Parník Tenacity* (*Le paquebot Tenacity*), prvá divadelná hra postsymbolistického básnika Charla Vildraca, potom v apríli *Dielo Atlétov* (*L'Oeuvre des Athlètes*) od Georgea Duhamela, a napokon *Cromedeyre-le-Vieil*, prvá hra Jula Romainsa, budúceho autora *Ľudí dobrej vôle* (*Hommes de bonne volonté*) a *Knocka* – v inscenácii tejto hry bude mať obrovský úspech Louis Jouvet. Hoci sa na konci sezóny už nedostali všetci záujemci do preplnenej sály, nedostatočná kapacita hľadiska spôsobovala, že aj tak divadlo nebolo ziskové. Ale vďaka získanej finančnej podpore sa nasledujúca sezóna mohla opäť konať. Medzi abonentmi Starého holubníka v tom čase figuroval aj Auguste Rondel, ktorý roku 1925 daroval štátu svoju veľkú knižnicu, čím vytvoril základné jadro divadelného oddelenia „Arts du spectacle“ Francúzskej národnej knižnice (Bibliothèque nationale de France) v Paríži.

Sezóna 1920/1921 sa otvorila dňa 15. októbra *Lekárom proti svojej vôli* (*Médecin malgré lui*) od Molièra. V januári Copeau uvádza *Úbožiaka pod schodiskom* (*Le pauvre sous l'escalier*) od Henriho Ghéona, čo bol akýsi druh dialogizovaného mystéria. Copeau prednášal v Škole Starého holubníka, ktorú pri divadle založil, a popritom v marci uviedol dielo *Smrť Sparty* (*La mort de Sparte*) od Jeana Schlumbergera.

Sezóna 1921/1922 začala 24. októbra stvárnením diela belgického autora Louisa de Fallensa, *Podvod* (*La fraude*), ktoré nemalo veľký úspech, Copeau teda musel pozdvihnúť svoje divadlo reprízou *Figarovej svadby* (*Le mariage de Figaro*) od Beaumarchaisa, ktorá bola prijatá s nadšením. Sté výročie Dostojevského sa oslávilo reprízou *Bratov Karamazovovcov* (*Frères Karamazov*) a tristé výročie Molièra inscenáciou *Lekárom proti svojej vôli* (*Le Médecin malgré lui*) a *Mizantropom*. Nakoniec *Saül* od Gida, kde v inscenácii vystúpili už aj žiaci Školy Starého holubníka.

Priateľov a akcionárov divadla rozčuľovalo, že Copeau stále odmietal hovoriť o obchodnom profite divadla. Jeho umelecké úspechy nešli vždy ruka v ruku s finančnými úspechmi. Abonenti, združení ako Priatelia Starého holubníka, prestávali obnovovať svoje predplatné. V októbri 1922 odišiel Louis Jouvet na pozvanie Jacqua Hébertota do Comédie des Champs-Élysées, hoci jeho srdce ostalo v Starom holubníku. Jules Romains sa vzdal postu riaditeľa školy. Copeau založil druhú skupinu divadla, aby zvládol vzrastajúci počet turné mimo Paríža aj do zahraničia. Sezóna 1922/1923 bola z finančného hľadiska katastrofálna.

Posledná sezóna 1923/1924 – Copeau uviedol konečne vlastnú hru *Rodný dom* (*La maison natale*), od ktorej si veľa sľuboval – bol to neúspech. Vyčerpaný a sklamaný rezervovaným prijatím svojich posledných réžii sa obracia stále viac ku škole. Hoci počas dlhých rokov, hľadajúc nové talenty, prečítal množstvo textov, musí teraz stále viac čeliť agresívne odmietnutých autorov. Starý holubník sa definitívne zavrel dňa

15. mája 1924. Spoločnosť a jej repertoár Copeau prenechal Jouvetovi, ktorý úspešne riadil Comédie des Champs-Élysées.

Škola Starého holubníka: Copeauov sen

Na začiatku prvej svetovej vojny sa Copeau, zo zdravotných dôvodov oslobodený od vojenskej služby, rozhodol založiť Školu Starého holubníka, ktorú pokladal za nevyhnutnú pre divadelnú obnovu, na ktorú sa podujal. V Paríži v novembri 1915 zakladá spolu so Suzanne Bingovou, jednou z najbrilantnejších herečiek spoločnosti, školu, ktorou sa dáva na priekopnícku dráhu. Dovtedy existovalo v Paríži len veľmi oficiálne Konzervatórium dramatického umenia (Conservatoire d'art dramatique), založené roku 1786, kde sa divadlo vyučovalo hlavne ako práca na textoch, k čomu sa pripájali ešte hodiny spevu a držania tela.

Kvôli turné do Spojených štátov 1917-1919 sa prvé štádium školy skončilo. Po návrate do Paríža školu znovu otvára spolu so Suzanne Bingovou 13. decembra 1920. Tento projekt v sebe nosil už od roku 1913. Práve Bingovej, ktorá pre školu obetovala svoju kariéru herečky, vďačí Copeau za možnosť realizácie toho, po čom vždy túžil. Jeho cieľom bolo formovať žiakov vo všetkých zložkách divadla. S vizionárskym oduševnením má škola vychovávať budúcich hercov, režisérov, ale tiež javiskových technikov, autorov, kritikov.

Škola je určená všetkým, čo chcú urobiť divadlo profesionálne, ale aj ochotnícky. Vyučovanie má tri úrovne: prvá je pre deti od 12 rokov, ďalšia pre mladých ľudí, ktorí sa hodlajú stať hercami a ktorí majú absolvovať 3 roky štúdia, a napokon jedna je pre mladých spisovateľov, kritikov, ochotníckych hercov. Dramatický básnik Jules Romains sa ujíma vedenia školy v júni 1921, popri ňom Jacques Copeau. Pri zostavovaní programu si prizýva seba blízkych: Georga Chennevièra, helenistu, ktorého poverí vyučovaním gréckej kultúry a poetickej techniky, na toto druhé má aj Jula Romainsa, Louisa Jouveta na scénografiu, Romaina Bouqueta na prednes, Jane Bathoriovú na spev, poručíka Héberta na telesnú kultúru, Lucienne Lamballeovú, baletku z parížskej Opery, na tanec, Louisa Brocharda na telesnú a vokálnu hudbu, Andrého Bacquého a Georga Vitraya na prednes a réžiu, Marie-Hélène Copeauovú na dielenské práce, kresbu, modelovanie, maľbu, prácu s drevom, kožou a kartónom, výrobu masiek, strih a šitie. Copeau sám sa postará o vyučovacie hodiny venované repertoáru Starého holubníka a o „rozvoj dramatickej intuície“. Každý zo žiakov sa potom stane podľa svojich schopností hercom, technikom, scénografom. Neprichádza do úvahy, aby žiaci-herci vystupovali na scéne. Copeau neznáša rutinérstvo. Predsa však roku 1922 žiaci účinkujú v inscenácii *Saïla* od André Gida, kde nosia masky, ktoré si sami vyrobili, aby stelesnili zbor čertíkov okolo Suzanne Bingovej. Copeau je pre žiakov náročným a prísny majstrom, ktorý vyžaduje od nich presnosť a disciplínu. Skúška na konci roku sa koná za prítomnosti kritikov. V novembri 1921 vychádza druhé číslo *Zožitov Starého holubníka* (*Cahiers du Vieux-Colombier*) venované škole.

Po zatvorení divadla roku 1924 škola odchádza do Morteuil (región Saône a Loire), potom do Pernand-Vergelesses (Côte d'Or), je súčasťou dobrodružstva putovnej skupiny Copiaus, ktorá robí predstavenia na improvizovaných pódiumoch. Podujatie trvá až do roku 1929, potom sa premení na Spoločnosť Pätnástich (*Compagnie des Quinze*) pod vedením Michela Saint-Denisa.

Ak pre súčasníkov vyzeral pokus so Starým holubníkom ako neúspech, čo za-

nechal pre dnešok? Dielo Copeaua je príkladné svojou presnosťou, svojimi nárokmi na dokonalosť, rytmom životaschopnej réžie, danej do služieb repertoáru, ktorého rozsah núti k obdivu. Jacques Copeau prispel k objaveniu niekoľkých nových spisovateľov, ako Paul Claudel, Charles Vildrac, Jules Romains, Jean Schlumberger a veľkých divadelníckych talentov, riaditeľov a režisérov ako Charles Dullin, ktorý založil divadlo Atelier a Louis Jouvet, ktorý viedol divadlo Athénée. Jeho vlastní príbuzní sa podieľali na vyučovaní v škole. Dcéra Marie-Hélène Copeauová (vydatá Dastéová) bola herečkou a dekoratérkou. Synovec Michel Saint-Denis sa stal vedúcim Spoločnosti Pätnástich. Potom, keď Nemci okupovali Francúzsko, odišiel do Anglicka, podporujúc generála de Gaulla pripravujúceho oslobodenie Francúzska. Založil školu dramatického umenia London Theatre Studio a podieľal sa na riadení Old Vic Shakespeare Company. Roku 1954 sa vrátil do Francúzska, kde v meste Colmar viedol Dramatické centrum Východu (Centre dramatique de l'Est) a v Štrasburgu (Alsasko) vytvoril Vysokú školu dramatického umenia (École supérieure d'art dramatique), ktorá existuje dodnes. Jean Dasté, Copeauov zať, ktorý bol tiež jeho žiakom v Škole Starého holubníka, založil roku 1947 Comédie de Saint-Étienne. Bol jedným z priekopníkov divadelnej decentralizácie.

Vplyv Copeaua zostal značný v scénografickej estetike a vo využití javiskového priestoru. Nadmerne sa odrazil aj v diele Jeana Vilara v Národnom ľudovom divadle (Théâtre national populaire) od roku 1951 do 1963.

JACQUES COPEAU, THEATRE VIEUX-COLOMBIER AND HIS SCHOOL

SIMONE DROUIN

Simone Drouin, a worker of Bibliothèque Nationale de France in Paris, a governor of Copeau Fund which contains the most important part of the hereditaments of this French theatrician, is briefly summarising the most important phases of his life. She is focusing mainly on issues of his dramaturgy, his cooperation with French authors who were constantly being performed by him during his entire creative life not only at the scene of the Old Dovecot (Vieux-Colombier), but also elsewhere. A remarkable was also his contribution to the renewal of scenography. The author is attending also principles of the Copeau actor school, and finally is remarking his impact on the most outstanding scholars who have undertaken his ascetic message and remarkably influenced the European theatre of 20th century.

NIEKOĽKO ÚVAH O DEDIČSTVE COPEAUA

MARYLINE ROMAIN

Société d'Histoire du Théâtre, Paríž – Francúzsko

Hoci krátke dobrodružstvo Starého holubníka (Vieux-Colombier) by mohlo byť ohraničené jediným desaťročím – z ktorého bol päť rokov stiahnutý v Burgundsku na pokraji divadelného života – dielo Jacquesa Copeaua sa tešilo celkom výnimočnému ohlasu. Zanechalo vo francúzskom divadle hlbokú a dlhotrvajúcu stopu. Copeau pracoval pre budúcnosť ešte viac ako pre súčasnosť. Jeho plánom z tohto ambiciózneho hľadiska – bolo obrodíť divadlo, obnoviť ho od základu až po strechu – čo sa malo realizovať viacerými generáciami. To Copeau vyjadril, keď napríklad napísal: „Všetci tí, ktorí rozbijú výklady, mi vďačia za svoje kladivo“¹, alebo ešte: „Postavme sa čelom k našej úlohe ... nezakladáme si príliš na tom, aby sme ju doviadli do konca. Iní po nás možno stavbu dokončia“². Prejavy a štúdie Copeaua sú často zafarbené mesiášstvom. Takto podnecoval svojich spolupracovníkov, urobiac z niektorých z nich svojich skutočných stúpcov. Louis Jouvet, ktorý bol jednou z našich veľkých divadelných osobností a dožil sa veľkého úspechu, sa zveril Léonovi Chancerelovi, niekoľko mesiacov pred svojou smrťou v roku 1951: „Uvidíš, po celý život budeme nosiť smútok za Starým holubníkom“³.

Prírodná autorita a charizma Jacqua Copeaua výrazne prispela k šíreniu jeho myšlienok. Léon Chancerel, spoločník Copeaua počas rokov jeho putovného divadla, hovoril o *Patronovi*⁴, že „ovládal umenie spájať ľudí a vyťažiť z toho maximum pre ich úplné porozumenie“⁵. Nebudem tu opakovať známe veci o silnej osobnosti Copeaua a o jeho mimoriadnej schopnosti presviedčať iných, ktorú neustále dokazoval. Čo je však isté, jeho úzke vzťahy s inými boli početné a mnohoraké. Veľmi silné v medzivojnovom divadle, cez jeho vlastných žiakov: Louisa Jouveta, Charla Dullina, Michela Saint-Denisa, Jeana Dastého, Léona Chancerela..., rovnako sa rozšírili celým povojnovým divadlom, napriek rastúcemu vplyvu Brechta alebo Artauda. Pokiaľ ide o jedno z najvýznamnejších divadiel povojnového obdobia, ktoré dominovalo divadelnému životu vo Francúzsku v 50. rokoch, Národné ľudové divadlo (Théâtre National Populaire) Jeana Vilara, tak to tiež vďačí Jacquovi Copeauovi za veľmi veľa.

¹ Citované podľa MIGNON, Paul-Louis: *Jacques Copeau*. Paris: Julliard, 1993, s. 311.

² COPEAU, Jacques: *Un essai de rénovation dramatique : le théâtre du Vieux-colombier*. In *La Nouvelle Revue Française*, 1. septembra 1913; Citované podľa: COPEAU, Jacques: *Registres I, Appels*. Paris : Gallimard, 1974 (druhé vydanie 1985).

³ Citované podľa CHANCEREL, Léon in Notes en marge du livre de Marcel Doisy, *Jacques Copeau ou L'Absolu dans l'art*, 1955, s. 26, poznámka 15 (ručné poznámky). Archív Léona Chancerela, Société d'Histoire du Théâtre, Paris.

⁴ Takto úctivo hovorili Jacquovi Copeauovi jeho herci. (pozn. prekl.)

⁵ In *Journal de bord des Copiaus 1924-1929*. Ed. Denis Gontard. Paris : Seghers, 1974, s. 166, pozn. 25.

Dvadsať rokov predtým bol najväčšou autoritou v divadelných otázkach *Kartel Štyroch* (*Cartel des Quatre*), spolok ktorý vytrvalo pokračoval v diele Starého holubníka, zatiaľ čo Copeau sa už odobral na svoj dlhý a takmer definitívny dôchodok v Burgundsku. Kartel, založený v roku 1927, spájal Dullina a Jouveta, dvoch najvýznamnejších žiakov Copeaua, a Georga Pitoëffa, ktorý síce nikdy priamo s ním umelecky nepracoval, ale poznal a obdivoval Copeaua a bol ním prinajmenšom ovplyvnený. Štvrtým bol Gaston Baty, ktorý svoje prvé roky strávil po boku Firmina Gémiera, a patril k nim, hoci bol presvedčením dosť vzdialený Copeauovým názorom.

V skutočnosti toto spojenie štyroch dejateľov, ktorí pochádzali z rôznych prostredí a niekedy mali opačné povahy, sa nikdy neangažovalo za spoločnú estetiku. Bolo ustanovené od začiatku tak, že si každý zachová svoju umeleckú nezávislosť. To však neznamenalo, že Kartel, založený kvôli vzájomnej pomoci a solidarite, by mal byť len záujmovým združením. Akékoľvek boli ich umelecké preferencie, títo štyria dejatelia mali spoločnú etiku a určité princípy, ktoré priamo nadväzovali na tie, ktoré vyznával Copeau. Mohli by sme hovoriť o určitej „duchovnej príbuznosti“. Všetci štyria odmietali merkantilizmus a hviezdne maniere, zhromaždili okolo seba stále skupiny spolupracovníkov, zaniietené a oddané, a kvalitou svojej práce podnecovali k písaniu mladých autorov a chceli dať divadelnému remeslu novú vážnosť. Rôznorodosť ich postupov im nebránila pracovať v rovnakom smere a rozvíjať presnosť, náročnosť, úprimnosť, nestrannosť, nie však bez určitej autority, ktorá niekedy hraničila s autokraciou.

Hoci Kartel prispel k ozdravovaniu divadelného života, ako si to želal Copeau, k obnove remeselnosti, poézie a pôvodnosti, tak očistenie scény, ktoré išlo ruka v ruku s moralizáciou divadla, bolo následne viac spochybnované. Kritici ako Bernard Dort alebo aj Michel Corvin, ktorý nazval jeden zo svojich článkov *Premárnená šanca medzivojnového obdobia vo Francúzsku*⁶, neváhajú tvrdiť, že Copeau a jeho nasledovníci sa pričínili o zaostávanie Francúzska v scénografickej oblasti v 20. a 30. rokoch. Keď požadovali striednosť a úplnú vernosť textu, divadelné hnutie, pochádzajúce zo Starého holubníka si takto zatvorilo dvere pred dvoma veľkými novátorskými prúdmi tej doby: nemeckým expresionizmom a ruským konštruktivizmom.

Francúzske divadlo podľa toho teda v medzivojnovom období zažilo skutočný *kultúrny ústup*, nekompromisne sa držiac ďaleko od všetkého, čo sa bolo nové a odvážne v ostatných krajinách. Dostali sme sa do akejsi „francúzskej kultúrnej výnimky“, ale zdôraznime, že nie z nevedomosti: Copeau a jeho nasledovníci poznali, dokonca do istej miery aj obdivovali prácu takých ako Reinhardt, Mejerchofd, Vachtangov, Piscator, Jevrejnov atď., ale pokladali ich scénické diela za prehnané a často aj lacné. Jedine Baty a v menšej miere Pitoëff, dokážu vzdialene reagovať na európske scénické revolúcie a prevezmú z nich niektoré prvky.

Francúzska obnova, ktorá si podržala odstup od európskeho vrenia, sa vysvetľuje odrazom vplyvu Starého holubníka po prvej svetovej vojne. Lenže tieto osobitosti v sebe niesla už od počiatku aj samotná Copeauova reforma. Uvedme niekoľko príkladov.

⁶ CORVIN, Michel: Une chance manquée de l'entre-deux-guerres. In *Confluences. Essais en l'honneur d'Anne Ubersfeld*. Ed. Patrice Pavis, Saint-Cyr-l'École : Prépublication du Petit Bricoleur de Bois-Robert, bez vročenia.

Copeau, aby divadlo obrodil, sa inšpiroval hlavne veľkými epochami divadelnej histórie: hlboko načrel do gréckeho antického divadla, stredoveku, talianskej commedie dell'arte, alžbetincov. Tento návrat k zdrojom ho vzdialil od súčasných výbojov, ktoré sa nemohli priradiť k „slávnej minulosti“ a nezapadali do jeho dramatického konceptu. Podľa niektorých kritikov, francúzske divadlo tým, že čerpalo z tradície, našlo síce svoje korene, ale obrátilo sa chrbtom k prítomnosti. Samozrejme, dá sa namietnuť, že sa tu treba vyhýbať unáhleným interpretáciám, keďže odvolávanie sa na minulosť ešte neznamená nevyhnutne nostalgický postoj (v zmysle návratu niekam), ale môže byť naopak východiskovým bodom k obnove (pohybu vpred). To je napokon to, čo sformuloval aj Copeau: hľadať v histórii divadla materiály k súčasnej tvorbe.

Ale pravdou je, že odvolávanie sa na to, čo by sme mohli nazvať „zlaté časy“ divadla, bolo paralelne sprevádzané obdivom ku klasicizmu, považovaného za porovnávaciu mieru, za nepochybniteľný model pre hľadanie poézie a krásy. To vysvetľuje odmietanie európskych umeleckých vzorov, považovaných za protipóly francúzskeho vkusu, za opak „čisto francúzskych vlastností“ čírosti a harmónie a vytríbenosti. Je pravdepodobné, že tento kultúrny nacionalizmus, zdedený z 19. storočia, utvrdil Copeaua a nasledujúcu generáciu v pocite súdržnej komunity, ktorá nesmerovala k otvoreniu sa iným modelom.

Inou špecifickou črtou je východisko v nahom pódii, v odbúrání scénickej dekorácie, čo dlhodobo ovplyvňovalo naše divadlo až po Vilara v 50. rokoch a čo spôsobilo, že Charles Dullin povedal: „Najkrajšie divadlo na svete, je veľdielo na štyroch doskách“. Pre tých, čo nesúhlasili s koncepciou Starého holubníka, dekorácia, strojové vybavenie, scénické efekty sú jednoducho akýmsi „dekoračným bazárom“, ktorý poskytuje možnosť bombastického uvedenia na scénu, čo však Jacques Copeau nazýval „zlom réžie“⁷. Sťažuje sa, že divadelná hra býva v niektorých prípadoch iba hračkou alebo spôsobom zviditeľnenia sa režiséra. Pritom režisér by mal podnecovať, organizovať, kontrolovať, ale neprekračovať svoje funkcie (táto diskusia je ešte stále veľmi aktuálna a zďaleka nie je vyčerpaná). „Naozaj“, písal Jouvet, „divadelná hra si sama sebe robí réžiu. Stačí byť pozorným a nie príliš osobným, aby sme ju videli rozbehnúť sa.“ A uzatvára týmto explicitným návodom: „Hra sa oživuje tak isto, ako pracuje drevo, ako kvasí víno, kysne cesto.“⁸ Aby sme sa nemýlili, táto myšlienka nepochádza od básnika, ktorý neuznáva prostriedky scény, ale od režiséra s veľkými skúsenosťami, pretože Jouvet lepšie ako ktokoľvek iný poznal a ovládal všetky technické stránky divadla: akustiku, svetlo, architektúru, scénografiu... Pre Copeaua a ľudí z Kartelu, je to teda naozaj vecou presvedčenia a umeleckého výberu: chudoba stimuluje nápaditosť a tvorivosť, zatiaľ čo hojnosť prostriedkov naopak napomáha malebnosť a spektakulárnosť a odvracia režiséra od jeho prvoradej úlohy, ktorou je služba textu. A táto debata o cnostiach z nedostatku samozrejme viedla k obmedzeniam scénických experimentov počas niekoľkých rokov.

Rovnako je to aj s miestom prisúdeným dramatickému textu. Rešpektovanie a vernosť textu, ku ktorej je režisér zaviazaný, veľmi prispeli k tejto defenzívnej pozí-

⁷ COPEAU, Jacques: *L'esprit des petits théâtres*. In *Cahiers Renaud-Barrault*, 1954, č. 4, s. 17-18.

⁸ JOUVET, Louis: *Réflexions sur le Comédien*. Paris : Nouvelle Revue Critique, 1939; Paris : Librairie théâtrale, 1952.

cii. Režirovať znamená pre Jouveta slúžiť autorovi, pomáhať mu úplnou a slepou oddanosťou. Napriek silnejúcej úlohe obrazu v zahraničných réžiách a najmä vo filme sa na text, viac ako kedykoľvek predtým, nazerá ako na základnú surovinu divadla. Autor a herec sú prejavom duchovna, kým dekorácie a obrazy sú rázu materiálneho. To viedlo Jeana Giraudoux, obdivovaného autora ako aj priateľa a spolupracovníka Louisa Jouveta, k názoru, že francúzske publikum „verí slovám a neverí dekoráciám“ a že naši režiséri nie sú „čalúnnikmi ale básnikmi“.⁹

Takto sa stalo, že francúzskemu divadlu ušli scénické revolúcie prvej tretiny 20. storočia a že sa uvážene držalo v odstupe od bohatých a novátorských skúseností, ktoré sa šírili v celej Európe a vo svete. V určitom zmysle to potvrdil aj Brecht, keď prehlásil, že moderné divadlo zahŕňa len tri centrá : Moskvu, New York a Berlín.

Naša analýza obsahuje veľkú časť pravdy, ale nemôže ju vyjadriť komplexne celú, pretože jej hlavným obmedzením je, že sa chceme sústrediť iba na jednu stránku veci, je teda čiastková, a teda aj predpojatá. Aby sme povedali aj niečo z druhého pohľadu, je potrebné podčiarknuť, že podmienky tvorivej práce vo Francúzsku v tom čase boli značne odlišné od zahraničných. Copeau s kolegami z Kartelu vždy pracoval v tradičných stiesnených sálach, za najhorších finančných okolností. Ako to podčiarkuje Jacques Copeau, medzivojnové divadelné hnutie zostáva vo Francúzsku vecou malých divadiel, ktoré nemali viac ako 500 miest a ktorým chýbalo široké publikum. Tieto obmedzenia a nedostatok skúseností sú spojené s finančnými problémami. Pripomeňme, že subvencie mimo štátnych divadiel ako Comédie-Française, Opéra, Opéra-Comique ešte neexistovali. Štátna pomoc, po niekoľkých nesmelých pokusoch za obdobia vlády Ludového frontu (Front Populaire) v roku 1936, sa objavuje vo Francúzsku až oveľa neskôr, po roku 1945 vytvorením Národných dramatických centier mimo hlavného mesta. Finančné ťažkosti celkom očividne obmedzili manévrovaciu možnosť riadenia divadiel Kartelu a čiastočne im nanútili toto očistenie scény, čo sa im zasa potom občas vyčítalo. Napríklad Dullin, Pitoëff boli neustále na pokraji krachu...

„Úspornosť“ scénických prevedení režisérov Kartelu treba tiež relativizovať. Bezpochyby existuje odmietanie avantgardizmu, medziiným kvôli príznačnej vôli nikdy sa neuzatvoriť pred divákmi. Ale núdza a jednoduchosť neznamenajú vždy v réžii návrat k „stupňu nula“, ktorý by sa prejavil estetickou biedou a úplným popretím samotného pojmu predstavenia. Na jednej strane scénické uvedenia obsahovali všetky divadelné súčasti: farebnosť, zvuk, plastickosť a rytmus; na druhej strane tvrdé podmienky nevedli až popretiu potreby experimentovať. Jeden príklad spomedzi ostatných je povestný výťah uvedený Pitoëffom v inscenácii Pirandellovej hry *Šesť postáv hľadá autora*.

V skutočnosti to, že Copeau a jeho nasledovníci nedostatočne brali do úvahy nové prostriedky modernej scénografie, ešte neznamená, že by sa uspokojili tým, že sa zakryli nálepkou remeselnej kvality Starého holubníka a jeho tvorcov. To by znamenalo, že sme si nevšimli, ako sami rovnako vytvárali divadlo hľadania, ako využívali aj iné cesty, možno menej markantné, ale zato rovnako plodné. Na prvom mieste to bolo formovanie herca. Napokon, a je dôležité to tu pripomenúť, s výnimkou Batyho,

⁹ GIRAUDOUX, Jean: *Conférence de 1931*. In *Littérature*. Paris : Gallimard, edícia Idées, 1967.

režiséri Kartelu (Dullin, Jouvet a Pitoëff) boli najprv hercami, mali v sebe vnímavosť a pohľady hercov. A tento ich pôvod poznamenal aj ich réžie.

Význam výchovy herca sa vysvetľuje ľahko: pre nové divadlo chcel mať Copeau nového herca. Odmietanie dekorácie, strojového vybavenia, rekvizít vedie k privilegovaniu herca. Autor Pierre Albert-Birot to jasne vyjadruje, keď píše: „Hovorí sa, že dekorácia vytvára atmosféru. Ja si však myslím, že ak autor aj herec potrebujú dekoráciu, aby vytvorili atmosféru, je to pre nás dôkazom ich slabosti. Nie, majme odvahu, autor aj herec, predstaviť sa na scénu sami a nechať vidieť len nás zreteľne sa vynímať na pozadí. Nezabudnime, že nakoniec vidno len nás; usilujme sa, nech stojíme za to, aby sa na nás dívali.“¹⁰ Vychádzajúc z toho, že moderná divadelná hra mimoriadne ochudobnila plastické výrazivo herca, Copeau sa pokúsil poskytnúť svojim žiakom vedomosti a skúsenosti o ľudskom tele. Toto presvedčenie o hlavnej podstate hry privádza Copeaua podľa Stanislavského vzoru k realizácii horlivej pedagogiky, ktorá hlboko poznamená formovanie herca vo Francúzsku. Copeau vždy privilegoval školu, pretože si myslel, že ona je v pravom slova zmysle miestom tvorby. Bolo to tak v Starom holubníku a ešte viac v Burgundsku, ktoré bolo kolískou tohto nového formovania herca; v Pernande bol každý deň venovaný cvičeniam vychádzajúcim z techník *commedie dell'arte*: masky tváre, telesné výrazy, akrobacia, improvizácie. A možno bez obáv povedať, že v pokračovaní Copeaua všetci jeho žiaci dávali na prvé miesto herca a jeho školenie.

Charles Dullin vytvoril už roku 1921 Novú školu herca (*École nouvelle du comédien*), kde sa vyučovala mimika, tanec, improvizácia a telesné vyjadrovanie vo všeobecnosti. V tejto skutočne renomovanej škole sa učili Jean-Louis Barrault aj Étienne Decroux, ktorý sám potom učil mima Marceaua.

Hoci Louis Jouvet nezaložil školu, bol jedným z našich najväčších profesorov na Konzervatóriu (*Conservatoire National d'Art Dramatique*), bol *majstrom*, ktorého texty o divadelnom vzdelávaní sa zanietene študujú dodnes.

Michel Saint-Denis, synovec Copeaua, založil roku 1935 v Londýne, kam odišiel hrať so Spoločnosťou Pätnástich (*Compagnie des Quinze*), London Theatre Studio na Copeauových princípoch, potom v rokoch 1947 až 1951 Old Vic Theatre School. Keď sa vracia do Francúzska, zakladá Školu Dramatického centra Východu (*École du Centre dramatique de l'Est*), prvú štátnu školu divadelného umenia mimo Paríža, ktorá sa dodnes teší dobrému medzinárodnému menu. Z nej sa vyvinulo Národné divadlo Strasbourg (*Théâtre National de Strasbourg*). Ako neúnavný pedagóg ešte založil dve ďalšie školy v USA a Kanade.

Nezabudnime, že Léon Chancerel, ktorý robil divadlo s ochotníkmi, dokázal ostať najbližšie k myšlienkam Copeaua. Dnes sú, spolu s Jeanom Dastém, Copeauovým zaťom, považovaní za najautentickejších pokračovateľov Copeaua. Chancerelovým cieľom bolo pokračovať v šírení dramatickej reformy Copeaua zo Starého holubníka. Podarilo sa mu to aj tým, že zašiel ďalej ako jeho učiteľ, hlavne v oblasti ľudového divadla. V roku 1930 založil v rámci skautingu dramatické centrum – na vtedajšiu dobu novátorská predstava – zamerané na divadelné vzdelávanie mladých skautov. Toto centrum, otvorené aj ďalším mládežníckym hnutiam, napomáhalo šíriť Copeauove myšlienky po celom Francúzsku. Zatiaľ čo Kartel prinášal estetiku Copeaua ako

¹⁰ Citované podľa CHANCEREL, Léon in *Jeux, Tréteaux et Personnages*, č. 1, 15. októbra 1930, s. 8.

malá „vzdelaná“ skupina parížskemu publiku, Chancerel šírila po celom Francúzsku, ďaleko za hranicami hlavného mesta, Copeauove vzdelávacie metódy a etické požiadavky. Ak je nepopierateľne tým, ktorý najviac prispel k rozmachu amatérskeho divadla vo Francúzsku, bol tiež „prevádzateľom“, keď formoval najortodoxnejšími metódami Starého holubníka novú generáciu profesionálnych hercov, ktorí hrali prvoradú úlohu v povojnovom divadle. Základné prvky dramatickej obnovy Copeaua: škola, divadelná skupina, telesný tréning, kolektívna tvorba, formy ľudového divadla (commedia dell'arte, cirkus, kaukliarske divadlo) tvorili piliere jeho práce smerom k mládeži a ochotníkom.

Záverom možno povedať, že ak francúzske divadlo pod vplyvom Copeaua a jeho žiakov zohralo len veľmi skromnú úlohu v revolúcii scénografie a réžie a len značne neskôršie sa otvorilo expresionistickým a konštruktivistickým vplyvom, vyvíjalo sa predsa len vyhranenými cestami, hoci možno menej radikálnymi, s dôrazom na remeselnosť a kvalitu, na kontakt s publikom (v línii Copiaus). Najmä špecifická francúzska herecká škola – založená na uvedomení si tela, na improvizácii a dramatickej hre, od Dullina po Lecoq, (ktorý sa podujal od roku 1956 hlbšie preskúmať reč tela), prechádzajúc cez Chancerela a Barraulta – sa udržuje až dodnes a javila sa už v 20. alebo 30. rokoch ako výnimočne moderná.

SEVERAL REFLECTIONS ON HERITAGE OF COPEAU

MARYLINE ROMAIN

Maryline Romain, a scientific worker of the Société d'Histoire du Théâtre in Paris deals with the history of the French theatre of 20th century. She is an author of the monography on Léon Chancerel. In her contribution she is reminding a great response provoked by work of Jacques Copeau in the French and European theatre mainly thanks to his clear – cut conception purifying the stage from excessive decorativeness, aiming at simple, frank dramatic art, supporting ascetic theatre life. Using this approach Jacques Copeau was fighting against the decadent magazine theatre. Maryline Romain is as one of the few French historians alleging also limitations of the Copeau's conception. Due to his puristic conception international stimuli were declined, which were then being applied in the European theatre – German expressionism and Russian constructivism.

TRNAVČANOV HUDOBNÝ A DIVADELNÝ ZÁPISNÍK

LADISLAV ČAVOJSKÝ
CSc., autor je divadelný historik a kritik

Pre tých, ktorí nemajú čas ani trpezlivosť čítať zdlhové rozprávanie o divadelnom a hudobnom živote v Trnave od začiatku po naše dni, ponúkam na úvod krátky prehľad, kalendárium najzávažnejších udalostí z dejín oboch múz v trojjazyčnom meste, ktoré sa volalo Tirnavia, Tyrnau, Nagyszombat, po slovensky odjakživa Trnava.

Bez mála poldruha storočia tu sídlila jezuitská univerzita (1635 – 1777). Katolícka cirkev počas tureckej okupácie veľkej časti uhorského kráľovstva mala v meste najvyšší úrad, dočasné sídlo ostrihomského arcibiskupstva (1543 – 1820). Takmer v každej ulici bol kostol alebo kláštor.

Velehlasné centrum viery a vedy bolo tak trochu aj kolískou umenia. Učenosť bola v Trnave po univerzite a Kráľovskej akadémii (1777 – 1786) zastúpená aj Slovenským učeným tovarištvom či Tovarištvom literného umenia (1792 – začiatok 19. stor.) Umenie predovšetkým pestovaním hudby v kláštoroch i na školách všetkého druhu, od mestských po univerzitu. Tam malo zárodok, i mohutné ohnisko, jezuitské, barokové divadelníctvo v Uhorsku. Božích chrámov bolo v meste neúrekom, no bol tu aj vari prvý chrám Tálie v uhorskom kráľovstve, divadelná sála v Mariánskom seminári (1692).

Mestské divadlo si Trnavčania darovali taktiež medzi prvými občanmi Uhorska (1831). V tom istom období si z iniciatívy mešťanostu a správcu fary založili Hudobný spolok (1833). V rôznych obmenách trvá dodnes. Novodobé profesionálne hudobné teleso v meste nikdy nebolo, no profesionálne divadlo sa tu zahniezdilo (1960). Všemeniace časy ho však ovako poznamenali, zrušili a zase obnovili, menili jeho názov, no divadelné a občas i hudobné umenie je v najstaršej zachovanej mestskej divadelnej budove na Slovensku stále živé.

Najprv Vám predostriem holé fakty. Tie potom môžem, ako vtipne poznamenal Mark Twain, zveličovať či zmenšovať, nafukovať či bagatelizovať – ako sa mi páči. Ak sa to nebude líubiť Vám, vráťte sa hoci zo stredu rozprávania k prehľadným tabuľkám a vyložte si fakty po svojom. Dejiny píšu víťazi. Dejiny umenia umelci, no predovšetkým kronikári. Čo kronikár, to iná kronika. Do tejto mojej som povypisoval veľa zo starších kníh i novších štúdií. Pridal som štipku vlastnej soli.

Vstúpte do dejín trnavského divadla a hudby.

HUDOBNÉ KALENDÁRIUM

- 1495 chrám sv. Mikuláša vlastnil základné notované kódexy (antifonáty, graduály, hymnárny), liturgické knihy so spevmi
- 1510 záznam o 12-člennom zbore; kostol mal organ
- 1532 údaje o mestskom trubačovi v mestských knihách
- 1551 k mestskej, farskej škole pristúpila vyššia škola kapitulná (vyučovanie teoretic-

- kých základov artis musicae, gregoriánskeho chorálu, neskôr aj figuratívneho, viachlasného polyfonického spevu)
- 1561 jezuiti zriadili gymnázium, múzické predmety vyučoval Gerhard Hero z Flámska
- 1566 mesto vyplatilo odmenu trubačovi za vyhrávanie po voľbe richtára
- 1570 trubač s tovarišmi vyhrával na svadbe mimo mesta
- 1635 na novej univerzite podľa neoverených údajov založili katedru hudby a spevu
- 1637 na vysviacke univerzitného kostola účinkovali hudobníci z Viedne
- 1643 najstaršie operné predstavenie na území dnešného Slovenska
- 1646 neurčitý záznam kronikára, že v Trnave zaznel „nový druh“ symfónií
- 1655 vyšiel najstarší slovenský katolícky kancionál *Cantus Catholici*; autorom bol trnavský jezuita Benedikt Szöllösi – Slavus (1609-1656)
- 1656 Ján Praier a Marek Denzl z Trnavy postavili organ v slovenskom kostolíku v Banskej Bystrici; v meste mali organárske dielne Ján Negele (1701), Martin Zorgovský (1748), Valentín Arnold (1776), Jozef Arnold (1808) a iní
- 1700 v trnavskej tlačiarňi vyšlo 2. vydanie spevníka *Cantus Catholici*
- 1701 rektor Ladislav Sennyei vypracoval príručku *Liber Templi Societatis Jesu Tyrnaviae* pre zbory študentov jezuitskeho gymnázia, seminaristov, členov kongregácií
- 1755 približne v tomto období v Trnave študoval františkán Jozef Pantaleon Roškovský (1734 – 1789), významnejší predstaviteľ neskorobarokového slohu; rukopisné zbierky klavírno-organových skladieb *Cymbalum jubilationis a Museum Pantaleonianum*, zborník *Cantica dulcisona*
- 1771 vznikli Roškovského paródie na nedeľné nešpory *Vesperae Bacchanales*
- 1800 v lete kaštieľ v Dolnej Krupěj a jeho divadielko pravdepodobne dlhším pobytom poctil skladateľ Ludwig van Beethoven
- 1811 až 1823 koncerty v sále – redute Hoffmanovho hostinca U zlatej koruny
- 1833 z iniciatívy mešťanostu a správcu fary založili Hudobný spolok (Musikverein)
- 1834 založili hudobnú školu
- 1834 v septembri Pressburger Zeitung uverejnil konkurz na miesto mestského trubača a zároveň učiteľa hudby; vyhral ho trnavský rodák Ján Czarda, poslucháč viedenského konzervatória a člen orchestra divadla v Josephstadte
- 1838 Hudobný spolok reorganizovali, tlačou vydali nové stanovky a názov zmenili na Cirkevný hudobný spolok (Kirchenmusikverein)
- 1852 až 1919 bola na vysokej úrovni hudobná výchova na arcibiskupskom gymnáziu, študenti prednášali zborové aj orchestrálne skladby i opery
- 1859 začal pôsobiť Trnavský mužský spevácky spolok (Tirnauer Männergesangsverein)
- 1867 gymnazisti uviedli celovečernú operu organistu dómu Alexandra Kappa *Jakubovi synovia*, maďarské libreto Jánosa Scharnbecka vyšlo tlačou
- 1869 v dome na zádušnej omši za prvého predsedu Matice slovenskej biskupa Štefana Moyzesa predniesli Palárikov „Smútočný spev“ na vlastný text
- 1870 založili Spolok sv. Vojtecha; pôsobí nepretržite
- 1872 Juraj Slotta (1819-1882) založil Slovenský spevácky zbor; v sedemdesiatych rokoch s ním spolupracovalo Trnavské spoločenské združenie (Tyrnauer Geselligkeitsverein)
- 1873 sa stal profesorom hudby na učiteľskom ústave a gymnáziu František Otto Ma-

- tzenauer (1845 –1901); zároveň bol riaditeľom chóru a tajomníkom Spolku sv. Vojtecha
- 1880 spojením mužského spevokolu a Trnavského spevokolu (Nagyszombati dalárda) vznikol Trnavský spevácky krúžok (Nagyszombati dalkör); maďarský spevokol reprezentoval mesto až do zániku monarchie, od roku 1912 bol jeho zborným Mikuláš Schneider-Trnavský
- 1887 Matzenauer s Cirkevným hudobným spolkom uviedol v dóme Dvořákovu oratórium *Stabat mater*
- 1889 kapelník Alexander Beznák viedol Národný orchester (Nemzeti zenekar)
- 1900 v tomto období pôsobili v meste viaceré spolky, ktoré vznikli ešte v predchádzajúcom storočí a vytrvali do prevratu: orchestrálne združenie pri Dobrovoľnom hasičskom zbore (dirigent o. i. aj F.O. Matzenauer); orchester Spolku vojenských veteránov (Hadastyán egyet); spevokol Katolíckeho mládeňského tovarišského spolku (Katholischer Gesellen –Verein), ktorý pravdepodobne tiež viedol Matzenauer
- 1909 regenschorim dómu sa stal Mikuláš Schneider –Trnavský (1881-1958); slovenský prídavok k nemeckému priezvisku mu dal spisovateľ Svetozár Hurban Vajanský (1904)
- 1923 sa konštituoval Trnavský slovenský spevokol, od roku 1928 popredné teleso Zväzu slovenských speváckych zborov pri Matici slovenskej; 1942 sa premenoval na Spevokol odboru Matice slovenskej; v rokoch 1942 – 1947 sa odmlčal, v závere štyridsiatych rokov zanikol, časť členov prešla do Bradlanu
- 1927 koncert Českej filharmónie dirigoval Václav Talich
- 1928 sa znova oficiálne konštituoval Hudobný spolok (1833), neskorší Cirkevný hudobný spolok (1838); Schneider-Trnavský viedol teleso ako dirigent, pedagóg a skladateľ 45 rokov (do roku 1954); vedenie prevzal Daniel Bulla (1954-1980) po ňom Ladislav Vymazal (1980 – dodnes); roku 1951 musel spolok zmeniť názov na Chránový zbor a orchester dómu sv. Mikuláša v Trnave; 1993 sa spolková činnosť spolku formálno-právne obnovila s názvom Rímsko-katolícky cirkevný hudobný spolok sv. Mikuláša v Trnave
- 1930 vznikol robotnícky mužský spevokol Bradlan, úspešne ho viedol Fridrich Kuchár; 1938 prijal funkciu čestného predsedu M. Schneider-Trnavský; spevokol je stále aktívny
- 1932 koncert huslistu svetového mena Jana Kubelíka
- 1937 prvý raz vyšiel vo vydavateľstve Spolku sv. Vojtecha *Jednotný katolícky spevník* v revízií a autorskom spracovaní Mikuláša Schneidra-Trnavského
- 1938 prof. hudobnej výchovy na Biskupskom gymnáziu salezián don Jozef Strečan-ský (1910–1985) založil chlapčenský zbor Trnavskí saleziánski speváčikovia; zbor zanikol preložením zakladateľa do Komárna (1946)
- 1951 vznikol Symfonický orchester Okresného výboru Zväzu československo-sovietskeho priateľstva; 57-členný orchester viedol skladateľ Anton Cíger; orchester vystupoval jednu sezónu 1951/52
- 1952 sa z kultúrnej brigády pri národnom podniku Cukrovar začal formovať hudobno-spevácky súbor Mier; roku 1955 to už bol malý symfonický orchester, zanikol roku 1962
- 1957 Daniel Bulla založil z pedagógov okresu miešaný Okresný učiteľský spevokol; s prestávkami pôsobil až do osemdesiatych rokov

- 1959 detské spevácke talenty združoval Pioniersky spevácky súbor; pod rôznymi zriaďovateľmi účinkoval vyše štvrtstoročia
- 1968 Jozef Potočár založil pri Pedagogickej fakulte Univerzity Komenského Akademický spevácky zbor; 1968 sa zlúčil s časťou členov Miešaného zboru bratislavských učiteľov; po desiatich úspešných rokoch zanikol
- 1969 Ján Schultz založil pri gymnáziu miešaný zbor Cantica nova; roku 1976 na festivale v belgickom Neerpelte získal európsky primát; po rôznych peripetiách pôsobí dodnes
- 1969 prvý ročník Trnavskej hudobnej jari
- 1971 ministerstvá kultúry a skladateľské zväzy Československej republiky zorganizovali prvý ročník Celoštátnej speváckej súťaže Mikuláša Schneidra-Trnavského; súťaž žije dodnes ako medzinárodná, jej laureátmi sú viacerí sólisti Opery SND (Peter Dvorský, Peter Mikuláš, Lucia Ághová, Pavol Remenár a i.)
- 1971 v nadväznosti na Bratislavské hudobné slávnosti začali koncertné prehliadky v rámci Hudobnej jesene
- 1972 vystúpenie svetoznámeho huslistu Igora Oistracha s Košickou filharmóniou; vystúpil aj roku 1973
- 1974 v Trnave koncertoval huslista Pavol Kogan; aj roku 1977
- 1976 koncert klaviristu svetového mena Svjatoslava Richtera
- 1985 vzniklo Trnavské komorné duo Mikuláša Schneidra-Trnavského (husle – Arpád Beník, klavír – Jozef Gahér)
- 1986 v hale Družba vystúpil súbor Alexandrovovcov
- 1993 vznikol Trnavský komorný orchester pri Základnej umeleckej škole M. Schneidra-Trnavského
- 1994 jubilejný koncert na počesť 160. výročia založenia prvej hudobnej školy (1834-1994) a 50. výročia trvania Mestskej hudobnej školy (1943 – 1993)

DIVADELNÉ KALENDÁRIUM

- 1617 pravdepodobne prvé divadlo v meste; žiaci jezuitskej školy zahrli biblickú *Hru o Eliášovi*
- 1618 trnavskí žiaci mali veľký úspech s divadelným predstavením v Prešporke pri korunovácii Ferdinanda II.; predstavenie pripravil rektor P. M. Káldy
- 1627 hrali sa pašiové hry, autorom bol P. F. Lipai, neskorší arcibiskup ostrihomský
- 1631 scénické spodobenie eucharistických symbolov na procesii ku cti Božieho tela v nemeckej, maďarskej a slovenskej reči
- 1633 opäť výjavy a výklady na procesii Božieho tela aj v ľudovej reči
- 1648 neskorší palatín Pavel Esterházy vystúpil v školskej hre v úlohe JUDITY
- 1657 žiaci trnavského jezuitského kolégia vystúpili v Trenčíne s hrou *Sanctus Franciscus Xaverius*
- 1660 hra na pamäť 100. výročia príchodu Spoločnosti Ježišovej do Uhorska
- 1962 niekdajší školský herec, teraz palatín Pavol Esterházy nechal postaviť divadelnú sálu v Mariánskom seminári
- 1705 žiaci gymnázia hrali hru F. Beniczkého o Jánovi Hunyadim
- 1765 divadelná oslava svadby Jozefa II.
- 1770 záznam o prvom profesionálnom súbore; rakúska detská skupina Felixa Bernera

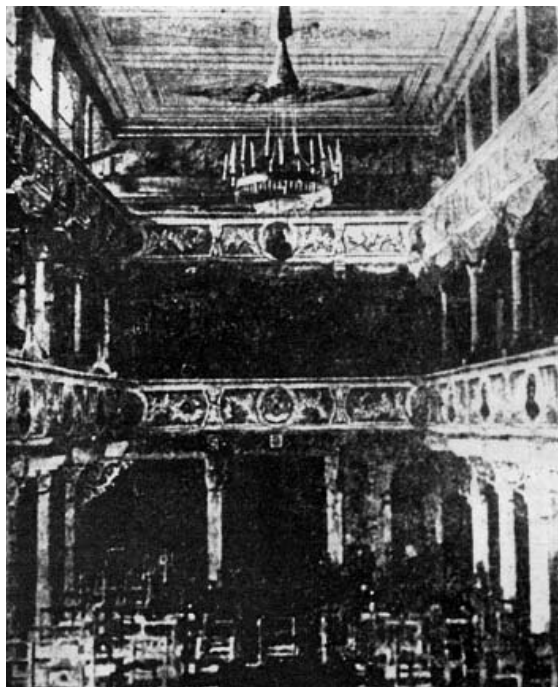
- 1773 nemeckú spoločnosť viedol Matthias Einziger, „Bürger von Tyrnau“ (trnavský mešťan); nemecké divadelné spoločnosti začali mesto navštevovať veľmi často
- 1778 latinsko-slovenské predstavenie o spore Trnavy s Budínom o univerzitu
- 1793 vyšiel Klímkov bernolákovský preklad hry Gottfrieda Uhliča *Krizant a Daria*
- 1801 vyšlo *Duchovné divadlo* Petra Metastasia v preklade Juraja Palkoviča
- 1805 seminaristi cez fašiangy zahrli veselú duchovnú hru *Daniel* Cornelia Schonaea v Palkovičovom preklade
- 1831 na Vianoce otvorili Mestské divadlo
- 1831 vznikol Divadelný spolok, zanikol 1851
- 1835 Václav Jelínek vydal bernolákovskú hru Štefana Zermegha *Fillis aneb Láska verná*
- 1843 spoločnosť Józsefa Szabóa otvorila éru maďarských predstavení v Mestskom divadle
- 1852 v Trnave zomrel Mikuláš Dohnány (1824), redaktor *Slovenských pohľadov*, autor teoretickej úvahy *Slovo o dramate slovanskom* (1845)
- 1860 začiatok striedania nemeckých a maďarských predstavení v Mestskom divadle
- 1864 slovenskí ochotníci s nemeckou spoločnosťou pripravili predstavenie Kotzebueho veselohry *Zavretí milenci* v slovenčine, úrady predstavenie nepovolili
- 1869 – 1871 trojročná sezóna slovenských ochotníkov v Mestskom divadle
- 1869 v septembri predstavenie veselohry Jána Palárika *Drotár*
- 1870 v máji predstavenie Palárikovej veselohry *Inkognito*
- 1870 v septembri predstavenie Palárikovej veselohry *Dobrodružstvo pri obžinkoch* v sále Strelnice z príležitosti založenia Spolku sv. Vojtecha
- 1880 začiatok prevahy vystúpení maďarských spoločností
- 1892 Katolícky tovarišský spolok nacvičil po slovensky humoristické výstupy
- 1893 až do zániku monarchie sa hrá v Mestskom divadle iba po maďarsky
- 1901 v meste vystúpil Ján Stražan so slovenským bábkovým divadlom
- 1905 Ferko Urbánek pripravil pre deti súkromné predstavenie jasličkovej hry *Jezuliatka*
- 1906 opakované predstavenie *Jezuliatka* policajti prerušili a zakázali
- 1906 slovenskí ochotníci zahrli aktovku A. P. Čechova *Medved’ a žart* F. Urbánka *O polnoci*
- 1907 F. Urbánek nacvičil s deťmi vo vlastnom byte vianočné hry *Ježiškov stromček* a *Zlaté srdce*
- 1913 mestský kapitán zakázal slovenským ochotníkom predstavenie neznámej hry
- 1913 – 1918 letné pašiové hry v slovenčine; páter Andrej Čambál nacvičil s Mariánskou kongregáciou mužov svoju hru *Umučenie a oslávenie Krista Pána* a uvádzal ju v amfiteátri na Hlbokej ceste
- 1918 v decembri F. Urbánek nacvičil svoju hru *Kamenný chodníček*; začiatok nepretržitej ochotníckej aktivity od vzniku Československej republiky po naše dni
- 1919 Urbánek založil spolok Slovenská národná jednota, režíroval svoje i cudzie hry
- 1919 v novembri operná a operetná spoločnosť Otakara Nováka *Predanou nevestou* otvorila prvé mesačné hostovanie; neskôr hrávala aj činohry; menila názov (Vidiecky súbor SND II., Vidiecky súbor činohry a spevohry)
- 1920 mestská rada plánuje postaviť nové divadlo; staré slúži aj ako kinosála
- 1935 mestské zastupiteľstvo povolilo vdove po riaditeľovi Novákovi používať názov Stredoslovenské divadlo so sídlom v Trnave

- 1937 súbor zmenil opäť názov: Stály súbor mestských divadiel v Trnave a Nitre; po vyhlásení autonómie roku 1938 súbor odišiel na Moravu s názvom Moravské divadlo
- 1937 Slovenské komorné divadlo, ktoré založila Emília Wagnerová chcelo sa trvalejšie usadiť v Trnave, mesto nemalo záujem; začiatkom leta 1939 súbor rozpustili
- 1939 v septembri zahájilo v Trnave činnosť Nové slovenské divadlo podnikateľa Fraňa Devínskeho; v novej sezóne zmenil názov na Slovenské ľudové divadlo, za stále sídlo si zvolil Nitru
- 1944 z Bratislavy do Trnavy presídlil súbor vysokoškolákov Akademické divadlo
- 1945 Umelecké studio nadviazalo na činnosť rozpusteného Akademického divadla; zaniklo v marci 1948
- 1945 v júli vznikol profesionálny súbor Mestské divadlo, hral najmä na zájazdoch 3 mesiace
- 1945 v októbri vystupovalo v meste Západoslovenské zájazdové divadlo; aj toto sa rýchlo rozpadlo
- 1948 zatvorili budovu Mestského divadla; renovácia trvala 12 rokov
- 1949 v kultúrnej sále Kovosmaltu hosťoval svetoznámy sovietsky bábkar S. V. Obrazcov
- 1955 v mestskej časti Kopánka založili divadelný súbor DISK; tvorí dodnes, úspešne prezentuje trnavské ochotníctvo na vrcholných prehliadkach
- 1960 1. januára dekrétom Povereníctva školstva a kultúry Slovenskej národnej rady zriadili Krajské divadlo; prvá premiéra 7. mája
- 1965 v júli zlúčili umelecké súbory oblastných divadiel v Trnave a Nitre, pôsobi v Nitre v súčasnosti pod názvom Divadlo Andreja Bagara
- 1965 po zrušení profesionálneho divadla amatérov z okresu združovala Stála scéna; v 70. rokoch bol najúspešnejší súbor Vysokoškolák
- 1973 do Trnavy takmer každý rok prichádzalo ochotnícke Z-divadlo zo Zelenča vedené hercom, režisérom a výtvarníkom Jozefom Bednárikom
- 1974 Ministerstvo kultúry Slovenskej socialistickej republiky založilo v Trnave Divadlo pre deti a mládež; prvá premiéra bola v septembri
- 1990 Trnavské divadlo od 1. apríla naväzuje na prácu Divadla pre deti a mládež
- 2002 1. januára súbor prijal nový názov Divadlo Jána Palárika
- 2003 17. januára otvorili Štúdio Divadla Jána Palárika

Igrici a trubači

Divadlo a hudba sú spojené nádoby.

Kde sa hralo divadlo, tam znela aj hudba. Kde sa hovorilo, tam sa aj spievalo a tancovalo. Bohyne múzických umení sa nikdy nehašterili. Kedysi všetky patrónky umenia vzýval jeden človek. V jednom jedinom batôžku mal zviazané najnutnejšie potreby pre verejné vystúpenie. Vlastne tam nosil iba hudobné nástroje. Lutnu, píšťalku, bubienok. Kostým nepotreboval, nanajvýš dáku čiapku s hrkálkami. Texty nosil v hlave. Predovšetkým ako oko v hlave si chránil všestranné improvizáčne nadanie v reči, tanci aj v speve. Bol to divadelný pračlovek. Adam všetkých komediantov. V našich končinách mu v stredoveku hovorili jokulátor, ponašsky, slovansky igric.



Zachovaná snímka interiéru divadla v Mariánskom seminári (1692 – 1914). Snímka archív autora.

vatelía – chlieb a hry mali k sebe blízko. Aj chlieb, aj hry si občania kupovali na rínkoch. Trnava, oddávna kupecké mesto a miesto jarmokov, mala v stredoveku až dve trhoviská. Najprv vo svojom prvom centre pri dóme sv. Mikuláša, neskôr v západnej časti mesta, pod mestskou vežou. V 16. storočí toto miesto podľa rímskeho vzoru volali Forum, ale aj Theatrum, čiže námestie. Široký, otvorený priestor v novom strede mesta nedostal názov podľa divadelných predstavení, lež divadlo tak u nás ako i vo svete pomenovali podľa latinského názvu námestia – Theatrum. Toto trnavské Theatrum malo v 18. storočí prívlastok „publicum“ alebo „civitatis“. Nestála na ňom radnica, iba vysoká mestská veža – a od roku 1831 aj divadlo. Námestie však po ňom nenazvali, no uličku, ktorá z neho viedla ku františkánskemu kostolu, premenovali roku 1901, v čase vrcholiacej maďarizácie, na Színház utca. Podnes sa volá Divadelná ulica.

Na starej mape Trnavy sme si našli „theatrálne“ námestie i divadelnú ulicu. Máme sa teda kadiaľ pustiť za divadelnými dejinami najstaršieho slobodného kráľovského mesta.

Trojazyčné mesto malo spoločný jazyk – hudbu. Do národnostných sporov medzi Slováckmi, Nemcami a Maďarmi musel zasiahnuť cisár Ferdinand (1551), no „reči“ trubačov z mestskej veže rozumelo celé mesto. Z ohlasovateľov požiarov či iného nebezpečenstva v čase pokoja stali sa baviči občanov. Prednostne privilegovaných, najmä richtárov a pánov z radnice. Trubač a jeho tovariši vyhrávali pri voľbe richtára, na svadbách i ľudových veseliciach. Mestský trubač bol tak trochu aj miestnym tru-

Zabával všetkých a všade. Bohatí ho často chceli mať len pre seba. Pozývali ho a chovali pre zábavu na hradoch. Úspešných odmeňovali. Veľmi úspešných veľmi bohato. Bratislavskí hradní páni boli tak z hrania igrícov vytešení, že im darovali kus zeme.

Igrici si na nej postavili príbytok a usadlosť nazvali Igrech „villa ioculatorum castris Poson.“ Dnešný Igram leží pri ceste zo starého Prešporka do Trnavy. Bližšie k Trnave, ako k mestu a hradu na Dunaji.

Trnava, ležiaca na rovine pripomínajúcej básnikovi „chlebič namočený spolu do vína“, hrad nemala. Ale keď mesto obohnali hradbami, stala sa veľkým „hradom“. Mesto malo vždy viac duší ako ktorýkoľvek rozľahlý hrad. Nielen v starom Ríme, ale aj v „Ríme malom“ – ako neskôr Trnavu poeticky nazvali cestov-

badúrom. Taktiež učiteľom hudby. Prvé záznamy v trnavských mestských knihách sa objavujú od roku 1532. Od 16. po 19. storočie vážnosť tohto ochrancu bezpečnosti všetkých občanov a zároveň pedagóga a umelca stále stúpala. Roku 1834 v bratislavských novinách. *Pressburger Zeitung* trnavský magistrát vypísal konkurz na miesto trubača i učiteľa hudby. Získal ho syn predchádzajúceho trubača Ján Czarda, trnavský rodák, absolvent viedenského konzervatória, hráč orchestra v divadle na viedenskom predmestí Josephstadt. V Trnave vyučoval spev, hru na sláčikové i dychové nástroje. Vychoval veľký počet umelcov. Jeho sme si zvolili ako reprezentanta mestských trubačov a muzikantov, ktorí slávu tohto povolania roztrúbili ďaleko za trnavské mestské hradby.

Hlahol trúb sa ozýval z veží, ale aj z vnútra chrámov. Tam znela prevažne tichšia, jemnejšia hudba. O nej sú správy z Trnavy dokonca takmer o polstoročie staršie, než záznamy o trubačoch. Chrám sv. Mikuláša už v roku 1495 vlastnil všetky základné notované kódexy, antifonáty, graduály, hymnárny, chrám mal 12-členný zbor i organ. Gregoriánsky chorál z trnavských chórov znel kultivovane a často, ako sa patrilo na cirkevnú metropolu Uhorska.

Z trnavskej mestskej či farskej školy sa po príchode ostrihomskej kapituly stala škola kapitulná. Kantor vyučoval chlapcov teoretické základy artis musicae, gregoriánskeho chorálu, v období renesancie aj figuratívny, čiže viachlasný spev. Speváci vo štvorhlase (soprán, alt, tenor, bas) spievali omše, motety, magnificaty. Keď si splnili povinnosti v kostole, mohli spievať aj na svadbách či pohreboch. Profánna, svetská hudba tvorila iba doplnok ich živobytia.

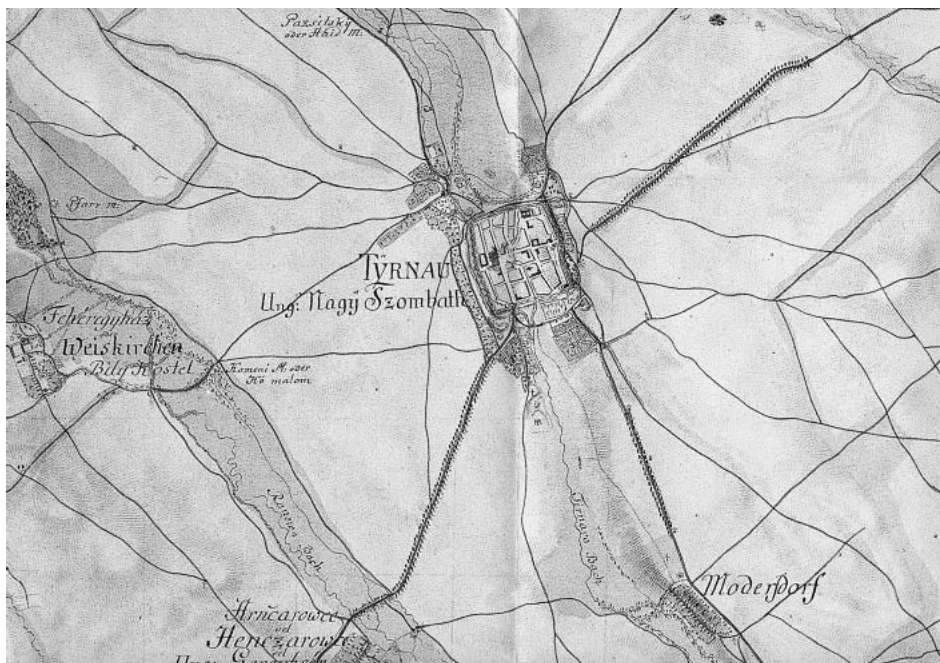
S divadlom sa začal spev a neskôr i hudba prepájať v teatralizovaných cirkevných obradoch. Najmä v pašiových hrách. Tie napodiv zo stredovekej Trnavy nepoznáme. S výnimkou, keď ich v roku 1627 usporiadali, aby zahrli dielo P. F. Divadlo sa v tomto meste jednako zrodilo z iniciatívy cirkvi a pod jej dohľadom. Na školskej a jezuitskej pôde.

Prebohatý hudobný a divadelný barok

Trnava patrí medzi mestá s najstaršou a najbohatšou divadelnou históriou v Uhorsku. Najmä barokové divadlo tu malo najzaujímavejšie dejiny zo všetkých slovenských miest.

Trnavská divadelná história sa neskladá iba z historiek, ale z významných skutkov. Pestúnmi divadla tu neboli divadelné spoločnosti, lež Spoločnosť Ježišova. Jezuiti sa usadili medzi trnavskými hradbami roku 1561, no o šesť rokov veľký požiar im vypálil rezidenciu. Do mesta, ktoré vstalo z popola sa vrátili roku 1615 a o dva roky už žiaci pod ich vedením hrli divadlo. Pravdepodobne prvé v meste. V Anglicku vtedy zomrel Shakespeare (1616). Nielen more, veľká diaľka, ale aj spoločenské pomery nás delili od vtedajších najvyspelejších európskych divadelných tradícií. Anglické divadelné skupiny po Shakespearovej smrti východným smerom zavítali najďalej do Prahy, u nás divadelnými misionármi boli jezuiti. Vyškolili hercov, obecnstvo, mali autorov z vlastných radov. Prikladali veľkú váhu rovnako knihe ako hovorenému slovu. V „Malom Ríme“ mali tlačiareň aj divadlo.

V Trnave patrilo jezuitom celé školstvo. Gymnázium i univerzita, semináre i konvikty, školy aj internáty, študentské domovy klerikov i svetských žiakov. Hrlo sa síce aj na dvore kolégia (1643), ale to len preto, aby predstavenie hudobnej drámy, podľa



Aj na „tajnej mape“, vytvorenej v rokoch 1782 – 1784 je zreteľne vidieť, že Trnava bola významným mestom Uhorska. Snímka archív autora.

niektorých historikov prvej opery u nás, *Theotimus ac Costimus*, mohlo vidieť množstvo uhorskej šľachty zidanej v Trnave.

Pre divadelno-hudobnú produkciu boli vtedy v meste neobyčajne prajné podmienky. Podľa zistení Ladislava Kačica pred rokom prišli do Trnavy z Olomouca skúsení speváci a inštrumentalisti. Z Moravy zutekali pred Švédmi. Navyše v tom čase na trnavskej univerzite študoval prírodné vedy najvýznamnejší slovinský barokový skladateľ Janez Krstnik Dolar. Prvá „operná“ produkcia v Trnave mala teda medzinárodné obsadenie.

Predstavenie pod holým nebom bolo výnimočné. Inokedy malo trnavské školské divadlo strechu nad hlavou. Divadelná sála bola podľa niektorých historikov vo východnom, podľa iných v severnom krídle univerzity. Spomína sa, že divadelné sály boli dokonca dve, „theatrum maius“ a „theatrum minus“. Divadelné sály v komplexe univerzitných budov bádatelia rôzne lokalizujú. Tak ako sa menila rozloha, architektúra univerzitných priestorov, tak sa asi striedali aj sály, v ktorých príležitostne postavili javisko.

