

Zabudnutá osobnosť slovenského divadelníctva Jaroslav Hanka a jeho úprava Chalupkovho *Kocúrkova*

A Forgotten Figure of Slovak Theatre Jaroslav Hanka and His Adaptation of Chalupka's *Kocúrkovo*

ANNA ZELENKOVÁ

Slovanský ústav Akadémie vied Českej republiky, v.v.i.

ABSTRAKT: Jaroslav Hanka (1893 – 1970) je jednou zo zabudnutých osobností československých kultúrnych vzťahov a dejín slovenského divadelníctva. Bol básnikom, dramatikom, publicistom a divadelným kritikom, autorom dramatických úprav slovenskej klasiky. Štúdia sa venuje jeho verzii Chalupkovho *Kocúrkova* (Košice, 1924; Bratislava, 1925), ktoré bolo žánrovo transformované na pompéznu operetu s hudbou Jaromíra Weinbergera a s baletnými vsuvkami. S odstupom času je možné danú adaptáciu interpretovať ako nevydarený, ale žánrovo ojedinelý pokus o libreto so slovenskou komediálnou látkou, ako intertextuálny prepis založený na tendenčnej aktualizácii. Upravené *Kocúrkovo* chcelo napomôcť ku konštituovaniu domáceho, zatiaľ sa iba formujúceho operetného žánru, ktorý by v rámci spolupráce s ďalšími českými umelcami (Oskar Nedbal, Achille Viscusi, Jaroslav Jareš) a v konkurencii maďarskej a nemeckej tradície pritiahol do divadla aj publikum neslovenskej národnosti.

ABSTRACT: Jaroslav Hanka (1893 – 1970) is one of the overlooked figures in Czechoslovak cultural relations and in the history of Slovak theatre. He was a poet, playwright, publicist, theatre critic, and the author of theatrical adaptations of Slovak literary classics. This study focuses on his version of Chalupka's *Kocúrkovo* (Košice 1924, Bratislava 1925), which he transformed into a grand operetta featuring music by Jaromír Weinberger and ballet interludes. With hindsight, the adaptation may be interpreted as an unsuccessful, yet generically unique, attempt to create a libretto drawing on Slovak comedic material – an intertextual transcription based on a tendentious updating of the original work. Hanka's adaptation of *Kocúrkovo* aimed to contribute to the domestic, emerging operetta genre, which was to attract, in cooperation with other Czech artists (Oskar Nedbal, Achille Viscusi, Jaroslav Jareš) and in competition with the Hungarian and the German tradition, even non-Slovak audiences to the theatre.

KLÚČOVÉ SLOVÁ:

Jaroslav Hanka, Ján Chalupka, slovenské divadelníctvo dvadsiatych rokov 20. storočia, teória adaptácie a intertextuality, slovenská činohra, slovenská opereta

KEYWORDS:

Jaroslav Hanka, Ján Chalupka, Slovak theatre of the 1920s, theory of adaptation and intertextuality, Slovak drama, Slovak operetta

Máloktoľ meno upadlo v česko-slovenských kultúrnych vzťahoch i v dejinách slovenského divadelníctva do zabudnutia takým spôsobom, ako český básnik, dramatik, publicista a redaktor Jaroslav Hanka (1893 – 1970), predstaviteľ mladej českej inteligencie pomáhajúcej po roku 1918 budovať konštituuujúcu sa slovenskú kultúru. Jeho heslo sa iba v stručnej podobe objavuje v niektorých českých a slovenských literárnych slovníkoch,¹ aj keď v autorovej bibliografii môžeme zaregistrovať básnickú zbierku, knižný súbor fejtónov, pôvodné dramatické diela pre dospelých i mládež a desiatky adaptácií svetovej aj slovenskej klasiky.² K tomu sa dá pripojiť bohatá redaktorská prax a odborná divadelná publicistika. Sústredenejšiu pozornosť mu venuje len divadelná historička Zdenka Pašuthová v kapitole o slovenskej činohre dvadsiatych rokov 20. storočia v *Dejinách slovenského divadla I.* (2018), v ktorej zachytila osobnosť Hanku v začiatkoch Slovenského národného divadla (SND), jeho záujem o dramaturgické a režijné otázky domáceho repertoáru.³ Tá istá autorka traktuje Hankovu adaptáciu *Kocúrka* od Jána Chalupku ako „rekonštrukčnú“ stratégiu,⁴ ktorá mala priviesť do divadla väčší počet divákov.

Príčiny nedostatočnej reflexie Hanku v slovenskej teatrológii môžeme vidieť v niekoľkých faktoroch, ktoré vyplývajú nielen z rozkolísania hodnotových kritérií pri posudzovaní začiatkov SND, ale najmä z ctižiadostivej, komplikovanej osobnosti autora s vysokými umeleckými ambíciami, ktorý sa v rámci svojho ľudského a profesijného rozmeru permanentne pohyboval v extrémnych polohách.⁵

JAROSLAV HANKA A SND NA ZAČIATKU DVADSIATYCH ROKOV 20. STOROČIA

V prvej časti štúdie (aj na základe štúdia archívnych materiálov a dobovej publicistiky) v krátkosti pripomenieme Hankovo úsilie o zlepšenie stavu slovenského

1 DAUBRAVOVÁ, M. Hanka, Jaroslav. [Heslo]. In *Slovník divadelních kritiků a publicistů*. (Ed. V. Štefko). Bratislava : Divadelný ústav, 2020. [online]. Dostupné na internete: <https://kritici.theatre.sk/kritici-a-publicisti/hanka-jaroslav/>; tiež Hanka, Jaroslav. [Heslo]. In *Biografický lexikón Slovenska III. G – H*. Martin : Slovenská národná knižnica – Národný biografický ústav, 2007, s. 343 – 344; tiež Hanka, Jaroslav. [Heslo]. In *Encyklopédia dramatických umení Slovenska 1. A – L*. Bratislava : Veda, 1989, s. 443; tiež Darmo, J. *Slovenská žurnalistika 1918 – 1938*. Martin : Matica slovenská, 1966, s. 119 – 120.

2 Napr. básnická zbierka *Chvilie života 1914–1918* (1922), súbor fejtónov a úvah *Puč et Cie, poznámky k malým a veľkým udalostiam* (1922), detská rozprávková hra *Utikey, Káčo...!* (1933), hra *Na rozcestí* (1926) atď.

3 PAŠUTHOVÁ, Z. Činoherné divadlo v rokoch 1920 – 1932. In ŠTEFKO, V. a kol. *Dejiny slovenského divadla I. (do roku 1948)*. Bratislava : Divadelný ústav, 2018, s. 164.

4 PAŠUTHOVÁ, Z. Rekonštrukcia divadelnej inscenácie ako vedecká i tvorivá metóda z pohľadu pedagogického procesu v rámci výučby dejín slovenského divadla. In *Slovenské divadlo*, 2016, roč. 64, č. 1, s. 11 – 13.

