NADEŽDA LINDOVSKÁ
A KOLEKTÍV

OD REKONŠTRUKCIE DIVADELNEJ INSCENÁCIE KU KULTÚRNYM DEJINÁM?

100 rokov Slovenského národného divadla

Divadelné inscenácie 1920 – 1938 (činohra, opera)

1. etapa projektu

Recenzenti:

prof. PhDr. Vladimír Štefko, CSc.
doc. PhDr. Ján Sládeček, PhD.
doc. Mgr. Miroslav Ballay, PhD.

NADEŽDA LINDOVSKÁ
A KOLEKTÍV

OD REKONŠTRUKCIE DIVADELNEJ INSCENÁCIE KU KULTÚRNYM DEJINÁM?

100 rokov Slovenského národného divadla

Divadelné inscenácie 1920 – 1938 (činohra, opera)

1. etapa projektu

VEDA, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied
Ústav divadelnej a filmovej vedy Slovenskej akadémie vied
Divadelná fakulta Vysokej školy múzických umení
Bratislava 2015

Táto práca je súčasťou projektu Vedeckej grantovej agentúry Ministerstva školstva, vedy, výskumu a športu Slovenskej republiky a Slovenskej akadémie vied – VEGA č. 2/0070/13. Príspevok Petra Kováča vznikol s finančnou podporou Literárneho fondu.

Autori © František Bokes, Peter Kováč, Nadežda Lindovská, Karol Mišovic, Michaela Mojžišová, Zdenka Pašuthová, Dagmar Podmaková

Preklad resumé do anglického jazyka © Mária Švecová

© VEDA, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied
© Ústav divadelnej a filmovej vedy Slovenskej akadémie vied
© Divadelná fakulta Vysokej školy múzických umení

Všetky práva vyhradené. Žiadnu časť tejto publikácie nemožnoreprodukovať, uchovávať, prenášať, citovať bez uvedenia presného zdroja autora a vydavateľov.

ISBN 978-80-224-1488-3

OBSAH

Prezentácia teatrologického projektu v štádiu „work in progress“
Nadežda Lindovská 7

Redakčná poznámka 12

VÝCHODISKÁ

Cesta k rekonštrukcii
Dagmar Podmaková 14

Od rekonštrukcií divadelných inscenácií k inscenačným dejinám divadla
Nadežda Lindovská 25

NÁČRTY

Známe-neznáme začiatky Slovenského národného divadla
Dagmar Podmaková 46

Družstvo Slovenského národného divadla
František Bokes 77

Opera SND 1920 – 1938
Michaela Mojžišová 114

REKONŠTRUKCIE

Ján Palárik: Inkognito (1921)
Zdenka Pašuthová 136

Imre Madách: Tragédia človeka (1926)
Peter Kováč 158

Anton Čechov: Višňový sad (1934)
Nadežda Lindovská 223

Jozef Gregor Tajovský: Ženský zákon (1929, 1934)
Karol Mišovic 250

Dmitrij Šostakovič: Ruská Lady Macbeth (1935)
Michaela Mojžišová 271

Karel Čapek: Biela nemoc (1937)
Dagmar Podmaková 293

ZÁVER

Ďalšie perspektívy výskumu
Dagmar Podmaková 326

Autori 331

Bibliografická poznámka 333

Summary 334

PREZENTÁCIA TEATROLOGICKÉHO PROJEKTU V ŠTÁDIU „WORK IN PROGRESS“

Teatrologický projekt, zameraný na storočnicu Slovenského národného divadla sa nachádza v štádiu rozpracovanosti. Kolektívna monografia *Od rekonštrukcie divadelnej inscenácie ku kultúrnym dejinám?* ponúka možnosť nazrieť do pracovnej dielne pilotnej, počiatočnej, štartovacej fázy výskumu. Umožňuje spolu so zúčastnenými divadelnými vedkyňami a vedcami prejsť prvé kroky na ceste k vytúženému výsledku. Konečným cieľom by malo byť vytvorenie a vydanie inscenačných dejín našej poprednej národnej scény prostredníctvom rekonštrukcií kľúčových divadelných inscenácií (činoherných, operných, baletných).

Výskumný projekt *100 rokov SND* je na počiatku. Vznikol v spolupráci dvoch inštitúcií: Ústavu divadelnej a filmovej vedy Slovenskej akadémie vied a Divadelnej fakulty Vysokej školy múzických umení v Bratislave a realizoval sa v rokoch 2013 – 2015 za podpory vedeckej grantovej agentúry VEGA Ministerstva školstva, vedy, výskumu a športu Slovenskej republiky a Slovenskej akadémie vied.

Vedúca riešiteľského kolektívu PhDr. Dagmar Podmaková, CSc. (SAV) v spoluautorstve s doc. PhDr. Nadeždou Lindovskou, PhD. (VŠMU) a Mgr. Michaelou Mojžišovou, PhD. (SAV) reagovali na blížiacu sa storočnicu jednej z našich vrcholných umeleckých inštitúcií. Slovenské národné divadlo vzniklo v Bratislave v roku 1920 a v roku 2020 oslávi svoje storočné jubileum. Ide o významný medzník vo vývine slovenského divadelníctva aj v histórii rozvoja našej národnej kultúry a identity. Pre teatrológov znamená výzvu aj inšpiráciu. Naskytá sa otázka: ako si uctiť sto rokov existencie SND, ako ich zaznamenať, akým spôsobom oboznámiť s dejinami nášho prvého profesionálneho divadla širokú kultúrnu verejnosť?

Zvyčajne sa tak deje prostredníctvom prierezových štúdií, doplnených o súpisy a množstvo ilustrácií. Predchádzajúce jubileá vyprovokovali zrod niekoľkých podobných publikácií. Pri príležitosti blížiacej sa storočnice výskumný kolektív navrhol využiť iný prístup: sústrediť pozornosť na konkrétne divadelné inscenácie, evokovať ich podobu, priblížiť ich posolstvo a význam pre rozvoj scénického umenia na Slovensku, pripomenúť ich miesto v tvorbe konkrétnych divadelníkov. Divadlo predsa žije v rytme premiér; konečnou métou snaženia režisérov, hercov, javiskových výtvarníkov, dramaturgov, dramatikov, hudobných skladateľov, tanečníkov, spevákov a iných spolutvorcov je zrod nového divadelného diela.

Súčasná teatrológia si stavia otázku, či nezažívame koniec istej vývojovej etapy svetového divadla. Presnejšie – koniec obdobia, formovaného významnými, objavnými inscenáciami. V rámci tohto pohľadu sa dvadsiate storočie v divadelnom umení javí ako storočie inscenácií – legiend, ako éra nezabudnuteľných, často až kultových kultúrnych udalostí. Dnešné divadlo naďalej ponúka divákom každý večer nové zážitky, tie však prichádzajú a odchádzajú bez toho, aby zanechali v publiku i v spoločnosti hlbšie stopy. Stali sa totiž súčasťou obrovskej ponuky globálneho trhu umeleckých (i pseudoumeleckých) produkcií. Nové 21. storočie je v rozbehu, čas ukáže, či inscenácie-legendy patria iba do minulosti, či sa predsa len nezrodia nové. Tie staré však rozhodne treba zaznamenať, zrekonštruovať, zhodnotiť a pripomenúť ako súčasť našich kultúrnych dejín a divadelnej tradície.

Napokon história SND je bohatá na veľké udalosti, pozoruhodné javiskové výpovede, na vskutku legendárne inscenácie, vytvorené mimoriadnymi umelcami. Koncept inscenačných dejín ich umožňuje sprítomniť. Terén s rozlohou sto rokov si ale vyžaduje dlhodobejší výskum, ktorý prináša množstvo metodologických a organizačných otázok, čakajúcich na vyriešenie.

Pilotná časť projektu *100 rokov SND* bola zameraná iba na činohru a operu SND v období rokov 1920 – 1938. Od začiatku bolo jasné, že trojčlenný tím nemôže naplniť výskum storočnej tvorby SND bez pomoci ďalších odborníkov. Môže však projekt odštartovať, spresniť jeho kontúry, rozbehnúť ho a odskúšať v praxi. Výskumný tím si

v tejto počiatočnej fáze paralelne so skúmaním existujúcich prameňov ujasňoval konkrétne spôsoby realizácie koncepcie inscenačných dejín, overoval svoj postup, plánoval ďalšie kroky. Hľadal možnosti rozšírenia svojho „mini-kolektívu“ o nových spolupracovníkov pre ďalšie etapy bádania, veď SND je trojsúborové teleso, spájajúce činohru, operu a balet.

V budúcnosti v záujme realizácie projektu bude nevyhnutné vytvoriť širší výskumno-autorský kolektív, doplniť ho o odborníkov z oblasti tanečného umenia, aby sa podarilo ukázať rozvoj baletu SND atď. Aj preto dôležitou súčasťou prvej etapy bola organizácia diskusného okrúhleho stola (november 2014, SAV). Riešiteľky tu predstavili svoj výskumný zámer slovenskej odbornej verejnosti, vyzvali ju k spolupráci a otvorili polemiku na danú tému. Projekt od získavania nových poznatkov v rámci nevyhnutného základného výskumu v konečnej perspektíve prechádza k výskumu aplikovanému. Svoje výsledky by mal zaviesť do praxe a sprístupniť v reprezentatívnej publikácii, predstavujúcej širokému okruhu čitateľov sto rokov SND (1920 – 2020) prostredníctvom inscenačných dejín.

Predložená kolektívna monografia je svojským zrkadlom pilotnej fázy výskumu, ktorá tvorí dôležitý odrazový mostík pre nasledujúcu prácu. Dá sa povedať, že ide o prezentáciu teatrologického projektu v štádiu „work in progress“, teda v štádiu rozpracovanosti a pokračujúceho hľadania. Má monotematické zameranie: odráža 1. etapu výskumu inscenačných dejín SND. Približuje základné koncepčné *východiská,* prezentuje historické *náčrty* sledovaného divadelného obdobia a ponúka šesť rekonštrukcií divadelných inscenácií. Kapitola *Východiská* osvetľuje inšpiračné zdroje projektu a jeho zámer. Na konkrétnych príkladoch ukazuje rôzne metodologické prístupy k inscenačným dejinám a analyzuje možnosti, ktoré otvárajú podobne zamerané projekty v Rusku (100 rokov MCHAT) a v Poľsku (250 rokov verejných divadiel). Pre slovenský výskum prinášajú množstvo podnetov a praktických skúseností. Kapitola *Náčrty* obsahuje štúdie, ktoré približujú históriu vzniku a rozvoja Slovenského národného divadla v sledovanom období, referujú o dôležitých vývojových tendenciách, faktoch, vedúcich osobnostiach v činohernom a v opernom súbore.

Historický výskum storočnice SND sa, samozrejme, opiera o teatrologické práce svojich predchodcov. Do kapitoly *Náčrty* bol preto zaradený aj straší menej známy materiál Františka Bokesa (SAV) a to z viacerých dôvodov. Jednak kvôli priblíženiu problematiky Družstva Slovenského národného divadla a jednak v záujme pripomenutia a popularizácie Bokesovho výskumu, ktorý ako sa ukazuje je prospešný aj pre dnešných bádateľov a záujemcov o divadelné dejiny.

Najrozsiahlejšia kapitola *Rekonštrukcie* prezentuje šesť rekonštrukcií významných divadelných inscenácií, ktoré znamenali posun v tvorbe SND, boli umeleckou a spoločenskou udalosťou. Plánovaný objem publikácie umožňuje predstaviť len časť spracovaného študijného materiálu z pilotnej časti projektu. Predložené rekonštrukcie reflektujú umelecky síce rôznorodé inscenácie, každá z nich však dokumentuje svojráznu križovatku dôležitých vývinových tendencií na ceste umeleckého zrenia SND. Rekonštruované inscenácie prinášajú svedectvo o rozvoji vzťahov medzi spoločnosťou a divadlom, o procese postupného utvárania sa profesionálneho divadelníctva na Slovensku, o jeho umeleckom smerovaní a historických kontextoch sledovaného obdobia. Charakterizujú vývin herectva, réžie, národnej divadelnej klasiky, rozvoj národného aj estetického jazyka, umelecké priesečníky slovensko-českých, slovensko-maďarských i slovensko-ruských kultúrnych vzťahov a inšpirácií. Zaznamenávajú príbeh divadla. K trom článkám výskumného tímu sa pridali ďalší traja odborníci z oblasti divadelných štúdií: Mgr. art. Zdenka Pašuthová, ArtD., PhDr. Peter Kováč, Mgr. art. Karol Mišovic, PhD. Ich zapojenie do projektu svedčí o napĺňaní stratégie postupného rozširovania bádateľského kolektívu o ďalších potrebných špecialistov.

Východiskovým materiálom pre podobný druh teatrologického výskumu bývajú najmä recenzie, ale fundovaná divadelná kritika na Slovensku v danom období temer absentovala. Len vo výnimočných prípadoch, ako napr. pri naštudovaní Madáchovej *Tragédie človeka* (1926), keď inscenácia vyvolala záujem nielen slovenskej, ale aj českej, maďarskej a nemecko-jazyčnej tlače, zostali k dispozícii početné a rozsiahle analytické rozbory. Z pokušenia sprístupniť ich slovenskej verejnosti sa zrodila štúdia, ktorá svojím rozsahom podstatne prevyšuje

ostatné. Vzhľadom na ojedinelosť inscenácie, jej význam a mimoriadnosť ohlasu, ktorý vyvolala, rozhodli sme sa zachovať rekonštrukciu v pôvodnom objeme.

V konečnom výsledku prichádzame k poznaniu, že publikované štúdie smerujú od špecificky teatrologickej rekonštrukcie divadelných inscenácií k širšej tematike a síce k rekonštrukcii kultúrnych dejín Slovenska, čím naznačujú možnú perspektívu výsledného diela – inscenačných dejín 100 rokov SND. V závere publikácie sú konkretizované plány nasledujúcej 2. etapy projektu. Uskutoční sa v r. 2016 – 2018, nadviaže na doterajšiu spoluprácu ÚDFV SAV a DF VŠMU, podieľať sa ňom bude pôvodný vedecký tím, ale v rozšírenom zložení, obohatený o nových spolupracovníkov.

V súčasnom štádiu rozpracovanosti výskum okrem otázky, ktorá stojí v záhlaví publikácie *Od rekonštrukcie divadelnej inscenácie ku kultúrnym dejinám?* prináša aj množstvo nového študijného materiálu k dejinám Slovenského národného divadla, k možnostiam divadelných rekonštrukcií a inscenačných dejín. Náš teatrologický projekt čaká ešte dlhá cesta. Cieľová rovinka je v roku 2020.

Nadežda Lindovská

REDAKČNÁ POZNÁMKA

Z dôvodu zachovania historickej vernosti a autorského štýlu v prípade citácií dobových recenzií, prekladov, dokumentov, memoárov atď. dodržiavame pravopis a štylistiku originálov. V prípade citovania zo sekundárnych zdrojov (citovania citovaného) zachovávame pravopis a štylistiku sekundárneho zdroja. Výnimkou sú pramene z maďarčiny a nemčiny, ktoré uvádzame v preklade autorov príspevkov (týka sa najmä príspevku Petra Kováča o Madáchovej *Tragédii človeka*).

V niektorých prípadoch, kde sa autorom nateraz nepodarilo doplniť kompletné údaje o citovaných prameňoch a zdrojoch, sa snažíme o jednoznačnú identifikáciu (najmä v prípade krátkych článkov v denníkoch či rôznych archívnych dokumentov).

V skrátenej forme odkazov nevyužívame štandardnú metódu odkazu na autora a dátum/rok vydania, nakoľko väčšina zdrojov pri rekonštrukciách sa viaže na rok premiéry. Preto v skrátenej forme citácie uvádzame údaje, ktoré poskytnú čitateľovi základnú orientáciu (autor, názov citovaného diela, zdrojový dokument a lokalizácia v zdrojovom dokumente; pri recenziách v denníkoch uvádzame len názov periodika, nakoľko lokalizácia sa opakuje).

Tak ako v celom projekte, i v bibliografickom aparáte sa prejavuje príznak „work in progress“ – mnohé bibliografické záznamy je potrebné postupne doplniť, overiť (dostupné informačné zdroje často uvádzajú rozličné údaje) a niektoré dokonca aj správne nanovo identifikovať. Projekt *100 rokov SND* je výzvou nielen teatrologickou, ale i dokumentačnou a bibliografickou.

Zdenka Pašuthová

Od rekonštrukcie divadelnej inscenácie
ku kultúrnym dejinám?

Východiská

CESTA K REKONŠTRUKCII

Niekoľko slov k projektu **100 rokov Slovenského národného divadla**

Divadelné inscenácie 1920 – 1938 (činohra, opera) – I. etapa[1]

Na počiatku bola dvojzväzková kniha – *Moskovskij Chudožestvennyj teatr. Sto let. Moscow Art Theatre: One Hundred Years.* Dar od priateľa. Významného ruského teatrológa, autora mnohých knižných publikácií, dlhoročného dramaturga Moskovského umeleckého akademického divadla (známeho pod skratkou MCHAT), celé roky zástupcu jeho dvoch umeleckých šéfov – Anatolija Smeľanského. Od Anatolija som dostala aj iné knihy, ale tento dvojdielny set ma doslova očaril. Nielen svojou váhou, grafickým spracovaním, ale najmä prístupom a obsahom. Zostavovatelia – hlavný redaktor Anatolij Smeľanskij a dve redaktorky – tiež divadelné kritičky a historičky – Inna Solovieva a Oľga Jegošina – sa podujali na odvážny čin. MCHAT alebo Umelecké divadlo, ako sa skrátene zvykne divadlo nazývať, sa v roku 1998 dožívalo sto rokov. Autori projektu sa nepodobrali písať jeho ucelené dejiny. Rozhodli sa priblížiť život tohto divadla za celé jeho obdobie prostredníctvom vybraných inscenácií a krátkych informácií o všetkých domácich i hosťujúcich umeleckých pracovníkoch.[2]

Kniha mi nedala pokoja. Často som sa k nej vracala. Najmä pre množstvo údajov, s ktorými som sa dovtedy nestretla v žiadnych encyklopédiách. Zvedavosť ma zaviedla do Múzea MCHAT-u[3], ktoré

---

[1] Projekt grantovej agentúry VEGA č. 2/0070/13.

[2] Viac o oboch zväzkoch tejto publikácie pozri PODMAKOVÁ, Dagmar. Pozoruhodný encyklopedický čin. In *Slovenské divadlo*, 2002, roč. 50, č. 1, s. 71 – 74.

[3] V tejto informácii o projekte sa nevenujem skrátenej histórii Umeleckého divadla, vrátane jeho premenúvaniu a rozdeleniu.

sa venuje aj vedeckej a bádateľskej činnosti. Od roku 1923 zbiera a ochraňuje dokumenty a materiály o činnosti Umeleckého divadla a jeho aktérov.

A práve preto, alebo možno práve preto, som sa začala pohrávať s myšlienkou obdobnej knihy o našej prvej scéne – Slovenskom národnom divadle. Veď v roku 2020 si tiež pripomenieme svoje sté výročie. Kým Umelecké divadlo je činoherné divadlo, pod strechou SND pracujú tri súbory – činoherný, operný, baletný – čím sa situácia komplikuje. Navyše, dejiny Slovenského národného divadla doteraz nie sú dôsledne ani konzistentne spracované (porovnajme len práce českých teatrológov k dejinám českého divadla), k dispozícii sú čiastkové práce, najmä staršieho charakteru.

Najvýznamnejším starším príspevkom do dejín slovenského divadla, t. j. aj Slovenského národného divadla, je rozsiahla práca Zoltána Rampáka *Divadlo*, ktorá vyšla v encyklopedicko-vlastivednom diele *Slovensko. Kultúra – 1. časť*.[4] Aj keď slovníkom a viacerými charakteristikami nesie znaky svojej doby, sú dejiny divadla na území Slovenska spracované prehľadne a zrozumiteľne s množstvom faktov, ktoré sú podnetom na ďalšie skúmanie. Spolu s inými veľkými kolektívnymi dielami vyvolávajú otázky, ako postihnúť dejiny 3-súborového divadla za obdobie sto rokov, aby zaujali širší okruh čitateľov. Podobnú otázku si pravdepodobne kládli aj ruskí teatrológovia, a preto zvolili cestu rekonštrukcií a dôsledne vypracovaných profilov jednotlivcov.

Zaujímavé informácie o SND prinášajú *Almanach Slovenského národného divadla v Bratislave 1920 – 1925*[5] či *Divadelné album Slovenského národného divadla 1926 – 1927/Theater Album des Slovakischen National Theaters in Bratislava* a iné podobné albumy z 20. rokov už minulého storočia. V marci 1960 vyšiel *Mimoriadny bulletin k osla-*

[4] RAMPÁK, Zoltán. Divadlo. In *Slovensko. Kultúra – 1. časť*. Bratislava : Obzor, 1979, s. 344 – 451. Rampák približuje dejiny slovenského divadla od čias feudalizmu až po 70. roky 20. storočia. Venuje sa aj obdobiu vzniku SND a sleduje aj jeho vývoj.