Prvá zmienka o divadelnej sále v Trnave je z roku 1692. Od prvého predstavenia v meste uplynulo už 75 rokov.

Dost nejasností je aj okolo tohto divadla. V jednej jedinej knihe, v zborníku *Pamiatke trnavskej univerzity 1635-1777* sa vo dvoch štúdiách dvojako vykladá vznik tohto divadla. Štefan Zlatoš píše, že veľký mecén trnavských jezuitov Pavol Esterházy dal pre ich školu veľkým nákladom postaviť bohato vyzdobené „divadelné javisko“, kým Stanislav Weiss-Nägel tvrdí, že patrón dal postaviť „samostatnú divadelnú budovu“.

Nešlo však iba o javisko, no nebola to ani samostatná divadelná budova. Bolo to divadlo včlenené do niektorej stavby. Do ktorej?

Včlenili ho pravdepodobne do Mariánskeho seminára na dnešnej ulici Jána Holého. Budova stála medzi gymnáziom a bývalým saleziánskym ústavom, dnešnou arcibiskupskou rezidenciou. Seminár spolu s divadlom roku 1914 zbúrali a na jeho mieste postavili nové gymnázium, s veľkou sálou, do ktorej dodatočne dali aj divadelné pódium, vari ako pamiatku na zbúrané divadlo. Z budovy sa zachoval iba krásny kamenný portál.

Niektorí historici tvrdia, že to bolo najstaršie murované divadlo v Uhorsku. Hľadisko malo dve poschodia, asi sto miest na parteri, dvanásť lôží, balkón a galériu, miesto pre 50-členný orchester. Priestrané javisko malo vtedajšej dobe zodpovedajúcu techniku. Prepadlá i fahy, stroje, ktoré vyťahovali hercov do výšky či spúšťali pod javisko. Zamyslenie Mikuláša Dohnányho o tom, akoby „híkali diváci, keby videli šarkany oheň sypať, v povetří lietat ježibaby a tátoše“ mohlo vzniknúť práve tu, lebo náš prvý teoretik drámy a romantický dramatik v Trnave po revolúcii redigoval s Hurbanom *Slovenské pohľady*. Tu i zomrel (1952). Tú poznámku o čarovaní v divadle vpísal práve do *Slova o dramate slovanskom*.

Mikuláš Dohnány, ale aj Ján Palárik, Štefan Petrus a iní trnavskí seminaristi a neskorší dramatici mohli vidieť divadlo v čase viac blízkom jeho zániku než vzniku.

Určite aj vtedy malo veľa zo svojho pôvodného pôvabu.

Hľadisko vykrášlil a vymaľoval Jozef Erhardt Grueber. V rovnakom čase pracoval na freskách v univerzitnom kostole. S pomocníkom namaľoval aj kulisy pre nové divadlo, ktoré v dobových prameňoch nazývajú „Theatrum Tyrnaviensis Academiae“ – Divadlo trnavskej akadémie. V štyridsiatych rokoch 20. storočia Akademickým divadlom si mesto znovu pripomenulo svoju akademickú divadelnú kolísku. Ba aj študentský súbor Vysokoškolaček v medziobdobí, keď bolo univerzitné mesto bez profesionálneho divadla, pamätal na tie hlboké trnavské divadelné korene.

Na históriu bohaté divadlo malo aj bohatú výbavu. Mecén palatín Pavol Esterházy roku 1696 nakúpil v Benátkach divadelné kostýmy a skvelú divadelnú šatnicu daroval divadlu. Prostredníctvom divadla Trnava zažila odlesk benátskych karnevalov v plnom lesku. Prvý muž Uhorska sa týmto gestom poklonil divadelnej múze a sprítomnil si svoju aj divadlom očarenú mladosť. V jezuitskom školskom divadle hral najprv odvážnu Juditu, ktorá mečom zožala hlavu Holofernovi (1648) a o dva roky sv. Katarínu, ktorú pre jej neochvejnú vieru sľali.

Mladučký šľachtic predstavoval ženy, ktoré povedané bibličtinou mečom „zacházi i schází“. Kostým mal ženský, nádherný a nákladný – obdivujeme ho na olejomalbe, na ktorej majster štetca patrične zvečnil určite najprominentnejšieho herca z trnavského javiska – ale charakter hrdinský.

Z jedného jediného, no unikátneho obrázku musíme si urobiť obraz o podobe barokového divadla v jeho uhorskom centre. Hrali sa činohry i spevno-baletné predstavenia, aké dokladá latinisko-maďarsko-nemecký program k spevohre *Hymenaus fraude proditus*, ku ktorej zložil hudbu pezinský riaditeľ chóru František Talsky (1725). Bohatý javiskový fundus a nákladné dekorácie umožňovali „vypraviť“ historické hry z rímskych dejín či uhorského dejepisu. Študenti zahrli aj príbeh o povýšení svojho sídla na slobodné kráľovské mesto *Tyrnavia a Bela secundo Rege exstructa* (1741). Divákov hry znázorňujúcej bitku pri Moháči zaujalo veľkolepo upravené javisko, „vrchy, lesy, skaliská, kráľova izba, palác kráľovnej, vojenský tábor Turkov a vojenský tábor



Trnavská univerzita bola založená v roku 1635 kardinálom Petrom Pázmaňom. Mala 4 fakulty: teologickú, umenia, právnickú a lekársku. Univerzita sa stala známou aj vďaka hvezdárni zriadenej Maximiliánom Hellom, univerzitnou knižnicou, záhradami a divadlom. Existovala 142 rokov.

uhorský“ (1730), celá mašinéria trnavského barokového javiska. Divadlo a hudba sa vtedy na jednom mieste stretali a prelínali.

Jedno z najslávnejších hudobných predstavení-akademií (1757) malo na programe 13 čísiel s ukázkami rozličných tancov. Krátko potom, od roku 1760, pôsobili na filozofickej fakulte aj učitelia tanca a šermu. V tomto období podľa výpisov Ladislava Kačica bratislavský tanečný majster (instructor saltuum) Karol Plachý vytvoril choreografiu tancov pre hru *Nehemias* (1761). Barokové divadlo využívalo všetko, čo pôsobilo na city divákov. Zapájalo do inscenácií slovo, spev, hudbu, tanec, šerm, javiskové efekty, dekorácie aj kostýmy. Oslovovalo, ohurovalo, osvecovalo aj vychovávalo či prevychovávalo.

Ratio studiorum, študijný poriadok jezuitských škôl z roku 1616 predpisoval, aké hry sa hrať môžu a ako ich hrať treba. Musia to byť hry „latinské a slušné“. Ženy nemohli vystupovať. Ženské šaty museli byť „slušné a vážne“. Portrét Esterházyho sťa Judity dokladá, ako sa plnila vôľa zákonodarcov jezuitského divadla. Pri dlhých a vážnych hrách mohli sa na obveselenie obecenstva prednášať v medzihrách „materinským jazykom zložené, no nie komediantské, ani ľahkomyselné kúsok“. V Trnave sa hralo až 180 barokových hier. No ani v jednej, dokonca ani v jedinej medzihre reč ľudu nezaznela.

Obsahom ani rečou toto divadlo nebolo „ľudové“. Predstavovali sa hry pastorálne, pašiové, eucharistické, morality, martyriá, mystériá, hry historické, panegyrické, mytologické, dramatizácie príbehov zo Starého i Nového zákona. Súčasnosť v pria-

mom spodobení barokové divadlo nezaujímal. Oživovali sa náboženské legendy, zo svetových dejín sa vyberali príbehy demonštrujúce prenikanie cirkvi do riadenia štátov, glorifikovali sa činy kresťanských panovníkov. V duchu rekatolizačných úsilí sa predstavovala aj domáca história. Historické hry rovnako ako životopisy svätcov a mučeníkov sa miešali s prvkami grécko-rímskej mytológie. Hry starých klasikov toto divadlo nepoznalo. Na Shakespeara a jeho rovesníkov zabudli aj v rodnej vlasti, tragédie gréckych klasikov sa nepopularizovali ani na školských prednáškach, komédie rímskych autorov ešte neprišli do módy. V Trnave roku 1766 vybrali iba „niečo z vtipov Terentiusových“. Rímsky komédiograf Publius Terentius Afer sa kresťanským pedagógom nezdal „férový“, skôr príliš pohanský. Jeho komédie nahradili biblickými hrami Cornelia Schonaea, ktoré napísal v terentiovskom štýle a vydal v zbierke *Terentius Christianus* (1599-1603). Ani tohto falošného, „kresťanského Terentia“ v období baroka Slovákom nepredstavili. Dlh odčinili až trnavskí seminaristi roku 1805. Cez fašiangy zahrli veselú duchovnú hru Cornelia Schonaea *Daniel* v preklade Juraja Palkoviča do bernolákovčiny. Tá teda zaznela z javiska pred štúrovčinou. Ale neujala sa.

Takmer na žiadnom výtvarnom logu mesta nechýbajú dve zvláštne veže gotického dómu sv. Mikuláša. Ranobarokový chrám sv. Jána Krstiteľa, pôvodne univerzitný, potom „invalidský“ (podľa vojenskej invalidovne zriadenej v univerzitnom areáli), dnes katedrálly kostol s najväčším ranobarokovým oltárom na svete do výtvarných symbolov Trnavy preniká ťažšie. A predsa práve baroko má najvýznamnejšie miesto v duchovných a kultúrnych dejinách „Malého Ríma“. Barokové divadelné hry a kúzla zakrýva trnavská opona. Tón v barokovej sakrálnej hudbe pre široké masy veriacich udával zase najstarší slovenský katolícky kancionál *Cantus Catholici* (1655). Autorom bol trnavský jezuita Benedikt Szöllösi-Slavus (1609-1656). V trnavskej tlačiarňi ani nie po pol storočí vytlačili druhé vydanie spevníka (1700). Spievalo sa z neho často a na mnohých miestach. Trnava teda udávala tón v hudbe, aj v divadle.

V Trnave vyšla aj príručka, ako sa má oduševnene duchovná hudba interpretovať, vokálna skladba spievať. Tieto pravidlá pre študentov gymnázia, seminaristov, zbory rozličných kongregácií do knižočky *Liber Templi Societatis Jesu Tyrnaviae* vpísal rektor Ladislav Sennyei (1701).

Divadelná príručka nám z tohto obdobia chýba. Hlavné slovo pri inscenovaní mal tvorca slovného podkladu, textu hry. Človek, ktorého označovali termínom „choragus“ nebol vedúci chóru ani choreograf, skôr vtedajší „režisér“.

Kým mená trnavských barokových divadelníkov nikto obzvlášť nevyzdvihoval, mená skladateľov, ba aj niektorých ich skladieb sa zaknihovali. Okrem Szöllösiho v Trnave študoval Jozef Vachovský, Jozef Čermák, Jozef Kremnický, Juraj Zlatník a iní. Richard Rybárik spomína, že sa od nich zachovali inštrumentálne diela komponované v tzv. galantnom slohu. Významný hudobný historik zdôrazňuje, že v Trnave študoval aj Jozef Pantaleon Rožkovský (1734-1789), najvýznamnejší predstaviteľ neskorobarokového slohu na Slovensku. Trnavu označuje za pravdepodobné miesto vzniku jeho rukopisných zbierok klavírno-organových skladieb *Cymbalum jubilationis* a *Museum Pantaleonianum*. Ba vraj aj jeho paródie na nedelňé nešpory *Vesperae Bacchanales* (1771) majú trnavský pôvod. Rožkovský bol františkán a ďalší jeho spolupratia taktiež hudbou oživovali trnavský kláštor, menovite Edmund Beňovič (1638-1705) a v klasicizme Václav Malinský (1780-1838).

Ladislav Kačic rozšíril zoznam hudobníkov, ktorí študovali v Trnave nielen o ďal-

šie mená, ale priam osobnosti medzinárodného významu. Syn viedenského dvorského maliara, ktorý pracoval pre Esterházyovcov v Čeklísi (dnes Bernolákovo) Joseph Umstatt bol trnavským študentom v rokoch 1727-1730. Mal nevšedné hudobné nadanie, v mladom veku vyučoval hudbu, okrem iných spolužiaka Mikuláša Esterházyho ("Nádherymilovného"). Vynikajúci čembalista i organista komponoval hudbu k jezuitským školskými hrám. Po štúdiách pôsobil v kapele prímasa Imricha Esterházyho v Prešporke a hudobnú kariéru zavŕšil ako kapelník a dvorný skladateľ biskupov v Bambergu. V Trnave študoval aj Andreas Rennner v rokoch 1749-1750, jeden z najlepších tenoristov v strednej Európe tých čias. Bol hlavnou postavou fašiangovej akadémie v trnavskom jezuitskom kolégiu. Taktiež komponoval. Na akadémii odznela jeho symfónia, zaspieval dve árie. Kačic pripomína, že o Rennerových vynikajúcich speváckych kvalitách podáva výrečné svedectvo jeho zať, známy operný skladateľ Carl Ditters von Dittersdorf. Renner bol pravdepodobne autorom hudby k veľkej scénickej dráme *Moyzes* (1749). Jezuiti v tomto čase uvádzali viaceré drámy na spôsob talianskej opery, „ad formam Italicae operae Drama“. Libreto napísal pedagóg Jozef Bartakovič. Účinkovalo 37 hercov, 10 sólových spevákov, 14 zboristov, vyše 70 tanečníkov, z toho 2 sólisti, ďalej účinkoval orchester, komparz. Spolu vyše 150 účinkujúcich. Orchester, zbory, 8 hlavných sólistov, veľký balet, komparz, exotické prostredie Egypta – bola to skutočne dráma vo forme talianskej opery. Práve na ten námet napísal grand operu *Moise in Egitto* pre Neapol Gioacchino Rossini (1818). Prepracované dielo s názvom *Moise* malo premiéru v parížskom Théâtre Royal de l'Opera (1827). Trnava bola kolískou i domovom barokovej opery na dnešnom území Slovenska.

V rozpätí troch storočí mala triáda múz divadla, literatúry a hudby v „malom Ríme“ pomyselný chrám.

Divadelnú múzu najvýraznejšie reprezentuje olejomalba mladučkého, dievčensky nežného Pavla Esterházyho v role biblickej Judity (1648). Literatúru zastupuje ľúbostné vyznanie, básnická skladba plná poetického senzualizmu poslucháča právnickej fakulty trnavskej univerzity Štefana Seleckého, napísaná v bernolákovčine *Obraz panej krásnej perem malovaný, ktorá má v Trnave svoje prebývaní* (1701). Hudba sa ozvala posledná. Dómsky regenschori František Otto Matzenauer venoval Adele Örkonyiovej malú klavírnu skladbu *Hommage aux belles Tyrnoises* (1883). Krásne Trnavčianky sťa múzy boli stále prítomné v miestnej kultúre.

Divadlo pre všetkých, nakoniec len pre Maďarov

Mýli sa, kto si myslí, že zrušením univerzity zaniklo v Trnave aj divadlo. Univerzitu „odplavili“ do Budína. Bohatý mobiliár školy, najmä veľké barokové skrine z knižnice previezli na vozoch do Serede a odtiaľ na pltiach dolu Váhom a Dunajom do Budína. Tak pošlo naše barokové divadlo dolu vodou. Barokové divadlo je mŕtve, nech žije nové!

Univerzitu z mesta preložili, iné školy zostali. Dokonca Akadémia. Divadlo sa nevolalo Univerzitné ale Akademické. Aj po roku 1777 bývalo v Trnave dosť študentov. Bolo dostatok študentskej zábavy. Za stratenou „alma mater“ si zložili smútočno-žartovný spev *Elegia translation Academiae Tyrnaviensis Budam* (1778). Čiže *Žalospev na preloženie Trnavskej univerzity do Budína*. Makarónsky, latinsko-slovenský text recitácie zahrli v niektorej krčme. Tam vystupovali aj prvé profesionálne inonárodné divadelné spoločnosti. Milena Cesnaková vytvorila ich súpis. Prvý záznam hovorí

o rakúskej skupine detí, ktorú rozvážal po väčších mestách v Rakúsko—Uhorsku Felix Berner. V Trnave sa zastavil dvakrát (1770, 1774). Profesionálne divadlo začalo v univerzitnom meste doslova „detskými rokmi“ a produkciami.

V rovnakom čase zabával trnavské obecnstvo burleskami a improvizovanými „hanswurstiádami“, šaškovaním princípál Matthias Einzinger. Podpisoval sa ako „Bürger von Tyrnau“, čiže trnavský mešťan. Bol to asi prvý Trnavčan, čo sa živil divadlom. Roku 1776 zabával dokonca Viedenčanov.

Nemecké spoločnosti prichádzali Trnavčanom zahrať čoraz častejšie. Odsťahovali si z Prešporka. Tam mestské divadlo mali, v Trnave nie. Alebo takto: Trnava mala divadlo od roku 1692, no nemali ho Trnavčania. Lebo tamto divadlo patrilo škole, žiakom, patrónom univerzity aj nižších škôl. Nebolo vždy prístupné širokej verejnosti. Viacerí verejne činní šľachtici, mešťania založili divadelný spolok a 29. januára 1830 mestskej rade predložili návrh na postavenie divadla s tanečnou

sálou. Takejto viacúčelovej budove sa hovorilo reduta. V meste v rokoch 1811-1823 už bola v hostinci U zlatej koruny väčšia sála vhodná pre koncerty aj divadlá. Hostinec bol na Hornohrubej (dnes Štefánikovej) ulici neďaleko mestskej veže.

Divadelný spolok navrhol, aby sa divadlo postavilo pri hradbách vedľa františkánskeho kostola. Na mieste stáli tri jatky, ktoré mali zbúrať. Keď stavebná komisia usúdila, že preloženie jatiek si vyžaduje veľké náklady, mestská rada sa rozhodla postaviť divadlo na hlavnom námestí, prestavať naň hostinec U čierneho orla. Aj ten mal drevenú tanečnú dvoranu, v ktorej pravdepodobne taktiež hrávali kočovné spoločnosti.

Stavbu divadla magistrát zadal staviteľovi Bernhardovi Grünnovi. Mesto dalo pozemok, vyplatilo murárov, čiže postavilo holú budovu a divadelný spolok financoval postavenie lóží z dreva, zariadenie javiska i hľadiska, jeho výzdobu v biedermeierovskom slohu. Obstaral tiež všetko potrebné pre divadelnú prevádzku: kúpil kulis, rekvizity, nástroje pre orchester. Ďalej spolok trval na tom, aby divadlo zodpovedalo požiadavkám „umenia a symetrie“. Divadelná sála i javisko boli na svoju dobu a miestne pomery – Trnava vtedy nemala ani 10 000 obyvateľov – pozoruhodne veľké. Pôdorys divadla bol podlhovastý, vzadu mierne zaoblený, s dvoma radmi lóží na prízemí a na prvom poschodí, s galériou na druhom. Bolo určené pre 548 návštevníkov. 200 miest bolo na galérii, 100 na státi na parteri. Lacných, no zlých miest bolo viac než dobrých a drahých. Keď bolo divadlo plné, prevažovalo ľudové obecnstvo nad vzdelaným a umelecky náročnejším.



Neskorší uhorský palatín Pavol Esterházy si v školskej inscenácii v roku 1648 v Trnave zahral titulnú postavu v hre *Judita*. Neskôr bol mecénom trnavských divadelných aktivít, postaral sa, aby študenti mali kde hrať (vybudoval Theatrum Tyrnaviensis Academiae) a v roku 1696 nakúpil pre divadlo v Benátkach divadelné kostýmy. Snímka archív autora.

Theater - Ankündigung.

Mit der höchsten Einladung zum angelegten Theater: fände für bevorstehende Winter: Saison verbindet die gefeierte Unternehmung zugleich das erprobte Versprechen, durch Zusammenstellung eines, gerechten Anforderungen entsprechenden Künstler: Vereins, ihreu solide Geschäftsführung, Fleiß, Ordnung und Pünktlichkeit, eine ganz neue glanzvolle Garderobe, besonders überraschende Auszeichnung der neuesten Piecen, und einen reichen Wechsel der renomirtesten Schau- und Lustspiele, Vorstellungen und Opera, der kultvollen Theilnahme ihrer verehrten Theatergönner gesehnd nachkommen zu wollen.

Auf diese Grundpfeiler und die bekannnten hochberühmten Leistungen der edlen Bewohner Trnau's, die jederzeit allen Gutes und Schönen freundlich die Hände heben, gestützt, glaubt die gefeierte Direction mit voller Veruhigung das beständige Vertrauen hegen zu dürfen, daß ihr Mühen um gütige Unterstüzung einen würdigen Anhang finden werde. Hochachtungsvoll

Joseph Hagen,
Theater: Intendant.

Samstag den 1. Oktober 1842, zur Eröffnung der Bühne:

Prolog
von Ritter v. Lovitzschitz, gesprochen von Hrn. Schwell.

Dann:

Verbrechen aus Kindesliebe.
Neuestes Repertoirestück des 1. u. priv. Theaters an der Wien.
Sonntag den 2. Oktober:

Die reiche Bäckerfamilie.
Vokalstüce mit Gesang in 2 Aufzügen von Dr. Kaiser.
Montag den 3. Oktober:

König und Bauer.
Schauspiel in 3 Aufzügen von Dr. Galm.
Mittwoch den 5. Oktober, als erste Abonnements: Vorstellung:

Der Sonderling in Wien.
Vokal: Charakterstudie in 4 Aufzügen von Adolf Bäuerle.
Abonnements Preis für 12 Vorstellungen in Conto. Münze:
Ganz Preis 12 fl. - Zwölftig 2 fl. 24 kr. - Quartette 1 fl. 36 kr

Zachovaný divadelný plagát z roku 1842, ktorým riaditeľ divadelnej spoločnosti Joseph Hagen pozýval návštevníkov na predstavenia svojej spoločnosti v Trnave. Snímka archív autora.

Prvú zmluvu uzavrel divadelný spolok so spoločnosťou Anny Bannholzerovej a Daniela Mangolda. Zamestnávala 62 ľudí. Uvádzala činohry aj opery. Drámy Friedricha Schillera *Uklady a láska* (1832), *Viliam Tell* (1832), *Mária Stuartová* (1833), *Fiescovo sprisahanie v Janove* (1832), Goldoniho komédiu *Sluha dvoch pánov* (1832). Z opier Mangoldova spoločnosť mala na repertoári Rossiniho *Barbiera zo Sevilly* (1833), Weberovho *Čarostrelca* (1833), komické opery F.A. Boieldieho *Ján z Paríža* (1833) a *Biela pani* (1833), *Švajčiarsku rodinu* od Josepha Weigla (1834). Štyri roky po parížskej premiére tu uviedli Auberovu dodnes populárnu operu *Fra Diavolo* (1834). Bol to prevažne súčasný operný repertoár, prevažne francúzsky a nemecký, talianska opera je v ňom skromne zastúpená.

Podobný program ako Mangold mal aj riaditeľ Joseph Hagen. Hral navyše Auberovu operu *Nemá z Portici* (1842), Mayerbeerovho *Roberta diabla* (1843), ale aj Belliniho *Normu* (1843).

Do divadelného spolku sa mohol prihlásiť každý občan, ale hlasovacie právo mal len ten, kto zaplatil aspoň 300 zlatých na stavbu divadla v hotovosti, alebo dal stavebný materiál. Najštedrejší boli šľachtici a poprední mešťania. Darcami materiálu boli aj Slováci, remeselníci či obchodníci. Pavel Balko, kupec s drevom, podľa potvrdenky poslal „na Theater trnavský sto lát škridlicových vibiraních“. Skutočnosť, že na divadlo prispeli všetci občania, Slováci, Nemci aj Maďari vpísali do nápisu na priečelí divadla: Ist hanC aeDeM ThaLle posVIIt senatVs aC popVLVs TrnaVIensIs – Tento stánok Tália postavil senát a obyvateľstvo Trnavy. Chronostikon z latinského nápisu vytvára rok 1831. Podobný nápis bol aj v hľadisku nad javiskom. Vo výstižnej skratke pripomínal horlivosť, štedrosť a kultúrnu vyspelosť Trnavčanov: Aere sociali MDCCCXXXI – Z darov občanov 1831. Pri prestavbe divadla v päťdesiatych rokoch 20. storočia chceli nápis Aere sociali zmeniť na V ére socializmu. Nestalo sa a pôvodný nápis umiestnili nad javisko až pri poslednej renovácii hľadiska na začiatku 21. storočia.

Trnavské divadlo slávnostne otvorili 26. decembra 1831.

Divadelný spolok si vyhradil prevádzkové právo na dvadsať rokov.

Po zrode profesionálneho divadla nastal čas vzácného spolužitia činohry a opery, divadla a hudby. Čulá aktivita divadelného spolku podnietila vznik spolku hudobného. Vznikol dva roky po otvorení divadla. Hudobný spolok (1833) sa staral o zveľadenie hudobnej školy. Vypísal už spomínaný konkurz na miesto hudobného trubača a zároveň učiteľa hudby (1834). Vyhral ho Ján Czarda, vo Viedni školovaný profesionálny hudobník. Hudobný spolok bol však na iné aktivity chudobný. Po piatich rokoch ho zreorganizovali a premenovali na Cirkevný hudobný spolok (Kirchenmusik-Verein). Kronikárka trnavských hudobných dejín Edita Bugalová zaznamenala, ako mnohopočetný, takmer päťstočlenný spolok bol zo začiatku agilný. Na Vianoce a na Veľkú noc usporiadal veľké koncerty v divadle, na ktoré pozývali prešporských i viedenských umelcov, na jar a jeseň mávali menšie, tzv. cvičné koncerty v budove Palatia na nádvorí radnice. Spolok pripravil ročne aj operné predstavenie. Asi sa podieľal na inscenáciách náročnejších diel. *Robert diabol* či *Nemá z Portici* si vyžadujú veľký ansambel. Vlastne si tie grand opery na trnavskom javisku ani nevieme predstaviť. Asi diela upravili, „umensšili“. Takmer po stopäťdesiatych rokoch tu Opera SND opakovane zahrála Verdiho *Nabucca*. V archíve Cirkevného hudobného spolku, ktorý spracovali a publikovali Anna Dunajská a Mária Štibrányiová sa uvádza kompletná komická opera Gioachina Rossinino *Talianka v Alžíri*. Na trnavskom divadelnom plagáte sme ju nenašli. V archíve cirkevného spolku sú prirodzene predovšetkým skladby sakrálné, vyše 420 omší, ofertoriá, nešpory, hymny, litánie, antifóny a ďalšie. Impozantné sú aj zoznamy svetských skladieb, komorných aj orchestrálnych či vokálnych, časti oper, árie, operety. Medzi menami skladateľov je veľa operných tvorcov. Haydn, Paissielo, Mozart, Rossini, Bellini, Donizetti. Ak čo i len časť tohto bohatstva nezostala ležať v archíve, Trnavčania počuli barokovú, rokokovú, klasicistickú, romantickú hudbu znieť v širokom spektre v kostole, v divadle i na koncertoch. V divadle sa uvádzali aj vaudevilly s melódiami povyberanými z diel rôznych majstrov. Jedno také „pasticcio musicale“ urobil kapelník Karol August Gläser (1847).

Po otvorení divadla sa sformoval aj divadelný orchester. Jeho kapelníkom sa stal skladateľ cirkevnej i svetskej hudby František Xaver Albrecht. Jadro orchestra tvorili miestni profesionálni, platení hudobníci, doplnení hráčmi i spevákmi z činného členstva spolku, spevákmi z dómu, aj členmi kočovných spoločností. Tak to vyznieva, že hudobníci i speváci zo spolku vypomáhali pri operných produkciách divadelným spoločnostiam. Tie zase sa rovnakou mierou odplácali Hudobnému spolku. Krásna harmónia v trnavskom hudobnom živote. Bohu spievali po latinsky, občanom po nemecky.

Tak bolo až do rakúsko-uhorského vyrovnania (1867). Cisár uvoľnil Maďarom ruky v riadení Uhorska, Maďari však nemaďarským národom v Uhorsku podobnú slobodu nedarovali. Ani v politike, ani v kultúre. Naopak. Postupne priťahovali slučku krutej maďarizácie najmä slovanským národom žijúcim pod svätostefanskou korunou.

Tóny hudby sa nedali pomaďarčiť, ale slová piesní či názvy spolkov áno.

Hudobný spolok ukončil činnosť v revolučnom roku 1848. Mnohí jeho členovia naďalej účinkovali na chóre dómu. Chrámový zbor a orchester dómu sv. Mikuláša pretrval všetky politické zlomy, štátne prevraty, je živý dodnes. V auguste 1993 sa jeho činnosť formálne obnovila pod názvom Rímsko-katolícky cirkevný hudobný spolok sv. Mikuláša v Trnave. Kontinuitu trvania spolku doložili vložением ustanovení prvého spolku z roku 1833 do nových stanov.



Najstaršiu dodnes na divadelné účely využívanú budovu (dnes sídlo Divadla Jána Palárika) postavili v rokoch 1830-31. Na snímke je jeho podoba v roku 1868. Snímka archív autora.

Cirkevný spolok zostal cirkevným, ale svetské spevokoly spievali v každom čase iné pesničky.

Po roku 1859 stanovami potvrdili Trnavský mužský spevácky zbor (Tirnauer Männergesangsverein). Viedol ho onen od veže až po školu a chrám všadeprítomný Ján Czarda. Nemeckému spolku chcel konkurovať maďarský spevácky krúžok Nagyszombati dalkör. Telesá roku 1880 splynuli do jednej ustanovizne Nagyszombati dalárda. Maďarský trnavský spevokol prežil až do prevratu. Vyhlásil sa za priameho nástupcu a dediča slávy prvého trnavského spevokolu z roku 1859. Od roku 1912 bol jeho zbormajstrom Mikuláš Schneider-Trnavský. V meste bolo viacero ďalších spevokolov, no tie spievali iba „druhý hlas“.

Podobne ako speváci aj herci si museli povinne zmeniť javiskovú reč. Prvá maďarská divadelná spoločnosť Józsefa Szabóa sa v meste objavila roku 1843. Úroveň nemohla konkurovať nemeckým. V roku 1860 sa začali v mestskom divadle maďarské spoločnosti striedať s nemeckými. O dvadsať rokov maďarské už mali prevahu. Od roku 1893 do zániku monarchie sa v Mestskom divadle hralo iba po maďarsky. Z divadelnej mapy Uhorska vygumovali Trnavu, Tyrnau, zostala len Nagyszombat. Z pohľadu národného utrpenia a utlačania slovenskej kultúry skôr „Veľký Piatok“ ako „Veľká Sobota“.

Slovenské divadelné intermezzo

Nemalo iba dĺžku Veľkého týždňa, trvalo takmer tri roky, od januára 1869, do októbra 1871. V Mestskom divadle medzi nemčinou a maďarčinou znela aj slovenčina. Slovenskí ochotníci sa striedali s nemeckými a maďarskými profesionálmi. Nikde inde našich amatérov nevpustili do kamenného divadla. Ojedinelé a v dejinách nášho

divadelníctva dostatočne znelé prvenstvo.

Trnavskí ochotníci sa pokúšali dostať na javisko „z darov občanov“ dlhšie a vytrvalo. Dvaja z nich najprv vystupovali s nemeckou spoločnosťou, čo vraj nie najlepšie prosperujúcej družine zvýšilo návštevnosť. Potom chceli po slovensky zahrať nemeckú veselohru (1864). Magistrát žiadosť odmrštil. V šesťdesiatych rokoch v meste i okolí silnelo národné povedomie inteligencie. V Majcichove farárčil „miláčik národa“, vtedajší náš najúspešnejší dramatik Ján Palárik. V Trnave bol takmer doma. Po slovensky sobášil priateľa. Na zádušnej omši za prvého predsedu Matice slovenskej biskupa Štefana Moyzesa v dóme (1869) predniesli Palárikov „smútočný spev“ na vlastný text. Predstavil sa teda Palárik v Trnave ako kazateľ, skladateľ, nakoniec ako dramatik. Všetko pomohol zorganizovať.

8. decembra 1868 trinásť žiadatelia, medzi nimi ochotníci a ich režisér Vendelín Kutlík predložili mestskej rade po slovensky napísanú prosbu, aby mohli vystupovať v divadle, ktoré postavili občania bez rozdielu národnosti. Dovoľávali sa ľudskosti i rovnosti, poukazovali na vzdelanosť a osvetu, na ktorú má každý rovnaké právo. Zdôraznili, že chcú kriesiť najviac zaostalý ľud a národ slovenský „takými divadelnými hrami, ktoré ani dobrým mravom, ani krásnemu priateľstvu a bratstvu občanov rôznych národností neškodí“. Štýl žiadosti je palárikovský. Žiadatelia vyhrali. A hneď hrali. Najprv Kotzebueho hru o slávnom rodákovi z blízkeho Vrbového *Gróf Beňovský alebo Spiknutie na Kamčatke* (1869). Bol to najúspešnejší vtedajší dramatik. Scénickú hudbu a predohry k jeho hrám skladal Ludwig van Beethoven. Dušou slovenského repertoáru bol Palárik. Vždy prítomný v hľadisku, tromi veselohrami prehovoril z javiska. *Drotára* (1869), *Inkognito* (1870) videli diváci zo širokého okolia v Mestskom divadle, *Zmierenie alebo Dobrodružstvo pri obžinkoch* zahráli na javisku tzv. Strelnice (1870). Amatérovo posilnili študenti práv z Prešporka. Vynikal medzi nimi Svetozár Hurban, neskorší spisovateľ Vajanský. Divadlom prebudení a povzbudení Trnavčania začali si zakladať slovenské spolky, Živenu (1869) a Besedu slovenskú (1870). Kanonik Juraj Slotta založil Slovenský spevácky zbor (1872). Prešporskí akademici na základe trnavských ochotníckych skúseností chceli založiť slovenské kočujúce divadlo. Podarilo sa im utvoriť iba „stály výbor“ (1872). Trochu sa omeškali. Maďarské úrady začali slovenské existujúce spolky a školy, gymnáziá i Maticu slovenskú rušiť, nič nové nepovolili. Z majetku Matice slovenskej dokonca založili maďarizačný spolok a dali aj na stavbu nového divadla v Nitre. V zakladajúcej listine zdôraznili, že slovenčina v tomto divadle nesmie zaznieť. Stalo sa. Trnava zostala svetlou výnimkou.

Pašie v živote i na javisku

Po Jánovi Palárikovi prišiel do Trnavy ďalší populárny dramatik Ferko Urbánek (1858-1934). Aj on chcel vidieť na javisku čo napísal. Štefan Krčméry vystihol, že Urbánek svojimi „obrazmi zo života“ zachránil pred maďarizáciou celé dediny. Hrali ho aj v mestách. V Trnave sa časy zmenili. Maďarský magistrát maďarizoval ostošesť. Urbánkovi, tajomníkovi Spolku sv. Vojtecha, nezostávalo nič iné, ako zahrať svoje hry iba vo vlastnej domácnosti. Tak začínalo v Trnave 20. divadelné storočie. Na jeho konci, v období totality, spoznali sme opäť tzv. „izbové“ divadlo. Známe boli najmä súkromné predstavenia v pražskom byte Vlasty Chramostovej. V trnavskom Urbánkovom byte išlo o bytie a prežitie slovenského divadla o sedemdesiat rokov skôr.



Miestny odbor Matice slovenskej v Trnave zorganizoval v roku 1943 uvedenie hry Petra Zvona *Tanec nad plačom* v réžii Alexandra Noskoviča. Snímka archív autora.

Na začiatku 20. storočia bol Ferko Urbánek známy nielen po dedinách, ale aj v mestách so živým ochotníctvom, v Turčianskom Sv. Martine, v Liptovskom Sv. Mikuláši, v Tisovci, ba dokonca aj v Budapešti. Všade ho hrali a venčili. Iba v Trnave slovenskí divadelníci nedokázali zopakovať ono veľkolepé gesto svojich predchodcov z konca šesťdesiatych rokov, hoci v meste krátko pôsobil Jozef Gregor-Tajovský. Pravda, jediná jeho hra, ktorá dotedy vyšla tlačou, fraška *Jej budúci* (1898) v ničom nenaznačovala umeleckú budúcnosť najznámejšieho realistického dramatika. Tajovský ani seba, ani druhých slovenských dramatikov na trnavské javisko nepretlačil. Nepodarilo sa to ani ďalšiemu vtedajšiemu trnavskému divadelníkovi Augustínovi Paulovičovi, autorovi skečov, komických výstupov a monológov, ktoré nechýbali na žiadnej vtedajšej fašiangovej zábave.

Rok čo rok napísal Urbánek dáku hru. Nenáročnú jasličkovú hru *Jezuliatko* vari ešte z rukopisu nacvičil autor s deťmi vo svojom byte (1905). Vianočnú besiedku bez plagátov, pozvánok, vstupného i bez oznámenia úradom o týždeň zopakovali v inom súkromnom byte, u pani Wallnerovej. Pri treťom dejstve hru prerušil policajný komisár s „natahnutým revolverom“ a ôsmimi ozbrojenými mestskými drábmami. „Také

Kocúrko, ako je Trnava, musí sa hľadať...” Tak o tomto nezvyčajnom predstavení detí i predstavení sa trnavských žandárov napísal do Národných novín smutný autor komických výstupov Augustín Paulovič.

Napodiv týždeň po tomto drastickom zákroku polície bolo v hostinci K uhorskému kráľovi fašiangové slovenské predstavenie troch aktoviek. Opäť zásluhou Urbánka. Postavil javisko, namaľoval dekorácie, nacvičil hry i sám hral. Obsadil sa do vlastného žartu *O polnoci*. Spomínaný Paulovič zase dominoval vo vlastnom skeči *Prekazená defraudácia*. Spoločníka trnavským dramatikom – hercom robil Anton Paulovič Čechov žartom *Medved'*. Tak sa v Trnave súkromne divadelne fašiangovalo roku 1906. V Mestskom divadle monarchia dožívala posledné roky pri lehárovských valčíkoch a kalmánovských čardášoch. Ožilo staré heslo Po nás potopa!

Jezuita Andrej Čambál akoby vycítil valiacu sa svetovú pohromu a rok pred vypuknutím svetovej vojny napísal *Pašiové hry* (1913). Takmer dvestostranový text hneď vydal v Šali a v Trnave hru nacvičil s Mariánskou kongregáciou mužov. Žiadosť musel napísať po maďarsky, no hralo sa po slovensky. Amfiteáter pre *Pašie* postavili na Hlbokej ceste za dómom, za hradbami. Hľadisko prijalo 8 – 12 tisíc ľudí. Hrávalo sa aj cez vojnu v rokoch 1913-1918. Za priaznivého počasia v letných mesiacoch, v nedeľu popoludní. Prichádzali diváci – pútnici zo širokého okolia, aj zo vzdialených dedín. Ak sa prihlásilo okolo 2 tisíc záujemcov, hralo sa cez leto každú nedeľu i vo sviatok. Hry navštívilo obrovské množstvo divákov. Bolo ich toľko, ba možno viac, ako na všetkých slovenských predprevratových ochotníckych produkciách dohromady.

Trnavské javisko bolo 32 metrov široké a 20 hlboké. Podľa nákresu na propagačnom letáčku bolo vernou kópiou scény v Oberammergau, stredisku európskych pašiových slávností. Súdiac podľa nákresu javiska páter Čambál preniesol do Trnavy z Bavorska tamojší scénický tvar *Pašii*. Trnava mala oddávna pri dome Jerichovu i Jeruzalemskú ulicu. Teraz k ním pridala aj „divadelný Jeruzalem“.

Mesto si tradíciu pašiových hier uchovalo aj po vzniku Československej republiky. Hrali ich v tzv. Sokolskej záhrade za kostolom sv. Heleny. Javisko sa dalo podľa počasia či počtu návštevníkov otvoriť do sály, alebo na voľné priestranstvo, na športové ihrisko. V tridsiatych rokoch sa jezuiti rozhodli najmä pre pašiové hry postaviť divadlo na pozemku medzi svojim kláštorom a kostolom. V divadle sa hrávali nie iba pašiové hry. Sála dnes slúži ako telocvičňa pre blízke školy.

Po zamatovej revolúcii 1990 ožili trnavské pašie na opačnej strane mestských hradieb, v tzv. Promenáde za františkánskym kostolom. Neodohrávajú sa na jednom mieste, ale diváci putujú za Kristom na jeho krížovej ceste i pred radnicu sfa sídlo Piláta, do františkánskeho kláštora, kde divadlo – obrad vyvrcholí. Udalosti z Golgoty si súčasní trnavskí divadelníci pripomínajú vo Veľkonočnom týždni. Trnava si nepamätá pašiové hry zo stredoveku. My zase nesmieme zabudnúť, že oni boli stredobodom divadelného života v „Malom Ríme“ pri páde habsburskej ríše.

Ferko Urbánek v hlavnej úlohe

Ferko Urbánek sa pred prevratom osvedčil ako organizátor, herec i režisér. V nových časoch staré skúsenosti zužitkoval. Založil kultúrny spolok Slovenská národná jednota. V krúžku popri Slovákoch pracovali aj Česi a po Urbánkových hrách *Rozmajrín*, *Slobodní manželia*, *Pánik*, *Tatrín* (všetky 1919), *Pokuta za hriech* (1920) zahráli aj české hry, Kvapilovu poetickú rozprávku *Princezná Pampeliška* (1919) a Stroupežnického

realistickú hru *Naši furianti* (1920). Všetky hry, prevažne vlastné, dedinské drámy, salónne komédie i alegorickú scénu režíroval vo „vlastnom“ vlasteneckom spolku sám autor.

Do prevratu slovenskí ochotníci boli vzácní, po prevrate sa začali všade rojiť. Trnava nebola výnimkou. V desaťročí 1918 – 1928 bolo v meste 35 kultúrnych spolkov. Takmer každý mal divadelný krúžok. Divadlo hrali všetci a všade. Spolky náboženské, športové, stavovské, školy, vojaci, hasiči. Tlačili sa predovšetkým na javisko Mestského divadla. Mnohé predstavenia mali slabú návštevnosť. Katolíci nechodili na predstavenia evanjelikov, Slováci ignorovali Čechov, živnostníci nepodporili podujatia robotníkov – a naopak.

V tlači sa písalo o finančnom zisku, o vlasteneckej povinnosti, ochrane či napadnutí morálky, málokedy o kultúre a umení.

Proklamovaná československá jednota trnavských ochotníkov netrvala dlho. Českí sa pustili na vlastné krídla pod hlavičkou Sokola, slovenskí sa zhrkli symbolicky pod perute Orla. Turul nevzlietol, maďarských amatérov nebolo.

Autorom oboch spolkov bol v prvom rade Urbánek. Zahrali tiež slovenskú rozprávku Júliusa Zeyera *Radúz a Mahuliena* (1923), ku ktorej zložil novú pieseň Mikuláš Schneider-Trnavský. Sukovu hudbu asi vynechali.

Dramatický odbor Matice slovenskej žičil predovšetkým autorom slovenským a domácim. Na úvod si vybrali Urbánkovho *Škriatka* (1923) v autorovej réžii. Športový klub Rapid hrával prevažne salónne hry. V Záhradníckovej réžii mala veľký úspech Dumasova *Dáma s kaméliami* (1927). Tento režisér pozval hosťovať do svojej inscenácie Ibsenovej *Nory* (1927) prvých významných, slovenských profesionálnych hercov zo Slovenského národného divadla Oľgu Borodáčovú-Országhovú a Janka Borodáča.

V Mestskom divadle vystupovali občas amatéri bez „firmy“. Boli poruke, keď bolo treba čosi oficiálne oslavovať, najmä 28. október, vznik Republiky. Raz sa hodil Mahenov *Jánošík* (1920), pri desiatom výročí dokonca Chalupkovo *Kocúrskovo* (1928). Upálenie Jána Husa pripomenuli hrou *Kostnické plamene* (1925), Palárikovu storočnicu *Drotárom* (1922), v ktorom Urbánek vystúpil ako herec.

Dramatický krúžok trnavskej posádky vystupoval vo svojom „zátiší“, vo veľkej sále Invalidovne, niekdajšej univerzity. V Dykovej dráme *Posel* (1922) po česky hrali aj Ferko Urbánek a Mikuláš Schneider-Trnavský.

Súvislú tradíciu mal dlhý rad žiackych a študentských predstavení. S deťmi nacvičovali rozprávky učiteľa Vanček a Voldán, hudobný sprievod im obstaral občas Urbánek. Aj on, podobne ako pred ním Palárik, bol príležitostný skladateľ. Schneider skomponoval scénickú hudbu k Flossovej rozprávke *V zajatí trpaslíkov* (1923). Okrem detí hrávali žiaci z meštianky, učni, či študenti gymnázia (Palárik: *Inkognito*, 1928).

V divadelnom vystupovaní boli horlivé rôzne náboženské organizácie. Ženské, mužské, miešané, Katolícka ženská jednota, Mariánska kongregácia, Evanjelický dobročinný ženský spolok, Divadelní ochotníci židovskej mládeže a ďalšie.

V meste boli krúžky, ktoré nechceli nikoho podporiť, len na seba zarobiť (Šachový klub). Zaregistrovali sa i krúžky s iluzórnym patrónom v názve (Kollár, Zola), ktoré nepestovali kollárovskú všeslovanskú vzájomnosť, ani nepropagovali zolovský naturalizmus.

Divadlom za sociálnu spravodlivosť agitovali robotnícke krúžky Československej strany sociálno-demokratickej, Spolku trnavských typografov, Robotníckej telocvičnej jednoty, Robotníckej akadémie, divadelná skupina „Jaro“.



Krajové divadlo v Trnave uviedlo vo svojej prvej sezóne v roku 1960 komédiu Jána Chalupku *Kocúrko*. V réžii Alexandra Noskoviča hrala Madlenu Mária Široká (vľavo), Tesnošila Vendelín Kuffel a Susedu Astéria Kuffelová. Snímka archív autora.

Katolícke organizácie si stavali javiská po celom meste. K jezuitom do novej dvorany sa chodilo predovšetkým na pašiové hry. Saleziáni nacvičovali divadlá s mládežou vo svojich sálach v meste aj na Kopánke, františkáni taktiež v meste aj na Tulipáne. Uršulínky so žiačkami i s dievčatami z učiteľského ústavu hrávali na javisku v školskej telocvični.

V Trnave bolo neobyčajne veľa divadelných krúžkov, ale ochotníkov bolo podstatne menej. Tí najhorlivejší a dobrí herci kolovali z krúžku do krúžku. Najschopnejších volali všade, bez rozdielu národnosti či svetonázoru.

V prvom povojnovom desaťročí divadelného života v Trnave bol všade duchom i telom prítomný Ferko Urbánek. Horlivý tajomník Spolku sv. Vojtecha (1904-1923) organizoval kultúrny život v meste. Písal a vo vlastnom vydavateľstve vydával staršie i nové hry. Každý rok ich niekoľko pribudlo. Všetky spolky ho hrali. Trnavskí ochotníci sa na úvod podperili jeho *Rozmajrínom* (1919). Urbánek autorsky aj autoritatívne, ako dramatik, dramaturg, režisér i herec sústavne a hlboko zasahoval do trnavského divadelného ruchu. Trnavské javiská akoby mal v prenájme a všetkých ochotníkov v područí. Počínal si vitálne, mladícky, hoci roku 1928 oslavoval sedemdesiatku. Z Trnavy odišiel do Bratislavy za tajomníka Slovenskej ligy (1923). Svätovojeťskú tajomnícku stoličku po ňom obsadil mladý spisovateľ Milo Urban. Podľa vzoru predchodcu aj on si hneď začal s divadlom. Zamestnanci Spolku sv. Vojtecha nacvičili Jiráskov *Lampáš* (1924). Milo Urban hral Knieža. V malej úlohe sa veľmi nepresadil. Neuspel ani ako dramatik. Janko Borodáč si nevybral zo súbehu SND jeho drámu *Beta, kde si?* Tá svojho autora preslávila až po polstoročí.

Režisér Borodáč začal s veľkým ohlasom presadzovať Ferka Urbánka na našej prvej profesionálnej scéne. V SND uviedol *Krutohlavcov* (1930), *Pani richtárku* (1933) a *Pytlakovu ženu* (1934). Osladil a divadelnými reflektormi ožiaril dramatikovi posledné roky života. Urbánkovo trnavské mnohoročné divadelné pôsobenie malo krásnu pointu. Bratislavskú. Nakrátko sa stal

Schneider – Trnavský hrá prvé husle

Ferko Urbánek s Mikulášom Schneidrom-Trnavským (1881-1958) tvorili nerozlučnú umeleckú dvojicu. Čím bol Urbánek v divadle, tým bol Schneider v hudbe.

Trnava mala až dve divadelné, no nemala koncertnú sieň. Alebo mala? Spomína ju v pamätiach *Úsmevy a slzy* práve Schneider. Ako gymnazista, na začiatku deväťdesiatych rokov (maturoval roku 1900) spoluúčinkoval v akomsi vianočnom oratóriu pre zbor a orchester „vo veľikánskej hudobnej sieni v trakte Marianum“. Lenže tú sieň postavili s novou budovou gymnázia až po roku 1914. Schneider písal pamäti nedlho pred smrťou. Možno si poplietol novú sálu so starým divadlom v konvikte. Ale hudobníci boli v Trnave odjakživa v službách chrámu i divadla. Mladý Schneider sa o tom sám presvedčil. Jeho významného predchodcu na svätomikulášskom chóre a zároveň kapelníka amatérskych, operetných produkcií v Mestskom divadle Čecha Otta Františka Matzenauera (1845-1901) pri dirigovaní Offenbachovej aktovky *Zasnúbenie pri lampáši* ranila mŕtvica. Matzenauer bol skladateľ cirkevnej hudby, krátky čas tajomníkom Spolku sv. Vojtecha, redigoval časopis pre výučbu, hudbu, umenie a literatúru. Dirigoval operety, no neskladal ich. Schneider konal opačne. Operetu napísal, ale divadelný orchester nedirigoval. „Dirigoval“ však trnavský medzivojnový kultúrny život.

K operete mal veľmi blízko, k českým operetným skladateľom obzvlášť. Pod taktovkou Oskara Nedbala počas pražských štúdií hral II. husle na Prvom českom hudobnom festivale na pražskej Letnej (1905). Neskôr v Bratislave bol na predvedení Nedbalovej operety *Donna Gloria*. Dirigoval skladateľ, hral súbor Theater an der Wien. V Prahe bol Schneidrovým spolužiakom na konzervatóriu Rudolf Piskáček, neskôr populárny český operetný skladateľ. Najmä jeho *Slovácka princezka* konkurovala v našom prostredí takmer rovnako starej Kálmánovej *Čardášovej priceznej*. Schneider vhuhol oboma nohami do zlatého veku viedenskej, budapeštianskej i pražskej operety. Mladý úspešný huslista a skladateľ piesní vo veľkom svete nasiakol operetným duchom. Divadlo si však nezvolil sa svoju celoživotnú metú. Ťahalo ho vyššie, na chrámový chór. Stal sa regenschorim v trnavskom dóme (1909).

Schneider sa stal „dvojdomeým“ skladateľom. Časť jeho tvorby patrila dómu sv. Mikuláša a všetkým slovenským katolíckym chrámom (najmä po trnavskom vydaní *Jednotného katolíckeho spevníka*, 1937, 1947), časť interpretom svetskej vokálnej tvorby. „Slovenským Schubertom“ ho začali volať po zbierkach piesní *Pôvodné slovenské piesne* na texty S. H. Vajanského, J. Jesenského, M. R. Štefánika, E. Podjavorinskej, P. O. Hviezdoslava (Myjava, 1909). Veľký ohlas mali a trvalú obľubu si získali ďalšie zbierky *Slzy a úsmevy* na básne J. Jesenského, I. Krasku, S. H. Vajanského a V. Roya (Martin, 1912) a 15 piesní na slová Ferka Urbánka *Zo srdca* (Trnava, 1921).

Trnavský dóm urobil zo Schneidra slávneho skladateľa duchovnej hudby, martin-
ský Dom zase milovaného kompozítora umelých piesní, z ktorých mnohé zľudovali.

Schneider na akadémii v martinskom divadle (1904) sprevádzal na klavíri Gej-

zu Reháka. „Predniesli sme medzi inými aj pieseň *Letí havran* na báseň Hurbana Vajanského. Po koncerte prišiel ku mne, objal, pobožkal a povedal, že ten, kto jeho slovám dal v hudbe taký pekný výraz, nech nechodí na svete s holým nemeckým menom, že si dovoľí byť mojím druhým krstným otcom a dáva mi meno Trnavský“. Majster si ho osvojil a prisvojila si ho aj rodina, manželka i mladšia dcéra.

Pri komponovaní piesní myslel skladateľ na operetu. Začal hľadať libretistu vo Viedni i v Budapešti. Hľadal ho tridsať rokov. Nakoniec sa rozhodol napísať libreto sám. V hudbe mu bol vzorom Lehár, v dráme Ivan Stodola a jeho satira na falošne chápaný vyznám moralizujúcich a dobročinných spolkov. Tak vznikla „stodolovská“ opereta *Bellarosa* (1941). Naštudovali ju v SND, inde sa o ňu nezaújmali. Pre nevydarené libreto.

Skladateľský osud Schneidera-Trnavského sa zrkadlí v dvojpostave z Hervého operety *Mamzelle Nitouche*: pre divadlo bol skladateľ Floridor, pre kostol organista Celestin.

Regenschorimu nesvedčí dôverná známosť s podkasanou ľahkonohou múzou. Schneider frivolnosť z diela vylúčil, no tým zbavil svoju jedinou operetu jej najvlastnejšej podstaty. V tomto žánri ho predbehol krajan, rodák zo Zavara pri Trnave Gejza Dusík. On sa stal „kyslíkom“ slovenskej operety. Schneider skladal ďalej chrámovú hudbu, omše i nádhernú hymnu pre slovenské chrámy *Bože čos' ráčil*. Zborovými skladbami obohatoval všetky telesá na Slovensku, predovšetkým Trnavský slovenský spevokol (1923), ktorý patril ku špičkovým telesám u nás v medzivojnovom období. Jeho členmi boli operetný skladateľ Karol Elbert i operný skladateľ, dirigent SND i šéf košickej opery Ladislav Holoubek. Trnavského *Bellarosu* obišli. Vojnové roky spolok rozložili (1942). Po päťročnej odmlke sa zviechal (1947), no zakrátko zanikol. Schneider-Trnavský sa stal spolutvorcom repertoáru mužského robotníckeho spevokolu Bradlan (1930). Aj tento zbor mal dni slávy i úpadku. Pred zánikom roku 1938 ho ratoval práve Schneider-Trnavský prevzatím čestného predsedníctva. Spevokol má stále chuť spievať.



Krajové divadlo v Trnave siahlo aj po náročnom texte B. Brechta *Kaukazský kriedový kruh*. V roku 1963 v réžii Tibora Rakovského stvárnil Chachavu vtedy začínajúci Leopold Haverl. Snímka archív autora.

Schneider-Trnavský sa celý život rozdával svojmu rodisku. Trnavčania vzdávajú jeho tvorbe sústavnú úctu. Pomenovali po ňom ulicu, otvorili múzeum, ktoré spravuje jeho vnučka, muzikologička Edita Bugalová, odhalili mu pamätník. Nazvali po ňom základnú umeleckú školu, nadáciu, komorné duo. Najväčšiu česť jeho menu však robí najprv celoštátna, neskôr medzinárodná spevácka súťaž. Jej laureátmi sú viacerí sólisti Opery SND, basista Peter Mikuláš, sopranistka Lucia Ághová i tenorista Peter Dvorský. On Schneiderove piesne zaspieval aj na pôde milánskej La Scaly.

Majstrovu spätosť s divadlom sa dvakrát pokúsilo pripomenúť trnavské Divadlo Jána Palárika. *Bellarosu* uviedli k nedožitému jubileu skladateľa (2001). Upravovatelia diela urobili z neho „operetu pre činohercov“. Režisér Silvester Lavrík, nepoznajúc noty, prenechal rozoskúšané dielo ďalšiemu amatérovi. Lubomír Burger zamenil orchester za pár hráčov. Schneiderove melódie zneli inak a inde, niektoré sa neozvali vôbec. Účinkovali herci-nespeváci. Česť dielu nevrátili ani Bradlanisti sťa zboristi. Z *Bellarosy* spadla rosa. Prach na nej zostal. Nepoučiteľní trnavskí divadelníci chceli predstaviť Schneidra ako tvorca piesne piesní ešte raz. Michal Babiak napísal dramatickú rapsódiu o najslávnejšom trnavskom muzikantovi s názvom *Ružičky zo srdca* (2007). Pripomenul skladateľovu najpopulárnejšiu pieseň i najúspešnejšiu, zbierku piesní. Pokúsil sa napísať „operetu“ o operete. Základom rapsódie je dlhoročný ťažký zápas skladateľa s ľahkou múzou. Autor bol aj režisérom a chcel, aby v predstavení zazneli mnohé Schneiderove piesne. Herci sa však z „činohernej“ *Bellarosy* nepoučili a spievať sa nenaučili.

Schneider-Trnavský žil pre divadlo, no trnavské, ani žiadne iné divadlo ním nežije. Keď ho vymenovali za národného umelca, ironicky trpko na svoju adresu zavtipkoval: „Nech dá Boh, aby sme nikdy neboli maródní umelci a čím neskôr národní umrelci!“ Lahko sa mu žartovalo, keď vedel, že národným umelcom sa nestal podľa dekrétu, ale znárodnením jeho piesní.

Divadlo na prenájom

Nové časy po vzniku Republiky sa ohlásili novými jazykmi. Nemčinu a maďarčinu všade, aj v divadle vystriedala slovenčina a čeština. Po slovensky hrali ochotníci, po česky profesionálne súbory, aj viacerí amatéri. Ochotníci sa rozmnožili ako huby po daždi, no ani kočovníkov neubudlo. Mestské divadlo prenajímali všetkým.

Na začiatku 20. storočia priečelie budovy bolo ošarpané. Rozhodli sa ho prestavať (1907). Prebúraním dvoch poschodí vznikla priestranná a vysoká sála s malou galériou a veľkými oblokmami. Priečelie divadla i vnútro sály vyzdobili v secesnom slohu. Sálu skrášľovali benátske zrkadlá. Podľa nich ju nazvali Zrkadlová sieň. Bola to novodobá reduta, určená na bály a zábavy, ale aj koncerty, prednášky, slávnostné zhromaždenia. Pamätníkom sa v tých zrkadlách zrkadlí rozprávačský i muzikálny talent najpopulárnejšieho Trnavčana z chóru „hrubého“ kostola. Zo sály sa vychádzalo na malý balkón, z ktorého odzneli všakovaké politické reči i slávnostné prejavy. Nové časy dali divadlu novú fasádu.

Hľadisko divadla sa nezmenilo. Zachovali jeho pôdorys, všetky lôže aj biedermeyrovskej výzdoby. Do drevenej konštrukcie hľadiska i javiska sa pustil červotoč, na plyšové sedadlá padal prach. Mestská rada plánovala postaviť nové divadlo (1920). Aby zarobila, prenajala divadlo ako kinosálu Františkovi Filípkovi za 1000 Kčs mesačne. Premietali sa nemé filmy. Počas premietania preludoval dáky klavirista.

Nemé boli aj kiná, ktoré krátko po sebe vznikli na centrálnej mestskej osi, od konca „Dolnohrubej“ po koniec „Hornohrubej“. Pri Tatra banke postavili Bio Radio, neďaleko radnice Bio Tatra, na hornom konci pri Rybníku Bio Apollo. Kiná sa podobali na divadlá. Mali aj lôže, alebo balkóny. Slúžili do konca storočia. Z Bia Radia urobili obchod, z Apolla hotel, Tatra kino bolo vo dvore rozľahlého jednoposchodového domu s krčmou, bodegou, ale aj s veľkou koncertnou či výstavnou sálou na poschodí. Všetko zbúrali a nahradili socialisticou bytovkou a predajňou textilu. Najprv odišlo kino z Mestského divadla a nemá budova sa rozhovorila. Renovácia musela počkať štyridsať rokov.

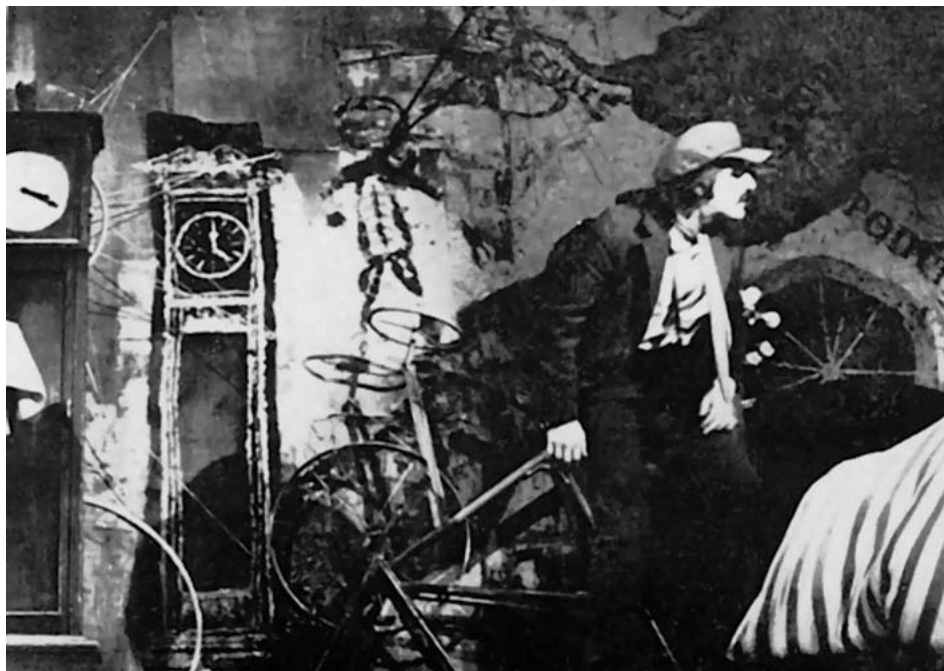


V závere svojej krátkej existencie uviedlo trnavské Krajské divadlo v roku 1965 Hviezdoslavovu *Hájniovu ženu* v adaptácii a réžii Jozefa Pálku. Michala hral Leopold Haverl, Hanu Zita Furková. Snímka archív autora.

Na Slovensku po vzniku Republiky boli veľké divadlá v Bratislave a v Košiciach, menšie v Trnave, Nitre, Levoči, Spišskej Novej Vsi a v Prešove. Trnavské bolo najstaršie. Mesto malo spoločenské i kultúrne zázemie, divadelnú tradíciu aj početné obyvateľstvo. Nové divadelné, prevažne české spoločnosti začali vyhľadávať spoločnosť Trnavčanov. Návštevníkov im však odčerpávali až tri, od tridsiatych rokov už zvukové kiná.

Operná a operetná spoločnosť riaditeľa Otakara Nováka otvorila prvé trnavské hosťovanie Smetanovou *Predanou nevestou* (1919). Nasledovala Verdiho *La Traviata*, Kálmánova *Čardášová princezná*, Lehárova *Cigánska láska*, Jarnova *Krista z horárne*, *Čaro valčika* Oskara Strausa. Spoločnosť prichádzala do Trnavy každý rok na jar i jeseň. Menila názvy na Vidiecky súbor SND II., či Vidiecky súbor činohry a spevohry. Repertoár mala tradičný. Z opier ponúkla Smetanovu *Hubičku*, *Dalibora*, Weberovho *Čarostrelca* (všetko 1920), Offenbachove *Hoffmannove rozprávky* (1928). Väčšinu večerov zaplnila spevohra Kalmánovými, Straussovými, Lehárovými, Nedbalovými, Fallovými, Gilbertovými operetami. Z činoherných predstavení v réžii riaditeľa Nováka boli iba štyri slovenské hry, Rázusova *Hana* (1921), Kukučínova *Komasácia* (1922), Tajovského *Statky-zmätky* a *Záveje* od Vladimíra Hurbana Vladimírova (1925). Z ostatných hier zaujali české novinky *Zo života hmyzu* bratov Čapkovcov a *R.U.R.* Karla Čapka, Shakespearova tragédia *Romeo a Júlia* (1925), dramatisácia Kuprinovho škandalózneho románu *Jama* (1926).

Dlhy vohnali riaditeľa Nováka do samovraždy (1929). Vedenie prevzala manželka. Za sídlo súboru považovala Trnavu. Mestské zastupiteľstvo jej povolilo používať už tretí názov Stredoslovenské divadlo so sídlom v Trnave (1935). Súhlasilo s ďalšou zmenou firmy na Stály súbor mestských divadiel v Trnave a Nitre (1937). Po autonómii Mária Nováková-Rosenkranzová odvieďla súbor na Moravu ako Moravské divadlo. Trnave pripravil súbor málo umeleckých zážitkov. Malý orchester pri operách



V hre Mirky Čibenkovej podľa Marka Twaina *Tom Sawyer* (réžia Juraj Nvota) si v Divadle pre deti a mládež v Trnave zahral titulnú postavu Marián Zedníkovič. Snímka archív autora.

zväčšovali hudobníci z miestnej vojenskej posádky. S miestnymi hudobnými spolkami a spevokolmi súbor nespolupracoval.

Trnavský hudobný život v dvadsiatom storočí oproti predchádzajúcemu schudobnel. V dome a v kultúrnych domoch na rôznych akadémiách vyspevovali najmä mužské, zriedkavejšie ženské, miešane či detské zbory, ale hudobné dramatické umenie privádzali iba súbory odinakiaľ. Najvyššiu úroveň mali vystúpenia opery SND. Naša vtedy jediná operná scéna si vystačila s vlastným orchestrom. Symfonické koncerty nemali v meste silnú tradíciu. Najväčší sviatok milovníkom orchestrálnej hudby pripravilo hosťovanie Českej filharmónie s dirigentom Václavom Talichom (1927), ktorý stál aj pri zrode Slovenskej filharmónie, no jej prvý koncert v Trnave nedirigoval (1949). Koncert odznel v málo kultúrnom prostredí Kultúrneho domu Kovosmalt na okraji mesta.