5 V rokoch 1928 – 1929 sa Hanka ako redaktor Slovenského denníka a zástanca pravicovej Československej národnej demokracie pripojil k žalobe politika Milana Ivanku, podanej za vlezradu na poslanca Hlinkovej slovenskej ľudovej strany a šéfredaktora Slováka, Vojteka Tuku. Údajne pri tom aktívne spolupracoval s políciou pri zaisťovaní dokumentov slúžiacich k jeho odsúdeniu. Viac pozri DAUBRAVOVÁ, M. Hanka, Jaroslav. [Heslo]. In *Slovník divadelních kritiků a publicistů*. V roku 1935 však Hanka začal sympatizovať s fašisticky orientovaným hnutím Národní sjednocení a počas protektorátu podpísal spoluprácu s gestapom. V roku 1945 bol ľudovým súdom odsúdený k trestu smrti, ale trest mu bol neskôr odpustený. Viac pozri tamže. Po februári 1948 sa stiahol z verejného života. Umelecky ambiciózny Hanka písal popri divadelných kritikách aj básne, prózu, prekladal dramatickú literatúru z nemčiny, pre deti zložil rozprávkovú hru *Utikey Káčo* a pod pseudonymom Pavol Čierny napísal pre SND hru *Na rozcestí* (premiéra 17. 3. 1926). Viac pozri ZELENKOVÁ, A. – HIMIČ, P. K počiatkom slovenského divadelníctva v dvadsiatych rokoch 20. storočia. Ján Borodáč a Štefan Krčméry. In *Slovenské divadlo*, 2023, roč. 71, č. 2, s. 126 – 127. DOI: 10.31577/sd-2023-0010.

divadelníctva na začiatku dvadsiatych rokov 20. storočia a jeho pozíciu v SND.⁶ V druhej časti sa v súvislosti s teóriou adaptácie a intertextuality zameriame na umelecký medzidruhový transfer pôvodnej satiry Jána Chalupku *Kocúrkovo, alebo Len aby sme v hanbe nezostali* do operetnej ferie „veľkého“ štýlu. Poukážeme na kultúrno-historickú a sociologickú motiváciu jej vzniku, diktovanú recepčnou prístupnosťou aj vonkajším ekonomickým tlakom. Inscenácia bola v dobovej tlači (pre svoju neobvyklú žánrovú formu) očakávaná s veľkými nádejami, ale neskôr upadla do zabudnutia. Pravdepodobne to zapríčinila neúspešná komerčná aktualizácia slovenskej dramatickej klasiky, ktorú údajne zavinil práve Jaroslav Hanka svojimi amatérskymi dramaturgickými zásahmi, nezvládnutým režijným poňatím a pokusom o žánrový experiment.

Je známe, že umelecká aj ekonomická situácia SND bola v období jeho začiatkov zložitá, hoci sa tzv. slovenská sezóna vďaka iniciatíve Družstva SND postupne predlžovala. V roku 1925 dosiahla desať mesiacov, divadlo zároveň do roku 1924 hralo tri mesiace v Košiciach, kde v tom istom roku vzniklo Družstvo Východoslovenského národného divadla (VND) s vlastným súborom. Aj keď Jaroslav Hanka vo viacerých príspevkoch vyzdvihol rastúci počet slovenských hier, trval na tom, aby bol záväzne prijatý slovenský činoherný repertoár,⁷ ktorý by prepoil zábavnú a edukatívnu funkciu. Tú totiž neplnili ani menej významné, niekedy až diletantské slovenské hry, ani osvedčené tituly určené pre poučenejšie obecnstvo, ktoré sa v konfrontácii s rozvinutejšou nemeckou a maďarskou tradíciou nedostali do silnejšieho povedomia divákov. Hanka síce odporúčal českú (Jaroslav Vrchlický, Ladislav Stroupežnický, František Věnceslav Jeřábek a d.) alebo svetovú klasiku (Molière, William Shakespeare, Henrik Ibsen, Anton Pavlovič Čechov, Nikolaj Vasilievič Gogol' a d.), bolo však zrejmé, že v repertoári stále chýbala pôvodná či adaptovaná hra, ktorá by sa mohla považovať za „kasový trhák“, a popritom by spĺňala aj nároky na umeleckú kvalitu zaručenú buď nejakým slovenským klasikom, alebo jeho adaptovaným textom.

„(...) budeme musieť čakať zjavenie nových hviezd a skutočných tvorčích duchov (...). Je správny i dosavadný spôsob neforsírovať za každú cenu pôvodné dramatá, jestli sú bezcenné (...),“⁸ napísal divadelný kritik Prúdiv Juraj Slávik-Neresnický, ktorý spolu s Albertom Pražákom, Ivanom Kraskom a najmä s Jaroslavom Hankom (ako členovia komisie) presadili udelenie prvej štátnej ceny Ministerstva školstva a národnej osvety najlepšej slovenskej pôvodnej hre realizovanej na scéne SND v rokoch 1920 – 1921, a to *Hriechu* od Jozefa Gregora Tajovského.⁹ Umelecky ambiciózny Hanka videl východisko v návrate k staršej slovenskej dráme, k pôvodným obrodeneckým, komediálne-satirickým hrám, ktoré boli obľúbené v ochotníckom divadle a dostali sa do širšieho povedomia ako domáca klasika. Mal tým na mysli najmä trojicu autorov

6 Vedome sa nezaobráame biografickým náčrtom jeho literárnych a publicistických aktivít ani jeho pôvodnou a prekladateľskou tvorbou.

7 Viac pozri PAŠUTHOVÁ, Z. Činoherné divadlo v rokoch 1920 – 1932. In ŠTEFKO, V. a kol. *Dejiny slovenského divadla I. (do roku 1948)*, s. 153 – 154.

8 SLÁVIK-NERESNICKÝ, J. Slovenská dramatická literatúra a Slovenské Národné Divadlo. In *Prúdy*, 1923, roč. 6, č. 3, s. 191.

9 Tamže.

– Jána Palárika, Jonáša Záborského a Jána Chalupku, o ktorom Slávik-Neresnický napísal: „Jeho Kocúrko (...) má iste väčšiu oprávnenosť dostať sa na veľkú slovenskú scénu, než niektoré z dosiaľ uvedených výtvorov ‚modernej‘ slovenskej tvorby.“¹⁰

Výber komédie *Kocúrko* mohol podľa divadelného historika Zoltána Rampáka súvisieť s tým, že staršie slovenské hry boli medzi ochotníckymi súbormi rozšírené a všeobecne známe, preto zaručovali väčšiu návštevnosť.¹¹ Popri umeleckom aspekte tu silne pôsobilo aj to, že hra s témou slovenského ľudu síce pripomínala v minulosti aj súčasnosti vyostrené slovensko-maďarské vzťahy, ale svojím umelecko-ideovým vyznením, ako sa to odrazilo u Palárika, vyzývala k zmiereniu a harmónii medzi oboma národmi. Bolo zrejmé, že cesta Chalupkovho *Kocúrka* na scénu SND si bude vyžadovať väčšiu, možno aj radikálnejšiu úpravu pôvodne veseloherného textu, ktorý sa ako „nedotvorený“ a aktualizovaný stane východiskom pre dramaturgicko-režijné završenie novej inscenácie. Zdenka Pašuthová tento trend označila za „účelovú rekonštrukciu“, keď sa ťažisko presúva z pôvodne „nedotknuteľného“ dramatického textu na inscenačný proces, ktorý v tomto prípade znamenal nielen uvedenie do pôvodného stavu alebo pietne obnovenie, ale najmä žánrovú aktualizáciu a „prebudovanie“ hry s voľnejším vzťahom k svojmu pretextu.¹²

Jaroslav Hanka realizoval prvý pokus o úpravu slovenskej klasiky v roku 1921 *Inkognitom* od Jána Palárika, ktoré bolo pôvodne vydané v roku 1858 v Budíne,¹³ premiéra sa konala 25. 9. 1921 v SND. Svoju koncepciu vysvetľoval v článku *Palárik redivivus*.¹⁴ S odstupom času chápal *Inkognito* v podstate ako knižný text bez pevnej dramatickej stavby, ktorý však predstavoval prostriedok formovania slovenského povedomia v predmatičnom období. Podľa Hanku, hra satiricky vykresľovala prekážky, s ktorými sa stretávala sociálne a národnostne sa formujúca societa v konfrontácii s maďarským živlom.

