

Jak z „povinné jízdy“ udělat badatelský záměr a státotvorný počín

PODMAKOVÁ, Dagmar a kol. *100 rokov Slovenského národného divadla (1920 – 2020)*. Bratislava : Slovart : Slovenské národné divadlo, 2024. 480+320+288 s. ISBN 9788055642888.

Jan VEDRAL

Divadelná fakulta Akadémie múzických umení, Praha

Publikace *100 rokov Slovenského národného divadla (1920 – 2020)* je dílem 35 autorů, tvůrkyněmi koncepce jsou Michaela Mojžišová, Nadežda Lindovská a Dagmar Podmaková, která je také editorkou publikace. Trojsvazkové dílo, které by nevzniklo bez zázemí Ústavu divadelnej a filmovej vedy Centra vied o umení SAV v spolupráci s Vysokou školou múzických umení, vydalo s vročením 2024 Slovenské národní divadlo a nakladatelství SLOVART.

1.

Kulatá výročí kulturních institucí jsou příležitostí k bilanci jejich činnosti a jejich dopadů na obec. Ta si je ve svém, tedy veřejném zájmu ustanovila, tak či onak (přinejmenším finančně) je spravovala a rovněž tak či onak využívala jejich služeb. V současném evropském diskursu o takových institucích zpravidla mluvíme jako o veřejnoprávních, jakkoli, přísně vzato, platná legislativa tak divadla taxativně nepojmenovává. Ale za veřejnoprávní právem považujeme mimo jiné i státem či jeho municipalitou zřízené instituce poskytující kulturní službu. Zabývat se v souvislosti se stoletou historií takové instituce problematikou jejího vztahu ke společnosti je namístě – tím spíš, když tato instituce ob-
sahuje ve svém názvu adjektivum „národní“.

V červnu roku 2010 se v Budmericích konala mezinárodní teatrologická konference s názvem *Idea národního divadla v 21. století*. Sborník konferenčních příspěvků vyšel jako třetí číslo revue Slovenské divadlo, ročník

2010. Při četbě jubilejní publikace jsem se k tomuto sborníku častěji vrátil. Všem, kteří dnes uvažují o národních kulturních institucích a jejich společenských funkcích a podmínkách, za nichž je mohou plnit, zkrátka o tom, jaká má být kultura (a žádná jiná), doporučuji udělat totéž.

Vědecký tajemník konference Andrej Maťašík shrnul stručně její obsah takto: „[Autori referátov] z rozličných uhlov pohľadu skúmali koreláciu medzi myšlienkovými hodnotami, ktoré inštitúcia typu národného divadla predstavovala v širších spoločenských súvislostiach v čase vzniku a ako sa tento fakt odráža na jej profiláciu dnes (...). Vďaka nemeckým romantikom vieme veľmi presne, čo oni sami od národného divadla očakávali, aké nároky na jeho tvorbu formulovali a aký význam videli v spoločenskom pôsobení takejto inštitúcie. Inou (...) témou bolo hľadanie vzťahu medzi národnou drámou a národným divadlom.“¹

Vývoj tohoto hledání nesledujeme ve „stoleté“ publikaci v podobě nějaké (další) zobecňující úvahy, ale na analýzách stovky konkrétních scénických děl vytvořených v různých a, přiznejme, velmi dynamicky se proměňujících politických souvislostech.

Československá republika s jejím „čechoslovakismem“. Slovenský štát se svým fašismem. Znovu Československá republika před

¹ MAŤAŠÍK, A. Perspektívy národných divadiel. In *Slovenské divadlo*, 2010, roč. 58, č. 10, s. 189 – 190.