Najvýznamnejším hosťom v trnavskom Mestskom divadle bolo od svojho vzniku (1920) Slovenské národné divadlo z Bratislavy. Hosťovali tu všetky súbory, činohra, opera, zriedkavejšie balet. Národné divadlo mestá pravidelne finančne podporovali. Zájazdovanie súborov SND po Slovensku však nebolo iba povinnosťou, lež ešte viac nutnosťou. V sídle divadla okrem SND boli doma Nemci aj Maďari, SND malo štyri súbory. Museli si hľadať priestor mimo hlavného mesta. Opera chodievala na mesačné pobyty do východoslovenských Košíc. Taktiež zájazdy po Slovensku boli niekoľko týždňové. Trnava bola vždy poruke. Činohra chcela do Trnavy dochádzať pravidelne. V sezóne 1925/26 ako svoj „trnavský“ deň určila utorok, potom štvrtok, nakoniec z pravidelného hosťovania nič nebolo. Určite tiež preto, že predstavenia

boli české. Činohra SND sa rozdelila na Slovenskú a Českú až roku 1932. Potom vidiek radšej vítal súbor hrajúci v materčine väčšiny divákov.

SND netvorili slovenskí divadelníci – tých dlho po prevrate nebolo – pod týmto názvom vystupovalo Východočeské divadlo z Pardubic. Súbor ako prvý zaujal vyprázdnené teritórium po maďarských spoločnostiach. Po Bratislave a Trnave začal letné turné po Slovensku Tylovou drámou *Jan Hus* a Vrchlického veselohrou *Noc na Karlštejne* (1919). Spoločnosť pod firmou SND vystúpila v Trnave prvý raz na jar roku 1921. S Tajovského aktovkou *Hriech*. Z významnejších inscenácií Národného divadla Trnava videla Shakespearove komédie *Mnoho kriku pre nič* (1926), *Večer trojkráľový* (1928), Mahenovho *Jánošíka* v Rázusovom preklade (1925) a Hviezdoslavovu tragédiu *Herodes a Herodias* (1926). Z významnejších slovenských hercov sa v Trnave predstavili Jozef Kello, Andrej Bagar, Ján Borodáč, Oľga Borodáčová a Hana Meličková.

Do osláv storočnice Mestského divadla (7. júna 1931) činohra SND prispela maličkým darčekom. Na slávnostnom večeri predstavila v réžii Janka Borodáča Chalupkovu malú frašku *Huk a Fuk*. Bolo to chabé uctenie si tvorcu slovenskej veselohry i významného jubilea najstaršieho divadla.

Z opier väčšiu pozornosť vzbudili Pucciniho *Tosca* a *Madame Butterfly* (1925), Halévyho *Židovka* (1925), Verdiho *Trubadúr* (1927), Rossiniho *Barbier zo Sevilly* (1928), Dvořákova *Rusalka* (1925), Smetanova *Hubička* a predovšetkým *Predaná nevesta* (1925), v ktorej Jeníka spieval prvý slovenský tenorista Janko Blaho a dirigoval Oskar Nedbal. Trnavčania zažili skladateľa aj za dirigentským pultom pri *Polskej krvi* (1925). Vo výnimočnom divadelnom roku 1925 zo slávnej Nedbalovej éry v SND Trnava videla v choreografii Achilea Viscusiho Čajkovského *Labutie jazero*.

Po Novákovi poškúfovali po trnavskom Mestskom divadle ďalší divadelní podnikatelia. Bývalá členka SND Emília Wagnerová sa chcela v Trnave usadiť so Slovenským komorným divadlom (1937-1939). Súbor sa nepresadil ani v Trnave, ani na vidieku. Neratoval ho ani vtedajší najpopulárnejší herec Andrej Bagar, ktorého Wagnerová pozývala na časté hosťovačky.

Nové slovenské divadlo Fraňa Devínskeho začínalo taktiež v Trnave Borodáčovou aktuálnou politickou hrou *Chlapci na stráži* (1939). V novej sezóne súbor zmenil názov na Slovenské ľudové divadlo. Devínsky hľadal miesto, kde by sa mohol natrvalo usadiť. Do úvahy prichádzali mestá s divadelnými budovami na oklieštenom Slovensku po maďarskej okupácii: Trnava, Prešov, Nitra. Vybral si posledné. Zájazdové divadlo živila opereta s malým, päťčlenným salónnym orchestrikom. Herci účinkovali v činohrách i v operetách. Niektorí vedeli spievať a tancovať. Na trnavskom javisku sa hralo vari všetko, čo toto divadlo inscenovalo. Prevažovali Dusíkové operety *Keď rozkvitne nový máj*, *Modrá ruža*, *Pod cudzou vlajkou*, *Turecký tabak*, *Osudný valčík*, často s hosťovným Mimi Kišonovej-Hubovej a Františka Krištofa-Veselého.

Na operety si trúfali aj domáci amatéri. Slovenský spevokol si s chuťou zanôtil v Doudlebského operetke *Cigánčička* (1934). Operety a operetky skladal a s chlapčenským zborom Trnavských saleziánskych speváčikov nacvičoval salezián don Jozef Strečanský (1910-1985). Nazývali ho „kňaz s harmonikou“. Na operetu *Podivná socha* prepracoval Offenbachovu *Princeznú z Trebizondy*. Po úspechu doma ju zahráli aj v SND i v Žiline (1939). Pre chlapčenský súbor upravil operetku Taliana Cincattiho *Marek rybár* (tiež *Rybári, rybári* 1942). Nábožensko-národný obsah mala spevohra *Kaplanka v lese*. Pre nový saleziánsky ústav na trnavskej Kopánke pripravil hudobno-dramatickú montáž zo svojich i cudzích skladieb *Mikuláš prichádza* (1944).

S operetou si trúfali prísť do mesta i dedinčania. Bielokostolania zahrali dielko *Každá kasáreň ako lekárneň* (1943) a Divadlo mladých dokladovalo svoju mladosť taktiež operetkou *Anička Kováčovie* (1943). V Urbánkovom nakladateľstve vychádzali operetné libretá Jarka Elena *Pozor na vlak!*, *Ej horička zelená*, *Viola chce k filmu*, *Amor šarapatí... S hudbou V. Kostku, J. Pelikána, P. Petríka či K. Makáriusa zazneli aj z trnavského javiska.*

Trnavské operetné divadlo vždy žilo v rytme doby. Po parížskych kankánoch, vienských valčíkoch, maďarských čardášoch a českých polkách vo vojnových rokoch udomácnili sa v ňom aj slovenské tangá.

Umelecké ambície amatérov

Na jeseň 1944 Trnava dostala Akademické divadlo.

Ako za čias palárikovských, aj teraz fakľu dramatického umenia priniesli do niekdajšieho univerzitného mesta akademici z Bratislavy. Dramatický súbor Združenia vysokoškolského študentstva tam vznikol na jar 1944. Protektor združenia profesor literatúry Andrej Mráz v bulletine k prvej premiére, Begovičovej tragikomédii *Dobrodruh pred bránou*, spomenul odvekú spojitosť nášho divadla so školou, ktorá sa výrazne odráža práve v trnavských divadelných dejinách.

Akademici chceli tvoriť umenie a zároveň sa divadelne školili. V Bratislave našli vhodné prístrešie, usídlili sa v trnavskom divadle. Začali obnovenou inscenáciou Begovičovej hry (25. novembra 1944). Krátko po sebe boli premiéry Begovičovho *Božieho človeka*, Gogoľovej *Ženby*, Stodolovej *Maríny Havranovej*, Sarmentových *Očí zo všetkých najkrajších*. Režisérom bol Alexander Noskovič, scénografom Emil Paulovič. Súbor rozohnal front, ktorý prehmel Trnavou 1. apríla 1945. S malými personálnymi zmenami súbor hral ďalej, lebo väčšina členov bola z Trnavy a okolia. Nových politických predstaviteľov nechceli dráždiť názvom združenia z obdobia Slovenskej republiky. Akademické divadlo premenovali na Umelecké studio. Na úvod si členovia preložili Čapkovu *Matku* (1945). Bol to pravdepodobne prvý Čapek v slovenčine, lebo v medzivojnovom období v SND hrali bratov Čapkovcov po česky a ich hry si neprekladali ani českí ochotníci pôsobiaci na Slovensku. Z ďalšieho repertoáru pripomíname Molièrovho *Juraja Dandína* (1945), Nicodemiho *Tieň* (1946), *Dvoch* Barčalvana (1946).

Z bezpečnostných dôvodov roku 1948 Mestské divadlo zatvorili. V marci toho istého roku zaniklo taktiež Umelecké studio. Pred spadnutím poslednej opony v starom, „chorom“ divadle režisér Tibor Sásik inšpirovaný Jamnického inscenáciou v SND inscenoval Molièrovho *Zdravého-nemocného* (1946). Účinkoval študent, básnik Viliam Turčány i neskoršia sólistka operety Novej scény a Opery SND Elena Kurbelová-Kitnárová. Budúcich profesionálov bolo medzi trnavskými amatérmi habadej. Alexander Noskovič odišiel študovať réžiu ku E. F. Burianovi do Prahy. Po návrate režíroval vo zvolenskom i trnavskom divadle, spoluzakladal Divadelné oddelenie Ústavu slovenskej literatúry Slovenskej akadémie vied. Napísal monografiu *Ján Chalupka. Tvorca slovenskej veselohry* (1955). Bol režisérom druhej slávnostnej premiéry v renovovanom trnavskom divadle, Chalupkovho *Kocúrkova* (1960). Druhý režisér Umeleckého studia Tibor Sásik vyštudoval právo, no nevenoval sa advokácii ani divadlu, ale dlhé roky redigoval vlastivedne-turistický časopis *Krásy Slovenska*. Výtvarník Emil Paulovič navrhoval scény pre zvolenské, martinské a opätovne i trnavské divadlo. Herec Vla-

dislav Pavlovič bol protagonistom činohry SND a filmovým režisérom. Medzi Akademikmi začínala Mária Prechovská, neskoršia opora SND. Elena Voleková pôsobila do smrti v Košiciach, Milan Belohlávek v Martine, Ivan Macho vo Zvolene. Do dejín nášho divadelníctva vošli z trnavského javiska. S ním sú spojení aj básnici Viliam Turčány, Miroslav Válek, Vojtech Mihálik. Ten pre Trnavčanov hral, pre ostatných prebásňoval Aristofana a Moliéra. Ako rodený komediant sa ukázal v jednom i druhom remesle. Vysokú úroveň mali bulletiny Akademického divadla i Umeleckého studia. Práve v nich sa Akademické divadlo javilo ako „protiakademické“. Prostredníctvom prekladov článkov Buriana, Stanislavského, Vachtangova, Frejku, Honzla hlásili sa k avantgardnému divadlu. Písané manifesty sa zhodovali z rečou inscenácií. Neskorší literárny vedec, autor surrealistických koláží, teoretik abstraktnej maľby Oskár Čepan v jednom článku varoval pred nebezpečenstvom „vraždy slova prostredníctvom kulisy“. Sám sa pokúsil o scénu bez kulís v ére kulisového divadla.

Umelecké studio chcelo združovať všetkých umelcov, divadelníkov, výtvarníkov (aktívny bol Štefan Cpin), aj hudobníkov. Z tých získali iba Rudolfa Križana. Veže dómu mali však vo svojom výtvarnom logu.

Trnavské divadlo vo vojnových rokoch ovládla ľahkonohá opereta. I muž v suta-ne sa s ňou spriatelil. Ale ťažisko pôsobenia dona Jozefa Strečanského bolo v oblasti duchovnej hudby. So Schneidrom sa delil o miesto na mikulášskom chóre. Trnavskí saleziánski speváci pod vedením zborníka Strečanského spievali ako prví na Slovensku klasickú polyfóniu. Interpretovali Palestrinu, Monteverdiho, Haslera. Ich zborové spevy a cappella oceňovali odborníci po bratislavskom vystúpení v dome (1941). Zvlášť vyzdvihli technickú pohotovosť v nezvyklej rytmike klasickej polyfónie, intonačnú presnosť, vyrovnanú dynamiku. Chlapci patrili k prvým interpretom Suchoňovej hymnickej piesne *Aká si mi krásna*. Spevák dirigent sprevádzal na harmonike pri vlastných úpravách populárnych skladieb Mozarta, Schuberta, Schumanna či Straussovho valčíka *Na krásnom modrom Dunaji*. V štúdiu Slovenského rozhlasu a v bratislavskom Blumentálskom kostole speváci nahrali vianočné koledy v úprave svojho dirigenta (1943). Pri omšiach v trnavskom dome spievali so staršími seminaristami zo saleziánskeho ústavu. Trnavskí saleziánski speváci (1939-1946) napísali výraznú kapitolu v dejinách slovenskej cirkevnej hudby. Skladateľská, organizačná, dirigentská horlivosť Schneidra a Strečanského sa dopĺňali a vytvorili skvostnú „partitúru“ trnavského hudobného života „in Tempore Belli“. Trnavské múzy v čase vojny nemlčali.



Režisér Divadla pre deti a mládež Blahoslav Uhlár debutoval v roku 1979 ako dramatik rozprávkou *Princezná Maru*. Na snímke Ladislav Kočan a Ingrid Žirková-Filanová. Snímka archív autora.



V úvodnej sezóne 1974/75 prevzalo trnavské Divadlo pre deti a mládež Uhlárovu absolventskú inscenáciu na VŠMU, Čechovovu jednoaktovku *Svadba* a Gorkého *Deti*. V *Svadbe* zľava Ján Topľanský (Jať), Zuzana Kronerová (Nastasja Timofejevna), Peter Kuba (Žigalov), Jaroslav Gažovič (Aplombov) a Petronela Dočolomanská (Zemejukinová). Snímka archív autora.

Trnava má stále divadlo, aj úspešné spevokoly a ochotníkov

Štátna samostatnosť žičila slovenskému umeniu. Ku koncu vojny v mestách s dlhodobou ochotníckou tradíciou vznikli profesionálne súbory. V Martine Slovenské komorné divadlo, v Prešove Slovenské ľudové divadlo (obe 1944). Rovnaké ambície mali trnavskí ochotníci. Ibaže členov Akademického divadla a jeho legitímneho nástupcu Umeleckého studia predbehli šikovnejší podnikatelia. Súbor s názvom Mestské divadlo založili v júli 1945 málo známi amatéri. Oto Lackovič sa až neskôr stal obľúbeným hercom v Prešove a nakoniec v Mestských divadlách pražských. Jedine Martin Gregor bol kedysi populárny člen SND. Po návrate z koncentráku sa v rodnom meste pokúsil pomôcť domácim réžiou Urbánkovej *Pani richtárky*. Divadlo zahralo v meste a v okolitých dedinách Surgučevove *Jesenné husle*, Achardov *Život je krásny*, urobili zájazd do oblasti Komárna a po troch mesiacoch, koncom septembra 1945 zaniklo.

V októbri 1945 vystupovalo v Trnave Západoslovenské zájazdové divadlo. Osvetový inšpektor Trnavského okresu navrhol hercom Umeleckého studia, aby s týmto súborom spolupracovali, prípadne sa stali jeho členmi. Tí však vyhlásili, že chcú radšej pracovať ochotnícky – a dobre, ako profesionálne – a zle. Vedúci Umeleckého studia oslovili vtedajšieho generálneho intendanta všetkých slovenských divadiel

Andreja Bagara, aby pomohol pretvoriť ich združenie na profesionálnu scénu. Navrhovali, by zo SND medzi trnavských mladých divadelníkov prišli ako pedagógovia starší členovia národnej činohry. Mali vyučovať i hrať. Bagarovi sa myšlienka páčila, no nepresadil ju do života. Navyše mesto pre rekonštrukciu zatvorilo staré divadlo, v centre mesta nebola vhodná sála pre profesionálny súbor. Neujala sa ani myšlienka mladých, aby sa postavilo nové divadlo v parčíku medzi riečkou Trnávka a Okresným súdom. Trnava sa ocitla na chvoste nášho divadelníctva.

Renovácia starého divadla trvala 12 rokov. Z pôvodnej budovy zostali iba obvodové múry. Železobetónová konštrukcia kopírovala pôvodný pôdorys, lôže neobnovili, ani cennú historickú výzdobu. Javisko prehĺbili, pridali veľký priestor na odkladanie kulís na pravej strane, namontovali točnu a ťahy. Vzniklo malé komorné divadlo s matnou pripomienkou historickej budovy. Otvorili ho 7. mája 1960. Určili ho profesionálnemu súboru.

Trnava mala zase smolu. Súbor nevznikol konkurzom, ale novú budovu prisľúbili poslednému súboru zanikajúceho Dedinského divadla. Toto dedičstvo sa dlho prejavovalo v repertoárovej orientácii aj v tvorbe nového Krajového divadla, ktoré medzi ostatnými vidieckymi súbormi v umeleckých výbojoch bolo len okrajové. Trvalo 5 rokov. Pri reorganizácii divadelnej siete umelecké súbory oblastných divadiel v Trnave a Nitre zlúčili a zväčšené teleso usadili v Nitre.

44 inscenácií Krajového divadla v Trnave pripomína počet popravených vzbúrených vojakov trenčianskeho pluku cez prvú svetovú vojnu v Kragujevaci. Nie všetky trnavské inscenácie boli „na odstrel“, no tých významnejších nebolo veľa. Veľké hry sa volili nad silu súboru (Shaw: *Caesar a Kleopatra*, 1960; Shakespeare: *Hamlet* 1964). Režiroval ich Dezider Janda podľa borodáčovského realistického modelu. Mladí režiséri budovali svoj program na komornej, básnicko-filozofickej dramatiky, Jiří Svoboda na Williamsovej hre *Zostup Orfeov* (1961), Karol Strážnický na Verhaerenovej dramatickej epizóde *Filip II.* (1962). Úspech mal hosťujúci režisér zo SND Tibor Rakovský Brechtovým *Kaukazkým kriedovým kruhom* (1963). Divadlo viedol herec a dramatik Rudolf Debnárik, scénografmi boli Jozef Vecsei-Valentín a Emil Paulovič. Oporami súboru boli bývalí členovia Dedinského divadla Leopold Haverl, Milan Kiš a herci z iných divadiel, Eva Rysová, Ludovít Greššo, ako aj absolventi Vysoké školy múzických umení Zora Kolínska či Zita Furková.

Osirelé javisko opäť mohli obsadiť ochotníci. Tí najlepší však svoje pôvodné domovy neopustili. Súbor Vysokoškolák pôsobil na univerzitnej pôde Pedagogickej fakulty Univerzity Komenského na Prednádraží. Umelecky ho formoval bývalý člen Krajového divadla Július Farkaš, vystriedalo sa v ňom 200 študentov, medzi nimi budúci divadelní riaditelia Ladislav Podmaka a Emil Nedielka. Hrdili sa cenami z prehliadok za Dostálových – Pogodových *Výtečníkov* (1970), Brechtovu *Žobrácku operu* (1972), Molièrovho *Lakomca* (1977).

Od roku 1955 podnes, vyše päťdesiat rokov pôsobí divadelný súbor z Kopánky DISK. Je to autorské divadlo, režiséri Mikuláš Fehér a najmä Blaho Uhlár roky víťazia na celoštátnych súťažiach, aj s textami členov súboru Jána Rampáka, Pavla Lančariča, Rudolfa Brežáka. Detský kolektív Bzučalka založil, viedol a podľa svojej hry nazval Rudolf Debnárik. Celoslovenskú ozvenu získal aj druhý vysokoškolský súbor Plasticke divadlo poézie. Amatérske trnavské divadlo sa už dlhé roky zaraďuje na vrcholné priečky prehliadok súdobých inscenačných trendov a novátorských poetík.

Na novodobej akademickej pôde nedarilo sa len divadlu, ale aj hudbe. Osnovy

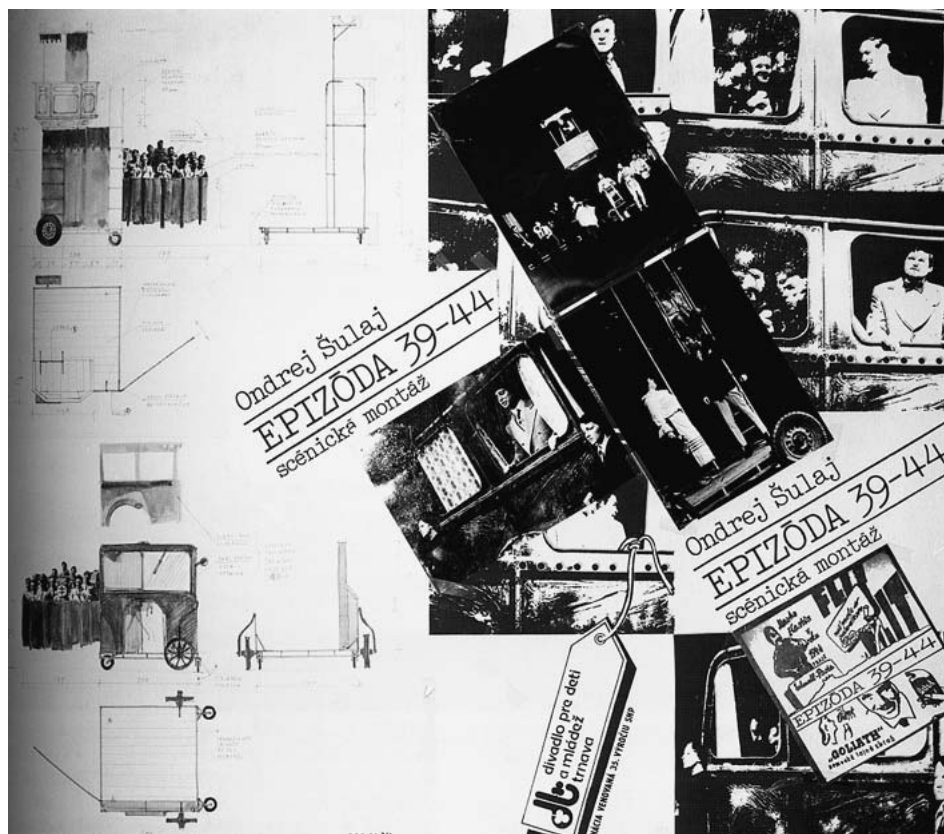
Pedagogickej fakulty mali aj svoju „notovú osnovu“, hudba mala dôležité miesto vo výchovnom procese. Dirigent Jozef Potočár založil Akademický spevácky zbor (1966). Medzinárodný ohlas dosiahol po prestúpení niektorých spevákov zo Miešaného zboru bratislavských učiteľov (1968). Spevokol reprezentoval mesto, no najmä spevácke umenie učiteľov spevu takmer jedno desaťročie. Jeho zakladateľ a dirigent Jozef Potočár krátko dirigoval aj mužský zbor Bradlan, ktorý nielen miestne orgány, lež predovšetkým Ministerstvo kultúry chceli trvalo udržať na výslni slávnych tradícií zborového spevu. V období socializmu zvlášť robotníckeho. Pokus Pavla Baxu pripravovať s komorným zborom veľkého telesa náročnejší, nie iba revolučne agitačný repertoár, nemohol mať dlhé trvanie (1978). Revolučné zásluhy však udržali spevokol nad vodou i vtedy, keď bol na konci s dychom.

Na úspešné pôsobenie Trnavských saleziánskych speváčikov z vojnových rokov nadviazal spevácky zbor trnavského gymnázia *Cantica nova* (1969). V období politického odmäku i spoločenskej a kultúrnej jari ho založil pedagóg Ján Schultz. Latinský názov chcel vari naznačiť, že teleso nadväzuje na počiatky latinského, cirkevného spevu u nás a nové piesne chce interpretovať v ducha najlepších tradícií. Teleso malo miešaný, komorný a ženský zbor. Vynikajúco reprezentovalo slovenské zborové spevácke umenie na európskom hudobnom festivale v Belgicku (1976) i na svetovom kongrese hudobnej výchovy vo Varšave (1980). Dušu telesa, zakladateľa a dirigenta Jána Schultza po tomto zájazde za jeho náboženské presvedčenie zbavili dirigentského postu. Sila súboru, podobne ako Lúčnice, je v neustálom obmieňaní kádrov. Staré i nové piesne spievajú stále noví speváci. Podnes si *Cantica nova* zachováva večnú mladosť.

Najmladší súbor v najstaršom divadle

Do divadelnej histórie mesta patrí prirodzene po celej Republike známe a v zahraničí venčené Z-divadlo zo Zelenča (predtým Linč). Do Zelenča sa s Trnavy ide po ceste, po ktorej so susedného Majcichova chodil do mesta Ján Palárik. Hľa: stará, historická trnavská divadelná cesta. V sedemdesiatych rokoch prichádzali po nej takmer každý rok s niečím neobohraným mládežnícki ochotníci z malej dediny. Zelenečské divadlo malo v Trnave zelenú. Jozef Bednárík, dramaturg, režisér, výtvarník a herec poetiku súboru orientoval na ľudové divadlo, produkcie kočovných komediantov. Nemali veľa peňazí, zato bohatú fantáziu a schopnosť v akomkoľvek klasickom texte vypovedať nelichotivú pravdu o súčasnom svete tvrdým trnavským jazykom a trefnou metaforou. Praví potomkovia Bernoláka. Jeho výzvu *Píš ako počuješ* zmenili na *Hraj ako „ciciš“*. Hodil sa im na to Plautov *Chvastúň* (1976), hra bratov Čapkovcov *Zo života hmyzu* (1977), Shakespearova komédia *Koniec všetko napravi* (1978), dramatisácia Gogoľových *Mŕtvych duší* (1979) a po Tirsovi de Molina, Brechtovi, Maupassantovi predovšetkým Bednáríkova dramatisácia Kafkovej novely *Premena*, ktorú hrali pod bernolákovsko-bajzovským názvom *Otem, jako sa ráz zobudzil pán Gregor Samsa ve svojej postely a ziscil, že sa premenyl na obludný hmyz* (1985). Zeleneč rozzelenal šedé trnavské dosky.

Súbor, ktorý všetkými smermi porušoval dogmatické smernice, konkuroval dokonca domácemu mládežníckemu súboru Divadla pre deti a mládež. Založili ho dekrétom Ministerstva kultúry (1974). Do divadla nastúpil takmer kompletný absolventský ročník Divadelnej fakulty Vysokej školy múzických úmerní.



Uhlárova inscenácia scénickej montáže Ondreja Šulaja *Epizoda 39 – 44* v roku 1979 zaskočila nielen trnavskú verejnosť, ale aj divadelných odborníkov. K výročiu SNP uviedlo Divadlo pre deti a mládež provokujúcu sondu do spoločenskej reality vtedy tabuizovaného Slovenského štátu. Scénu navrhol Ján Zavarský.

Trnava teda opäť mala „akademické“ divadlo. Stará tradícia na trnavskej pôde nevyhynie. Mladí vždy majú ambície prejavovať sa mlado aj v umení. Novú trnavskú divadelnú skupinu spájala optika videnia sveta, optimizmus v nazeraní naň. Mladý súbor v ničom nedal znať, že účinkoval v jeden a polstoročnom divadle. Programovo nadväzoval na postupy ruskej, sovietskej i českej medzivojnovnej divadelnej avantgardy. Autorov mal vo svojom strede, alebo si ich hľadal v blízkom okolí. Najviac pôvodných hier, dramtizácií či „scenárov“ pripravených vlastnými silami na základe klasických románov, knižiek pre deti, ale aj historických svedectiev sa v sedemdesiatych rokoch hralo práve v Trnave.

Inscenovali sa „otvorené“ texty, ktoré predpokladali na javisku dotvorenie fantáziou režiséra, výtvarníka, hercov i obecnstva. V súbore neplatila zásada „Zahráme Vám!“, ale ujala sa výzva „Zahrajte sa s nami!“ Hravosť trnavskí divadelníci povýšili na inscenačný princíp. Platil od hlavy po päty, od direktora Ladislava Podmaku, cez dramaturgov Mikuláša Fehéra, Mirku Čibenkovú a Andreja Maťašika až po mladých i starších hercov. V Trnave zahryzli prvý raz do hereckého chlebička.



Uhlárovo smerovanie k apelatívne politickému divadlu potvrdila aj inscenácia ďalšieho scenára Ondreja Šulaja *Commune de Paris* z roku 1981, v ktorej režisér rozšíril hrací priestor aj do hľadiska. Na snímke zľava Eudovít Moravčík ako Thiers, Tatiana Mafašovská ako Madame Thiers a Emil Nedielka ako Favre. Snímka archív autora.

Mladí a začínajúci boli aj dvaja režiséri, Blaho Uhlár a Juraj Nvota. Každý inú notu húdol, ale výsledok ich dialógu bol pre súbor i pre slovenské divadelníctvo vždy užitočný. Režisér, autor Blaho Uhlár trnavské divadlo aj „blahoslavil“, aj jeho základný kameň premenil na „uhlový“, nie iba uhlárovský. Vyšiel z groteskného realizmu (Molière: *Scapinove šibalstvá*, 1975), realizmus ponechal bokom, no s groteskou si majstrovsky pohrával (Gogol: *Revízor*, 1978; Molière: *Tartuffe*, 1984). Inscenácie Ladislava Kočana boli skôr detinské, než pre súčasné deti. Zato Uhlár pre ne pripravil na vlastných scenároch neopakovateľné detské hry (*Princezná Maru*, 1979; *Noc zázrakov*, 1982). Spoločensko-politicko-divadelným manifestom možno nazvať jeho text *Predposledná večera*. V predvečer, či v predjari novembrovej zamatovej revolúcie (1989) ho inscenoval v Zrkadlovej sále. Predlohu písal s kolektívom ako „autorské“ divadlo. Podobné „hry“ robil s ochotníkmi na Kopánke a po odchode z Trnavy ďalej pestoval vo svojom nezávislom bratislavskom divadle Stoka.

Juraj Nvota oproti Uhlárovmu večnému rebelstvu prinášal na javisko svätú naivitu, nevšednú všednosť, človečinu, čo človekom voňala. Bol skvelým „hovorcom“ Štepkových naivných textov i poetiky Radošinského naivného divadla.

Priam naštepený na autora uviedol jeho trilógiu *Ako som vstúpil do seba* (1981), *Ako sme sa hľadali* (1983), *Ako bolo* (1984). Má cit, porozumenie pre javy všedné, ľudí obyčajných, zrak mu padne na veci, ktoré iní prehliadajú. Z jemného humoru spriada javiskové grotesky, najvýrečnejšie v nemých výjavoch. Takého sme ho spoznali v javiskovej variácii chaplinovského hrdinu, v Čibenkovej divadelnom scenári *Charlie*,

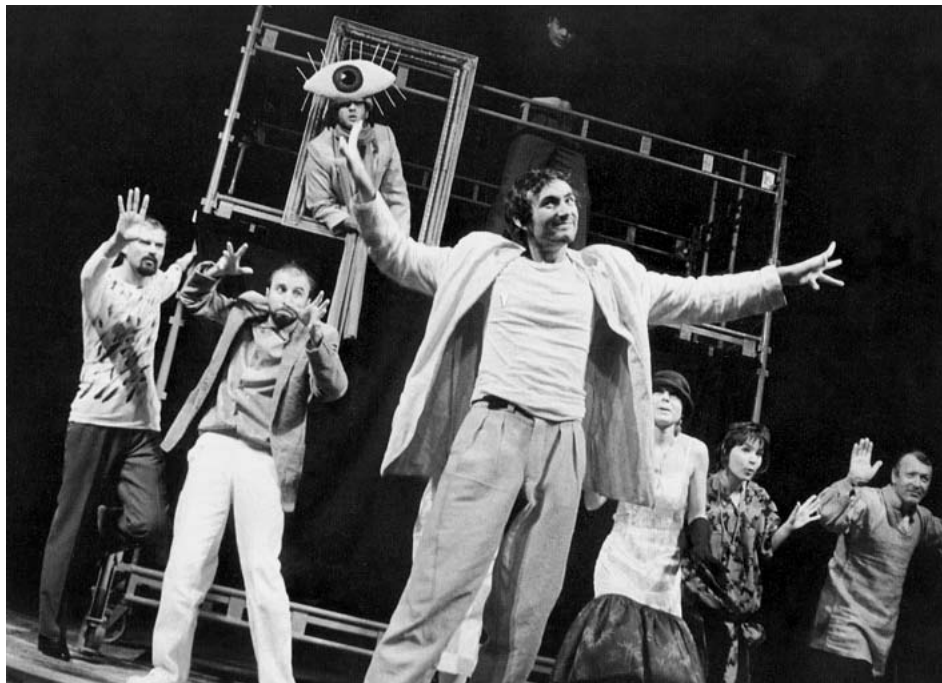
ktorého jedinečne vystihol Marián Zednikovič (1979). Nvota sa našiel tiež v Lasicovom a Satinského prepracovaní Bajzovho románu *Náš priateľ René* (1986). Z Trnavy to Nvota tiahlo do Bratislavy k Radošincom a do divadla Korzo-Astorka '90.

Divadlo pre deti a mládež – názov čoskoro prestal platiť. Ich detský divák dospel a súbor taktiež umelecky povyrástol. Oznámili to verejnosti premenovaním sa na Trnavské divadlo (1990-2001). Divadlo po Ladislavovi Podmakovi (1985 odišiel viesť bratislavskú Novú scénu) prevzal Mikuláš Fehér (1985-1996) a po ňom ho vedie Emil Nedička (1996-podnes). Nenastala existenčná ruptúra ako po zrušení Krajového divadla. Súbor s malými zmenami pracoval ďalej, iba si vymenil firemnú tabuľu. A toto gesto zapakoval ešte raz: tú palárikovskú podnetnú prítomnosť v meste i medzi divadelnými múrmi zvýraznili povolaním názvom Divadlo Jána Palárika (1. januára 2002). Palárika nemajú iba na štíte, lež predovšetkým na javisku. Ján Sládeček, známy úspešným navrátením Palárika na prešovské, košické, zvolenské či martin-ské javisko udomácnil dramatika aj v jeho „domovskom“ sídle. S diváckym ohlasom našťudoval „nepôvodnú“ klasikovu veselohru *Drotár* (2000), niekdajšie kocúrkovské móresy zamenil za aktuálnejšie mafiánske nespôsoby v *Inkognite* (2006). Slovenskí klasici v meste Učeného tovaryšstva a dlhej univerzitnej tradície nemali na ružiach ustlané. Chalupku nehrali od otvorenia Krajového divadla, Palárika krátko reprízovali po prevzatí *Drotára* z plagátu Dedinského divadla, Záborského uviedol do Trnavy režisér Peter Scherhauser svojou a Pospíšilovou dramaturgiou prozaických textov „národného hriešnika“ pod názvom *Faustiáda* (1981).

Veľa domácich i cudzích básnikov na trnavskom javisku dostalo veľké a závažné slovo, na aké inde márne čakajú. Blok a Majakovskij boli síce sovietski spisovatelia, ale Uhlár ich predstavil nie so stranickou knižkou v ruke, ale s knihou poézie. Alexandra Bloka stelesnil Zednikovič (1977), Majakovského Vladimír Hajdu a Vladimír Jedľovský (1987). Chlap ako jedľa nosil po scéne aj herecký portrét Laca Novomeského. Najprv v hre a v réžii Blaha Uhlára (1984), potom preň Silvester Lavrík napísal hlavnú postavu do hry-pásma *Svety za dedinou* (1999). Režisér Roman Polák ho zase videl ako básnika i politika Miroslava Válka vo svojej hre *Robinson hľadá loď, ktorá stroškotá* (1997). Po komunistických básnikoch prišli na rad básnici katolícki. Andreja Žarnova, lekára trnavskej nemocnice slovom aj inscenáciou predstavil režisér Michal Babiak v hre *Hodiny anatómia doktora Šubíka*. Hrala sa v Štúdiu (2003), lekárom Šubíkom a básnikom Žarnovom bol Ladislav Hrušovský. Trnavskú tradíciu, že autori inscenujú svoju víziu spisovateľskej osobnosti dodržal aj najmladší z režisérov Viktor Kollár, ktorý svoje a Gazdíkovo pásmo o františkánovi Rudolfovi Dilongovi nazval *Padajúce hviezdy* (2005). Možno po Válkovi prídu čoskoro na rad ďalší básnici z Trnavskej skupiny, možno rodák zo Suchej nad Parnou Viliam Turčány, možno najpopulárnejší románopisec Jožo Nižnanský. Kiež by sa vrátili až k Bernolákovi.

Palárikovo divadlo rado hostí majstrov pera. V poslednom čase i velikánov svetovej literatúry. Pritom sa zameriavajú na hry u nás ešte nehrané. Taký bol Goetheho *Urfaust* v Babiakovej réžii (2006), Shakespearov *Cymbelin* vo sviežej inscenácii Kollárovej (2007), ako aj *Kafkov týždeň*, zložený z divadelnej adaptácie románu *Amerika*, z dramaturgie spisovateľovej korešpondencie *Listy Milene*, zo scénického čítania novej hry Milana Richtera *Kafkov druhý život* (2007). Projekt, pokračovanie trnavských návratov k osobnostiam svetovej literatúry pripravil dramaturg Martin Gazdík a režisér Viktor Kollár.

Takmer pri všetkých inscenačných činoch bol prítomný scénograf Jan Zavarský. V



Divadlo pre deti a mládež prekvapilo aj naštudovaním hry Jany Juráňovej a Blahoslava Uhlára *Téma: Majakovskij* (1987), ktorá zarezovala aj v celoštátnych súradniciach. V popredí Vlado Hajdu ako Majakovskij. Snímka archív autora.

divadelných análoch zapísaný ako výtvarník (1979), potom ako umelecký šéf (1997), čo je v slovenských divadelných dejinách vec neslýchaná. Všade šéfujú režiséri, dramaturgovia, herci, no výtvarník nikde inde tento post nedosiahol. O tomto všetkom záujemcu podrobne a zasvätené informuje teatrologička Dagmar Podmaková v reprezentačnej publikácii *Divadlo v Trnave* (2006).

Trnavské divadelné dejiny písali prevažne mladí. Žiaci, gymnazisti, študenti univerzity, bratislavskí i trnavskí akademici, absolventi Vysokej školy múzických umení či banskobystrickej Akadémie umení. Účinkovali tu viaceré herecké deti, ktoré tu zveladili dobrú povest' slávnych rodičov. Ale aj mnohí bez známych koreňov tu dospeli a odišli svetom, či aspoň do hlavného mesta. Trnavské divadlo je za bratislavskými humnami, no nebolo záhumienkom „nevyťažených“ umelcov z centra.

Ako na trnavskej čiernozemnej tabuli dozrieva obilie, tak na trnavských divadelných doskách dospeli a umelecky dozreli herci. Nie jeden, nie dvaja, lež celý rad z niekdajších trnavských hereckých detí, diev a mladoňov sa dnes tlačí na prvé stránky najnovšej histórie bratislavských divadiel, slovenskej televízie i filmu. Do trnavského divadla sa nechodí na odpočinok, tu sa často začína.

Básnik spieva: A čo mladé zutekalo, a čo staré nevládalo. Tí starší, čo z Trnavy nezutekali, veru vládali, ba i vládli. Michal Monček, Ján Topľanský, Ladislav Kočan, Viera Pavlíková, Tibor Vokoun a predovšetkým Vladimír Jedľovský si vyslúžili čestné trnavské divadelné občianstvo. Dobré meno trnavskej divadelnej školy svetom



Režisér Juraj Nvota uviedol na začiatku 80. rokov triptych Stanislava Štepu: *Ako som vstúpil do seba* (1981), *Ako sme sa hľadali* (1983) a *Ako bolo* (1984). V inscenácii *Ako sme sa hľadali* si na scéne a v kostýmoch Petra Čaneckého zahráli aj (zľava) Michal Monček, Jaroslav Filip, Peter Šimun, Jaroslav Gažovič a Anton Vaculík. Snímka archív autora.

širia Juraj Ďurdiak, Marián Geišberg, Vladimír Hajdu, Ladislav Kerata, Zuzana Kronerová, Peter Kuba, Roman Luknár, Ludovít Moravčík, Marek Majeský, Peter Šimun, Anna Šišková, Milka Zimková. Ešte prednedávnom medzi nimi kraľoval Marián Zednikovič (1951 – 2007). Čo meno, to lákadlo na bratislavských scénach, od Národného po divadlá v podzemí aj v podpalubí. Všade sú títo niekdajší Trnavčania ľúbi. Zvlášť v Trnave aj v Bratislave všetkým osožil – kým žil – herec, režisér, textár, hudobník Jaroslav Filip. V Trnave si boli načistom, akého majú v súbore mnohostranného „Filipa“. Všetci odišli smerom na západ, do východoslovenských „zapadákov“ nik. Iba Roman Pomajbo a Jožo Pročko v divadelných prevlekoch, bez stálej divadelnej príslušnosti bavia a bavia televíznych divákov. Sú vzdialenými príbuznými niekdajších igrícov, ktorých sme spomínali na začiatku zápisov. História nielen napreduje, ale sa aj opakuje.

Kedysi hudba a divadlo kráčali trnavskými kultúrnymi dejinami ruka v ruke. V starom Mestskom divadle orchestrište z času na čas ožilo. Dnes je stále zakryté. Zrušili zájazdový operetný súbor v Prešove aj na bratislavskej Novej scéne. Oba hojne v Trnave hosťovali. Hudobné divadlo sa už pár rokov po Slovensku nerozváža. Ani pri výnimočnej domácej hudobno-baletnej produkcii priestor pred javiskom neodkryli. Bývalý sólista baletu SND Dušan Nebyla s trnavskými amatérmi naštudoval Čajkovského balet *Luskáčik* ako vianočnú rozprávku (1997). Dramatugom bol Igor

Vajda, autor knihy *Slovenská opera* (1988). Na trnavské javisko sa z tvorcov našej opery nedostal nikto. Ani skladateľská osobnosť európskeho formátu, trnavský rodák Juraj Beneš (1940-2004). Autor oper *Cisárove nové šaty* (1969), *Skamenený* (1978), *Hostina* (1984), *The Players* (2002). V Bratislave sa všetky hrali, posledná je ešte na repertoári. Ale SND s pôvodnými dielami na zájazdy nechodí. Dôverný znalec a propagátor slovenskej opery Igor Vajda dlho pôsobil v Hudobnom ústave SAV. Trnava, jezuitský kostol a kláštor boli jeho posledným pôsobiskom i miestom smrti (1935-2001). Neostal mu čas študovať trnavské hudobné dejiny, hoci mal na to všetky predpoklady. S jezuitmi sme sa stretávali v prvých kapitolách trnavskej hudobnej i divadelnej histórie, jedným z nich v závere zápisníka.

Pátri z mnohých reholí napísali v „Malom Ríme“ viaceré partitúry a veľa knižiek o hudbe i divadle. Niektorí tu drámu písali, viacerí ju po barbarskej noci prežili. Ba i neprežili.

Hudba i divadlo mali oddávna v starobyľom slobodnom kráľovskom meste domovské právo. Trvalý pobyt. Často ale divadlo žilo bez hudby, hudba bez divadla. Ako oddelení manželia. No keď sa inštrumentalisti i speváci z dómskeho chóru spojili so svetskými muzikantmi a zboristami v jeden chór, harmónia kraľovala kráľovskému mestu. Trnavskej kultúre vždy prospelo, keď si múzy sestersky podali ruky. Óda na radosť má predsa dvoch tvorcov. Básnika Friedricha Schillera a skladateľa Ludwiga van Beethovena.

LITERATÚRA

- BADIAR, Juraj – BUGALOVÁ, Edita – RAMPÁK, Štefan: *Robotnícky spevokol Bradlan*. Bratislava: Obzor, 1981.
- BUGALOVÁ, Edita: *Rozvoj hudobného života od 18. storočia*. In: *Dejiny Trnavy*. Bratislava: Obzor, 1988.
- CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, Milena – NOSKOVIČ, Alexander – ČAVOJSKÝ, Ladislav – LEHUTA, Emil: *Kapitoly z dejín slovenského divadla. Od najstarších čias po realizmus*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1967.
- CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, Milena: *Premeny divadla. Inonárodné divadlá na Slovensku do roku 1918*. Bratislava: Veda, 1981.
- ČAVOJSKÝ, Ladislav: *Divadlo v Trnave*. Bratislava: Obzor, 1982.
- ČAVOJSKÝ, Ladislav: *Slovenské divadlo do roku 1919*. Súpis slovenských náboženských školských a ochotníckych predstavení v Rakúsko-Uhorsku a v Severnej Amerike. I. A-M; II. N-Ž. Bratislava: Národné divadelné centrum, 1997, 1998.
- DUNAJSKÁ, Anna – ŠTIBRÁNYOVÁ, Mária: *Hudobný spolok v Trnave 1833 – 1969*. Zbierka hudobnín. Trnava: Štátny okresný archív, 1982.
- ENCYKLOPÉDIA DRAMATICKÝCH UMENÍ SLOVENSKA: I. A-L; II. M-Ž. Bratislava: Veda, 1989, 1990.
- HORVÁTH, Peter: *Kultúra a osveta v Trnave po roku 1945*. In: *Dejiny Trnavy*. Bratislava: Obzor, 1981.
- HUDEC, Konštantín: *Vývin hudobnej kultúry na Slovensku*. Bratislava: Slovenská akadémia vied a umení, 1949.
- KAČIC, Ladislav: *Jezuitská školská hra a hudba na Slovensku v 17.-18. storočí*. In: *Jezuitské školstvo včera a dnes*. Bratislava: Dobrá kniha, 2006.
- PAŠTEKA, Július: *K trnavskej tradícii jezuitského barokového divadla*. In: *Pohľady na slovenskú dramatikú, divadlo a kritiku I*. Bratislava: Národné divadelné centrum, 1998.

- PODMAKOVÁ, Dagmar: *Divadlo v Trnave. Ako sa hľadalo 1974-2006*. Bratislava: Veda, 2006.
- RYBARIČ, Richard: *Hudobný život v Trnave*. Najstaršie dejiny hudby v meste. In: *Dejiny Trnavy*. Bratislava: Obzor, 1988.
- SLÁDKOVIČOVÁ, Oľga – SLÁDKOVIČ, Rudolf (ed.): *Kňaz s harmonikou*. Jozef Strečanský, salezián. Trnava: 2005.
- STAUD, Géza: *A magyarországi jezsuita iskolai színjátékok forrásai 1561- 1773*. Fontes ludorum sceniorum in scholis S.J. Hungariae. Budapest: 1984.
- ŠIMONČIČ, Jozef: *K dejinám hudby v Trnave*. In: *Mojej Trnave*. Trnava: 1998.
- ŠIMONČIČ, Jozef: *Mesto Trnava a počiatky divadla*. In: *Mojej Trnave*. Trnava: 1998.
- SCHNEIDER-TRNAVSKÝ, Mikuláš: *Úsmevy a slzy*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1959.
- SCHNEIDER-TRNAVSKÝ, Mikuláš: *Hudobné a dramatické umenie v Trnave v minulosti a dnes*. In: *Trnava 1238 – 1938*. Trnava: 1938.
- URSÍNYOVÁ, Terézia: *Cesty operety*. Bratislava: Opus, 1982.
- VAJDA, Igor: *Slovenská opera*. Bratislava: Opus, 1988.
- WEISS-NÄGEL, Stanislav: *Jezuitské divadlo na Slovensku v XVII. a XVIII. storočí*. In: *Pamiatke trnavskej univerzity 1635 – 1777*. Trnava: Spolok sv. Vojtecha, 1935.

A MUSICAL AND THEATRICAL NOTEBOOK OF A TRNAVIAN

LADISLAV ČAVOJSKÝ

The author continues in examining theatrical (and this time simultaneously also musical) traditions in Trnava. The Jesuit University had its residence here for almost a half century (1635 – 1777). Roman Catholic Church had during the Turkish occupation of a big part of the Ugrian kingdom its supreme authority, the temporary residence of Esztergom archbishopric in this city (1543 – 1820). The centre of religion and science was also considered to be partially a cradle of art. Scholarship was in Trnava apart from university and Royal Academy (1777 – 1786) represented also by the Slovak Educated Brotherhood, or by the Brotherhood of literary art (1792-beginning of 19th century) – and art which was meant mostly as cultivating music in monasteries of all kind and in scholls of all kind – from municipal schools to university. There was a seed but also a vast focus of Jesuit baroque theatrical art in the Ugrian kingdom. Many houses of God were found in the city, but among them was also the first temple of Thalia in the Ugrian kingdom, a theatre hall in the Seminary of the Holy Virgin (1692).

A municipal theatre was a gift which the inhabitants of Trnava provided to themselves among the first citizens of the Ugrian kingdom (1831). In the same period as a result of the initiative of a mayor and governor of the vicarage, the Musical fellowship was founded (1833). It has been operational in various cities until now. A modern musical body never existed in the city, but a professional theatre did nested here (1960). Always changing times have affected it in different ways, it was cancelled, then reopened, its name was changed, but theater and also musical art in this oldest preserved building has always been very much alive.

LIBRETO A TEXTY PIESNÍ V MUZIKÁLOVOM DIVADLE

PETER ORAVEC

Mgr., PhD., autor je odborný asistent
v Ústave literárnej a umeleckej komunikácie UFK v Nitre

Muzikálové divadlo je nesmierne ambivalentný a diskutabilný fenomén v teatrologickej terminológii.

Problematika muzikálu je veľmi aktuálna. Muzikálové divadlo výrazne zasahuje do divadelnej kultúry. A nielen divadelnej. Muzikál sa stal módou, synonymom čohosi výnimočného a svetového, bez ohľadu na svoju kvalitu. Priam agresívne sa začal zjavovať na plagátoch divadiel. Tento jav je badateľný takmer po celej Európe. „S touto skutočnosťou sa budeme musieť zmieriť a neprepadať pesimizmu, že je tým obmedzené tradičné chápanie divadla. Veď v dejinách nie je takáto situácia nová alebo ojedinelá. Príznačné je celosvetové opojenie raz Brechtom, inokedy Čechovom, alebo módou nahého divadla. Teraz je to pre zmenu muzikál.“¹

Kvalita muzikálového predstavenia závisí od mnohých zložiek a faktorov. V tejto štúdiu sa budem zaoberať literárnou predlohou muzikálu (libretom) a textami piesní, ktoré tvoria základné stavebné kamene tohto divadelného druhu.

Poznajúc muzikálovú tvorbu (Londýn, Viedeň, Budapešť) budem sa opierať najmä o „svetové“ tituly na ich podklade sa pokúsím definovať ich základné špecifiká a vytvoriť akýsi ideálny a najčastejšie používaný model muzikálového libreta a textov piesní.

a) LIBRETO

*„Dovolím si tvrdiť, že libreto je základom všetkého.
Je to žriedlo, z ktorého všetko pramení.“²*

Pri tvorbe muzikálu je na samom počiatku libreto a s ním súvisiaci námet. Je to chronologický fakt, podstata a praktický princíp tvorby muzikálového divadla. Predstavuje „motor“, ktorý poháňa všetky zložky muzikálovej inscenácie. Jedinečný mechanizmus muzikálového libreta tvoria stručnosť, konkrétnosť, tempo a epizódny dej³.

Libreto určuje tému muzikálu a načrtáva stručnú dejovú líniu spájajúcu piesne a choreografie, ktoré sú pre muzikálové divadlo nevyhnutné. Tvorí rámec, ktorý určuje hranice všetkého, čo daný muzikál môže divákovi poskytnúť.

¹ HEGER, Dalibor: *Éra muzikálu v slovenských divadlách (Pravda, alebo mýtus)*. In: *TEATRO*. Internetová divadelná revue, roč. 5, november – december 2000, č. 2 – 3.

² LERNER, Alan Jay: *Príhovor k divákovi v programe k inscenácii My Fair Lady*. Londýn : Drury Lane Theate, 2001. – preklad autora

³ V anglickej terminológii subplot.

Na rozdiel od klasického poňatia pojmu libreto, ktoré predstavuje slovný podklad partitúry a zhrnutý dej hudobno-dramatického diela (opera, balet), má v muzikáli iný význam. To čo pre činohru predstavuje scenár, to je pre muzikál libreto. Nejde teda len o obsah diela, ale o ucelené umelecké dielo, ktoré obsahuje repliky postáv, scénické poznámky, opis prostredia. Niekedy sa označuje pojmom „musical drama“.

Špecifickosťou muzikálového libreta je jeho spätosť s hudbou alebo hudobnou partitúrou, s ktorou tvorí výsledný celok. Preto by sa libreto nemalo čítať bez partitúry alebo zvukovej nahrávky hudby, ktorá k nemu prislúcha. Z toho vyplýva aj základný rozdiel medzi divadelnou hrou a libretom. Slovám v divadelnej hre dáva dramatický význam spôsob, akým sú vyslovené. Slová libreta nadobúdajú dramatický význam vďaka hudbe a nahradením hovoreného slova spevom.

Okrem literárnej hodnoty kvalita libreta závisí aj od toho, do akej miery dáva pri rozprávaní príbehu a hlavnej idey diela priestor hudbe, tancu. Keďže v muzikáli ide najmä o to, aby sa myšlienky a pocity vyjadrovali prostredníctvom hudby, celé libreto musí byť zostavené tak, aby každá pieseň (muzikálový song) – hudobné číslo mala svoje miesto a vynikla. Dôležitá je rozmanitosť hudobných vyjadrovacích prostriedkov a foriem.

V rovnakom vzťahu musí byť libreto aj s tanečno-pohybovým vyjadrením situácie a dať priestor dramatickej funkcii pohybového stvárnenia.

Muzikálové libreto sa nevyhýba zábavnej funkcii, kedy komické správanie postáv v určitých situáciách uvoľňuje dramatické napätie. Zároveň usiluje aj o „seriózne umenie“, najmä svojim ambicióznym obsahom a univerzálnosťou tém.

Muzikál pohltí diváka tým, že ho zabáva, no nezostáva len na povrchu, ale púšťa sa do hĺbky. Príkladom takéhoto paradoxu je svadobná pieseň z *Fidlikanta na streche* – „Sunrise, Sunset – Deň strieda noc“. Je to sentimentálna pieseň s uhladenými slovami a príjemnou melódiou, taká, ktorá by vynikala v každej hudobnej komédii. Čo robí túto pieseň vo *Fidlikantovi na streche* výnimočnou, je kontext. Univerzálne pochopenie, ktoré naberá konkrétne dimenzie v dramatickom kontexte pogrom. Spôsob, akým muzikál využíva pieseň, dáva predstaveniu novú úroveň dramatickej intenzity, ktorá konkrétnemu divadelnému momentu dodáva dôstojnosť a vážnosť

Libreto sa od scenára činohry líši v prvom rade úspornosťou a zrozumiteľnosťou výrazu. Musí mať vyhradený priestor pre hudbu a tanec, a preto nemôže dosahovať takú dramatickú váhu ako divadelná hra s prepracovanými postavami a hutnými dialógmi. Hovorené slovo sa podriaďuje sile spevu a tanca. Preto muzikál redukuje priestor pre dialóg v priemere na polovicu až tretinu činoherného scenára.

Stručnosť libreta si preto vyžaduje efektívne vykreslenie jedinečných detailov. Muzikálová dráma riadi pozornosť publika len v takom zmysle, že autor prisúdi určitým prvkom libreta výnimočné individualizované črty.

Libreto k muzikálu *The Starlight Express* je naplnené veľmi podobnými postavami. Muži predstavujú lokomotívy a ženy – jednotlivé vagóny. Aby každá postava bola špecifickou a nezameniteľnou, libretista Richard Stilgoe predstavuje divákovi jednotlivé typy prostredníctvom osobitého jazyka, ktorý používajú. Jazyk je odvodený od povahy (elektrický motor, dieselový motor, parný motor) alebo od funkcie (fajčiarsky vozeň, jedálenský vozeň, vozeň prvej triedy) vlakov. Jednotlivé charakteristiky sa premietajú do reči a charakterov postáv.

Dôležitým fenoménom muzikálového libreta je dynamizmus, tempo a hybnosť literárnej predlohy, ktoré bojujú s časom a priestorom muzikálovej inscenácie.

Moderný muzikál je v pohybe. Preto sa pri štruktúre jednotlivých scén používajú nástroje, ktoré v ďalšom štádiu vývoja „ŕhajú predstavenie dopredu“.

Joseph Stein vo *Fidlikantovi na streche* hneď po úvodnej piesni „Traditions – Tradícia“, kde predstaví jednotlivé postavy a prostredie, okamžite vtiahne publikum do vzťahu medzi Cajtlou a Motlom. Prv než táto záležitosť vyvrcholí, diváka zaujíma vzťah Hodly a Perčika. Podobne sa pozornosť presúva na Chavu a Feďku a na vyvrcholenie.

Hoci tempo inscenácie, ktoré publikum okamžite registruje závisí od samotného predvedenia, v skutočnosti je to libretista, kto udáva základné tempo celému muzikálu prostredníctvom koncepcie, vzťahov a sledu scén.

Špecifiká muzikálového libreta

Základné špecifikum muzikálového libreta vychádza z účelu komunikovať a konať prostredníctvom hudby. V stavbe muzikálového libreta možno rozpoznať niekoľko základných dramatických prvkov: téma, dejová línia, postavy, situácia, dialóg.

1. TÉMA

Základnou otázkou vzniku muzikálovej inscenácie je vhodná voľba témy predstavenia. „Predstavuje základný organizačný princíp dramatického sveta...“⁴

Musí spĺňať dve základné kritériá. Téma muzikálu musí byť lákadlom pre obecenstvo (kategória atraktívnosti výrazu). Mala by byť všeobecne známa alebo niesť v sebe prvky tajomstva, exkluzivity, a tak provokovať a stimulovať potencionálneho diváka (otázka produkcie).

Druhým východiskom pri voľbe témy muzikálu, je možnosť spracovať daný námet v intenciách a prostriedkami hudobno-dramatického divadla (otázka tvorivo-umeleckého prístupu). Voľba témy určuje aj žánrové spracovanie muzikálu.

Najčastejšie témy:

- **biblické** – muzikál na biblickú tému spracováva náboženské témy zo Starého alebo Nového zákona. Veľmi často sa tu stretávame s netradičným poňatím biblických hrdinov. To dodáva muzikálu (*Jesus Christ Superstar* – príbeh umučenia Krista rozprávaný z pohľadu Judáša) provokačný a nekonvenčný pohľad, ktorý sa mnohokrát nezhoduje s názormi kresťanstva (muzikál *Godspell* – *Evanjelium* ako klauniáda). Rozšírené je ich spracovanie vo forme rockovej opery a využitiu súčasnej hudby, ktorá približuje príbeh mladej generácii (*Evanjelium o Márii*). Často použitým prvkom je groteska, nadsádzka a persifláž (*Jozef a jeho zázračný farebný plášť*);
- **historické** – spracováva dôležitú historickú udalosť, významnú alebo rozporuplnú osobnosť. Nazerá však na ňu z pohľadu dneška. To dáva možnosť širokého výberu hudobno-dramatických prostriedkov a sľubuje veľkolepý výtvarný záži-

⁴ PAVIS, Patrice: *Divadelný slovník*. Bratislava : Divadelný ústav, 2004, s. 411.

tok a divácky ohlas. Veľké muzikálové show popery siahajú najčastejšie po historickom námete. (*The Phantom of the Opera*, *Evita*, *Mozart!*, *Báthoryčka*);

- **súčasný** – ide o aktuálne námety, ktoré spracovávajú páľčivé problémy súčasnosti. Zobrazujú dobu, v ktorej žijeme a jej vplyv na myslenie, psychiku a hodnoty človeka. Najčastejšie spracované okruhy problémov: sociálna nerovnosť a jej dosah na výchovu (*Blood Brothers* – *Pokrvní bratia*), nezamestnanosť, hodnota rodiny (*The Full Monty!* – *Donaha!*), odcudzenie, citová vyprahnutosť (*Company*);

- **literárne** – adaptujú známu literárnu predlohu výrazovými prostriedkami muzikálu. Dochádza tu najčastejšie k eliminácii mnohých dejových línií, postáv, k zjednodušeniu príbehu a oslabeniu charakterov. Ich muzikálové spracovanie zachováva vernosť dobe, myšlienkam i téme literárneho diela. Sľubujú veľký divácky ohlas, z pohľadu atraktívnosti známeho titulu

(*Les Misérables*, *Notre Dame de Paris*, *Oliver!*, *Monte Cristo*, *Adam Šangala*);

Do tejto skupiny môžeme zaradiť aj muzikály, ktoré spracovávajú **iné dramatického dielo** do muzikálovej podoby. Zachovávajú všetky hlavné znaky pôvodnej dramatickej predlohy (hra *Pygmalion* – muzikál *My Fair Lady*);

Opačný prístup k literárnej téme predstavuje aktualizácia, preto ju treba odlíšiť:

- **literárne/dramatické témy – aktualizované** vznikajú prepisom známych literárnych, najčastejšie dramatických, diel do súčasnosti, pričom zachovávajú myšlienku, príbeh a charakter. Mení sa iba prostredie, čas deja a niektoré motivácie a reálie. Na rozdiel od pôvodnej predlohy prinášajú jej zjednodušené spracovanie. Častými adeptmi na aktualizáciu vo forme muzikálu sa stali drámy Williama Shakespeara (*Romeo a Júlia* – *West Side Story*, *Skrotenie zlej ženy* – *Pobozkaj ma*, *Katarína!*, *Two Gentlemen of Verona* – *Dvaja šľachtici veronskí*), ale i niektoré opery Giacomo Pucciniho (*Bohéma* – muzikál *Rent*);



Andrew Lloyd Webber – Charles Hart – Richard Stilgoe: *Fantóm Opery*. Madách Színház Budapešť, 2003. Choreografia László Seregi. Scéna Kentaur. Kostýmy Nelly Vágó. Réžia Tamás Szirtes. Snímka archív autora.



John Elton – Le Hall: *Billy Elliot*. Victoria palace theatre London, 2005. Réžia Steven Daldry. Snímka archív autora.

- **filmové** – veľmi častou témou muzikálu je tiež existujúce filmové dielo. Postup metatextového nadväzovania je podobný ako pri literárnom námete. Zobrazujú sa charaktery, situácie a deje, ktoré možno najlepšie spracovať výrazovými prostriedkami muzikálu. (*Sunset Boulevard*, *Billy Elliot*, *Tanz der Vampire*, *Sweet Charity*);
- **nepríbehové námety** – sú typické pre muzikály, ktoré nemajú dej, no charakterizuje ich prostredie, do ktorého sú zasadené. To určuje všetky výrazové možnosti jednotlivých scénických zložiek. Niekedy sa stotožňujú aj s konceptuálnym muzikálom. Muzikál *Cats* – zobrazuje svet mačiek, *The Starlight Express* – prostredie vlakov a lokomotív, *Chorus Line* – casting na Broadway;
- **ľudové (folklórne)** – sú tiež ovplyvnené zasadením do prostredia. Vychádzajú z neho, zobrazujú jeho jedinečnosť, rázovitosť v pozitívnom i negatívnom zmysle. Nevyhýbajú sa však príbehu, či deju. Ich zámerom je charakteristika určitej národnosti alebo národa – dejín, tradícií, myslenia, kultúry, hudby, pôvodných tancov. Často využívajú humor a iróniu. (*Fiddler on the Roof* – ľudová židovská kultúra, *King and I*, *Bombay Dreams* – indická ľudová kultúra, *Oklahoma!* – americký vidiek, *Na skle maľované*, *Pacho sa vracia* – slovenský folklór);
- **námety z populárnej hudby** – v súčasnosti predstavujú jeden spôsob prístupu k uvádzaniu muzikálu. Vychádzajú z existencie populárnych a všeobecne zná-

mych piesní určitého speváka alebo skupiny. Výberom najznámejších šlágrov a ich chabým pospájaním do jedného celku vznikne „muzikál“.

Dôraz sa kladie na známe piesne, pričom príbeh alebo výpovedná hodnota sú druhoradé. Veľmi často dochádza k tomu, že piesne sú radené za sebou bez významu a hlbších súvislostí. Ide tu o prvok komercie, ktorá zatláča umeleckú výpoveď, či význam. Aj javiskové stvárnenie je postavené na efekte. Napr: *Mamma Mia!* (s hudbou Abba), *Elvis!* (s hudbou Elvisa Presleyho), *Daddy Cool* (s hudbou Boney M), *We Will Rock You* (s hudbou Queen),

- **rozprávkové námety** – muzikály s rozprávkovým alebo fantastickým námetom sú označované za znovuzrodenie muzikálu. Mnohé z nich totiž prinášajú novátorský prístup vychádzajúci z imaginácie, fantázie a magiky vo všetkých jeho zložkách. Ich hlavným cieľom je zdôraznenie ľudskosti, pozitívnej životnej energie, spravodlivosti.

Sú založené na ľahko zapamätateľnej hudbe, bohatej scénograficko-kostýmovej výprave a špeciálnych efektoch, ktoré sa na javisku často nevidia (lietanie, chodenie po strope). Preto sa stávajú predstavením pre celú rodinu a vyhľadávanou turistickou atrakciou. Mnohé z nich vznikajú prepísaním animovaných filmov do javiskovej podoby *Lion King* (Elton John – Tim Rice), *Beauty and the Beast* (Alan Menken – Howard Ashman – Tim Rice), *Tarzan* (Phil Collins – David Henry Hwang), *Mary Poppins* (Robert B. Sherman – Richard M. Sherman – Anthony Drew – George Stiles); no vznikajú aj nové *Wicked* – nedopovedaný príbeh čarodejníc z krajiny Oz (Stephen Schwartz).

2. DEJ

Dej v muzikálovom librete predstavuje sled udalostí a procesov navrhnutý tak, aby podčiarkol to, čo je dramatické v postavách, v myšlienke a v situáciách.

Muzikálové libreto, ktoré má korene v tradícii romantickej drámy, má úspech vďaka akcii (deju). Temperamentné energické činnosti, ako spev a tanec, nemôžu byť zatienené takou dejovou líniou, ktorá nemá potenciál ľahko predstaviť k želanému koncu. Navyše, divadelné postavy odkrývajú dramatický rast tým, čo robia, ako konajú – dramatickým konaním.