Tento prístup, založený na presvedčení, že Palárikov dramatický text predstavuje realistickú kópiu dobových pomerov, však nedoceňoval moment nadsádzky a grotesknosti. Pôvodne „milý dobový obrázok života slovenských mestečiek v rokoch 50. – 60., teda v dobe najintenzívnejšej reakcie, keď z jednej strany doliehalo na Slovákov nemecké spiatočníctvo a z druhej strany stále viac sa rozvíjajúca maďarizácia“,“¹⁵ sa pokúsil fabulačne aj kompozične zjednodušiť, odstrániť rozsiahle dialógy a nefunkčné dejové odbočenia, spojiť nesúrodé a niekedy nedramatické scény do silnejších akčných výstupov. Hanka odstránil z nárečovo zafarbeného textu germanizmy a maďarské frázy, ktoré mohli byť v dobovom kontexte bežne recipované, a text

10 Tamže, s. 190.

11 RAMPÁK, Z. Pôvodné hry v činohre Slovenského národného divadla. In *Pamätnica Slovenského národného divadla*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1960, s. 113.

12 PAŠUTHOVÁ, Z. Rekonštrukcia divadelnej inscenácie ako vedecká i tvorivá metóda z pohľadu pedagogického procesu v rámci výučby dejín slovenského divadla. In *Slovenské divadlo*, s. 11.

13 PALÁRIK, J. *Inkognito*. In *Concordia*. Budín, 1858, s. 281 – 378.

14 HANKA, J. *Palárik redivivus*. In *Jeviště*, roč. 2, 1921, č. 41, s. 609 – 610, 13. 10. 1921. Citáty z českého jazyka prel. A. Zelenková.

15 Tamže, s. 610.

jazykovo transkriboval do spisovnej slovenčiny. Vo svojej úprave chcel Palárikovu hru „zbaviť (...) všetkých naivností“¹⁶, aby vynikla hlavná národnobuditeľská koncepcia a žánrová kresba protikladných, ale činoherne sa vyvíjajúcich typov, ktoré „ešte dnes postačia svojím bodrým humorom pre dosiahnutie úspechu u obecnstva“.¹⁷

Hankovo *Inkognito* predstavovalo vnútrožánrové adaptačné nadväzovanie, v ktorom prevažoval eliminačný princíp nad amplifikačným a ktoré sa pragmaticky prispôbovalo novej výpovednej situácii. Intertextuálny prepis, re-writing konkrétneho textu v tomto prípade realizoval všetky možné formy – príležitostnú elimináciu kombinoval so substitúciou (náhrada určitých prvkov inými prvkami) a najmä s adíciou, keď bol pôvodný text doplnený o nové pasáže, prvky alebo postavy. Hankov prepis znamenal afirmatívnu (sub)verziu danej témy,¹⁸ v ktorej boli scény, opisy konfliktov či vykreslenie prostredia zjednodušené a eliminácia dejevých digresíí i vedľajších postáv prispela k väčšej dynamickosti hry. Je však potrebné povedať, že jeho „reprodukčné“ zásahy do pôvodného textu, a to buď jazykové, alebo štruktúrne, ktoré mali preukázať „životnú javiskovú silu“ a „obnažiť zdravé jadro Palárikovej veselohry“,¹⁹ zachovávali kompozičné postupy predlohy a jej vyjadrovacie prostriedky.²⁰

Družstvu VND v Košiciach, ktoré vzniklo 1924 a bolo v podstate iba české, prišla vhod Hankova adaptácia slovenskej divadelnej hry, a to návrat k Chalupkovmu *Kocúrkovu*. Vedenie VND vtedy hľadalo pre slávnostné otvorenie divadla vhodný titul, ktorý sa mal stať výnimočnou udalosťou vo východoslovenskom regióne ovládanom maďarskými divadelnými spoločnosťami. Úvodná inscenácia mala byť multižánrová a zacielená na komerčný úspech, na ktorom by sa podieľali činohra aj operný orchester so speváckym zborom – mala však byť najmä čisto slovenská. Napriek tomu, že kritickosť diela bola potlačená, mohlo košické publikum v hre podľa divadelného historika Petra Himiča vidieť „aj symboliku s nedávnym nadobudnutím národnej slobody“.²¹ Hanka nakoniec riaditeľ Josef Hurt poveril úpravou, réžiu zverili Janovi Sýkorovi, hudbu Jaromíra Weinbergera dirigoval dvadsaťjedenročný Vlastislav Antonín Vipler, neskôr známy ako autor zábavných operiet.

Po košickej premiére 13. 9. 1924, ktorá sa dá označiť za „českú“ záležitosť, vyšla hra v Hankovej adaptácii v nasledujúcom roku 1925 knižne²². V tom istom roku ju

16 Tamže.

17 Tamže.

18 Vychádzame z teórie adaptácie sformulovanej v monografii ŽILKA, T. *Od intertextuality k intermedialite*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Fakulta stredoeurópskych štúdií, 2015, s. 19 – 20.

19 HANKA, J. Palárik redivivus. In *Jevišťe*, s. 610.

20 Porov. rekonštrukciu Palárikovho *Inkognita* (1921) v štúdií PAŠUTHOVÁ, Z. Ján Palárik *Inkognito* (1921).

In LINDOVSKÁ, N. a kol. *Od rekonštrukcie divadelnej inscenácie ku kultúrnym dejinám? 100 rokov Slovenského národného divadla. Divadelné inscenácie 1920 – 1938 (činohra, opera)*. Bratislava : Veda, 2015, s. 142 – 144.

21 HIMIČ, P. *Divadlo na východnom Slovensku I. (Od počiatkov do roku 1945)*. Banská Bystrica : Akadémia umení v Banskej Bystrici, Fakulta dramatických umení, 2020, s. 76.

22 CHALUPKA, J. *Kocúrkovo, alebo len aby sme v hanbe nezostali*. Veselohra v 3 dejstvách so spevmi a tancami. Upravil J. Hanka. Bratislava : Viktor Sekey, 1925.

uviedlo SND, išlo však o inú inscenáciu, aj keď realizovanú v tej istej Hankovej úprave.²³ Bratislavské naštudovanie však narazilo na kritiku Jána Borodáča, ktorý bol v roku 1924 angažovaný s manželkou Oľgou do činoherného súboru SND. Vo svojich neskorších *Spomienkach*,²⁴ ale aj v korešpondencii so Štefanom Krčméryom písal Borodáč o vlastnom dramaturgickom zámere vrátiť sa k osvedčenej domácej divadelnej klasike. 14. 6. 1924 žiadal Krčméryho o radu, ako a čo vybrať do zoznamu pripravovaných hier na sezónu 1924/1925: „Rád by som dostal do rúk dramatické spisy Chalupku, Palárika, Záborského. Rád by som sa pokúsil o úpravu niektorého zo spisov spomenutých spisovateľov a poproboval oživiť ho.“²⁵ V *Spomienkach* označil Hanku za zaťatého a politicky zaslepeného nepriateľa slovenského divadla.²⁶ „P[ana] Hanku znám už dávno ako úhlavného nepriateľa slovenčiny, zvlášť čo sa týka divadla (...). Spotvoril už 2-krát Palárika (...). Človek tento silou-mocou len do divadla a do divadla (ovšem len na Slovensku), hoci zoral Kocúrkovo tak, ako by ho nebol ani najposlednejší zlý ochotník,“²⁷ týmito slovami skritizoval Hankovu úpravu.²⁸