[5] Almanach... vydal na pamiatku päťročného trvania SND Kruh priateľov SND v Slovenskej kníhtlačiarni v Bratislave roku 1925.

vám 40. výročia SND.[6] O pár mesiacov neskôr kolektívne dielo *Pamätnica Slovenského národného divadla*. Táto veľká publikácia zachytáva začiatky nášho profesionálneho divadla od činohry, cez operu, operetu až po balet. Aj z dnešného pohľadu možno oceniť koncepciu tohto zborníka, rozloženého na *Štúdie a Články* a druhú dokumentačnú časť. Spomeňme Mrlianovu prácu o začiatkoch činohry Slovenského národného divadla, ktorá je v sledovanom období (t. j. 1920 – 1938) podnetná viacerými informáciami aj pre súčasných bádateľov, a Rampákovu štúdiu o pôvodných hrách v činohre SND.[7] Zaujímavé je, že českú činohru obidvaja autori spomínajú len okrajovo. Rozsiahly Fischerov príspevok o opere prináša mnohé zovšeobecňujúce údaje[8], ale v prehľadoch a číslach aj dosť nepresné, ako sa ukázalo v ďalších výskumoch Nelly Štúrovej či Eleny Blahovej-Martišovej. Bokesovej článok o operete sa zaoberá vývinom operety v Bratislave, pričom okrem iného pripamätúva aj verejnú diskusiu v bratislavskej Umeleckej besede roku 1931 o umeleckom poslaní SND.[9] Až do vyjdenia knihy Terézie Ursínyovej *Cesta operety* v roku 1982 je to jediný príspevok o operete SND. Súčasťou *Pamätnice* je aj prehľad inscenácií, v ktorom je tiež hodne nepresností, ale medzitým vznikli aj ďalšie, už doplnené a opravené súpisy. Spomenúť treba malinkú kapitolku *Fotografie*, ktorej autorkou je M. H. Lokvencová. Konštatuje, že fotografického materiálu je málo, že sa nezachoval kompletne o každej

---

6 Názov z tiráže zo zadnej obálky, kde je uvedený aj redakčný kolektív: Kveta Dibarborová, Jela Krčméryová a Anton Kret. Na titulnom liste bulletinu zostavovatelia už nie sú uvedení, ale názov je mierne iný: *Jubilejný bulletin, vydaný pri príležitosti osláv 40. výročia vzniku Slovenského národného divadla 1920 – 1960*. Do bibliografických záznamov sa údaje preberajú z titulného listu publikácie.

7 MRLIAN, Rudolf. Počiatky a rozvoj činohry Slovenského národného divadla. In *Pamätnica Slovenského národného divadla*. Sborník. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1960, s. 56 – 109; RAMPÁK, Zoltán. Pôvodné hry v činohre Slovenského národného divadla. In *Pamätnica Slovenského národného divadla*, s. 110 – 150. Mrlian a Rampák vydali od 40. rokov viacero samostatných publikácií z dejín slovenského činoherného divadla v Bratislave a na Slovensku.

8 FISCHER, Ján. Opera v Bratislave v rokoch 1920 – 1959. In *Pamätnica Slovenského národného divadla,* s. 151 – 235.

9 BOKESOVÁ, Zdenka. O cestách vývoja operety v Bratislave. In *Pamätnica Slovenského národného divadla*, s. 236 – 248.

inscenácii z rokov 1920 – 1959. Píše, že časť je z divadelných zbierok Slovenského múzea v Bratislave[10], materiál z obdobia druhej svetovej vojny zas zo Štátneho ústredného slovenského archívu[11]. Priznáva, že ani súkromné archívy fotografov nie sú použiteľné, keďže neboli dobre ošetrené, resp. sa zničili.[12] Pre budúcich bádateľov nepotešujúca správa. Kým o činohre a opere[13] sa záujemca dozvie v dostupných materiáloch z tých rokov okrem základných údajov aj mnohé iné, viažuce sa na inscenačné výsledky kolektívov a jednotlivých tvorcov, o balete len minimálne.[14] Kapitolka Oľgy Markovičovej o balete v *Pamätnici Slovenského národného divadla* je tiež veľmi stručná, preto aj s odstupom rokov treba privítať samostatnú rozsiahlu knižnú publikáciu Evy Jaczovej *Balet Slovenského národného divadla*, ktorá vyšla pri 50. výročí SND.[15] Ako píše, vychádzala najmä z bulletinov, osobných spomienok, korešpondencie s bývalými členmi baletu a dobovej tlače z Univerzitnej knižnice v Bratislave. Napriek tomu, že o mnohých inscenáciách bližšie neinformuje, ale uvádza ich obsadenie a obsah libriet, je to cenný historický materiál spolu s mnohými fotografiami, neraz zo súkromných archívov.

---

10 V čase prípravy výstavy divadelných fotografií, usporiadanej pri príležitosti osláv 40. výročia SND, Magda Husáková-Lokvencová už pôsobila opäť ako režisérka na Novej scéne v Bratislave. Autori osláv pravdepodobne využili jej skúsenosti z práce v Slovenskom múzeu v Bratislave v rokoch 1952 – 1955, kde zakladala teatrologickú zbierku. (V roku 1961 sa SM zlúčením so Slovenským národným múzeom v Martine stalo súčasťou Slovenského národného múzea v Bratislave.)

11 Dnes Slovenský národný archív.

12 Viac LOKVENCOVÁ, M. H. Fotografie. In *Pamätnica Slovenského národného divadla*, s. 407.

13 Pripomeňme najmä dve publikácie o opere, ktoré vyšli bezprostredne za sebou: HOZA, Štefan. *Opera na Slovensku I.* Martin : Osveta, 1953; HOZA, Štefan. *Opera na Slovensku II.* Martin : Osveta, 1954.

14 Napríklad v mimoriadnom bulletine SND z roku 1960 nachádzame len stručnú informáciu *Niekoľko slov o cestách baletu Slovenského národného divadla* od Vedúceho baletu SND Milana Herényiho. Pozri *Jubilejný bulletin, vydaný pri príležitosti osláv 40. výročia vzniku Slovenského národného divadla 1920 – 1960*. Praha : Svoboda, 1960, nestránkované.

15 JACZOVÁ, Eva. *Balet Slovenského národného divadla.* Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1971. V rokoch 1939 až 1954 pôsobila ako sólistka baletu SND a v rokoch 1951 – 1956 aj ako dramaturgička baletu.

Slovenské národné divadlo vydalo od roku 1980 viacero reprezentatívnych viacjazyčných publikácií s kratším úvodom, zameraných najmä na obrazovú časť. Zhrnujúce výsledky tvorby súborov SND možno nájsť v hodnotných štúdiách, spomienkach viacerých autorov uverejňovaných desiatky rokov v časopise *Slovenské divadlo,* ako aj v monografii Miloša Mistríka a kol. *Slovenské divadlo v 20. storočí*[16]. Z knižných produkcií spomeňme ešte monografiu Emila T. Bartka *Podoby slovenského tanečného umenia 1920 – 2010*[17], ktorá sa nezameriava len na balet SND, ako aj knihu Michaely Mojžišovej o vybraných slovenských operných inscenáciách novšieho obdobia režisérov s názvom *Od Fausta k Orfeovi. Opera na Slovensku 1989 – 2009 vo svetle inscenačných poetík*[18]. Mladá teatrologička Zdenka Pašuthová a archivár Rudolf Hudec vydali publikáciu o Marške (Slovenské národné divadlo II, známe aj ako Vidiecka činoherná spoločnosť Slovenského národného divadla) spolu s denníkom Karla Baláka, ktorý v súbore pôsobil.[19] Cenným materiálom k dejinám SND sú aj bibliografické vydania o režisérovi Jánovi Jamnickom, ktoré pripravil teatrológ, režisér Ján Sládeček.[20] A vyšlo aj niekoľko monografií o protagonistoch SND, napr. o Andrejovi Bagarovi, Márii Kišonovej-Hubovej, Márii Kráľovičovej, K. L. Zacharovi či širšej generácii[21], prostredníctvom ktorých tiež možno vnímať pohyb v SND. Rovnako aj pamäte hercov, režisérov sú pre výskumníkov dobrým východiskovým materiálom, ale je potrebné mnohé verifikovať a neraz aj doplniť/spresniť správnymi údajmi.

---

16 MISTRÍK, Miloš a kol. *Slovenské divadlo v 20. storočí*. Bratislava : VEDA, vydavateľstvo SAV, 1999.

17 BARTKO, Emil T. *Podoby slovenského tanečného umenia*. Bratislava : Divadelný ústav, 2012. Spoluautorkou kapitoly o súčasnej tanečnej scéne je Eva Gajdošová.

18 MOJŽIŠOVÁ, Michaela. *Od Fausta k Orfeovi. Opera na Slovensku 1989 – 2009 vo svetle inscenačných poetík.* Bratislava : Divadelný ústav, 2011.

19 PAŠUTHOVÁ, Zdenka – HUDEC, Rudolf. *Marška. Denník Karla Baláka*. Bratislava : Divadelný ústav, 2011.

20 Päťzväzkové dielo o Jánovi Jamnickom v redakcii Jána Sládečka, opatrené aj jeho poznámkami, vychádzalo v Národnom divadelnom centre Bratislava (v roku 1999 premenovanom na Divadelný ústav) v rokoch 1999 až 2001.

21 LAJCHA, Ladislav. *Silueta generácie: Osobnosti činohry SND*. Bratislava : Divadelný ústav, 2013.

Z čiastkových prác, ktoré sčasti zahrnujú aj tvorbu SND, spomeňme ešte publikáciu Sone Šimkovej *Molière na Slovensku*[22] (1989), obsahujúcu rekonštrukcie molièrovských inscenácií, či *Hamleta* Jany Bžochovej-Wild[23], alebo Štefkovu knihu *Slovenské činoherné divadlo 1938 – 1945*[24]. Hereckým portrétom sa venovala Zuzana Bakošová-Hlavenková a v posledných rokoch sa k začiatkom SND vracia Andrej Maťašík. Súčasťou časti dejín SND sú aj Lajchove monografie o scénických výtvarníkoch, napr. o Ladislavovi Vychodilovi či Františkovi Trösterovi.

Nie je naším cieľom vymenovať všetky práce, ktoré sa dotýkajú dejín či umeleckej tvorby SND od roku 1920[25], preto sa zastavme ešte pri troch naozaj dôležitých zdrojoch pre históriu. Jedným z nich je dvojzväzkové dielo Ladislava Lajchu *Zápas o zmysel a podobu SND (1920 – 1938). Dokumenty 1; Dokumenty SND 1939 – 1945. Divadlo v rokoch vojny.*[26] Okrem úvodnej štúdie Lajcha vybral z dostupných archívnych materiálov dokumenty, listy, štatistiky a iné doklady, osvetľujúce vznik a dejiny vedenia SND. Vychádzal pri tom aj z rukopisu Františka Bokesa *Družstvo Slovenského národného divadla*.[27] Bokesovo svedectvo o začiatkoch Družstva SND vzniklo na základe materiálov zo spisovne Obvodného podniku bytového hospodárstva,

---

22 ŠIMKOVÁ, Soňa. *Molière na Slovensku.* Bratislava : Tatran, 1989.

23 BŽOCHOVÁ-Wild, Jana. *Hamlet – dobrodružstvo textu.* Bratislava : L. C. A., 1998, ako aj *Malé dejiny Hamleta*. Bratislava : Slovart, 2007.

24 ŠTEFKO, Vladimír. *Slovenské činoherné divadlo 1938 – 1945. Pokus o náčrt problematiky.* Bratislava : Tália-press, 1993.

25 Dostupná časť z knižníc je zachytená v kapitolke *Literatúra k dejinám slovenského divadla 20. storočia*, in MISTRÍK, Miloš a kol., *Slovenské divadlo v 20. storočí*, s. 486 – 498.

26 LAJCHA, Ladislav. *Zápas o zmysel a podobu SND (1920 – 1938).* [*Dokumenty 1* – doplnené z obálky knihy, na titulnom liste publikácie, odkiaľ sa preberajú bibliografické údaje tento podnadpis nie je uvedený – pozn. D. P.]*; Dokumenty SND 1939 – 1945. Divadlo v rokoch vojny.* Bratislava : Divadelný ústav, 2000. Autor doplnil už raz vydanú prácu o roky 1939 – 1945. Pozri LAJCHA, Ladislav. *Zápas o zmysel a podobu SND. Zväzok I – 1920 – 1938; zväzok II. – Dokumenty 1920 – 1932; zväzok III. – Dokumenty 1933 – 1938.* Rozmnoženina. Bratislava : Divadelný ústav, 1972 a 1975.

27 Materiál po prvý raz verejne sprístupnil Andrej Maťašík v časopise *Slovenské divadlo*, 2008, roč. 56, č. 2, s. 236 – 258.

Bratislava IV, prevádzkareň č. 401, Steinerova 86, ktoré boli neskôr skartované.[28] Hoci Bokes sám píše, že sa nezachovali všetky písomnosti, ktoré by osvetlili mnohé udalosti, považujeme jeho rukopis za vzácny historický prameň. V čase jeho bádania však neboli sprístupnené všetky archívy na Slovensku a v Česku, tak ako je to od polovice 90. rokov. Tretím, rovnako vzácnym podkladom pre budúcich bádateľov je publikácia Eleny Blahovej-Martišovej *Súpis repertoáru Slovenského národného divadla 1920 – 2010.*[29] Objemná, priam mravčia práca bývalej dokumentaristky SND priniesla doplnenie, spresnenie a rozšírenie dovtedajších informácií o inscenáciách všetkých súborov od začiatkov SND až po jubilujúcu sezónu 2009/2010. Pri každej sezóne je zoznam umeleckého vedenia súborov a zoznam sólistov. Zostavovateľka zaznamenala účinkovanie SND na košickom javisku, vystúpenia Vidieckej činohernej spoločnosti Slovenského národného divadla (Slovenské národné divadlo II), činoherného zájazdového súboru v sezóne 1921/1922, Ľudovú scénu SND, aktivity Novej scény Národného divadla. Z plagátov a dobovej tlače sa jej podarilo zrekonštruovať aj inscenácie pre deti, koncerty, pásma spomienkové večery a akadémie s účasťou SND. Dôležitým údajom je aj informácia o jazyku, v ktorom sa inscenácia uvádzala, počty repríz a ďalšie doplnky. Autorka mnohé údaje osvetľuje cennými faktami či komentármi, ktoré sú súčasťou dejín slovenského divadla.

Práca Eleny Blahovej-Martišovej bude dlhé roky základom pri skúmaní dejín tvorivej činnosti SND. Výskumníci sa môžu oprieť o pramenný materiál, na ktorého základe je možné dedukovať rôzne

[28] Viac v kapitole v *Známe-neznáme začiatky Slovenského národného divadla.*

[29] BLAHOVÁ-MARTIŠOVÁ, Elena. *Súpis repertoáru Slovenského národného divadla 1920 – 2010*. Bratislava : Slovenské národné divadlo, 2010. O rok neskôr vyšli k tomuto súpisu registre a prehľad, ako aj opravy vydania z roku 2010. Opäť je ako zostavovateľka uvedená Elena Blahová-Martišová. Predchodcom týchto prác bola oveľa skromnejšia, ale v 90. rokoch nemenej významná publikácia prinášajúca najdôležitejšie fakty a udalosti o živote divadla a jeho súborov, ako aj abecedný súpis všetkých osobností s pozíciou v divadle a rokmi pôsobenia. Všimnime si, že autorka tejto knihy je ešte uvedená ako MARTIŠOVÁ-BLAHOVÁ, Elena. *Slovenské národné divadlo 1920 – 1995 : Fakty – Osobnosti – Udalosti.* Bratislava : Národné divadelné centrum, 1996.

spojitosti tvorcov a ich výslednej práce v rámci spoločenských či politicko-spoločenských súvislostí.

V roku 2020 si pripomenieme sté výročie prvého profesionálneho divadla na Slovensku – Slovenského národného divadla. Na rozdiel od moskovských kolegov nemáme na Slovensku múzeum SND, respektíve inštitúciu, ktorá by systematicky zbierala a vedecky spracúvala dokumentačné materiály o každej inscenácii aj desiatky rokov dozadu. V Divadelnom ústave sú k dispozícii „inscenačné obálky“[30], v ktorých možno nájsť niekde viac, niekde menej, ba až minimum informácií. Ďalšie údaje sa skrývajú v domácich archívoch alebo v písomnostiach ešte nespracovaných pozostalostí. Mnohé sú schované v štátnych, resp. regionálnych archívoch, ale režijné či šepkárske knihy by sme tam márne hľadali. Archív SND v porovnaní so zahraničím (napríklad s archívom pražského Národného divadla) uchováva málo materiálov. Zložitosť situácie komplikuje ešte aj to, že na Slovensku nemáme dostatok vedeckých pracovníkov, ktorí by v rámci svojho výskumného programu skúmali, najmä hľadali nový pramenný materiál, vypovedajúci aj o umeleckých úsiliach a výsledkoch, nielen spravodajsky informujúci o inscenáciách z prvého obdobia činnosti SND.

Existuje dosť európskych projektov aj na výskum historických dokumentov, ku ktorým je potrebné nasmerovať mladšiu generáciu. Problémom je však vykryť finančný príspevok riešiteľskej organizácie, ktorý je povinným doplnkom. Výskum divadla je totiž niekde na pomedzí vedy (vyžadujúcej čoraz viac napojenie na priemysel) a kultúry, umenia. Malý počet teatrológov, ochotných robiť historický výskum slovenského divadla popri inej práci, a nízky objem inštitucionálnych prostriedkov sú pravdepodobne aj príčinou, prečo nevznikol ani dodatok k *Encyklopédii dramatických umení Slovenska*, ktorej údaje sa končia v poslednej tretine 80. rokov.[31] Aj s odstupom rokov sú informácie z tejto encyklopédie vzácne a tvoria dôležitú sú-

[30] Na webovej stránke Divadelného ústavu sa tieto materiály označujú ako „zbierka inscenácií“. Viac: http://www.theatre.sk/sk/dokumentacia/fondy-a-zbierky/.

[31] *Encyklopédia dramatických umení Slovenska 1 : A – L; Encyklopédia dramatických umení Slovenska 2 : M – Ž.* Bratislava : Encyklopedický ústav SAV; VEDA, vydavateľstvo SAV, 1989, 1990.

časť dejín slovenského divadla. Autorský kolektív precízne a odborne spracoval jednotlivé heslá, pričom nepodľahol dogme socialistického realizmu.[32]

Spriaznenú dušu pri koncipovaní nového poňatia dejín SND prostredníctvom priblíženia inscenácií formou rekonštrukcie som našla u teatrologičky Nadeždy Lindovskej z Divadelnej fakulty Vysokej školy múzických umení. Ako absolventka prestížnej ruskej divadelnej moskovskej školy GITIS (Štátny inštitút divadelného umenia) [33] sa počas štúdia stretala s pojmom rekonštrukcia inscenácií. Uvedomovali sme si, že obdobie sto rokov je potrebné rozdeliť na viacero etáp. Sústredili sme sa na začiatky, a tak vznikol projekt *100 rokov Slovenského národného divadla. Divadelné inscenácie 1920 – 1938 (činohra, opera) – I. etapa*. Súčasný výskumný tím projektu vedeckej agentúry VEGA tvoria tri dámy – priekopníčky z Ústavu divadelnej a filmovej vedy SAV (M. Mojžišová, D. Podmaková) a Divadelnej fakulty VŠMU (N. Lindovská). Hlavným nositeľom projektu je Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV (ÚDFV SAV), spoluriešiteľskou organizáciou je Divadelná fakulta VŠMU (DF VŠMU), vedúcou projektu D. Podmaková.

Cieľom projektu výskumno-publikačného charakteru je v priebehu troch rokov výskum pramenných materiálov v sledovanom období a spracovanie I. etapy výberu a charakteristiky inscenácií Slovenského národného divadla v rokoch 1920 – 1938 z oblasti činohry a opery ako podklad na pripravovanú knižnú publikáciu 100 rokov SND. Konečným cieľom autoriek projektu je totiž knižné spracovanie, ktoré by nielen reprezentovalo sto rokov tejto umeleckej inštitúcie, ale prinieslo by zaujímavé nové informácie, v maximálnej miere zdokumen-

[32] Redakcia odovzdala prvý diel *Encyklopédie dramatických umení Slovenska* do tlače v marci a druhý diel v decembri 1988. Encyklopédia sa tvorila v rokoch 1982 – 1987, a napriek tomu sú tam heslá tvorcov, ktorí podľa vtedajších zákonov ilegálne opustili Československo: napríklad režiséri Zdeno Kraus a Ernest Stredňanský, ktorého hlas bolo počuť v 80. rokoch z vysielania Hlasu Ameriky, či mím Milan Sládek.

[33] Dnes RATI – GITIS – Ruská univerzita divadelného umenia, uvádzaná aj ako – Ruská akadémia divadelného umenia, založená v roku 1878.

tované (aj fotografickým materiálom). Napísané odborným pútavým štýlom podobne ako spomínaná kniha o moskovskom Umeleckom divadle. V riešiteľskom tíme nie je odborník/bádateľ pre oblasť baletu vzhľadom na to, že riešitelia musia byť vedeckými pracovníkmi riešiteľských organizácií. Túto podmienku v čase podávania projektu (2012) nespĺňal ani ÚDFV SAV, ani DF VŠMU.

Autorky D. Podmaková a N. Lindovská sa venujú činohernému divadlu (dráme, dramaturgii, režisérom, hercom, divadelnému priestoru). Michaela Mojžišová je odborníčka na oblasť domáceho a zahraničného operného divadla, čo je pri hodnotení hudobného divadla veľmi podstatné. Všetky sledujú umeleckú činnosť SND dlhší čas, ale podieľajú sa aj na iných projektoch. Majú dostatočné skúsenosti, ako pristupovať k výberu, analýze skúmaného materiálu na pozadí vývinu súboru, ale aj slovenskej profesionálnej kultúry v tom-ktorom období.

Počas štúdovania archívnych materiálov zistili, že z prvých rokov činnosti SND je o inscenáciách (realizačné texty, režijné knihy, libretá, partitúry, režijné knihy, recenzie, hodnotenia, zhrnujúce štúdie, fotografie a iné) ešte menej podkladov, ako predpokladali. Do tejto publikácie sa napriek tomu snažili vybrať kľúčové javiskové diela, ktoré odrážali v tom čase tvorivý vývin divadla, odzrkadľovali stav dramaturgie, réžie, hereckého potenciálu súboru a, samozrejme, scénického výtvarníctva. Veď so SND spolupracovali významní scénografi a výtvarníci. Pri hudobnom divadle, osobitne opere, aj spôsobilosť spevákov, zloženie orchestra, dispozície dirigenta naštudovať dielo v takom krátkom čase a iné faktory, ktoré majú vplyv na uvedenie hudobného diela. Pozornosť sústredili na inscenácie, ktoré znamenali posun v tvorbe SND, ako aj spoločenskú a umeleckú udalosť.