Princíp dramatického odhaľovania, ktorý zároveň udržuje napätie možno badať v štruktúre libreta k muzikálu *The Phantom of the Opera* – *Fantóm opery* (Andrew Lloyd Webber – Charles Hart – Richard Stilgoe). Postavy v ňom svojím konaním odhaľujú drámu spôsobom, ktorý vystihuje najťažší zo základných odkazov muzikálového divadla: „Milujem ňu“. Až vo finálovej scéne sa divák dozvedá o skutočných citoch a motíváciách konania speváčky Christine Daae počas celého príbehu k tajomnému mužovi zvanému *Fantóm Opery*. Dejová línia „ukazuje“ divákovi to, čo neskúsený libretista má tendenciu „povedať“.

Sú známe aj experimenty s koncepciou muzikálu, kde všetky prvky muzikálovej inscenácie stelesňujú nejakú myšlienku, úplne spochybňujú potrebu príbehu.

Muzikál *Cats* sa oslobodil od dominancie príbehu tým, že s lineárnou dejovou líniou pracuje rovnako, ako mnohé výtvarné experimentálne smery 20. storočia s priestorom. Na diváka, ktorý je zvyknutý na divadlo ako príbeh, to môže pôsobiť rozpačito.

Zatiaľ čo dejová línia nevyhnutne počíta so sledom udalostí, *Cats* ponúka štruktúru fragmentov v podobe mikropříbehov jednotlivých mačiek, ktorá odporuje lineárnemu dramatickému posunu, ktorý prirodzene očakávame od sledu činov. Ak by sa jednotlivé časti muzikálu poprehadzovali, dielu by to neuškodilo.

Jedným z najpríznačnejších znakov muzikálového libreta je epizódny – sekundárny a podriadený dej, ktorý sa tiahne celou inscenáciou v protipóle k hlavnému dej. Kvôli kritériu stručnosti aj najprepracovanejšie libreto pripomína kosťu hry. Preto autori využívajú epizódny dej, aby túto kosťu vyplnili a dodali jej váhu.

Epizódny dej slúži libretistovi tak, ako kontrapunkt skladateľovi. Rozvíja už existujúci materiál bez toho, aby uberal na čase a priestore. Epizódne postavy sú ako úplné a nezávislé melódie — keď sa obrátne a zaneleky pridružia k ostatným, pomáhajú dotvárať ešte plnší a uspokojivejší výsledok.

Ako prvá ho začala systematicky využívať opereta, na kontrast romantických hlavných hrdinov s epizódnym komickým párom. Túto tradíciu je cítiť aj v súčasných muzikáloch.

V muzikáli *Cabaret* tvorí hlavnú dejovú vetvu príbeh a vzťah speváčky Sally Bowles (excentrická hedonistka) spisovateľa Cliffa (introvertný bisexuál). Ako skutočný kontrapunkt prichodí bizarný vzťah Freulein Schneider (majiteľka penziónu) a Herr Schultza (židovský obchodník). Na ich vzťahu sa najvýraznejšie odzrkadľuje poslanstvo muzikálu, ktoré ho nakoniec zničí a prinesie tragický kontext.

Epizódny dej má aj praktickú funkciu – počas predstavenia dáva spievajúcim a tancujúcim hercom v hlavných úlohách čas na oddych.

3. DRAMATICKÁ POSTAVA

Dramatická postava je základom každej drámy, pretože je nositeľom a realizátorom deja. Kým činoherní dramatici usilujú o bohatú a plnú charakterizáciu svojich postáv, libretisti do tohto zápolenia vstupujú so značným znevýhodnením: limituje ich čas a priestor muzikálového libreta. S touto nevýhodou sa musia vyrovnáť nasledovne: Uvádzajú jednoduché postavy, ktoré publikum okamžite identifikuje ako hlavných hrdinov, okolo ktorých sa vyvinie konflikt a ktorí diváka zaujmú natoľko, že je schopný predvídať rozuzlenie.

Skúsení muzikáloví libretisti nevytvárajú komplikované identity s temnými tajomstvami a tajomnými pohnútkami. Jednoduchá, ale jedinečná charakterizácia v muzikálovom divadle, bohatom na neustále hudobné a pohybové vrstvenie, úplne postačí. Príklon k jednoduchosti neznamená, že postavy nemôžu ďalej rásť. Pravdou je, že sa veľmi nemenia, aj keď sa vyvíjajú počas celého predstavenia, no nestávajú sa z nich iné osoby, ako tie, ktoré sme videli na začiatku.

Jednoduché prevedenie muzikálových postáv v jednoduchých situáciách nemusí spravidla odsúdiť charakterizáciu na jednodimenzionálne stereotypy. Aj jednoduché postavy v muzikálovom librete môžu byť plné a nezabudnuteľné, pretože sú bohaté vďaka hudbe, piesňam a tancu, ktoré charakterizujú slovom nezobraziteľné odtiene (temperament, vnútornú melódiu postavy, emocionalitu).

Jednotlivé prvky muzikálového libreta dokážu stimulovať, nadchnúť, vtiahnuť diváka, ale divák si zapamätá hlavne postavy (Tovje, Grizabella, Henry Higgins, Carlotta, Thernadierovci...).



Thomas Stearns Eliot – Andrew Lloyd Webber: *Cats*. New London theatre, 1981 (odohralo sa 7 485 repríz do roku 2002). réžia Trevor Nunn, choreografia Gillian Lynne, výprava John Napier. Snímka archív autora.

Keď autor vytvorí úspešnú postavu, jedinečnú, ktorá „zaváňa človečinou“, so všetkými odtienkami, tým ako takáto postava koná, sa stáva súčasťou diváka. Divák sa v nej vidí, chápe ju. Stotožňuje sa s ňou a nie je mu ľahostajná. Len vtedy sa v divákovi čosi pohne a smeje sa alebo plače. Keď obdivuje postavu v divadle, obdivuje samého seba.

V muzikálovom librete je typická postava rozprávača – narátora. Má funkciu antického chóru. Pôsobí ako sprostredkovateľ medzi postavami a obecnstvom. Je „subjektom výpovedného aktu, ktorý vládne nad jednotlivými textovými a scénickými výpoveďami“⁵.

Najčastejšie podoby:

- nezávislý narátor – má iba rozprávačskú funkciu, spája jednotlivé udalosti a správa dejom. Je mimo javiskového diania, ale vie o vnútri a tajomstvách postáv. Prerozprávaním supluje divadelne nerealizovateľné časti príbehu, suverénne charakterizuje činy postáv a hodnotí ich z nadhľadu. Často vyostruje konflikty a jeho všadeprítomný pohľad ho dáva na úroveň osudu, či hýbateľa. Okolie a postavy ho nevnímajú. Kostýmom mení svoju podobu a vstupuje do deja. (*Joseph and Amazing Technicolor Dreamcoat, Blood Brothers, Kabaret, Adam Šangala*);
- svedok príbehu – k hlavnému hrdinovi má pozitívny vzťah. Vie nahliadnuť do vnútra postáv. Divákovi dovysvetľuje jednotlivé udalosti zo svojho pohľadu. V is-

⁵ PAVIS, ref 4, s. 361.

tom ohľade má prvky vše vidiacehorozprávača⁶ (*By Jeeves, Evanjelium o Márii, Zorba, Sunset Boulevard*);

- záporný rozprávač – voči hlavnému hrdinovi stojí v opozícii. Je súčasťou príbehu ako jedna z postáv. Komentuje konanie, glosuje ho, má ironické poznámky, vidí dopad v budúcnosti (*Jesus Christ Superstar, Evita*);
- utajený rozprávač – nemá vizuálnu podobu, iba ho počuť, rozbieha príbeh, predstavuje postavy, komentuje ich konanie (*Starlight Express, Pacho sa vracia*).

4. SITUÁCIA

Dramatická situácia je najnižšou základnou, významovou jednotkou dramatického deja.⁷ Vytvára napätie, udržuje pozornosť diváka a vyvoláva potrebu konečného rozuzlenia.

V muzikáli musí každá situácia súvisieť s piesňami a choreografiami. Hoci väčšina dôležitých muzikálov od čias *Oklahomy!* bola adaptovaná z existujúcich divadelných hier, nie všetky hry sú schopné premeny na muzikálové libreto. Príčina spočíva v tom, že určité situácie sa nedajú zhudobniť.

Shakespeareova hra *Romeo a Júlia* bola úspešne adaptovaná pre operu (Charles Gounod), balet (Peter Iljič Čajkovský) i muzikál, pretože sled melodramatických situácií eliminuje potrebu slov a vytvára priestor na ich nahrádzanie hudbou a pohybom.

Vo *West Side Story* každé muzikálové číslo v jadre pramení z jednej z troch hlavných dramatických situácií libreta: konflikt Tryskáči – Žraloci (v činohre Montekovci – Kapuletovci), vzťah Tony – Maria (Romeo – Júlia), spojitosť Anita – Maria (Dojka – Júlia). Vývoj týchto situácií sa odráža v jednotlivých piesňach a z nich sa dozvedáme všetko, čo potrebujeme vedieť o premise – východiskovom bode, vývoji a rozuzlení celého muzikálu.

5. DIALÓG

Na miestach, kde dramatik v činohre používa dialóg, aby otvoril postavy a rozvinul dramatický účinok, autor libreta zhustuje objem dialógov, aby vytvoril základňu, z ktorej sa môžu odraziť texty piesní. V muzikálovom divadle je zámerom celej scény pieseň. Ak sa libretistovi nedarí upriamiť pozornosť scény na pieseň, potom nemá zmysel pokúšať sa robiť z daného materiálu muzikál.

Keďže piesne sa stávajú ústredným prvkom scén v muzikáli, dialógy musia byť ekonomické. Je ich v ňom menej, musia byť jasné, pružné a vecné. Každá replika musí mať svoje opodstatnenie a okrem doslovného významu by mala mať aj ďalší podtext – myšlienkový alebo emocionálny.

Základnou zásadou libretistu musí byť zrozumiteľnosť. Napriek tomu, že pozornosť publika rozptyľujú akcie, hudba a scénické výjavy, divák by mal podstatné pochopiť hneď, ako mu to herec predostrie.

⁶ pozri ŽILKA, Tibor: *Vademecum poetiky*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa, Filozofická Fakulta, Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, 2006, s. 323.

⁷ PAVLOVSKÝ, Petr: *Základní pojmy divadla. Teatrológický slovník*. Praha : Nakladatelství Libri a Národní divadlo, 2004, s. 87.

V modernom muzikálovom librete nenájde azda lepší príklad ekonómie a zrozumiteľnosti ako kľúčovú scénu vo *Fidlikantovi na streche*, kde Rus Fedka dvorí židovke Chave (1. dejstvo, 8. scéna)⁸. Na necelej strane dialógu libretista Jozef Stein dokázal zobraziť zaľúbenie dvoch mladých ľudí, a zároveň spustiť mechanizmus pre rozuzlenie deja.

Jazyk dialógov musí zodpovedať príslušnej postave, nálade a žiadanému vyzneniu celej inscenácie. V librete k *Pokrvným bratom* zvuk, obrazy a dialekt navádzajú atmosféru Liverpoolského prístavu a jeho zmien počas približne 40 rokov, o ktorých príbeh rozpráva. S postupujúcim časom sa mení aj slovník jednotlivých postáv (obaja bratia sú najprv sedemroční, štrnásťroční, dvadsaťroční a končia ako tridsaťroční).

V librete k *My Fair Lady*, zvuk, obrazy a úzus pripomínajú viktoriánske obdobie konca 19. storočia.

Okrem toho, štýl vyjadrovania dialógov sa musí zakaždým prirodzene zladíť so štýlom vyjadrovania textov piesní. Dôležité je tiež ich efektívne prepojenie bez toho, že by sa výrazne narušil rytmus, tón alebo kontinuita.

Popri klasickom hovorenom dialógu sa v muzikálovom librete často vyskytuje aj dialóg spievaný. Môže mať formu dueta, trojspevu alebo niekoľkonásobného rozhovoru postáv. Osobitosťou spievaného dialógu, ktorý v činohre nie je možný je tzv. spievaný simultánny dialóg.

V ňom libretista v spolupráci s hudobným skladateľom vyjadruje naraz, v ten istý čas, prehovory viacerých postáv cez viachlas. Vyslovené myšlienky sú pritom zrozumiteľné a vnímateľné. Dokonalým príkladom je sextet „Primadonna“ z muzikálu *The Phantom of the Opera*, kedy šesť rôznych postáv vyjadruje svoj názor na jednu situáciu, pričom každá hovorí o svojom pohľade v inej nálade i tempe. Vytvára zvláštne napätie dané osciláciou medzi akciou a reakciou a výstižne evokuje atmosféru, ktorú vyvoláva v postavách príznak opery.

8

- „FEĎKA: Prepáč. Nemysleli to až tak zle.
 CHAVA: Naozaj? (Vojde do dielne. Fedka za ňou.) Čo chceš?
 FEĎKA: Chcem sa s tebou porozprávať.
 CHAVA: Radšej nie.
 FEĎKA: Často som ňu videl u kníhkupca. Tu v dedine dievčatá málo čítajú. (Zrazu mu čosi podíde na um. Podá jej knihu, ktorú drží v ruke.)
 Požičiam ti túto knihu, chceš? Je veľmi dobrá.
 CHAVA: Nie, ďakujem.
 FEĎKA: Prečo? Zato, že nie som Žid? Aj ty zmýšľaš o nás tak, ako ono zmýšľajú o vás? To som si nemyslel. A vôbec, čo o mne vieš? Ak chceš, môžem sa ti predstaviť. Som príjemný mladý muž. Milý, čestný, ctížiadostivý, dosť bystrý a veľmi skromný.
 CHAVA: (Ironicky.) To vidím! (Prejde Pesja.)
 Myslím, že by sme sa nemali spolu rozprávať.
 FEĎKA: Často robievam to, čo by som nemal. Len si vezmi tú knihu. Je od Heinricha Heineho. Tuším je to židovský spisovateľ.
 CHAVA: Na tom nezáleží.
 FEĎKA: Máš pravdu.(Chava vezme knihu.)
 Výborne. Až mi ju vrátiš, spýtam sa ňu, ako sa ti páčila a pohovoríme si o nej. Podebatujeme o živote a možno to bude celkom príjemné. (Prejde Jenta.)
 Dovidenia, Chava.
 CHAVA: Dovidenia.
 FEĎKA: (Prívetivo.) Dovidenia, Fedka.
 CHAVA: Dovidenia, Fedka. (Odídu.)“



Joseph Stein – Jerry Bock – Sheldon Harnick: *Fidlikant na streche*. Nová scéna Bratislava, 2007. Réžia Jozef Bednárík. Scéna: František Perger. Kostýmy: Eudmila Városová. Choreografia: Ján Ďurovčík. Snímka archív autora. (Pôvodné naštudovanie v Divadle A. Bagara v Nitre, 1998.)

V popoperách sa vyskytujú nové spievané dialógy, ktoré nemajú charakter operného recitatívu a na úrovni plnohodnotného hovoreného dialógu posúvajú dej, charakterizujú situáciu i postavy. (*Evita*, *Les Misérables*, *Miss Saigon*, *Sunset Boulevard*).

b) TEXTY PIESNÍ

Ako ďalšia nevyhnutná súčasť literárnej predlohy libreta sú texty piesní. Ak majú textové útvary vyznieť prirodzene a spontánne, musia sa prispôbiť charakteristickým vonkajším črtám libreta. Text piesne sa stáva súčasťou textu dramatického diela – je to zveršovaná poetická replika dramatickej postavy. Musí tvoriť kompaktný celok s hovorenými dialógmi, aby bol v súlade s charakterom postavy.

Myšlienka textu musí odrážať zmysel a určuje náladu situácie vyjadrenej piesňou. Stavajúc na doslovnom význame, textár vytvára vlny asociácií, ktoré publikum privádzajú do želaného stavu mysle. Každý text piesne mení myšlienky na výroky, úmysly, na skutky a pocity, na výraz. Všetko s cieľom reflektovať charakter postavy, popohnať dej, vystihnúť tému, prispieť k nálade, udať tón, určiť dejisko alebo uvoľniť napätie.

V muzikálovom predstavení texty piesní sledujú princíp, podľa ktorého obsah diktuje formu. U väčšiny textov platí, že majú tendenciu byť krátke, kompaktné a s periodickou výstavbou, ktorá sa odvíja v závislosti od hudby a zvolenej hudobnej formy.

Text piesne je poetický útvar, napriek tomu sa riadi úplne inými zákonmi básnickej tvorby. Odráža totiž charakter postavy. Slová, ktoré určitá postava spieva, o nej aj niečo vypovedajú. Jazyk muzikálovej piesne nemôže byť taký spontánny a náhodný, aký býva v bežnom živote.

To, čo hovoríme a spôsob akým hovoríme, nás odlišuje od ostatných – to je východiskovým bodom príbehu *My Fair Lady*. Porovnajme slovník a gramatiku Henryho Higginsa v piesni „Why Can't the English? – Ktože sa dnes drží platných smerníc“ so slovami, ktoré textár zvolil pre Elizu Doolittlovú v bezprostredne nasledujúcej piesni „Wouldn't It Be Lovely? – Bohové?“

„HIGGINS: Ktože sa dnes drží platných smerníc
pri výslovnosti vokálov a permíc?
Som z jazykovej krízy celý preč!
Hľa, ako ľudia prznia rodnú reč! ...
Keď počúvam, ako každý Brit svoj jazyk týra,
ja s bolesťou v duši musím myslieť na Shakespeara!“⁹

Henry Higgins spieva viacslabičnou angličtinou plnou kultivovaných odkazov a dôvtipných postrehov. Eliza pri speve používa jednoduché slová s nepresnou výslovnosťou a chybnou gramatikou. Gramatika ich rozdeľuje rovnako ako rečnícke nástroje. Všetko sa využíva na zakomponovanie výrazu do textov.

„ELIZA: Tam by nénašli cestu grázli ani fízlovia!
Krásu môjho života zvečnili príslova!
Keby predsa raz dáky chlap
zatúlav sa mi pod odkvap –
ktoovie, ktoovie
to môže tiež byt boové!“¹⁰

Rovnako tak aj intelektuálne hlbšie významy textov piesní podporujú rôzne narážky (alúzie) k dramatickej postave. Priame alebo skryté odkazy sa využívajú na to, aby postave, situácii alebo nejakej udalosti dodali dramatickú dimenziu.

Napokon efektívny text divadelnej piesne musí hercovi poskytovať priestor a materiál na hranie. Preto väčšina dôležitých muzikálových textov zosilňuje alebo rozvádza drámu obsiahnutú v librete.

Dramatická sila piesne je obmedzená hutnosťou jazyka. Stručnosť a kompaktnosť predstavujú základné kritériá pre písanie textov, ktoré sú nie vždy ľahko dosiahnuteľné. Väčšina piesňových textov v muzikálovom divadle obsahuje približne 80 – 120 slov. Tieto slová musia byť navyše kompaktné, to znamená hutné, pokiaľ ide o výraz i jeho význam.

Piesňové texty sa líšia od všetkých ostatných literárnych útvarov, tým, že texty a hudba sa navzájom regulujú. Texty ponúkajú význam ozvučený prostredníctvom

⁹ LOEWE, Frederick – LERNER, Alan Jay: *My Fair Lady*. Bratislava : Lita, 1986, s. 8. (Preklad: Lubomír Feldek)

¹⁰ LOEWE– LERNER, ref. 9, s. 12.

hudby. Slová obohacujú hudbu a rovnako hudba obohacuje slová. V piesni kapsula obsahujúca význam, vývoj a formu, putuje prostredníctvom zvukov, vďaka ktorým texty existujú nielen v čase, ale aj v priestore.

Hovorené texty sa môžu vavríeť akokoľvek rýchlo, prerušiť, či zopakovať, ak je to potrebné. Na rozdiel od činohry, kde je text voľne interpretovaný hercom a ponúka širokú škálu významov, je melódia textu piesni v muzikáli daná a presne stanovená hudbou. Výnimku tvoria šansónové piesne. Mnohokrát kontrastuje s logickou výstavbou hovorenej vety. Reprízovaním určitého motívu sa môžu dostať do kontrastu.

Ďalším regulujúcim faktorom pre herca – speváka v piesni je takt. Takt určuje rýchlosť piesne, melodický profil, odmlky a skladateľ určuje, čo a koľkokrát sa bude opakovať.

Špecifiká textu muzikálovej piesne

Ako ktorákoľvek iná zložka muzikáloveho predstavenia, aj text piesne má určité vlastnosti a princípy fungovania. Základný mechanizmus textu piesne tvorí forma, metrum, rým a štylistické postupy a útvary.

1. FORMA – textárske umenie spočíva v spájaní jazyka a hudby do piesne. Analógia medzi hudobnou formou a logickou stavbou textu piesne tvorí základný princíp tvorby piesne.

Nasledovná schéma načrtáva najbežnejšiu formu textu piesne:

VERŠ (vedľajší význam)

- A Uvedenie alebo nastolenie hlavnej myšlienky
- B Rozvinutie alebo rozšírenie veršu A

REFRÉN (hlavný význam)

- A Uvedenie hlavnej myšlienky
- A Rozvinutie hlavnej myšlienky
- B Kontrastujúca myšlienka, ktorá navodzuje konečné A
- A Rozuzlenie alebo konečné stúpanie hlavnej myšlienky

Tohto prototypu sa pridŕža napríklad text piesne „Tonight – Dnes večer“ (*West Side Story*).

Tento model typu AABA sa ľahko prispôsobuje variáciám. Textár sa môže úplne vzdať verša bez akýchkoľvek nepriaznivých divadelných alebo hudobných dôsledkov. Najčastejšie sa variácie objavujú v refréne. Štandardná forma AABA sa môže meniť na ABAB a ABAC a môže podliehať akýmkoľvek ďalším variáciám, ktoré odrážajú potreby libreta.

2. METRUM – metrum odráža schému prízvukov v slabikách v každom verši. Je obsiahnuté v akejkoľvek kombinácii slov a musí sa naň prihliadať pri konečnom určení podoby zhudobnenia.

Preto textári vychádzajú z rovnice: prízvuk v metre je rovný dôrazu v hudbe.



Willy Russel: *Pokrovní bratia*. Nová scéna Bratislava, 1993. Réžia Jozef Bednárík. Snímka archív autora.

V piesňach rozlišujeme tri základné stupne prízvuku, ktoré možno merať dvoj alebo trojslabičnými jednotkami. Nazývame ich *stopy*:

- jambická stopa je najbežnejšou z nich. Je to dvojslabičná metrická stopa skladajúca sa z prvej slabiky neprízvučnej a druhej prízvučnej;
- trochejská stopa má prízvuk opačný ako jambická. Prvá slabika je prízvučná, druhá neprízvučná;
- daktylská stopa sa skladá z troch slabík, prvej prízvučnej a ďalších dvoch neprízvučných;

Ak sa v piesni majú prirodzene sklbiť slová s hudbou, textár musí prihliadať na vzorce prízvukov v metrickej stope. Odchýlky od štandardu zvyčajne vedú k podivne znejúcej melódii.

3. RÝM – je špecifikum textu piesne, ktoré najvýraznejšie pôsobí na zmysly. Rým v piesni kladie mimoriadny dôraz na slovo, ktoré ho vytvára. Dodáva veršu sviežosť a eleganciu. Keďže rým púta pozornosť, textári ho používajú na vyjadrenie vrcholu myšlienky, na zaostrenie na určitý odkaz alebo na odhalenie pointy vtipu.

Rým uľahčuje publiku počutie, pochopenie a zapamätanie si slov piesne. Používanie rýmov vytvára obrázky, ktoré publikum očakáva. Textári musia rýmy používať opatrne, pretože rým svedčí o intelektu a vzdelaní postavy. Ak sa textár rozhodne rýmovať, najčastejšie používa koncové rýmy (rýmy, ktoré sa objavujú na konci veršov).

Okrem toho sa používajú rýmy polveršové, nazývané tiež vnútorné. Upevňujú štruktúru, urýchľujú odovzdanie odkazu a oživujú prednes piesne.

„BRATIA: Jozefov plášť vám mal strih a módný švih
Ušili ho z materiálov perfektných
On páčil zrak a páčil tak
Že by závidel aj kráľ“¹¹

Identické rýmy si vyžadujú menej predstavivosti, ale to neznamená, že ich používajú len menej dobrí textári. Identický rým je taký, v ktorom sa opakuje to isté slovo v rýmových intervaloch v textovom vzorci. Často sa ním zvyčajne zdôrazňuje dôležitý význam v texte.

„NANCY: Keď vieš svet brať ako to v ňom už chodí
život má spád,
VŠETCI: život má spád.
NANCY: Plávaj s prúdom, na svete dosť je lodí,
nech to má spád,
VŠETCI: život má spád..“¹²

Zložené rýmy obsahujú dve, alebo viac samostatných slov v rýmujúcich sa pároch. Na vytvorenie zloženého rýmu je potrebné, aby úvodné spoluhláskové zvuky boli odlišné, a aby sa prízvukne samohlásky v každom slove zhodovali. Zložené rýmy môžu tvoriť vnútorné rýmy.

Textári, ktorí si cenia rým, používajú techniku vzorcov nazvanú rýmové schémy. Treba ich odlišiť od piesňových foriem. Piesňové formy ako AABA alebo ABAC opisujú celkovú štruktúru textu. Rýmová schéma opisuje konkrétnu zhodu koncových rýmov v rámci piesňovej formy. Podľa rýmových schém rozlišujeme v textoch piesní základné typy rýmov:

- striedavý so schémou abab predstavuje štvorveršie, kde prvý a tretí verš končia jedným rýmom a druhý a štvrtý verš iným rýmom

„JOHNSTONOVÁ: Johnston bol môj manžel
a tiež bol jeden z tých,
čo hľadajú ako archanjel
a rečia ako z kníh.“¹³

- združený so schémou aabb, kde sa rýmujú dva po sebe nasledujúce verše

¹¹ LLOYD WEBBER, Andrew – RICE, Tim: *Jozef a jeho zázračný farebný plášť*. Bratislava : Nová scéna, 1996, s. 10. [Rozmnoženina]. (Preklad Kamil Peteraj.)

¹² BART, Lionel : *Oliver!* Košice : Východoslovenské štátne divadlo, 1997, s. 46. [Rozmnoženina]. (Preklad Peter Petiška a Ján Štrasser.)

¹³ RUSSELL, Willy: *Pokrvní bratia*. Bratislava . Nová scéna, 1993, s. 3. [Rozmnoženina]. (Preklad : Alexandra Ruppeldtová. Texty piesní: Peter Petiška a Ján Štrasser)



Andrew Lloyd Webber – Richard Stilgoe: *StarlightExpress*. Appolo Victoria theatre, London, 1983. Réžia Trevor Nunn. Choreografia Allene Philips. Výprava John Napier. Snímka archív autora.

„ROZPRÁVAČKA: Faraón vládol v prastarých dňoch
 Mal všetku moc, bol to pozemský boh
 On Egyptom bol a Egypt bol on
 V tej ríši vládca nad životom“¹⁴

– obkročný so schémou abcb. Tu sa prvý a tretí verš nerýmujú, zatiaľ čo druhý a štvrtý áno.

„JOZEF: Keď udrie zvon
 A vstáva svet
 Mne zmizne plášť
 A viac ho niet“¹⁵

V dobrých textoch muzikálových piesní sa používajú rôzne rýmové schémy v rámci jedného refrénu na kontrastovanie výpovede A s výpoveďou B v piesňovej forme AABA.

4. ŠTYLISTICKÉ POSTUPY A ÚTVARY – primárna funkcia textu piesne je založená na ikonickosti alebo obraznosti výrazu, čím zvýrazňuje jej lyrický kontext a pôvod. Pieseň v muzikálovom divadle obsahuje istú os operatívosti, ktorá zdôrazňuje

¹⁴ LLOYD WEBBER, Andrew – RICE, Tim: ref. 11, s. 37.

¹⁵ LLOYD WEBBER, Andrew – RICE, Tim: ref. 11, s. 5.

akciu a vyzýva k činnosti. Tým sa ukazuje dramatický kontext a význam textu muzikálovej piesne. Preto v snahe vypracovať a rozšíriť denotatívne a konotatívne možnosti jazyka, textári využívajú rôznorodé štylistické postupy a slohové útvary, ktoré sa v poézii vyskytujú zriedkavejšie:

- **opis** – slovné vykresľuje a rozvíja výpoveď o tom, ako veci navonok pôsobia. Zahŕňa podrobné znovu vytváranie dojmov, ktoré určitá skúsenosť zanechala na našich zmysloch. V textoch muzikálových piesní nachádza opis veľmi časté uplatnenie, pretože len to, čo je jasné a explicitné, poskytuje divákovi konkrétne body, o ktoré sa pri vnímaní príbehu môžu oprieť. V piesni „Angel of music“ z *Fantóma opery* používa opis Christine Dae, keď vraví svojej priateľke Meg o tajomných stretnutiach s Anjelom hudby. *Ďalšie príklady: At the Ballet – Chorus Line, Hier in Wien – Mozart!*;
- **výklad** – vysvetľuje a podáva potrebné informácie o tom, kto je daná postava, čo sa stalo pred udalosťami deja. Výklad dáva prvotný podnet na to, aby sa predstavenie pohlo, posúva ho dopredu, zachytáva rozuzlenie. Určuje situáciu, podáva správu o určitej udalosti, hodnotí skúsenosť. Textári považujú výkladový postup najčastejšie v úvodných piesňach, v ktorých priamo konfrontujú publikum s dejom. Úvodná pieseň z *Fidlikanta na streche* – „Traditions – Tradícia“ je príkladom výkladového postupu v prológu a určuje hlavnú myšlienku, postavy, dejisko, situáciu, náladu, tón a štýl. *Ďalšie príklady: „Jakub a jeho rod“, „Faraónov príbeh“ – Jozef a jeho zázračný farebný plášť, „Was für ein Kind!“ – Mozart!*;
- **rozprávanie** – na rozdiel od opisu alebo výkladu, rozprávanie zachytáva pohyb v čase a súvislosti medzi udalosťami v pohybe. Naratívna literárna technika ukazuje súvislý sled udalostí, na základe ktorého sa dozvedáme čo sa stalo, komu, kedy, kde a ako. Keď si textár vyberie udalosti a dôkladne ich usporiada, texty dokážu posúvať dej rýchlejšie k želanému rozuzleniu. Výborný príklad naratívneho textu, ktorý má funkciu deja nachádzame v piesni „Bum-bum!“ z muzikálu *Zorba*. *Ďalšie príklady: „Rainbow high“ – Evita, „Ako Marilyn“ – Pokrvní bratia;*
- **prejav** – sa využíva, keď postava v dramatickom kontexte presviedča inú postavu, aby prijala určitú myšlienku. Takýto rečnícky nástroj je použitý v Tovejho texte v piesni „Sen“ z *Fidlikanta na streche*. *Ďalšie príklady: „Blood money“ – Jesus Christ Superstar, „I’d be surprisingly good for you“ – Evita;*

Najčastejšie funkcie typy textov piesní

Je pravdou, že veľkú časť publika zaujímajú najmä melódie. Základom muzikálovej drámy sú myšlienky textov, ktoré zapadajú do hlavnej myšlienky celého predstavenia. Klasifikácia muzikálových piesní podľa významu a myšlienky obsiahnutej v texte rozlišuje tri základné funkcie. Každá funkcia má niekoľko rozličných typov, ktoré spadajú pod jej úlohu.

A) EPICKÁ funkcia textov piesní – typ muzikálových piesní, ktoré sú viazané na dej, príbehovosť. Ide o základné prerozprávanie deja, ktoré posúva príbeh muzikálu



Elton John – Tim Rice – Roger Allers – Irene Mecchi: *The Lion King*. Lyceum theatre, London, 1999. Réžia a kostýmy Julie Taymor, choreografia Garth Fagan, scéna Richard Hudson. Snímka archív autora.

dopredu, často v značnom tempe a v rýchlosti. Stretávame sa tu s jednoduchým vy-
ratúvaním udalostí, ktoré sa stali, alebo sa stanú v blízkej budúcnosti. V popredí nie
je dramatická funkcia, ale základné fakty nevyhnutné na ďalšie dramatické rozvíjanie
príbehu a postáv. Rozdeľujú sa:

- **narátorská pieseň** – je najčastejším typom. V nej postava rozprávača vymenúva udalosti príbehu a nemá k nim osobné zaujatie. Väčšinou tvorí vstupnú časť príbehu, rozbieha príbeh po prestávke alebo nahradzuje dlhší časový úsek, ktorý sa stal medzi jednotlivými dramatickými udalosťami. (pieseň „Jakub a jeho rod“ – *Jozef a jeho zázračný farebný plášť*, „Good night and thank you“ – *Evita*);
- **životopisná pieseň** – je výpoveďou konkrétnej postavy o udalostiach, ktoré zažila. Často ňou postava rozpráva svoj životný príbeh alebo príbeh inej postavy, ktorý sa stal pred začiatkom, či počas muzikálového deja. K udalostiam však zaujíma konkrétny postoj, názor a má charakter spomienky. („Ako Marilyn“ – *Pokrvní bratia*, „The lady’s got potential“ – *Evita*, „Valjeanova spoveď“ – *Les Misérables*, „Bum – bum“ – *Grék Zorba*);
- **paralelná pieseň** – sa tiež vyjadruje k dejovým udalostiam a k príbehu, ktorý sa rozvíja. Vyjadruje názory jednotlivých postáv na práve vzniknuté udalosti, často veľmi dramatické. Paralelnosť sa prejavuje v ich simultánnom (súčasnom) vyjadrení, takže divák má možnosť naraz nahliadnuť na daný dejový zvrät z viacerých

stránok pohľadu a utvorí si svoj vlastný názor. Paralelné piesne patria k vrcholovým číslam muzikálu. Vyznačujú sa mohutnosťou, silou a dramatickou intenzitou. („Příští den – finále prvej časti“ – *Les Misérables*, „Primadonna“ – *Fantóm Opery*, „Tonight“ – *West Side Story*);

- **situčná pieseň** – používa sa v závislosti od rozvíjajúceho sa deja a udalostí na scéne. Nemusí posúvať dej v epickej línii, ale je reakciou na vzniknutú situáciu, ktorú priniesol príbeh. Môže mať podobu predstavy, hry, alebo rozvíja epizódne deje. („Pieseň dohadzovačky“ – *Fidlikant na streche*, „Seržant Krupke“ – *West Side Story*, „Ve světe psím“ – *Les Misérables*)
- **príležitostná pieseň** – vyskytuje sa tiež v závislosti od prebiehajúcich dejových udalostí, má však všeobecnejší charakter. Vyjadruje reakcie okolia na vzniknutú udalosť, charakterizuje prostredie vzniknutej udalosti a jej priamu atmosféru. Vyjadruje sa v nej skúsenosť viacerých generácií na podobnú udalosť, ktorá sa v živote človeka stáva pravidelne alebo často – svadba, pohreb, vojna, revolúcia atď. („Deň strieda noc“ – *Fidlikant na streche*, „Slyš tu píseň zástupů“ – *Les Misérables*, „Requiem pre Evitu“ – *Evita*);

B) LYRICKÁ funkcia textu piesne – ide o typ muzikálových piesní, ktoré stoja v protiklade k epickým alebo k dramatickým funkciám textov piesní. Vyjadruje vnútorný pocit, svet, myšlienky a emócie postavy. Neposúva sa nimi dej ani dramatický vývoj, sú ale veľmi dôležité pre spoznanie vnútra postavy a jej citových stavov. Najčastejšie majú podobu spievaného monológu. Výnimku tvoria vyznania lásky, ktoré majú predpísanú formu v duete. Rozdeľujú sa:

- **pocitová pieseň** – vyjadruje sa nimi vnútorná reč a svet postavy. Spieva ju konkrétna postava, ktorá odкрýva svoje najintímnejšie stránky vnútorného prežívania a stavov. „Jej predmetom je hrdina sám a obsahom seba definovanie a seba reflektovanie“¹⁶. Má veľmi silné emocionálne pôsobenie. Najčastejšie sa vyjadruje k témam ako nešťastná láska, opustenosť, samota. Tvorí zlomové alebo vrcholové momenty predstavenia a patrí k najobľúbenejším častiam muzikálu. („Memory“ – *Cats*, „Samotářka“, „Knižka snů“ – *Les Misérables*);
- **reflexná pieseň** – vyjadruje voľbu, dôležité rozhodnutie postavy, ktoré sa nachádza medzi dvoma kameňmi. Ukazuje spôsob myslenia, logiky postavy v ťažkej a zlomovej situácii, kde si musí zvoliť medzi dvoma rovnako silnými alternatívami: dobro – zlo, život – smrť, láska – nenávisť. („Daleko od domova“ – *Fidlikant na streche*, „Tak čo ja s tým“ – *Kabaret*, „Kto jsem já?“ – *Les Misérables*, „Make up my heart“ – *Starlight Express*);
- **ľúbostná pieseň** – je najčastejším a najstarším typom lyrickej funkcie piesní v muzikáli. Tvorí základný pilier muzikálových príbehov, ktorý zobrazuje lásku a citový život postáv. Má romantizujúci charakter prejavujúci sa v sentimente a citovej

¹⁶ OSOLSOBĚ, Ivo: *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí*. Praha : Editio Supraphon, 1974, s. 107.

otvorenosti. Najčastejšie má vážne, až osudové žánrové spracovanie, no niekedy môže byť postavený aj do komickej roviny („Či ma ľúbiš?“ – *Fidlikant na streche*). („All I ask of You“ – *Fantóm opery*, „Už vás dávno znám“ – *Les Misérables*, „Next time You fall in love“ – *Starlight Express*, „The last night of the world“ – *Miss Saigon*, „Song on the Sand“ – *Klietka bláznov*);

- **kontemplatívna pieseň** – vyskytuje sa v okamihoch, keď sa postava dostáva do situácií, v ktorých je bezradná a úfa si pomoci u Boha, či sily dobra. Často využíva náboženskú rétoriku a slovník. („Šábesová pieseň“ – *Fidlikant na streche*, „Otčenáš“ – *Les Misérables*);
- **výrazová pieseň** – ide o špecifický druh lyrickej piesni, ktorá pozastavuje vývin príbehu a vyjadruje iba myšlienky, názory na vzniknutú situáciu alebo tému. Mnohokrát pôsobí v muzikáli retardujúco. Najčastejšie sa s ňou stretávame v tzv. konceptuálnom muzikáli. („Pán bohatý“, „Gorilla song“, „Money, money“ – *Kabaret*, „Nox et solitudo“, „Tieň mojej lásky“ – *Báthoryčka*);
- **ideová pieseň** – vyjadruje hlavnú myšlienku muzikálového predstavenia. Najčastejšie zaznieva na konci príbehu. Zdôrazňuje tiež emocionálny účinok, aby obecenstvo odišlo so silným dojomom. Má dve podoby:
 - **komorné finále** – príbeh ukončuje spev niekoľkých postáv, uzatvára ich osudy, a cez ne sa decentným spôsobom privráva divákovi (*Miss Saigon*, *Fantóm opery*, *Sunset Boulevard*);
 - **zborové finále** – je ukončenie príbehu celozborovou ansáblou piesňou, ktorá svojou mohutnosťou a silou predkladá, často aj didaktickým spôsobom, posolstvo muzikálu. Mnohokrát je doplnené tanečnou zložkou. („Vravte je to klam“ – *Pokrvní bratia*, „Ad-dressing cats“ – *Cats*, „Epilóg“ – *Les Misérables*);

C) DRAMATICKÁ funkcia – ide o pieseň, ktorá osobitým spôsobom zvyrazňuje dramatickú líniu muzikálu. Do popredia kladie konflikt, opozíciu protikladov, charakterizáciu a vývoj postavy, ako i celkové divadelné princípy prinášajúce napätie. Dramatická funkcia textov piesní sa prejavuje aj v tom, ako texty piesní slúžia vo vývoji deja. Viditeľnou mierou dramatickosti je pokročenie muzikálového predstavenia od začiatku textu po jeho koniec. Miera tohto pokročenia zodpovedá miere vývoju deja.

Napríklad pieseň „Sen“ z *Fidlikanta na streche* vytrháva najstaršiu Tovjeho dcéru Cajtlu z pazúrov bohatého a starého mäsiara Lazara Wolfa a privedie ju do náruče milovaného, ale chudobného krajčírka Motla. V tomto príklade funguje text piesne ako scéna, ktorá pohne dej do nového štádia vývoja. Rozdeľujú sa:

- **konfliktová pieseň** – ide o pieseň, ktorá posúva príbeh rozvíjaním konfliktov priamo na javisku. Dôležitý je jej dramatický účinok, ktorý plynie z konania postáv a dialógov. Zobrazuje významné udalosti a rozvíja napätie pred očami diváka. Mnohokrát prináša na muzikálové javisko prelomové situácie, ktoré zvyrazňujú konflikt ako hádka, smrť, vražda, lúpežné prepadnutie („Javertova sebevražda“, „Loupež“ – *Les Misérables*, „Fall of the Saigon“ – *Miss Saigon*);

- **konfrontačná pieseň** – vyjadruje vzájomné dramatické stretnutie, ktoré samo o sebe vyvoláva u diváka napätie. Stretnutie postáv tvárou v tvár rozpúta medzi nimi dlho potláčaný spor a zrážku. Počas piesne si vzájomne porovnávajú vzťahy, zisťujú zhodné a odlišné vlastnosti toho druhého. („Konfrontace“ – *Les Miserables*, „Room 317“ – *Miss Saigon*, „Život má spád II“ – *Oliver!*);
- **pieseň ako fiktívny dialóg** – je špecifikom v muzikálových piesňach. Zobrazuje formou dialógu rozhovor postáv, ale tento rozhovor je nereálny. Postavy sú od seba vzdialené buď geograficky alebo ľudsky. Nevedia o vzájomných vzťahoch a paralelách, ktoré ich spájajú. Na diváka, ktorému je toto vzájomné prepojenie ponúknuté, pôsobí mimoriadnym dramatickým účinkom. („I still believe“ – *Miss Saigon*, „Náš sen“ – *Monte Cristo*, „Nie geseh'n“ – *Tanz der Vampire*);
- **charakterová pieseň** – zameriava sa na vyjadrenie charakteru konkrétnej postavy, vykresľuje vlastnosti i najmenšie nuansy jeho podstaty. Zobrazuje postavu v špecifických situáciách a dôraz kladie na jej konanie v nich. Piesne tohto typu prinášajú niečo dôležité, čo divákovi pomôže pochopiť postavu alebo situáciu („To je pohrebík“, „Vrecká, čo vybieliť máš“ – *Oliver!*, „Hlava mazaná“ – *Les Miserables*);
- **parodická pieseň** – jej úlohou je dramatickým spôsobom zosmiešniť situáciu, spoločenský systém alebo vlastnosti postavy. Je založená na protirečivom vzťahu medzi obsahom a formou. Cituje originál a pritom ho deformuje v prevrátení znakov. Často sa karikuje myslenie a činnosť postavy, schematizmus prostredia, striktné pravidlá. Prináša náhle uvoľnenie napätia, hlboko vnútri pocit radosti a vítaný pôžitok. Hudba v nej je podriadená textom. Hudba v parodicko-komických pesničkách má určité všeobecné spoločné znaky: jednoduchý, nekomplikovaný melodický profil, skôr sprievodný, ako dominantný. („Ja sa dnes dopoludnia žením“ – *My Fair Lady*, „Klebeta“ – *Fidlikant na streche*, „Herodesov song“ – *Jesus Christ Superstar*, „Wahrheit“ – *Tanz der Vampire*);

Záver

Takýmto podrobným nazeraním na muzikál z rôznych aspektov sa snažím predstaviť špecifiká, ktoré sú pre jednotlivé zložky muzikálu príznačné. Nakoľko problematikou muzikálového divadla sa zaoberám už dlhší čas a sledujem muzikálové dianie najmä v dostupnej Európe (Londýn, Viedeň, Praha, Budapešť), chcel by som poukázať na rozdiely v chápaní muzikálu vo svete a u nás. Podrobným pohľadom na estetické kritériá tradičnej muzikálovej inscenácie (výrazové prostriedky a ich systém podľa jednotlivých zložiek inscenácie) upozorňujem na posun v chápaní fenoménu muzikál. Tým sa snažím očistiť nie veľmi dobré meno muzikálu, ktoré na Slovensku má.

Nakoľko teória muzikálu na Slovensku ešte nie je dostatočne rozpracovaná, chcem vyplniť aj túto medzeru na poli teoretickom.

LIBRETTO AND SONGS LYRICS IN MUSICAL THEATRE**PETER ORAVEC**

An author, a pedagogue at the University of Constantinus Philosopher in Nitra, is examining a modern theatre genre – the musical creation. The musical has become a fashion, a synonym of something extraordinary and world – wide, regardless of its quality. It has almost aggressively started appearing at theatre posters. This phenomenon is observable almost in whole of Europe. We will have to cope with this idea without becoming pessimistic about the fact that a traditional understanding of theatre is due to this limited. To be true, such situation is in the history neither singular, nor new. Very typical is the world- wide flush once provoked by Brecht, later by Chekhov, or by a naked theatre fashion. Nowadays it is for a change the musical. The quality of a musical performance depends on many components and factors. In his study the author is dealing with the musical literary artwork (book), and lyrics which compose the basic building material of this theatre genre. Knowing the musical creation world -wide (mainly in London, Vienna, Budapest), he is inclining mostly to the „world- famous“ titles, and based on them he is trying to define their principle peculiarities and create somewhat ideal and most frequently used model of a musical book and lyrics.

PIER PAOLO PASOLINI V ČESKO-SLOVENSKEJ RECEPCII

ANDREA URBANOVÁ

PhDr., autorka je interná doktorandka Kabinetu divadla a filmu SAV

*Pier Paolo Pasolini chce dať lidstvu celé nové náboženstvo,
„náboženstvo svojho veku“, náboženstvo víry v človeka
a úcty k jeho veľikosti¹.*

Drahomíra Novotná

Pier Paolo Pasolini (1922 – 1975) patrí medzi najvýznamnejšie zjavy talianskej, a tiež i celej Európskej povojnovej kultúry. Jeho rozsiahle dielo zahŕňa nielen film, ale i divadlo, literatúru, poéziu, kritiku, teóriu umenia, semiotiku, filozofiu a reklamu. Tento fakt sa však vo východnej Európe v súčasnosti akosi málo berie do úvahy a autor býva často v týchto súvislostiach prehliadaný alebo spomínaný s rôznymi tendenčnými zámermi, prípadne sprístupnený iba vo forme krátkych, zväčša menej významných, prác či úryvkov vytrhnutých z kontextu tvorby alebo teórie. V každom prípade je však možné charakterizovať tento súčasný stav ako akési znovu prebúdzanie, mnohosť názorov s povrchným výsledkom. V našich krajinách je známy poväčšine ako filmový režisér. Ozývajú sa i hlasy, ktoré ho označujú stále za kontroverzného autora, no za kontroverzný môžeme skôr označiť prístup k jeho odkazu zo strany „oficiálnej“ kultúry, než hľadať skutočnú kontroverznosť jeho prác.

Cieľom tejto štúdie je teda pokus o chronologické zhodnotenie stavu recepcie jeho diela v bývalom Československu a rozobrať jednotlivé vývojové fázy tohto problému. V súvislosti s teóriou recepcie, ktorá formovala jednotlivé školy od druhej polovice šesťdesiatych rokov dvadsiateho storočia, sa nám javí nutné pripomenúť, že recepcia zahŕňa rovnako interpretáciu ako i preklad a nemôže sa zužovať iba na pasívne prijímanie prezentácie umeleckého diela, napríklad vo forme filmového či divadelného predstavenia. Recepcia zahŕňa i intertextuálne procesy v rámci pôvodnej kultúry, z ktorej dielo prichádza, i procesy cieľovej kultúry do ktorej sa dielo transformuje, kde takto nadobúda charakter pôvodného diela. Preto sa nám javí neopodstatnený názor, že recepcia ponímaná prostredníctvom prekladu či interpretácie alebo širšie poňatej intertextuality je výlučnou záležitosťou literárnej vedy. Je to práve naopak. Tieto teoretické pojmy sa bežne aplikujú na všetky druhy umenia. Naše ponímanie problematiky vychádza z teórie polysystémov izraelskej školy prekladu, ktorá patrí medzi najprepracovanejšie systémy po druhej svetovej vojne². Hoci pôvodne skú-

¹ NOVOTNÁ, Drahomíra: *V odmietaní sveta se rodí nový svět...* In: *Film a doba*, 1963, č. 7, s. 377-379.

² Jej hlavným predstaviteľom je Itamar Even-Zohar, ktorý pôsobil na Inštitúte poetiky a semiotiky v Tel Avive.

mala systémy v lingvistickom kontexte, postupne sa rozšírila na širšie javy kultúry. Systém je tu chápaný ako sieť premenlivých vzťahov, ktoré sa vzájomne podmieňujú a ovplyvňujú. Polysystém je tvorený súborom systémov, medzi ktoré patria nielen literárne systémy, ale dokonca sociálne či politické. Teória chápe preklad ako inter-systemic interference čiže zjednodušene ako prekračovanie hraníc jednotlivých systémov viacerých literatúr, kultúr a kladie preklad na úroveň pôvodnej tvorby.

No na to, aby vôbec bolo možné hovoriť o recepcii, je nutné, aby konkrétnej kultúre boli sprostredkované diela prostredníctvom čo možno najhodnotnejšieho prekladu. Najideálnejším stavom by bolo, aby diela na preklad boli vyberané paralelne s publikovaním významných prác konkrétneho autora v krajine pôvodu, preto aby dielo v preklade nestratilo dobový kontext a zároveň aby obohatilo našu kultúru o súčasné dianie v inonárodných kultúrach, aby tak mohlo podnietiť aktuálne diskusie podstatné v tom konkrétnom období – a nie o 30, či 50 rokov neskôr, keď je možné, že videnie konkrétneho problému už bude zmenené, alebo sa problém stane pre určitú kultúru nepodstatným. Hoci na jednej strane hovoríme o výhodách synchronizácie prekladu s približným vznikom originálu diela, no na druhej strane môže byť práve to najväčším problémom, ak pôjde o ideologický zameraný výber prekladaných diel, ako sa to dialo aj v našej kultúre v období pred rokom 1989 z dôvodov cenzúry totalitného režimu voči západným autorom, hlavne voči takým kontroverzným, aký bol Pasolini. Zvlášť po roku 1968, keď si Taliansko definitívne zvolilo cestu západoeurópskej politiky.

Nesnažíme sa Pasoliniho vplyv preceňovať, no znalosť jeho estetického myslenia alebo aspoň vyrovnanie sa s ním, by malo byť nevyhnutnou súčasťou i našej kultúry. Jeho prínos spočíva predovšetkým v tom, že do významnej miery ovplyvnil nielen samotnú teóriu filmu, ale synkretickým myslením o jednotlivých druhoch umenia zasiahol aj do ich dejín. Tieto skutočnosti sú dôležité zvlášť preto, že autor nie je u nás neznámy a už v minulosti boli zaznamenané pokusy o sprostredkovanie výberu z jeho tvorby, hoci podľa nášho názoru išlo skôr o „vyplnenie“ bieleného miesta, než o systematickú prácu ako ukážeme neskôr. Je nutné tiež podotknúť, že tento autor nemohol a nemal byť braný v našich krajinách ako „ukážka“ určitého obdobia talianskej literatúry, pretože on sám sa o kultúrne dianie v Československu zaujímal a osobne Prahu navštívil v januári roku 1965, neskôr sa stretol s Alexandrom Dubčekom v Prahe v roku 1968. A pred tým v roku 1962 získal jednu z hlavných cien filmového festivalu v Karlových Varoch za film *Accatone*. Naše krajiny nie sú jediné zo slovanských krajín, v ktorých tvoril, ďalšou je napríklad Bulharsko, zaujímal sa živo o kultúrne dianie v Rusku i Poľsku³.

Uvedomujeme si zároveň, že iba periodizáciou prekladov a ich zhodnotením nie je možné ešte vyčerpať tému recepcie. Hneď na začiatku výskumu prvým paradoxom bolo zistenie, že napriek tomu, že niektoré diela boli skutočne do našich jazykov preložené, divadlo vôbec nezareagovalo na existenciu tohto autora.

Z Pasoliniho rozsiahleho diela nebola do našich jazykov preložená v celosti žiadna teoretická práca. K dispozícii je jeho súborné filmové dielo. K filmovej prezentácii

³ Články s touto problematikou vychádzali na stránkach časopisu *Vie nuove* najmä v roku 1965, po druhej návšteve Pasoliniho v Prahe.

je možné poznamenať, že v roku 1990 bol v kinách mimo filmového klubu premietaný jeho posledný film *Saló alebo 120 dní Sodomy*.

V odbornej literatúre sa nachádzajú veľmi stručné zmienky o jeho tvorbe zväčša encyklopedického charakteru. Výraznejším počinom bolo zaradenie stručného 13 stránkového prekladu Františka Hrušku Pasolinioho state: „Scenár ako štruktúra, ktorá chce byť inou štruktúrou, do *Antológie súčasnej filmovej teórie* (1980) Petra Mihálika a tiež stručné zmienky v práci: *Kapitoly z filmovej teórie* (1987). Jedinou pôvodnou odbornou-popularizačnou prácou je tridsať stránková štúdia Jana Bernarda, o ktorej sa zmienime neskôr.

Ďalším momentom štúdie sa stávajú preklady jeho literárnej tvorby. Periodizáciu prekladu pôvodných diel ako i článkov uverejňovaných na stránkach periodík, môžeme rozdeliť do 3 období podľa stavu ideológie v Československu.

Prvé obdobie považujeme do obdobia normalizácie roku 1968

Druhé obdobie do roku revolúcie 1989

Tretie obdobie do súčasnosti roku 2008

Prvé obdobie začína v Čechách na stránkach *Světové literatury* v roku 1961 prekladom⁴ jediného rozhovoru s Pasolinim, ktorý venoval cenzúre z obsiahlych a pravidelných Pasolinioho rubriek na stránkach *Vie Nuove*, kde autor niekoľko rokov reagoval na podnety čitateľov a vysvetľoval svoju poetiku ako i etické postoje a komentoval kultúrne dianie. Pasolini v ňom stručne analyzuje postupy cenzúry, ktoré sám zažil. Touto publikáciou *Světová literatura* svoj dobový záujem končí. Ďalších približne 17 kratších článkov vychádza v rozpätí rokov 1963 až 1970 na stránkach periodík *Film a doba* a *Kino*. Preložený článok Guida Aristarca⁵ 1969 o psychoanalýze v Pasolinioho filmoch, ale to nie je rovnako pôvodná práca. Príspevky vychádzali viac menej v súvislosti so vznikom jeho filmov a diskusiami, ktoré tieto filmy vyvolali na stránkach už spomenutého talianskeho časopisu *Vie nuove*. Zväčša znovu ide iba o prekladané ukážky. Galina Kopaněvová a Drahomíra Novotná prinášajú najviac pôvodných interpretácií autorovej poetiky, i keď v skromnom rozsahu. Ako jedna z mála informuje o perzekúciách autora a permanentných súdnych procesoch. Najviac zarezovali u nás, prirodzene, filmy *Accatone*, *Mamma Roma*, *Evanjelium podľa Matúša*, pretože boli prvé. Pasolini pri svojom druhom pobyte v Prahe reagoval na otázku účastníkov stretnutia v jednom z pražských filmových klubov, ktoré sa týkali biblických námetov v *Evanjeliu podľa Matúša*. Odpovedá, že jeho tvorba nie je úplne preložená a známa v Československu, preto môžu vzniknúť otázky aj o náboženských témach. V tomto období vychádza ešte 6 stránkový skrátený preklad teoretickej práce Pasolinioho⁶ *Film jako poezie a próza*, ktorá bola úvodom k diskusii na tému *Kritika a nový film na I. mezinárodnej prehliadke nového filmu v Pesare* v júni 1965.

V roku 1963, teda už 5 rokov po vydaní v Taliansku, vychádza *Gramscioho popel*, angažovaná básnická zbierka v českom preklade⁷ so stručným pozitívne vyznievajú-

⁴ Preložil Radovan Krátky.

⁵ Aristarco, Guido: *De Seta, Pasolini a psychoanalýza*. Prel.: Eva Hepnerová. In: *Film a doba*, 1969, č. 3, s. 139.

⁶ Preložil Zdeněk Frýbort.

⁷ Preložil Vladimír Mikeš.

cim doslovom, ktorý napriek tomu, že ide o prvý preklad v Československu nepredstavuje dostatočne, ale skôr učebnicovo autorovu poetiku. Snáď práve získanie ceny v Karlových Varoch rok pred prekladom zbierky viedlo prekladateľa, či presnejšie, „spoločenskú objednávku“ k tomuto výberu. O dva roky neskôr bol preložený román *Zběsilý život*⁸, ktorý vyšiel bez akéhokoľvek doslovu alebo štúdie, hoci v tej dobe patrilo k bežnej vydavateľskej praxi zaradiť aj doslov.

V tomto období je úplne odlišná situácia v recepcii na Slovensku. V tom istom roku ako *Gramsciho popel* v Čechách vyšiel preklad toho istého románu *Búrlivý život*, ku ktorému zaujíma jeho slovenský prekladateľ mimoriadne kontroverzný postoj, zvlášť, ak si uvedomíme, že ide o prvý preklad v slovenskej literatúre. Kládie dôraz nie na zhodnotenie jeho diela a otázok, ktoré v ňom rieši, ale akcentuje príklon k marxizmu a k hodnotám robotníckej triedy. Dokonca celá štúdia vyznieva, akoby sa ospravedlňoval, že sprostredkúva také nezrelé dielo. Hneď v úvode zdôrazňuje, že voči Pasolinimu sa ozývajú kritické hlasy, najmä proti jeho záverom:

„Pasolini ešte nie je schopný osvojiť si ideológiu proletariátu, ešte nevidí proletariát ako organizovanú silu, schopnú boja. Preto si vytvára mýtus o národe zbavenom historického poslania, redukovanom len na inštinkt...“⁹ Je to hlboké nepochopenie Pasolinioho mytológie a otázky národa. Ak Pažitka predstavuje jeho skorší román *Ragazzi di vita*, ktorý prekladá ako *Chlapci života* (správnejšie by bolo *Pasáci*), komentuje ho slovami: „... autor tu ešte nevníkol do hĺbky problematiky, lebo jeho hrdinovia zostávajú v zajatí nízkych vášní“. Snáď i to bol dôvod, prečo Pažitka nezvolil na preklad skôr prvý román, ktorý Pasolinimu spôsobil súdny proces, dokonca túto informáciu ani nespomína vo vnovaní zo začiatku *Búrlivého života*, ktorý Pasolini dedikoval svojim dvom svedkom v procese proti *Pasákovi*, ktorými boli literárny kritik Carlo Bo a básnik Giuseppe Ungaretti. Pažitka tieto riadky nepreložil. Hoci priznáva Pasolinimu isté kvality, vzápätí ich kritizuje a používa na to citát marxistického kritika Carla Salinariho, kde hovorí: „Pasolini má ustavične pred očami pozitívneho hrdinu niektorých románov socialistického realizmu ako negatívny vzor, ktorého sa treba strániť. Akoby sa Pasolini chcel obrátiť k nám komunistom a povedať nám: „Ja nechcem idealizovať ľud a jeho boj, ako to robíte vy. Aj keď robí heroické skutky, ak ho podrobne skúmate, nájdete v ňom plno chýb a nerestí.“¹⁰

Pažitka dodáva svoje vysvetlenie, že práve v tom spočíva: „polemický postoj, prejavujúci sa v niektorých scénach, ktoré podľa neho škodia dielu...“ rovnako ako niektoré nedostatky trochu živelného charakteru hlavnej postavy. Pažitka zároveň kritizuje u Pasolinioho otázku používania dialektu, pretože podľa neho uberá dielu na plynulosti deja a sťažuje čítanie originálu. Nepochybne Pažitka hodnotí týmto vágnym komentárom, ktorý neobstojí, problém ako prekladať dialekt. Keďže neexistuje univerzálne slovenské nárečie, pri prekladaní bežných viet si volí slang, no pri transformovaní básní či rýmovaných nárečových piesní sa niekedy dostáva až do polohy komickosti výrazu, ktorý pôvodný text neobsahuje, keď sa snaží násilne použiť jazyk akoby Tajovského *Statkov-zmätkov*, použitím slovných spojení ako *duša moja*, *zle-nedobre* a *pod*. Aj týmto preklad stráca na aktuálnosti a zastaráva. Na príklade práve tohto prekladu si môžeme uvedomiť aj druhú stranu potreby prekladať diela v relatívne

⁸ Preložil Radovan Krátky.

⁹ PASOLINI, Pier Paolo: *Búrlivý život*. Prel.: Mikuláš Pažitka. Bratislava: SVKL, 1963, 343s.

¹⁰ Tamtiež.

krátkom čase od vydania originálu, aby sa nestratil dobový kontext, no v tomto prípade je práve tento ideologický kontext akosi na škodu veci.

V roku 1965 vyšiel výber 13 básní zo zbierky *Religione del mio tempo* pod názvom *Rímske večery* v preklade Štefana Žáryho, ktorý práve naopak zdôrazňuje osobnosť Pasolinioho ako umelca vo svojom krátkom doslove. Napriek tomu si dovoľme povedať, že Pasolini je v rámci slovenského dobového kontextu predstavený ako sentimentálny komunista, čo je s jeho neskorším vývojom a tvorbou v absolútnom protiklade. Oficiálna prekladateľská recepcia Pasolinioho na Slovensku po týchto dvoch prekladoch úplne umlkla na vyše 30 rokov. Najprv preto, lebo nastúpilo v 70-tych rokoch obdobie tvrdej normalizácie a neskôr, po roku 1989 preto, lebo nebola založená kultúrna tradícia, na ktorú by sa dalo nadviazať.

V druhom období, v období normalizácie, dochádza v Čechách k znovu oživeniu Pasoliniovskej problematiky. V roku smrti Pasolinioho (1975) bol preložený starší román *Ragazzi di vita*¹¹, pod názvom *Darmošlapové*, kde už prekladateľ hodnotí Pasolinioho ako veľkú osobnosť, ktorú stratila celá Európa, paradoxne ho hodnotí bez ideologického podtónu. V 1977 sa k Pasolinimu začína prekvapivo hlásiť aj divadlo, hrou *Calderón*¹², ktorá bola u nás preložená 4 roky po vydaní originálu v Miláne. Tento preklad vyšiel v „informatívnej edícii“ Dilia Praha, ale bohužiaľ nikdy ho nenaštudovalo a neuviedlo žiadne divadlo, zrejme pre ostrosť, s akou Pasolini už pristupuje k divadelnej problematike, kde divadlo chápe ako indikatívny priestor pre pravdu. Divadlo, pretože je divadlom, už nemusí hrať. Sme presvedčení, že práve to bolo dôvodom „zabudnutia“ tejto hry, pretože mohla byť dobrou metaforou socialistickej spoločnosti. Hlavná hrdinka Rosaura predstiera duševnú chorobu, keď sa zobudí ráno vo svojej posteli v bohatom paláci. Tvrdí, že nikoho a nič nespoznáva. Jej sestra Stella ju chce všetko naučiť od znova tak, že jej bude vysvetľovať zmysel a význam všetkého, na čo sa opýta. Rosaura to však odmieta a tak ju Stella presvedčí, že realite nemusí veriť, stačí ak ju bude hrať...

Poslednou prácou tohto obdobia je jediná pôvodná štúdia Jana Bernarda vydaná Československým filmovým ústavom dva roky pred revolúciou (1987). Má skôr charakter zosumarizovania celého Pasolinioho diela, kde je každý film relatívne výstižne obsahovo charakterizovaný so stručnými poznámkami o jeho význame.

Tretiu etapu porevolučného obdobia charakterizujú už významnejšie pokusy o interpretačné zvládnutie pasoliniovskej témy. Mária Mravcová publikovala na stránkach časopisu *Iluminace* svoje interpretačné štúdie *Canterburské poviedky, Decameron* (1998), v ktorých sa zaoberá adaptačnými postupmi literárnych diel v Pasolinioho filmoch. V tom istom období vychádza preklad veľmi ranej autobiograficky ladennej prózy *Nečisté skutky a Amado mio*¹³ vydané v 1999, ktoré boli v Taliansku vydané až po Pasolinioho smrti v osemdesiatych rokoch. Pôvodný doslov prekladateľky chýba, no ako doslov ponecháva štúdiu Concetti D'Angeli, ktorá hovorí o problémoch zostavenia pôvodného diela z rôznych nedokončených verzií z pozostalosti Pasolinioho. Celý tento preklad je jedným z najlepších a moderne ladených ponímaní prekladu, z hľadiska výberu jazykových a štylistických prostriedkov, čo podporuje aj

¹¹ Preložil Zdeněk Frýbort.

¹² Preložil Josef Hajný.