V podtexte Borodáčovej argumentácie stálo vnímanie Hanku ako konkurenta, ktorý nedôveroval rastúcej úrovni slovenského divadelníctva, a preto uprednostňoval na scéne SND českých spolupracovníkov. Táto kritika vzrástla v júni 1924, keď Borodáč podpísal zmluvu na angažovanie za režiséra a dramaturga slovenských hier s vtedajším riaditeľom Oskarom Nedbalom. Borodáč 14. 6. 1924 v danej záležitosti napísal Š. Krčmérymu: „Súdiac podľa rozhovoru s podnikateľom terajším O. Nedbalom konštatoval by som, že má dosť poctivé úmysly so slovenčinou pri SND, keď nebudú nám v tejto veci prekážať iní. Chce uviesť celý rad slovenských hier, pôvodiny a preklady. Praje si, aby sa hralo čím častejšie slovensky na doskách SND.“²⁹

Na začiatku roka 1925, už v novej funkcii, Borodáč oznámil zámer pripraviť pre činohernú scénu SND vlastnú úpravu *Kocúrkova*. No vedenie bratislavského divadla sa rozhodlo inak a uprednostnilo adaptáciu Jaroslava Hanku, ktorého požiadalo aj o réžiu. Borodáč preto musel svoj dramaturgický zámer odložiť, jeho úprava sa realizovala na tejto scéne až v roku 1940³⁰ a potom ešte v roku 1949 v Košiciach³¹. Aj tieto dve úpravy však divadelná historiografia považuje za „extrémne“, pretože pod vplyvom dobovej ideológie modifikovali dramatikovu satiru „na proslovenskoštatnu

23 Je potrebné upozorniť na to, že pomer košickej a bratislavskej inscenácie *Kocúrkovo* zostáva otvorenou otázkou, vyžadujúcou ďalší archívny výskum. Už sme konštatovali, že pravdepodobne išlo o inú inscenáciu, čo potvrdzuje zmena režiséra, ale v tej istej úprave realizovanej v oboch prípadoch J. Hankom.

24 BORODÁČ, J. *Spomienky*. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1995.

25 List J. Borodáča Š. Krčmérymu, 14. 6. 1924. Archív Matice slovenskej (AMS) II 22.1/9.

26 BORODÁČ, J. *Spomienky*, s. 155.

27 List J. Borodáča Š. Krčmérymu, 18. 7. 1925. AMS II 22.1/9.

28 Borodáč sa kriticky vyjadroval aj k vlastným Hankovým dramatickým pokusom. Viac pozri ZELENKOVÁ, A. – HIMIČ, P. K počiatkom slovenského divadelníctva v dvadsiatych rokoch 20. storočia. Ján Borodáč a Štefan Krčméry. In *Slovenské divadlo*, s. 126 – 127.

29 List J. Borodáča Š. Krčmérymu, 14. 6. 1924. AMS II 22.1/9.

30 Viac pozri PAŠUTHOVÁ, Z. Rekonštrukcia divadelnej inscenácie ako vedecká i tvorivá metóda z pohľadu pedagogického procesu v rámci výučby dejín slovenského divadla. In *Slovenské divadlo*, 2018, s. 12 – 13.

31 Viac pozri PAŠUTHOVÁ, Z. Ján Chalupka – známy neznámy. In *Ján Chalupka. Súborné dramatické dielo I*. Bratislava : Divadelný ústav v Bratislave, 2012, s. 27.

či socialistickú agitku“.³² Sám Borodáč si uvedomil problematickosť inscenačnej konkretizácie a s odstupom času napísal: „(...) s Chalupkovým Kocúrkovom sa nikde úspešne nedarilo a nedarí sa podnes.“³³

Bratislavská inscenácia *Kocúrkova* sa tešila neobvykle širokej mediálnej propagácii, čo súviselo aj s tým, že sa na jej realizácii zišli najlepší umelci, ktorých malo vedenie SND v danom období k dispozícii. To isté platilo pre herecké obsadenie, v ktorom sa v úlohe Jána Tesnošila a jeho manželky Madleny objavili Andrej Bagar a Oľga Borodáčová Országhová, ako pán z Chudobíc sa predstavil Jozef Kello. Na výtvarné riešenie, kostýmy, kulisy a na uvedenie hry poskytlo Družstvo SND režisérovi na súdobé pomery neuveriteľne vysokú čiastku 20.000 korún.³⁴ Vo väčšine slovenských denníkov vyšli podrobné informácie o príprave inscenácie a jej chystanej premiére 13. 3. 1925, na ktorej participovali nielen činohra, ale aj opera s baletom. Tlač v tomto prípade komentovala i jednotlivé skúšky, ktoré údajne prebiehali vo vzájomnej harmónii všetkých zainteresovaných umelcov – orchester vraj pri prvom zoznámení sa s Weinbergerovou hudbou nadšene aplaudoval.³⁵

Mladý, ale už komerčne úspešný a medzinárodne známy český skladateľ židovského pôvodu, žiak nemeckého skladateľa Maxa Regera Jaromír Weinberger (1896 – 1967) zložil pre Hankovu úpravu hudbu využívajúcu motívy slovenských ľudových melódií.³⁶ Dirigovania „kocúrkovskej operety“ sa ujal známy skladateľ a dirigent Oskar Nedbal, ktorý si z pozície riaditeľa SND vyberal umelecky najhodnotnejšie tituly. Hovorené slovo mala sprevádzať „ľahšia“ hudba, ale v symfonickej orchestrácii a s rozsiahlymi baletnými vsuvkami. Choreografiu pripravil a tance naštudoval Nedbalov blízky spolupracovník, prvý tanečný sólista baletného zboru, naturalizovaný Čech talianskeho pôvodu, medzinárodne populárny Achille Viscusi. Práve balet mohol zaujať a pritiahnuť nemeckú a maďarskú časť bratislavského obecnstva aj v prípade slovenskej témy.³⁷ Výtvarné riešenie scény s dekoráciami vypravené nákladom Družstva SND realizoval český maliar Jaroslav Jareš.

Ešte pred premiérou, 5. 3. 1925, sa v hudobnej sieni Filozofickej fakulty Univerzity Komenského uskutočnil z iniciatívy vedenia Družstva SND a pod záštitou Literárneho odboru Umeleckej besedy slovenskej propagačný večer, akási neformálna

³² Tamže.

³³ BORODÁČ, J. *Spomienky*, s. 258.

³⁴ Táto suma sa neskôr stala trňom v oku Borodáčovi, ktorý pri svojich réžiách zápasil s finančnými problémami. V apríli 1929 sa Borodáč, spomínajúci na svoju prípravu Stodolovej *Bačovej ženy* (SND, 1928), posťažoval Krčmérymu na nepriazeň vedenia, že v porovnaní s Hankovým *Kocúrkovom*, ktoré bolo finančne podporené, chýbajú v garderóbe SND slovenské kostýmy: „Dr. Stodola, aby sme Bačovú ženu nehrali v krojoch – ja neviem – hotentótskych, vyobliekal nás za vlastné útraty. To je vtip – čo?“. List J. Borodáča Š. Krčmérymu, 26. 4. 1929. AMS II 22.1/9.