V novembri 2014 usporiadal ÚDFV SAV pracovné stretnutie – okrúhly stôl o projekte inscenačných dejín SND v rokoch 1920 – 1938. Pozvanie prijali teatrológovia, historici slovenského divadla, divadelní kritici, doktorandi, z ktorých sa viacerí zapojili do dišputy o problematike teatrologického výskumu zameraného na inscenačné dejiny, o metodologických prístupoch k výskumu inscenačných dejín, pričom konštatovali nedostatočnosť archívnych zdrojov a podkladov

na rekonštrukcie inscenácií osobitne z rokov 1920 – 1938.[34] Pre potreby koncepcie tohto DVD – pilotného projektu VEGA *100 rokov Slovenského národného divadla. Divadelné inscenácie 1920 – 1938 (činohra, opera) – I. etapa* ukázala sa nevyhnutná požiadavka rozšíriť riešiteľský tím o kolegu, znalca maďarského jazyka, ktorého prácu finančne podporil Literárny fond. Rovnako aj o mladších teatrológov s témami, ktorým sa venujú vo svojej výskumnej práci.

Dagmar Podmaková
vedúca projektu VEGA č. 2/0070/13

[34] Minimálne krátený a autorizovaný prepis diskusie možno nájsť na http://www.udfv.sav.sk/dokumenty/Okruhly.stol-100.rokov.SND-12.11.2014.pdf. Bližšie informácie o projekte na http://www.udfv.sav.sk/?site=100.rokov.SND-vyskum.

OD REKONŠTRUKCIÍ DIVADELNÝCH INSCENÁCIÍ K INSCENAČNÝM DEJINÁM DIVADLA
Varianty a možnosti

Nadežda Lindovská

Inscenačné dejiny divadla

Divadelná tvorba, podobne ako sám život, je pominuteľná, a preto je nesmierne ťažké ju zachytiť, analyzovať, uchovávať. Známy fakt, že javiskové umenie je umením daného okamihu existujúceho v konkrétnom čase, „tu a teraz", mu pridáva na výnimočnosti a exkluzivite. Divadlo ožíva v priamej komunikácii javiska a hľadiska, tvorcov a divákov a zaniká po každom odohranom predstavení. Ako konštatuje známy francúzsky divadelný teoretik Patrice Pavis: „Predstavenie existuje iba v prítomnosti, ktorá spája herca so scénickým miestom a s divákom. Toto odlišuje divadlo od ostatných figuratívnych umení a od literatúry."[1]

Pominuteľnosť divadelného umenia je večnou výzvou pre teatrológiu ako vedu, ktorá si divadlo zvolila za objekt svojho výskumu. Na rozdiel od iných dramatických umení, ktoré sa realizujú a reprodukujú prostredníctvom audiovizuálneho alebo akustického záznamu (filmy, televízne a rozhlasové inscenácie), akýkoľvek záznam divadelnej udalosti je približný, neúplný, pretože narúša princíp bezprostrednej divadelnej komunikácie.

Ešte zložitejšia je situácia vo vzťahu k výskumu dejín divadelného umenia. Tu sa teatrológia takmer zbližuje s archeológiou a historiografiou. Snaha o rekonštrukciu života dávnych čias je do istej miery

[1] PAVIS, Patrice. *Divadelný slovník.* Prel. Soňa Šimková, Elena Flašková, Bratislava : Divadelný ústav, 2004, s. 105.

blízka snahe o rekonštrukciu divadelného života minulosti. Práca divadelného historika často pripomína prácu archeológa: v teréne divadelných dejín, pod nánosmi zabudnutia a legiend sa usiluje vypátrať stopy divadelných udalostí a javov. Krok za krokom odkrýva vytrácajúci sa svet faktov a súvislostí. Trpezlivo hľadá, zbiera, čistí a kriticky analyzuje materiál, z ktorého rekonštruuje divadelnú minulosť. Odhaľuje skryté, oprašuje a overuje zabudnuté. Preniká cez mnohoraké vrstvy pátrania k novému poznaniu. K poznaniu, ktoré v konečnom výsledku dotvára náš obraz divadelného sveta, javiskového umenia, jeho možností a zákonitostí. Obohacuje pamäť divadla, ale aj pamäť života spoločnosti a jej kultúry.

Poznáme rôzne stratégie zaznamenávania dejín divadla. Teatrológia využíva viacero postupov a možností, ako uchopiť a sprostredkovať proces rozvoja divadelného umenia, ako priblížiť jeho históriu. Dôležitou témou je otázka komunikácie získaných poznatkov smerom k verejnosti, či už vyslovene odbornej, alebo aj širšej, kultúrne orientovanej komunite. Historici divadla kombinujú viaceré spôsoby sprostredkovania poznatkov. Najčastejšie smerujú k prierezovým prácam, ktoré umožňujú načrtnúť viac-menej ucelený obraz sledovaného obdobia, osvetliť jeho základné vývinové tendencie a v chronologickej následnosti priblížiť najdôležitejšie udalosti a fakty. Ďalšou, nezriedka využívanou možnosťou je priblíženie dejín divadla prostredníctvom série profilov významných osobností, posúvajúcich rozvoj javiskového umenia či drámy. Často dochádza ku kombinácii prierezových a prípadových štúdií: podrobná analýza diela významných tvorcov sa prezentuje na pozadí súhrnného pohľadu na umelecké dianie v konkrétnom období, čo umožňuje predstaviť širšie dobové kontexty: kultúrne, historické, spoločenské, ideologické, politické atď.[2]

Jednou z možností je sprostredkovať divadelné dejiny prostredníctvom série rekonštrukcií kľúčových divadelných inscenácií. Najviac sa uplatňuje v súvislosti s režijným divadlom, ktoré sa začalo hlásiť o slo-

[2] Týmto spôsobom bola koncipovaná napr. monumentálna práca ŠTEFKO, Vladimír a kol. *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia.* Bratislava : Divadelný ústav, 2011.

vo koncom 19. storočia, zakorenilo sa v divadelnej praxi 20. storočia a určuje rozvoj divadelníctva doteraz. Nečudo, že práve monografie venované významným divadelným režisérom bývajú komponované z kapitol, zložených z rekonštrukcií ich najvýznamnejších divadelných činov – inscenácií.[3] O širších možnostiach využitia tohto metodologického postupu skúmania dejín divadla svedčí množstvo teatrologických prác, zameraných na skúmanie rozvoja inscenačnej tradície istého typu drámy, najmä však inscenačnej tradície hier niektorého z významných národných či svetových dramatikov.[4] Umelecky mimoriadne, prelomové divadelné inscenácie sa občas stávajú témou samostatnej monografie, ktorá ich predstaví v rôznych súvislostiach a kontextoch.[5] Slovenská teatrológia dlhoročne produktívne využíva divadelnovednú metódu rekonštrukcie divadelnej inscenácie a inscenačných dejín, je samozrejmou súčasťou jej metodologickej výzbroje.

Rozprávanie o historických peripetiách divadelného umenia prostredníctvom inscenačných dejín má svoju logiku a opodstatnenie. Divadlo žije v rytme premiér nových divadelných inscenácií, ich tvorba je zmyslom existencie divadelných kolektívov. Súčasťou divadelnej tvorby je inscenačný proces prípravy nového divadelného diela, vrcholom je jeho sprístupnenie verejnosti – premiéra, po ktorej inscenácia prostredníctvom repríz nanovo ožíva a znovu zaniká každý deň, každý večer na konci každého predstavenia. Ide o základné udalosti divadelného života. Dejiny divadla predstavené prostredníctvom re-

[3] Cez sprostredkovanie série najvýznamnejších inscenácií napr. Soňa Šimková vytvorila profil slávneho talianskeho divadelného režiséra 2. polovice 20. storočia Giorgia Strehlera. Pozri ŠIMKOVÁ, Soňa. *Strehler : Divadlo v znamení réžie.* Bratislava : Stimul, 1997.

[4] Napr. ŠIMKOVÁ, Soňa. *Molière na Slovensku.* Bratislava : Tatran, 1989.

[5] Ako príklad z praxe slovenskej teatrológie môžeme uviesť kolektívnu monografiu venovanú inscenácii Divadla Andreja Bagara *Hra snov* v réžii Gintarasa Varnasa INŠTITORISOVÁ, Dagmar a kol. *Interpretačné sondy do súčasného slovenského divadla.* Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa; Filozofická fakulta; Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, 2003. Druhé vydanie má názov: *August Strindberg Hra snov (Interpretačné sondy do slovenského divadla).* Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa; Filozofická fakulta; Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, 2012.

konštrukcií konkrétnych inscenácií tieto udalosti sprítomňujú, evokujú konkrétnu dobu, tvorcov, ich zámery, výsledný inscenačný tvar, umelecký význam a vplyv na ďalší rozvoj javiskového umenia.

Rozvoj slovenskej teatrológie po roku 1989 sa nesmierne zdynamizoval, nárast výskumných aktivít dokumentuje bohatá odborná publikačná činnosť, ktorá prináša výsledky tak základného, ako aj aplikovaného výskumu a smeruje nielen k historiografii, ale aj k teórii divadla a drámy. Renomovaná slovenská teatrologička profesorka Soňa Šimková na margo týchto faktov vo svojej štúdii *Trans-generačné premeny v teórii a kritike*, hľadanie súvislostí a tendencií (2012) dokonca hovorí o vzniku tzv. novej mapy teatrológie.[6] Zároveň konštatuje: „Hoci sa miesta teatrologického výskumu oproti minulosti rozmnožili a aj produktivita výskumníkov stúpa, predsa len ostalo veľa úloh nevyriešených. Je to impulz pre etablovaných bádateľov, ale aj pre tých mladších a najmladších."[7]

Jeden z takýchto dôležitých impulzov sa blíži. V roku 2020 si pripomenieme 100. výročie vzniku prvého profesionálneho divadla na Slovensku – Slovenského národného divadla. Očakávaná storočnica SND prináša veľkú výzvu. Stane sa svedectvom 100 rokov jestvovania profesionálneho dramatického umenia na Slovensku. Vznik SND a jeho troch súborov (činoherného, operného, baletného) vytvoril nevyhnutný základ na rozvoj pôvodnej slovenskej dramatickej, rozhlasovej, filmovej i televíznej tvorby, ale aj umeleckého školstva. Slovenská kultúra sa dlho vnímala ako kultúra mladá a začínajúca. Blížiaca sa storočnica SND sa stane významným medzníkom v dejinách jestvovania profesionálnej divadelnej kultúry: uzavrie jednu epochu jej existencie a otvorí odpočet pre nové storočie vývoja slovenského činoherného, operného a baletného umenia. Po sto rokoch života SND už bude možné konštatovať, že máme vlastnú storočnú skúsenosť a storočnú tradíciu vrcholnej národnej divadelnej ustanovizne. Nielen divadelná

[6] ŠIMKOVÁ, Soňa. Trans-generačné premeny v teórii a kritike, hľadanie súvislostí a tendencií. In PODMAKOVÁ, Dagmar (ed.). *Generačné premeny a podoby slovenského divadla (od 80. rokov 20. storočia po dnešok).* Bratislava : Ústav divadelnej a filmovej vedy Slovenskej akadémie vied, 2012, s. 40.

[7] Tamže, s. 44.

obec, ale slovenská kultúra všeobecne stojí pred medzníkom, ktorého význam si zatiaľ dostatočne neuvedomuje.

Dejiny SND sú zároveň dejinami rozvoja národnej identity a výrazom tvorivého potenciálu našej krajiny. Vzniká otázka, ako si ich dôstojne uctiť, zdokumentovať, predstaviť kultúrnej verejnosti doma i vo svete? Aký spôsob fixácie a prezentácie neopakovateľného výročia SND si zvoliť? Aké svedectvo o 100 rokoch Slovenského národného divadla predložíme súčasníkom a možno aj našim potomkom? Je načase sa nad tým zamyslieť a nájsť riešenie, ktoré bude korešpondovať s významom storočnice. Jednou z ciest sú práve inscenačné dejiny. V tejto súvislosti môže byť zmysluplné načrieť do skúseností, ktoré už v teatrológii existujú. Za inšpiratívne príklady využitia potenciálu inscenačných dejín divadla považujeme skúsenosť ruských a poľských odborníkov, ich stratégie výskumu a komunikácie s verejnosťou.

Ruský model: storočnica Moskovského umeleckého divadla

V roku 1998 Rusko oslavovalo 100. výročie založenia svetoznámeho Moskovského umeleckého divadla, známeho pod skratkou MCHAT.[8] Táto kultová divadelná ustanovizeň založená slávnymi divadelníkmi Konstantinom Sergejevičom Stanislavským a Vladimírom Ivanovičom Nemirovičom-Dančenkom tvorí nesmierne významnú súčasť ruského umenia a kultúry. Hoci nejde vyslovene o „národné divadlo" (takto pomenovaná inštitúcia v Rusku absentuje)[9], vníma sa ako jedna z najdôležitejších národných divadelných ustanovizní, ako živá súčasť národného kultúrneho bohatstva (čo nepochybne platí aj o význame a statuse Slovenského národného divadla v Bratislave). Pri

[8] Pôvodná skratka názvu Moskovského umeleckého divadla bola MCHT (Moskovskij Chudožestvennyj teatr). Po Októbrovej revolúcii v r. 1919 Umelecké divadlo získalo status tzv. akademického (t.j. štátom financovaného) súboru a skratka sa rozšírila o písmeno „A": MCHAT (Moskovskij Chudožestvennyj akademičeskij teatr). V roku 1932 MCHAT bol pomenovaný podľa spisovateľa a dramatika Maxima Gorkého, jeho názov v skratke bol MCHAT M. Gorkého. Peripetie s názvom Umeleckého divadla pokračovali na prelome 20. a 21. storočia.

[9] Podrobnejšie o tejto problematike LINDOVSKÁ, Nadežda. Idea národného divadla a ruské divadlo. In *Slovenské divadlo*, 2010, roč. 58, č. 3, 399 – 403.

príležitosti storočného jubilea vyšla exkluzívna dvojzväzková publikácia, sumarizujúca dejiny MCHAT-u: *Moskovské umelecké divadlo. 100 rokov.*[10] Kniha, ktorá v odborných kruhoch získala neformálne označenie „encyklopédia MCHAT-u“[11], sa zrodila v tzv. vedeckovýskumnom sektore Školy-štúdia V. I. Nemiroviča-Dančenka, existujúcom pri Moskovskom umeleckom divadle A. P. Čechova. V čase storočnice už pracovali dva štátom uznané a dotované súbory Umeleckého divadla: jeden sa zaštítil menom Maxima Gorkého, druhý – Čechova[12]. Práve čechovovský MCHAT zdedil historickú budovu divadla, divadelné múzeum spolu s archívom a divadelnú vysokú školu.

Na príprave „mchatovskej encyklopédie“ sa podieľal vyše 20-členný odborný autorský kolektív, vedený troma zostavovateľmi: dlhoročným dramaturgom a ideológom Umeleckého divadla, renomovaným znalcom dejín ruského divadla Anatolijom Smeľanským a jeho dvomi kolegyňami, divadelnými historičkami Innou Soloviovou a Oľgou Jegošinou.

Prvý diel bol zasvätený rozprávaniu o vzniku a dejinách Moskovského umeleckého divadla a o divadelných výtvarníkoch, ktorí s ním spolupracovali. Druhý diel tvorí podrobná faktografia, dokresľujúca sto rokov jeho existencie.

---

10 SMEĽANSKIJ, Anatolij, SOLOVIOVA, Inna, JEGOŠINA, Oľga (editori). *Moskovskij Chudožestvennyj teatr. Sto let.* V dvuch tomach. Tom I, Moskva : Izdateľstvo Moskovskij Chudožestvennyj teatr, 1998; Tom II, Moskva : Izdateľstvo Moskovskij Chudožestvennyj teatr, 1998. Publikácia je veľkoryso vydaná na kriedovom papieri, má veľký formát, tvrdú väzbu, exkluzívnu tlač. Vyšla vďaka viaczdrojovému financovaniu, spojením štátnych a sponzorských prostriedkov.

11 Publikácia získala označenie „mchatovskej encyklopédie“ napriek tomu, že zostavovatelia sa v úvode vyslovene vyjadrili, že nemajú takúto ambíciu. Ale vzhľadom na faktografickú nasýtenosť a a informačnú ucelenosť dvojzväzková kniha *Moskovské umelecké divadlo : Sto rokov.* do značnej miery podobnú encyklopédiu supluje.

12 K rozpadu MCHAT-u na dva súbory došlo v roku 1987, v čase tzv. Gorbačovovskej perestrojky pri pokuse reformovať divadlo a zredukovať neúmerne početný herecký súbor. MCHAT A. P. Čechova sa v roku 2004 vrátil k pôvodnému názvu, vynechal „akademický“ odkaz na písmeno „A“: MCHT A. P. Čechova (Московский Художественный театр им. А. П. Чехова / Moskovskij Chudožestvennyj teatr im. A. P. Čechova).

Koncepcia publikácie *Moskovské umelecké divadlo. 100 rokov* bola priekopníckou. Autori rezignovali na prierezovú monografiu a rozhodli sa priblížiť širokému okruhu čitateľov, odborných i laických, sto rokov života Umeleckého divadla prostredníctvom rekonštrukcie celej jednej stovky inscenácií. Rovnica „sto rokov = sto inscenácií" však neznamenala, že každá divadelná sezóna je zastúpená jednou inscenáciou. Pozornosť sa ušla kľúčovým divadelným dielam. Umelecky výrazné divadelné sezóny reprezentovali viaceré inscenácie, umelecky slabé sezóny – žiadne. V úvode k prvému zväzku sa zostavovatelia priznali, že hoci túžili po maximálnej úplnosti, od začiatku si uvedomovali, že reálne to nie je možné dosiahnuť. Rozhodli sa predstaviť dejiny MCHAT-u ako životopis, pričom sústredili pozornosť na najreprezentatívnejšie umelecké udalosti a zjavy. ,,Životopis divadla, podobne ako človeka, predstavuje formu života v čase. V záujme vykreslenia súvislej línie života MCHT sme zvolili sto inscenácií: počínajúc otváracím predstavením Moskovského umeleckého všeobecne dostupného divadla *Cár Fiodor* po *Tri sestry*, inscenované v MCHAT-e A. P. Čechova k storočnému jubileu. Predbiehajúc prirodzenú otázku, prečo boli zvolené práve tieto, a nie iné inscenácie, by zostavovatelia mohli jednoducho odpovedať: dané inscenácie vnímame ako tie najdôležitejšie. Vybrali sme všetko najlepšie a najcharakteristickejšie. Sú zastúpené absolútne ‚vrcholy' aj absolútne ‚pády'. Čajka z roku 1898 aj *Salva Aurory* z roku 1952. Je zaznamenaná aj séria inscenácií, ktoré sa nedajú priradiť ani k veľdielam, ani k prepadákom, ale bez ktorých je ťažké pochopiť život MCHAT-u v kontexte reálneho času. Dajú sa zvoliť iné oporné body, iné inscenácie a podľa nich vykresliť iný obraz mchatovského života. My v danom prípade ponúkame svoju verziu. Dôležité pre nás bolo ukázať nepretržitosť mchatovského osudu a samotnej idey Umeleckého divadla cez inscenácie."[13]

Takto koncipovaný životopis Umeleckého divadla zostavovatelia vybavili skvelými ilustračnými fotografiami, ktoré pomáhajú dotvoriť predstavu o hercoch, kostýmoch, scénografii, o dianí na javisku,

[13] [Bez autora.] Ot redaktorov-sostavitelej. In *Moskovskij Chudožestvennyj teatr. Sto let,* tom I, s. 7.

atmosfére predstavenia, ale aj o dobových scénických konvenciách. Samy rekonštrukcie inscenácií autori jubilejnej publikácie poňali ako sériu krátkych odborných esejí (bez poznámok pod čiarou a iných náležitostí vedeckého textu), určených širokému okruhu čitateľov. To však neznižuje ich teatrologickú úroveň, keďže je evidentné, že vychádzajú z dôvernej znalosti materiálu a kontextu. Práve vedomie súvislostí, nielen umeleckých, ale aj dobových a politických spoluvytvára napínavý životopisný príbeh Divadla (k tradícii MCHT patrí písanie slova „Divadlo" veľkým začiatočným písmenom). Rekonštrukcie inscenácií sú písané veľmi pútavo, často doslova brilantne, kultivovane a zároveň ľudsky a zrozumiteľne. Vďaka tomu uspokoja nároky laika i naslovovzatého odborníka. Autori zasvecujú čitateľov do zámerov tvorcov, vysvetľujú ich dobovú podmienenosť, pomenúvajú ciele dramaturgie a réžie, približujú výslednú podobu konkrétneho divadelného naštudovania. Príbeh Umeleckého divadla sa cez inscenačné dejiny odvíja ako príbeh živého organizmu či priam metafyzickej bytosti. Čitateľ sa dozvedá o cieľoch zakladateľov divadla a o spôsobe ich realizácie na javisku, o vzťahoch so súdobými dramatikmi, o hercoch a ich výkonoch, o významných režijných osobnostiach, ich javiskových výpovediach a estetike inscenácií, o premenách divadla v čase a vplyve spoločenských a politických okolností na umenie, o umelecky nosných obdobiach, aj o tých menej úspešných či, vyslovene, krízových. Samozrejme, sú tu prítomné rekonštrukcie slávnych, priekopníckych inscenácií hier Čechova, Gorkého, Turgeneva, dramatizácií románov Tolstého a Dostojevského, Maeterlinckov *Modrý vták* (1908) –, ktorý sa udržal na repertoári niekoľko desaťročí, a iné objavné inscenácie.

Umelecké divadlo sa v jubilejnej publikácii jednoznačne hlási k tvorbe svojich akoby vedľajších, štúdiových scén, hoci sa od svojej alma mater napokon osamostatnili a žili vlastný divadelný príbeh. Zostavovatelia zaradili medzi kľúčové inscenácie napr. dve legendárne réžie Jevgenija Vachtangova: Strindbergovho *Erika XIV.* (1921, Prvé štúdio Umeleckého divadla, neskôr MCHAT- 2) a Gozziho *Princeznú Turandot* (1922), ktorá mala premiéru v tzv. Treťom štúdiu Umeleckého divadla. Po smrti režiséra z neho vzniklo samostatné a sebestačné

Vachtangovovo divadlo. Obe inscenácie sa však nejaký čas hrali na javiskách MCHAT-u, stali sa akoby „dvojdomými".