¹³ Preložila Irena Kurzová.

ponechanie pôvodnej štúdie zostavovateľky. V roku 2003 sa v Talianskom kultúrnom inštitúte v Prahe uskutočnil okrúhly stôl pri príležitosti uvedenia kompletného diela Pasoliniho na Febiofeste 2003, kde Jan Bernard predniesol štúdiu, v ktorej sumarizuje vývoj Pasoliniho diela. Posledným knižným počinom bolo v roku 2007 vydanie súboru fotografického materiálu a plagátov k Pasoliniho filmom. V súčasnosti sa tejto problematike venuje na českých internetových stránkach aj Tomáš Matras svojimi ukázkami z talianskej tlače a tiež prekladmi z originálnych úryvkov diel Pasoliniho, ktorého závery pre úplnosť citujeme: „Mimo Itálii je považovaný za víceméně neznámého autora, což často zjednodušuje přijímání jeho děl. Například v České republice je až na výjimky znám pouze jako režisér významných světoznámých filmů, zejména však skandálního snímku *Saló aneb 120 dní Sodomy*, který je bez předchozího studia autorovy poetiky těžko srozumitelný a jeho interpretace mohou být zavádějící. Na překlad do češtiny čeká naprostá většina autorova mnohostranného literárního díla. V této souvislosti stojí za zmínku například dosud nepřeložené proslulé sbírky esejů *Empirismo eretico*, *Scritti corsari* a *Lettere luterane*, napsané v závěrečném tvůrčím období. U všestranně tvořivého autora, který během svého života napsal kolem dvaceti tisíc stran textu, lze počet děl, se kterými se může dnes seznámit český čtenář, považovat, bohužel, za velmi omezený.“¹⁴

Záver

Napriek tomu, že na prvý pohľad sa môže zdať, že Pasolini vôbec nie je neznámy autor, dovoľme si zovšeobecniť naše pozorovania do konštatovania, že napriek všetkých pokusom stále ide o fragmentárne, niekedy i spravodajsko-popularizačné, no v každom prípade nesúvislé poznanie, často z rôznych, na prvý pohľad možno aj rozporuplných uhlov pohľadu. Akoby bola recepcia tohto autora záležitosťou akéhosi boomu módnosti. Na Slovensku od neho boli preložené iba dve diela a napriek všetkým snahám stále chýba systematický výskum problematiky, ale i jeho pôvodné dramatické, literárne a teoretické diela.

Literatúra

BERNARD, Jan: *Pier Paolo Pasolini*. Praha : ČSFÚ. 1987, 39s.

Film a doba 1959- 1995

PASOLINI, Pier Paolo: *Búrlivý život*. Prel. M. Pažitka. Bratislava : SVKL, 1963, 343s.

PASOLINI, Pier Paolo: *Scénar ako štruktúra, ktorej cieľom je stať sa inou štruktúrou*. In:

MIHÁLIK, Peter (ed.): *Antológia súčasnej fimovej teórie*. I. Bratislava : SFÚ, 1980, 277s.

PASOLINI, Pier Paolo: *Nečisté skutky. Amado mio*. Praha : Volvox Globator, 1999 s. 270s.

PASOLINI, Pier Paolo: *Gramsciho popel*. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1963, 117s.

PASOLINI, Pier Paolo: *Zběsilý život*. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury a umění 1965, 320s.

www.cinetecadibologna.it/sitopasolini/ceco_prima.htm

¹⁴ www.cinetecadibologna.it/sitopasolini/ceco_prima.htm (www.pasolini.net)

PIER PAOLO PASOLINI IN CZECH-SLOVAK RECEPTION**ANDREA URBANOVÁ**

An author is in an extract from a wider drafted study focusing at the issue of reception of artistic impulses of the Italian film director, writer and dramatist Pier Paolo Pasolini in the Slovak cultural context. Since until 1993 (the origin of the independent Slovak Republic) a part of cultural impulses was coming into the social awareness through the Czech sources, the author is trying to naturally track also a chronological development of the reception status of Pasolini's work in the whole former Czechoslovakia, and analyzing the individual development phases of this issue. In connection to the theory of reception which resulted in forming of respective schools from the second half of the sixties of the twentieth century, she is mentioning that reception includes equally interpretation as also translation, and it cannot be narrowed only into passive perception of the artistic art, for example in the form of film or theatre performance. Reception includes also intertextual processes within original culture from which the art work originates, also processes of target culture where the art work is transforming, adopting thus the character of an original work of art.

The author is emphasizing that she is not intending to overestimate the impact of Pasolini, but the knowledge of his aesthetic thinking or at least coming to terms with it, should be a requisite component also of our culture. His contribution is lying especially in the fact how remarkably he has affected not only the film theory itself, but by a syncretic thinking about respective art branches he has influenced also their history.

Príspevok je výstupom grantovej úlohy VEGA č. 2/6075/27: Formy prekladu medzi západnou a stredovýchodnou Európou: teórie, pohyb autorov, história kultúry a publikovanie.

KONCEPCIA DIVADLA V PREMENÁCH ČASU ALEBO HURBANOVE PARADOXY

EVA KUŠNÍROVÁ

Mgr., PhD., autorka je odborná asistentka na Prešovskej univerzite.

Napriek skutočnosti, že Ľudovít Štúr prisudzoval divadelnému umeniu vo svojej koncepcii romantického umenia dôležitú úlohu, nie všetci predstavitelia romantického hnutia v teórii, no najmä v praxi, sa s ním stotožňovali, ba neraz sa stavali k divadlu priam kontroverzne (hoci napríklad v prvej fáze nástupu romantickej generácie na Slovensku mohli zastávať pozitívny názor vo vzťahu k dôležitej funkcii divadla v národnom živote Slovákov).

Naznačenú problematiku signalizuje konfrontácia dvoch opozitných vyhlásení poprednej osobnosti slovenského romantizmu J. M. Hurbana na poslanie divadla v spoločnosti. V našej štúdiu citujeme jeho výrok: „Divadlo je najspôsobnejší orgán, ktorým sa život do žíl spoločenského života nalieva.“¹ Hurbanove dobové názory na úlohu divadla v národnom živote možno potvrdiť citáciami z encyklopedických prác vzťahujúcich sa k jeho činnosti smerom k aktivitám štúrovcov v Sobotišti a na Myjave 1841/42 (známe ako Slovenské národné divadlo nitranské). Konkrétne by sme mohli citovať jeho publicistické prejavy na margo prvého predstavenia spomínaného štúrovskeho divadla – „napísal úvodný prejav, povzbudzoval študentov do ďalšej divadelnej činnosti a vyslovoval sa k výberu hier do ich repertoáru.“² Fakt, že Hurban pripisoval divadlu mobilizačnú funkciu v aktivizovaní národného života, svedčí to, že po skončení „hry *Starý kompan*³ v Brezovej 1848 vystúpil s návrhom na stretnutie zástupcov okolitých obcí, na ktorom sa mala vypracovať petícia národa. Využíval divadlo aj ako politickú tribúnu.“⁴

Pozoruhodná je Hurbanova kritická činnosť v oblasti mapovania aktivity v slovenskom ochotníckom divadle. Zrejme je to predovšetkým v už spomínanom dvojročí, „po vzniku Slovenského národného divadla nitranského v časopise *Květy* (1841, 1842).“⁵ Hoci išlo v prípade „divadla nitranského“⁶ iba o uvedenie štyroch hier v So-

¹ HLEBA, E.: *Divadlo v Levoči*. Martin : Slovenské národné literárne múzeum Matice slovenskej, 1995, s. 3.

² KOL. AUTOROV: *Encyklopédia dramatických umení Slovenska 1, A – L*. Bratislava : Veda, 1989, s. 501.

³ BENEDIX, R.: *Starý kompan alebo Pätnásťročný kandidát*. In: ČAVOJSKÝ, Ladislav: *Slovenské divadlo do roku 1919, Súpis A-M*. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1997, s. 53.

⁴ KOL. AUTOROV: *Encyklopédia dramatických umení Slovenska 1, A – L*. Bratislava : Veda, 1989, s. 501.

⁵ Tamtiež, s. 501.

⁶ Slovenské národné divadlo nitranské – ochotnícka družina bratislavskej štúrovskej mládeže. Názov pochádza od Samuela Jurkoviča, ktorý viedol kroniku o ich divadelnej činnosti. Družinu tvorili Štúrovi žiaci A. Sládkovič, J. Francisci, S. Štúr, L. Šnitta, L. Šulek, D. Koléni, J. Kalinčiak, A. Krčméry a i., ako aj A. Jurkovičová zo Sobotišťa a sestry Koléniové z Myjavy. Po odchode Štúrových prívržencov do Levoče činnosť divadla zanikla. Podľa: KOL. AUTOROV: *Encyklopédia dramatických umení Slovenska 2, M – Ž*. Bratislava : Veda, 1989, s. 337.

botišti a na Myjave a z pôvodného veľkého plánu uvádzať reprízy spomínaných hier v ďalších slovenských mestách, ktoré mohli nájsť svojho vďačného diváka, tento plán sa v plnom rozsahu nerealizoval (uskutočnilo sa iba predstavenie v Liptovskom Mikuláši) – no aj tak vlastne v súvislosti s touto produkciou je spojená kritická publicistická činnosť J. M. Hurbana, ten o nich písal do spomínaných českých časopisov (zrejme aj preto, lebo sa hrali po česky, teda ešte pred kodifikáciou spisovnej slovenčiny).

Oproti Hurbanovmu citovanému – pozitívnemu – vyhláseniu na margo možnosti divadla ako „najspôsobnejšieho orgánu, ktorým sa život do žíl spoločenského života nalieva“, stojí o niekoľko desaťročí starší výrok spomínaného lídra slovenského národného pohybu, ktorý publikuje v životopise Ludovíta Štúra (Kniha druhá). V komentári tragickej udalosti súvisiacej s požiarom i jeho následkami vo viedenskom „Musen-Temple“ tvrdí: „v ten deň 8. decembra (1881) zhorel Musen-Temple, ako volajú noviny nemecké hrinkovské divadlo (Ring-Theater) vo Viedni a pochoval v sebe v jednej polhodine do päťsto ľudí. Pythagorovu náuku oslávili grécki pohania jednou hektombou, obetujúc bohom jedno sto býkov; tu Apollovi obetované je päť hektomb, ale ľudí.“⁷

Hurban s evidentnou iróniou hodnotí divácke očakávania viedenských návštevníkov spomínaného Ring-Theatru, čo je odrazom jeho teologickej a etickej orientácie: „päťsto ľudí horiacich túžbou po zábave, po očutí bujných spevov, po videní v triko oblečených tiel ľudských, po rozkoši dráždivej zmysly a čuvy a opajajúcej dušu nápojom omamujúcim, zhorelo alebo podusilo sa v hustom dyme, kydajúcom sa z horiacich a plameňom oblizovaných prkien, kortín, drapérií, nádherných šiat, v aké slávnostne oblečené boli ženy a panny, a zo sedadiel mäkkých i tvrdých, do ktorých pousadzovali sa ľudia, aby zažívali dary Apolla, ktorý v ľudskej veľkosti vypovedaný stojí s harfou na stráži nad týmto Musen-Templom!“⁸ Spomínaný citát je aj alúziou na Hurbanovo vnímanie divadla antického, rozumej pohanského umenia, ktoré je v ostrom protiklade voči kresťanskému. Pochopiteľne, že Hurban ako civilizovaný a humánne založený človek rozvíja elegické úvahy o tejto kataklizme a zároveň aj o politickom zneužití tohto nešťastia pre zisťné ciele viacerých spoločenských vrstiev. „Živelné toto nešťastie rozmerov tak veľkých spôsobilo náramný výkrik zozstrašenia, bolesti a u istej nekresťanskej triedy pocit a sklonnosť k zúfalstvu. Hneď sa našli noviny a v nich hladní torieb ministerských štátnici, ktorí celé nešťastie chceli zvieť na hlavy ministerstva terajšieho cislajtského, bárs ono nič je inšie ako dedič tvorenia a ústavov tej samej kliky, ktorá vtedy panovala, keď sa vydvihol Apollovi i tento Musentempel s celým svojím aparátom a prístrojom. Krvižíznicvi títo by radi vidieť šibenice a gilotíny, na ktorých mali by obetovať sa všetci tí, ktorí nevedeli prekaziť strašný požiar, hltajúci životy ľudské.“⁹

V ďalšom priebehu Hurbanovej analýzy však dominuje jeho názor na divadlo ako prostriedok nemravnosti, hriechu, cieľavedomého narušania kresťanskej etiky: „koľko oplzlých pesničiek sa tu za osem rokov vyspievalo, koľko posmechov vyko-

⁷ HURBAN, J. M.: *Ludovít Štúr. Rozpomienky*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1959, s. 221.

⁸ Tamtiež, s. 221.

⁹ HURBAN, J. M.: *Ludovít Štúr. Rozpomienky*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1959, s. 221 – 222.

medianstvovalo sa proti Bohu a mravopočestnosti a koľko ľudí dobrých pohoršeno, nevinných zvedeno, klátiacich sa medzi hriechom a ctnosťou k hriechu posoteno bolo v tomto Musentemli.¹⁰

Hurban na sklonku života – ako sa o ňom obrazne vyjadril aj V. Mináč – bol jezuitskejší od jezuitov, hoci bol luterán: požiar hodnotí ako prostriedok božieho trestu a zákonité odsúdenie tohto média i absurdných reakcií verejnosti na túto viedenskú pohromu – „veru proti hnevu božiemu darmo sa hnevajú na hasičov, policistov, vrchnosti iné viedenské. Škoda, že títo kriklúni neboli tam, aby boli mohli tam vykrámiť múdrosť svoju, lež teraz sa rozdrapujú po novinách, myslia, že im tých päť hekatomb ľudských poslal Apollo ich, aby sa dostali za direktorov a ministrov. Prirodzene, povstal veľký zmätok nielen vo Viedni, ale i po celej zemi, áno, i za hranicou a státisíce sypú sa obeť pre rodiny požiarom tým poškodené, sčiatky k odškodneniu pozostalých po rodinách v plameňoch ohňa zahynuvších.“¹¹

Celý vyššie citovaný textový segment slúži autorovi na využitie v prospech národných cieľov. Aj umelecké inštitúcie typu viedenského divadla, aj jeho katastrofa, akým bol prezentovaný požiar, využíva pre apologetiku národných slovenských záujmov, ktoré sú alfou a omegou jeho životnej koncepcie: „My Slováci vieme uctiť nešťastie bližného, vieme pocítiť bolesť i žiaľ, bolesťou a žiaľom raneného spoluobčana. Mňa poveseť o tom našla pri prehrňaní sa a usporadovaní materiálov k histórii utrpení našich, pri obrane duší, pri obrane drahých pokladov jazyka, literatúry, práva uťahovaného, slobody stencovanej nám, a duša moja smutne naladená tými tam zloženými výkrikmi bolesti najväčších synov národa nášho, Palkoviča, Jozeffyho, Seberíny, Šafárikov, Kollárov, Hollých, Martiných, Hodžov nad mordovaním troch miliónov duší slovenských, spôsobená bola velice zhroziť sa nad nenadalým týmto nešťastím schoboleným sa nad päťsto rodinami ľudskými. Vyliali i oči moje slzy sústrasti a poľutovania nešťastných a k obdivu ľudskej lásky zjavivšej sa v zápätí pohrome. A tá zpráva prišla z Viedne milej, mesta to na vrchu položeného, aby svietilo naokolo, mesta túžby a prosieb našich, kam chodievali otcovia naši k hľadaniu pomoci, keď im zle sa vodilo a tiskani bývali od susedov k stene, kam putovali sme i my, hľadajúc a vymáhajúc dobre právo národu utisknutému, mesta vystaveného všetkými prostriedkami pyšnej vedy a bohatstva v ničom nedostatku nemajúceho. Nemohol ani ja dočítať srdcelomné články nejedny o nešťastí tom. Ach, myslel som si, viete umele a spôsobne krik robiť, keď blízko vás horí nad hlavami, ale mlčať, reku, viete tiež, keď tisíce ráz väčšie, tisíce ráz hroznejšie ohne spaľujú drahocennejšie ešte poklady bližných vašich! Od polstoletia pália nám zúmyselne, rozvažite, sústavne duše i majetok trojmiliónového národa slovenského strannickej koterie paličov, a tristo novín a päťdesiat snemov a snemníkov a tisíce diplomatov mlčia k tomu! Každý rok obetujú sa desiatky hekatomb mládencov a dievčat molochu maďarizácie a nemravnosti a morálne zabíjajú sa, alebo vedení sú v reľaziach do otroctva k slúženiu proti národu svojmu. A tá pyšná svetomoc, tlač, s málo výnimkami, mlčí k tomu a mlčí. No my i tu pokorne hovoríme, že prišiel trest tento na nás pre hriechy otcov a pre hriechy naše, a veríme v Boha, že ukrotí sa skoro hnev jeho a keď pokánie hodné učiníme, i On tvár svoju obráti k nám a dá svitnúť i dňu vyslobodenia nášho. Tak

¹⁰ Tamtiež, s. 222.

¹¹ Tamtiež, s. 222.

i tebe, Viedeň zostrašená, privolávame, že hriešnikmi tvojimi zvolaný bol oheň tento z neba Boha spravodlivého. Točte to, novinári židovskí, ako chcete, predsa zostane deň 8. december dňom veľikého súdu božieho, a i vám nezostane nič iného ako pokánenie činiť, lebo ako z Písma vytiahol jeden rečník pohrebný, ak nebudete pokánenie činiť, rovno i vy tak zahyniete!“¹²

Z citovaného Hurbanovho vyjadrenia vyplýva, že v hierarchii hodnôt stojí u pravého národovca kresťanský étos, povinnosť slúžiť všetkými prostriedkami národnej veci, aj umenie v tomto zmysle by malo byť podriadené tejto základnej funkcii. V Hurbanových názoroch sa prekrýva názorová doktrína národovecká s teologickou. Hanlivé alebo ironické Hurbanove invectívy signalizujú, že či už v dôsledku autorovej konzervatívnej sklonku života alebo rigoróznosťou názorov vyvolaných nepriaznivou situáciou slovenského etnika v druhej polovici 19. storočia by znamenali takú hodnotovú orientáciu tohto veľkého Slováka a Slovana, že by pre neho bolo vari najvyhovujúcejším divadelným útvarom stredoveké náboženské mystérium... Faktom však zostáva, že táto názorová platforma lídra (jednoznačne po Štúrovej smrti) romantického hnutia bola evidentná, hoci pred niekoľkými desaťročiami bol nadšeným obdivovateľom „svetských hier“ slovenského ochotníckeho divadla s „pekno-krásnymi“ protagonistkami, lebo jedna z nich (A. Jurkovičová) sa mu stala osudnou na celý život...

Naznačené súvislosti do určitej miery redukovujú vzťahy J. M. Hurban – divadlo, resp. slovenská dráma a slovenské divadlo. Analýza jeho aktivít by mohla ešte zopakovať pomerne známe fakty z jeho biografie: v druhej polovici svojho života reflektoval divadelné aktivity ochotníkov aj mimo spomínaných regiónov, napr. divadelnú činnosť trnavských ochotníkov, s ktorými účinkoval aj jeho syn S. Hurban Vajanský (známe je jeho kritické hodnotenie Palárikovho *Drotára*, ako aj Palárikova replika v Pešfudínskych vedomostiach z roku 1869).¹³ Máme na mysli publikovanie kritik inscenácii *Divotvorného klobúka*, *Grófa Beňovského* a smutnohry *Izidor a Olga*.

Náznak Hurbanových názorov na divadlo by mali reprezentovať aj jeho redakčné praktiky v Slovenských pohľadoch, na ich stránkach venoval pomerne veľký priestor problematike slovenskej drámy, ale aj jej divadelných konkretizácií. Tieto jeho aktivity dotvára aj jeho účinkovanie ako člena porôt dramatických súbehov vypísaných Maticou slovenskou, o čom sa zachovalo viacero jeho písomných posudkov (známe sú jeho kritické výhrady k Záborského historickým hrám *Posledné dni Veľkej Moravy*, *Bitka pri Rozhanovciach*, *Felicián Sáh* atď., ktoré pobúrili Záborského a ten na ne vo svojich satirách žľčovito reagoval).

Spomínané viedenské divadlo vyhorelo v roku 1881, teda sedem rokov pred Hurbanovou smrťou. Vtedy bol už názorovo na iných ideových platformách, tie boli výsledkom radu kolízií pri realizácii národného programu vo vzťahu nielen k vonkajším neprajníkom národného pohybu, ale aj k vnútorným. Tieto činitele spolu s osobnostným ustrojením rozhodovali o tom, že evidentne akcentoval „morálne vyznenie hier, poburovali ho drsnejšie výrazy, moralizátorské stanoviská neraz prevažovali nad posúdením dramatických kvalít hier (Shakespeare bol pre neho pred-

¹² HURBAN, J. M.: *Ludovít Štúr. Rozpomienky*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1959, s. 222 – 223.

¹³ KOL. AUTOROV: *Encyklopédia dramatických umení Slovenska 1, A – L*. Bratislava : Veda, 1989, s. 501.

všetkým mravnou až potom estetickou normou, prísne odsúdil Záborského frašku *Cudzoložník*, ktorá ho pobúrila témou i charaktermi).“¹⁴ A v takýchto súvislostiach sa citované Hurbanove názory na divadlo v súvislosti s tragédiou zhoreného viedenského divadla – ich vnímame ako v podstate logické.

CONCEPTION OF THEATRE IN VARIATIONS OF TIME OR HURBAN'S PARADOXES

EVA KUŠNÍROVÁ

The author is dealing with theatrical activities of one of the leading representatives of the Slovak revolution 1848/49, Jozef Miloslav Hurban. This Protestant priest (whose wife became one of the first actresses about whom contemporary references in press have been preserved), belonged to stirrers and supporters of theatrical activities where he could see an effective way to wake up the national awareness in wide layers of the population. The fact, that Hurban attributed to theatre a mobilizing function in activation of the national life is documented also by the action he had taken after completing the play *The Old Companie* in Brezová in 1848 – then he came with the proposal to organize a meeting of representatives of nearby municipalities to elaborate a national petition. He was using theatre also as a political tribune. Noteworthy is also Hurban's activity of a critic in the Slovak Amateur Theatre, mostly after the Slovak National Theatre of Nitra had originated – in the magazine *Květy (Flowers)* (1841, 1842).

Hurban by the end of his life - as allegorically expressed by V. Mináč – was more Jesuit than Jesuits themselves, even though he was a Lutheran himself: he is evaluating the fire of Viena theatre „Musen-Temple“ as a means of God's punishment. From Hurban's statement related to this event is following that in the hierarchy of values of a true supporter of nationhood there is religious ethos, duty to serve by all means to the national matter, and art in this sense should be subordinated to this basic function

The author is reminding also other Hurban's activities which are related to theatre – in the second half of his life he reflected to theatrical activities of amateurs, e.g. theatrical activity of Trnava amateurs with whom his son S. Hurban Vajanský was performing, on the pages of the *Slovak Views (Slovenské pohľady)* which he had been editing, then he dedicated relatively a big space to the issue of the Slovak drama, but also to its theatrical concretizations. These activities are suaved also by his acting as a member of the jury of dramatic ties set by the Slovak Foundation/Association (*Matica slovenská*) out of which several written assessments of his are still preserved.

¹⁴ Tamtiež, s. 502.

ČO JE DIVADLO, TO PREDSA NIE JE NAOZAJ – II.

MATÚŠ OLHA

Doc., Mgr. art., režisér, Akadémia umení v Banskej Bystrici

ŠTEFAN HUDÁK

Mgr. art., scénograf

(Dokončenie z čísla 1/2008.)

• **Nezdá sa ti, Štefan, že sa dnes podiel scénografa na celkovom vyznení divadelného predstavenia často až nemiestne preceňuje? Veď si povedzme pravdu, že kým herci, režisér a dramaturg trávia nad prípravou inscenácie celé týždne, ba až mesiace, scénograf často stihne súčasne pracovať na niekoľkých projektoch a samotnej inscenácii venuje výrobnú poradu, technickú skúšku a ak sa mu podarí hlavnú skúšku a generálku...**

– Sám vieš, ako to kolíše. Sú tituly, kde sa s tým výtvarník borí prinajmenej tak ako režisér, sú prípady, kedy som to vymyslel tak, že už to len dorežirovať, taký bol podiel výtvarnej zložky či samotného nápadu rozhodujúci. Nejdem robiť rozbor situácie na Slovensku, sám za seba budem obhajovať scénografa, aj keby nemal pravdu! Môžem, aj som to nedávno v lete dokladoval na výstave, že celý cyklus po premiéru obsahuje toľko čiastkových etáp, od výtvarných skíc, výkresov, návrhov, modelov, po realizačné materiálne problémy – finále v divadle. Neraz ľutujem, že som nedoštudoval maľbu na VŠVU - dnes by som bol pánom času, možno vážnym, možno nie, ale nemusel by som toľko času míňať na poradách, v dielňach. Mám tituly z ktorých môžem robiť samostatnú výstavu. Jednoduchá matematika, na čo ma vyjde jeden obrázok, výkres... A to sa nedá vopred tušiť, čo to urobí na javisku, čo režisér, čo herec a v neposlednom rade – čo divák? (A čo kritik?) Sám nepoprieš, že výtvarník musí zadať projekt s kompletnou dokumentáciou neraz skôr, ako to má režisér pripravené. Raz sme vo výhode my, raz režisér. Musím sa ale obhájiť, ku každej robote pristupujem, akoby bola prvá v mojej praxi, šijem scénu na titul, na autora, nemám rád univerzalitu, akýsi falošný štýl. Scénograf má ešte tú výhodu (či údel?), že môže prezentovať svoju prácu o rok, o desať – či sto rokov po premiére... Ale to je znova práca. Priznám sa, že pripraviť nejakú inscenáciu na výstavu vyžaduje neraz viac času, ako v čase zrodu – neuveriteľné, ale je to tak... Nemám tím, ako môj profesor, všetko si robím sám, nemám jediný model, na ktorý by siahol niekto iný. Vrážam do toho nemalé prostriedky. Od študentských čias fotografujem. Plné skrine dokumentov (neviem pre koho), občas niečo zužitkujem. Diäre, záznamy, rozhovory – už by som to chcel spracovať – kedy? Ale i tak, píšem si, čo sa dá, to je lahoda, nikto mi do toho nekecá, dokonca sa to už aj do rádia dostalo... Chcel si sa zadrapiť, tak ti to vrátim: Pán rektor, nezavíď scénografom, mal si sa lepšie učiť!

• **Ako je to podľa teba so záujmovými združeniami ľudí, ktorí jednoducho v divadle nezávisle od výsledku a kvality práce preferujú spoluprácu z iných než umeleckých dôvodov?**



Jan KOPECKÝ: *Hra o umučení a slávnom vzkriesení nášho Pána a Spasiteľa nášho Ježiša Krista*. Štátne divadlo Košice, premiéra 4. 5. 1990, réžia Peter Scherhaufer, scéna a kostýmy Štefan Hudák. Snímka archív Štefana Hudáka.

– Vždy boli skupiny, spolky a vždy aj budú. Niekedy sa tomu nadávalo Zväz (aj sovietsky), Zväz slovenských výtvarných umelcov, Zväz dramatických umelcov... To musel niekto odobriť, schváliť, bol preukaz, známky – bohviečo to nebolo, ale až neskôr som vedel oceniť už len to, že nás čo žijeme v tomto regióne, dal niekto dokopy. V tom množstve, čo sme sa takto aj 3x do roka stretli, sme sa jednej krvnej skupiny našli a mali si čo povedať... Občas do nás hustili, ako tvoriť, na čo pri tom myslieť, horšie že to radi robili za isté výhody aj naši kamaráti, čo to dnes zapierajú. Boli preferovaní, ale boli aj zatratenci, čo nemali na pivo. Mal som šťastie, že som robil v tímoch, aj keď za plat, ale ten kontakt s ľuďmi – to bol druhý plat... Pracovať v televízii v takej tvorivej funkcii a nebyť v strane, to nešlo dokopy. A predsa som sa tomu za dvadsať rokov (1968 – 1989) ubránil. Že ma občas pochválili, bolo to iba za prácu. 1989 – tešil som sa, ja „insiták“, že nás už konečne nič nebude deliť, že o všetkom rozhodnú odborníci, ktorých je iste na Slovensku dosť... A to! Keď do prvých slobodných volieb vstúpilo toľko strán, pochopil som, že naivisti majú ďalej po chlebe. Riadiace funkcie – naďalej stranické nominácie, všetko sa podpláca, rozhodujú balíky. Nikdy som nebol v internom vzťahu s divadlom, aby som si zachoval slobodu, nezávislosť, nikdy som nikde, nikomu nešéfoval. Po revolúcii – tej divadelnej – som skončil so všetkými spolkami... Túžil som ostať taký osamelý bežec, ako dovtedy... Má to jednu nevýhodu – nie si! Neexistuješ! Keď sa ma v košickej galérii, kde som minulý rok chystal jubilejnú výstavu, pýtali kto som, čo robím, kde žijem – mal som chuť spievať Internacionálu. Nemôžem sa ale sťažovať na príležitosti. V tých „rokoch útlaku“ som vyrobil pyramídu krásnych titulov, kopec užitočných relácií pre deti,



Ephraim KISCHON: *Júlia a Rómeo and William*. Divadlo A. Bagara Nitra, premiéra 29. 1. 1993, réžia Karol Spišák, scéna Štefan Hudák, kostýmy Luba Obuchová. Ivan Krajíček ako Rómeo Montek. Snímka archív Štefana Hudáka.

a ani v divadlách sa nerobili len nadbiehačky. Že sa i dnes preferujú ľudia nielen, či vôbec nie, pre odbornosť, je evidentné. Schovaní za rôzne združenia, spolky číhajú na tých chudákov, čo sa vedia ponoriť až po uši do roboty, do hĺbky problému v prospech profesionality. Česť práci!?

• Ako vnímaš postavenie Slovenského národného divadla – v ktorom si napokon niekoľkokrát za posledných 40 rokov robil – v rámci existujúcej slovenskej profesionálnej siete?

– Snažme sa to preslabikovať – Slovenské národné divadlo – prvé čo ma tu dráždi, aké slovenské a národné – veď je to na 99% čiste centralistická inštitúcia! Slovenské bratislavské divadlo – to by bol adekvátny názov a ak myslím v tejto chvíli na budúcu, na ktorú prispel každý Slováčisko, Maďar, či Rusín tu žijúci, slušnou čiastkou, o to viac by sa tu malo prezentovať celé Slovensko – vyhradiť pravidelné hosťovačky – malo by sa tu ukázať všetko, čo sa deje na divadelných doskách celého Slovenska. Nech nie je tajné, čo stojí jedna inscenácia v Bratislave, čo v Prešove, či Trnave. Nech nie je tajné, za aký plat sa to robí v centre a v ďaleko zložitejších podmienkach v Spišskej Novej Vsi, či vo Zvolene – ozaj, ak ho už spomínam – prvé slovenské festivaly na zámku, rok za rokom s menším rozpočtom, menším záujmom centra – všetko nemôže byť pre viedeňakov.

Pre mňa je Slovenské národné divadlo spolupráca so scénami: v Košiciach, kde som doma, redne to, nové tímy, noví režiséri, noví výtvarníci, jav prirodzený, len sa s tým zmieriť. DJZ v Prešove, tu som mal šancí tiež neúrekom, dnes už platí to,



Roman SIKORA: *Tank*. Východoslovenské štátne divadlo Košice – Prešov, premiéra 29. 10. 1996, réžia Milena Hurajová, scéna a kostýmy Štefan Hudák. Snímka archív Štefana Hudáka.

čo konštatujem o Košiciach. Vďačný som DJGT vo Zvolene, kde mám v posledných rokoch najviac šancí. Bonbónik – Zvolenské zámocké hry – škoda, že pre nedostatok financií je tu nutné vyrobiť dekoráciu, ktorá musí potom vystačiť na repertoárovú variantu v divadle. Sám zámok ponúka aj veľkorysejšie riešenie, ale to by sa už do divadla aplikovať nedalo. O spolupráci s národnostnými scénami sa zmienim samostatne.

• **Východné Slovensko má okrem troch slovenských profesionálnych divadiel aj tri národnostné profesionálne divadlá. Maďarskú Tháliu, rusínske Divadlo Alexandra Duchnoviča či košický Romathan, pravdepodobne jediné rómske profesionálne divadlo na svete, s ktorým prakticky od jeho vzniku spolupracuješ. Ako vnímaš túto rôznorodosť a národnostnú pestrosť vo východoslovenskom divadelnom kontexte? Je táto národnostná mnohosť obohatením, alebo nevýhodou?**

– Začnem od konca – je to závideniahodná situácia, ktorú v Bratislave nezažiješ. Ak to niekomu z mojich kolegov chýba, musí za hranice. Ja to tu mám v Košiciach, všetko pod jednou strechou, doslova cez ulicu. Do Divadla Alexandra Duchnoviča v Prešove „až“ pol hodiny vlakom. Príležitostí bolo neúrekom, nie je mojím cieľom hodnotiť, viem ale iste, že mi tu bolo vždy nesmierne dobre. Blízke duše, rodinná



Jozef GREGOR TAJOVSKÝ: *Ženský zákon*. Divadlo J. Záborského Prešov, premiéra 20. 10. 2000, réžia Matúš Olha, scéna Štefan Hudák. Snímka archív Štefana Hudáka.

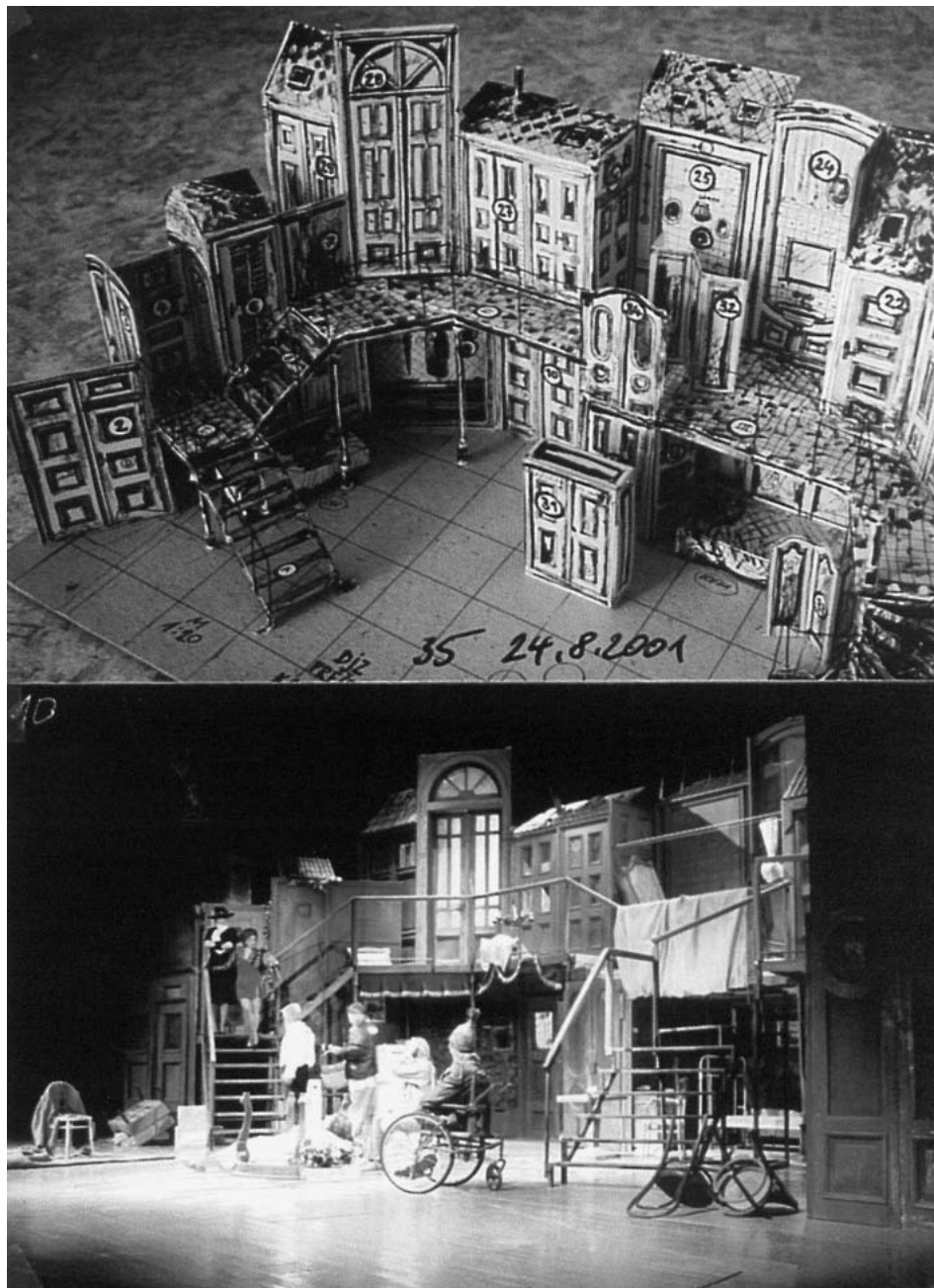
pohoda, ani som si niekedy neuvedomoval, že pracujem. Roky s Jarom Sisákom, domácim režisérom i direktorom, hosťovačky, pestrosť... Blíži sa premiéra, scénograf má dodať návrh na pútač, bulletin – všetko sa rieši v bufete na prízemí, v kanceláriách nenájdeš nikoho (veď to poznáš), ak je tu riaditeľ... dávame dokopy text – názov inscenácie... dvojjazyčne... tu ale každý hovorí svojim jazykom, Babylon... na stole v zástupe naliate vodky, čo pohárik, to inšpirácia, iný názov hry. Večer odchádzam unavený do Košíc a žene skoro s plačom oznámim, že zajtra musím znova do Prešova, znova do bufetu. Hlavné slovo mal vždy dramaturg Vasil' Turok – čo on povie, to platí! Predsa on kodifikoval rusínsky jazyk, dohodnuté! Namaľujem, zajtra som tu znova. V Bratislave za taký čas poriešiš scénu do opery ND! – Šťastný, že to mám za sebou, položíš návrh medzi poháriky vodky... Štefan, to sa tak nemôže volať! – povie kodifikátor – a zajtra musím prísť znova, a zapijeme super kšeft! Vasil' je dnes už tam, ale jeho pamätná tabuľa s poličkou na pohárik vodky (od autora Karáska) sa nám prihovára v Agaciku, neďaleko divadla, kam sa bufet presťahoval. Pôvodný vzala cirkev a znejú tam náboženské chorály. Kde v divadle prihodí scénografovi k malému honoráru ako prémie, najmladšiu herečku! Sťažoval som sa riaditeľovi, že mi v nestráženej chvíli ušla – ale že ušla aj režisérovi (Olhovi), tak neškodujem sám.

Divadlo Romathan – jediné rómske profesionálne divadlo v strednej Európe. Spolupracujem s ním od jeho vzniku v roku 1992. Je mi čo závidieť, celý kolorit, už od vstupu do budovy riaditeľstva na Štefánikovej ulici, veští nevšedný zážitok. Za 15 rokov sa podmienky na tvorbu síce nezmenili, ale pod umeleckou taktovkou Janka Šilana dozrieva kolektív hercov, tanečníkov, ktorí nemali nikdy nič dočinenia s di-

vadlom. Obdivoval som hlavne jeho trpezlivosť ako umeleckého šéfa. Denne bolo treba v podstate začínať znova, strážiť také prozaické veci ako dochádzku, maródku, rodinné problémy... Slušný špalier premiér sme odkrútili spolu. Pre scénografa zakaždým dobrodružná výprava do neznáma... Roky bežali, dnes už obdivujem zručného majstra, dievča pre všetko, Ďura Vaňu, ktorý je realizátorom i stavačom v jednej osobe. Vieme nájsť optimálne riešenie, všetko sa musí uložiť do batožinového priestoru v autobuse. Spomínal som J. Šilana, niekoľko titulov s Ďurom Svobodom, chvíľu tu aj šéfoval, v tom čase sa zdržiaval viacej na slnku, aby zapadol do súboru. Nezabudnuteľná inscenácia Lorcovej *Krvavej svadby* v réžii V. Bálinta (1996), vtedy herca ŠD. Dostal sa súboru pod kožu, ako nikto iný. Báseň – dodnes neprekonaná latka v činohre. Dnes sa pokúšajú vystačiť z vlastných zdrojov, raz viac, raz menej úspešne, ako vlastne všade. Večná škoda, že toto divadlo nemá svoje javisko, ak nerátam to improvizované pod strechou, kde sa tak dá zahrať rozprávočka pre deti, ale už len tu skúšať titul *Cigáni idú do neba*, no jednoducho, vtedy sa zamýšľam nad pôvodným zámerom, pre koho bolo toto divadlo stvorené. Urobíť tak po 15-tich rokoch jeho trvania anketu v uliciach Košíc – sotva kto vie o jeho existencii, a to už nehovorím o tom, kto videl nejaké jeho predstavenie. Nieкто tu na niečo zabudol! Máme čiariku, v Európe sa chválime, ale niečo tu škripe. Premiéry, aj tá jubilejná, v nedôstojných podmienkach, a reprízy kde? Čo titulov zhaslo hneď po premiére, kopec roboty, financií, vyhodенých z polovice do vetra. Čo by sa stalo, keby bol aspoň jeden deň v týždni či mesiaci, k dispozícii priestor Štúdia ŠD, na premiéry hoci aj historická budova. To nesmierne úsilie vynaložené do inscenačného tvaru si to určite zaslúži, a iste by to zodpovedalo poslaniu Divadla Romathanu v tomto regióne.

Thália – mám to tiež cez ulicu. Denne idem aspoň raz okolo a kladiem si otázku: Prečo? Keď som sa po škole vrátil do Košíc (1968), zamestnal v televíznom štúdiu, oslovil ma vtedajší direktor Alexander Béke, a rovno mi ponúkol nielen spoluprácu, ale aj šéfa výtvarníka, a okamžite! Na tú spoluprácu by som nenamietal – Šéfa? To snáď... V telke sa rozbieham, roboty vyše hlavy. Čas beží, roky – prezradím pointu: píše sa rok 2008 – a... nič! Ani jedna šanca? Thália bola pre mňa trinásť komnata, a už sa asi nikdy nedozviem prečo. Chvilami niečo zaiskrilo, šéfovia sa menili, Poldaufová sľubovala – Miro Procházka, vraj, ale... po rokoch Lubo Gregor, že tu to berie na tri roky a všetko robíme spolu (2003), konečne! Prvú premiéru ma vynechal – *Grék Zorba*... ďalšie 2 tituly – Corneille – *Cid* a Ostrovského *Les chystáme* súbežne, vysedávame, skicujeme, maľujem, čochvíľa to treba dať do výroby... odrazu akési podozrivé ticho... nikdy som nebol dotieravý, čakám... Po čase náhodné stretnutie so šéfom A. Boczárskym – čože? Dokopy nič nevedel... že som tvrdo pracoval? Lubo už tu nie je... ale... kokcem – robím, mám v taške jeho režijné knižky, dokumentáciu... ako Alenka v ríši divov... nik nepovedal ani prepáč! Dodnes sa mi Lubo Gregor neozval – vtedy sa mi postážoval ako ho ženy obrali o všetko... a krátko nato, sa na mňa z akéhosi bulvárneho plátku, za mriežkou trafiky, usmieva šťastný päťnásobný mladoženáč Lubo! – I tak še da!...

Ešte jedna príležitosť, aj keď už nejde o národnostné divadlo, nemôžem opomenúť – (1998) Staromestské divadlo – tak trošku kabaret, tak trošku politický. Hlavne zasa iná šanca. Päť titulov som stihol, niečo aj sám remeselne zrealizoval. Dušou divadla manželka L. Blaškovičová, P. Rašev... Pribudlo problémov, ubudlo premiér. Dnes je Staromestské divadlo (už roky) organizátorom zaujímavých Festivalov nezávislého európskeho divadla, snažím sa všetko stihnúť, keď to už príde za nami do Košíc.



Giulio SCARNICCI – Renzo TARABUSI: *Kaviár alebo šošovica*. Divadlo J. Záborského Prešov, premiéra 26. 10. 2001, réžia Eubomír Paulovič, scéna Štefan Hudák, kostýmy Lucia Gulíková. Snímka archív Štefana Hudáka.

• V priebehu sedemdesiatych a osemdesiatych rokov dvadsiateho storočia vyrástli ako huby po daždi nové divadelné budovy. V Prešove obrovská novostavba Divadla Jonáša Záborského, kde napriek zámeru vytvoriť modernú reprezentatívnu budovu, tak pre divadelnú produkciu, ako aj pre diváka, vznikla skôr nočná mora pre jeho prevádzkovateľa. Len vykurovanie, vzduchotechnika, či elektrická energia stoja ročne státisíce korún, a to sa ešte ani nezačalo tvoriť divadelné predstavenie. Obyčajný koberec na dosky javiska veľkej sály stojí dnes to, za čo pred pár desiatkami rokov vznikla v starej, alebo ak chcete, historickej, budove DJZ veľká scénická výprava pána Brezinu aj s komplet historickými kostýmami napríklad Bobulovho *Kráľa Jána* v rámci jeho shakespearovského cyklu. Podobné „nepodarky“ strpčujú svojou architektonickou nedoriešenosťou a nezadefinovaním zámeru stavby, či nepozornosťou architekta, život divadelným tvorcom. Napríklad v štúdiu Trnavského divadla stĺp uprostred javiska, je zrazu dominantné architektonické obmedzenie tohto priestoru, či zmena zámeru počas výstavby urobila z pôvodne televízneho štúdia divadla v Martine pre divadelnú prevádzku ťažkopádny priestor, kde prestavba auditória zaberala celý deň, a tak hľadisko po niekoľkých inscenáciách „skostnatelo“ pri imitácii akéhosi polokukátka – poloarény, kde sedia diváci nepohodlne na schodoch. Ako sa díváš na fakt, že za týmito projektmi stáli renomovaní scénografi a šéfovia výprav jednotlivých divadiel, ktorí dnes hádzu zodpovednosť na nepochopenie zo strany architektov?

– Škoda, že si mi nedal viac takých dlhých otázok, menej roboty by som mal ja. Tak trochu si aj sám odpovedáš. Priznám sa, že pri pracovnom kontrakte s objektmi tohto typu, sa ma zmocnia rozpaky – neviem, čo vlastne idem robiť. Scénografiu, či zachraňovať problém nedostatku – v priestore, ktorý hýri, na javisko už neostalo. Je pravdou, že svorne všetci nadávame, len škoda, že tí, čo v tom majú prsty, napríklad nesvetielkujú! Nespomínam si za roky mojej praxe, že by ma bol niekto oslovil, prispieť radou, podľa zvyku viac hláv, viac rozumu... Architekti si potrebovali postaviť pomníky, to podstatné, ako sa v tej opache bude robiť divadlo, ich až tak asi nezaujímalo... Dnes fakt, ak chceš koberec, nebude na scénu, o horizonte ani nehovorím... Kde na to vziať, a kde ho prípadne namaľovať, ak by sa aj peniaze našli. Postavilo sa obrovské divadlo, ale dielne ostali po starom... To sú také praktické pohľady. Horšie to je ale s podstatou divadelného zážitku. Divák stratil ten čarovný, blízky kontakt s hercom, neraz ho poriadne ani nevidí, necíti jeho dych... Ak sa niekedy nosili do divadla ďalekohľady – také malé, divadelné, dnes by mal byť súčasťou každého kresla ďalekohľad hvezdárskeho, ale vôbec nie preto, že by na našich javiskách bolo toľko hviezd... Bližšie to mám do toho prešovského divadla, je mi sympatickejšie, už len preto, že ho v porovnaní so SND postavili aj dostávali komunisti za pár korún, v porovnaní s novostavbou SND, kde sa nabaľovali už kapitalisti... a peknú hromadu rokov. Pôvodné zámery iste neboli čisto divadelné, priznajme si, taká bola kultúrna politika, dnes je iná! (Aká?) Spomínam, si, že v tých časoch bola tiež vypísaná súťaž na novostavbu nového divadla v Košiciach, malo stáť kdesi na mieste kasárni na Moyzsovej ulici... vôbec nechýba. Asi sa už nedožijem kompletnej novostavby divadla, kompletne súčasnej, keď sa už nebude dať váľať zodpovednosť na súdruhov, keď to naprojektujú, postavia, aj budú do neho chodiť sami kapitalisti. Verím, že potom sa bude všetko konzultovať s dramaturgami, režisérmi, scénografmi, technikmi, architektmi, že už si nikto ani nebude pamätať, čo je to súdruh, či práci česť.



Karol HORÁK: *La Musica*. Divadlo A. Duchnoviča Prešov, premiéra 17. 11. 2001, réžia Rastislav Ballek, scéna a kostýmy Štefan Hudák. Snímka archív Štefana Hudáka.

• Košická televízia až do polovice 90-tych rokov vyrábala takmer štvrtinu celkovej produkcie celej STV, či už literárno-dramatickej, alebo publicistickej a dokumentárnej tvorby. Sami košickí tvorcovia neraz v nekritickej úcte hľadeli na hviezdy z Bratislavy, a pritom vieme, že tak Jozef Poliaček, kolegami familiárne nazývaný Fellini, či Marcel Dekanovský, ale aj mnohí ďalší vo svojich vrcholných dielach televíznej réžie nezaostávali za velebenou bratislavskou produkciou. Dnes je na väčšinu týchto tvorcov zabudnuté. Ich tvorba sa nespomína v súvislosti so Zlatým fondom Slovenskej televízie, možno aj trochu neprávom, no nedá len tak obísť bez povšimnutia. Tvoja televízna tvorba, či už v malom priestore starého televízneho štúdia na Malinovského ulici, alebo v novom štúdiu na Rastislavovej, ktoré v roku 1997 doslova vstalo z popola, po nešťastnom požiari, predstavuje desiatky zrealizovaných televíznych dekorácií. Ako hodnotíš svoje účinkovanie v tejto televíznej „brandži“?

– Mal som to šťastie ako málokto z mojich kolegov scénografov. Televízne médium mi ako oddanému žiakovi divadelníka, profesora Ladislava Vychodila, veľa nehovorilo. Aj keď sme sa cez menšie relácie – hudobné, chvíľky poézie – oľukávali, a u takých majstrov ako bol M. Kravjanský, či L. Hupka... divadlo bolo pre mňa vždy viac, tajupnejšie, výtvarnejšie... Osud, ale chcel inak – príležitosť stať sa prvým in-



Jozef HOLLÝ: *Kubo*. Divadlo J. Záborského Prešov, premiéra 14. 12. 2001, réžia Matúš Oľha, scéna Štefan Hudák, kostýmy Vlado Čáp. Snímka archív Štefana Hudáka.

terným architektom mladého TV štúdia v Košiciach, kde som doma, lákala, a nebude mi to brániť v spolupráci s divadlom. – Super. September 1968 – podpisujem zmluvu, v čase keď na dvore televízie stojí tank (ruský). Toto, čo ma tu hneď čakalo, predčilo všetky moje predstavy. Skromné podmienky, malé štúdio, ešte menšie dielne, ale ľudia s veľkým srdcom, ochotní ísť so mnou do rizika, všetko sa dialo rýchlejšie ako v divadle. Množstvo žánrov, pestrosť štábov, od Prahy cez Bratislavu, chvíľami som zabudol, kde vlastne som. Keď sa prehrabávam vo mojich archívoch, neverím, čo všetko som tu za tie roky „popáchal“. Ak by som mal uviesť presné čísla, málokto by uveril. Stovky titulov, od inscenácií, rozprávok, hudobných, folklóru, Zlatých brán, publicistiky... a tých režisérov. Ani nezačnem menovite, pretože by tu toho bolo priveľa. Nemôžem nespomenúť Jožka Poljačka s ktorým som tu začínal a urobil asi najviac... a spomeniem inscenáciu – vtedy ešte nikto netušil, že bude na dlhé roky posledná – J. Hubač: *Kráľovská hra*, v réžii M. Hollého (1999). A finito!!! Bol to funus dramatickej tvorby v košickej televízii. Je to možné? Nič z toho sa ani v repríze na STV 2 neobjaví?... Z okna kuchyne vidím halu štúdia, kde sa 10 rokov nič nedeje, toto bola revolúcia?! Víťazstvo nad zdravým rozumom! Som šťastný, že mám na čo spomínať a ľutujem mladších kolegov, pre ktorých je televízna scénografia iba zhlukom žiaroviek, skenerov, efektov a decibelov!

• V polovici sedemdesiatych rokov si sa stal jedným z troch ústredných tvorcov trojice HOP (Hudák, Oľha, Pražmári), ktoré od roku 1976 až do roku 1979 vytvorilo v rámci slovenského ochotníckeho divadelníctva pozoruhodné inscenácie, či už ide o *Pokojný úsvit* Borisa Vasiljeva, alebo scénickú kompozíciu *Vila Tereza* podľa Novomeského rovnomennej poémy, či predstavenie *Velavážení súdruhovia* po-



Martin RÁZUS – Matúš OĽHA: Krčmársky kráľ. Divadelný súbor J. Chalupku Brezno, 2002, réžia Matúš OĽha, scéna a kostýmy Štefan Hudák. Snímka archív Štefana Hudáka.

tomci na motívy životných osudov a poézie ruského básnika Vladimíra Majakovského. Čo pre teba osobne znamenala práca v tomto tíme, v Košiciach, kde tradície slovenského ochotníckeho divadla bola dovtedy, ale aj potom pomerne chabá.

– HOP – (HUP bol podstatne populárnejší „hlavný uzáver plynu“) do tímu som sa dostal posledný, v inom poradí iniciálok Hudák, OĽha, Pražmári, by sa to ťažko vyslovovalo... Nezaoberal som sa históriou slovenského amatérskeho divadla, priznám sa, že ani tu na východe, či priamo v Košiciach. Prišlo to, ako hrom z neba, či ako Pražmári z pekla! Bol to diabol, stretnutie s ním som pokladal za Boží trest. Mal som peknú pohodlnú prácu v telke, sem-tam v divadle. To čo sme stvárali spolu, som nevedel zatriediť, preto ma to lákalo, bola to nesmierne zaujímavá činnosť. Písal sa rok 1976, s Piňom OĽhom som sa poznal z televízie, Pepa Pražmáriho nepoznám dodnes! Všetko vzniklo skôr z nejakého vzdoru voči oficiálnej scéne ŠD... V tom istom roku sme s Pražmárim spolupracovali na inscenácii *Silvester J. Jílka*, v tom istom ŠD. – Rozhodnuté, ideme robiť svoje divadlo. – Vtedajší Dom odborov VSŽ ponúkal priestor, Pepo sa nedal odbiť. (Bol neodbitelný!)... S Piňom zliepali dokopy súbor, prvá premiéra – *Vino milencov* Š. OĽhu, ešte v októbri tohto roku, polovica súboru OĽhovci, druhá – Geriovci... a ešte iní ...ovci... Oľukávanie, zisťovanie možností... V decembri vlastne prvá činohra – I. Štok: *Božská komédia* – kúzelná interpretácia stvorenia sveta, úspech, zábava, herecké výkony – nezávidel som tebe (Maťo OĽha), ako si si nevedel poradiť s tou mimoriadne prsnatou Evou – všetko bolo nafúknuté, hýrilo farbami, to všetko vymyslel Pánboh (herec?) – ja som to iba vyrábal. Stále sme na malom javisku, prilepšovalo sa, keď sa našla korunka na reflektor, natrieme svetlý portál na čierne, opticky to zväčšilo javisko. Je načas vyštartovať ďalej – do hľadiska – apríl 1977 *Pokojný úsvit* Borisa Vasiljeva. Ešte dnes ma mrazí, čo sme tu dokázali, čo dokázali krásne dievčen-



Ivan STODOLA: *Čaj u pána senátora*. Divadlo J. G. Tajovského Zvolen, premiéra 15. 10. 2004, réžia Karol Spišák, scéna Štefan Hudák, kostýmy Larisa Gombárová. Snímka archív Štefana Hudáka.

ce v známom príbehu filmu *A rána sú tu tiché*. Dnes si myslím, že to bolo najlepšie, čo sme pod strechou MDŠ spáchali. (Ak do toho nerátam súkromné veci.) *Pokojný úsvit* bol diament. Jedna hracia plocha – javisko, druhá v strede hľadiska, ktoré obklopoval čierny horizont, pomalovaný siluetami zla, uzatváral nenápadne diváka do pasce, to všetko s muzikou Ruda Geriho. Niečo sme o sebe dali vedieť, prišli divadelné prehliačky, isteže vzdialenosť od centra robila svoje...

Malé divadelné štúdio malo aj svoje „štúdio“ – skúšobňu na poschodí – tu zapadal projekt *Vila Tereza* (L. Novomeský) 1977 – scénickými figlami sme tu „premietali“ útržky filmu formátu 100cm – (širší sotva niekto vyrobil) – filmový ateliér, divák, komparz... Ešte na Vianoce toho roku dvojprojekt – *11 dní krížnika Potemkin Tauričeskij* od P. Scherhaufera a *Veľavážení súdruhovia potomci V. Majakovského*, to všetko v Pepovej réžii. Najšť spoločný jazyk pre obe témy – znova v priestore hľadiska, niečo vyšlo, niečo nie... Čas na zamyslenie 1978 *Všetkým, všetkým, všetkým Š. Olhu* – a v zápätí *Svet planét Š. Olhu* podľa Bredburyho – pokus zúročiť všetko odskúšané – nápady sa v nás rodili zo skúšky na skúšku, to je prirodzené, nenormálne ale bolo, že Pepo to chcel mať všetko vyrobené na zajtrajšiu skúšku! Scénu, rekvizity, kostýmy som vyrábal v mojom televíznom ateliéri na Gottwaldovej ulici. Z Pepa sa stal terorista, bachar, ktorý mi nedoprial chvíľu pokoja, že ja s rodinou žijem z inej činnosti, to mu bolo fuk. Iskriło to. Takto to ďalej nejde. Musel som ho udať, túžil som, aby ho zatvorili aspoň na dva roky. Spísal som neuveriteľný zoznam odpracovaných hodín a žiadal o náhradu. Zabrало to. Mohol som si prácu v MDŠ zdokumentovať, vystavoval som kde sa dalo. 1979 na PQ v Prahe som bol tak blízko zlatej medaily. Zakročil český minister kultúry, skoro mi to demontovali. Pokusov oživiť štúdio bolo niekoľko, medzitým, si ty študoval na VŠMU, tak ako Eva Pavlíková. Aj Eva tu začínala kariéru. 1979 *Tlkoť Š.*



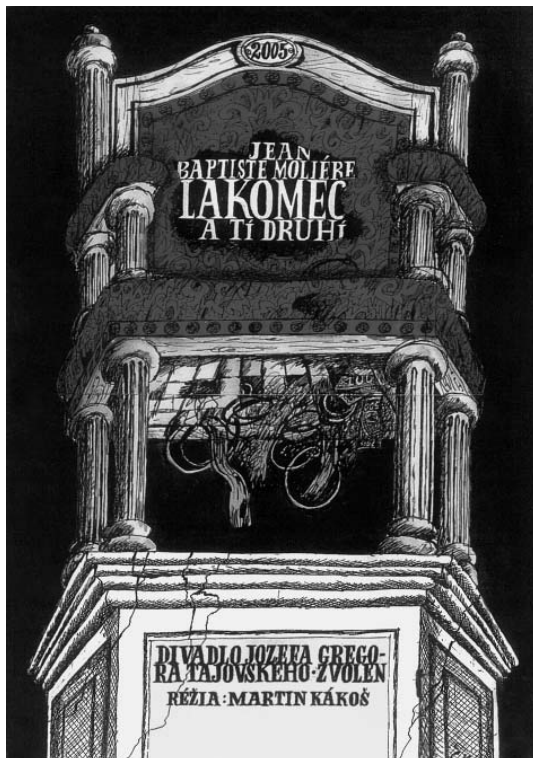
John STEINBECK: *O myšiach a ľuďoch*. Činohra Slovenského národného divadla Bratislava, premiéry 25. a 26. 11. 2005, réžia Karol Spišák, scéna Štefan Hudák, kostýmy Helena Bezáková. Snímka archív Štefana Hudáka.

Oľhu, réžia J. Rihák, 1980 *Popaterce* autor a réžia Š. Oľha, 1981 – *Nie je tvoj pes besný?* M. Sluckisa, réžia J. Sisák – 1981 *Nešetriť plameň* Š. Oľhu v tvojej réžii. Pražmári nebol nadšený a ani ďalší projekt K. Čapka *Biela nemoc* (1982) v tvojej réžii neprijal, čo bolo prirodzené. Tu sa objavila ďalšia adeptka herectva Ingrid Ištóková... Potom, v roku 1983 sme spískali spolu s tebou *Komické mystérium* V. Majakovského – ohňostroj ná-

padov z iného súdka, ako by sa páčilo Pepovi – znovu sme u neho neprešli... a ty si študoval a študoval... MDŠ ešte nejaký čas bežalo, či krivalo – doznievalo echo, už ale v inom zložení. Dokonca tam s Dušanom Davidovom spískal aj náš Ivan *Ludovíta 14-tého*. A ešte akési zmierenie s Pepom 1990 *Dürenmat – Augiášov chliev*, pod tou istou strechou. Dnes, keď to takto rekapitulujem, som šťastný, že som pri tom bol. Niečo som – aspoň kústik z toho, čo som sa tu naučil – prepašoval na iné scény, či už s Pepom, (1982) Confortés *Maratón* v ŠD, 1981 – tiež s Pražmárim G. Gorin *Thyl Ullenspiegel* – DLT – novozaložený súbor kontra MDŠ!! Ďakujem Pepovi za veľa, tímu v akom som roky žil... Nič netrvá večne... Tu sme začali šnúru spolupráce aj s tebou. 1994 Verneho a Kohoutova *Cesta okolo sveta* v štúdiu divadla v Martine, kde si pôsobil, predtým 1987 Kovačevičovo *Nebožtíkovo* v DJZ, a potom to už išlo. 1996 M. Kukučín *Neprebudený* DAD Prešov, 2000 DJZ J. G. Tajovský *Ženský zákon*, zaujímavý štúdiový pokus, 2000 Maeterlinck *Slepci* – Jorik Košice, 2001 Hollého *Kubo* v DJZ, 2002 – Rázus *Krčmársky kráľ* v tvojej úprave DSJCH Brezno, 2002 M. Gavran *Muž mojej ženy* DJZ a DAD v Prešove – celý príbeh sme nechali vyrozprávať pri obyčajnom pulte „na stojáka“ na stanici – aj autorovi sa to páčilo, 2002 znova Maeterlinck *Modrý vták* DAD, 2003 – troška iný žáner – Ordonneau *Bábika* – DJZ – z nám neznámych dôvodov to pozastavili, po zadaní! 2003 A. P. Čechov *Pytačky, Medveď, Kónské priezvisko* v DSJCH Brezno, 2003 Horákov *Dobryjanskiy*, DAD Prešov – 2004 Barrie-Uličianský *Peter Pan*, DAB Nitra, 2004 – Langronovej *Terezka*, ŠD Košice, 2005 DJZ, R. Obaldia *Víchov v konároch Sasafrasu*, 2006 – DJZ – Tajovského *Statky-zmätky*, 2006 – Mokošova *Verná nevera* v DAD-e, 2007 Tajovského *Ženský zákon* ŠD, Košice – jediný titul, ktorý sme si zopakovali. Pridal som tento výpočet k tejto otázke, pretože nebyť MDŠ, asi by sme sa nestretli ani pri týchto projektoch. Raz sa nám darilo viac, raz menej, ale vždy to boli šance stretnúť sa – pospomínať, povzbudiť v tejto dobe trhovej ekonomiky – porozmýšľať, kam speje divadlo, divák... Aby som nezabudol na Pepa Pražmáriho – iste by sa mu nepáčilo nič, čo sme popáchali. Dokonca raz vyhlásil, že všetko čo sme robili v MDŠ bolo zle! Posledné, čo som s Pepom spolupracoval – 1982 Confortés – *Maratón* v ŠD a kuriózný termín premiéry 17. 11. 1989 Phelan *Výhybkári*, v štúdiu ŠD To ešte divák na predstavení netušil, že v uliciach beží nežná revolúcia za krajší zajtrajšok (bohužiaľ aj divadla).

• **Ako scénicky výtvarník si pracoval s množstvom režisérov. Zažil si rôzne divadelné rukopisy, ale aj rôznorodé divadelné vyznania a programy. Je v tom množstve osôb, ktoré Ťa formovali a s ktorými si sa počas svojho pracovného života stretával, ale ešte aj stretávaš, niekto, kto z rôznych dôvodov obzvlášť zasiahol do Tvojich divadelných názorov, prípadne s ktorým si spolupracoval systematicky od mladosti až doteraz?**

– Značný podiel obsiahnutý v tejto otázke som zodpovedal už v predošlých – neviem, či bude zaujímavé urobiť takú malú rekapituláciu. Čo meno, to iný rukopis, iný tvor (aj o netvoroch už tu bola reč). Tvrdím, že každá spolupráca ma zasiahne, ak neodskočím! Práce bolo dosť, aj keď som vlastne okrem bratislavských školských rokov a vojenciny, všetko robil pri stole v Košiciach... pre slovenské divadlá! Neprekročil by som hranicu za nič na svete. Hanba? A čo? Za horšie veci sa ľudia nehanbia... jediný raz som pochybil – režisér Jaro Sisák ma „ugavariť“ – Gorkého *Na dne* v Ruskom Kerestúre (Srbsko). Nakreslil som mu scénu a nikdy som to nevidel, vraj aj tak na scénu nemali, ale dali ma na plagát. Chceš mená? Prosím – v poradí ako sme



Jean Baptiste MOLIERE: *Lakomec*. Divadlo Jozefa Gregora Tajovského Zvolen, premiéra 10. 6. 2005, scéna a návrh pláťu Štefan Hudák. Snímka archív Štefana Hudáka.

s J. Šilanom, s M. Procházkom, Pár spoluprac s J. Svobodom, pár titulov s M. Kákošom. Dve, ale vzácné!, spolupráce s M. Sládkom v jeho začiatkoch – Kyrmezerovu *Komediou o Bohatci a Lazarovi* (1964), a jeho finále na Slovensku – Brechtovu *Operu za tri groše* (2001). Najviac, takmer 20 titulov, som robil s vašou magnificenciou, pán rektor Matúš Olha. Vzácné bolo stretnutie s režisérom P. Scherhauferom.