³⁵ Informačný večer o Chalupkovom „Kocúrkove“. In *Slovenský denník*, 1925, roč. 2, č. 8, s. 4, 5. 3. 1925.

³⁶ Weinberger sa neskôr celosvetovo preslávil operou *Švanda dudák* (1927), po prvýkrát uvedenou na scéne Národného divadla v Prahe. Na tento úspech skladateľ nadviazal aj po svojej emigrácii do USA v roku 1939 množstvom operiet a filmovej hudby písanej na zákazku.

³⁷ V košickej premiére vytvorila choreografiu Viscusiho žiačka Ella Fuchsová, primabalerína VND, ktorá po odchode Viscusiho do penzie v roku 1931 prebrala funkciu šéfa baletu v Bratislave.

tlačová konferencia pre novinárov o Chalupkovom *Kocúrkove*.³⁸ Český literárny historik Albert Pražák pred plne obsadeným auditóriom prednášal o Chalupkovom mieste v obrodenských literárnych dejinách, pričom ako podmienku súčasnej recepcie jeho satirických hier uviedol nevyhnutnosť zásadných úprav. Hanka podľa Pražáka dramaturgicky dotvoril údajnú nedramatickosť a naivnosť Chalupkovej satiry, keď vypointoval jednotlivé scény aktualizovanými zápletkami a typizáciou postáv, ktorým vtlačil komický akcent. V tomto zmysle Pražák vychádzal z názoru Jaroslava Vlčka v *Dejinách slovenskej literatúry 1 – 2* (1889 – 1890), že „dramatickej žily v Chalupkovi nebolo (...) jeho kusy chorejú malým dejom“³⁹. Po Pražákovi vystúpil dramaturg a režisér Hanka, ktorý konfrontoval pôvodnú verziu hry so svojou divadelnou adaptáciou a odôvodňoval jej aktualizáciu. Propagačný večer zakončil skladateľ Weinberger, ktorý zahral na klavíri hudobné ukážky a vysvetľoval obecenstvu voľbu slovenských motívov.

CHALUPKOVO KOCÚRKOVO V BRATISLAVSKEJ ADAPTÁCII JAROSLAVA HANKU (1925)

Pri pokuse o stručnú rekonštrukciu a zhodnotenie divadelnej inscenácie, od ktorej uplynulo sto rokov, je potrebné popri dobových správach vychádzať z porovnania oboch verzií, originálu a posttextu, t. j. zo zachytenia intertextuálneho pohybu pôvodného dramatického textu, ktorý bol medzidruhovo transformovaný do satirickej hyperbolizácie slovenskej ľudovosti. Následná percepčná a recepčná fáza, teda realizácia pred obecenstvom a neskoršie umelecko-historické povedomie o normovanom estetickom objekte vzniknutom na horizonte individuálneho a kolektívneho príjmu,⁴⁰ sa môže iba nepriamo odvodiť z dobovej tlače, korešpondencie a ďalších sprostredkovaných údajov. Z týchto dôvodov naše interpretačné reflexie prepájajú analýzu adaptovaného textu s inscenačnou realizáciou v roku 1925.

Na prvý pohľad je zrejmé, že Hankove zásahy do pôvodného textu, ktorého základom sa stalo Chalupkom upravené vydanie z roku 1871, boli v porovnaní s jeho adaptáciou *Inkognita* zásadnejšieho charakteru. Nezmenili však celkové ideové vyznenie, iba ho expresívne posilnili. V podstate jednoduchú komediálnu zápletku s viacerými grotesknými scénami o voľbe nového evanjelického rektora Svobodu a jeho zásnub rozdelil Hanka rovnako ako v pretextovej predlohe do troch dejstiev s tromi dekoráciami. Rozsiahle monológy upravil a skrátil na dialogické repliky, ktoré si vyžiadali amplifikáciu niekoľkých pôvodných postáv – tie však existovali v pôvodnej verzii iba ako čiastkové „hlasy“ za oponou. Odstránil aj niektoré dobovo nezrozumiteľné narážky vyplývajúce z problematického slovensko-maďarského alebo slovensko-nemeckého vzťahu. Pôvodné nárečové zafarbenie, tak ako predtým v *Inkognite*, previedol do súdobej hovorovej normy spisovného jazyka.

³⁸ Informačný večer o Chalupkovom „Kocúrkove“. In *Slovenský denník*, s. 4.

³⁹ Citované zo 4. vydania. VLČEK, J. *Dejiny literatúry slovenskej*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1953, s. 95.

⁴⁰ Porov. MUKAŘOVSKÝ, J. Problémy estetické normy. In MUKAŘOVSKÝ, J. *Cestami poetiky a estetiky*. Praha : Československý spisovatel, 1971, s. 35 – 48.

Hanka však vzal do úvahy aj prvé vydanie z roku 1830 napísané v silne slovakizovanej biblickej češtine. V druhom dejstve totiž prebral študentskú a zbojnícku pieseň pôvodne exponovanú v ôsmom a desiatom výstupe. Eliminoval ale celkový počet výstupov, keď ich z pôvodných 63 (1830) a 54 (1871) skrátil na 53, aby si vytvoril priestor pre hudobno-tanečné doplnenia. Prvé dejstvo uviedol úplne novými výstupmi, ktoré otváral spev Aničky (prvý výstup) a dialóg matky Madleny s dcérou Aničkou o budúcom vydaní (druhý výstup). V treťom výstupe sa k tejto dvojici pridal čižmár Tesnošil, ktorý sa chystal na voľbu nového rektora. Až od štvrtého výstupu sa Hanka zjednotil s prvým výstupom z vydania v rokoch 1830 a 1871.

Úvodnými výstupmi založenými na vzťahu matky a dcéry, ktorá sa nechce vydávať, plánoval Hanka v expozícii hry naznačiť blížiacu sa zápletku a ideový konflikt. Preto aj každé dejstvo scénicky charakterizoval. Prvé lokalizoval do malomestskej Tesnošilovej izby, kam zakomponoval krajčírsky znak orámovaný nápisom „Len aby sme v hanbe nezostali“, druhé sa odohrávalo v lese pod Tatrami. Až v treťom dejstve sa zásadne odchyľil od pôvodnej predlohy, Tesnošilovu izbu vymenil za scénu typizujúcu ulicu v Kocúrkove, v ktorej sú sústredené všetky „priestorové a symbolické uzly“⁴¹ Chalupkovej satiry (Tesnošilov dom, dom pána z Chudobíc, škola, kostol s vežou a „slovanský“ topos vysokej lipy). Skrytý evanjelický podtext alebo českú stopu mali v Tesnošilovej izbe pravdepodobne anticipovať obrazy Martina Lutheera, Philippa Melanchthona a Jana Husa. Z vydania v roku 1871 Hanka ponechal aj alúziu na Kollárovu *Slávy dceru*, ktorej vlastenecko-milostný sonet v druhom dejstve tretieho výstupu dvakrát recituje budúci rektor Svoboda. Nie náhodou bola prvá ukážka zo *Slávy dcery* vybraná z jej zakončenia, z posledných veršov finálneho sonetu č. 645 (prvé kompletne vydanie z roku 1832). Sonet *O, vy bratři, o, vy sestry sladké*⁴² alegoricky spája ľudskú slobodu s apoteózou lásky k vlastnému národu.