Väčšina teatrologických rekonštrukcií, zahrnutých do inscenačných dejín Moskovského umeleckého divadla, dokumentuje vrcholné umelecké udalosti jeho životopisu. Jubilejná publikácia však nie je koncipovaná ako nekritická apológia. Autori odhaľujú aj tienisté obdobia a stránky životného príbehu Umeleckého divadla: tvorivé krízy, neúspechy, vplyv cenzúry a ideologického tlaku sovietskej kultúrnej politiky, zákazy, ideologické prispôsobovanie sa, občasnú stagnáciu. Inscenácia historickej kroniky *Salva Aurory* (1952, pôvodný názov *Október*) vôbec nebola umeleckým prínosom, skôr symptómom doby, „povinnou jazdou" oslavujúcou osobnosti straníckych vodcov, v danom prípade predovšetkým Stalina ako aktívneho a spoľahlivého revolučného spolubojovníka Vladimíra Iľjiča Lenina. Podobným tendenčným kusom sa nemohol vyhnúť ani MCHAT. Ak chcel žiť, prežiť a tvoriť, musel vyhovieť politickým požiadavkám. Snažil sa pritom zachovať si maximálne možnú dávku umeleckej a ľudskej dôstojnosti. Autorka state o danej inscenácii Inna Soloviova vecne, s empatiou, ba až s humorom rozpráva o mchatovských archívnych sondách, budovaní atmosféry a štylizácii realistických mizanscén v duchu sovietskych revolučných filmov a výtvarného umenia, o príprave divadelných maskérov, nútených evokovať portréty množstva historicky významných mužov, ako aj o rozpačitom výsledku.

Rekonštrukciu inscenácie drámy Friedricha Schillera *Mária Stuartová* (1957) zostavovatelia zaradili do svojho konceptu mchatovského životopisu, aj keď nešlo o režijne výnimočné dielo. V rámci „umelecky diétnych" päťdesiatych rokov však prinášalo na javisko také dôležité hodnoty ako veľké emócie, skvelé herecké výkony dvoch protagonistiek, Schillerovu tragickú poéziu v preklade skvelého ruského básnika a spisovateľa Borisa Pasternaka.

Ako už bolo spomenuté, viaceré divadelné sezóny sú zastúpené niekoľkými inscenáciami. Umelecky krízové roky, naopak, v inscenačných dejinách MCHAT zväčša zástupcu nemajú. Za umelecky najslabšie obdobie zostavovatelia označili roky 1963 – 1970. Sedem rokov divadelného života priblížili prostredníctvom komentá-

ra, v ktorom opísali a objasnili stav umeleckej stagnácie, do ktorej sa ponoril MCHAT. Na rozdiel od počiatočnej éry úprimných ideálov, po ktorej nasledovala dlhá éra falošných ilúzií, roky 1963 – 1970 zostavovatelia interpretujú ako čas nudy, roky absencie zmysluplných myšlienok, nápadov, cieľov a v konečnom výsledku absencie inscenácií, hodných povšimnutia.

Pre slovenské divadlo je príjemným zistením, že sa medzi stovku slávnych mchatovských inscenácií zaradilo naštudovanie hry slovenského dramatika Osvalda Zahradníka *Sólo pre bicie (hodiny)* (1972), ktoré odštartovalo úspešnú kariéru jedného z najinšpiratívnejších režisérov prelomu 20. a 21. storočia Anatolija Vasilieva.[14] Predstavenie sa opieralo o kongeniálne herecké výkony pätice starých mchatovských hercov (začínali v 20. rokoch 20. stor. ešte pod vedením otcov zakladateľov). Inscenácia, realizovaná v rámci povinnej socialistickej kultúrnej výmeny (sovietske hry na javisku československých divadiel, hry českých a slovenských dramatikov na scénach ZSSR[15]), „sa neočakávane stala tzv. zlatým klincom sezóny. V hľadisku sa dialo čosi neobvyklé, divákom z očí tiekli staromódne slzy. Na konci hercov donekonečna vyvolávali na javisko. Opona na premiére šla hore osemnásťkrát".[16]

Druhý zväzok jubilejnej publikácie *Moskovské umelecké divadlo. 100 rokov* má encyklopedickú povahu, ponúka veľké množstvo informácií, dokresľujúcich históriu a tvorbu divadla. Je zložená z dvoch základných častí: osobnosti a dokumenty. Prvá časť obsahuje šesťsto hesiel venovaných všetkým tvorcom, zamestnancom a spolupracovníkom Umeleckého divadla za uplynulých sto rokov. Dokumenty pozostávajú zo série vzácnych súpisov repertoáru divadla, jeho štúdiových satelitov a súpisov vystúpení v zahraničí (vrátane kompletných údajov

[14] Inscenáciu hry Osvalda Zahradníka v MCHAT-e priblížil uznávaný divadelný kritik Alexander Svobodin, autor výborného profilu herca Ctibora Filčíka, ktorý publikoval v najrenomovanejšom sovietskom divadelnom časopise Teatr v 60. rokoch 20. storočia.

[15] ZSSR – Zväz sovietskych socialistických republík.

[16] SVOBODIN, Alexandr. Solo dľa časov s bojem. In *Moskovskij Chudožestvennyj teatr. Sto let*, tom I, s. 208.

o naštudovaní a hereckom obsadení, počte repríz, menách hosťujúcich umelcov atď.).

Treba poznamenať, že veľkou oporou práce zostavovateľov, autorského kolektívu, odborných redaktorov boli bohaté pramene, z ktorých mohli čerpať. K dispozícii mali precízne vedené archívy Moskovského umeleckého divadla s korešpondenciou, podrobnými zápismi skúšok, zápisnicami z rôznych porád a sedení, režijnými knihami atď. Nápomocná bola aj početná vedecká a memoárová literatúra a v neposlednom rade množstvo rozsiahlych recenzií a novinárskych príspevkov. Moskovské umelecké divadlo od svojho vzniku po súčasnosť patrí k dobre zdokumentovaným súborom. Ruská kultúra už koncom 19. storočia disponovala rozvinutou sieťou divadelných kritikov, ktorí mali dostatočný publikačný priestor a zanechali rozmanité, pomerne rozsiahle a podrobné analýzy a svedectvá o súdobom divadelnom živote. Aj v súčasnosti sú premiéry oboch súborov Umeleckého divadla pozorne sledované a pravidelne hodnotené.

V roku 2008, t. j. 110 rokov od vzniku Umeleckého divadla, pribudol k dvojzväzkovej „mchatovskej encyklopédii" dodatok, publikácia *Moskovské umelecké divadlo. 100 +*.[17] Dokumentuje ďalšie desaťročie (1998 – 2008) existencie Moskovského umeleckého divadla A. P. Čechova, ktoré sa na prelome tisícročí rozhodne zrieklo sovietskeho prívlastku „akademické" a vrátilo sa k starej skratke MCHT. Novodobé dejiny druhého súboru – MCHAT M. Gorkého – v danom prípade zostali stranou. V úlohe iniciátora, garanta a vydavateľa publikácie sa predstavilo čechovovské MCHT, ktoré sústredilo pozornosť výlučne na vlastný príbeh.

Desať rokov práce MCHT A. P. Čechova reprezentuje trinásť inscenácií, súpis repertoáru, heslár osobností, súpis zájazdových vystúpení Umeleckého divadla, prehľad scénografie a množstvo ilustračných fotografií. Dodatok pokračuje v línii inscenačných dejín, tentoraz však využíva najvýraznejšie recenzie trinástich renomovaných divadelných kritikov, ktoré vyšli v periodickej tlači. Publikácia *100 +*

[17] *Moskovskij Chudožestvennyj teatr. 100 +*. Moskva : Izdateľstvo „Moskovskij Chudožestvennyj teatr", 2008.

kompletne prebrala ich texty a korektne uviedla východiskový zdroj. Možno predpokladať, že sa z jubilejného počinu vyvinie tradícia, že v roku 2018 vyjde nový dodatok – zachytávajúci roky 2008 – 2018.

Jubilejná publikácia k storočnici Moskovského umeleckého divadla inšpirovala ruských teatrológov k analogickej práci. V roku 2004 kolektív autorov (viacerí spolupracovali na „mchatovskej encyklopédii") v knihe *Inscenácie dvadsiateho storočia*[18] nadviazali na koncept inscenačných dejín divadla a predstavili svoje ponímanie divadelného vývinu v Rusku aj v zahraničí za uplynulých sto rokov prostredníctvom stručných rekonštrukcií sto inscenácií. Aj v danom prípade boli rekonštrukcie poňaté esejisticky, pravda, s odkazmi na pramene a s viacerými spresneniami tzv. pod čiarou.

Uvedené príklady naznačujú, že minimálne v praxi ruskej teatrológie sa objavila istá únava z prehľadových štúdií a pnutie smerom k sprítomneniu konkrétnejších podôb javiskového umenia. Napokon, výzva sprostredkovať dejiny divadla prostredníctvom inscenačných dejín sa zrodila už dávnejšie. V roku 1969 v Moskve vyšla kniha veľkého znalca dejín divadla profesora GITIS-u Grigorija Bojadžijeva *Od Sofokla po Brechta za štyridsať divadelných večerov.*[19] Bojadžijev (1909 – 1974) nebol iba kabinetný divadelný vedec, ale aj aktívny divadelný kritik a zanietený propagátor divadla. Rozhodol sa vyrozprávať dejiny divadla prostredníctvom inscenácií kľúčových diel dedičstva svetovej drámy. Štyridsať divadelných večerov sa rovnalo štyridsiatim inscenáciám ruských i zahraničných divadelníkov. Bojadžijev mal obrovský dar slova, bol to výrečný človek, súčasníci ho volali básnikom divadla. Podarilo sa mu veľmi sugestívne priblížiť 40 inscenácií a súčasne charakterizovať vývoj divadla, drámy, divadelných konvencií, vzťahu divadla a spoločnosti, charakterizovať tvorbu slávnych dramatikov minulosti aj výkony hercov a stratégie inscenátorov 20. storočia. Jeho originálne dielo sa dočkalo niekoľkých reedícií, naposledy ho pre svo-

[18] BARTOŠEVIČ, Alexej, IVANOV, Vladislav, ŠACH-AZIZOVA, Tatiana (editori). *Spektakli dvadcatogo veka*. Moskva : Izdateľstvo „GITIS", 2004.

[19] BOJADŽIJEV, Grigorij. *Ot Sofokla po Brechta za sorok teatraľnych večerov.* Moskva : Prosveščenije, 1969. [náklad 40 000 ! – pozn. aut.]

jich študentov znovu vydal GITIS (2009). A teraz nezostáva nič, než len poznamenať, že väčšina iniciátorov a autorov inscenačných dejín Moskovského umeleckého divadla a inscenačných dejín divadla 20. storočia buď boli bezprostrednými žiakmi profesora Bojadžijeva, alebo žiakmi žiakov Bojadžijeva, alebo minimálne čitateľmi Bojadžijeva. Skrátka, ruská teatrológia má bohaté tradície, z ktorých vychádza a ktoré si cielene pestuje a rozvíja. Poskytujú jej oporu aj inšpiráciu. Ponúkajú veľké množstvo spracovaných informácií. Inscenačné dejiny a ich variácie sú toho živým dôkazom.

Poľský model: dvestopäťdesiate výročie profesionálneho verejného divadelníctva v Poľsku

V súčasnosti v Poľsku z iniciatívy a pod patronátom varšavského Divadelného ústavu Zbigniewa Raszewského vrcholí projekt poľských inscenačných dejín: *Teatr publiczny. Przedstawienia 1765 – 2015*. Reflektuje 250 rokov existencie verejného divadelníctva, využíva najnovšie technické prostriedky modernej doby, má elektronickú podobu, usídlil sa na internete, ťaží z princípov interaktívnej komunikácie vo virtuálnom priestore.[20]

Projekt našich severných susedov je koncipovaný veľmi svojsky, moderne a originálne. Jeho finalizácia mala byť na konci roku 2015, ide teda o horúcu, aktuálnu skúsenosť a inšpiráciu. Záujemcovia sa môžu s výstupmi poľských teatrológov oboznámiť na internetovej stránke www.teatrpubliczny.pl, ktorú spravuje poľský Divadelný ústav. Ide o multimediálny trojročný projekt (2013 – 2015) „autorských dejín poľského divadla od roku 1765 po dnešok“. [21] Podnetom sa stalo 250. výročie založenia prvého štátneho divadla v Poľsku. Udialo sa tak ešte za panovania posledného poľského kráľa Stanislava Augusta Poniatovského, ktorý podľa vzoru Comédie Française zriadil

[20] Podnetom pre voľbu podobného formátu pre prezentáciu výskumného projektu poslúžil nerealizovaný elektronický projekt medzinárodnej siete divadelných inštitútov.

[21] Pozri O projekcie Teatr publiczny. Przedstawienia. Dostupné na internete: http://www.teatrpubliczny.pl [cit. 12. 11. 2015].

vo Varšave poľské Národné divadlo (otváracie predstavenie sa konalo v novembri 1765), čím zásadne prispel k rozvoju profesionálneho divadelníctva, národného jazyka, umenia a kultúry.

Dnes v Poľsku existuje 117 štátnych divadiel, financovaných z daní poľských občanov. Divadelný ústav Zbigniewa Raszewského považuje jubileum za dôvod na oslavu, ktorá spoločnosti približuje dejiny divadla ako verejnej inštitúcie, podieľajúcej sa nielen na rozvoji divadelného umenia, ale aj vecí verejných. Takéto uvažovanie v Poľsku je vlastné viac než hŕstke divadelných odborníkov, má širokú spoločenskú a mocenskú podporu: Sejm Poľskej republiky oficiálne vyhlásil rok 2015 za Rok poľského divadla. Vďaka tomu oslavy jubilejného divadelného roka získali prioritný status.

Autorkami koncepcie projektu *Teatr publiczny. Przedstawienia 1765 – 2015* sú dve dámy: riaditeľka DÚ vo Varšave Dorota Buchwald a Joanna Krakowská, vedecká pracovníčka Oddelenia dejín a teórie divadla Umenovedného ústavu Poľskej akadémie vied. Iniciátorky rezignovali na lineárne rozprávanie divadelnej histórie a rozhodli sa sústrediť pozornosť na také inscenácie, ktoré sa stali istým medzníkom, významnou udalosťou v spoločenskom a umeleckom živote krajiny. Poňali ich ako križovatku rozmanitých estetických, filozofických, spoločenských, politických či iných kontextov, vďaka ktorým divadelné umenie komunikuje s dobovým publikom a zviditeľňuje napätie, konflikty, starosti a nádeje svojich súčasníkov. Pozornosť sústredili na päť období dejín poľského divadla: osvietenstvo, 19. storočie, medzivojnové dvadsaťročie, divadlo éry Poľskej ľudovej republiky (PĽR), divadlo po roku 1989 po návrate k demokracii. Nejde vyslovene o rekonštrukciu divadelných inscenácií a ich tvorivých zložiek (text, herectvo, vizuálne stvárnenie a pod.), skôr o rekonštrukciu významných spoločensko-umeleckých udalostí.

Projekt realizuje neveľký autorský kolektív šiestich odborníkov vo veku približne od 35 do 60 rokov. Dorota Buchwald vystupuje v úlohe hlavnej koordinátorky. Joanna Krakowska spracúva dva okruhy: inscenácie éry PĽR a divadlo po roku 1989. Medzivojnovému dvadsaťročiu sa venuje Krystyna Duniec, 19. storočiu – dvojica autoriek Ewa Partga i Agnieszka Wanica, osvietenstvu – Piotr Morawski. Každé

obdobie je zastúpené 7 – 10 titulmi, väčšinou ide o hry poľských dramatikov, existujú však aj výnimky, napr. Giraudouxova *Elektra* (1946, Divadlo Poľskej armády, Lodž). Zvolené inscenácie spolutvorili dejiny umenia a kultúry v Poľsku.

Multimediálny projekt varšavského Divadelného ústavu plne využíva možnosti elektronickej komunikácie. Heslá inscenácií sú ako križovatky, od ktorých vedú cesty rôznym smerom k odkazom na zaujímavé súvislosti, fakty, ba dokonca aj dokumenty, ktoré si čitateľ môže tzv. rozklikať, otvoriť, priblížiť, spoznať a preštudovať osobne. Môže si „kliknúť" mená jednotlivých tvorcov a dozvedieť sa o nich viac vďaka prepojeniu na databázu už existujúcej elektronickej encyklopédie poľského divadla. Informačný záber a možnosti hľadania poznatkov sa tak rozširujú a vzájomne dopĺňajú.

Napríklad, inscenácia *Elektry* (réžia: Edmund Wierciński), ktorú Jan Kot označil za prvopočiatok povojnového divadla v Poľsku, odkazuje na heslá: Divadlo Poľskej armády, divadelný život, básnické divadlo, divadlo alúzií, povstanie. Každé z nich odkrýva paletu ďalších možností: „povstanie" smeruje k témam ako divadlo o povstaní, filmy o povstaní, spory, Múzeum Varšavského povstania atď. Odkaz na „spory" približuje veľkú diskusiu o inscenácii *Elektry* a dokonca aj stať Jana Kota na jej obranu atď.

Každý z autorov projektu *Teatr publiczny. Przedstawienia 1765 – 2015* si zvolil vlastnú stratégiu, na základe ktorej vykonal selekciu inscenácií a kontextov. V prípade poľského divadla 19. storočia sa Ewa Partga a Agnieszka Wanica rozhodli, že v ich rozprávaní budú dominovať komediálne tituly, pretože v danom čase sa smiech stal najproduktívnejším prostriedkom komunikácie a porozumenia medzi javiskom a hľadiskom. V rámci dobových súvislostí si za ťažiskové zvolili témy: nový človek, žena, divák – konzument, občan – herec, sedliaci, židia, elity. Prostredníctvom siedmich významných mienkotvorných, legendárnych divadelných inscenácií sa usilovali priblížiť tzv. veľké poľské storočie ako storočie transformácie kolektívnej aj individuálnej identity.

Popri nastoľovaní a osvetľovaní historických, filozofických, politických a iných súvislostí divadelnej tvorby niektoré autorky brali do úva-

hy aj rodové aspekty. Rekapitulácia javiskových dejín poľskej národnej opery Stanisława Moniuszku *Halka* popri rekonštrukcii inscenácií vo Vilniuse a Varšave obsahovala množstvo odkazov na problematiku divadelného konštruovania obrazu ženy a ženskosti, mužskosti, na reflexiu emancipačného snaženia v Poľsku 19. st. a jeho vplyvu na tradičné rodinné hodnoty, na sprítomnenie ideálu tzv. večnej ženskosti v herectve, vplyvu *Halki* na ideál poľskej ženy a podobne.

K prínosom poľského výskumného kolektívu nepochybne patrí interdisciplinárny prístup a znalosť moderných diskurzov. Autorský kolektív využíva rovnakú stratégiu predkladania poznatkov prostredníctvom mozaikovitého obrazu súvislostí a faktov. Každý autor však využíva odlišný spôsob písania, niektorí sú lakonickejší, iní ponúkajú informácie komplexnejším spôsobom, niekto kladie väčší dôraz na fakty, iný na ich interpretáciu. Päť tematických blokov sleduje rovnaké východiská, tvoria však autorsky autonómne časti. Všetky spája téma podôb a premien koncepcie verejného divadelníctva v Poľsku, umeleckej misie a etickej zodpovednosti štátom financovaného divadla v dejinách i v súčasnej spoločnosti.

Každé z piatich období (autori ich nazvali „cyklami“) má aj svoju ikonku vizuálnej histórie, ktorá ponúka sériu audiovizuálnych ilustrácií. Tie dokresľujú divadelnú tradíciu, dobové súvislosti, osobnosti inscenátorov atď. Takto koncipovaný multimediálny projekt nepochybne oživuje fakty, nesmierne konvenuje mladým ľuďom, zameraným prevažne na vizuálne vnímanie, bytostne spriazneným s novými médiami a novými technickými vymoženosťami virtuálnej reality. [22]

Varšavský Divadelný ústav Zbigniewa Raszewského spôsob prezentácie poznatkov výrazne rozšíril a vynaložil veľké úsilie na propagáciu významného jubilea poľskej kultúry. Milovníci divadla mohli počas niekoľkých mesiacov navštevovať prednášky a stretnúť

[22] Na sklonku r. 2015 projekt ešte nebol kompletne zverejnený. Inscenácie a témy posledného cyklu, zameraného na divadlo éry demokracie (po r. 1990) boli iba predbežne avízované. Podrobnejšie informácie o akciách jubilejného roka, ako aj záznamy série diskusií s riaditeľmi poľských štátnych divadiel, je možné získať na www.250teatr.pl.

sa s autormi jednotlivých blokov priamo v priestoroch Divadelného ústavu. Uskutočnila sa aj séria besied s tvorcami, pamätníkmi, žijúcimi legendami poľského divadla. Prostredníctvom elektronickej pošty verejnosť mohla kontaktovať iniciátorky projektu a komentovať koncepciu či postupne zverejňované materiály. Dôležité je podotknúť, že popri elektronickej verzii projektu vzniká aj verzia printová, knižná vo forme piatich samostatných bohato ilustrovaných publikácií.

Do projektu sa zapojilo viacero spolupracujúcich inštitúcií. Počas jubilejného roka 2015 sa poľský rozhlas rozhodol (po dohode s Divadelným ústavom) odvysielať v priebehu 250 dní tzv. hovorenú encyklopédiu divadla (séria 15-minútových vstupov). Každé dva týždne poskytoval priestor na polhodinovú diskusiu odborníkom z rôznych oblastí (filozofia, sociológia, história, teatrológia atď.) na tému: čo znamená pojem „verejný"? Poľská televízia zaradila do svojho programu 25 desaťminútových filmov o dejinách poľského divadla. Samozrejmosťou sa stali výstavy, stretnutia s divadelníkmi, besedy, divadelné exkurzie, workshopy, prezentácie, články reflektujúce jubilejné témy po celom Poľsku.[23] V meste Bydgoszcz sa uskutočnila veľká spoločná konferencia divadelných teoretikov a praktických divadelníkov o súčasných spoločenských a umeleckých úlohách divadelného umenia v Poľsku, ako aj o mieste poľského divadla vo svete. Vyvrcholením veľkého sviatku divadla a národnej kultúry sa stal deň, či presnejšie večer 23. mája 2015, keď 110 poľských štátnych divadiel (z celkového počtu 117) ponúklo publiku možnosť navštíviť 115 inscenácií za jednotné symbolické vstupné 250 grošov za lístok.[24] Organizátori dúfajú, že týmto činom odštartovali tradíciu každoročných osláv Dňa

[23] Všetky podrobnosti o projekte *Teatr publiczny. Przedstawienia 1765 – 2015.* sprostredkovala Dorota Buchwald, riaditeľka Divadelného ústavu Z. Razsevského počas stretnutia vo Varšave 27. 11. 2014.