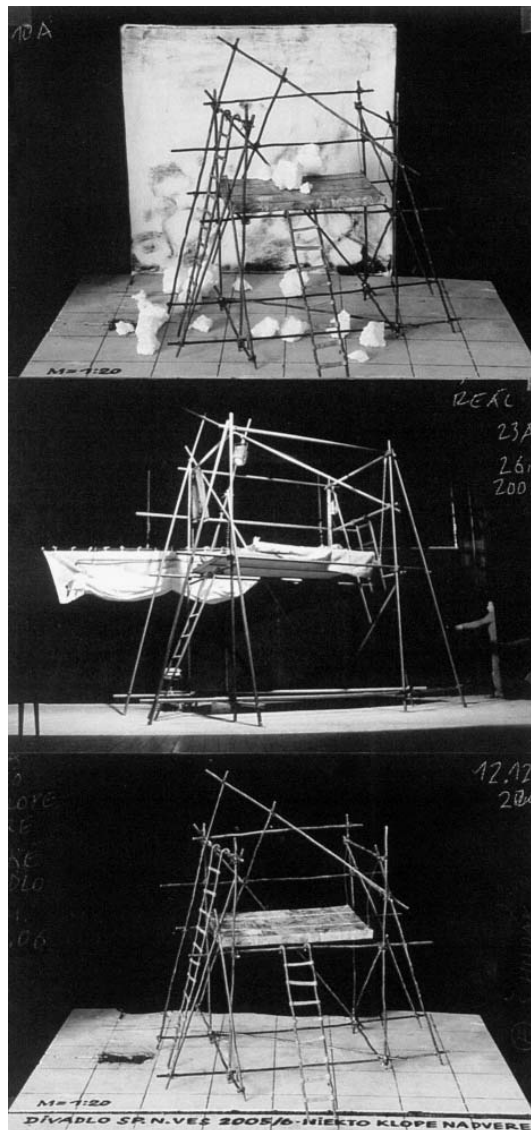
• Ako hodnotíš stretnutie s pozoruhodným fenoménom slovenského, ale aj českého divadla s režisérom Petrom Scherhauferom, s ktorým ste v Štátnom divadle v Košiciach v roku 1990 uviedli jeden z dovtedy neinscenovateľných textov, *Hru o umučení a slávnom vzkriesení Pána a spasiteľa nášho Ježiša Krista*. A potom si sa s týmto mágom divadla a človekom, ktorý sa nám dlho javil, akoby disponoval nevyčerpatel'nou energiou – pretože okrem Divadla na provázku v Brne vedel najsť spoločnú reč aj s ochotníkmi tak v Martine, ako aj v Brezne – stretol pri práci na originálnom cykle z tvorby východoslovenských autorov, ktoré po názvom *Kemu ce treba*, uvádzalo v prvej polovici deväťdesiatych rokov Divadlo Jonáša Záborského v Prešove.

– Mal som šťastie spolupracovať, konkrétne iba dvakrát. Čo všetko som už ale o Petrovi počul, videl, roky mútil divadelné vody, otáčal naruby skostnatené klišé...

sa stretli: K. Spišák, M. Sládek, P. Debnár, M. Fischer, Z. Kraus, J. Budský, Peter Mikulík, J. Krofta, V. Strnisko, A. Chmelko, J. Fiedler, J. Hodorovský, F. Greguš, M. Bobula, J. Ondrejka, V. Petruška, O. Kатуša, J. Chundela, L. Vajdička, A. Majerčík, J. Gyermek, J. Pražmári (a MDŠ), Halászovci, J. Svoboda, J. Rihák, J. Rybárik, J. Sisák, M. Košický, E. Gürtler, L. Midriak, J. Šilan, M. Procházka, A. Sarkisjan, P. Opálený, P. Scherhaufer, L. Paulovič, M. Kleis, M. Olha, P. Rašev, J. Goga, V. Bálint, V. Turok, M. Hurajová, Ch. Ioan, J. Moravčík, M. Spišák, V. Sadílek, P. Mankovecký, R. Ballek, E. Gregor, M. Balogh, M. Žecová, I. Blahút, M. Kákoš... Výpočet režisérov a titulov by bol neporovnateľne rozsiahlejší v televízii. Čo dodať? Opakované spolupráce. S Karolom Spišákom sme spolu robili prvú jeho réžiu (1963 na VŠMU Držič *Dundo Maroje*) aj poslednú (2006) Feydeau *Chrobák v hlave* – ŠD Košice. Dá sa povedať cyklus MDŠ s Pepom Pražmárim, v DAD-e s Jarom Sisákom, v DJZ

To všetko sa mi zlievalo do jedného pocitu, že sa poznáme, a že iba nedopatrením nerobíme spolu. Priznávam, že som tak troška závidel Jožovi Cillerovi, ktorý mal tú česť. O svojich osobných spomienkach na tohto barda divadla som si dovoľil prispieť do knihy spomienok Dagmar Inšitorisovej – *Peter Scherhauser – učiteľ „šášku“* (2006). Vedeli sme o sebe, šťastná náhoda, či zásah z hora to bol – rok 1990 – pre ŠD robíme spolu J. Kopeckého: *Hra o umučení a slávnom vzkriesení Pána a spasiteľa nášho Ježiša Krista* – sedenia, debaty, skice, javisko – to všetko bežalo, akoby to bola naša pravidelná poživeň – dozvedám sa ale kopec zaujímavých vecí, mal úžasný prehľad... Horšie to bolo vtedy s nežičlivou atmosférou v ŠD... Súbor rozložený, nik nevedel, kam to všetko smeruje (aj mimo divadla) – Ježišovi Kristovi vtedy nepomohol ani Pán Boh, aj teraz sme ho ukrižovali... Po premiére sa ticho vytratil – nemal chuť potriasť ruky sabotérom vo vnútri súboru... Ďalšie stretnutie na cykle *Kemu ce treba* pre DJZ o rok neskôr (1991). Mal som šťastie nakuknúť do zákulisia Provážku v Brne, aj do jeho súkromia – nesmierne pracovitý, precízny, disciplinovaný umelec – a žiadal to od každého, s kým spolupracoval.

• **Široká verejnosť Ťa mala paradoxne v poslednom čase možnosť poznať skorej ako staviťeľa svojej neobyčajnej záhrady, než ako scénografa, či už vďaka článkom v populárnych časopisoch, či reláciám v televíziách – verejnoprávnej, aj komerčnej. Aj keď svah v Račom potoku – kam z rušného košického centra dôjdete ani nie za tridsať minút rezkej chôdze – je oázou pokoja a pastvou pre oči, no aj krásnym labyrintom do ktorého pozývaš spolupracovníkov, známych, ako aj rodinu a svojich blízkych, nie je iba o uhorkách,**



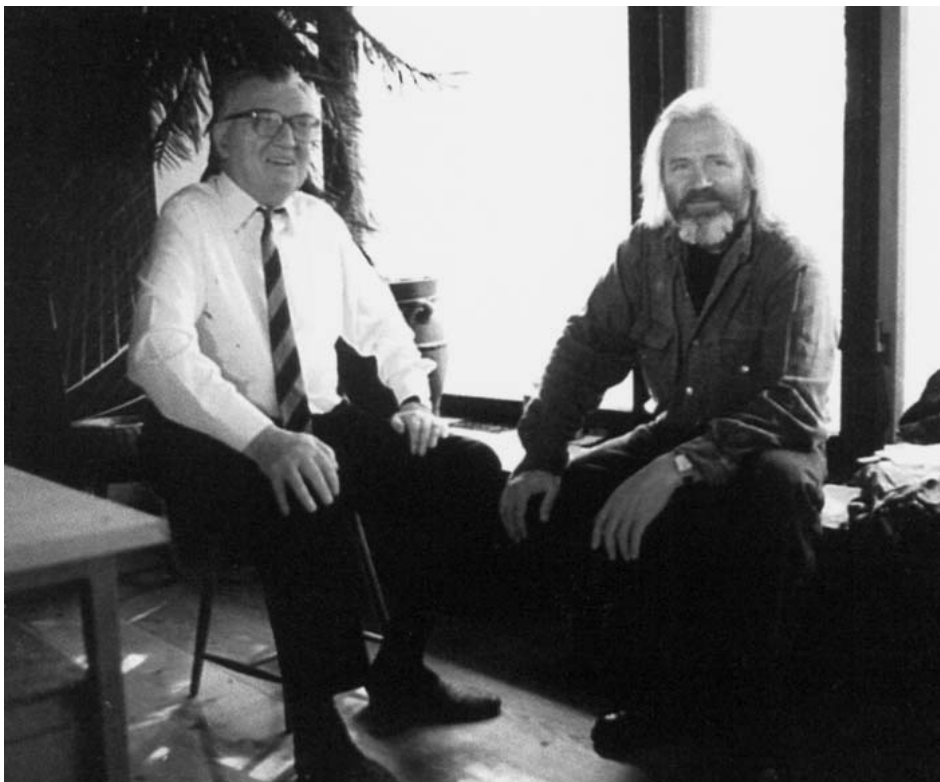
Tibor FERKO: *Niekto klope na dvere*. Spišské divadlo Spišská Nová Ves, premiéra 27. 1. 2006, réžia Miroslav Košícký, scéna a kostýmy Štefan Hudák. Snímka archív Štefana Hudáka.



Jozef GREGOR TAJOVSKÝ: *Statky – zmätky*. Divadlo J. Záborského Prešov, premiéra 19. 5. 2006, réžia Matúš Olha, scéna Štefan Hudák, kostýmy Katarína Olhová. Snímka archív Štefana Hudáka.

paradajkách, či jablkách, teda o úrode, ale predovšetkým o budovaní sveta na svoj obraz a svojimi vlastnými rukami. Aj materiál na múry, vodné kaskády, nádrže, či vežu, ale aj šachtu si priniesol predovšetkým sám, v taškách, ktoré pre prípad náhleho objavenia sa vhodnej matérie nosíš stále so sebou.

– Nie je to žiadny rozmar penzistov. Začali sme ako tridsaťroční – ja už architekt v STV, manželka učiteľka. Naša domácnosť v paneláku vyzerala presne ako štúdio. Vyrábam som všetko, nič som nedokončil, a už sa zrodil nový nápad – susedia z toho klopkania, rámusu šťastní neboli, aj to dali vedieť. Záhrada – tam by ma nik nebrzdil v mojej vášni, hľadali sme a našli. Vtedy za pár korún, skoro v meste, fantázia... Od začiatku bolo jasné, že to nebude ovocný sad, zdroj obživy. Z budy na náradie sa časom modelovalo niečo, čo každú chvíľu menilo tvar, miesto, čo pripomínalo znova televízne štúdio. Susedia sa usmievali popod fúzy a nenápadne vyzvedali, čo je moja profesia. Scénograf, čo to je? Človek, čo vie všetko, ale nič poriadne! Od roku 1973 sa na jednom holom svahu vytvorila doslova archeologická lokalita. Zvláčal som tu staré materiály, drevo, tehly, kameň, z búračiek, zo skládok, dodnes je toho vždy dosť nablízku, zvláčam to už teraz iba v taškách, či v nákupnom vozíku. Všetko, čo tam dnes možno vidieť, som vytvoril mojimi rukami, k žiadnemu remeslu nikoho nepripustil. Mám to zdokumentované, sám neverím, že sa to dá. Aj na pyramídu by som si trúfol, keby ma tu pánbožko nechal dlhšie. Manželka sa stará o tie nežnejšie veci, kvetiny, aj kúsok zeleninky do hrnca. Vedel by som si predstaviť žiť tu natrvalo aj s povinnosťami, ktoré stále mám. Stolík hore vo veži, s hodinami, ktoré samé stratili predstavu o čase. Autogramiády po stenách chalupy zvyšujú jej cenu, nás to stálo akurát tridsaťpäť rokov príjemnej lopoty... a chvíle s rodinou, vnúčatami, priateľmi,



Štefan Hudák neraz vo svojom ateliéri privítal svojho pedagóga profesora Ladislava Vychodila (vľavo). Tentoraz však naopak žiak navštívil v ateliéri svojho učiteľa. Snímka archív Štefana Hudáka.

sú tou najkrajšou odmenou za kopčisko roboty. Mal som šťastie vznášať sa nad týmto kúskom raja v balóne – väčšie šťastie už asi nezažijem – sen, reálny...niečo, čo prežije dlhšie ako moje dekorácie v televízii či v divadle. Moja najlepšia scénografia.

• Myslíš, že dnešný divadelný systém, ktorý jednou nohou stojí na povojnovej Bagarovej reforme a druhou nesmelo skúma terén trhovej ekonomiky a nechce si pohnevať rozmazaného diváka, ktorému sa núka okrem divadla často vzrušujúcejšia zábava, je schopné poskytnúť scénografovi takú realizáciu, že sa dá hovoriť o skutočnom naplnení jeho tvorivých ambícií? Ako vnímaš perspektívu odboru, v ktorom si prežil niekoľko desaťročí veľmi aktívneho života? Zdieľaš presvedčenie, že divadlo, ktoré v európskych pomeroch prežilo približne dve a pol tisícročia vzopätí, ale aj období útlmov a pádov, podkladania sa lacnému vkusu, či ideologickým doktrínam, má šancu prežiť, alebo žijeme nebudaj posledné fázy fenoménu nazývaného divadlom, ktoré podľahne konkurencii v podobe ľahšie dostupnejších zážitkov, čo núkajú televízne médiá, internet? Veď ak má ísť človek do divadla, musí sa vybrať von zo svojho súkromia a stať sa tvorom spoločenským, čo nie je až také jednoduché.

– Nerobím si ilúzie, stojím pevne na zemi, na doskách, čo znamenajú svet. Je to



K divadlu vždy patrili aj nikdy sa nekončiace diskusie – tentoraz v ateliéri Štefan Hudák (v strede) privítal teatrológa Ladislava Lajchu (vľavo) a režiséra Matúša Olhu. Snímka archív Štefana Hudáka.

dosť vratké. Veď len za úsek života, čo mám za sebou, som registroval, aké je to všetko krehké, ako tomu divadlu z tej ulice stále niečo hrozí, niečo straší... Len jeden postreh, sedíš na predstavení v krásnej historickej budove ŠD, a počuješ skôr decibely z neďalekej tribúny, koncert populárnej kapely, než to, čo hovoria herci vo vypätej situácii... Nejednen z nás bol v divadle naposledy zo školy, aj to povinne. Ale každý z nás si po príchode domov automaticky zapne televízor, či sa posadí za počítač, internet – tam si zistí všetko – aj to, ako dopadlo dnešné predstavenie a s kým odišla herečka po plesku domov... Čo informácií sa dá získať za tie dve – tri hodiny presedené v divadle, a ešte tam treba ísť, dokonca sa osprchovať, oholiť, čistiť košeľu brať... a potom prázdne javisko, reflektor ti svieti do očí, nepočuješ čo to tam... a odrazu ti krásna žena, ako jej hrdlo dovolí, „zavalaší“!! A divák je spokojný, chce to počuť ešte raz...a znova... možno ešte príde jeho sused, keď vyrozpráva, čo v divadle počul. I tak še da! Ale čo, ak sa nájde divák, ktorý sa z hľadiska odváži to všetko vrátiť tak hrubo späť? Ktoré divadlo má taký mešec, aby vyrobilo také šou na javisku, ako konkurencia v éteri? Roky som sa denne hýbal medzi týmito médiami, mal som ale šťastie, v tej televízii sa robilo aj umenie, nebolo toľko bezduchých hlúposti, agresívnej reklamy – aj keď bez nej sa už dnes ani divadlo nezaobíde – našťastie ešte neprerušuje inscenáciu. Opýtajte sa niekoho na ulici, či bol v galérii – isteže! O chvíľu zistíte, že on tým myslel na supermarket, čo nesie to krycie meno. Konkurencia divadla sa vykrmuje, tá obluda príberá, tlstne, ale aj grcá, pľuje – to je ale zábavné, čo? Keby ma počul môj profesor, ako nariekam. A ešte, čo ten chudák, čo žije z jedného platu v paneláku, kusisko od centra? Má vprnúť televízor a ísť do divadla?! Preskočilo ti?

• **Čo pridať na záver?**

– Scénografia, či v televízii, či v divadle, to nie je len práca, to je kus života, príbehy, ktoré ťa zasiahnu do súkromia, nie vždy som si s tým vedel poradiť. Dnes beriem každú príležitosť popasovať sa s textom, pretransformovať ho do priestoru, autora beriem ako Bibliu – on to chcel takto, prečo ho prerábať? Myslím na zásahy, ktoré často autora dostanú až za mantinel, a tvorcovia sa tvária, že ten zápas vyhrávajú oni... podmienky sú všelijaké, ak to vezmeš, už sa nešťažu... Raz som sa takto posťažoval Vychodilovi, a právom, čo je to robiť mimo centra... tak mi vynadal... Štefan, naříkáš jak stará kurva! Hanbil som sa, ale kus pravdy som mal predsa aj ja...

Dvaja absolventi stihli o mne robiť diplomovku – čo som sa tam o sebe dozvedel! Nepodľahol som technike, kreslím ako v stredoveku, pierko ručné, tuš, ...farbičky... ešteže sú xeroxy, čo to rozmnožia, nie tak dávno som to všetko kreslil opakovane. Sú režiséri, čo si sami robia aj scénu, ja by som to už rád skúsil, keď je už vymyslená scéna – réžiu nedorobím? Chvilami zase rozmýšľam, či by už nebolo dobre s tým prestať – veď nemám ani vilu, ani jachtu – tá plejáda projektov musela byť slušne pod cenu. Túžim viac písať – námetov, príbehov by som mal dosť... Som zápecník, ale pracovitý, nerád cestujem, nevidím dôvod, tu bolo roboty dosť. Von za hranice by ma nedostali ani fahačom, kde by som viac rozumel ľuďom, ako okolo seba? Je mi tu v Košiciach tak dobre. Malo to všetko zmysel? Nebol to „prúser“?

Ludia robia aj väčšie škody a nehanbia sa!

WHAT IS THEATRE, IT IS SURELY NOT FOR REAL-II
MATÚŠ OJHA

ŠTEFAN HUDÁK

(Completion of issue 1/2008)

A completion of the profile interview with the extraordinary Slovak scenographer Štefan Hudák. In this part the main subject of the dialogue became Hudák's cooperation with theaters in Košice, apart from the State Theatre with the Theatre Thalia whose stagings are performed in the Hungarian language and Romanthan – the only Professional Romani theatre in the central Europe, but also the Theatre of A. Duchnovič which performs in the Ruthenian language in nearby Prešov. In his recollections Štefan Hudák is returning to his work for the Small Theatre Studio, an outstanding amateur troupe which was performing in the period of the break through of 70-ies and 80-ties in Košice. In conclusion of the dialogue is Štefan Hudák contemplating over the situation of the contemporary world creation.

DRUŽSTVO SLOVENSKEHO NÁRODNÉHO DIVADLA

FRANTIŠEK BOKES

(24. 3. 1906 – 20. 3. 1968) PhDr., CSc., historik, publicista

V historickom vývoji slovenského divadelníctva na Slovensku po roku 1918 patrí nesporne Slovenskému národnému divadlu vedúce postavenie. Slovenské národné divadlo vyvíjalo sa z Východočeskej divadelnej spoločnosti, ktorej riaditeľom bol Bedřich Jeřábek, a to zásluhou Družstva Slovenského národného divadla (v ďalšom Družstvo, alebo DSND), ktoré založili milovníci divadelného umenia spomedzi popredných príslušníkov slovenského meštianstva. Pri sledovaní vývinu Slovenského národného divadla nesmieme zabudnúť venovať pozornosť DSND, bez jestvovania ktorého by sa akiste bolo utváralo profesionálne divadlo na Slovensku celkom inakšie a pomalšie. Bez DSND nie je Slovenské národné divadlo mysliteľné: bolo jeho tvorcom a dlhší čas aj udržiavateľom. Išlo o ustanovizeň, ktorá nemala za úlohu len sa starať o hospodárske zabezpečenie existencie Slovenského národného divadla, ale i o jeho umeleckú úroveň a navyše strážiť jeho záujem.¹

Pri vzniku Česko-Slovenska v roku 1918 slovenský kultúrny život – v dôsled-

¹ Poznať činnosť DSND umožňujú nám do istej miery zachované archívne materiály. Žiaľ, nezachovali sa všetky písomnosti, vzťahujúce sa na DSND a SND a vzniknuté ich činnosťou. Pomerne najviac písomného materiálu zostalo v spisovni DSND, ďalej v Ministerstve školstva a národnej osvety, podstatne menej v SND. Čo sa týka materiálov vzťahujúcich sa na činnosť DSND, zachovali sa neusporiadané v spisovni Obvodného podniku bytového hospodárstva, Bratislava IV, prevádzkárň č. 401, Steinerova 86. V archíve MŠaNO sa zachovali len trosky materiálov o styku MŠaNO a DSND. Časť zachovaných písomností pozri v Pamätnici SND, v príspevku Fr. Bokes: *Dokumenty k dejinám SND*, s. 267-295. Pokiaľ ide o písomnosti v archíve SND na obdobie 1920 – 1932 sa zachovalo pomerne veľmi málo. Dôležitý materiál, ktorý vznikol v kultúrnom odbore tzv. Krajinského úradu je nateraz nezvestný, čo treba tým viac ľutovať, že sa týkal práve obdobia po r. 1927, keď SND bolo v prevádzke súkromného podnikateľa. Pri výskume minulosti SND bude treba prihliadať k archívnym materiálom jednotlivých slovenských žúp, činných v období rokov 1922 – 1927, ďalej k materiálu v archíve Krajinského úradu. Podľa môjho vedomia predstavoval tento materiál dôležitý súbor dokumentov, zhrnutých v osobitný celok. Žiaľ, tento materiál základného významu je nateraz nezvestný. Nemal som možnosť prehliadnúť pozostalosť O. Nedbala uloženú v divadelnom archíve Národného múzea. A písomnosti zachované v bratislavskom mestskom archíve o činnosti DSND a SND sú veľmi skromné a vzťahujú sa iba na obdobie rokov 1919 – 1927. Ďalší materiál bude pravdepodobne ešte v prezidiálnych spisoch mesta Bratislavy. Zaiste sa nachodí ešte mnoho cenného materiálu u súkromníkov, ktorí boli v bezprostrednom styku s obidvoma ustanovizňami. V poslednom čase zhromažďoval sa archívny materiál o činnosti SND v Divadelnom ústave Slovenského národného múzea. Nemáme ešte bibliograficky spracovanú literatúru o slovenskom divadelníctve po roku 1918. Mnoho údajov k počiatkom SND obsahujú najmä príspevky A. Mráza: *Podiel SND na rozvoji slovenskej vzdelanosti po roku 1918* v Pamätnici SND, s. 9 – 46, R. Mrliana: *Počiatky a rozvoj činohry SND*, tamtiež, s. 57 – 109, Z. Rampáka: *Pôvodné hry v činohre SND*, tamtiež 110 – 150, ako aj v spomenutom príspevku Fr. Bokesa, tamtiež, s. 267 – 295. Bez zhromaždenia spomenutého archívneho materiálu, i ďalšieho, ktorý sme na tomto mieste neuviedli, nemožno napísať podrobné dejiny SND. Náš príspevok chce upozorniť aspoň čiastočne najmä na rušné obdobie počiatkov SND, a to najmä na tú jeho časť, ktorá sa týka SND ako kultúrnej ustanovizne v priamej súvislosti s Družstvom.

ku predchádzajúceho dlhodobého útlaku zo strany maďarských vládnych tried – nemal k dispozícii nijaký profesionálny divadelný súbor, ani vhodnú divadelnú budovu, v ktorej by sa bolo mohlo rozvíjať slovenské divadelné umenie na vyššej ako ochotnickej úrovni. Maďarské vládnuce triedy v rámci svojej neustále stupňovanej maďarizačnej politiky uskutočňovanej najrozličnejšími formami a spôsobmi, prostredníctvom orgánov vládnej moci aj spoločenskými organizáciami, nepripustili, aby v niektorom zo skromných stredísk slovenského národného hnutia sa vytvoril trvalejší reprezentačný divadelný súbor, ktorý by bol súci stať sa nositeľom národnej kultúry v oblasti divadelného umenia. Niektoré divadelné súbory, jestvujúce na podklade spolkovom, hoci dosahovali dosť pozoruhodnú úroveň nemohli pre nepriateľský postoj maďarských vládnych tried túto činnosť rozvinúť v takej miere, aby jej vplyv mohol zasiahnuť širšiu oblasť národného kolektívu. Oproti tomu pôsobili na území Slovenska viaceré maďarské profesionálne divadelné súbory, ktoré, opierajúc sa o Bratislavu a Košice, šírili divadelnú kultúru neraz pochybnej formálnej i obsahovej úrovne a navyše boli aj dôležitým nástrojom maďarizačnej politiky uhorskej vlády ktorá neváhala činnosť týchto divadelných súborov štedro hmotne podporovať. Napokon treba pripomenúť, že aj vplyv veľkých divadelných stredísk v Budapešti a vo Viedni na slovenské národné územie nebol bezvýznamný, najmä pokiaľ ide o príslušníkov slovenskej buržoázie, ktorí v hojnej miere tieto mestá navštevovali.

Je preto pochopiteľné, že predstavitelia slovenského národného života, ktorí dobre chápali význam profesionálneho divadla na ďalší rozvoj domácej kultúry, hneď od počiatku jestvovania ČSR, umožňujúcej postupne budovať vlastné, slovenské kultúrne ustanovizne, neuskutočniteľné v predchádzajúcej dobe národného útlaku, usilovali sa vytvoriť aj profesionálne Slovenské národné divadlo. Bezprostredný podnet k založeniu SND treba hľadať nepochybne aj v reminiscenciách, intenzívne dožívajúcich u niektorých slovenských návštevníkov jubilejných divadelných slávností v Prahe v máji 1918, ktoré na sklonku Prvej svetovej vojny sa stali významnou manifestáciou spolupatričnosti Čechov a Slovákov. Slovenskí účastníci týchto slávností mohli sa presvedčiť o tom, akú dôležitú úlohu zohralo pražské Národné divadlo v živote českého národa, a to nielen pre rozvoj jeho kultúry, ale i politického života. Neprekvapovalo preto, že počiatky existencie slobodného národného života Slovákov, politicky reprezentované tzv. Šrobárovou vládou, súviseli s vystúpením operného súboru pražského Národného divadla, ktoré hosťovalo v Bratislave v čase príchodu predstaviteľov československej vládnej moci na Slovensku do staronového hlavného mesta. Táto významná kultúrna udalosť poskytla príležitosť uvažovať o možnosti vytvorenia Slovenského národného divadla, ktoré by v národnom živote Slovákov zohralo podobnú úlohu a poslanie, aké zohralo pražské Národné divadlo v národnom živote Čechov. Pravda, okolnosti, za ktorých začalo svoje pôsobenie tzv. Šrobárovo slovenské ministerstvo s plnou mocou pre správu Slovenska v Bratislave, neboli nijako priaznivé.

Bratislava na začiatku existencie spoločného štátu Čechov a Slovákov bola mestom prevažne maďarsko-slovenským, v ktorom slovenský živel, výrazne prevažujúci v jej bezprostrednom okolí, mohol vplývať na národnostný ráz mesta len v malej miere. Predstavitelia novej vládnej moci stretávali sa v Bratislave s prejavmi nezáujmu a chladu, pasívnej rezistencie a nechoty zo strany predstaviteľov mesta, ktorí nijako prívetivo neprijímali na vedomie veľké spoločensko-politické zmeny, i keď, pravda, nevyvíjali nejaký zjavný a nepriateľský odpor proti nim.

Po pohostinskom účinkovaní opery pražského Národného divadla až koncom r. 1919 a začiatkom roku 1920 sa podarilo obetavému hudobnému nadšencovi Milošovi Ruppeldtovi zorganizovať niekoľko ochotníckych operných predstavení v Mestskom divadle v Bratislave, čo však ešte nijako nemohlo podmieňovať vznik stáleho slovenského profesionálneho divadla. V Bratislave povolili československé úrady účinkovanie aj nemeckému a maďarskému profesionálnemu súboru, pôsobiacemu tu dovtedy. Pravda, takéto riešenie nemohlo predstaviteľov slovenského národného života nijako uspokojiť. Ministrovi s plnou mocou pre správu Slovenska Dr. Vavrovi Šrobárovi, jednému z čelných predstaviteľov hlasistickeho hnutia, a jeho užším spolupracovníkom, príslušníkom hlasistickej a prúdistickej skupiny slovenského národného hnutia pred rokom 1914, veľmi záležalo na tom, aby v Bratislave čím skôr začal účinkovať aspoň český divadelný súbor, ktorý by mohol premáhať vplyv maďarského i nemeckého divadelného súboru a pripraviť aj podmienky pre vytvorenie stáleho profesionálneho divadla s reprezentatívnym postavením na Slovensku. Minister Šrobár a jeho bližší spolupracovníci predpokladali, že toto divadlo by bolo vhodnou bázou pre rozvoj slovenskej národnej divadelnej kultúry aj dôležitým kultúrno-politickým nástrojom v záujme zveľaďovania slovenského národného života vôbec.

Predsavzatie predstaviteľov slovenského národného života, predovšetkým spomedzi inteligencie, zúčastňujúcich sa aktívne na vytváraní politických, hospodárskych a kultúrnych inštitúcií na Slovensku vytvoril na Slovensku reprezentatívnu divadelnú inštitúciu pod záhlavím Slovenské národné divadlo nebolo také jednoduché. Uskutočneniu tohto predsavzatia stáli v ceste najrozličnejšie prekážky, najmä finančného a personálneho rázu. Za daných okolností nedalo sa pomýšľať na to, aby sa Slovenské národné divadlo vytvorilo z veľmi obmedzených domácich finančných a personálnych zdrojov. Slovenské ochotnícke divadelníctvo, nech už bolo akokoľvek vyvinuté a územne rozvetvené, nemohlo sa stať základom vytvorenia profesionálneho divadla, ako ukázali podujatia Miloša Ruppeldta. Ani podobraf sa na podobnú akciu, akú organizovali predstavitelia českého národného života v prospech uskutočnenia Národného divadla v Prahe, nebolo by sa skončilo za vtedajších pomerov na Slovensku úspešne. Napokon ani dobove obmedzené účinkovanie niektorého stáleho profesionálneho súboru z českých krajín nebolo by bývalo najvyhovujúcejším riešením, i keď účinkovanie Východočeského divadla Bedřicha Jeřábka sa ukázalo najschodnejším riešením. Ani pomýšľať na vytvorenie profesionálneho slovenského divadla za výdatnej štátnej podpory, prípadne výlučne len na štátne náklady, nebolo reálne, keďže ani v českých krajinách nebolo pre to obdoby.

Predstavitelia slovenského národného života zaujímaví na oslobodenom Slovensku významné funkcie, najmä v štátnom živote, napokon sa rozhodli pre originálne a daným pomerom azda aj celkom vyhovujúce riešenie: poveriť Východočeské divadlo funkciou Slovenského národného divadla a jeho umeleckú i hospodársku prevádzku zveriť verejnoprospešnému družstvu, začlenenému do jestvujúceho Ústredného družstva, ktoré bolo vrcholným orgánom družstevníctva na Slovensku disponujúcim aj kapitálovými zdrojmi. Toto riešenie našlo priaznivý ohlas na Slovensku aj v kruhoch českých divadelníkov, najmä u Jaroslava Kvapila, v tom čase významného činiteľa a divadelného experta na pražskom ministerstve.

Družstvo Slovenského národného divadla sa založilo na ustanovujúcom valnom zhromaždení, konanom 8. novembra 1919 v zasedacej sieni ministerstva s plnou mo-

cou pre Slovensko.² Zhromaždenie navonok nebolo nijakým mimoriadne honosným podujatím, ani nevyvolalo zvláštny záujem širokej verejnosti. Valného zhromaždenia sa zúčastnil okrem zvolávateľa ministra Dr. Vavra Šrobára, Jaroslav Kvapil³, zastupujúci Ministerstvo školstva a národnej osvety (ďalej MŠANO), ktorý prejavoval o rozvoj slovenského profesionálneho divadelníctva mimoriadny záujem i pochopenie a ochotne podporoval všetky akcie smerujúce k jeho uskutočneniu. Zaslúžil sa aj o usporiadanie dvoch operných predstavení pražského Národného divadla vo februári 1919 v Bratislave. Bratislavskú župu a zároveň aj mesto Bratislavu zastupoval podžupan Dr. V. Dušek⁴, ďalej boli prítomní Dr. Pavel Fábry⁵, vtedajší šarišský župan, Dr. Jur Slávik⁶, literárny kritik a poslanec RNZ, hlavný slúžny župného úradu v Bratislave Dr. Emanuel Maršík⁷, ktorý venoval veľmi mnoho času i záujmu rozvoju slovenského profesionálneho divadla, najmä DSND (a to nielen preto, že bol operným skladateľom), ministerskí koncipisti Bohumil Mathesius⁸, neskôršie známy prekladateľ ruskej literatúry a spisovateľ O. Parma, obaja zastupujúci MŠANO, riaditeľ dievčenského gymnázia v Bratislave Bohdan Haluzický⁹ ako divadelný kritik Slovenského denníka, Karel Rypáček¹⁰, redaktor Slovenského denníka, tajomník Slovenského dobytárskeho družstva E. Izák, zastupujúci Ústredné družstvo na Slovensku, ktorého členom sa DSND stalo, vtedajší vládny referent, neskôr prednosta referátu MŠANO dr. Anton Štefánek¹¹, architekt Dušan Jurkovič¹², mešťanosta Košíc dr. Vladimír Mutňanský, referenti v tzv. Šrobárovej slovenskej vláde dr. Kornel Stodola¹³,

² Zápisnica o ustanovujúcom valnom zhromaždení v archíve DSND.

³ Jaroslav Kvapil (1868 – 1950) bol od roku 1900 režisérom, dramaturgom a šéfom činohry ND v Prahe, v rokoch 1918 – 1921 Sekčným šéfom Ministerstva školstva a národnej osvety a v tejto funkcii rozhodoval o začiatkoch SND.

⁴ Dr. Viktor Dušek bol po roku 1919 podžupanom župy Bratislavskej a ako taký aj predstaviteľom mesta. Neskôr sa stal verejným notárom, členom Mestskej rady v Bratislave za Slovenskú ľudovú stranu.

⁵ Dr. Pavel Fábry, advokát, po r. 1919 hlavný župan Šarišskej župy, neskôr opäť advokát, zastupujúci záujmy priemyselných podnikov, po roku 1948 emigroval do cudziny.

⁶ Dr. Jur Slávik – Neresický (1890 – 1969), príslušník generácie „Prúdiv“, literárny kritik, prekladateľ, za predmníchovskej republiky minister vnútra, po r. 1945 vyslanec ČSR v USA, zomrel v emigrácii.

⁷ Dr. Emanuel Maršík (1873 – 1936), hudobný skladateľ, od r. 1920 zástupca bratislavského župana, od r. 1928 predseda kultúrneho odboru Krajinského úradu a napokon šéf prezídia Krajinského úradu.

⁸ Bohumil Mathesius (1888 – 1954), jeden rok bol žiakom hereckej školy Karla Želenského, profesor češtiny a francúzštiny, v rokoch 1919 – 1921 pôsobil ako úradník ministerstva školstva v odbore divadla, filmu a literatúry

⁹ Bohdan Haluzický, gymnaziálny profesor, od r. 1919 riaditeľ dievčenského gymnázia v Bratislave, od r. 1925 redaktor *Lidových novín*, v rokoch 1920 – 1923 sústavne prispieval do *Slovenského denníka* referátmi o činnosti činohry a opery SND.

¹⁰ Karel V. Rypáček (1885 – 1957) prekladateľ, redaktor, novinár, zaslúžil sa významným spôsobom o rozvoj mladej povojnovej literatúry na Slovensku, kam sa dostal pričinením literárneho kritika Fr. Votrubu, vtedajšieho redaktora *Slovenskej politiky*, významný prekladateľ severských autorov do češtiny a slovenčiny.

¹¹ Anton Štefánek (1877 – 1965), jeden z predstaviteľov hlasitickej generácie, politik a minister školstva, napokon profesor sociológie na Univerzite Komenského, zaslúžil sa o rozvoj školstva na Slovensku a prejavoval veľký záujem o otázky kultúrneho, divadelného a hudobného života.

¹² Dušan Jurkovič (1868-1947) význačný slovenský architekt, žijúci do r. 1918 v Brne, potom pôsobil v Bratislave, tvorca osobitého staviteľského štýlu, v ktorom sa usiloval používať prvky slovenskej ľudovej výtvarnej tvorby.

¹³ Kornel Stodola (1866 – 1946), slovenský národohospodár a politik, predseda medzinárodného Dunajského veľtrhu v Bratislave, Obchodnej a priemyselnej komory a ďalších domácich i zahraničných hospodárskych inštitúcií.

dr. Ludovít Medvecký¹⁴ a K. A. Medvecký¹⁵, vládni tajomníci v ministerstve s plnou mocou pre správu Slovenska dr. Ivan Markovič¹⁶ a dr. Igor Beniač, správca nedávno založenej hudobnej školy v Bratislave Miloš Ruppeldt¹⁷, správca Čs. tlačovej kancelárie Dušan Porubský¹⁸ a hlavný železničný kontrolór Jur Stanek.

Pri príležitosti zakladajúceho valného zhromaždenia DSND vysvetlil minister dr. Šrobár¹⁹ význam jeho založenia pre rozvoj divadelnej inštitúcie, v ktorej sa mala pestovať hudba, spev i dramatické umenie. Zriaďujúce valné zhromaždenie DSND schválilo pripravené stanovy a zvolilo výbor na čele s dr. Vavrom Šrobárom. Ďalšími členmi sa stali dr. Emanuel Maršík, Jaroslav Kvapil, literárny historik, kritik a básnik Ján Donoval (Tichomír Milkin)²⁰, bratislavský župan Samuel Zoch²¹, tajomník Matice slovenskej dr. Štefan Krčméry²², zástupca sociálnej demokracie na Slovensku poslanec Jozef Cholek, dr. Vladimír Mutňanský a advokát dr. Milan Ivanka²³. Za náhradníkov zvolili arch. Dušana Jurkoviča, Miloša Ruppeldta, dr. Juraja Slávika, ktorý sa stal tajomníkom DSND. Do dozorného poverenia patrili martinský advokát dr. L. Vanovič, E. Izák, K. Helmuth a zástupcovia niektorých bánk na Slovensku (V. Kubány, O. Schmidt zo Živnobanky). Družstvo SND pochopiteľne mohlo naplňať svoje poslanie len v prípade, ak bolo schopné vytvoriť dostatočne veľkú členskú základňu. Výšku jednotlivého členského podielu stanovili na 1000 Kčs. Výbor DSND rozvinul hneď po svojom zvolení široko rozvetvenú náborovú akciu, v rámci ktorej sa podarilo získať pozoruhodný počet členov, pričom predovšetkým záležalo na získaní členov z radov hospodárskych inštitúcií (obchodné, finančné, priemyselné podniky), schopných upisovať značnejší počet členských podielov. Výbor DSND nepočítal v počiatočnom štádiu svojej činnosti s podstatnejšími príspevkami verejnoprávnych korporácií, najmä žúp, okresov a miest.²⁴ Jedine ministerstvo s plnou mocou pre správu Slovenska mohlo zabezpečiť Družstvu účinnejšiu podporu morálnu ale aj finančnú, a to tým, že pri rozhodovaní o udelení divadelnej koncesie malo možnosť prideliť ju práve SDND

¹⁴ Dr. Ludovít Medvecký (1878 – 1954), slovenský politik a národohospodársky pracovník.

¹⁵ Karol Anton Medvecký (1875 – 1937), rím. kat. kňaz, tajomník SND v rokoch 1918 – 1919, potom prepošť v Bojniciach, slovenský politik a národopisný pracovník.

¹⁶ Dr. Ivan Markovič (1888 – 1944), slovenský politik, príslušník generácie *Prúdov*, minister obrany, unifikácií zákonov a školstva, podpredseda poslaneckej snemovne Národného zhromaždenia, advokát.

¹⁷ Miloš Ruppeldt (1881 – 1942), slovenský hudobný organizátor, zakladateľ hudobného školstva na Slovensku, dirigent a pedagóg.

¹⁸ Dušan Porubský (1876 – 1924), slovenský novinár, pred r. 1918 pôsobil v Pešti v Hodžovom *Slovenskom denníku*, po r. 1919 viedol bratislavskú filiálku Československej tlačovej kancelárie.

¹⁹ Dr. Vavro Šrobár (1867 – 1950), čelný predstaviteľ hlasistickej generácie, významný slovenský politik, prvý minister s plnou mocou pre Slovensko, neskôr minister školstva a národnej osvety, od r. 1936 profesor lekárskej fakulty Univerzity Komenského, v r. 1944 predseda SNR, neskoršie minister financií obnovenej ČSR.

²⁰ Ján Donoval (Tichomír Milkin) (1864 – 1920), ako literárny kritik a básnik prispieval do *Katolíckych novín*, *Osvaldových Literárnych listov* a do *Slovenských pohľadov*.

²¹ Samuel Zoch (1882 – 1928), biskup ev. a v. cirkvi, tvorca Martinskej deklarácie v roku 1918, neskôr hlavný župan Bratislavskej župy, poslanec Národného zhromaždenia.

²² Dr. Štefan Krčméry (1892 – 1955), literárny historik a kritik, prekladateľ a redaktor *Slovenských pohľadov*, pracovník Matice slovenskej.

²³ Dr. Milan Ivanka (1876 – 1950), advokát, politik, člen uhorského snemu, ako aj Národného zhromaždenia.

²⁴ Mesto Bratislava vydalo pri príležitosti upisovania členských podielov trojrečovú výzvu k verejnosti, nabádajúcu upisovať podiely.

a tak ho urobiť na Slovensku rozhodujúcim činiteľom pri riešení divadelnej prevádzky. DSND dostalo od ministerstva aj finančnú podporu v tom zmysle, že osobitným výnosom mu zabezpečilo 5 % dávku z hrubého príjmu z prevádzky kín na Slovensku, ale aj možnosť obhospodarovať niektoré kiná vo vlastnej réžii, resp. podieľať sa na ich prevádzke ako majiteľ koncesie.²⁵ Ukázalo sa, že výnos týchto dávok nebol taký, aby podstatnejším spôsobom mohol ovplyvňovať výšku príjmov DSND, ktoré malo bezprostredný záujem predovšetkým na novom kine Redouta v Bratislave, na jednom kine v Prešove a v Nitre. Napokon bolo zjavné, že bez výdatnej, primerane vysokej štátnej podpory nebude sa môcť zabezpečiť pravidelná činnosť Slovenského národného divadla.

Družstvo SND, resp. jeho výbor, pozostávajúci okrem malých výnimiek, z jednotlivcov, čo s divadelnou prevádzkou nemali nikdy nič do činenia, vzalo na seba prívelkú a zodpovednú úlohu, keď sa rozhodlo na podklade koncesie vydanéj Ministerstvom s plnou mocou pre správu Slovenska vytvoriť profesionálny divadelný súbor s pôsobnosťou pre celé Slovensko za okolností, ktoré jestvovali na konci roku 1919 na slovenskom území zo stránky kultúrnej, politickej, hospodárskej aj národnostnej. Treba obdivovať a chváliť odvahu výboru DSND, že sa podujal na dielo, o významnosti, veľkosti i nevyhnutnosti ktorého bolo presvedčené, i keď nevedel odhadnúť ťažkosti, ktoré pri jeho realizácii sa môžu vyskytnúť a napokon sa aj vyskytli.

DSND bola teda ustanovizeň, ktorá svoju činnosť plne sústredila na zabezpečenie činnosti Slovenského národného divadla zo stránky umeleckej i hospodárskej. Východiskom pre túto činnosť bola koncesia Ministerstva s plnou mocou pre správu Slovenska, na podklade ktorej mohlo Družstvo podniknúť všetky opatrenia nevyhnutné k vytvoreniu vyspelého slovenského profesionálneho divadla. Koncesia sa vzťahovala na oprávnenie vykonávať divadelnú činnosť na celom území Slovenska a mala prvotný charakter oproti koncesiam, ktoré sa mohli udeliť iným divadelným spoločnostiam, to znamená maďarským, príp. nemeckým.

DSND nepomýšľalo založiť úplne nový divadelný súbor pod názvom Slovenské národné divadlo, pretože miestne zdroje na Slovensku nedávali na to žiadnu možnosť. Najschodnejšou cestou ako vybudovať Slovenské národné divadlo bolo – ako sme už spomenuli – angažovanie Východočeskej divadelnej spoločnosti Bedřicha Jeřábka²⁶, ktorá na Slovensku už účinkovala a disponovala vhodným, dostatočne vybaveným operným i činoherným súborom. Aj umelecká úroveň tohto súboru bola dostatočujúca pre požiadavky určené DSND. Preto sa Družstvo rozhodlo zmluvne angažovať Východočeskú divadelnú spoločnosť, uzavrelo s ňou zmluvu a to pod firmou SND. Pravda, Družstvo SND, resp. vedenie SND, sa muselo postarať v Bratislave i Košiciach o zabezpečenie budov mestských divadiel. O ich prenajímaní divadelným spoločnostiam rozhodovali príslušné mestské rady, príp. mestské zastupiteľstvá. O prenajatí divadelných budov nebolo možné pochybovať, no otvorenou otázkou zostávalo, na aký dlhý čas budú mestské reprezentácie v Bratislave i v Košiciach ochotné uvoľňovať divadelné budovy pre potreby SND. Rozhodovanie v tejto veci sa komplikovalo

²⁵ Išlo o nariadenie Ministerstva s plnou mocou pre správu Slovenska č. 174/1919.

²⁶ Bedřich Jeřábek (1883 – 1933) bol na čele Východočeského divadla v r. 1915 – 1920, načo sa stal prvým riaditeľom SND v Bratislave, v r. 1923 – 1926 bol riaditeľom divadla v Plzni, od r. 1929 viedol vlastnú Veľkú operetu v Prahe.

nárokmi nemeckých a maďarských divadelných spoločností, ktoré už predtým používali v Bratislave Mestské divadlo; maďarská divadelná spoločnosť používala divadelnú budovu v Košiciach do tých čias výhradne sama. Rozdelenie divadelnej sezóny medzi SND a inonárodné divadelné spoločnosti v Bratislave sa podarilo napokon rozriešiť tak, že každá z troch spoločností mala v sezóne 1920/21 dostať štyri mesiace, čo pravda nemohlo uspokojiť ani jednu z nich; najmä nie Družstvo a SND. Postupne sa rozdelenie divadelných sezón medzi jednotlivými divadelnými spoločnosťami upravovalo tak, že pre SND sa zabezpečilo v Bratislave osem mesiacov a divadelnej spoločnosti maďarskej i nemeckej po dvoch mesiacoch; pritom bolo dôležité, že SND malo vyhradené obdobie od októbra do konca marca, kým v Košiciach maďarskej spoločnosti patrili zimné mesiace. Úprava rozdelenia sezón uskutočňovala sa vcelku bez veľkých nedorozumení medzi vedeniami jednotlivých divadelných spoločností, mestskými zastupiteľstvami a nadriadenými štátnymi orgánmi, takže nedošlo k podstatnejším sporom. Najmä nie od tých čias, ako na bratislavskej radnici prestal pôsobiť vplyv maďarského, resp. nemeckého úradníctva a vzrastal rešpekt k československým voleným orgánom. Bratislava i Košice ako mestá s tzv. štatutárnym právom rozhodovali o divadelných budovách i o divadelných otázkach na podklade osobitného divadelného štatútu. Používanie divadelných budov v týchto mestách bolo v podstate bezplatné, ale používatelia, resp. nájomci boli zmluvne zaviazaní platiť vykurovanie, svetlo, poistné, pomocný technický personál a ďalšie drobné služby, ktoré v priebehu sezóny vzrástli do pozoruhodnej výšky. Okrem toho divadelné spoločnosti museli odvádzať aj tzv. dávky zo zábav, čo sa v českých krajinách nerobilo. Hoci bratislavské mestské divadlo, postavené r. 1886, bolo pomerne dobre vybavené technicky, jednako sa postupne ukázala potreba zlepšiť a zmodernizovať ho (napríklad osvetľovacie zariadenie). Trvalo dlhší čas, kým sa tak stalo. Mesto Bratislava ochotne sa zúčastnilo na upísaní 10 členských podielov Družstva SND a poskytlo mu tiež ročne 20.000 Kčs podporu.²⁷ Družstvo pomáhalo mestu pri uskutočňovaní nevyhnutných úprav technického vybavenia divadelnej budovy (vo forme zabezpečenia pôžičky). Mesto zase zaviazalo v osobitnej zmluve divadelné spoločnosti, že budú zachovávať vyhovujúcu úroveň divadelných predstavení, ako aj výšku vstupného. Pre bratislavskú mestskú správu bolo príznačné, že nebola ochotná podporovať SND väčšími finančnými príspevkami. Naopak, skôr naliehala vždy na likvidovanie splatných požiadaviek, neprejaviac ochotu ani porozumenie anulovať ich.

Družstvo SND, resp. jeho výbor, ktorého členovia sa veľmi agilne zúčastňovali na správe SND, rozhodovalo o všetkých otázkach súvisiacich s vedením a činnosťou divadla. Robili tak na početných týždenných výborových zasadnutiach, ktorých pracovná náplň sa týkala predovšetkým finančného zabezpečenia prevádzky SND. V zápisniciach výborových zasadnutí DSND sa ako červená niť vlečie finančná problematika, ktorá sa musela riešiť zakaždým, ako ju nastolila prázdna pokladnica SND, čo sa stávalo veľmi často. SND, resp. Východočeská divadelná spoločnosť bola pomerne veľkým telesom. O veľkosti tohto telesa svedčí to, že v prvej sezóne pod firmou SND spoločnosť zamestnávala 234 zamestnancov, z nich 20 operných a 30 činoherných sólistov, 30 sólistov, 30 členný operný zbor, 4 členov baletu, 49 členný or-

²⁷ Pozri doklady v bratislavskom mestskom archíve, fasc. SND.

chester, 17 vedúcich administratívnych síl a úradníkov, 68 pomocných a technických pracovníkov.²⁸

Čoskoro po začiatku prvej pravidelnej sezóny SND, ktoré začínalo svoju činnosť v Košiciach 30. 8. 1920 Rázusovou hrou *Hana*, sa ukázalo, že prostriedky zhromaždené Družstvom nebudú stačiť kryť značne vysoké výdavky, spojené s divadelnou prevádzkou. Zdá sa, že riaditeľ Bedřich Jeřábek neprejavoval veľké starosti s finančným zabezpečením SND, väčšmi sa staral o to, aby sa v ňom zamestnávali kvalitné umelecké sily, platené neraz lepšie než v iných divadlách, napr. na Morave. Ešte pred koncom prvej sezóny SND odhadoval Jeřábek rozpočet SND na sezónu 1921/22 tak, že výdavky mali obsiahnuť až osem miliónov Kčs, kým príjmy len asi dva a pol milióna Kčs.

Prevádzku SND už od počiatku veľmi zaťažovali výdavky spojené s ubytovaním značného počtu personálu a potom i jeho sťahovanie do Košíc, ako aj dopravné za prevážané rekvizity atď. Zamestnanci SND bývali zväčša v podnájme, príp. v hoteloch a dostávali k svojim platom osobitné príplatky na ubytovanie.

Príjmy SND zo vstupného – keď odhliadneme od príjmov z prevádzky niekoľkých biografov a od výnosu 5% dávky zo vstupného v biografoch na území Slovenska – boli pomerne nízke. Svedčí to o menšej návštevnosti, než sa očakávalo. Najmä príjmy za činoherné predstavenia nespĺnili očakávanie; podstatne lepšie boli príjmy z operných predstavení, ktoré navštevovali aj obyvatelia nemeckej a maďarskej národnosti. Družstvo napriek tejto situácii sa usilovalo udržať SND na vyhovujúcej úrovni, čo sa neobišlo bez angažovania kvalitných operných a činoherných hercov, príp. bez pozývania vynikajúcich hosťujúcich umelcov. Kým riaditeľ SND si nerobil veľké starosti z finančných ťažkostí, museli sa starať o ich odstránenie predovšetkým členovia výboru Družstva, ktorí predovšetkým zodpovedali za existenciu SND. Nový nábor členov do Družstva najmä spomedzi bankových a hospodárskych inštitúcií nemal očakávaný výsledok, takže nevyhnutne bolo treba sa obracať na jediný osvedčený zdroj, na štátnu pokladnicu. DSND obracia sa veľmi často na ministerstvo aj ďalšie vládne ustanovizne, nevynímajúc prezidenta republiky. Keďže zachovanie SND bolo nielen jednoduchou hospodárskou otázkou, ale aj vecou výsostne politickou, MŠANO našlo vždy možnosť, ako zabrániť tomu, aby sa SND dostalo do finančnej krízy, ktorá by sa skončila jeho likvidovaním, čím neraz hrozilo ako DSND, tak riaditeľ SND.

Bolo šťastie, že v lone DSND našlo sa niekoľko jednotlivcov, predstaviteľov hospodárskeho života na Slovensku, ktorí vždy a včas mohli vypomôcť z núdze a zabezpečiť aspoň výplatu plátov pracovníkom SND. Spočiatku boli ochotné aj niektoré československé banky poskytnúť krátkodobé úvery, no po ich splatnosti vymáhali peniaze s neobyčajnou dôraznosťou, neraz aj pohrozili súdom. Riaditeľ SND len s veľkou neochotou pristupoval k obmedzeniu výdavkov, najmä personálnych, ktoré skôr rástli než klesali. Ani dar 250 000 Kčs z jubilejného fondu prezidenta republiky, poskytnutý SND na rok 1921, nezacelil hlboké medzery v príjmoch nášho profesionálneho divadla. Pri poskytnutí tejto podpory oprávnené sa poukazovalo na to, že SND – v porovnaní s divadlami v českých krajinách – dostalo pomerne málo. Družstvo neváhalo preto obrátiť sa na kanceláriu prezidenta republiky so žiadosťou, aby

²⁸ Pozri: Prehľad umeleckej činnosti SND za sezónu 1920/21, archív DSND.

z jubilejného fondu, prípadne z iných zdrojov, aby sa na činnosť SND poskytla ďalšia podpora, aspoň vo výške 1,8 mil. Kčs, kým sa nepoukáže sľúbená štátna subvencia.²⁹

SND sa dostáva na jar 1921 do takej situácie, že jeho riaditeľ sa pýta výboru Družstva, či bude schopné zabezpečiť jeho činnosť. DSND sa uznáša 25. apríla 1921 požiadať slovenských politických činiteľov, najmä nového ministra s plnou mocou pre správu Slovenska dr. Mariana Mičuru, ako aj dr. Vavra Šrobára, aby zakročili u prezidenta republiky aj u ministerskej rady v prospech poukázania finančných podpôr. Aj všetkým československým politickým stranám sa poslali listy so žiadosťou, aby pomáhali zachraňovať SND.³⁰ Začiatkom roku 1922 sa situácia SND vyvíja tak, že riaditeľ Jeřábek oznamuje zníženie rozpočtu divadla o vyše milióna Kčs a zvýšenie príjmu o 200 000 Kčs, čo však nijako neznamenal, že by sa SND dostalo z finančných ťažkostí. Pripomínal, že by azda bolo lepšie, keby mal divadlo vo vlastnej správe, pravda, za predpokladu, že dostane od DSND získané pôžičky, ako aj príslušné štátne subvencie. Ak by sa do pol roka situácia SND nezlepšila, ponúkal rozviazať zmluvu s Družstvom SND. Výbor DSND neprijal Jeřábkovu ponuku, ale vyslal do Prahy deputáciu, aby tam rokovala o prípadnom prenechaní divadla súkromnému podnikateľovi, pričom podpredseda Družstva dr. Maršík sa vyslovil za udržanie SND v réžii Družstva a navrhol, aby sa zriadila osobitná komisia na vypracovanie rozpočtu pre sezónu 1922/23.³¹

V tomto čase sa DSND usiluje nájsť najrozličnejšie príjmové zdroje, pretože začiatkom r. 1922 finančná situácia SND je taká, že dr. Maršík pri návšteve vtedajšieho predsedu vlády naznačuje, že ak divadlo nedostane subvenciu do 15. januára, bude musieť zastaviť činnosť. Ministerský predseda dr. Beneš sľúbil obstaráť potrebné prostriedky. Družstvo chcelo tom čase prenajať v Bratislave radničné miestnosti a zriaďiť v nich vináreň, ktorej výnos mal zmnožiť príjmy v prospech SND.³² Neustále finančné ťažkosti nepriaznivo vplývali aj na umeleckú činnosť SND.

DSND disponovalo od r. 1921 osobitným, tzv. Jiráskovým fondom, ktorý sa zriadil pri príležitosti návštevy Aloisa Jiráka v Bratislave a dosiahol v krátkom čase takmer milión korún. Podľa rozhodnutia výboru zo 14. decembra 1921 mali sa prostriedky Jiráskovho fondu používať len na investičné výdavky, najmä na obstarávanie divadelných dekorácií a na rozmnoženie fondu inštruktú. Podľa vzoru Jiráskovho fondu mal byť zriadený ďalší, Hviezdoslavov fond, na ktorý by boli prispeli najmä americkí Slováci.³³ Čo sa týkalo dĺžky sezóny v Bratislave, podarilo sa v priebehu sezóny 1921/22 dosiahnuť jej predĺženie najskoršie na šesť, neskoršie na osem mesiacov, čo znamenalo, že SND malo možnosť oveľa účelnejšie využiť herecké súbory a získať aj vyššie príjmy. Maďari a Nemci reagovali na rozšírenie československej divadelnej sezóny rozhodnutím, že sa budú usilovať postaviť v Bratislave novú divadelnú budovu.³⁴

²⁹ Pozri Zápisnicu zo zasadnutia výboru DSND zo 17. mája 1921.

³⁰ Pozri Zápisnicu zo zasadnutia výboru DSND z 25. apríla 1921.

³¹ Pozri Zápisnicu zo zasadnutia výboru DSND z 2. marca 1922.

³² Pozri Zápisnicu zo zasadnutia výboru DSND zo 4. januára 1922.

³³ Pozri Zápisnicu zo zasadnutia výboru DSND zo 14. decembra 1922.

³⁴ Pozri Zápisnicu zo zasadnutia výboru DSND z 30. decembra 1921 a 21. januára 1922.

Pri rokovaníach o finančnom zabezpečení SND sa čoraz viac poukazovalo z úradných miest, najmä z MŠANO, na to, že hospodárenie divadla nie je v poriadku. Keď minister dr. Šrobár predkladal návrhy na poskytnutie ďalších subvencií z mimoriadnych rozpočtových prostriedkov, uložilo sa mu, že treba uviesť hospodárenie SND do poriadku, a to na základe dôkladnej revízie. Družstvo síce predkladalo častejšie výkazy o svojom hospodárení, lenže tie neboli ani presné, ani podrobné; vzbudzovali skôr podozrenie o jeho zlom hospodárení s poskytnutými subvenciami zo štátnych prostriedkov než dôveru. Jednako treba pripomenúť, že ako MŠANO, tak aj iné vládne ustanovizne vychádzali DSND v jeho požiadavkách o podporu činnosti divadla, vždy v ústrety.

V rozpočte SND vyskytovala sa okrem iných aj položka na nájom fondu inštruktu, ktorý dal k dispozícii riaditeľ B. Jeřábek za ročný nájom 75 000 Kčs. V rámci úsporných opatrení sa navrhla preto kúpa fondu, s čím Jeřábek súhlasil. Napokon sa Družstvo s riaditeľom dohodlo na cene vo výške 800 000 Kčs. MŠANO v apríli 1922 vyslovilo súhlas s kúpou a poukázalo na jej realizáciu určenú sumu.³⁵ Družstvo za svojho vedenia SND usilovalo sa rozmnožiť svoj fundus aj kúpou divadelnej výbavy vo Viedni, ale napokon získalo z neho len menšiu časť.

Osobitnú pozornosť pri činnosti DSND treba venovať vybudovaniu hereckého domu na Klemensovej ulici č. 23 – 25. Išlo o podujatie, ktorým chcelo Družstvo aspoň čiastočne riešiť neuspokojivú situáciu v ubytovaní hereckého personálu SND v Bratislave. Návrh na postavenie hereckého domu sa vyskytol už v r. 1920.³⁶ Na rokovaníach výboru DSND sa o realizácii tohto projektu uvažovalo veľmi často, ale až začiatkom roku 1922 sa prijal projekt, ktorý počítal s nákladom asi 4,5 milióna Kčs. Družstvo nedisponovalo takými veľkými finančnými prostriedkami a pomýšľalo na úhradu v tom zmysle, že z Jiráskovho fondu, ktorý spravovalo, poskytne 500 – 600 000 Kčs, kým zvyšok bude kryť dlhodobým stavebným úverom, zaručeným Ministerstvom sociálnej spravodlivosti. Herecký dom postavila staviteľská firma ing. Friča napokon za 3,5 milióna Kčs, pričom za stavebný pozemok vyplatilo Družstvo 800 000 Kčs. V hereckom dome, ktorý sa v tom čase považoval za unikátne zariadenie, bolo možné poskytnúť ubytovanie väčšiemu počtu hereckých rodín vo viacizbových bytoch, pre slobodných sa vyhradilo niekoľko samostatných izieb s hotelovým vybavením.³⁷

Postavením Hereckého domu, ktorý sa svojmu účelu odovzdal v rámci slávnostného zasadnutia výboru DSND 3. novembra 1923 sa podarilo podstatným spôsobom riešiť ubytovacie ťažkosti umeleckých členov divadla a to k plnej ich spokojnosti.

Družstvo, resp. výbor, hneď od počiatku existencie SND dobre si uvedomovalo, že jeho prvoradou úlohou bude okrem finančných záležitostí spojených s hospodárstvom divadla, starať sa o to, aby SND plnilo na Slovensku skutočne funkciu národnej divadelnej ustanovizne; totiž aby sa jeho herecké súbory postupne stali schopnými svoju umeleckú činnosť vyvíjať po slovensky, v slovenskom jazyku. V tomto smere dal síce riaditeľ Jeřábek zmluvne určité záruky, ale nemohol ich dôsledne plniť,

³⁵ Pozri zápisnicu zo zasadnutia výboru DSND z 8. apríla 1922.

³⁶ Pozri zápisnicu zo zasadnutia výboru DSND z 19. apríla 1922 a 22. mája 1922.

³⁷ Pôvodným úmyslom DSND bolo v zriaďiť Hereckom dome 50 bytov pre ženatých a 30 pre slobodných; napokon sa projekt zmenil tak, že sa tu umiestnilo 21 bytov pre slobodných, 27 jednoizbových, 22 dvojizbových a 1 štvorizbový byt.

keďže nemal k dispozícii činoherných, tým menej operných umelcov, erudovaných v slovenčine. Istým východiskom z núdze bolo zriadenie druhého činoherného súboru pod vedením operetného tenoristu Vladimíra Jelenského. V tomto súbore, ktorý mal hrať po slovensky, a ktorému sa určila úloha predovšetkým propagovať po slovenskom vidieku myšlienku profesionálneho divadla, účinkovalo okrem viacerých českých hercov aj niekoľko mladých slovenských hercov spomedzi ochotníkov, príp. absolventov pražského konzervatória. DSND sa rozhodlo ráznejšie riešiť otázku hereckého dorastu tým, že zvolalo na 5. júna 1921 do Martina všetkých divadelných ochotníkov, ktorí by sa chceli venovať profesionálnemu divadlu.³⁸ Zostavilo aj osobitnú komisiu zo zástupcov Spolku slovenských umelcov, Matice slovenskej, Družstva SND (riaditeľ, šéf činohry prof. Svoboda a dvaja herci). V tejto súvislosti navrhol člen výboru DSND prof. Miloš Ruppeltdt, vtedy už správca Hudobnej školy v Bratislave, zriadiť na Slovensku dramatickú školu pre výchovu divadelného dorastu. Návrh ešte nebol zrelý na realizáciu, ale neskoršie sa predsa len stal skutkom v rámci Hudobnej a dramatickej akadémie. Na výzvu DSND prihlásilo sa do Martina iba 31 ochotníkov, z nich sa ku skúškam dostavilo len 20 osôb. DSND sa preto rozhodlo uskutočniť dodatočné skúšky. Z prihlásených ochotníkov komisia DSND prijala ako schopných pre divadelnú činnosť Jozefa Kellu, Lenku Kozlíkovú, Gašpara Arbéta, M. Sleziaka, E. Suhaya, M. Hrdinová a Andreja Bagára. Výbor Družstva po celkovom neúspechu súbehu na získanie nových adeptov herectva sa rozhodol uložiť riaditeľovi Jeřábkovi starať sa o to, aby najmä členovia činohry SND sa čím skôr naučili po slovensky. Jaroslav Kvapil, kritizujúci činnosť Jeřábkovu navrhoval, aby sa uvažovalo o postavení Slováka za riaditeľa SND. Napriek tomuto rozhodnutiu poslovenčovací proces medzi umeleckým personálom SND pokračoval veľmi pomaly, čo poskytovalo podnety slovenskej verejnosti k prejavovaniu nespokojnosti a neraz i k demonštračným prejavom. Pravda, jednotliví českí herci, keďže počítali s trvalejším angažovaním v službách SND, prejavovali značnú ochotu, ako aj výsledky, pri osvojovaní si slovenského jazyka. Podstatne sa zlepšila jazyková situácia v činohre SND po zrušení Propagačného súboru SND, tzv. Maršky. Viacerí členovia tohto súboru sa včlenili napokon do činohry SND a podstatnejšie prispeli k jej poslovenčovaniu.

Pre činnosť DSND bolo dôležité vymenovanie jeho predsedu dr. Vavra Šrobára za ministra školstva a národnej osvety vo vláde dr. Eduarda Beneša, označovanej za vládu všenárodnej koncentrácie. Minister dr. Šrobár, ako sa právom očakávalo, za rok svojho úradovania dal viac razy najavo pochopenie pre rozvoj profesionálneho divadla a usiloval sa vychádzať v ústrety pri odstraňovaní ťažkostí, ktoré sa čoraz väčšmi začali vyskytovať v hospodárstve DSND i SND. Po vymenovaní do ministerskej funkcie sa zriekol predsedníctva DSND, ktoré sa rozhodlo neobsadiť toto miesto, takže farcha pri vedení Družstva pripadla dvom jeho vtedajším miestopredsedom, dr. Emanuelovi Maršíkovi a dr. Ing. Jánovi Bottovi³⁹, čelnému úradníkovi Ministerstva s plnou mocou pre správu Slovenska. Po odstupujúcom dr. M. Mičurovi sa na jeho miesto dostal dr. Jozef Kállay⁴⁰, ktorého bolo možno považovať taktiež za priaznivca

³⁸ Pozri zápisnicu zo zasadnutia výboru DSND zo 17. mája a 9. júna 1922.