únorem 1948 a pak po něm. Československá socialistická republika se svým komunismem. Okupovaná Československá republika konečně s (byť i jen částečně funkčním) federativním uspořádáním a „reálným socialismem“. Turbulence po roce 1989 i se změnami oficiálního názvu státu, které končí roku 1993 vznikem samostatné Slovenské republiky. A i poté a až dodnes velmi dynamický vývoj, ve kterém se jako na tektonickém zlomu dramaticky srážejí kontinentální desky různých hodnotových systémů. Kolik „kulturních politik“, které mělo národní divadlo podle představ té či oné moci naplňovat, bylo za tu dobu formulováno a na divadlu s větším či menším úspěchem vynučováno? A jak se – přes všechny tyto obraty, které přesto umožnily vyrůst autentické národní divadelní kultuře, ale které současně semlely (do emigrace vyhnaly, život ukrátily a k sebevraždám dohnaly spoustu talentovaných osobností, včetně těch, které po jistou dobu v národním divadle působili) – dařilo či nedařilo plnit instituci její veřejnoprávní funkci?

Na obálce knihy slibují její autoři, že v ní „na pozadí společensko-politického kontextu“ zdokumentují „vývoj divadelního umenia, ale i dejiny našej spoločnosti“. Daří se jim tento závazek splnit?

2.

Zdroje idejí národních divadel nalezneme nejen u Maťašíkem na konferenci zmiňovaných německých romantiků, ale v širším spektru osvícenského myšlení, které začalo proměňovat zejména středoevropskou kulturu od konce 18. století. Zejména ty národy, které Milan Kundera označil trefně jako „nesamozřejmé“, v kvasu 19. století budovaly svou identitu právě nástroji národní kultury a směřovaly tak ke své pozdější státnosti. Bohumil Nekolný pak připomíná, že „slovenské národní divadlo se muselo emancipovat od českých konstitučních prvků“². Ladislav Čavojský zmínil míru, do níž se část probuzené pokrokové slovenské inteligence na konci 19. století ztotožnila s českou mýtomanskou ideou Národního divadla jako „Zlaté kapičky“, kterou zbudoval „Národ

sobě“: „Kým sme nemali naše, pokladali sme za svoje české Národné divadlo. (...) Všetci naši velikáni od Šafárika, Štúra až po Vajanského a Hviezdoslava o českom národnom divadle snívajú i písali, básnili aj vecne uvažovali.“³

Okolnostem ustanovení Slovenského národního divadla jako instituce díky nezměrnému úsilí Vavro Šrobára, který tak podpořil (spornou a účelovou) dobovou koncepci „čechoslovakismu“, se podrobně věnuje výzkum Andreje Maťašíka, shrnutý ve faktograficky bohaté a současně zábavné publikaci *Vznik a prvé roky Slovenského národního divadla*.⁴ Přiznejme, aniž bychom upírali na významu stu let profesionálního divadla na Slovensku, že tyto začátky nebyly ani příliš slovenské, ani příliš profesionální. Poněkud provinčně se zde reprodukoval provozně a ekonomicky ve své podstatě problematický model trojsoubového divadla v jedné budově. Ale byl to zakladatelský počín; nastartoval proces, který se již naštěstí nepodařilo zastavit, i když se Jeřábekova Východočeská divadelní společnost po několika měsících znovu vrátila obrázkem české provinční štace.

Tyto souvislosti, jejichž důsledky jsou v jubilejní publikaci doložené analýzami konkrétních inscenací, je třeba nespouštět ze zřetele, pokud uvažujeme o vztazích mezi divadlem a společností. Národní kulturní instituce „nesamozřejmých národů“ přetrvávají dobu svého vzniku a tehdejší společenské potřeby jako reprezentanti již završeného a překonaného úsilí. Aby se z nich nestaly muzeální pomníky, aby nebyly opakovaně vnímány a politicky zneužívány především jako součást národní mytologie potvrzující v části společnosti její nostalgické sebestředstvy, musíme je chápat jako součást společenských institucionálních struktur, které vytvořilo osvícenství.

O vzájemných vztazích společnosti a instituce Slovenského národního divadla zjevně přemýšlel také autorský tým této publikace. Editorka Dagmar Podmaková při prezentaci

3 ČAVOJSKÝ, L. Je idea národního divadla dedičná? In *Slovenské divadlo*, 2010, roč. 58, č. 3, s. 366.