[24] Iniciatíva nazvaná *Vstupenka za 250 grošov* mala obrovský úspech a doslova masový ohlas, umožnila sociálne slabším obyvateľom navštíviť divadelné predstavenie. Varšavský Divadelný ústav podrobne o udalostiach a projektoch jubilejného Roka poľského divadla informovalo v tlačovej správe, zverejnenej 4. 12. 2015 na stránke http://250teatr.pl/dla_mediow,72,materialy_dla_mediow.html.

štátneho divadla. Ide im o to, aby Poliaci z rôznych sociálnych pomerov získali príležitosť presvedčiť sa, že divadlo je stále živé miesto, kde sa hovorí a tvorí pre diváka a o divákovi.[25]

Viaceré spomínané aktivity na zviditeľnenie významného divadelného jubilea inicioval, odborne a do značnej miery aj organizačne garantoval Divadelný ústav Zbigniewa Raszewského. Ide o prvú podobnú skúsenosť aj čo sa týka metodológie výskumu, aj čo sa týka prezentácie a medializácie jeho výsledkov. Výnimočné výročie si vyžiadalo výnimočné postupy. Teatrologický projekt prerástol do veľkej celonárodnej popularizačnej a mediálnej akcie.

Na rozdiel od slovenských odborníkov poľskí divadelní historici (podobne ako ruskí) necítia absenciu základného výskumu. Dejiny poľského Národného divadla sú dobre zdokumentované v 7-zväzkovom diele. Popri ňom sú k dispozícii viaceré čiastkové monografické a prehľadové práce, ktoré ponúkajú širokú databázu overených poznatkov a tvoria fundament na ďalšie bádanie a interpretáciu. Aj vďaka takémuto zázemiu a znalosti tradície možno experimentovať a rozvíjať moderné komunikačné stratégie. Ukazuje sa, že divadelnovedný výskum môže využívať moderné technológie vo svoj prospech, že vie byť aj intelektuálny, aj hravý, aj faktograficky nasýtený, aj zážitkový a hlavne vskutku komunikatívny a spoločensky prospešný.

Záverečné zamyslenie

Metóda rekonštrukcie divadelnej inscenácie patrí k základným metodologickým postupom špecifickým pre teatrologický výskum. Zároveň predstavuje významný nástroj štúdia dejín javiskového umenia. Prax ukazuje, že séria rekonštrukcií kľúčových divadelných inscenácií vytvára dobré východisko pre sprostredkovanie histórie divadla odborníkom i laickej verejnosti. Práce a publikácie výskumníkov jednoznačne svedčia o tom, že ide o jednu z efektívnych možností, ako evokovať zmysel, čaro a premeny živého javiskového umenia v kon-

[25] Vstupenky za 250 grošov bolo možné zakúpiť výlučne v pokladni divadla, vypredali sa v celom Poľsku hneď v prvý deň predpredaja 11. 5. 2015.

krétnom čase svojej existencie, v konkrétnych historických okolnostiach, v konkrétnej krajine.

Ruský projekt venovaný storočnici Moskovského umeleckého divadla a poľský projekt zameraný na 250. výročie profesionálneho poľského divadelníctva rozširujú skúsenosť tvorby inscenačných dejín divadla o nové postupy, stratégie a modely komunikácie s verejnosťou. Dejiny MCHAT-u reflektujú 100 dôležitých inscenácií za obdobie 100 rokov existencie divadla. Poľskí teatrológovia z 250-ročnej existencie verejných, ergo štátnych divadiel v Poľsku vybrali necelých 50 titulov[26], na ktoré sústredili pozornosť verejnosti v 21. storočí. Ruský pohľad je viac divadelnovedný, zameraný na históriu divadelného myslenia a divadelných osobností. Poliaci divadelnovednú reflexiu rozšírili o moderné aspekty humanitných a spoločenských vied. Dva rôzne prístupy prinášajú množstvo podnetov a inšpirácií pre rozvoj inscenačných dejín na Slovensku. Popri profesionálnom nadšení však treba pragmaticky evidovať inštitucionálne aj personálne možnosti, sily a limity slovenskej teatrológie. Teatrologická obec v 5-miliónovej krajine je, samozrejme, niekoľkonásobne menšia, než v Poľsku (vyše 38 miliónov obyvateľov) a tobôž v Ruskej federácii (necelých 150 miliónov). Vzhľadom na mladosť profesionálnej slovenskej divadelnej kultúry a divadelných štúdií ako takých nám chýbajú zásadné práce základného výskumu dejín slovenského divadla (napr. monografie kľúčových tvorivých osobností z oblastí réžie, herectva, javiskového výtvarníctva, baletnej a opernej tvorby atď.). To spôsobuje špecifické problémy a ťažkosti, s ktorými sa výskum inscenačných dejín 100 rokov SND usiluje vyrovnať.

V oboch prezentovaných prípadoch, v poľskom i ruskom, projekty potvrdzujú spoločenskú dôležitosť divadelnovedného výskumu, jeho prínos pre poznanie rozvoja ľudskej tvorivosti, myslenia a kultúry, ale aj národnej identity. Ukazuje sa, že výsledky výskumu javiskového umenia sa najviac zúročujú v čase významných jubileí, ktoré posilňujú dopyt po informáciách, stimulujú potrebu národnej kultúrnej

[26] V niektorých prípadoch poľský projekt prezentuje viacero interpretácií jedného titulu, čím počet rekonštruovaných inscenácií narastá.

sebareflexie, sú príležitosťou obzrieť sa do histórie a sumarizovať dôležité vývinové etapy, hodnoty, udalosti, osobnosti a súvislosti. Platí tu ono známe tvrdenie o tom, že poznanie minulosti je bytostne dôležité pre vlastné sebauvedomenie a rozvoj budúcnosti každého národa. Významné výročia túto potrebu pripomínajú a súčasne, aj keď podružne, legitimizujú umenovedné bádanie. Prinášajú výzvu prepojiť základný a aplikovaný výskum, vystúpiť z tieňa archívov a kabinetnej osamelosti, experimentovať s možnosťami spracovania a šírenia odborných poznatkov. Inšpirujú rozvoj a cibrenie metodologických postupov a myslenia o divadle. Odkazujú na nevyhnutnosť sústavnej vedeckej aktivity, smerujúcej k utvoreniu a ustavičnému dopĺňaniu databázy informácií. Jubilejné projekty k dejinám divadelného umenia totiž nie je možné realizovať, ak sa naruší kontinuita vo výchove odborníkov, ak daná vedecká disciplína ustrnie. Nemenej dôležitým aspektom je uvedomelá inštitucionálna a ekonomická podpora výskumu a dôstojnej prezentácie jeho výstupov.

Od rekonštrukcie divadelnej inscenácie
ku kultúrnym dejinám?

Náčrty

ZNÁME-NEZNÁME ZAČIATKY SLOVENSKÉHO NÁRODNÉHO DIVADLA

Dagmar Podmaková

Keď v roku 1984 položili základný kameň novostavby Slovenského národného divadla[1] na ľavom brehu Dunaja neďaleko nákladného prístavu, málokto si vedel predstaviť v takých priestoroch nové divadlo. Ešte menej sa vedelo o tom, že myšlienka postaviť nový stánok „našej prvej scéne", ako sa zvykne dodnes hovoriť, vznikla na Slovensku za podpory predsedu slovenskej vlády už v 70. rokoch minulého storočia a výstavba sa mala financovať z prostriedkov Slovenskej socialistickej republiky.

Po roku 1989 sa v nových politických a ekonomických podmienkach začali prehodnocovať mnohé rozhodnutia predchádzajúceho obdobia. Cena stavby Slovenského národného divadla (ďalej SND) sa v trhových podmienkach zvyšovala, ba práce sa na čas aj pozastavili. Na začiatku 21. storočia dokonca člen vtedajšej vlády zamýšľal pretransformovať účel budovy na komerčné účely, čo sa vďaka aktivite kultúrnej obce, ku ktorej sa pridala aj verejnosť, nezrealizovalo. A tak sa v apríli 2007 všetky tri súbory slávnostne presťahovali do nového divadelného stánku na brehu Dunaja. Činohra opustila dva priestory – Divadlo Pavla Országha Hviezdoslava na Laurinskej ulici[2] a Malú scénu na Dostojevského rade[3]. Opera a balet odišli do novostavby, ale pre menšie produkcie si ponechali aj priestor v historickej budove

[1] Projekt architektov Petra Bauera, Martina Kusého a Pavla Paňáka.

[2] Činoherný súbor SND tam hrával od roku 1955. Dnes v tých priestoroch pôsobí Mestské divadlo Pavla Országha Hviezdoslava, umelecká scéna Bratislavského kultúrneho a informačného strediska.

[3] Druhá scéna činoherného súboru SND, v ktorej hrávali od roku 1962. V súčasnosti tam sídli Divadlo a. ha a priestory sa volajú Malá scéna STU [Slovenská technická univerzita, ktorá je vlastníkom budovy].

na Hviezdoslavovom námestí.[4] V tej budove, kde začalo Slovenské národné divadlo v roku 1920 hrávať a v ktorej do roku 1955 pôsobili všetky tri súbory. Nebolo ľahké pomestiť sa do jednej budovy, vtedy ešte bez prístavby na Komenského námestí.

* * *

Nuž, a jednoduché to nebolo ani v začiatkoch. Ani jedno divadlo na Slovensku nemalo také zložité prvé kroky existencie ako SND. Zvykne sa naň často krivo hľadieť, či už pre osobité miesto, aké má[5], či pre sympatie/antipatie verejnosti k niektorým hercom z rôznych dôvodov, ktoré sú pre náš výskum irelevantné.

Ale vráťme sa o 95 rokov dozadu.

Slávnostné otvorenie Slovenského národného divadla premiérou Smetanovej opery *Hubička* sa datuje 1. marca 1920. Operu uviedla Východočeská spoločnosť pod hlavičkou SND[6], s ktorou uzavrelo dohodu Ministerstvo školstva a národnej osvety so sídlom v Prahe a traduje sa, že so súhlasom Družstva Slovenského národného divadla o tom, že prvú sezónu[7] (od 1. 3. do 26. 7. 1920) táto spoločnosť odohrá vo svojej réžii. Na čele divadla stál riaditeľ Východočeskej spoločnosti, oficiálne uvádzanej ako Východočeské divadlo, Bedřich Jeřábek.

A tak sa začala písať história slovenského profesionálneho divadla. Slovenské národné divadlo ako česká spoločnosť nevzniklo z tradície miestnych ochotníkov, ani z najvýznamnejšieho ochotníckeho spolku

---

4 Dnes ako Historická budova SND.

5 Zákon č. 385/1997 Z. z. o Slovenskom národnom divadle.

6 V súvislosti s touto spoločnosťou sa od roku 1905 môžeme stretnúť a s názvami Divadlo sdružených měst východu, Divadlo sdružených měst východočeských, Divadlo sdružených měst východočeských a českého severu, Východočeské národní divadlo, Východočeské divadlo. Viac *Česká divadla : Encyklopedie divadelních souborů*. Praha : Divadelní ústav, s. 525 – 528. Bedřich Jeřábek však vo svojej korešpondencii uvádza názov Východočeské divadlo.

7 Bibliografka Elena Blahová-Martišová vo svojom cennom súpise premiér uvádza za prvú sezónu až sezónu 1920/1921. Pozri BLAHOVÁ-MARTIŠOVÁ, Elena. *Súpis repertoáru Slovenského národného divadla 1920 – 2010*. Bratislava : Slovenské národné divadlo, 2010, s. 27.

Slovenský spevokol v Martine[8], ani z vôle skupiny slovenských kultúrnych dejateľov.[9] Inscenačné dejiny slovenského profesionálneho divadla teda začal formovať český divadelný súbor v českom jazyku.

Pri bližšom skúmaní zachovaných, resp. dosiaľ objavených materiálov zistíme, že Východočeskú spoločnosť nezavolalo Družstvo SND, ale že pôsobenie Jeřábkovej spoločnosti na Slovensku sa dohovorilo v Prahe pod kurátorstvom Dr. Vavra Šrobára, ministra s plnou mocou pre Slovensko.

Ako k tomu vlastne prišlo? Cestu k prvému profesionálnemu divadlu na Slovenku opísali už viacerí historici, teatrológovia. Vychádzali zo zachovaných historických dokumentov, najmä z korešpondencie medzi Jeřábkovou spoločnosťou, ako tlač často hovorovo nazývala Východočeskú spoločnosť, a bratislavskou mestskou radou či neskôr medzi Družstvom Slovenského národného divadla (ďalej ako Družstvo SND) a mestom Bratislava, či medzi Družstvom SND a Ministerstvom školstva a národnej osvety (ďalej ako MŠANO[10]) a vtedajšej tlače. Problémom sa ukázalo, že mnohé materiály sa nezachovali. Či z dôvodu iniciatívnych úradníkov či ich nadriadených, alebo častou zmenou štátnej správy. Nemožno sa však vyhovárať len na minulosť. Ani dnes Slovenské národné divadlo nemá vybudované profesionálne archívne pracovisko, ktoré by okrem povinného archivovania úradných spisov aj samo utváralo online archív dokumentácie činnosti umeleckých súborov paralelne s Divadelným ústavom. Dve ochotné pracovníčky v nereprezentačných priestoroch, zamlčanie

---

8 Ochotnícky spevácky a divadelný spolok (1872 – 1951). Napriek viacerým útlmom jediný systematicky a cieľavedome pracujúci divadelný spolok na Slovensku, ktorý mal aj svoj fundus.

9 Napríklad Slovenské komorné divadlo v Martine či Divadlo Jonáša Záborského. V mladých dejinách slovenského divadla sa zvykne v súvislosti so vznikom divadla „zdola" hovoriť len o Divadle na korze (1968 – 1971), ktoré vzniklo ako súčasť Divadelného štúdia Bratislava. Je to však zjednodušený výklad dejín.

10 V niektorých slovenských štúdiách, knihách sa často stretneme so skratkou MŠaNO. Priklonili sme sa k písaniu skratky tak, ako sa uvádzala v oficiálnych materiáloch, resp. výnosoch ministerstva. Pozri napríklad http://www.depositum.cz/knihovny/ckd/tiskclanek.php?id=c_24478 [cit. 10. 12. 2015].

činnosti tohto oddelenia vo výročných správach SND či v predmete kontraktu medzi Ministerstvom kultúry Slovenskej republiky a SND na rok 2016, naznačuje čo-to o vzťahu ku kultúrnemu dedičstvu divadelného umenia na Slovensku.[11]

Bratislava sa stala súčasťou Československej republiky až 1. januára 1919 a hlavným mestom Slovenska 19. januára 1919. Začiatkom februára sa do Bratislavy[12] presťahoval Úrad ministra s plnou mocou pre správu Slovenska.[13] Na jeho čele stál politik Vavro Šrobár, ktorý zohral významnú úlohu pri zrode SND[14] a jeho prvých rokoch činnosti.

Bratislava bola v tom čase multikultúrnym mestom, kde prevládalo maďarské a nemecké obyvateľstvo. Slováci a Česi, ktorých postupne po roku 1918 pribúdalo, tvorili spolu iba jednu tretinu obyvateľstva. Nemožno sa čudovať, že príchod Šrobárovho úradu sprevádzali aj nepokoje s protičeskoslovenským pozadím.[15] Vavro Šrobár sa vo svojom prejave k obyvateľom vyjadril aj k potrebe porozumenia všetkých národov žijúcich na území mesta.[16] Obyvateľstvo nemeckej a maďarskej

---

11 Ako pozitívny príklad okrem Archívu Moskovského umeleckého divadla, o ktorom píšeme v charakteristike nášho projektu, spomeňme napríklad Archív Národného divadla v Prahe. Podľa dostupných materiálov existuje od roku 1883 a má štatút dokumentačného strediska. Je to teatrologické pracovisko so šiestimi pracovníkmi, z toho tromi archivármi a so skeneristom. Archív je otvorený aj pre návštevníkov a pre verejnosť sprístupnili online súpisy repertoáru od roku 1883, ako aj fotografie po roku 1920. Súpis repertoáru je členený podľa sezón, žánru, umeleckých pracovníkov a spolupracovníkov.
Pozri http://archiv. narodni-divadlo. cz/ [cit. 8. 12. 2015].

12 Mesto, ktoré dovtedy používalo viacero názvov (Pressburg, Poszony, Prešporok, návrh bol aj na Wilsonovo mesto), bolo definitívne premenované na Bratislavu až vládnym dekrétom 25. marca 1919, o čom priniesli správu Úradné noviny Župy prešporskej 27. marca 1919 pod číslom 3086/1919. Viac sken novín http://m.bratislava.sk/VismoOnline_ActionScripts/Image.ashx?id_org=700000&id_obrazky=64416&datum=3%2F25%2F2009+9%3A27%3A50+AM [cit. 10. 12. 2015].

13 Od 12. decembra 1918 pôsobilo toto ministerstvo v Žiline.

14 V niektorých materiáloch, ale aj v dobovej tlači sa stretneme aj so skratkou S. N. D., čo pravdepodobne súvisí s normou vtedajšieho pravopisu.

15 Pozri KRAJČOVIČOVÁ, Natália. *Slovensko na ceste k demokracii*. Bratislava : Historický ústav SAV, 2009, s. 11.

16 „...Mesto toto svojím národnostným zložením v malom je obrazom celej republiky. Ono bude skúšobným kameňom, ako riešiť úlohy politickej, národnostnej,

národnosti bolo kultúrne zrelé. Na rozdiel od Slovákov si pestovali svoj jazyk od narodenia. Do roku 1918 sa v škole vyučoval povinne maďarský jazyk, preto veľká časť obyvateľstva neovládala slovenský jazyk. Ukázali sa aj veľké rozdiely vo vzdelanosti medzi regiónmi, mestami a dedinami či obyvateľmi žijúcimi na kopaniciach. Veľká časť Slovákov, ktorí prichádzali do Bratislavy, nemala kde nadobudnúť vzťah ku kultúre.[17]

V Bratislave a Košiciach na začiatku minulého storočia pravidelne hosťovali nemecké a maďarské súbory. Obe mestá mali na tie časy kvalitné divadelné budovy. Mestské divadlo v Bratislave sídlilo v mestskej budove, preto aj názov Mestské divadlo[18]. Postavili ju podľa plánov viedenských architektov Hermanna Helmera a Ferdinanda Fellnera a otvorili roku 1886. Na historických fotografiách môžeme na priečelí budovy vidieť názvy STADTHEATER, resp. VÁROSI SZINHÁZ. Zachovali sa dôkazy aj o tom, že tam boli oba názvy spolu a na začiatku 20. rokov 20. storočia aj názov divadla v troch jazykoch, teda aj MESTSKÉ DIVADLO. V Košiciach bola v prevádzke budova od konca 19. storočia (1899), postavená podľa uhorského architekta Adolfa Langa. V obidvoch divadelných stánkoch sa okrem činohry mohli konať aj operné predstavenia, lebo tam bol priestor aj pre orchester.

---

kultúrnej a sociálnej spravodlivosti. Tu musí byť stvoreno harmonické spolužitie troch národov a vláda vynaloží všetky sily svoje, aby rôznorečové obyvateľstvo tohto mesta našlo vyplnenie všetkých svojich túžieb, založených na právu a spravedlnosti k svojmu občianskemu šťastiu a blahobytu našej republiky. Úkol tento vyžaduje spoluprácu všetkých vrstiev obyvateľstva bez rozdielu jazykového, náboženského a politického.“ Viac pozri https://sk.wikisource.org/wiki/Prejav_ministra_dr._Vavra_%C5%A0rob%C3%A1ra_pri_pr%C3%ADchode_%C4%8Deskoslovenskej_vl%C3%A1dy_do_Bratislavy_4._2._1919 [cit. 10. 12. 2015]. Podľa poznámky pod textom prejavu sa materiál nachádza v ŠSÚA, Bratislava, Šrobárova pozostalosť, i. č. 13, kartón 2. Originál, koncept, rukopis.

17 Medzi najznámejšie vydavateľstvá patrili Matica slovenská, Kníhtlačiarsky účastinársky spolok či Živena (všetky Martin), Vydavateľstvo Tranoscius (Liptovský sv. Mikuláš) a Spolok svätého Vojtecha (Trnava). Zameriavali sa najmä na vydávanie literárnych listov a kalendárov.

18 V písomnostiach tej doby sa uvádza názov Mestské divadlo s malým „m“, pravdepodobne preto, že na priečelí vtedy nebol uvedený slovenský názov budovy.

Mestské divadlo v Bratislave, stavba dokončená v roku 1886, projekt Ferdinand Fellner a Hermann Helmer. Foto Archív Divadelného ústavu, zo zbierok Múzea mesta Bratislavy.

V Mestskom divadle v Bratislave sa divadelná sezóna delila medzi maďarské i nemecké súbory po mesiacoch. Preniknúť do tohto pevného valu sa snažil Bedřich Jeřábek so svojou spoločnosťou. Už počas prvej svetovej vojny (1914 – 1918) pocítila aj jeho spoločnosť ekonomickú krízu, ktorú sa pokúsil prežiť prednostným uvádzaním operety.[19] Jeřábek nezaháľal, keď sa nasledujúce mesiace sústredil na Slovensko a keď ho v tom podporovalo MŠANO, a ako sa z dokumentov ukazuje, aj Vavro Šrobár.[20] Dňa 21. septembra 1919 píše B. Jeřábek pod hlavičkou Východočeského divadla mestskej rade v Bratislave, že

[19] Pozri *Česká divadla : Encyklopedie divadelních souborů*, s. 527.