³⁹ Išlo o význačného slovenského básnika Ivana Krasku (1876 – 1958), v tom čase aj poslanca Národného zhromaždenia.

⁴⁰ Dr. Jozef Kállay (1881 – 1939), advokát, do r. 1927 minister pre správu Slovenska, potom verejný notár a člen slovenského krajinského výboru.

rozvoja SND. V staronovom výbore DSND sa zjavili noví kultúrni pracovníci, ako napríklad Jozef Gregor Tajovský⁴¹, prof. dr. Pavol Bujnák⁴², ale aj dr. Václav Maule⁴³, predstaviteľ ministerstva v Bratislave. Bratislavský staviteľ Ing. V. Frič⁴⁴, poverený stavbou Hereckého domu, v tom čase navrhoval výboru DSND vybudovať v Bratislave nové kino nákladom asi 600 000 Kčs s malým javiskom pre 800 – 1000 osôb na voľnom priestranstve vzniklom na bývalej Laurinskej /dnešnej Leningradskej/ ulici po zbúraní niekdajšieho paláca uhorského snemu. Pri tejto príležitosti sa vyskytla myšlienka vybudovať Herecký dom tak, aby to bol dom umenia (predpokladal sa stavebný náklad až 10 miliónov Kčs). Na realizáciu takeého projektu nebolo možné pomyslieť, a to preto, že práve v tom čase MŠANO prostredníctvom svojho referenta pre divadelné veci prof. Jindřicha Vodáka oznámilo SND, že jeho činnosť má priveľké rozpätie a že jeho repertoár dosť nepúta návštevníkov.⁴⁵ DSND sa rozhodlo na návrh svojej umeleckej komisie vypísať osobitné predplatné pre nemecké i maďarské obecnosť na operné predstavenia, aby sa docielil vyšší finančný príjem, a zároveň uplatniť väčší vplyv na repertoár divadla.⁴⁶ Takmer súčasne sa rozhoduje DSND poskytnúť Zlavu na vstupnom na predstavenia SND pre príslušníkov robotníckych organizácií a pre návštevníkov študentských predstavení.⁴⁷ O rozsahu umeleckej činnosti SND za prvý rok jeho trvania pod týmto menom svedčí skutočnosť, že za desať mesiacov uskutočnilo sa 396 predstavení, z toho 145 operných, 82 operetných a 169 činoherných. Naštudovalo sa 25 oper, 4 slovenské činohry a 45 iných činoherných diel. V samotnej Bratislave sa v priebehu šiestich mesiacov odohralo 91 operných, 79 činoherných, 50 operetných a 2 baletné predstavenia.⁴⁸

O tom, aké bolo hospodárenie SND, umožňuje nám vidieť jeho rozpočet na rok 1922/23, ktorý riaditeľstvo predložilo MŠANO na jar 1922. Na vecné výdavky sa preliminovoval obnos 1 470 000 Kčs a 560 000 Kčs na výdavky spojené s platmi umeleckého personálu: 528 000 Kčs pre sólistov, na 28 členný operný zbor 504 000 Kčs, na 40 členný orchester 880 000 Kčs, pre kapelníkov 86 000 Kčs, na balet 144 000 Kčs, na činoherný súbor 460 000 Kčs. Príjmy sa kalkulovali takto: štátna subvencia 2,5 milióna Kčs, príjem z predaja vstupeniek 2 milióny Kčs, príjem z nočných predstavení 100 000 Kčs, zo šatní a bufetu 80 000 Kčs a príjem z vlastných kín 300 000 Kčs.⁴⁹ Rozpočet, ako vidieť, nerátal s deficitom, čo bolo pravda nesprávne, lebo predpokladané príjmy sa nikdy nedosahovali.

V roku 1922 sa naskytla možnosť uskutočniť zájazd SND do neďalekej Viedne, kde predstavitelia československých menšinových organizácií boli ochotní spolupraco-

⁴¹ Jozef Gregor Tajovský (1874 – 1940) býval ako penzionovaný podplukovník v Bratislave, ako dramatický spisovateľ mal plné právo rozhodovať o divadelných veciach.

⁴² Dr. Pavol Bujnák (1882 – 1933), slovenský literárny historik a profesor maďarskej filológie na Karlovej i Komenského univerzite.

⁴³ Dr. Václav Maule (1884 – 1945), stredoškolský profesor, bol prednostom referátu MŠANO v Bratislave.

⁴⁴ Ing. V. Frič bol súkromným staviteľom, ktorý v Bratislave a na Slovensku vyvinul v predmníchovskej republike rozsiahlu podnikateľskú činnosť. Návrh na stavbu kina podal na zasadnutí výboru DSND 25. októbra 1921.

⁴⁵ Pozri zápisnicu zo zasadnutia výboru DSND z 10. novembra 1921.

⁴⁶ Pozri zápisnicu zo zasadnutia výboru DSND z 5. januára 1922.

⁴⁷ Pozri zápisnicu zo zasadnutia výboru DSND z 10. decembra 1921.

⁴⁸ Pozri zápisnicu zo zasadnutia výboru DSND z 30. decembra 1921.

⁴⁹ Pozri zápisnicu zo zasadnutia výboru DSND z mája 1922.

vať na takomto podujatí, ktoré malo byť vhodnou kultúrnou akciou napomáhajúcou utužovať národné sebavedomie našich krajanov. Pôvodný zámer v tomto smere bol ten, že SND uskutoční vo Viedni predstavenia opery SND a to štyri a jeden symfonický koncert. Vtedajší čs. veľvyslanec vo Viedni dr. K. Krofta, ktorý bol nápomocný pri rozvoji slovenského kultúrneho života okrem iného aj tým, že pomáhal budovať bratislavskú univerzitnú knižnicu a konal na Komenského univerzite pravidelné prednášky z českých a uhorských dejín, navrhoval vo Viedni predviesť Smetanove opery *Libuše*, *Hubička* a *Predaná nevesta*. Zájazd nesledoval zárobkový cieľ, ale čisto buditeľský. Predstavitelia čs. menšinových organizácií vo Viedni sľúbili nielen zabezpečiť úspech predstavení účasťou viedenských Čechov a Slovákov, ale aj postarať sa o ubytovanie väčšiny účastníkov zájazdu SND. Uskutočnenie zájazdu napomáhal príklad úspešného zájazdu viedenského baletu do Bratislavy za aranžovania bratislavského profesora dr. M. Herzfelda. Baletný večer vyniesol usporiadateľom výnos vo výške 10 500 Kčs. Zájazd opery SND do Viedne sa však napokon neuskutočnil, lebo sa proti nemu postavil šéf opery SND Milan Zuna, ktorý argumentoval tým, že bratislavská opera nie je na takej výške, aby sa mohla predstaviť vyspelému viedenskému publiku a že najskôr by sa mohol takýto zájazd uskutočniť až o rok. Výbor DSND sa uzniesol zájazd jednako len uskutočniť po skončení sezóny, no miesto opery sa rozhodlo vypravíť do Viedne činohru, hoci sa pôvodne pripomínalo, že viedenská menšina nemá o ňu záujem, nakoľko tam majú viacero činných ochotníckych súborov. Činohra SND v dňoch 22. a 23. apríla 1922 zahrala v sieni Arbeiterheimu a v Národnom dome v X. okrese Moliérovho *Lakomca* a Jiráskovho *Otca*, a to s uspokojujivým morálnym i finančným úspechom. Predstavenia činohry bratislavského divadla označovala viedenská i domáca verejnosť za prvý krok k nadviazaniu stykov medzi československou menšinou vo Viedni a našou republikou. Pri zájazde sa uvažovalo o uskutočnení ďalších pohostinských zájazdov činohry SND, a to až tri razy za sezónu.⁵⁰

Finančné hospodárenie v SND sa v priebehu roku 1922 neustále zhoršovalo. Výbor DSND sa musel obracať jednak na MŠANO o poskytnutie subvencií, jednak operatívne a bezodkladne riešiť nevyhnutné požiadavky zo strany rôznych veriteľov. DSND, hoci to predpokladalo, nemohol vždy pomôcť ani minister školstva dr. Šrobár, ktorý napokon musel sám, hoci nerád, pripomínať výboru DSND a riaditeľstvu SND, že ich hospodárenie so štátnymi a verejnými prostriedkami nie je v poriadku, ako sa o tom presvedčovali zodpovední vedúci divadelných záležitostí MŠANO. Pritom vzťah MŠANO k DSND i k SND sa podstatne zhoršil po zmene vlády na jeseň 1922, keď v kresle ministerstva školstva vystriedal dr. V. Šrobára príslušník sociálno-demokratickej strany Rudolf Bechyně, ktorý neprejavoval také pochopenie ani ohľady oproti hospodáreniu Družstva i divadla ako jeho predchodca. Za mesiace február a marec 1923 dostalo sa SND do veľmi vážnej situácie, predovšetkým finančnej, ktorá – ako sa zdalo – mohla ohroziť jeho ďalšie trvanie. MŠANO 14. februára 1923 oznámilo DSND odvolanie svojho vľajšieho príslubú, že Družstvu poskytne ďalšiu štátnu podporu na jeho činnosť a že aj štátna subvencia na rok 1923 nie je pre SND definitívne zabezpečená vo výške 2,5 milióna Kčs. DSND ale vyslovilo presvedčenie, že počíta so spomenutou štátnou subvenciou, bez poskytnutia ktorej nebude môcť zabezpe-

⁵⁰ Pozri kópiu listu DSND adresovanú MŠANO zo 14. marca 1923 v archíve DSND.

čie prevádzku SND ani pri veľmi zredukovaných výdavkoch. DSND pripomínalo, že pri posudzovaní pomerov SND nemožno zabúdať na to, že táto inštitúcia nie je len bratislavským divadlom, ale musí konať poslanie aj na východnom Slovensku s čím sú spojené veľké náklady. SND nie je – podľa mienky DSND – len obchodným podnikom Družstva, ani lokálnym kultúrnym ústavom, ako napr. divadlá Plzni, Českých Budějoviach, Moravskej Ostrave či v Olomouci, ale naopak, jediným stálym, všetkým umeleckým požiadavkám vyhovujúcim divadlom na Slovensku, školou dramatického umenia i celého slovenského ľudu a že preto nemôže klesnúť na úroveň druhotriednych divadiel, čo by i z ohľadov národnopolitických bola veľká chyba. DSND poukazuje na to, že nemohlo ešte získať väčšie finančné príspevky od nových slovenských žúp, ktoré začali účinkovať až počnúc rokom 1923, ani že Bratislava a Košice nie sú schopné podstatnejšie zvýšiť svoje príspevky, nakoľko ide o mestá s prevahou nemecko-maďarského obyvateľstva. Družstvo vraj len s veľkým úsilím zabezpečilo pre SND v Bratislave osemmesačnú sezónu a v Košiciach trojmesačnú. Bratislava a Košice – dôvodilo DSND – nemohli by poskytnúť väčšie príspevky pre SND ani vtedy, keby boli ovládané výhradne Čechmi a Slovákmi, pretože sú veľmi zadĺžené. Ešte vraj šťastie, že bratislavská nemecko-maďarská a košická maďarská menšina nevytvárajú zvláštne ťažkosti proti československej divadelnej sezóne a že tieto mestá nežiadajú odstupné či nájomné za divadelné budovy, ktoré sú mestským majetkom. Dĺžoby SND u mesta Bratislavy a Košíc nemožno neplatiť z toho jednoduchého dôvodu, že československí zástupci na oboch radniciach museli prisľúbiť, že predĺžením slovenskej sezóny neskrátia sa príjmy oboch miest. V tejto súvislosti sa podarilo dosiahnuť to, že namiesto zaplataenia dlžôb SND opraví mestu Bratislava javiskové osvetlenie, ktoré nevyhovuje požiadavkám modernej réžie. Na výčitku, že kino v bratislavskej Redute, ktoré bolo v správe SND, nevynáša ročne predpokladaných 300 000 Kčs, Družstvo odpovedalo v tom zmysle, že pre krízu návštevnosti kín nemožno očakávať podstatne väčšie príjmy. Podobná bola situácia aj u ostatných kín na Slovensku, ktoré boli v správe SND. Pokiaľ išlo o výčitku nehospodárnosti, uvádzalo Družstvo, že výdavky SND boli v sezóne 1922/23 do konca februára redukované až o 840 000 Kčs, pričom uskutočnené úsporné opatrenia veľmi zaťažovali aj umelecký personál. Skutočnosť, že MŠANO nepotvrdilo DSND povolenú štátnu rozpočtovú subvenciu na rok 1923, znemožnilo vyhotoviť presný finančný plán pre novú sezónu, určiť platy jednotlivých síl a podľa toho angažovať operný aj činoherný súbor. Družstvo vyslovilo obavu, že ďalšie prieťahy spôsobia, že SND sa dostane opätovne do takej situácie, v akej bolo vlani. Napokon Družstvo žiadalo od MŠANO poukázať 728 800 Kčs na úhradu splatných dlžôb.

O ďalšom priebehu krízy v SND sa dozvedáme podrobné údaje zo správy prednostu dr. Václava Mauleho, ktorú tento poslal 26. marca 1923 MŠANO. Zmieňuje sa o tom, že výbor DSND sa 24. marca rozhodol pre ťažkú finančnú situáciu vzniklú neochotou ministerstva poskytnúť finančné prostriedky na sanáciu divadla úplne zastaviť činnosť SND a uvažovať o likvidácii finančných záväzkov Družstva. 26. marca 1923 z podnetu dr. Mauleho, ktorý sa nezúčastnil zasadnutia výboru 24. marca, sa konala nová schôdzka výboru za účasti pozvaných poslancov a senátorov zo Slovenska.⁵¹ Na nej podrobne referoval zastupujúci predseda DSND o dovtedajšom

⁵¹ Pozri zápisnicu zo zasadania výboru DSND z 28. marca 1923. In: *Pamätnica SND*, s. 276 – 278.

hospodárení Družstva a o príčinách finančnej pasivity SND. Dr. Maršík uviedol, že za osem mesiacov sezóny 1922/23 sa použilo 2,7 milióna Kčs pri preliminovaných 5 miliónov na celý rok. V dôkladnej diskusii sa osvetlili všetky okolnosti, zapríčínujúce menovite veľký deficit v hospodárení divadla. Výbor DSND napokon rozhodol obrátiť sa priamo na ministerskú radu o sanáciu SND a súčasne požiadať výbory koaličných politických strán o podporu požiadaviek SND aj DSND. Situácia SND sa v priebehu schôdzky výboru DSND vyostрила natoľko, že členstvo divadla sa zišlo a uznieslo sa na tom, že v prípade ukončenia sezóny aj odrieknutia divadelnej sezóny v Košiciach, ktorá sa mala začať 1. apríla a pre ktorú sa urobili už všetky prípravy súvisiace s odchodom členstva aj s odvozom materiálov, nedopustia, aby sa v bratislavskom mestskom divadle začala sezóna nemeckého súboru z Brna. Vyhlásilo tiež, že bude ďalej hrať na svoj vrub. Uskutočnenie tejto hrozby zo strany členstva SND mohlo vyvolať vážnu politickú komplikáciu a výbor Družstva sa preto rozhodol zakročiť proti týmto úmyslom členstva divadla so všetkou rozhodnosťou. Výbor DSND sa napokon uzniesol zrýchlene vypracovať memorandum na MŠANO s návrhmi na riešenie divadelnej krízy. Medzi zástupcom DSND dr. M. Ivankom, zástupcom SND riaditeľom Hurtom a ministrom školstva a národnej osvety R. Bechynem sa 29. marca 1923 uzavrela predbežná dohoda o zabezpečení ďalšej existencie SND, podľa ktorej DSND malo v budúcnosti svoju činnosť v dovedejšej forme likvidovať a odovzdať správu i vedenie divadla inému činiteľovi. Ak v tomto prípade nastane dohoda medzi MŠANO a DSND o spôsobe ďalšej prevádzky SND, vyslovilo ministerstvo ochotu prevziať všetky aktíva aj pasíva Družstva po príslušnej odbornej revízii, pričom časť splatných podielov DSND zachovala by sa Družstvu pre ďalšiu jeho činnosť. Koncesionárom malo zostať naďalej DSND, pričom koncesia by sa prepožičala nájmom prevádzkovateľovi SND, ktorý by sa zmluvne zaviazal, že pri prevádzke divadla bral by zreteľ na potreby slovenskej dramatickej tvorby aj na výchovu hereckého dorastu. Dohoda medzi DSND a MŠANO sa vzťahovala aj na tzv. Herecký dom.⁵²

Jedným z prvých dôsledkov tejto dohody bolo okamžité telegrafické poukázanie obnosu 200 000 Kčs pre ďalšiu činnosť SND, aby mohlo uskutočniť plánovaný zájazd do Košíc. Po návrate z Prahy dr. Ivanka referoval výboru DSND o dosiahnutej dohode s MŠANO. Výbor DSND vzal síce na vedomie uzavretú predbežnú dohodu s MŠANO a rozhodol v tom zmysle, že nepovažuje za jediné správne ani pre SND osožné, aby jeho vedenie hospodárske i umelecké ponechalo v rukách DSND; že treba s MŠANO ďalej rokovať za predpokladu, že súkromným podnikateľom SND bude známy dirigent Oskar Nedbal, ktorý – ako sa o ňom vyjadril minister R. Bechyně – má nielen schopnosti, ale aj finančné prostriedky aby mohol umelecky celkom uspokojivo viesť SND s menšou štátnou subvenciou.⁵³ Výbor DSND sa uzniesol zriaďiť osobitnú komisiu na vypracovanie podmienok, za ktorých je Družstvo ochotné odovzdať SND do súkromného prenájmu. O týchto podmienkach sa mal minister školstva vysloviť ešte pred valným zhromaždením DSND, zvolaným na 22. apríla, aby definitívne rozhodlo o ďalších osudoch ním spravovaného SND. S dosiahnutým riešením krízy v SND, ktoré v podstate aj schválilo valné zhromaždenie DSND, slovenská kultúrna verejnosť nebola spokojná, ani väčšina výboru Družstva, ktorému

⁵² In: *Pamätnica SND*, s. 280 – 281.

⁵³ Pozri zápisnicu zo zasadania výboru DSND z 31. marca 1923. In: *Pamätnica SND*, s. 281 – 282.

MŠANO, využívajúc ťažkosti finančného rázu, vlečúce sa vlastne od založenia DSND aj SND, položilo svojim rozhodným zásahom „nôž na krk“.⁵⁴

Pri rokovaní medzi MŠANO a DSND, ale i v slovenskej verejnosti v súvislosti s marcovou divadelnou krízou SND sa neraz vyskytovalo meno bratislavského univerzitného profesora dr. Dobroslava Orla,⁵⁵ ktorý značne vplýval na rozvoj hudobného života na Slovensku a zohral ako sa zdá, aj pri riešení krízy SND pozoruhodnú úlohu, spolu s prednostnom referátom MŠAO dr. Maulem. Inou závažnou okolnosťou v marcovej kríze boli nezhody vo vnútri vedenia SND, ktoré sa využili na to, že sa mala poskytnúť možnosť dirigentovi Oskarovi Nedbalovi, odmietnutému z istých príčin v Prahe po jeho návrate z cudziny. Aj to, že vo vedení DSND sa uplatňovali prednostne kultúrni a politickí pracovníci z pravičiarskych vládnych strán, najmä agrárnej, viedlo nepochybne ministra Bechyneho k vyostreniu krízy v SND, preto vyňal jeho vedenie z rúk DSND a zveril ho súkromnému podnikateľovi, na ktorého MŠANO mohli vykonávať bezprostredjší vplyv a nátlak. Keď minister Bechyně dostal od predstaviteľov DSND podmienky na riešenie divadelnej krízy, bolo pozoruhodné jeho zdôrazňovanie, že nemá a nemal nič proti DSND a pri svojom počínaní pri riešení divadelnej krízy bol vedený jedine snahou znížiť v štátnom rozpočte náklady na podporu divadiel. Výslovne pritom uvádzal, že nemal nikdy nič s prof. Orlom.

Rokovania o podmienkach, za akých sa malo zveriť vedenie SND Oskarovi Nedbalovi sa pretiahli, lebo bolo treba vyžiadať predbežný súhlas ministra školstva. Ani zisťovanie finančného stavu SND aj DSND nebolo tak jednoduché. Valné zhromaždenie DSND 22. apríla 1923 schválilo prenechanie SND súkromnému podnikateľovi s tým, že na umeleckú stránku vedenia bude Družstvo uplatňovať i naďalej svoj vplyv.⁵⁶ Najťažšie znášal pripravované zmeny podpredseda DSND dr. E. Maršík, človek umelecky hlboko cítiaci, zrastený s osudmi divadla aj Družstva od prvých počiatkov ich vzniku. Ani pracovníci SND neboli nadšení pripravovanými zmenami, nakoľko sa obávali, že nový podnikateľ ich ohrozí prípadne aj existenčne. Pri novej úprave postavenia SND vznikali nereálne predpoklady, že v dohľadnom čase bude možné úplne zlikvidovať maďarskú sezónu a rozhodovať aj o sezóne nemeckej, čím by sa prakticky dostalo profesionálne divadelníctvo na Slovensku výhradne do československých rúk. Zaujímavý bol návrh na sanáciu SND, ktorému MŠANO malo vyplatiť sumu 350 000 Kčs, figurujúcu ako dlh Družstva mestu Bratislava. Tento obnos nemalo dostať DSND ani mesto Bratislava, ale MŠANO, ktoré by ho bolo použilo na modernizáciu mestského divadla v Bratislave, aby jeho nový podnikateľ Oskar Nedbal mohol začať sezónu 1923/24 už v zlepšených technických podmienkach. Nový podnikateľ mal prevziať z vedúcich pracovníkov SND iba šéfa činohry a riaditeľa Hurta (Jeřábek už medzitým opustil SND), no nie dovtedajšieho šéfa opery Milana Zunu, keďže sa očakávalo, že by medzi nimi mohli vzniknúť neprekonateľné spory a nedorozumenia, hoci Oskar Nedbal sa vyslovil, že by tomu tak nemuselo byť.

DSND uzavrelo koncom mája 1923 zmluvu o prepožičaní divadelnej koncesie na prevádzku SND s Oskarom Nedbalom, na podklade ktorej Družstvo odovzdávalo

⁵⁴ Pozri zápisnicu zo zasadania výboru DSND zo 14. apríla

⁵⁵ dr. Dobroslav Orel (1870 – 1942), profesor hudobnej vedy na Univerzite Komenského, pôsobil aj ako dlhoročný hudobný referent v Lidových novinách.

⁵⁶ Pozri zápisnicu z valného zhromaždenia DSND (archív DSND).

dňom 1. augusta 1923 Nedbalovi ako podnikateľovi prevádzku SND so všetkými právami aj povinnosťami. Oskar Nedbal bol oprávnený využívať všetky práva plynúce z dovtedajšej koncesie DSND, pričom sa zaväzoval, že SND ponese toto označenie aj v budúcnosti. Naproti tomu DSND sa zaviazalo v čase trvania tejto zmluvy neusporadúvať Bratislave a Košiciach ani na cudziu koncesiu divadelné či koncertné podujatia. Pokiaľ išlo o hmotnú podporu, DSND sa zaviazalo poskytovať Nedbalovi z výnosu svojich kín príspevok 100 000 Kčs, ďalej všetky podpory slovenských miest a žúp, ktoré získa na činnosť SND. Poskytnutie podpory DSND viazalo na podmienku, že Nedbal ju použije predovšetkým na zveľadenie divadelnej výpravy, ktorá sa podľa staršieho rozhodnutia stane po uplynutí 10 rokov (od r. 1922) štátnym majetkom. (Divadelný inventár Bedřicha Jeřábka kúpilo DSND za 800 000 Kčs, poskytnutých MŠANO.) DSND bolo ochotné poskytnúť ďalšie prostriedky na to, aby v SND vo zvýšenej miere zamestnával slovenský operný a dramatický dorast, najmä ak by zamestnával úplných začiatčníkov ako nadpočetné sily. DSND zostávalo aj naďalej v rámci zmluvného obdobia nájomcom divadelných budov. DSND sa zaviazalo poskytnúť v tzv. Hereckom dome potrebný po potrebný počet miestností za osobitných podmienok.

Oskar Nedbal sa zaväzoval udržať prevádzku SND na dosiahnutej umeleckej výške a okrem opery aj činohry a po predbežnom súhlase DSND umožňovať pohostinské vystúpenia jednotlivcov či umeleckých súborov iných národností, ďalej predkladať Družstvu SND pred začiatkom divadelnej sezóny repertoár na celú sezónu, a to ako operný, tak aj činoherný, pričom bol povinný naštudovať za sezónu aspoň päť pôvodných slovenských hier alebo slovenských umeleckých prekladov. Ak by nebolo možné dosiahnuť dohodu o programe opery, výbor DSND si vyhradzoval právo žiadať naštudovanie aspoň troch opier podľa vlastnej voľby, ak to umožnia technické a umelecké možnosti SND. V ďalších dvoch bodoch zmluvy⁵⁷ boli ustanovenia o tom, že O. Nedbal bude plniť zmluvné záväzky oproti DSND pri angažovaní umeleckého personálu SND (dovtedajší riaditeľ Hurt, kapelník Tvrдый). Pre DSND zostalo zmluvne zabezpečené oprávnenie používať osobitnú, tzv. družstevnú lôžku, z ktorej mohli v budúcnosti najmä členovia výboru sledovať predstavenia SND, aby mohli posudzovať úroveň inscenácií a prípadne zasiahnuť do umeleckej prevádzky SND. Zmluva bola uzavretá na tri roky, počnúc sezónou 1923/24.

Uzavretím zmluvy medzi DSND a Oskarom Nedbalom končí sa dôležitá éra v rozvoji slovenského profesionálneho divadla, ktorá bola v znamení kladenia jej základov a budovania, i keď nemožno povedať, že za toto krátke obdobie vzniklo príčiním Družstva skutočne slovenské divadlo, a to personálne a najmä rázom svojho repertoáru i jazykom. Hoci existencia SND si vyžiadala mnoho obetí z verejných prostriedkov, ktorých neustále zabezpečovanie vyžadovalo energujúce zásahy zo strany tých, ktorým osud SND ležal na srdci, možno právom konštatovať, že tieto obete neboli márne a zbytočné.

Pravda, nebolo možné uviesť hneď po odhlasovaní zmluvy medzi DSND a O. Nedbalom pokoj do rozčerenej hladiny slovenského divadelného života. Nikto nepovažoval za nutné zapochybovať totiž o tom, či rozhodnutie zveriť vedenie SND súkromnému podnikateľovi O. Nedbalovi prinesie uspokojivú nápravu v hospodá-

⁵⁷ Pozri zmluvu, In: *Pamätnica SND*, s. 287 – 288.

rení SND, či totiž bude ono samostatné po poskytnutí vopred určených príspevkov, či neobnoví sa opäť situácia, do ktorej sa SND dostalo počas svojho predchádzajúceho trojročného trvania z príčin, ktoré netreba hľadať len v neskúsenosti výboru DSND viesť umelecký podnik tak závažný a veľký, akým bolo SND v období pre jeho priaznivú existenciu veľmi neprajnom. MŠANO a činitelia, ktoré ovplyvňovali jeho konania a rozhodnutia, dôverovali v schopnosti O. Nedbala oveľa viac, než bolo zdravé, čo sa napokon, ako uvidíme, vypomstilo. Pri všetkej starostlivosti o zabezpečenie hladkej existencie SND jak v prvých troch rokoch jeho trvania, tak i potom sa zabúdalo hľadať pravé príčiny hospodárskych neúspechov tejto inštitúcie, ktorej poslanie narážalo nielen na nepochopenie, ale i na nezájem tých, ktorým malo predovšetkým slúžiť. Skutočnosť, že jednou z príčin marcovej krízy SND, ktorá hrozila takmer jeho zánikom, bolo práve angažovanie O. Nedbala za šéfa opery SND, i keď šlo o umeleckú osobnosť veľmi silnú, svetove rozhladenú a v umeleckom svete známu, jednako sa zabúdalo na to, že ani O. Nedbal nebol a nemohol byť zázračným záchrancom, ktorý bude môcť v trojnárodnostnej Bratislave plniť poslanie divadelného podnikateľa, najmä keď jeho veľká náročnosť po stránke umeleckej a zdravá aktivita boli v opačnom pomere k možnostiam prijímať jeho dobré predsavzatia. O. Nedbal nastupoval svoju funkciu v sezóne, ktorá mala byť v znamení storočnice B. Smetanu, a to bolo heslom nadmieru významným a dôstojným poslania O. Nedbala, ktorý chcel dôstojne zadosťurobiť, a to so všetkou umeleckou náročnosťou, tomuto poslaniu.

Nástupom O. Nedbala ako súkromného podnikateľa sa končí v podstate éra priameho, bezprostredného vedenia divadla Družstvom SND, ktoré ustupuje natrvalo do pozadia. Výbor DSND bol vývinom udalostí a priebehom vzrušujúcej a nebezpečnej krízy SND veľmi znechutený a do istej miery aj rozčarovaný. Odrážalo sa to najmä na nezájme jeho členov, z ktorých sa 29. septembra 1923 zúčastnilo na valnom zhromaždení len osem s dvadsiatimi piatimi hlasmi. Za nového predsedu DSND zvolili predsedu Zemedelskej rady pre Slovensko dr. M. Bella, pretože dr. E. Maršík odmietol zotrvať v predsedníckej funkcii (akiste predovšetkým z toho dôvodu, že riešenie divadelnej krízy považoval za nesprávne)⁵⁸ a ďalej akiste aj preto, že postup MŠANO proti DSND chápal ako postup proti jeho osobe, ktorá rozhodovala o činnosti DSND. No napriek tomu výbor DSND neprestal po nástupe O. Nedbala naďalej starostlivo sledovať vývoj SND a už na zasadnutí 1. decembra 1923 podrobil dovtedajšie Nedbalove výsledky ostrej kritike, prejavil mu nespokojnosť s nedodrzaním pôvodne ohláseného repertoáru, vyčítal nedostatok slovenských hier, málo kvalitný činoherný program, atď. O. Nedbal obhajoval predovšetkým predvedený operný repertoár, kým na obhajobu činohry uviedol, že jej šéf Josef Hurt podľa zmluvy mohol robiť čo chcel, pričom sám mu vyčítal nedostatočné uvádzanie slovenských hier. Sľúbil v budúcnosti angažovať viac hercov, ktorí ovládajú slovenčinu, alebo budú sa chcieť naučiť po slovensky. Poukazoval na to, že sa značne zlepšili inscenačné podmienky po dohotovení kruhového horizontu v SND. O prejavoch tajomníka DSND E. Rosola a O. Nedbala sa rozpriadla dlhá a živá diskusia, v ktorej Nedbal okrem iného pripomenul, že príjmy za činoherné predstavenia sú žalostne malé. Družstvo sa veľmi zaujímalo o prípravu zájazdu opery do Barcelony. Išlo o podujatie, charakterizujúce

⁵⁸ Pozri zápisnicu z valného zhromaždenia DSND z 29. septembra 1923, archív DSND.

umelecké zámery O. Nedbala, ktoré však mohlo veľmi zafažiť hospodársky a do istej miery aj ďalší umelecký vývin SND.⁵⁹

Svetlou stránkou činnosti Družstva na začiatku tohto nového obdobia SND možno označiť rozhodnutie založiť fond na podporovanie slovenských poslucháčov, študujúcich spev a herectvo. DSND prispelo na tento fond sumou 50 000 Kčs. Z úrokov fondových prostriedkov mali sa v budúcnosti poskytovať zálohy alebo štipendia nadaným adeptom divadelného umenia, najmä takým, ktorí by po skončení štúdia účinkovali v SND aspoň taký čas, za aký dostávali zo spomenutého fondu štipendium.⁶⁰

Tým, že O. Nebal prevzal správu SND, neodstránili sa razom všetky príčiny ani nedostatky, ktoré vznikli v priebehu troch predchádzajúcich sezón. Pre zvýšenie atraktívnosti a príťažlivosti SND, najmä jeho činohry, sa navrhovalo, aby sa uskutočňovali nielen zájazdy do Košíc, prípadne do niektorých ďalších väčších miest na Slovensku, ale aj organizované zájazdy publika zo slovenského vidieka. Obecenstvo malo možnosť oboznámiť sa na veľkom javisku s činnosťou SND a odstrániť trápnu prázdnotu hľadiska pri činoherných predstaveniach, najmä slovenských.⁶¹ Správne sa pripomínalo, že SND je kultúrnym ústavom pre celé Slovensko a nie len pre Bratislavu a Košice. Napokon slovenská kultúrna verejnosť predsa len mohla konštatovať, že prvá sezóna SND pod vedením O. Nedbala priniesla isté kladné výsledky, že SND dospelo k akémusi ustáleniu a k pokojnej a sústavnej umeleckej práci, a to aj pričinením nových vedúcich síl, ako bol šéf opery B. Holeček a hlavný režisér V. Šimáček⁶² i J. Borodáč, ktorý sa stal zárukou, že aj slovenská činohra sa vymaní z ústrania.

Na konci sezóny 1924/25 sa podarilo súkromnou dohodou Oskara Nedbala s riaditeľom maďarského divadelného súboru O. Faragóm predĺžiť divadelnú sezónu v Bratislave o mesiac, čiže do konca apríla a činoherný súbor poslať na slovenský vidiek. Dôležitým sa javil zájazd opery SND do Prahy, kde v máji 1925 vystupovala v divadle Varieté. Pokiaľ sa týka činohry SND, mienky o nej boli v slovenskej kultúrnej verejnosti nejednotné. Oproti náhľadu, že má mať predovšetkým kultúrne poslanie sa zdôrazňovalo, že by sa mal klásť dôraz na jej výchovné poslanie i za cenu finančných obetí a slabých návštev a prípadného zníženia umeleckej úrovne. Dôležité bolo opatrenie O. Nedbala, ktorým sa rozhodol vymenovať do činohry SND za dramaturga spisovateľa T. J. Gašpara.⁶³

Pre tých, ktorým záležalo na osude SND a sústavnejšie sledovali jeho činnosť počas trvania súkromnopodnikateľskej správy O. Nedbala, nemohlo byť ľahostajné finančné hospodárenie divadla. Ak sa očakávalo, že sa odstránia veľké finančné nedostatky, skutočnosť čoskoro ukázala opak. Finančné hospodárenie SND v sezóne 1924/25 teda v druhej sezóne O. Nedbala, sa skončilo celkovým príjmom vo výške 3 572 000 Kčs, z čoho na vlastné príjmy (vstupné) pripadlo len 1 800 539 Kčs, na subvenciách dostalo SND 1 595 000 Kčs, rôznych darov 100 458 Kčs, na príjmoch zo šatní

⁵⁹ Pozri zápisnicu zo zasadnutia výboru DSND z 1. decembra 1923, archív DSND.

⁶⁰ Pozri návrh štatútu v archíve DSND.

⁶¹ Pozri Prúdy, VIII, 105 – 108.

⁶² V. Šimáček bol v činohre SND režisérom v dvoch sezónach v rokoch 1923 – 1925.

⁶³ Tido J. Gašpar (1893 – 1972), pôvodne námorník, notár a vyšší konceptný úradník ministerstva s plnou mocou pre správu Slovenska, neskoršie krajského úradu, nebol dramatickým spisovateľom, preto jeho ustanovenie nemalo značnejší význam pre SND.

a z predaja programov a podobne 76 218 Kčs. Naproti tomu výdavky činili 3 807 509 Kčs. Sezóna 1924/25 sa teda skončila stratou vo výške 235 293 Kčs, čo pre súkromného podnikateľa bolo priveľa. Pripomínalo sa, že ďalšie úspory nie sú možné, podobne že nemožno znížiť stavy jednotlivých súborov, ak sa mala zachovať prevádzka SND na únosnej a jeho významu zodpovedajúcej úrovni. Konštatovalo sa, že jednou z príčin značného finančného deficitu bola pomerne malá návštevnosť. Pre situáciu SND je vhodné aspoň spomenúť, že na konci sezóny 1924/25 malo 200 zamestnancov, z nich 17 sólistov opery, 3 kapelníkov, šéfa opery a korepetítora baletu, riaditeľa, ktorý sa zúčastňoval na naštudovaní oper aj dirigoval. Operný zbor mal 25 členov, orchester 37, baletný súbor, na ktorý O. Nedbal kládol značnú váhu, 30 členov. V činohre bolo 31 umeleckých členov, krajčírka dielňa mala 25 zamestnancov, technického personálu bolo 17 a v garderóbach bolo zamestnaných 32 osôb. Ako ďalšia skutočnosť sa uvádzalo, že na činnosť SND nepriaznivo vplýva jeho neustálené postavenie, nemožnosť angažovať umelecký personál na viac než na jednu sezónu, čo malo odraz aj na voľbu repertoáru.⁶⁴ Nemenej vplývali na prevádzku SND neustále ťažkosti s rozdelením sezón, ako aj skutočnosť, že divadlo nedisponovalo vlastnou budovou. Pri hľadaní možnosti ako odstrániť finančný deficit sa okrem iného poukazyvalo na to, že pri nevyhnutnom zvyšovaní štátnych podpôr malo by sa uvažovať aj o zvýšení vstupného, o dôslednejšie poslovenčovanie personálneho stavu SND, čomu však bránila v tom čase skutočnosť, že mnohí mladí adepti divadelnej múzy po skončení odborných štúdií, na ktorých boli podporovaní, nevenovali sa divadelnej činnosti. Na adresu DSND sa pripomínalo, že by malo zvýšiť svoju subvenciu aspoň o 50 000 Kčs.

Ak oproti činnosti opery SND za vedenia O. Nedbala nebolo možné v podstate vznášať podstatnejšie námietky, najmä zo stránky dosiahnutej umeleckej, reprodukčnej úrovne, tým viac námietok sa sústredilo na činnosť činohry a neustále sa zdôrazňovala potreba zvyšovať jej umeleckú úroveň. Neboli ojedinelé hlasy, ktoré pripomínali, že činohra SND je svojim zameraním značne ľudová, nevyhovujúca väčšiemu počtu náročnejšieho obecnstva. Vyskytli sa návrhy na jej reorganizáciu v tom zmysle, aby sa zriadila výslovne komorná činohra.

Koncom roku 1928 sa SND dostalo opäť do ťažkej finančnej krízy, z ktorej hľadalo Družstvo i O. Nedbal ako súkromný podnikateľ východisko v tom smere, že sa obracali listovne na správy slovenských i českých bánk, na priemyselné podniky aj na bohatých jednotlivcov, ktorí mecenášskymi darmi a príspevkami mali pomôcť divadlu, pričom nielen SND, ale aj ostatné divadlá v republike sa ocitli v nie nepodobnej situácii. Vtedajší minister školstva a národnej osvety dr. Milan Hodža pod tlakom hlasov kultúrnej verejnosti začal sa zmieňovať o pláne zoštátnenia niektorých významnejších divadiel v Prahe, Brne a v Bratislave. V tom čase začala pôsobiť aj nová administratívna správa, na Slovensku krajinské zriadenie, ktoré nahrádzalo dovtedajšie župné zriadenie a disponovalo aj väčšími prostriedkami na udržovanie rozličných verejných ustanovizní rôzneho rázu. Keď úsilie po poštatnení niektorých divadiel v ČSR sa neuskutočnilo, slovenská krajinská správa sústredila svoju pozornosť i na SND a začala výdatnejšie pomáhať pri odstraňovaní jeho hospodársko-finančných ťažkostí. V týchto časoch povoláva Oskar Nedbal do SND svojho synovca Karla Nedbala⁶⁵,

⁶⁴ Pozri V. Maule: *Slovenské národné divadlo*. In: Průdy, IX, s. 237n. Jeho príspevok mal vyvolať diskusiu o SND po dvoch rokoch pôsobenia O. Nedbala v divadle, no nestalo sa tak.

⁶⁵ Bližšie pozri NEDBAL, Karel: *Půl století s českou operou*. Praha : 1959.

dovtedy šéfa opery divadla v Olomouci, vedeného Antonínom Drašarom. Karel Nedbal pomáhal svoju strýkovi zbaviť sa každodenných starostí o umelecké vedenie opery, aby sa mohol sústrediť na podstatné problémy existencie SND ako celku.⁶⁶

Po odchode Vladimíra Šimáčka dostáva sa v činohre od r. 1925 čoraz viac do predia režisér Václav Jiříkovský, ktorý chcel pomôcť odstrániť jednu z podstatných ťažkostí divadla – nedostatok vlastnej budovy – tým, že navrhuje postaviť novú budovu pre činohru SND. Družstvo prijalo Jiříkovského návrh napriek tomu, že si muselo dobre uvedomovať, že činohra pri slabej návštevnosti vlastne samostatnú, vlastnú budovu nepotrebuje. Pri uskutočňovaní Jiříkovského plánu sa predpokladalo, že na stavbu divadelnej budovy poskytnú slovenské župy, neskôr Slovenská krajina, väčšie sumy a že prispejú i mestá, továrne, banky aj bohatí jednotlivci. Navrhovateľ plánu novej budovy zamýšľal ju postaviť na vhodnom mieste, pričom nemalo ísť o príliš komfortne, ale ani chudobne vybavenú budovu. O jej stavbe sa potom neprestajne rokovalo a uvažovalo sa aj o vypísaní súťaže na stavebné plány, aby sa stavba mohla začať ešte v jubilejnom roku ČSR.⁶⁷ V slovenskej kultúrnej verejnosti vyskytli sa v súvislosti s návrhom na stavbu novej divadelnej budovy nejednotné názory na jej potrebnosť aj na jej prípadné zariadenie. Vyslovovali sa pochybnosti o potrebe druhej scény v Bratislave najmä preto, že návštevy činoherných predstavení, okrem malých výnimiek, boli značne pod predpokladanou úrovňou. Pred skončením divadelnej sezóny 1927/28 hovorilo sa nielen o nových finančných ťažkostiach SND, ale aj o nedostatkoch vedúcich síl, najmä o potrebe riadneho, skúseného umeleckého dramaturga a lektora slovenčiny.

V novej sezóne 1928/29 sa stáva z rozhodnutia DSND jediným podnikateľom SND Oskar Nedbal, ktorý sa predtým delil o vedenie s Václavom Jiříkovským. Novým šéfom činohry je Ján Borodáč. Družstvo opätovne začína uplatňovať svoju formálnu i umeleckú zodpovednosť za činnosť SND. Jedným z dôležitých výdobytkov Družstva bolo to, že v druhej polovici roku 1928 uskutočňuje sa otvorenie Ľudovej scény v budove novopostaveného Živnodomu na vtedajšom Sennom, dnes Kollárovom námestí. Nové divadlo nenašlo priaznivý ohlas v slovenskej verejnosti.⁶⁸ Poukazovalo sa, že toto divadlo je vcelku zbytočné a jeho existencia nie je odôvodniteľná, najmä keď dovtedajšie činoherné predstavenia v mestskom divadle nemali dostatok návštevníkov. Vyslovovali sa otázky, kto vraj bude Ľudovú scénu navštevovať a pripomínalo sa, že na bude konkurovať SND a že jej existencia väčšmi zatemní divadelnú otázku na Slovensku, než objasní. Kritickému stavu SND sa malo inakšie pomôcť, napr. založením podniku, ktorého výnos by bol prispel na jeho finančné zabezpečenie.⁶⁹

V sezóne 1930/31 hospodárska kríza v SND pokračovala ďalej a spôsobovala súkromnému podnikateľovi značné starosti, z ktorých napokon, keď sa mu nedostávalo podpory ani finančnej a napokon ani morálnej, Oskar Nedbal hľadal i našiel riešenie v dobrovoľnej smrti v Záhrebe.⁷⁰ Smrť Nedbalova poskytla príležitosť vážne a opä-

⁶⁶ Pozri Prúdy, XII, s. 36 – 37.

⁶⁷ Pozri Prúdy, XII, s. 210 – 213.

⁶⁸ Pozri Prúdy XIV, s. 185. Autorom glosy o SND je Svätopluk Štúr.

⁶⁹ Tamtiež.

⁷⁰ Svätopluk Štúr v glose Hudba a divadlo v Bratislave. In: Prúdy, XV, s. 40.

tovne zamyslieť sa nad existenčnými ťažkosťami SND a po zásluže oceniť činnosť O. Nedbala v rokoch 1922 – 1930 na jeho rozvoji.

Po smrti O. Nedbala poverilo DSND v súhlase s MŠANO dočasným vedením SND šéfa jeho opery Karla Nedbala, dobre oboznámeného s prevádzkou i s jej umeleckými a hospodárskymi problémami. Značný vplyv na ďalšie osudy SND uplatňovalo MŠANO, resp. jeho úradníci dr. Karel Neumann⁷¹ a po ňom dr. Čeněk Sefferle⁷². Pochopiteľne, vedenie SND nemohlo sa ponechať v rukách K. Nedbala, bolo treba hľadať nového súkromného podnikateľa. Našli ho v riaditeľovi divadla v Olomouci Antonínovi Drašarovi, ktorý bol známy ako úspešný divadelný podnikateľ, menej však ako umelecky vhodná osoba na vedenie reprezentatívnej umeleckej ustanovizne. MŠANO predpokladalo, že ako súkromný podnikateľ bude môcť A. Drašar vyviesť SND aspoň z hospodárskych ťažkostí. Slovenská kultúrna verejnosť nebola veľmi nadšená možnosťou jeho príchodu na čelo SND a svoju nespokojnosť dávala výrazne najavo. Tvrdilo sa, že pri vedení SND nevystačí jedine ekonomické hľadisko a že ani on nebude môcť viesť SND bez subvencií zo štátnej pokladnice.

Jednako treba pripomenúť, že príchodom Antonína Drašara na čelo SND sa definitívne riešila otázka existencie samostatnej slovenskej činohry, ktorá začala účinkovať pod vedením Jána Borodáča popri českej činohre. Dôležitou udalosťou bolo zatvorenie či likvidácia ľudového divadla 1. apríla 1931, ale aj predĺženie divadelnej sezóny o mesiac, do 1. júna.

Príchodom Antonína Drašara nastáva v dejinách SND nové obdobie, ktoré tvorí ďalšiu kapitolu jeho historického vývinu, ale vymyká sa už z časového rámca osudov Družstva.

(Rukopis z archívu Kabinetu divadla a filmu SAV, 40 strojopisných strán s množstvom autorských zásahov. V texte sú opravené iba zjavné preklepy a doplnené niektoré v rukopise chýbajúce biografické údaje.)

ASSOCIATION OF THE SLOVAK NATIONAL THEATRE

FRANTIŠEK BOKES

From the beginning of the 60-ies of the 20th century a study by a historian František Bokes (1906 – 1968) has been preserved in the archives of the Cabinet of Theatre and Film of the Slovak Academy of Sciences. The study is dedicated to analysis of development in the period of first years of existence of the Sloak National Theatre from the aspect of social – administrative connections of the origin of the first professional theatre in Slovakia. The operator of then SNT (Slovak National Theatre) was the Association of the Slovak National Theatre, established in 1919 out of represen-

⁷¹ Dr. K. Neumann (1887) bol ministerským radcom v MŠANO a od roku 1932 zástupcom riaditeľa Národného divadla v Prahe.

⁷² Dr. Čeněk Šefferle (1889), ministerský radca v MŠANO, divadelný kritik a znalec rumunského divadla.

tatives of then governing bodies (chairman of the Association became the Minister with full powers for governing Slovakia Dr. Vavro Šrobár), Slovak intelligentsia and representatives of banks and cooperative associations. This Association became the holder of the licence for professional theatrical activity in the whole territory of Slovakia. The Eastern – Czech Theatrical Society was invited to Bratislava, having been the residence of the SNT, and this Society began to operate under the name of the Slovak National Theatre in March 1920. The theatre season was shared also by German and Hungarian theatre troupes, so that several months in year the SNT was performing in Košice and other Slovak cities. In the season of 1921/22 the Promotional Troupe of SNT was also formed. Its mission was to exclusively perform in smaller cities and to promote Slovak (or more precisely Czech and Slovak) professional theatre. While the Association was dealing with the issue of operation, mostly with raising needed financial resources, the goal of the SNT artistic management was to create conditions for gradual recruiting Slovak artists and introducing Slovak plays. In 1923 The Association of the SNT mandated the so called Actors' House, which in 70 appartments faciliated to stabilize the artistic powers of 3 SNT troupes (drama, opera, ballet).

In the the course of year 1923 there was a significant comlication in the sphere of financial situation of the SNT. After the Minister of Education and National Enlightenment had been changed (Dr. Šrobár had been after two years replaced by the Minister Rudolf Bechyně representing the social – democratic party), the state subvention was decreased and the finance supervision was tightened. The result of economic pressure on the Association was in the end concluding an agreement between the Ministry and the Association of the SNT, which meant that the SNT management went over into hands of the private theatre entrepreneur, a famous conductor Oskar Nedbal. This in fact concluded development phase where the Association of the SNT had played a key role, and in further years it remained in position of a representaive-control body.

MEDIÁLNE MANIPULÁCIE POD DROBNOHEADOM

Ivan Stadtrucker: Teória masmediálnej (dis) komunikácie. Bratislava: Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 2007. 476 strán.

V súvislosti s agresívnym vpádom najmä elektronických médií do nášho životného štýlu, do organizácie denného (najmä však večerného) programu veľkej časti populácie a v dôsledku aj do utvárania myslenia, názorových stanovísk, návykov, slovníka atď. adresátov týchto médií, zrodil sa seriózny a vo viacerých prípadoch aj odborne fundovaný záujem o teoretické pomenovanie či definovanie tohto fenoménu. Dnes už je táto oblasť dostatočne prebádaná a aj teoreticky spracovaná, literatúra na túto tému je takrečeno bezpočetná. Mediálna prax aj v súvislosti s ďalším technickým rozvojom však pokračuje a v dosahovaní svojich cieľov (zaiste, nie vždy počestných) uplatňuje nové postupy, metódy a finesy. V každom prípade odborný záujem o túto exponovanú mediálnu sféru intenzívne pokračuje, nielen v civilizačne vyspelých, hospodársky a politicky stabilizovaných krajinách, ale aj u nás a nadobúda už aj inštitucionalizovanú podobu. Napríklad aj konštituovaním vysokoškolských odborov s prevažným zameraním na oblasť masmediálnej komunikácie. Napokon aj autor recenzovanej knihy profesor Ivan Stadtrucker bol prvým dekanom prvej fakulty tohto druhu a zamerania na Slovensku – Fakulty masmediálnej komunikácie Univerzity sv. Cyrila a Metoda v Trnave. Jeho najnovšou prácou v tomto odbore, ktorá je výsledkom mnohých rokov bádania, vlastných skúseností a štúdií, je *Teória masmediálnej (dis)komunikácie*.

Knihou rozširuje zatiaľ u nás nie veľmi početné teoretické publikácie dotýkajúce sa najmä oblasti elektronických médií, v tomto prípade s dôrazom na televíziu a z nej najmä na tie jej programové segmenty, ktoré sprostredkujú adresátovi tzv. predkamerovú realitu. Sú to udalosti, správy, reportáže, príbehy, názory, postoje, pričom na existenciu a vznik týchto skutočností má televízia minimálny vplyv. Takými sú napríklad reportáže „z miesta činu“ (živelné pohromy, havárie,

vojnové konflikty a pod.), obrazové spravodajstvo (napr. televízne noviny), diskusné relácie, ankety, talk-show... V Stadtruckerovej knihe zostáva mimo pozornosti všetko to, čo by bez televízie nejestvovalo, resp. čo televízia vďaka svojim technickým možnostiam tvorí, vysiela a masovo rozširuje – napr. filmy, televízne inscenácie, chvíľky poézie, vystúpenia súborov, prenos predstavení z divadiel atď.

Tematickou, ale aj myšlienkovou doménou Stadtruckerovej relatívne rozsiahlej práce je pomenovanie a vymedzenie istých korektných, no najmä proklamovaných zásad žurnalistickej práce a ich porušovanie v každodennej praxi najmä televízie. Práve v dôsledku nerešpektovania týchto zásad, ich svojvoľného, ale častejšie úmyselného porušovania, televízia prestáva korektno fungovať a – začína klamať. Z komunikácie sa aj takto stáva diskomunikácia. Kniha sa o tom snaží vydať takrečeno hlbkové svedectvo.

V šiestnástich kapitolách a vo viac ako stovke podkapitol podarilo sa Stadtruckerovi obšahovať a pomenovať v podstate takmer celú širokospektrálnu paletu masmediálnej techniky a metód (s dôrazom na televíziu) každodennej praxe, filozofie, pozadia, majetkových vzťahov, záujmov, ako aj problémy a techniky rôznych foriem mediálnej manipulácie, problémy takzvanej mienkotvornosti či verejnoprávnosti, ale aj prognózu ďalšieho vývinu tohto fenoménu. Je to miestami také dôkladné, hlboké a analytické prenikanie k podstate masmediálnej problematiky, že prímer s anatómiou nie je nadsadený. Autor akoby pod mikroskopom skúma jednotlivosti, ale aj ich vzájomnú súvislosť a podmienenosť, pričom mu neunikajú ani také detaily, ako napríklad zjav a výzor moderátorov, strihová technika pri manipulácii so sprostredkovanou realitou, psychická a vedomostná výbava účinkujúcich, tvár v mediálnej komunikácii, typológia účinkujúceho, funkcia ženy či muža v tom-ktorom type televíznej relácie, ale aj televízne obecnstvo. Pod drobnohľad si autor zobral aj také fenomény ako selekcia informácií, modifikátori informácií, televízny dialóg a jeho úroveň, formy a formáty televíznych rozhovorov, nestrannosť a veľkú časť knihy zaberá dôkladný rozbor takmer všetkých aspektov spravodajstva a to od ich personálnej

garantovanosti, cez typológiu a unifikáciu správ až po dialógové falzum a problém tzv. televíznych prognostikov, ktorým sa zavše hovorí aj politickí analytici či komentátori.

Ivan Stadtrucker, vyštudovaný elektrotechnický inžinier, pracoval v televízii počas celého aktívneho života, začínal ako technik, teda „od piky“, uplatnil sa ako autor, dramaturg, scenárista a do dôchodku odchádzal ako generálny riaditeľ STV. Okrem toho prednášal na VŠMU, bol dekanom na dvoch vysokých školách a stále pedagogicky pôsobí na Akadémii umení v Banskej Bystrici. Značné penzum informácií a odborných skúseností z oblasti masmediálnej komunikácie – a teda aj diskomunikácie – získal počas študijných a pedagogických pobytov v zahraničí, najmä v USA. Vydal knihy so zameraním na film (*Krásna tmy, Dramaturgia hraného filmu* a i.). Na napísanie knihy, ktorá sa zaoberá prioritne televíznou komunikáciou mal teda odborný i morálny kredit. Navyše kniha sa dobre číta, keďže v jej štýle sa spája a prelína profesorská pedantnosť i bohémna rozšafnosť. Dominujú síce teoreticky rozpracované analýzy a syntézy, ale sú v nej aj osobné skúsenosti prerozprávané či komentované s náležitou dávkou ironie a sarkazmu a sú tu aj úsmevné odbočenia i niekoľko pokusov o vytvorenie novej terminológie pre oblasť pertraktovanej sféry záujmu. Napriek rozsiahlosti knihy a prevahy teórie v nej, pri čítaní nie sme zavalení len nudným vedátorským morfondírovaním, ale aj zaujímavými, objavnými a miestami priamo sviežimi postrehmi o javoch a excesoch, ktoré sa na nás z mediálneho prostredia valia, pred ktorými už takmer niet úniku a navyše ktoré z vlastnej skúsenosti dobre poznáme. Ibaže Ivan Stadtrucker ich zavše trefne a presne pomenúva, keď už nechceme povedať, že ich teoreticky definuje.

Pre dokreslenie niekoľko príkladov: V 9. kapitole nazvanej *Informácie, chýry a klebety* a v jej podkapitole *Modifikátori informácií* si môžeme prečítať takýto postreh: „V informačnom systéme televízie má trvalé miesto jednotlivec, ktorý informácie nepodáva, ale ktorý informácie analyzuje a tým ich interpretuje po svojom. Takýto jednotlivec, len čo ho televízia označí podtitulkom *analytik*, môže vystupovať v televíznych novinách ako expert a môže

si hovoriť, čo sa mu zachce, alebo čo sa od neho očakáva. Prečo nie? Veď hovorí iba *svoje* názory, za ktoré sa nemusí hanbiť ani nikomu zodpovedať, a ak aj vystupuje na obrazovke v mene nejakého občianskeho či laického združenia... nik ho nevolá na zodpovednosť za to, že jeho názory, posudky a odsudky nie sú odborne fundované, alebo aspoň štatisticky reprezentatívne...Analytici v takejto diskomunikačnej úlohe sú použiteľní jednorazovo, ale sú aj recyklovateľní“. V nasledujúcej podkapitole nazvanej *Prognostici si zas môžeme prečítať takýto postreh*: „Osoby, ktoré majú broadcasterské požehnanie a môžu na obrazovke vystupovať v úlohe televíznych prognostikov, dajú sa rozčleniť na dva tábory, na expertov a analytikov. Experti sú tí, ktorí sa vyjadrujú v mene inštitúcie, ktorej sú pracovníkmi. Ich súdy a úsudky sú alebo môžu byť kryté povestou inštitúcie a obyčajne bývajú exaktne/vedecky zdôvodnené. Analytici, na rozdiel od expertov, sa nekryjú nijakou inštitúciou a niekedy dokonca ani vlastnými odbornými/vedeckými atribútmi. Šéfredaktori televíznych novín prezentujú názory analytikov ako protívahu k názorom, ktoré vyslovili experti. Orámovanie spoločným formátom televíznych novín (z pohľadu televízneho diváka) znamená zrovnoprávnenie vedecky podložených a vedecky pochybných vízií. Konanie šéfredaktorov je zdanlivo demokratické, no v podstate mäťúce a zavádzajúce: klamanie verejnosti nemožno ospravedlniť verejným záujmom.“ K tomu sa žiada dodať, že televízni broadcasteri a nimi ustanovení šéfredaktori majú svoj takmer fixný zoznam analytikov, ktorí sú akoby jediní spôsobilí cez televíziu obrazovku hovoriť divákovi, čo si o tom-ktorom probléme majú myslieť.

Jedna kapitola Stadtruckerovej knihy, ktorá sa dobre číta, má názov *Televízny čet*. Zaoberá sa aj televíznym interview. Reč je o redaktorovi/redaktorke, ktorý/á rozhovor vedie a ktorého/ú autor v rámci svojej inovovanej terminológie nazýva „pýtať alebo pýtačka s mikrofónom v ruke“. Podľa autora je to osoba, ktorá je (vyberáme z veľkého množstva charakteristík):

- „– mladá, zvedavá, až bezočivá,
- na prominenta čiha pri dverách (do auta alebo do záchodu),

- hovorí o sebe v množnom čísle,
- tvári sa, že sa v problematike nevyzná, väčšinou je to pravda,
- otázky, ktoré položí, do poslednej chvíle tají,
- uniká od dohodnutej témy,
- skáče prominentovi do reči a nedá mu hovoriť súvislé vety,
- silou-mocou sa usiluje nájsť v prominentových odpovediach protirečenia,
- odpovediam podsúva neexistujúce kontexty,
- z odpovedí koncipuje fiktívny príbeh,
- emotívnu senzáciu uprednostňuje pred vecnou informáciou“.

Po rekapitulácii takýchto a podobných charakteristík autor knihy problematiku uzatvára nasledovným konštatovaním: „Nech je zdôvodnenie televízie akékoľvek – zapájanie mladých, spoločensky neokróchaných nedovzdelancov do publicistickej činnosti je nielen neetické (hovoria my, naši čitatelia, naši poslucháči, naši diváci, naša verejnosť a pritom reprezentujú iba podpriemernú úroveň stredoškolskej vzdelanosti), ale aj spoločensky nebezpečné. Môže mať katastrofálne následky, najmä pokiaľ ide o životné prostredie alebo psychické či telesné zdravie“. K tomu iba malý dodatok: napriek zberu informácií a poznaniu televíznej praxe v zahraničí ako aj znalosti širokého spektra zahraničnej literatúry (je citovaná v súpise použitej literatúry), podistým „najblahodarnejším“ žriedlom inšpirácie boli pre autora naše domáce skúsenosti a podnety.

Niektoré autorove teoretické vývody, snaha o inovovanie alebo tvorbu novej, miestami aj prekvapivej masmediálnej terminológie (napr. už spomínaný výraz „pýtač“, „pýtačka“, ale aj „rozhovorista“, „atraktor“ a i.), ale aj niektoré závery z osobnej skúsenosti, zaiste vyvolajú aj polemiku a možno aj nesúhlas. Osobne mi napríklad v knihe chýba pojednanie nielen o dezinformačnej praxi vysielateľov, ale aj o legislatívne ukotvených kontrolných mechanizmoch, ktoré niektoré excesy či ambície či už verejnoprávnych alebo komerčných televízií zo zákona tlmia, eliminujú, alebo priamo sankcionujú. Napokon aj to je súčasť mediálnej (v našom prípade televíznej) komunikácie/diskomunikácie. V sú-

časnosti už platia aj mnohé medzinárodné dokumenty (napr. Bruselská deklarácia EBU, princípy Direktoriátu pre masmediálnu politiku – CDMM, závery konferencií ministrov o masmediálnej politike a iné), v ktorých sú aj sankcie za to, keď sa vysielateľ (najmä verejnoprávnej televízie) dopustí porušenia všeobecne zaužívaných noriem a princíпов. Navyše vo všetkých európskych štátoch vrátane Slovenska jestvuje tzv. regulácia vysielania orgánmi, ktoré disponujú sankčnými postihmi (u nás je to Rada pre vysielanie a retransmisíu). Zaiste, nejde o to, aby súčasťou knihy boli tieto dokumenty, ale aby sme pri istých vývodoch a záveroch našli aj hodnotenie tohto fenoménu a jeho fungovanie/nefungovanie v kontexte mediálnej komunikácie. Niektoré časti knihy sú možno aj zbytočne a nadmerne rozsiahle, niekde zasa ironické glosátorstvo nahrádza dôslednejšiu analýzu. To však neuberá Stadtruckerovej práci na zaujímavosti, originalnosti postrehov a teoretických vývodov a čo je podstatné, na tom, že jeho kniha sa dobre číta.

Hoci autor knihy píše na jednom mieste, že televíziu netreba ani glorifikovať ani zatracovať, výsledky jeho záverov a zistení, ako aj jeho analýzy sú dosť negatívne. V podstate verí v silu televízie, ale jej súčasnu prax (najmä v našej slovenskej nedovyvinutej podobe) kritizuje miestami ironizujúco a príkro polemicky. Kniha predstupuje pred čitateľa s takým kvantom nových pohľadov a podnetov na tému „zbrani hromadnej dezinformácie“, že by sme ju mohli odporučiť takmer ako povinnú literatúru pre všetkých, ktorí aspirujú na významnejšiu funkciu či už v elektronických médiách alebo ich kontrolných orgánoch, nadovšetko v tých médiách, v ktorých spravodajstvo a referencie o aktuálnom dianí majú v ich programovej štruktúre závažné miesto. Kniha ponúka aj dosť inšpirácií pre všetkých, ktorí majú vôľu, snahu a odhodlanie dozvedieť sa čosi viac a podstatné o veciach a javoch, ktoré majú snahu podrobiť si nás, prípadne ktorým sa to už aj darí, len my sme si to ešte v plnom rozsahu neuvedomili.

Milan Polák

PhDr., autor je divadelný a filmový kritik a historik

NA MARGO SCHERHAUFEROVHO
MYSLENIA

Scherhauser, Peter: *Čítanka z dejín divadelnej réžie. [IV.] Od Artauda po Brooka. 1 vyd. Bratislava : Divadelný ústav, edícia svetové divadlo, 2007. 467 s. ISBN 978-80-88987-90-1*

Divadelný ústav (1991 – 1999 Národné divadelné centrum) v Bratislave vydáva v posledných rokoch publikácie, ktoré znamenajú veľmi veľa nielen z historicko-teoretického hľadiska, ale čo je – myslím – v tejto dobe dôležitejšie – veľmi veľa aj z pedagogicko-etického hľadiska. Zaoberajú sa totiž nielen divadlom v jeho konkrétnej podobe a forme v určitom čase a priestore, ale aj tým, čo ho v každom okamihu existencie robí jeho esenciálnou podstatou žijúcou – Brookovsky povedané – univerzálne v každom z nás. K tomu typu publikácii nepochybne patrí *Umenie mizanscény* Sergeja Michajloviča Ejzenštejna, *Dejiny drámy* Eriky Fischer-Lichte, *Metamorfózy bábkového divadla v 20. storočí* Henryka Jurkowského, *Dejiny divadelných teórií* Marvina Carlsona, *Postramatické divadlo* Hansa Thiesa-Lehmanna a nepochybne aj knihy z pier našich teatrologov ako *Dramatika Wiedenskej (viedeňské) moderny* Anny Gruskovej, *Úvod do Shakespearovho divadla* (a iné Shakespearovské knihy) Jany Bžochovej-Wild, *Komedianti – kočovníci – bábkarí* Idy Hledíkovej-Polívkovej či *V premenách času* Mirona Pukana (atď.). A bezpochyby im kraľuje *Divadelný slovník* Patricea Pavisa, ako zatiaľ jeden z overených a veľmi produktívnych modelov (aj keď nie bez chýb) myslenia o divadle.

Tvorba Petra Scherhausera – jej teoreticko-historizujúci aspekt – je v zobrazení práve toho „brookovského“ univerzálne divadelného a ľudského divadla v nás (akéhosi archetypného a antropologicky podmieneného). Jej pedagogická sila spočíva v neustálom ukazovaní zriedla pozitívnej sily divadelnosti a divadla. Nachádza ju v dynamizme a rôznosti života (ktorého pandantom je divadlo), v mysticizme poznania a v prirodzenej sile hľadania východísk, ktoré smerujú k zlepšeniu kvality života.