4 MAŤAŠÍK, A. *Vznik a prvé roky Slovenského národního divadla*. Bratislava: Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, 2015.

2 NEKOLNÝ, B. Idea národních divadel v Evropě v úhlu pohledu od Lipan. In *Slovenské divadlo*, 2010, roč. 58, č. 3, s. 256.

knihy v rozhovoru pro internetový magazín Opera Slovakia řekla: „100 rokov Slovenského národného divadla predstavuje dejiny našej vrcholnej profesionálnej scény inak, než býva zvykom. Namiesto klasického chronologického prístupu k dejinným udalostiam či sledovania vývinu jednotlivých divadelných zložiek (dramaturgia, réžia a ďalšie) upriamujú autori pozornosť na vybrané inscenácie prostredníctvom ich rekonštrukcií, sprítomňujú umelecké výsledky súborov i jednotlivcov v spoločensko-politickom kontexte.“⁵ Michaela Mojžišová tamtéž: „Veríme, že sa nám napokon podarilo vytvoriť plastickú mozaiku: nie vypreparované sterilné dielo, ale plnokrvnú, realistickú kroniku operného domu, ktorý fungoval i funguje ako organická súčasť slovenského kultúrno-spoločensko-politického kontextu.“⁶ A podobne se ke společenské ambici díla vyjádřila i Nadežda Lidovská: „Výskum priniesol veľké množstvo príbehov – ľudských, umeleckých, spoločenských. Časť z nich sa dostala do knihy. Odkrývajú históriu SND. Smerujú z minulosti do budúcnosti. Napriek skeptickému vzťahu k príbehom – sú tu.“⁷

Nezvyklý pohled na tvorbu v jejím „společenském a politickém“ kontextu, „plastická mozaika“ a z minulosti do budoucnosti (?) směřující „příběh příběhů“. Tyto deklarované ambice publikace naplňuje. Jistě, mohlo se o tom společenském a politickém kontextu psát podrobněji a snad i kritičtěji, mozaika by pak byla ještě plastičtější a příběh by meandroval i do větších hloubek společenské sebereflexe (například k tragickým osudům namátkou Viktora Šulce, Jána Jamnického, emigraci Leopolda Laholy a šikaně Jozefa Budského po inscenaci *Atentátu*, perzekuci a tragikomickým pokusům Petra Karvaše o to jí čelit, emigraci Juraje Kukury atd.). Autoři

se však raději drží teatrologického přístupu a o stavu společnosti vypovídají až v druhém plánu; scénické dílo přeci vždy existuje „teď a tady“, a svědčí tak o své době a stavu místa, kde působí. A pak – publikace by rozbředla do neúnosného rozsahu.

3.

Nepříliš libozvučný pojem „veřejnoprávní“ vznikl doslovným překladem německé složeniny „öffentlich rechtlich“. Ten vyjadřuje moderní podstatu některých osvětských institucí, korigovanou zkušeností jejich zneužití totalitní mocí. Řeč je o „veřejném právu“. Přesněji: tyto instituce jsou založeny právním aktem, často zákonem, jsou tedy legální. Zároveň však slovní spojení nese i ten význam, že na výsledky jejich činnosti má veřejnost právo, že ji mají být přijaté a pro ni přístupné, že jsou tedy legitimní.

O napětí, které vzrůstá ve společnosti mezi legalitou (jako v jeho pojetí dodržování zákonů a pravidel) a legitimitou (jako jejich morálním oprávněním) uvažuje opakovaně filosof Václav Bělohradský. Například v knize *Společnost nevolnosti*⁸ se zabývá tím, do jaké míry může být „formální zákonnost“ v lidské pospolitosti respektována, pokud ji tato pospolitost nevnímá jako ve veřejném prostoru „veřejnou diskusi ospravedlněnou“.