Spev a tanec ako prvky odľahčujúce epicky vypätú ústrednú líniu povýšil Hanka na ťažiskový spájajúci princíp, ktorý sa leitmotivicky niesol celou hrou. Predpokladáme, že *Kocúrkovo* sa malo stať akčným komediálnym príbehom s lyrickými, strašidelnými a dobrodružne ladenými prvkami. Podľa recenzenta Norberta Kubáta vytvoril Hanka pompéznu „dramatickú všehochuť“, ktorá pravdepodobne vyhovovala divákovi so záujmom o zábavnú hudbu, zvýraznenú veľkolepými výpravnými kostýmami a farebne nápaditými dekoráciami.⁴³ Všetko bolo podriadené zmyslovému vnímaniu, ktoré uľahčovalo recepciu obrodeneckého textu. Ten bol síce v modifikovanej podobe ponechaný ako východisková zložka inscenácie, ale v celkovom vyznení ustupoval do úzadia pred hudbou, ktorá tu nadobúdala viac než len ilustračný charakter. Vystihol to aj recenzent denníka *Slovák*, keď napísal, že inscenácia pripomínala akýsi „zázračný mišmaš (...), nebola to ani veselohra, ani balet, ani opereta,

⁴¹ Vychádzame z teórie referenčných, kľúčových bodov v rámci interpretácie umeleckých textov sformulovanej v monografii CORNIS-POPE, M. – NEUBAUER, J. (eds.). *History of the Literary Cultures of East-Central Europe*. T 4. Amsterdam : John Benjamins, 2010, s. 10.

⁴² KOLLÁR, J. *Dielo I. Básne*. Ed. Cyril Kraus. Bratislava : Slovenský Tatran, 2001, s. 365.

⁴³ KUBÁT, N. „Kocúrkovo“ alebo len aby sme v hanbe nezostali. In *Národný denník*, 1925, roč. 4, č. 62, s. 3.

tým menej opera“.⁴⁴ Snaha o nový, netypický, interdisciplinárny a medzidruhový žáner sa premietla do názoru autora píšeceho pre týždenník Slovenský svet, že „dnešné Kocúrkovo je viac dielom hudobným nežli činoherným (...). Celok je zlúčením hudby, činohry a baletu v nový útvar.“⁴⁵

Jaromír Weinberger skomponoval pre každé dejstvo orchestrálnu predohru označenú názvami v duchu ľudovej scénickej poetiky (I. *Počestní občania mesta Kocúrko-va*; II. *Zbojnícka*, III. *Zemanská*). Spájajúcim hudobným motívom sa stala slovenská ľudová pieseň *Už som tam, už som preč!*, ktorá sa v melodických variáciách opakovane objavovala v predohre, a to najmä v úvodných a záverečných hudobných sekvenciách. Jednotlivé dejstvá zakončil skladateľ hudobným záverom sprevádzajúcim pantomimický dej na javisku. V prvom dejstve tanečníci vytvárali ilustrujúce „tieňové obrazy“ a v druhom, hudobne najbohatšom, oslavujúcom tatranskú prírodu, sa objavil zbojnicky odzemok. Zazneli tu aj roztopašná študentská pieseň a symfonické intermezzo s fujarou a cimbalom, ktoré odkazovali na tradíciu slovenského hudobného folklóru, či záverečné *Halekanie*, navodzujúce prebúdajúce sa ráno v tatranských veľhorách.

Študentská pieseň v daktylotrochejskom metre *Vesele spievajme pesničku radosti*, exponovaná v V. výstupe druhého dejstva, je zase ohlasom na pôvodnú, trochejom písanú pieseň *Chlapci buďme veselí*, ktorá sa objavila v Chalupkovom upravenom vydaní z roku 1871. Metrická zmena trocheja na daktylotrochej pravdepodobne súvisela s kladením väčšieho dôrazu na hudobnosť a spev realizovaný so symfonickým sprievodom. Ako je známe, trojstopový daktylotrochej z hľadiska prozodických pravidiel intonačne lepšie vyhovuje spevu deklamovaného verša. Motivický posun k intenzívnejšiemu vyjadreniu študentskej mladosti a slobody spolu s pridanou apostrofou „dievčatkám“ („Dievčatká, pozrite, chlapci sme ako kvet,/ veselých študentov rajom je celý svet“) podľa jedného z recenzentov „pôsobí neobyčajnou svojou farebnosťou“ a podčiarkuje „citovú stránku diela“.⁴⁶

Pozornosť kritikov vzbudila veľká fantastická baletná scéna, v ktorej na javisku tancovali slovenské víly, piadimužníci, malé medvede, líšky, ale aj zbojníci a oživené hudobné nástroje. Podľa Zdenky Pašuthovej, umelo vytvorená symbolická metaforickosť scény v duchu Shakespearovho *Sna noci svätajánskej* a *Strakonického dudáka* Josefa Kajetána Tyla nemala byť iba dekoratívnou vložkou, ale mala vyzdvihnúť grotesknosť a zvýšiť dramatický náboj.⁴⁷ Táto „lesná scéna“, umiestnená samostatne ako celok v VIII. výstupe druhého dejstva, pravdepodobne predstavuje najradikálnejší a aj najkritizovanejší adaptačný zásah, ktorý sa dá manuskriptologicky označiť ako prikomponovaná adícia, textovo založená na prozaickom vykreslení poeticko-snovej nálady. Tá prechádzala z idyllickej selanky až do bláznivého bizarného obrazu.

⁴⁴ M. Kocúrkovo alebo Len aby sme v hanbe neostali! In *Slovák*, 1925, roč. 7, č. 62, s. 7, 17. 3. 1925.

⁴⁵ –jeká. Len aby sme v hanbe nezostali alebo Chalupkovo „Kocúrkovo“ v Bratislave. In *Slovenský svet*, 1925, roč. 5, č. 11, s. 171.

⁴⁶ –jeká. Len aby sme v hanbe nezostali alebo Chalupkovo „Kocúrkovo“ v Bratislave. In *Slovenský svet*, s. 172.

⁴⁷ PAŠUTHOVÁ, Z. Rekonštrukcia divadelnej inscenácie ako vedecká i tvorivá metóda z pohľadu pedagogického procesu v rámci výučby dejín slovenského divadla. In *Slovenské divadlo*, s. 12.

V ňom piadimužáci objavia súdok s vínom, ktorý v lese zanechali spiaci študenti. Víno začnú piť aj víly spolu so zvieratkami. Všeobecná opilecká veselosť zasahuje všetky rozprávkové a zvieracie bytosti tak, že „i súdok obživne (...) motajúc sa opilo práve tak ako oni!“⁴⁸.

Tretie dejstvo po predohre skomponovanej na motívy slovenskej piesne *Na Dunaji šaty perú* zakončil jednak „zásnubný zbor“, v ktorom mládenci a dievčatá spievali novému rektorovi a jeho snúbenici, ale najmä „mačacia fuga“ ako hudobný symbol „kocúrkovského bláznovstva“.⁴⁹ Podľa recenzenta zo Slovenského sveta fúga, ktorá „si tropí výsmech zo všetkého, ktorá stupňuje «psinu» až do nemožnosti“, rytmicky urýchljuje dej až „do pohybu, keď domky obživnú, veža kýva hlavou, všadiaľ svietia mačacie oči (...) a potom rozkňučí sa všetko“.⁵⁰ Vytvorený scénický chaos, vizuálne zvýraznený obrazmi primitívnych kocúrkovských domčekov, tak vyzdvihoval kontrast malosti a veľikášstva Kocúrka.