V česko-slovenskom kontexte je Peter Scherhauser jediným režisérom, ktorý veľmi

boгато myslel nielen na svojich žiakov, ale aj na všetkých, ktorí žijú divadlom. Nepovažoval za zbytočné písať o divadle, aj keď iba orálna tradícia odovzdávania múdrosti divadla vždy veľmi láka... Či už sa nám dostane do rúk jeho prvá historicko-teoretizujúca kniha – *Kapitolky z réžie* z roku 1984, alebo ďalšie ako *Inscenování v nepravidelnom priestore* (1988), prípadne *Divadelné projekty Divadla Husa na provázku* (1996) v každej – aj v poslednom jeho knižnom projekte post mortem – *Čítanke z dejín divadelnej réžie IV.* nájdeme iba rad kladných odpovedí, prečo robiť divadlo. A prečo ho robiť celý život, „kruto“ profesionálne (artaudovsky), bez možnosti myslieť, cítiť a chcieť inak (ako jeho apologeti 20. storočia, o ktorých Scherhauser vo 4. časti hovorí).

V súlade so svojim hlbokým pedagogickým presvedčením o pozitívnej sile divadla sa Scherhauser „nehanbil“ písať nielen o svojom divadle, o svojej divadelnej práci, snaženiach a výsledkoch, ale i písať – komentovať, vyjadrovať postoj, svoj názor či prinášať „iba“ nové informácie o divadelnom dianí. (Napríklad aj o Ejzenštejnovi v dobe, v ktorej sa cenzuroval nielen Stanislavskij, ale aj Lenin...)

Napriek žánru textu – čítanka – je kniha živým a aktuálnym čítaním spojeným s našimi dnešnými divadelnými i nedivadelnými problémami, aj napriek tematickému zameraniu na divadelné dianie 20. storočia.

O divadelných osemdesiatych rokoch 20. storočia (do osemdesiateho deviateho) sa dnes takmer nehovorí inak ako o rokoch, v ktorých bolo divadelníkom východného bloku síce na jednej strane ľahko, ale na druhej strane ťažko. Ľahko v tom, že boli svojim publikom vážení kvôli odvahe hovoriť pravdu (politickú, občiansku, morálnu) v javiskových metaforách, ktorých umeleckú kvalitu hádam od tých čias neprekonal nik. O tomto aspekte tiež nezabúda Scherhauser vo svojej štvrtej čítanke hovoriť ústami P. Brooka (jeho stať s názvom *Zlatá rybka*, s. 362). O dnešnej dobe sa zas hovorí, že je obdobím po postmoderne, obdobím – možno postdramatizmu, kedy sa život už v nás nevinie až takými hlbokými ryhami. Avšak už pri letnom pohľade na to, čo Scherhauser vo svojej *Čítanke* 4 ponúkol (a v jeho mene či v súlade s jeho zámermi či myslením vydavateľ a editor tejto časti čítaní

z dejín divadelnej réžie), sa dá hovoriť o inom divákovi a inej divadelnej skutočnosti, ako je nám predkladaná. O divákovi, ktorý bude vždy potrebovať interpretačné divadlo (Copeau, s. 92), ktorý vždy bude chcieť byť svedkom divadelnej udalosti, či dosiahnuť počas predstavenia stav osvietenia (Grotowski, s. 252 a s. 260), o divákovi, ktorý chce byť spoluúčastníkom Nemožného divadla (Kantor, s. 338), ktorý vždy bude chcieť byť dojímaný jeho senzibilitou (Baty, s. 73), „obnovovaný“ obnovovaním historických tvarov (Dullin, s. 72), či účastníkom alebo tvorcom divadelného spôsobu pravej mágie skutočnosti (Artaud, s. 37), prípadne divákom divadla, ktoré „... nie je v nijakom prípade rozhovorom kultivovaných ľudí.“ (Brook, s. 363)

(Alebo je 20. storočie už príliš ďaleko od nás? A naša pamäť nesiahla hlbšie a ďalej, ako iba po včerajšie telenovely a zmanipulované televízne vysielanie aktuálnych politických správ zo sveta?)

A nemyslím, že sa tieto aspekty neustáleho „nepravdivého“ hľadania eticko-esencionalnej podstaty a rozmeru každého typu divadla a divadelnosti vzťahujú iba publikačnú časť života Petra Scherhaufera. Vzťahujú sa aj na jeho činnosť určenú pre divadelné publikum a na každého, ktorý je zaangażovaný (Gurdžijev, s. 444).

Na prvý pohľad z nepravdivosti – atypický záujem divadelného praktika o neinscenačnú tvorbu – sa v Scherhaufеровých rukách a optike stal renesančný prístup.

Napriek veľkým kladom a nepochybniteľnému významu sa však ani táto čítanka ani vo svojom štvrtom pokračovaní nečíta vždy ľahko. Po prekonaní základných editorských chýb v jednotke (napr. absencia presných bibliografických údajov k jednotlivým textom) jej čitateľ stále k nej potrebuje všeobecné dejiny divadla či osobností, na ktorých tvorbu sa vzťahuje. Jej určenosť úzko špecializovanému – divadelnému adresátovi – by určite smerom k širšej verejnosti narušil aspoň stručný náčrt (či menší portrét) osobnosti, ktorej tvorbou a myslením sa autentický text, štúdia či esej

zaoberá. Orientáciu v jednotlivých častiach sťažuje aj samotný výber textov, ktoré sa niekedy vzťahujú sa tú istú tému, inscenáciu (či problém), chýba k nim však komentár, na čo sa vzťahujú a prečo bol použitý takýto publicitno-paralelný (komparatívny?) spôsob „ukazovania“ tej istej veci. Aj keď nemožno poprieť, že mnohokrát tak dochádza k veľmi zaujímavej konfrontácii rôznych spôsobov vyjadrovania sa o danej téme. (Vydavateľovi, ako sám priznáva, však situáciu veľmi sťažovala neúplnosť, fragmentárnosť či iba náznakovitosť niektorých častí zachovaného rukopisu a koncepcie štvrtej čítanky.)

Drobnosťou – aká by sa už ale vo štvrtej časti nemala stať – je odlišný spôsob uvádzania citátov – raz sú v kurzíve (s. 122), inokedy nie (s. 68), či citovanie iba časti vety sa začína tromi bodkami (s. 123), inokedy nie (s. 123)... Takto veľkolepo koncipovaný projekt by tiež iste mal mať kvalitnejšiu väzbu, aby sa kniha už pri prvom čítaní nerozpadala v rukách.

Veľkú úctu a poďakovanie si však zaslúži staronová editorka tejto *Čítanky* Claudia Francisci a zodpovedná redaktorka Andrea Dömeová za doplnenie chýbajúcich a overenie existujúcich bibliografických údajov k Scherhaufерom vybratým textom, čo určite nebolo jednoduché a ich rozšírenie o tie, ktoré vytvárajú plastickejší obraz nielen o osobnosti, ktorej je tá-ktorá časť venovaná, ale aj o poetike jej tvorby a o dobovom kontexte a za vyradenie tých, ktoré už boli publikované inde. (Poďakovanie však patrí aj redakčnej rade Divadelného ústavu, ktorá spolu s redaktormi čítanky hľadala vhodné riešenia.) A tiež samotnému Divadelnému ústavu za rozhodnutie vydať aj jej 5. diel, pretože štvrtý – pôvodne plánovaný posledný – by bol príliš obsiahly. Pretože Peter Scherhaufер ako jeden z najväšnivějších divadelných čitateľov (slovami mnohých jeho priateľov a reflektantov) nazhromaždil obrovské množstvo materiálu, ktorý sa týka aj divadla v 20. storočí, ale aj preto, lebo o divadle treba hovoriť aj čítankovým spôsobom.

Dagmar Inštitorisová

Doc., PhDr., PhD., divadelná teoretička
a pedagogička UKF v Nitre

POHLAD SPĚT POTOM, „KDYŽ ČAS OPONOU TRHNUL“

František Černý: *Divadlo v bariérách normalizace (1968 -1989) Vzpomínky*. Praha : Divadelní ústav, 2008, 202 strán.

Scripta manet, verba volant – voľne preložené: čo je napísané, je dané, čo sa hovorí, rozplynie sa. Na zapamätanie minulosti slúži aj ďalší diel pamäti profesora Františka Černého s názvom *Divadlo v bariérách normalizace (1968 – 1989) Vzpomínky*.

Bez spomienkovej literatúry by sa minulosť mohla zachovať iba pomocou trvalých artefaktov, ktoré majú skôr povahu rekvizít, nehnuteľností či analytických štúdií historikov, tie zase majú charakter prísnej vedeckej lektúry. Empatia, emócie, subjektívne reflexie sú výsadou pamäti. Františkovi Černému slúžia deje v rokoch normalizácie aj ako aide – mémoire, sú pomocníkom rozpamätávania sa, štartovacími výstrelmi v rozbehoch na dlhšiu či kratšiu trať. Autor dopraje pamäti silnú expozíciu, keď už úvode konštatuje, že „nejvýraznejším symbolom normalizačnej likvidácie demokratického českého divadla se stalo uzavření Krejčova Divadla za branou na konci sezony 1971/72“ (s. 10). Charakteristická pre slobodomyseľný duch tejto scény bola forma likvidácie: „Poslední inscenací byla novinka Josefa Topola Dvě noci s dívkou aneb Jak okrást zloděje (1972). Hra líčí nečekaný vpád veřtelců do klidného domu, jehož obyvatelům se nakonec podaří nezvané hosty vypudit. Dvě noci s dívkou, napsané v únoru 1969, jsou dodnes jedinou českou hrou vysloveně reagující na srpen 1968, i když to snad ani nebylo autorovým záměrem. Jako obraz srpnových událostí ji však nepochybně pochopili cenzoři, protože po veřejných generálních zkouškách inscenaci zakázali a ohlášená oficiální premiéra se už neuskutečnila“ (s. 11 -12).

Pravdepodobne nič iné nevyvolalo v normalizačnom čase v zahraničí také pobúrenie, ako bola reakcia svetoznámych umelcov (publikované v špeciálnom čísle revue Travail Théâtre) a protest Divadla národov. Otomar Krejča bol uznávanou osobnosťou v Európe a po jeho rezignácii ešte skôr, ako zatvorili divadlo, sa vzniesla vlna protestov.

V zásade bez odozvy, no veď doma to ani nešlo, sa odohralo to, čo urobili „politíci normalizátori v letech sedmdesátých a osmedesátých s Národním divadlem, hlavně s jeho činohrou. Z toho, čeho se tu dopustili, se dodnes nevzpamatovalo“ (s. 15). Konzekvence politickej utility siahali až do takej krajnosti, že „při jednom nastudování Jiráskovy Lucerny se v tisku dokonce divadlo chlubilo, že všechny role hrají členové komunistické strany!“ (s. 15). A vice versa: „...brněnské Divadlo na provázku muselo změnit svůj původní název Husa na provázku, aby nevyvolával nevhodné asociace na prezidenta Husáka!“ (s. 49). Naši strážci režimu dohľadli i na to, aby v Jiráskové Lucerně... byla ve zmínce Báby o černobyli tato léčivka nahrazena jinou bylinou“ (s. 58).

Prísny ideologický diktát museli strpieť na tejto scéne Jaromír Pleskot a Miroslav Macháček, ale nebolo to iné ani v iných divadlách. „Scény Národního divadla byly též někdy využívány k oslavným akcím s kulturním programem, které se konaly u příležitosti různých výročí“ ... „Vrcholem těchto akcí se stala 28. ledna 1977 takzvaná Anticharta...“ (s. 16). Nedôstojné, alebo až škandálne hanebné, odchody veľkých umeleckých osobností divadla (Marie Vášová, Rudolf Hrušínský, Dana Medřická, Vlasta Fabiánová, Ladislav Pešek, Karel Höger) dokresľovali kolorit politických pomerov, ktorým ani divadlo s veľkou tradíciou nedokázalo odolať. Karel Höger sa rozhodol ukončiť svoje angažmán po tomto zhromaždení, „na němž byl zaskočen vyhlášením Anticharty a z něhož se vrátil zoufalý a zničený. Brzy poté, 4. května 1977, zemřel“ (s. 20). Dvojtyždenník federálneho Zväzu dramatických umelcov Scéna „nezaznamenala ani jedinou větou úmrtí Karla Högra, který koncem života upadl do nemilosti“ (52).

Autor spomína aj u iných pražských divadiel veľa mien a príbehov, ktoré sa k nim viažu. Niektorých autorov normalizačný režim celkom zakázal (J. Topol, V. Havel, P. Kohout, L. Smoček, M. Uhde, M. Kundera, F. Pavlíček), niektorým (J. Šotola, O. Daněk, K. Steigerwald) sa podarilo prežiť tak, že hľadali východiská v českej minulosti, alebo sa zaoberali s problémami ľudí, ktoré však nepoukazovali na ich príčiny, ale mohli sa aspoň dotýkať tej

neistej hranice medzi svetom pseudokonkrétnosti a určitej skutočnosti.

V zlých časoch nachádzal autor knihy báječné hostiny ducha v „Divadle Járy Cimrmana, vedeném Zdeňkem Svěrákem a Ladislavem Smoljakem, které jako štvanec muselo několikrát v Praze měnit působiště“ (s. 25). Paradoxne mohol autor v tom čase konštatovať, že vo svojich slávnych učeních výkladoch mohol byť Jára Cimrman najväčším Čechom iba preto, že vlastne nikdy nebol. „V Polsku kdosi už sedmdesátých letech označil Cimrmana za největší projev českého humoru po Švejkovi“.

Nezabudnuteľné zážitky dávali autorovi knihy „Kopeckého adaptace lidových českých her, jež se v osmdesátých letech začali znovu objevovat na repertoáru, ovšem bez uvedení jeho jména“ (s. 25). Vrcholy disidentskej dramatiky patria tiež do tejto línie súvekeho divadla s tým rozdielom, že až na výnimky sa nemohli ani pod cudzím menom uvádzať. Pre české divadlo bola strata domácich autorov a vedúcich režisérskych osobností, aj keď niektorí vegetovali na rôznych scénach, rovnako veľkou ranou, ako bola absencia osobností svetovej drámy. „Nesměl se dlouhá léta hrát Friedrich Dürrenmatt, protože podepsal protest proti kulturním přečinům pražského režimu (s. 30), ...v první polovině sedemdesátých let se ... například o Rudolfu Hrušínském či Marii Tomášové kladně psát nesmělo“ (54)

Úbytkom hodnôt v divadle, ktoré sa viažu na tvorbu režisérskych osobností, nezostali medzery iba v menách, strácali sa aj vlastnosti bytostne späté s kultúrou hereckého vyjadrovania sa. V deficite sa javí umenie mimézy, „snižoval se přínos herců, jejich myšlenková práce na roli, propátrávání a objevování lidské individuality, protože režiséři si je vybírali právě proto, aby rychle dodali to, co okamžitě do svých kompozic potřebovali. Následkem toho stylu práce v masových médiích pokleslo v divadlech umění vytvářet před diváky průběžně a účinně charaktery (s. 48).

V súlade s ideológiou podmaneným stavom divadelného myslenia neprekvapuje konštatovanie, že „ústup činohry Národního divadla z čelné pozice pražského divadelnictví, který začal v polovině šedesátých let pokračoval“ (s. 49) a v rozpore s týmto stavom

nie je ani priznanie autora, že „od poloviny osmdesátých let jsem do Národního divadla demonstrativně nechodil“ (s. 49). (Prichádza nevdojak na myseľ podobný výsledok Jana Nerudu, keď ho neustanovili za dramaturga Národního divadla, viac do jeho budovy nevkočil. Dokonca aj T. G. Masaryk na protest proti revolučným praktikám hercov – november 1920 – odmietol chodiť do Stavovského divadla).

Sú udalosti a osudy osôb, ktoré aj bez komentovania výstižne vystihujú spoločenské pomery. Takým precedenčným prípadom je osud Marie Tomášovej, keď sa zatvorili brány Divadla za branou. „... Dala se v programech Lyry Pragensis do služeb prozaiků a básníků, kteří měli lidem co povědět, a do služeb české řeči. Nemohl jsem nikdy pochopit, že během následujících bezmála dvaceti let, než mohlo být znovu obnoveno Divadlo za branou, jí žádné divadlo nenabídlo roli, ani se nezasadilo o její angažmá!“ (s.64).

Toto je exemplárny prípad, ale sú ďalšie desiatky menej zvučných mien, ktoré vytvárajú fresku hanebných káuz o ponížení hereckého stavu aj o ľudskej dôstojnosti. Ak pár strán predtým píše profesor Černý o tom, že „jakkoliv se normalizátorům podařilo leccemu v divadle zamezit, mnohé potlačit a nemálo zničit, svého hlavního cíle – učinit z divadla oddaného politického sluhu – nedosáhli“ (s. 59). Tu by však súvekej realite skôr zodpovedala menej milosrdná obrana autora. Vládnuca moc totiž všetkými možnými opatreniami a zákazmi dosiahla, aby sa z divadla stal oddaný politický sluha. Výnimkou bájneho obdobia v polovici šesťdesiatych rokov bezmála štyridsať rokov bez zádrhov fungovalo divadlo aj vo funkcii politického sluhu. Nič neplatí bez výnimky a práve o tom je táto kniha. No ani uvedené výnimky nepotvrdzujú pravdivosť tvrdenia, že normalizátori „svého hlavního cíle... nedosáhli“.

V divadle však paradoxne platí to isté, čo vo vede. Vo vede bolo možné dosahovať tu a tam svetom akceptované výsledky (Jaroslav Heyrovský) aj napriek tomu, že všetko fungovalo s podporou a pod záštitou komunistickej ideológie, ktorá mala dosah na osudy vedcov, nie však na exaktne fungujúce prírodné zákony. V divadelnom umení vznikali diela ume-

lecky hodnotné, ba dokonca priekopnícke aj napriek tomu, že súčasne slúžili, dokonca aj posluhovali ideológii vládnuceho režimu. Mejerchoľd či Ejzenštejn (mal v úmysle sfilmovať Marxov kapitál), Brecht (chcel zdramatizovať Komunistický manifest), Honzl, Burian – to je len niekoľko prípadov komunistov (okrem Ejzenštejna), ktorí spektakulárne umenie produkovali v oddaných službách komunistického systému. Divadlo azda aj preto dokázalo nielen v európskych pomeroch prežiť tisíce rokov, lebo je flexibilné, presnejšie promiskuitné.

To ani nie je na polemiku, iba na seba-reflexiu, kto a ako sám seba normalizoval, aby mohol robiť to, čo musel alebo chcel. Lebo všetci sme kolaborovali! O tom je tiež tá „šedá zóna,“ o ktorej píše autor v úvode knihy v tom zmysle, že týmto termínom označuje ľudí „kteří v totalitním režimu sedmdesátých let a osmdesátých let pohybovali na rozhraní: něco mohli, něco nesměli. (...) Nepatří sem samozřejmě ti, kdo mohli vše – samozřejmě v rámci daných limitů – ani ti, kteří nesměli téměř nic, ti, kdo byli vyhnáni ze svých zaměstnání, měli zakázáno veškerou veřejnou činnost, byli pronásledováni, nuceni k emigraci, zavírání do vězení“ (6).

Typické pre československé udalosti v roku 1968 (detto v Poľsku a Maďarsku) bolo to, že intelektuálnou silou Pražskej jari bola ľavica. Boli to väčšinou ľudia, ktorí dovtedy lojálne slúžili režimu. Reformisti, disidenti a iné nežiaduce živly sa grupovali aj z bývalých komunistov (poniektorí známi poľskí intelektuáli – disidenti boli tiež komunistického pôvodu, Jacek Kuroň vstúpil do strany už ako pätnásťročný, obaja rodičia Adama Michnika boli komunisti, obaja sa na univerzite zoskupovali okolo komunistu Modzelewského). V knihe Marka Kurlanského *1968. Rok, ktorý otriasol svetom* veľkým hlukom rezonujú navlas podobné lokálne procesy v Československu aj v Poľsku, ba súčasne po celom svete. Nositeľom protestov bola ľavica, ktorá však nemala skúsenosť Východoeurópanov z reálneho komunistického vládnutia. Česká a slovenská ľavica za toto poznanie zaplatila už skoršou kolaboráciou. Či však ide o divadlo alebo akúkoľvek inú činnosť, nemožno ani po rokoch ustáť naše zlyhanie konštatovaním,

že sa nepodarilo urobiť z divadla oddaného politického sluhu. A nie je ani príčina sa uchýľovať k takémuto alibizmu. Boli sme, ako dejiny sú. Takto vnímam obsah vzácne úprimnej knihy profesora Černého, keď už z pohľadu širšieho historického posunu a kontextu reflektuje dianie nie v tušeniach, ale vedomím relevantných súvislostí.

Mea culpa a vôbec: s výnimkou výnimočných jedincov všetci sme kolaborovali a divadlo, ktoré sa nepoddalo, muselo zo scény odísť.

Nič výstižnejšie nemohlo poslúžiť autorovi na inventarizáciu duchovného stavu českého divadla, ako bolo na rok 1983 pripadajúce sté výročie definitívneho otvorenia Národného divadla (18. 11. 1883). K tomuto roku sa viaže aj dvojsté výročie otvorenia Stavovského divadla, ktoré sa v aktuálnom čase volalo Tylovo divadlo. Práve v tomto roku, krátko potom ako tu Miloš Forman nakrútil scény do filmu *Amadeus*, divadlo obsadili stavbári, aby celú stavbu zrenovovali. Rok českého divadla sprevádzalo množstvo podujatí. Akciou, na ktorej aj František Černý mal primárny podiel, bola výstava Národné divadlo 1883-1983. Ani táto retrospektíva sa neobišla bez zásahov. „Cenzoři z Divadelního ústavu, kteří před otevřením výstavou prošli, žádali tuším z exponátů pro toto starší období odstranit jen pozvánku s jménem T. G. Masaryka (...). Horší to bylo se závěrečnou částí. Zde jsem sváděl nejeden zápas o to, aby byly připomenuty inscenace Krejčovy či Radokovy nebo význační, avšak proskribovaní herci. Byl jsem víceméně neúspěšný“ (s. 86).

Aký začiatok, taký záver: „Poslední den výstavy, 19 ledna 1984, tedy v předvečer 199. výročí uvedení prvního představení v české řeči v Nosticově divadle, mělo být podle mé představy slavnostní matiné. Od počátku jsem je koncipoval jako poctu průkopníkům českého profesionálního divadla. Ředitel Národního muzea však tento slavnostní akt zakázal (s. 87). Nebolo to jediné, nad čím režim vyniesol interdikt. František Černý spolupracoval na trinásťdielnom televíznom seriáli o Národnom divadle a už pri zhliadnutí piateho dielu zistil, že chýbajú niektoré jeho výstupy, v ktorých sa venoval hlavne Hilarovi a Čapkovcom.

Pre dobu typické, pre aktérov tragické bolo, že rekonštruované Národné divadlo (18. 11. 1983) sa otváralo za účasti špičky vtedajšej politickej reprezentácie, ale „potomci lidu, ktorý Národní divadlo postavil, neměl sem dnes přístup. (...) Vše, co jsem cestou do Národního divadla ten večer viděl, bylo pobuřujícím a zdrcujícím zážitkem“ (s. 96). „Tak jako většina z nemnoha obyčejných účastníků onoho slavnostního večera seděl jsem i já na druhé galerii až nahoře u stropu, kam kvůli závratím již dávno nechodím. Teměř u bidýlka zbylo ten večer místočko pro národního umělce Františka Kožíka... Parter a lóže obsadili straničtí a vládní činitelé, krajští a okresní tajemníci“ (s. 97-98).

Divadlo otvárala Smetanova *Libuša*. Aj klasika môže slúžiť, ale aj posluhovať, alebo aspoň jednorazovo poslužiť. Teraz sa vznešená múza klasiky položila k nohám predstaviteľov režimu na slávnostnom zhromaždení, ktoré si v priamom prenose vyžiadalo pozornosť za to, že strana a štát sú meceni tejto dobročinnosti (azda netreba ani dodávať, že za peniaze inkasované od občanov). Smetana ani *Libuša* za to nemôžu. No relativita nerovnakej účinnosti tohto istého posolstva sa dá konfrontovať Podobná udalosť pri inej príležitosti a v iných súvislostiach. Dovolím si teda malé odbočenie do exotických recenzovanej knihy. Dňa 28. októbra 1968 bolo tiež slávnostné predstavenie Národnom divadle, tiež za účasti prominentov L. Svobodu, A. Dubčeka a tiež to bolo v priamom prenose: *Libuša* sa opýtala „Vy slyšeli ste pohanění moje?“ V tom pohnutom čase pred dvoma mesiacmi začatá okupácia ešte nezakryla slnko! Faktor reality sa zhodoval s divadelnou realitou, a vtedy je sila divadla nesmierna.

Táto malá exkurzia do práve končiacoho sa ľudského sveta ešte v duchu Pražskej jari akcentuje silu umenia, ale tiež ozrejmuje zmysel napísaných pamätí historika českých divadelných dejín. Práve o tom je ním sfomovaná freska drsnej divadelnej prítomnosti v bariérach normalizácie. O divadle v čase, keď to isté mohlo mať v odlišných intenciách, kontextoch a podmienkach rôzne významy. Metaforami kódované posolstvá nekomunikovali s hľadiskom bez ťažkostí, ale táto prax už bola v českom divadle vyskúšaná za oku-

pácie. Kniha *Theater – Divadlo* (1965), takisto z editorskej dielne Františka Černého, prezentuje celú škálu pokusov prekonať bariéry zákazov. Hoci sa mnohé zakódované odkazy mohli dešifrovať až po vojne, ukázali už aj „in time“ hrozbu, silu, ale aj bezmocnosť divadla v útlaku.

„V období normalizace silně poklesl význam dramatického textu pro inscenace. (...) Od dramatických textů se téměř úplně odklonila malá divadla, hledající východisko ve vlastních dramatizacích a adaptacích různých literárních předloh“ (s. 176). V atmosfére vynútenej lojality sa však ferovalo propagandistické divadlo: „Několik vyslovené agitacních a prorežimních her bylo pokusem o prosazení této cesty, jenž však neuspěl. (...) V dobách normalizace končila u nás, zdá se mi, mnohaletá éra repertoárových souborů, dlouhodobě profilovaných výraznou uměleckou osobností (s. 177). Mně i v tuto dobu nejvíce těšilo umění herců, zejména těch, kteří dovedli pronikat do různých podob človeciny. Tito herci velké šíře a obrovských analytických schopností však rychle ubývali“ (s. 178).

V priamej väzbe na záujem autora o herézu hereckú je samostatná kapitola venovaná Rudolfovi Hrušínskému a Marii Tomášovej. Nie sú opomenuté ani ďalšie veľké osobnosti českej scény ako Dana Medřická, Jan Tříska, Luděk Munzar, Josef Kemr, Radovan Lukavský a i. Autorov vzťah k Ladislavovi Peškovi dokladá aj osobná korešpondencia, v ktorej herec (21. júla 1976) oznamuje: „Odcházím z ND sám z vlastní vůle... Za situace, jaká je v činohře ND, jsem vyvodil sám pro sebe důsledky“ (s.18). V období úbytku dramatickej kvality divadelných textov a inscenácií, prezentuje historik divadla kvalitu (niekedy už odchádzajúcich) hereckých osobností, bez ktorých by žiadne divadlo nemohlo byť divadlom.

„Ziváčkové versus loutky“ je názov kapitoly o bábkovom divadle, „které nespustili tvrdé cenzurní a personální zásahy. (...) Miloš Kirschner kdysi poznamenal, že by se orgány asi pěkně vyděsily, kdyby přišel hrou, v níž Spejbl a Hurvínek oslavovali velkou říjnovou revoluci nebo soudruha Stalina“ (s. 103).

V bábkovom divadle hlavne u Miloša Kirschnera nachádza bádateľ chýbajúci hlavný

prúd divadelného diania, vyslovuje presvedčenie pokiaľ ide o Spejbla a Hurvínka po Skupovej smrti, že „jde o loutkové typy svým spôsobom nadčasové, ktoré je možné modifikovať v proménach času jako třeba Harlekýny, Pirotty či Hanswürsty“ (s. 115). Skupov následník Kirschner „měl ideální předpoklady pro jejich uchování. ...byl nejen vynikající loutkář, schopný virtuózně animovat marionetu, ale i člověk obdařený humorem... Takový dar humoru jako on měl v druhé polovině 20. století z českých umělců opravdu jen málokdo“ (s. 115). František Černý upozorňuje však aj na neduh, ktorý sa v bábkovom divadle rozmnohol (dodajme, že aj podnes trvá). „Zakrátko se v našich loutkových divadlech živáckové rozmnožili jako houby po dešti a na rozhraní sedemdesátých a osmdesátých let už loutky téměř vytlačili. ...vídál sem velice diletantské činoherní herectví loutkářů, pro něž jim chyběl talent i školení, ale stále častěji i špatnou, primitivní a neprofesionální práci s loutkou“ (s. 104). „Ideovým vůdcem původců této pohromy českého loutkového divadla, již v druhé poválečné období, byl dr. Miroslav Česal (s. 105). „Invaze živáčků do loutkového divadla provázal odklon od marionet, vajíků a maňášků. Oblibě se těšily figuríny, nezřídka značných rozměrů, jejichž animace byla obtížná až nemožná“ (s. 106). Nič však nikdy nemôže platiť všeobecne, takto tiež v českej bábkarskej diecéze boli výnimky a nielen pod výnimočnou značkou Kirschnerovho divadla. František Černý v závere stati spomína české Národní divadlo marionet s inscenáciou Mozartovej opery *Dona Giovanniho*. „Režisér Karel Brožek využil loutkovitosti marionet, tedy jejich strnulosti a pohybové nepřirozenosti, k vytvoření distance mezi marionetou a postavou (loutka byla trochu „nad věcí“) a také k invenčnímu a velice vtipnému „scizení“ velkooperní machy a patosu. Inscenace uvedena roku 1991 se hraje s velkým úspěchem dodnes – k 30. červnu 2007 dosáhla neuvěřitelných 3.430 repríz“ (s. 119).

Pamäti Františka Černého nesú až po záverečné strany dôsledne pečat divadelného historika i keď v tejto práci nesleduje prezentované dianie v norme vedeckej analýzy, lebo ide v stopách vlastných spomienok. Istota profesie a inštinkt nemohli ho nikam inam

v závere nasmerovať ako na pracoviská, kde parkuje divadelné história. Lebo „divadelní dílo nelze analyzovat přímo na základě jeho samého, neboť jako artefakt netrvá, ale jen ze stop a ohlasů, které divadlo po sobě zanechává“ (s. 137), „protože sama divadelní díla zanikají ve chvíli svého vzniku“ (s.122). V divadelnom oddelení Národního múzea nachádza vzácných spolupracovníkov, ako boli PhDr. Josef Knap (1900 -1973, „tajná bezpečnost jej 23. srpna 1951 odvedla přímo z divadelného oddělení“ s. 124). PhDr. Jan Port (1894-1970), PhDr. Miroslav Burian (1903-1980), PhDr. Jiří Hilmera (*1925). Vymenúva rad mien, s ktorými sa spájajú zásluhy na tom, že pracovisko na pôde Národního múzea (ako jedno z prvých takýchto zariadení v Európe) je k dispozícii na uchovávanie dobových teatrálií. Pozornosť Divadelnému ústavu, ktorý dvadsaťpäť rokov viedla dr. Eva Soukupová (1918-2006) je tiež spomienková, konštatuje sa v nej, že jej sila „byla v knihovně divadelní literatury a v přípravě světových přehlídek současné scenografie *Pražské quadriennale* (první ročník se uskutečnil 1967), které jsem vždy uvítal jako široce otevřené okno do světa“ (s. 141). Stručná exkurzia svetom nakladateľstiev pootvorila dvere aj do trinástej komnaty normalizácie. „Každá kniha musela projít lektorským řízením, které mělo smysl, pokud byl lektorem odborník.“ Ani vtedy však nemuselo znamenať iba záruky odbornosti. „Když se po listopadu 1989 na ministerstvu kultury likvidoval archiv oddělení knižní kultury, mezi posudky se objevila, jak mi vyprávěl přítel Vladislav Hora, který tu pracoval, hrozná vyjádření, a to i od významných spisovatelů a kritiků. Vedle těchto vyslovené sekernických posudků jevila se ve velmi příznivém světle stanoviska dr. Evy Soukopové“ (s. 170).

Kapitola Herci v sametové revoluci je epilóg za výpravou, o ktorej sa autor vyslovil, že nepíše „dějiny divadla normalizačního dvacetiletí, ale paměti“ (s. 128). „Když čas opouštěl, řečeno Janem Nerudou, vrátila se v roku 1991 Marie Tomášová konečně zase na jeviště v obnoveném Divadle za branou.“ Keď už čas doprial aj odstrčeným, vyhnaným či len vnútorne emigrovaným návrat do plnohodnotného života, otvorila sa pre pamäť minulosť ako nenapísaná kniha. Nazhromaž-

dená znalosť (nielen divadelného historika) o rokoch a ľudoch stáva sa až vtedy skutočným poznaním, keď ju už neblokujú bariéry zákazov či predpisy na jediné správne myslenie. Mnohé deje a fakty, hoci boli aj dosiaľ známe, dosahujú v percepcii profesora Černého (*Za divadlem starým a novým* – recenzia in: Slovenské divadlo, 54, 2006, č. 4 – do konca tohto roka má byť vydaná kniha *Normalizace na pražské filozofické fakultě*) nové významy, ich čítaním zase vznikajú metonymie dosiaľ netušené, osobné spomienky autora sa ukladajú do spoločných spomienok každého, kto ich číta. Obrázkami sa ikonograficky dopĺňuje text ako celok dokumentu o dobe. Register mien necháva na knihe pečať historika, hoci už on sám pre slabnúci zrak nemohol knižku aj editorsky dotvoriť.

Hoci som sa tu a tam pozastavil pri reflexiách autora, nemal som iný úmysel, ako prerozprávať – pokiaľ je to možné v jeho dikcii – príbeh českého divadla medzi bariérami normalizácie. Aj keď to nie je príbeh o našich domácich pomeroch, ani u nás to nebolo iné, stačilo by tu a tam dosadiť iné meno či názov divadla, inštitúcie a navlas by sa to podobalo. Dictum factum: čo bolo povedané tam, platí aj tu, žili sme v spoločnom štáte, spolu sme prežívali život v sivej zóne i mimo nej v otvorenom ringu bojov aj ústupov, vzostupov i pádov.

Tibor Ferko
prom. teatroológ
bývalý dramaturg činohry
Štátneho divadla v Košiciach,
prekladateľ a publicista

PODMAKOVEJ ZAHRADNÍK PO RUSKY
(Neteatrologické poznámky)

**PODMAKOVÁ, Dagmar: Osva'd Zagradi-
nik i ego predšestvennik. Dolgaja predys-
torija spektaklja „Solo d'fa časov s bojem“.**
Moskva, Indrik 2008, s. 93. Preklad do ruš-
tiny Irina Sečiková, redakcia prekladu Alla
Mašková.

Nebýva na každom vršku hostinec, slovenským vedcom nevychádzajú knihy v zahraničí často a vedcom zo spoločenských disciplín iba zriedkakedy. Zaiste je to preto, lebo zahraničie zaujme len dielo, ktorého téma je nová a súčasne kompaktilná s prijímačím prostredím, v prípade tejto knihy rovnako s prostredím vedy ako kultúry (užšie dramatických umení). Projektovanie i písanie tejto knihy vyžadovalo, aby autorka píšuca o dramatikovi z vlastnej krajiny usúvzťažnila domáce (a svoje) pohľady na jeho tvorbu s jeho recepciou v zahraničí, aby udržala v rovnováhe objavnosť pohľadu i hlboké znalosti so všetkými komponentmi, ktoré sú v prijímačom prostredí známe, lebo len takto môže vzniknúť dialóg. Dagmar Podmakovej sa to podarilo a súčasne úspešne skĺbila vedeckú bázu s cieľom publikácie: oslovit odborné i širšie publikum, na konkrétnom prípade Osvalda Zahradníka demonštrovať širšie historické i aktuálne súvislosti, ktoré vyplývajú z podobností a príbuzností, ale aj odlišností dvoch kultúrnych a spoločenských prostredí.

Takéto dielo môže napísať len autor, ktorý má kredit v disciplíne (v tomto prípade teatrologii), pozná obe prostredia, je schopný vyfašiť bohatý materiál, komponovať väčšie celky a najmä oslovit cieľové publikum – písanie o dramatickom umení a kultúre vyžaduje aj zručného literáta. Podmaková sa prezentovala ako osobnosť, ktorá je schopná pohybovať sa po viacerých vrškoch i dolinách a pohostiť všetkých, ktorí prišli na toto duchovné „sympózium“.

Možno zapracovala náhoda, ale mohol to byť aj koncepčný zámer: na obálke knihy o recepcii slovenského dramatika v ruskom a bývalom sovietskom prostredí je záber z inscenácie Zahradníkovho *Sóla pre bicie (hodiny)* vo Fínsku. V každom prípade to možno

považovať za signál, že je to dielo o autorovi európskeho formátu, čo v závere knihy potvrdzuje bibliografia inscenácií Záhradníkových hier v zahraničí. Kontaktibilnosť témy už v úvode knihy jasne formuluje profesorka A. P. Solncevová, ktorá konštatuje, že „*Sóla pre bicie (hodiny)* sa stalo súčasťou zlatého fondu ruskej národnej kultúry, že Záhradník je vnímaný ako „domáci autor“. Profesorka Solncevová nezabudla pripomenúť, že práve v Rusku Zahradník, ako aj režisér Anatolij Vasilijev a scénograf Igor Popov nastúpili na cestu medzinárodného uznania.

Keďže píšem neteatrologické poznámky a roky pôsobím ako prekladateľ a historik umeleckého prekladu, poznamenávam – na preklady do ruštiny mnohí hľadeli a dodnes hľadia zafažení ideovou a ideologickou predpojatostou. Z vlastnej prekladateľskej skúsenosti (ale aj na základe výskumu starších období dejín prekladateľstva) môžem konštatovať, že pre uplatnenie prekladu nejstvue náročnejšie prostredie ako divadlo. Divadelníci v minimálnej miere prihliadajú na „mimoliterárne okolnosti“, ako sa vznešene označuje celá škála manažmentu autora v inonárodnom prostredí (osobné kontakty, politické či medzislovenské vzťahy atď., atď.). Platí to na dramatika Zahradníka (hrali ho aj „ďaleko od Moskvy“) a svojim spôsobom to platí aj na autorku Podmakovú. Keďže uvažujem v širších kulturologických súvislostiach, pripomeniem aj to, že v nedávnej minulosti niektorí s dešpektom nazerali aj na preklady do „východonemčiny“, neuviedomovali si, že preklady do jazykov mnohopočetných národov sú mimoriadne dôležitou cestou na prenikanie slovenskej kultúry do sveta. Možno si to aj uvedomovali, ale skôr sa mi vidí, že často jednoducho žiarlili, prípadne boli v zajatí svojho svetonázoru. (Do tohto okruhu problémov patria aj otázky a problémy reciprocit – prekladateľskej aj inscenačnej – ale o tom inokedy.)

Nemusím chváliť knihu, lebo tak už urobila odborníčka, ruská teatrologička profesorka Solncevová, ktorá sa Podmakovej v úvode poďakovala a jej dielo označila za veľký dar. Knihu nebudem podrobnejšie analyzovať a chváliť už preto, lebo pochvaly neteatrológa by teatrologovia nemuseli brať vážne. Preto

zdôrazní len to, že Zahradník v tejto knihe vystupuje v širšom európskom kontexte, autorka akcentuje jeho význam v domácom (ruskom a sovietskom) prostredí. Podmaková znalosť tohto prostredia potvrdzuje aj príhodnými sentenciami klasických ruských autorov – nehovorím o reflektovaní ruskej odbornej literatúry, ktoré v takomto diele treba považovať za samozrejme.

Podmakovej exkurzy do minulosti slovensko-ruských divadelných vzťahov dosvedčujú nielen tradičné a bohaté vzťahy, ale kontextom hodnotia aj mimoriadny význam Zahradníka v týchto vzťahoch – možno by sa žiadala aj exaktnejšia (faktografická) komparácia recepcie Osvalda Záhradníka s inými porovnateľnými dramatikmi z českého a stredoeurópskeho prostredia (frekvencia mien a diel uvádzaných paralelne so slovenským autorom).

Na margo vzťahov treba dodať, že Dagmar Podmaková vzťahy sprostredkuje na širšom pláne: pripomína hosťovanie SND v ZSSR (1961), odvoláva sa na ruské pramene a pripomína geniálne výkony M. Kráľovičovej v Arbuzovej *Príhode na brehu rieky* a Machatov v *Ivanovovi* a zdôrazňuje, že umelecký prínos a inšpiratívnosť hosťovania slovenských divadelníkov ruskí teatrologovia a kritici kedysi prirôvnávali k šoku a nadšeniu z návštevy Brechtovho Berliner Ensamblu. Charakterizuje aj situáciu v slovenských divadlách po roku 1968, pripomína, okrem iného, výnimočné inscenácie ruských hier v Divadle na korze a paradoxne jeho zrušenie v roku 1971 práve po čerstvej premiére Ostrovskeho *Lesa*.

Autorka je rovnako doma aj v ruskom priestore a upozorňuje na niektoré významné súvislosti – iste aj ruských čitateľov a teatrologov zaujmú pasáže o tom, že v čase „prestavby“ vyše storočného hereckého súboru MCHATU na začiatku 70. rokov minulého storočia, do ktorej sa pustil vtedajší nový umelecký šéf Oleg Jefremov, si osudom náhod spolu zahrli v inscenácii *Sóla pre bicie (hodiny)* (1973) poslední žijúci predstavitelia druhej generácie tohto divadla (M. Janšin, A. Gribov, O. Androvskaia, M. Prudkin, V. Stancin). Podmaková píše aj o ďalších inscenáciách hier O. Zahradníka na ruskom teritóriu (napr. *Sonatína pre páva*) a samozrejme reflek-

tuje aj jeho hru *Cesta do Milána*, ktorú v roku 1995 uviedli v Divadle N. V. Gogola v Moskve a dodnes je na repertoári!

Tieto exkurzy do minulosti sú mimoriadne cenné – dnešní návštevníci ruských divadiel (a zrejme ani ruskí divadelníci) už nepoznajú slovenské divadlo. Podmaková plní úlohu historičky dramatických umení, robí osvetu a neostáva iné, len si želať, aby pripomenutie slávnych čias sa stalo v priestoroch ruštiny spomienkou na budúcnosť – kniha D. Podmakovej iste tomu prispeje. Nazdávam sa, že slovenské ohlasy na Podmakovej ruskú knihu môžu na Slovensku oživiť záujem o slovensko-ruské divadelné vzťahy (najmä o súčasnú ruskú drámu), pripomenúť a na scénach oživiť aj hry Osvalda Záhradníka – jedno i druhé je na Slovensku hriješne zanedbávané, nepochybne na našu škodu.

Nazdávam sa, že kniha D. Podmakovej (v slovenskom preklade ako *Osvald Zahradník a jeho predchodcovia*) je skvelým dokladom toho, že téma, materiál a najmä cieľ diktujú žáner. Nepochybne spočíva na vedeckých základoch, vychádza z reality recepcie slovenského autora v zahraničí, ale prináša aj rad nových alebo zhrňujúcich poznatkov. Kniha je písaná sviežo, autorka sa miestami blíži vedecko-populárnej literatúre, čo však neznamená dehonestáciu – naopak, nazdávam sa, že spoločensko-vedné disciplíny by mali svoje výsledky v oveľa väčšom množstve publikovať v takomto štýle. Ani neprajníci O. Zahradníka (a prípadne aj D. Podmakovej) nemôžu tvrdiť, že ide o propagandistickú knihu, ak je tu nejaká propaganda, potom je propaganda kvalít slovenského autora cez úspešné inscenácie jeho hier v Rusku, propaganda potencie slovenskej kultúry (ale aj vedy).

Nedá mi neteatrologické poznámky na Podmakovej ruskú knihu zakončiť inak než takto: ide o dielo prospešné a inšpiratívne z mnohých aspektov – nepochybujem o dopade v priestore pre ktorý je kniha určená, nesporná vedecká báza a komunikatívny štýl ju predurčujú na to, aby zaujala širšie kultúrne obecenstvo (nielen v Rusku), aby dosvedčila a pripomenula kvality dramatika Osvalda Zahradníka. Dielo má nielen interdisciplinárnu dimenziu, ale je využiteľné aj v príbuzných vedeckých disciplínach, dokonca aj vo sfé-

re prekladateľského pragmatizmu a ďalšieho exportu slovenskej drámy (bibliografia upozorňuje na preklady do iných jazykov, ktoré sú použiteľné aj dnes, bibliografia a kniha môžu iniciovať aj nové preklady osvedčeného autora).

Knihu vedeckej pracovníčky Kabinetu divadla a filmu SAV súčasne chápem aj ako náplasť pre slovenského autora európskeho významu, ktorý mal minulý rok životné jubileum. Totiž, heslo O. Záhradník sa nenachádza v anglickej Encyklopédii Slovenska (*The Encyklopaedia of Slovakia and the Slovaks*), ktorú v roku 2006 vydal Encyklopedický ústav SAV. Ak sa nebudeme na pôde SAV navzájom

čítať, vo vede sa ďaleko nedostaneme, ak si nebudeme vážiť slovenských autorov európskeho formátu, slovenskú kultúru si nebude vážiť ani Európa, ani svet. Ak nebudú o našej kultúre vznikať erudované diela, zahraničie si nebude vážiť ani slovenskú vedu. Podmakovkej knihu si vážim pre jej vážnosť i komunikatívnosť, pre jej mnohostranný prínos.

Ján Jankovič

doc., PhDr., CSs., pracovník
Ústavu svetovej literatúry SAV,
akademik Chorvátskej akadémie vied,
literárny vedec, historik a prekladateľ

HUSZÁROVA FOTOMISIA S HÁDANKOU – KTO JE KTO

Tibor Huszár *Na krídlach večnosti*. Vyd. **Tibor Huszár s.r.o. Modra – Harmónia 2006**. Tlač Neografia a.s. Martin, 495 strán.

Tibor Huszár, nesporne exkluzívny zjav na fotografickej scéne, vie rovnako upútať každou svojou knihou, ako vie byť sám upútaný objektmi svojich záujmov. Jeho fototéka (bez ohľadu na využitie) – pomenovaná priam biblicky ornamentálne – *Na krídlach večnosti* predstavuje súbor snímok inscenácií z javísk jedenástich divadiel. Autorov výber sotva možno merať hodnotovými kritériami inscenácií a zobrazené fotografie ani nemohli byť motivované teatrologickým prístupom k snímaným objektom. Aj z mnohých iných divadelných fotografií to poznáme: buď slúžia ako „tuctový“ dokument (pre potreby dňa a pre novinárov, resp. ako archív), alebo sú rovnako štylizovanou autorskou odozvou, ako je ich pôvodný substrát, samotná inscenácia.

Tibor Huszár zostáva verný čiernobielej fotografii, má v nej dôverného spojenca, vie o jej mágii azda všetko a preto možno ani neprípustí pochybnosť o tom, že by ním snímaný objekt mohol byť deficitný len preto, že k jeho prezentácii neuvedie viac ako: divadlo, autor, režisér, rok. Autor nepracuje kamerou obskura á la Dziga Vertov, nepotrebuje dokumentovať okamžitú aktuálnosť toho, čomu práve dal svoj vlastný výraz, lebo hoci sa to deje tu a teraz (pretože, ako vieme, divadlo môže existovať len takto), doménou neskorších zhliadnutí nebude práve táto špecifika zobrazeného objektu, ale to, ako sa na to pozrel ON ako duplicitný výtvarník obrazu, ktorý už predtým vytvorili iní.

Huszár vôbec nie je staromódny preto, že v čase digitálnej módy robí Leicou analógové foto. S určitou nadsádzkou by bolo možné povedať, že špecifikom obrazov Tibora Huszára je on sám, fotografie sú jeho inštitútom myslenia, sám, frapovaný vidným, formuje o tom svoje vyjadrenie, robí fotografické eseje bez prihliadnutia na to, či v danom divadle alebo v slovenskom divadelnom kontexte je zobrazená inscenácia významná alebo nie-

čím výnimočná. Takto zoradil vedľa seba fotografie z divadiel (v chronologickom poradí, čísla v zátvorke znamenajú počet inscenácií) Nová scéna Bratislava 1982, 1984; Poetický súbor Novej scény Bratislava 1985; Radošinské naivné divadlo 1970; Slovenské národné divadlo Malá scéna 1987; Divadlo Slovenského národného povstania 1984, 1986 (5), 1987 (2), 1988 (3), 1989 (4), 1990; Divadlo pre deti a mládež Trnava 1983, 1985, 1986 (2), 1987 (2), 1988 (2); Štátne bábkové divadlo Bratislava 1986, 1990; Štúdio S Bratislava 1986, 1988, 1990, 1983-1990; Maďarské oblasťné divadlo Komárno 1982, Divadlo Jonáša Záborského Spišská Nová Ves 1985. Záver knihy je Huszárova pocta viedenskému divadelnému mágovi a kapitola sa volá George Tabori Story.

Mohutná kniha (400x310) s počtom strán 495 neobvyklého formátu by bol unikát aj na svetoznámych knižných veľtrhoch. Určite by sa ocenil aj (ne)systematický (často náhodný či objednávkou produkčnej scény motivovaný) výber javiskových diel a pre naše domáce pomery neznalého by to bol postačujúci materiál na meditáciu o jedinečnom štýle a názore fotografa.

Divadelný album autora nemá hierarchiu, nezaznamenáva dominantné inscenácie ani slovenského divadla ako celku, ani jednotlivých divadiel. Autor nemal ambíciu mapovať domény slovenských divadiel v určitom čase, čo však neznamená, že niektoré snímané javiskové diela netvorili v danom čase tu a tam to najlepšie. Autor uvádza v rozsiahlom súbore aj priemerné predstavenia, ktoré fotografoval na objednávku divadla (najbohatšie zastúpenie majú z toho aspektu Divadlo SNP Martin a DDM Trnava), ale aj tie sú zaznamenané imagináciou hodnou majstra. Bolo by čo menovať z úspešných diel režisérov a v nich mená hercov, ktorí podnes patria vo svojich divadlách k protagonistom, ale to by už bola práca pre divadelného historika v prípade, že by si pomáhal ponúknutými obrázkami zachovať obraz o tom, o čom píše.

Hoci – a to už opakujem- dokument je v Huszárovej optike druhoradý, primárnou vecou je autorská reflexia, zaujatie obrazom už raz vytvoreným a jeho výtvarná interpretácia, no tí druhí v pomenovaní resp. v identifikácii aktéra či artefaktu chýbajú. Sústreďuje sa

na moment zázraku, obraz už vytvorené dielo síce reflektuje, ale jeho autor neuvedie seba do pokušenia pridať k dvom pôvodcom (autor, režisér), ktorých na snímkach (až na výnimky) nevidíme, mená tých, ktorí vytvorili obraz (scénu) a v ňom aj konfigurovali takpovediac „in time.“ Ale práve bez nich by evidentne nebolo divadla, kauzálne teda ani fotografie o ňom. O tom už ani nehovorím, že nielen hercov výraz a zjav patria k tej istej výtvarnej zložke javiskového diela ako stvoriteľské dielo scénografa. A ak je niečím Huszár fascinovaný, sú to práve tí, ktorí mu v tituloch úvodných sekvencií ku každej parciálnej téme chýbajú. Keďže scéna, kostýmy a herci nie sú pre Huszára ilustráciou, i keď ho práve pristiňujeme pri tom, že nimi ilustruje svoje výpovede, zostáva len zistiť, kto je postihnutý schizofréniou viac, on alebo ten, kto sa dovoľáva práva čitateľa vedieť aj to, kto je na fotografii. Pokiaľ sme ešte súčasníkmi spolu s anonymnými aktérmi na snímkach, nie je nám všetko také neznáme, ako to bude v prístupe mladšej generácie, a keby len jednej, tá si ešte pomôže pomocou šepkárov, ale čo o sto rokov? Vtedy už bude z hľadiska divadelnej histórie výpovedná hodnota Huszárovej knihy nulová, resp. budú ako impresie Moneta či Maneta, skvelé spektakulárne kusy bez identity modelovaných postáv.

Pri každom bulletine k divadelnej premiére, keď k obrázkom chýbajú texty, kladie si divák, kritik, historik otázku o užitočnosti fotografie, ktorá nie je pomenovaná. Neskoršie návraty k takýmto „tieždokumentom“ sú často prehliadkou strateného času. Archeológovia to majú ľahšie, lebo ich materiál hovorí vlastnou rečou aj po desiatkach tisícov rokov.

K peknej, obsahom a formou raritnej knihy, pripája sa teda aj otázka, aký účel svätí

na ňu vynaložené (vlastné!) prostriedky, keď v nej možno listovať stránky iba ako v rodinnom albume, a kým si ešte niekoho pamätáme, môže to byť aj funkčné a produktívne rozpamätávanie. Každá fotografia disponuje rečou nemého filmu, v ktorom však identita účinkujúceho môže byť aj anonymná, ale nie je, lebo klaun je sám osebe nomen omen.

Nebolo by slušné ani spravodlivé neprejavíť obdiv autorovi skvelých divadelných fotografií inscenácií (niektorých) slovenských divadiel z rokov 1970 -1990 (plus inscenácie Theater der Kreis, Wien 1988-1990). Vydať takúto divadelnú prezentáciu by skôr prislúchalo štátom dotovaným inštitúciami a keď už to Tibor Huszár urobil na vlastné náklady, štátna inštitúcia (Divadelný ústav) mohla mu prideliť aspoň asistenta v role textára. Jedinčná kniha bude takto vegetovať na úrovni autoreflexie – ako triumf kumštu kameramana a jeho kamery, umenia vidieť, čo nerozlučne súvisí aj s vedením, lebo čím viac človek vie, tým aj viac vidí.

Kniha Tibora Huszára na *Krídľach večnosti* (s úvodným textom Ladislava Chudíka a doslovom autora) by sa však ani v kompletnej editorskej výbave nemohla vydať za svoju adresu do večnosti, lebo tam sa posielajú už iba nebožtíci. Uletený titul, precízne popisky a chýbajúci register mien – to sú zádrhy, na ktoré mohol dohliadať editorský servis. Na krásu knihy by neubudlo, ale dielu by boli narástli krídla na jej plnohodnotné pozemské účinkovanie ešte pred autorom predpokladanou večnosťou.

Tibor Ferko
prom. teatroológ
bývalý dramaturg činohry
Štátneho divadla v Košiciach,

POSTDRAMATICKÉ AKO POSTBRECHTOVSKÉ DIVADLO?

LEHMANN, Hans-Thies: *Postdramatické divadlo*. Preklad: Anna Grusková, Elena Diamantová. Bratislava : Divadelný ústav, 2007. 365 s. ISBN 978-80-888-987-81-9

Edičná činnosť Divadelného ústavu v Bratislave smeruje nielen k dopĺňaniu základných informácií z dejín a teórie slovenského a svetového divadla (Slivka, Wild, Scherhauer, Lichte, Jurkowski, Pavis, Carlson a i.) ale aj k publikovaniu kníh, ktoré predstavujú osobitý pohľad do novovznikajúcej – postpostmodernej – divadelnej poetiky konca 20. storočia s presahom do začiatku 21. storočia. Či už jazykom, pohľadom, alebo spôsobom adaptácie filozofických, estetických, semiotických, literárnych či iných – aj prírodovedných – typov myslenia. A ako je tomu v prípade knihy *Postdramatické divadlo* Hansa-Thiesa Lehmana z roku 1999, ktorá vyšla ani nie za desať rokov od svojho vzniku, niektoré z týchto edičných projektov sa k nám dostali na naše pomery pomerne rýchlo.

S Lehmannovou knihou *Postdramatické divadlo* sme sa už mohli čiastočne oboznámiť cez preklady dvoch štúdií z nej, ktoré boli uverejnené v časopise *Divadlo v medzičase* v číslach 1 a 2 v roku 2001 (preklad Anna Grusková) a ďalej napríklad vo výbere vedeckých štúdií zásadného charakteru hlavných predstaviteľov nemeckej divadelnej vedy *Souřadnice a kontexty divadla. Antologie současné německé divadelní teorie I* (editor a prekladateľ niektorých častí Jan Roubal, Divadelný ústav v Prahe, 2005).

Lehmannova stratégia pri písaní bola – ako po ňom zdôraznila aj prekladateľka knihy Anna Grusková v doslove – „... pokus predložiť estetickú logiku nového divadla.“ (Lehmann, s. 15). Jeho uvažovanie je tak v súlade s najnovšími konceptami teoretického diskurzu – prekladať radšej výzvy a návrhy, ako postuláty.

Termín postdramatické divadlo je pre Lehmana pojmom, ktorý vhodnejšie a presnejšie – a predovšetkým spravodlivejšie – nielenže pomenúva nové javy v divadle, ale zohľadňuje všetky tie divadelné formy, o ktorých sa

divadelná veda postavená na logike (aristoteleskovej, naratívnej i v obraznom rozmere – viď stredoveká vizuálna narácia) diskurzov predchádzajúcich tisícročí iba obtiažne vyjadruje a pomenováva hlavné aspekty ich teatrality (v zmysle „umeleckej“ divadelnosti – ako hovorí o. i. Lichte, nie performatívnosti). Za typické divadelné žánre a formy postdramatického divadla považuje Lehmann absurdné divadlo, divadlo scénografie, hovorenú hru, vizuálnu dramaturgiu, divadlo situácie, konkrétne divadlo a i. (Lehmann, s. 34). Teda formy, pre ktoré je príznačné nemimetické konanie (t. j. abstraktné konanie), postava je nositeľom diskurzu (t. j. nemá samostatné znaky), absencia až nezhoda súvislosti medzi diskurzom dramatického textu a diskurzom divadla, epická modelovosť (t. j. vychádza z Brechta a postbrechtovského divadla a pod. (Lehmann, s. 41, 36, 53, 35, 37 a i.) Medzi mnohé znaky postdramatického divadla patrí prienik reálneho, diskontinuita, relativita, alogická časová forma, časová tieseň, sebatransformácia atď. (ako o nich jasne hovoria aj Lehmannove názvy jednotlivých podkapitol v knihe). V mnohých častiach knihy Lehmann veľmi dôsledne a veľmi rozmanitým spôsobom na konkrétnych teoretických, filozofických či estetických konceptoch uvažovania o divadle, prípadne opisom či pohľadom do príznačných detailov, kompozičných postupov či poetík v daných divadelných tvaroch, dokazuje platnosť svojich tvrdení. Hľadá a často i veľmi presne nachádza oporu pre svoje tvrdenia a zistenia. Jednotlivé analýzy sú prínosom nielen do uvažovania o divadle, ale nesporne aj prínosom do možných spôsobov uvažovania o dnešných i minulých divadelných javoch (a hraniciach tohto uvažovania) a o teatralite, performatívnosti a divadelnosti vôbec (taktiež v uvedenom rozmere). Čo je v dnešnej dobe – a určite aj v tej najbližšej – jedna z kardinálnych otázok nielen teatrológie. Aspekty, ktoré sleduje, sú takisto nanajvýš inšpirujúce:

- v réžii si napríklad všíma ako dokáže od-dramatizovať dramatický text (s. 85);
- pri Wilsonovi napríklad poukazuje na problematiku auditívnych environmentov (s. 92), pri Living Theatre na politickú interakciu (s. 143);
- pri surrealizme poukazuje na existenciu

- nehierarchickosti divadelnej estetiky (s. 96);
- pri performanciách zas zdôrazňuje aspekt prítomnosti a spolunažívania ako aspekt vytvárania znaku (s. 97);
 - z recepčného hľadiska dané tvary klasifikuje ako tie, pri ktorých nesmie prísť k okamžitému pochopeniu (s. 99);
 - z tvaroslovného hľadiska ide o tvary so znetvorujúcou figuráciou (s. 102);
 - z kompozičného hľadiska sú zas tieto divadelné tvary pre neho rizómami, t. j. tvarmi až s neprehľadným rozvetvovaním, ktoré zabraňujú syntéze (s. 103);
 - pri herectve hovorí o telesnosti v zmysle autosuficiencie a deviantného tela, ktoré fascinuje chorobnosťou, znetvorením či akýmkoľvek iným postihnutím (s. 108) až sa telo stáva jedinou témou;
 - nové divadlo (ako všetky performatívne umenia) je pre neho divadlo parcitipácie a interakcie (s. 117) či divadlom zrútenia sa konceptuálnej bariéry medzi označujúcim a označovaným (ilúziou a dezilúziou atď.) (s. 120);
 - divák je v novom divadle menej bezpečný ako čitateľ románu (s. 121) a v podstate ide o jeho zdívalenie aj pomocou interaktívnych foriem (s. 137) atď.
- Chtiac či nechtiac – predpokladám – však každý čitateľ tejto knihy musí spozornieť. Nielen pri čoraz častejšie sa opakujúcom pojme telo ako premena (telo je chápané doslovne ako herec; doslovne je chápaná aj premena herca), ale aj pri čoraz ostentatívnejšie, veľkorysejšie a až fascinovane používanom pojme voyeuristický divák (s. 179, 205 a i.) či významových radoch ako:
- v performačnom umení je vrcholom sebatransformácie samozranenie herečky žiletkou (s. 158);
 - radikálnym variantom performancie je verejná samovražda, aj keď bez prítomnosti teatrálnych prvkov (s. 158) atď.;
 - k umeniu performerov patrí narúšanie

spoločensky zväzujúcich noriem spôsobovaním si bolesti či telesným ohrozením (s. 161) atď.

Adoráciou estetiky „chorého“ (napr. moje ja a v ňom cudzie), sebadramatizácie fyzis, chápania človeka ako degradácie ľudskosti či ako iba prezetácie sveta mŕtvych (niekde iba ako telo smrti) alebo prirovnávaním ľudských tiel k zvieracej ríši v deformáciách a monštruóznosti, v autizme a poruchách reči (pojmy autora; s. 239, 253, 243, 249, 254 i.), akcentácia divadla ako miesta na odreagovávanie potlačených inštinktov (s. 256; Lehmann väčšinou má na mysli iba negatívne) či neznámej energie (s. 245) sa postupne tieto znaky stali podstatnými črtami novej poetiky.

Nehovoriac už o tom, že pasívnu reakciu diváka na sebapoškodzovanie herca (sedí na mieste, t. j. zostane sa pozerat') považuje za estetickú reakciu!

A tvrdenie, že postdramatické divadlo prechádza „... od stvárňovanej bolesti k stvárneniu prežívanej bolesti...“ (s. 257), pretože už Aischylos bol za učenie utrpením (myslené asi doslovne, s. 257) a ide o to, že – „Divadlo bolestného tela vedie k rozdvojenému vnímaniu: tu stvárňovaná bolesť, tam hravý, rozkošnícky akt jej stvárnenia, ktorý sám svedčí o bolesti.“ – už hádam ani nepotrebuje komentár...

Lehmann sa tu prestáva zaoberať divadlom, ale ešte veľmi jemne *cudzími* slovami povedané: dobrovoľnými sebadestrukciami ako akýmisi kvázi „autometonymiami“ popráv, t. j. nevydarenými ponáškami na „autopopravy“, t. j. nevydarenými parodickými alúziami na stredoveké inscenované popravy či mučenia, ktoré v mene osobnostnosti interakcie a kváziestetiky chorého využívala moc na presadenie a adoráciu seba samej...

Kedysi samotného Bretona za zlomenie ruky počas predstavenia uväznili...

Dagmar Inštitorisová
doc., PhDr., PhD., divadelná teoretička
a pedagogička UKF v Nitre

Súčasná podoba najstaršej divadelnej budovy, ktorá dodnes slúži svojmu účelu – je sídlom Divadla Jána Palárika v Trnave. K článku Ladislava Čavojského Trnavčanov hudobný a divadelný zápisník. Snímka archív redakcie.

SLOVENSKÉ DIVADLO

Vychádza štyri razy do roka.
Rozširuje, objednávky a predplatné doma prijíma
VEDA, vydavateľstvo SAV
Bradáčová 7, P.O.Box 2
845 02 Bratislava 45, Slovenská republika

Objednávky do zahraničia prijíma
SLOVART G.T.G. s.r.o.
Krupinská 4, P.O.Box 152
852 99 Bratislava 5, Slovak Republic
e-mail: info@slovart-gtg.sk
Registračné číslo: 7090 – 6/15

ISSN 0037-699X (print)
ISSN 1336-8605 (on line)

CONTENTS**STUDIES**

- Simone DROUIN: Theatre Vieux-Colombier and his school 131
Maryline ROMAIN: Several Reflections on Heritage of Copeau 136
Ladislav ČAVOJSKÝ: A Musical and Theatrical Notebook
of a Trnavian 142
Peter ORAVEC: Libretto and songs lyrics in musical theatre 182
Andrea URBANOVÁ: Pier Paolo Pasolini in Czech-Slovak
Reception 204

OUTLOOKS

- Eva KUŠNÍROVÁ: Conception of Theatre in Variations of Time
or Hurban's Paradoxes 211

DIALOGUES

- Matúš OLHA – Štefan HUDÁK: What is Theatre, it is Surely
not for Real – II. 216

ARCHIVE

- František BOKES: Association of the Slovak National Theatre 236

CRITICISM

- Milan POLÁK: Media Manipulations Under Microscope 259
Dagmar INŠTITORISOVÁ: In Respect of Scherhauser's Thinking 262
Tibor FERKO: Restrospection After „when Time Pulled
the Curtain“ 264
Ján JANKOVIČ: Podmakova's Gardener in Russian 270
Tibor FERKO: Huszár's Photomission with a Riddle – who is who .. 273
Dagmar INŠTITORISOVÁ: Postdramatic as Postbrecht's Theatre? ... 275