Podstatou dramatu je neustálé ohledávání vnitřních rozporů ve společnosti, které mají vliv na činy (a rozhodování se) jedince. Rozpor mezi legalitou a legitimitou, který je už ideovým jádrem Sofoklovy *Antigony*, najdeme nejen v řadě kanonických dramát a jejich scénických interpretací, ale i v dobové dramospisebě. Ve výběru z padesáti činohr za stoletou historií SND je takových inscenací vlastně většina. Jejich rekonstrukce a analýzy poukazují i k mocenským zásahům a zákazům (vždy nějak právně „legální“ podloženým). Rekonstrukce samy mají, žel, nevyrovnanou úroveň. Ta, kromě rozdílné zkušenosti jednotlivých autorů, souvisí také u starších inscenací s až fatálním nedostatkem primárních zdrojů, s úrovní dobové kritiky, často ideologicky kontaminované úměrně své odborné nekompetenci, a také

5 Cit. podle VONGREJ, L. V Bratislave sa konala prezentácia knižnej publikácie 100 rokov Slovenského národného divadla. In *Opera Slovakia*, 1. 6. 2024. [online]. [cit. 25. 7. 2025]. Dostupné na internetu: <https://operaslovakia.sk/v-bratislave-sa-konala-prezentacia-kniznej-publikacie-100-rokov-slovenskeho-narodneho-divadla/>.

6 Tamtéž.

7 Tamtéž.

8 BĚLOHRADSKÝ, V. *Společnost nevolnosti. Eseje z pozdější doby*. Praha: Slon, 2008.

s tím, že u novějších titulů (od konce šedesátých let minulého století) autorky a autoři oscilují mezi přístupem teatrologa a kritika zhlédnutých inscenací. To ale nic nemění na tom, že právě časté napětí mezi scénickým dílem (a dramatickým textem), jeho vřelým, ospravedlňujícím přijetím publikem a mocenskými zájmy dokazuje, že SND (a to nejen jeho činohra, ale všechny soubory) v lepších případech opravdu plnilo svou „veřejnoprávní povinnost“. (Jindy však, a ani takové případy publikace nezamtlčuje, přáním toho či kterého režimu divadlo vycházelo vstříc, občas dokonce, zdá se, i z přesvědčení.)

Rakousko-chorvatský filosof Boris Buden se zabývá stavem postkomunistických společností v knize *Konec postkomunismu: Od společnosti bez naděje k naději bez společnosti*.⁹ Se snad odpustitelným zjednodušením jeho myšlenek rozliším pro naše potřeby pojmy společnost a veřejnost. Veřejnost je vždy spojena s možností společného sdílení veřejného prostoru. Divadlo je místem, kde se společnost rekonstruuje a mění se společným zakoušením scénického díla ve veřejnost. Stoletá historie divadla je tedy také stoletou historií společnosti, jejího ustanovování, probouzení se jejího veřejného ducha i jeho útluhu.

Oboustranná komunikace mezi jevištěm a hledištěm vždy nakonec dokáže odhalit nepravdu, snahu o ideovou či ideologickou manipulaci, míru společenského pokrytectví. Ve (skvělé) analýze Jamnického inscenace Molièrova *Misanropa* z roku 1940 popisuje Soňa Šimková bouřlivou reakci publika při její mocensky vynucené derniéře. Podle platných zákonů klerofašistického loutkového Slovenského štátu byl z činohry z rasových důvodů vyhozen představitel titulní role Martin Gregor. Tuto „legalitu“ publikum „nelegitimizovalo“. Pokrytectví kolaborující společnosti bylo ve veřejném prostoru demaskováno. Moc se bránila zákazem inscenace. Zákazy se pak ještě opakovaly. Svědectví o tomto zápasu divadla najdeme v knize hned několik. U „mladších“ inscenací je mohu spojit i s vlastním

diváckým zážitkem, například z Vajdičkovy inscenace Ibsenova *Nepřítele lidu* z roku 1989. (Tu už ale vadnoucí husákovský režim neměl sílu zakázat.)

V tomto ohledu „společenské diagnostiky“ a „prevence proti lži a pokrytectví“, v připomínání základních hodnot evropské civilizace, ale i v imunizaci společnosti proti rozkladným silám, fragmentaci, osamělosti ve virtuálním světě, je národní instituce dodnes (a v aktuální době obzvlášť) společnosti stále potřebná. Jubilejní publikace to přesvědčivě dokládá.