[20] Dr. Vavro Šrobár (1867 – 1950) – ústredná postava slovenskej politiky počas prvej Československej republiky. Vyštudovaný lekár, pedagóg, publicista, spisovateľ. Z množstva funkcií vyberáme: od roku 1918 člen Národného výboru československého, v rokoch 1918 – 1920 minister s plnou mocou pre správu Slovenska, 1918 – 1925 poslanec Národného zhromaždenia za Slovenskú národnú a roľnícku stranu, resp. československú agrárnu stranu (zlúčenie strán), 1912 – 1922 minister školstva a osvety (MŠANO). Z viacerých zdrojov uvádzame https://cs.wikipedia.org/wiki/Vavro_%C5%A0rob%C3%A1r [cit. 8. 12. 2015].

má povolenie československej vlády, a preto požaduje vyčleniť pre jeho divadlo po 14 dní z maďarskej a nemeckej sezóny bez akejkoľvek náhrady a žiada vystaviť zmluvu na obdobie od 1. apríla do 6. júla 1920 za rovnakých podmienok, ako majú nemecké súbory. Ministerstvo školstva a národnej osvety v Prahe, kde sa divadelným otázkam venoval Jaroslav Kvapil[21] a za slovenskú stranu Dr. Vavro Šrobár, v tom čase v pozícii ministra s plnou mocou pre správu Slovenska, súhlasili už 27. septembra 1919 (č. rozhodnutia 40953/4416 n.) s tým, aby divadelná spoločnosť pod Jeřábkovým vedením hrala v Mestskom divadle v jej požadovanom termíne, čo Jeřábek oznamuje mestskej rade už v októbri 1919.[22] V inom liste potvrdzuje, že absolvuje ohlásený cyklus 14 predstavení ešte aj na začiatku novembra 1919.

Ale Jeřábkovci hosťovali na Slovensku už aj v lete. Herečka Helena Petzová (neskôr vydatá Pauliny-Tóthová) spomína, ako ich milo prijali: „Do Bratislavy sme prišli 4. júla 1919 ráno, po celonočnej ceste. Po prvý raz na slovenskej pôde! Na stanici nás veľmi srdečne a úprimne privítali niekoľkí Slováci a Česi. Dojalo nás to až k slzám. Na takéto momenty sa nikdy nezabúda.“ Ďalej píše o tom, že začali hrať 5. júla 1919, a pokračuje vo vymenúvaní dní a predstavení. Zmieňuje sa aj o tom, že „Obecenstva spočiatku – okrem slávnostného predstavenia – nebolo veľa, ale výzvy o hojnú návštevu v novinách boli úspešné. Nadšenie bolo veľké a spontánne a kritika nás prijala prajne, čo nás veľmi povzbudilo.“[23] Spomína aj cestu po Slovensku. „Z Bratislavy sme šli do Piešťan, Trnavy, Trenčína, Ružomberka, Liptovského Mi-

[21] Od roku 1900 režisér, dramaturg a šéf činohry pražského Národného divadla, 1918 – 1921 Sekčný šéf MŠANO, z tejto pozície rozhodoval aj o SND.

[22] LAJCHA, Ladislav. *Zápas o zmysel a podobu SND (1920 – 1938) : Dokumenty.* Bratislava : Divadelný ústav, 2000, s. 185 – 187. Jeřábkov list z 21. 9. 1919 predbehol teda oficiálne uznesenie z 27. 9. 1919, čo svedčí o dohode medzi MŠANO a Jeřábkom o tom, že s ním počítali ako s budúcim súborom pod hlavičkou SND.

[23] Viac PETZOVÁ-PAULINY-TÓTHOVÁ, Helena. Ako sme začínali v Bratislave. In *Slovenské divadlo*, 1956, roč. 4, č. 1, s. 31 – 33. (Podľa rodokmeňa, vypracovaného Zdenkom Ďuriškom, sa píše meno Pauliny-Tóthová s krátkym i. – pozn. D. P. Pozri aj http://arl4.library. sk/arl-sng/sk/detail-sng_us_cat-0011155-Paulinyovci-v-slovenskej-kulture/ [cit. 11. 12. 2015].

kuláša, Košíc, Prešova, Levoče a Spišskej Novej Vsi. Všade sme boli srdečne a s láskou prijatí a návšteva divadla bola všade pomerne dobrá. Ľud vycítil a pochopil zmenu časov. Z profesionálneho javiska počul miesto maďarčiny, keď aj nie hneď slovenčinu, ale príbuznú a dobre zrozumiteľnú reč. (...) Aj v Košiciach, kde bola situácia značne napätá, sa zájazd dobre vydaril. (...) Naše turné sme dokončili v Bratislave, kde sme sa vrátili 23. augusta 1919. Bratislava bola už veselšia ako po našom príchode, keď v prostriedku mosta viali dve zástavy: naša a maďarská. Teraz – od 14. augusta, keď bola Petržalka pripojená k nám, bola už na pravej strane Dunaja vztýčená bielo-modro-červená zástava.“[24] Aj tlač pozitívne prijímala predstavenia tejto českej spoločnosti, ktorá v novej republike narúšala výsady maďarských a nemeckých divadelných spoločností.

Realizácia železnej opony Mestského divadla v Bratislave podľa návrhu Gustava Wintersteinera z roku 1911. Foto Archív Divadelného ústavu. Výtvarný návrh sa nachádza v Archíve Galérie mesta Bratislavy.

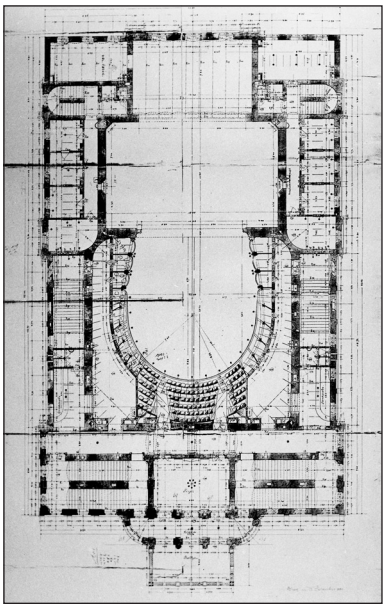
[24] Tamže.

O potrebe profesionálneho slovenského národného divadla sa začalo hovoriť už na oslavách 50. výročia položenia základného kameňa na stavbu pražského Národného divadla v máji 1918, na ktorých sa zúčastnila slovenská delegácia na čele s Pavlom O. Hviezdoslavom.[25] Slovenská kultúrna verejnosť mala záujem o vznik národného divadla. Mnohí sa domnievali, že základ by mohol tvoriť martinský Slovenský spevokol, ale táto myšlienka nebola na MŠANO ani predložená a pravdepodobne podľa konania ministra s plnou mocou pre Slovensko, Vavra Šrobára, by nebola ani podporená. Šrobár mal z pozície svojich funkcií v Prahe, aj ako minister, najskôr iné záujmy. Jeho úlohou bolo budovať spoločnosť podporujúcu mladú Československú republiku. Veď Bratislava ešte na prelome rokov 1918 a 1919 prežívala zložité politické peripetie (obsadenie mesta plukom talianskych légií), ktoré sa prejavovali aj v spoločenskom živote.[26] Silná maďarská a nemecká menšina prostredníctvom svojich zástupcov v mestskej rade nemala záujem, aby sa v Mestskom divadle hralo po slovensky, chceli na obdobie piatich rokov zmluvne zaviazať na celú sezónu hrací priestor pre súbory hrajúce v ich jazykoch. Šrobárovo uvažovanie – dohodnúť s českým súborom, ktorý by bol ochotný hrávať nielen v Bratislave, ale aj v Košiciach a iných slovenských mestách, tiež na obdobie piatich rokov – vychádzalo z pozície konajúceho československého ministra, ktorý myslel aj na publikum z radov českých úradníkov. Ak chcel Bratislavu čo len trochu priblížiť k divadelnej Prahe, v ktorej pôsobilo viacero profesionálnych súborov, možno jeho konaniu rozumieť.

Vavro Šrobár inicioval aj založenie Družstva SND, ktoré sa zrealizovalo na ustanovujúcom valnom zhromaždení 8. novembra 1919. František Bokes v materiáli *Družstvo Slovenského národného divadla,* ktorý tu uverejňujeme, vymenúva zakladajúcich členov. Medzi nich patrili vážené osobnosti politického a kultúrneho života, napríklad Dr. Juraj Slávik, Dr. Emanuel Maršík, prof. Bohumil Mathesius, Bohdan

[25] RAMPÁK, Zoltán. Slovenské divadlo v období kapitalizmu 1948 – 1945. In *Slovensko. Kultúra – 1. Časť*. Bratislava : Obzor, 1979, s. 369.

[26] Pozri napríklad http://www.muzeum.bratislava.sk/vismo/dokumenty2.asp?id_org=700015&id=1244 [cit. 11. 12. 2015].



Pôdorys budovy Mestského divadla v Bratislave. Foto Archív Divadelného ústavu, zo zbierok Múzea mesta Bratislavy.

[častejšie ako Bohumil – D. P.] Haluzický, arch. Dušan Jurkovič, Miloš Ruppeldt a ďalší.[27] Predsedom výboru Družstva SND sa stal Vavro Šrobár. Bolo to v čase, keď už B. Jeřábek mal zo septembra 1919 rozhodnutie MŠANO so súhlasom ministra V. Šrobára o tom, že od 1. apríla 1920 môže začať hrať v Mestskom divadle.[28] Aj z týchto dokumentov vyplýva, že hosťovanie Jeřábka v uvedenom termíne bolo so

[27] F. Bokes v poznámkovom aparáte uvádza aj povolania týchto zakladajúcich členov. Prvýkrát bol Bokesov príspevok uverejnený v časopise Slovenské divadlo. Pozri BOKES, František. Družstvo Slovenského národného divadla. In *Slovenské divadlo*, 2008, roč. 56, č. 2, s. 236 – 258.

[28] Kuriozitou je nedatovaný list – žiadosť B. Jeřábka vrchnému notárovi o písomné povolenie používať divadelnú budovu v Bratislave v termíne od 1. 4. 1920 do 6. 7. 1920. Jeřábek označuje túto vec za formálnu. Historik L. Lajcha v poznámke uvádza, že „tento nedatovaný list možno približne zaradiť medzi november 1919 a apríl 1920." Pozri LAJCHA, *Zápas o zmysel a podobu...*, s. 187. List písal Jeřábek skôr ako v apríli, keďže v budove začal hrať už 1. marca 1920, to však nemení nič na skutočnosti, že naozaj bol so Šrobárom dohodnutý predtým ako bolo založené Družstvo SND.

Šrobárom dohovorené a bolo len otázkou času a prípravy príslušných dokumentov, aby to mohlo byť pod hlavičkou Slovenského národného divadla. To znamená, že nie Družstvo SND, ale MŠANO (a či osobne len V. Šrobár) malo záujem, aby česká spoločnosť pôsobila v Bratislave a utvorila základ slovenského profesionálneho divadla (!). Družstvo, ktoré bolo založené až v novembri 1919, nemohlo začať rokovania o možnom pôsobení Východočeského divadla v Bratislave, keď toto divadlo už vtedy súhlas MŠANO malo. *Slovenský denník* už v septembri 1919 informoval o tom, že v Prahe sa radili o zriadení stáleho divadla na Slovensku a o zopár dní už priniesli podrobnejšie informácie aj o zložení Jeřábkovho súboru, s ktorým príde do Bratislavy.[29]

Členovia súboru Slovenského národného divadla v sezóne 1920/1921. Foto Archív Divadelného ústavu.

[29] Do Bratislavy prišla s B. Jeřábkom len časť súboru Východočeskej spoločnosti. Boli to prevažne tí, ktorí s ním už absolvovali vystúpenia na Slovensku v roku 1919. Historik sa pri skúmaní materiálov tohto obdobia neraz stretne s tými istými dokumentmi pri rôznych zdrojoch, čo môže navodiť zdanie, že opisoval, resp. sa inšpiroval tým druhým prameňom. Nemusí to tak byť. V súčasnosti je veľa zdrojov už sprístupnených online (napr. noviny, časopisy), resp. mnohé pamäte, dokumenty sú voľne prístupné na stránkach vydavateľa (Historický ústav SAV) či miest (V. Šrobár – Skalica) atď. Čo sa týka tlače, najväčším pomocníkom je pri divadle druhej a tretej dekády 20. storočia viaczväzkové vydanie *Bibliografie článkov zo slovenských novín a časopisov 1918 – 1945* (Martin : Matica slovenská, 1979). Záznamy, ktoré pripravila Lena Galandová, majú aj krátku charakteristiku obsahu.

Andrej Maťašík vo svojej najnovšej knihe o začiatkoch SND dáva do súvislosti viaceré fakty, o ktorých sa doteraz nepísalo. Napríklad aj to, že podľa informácie z *Robotníckych novín* minister školstva a národnej osvety, na ktorého čele stál v tom čase sociálny demokrat, sa negatívne stavia k rozhodnutiu ministra s plnou mocou pre správu Slovenska, t. j. V. Šrobára: „Ministerstvo školstva a národnej osvety nepokladá však za vhodné, aby vznik Národného divadla pre Slovensko prevádzal sa monopolizovaním všetkého slovenského divadelníctva v rukách súkromného podnikateľa, a preto, bolo by predčasné pokladať novinárske, bárs aj určité správy o prípravách pre slovenské Národné divadlo za vec nespornú. Vopred, než slovenské Národné divadlo, akožto podnik samostatný vznikne, želá si ministerstvo školstva a národnej osvety, aby divadelnej práce na Slovensku zúčastnené boli podľa možnosti, všetky dobré divadelné spoločnosti z Čiech a Moravy, nie však sebalepší divadelný podnik jediný.“[30] Tento zdroj bol známy, ale Maťašík ďalej informuje, že 2. októbra 1919 Klub slovenských poslancov[31] sa na svojom rokovaní v Prahe zaoberal myšlienkou národného divadla. Cituje pre nás z nových materiálov a uvádza aj primárny zdroj: „P. min. Šrobár a Dr. Medvecký navrhli sriadenie slovenského divadla. Prijíma sa. Slovenský klub nech agituje pre upisovanie účastín. Do výboru deleguje sa p. Cholek.“[32]

---

30 Cit. podľa: MAŤAŠÍK, Andrej. *Vznik a prvé kroky Slovenského národného divadla. Vývoj inštitúcie Slovenského národného divadla od počiatkov po nástup Oskara Nedbala*. Bratislava : Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, 2015, s. 26. Primárny zdroj: [Bez autora.] Minister školstva a národnej odvety. In *Robotnícke noviny*, 1919, roč. 16, č. 99, s. 3 – 4 (25. 9. 1919).

31 A. Maťašík osvetľuje aj pomenovanie Klubu slovenských poslancov: „V Národnom zhromaždení Česko-Slovenskej republiky, ktoré sa konštituovalo 14. 11. 1918 českí poslanci pôsobili v straníckych poslaneckých kluboch, ale slovenskí poslanci boli sústredení v jednom klube. Poslanci boli do funkcie vymenovaní. **Poslancami za Slovensko** boli napríklad aj **Dr. E. Beneš** či **Dr. Alica Masaryková**.“ (zvýraznila D. P.) In MAŤAŠÍK, *Vznik a prvé roky...*, s. 26.

32 Tamže, s. 27. Primárny zdroj Zápisnica zo schôdze Slovenského klubu dňa 2. 10. 1919 o 10. 00 predpoludním. Archív Národnej rady Slovenskej republiky. [Dostupné na http://www.nrsr.sk/dl/Browser/Default?legId=8&termNr=1918. Citované 22. 12. 2015 – A. M.].

Družstvo SND a jeho úloha boli analogické Družstvu Národného divadla v Prahe, ktoré bolo tiež zriaďovateľom pražského Národného divadla od roku 1881 do roku 1900.[33] Členovia Družstva SND v zmysle myšlienky družstevníctva, ako aj odporúčania Klubu slovenských poslancov, vydali výzvu na upisovanie podielového kapitálu Družstva SND, pričom sa odvolávali aj na nevyhnutnosť posilnenia národného sebauvedomovania. O výzve informujú, že „založili sme Slovenské národné divadlo"[34]. Od MŠANO získali divadelnú koncesiu pre celé Slovensko, čím malo novovytvorené SND za povinnosť hrávať aj v Košiciach a inde, a tak eliminovať pretlak maďarských divadiel, resp. po maďarsky hrajúcich skupín.

V posledný februárový deň 1920 uzavrelo Družstvo SND zmluvu s mestom Bratislava – majiteľom budovy Mestského divadla – o prenájme divadla od 1. marca[35] 1920 do konca júna 1920 vrátane. Zmluva je veľmi precízne vypracovaná, spolu s viacerými zaujímavosťami aj o tom, že predstavenia musia trvať najmenej dve hodiny a že prestávky

---

33 Družstvo Národného divadla Praha sa všeobecne označovalo ako „Vlastenecká společnost". Pozri viac napr. http://www.coop.cz/magazin/2_2005/historie_druzstevnictvi.html [cit. 10. 12. 2015].

34 V tejto výzve sa o. i. konštatuje, že Družstvo „vzniklo pod záštitou osvetového odboru v ministerstve školstva a národnej osvety a pod protektorátom prezidenta i ministrov Československej republiky a sboru spisovateľov českých a slovenských. Pozri LAJCHA, *Zápas o zmysel a podobu...*, s. 188.

35 Termín začatia pôsobenia Jeřábkovho súboru pod hlavičkou SND v Bratislava 1. marca 1920 sa objavuje po prvý raz. V zachovanej Jeřábkovej korešpondencii z roku 1919 sa píše o 1. apríli 1920. Posun o jeden mesiac dopredu vznikol pravdepodobne z dôvodu zrušenia zájazdu po slovenských mestách. Podľa správ v novinách mali totiž začať hrať v sezóne 1920/1921 v Martine. Pozri napr. [Bez autora.] Národné divadlo pre Slovensko In *Slovenská vlasť*, 1919, roč. 1, č. 24, s. 6 (26. 9. 1919). Tento výklad potvrdzuje aj informácia v tlači o tom, že bratislavský župan dr. M. Bella rozdelil divadelnú sezónu v Bratislave medzi divadelný súbor maďarský, nemecký a slovenský, ktorý sa má utvoriť do 1. marca 1920, keď začne svoju štvormesačnú činnosť. Viac [Bez autora.] Divadelní otázka v Bratislavě rozhodnuta. In *Bratislavský denník*, 1919, roč. 1, č. 37, s. 2 (26. 11. 1919). Údaje čerpáme z publikácie GALANDOVÁ, Lena. *Bibliografia článkov zo slovenských novín a časopisov 1918 – 1945.* Zv. I. *Dramaticko-inscenačné umenie, divadlo, film, rozhlas na Slovensku* : *1918 – 1928.* Martin : Matica slovenská, 1979, s. 258.

Z časopisu Slovenský svet, 11. 9. 1921. Na zábere Bedřich Jeřábek.

SLOVENSKÝ SVET

O SLOVENSKOM NÁRODNOM DIVADLE.

Počiatky divadla na Slovensku po prevrate spadajú do letnej doby 1919, kedy 5. júla v Bratislave ahájené boly české hry Trevalovou hrou „Válka bohov".

Bol to riaditeľ východočeského divadla Bedrich eřábek, ktorý bez cudzej pomoci, bez záruky so vojim činoherným súborom prišiel na Slovensko. tedy znamenité sostavený ensemble hral v Bratislave imo uvedenej „Války bohov", „Jana Husa" „Oblaka", Vinu", „Zvíkovský rarášek" spolu s „Paňou mincmirovou", „Smery života", „Otec a syn", „Oklikou". Hedu Klokotskú, ďalej J. Mesanit, Petzovu a A. Pekárkovu, J. Hubáčka, J. Čaty, J. Tihelku. Ti boli s paňou Jeřábkovou, ktorá nepritomného riaditeľa, meškajúceho u druhého telesa operného v Čechách, nadšene zastupovala — první bojovníci slovenského divadelnictva a týmto zvlášte patrí vďačnosť budúcnosti. Oni položili základné kamene slovenskému divadlu. Kto bol potom prítomný 1. marca 1920 na slávnostnom predstavení „Hubičky" v Bratislave, nezabudne nikdy na úchvatný, nezapomenuteľný dojem.

Bedrich Jeřábek, riaditeľ Slovenského Národného divadla.

nelecký úspech bol veliký, divadlo bolo celkom vyedané a i nemecké noviny prinášaly vtedy o každej e zaslúženej pochvaly. Na popud tehdajšieho župana Zocha a redaktora F. Votrubu podniklo ensemble rábka návštevu do Trnavy, Piešťan, Trenčína, Žiy, Lipt. Sv. Mikuláša, Ružomberka, Prešova a Košíc. vadlo bolo vítané všade s nadšením a hercí boli iamo čakaní.

Z umelcov, ktorí zvlášte tedy sa obecenstvu le zapáčili, spomíname na znamenitú herečku

Keď zavznela ouvertura Smetanovej opery, myslím, že jediné oko nezostalo nezarosené.

Bolo dosť pochybovačov, ktorí neverili, že divadlo v jarných mesiacoch sa udrží celé štyri mesiace.

Podnikavý a obetavý riaditeľ Jeřábek dokázal bohatým programom a vysokou úrovňou všetkých predstavení operných i činoherných udržať záujem obecenstva a krásne reprezentovať česko-slovenské umenie pred cudzincí.

nesmú byť dlhšie ako desať minút.[36] V konečnom dôsledku bola pre Družstvo SND táto zmluva v mnohých paragrafoch aj z dnešného pohľadu nevýhodná. Napríklad, povinné zamestnanie mestského orchestra, „ktorý teraz vydržiava s mestskou subvenciou Cirkevný hudobný spolok Sv. Martina s podmienkou, že so zamestnancami orchestra uzavrie smluvu, aby ich plat zodpovedal iným zamestnancom divadelných orchestrov v rangu Prahy alebo Brna"[37]. Pritom Jeřábek pricestoval do Bratislavy aj so svojím orchestrom, sólistami opery,

[36] LAJCHA, *Zápas o zmysel a podobu...*, s. 190 – 200. Lajcha túto zmluvu opatril aj podrobným doplňujúcim poznámkovým aparátom (s. 506 – 507), bez hodnotiaceho komentára.