Bratislavská premiéra *Kocúrkovo* mala kladný ohlas, no vyvolala ho najmä hudobná zložka inscenácie. Kritika poukazovala na kompozičný vplyv Vítězslava Nováka, ďalšieho Weinbergerovho učiteľa, ktorý vo svojej symfonickej skladbe *Slovácká suita* tiež spracoval zbojnícky odzemok.⁵¹ Jindřich Květ v Robotníckych novinách vyzdvihoval autorovu schopnosť orchestrálnej inštrumentácie a modernej melodickéj linky podkresľujúcej jednotlivé scény. Pozitívne hodnotil kontrapunktický a rytmický charakter, ktorý v baletných vstupoch pripomínal Dvořákovu *Slovanské písně*.⁵² Norbert Kubát v Národnom denníku napísal: „Vyšperkovaná všetkými vy-moženosťami modernej techniky kompozičnej a inštrumentačnej hýri táto hudba neskaleným národným veselím, ovieva sviežim horským raným vzduchom (...), dá sa všetko pokladať len za kladné.“⁵³ Podľa kritika Slovenského sveta, hudba strhávajúca na seba pozornosť údajne dopĺňala chabý a naivný dej hry, ktorá by neobstála iba ako činohra. Chalupkovo *Kocúrkovo* so „svojimi smiešnymi situáciami (...) a vybledlým vtipom“, tak získalo „spád, strohosť a úsečnosť“.⁵⁴

Kým hudbu recenzenti jednoznačne vyzdvihovali ako originálnu a najhodnotnejšiu zložku inscenačného stvárnenia, rozpaky panovali nad Hankovou svojráznou adaptáciou. Negatívne ju hodnotil napr. Štefan Krčméry, ktorý charakterizoval úpravu ako tendenčnú, snažiacu sa vyhovieť komerčnému vkusu divákov.⁵⁵ Vo svojom referáte obhajoval Chalupkov pôvodný text, ktorý chápal ako najúspešnejšiu slovenskú komédiu všetkých čias, proti kritikom, ktorí *Kocúrkovo* považovali za „antikvárny“ kus. Vinu na tom, že *Kocúrkovo* podľa jeho názoru „zapadlo s fiaskom“⁵⁶,

48 CHALUPKA, J. *Kocúrkovo, alebo len aby sme v hanbe nezostali*. Bratislava, 1925, s. 80.

49 –jeká. Len aby sme v hanbe nezostali alebo Chalupkovo „Kocúrkovo“ v Bratislave. In *Slovenský svet*, s. 171.

50 Tamže.

51 Tamže, s. 172.

52 j. k. [J. Květ]. „Kocúrkovo“ alebo »Len aby sme v hanbe nezostali.« Naivný dej... In *Robotnícke noviny*, 1925, roč. 22, č. 62, s. 6.

53 KUBÁT, N. „Kocúrkovo“ alebo len aby sme v hanbe nezostali. In *Národný denník*, s. 3.

54 –jeká. Len aby sme v hanbe nezostali alebo Chalupkovo „Kocúrkovo“ v Bratislave. In *Slovenský svet*, s. 171.

55 KRČMÉRY, Š. Dve nové úpravy Chalupkovho *Kocúrka*. In *Slovenské pohľady*, 1925, roč. 41, č. 10, s. 646 – 648.

56 Tamže, s. 647.

videl v Hankovom spracovaní, v nesúrodých dialógoch, v doplnení epizódnych postáv, a najmä v „bizarnom“ hudobnom experimente doplnenom výpravným baletom. Krčméry považoval Hankove zásahy do textu za nepietne, za aktualizálny prepis s cudzorodými prvkami, v ktorom „kvapka po kvapke poodteká všetka štava tejto starej komédie“. ⁵⁷ Ako adekvátnejšiu hodnotil adaptáciu Zdenka Nováka, zhodou okolností tiež vydanú v roku 1925 pre slovenské ochotnícke spolky. ⁵⁸ Podľa Krčméryho, Novák Chalupku zjednodušil, „nedopisoval“, naopak, dbal na logickú súvislosť monológov a ich javiskovej prezentácie. Aj kritik Slováka ostro napadol úpravu Hanku, ktorý „pôvodnú myšlienku Chalupkovu úplne spotvoril na (...) krátko rečeno: mačacinu“, a to nekoncepčným dramaturgickým zámerom, vytvárajúcim z *Kocúrkova* žánrovo nevyhranenú, „smiešnu, nemožnú, grotesknú komédiu“. ⁵⁹

Existovali však aj iné názory, vyzdvihujúce režijný prístup a dramaturgickú úpravu Jaroslava Hanku, ktorého zásluha „je neodškriepiteľná“. ⁶⁰ Už spomenutý kritik Slovenského sveta naznačil tiež určitý bojkot časti hereckého súboru, ktorý bol údajne pod vplyvom Borodáča a nedokázal sa vyrovnáť s tým, že hru režisuje novinár, predtým kriticky referujúci o ich výkonoch: „(...) robili trpný odpor, ktorý bol badateľný na všetkom, ale neuškodil tak dielu samotnému, ako skôr hercom. (...). Následkom toho nie je teda možné vysloviť sa o režisérskejších schopnostiach Hankových, lebo príliš dobre bolo badateľné, čo sa mu robí navzdor a čo mu má uškodiť.“ ⁶¹

ZÁVER

Hankovu bratislavskú úpravu Chalupkovho *Kocúrkova* môžeme definovať ako medzidruhovú adaptačnú nadväzovanie, intertextuálne založené na amplifikačnej stratégii, ktorá zmenila tematickú, najmä štylistickú a axiologickú rovinu pôvodného pretextu. Intertextuálny charakter tu zasiahol nielen samotnú štruktúru divadelného textu, ale všetky jeho inscenačné zložky, t. j. proces jeho vzniku a realizácie. Hankova „totálna“ rekonštrukčná prestavba, založená na transfere slovesnej zložky Chalupkovho diela (aj keď pôvodne obsahovala spevy a tance), viedla ku komplementárnosti textovej a hudobnej zložky. V podstate presiahla do intermediality oscilujúcej medzi parciálnou a komplexnou nadväznosťou na pretext. ⁶² Ten bol semioticky pretvorený na tendenčnú, zidealizovanú operetu so snovou baletnou vložkou. Zdenka Pašuthová tento princíp „aktualizovanej rekonštrukcie“ označuje za prestavbu „veľkého štýlu“ s nadvládou recepčnej fázy javiskovej inscenácie nad textovou

⁵⁷ Tamže, s. 648.

⁵⁸ CHALUPKA, J. *Kocúrkovo, alebo len aby sme v hanbe nezostali*. Veselohra v troch dejstvách. Podľa vydania z r. 1871 pre ochotníctvo upravil Z. Novák. Turčiansky Sv. Martin : Ústredie slovenských ochotníckych divadiel v Turčianskom Sv. Martine, 1925.

⁵⁹ M. Kocúrkovo alebo Len aby sme v hanbe neostali! In *Slovák*, s. 7.

⁶⁰ H. G. [H. Gregorová]. „Kocúrkovo“ alebo »Len aby sme v hanbe nezostali.« Veselá hra... In *Robotnícke noviny*, 1925, roč. 22, č. 62, s. 6.

⁶¹ –jeká. Len aby sme v hanbe nezostali alebo Chalupkovo „Kocúrkovo“ v Bratislave. In *Slovenský svet*, s. 172.