4.

Sám mám bohatou a rozporuplnou zkušenost s přípravami oslav divadelních výročí a s publikacemi, které je mají připomenout. Je to vážení „kritického“ a „oslavného“ doslova na lékárnických vahách. Míra kritičnosti takového počínu narůstá, pokud přináší nová fakta z primárního a sekundárního výzkumu a dokáže je nezaújatě interpretovat. Míra oslavnosti roste, pokud publikace přebírá stará tvrzení, vyslovovaná často účelově v jiných společenských souvislostech, a navíc je popularizačně zjednodušuje. Zatímco v kontaktu jeviště a hlediště se pokrytectví vždy demaskuje, papír snese všechno.

Navigace mezi touto Scyllou a Charybdou není zdaleka jedinou potíží, s níž se musí setavitelé a autoři takové publikace vyrovnat. Historii veřejnoprávní instituce vytvářejí svou prací stovky osobností. Hledisko „historické spravedlnosti“ je proto vždy nezbytně balancovat s citem pro sebeúctu těchto osobností a nezřídka i jejich dědiců. Kdo má a nemá být zmíněn, jaká plocha mu má být věnována, má se v publikaci objevit jeho fotografie? Všichni se tam prostě nevejdou. Ale činnost takové instituce, jako je v našem případě souborové repertoárové divadlo, je vždy kolektivním dílem. A vždy také, dodejme, už ze své podstaty prostředím nerovnostářským a nespravedlivým. Všichni ti, kteří se v anoncích inscenací objevují za představiteli hlavních rolí jako „a další“, případně „a jiní“, museli během své praxe spolýkat plné mísy této nespravedlnosti – a teď o sobě (či jejich potomci o nich) nenajdou v jubilejní publikaci ani zmínku?

Snad tato má zkušenost, spolu s okolností, že jsem patnáct let pedagogicky působil na

⁹ BUDEN, B. *Konec postkomunismu: Od společnosti bez naděje k naději bez společnosti*. Praha : Rybka Publishers, 2013.

FDU AU v Banské Bystrici, byla důvodem, proč jsem byl redakcí požádán o sepsání reflexe publikace ke stým narozeninám SND. Jde skutečně jen o dílčí postřehy, do diskursů slovenské historizující teatrologie jsem sice se zájmem nahlížel, ale za dostatečně odborně fundovaného se v této disciplíně nepovažuji. A navíc, mým celoživotním profesním biotopem je činohra, ale pokud jde o operu a balet, jsem opravdu jen poučeným laikem. Čtenář mi tedy snad promine, že mu nepředkládám recenzi, která by akademicky poučeně upozornila na případné věcné chyby (žádné jsem neshledal) bezmála tisícistránkového opusu, či která by začala zpochybňovat výběr stovky inscenací. A na vlastní „plavecké zkušenosti z publikační navigace“ mezi teatrologicky precizní Scyllou a oslavně reprezentativní Charybdou se odvolávám, když autorskému týmu, vedenému Dagmar Podmakovou, rád vystavím kormidelnické vysvědčení „cum laude“.

Dagmar Podmaková, spolu s dalšími iniciátorkami projektu publikace, Michaelou Mojžišovou a Nadeždou Lindovskou, dokázaly ještě v docích s předstihem loď „povinné jubilejní jízdy“ nasměrovat k badatelskému výzkumu. Spolehneme-li se na informace, které zazněly při prezentaci knihy 29. 5. 2024 v SND, trvala cesta k této události od podání první fáze výzkumného projektu třináct let! Tehdejší generální ředitel SND Matej Drlička zmínil, že za tu dobu se vystřídal pět ministrů kultury a pět generálních ředitelů divadla. (Ta pátá ministryně pak za několik týdnů Drličku z funkce za mohutných protestů slovenské kulturní veřejnosti odvolala. To patří ke koloritu, o kterém publikace mimo jiné přináší řadu svědectví. Ať úmyslně či nechťeně tím charakterizoval nestabilní prostředí, ve kterém soubory SND pracovaly a pracují.)