[37] LAJCHA, *Zápas o zmysel a podobu...*, s. 192 – 193.

hercami, ako aj s obslužným personálom. Pri takýchto požiadavkách sa naozaj Družstvo nemohlo dostať do potrebného plusového hospodárenia tak, aby mohlo financovať prevádzku v dohodnutých termínoch v bratislavskom Mestskom divadle a pri hosťovaní v Košiciach. V zmluve sa Družstvo zaväzuje prevziať aj mestský fundus a mať aj svoj vlastný („dekoratie, garderoby, biblioteku, requisity, mobiliary"). Jeřábkovo divadlo túto podmienku spĺňalo, fundus malo. Na začiatku činnosti SND malo 234 pracovníkov, z toho 20 operných, 30 činoherných sólistov, 30-členný operný zbor, 4 členov baletu a 49-členný orchester; ostatní boli úradníci, technickí a pomocní pracovníci.[38]

Pripomeňme, že otváracím predstavením SND v Bratislave sa stala 1. marca 1920 Smetanova *Hubička*. Na druhý deň Jeřábkov súbor uviedol *Marišu* Aloisa a Viléma Mrštíkovcov. Na plagátoch bol, samozrejme, uvedený názov v češtine ako *Maryša*. Preto sa v tlači a neskôr aj v odbornej literatúre môžeme stretnúť skôr s českým ako so slovenským názvom tejto hry. V nasledujúcich dňoch uviedli premiérovo dve operné diela, potom ďalšie činoherné. Boli to inscenácie, ktoré mal súbor naštudované, preto divadlo mohlo každý deň, resp. každý druhý deň oznamovať premiéry. Do 15. marca mali premiéru aj tri operetné tituly. Všetky predstavenia odohrali v českom jazyku. Balet začal písať svoju históriu až 19. mája 1920 premiérou Delibesovej *Coppélie* a *Baletným divertissementom*[39].

V skrátenej sezóne, ktorá v Bratislave trvala od 1. marca do 4. júla 1920 a od 2. júla do 26. júla 1920 v Košiciach[40], malo premiéru 22 operných predstavení, 30 činoherných a 20 operetných. Balet uviedol tri tituly. V tej oficiálne prvej, ako ich začali počítať historici a bibliografi, nie vtedajší život, t. j. od 1. novembra 1920 do 30. apríla

[38] Údaje sme prevzali z Bokesovej štúdie *Družstvo Slovenského národného divadla*.

[39] V staršej knižnej literatúre a v periodikách sa môžeme stretnúť aj s neúplnou informáciou, že na premiére odohrali len *Coppéliu*, resp. spolu so *Slovanskými tancami*. (Napríklad MIČINEC, Stanislav, ŠTÚROVÁ Nelly. *Súpis premiér SND : Činohra. Opera. Opereta. Balet. 1920 – 1945*. Bratislava : Ústav umeleckej kritiky a divadelnej dokumentácie, 1990.) BLAHOVÁ-MARTIŠOVÁ, *Súpis repertoáru...*, s. 26.

[40] Do konca júna 1924 nasledovala v letných mesiacoch tzv. košická sezóna, kedy súbory SND hrali v divadle v Košiciach.

Programový plagát Slovenského národného divadla v otváracej sezóne 1920, marec. Foto Archív Divadelného ústavu.

1921, bolo už menej premiér: 11 operných, 35 činoherných, 6 operetných a jedna baletná. Zaujímavou kuriozitou, ktorá môže spochybniť výklad dejín SND o tom, že svoju činnosť začalo 1. marca 1920 a že základom divadla sa stali členovia Východočeského divadla, je napríklad fakt, že plagát SND v marci 1920 oznamoval zmiešaným česko-slovenským jazykom repertoár s takouto hlavičkou: „Slovenské Národné divadlo v Bratislavě."[41] S podtitulom „Pohostinské hry východočeského divadla za řiditelství BEDŘICHA JEŘÁBKA. Prvá československá sezona". Oficiálne prvým predstavením SND už pod správou Družstva SND bola Rázusova *Hana* v Košiciach, a to 29. augusta 1920. Herci hrali v slovenskom jazyku.

Prvým predstavením Jeřábkovej skupiny v slovenskom jazyku boli dve Tajovského jednoaktovky – *Hriech* a *V službe*, a to až 21. mája

41 Pozri napríklad plagát SND na dni 18. – 21. března [marca]. In Archív Divadelného ústavu.

1920. Helena Petzová zanechala svedectvo: „V jednoaktovke *V službe* bola pridelená hlavná úloha prvej slovenskej herečke Elene Krčméry, ktorá v ďalších hrách už neúčinkovala. Ostatné úlohy boli obsadené českými hercami, ktorí začali s veľkou láskou, i keď často s veľkými ťažkosťami, študovať slovenskú reč. Ešte dnes sa pamätám, ako som neúnavne chodila s učebnicou a všetkých Slovákov vo svojom okolí som trápila otázkami o správnej výslovnosti. (...) 21. mája nadišiel slávnostný okamžik, keď zo scény SND – po prvý raz v jeho dejinách – zazneli slovenské slová. V hlavných úlohách *Hriechu* vystupovali [Heda] Klokotská, [Antonín] Tihelka a [Jan] Hubáček, o ktorých sa kritika pochvalne zmienila, hlavne o dobrej slovenčine Klokotskej. V ďalšej hre Tajovského vystupovala už spomínaná prvá slovenská herečka Krčméry, ktorej kritika vyčítala nesprávnu artikuláciu. Ja som vtedy hrala slúžku Aničku. Túto pomerne malú úložku som rada hrala a snažila sa o čo najlepšiu slovenskú výslovnosť. Kritika ma skutočne pochválila a azda práve preto som natoľko zrástla so slovenskými úlohami, pretože najlepším povzbudením pre herca je dobré slovo a uznanie, ktoré je dôležité hlavne v začiatkoch. I neskoršie som slovenské hry študovala s rovnako veľkou láskou.“[42]

Slovenská tlač unisono privítala iné ako nemecké či maďarské slovo. Bohumil Haluzický sa tak potešil slovanskému jazyku, že po premiére *Hubičky* napísal, že sa z javiska bude teraz „štyri mesiace ozývať naša reč, naše slovo, naša pieseň“[43]. Od 1. marca 1920 do 4. júla 1920 v Bratislave a od 2. júla 1920 do 26. júla 1920 v Košiciach uviedol Jeřábkov súbor v slovenskom jazyku len spomínané dve jednoaktovky. V nasledujúcej sezóne 1920/1921 tri tituly, všetky v činohre: *Hanu* Martina Rázusa, Šrobárovu hru *Z otroctva vekov* (uvedenú pod pseudonymom Ján Dvorský) a *Sedliacku nevestu* Pavla Socháňa. V sezóne 1921/1922 ich bolo už viac. Z dvadsiatich deviatich titulov v činohre bolo až šesť v slovenskom jazyku (Palárikovo *Inkognito*, Gogoľov *Re-*

[42] PETZOVÁ-PAULINY-TÓTHOVÁ, Ako sme začínali..., *Slovenské divadlo*, s. 36–37.

[43] B[ohumil]. H[aluzický]. K počiatkom stáleho divadla v Bratislave. In *Slovenský denník*, 1920, roč. 3, č. 51, s. 1 (3. 3. 1920). Z jeho príspevku cituje aj PETZOVÁ, Ako sme začínali..., *Slovenské divadlo*, s. 33 – 34.

vízor, Timravina *Chudobná rodina*, Socháňov *Honorár*, Čechovove *Pytačky* a *Rastislav* Franka Wollmana). O niečo lepší pomer sme napočítali v repertoári Činoherného zájazdového súboru Slovenského národného divadla – tzv. Maršky.[44]

Na čiastočnú obhajobu predstavení v českom jazyku treba podotknúť, že v tom období nebolo veľa vyhovujúcich prekladov inonárodnej dramatickej literatúry do slovenského jazyka a aj pôvodných kvalitných slovenských hier bolo málo. Zároveň si treba uvedomiť, že Bedřich Jeřábek bol v prvom rade súkromný podnikateľ, jeho záujmom bolo čo najviac zarobiť. Nebolo času na dlhší proces skúšania aj preto, že pre nedostatok divákov bolo treba veľmi rýchlo meniť tituly. V novinách, ale aj oficiálne sa začalo hovoriť o bojkote divákov vinou nedostatočnej umeleckej úrovne SND. Dobová tlač ustavične vyzývala slovenskú a českú časť obyvateľstva, aby chodili na predstavenia SND.[45] Ešte aj pri piatom výročí SND sa môžeme v *Almanachu Slovenského národného divadla* dočítať o nízkej úrovni bratislavského publika, ktoré sa z veľkej časti skladalo z prisťahovalcov, nezvyklých navštevovať divadlo, čo si zväčša vyberali z programu len senzácie, alebo chodili do kina. Od začiatku roka 1919 do konca roka 1925 sa počet miest v bratislavských kinách zvýšil päťnásobne, pričom obyvateľstvo sa rozrástlo len o jednu tretinu. Autor príspevku Emanuel K. Rosol[46] vyzýval na trpezlivosť. Zmeny videl vo výchove mladého diváka, pre ktorého by sa návšteva divadla stala vnútornou potrebou, priam lyricky písal o radosti z pozitívnych reakcií školákov a mladých študentov. [47]

---

[44] Údaje o počte premiér v jazyku, v ktorom boli uvedené čerpáme zo *Súpisu repertoáru Slovenského národného divadla 1920 – 2010*. Pozri BLAHOVÁ-MARTIŠOVÁ, *Súpis reperotáru...*, s. 4 – 49.

[45] O viacerých výzvach dobovej tlače navštevovať slovenské predstavenia SND svedčia aj záznamy v bibliografii článkov z tohto obdobia. Pozri GALANDOVÁ, *Bibliografia článkov...*

[46] 1925 – 1930 administratívny riaditeľ SND, 1918 – 1925 inšpektor sociálnej práce v Bratislave vo funkcii ministerského radcu.

[47] ROSOL, Emanuel K. Slovenské národné divadlo a obecenstvo. In *Almanach Slovenského národného divadla v Bratislave 1920 – 1925*. Bratislava : Kruh priateľov SND, 1925, nestránkované.

Družstvo SND od začiatku zápasilo s nedostatkom peňazí. Finančne zabezpečovalo prevádzku v prenajatom Mestskom divadle, uhrádzalo odmeny zamestnancom a priplácalo im na ubytovanie v hoteloch či v podnájmoch. Ustavične malo finančné problémy aj napriek tomu, že podľa rozhodnutia MŠaNO mali dostávať 5 % z hrubého príjmu kín a možnosť niektoré kiná aj obhospodarovať (tieto minimálne prostriedky nepokryli nevyhnutné výdavky divadla). Výbor viackrát žiadal V. Šrobára, ale aj MŠANO o finančnú pomoc, ktorá naozaj aj na krátky čas pomohla. Subvencia divadla bola nižšia ako pre iné divadlá na území Čiech a Moravy, čo sa odzrkadlilo v príjmoch členov SND. Družstvu sa podarilo získať príspevok aj z jubilejného fondu prezidenta republiky, disponovali s financiami z tzv. Jiráskovho fondu a i. Tretiu sezónu rozšírili zo 6 mesiacov na 8, neskôr na 10, odkúpili Jeřábkov fundus, ktorý si dovtedy od neho prenajímali. Z dôvodu šetrenia na preplácaní ubytovania umelcom sa rozhodli postaviť Herecký dom na Kempelenovej ulici 23 – 25[48],

Riaditeľ SND Oskar Nedbal a administratívny riaditeľ SND Emanuel Karel Rosol v kancelárskych priestoroch riaditeľstva divadla. Foto Archív Divadelného ústavu.

[48] Dnes Klemensova č. 15 – 17. Viac o Hereckom dome v štúdii F. Bokesa. *Družstvo Slovenského národného divadla*.

Herecký dom na Klemensovej (predtým Kempelenovej) ulici v Bratislave, ktorý postavilo Družstvo Slovenského národného divadla. SND nie je jeho majiteľom. Foto Archív Divadelného ústavu. Snímka Viera Burešová.

kde sa po jeho dokončení v roku 1923 nasťahovalo viacero herecких rodín i jednotlivcov.

* * *

Písomný materiál o činnosti Družstva SND z rokov 1920 – 1923 je dôležitý pre poznanie minulosti. František Bokes už v roku 1960 konštatoval, že zachovaný materiál nie je úplný. Herecký dom sa stal súčasťou bytového družstva, ktoré po rokoch skartovalo všetky dokumenty Družstva SND, takže doterajším jediným svedectvom dokumentov toho archívu (kým sa niekde nenájdu ich odpisy, resp. iné originály) sú Bokesove príspevky a odcitované materiály v *Pamätnici Slovenského národného divadla*.

Východočeské divadlo sa od 1. augusta 1920 dostalo pod správu Družstva SND. To znamená, že malo mať vplyv na konanie divadla, ale, ako sa neskôr ukázalo, Bedřich Jeřábek, hoci od 1. augusta

pôsobil v pozícii administratívneho riaditeľa, mal rozhodujúce slovo k umeleckej činnosti, spojenú s finančným výdavkom. (Družstvo sa dostalo do situácie „sponzora", resp. hľadania ďalších sponzorov.) Šéfom opery sa stal Milan Zuna,[49] činohra šéfa nemala, až v nasledujúcej sezóne 1921/1922 sa ním stal Milan Svoboda. Tlač stále vyčítala nedostatok slovenských predstavení, málo zájazdovej činnosti po Slovensku a rozpory narastali aj medzi Jeřábkom a Družstvom SND. O rok nato začal činnosť Činoherný zájazdový súbor SND II. – propagačný súbor SND.[50] V tomto súbore sa stretli až piati Slováci, traja bývalí študenti pražského konzervatória – Janko Borodáč, Jozef Kello, Oľga Országhová (neskôr Borodáčová), Andrej Bagar a Gašpar Arbet, ktorý však nehral.[51] Začínali s veľkým entuziazmom, na čo v roku 1957 spomínal ich český kolega Karel Balák takto: „Náš mladistvý boj byl radostný i úspěšný a tak už prvního srpna 1921 stojíme se šťastnými úsměvy před krásnou budovou divadla v Košicích, kde jsme začali zkoušet hry pro slovenský venkov, jako Vidiecka činoherná spoločnosť Slovenského národného divadla. Zde jsem se sešel také s dalšími slovenskými přáteli, Andrejem Bagarem, Jozefem Kellom a Gašparem Arbetem. (...) Nastaly krásné a radostné dny obětavé, ale hezké práce, přicházely však také dny šedi a bezútěšné neradosti. (...) Ve 2 hodiny odpoledne 2. srpna 1921 jsme se sešli všichni členové Slovenského národního divadla na jevišti košického divadla, kde nám byl představen ředitel Bedřich Jeřábek, šéf opery M. Zuna, šéf činohry Milan Svoboda a režiséři. Našemu činohernímu souboru, který byl určen pro slovenský venkov, dostalo se hned v těchto dnech málolichotivé přezdívky „Štráfkumpanie" nebo krátce „štráfka" nebo „marška". I v tom však je nutno vidět, jak velký zájem měli význační představitelé o náš činoherní soubor, když do jeho čela postavili jako ředitele operetního tenoristu! Byl jím Vladimír Jelenský! Zato režisérem a opravdovým

[49] O vývine opery od začiatkov v tejto publikácii píše M. Mojžišová.

[50] Viac pozri PAŠUTHOVÁ, Zdenka – HUDEC, Rudolf. *Marška. Denník Karla Baláka.* Bratislava : Divadelný ústav, 2011.

[51] Z českých hercov sa v zozname môžeme stretnúť s menom Ella Petzová. Ide o sestru Heleny Petzovej, ktorá po odchode Elly prevzala v Bratislave jej roly.

vůdcem činohry byl dobrý herec a režisér, inteligentní Vilém Táborský.“[52]

Finančná kríza v SND sa čoraz viac prehlbovala. V správe, ktorú Jeřábek podával výboru Družstva SND v septembri 1921, podrobne vymenoval príjmy a výdavky. Pripomenul, že nedostali ešte financie z 5 % dane kín, ako to bolo schválené osobitným nariadením, ktoré sa však nerealizovalo a podľa informácií sa to spätne už ani nedalo. Ale SND pritom muselo odvádzať Bratislave a Košiciam 10 % celého príjmu na dani zo zábavy.[53]

Slovenské národné divadlo muselo bojovať o svojho diváka spolu so zahraničnými divadlami, ktoré v 1921 a 1922 hrali v Mestskom divadle. Diváci sa mohli pravidelne stretávať s tvorbou viedenských divadiel, ako Burgtheater, Volkstheater, Theater an der Wien, Staatsoper či Vígszínház z Budapešti. V októbri 1922 hosťoval Reinhardtov súbor a známe osobnosti nemeckého divadla prichádzali s ich súbormi aj v 30. rokoch.

Na jeseň 1921 hosťovalo v Bratislave Moskovské umelecké divadlo[54] so štyrmi inscenáciami, ktoré bolo výnimočne dobre hodnotené v tlači, ale uchvátilo aj domácich hercov. Helena Petzová sa zverila, že nemá „dosť slov na vylíčenie dojmov, ktoré som si po každom

---

52 BALÁK, Karel. U kořenů slovenského profesionálního divadla. (Vzpomínky na první kočující společnost Slovenského národného divadla.) In *Slovenské divadlo*, 1957, roč. 5, č. 3, s. 207. Balákov text neprekladáme. Zájazdová spoločnosť SND (Marška) rovnako aj SND hrávali po česky, preto aj spomienky ich člena ponechávame v jeho rodnom jazyku.

53 Pozri LAJCHA, *Zápas o zmysel a podobu...*, s. 220 – 225.

54 Ako som zverejnila v roku 2002, nešlo o oficiálne hosťovanie Moskovského umeleckého súboru. V archíve MCHT, ale aj v ich encyklopédii k stému výročiu sa môžeme dočítať, že v roku 1919 odišla skupina hercov MCHT na zájazd na juh Ruska (v repertoári mali *Višňový sad* a *Uja Váňu*). Po tom, čo im bielogvardejci odrezali cestu do Moskvy, kam sa nemohli vrátiť, táto „kačalovovská skupina“, ako ich nazývali, rozšírila repertoár a začala cestovať ďalej po juhu Ruska, Gruzínska, odkiaľ odišla do Európy. Do Moskvy sa vrátili v máji 1922. Pozri *Moskovskij Chudožestvennyj teatr. Sto let. Moscow Art Theatre: One Hundred Years.* 2. zväzok. Moskva : Moskovskij Chudožestvennyj teatr, 1998, s. 57, 251. To však nič nemení na skutočnosti, že herecká práca mchatovských hercov zanechala v divákoch hlboký zážitok.

predstavení odnášala. Ich hra bola taká rýdza, realistická a ľudská, že to nemožno vyjadriť – slovom, nádherná. Každá, aj tá najmenšia úloha bola vypracovaná do každého detailu a réžia bola taká pôsobivá, a pritom taká prirodzená, že po predstavení som ostala uchvátená bez slova sedieť a nechcelo sa mi ani ísť domov. Od nadšenia som temer nemohla ani tlieskať, aby som nerušila krásne chvíle. Pod vplyvom týchto veľkých vzorov ako mladá a nadšená herečka som si umienila, že si budem vždy, aj tú najmenšiu úlohu vážiť a snažiť sa čo naj poctivejšie a najlepšie ju zahrať. Naším najväčším nedostatkom bolo, že sme museli všetko narýchlo študovať a niekedy aj bez prípravy zaskočiť. Keď sme hovorili s ich najlepším hercom J. V. Kačalovom, dozvedeli sme sa, že oni skúšajú aj týždeň niekoľko výstupov. Keď sa dej odohráva v prírode, skúšajú tiež v prírode, aby priniesli na javisko čím viac pravdivosti a skutočnosti. Divák nesmie cítiť hru, ale skutočný život. Najväčšmi som bola nadšená Čechovovými *Troma sestrami* a Gorkého hrou *Na dne*“[55].

Keď Marška[56] končila svoju činnosť (29. júna 1922), Bedřich Jeřábek už nebol v Bratislave. Po mnohých nedorozumeniach s Družstvom sa po dva a pol roku vrátil s časťou svojho „bratislavského súboru“ do Česka. Od 1. mája 1922 do konca júna 1923 poverili vedením SND režiséra Josefa Hurta. Zo zachovanej korešpondencie vyplýva, že Družstvo malo hodne sporov a neprajníkov aj vo svojom vnútri.[57] Nepôsobilo to dobre, keď tajomník Družstva SND, resp. iný člen výboru podával správy ministrovi MŠANO do Prahy a poukazoval na osobné problémy, ktoré nastali napríklad medzi Jeřábkom a členom výboru, pričom sa sám o Jeřábkovej umeleckej schopnosti vyjadroval dosť kriticky. Tajomník výboru Dr. Václav Maule viackrát informoval súkromnými listami sekčného šéfa v Prahe Dr. Zdenka Wirtha o situácii v Bratislave. Ako vyplýva z odpovedí, jeho infor-

[55] PETZOVÁ-PAULINY-TÓTHOVÁ, Ako sme začínali..., *Slovenské divadlo,* s. 43, 44.

[56] V niektorej literatúre označovanej aj ako Slovenské národné divadlo II. , resp. ako Propagačný súbor.

[57] Napríklad konflikt medzi tajomníkom Družstva SND Bohumilom Mathesiom a Bedřichom Jeřábkom.

mácie a odporúčania mali odraz aj na meniacom sa vzťahu MŠANO k B. Jeřábkovi.

Hlavným problémom Družstva boli po celý čas chýbajúce financie a to, že výbor chcel vplývať tak na výber riaditeľa, ako aj šéfov súboru.