⁶² ŽILKA, T. *Od intertextuality k intermedialite*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Fakulta stredoeurópskych štúdií, 2015, s. 18.

zložkou.⁶³ Hanka podľa nej vo svojej koncepcii nevychádzal z textu, ale z diktátu dobového diváka, a tým sa „stráca organická spätosť s pôvodným dielom (...)“.⁶⁴

V historickom kontexte, ale i zo súčasného pohľadu sa aj napriek zmieneným výhradám, podľa nášho názoru, nedá Hankova adaptácia v SND jednoznačne negatívne odsúdiť. Môžeme ju chápať nielen literárnohistoricky alebo len v rámci vývoja činohry (aj s jej dobovými experimentmi), ale tiež ako populárny ľahší operetný žáner, ktorý chcel v období začiatkov slovenského divadla pritiahnúť publikum. SND v Bratislave a VND v Košiciach vstupovalo do kontextu maďarskej a nemeckej tradície, zároveň sa muselo vyrovnávať s dominantnou „českou stopou“ a získať pre nové pomery stabilné divácke zázemie. Súhlasíme so Štefanom Krčmárom v tom, že Hanka vo svojej adaptácii aj režijnej koncepcii prvoplánovo pochopil Chalupkovu drámu ako reálnu kópiu slovenského života, ako bezprostredný výraz iba sa formujúcej sociálno-národnostnej mobility, pričom opomenul jej rozmer satiricky deformovaného obrazu pracujúceho s hyperbolou a alegorickými konotáciami. Kritickosť autorovej satiry z roku 1830 Hankova úprava a réžia nerešpektovala, pretože slovenská inscenačná prax po roku 1871 v prípade Chalupku vychádzala z modifikovaného, žánrovo disparátneho textu oscilujúceho medzi prvkami ostrej satiry, frašky a poúčnej komédie⁶⁵ a, ako konštatuje divadelný historik Peter Himič, „českí realizátori nemohli poznať kocúrkovskú javiskovú tradíciu, keďže neexistovala“⁶⁶.

Hankova medzidruhovú transformáciu obrodeneckého textu do netypického operetného žánru (úprava na ľubivú operetu⁶⁷), na ktorom participovali všetky zložky divadla – činohra, orchester, balet –, bola výsledkom snahy českých divadelných umelcov o pôvodnú slovenskú operetu. Tá mala byť zábavná, akčná, poskytujúca bohatý vizuálny zážitok, zároveň z tematického hľadiska recepcne známa a rozšírená v ľudových vrstvách. To Ján Chalupka, dokonca s antimadžarským „trňom“, ideálne spĺňal. Weinbergerova hudba zložená na základe Hankovej úpravy, ktorú môžeme definovať aj ako posttextové libreto so scénickými poznámkami, mala zaplniť medzeru v slovenskom hudobnom prostredí.

S odstupom času je už zrejmé, že Hankov zámer podporiť slovenské divadelníctvo prostredníctvom radikálnejších adaptácií slovenskej klasiky 19. storočia, nemohol zaručiť umeleckú životnosť tejto úpravy. Jeho význam spočíva v tom, že bol jedným z tých, ktorí pre SND „objavili“ staršiu slovenskú dramatickú literatúru vytvárajúcu základ neskoršieho činoherného repertoáru. Aj on sám bol autorom prvých adaptácií slovenskej divadelnej klasiky. Preto by meno Jaroslava Hanka nemalo zostať v dejinách česko-slovenských kultúrnych vzťahov dvadsiatych rokov 20. storočia v zabudnutí a mal by sa zaraďovať do početného prúdu českých umelcov a intelektuálov podieľajúcich sa na budovaní SND po roku 1918.

63 PAŠUTHOVÁ, Z. Rekonštrukcia divadelnej inscenácie ako vedecká i tvorivá metóda z pohľadu pedagogického procesu v rámci výučby dejín slovenského divadla. In *Slovenské divadlo*, s. 12.

64 Tamže.

65 PAŠUTHOVÁ, Z. Ján Chalupka – známy neznámy. In *Ján Chalupka. Súborné dramatické dielo I.*, s. 23.

66 HIMIČ, P. *Divadlo na východnom Slovensku I. (Od počiatkov do roku 1945)*, s. 130.

67 PAŠUTHOVÁ, Z. Ján Chalupka – známy neznámy. In *Ján Chalupka. Súborné dramatické dielo*, s. 27.

LITERATÚRA

- BORODÁČ, Ján: *Spomienky*. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1995. 344 s. ISBN 80-85455-07-2.
- CORNIS-POPE, Marcel – NEUBAUER, John. (Eds.) *History of the Literary Cultures of East-Central Europe*. T 4. Amsterdam : John Benjamins, 2010. ISBN 978-90-27324-58-2.
- DARMO, Jozef. *Slovenská žurnalistika 1918 – 1938*. Martin : Matica slovenská, 1966. 306 s.
- DAUBRAVOVÁ, Martina. Hanka, Jaroslav. [Heslo]. In *Slovník divadelných kritikov a publicistov*. (Ed. V. Štefko). Bratislava : Divadelný ústav, 2020. [online]. Dostupné na internete:

- PAŠUTHOVÁ, Zdenka. Činoherné divadlo v rokoch 1920 – 1932. In ŠTEFKO, Vladimír a kol. *Dejiny slovenského divadla I. (do roku 1948)*. Bratislava : Divadelný ústav, 2018, s. 133 – 189. ISBN 978-80-8190-039-6.
- PAŠUTHOVÁ, Zdenka. Ján Chalupka – známy neznámy. In *Ján Chalupka. Súborné dramatické dielo I*. Bratislava : Divadelný ústav v Bratislave, 2012, s. 13 – 27. ISBN 978-80-89369-51-5.
- PAŠUTHOVÁ, Zdenka. Ján Palárik Inkognito (1921). In LINDOVSKÁ, Nadežda a kolektív. *Od rekonštrukcie divadelnej inscenácie ku kultúrnym dejinám? 100 rokov Slovenského národného divadla. Divadelné inscenácie 1920 – 1938 (činohra, opera)*. Bratislava : Veda, 2015, s. 135 – 157. ISBN 978-80-224-1488-3.
- PAŠUTHOVÁ, Zdenka. Rekonštrukcia divadelnej inscenácie ako vedecká i tvorivá metóda z pohľadu pedagogického procesu v rámci výučby dejín slovenského divadla. In *Slovenské divadlo*, 2016, roč. 64, č. 1, s. 4 – 18. ISSN 0037-699X.
- RAMPÁK, Zoltán. Pôvodné hry v činohre Slovenského národného divadla. In *Pamätnica Slovenského národného divadla*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1960, s. 110 – 150.
- SLÁVIK-NERESNICKÝ, Juraj. Slovenská dramatická literatúra a Slovenské Národné Divadlo. In *Prúdy*, 1923, roč. 6, č. 3, s. 189 – 191.
- VLČEK, Jaroslav. *Dejiny literatúry slovenskej*. 4. vyd. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1953. 420 s.
- ZELENKOVÁ, Anna – HIMIČ, Peter. K počiatkom slovenského divadelníctva v dvadsiatych rokoch 20. storočia. Ján Borodáč a Štefan Krčméry. In *Slovenské divadlo*, 2023, roč. 71, č. 2, s. 117 – 133. DOI: 10.31577/sd-2023-0010. ISSN 0037-699X.
- ŽILKA, Tibor. *Od intertextuality k intermedialite*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Fakulta stredoeurópskych štúdií, 2015. 146 s. ISBN 978-80-558-0860-4.

Anna Zelenková
Slovanský ústav AV ČR, v.v.i.
Valentinská 1
110 00 Praha 1
Česká republika
E-mail: zelenkova@slu.cas.cz
ORCID 0000-0002-9753-6068