Ale konec dobrý, všechno dobré – a výsledek opravdu stojí za uznanou pozornost. Graficky krásně vyvedené tři svazky, jejichž invenční, elegantní, spotřebitelsky vlídnou podobu (rovněž díky skvěle zakomponovanému množství fotografií z inscenací, ale i reprodukcí plakátů a scénografických a kostýmních návrhů) vytvořila Barbora Šajgalíková, vysoce předčí obvyklou úroveň na křídovém papíře v omyvatelných deskách vydávaných reprezentativních

publikací. Ty zpravidla slouží k společenskému a marketingovému rozdávání oficiálním hostům divadla a většinou sotva prolisovány leží někde v knihovnách. Tato „trojknih“ v kartonovém pouzdře, na kterém, stejně tak jako na deskách knih, jsou replikovány krásné kostýmní návrhy Petra Čaneckého, Milana Čorby, Ludmily Purkyňové a Ireny Schanerové, přímo zve nejen k prolisování, ale věřím, že dokáže připoutat pozornost natolik, že toho, kdo ji má v rukou, přiměje i k četbě.

Taková četba de facto encyklopedického díla nebude patrně soustavná, od A až do Z, bude výběrová. Na výběr je z analýz stovky inscenací, informací o jejich tvůrcích, premiérách, derniérách a počtu repríz, a dále z rozsáhlejších úvodních studií. Jakkoli tu úvodní nazvala Dagmar Podmaková *Vznik Slovenského národného divadla a jeho začiatky*, popíše v ní základně a nezbytně zjednodušeně celé dějiny instituce, jejich souborů a budov, kde působila a působí. Podrobnější studii představují *Stručné dejiny činohry s krátkymi zastaveniami* téže autorky. Je téměř nemožné vypořádat se v nich nejen se sedmnácti sty činoherními inscenacemi (tak, aby bylo alespoň do jisté míry objasněno kolektivní rozhodnutí badatelského týmu podrobit analýzám právě vybraných padesát z nich), ale současně i s oním již zmíněným opravdu dramatickým vztahem státu k „jeho“ národnímu divadlu.

Objevem (což dílem přičítám své již avizované neznalosti) pro mě byla studie Michaely Mojžišové *Na púti k najvyšším méтам*, uvozující třicet analýz operních inscenací. Opravdu to opera na Slovensku neměla snadné, zvláště pokud byla a je – a to právě z pochybného, ale od romantizující složky osvícenství stále užívaného reprezentativního pojetí opery – chápána jako vrcholný projev kulturní zralosti a vyspělosti národa. Je tou první národní operou, resp. její inscenací Bellův *Kováč Wieland* (1926) nebo „až“ Suchoňova, hned při prvním uvedení (1949) ideologicky mrzačená, *Krútnava*? Nenaznačují nám něco o tom tvůrci výběru třiceti oper, když do něj zahrnou nacionalismus Slovenského štátu opěvující a divácky veleúspěšnou Dusíkovu operetu *Pod cudzou vlajkou* (1941)? Zatímco slovenská profesionální činohra dostala ke svému tvarování a zrání

devadesát let, samostatná opera, která by nebyla filiálkou té české, jich měla jen sedmdesát.

Podobně na tom byl i baletní soubor SND, jak o tom svědčí už i pouhý název úvodní studie Kristiána Kohúta *Umenie Terpsichory v Bratislave – neľahká cesta k profesionalismu*, uvozující analýzu dvacítky inscenací. Ještě průkazněji než v případě činohry i opery je na diváckém ohlasu, dokumentovaném počtem repríz a délkou uvádění inscenace, patrný rozdíl mezi diváckým přijetím a uměnovědnou kritickou reflexí.

Nikdo dosud nenapsal dějiny divadla jako „dějiny diváků“, ale v druhém, možná až v třetím plánu je tato jubilejní publikace určitým pokusem o ně. Vždyť celé to mapované zakladatelské úsilí slovenského profesionálního divadla bylo také úsilím o budování publika, tedy vlastně o ono zmiňované budování veřejnosti ve společnosti, která se teprve konstituuje.

Na baletní dramaturgii vidíme, jak se pokouší tento scénický druh lákat publikum prostřednictvím „zaručených titulů“, které charakterizuje recidiva Delibesovy *Coppélie* či Čajkovského *Labutího jezera*, a jak ho nakonec překvapivě a potěšitelně získá baletním muzikálem Vaša Patejdla *Snehulienka a sedem pretekárov*.

V opeře se to podaří kromě „tutovek“ (ne nadarmo se mluví o operní dramaturgii jako o neselehávajícím výběru z toho divácky osvědčeného) například Gershwinově *Porgy a Bess*, výmluvně je ovšem operní výběr uzavřen pouhými třemi reprízami superlativy oceněné inscenace Vivaldiho *Arsildy* z roku 2017.

V činohře vidíme zápas o publikum (a s publikem) na nepoměru mezi famózními pěti sty reprízami Zacharovy inscenace Brylova a Gärtnerové *Na skle malované* z roku 1974 (do roku 2004) a pěti uvedením přelomového Jamnického nastudování Molièrova *Misanropa* z roku 1940 či pěti představeními Hoffmannovy zásadní inscenace *Jánošíka* Márie Rázusové-Martákové z roku 1941. (I když v obou těchto případech do reprízování zasáhla moc.) Také do výběru zařazená Klatova inscenace Dürrenmattových *Fyziků* z roku 2019, navíc Martinou Mašlárovou reflektovaná poměrně kriticky, skončila ještě před covidem už po devíti reprízách. Sliboval jsem

sice, že nebudu výběr zpochybňovat, ale přeci jen tady jako by odněkud nepatříčně zavanul ozvuk nesebevědomého provincialismu. Klatva je jistě evropsky slavný režisér, marketingově jistě obratnější než takový Martin Čičvák, který do SND mimo jiné roku 2010 přinesl publikaci nezminěnou první inscenací obou děl Goethova *Fausta*. A když už jsem u těchto „nimravých“ a jistě i osobní zkušeností motivovaných výhrad: je jistě správné, že se ve výčtu objevuje normalizační opus Jana Soloviče *Meridian*, Hasprova inscenace měla také přes stovku repríz, je to výmluvné svědectví doby. Ale i z tohoto „svědeckého“ hlediska by si snad zasloužila svou analýzu rozsáhlá a v repertoáru Činohry SND několika inscenacemi zastoupená tvorba dnešního „státního dramatika“ Viliama Klimáčka.¹⁰

Od opravdu provinčních, neautentických a spíše buditelsky než umělecky hodnotných začátků během sta let vyrostla na Slovensku silná, ve svých vrcholných projevech evropská, sebevědomá divadelní kultura. Divadlo se stalo jednou z agor, prostorem, kde obec vespolně sdílí a zveřejňuje své naděje i obavy. I díky tomu dozrála slovenská společnost k existenci samostatného státu s jeho institucemi. Okolnost, že vedle civilizační krize touto společností otrásala a dnes znovu otrásá ještě její vlastní vnitřní krize identity, nabízela a nabízí instituci, jakou je stoleté SND, toto všechno napětí reflektovat, tematizovat a svým působením ve veřejném prostoru i léčit. Je to, přes všechna zakolísání, obdivuhodný výkon.

Století SND je tedy i stoletím vzniku a proměn publika, vzniku a proměn moderní slovenské společnosti. Z tohoto hlediska je publikace opravdu cenná nejen teatrologicky, ale i sekundárně a společenskovědně. Můžeme ji v této době zpochybňování hodnotových základů evropské kultury a civilizace právem považovat za státotvorný čin.

¹⁰ Pojem „státní dramatik“ přebírám z rozhovorů s Jánem Sládečkem o slovenské dramatice. Není to zajisté „institucionální pojmenování“, ale vyjadřuje to převažující zastoupení toho kterého autora na slovenských jevištích v té které době.