Napríklad, na jar 1923 výbor Družstva odhlasoval pre finančné suchoty skoršie ukončenie sezóny a zrušenie zájazdu do Košíc, čo sa napokon po ťažkých peripetiách rokovania s MŠANO nestalo, príspevok dostali, a tak napokon do Košíc cestovali. Zaujímavá je spleť informácií, vyplývajúca z dokumentov, ktoré zhromaždil historik slovenského divadla L. Lajcha a ktoré vypovedajú o tom, kto komu čo a o kom povedal, napísal a i. V konečnom dôsledku na to doplácalo SND a slovenská kultúrna verejnosť.

Situácia sa napokon upokojuje, keď MŠANO od 1. augusta 1923 poverilo vedením SND ďalšieho súkromného podnikateľa Oskara Nedbala, a súčasne znížilo právomoci Družstva SND, ktoré po Nedbalovej smrti o 8 rokov neskôr zásadne obmedzil aj riaditeľ Antonín Drašar[58]. Nedbal sa usiloval budovať umelecký obraz divadla najmä pomocou opery a baletu. Prijal nových sólistov, rozšíril orchester a operný zbor. Uvádzal významné diela opernej tvorby, pri ktorých sa často sám postavil za dirigentský pult, ale angažoval aj iných kvalitných dirigentov, aby pozdvihli úroveň orchestra, ako aj celých inscenácií. Podporoval i operetnú tvorbu, v ktorej neraz účinkovali aj operní či činoherní umelci. Do baletu angažoval baletného majstra Achille Viscusiho, predstaviteľa tradičnej talianskej školy, ktorý sa podieľal aj na operných inscenáciách.

V období rokov 1925 – 1929 sa pod umeleckým šéfom režiséra Václava Jiřikovského a dramaturga Tida J. Gašpara skvalitnila tvorba činohry, začalo sa uvádzať viac hier v slovenských prekladoch. Doma

[58] Vzťahy medzi riaditeľmi, administratívnymi či hospodárskymi riaditeľmi a šéfmi súborov boli dosť komplikované a podľa zvyškov archívu MŠANO, uloženom v Divadelnom ústave v Bratislave sa dajú len veľmi ťažko zrekonštruovať. Kusé informácie sa môžeme dozvedieť z niektorých príspevkov autorov *Pamätnice Slovenského národného divadla* z roku 1960, viaceré z Bokesovho rukopisu a zachovanej z konceptu vytrhnutej korešpondencie z archívu Družstva SND, ktoré sú uverejnené v *Pamätnici*.

i na zájazdoch zaujali naštudovania Hviezdoslavovej tragédie *Herodes a Herodias*, Palárikovho *Drotára* či Langerovej *Periférie*, ako aj Madáchovej *Tragédie človeka*. V roku 1924 nastúpil do divadla Ján Borodáč, ktorý sa po zrušení Maršky vrátil k svojmu občianskemu povolaniu učiteľa, a stal sa jedným zo zakladateľov slovenského profesionálneho divadelníctva. V tom čase už boli v súbore Rudolf Bachleta, Andrej Bagar i Jozef Kello, spolu s manželom prišla aj Oľga Borodáčová-Országhová. Borodáč hneď roku 1925 založil na Hudobnej škole Slovensko dramatický odbor na štúdium herectva[59], odkiaľ prichádzali prví absolventi (o. i. Vilma Březinová, neskôr Jamnická[60], Ružena Porubská), v 1926 po úspešnom hosťovaní v inscenácii Wildovej *Salome* prešla z martinského Slovenského spevokolu do Bratislavy Hana Meličková, tiež absolventka pražského konzervatória, odbor klavír a herectvo. Borodáč sa v r. 1929 stal šéfom činohry a pri ňom začal režírovať aj Andrej Bagar. Rodila sa prvá slovenská herecká generácia.

Jiřikovský nemal veľa času režírovať, lebo dva roky viedol divadlo spolu s Oskarom Nedbalom (od 1. 8. 1926 do 31. 7. 1928 a od 1. 8. 1928 do 31. 7. 1929 dokonca samostatne). Aj v čase spoločného vedenia Nedbal nechával na Jiřikovského väčšiu časť administratívnej záťaže, najmä v súvislosti s rozpočtom a financiami, osobitne s vykazovaním ich nedostatku. Keď vedením divadla na rok poverili len Jiřikovského, tak sa Nedbal cítil urazený. To, že sa Jiřikovskému nepodarilo finančne stabilizovať divadlo, získať vyšší počet divákov, nebola len jeho prehra, ale prehra SND ako takého. MŠANO a neskôr už ani Družstvo SND neboli spokojné ani s ním, ani s O. Nedbalom. Roky spolunažívania v trojici – MŠANO, Družstvo SND a SND – sa ukázali ako problémové, neperspektívne, a tak v Prahe hľadali východisko.

---

[59] Súkromná odborná škola umeleckého smeru (zal. 1919). V roku 1928 sa stala verejnou s novým názvom Hudobná a dramatická akadémia pre Slovensko. V roku 1941 ju poštátnili a premenovali na Štátne konzervatórium, ktoré aj dnes vychováva študentov pre hudobné a činoherné divadlo. Pozri Hudobná škola pre Slovensko; Hudobná a dramatická akadémia v Bratislave. [Heslá]. In *Encyklopédia dramatických umení Slovenska : A – L.* Bratislava : Veda, vydavateľstvo SAV, 1989, s. 496, 494.

[60] Prvá manželka režiséra Jána Jamnického pôsobila v SND od roku 1929 až do dôchodku (1969), známa aj ako astrologička, spisovateľka (zomrela 2008).

Všetky tri súbory stále hrávali na jednej scéne – v Mestskom divadle. Pre nedostatok miesta a hracích dní sa sťažovali najmä činoherci (hrali len dvakrát týždenne), a tak divadlo hľadalo ďalšie priestory, kde by sa dalo vystupovať. V roku 1930 otvorilo SND svoju druhú scénu– Ľudové divadlo v budove Živnodomu (dnešná Nová scéna). V projekte sa pôvodne rátalo s kinom, no počas stavby budovy plány pozmenili na divadelnú sálu. Ale ani po jej dokončení nebola priestorovo a technicky vyhovujúca pre operné divadlo, preto sa divadlo rozhodlo umiestniť tam činoherné a tri operetné produkcie. Svoju druhú scénu otvorili 15. marca 1930 naštudovaním pôvodnej Stodolovej hry *Posledná symfónia* v réžii Jána Borodáča. Repertoár nesie skôr znaky komercie než úsilia upútať náročnejším umeleckým programom. Ale diváci v čase hospodárskej krízy nechodili ani tam, pretože aj na tejto scéne bola umelecká úroveň predstavení veľmi nízka. Keďže divadlo sa aj napriek väčšiemu počtu predstavení týždenne dostalo do deficitu, z finančných dôvodov do roka zrušili aj túto scénu. Poslednou premiérou Ľudového divadla pred jeho zatvorením bol 31. marca 1931 Ostrovského *Les* v réžii Jána Sýkoru.[61] Činoherný súbor sa aj vďaka možnostiam v Živnodome rozrástolo o jednu tretinu: Prišlo viac Slovákov, resp. po slovensky hrajúcich hercov (Emília Wagnerová, českí herci ovládajúci slovenčinu, manželia Sýkorovci), s ktorými mohol viac pracovať zanietený Ján Borodáč.

Situácia s nedostatkom peňazí sa opakovala aj počas vedenia O. Nedbalom. S nízkou subvenciou, ktorú divadlo dostávalo, s poloprázdnym hľadiskom na reprízach (aj keď ich spravidla nebývalo veľa), vysokými prevádzkovými výdavkami, spojenými najmä so zájazdmi po Slovensku, sa divadlo opäť dostalo do červených čísel. Po tragickej smrti Oskara Nedbala na Štedrý deň 1930 vznikla na krátky čas Dočasná správa SND. V nej boli zástupcovia MŠANO, Družstva SND a súkromný český divadelný podnikateľ Antonín Drašar. MŠANO poverilo vedením divadla Nedbalovho synovca, dovtedajšieho šéfa opery, Karla

[61] História ukončenia divadla, či divadelnej scény sa paradoxne opakovala o štyridsať rokov neskôr. Divadlo na korze zrušili práve po premiére *Lesa*.

Živnostenský dom, postavený v roku 1930 podľa projektu Klementa Šilingera, v ktorom pol druha sezóny hralo Ľudové divadlo SND (vchod do divadla na tom istom mieste ako má v súčasnosti Nová scéna). Foto Archív Divadelného ústavu, zo zbierok Múzea mesta Bratislavy.

Nedbala. Podľa opisov listov však MŠANO rokovalo s Karlom Nedbalom už na začiatku decembra 1930 o prevzatí postu riaditeľa s podmienkami, s ktorými K. Nedbal súhlasil, keď 9. decembra 1930 napísal, že je ochotný prevziať divadlo po svojom strýkovi O. Nedbalovi [O. Nedbal ešte žil – pozn. D. P.] od začiatku januára do konca sezóny ako samostatný podnikateľ s tým, že sa zaväzuje, že „státní správa vyučovací sama poskytne prostředky na provoz divadla potřebné, pokud jich nebude lze opatřiti jinak – že za příčinou vykonávaní vlastní činnosti podnikatelské udělím plnou moc osobě, kterou určímin. školství a nár. osvěty, kdežto sám budu i na dále osobně opatřovati agendu chefa opery v témže rozsahu a za týchž podmínek jako dosud“[62]. Zachoval sa aj opis listu – vyhlásenia Antonína Drašara z 11. decembra 1930 o tom, že je ochotný od 1. januára 1931 prevziať Slovenské národné divadlo i Východoslovenské národné divadlo v Košiciach ako súkromný

[62] Z listu K. Nedbala. Pozri LAJCHA, *Zápas o zmysel a podobu...*, s. 351.

podnikateľ, len čo dostane na to splnomocnenie od Ministerstva školstva a národnej osvety.[63] Všetky potrebné dokumenty MŠANO vydalo K. Nedbalovi ešte koncom decembra s uvedením, že za Nedbalovho zástupcu [rozumej zástupcu Karla Nedbala] schvaľujú A. Drašara.

Aj ďalšia korešpondencia vypovedá, že o osude, vedení SND sa aj po desiatich rokoch rozhodovalo v Prahe. Slovenské národné divadlo sa od začiatku do polovice 30. rokov nevymanilo spod MŠANO a iných rezortov, ktoré mali vplyv nielen na jeho umeleckú činnosť, ale aj na budúcnosť. Po celý čas sprevádzali Družstvo SND zložité vzťahy s MŠANO, ktoré sa odzrkadľovali v neprestajnom zápase o financie. Neraz museli jeho členovia zachraňovať situáciu z osobných prostriedkov. Vavro Šrobár sa ocital v dvojakej úlohe. Na jednej strane mal záujem o vznik slovenskej „kapličky", na druhej v jednotnej československej politike konal tak, ako konal. Neraz v zmysle toho štefánkovského – „To, čo si v teórii predstavujeme pod pojmom Slovák = Slovan, musíme prakticky konať ako Slovák = Čech. To jest Slovan je širší pojem národnostný ako Slovák".[64] Po roku 1922, keď odišiel z ministerskej stoličky školstva a osvety, sa jeho pozícia pomôcť slovenskému divadlu výrazne oslabila.[65] Výsledkom boli nielen problémy s poskytnutím príspevku (subvencie) divadlu v dohodnutom časovom termíne, ale aj zameranie sa MŠANO na ustavičné finančné a iné kontroly.

Družstvo SND bolo dlhé roky finančnými „suchotami" tlačené do zdĺhavého boja o financie s MŠANO (ktoré si dosadilo aj „svojich" riaditeľov – O. Nedbal, A. Drašar), ale aj o umelecké smerovanie

---

63 Tamže, s. 352.

64 HOLLÝ, Karol. K historickej ideológii Antona Štefánka pred prvou svetovou vojnou. In MICHÁLEK, Slavomír a kol. *Slovensko v labyrinte moderných európskych dejín* : *Pocta historikov Milanovi Zemkovi*. Bratislava : Historický ústav SAV, 2014, s. 47. Prvotný prameň Anketa. In *Prúdy*, 1913 – 1919, roč. 5, s. 510.

65 O činnosti Šrobára v Čechách a na Slovensku vyšla zaujímavá kolektívna monografia českých a slovenských historikov, kde je aj príspevok o jeho vzťahu k SND a jeho dramatických pokusoch. Pozri PODMAKOVÁ, Dagmar. Divadlo v živote Vavra Šrobára. In PEKNÍK, Miroslav a kol. *Dr. Vavro Šrobár: politik, publicista a národnoosvetový pracovník*. Bratislava : Ústav politických vied SAV; VEDA, vydavateľstvo SAV, 2012, s. 775 – 782.

SND. V tomto nerovnom „súboji“ sa podkopávala aj stabilita členov Družstva, ktoré postupne strácalo na SND vplyv. Po roku 1931 Družstvo utlmovalo svoju činnosť.

Antonín Drašar prevzal funkciu riaditeľa v polovici augusta 1931. S vidinou čo najvyššieho zárobku uprednostňoval operetné tituly (v sezóne 1931/1932 založil osobitný operetný súbor) a zároveň sa usiloval maximálne znižovať výdavky. V roku 1932 rozdelil činohru na dva samostatné súbory – slovenskú činohru a českú činohru. Následne nato začal znižovať platy v slovenskej činohre, na čo sa viacerí jej členovia sťažovali aj mimo SND. V tom čase už Družstvo SND malo minimálny dosah na činnosť SND. Bolo verejným tajomstvom, že Drašar má umelecké a iné záujmy v pražskom Varieté. Podľa českých divadelných historikov bolo divadlo Moderní opereta na krátky čas (od jesene 1932) pražskou filiálkou SND, a to prostredníctvom „koncesie O[lgy] Frýdovej v pražskom Varieté (teraz Hudební divadlo Karlín)“.[66]

Od začiatku 30. rokov obohatili činohru (neskôr sa stali členmi slovenskej činohry) Štefan Figura, Martin Gregor (vl. menom Guttman), Ján Jamnický, Ivan Lichard, Beta Poničanová, (najprv len externe), Mária Bancíková, Ivan Turzo. Obidva súbory sa mohli samostatne rozvíjať, a tak trochu aj súperiť. Ich umeleckým smerovaniam sa budeme venovať v neskorších štúdiách, teraz len krátko pripomeňme zameranie, resp. odlišnosť oboch súborov.

Ján Borodáč na čele slovenského súboru upevňoval realistickú až opisnú líniu, smerujúcu k psychologickému realizmu Stanislavského systému Moskovského umeleckého divadla. Presadil sa najmä uvádzaním slovenskej a ruskej dramatiky, osobitne Tajovského hier *Statky-zmätky* (1928), *Ženský zákon* (1929), Palárikovho *Dobrodružstva pri obžinkoch* (1933), Záborského *Najdúcha* (1935) či neskôr Hviezdo-

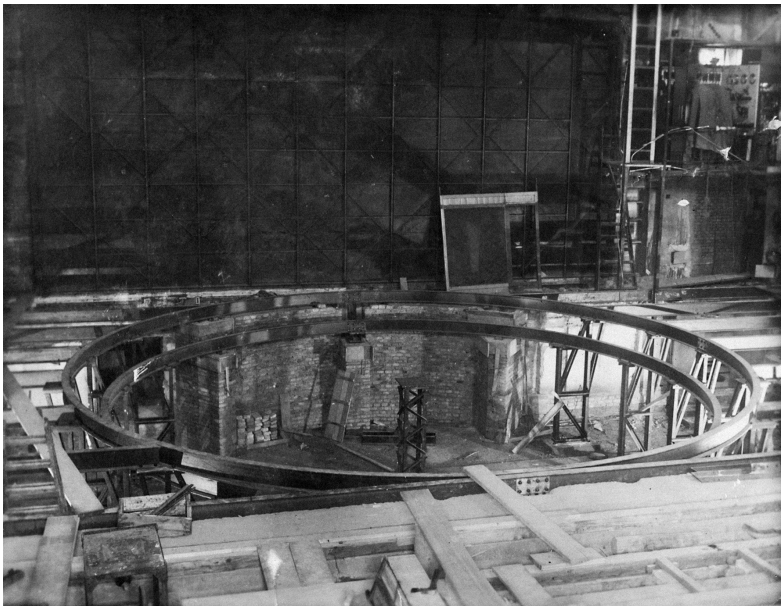
[66] Pozri heslo jh. [Moderní opereta Praha 1932 – 1934. In *Česká divadla : Encyklopedie divadelních souborů*, s. 299. Tento údaj nenachádzame v žiadnych dokladoch na Slovensku, bude potrebné ďalej bádať v archívoch zriaďovateľa divadla Moderná opereta. V prípade potvrdenia tejto skutočnosti ukážu sa pravdepodobne aj iné prepojenia MŠANO a A. Drašara, ktoré boli prostredníctvom jeho osoby vnesené do SND a vplývali na slovenskú kultúru.

slavovho *Herodesa a Herodiady* (1937). Priviedol na javisko mnoho nových autorov, najmä Ivana Stodolu, Ladislava Nádáši-Jegého i VHV (Vladimíra Hurbana Vladimírova). Aj prostredníctvom jeho pôsobenia v divadle a pedagogickej práce na bratislavskom dramatickom odbore Hudobnej a dramatickej akadémie pre Slovensko sa slovenský jazyk stal základným a prirodzeným jazykom slovenského súboru SND.

Česká činohra niektorými titulmi priťahovala väčší záujem vysokoškolákov i moderným poňatím scénografie a hudobnej zložky. Jej umeleckým šéfom bol Viktor Šulc, žiak významných nemeckých režisérov Leopolda Jessnera a Maxa Reinhardta, ktorý sa v bratislavskej činohre uviedol Goetheho *Faustom* (1932). Šulc bol predstaviteľom modernej réžie československej avantgardy, usilujúc sa o dosiahnutie komplexného divadelného tvaru (Gesammtkunstwerk) v spojení s ideovou angažovanosťou. Inscenoval hry českých a svetových autorov. Medzi najvýznamnejšie patrí Molièrov *Tartuffe* (1936) ako groteskný protest proti vzmáhajúcemu sa fašizmu či Čapkove hry *Biela nemoc* (1937) a *Matka* (1938) už ako otvorené nielen metaforické odmietnutie nemeckého nacizmu. Viacerými inscenáciami sa presadil aj v opere. Spomeňme prvé uvedenie Šostakovičovej *Ruskej Lady Macbeth* (1935) či o rok neskôr Roccovho *Dibuka*. Podnetná bola jeho spolupráca s výtvarníkmi, osobitne s Františkom Trösterom, Ľudovítom Fullom a Mikulášom Galandom.

Žiada sa ešte dodať, že v Mestskom divadle v Bratislave sa v sledovanom období uskutočnilo viacero úprav či zásadných zmien technologického a priestorového charakteru. Koncom roka 1923 dokončili v divadle prestavbu na najmodernejšie divadelné osvetlenie v republike a doplnili aj kruhový horizont. V priebehu rokov 1934 – 1935 sa zrealizovala z architektonického a stavbárskeho hľadiska čiastočná, ale pre divadlo významná rekonštrukcia budovy (nová technológia javiska, namontovanie točne, nová elektrotechnika, pridanie horizontov, vybudovanie podzemných skladových priestorov a i.).

* * *



Javisková točňa, nainštalovaná počas rekonštrukcie budovy SND v roku 1935. Foto Archív Divadelného ústavu.

Českú činohru k 31. decembra 1938 administratívnym rozhodnutím zrušili.[67] Bolo to v období silnejúcich politických turbulencií a nástupu fašizmu. Činnosť oboch činoherných súborov nemožno hodnotiť oddelene od politickej situácie v Európe, ktorá sa decembrom 1938[68] neskončila. Naopak, stávala sa čoraz zložitejšou a nebezpečnejšou. Preto ich tvorbu od polovice 30. rokov treba sledovať nadväzne na politické smerovanie krajiny. V tomto príspevku sme sa sústredili na administratívne, sčasti politické rozhodnutia a činnosti, ktoré vplývali na vznik Slovenského národného divadla a jeho schopnosť žiť a prežiť.

[67] Stalo sa tak po Mníchovskej dohode, kedy Česi museli opustiť Slovensko. Viacerí českí herci požiadali o možnosť zostať pracovať v SND.

[68] Termín ukončenia I. etapy projektu *100 rokov Slovenského národného divadla*.

DRUŽSTVO SLOVENSKÉHO NÁRODNÉHO DIVADLA

František Bokes

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 záujmy.[1]

[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, prevádzkareň č. 401, Steinerova 86. V archíve MŠANO sa zachovali len trosky materiálov o styku MŠANO a DSND. Časť zachovaných písomností pozri v *Pamätnici SND* [*Pamätnica Slovenského národného divadla.* Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1960. – pozn. red.], 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 býv. 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 vzniku Československa v roku 1918 slovenský kultúrny život – v dôsledku predchádzajúceho dlhodobého útlaku zo strany maďarských vládnucich 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 ochotníckej 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 vládnucich tried túto

---

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 prehliadnuť pozostalosť O. Nedbala uloženú v divadelnom archíve Národného múzea. Pozostalosť O. Nedbala medzitým vyšla knižne. Viac *Oskar Nedbal. Soupis pozůstalosti I a II* Praha : Národní muzeum v Praze, 1964 a 1968. – pozn. D. P.

A písomnosti zachované v bratislavskom mestskom archíve o činnosti DSND i 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*, tamže, s. 57 – 109, Z. Rampáka: *Pôvodné hry v činohre SND*, tamže s.110 – 150, ako aj v spomenutom príspevku Fr. Bokesa, tamže, 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.

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 Minister-

stvo 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[2], 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 neochoty 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 hlasistického 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 paralyzovať vplyv maďarských i nemeckých divadelných súborov[3] 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 diva-

[2] Nie je to správny údaj. Pomerne rovnaké zastúpenie mali Maďari, Nemci a Slováci spolu s Čechmi tvorili približne jednu tretinu. – dopl. D. P.

[3] Autor mal pravdepodobne na mysli pravidelné hosťovanie týchto súborov z iných miest a krajín. – pozn. D. P.

delnej 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, vytvoriť 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 podobrať 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 dobovo 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.[4] 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, zaujímajúci na oslobodenom Slovensku význačné 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 divadelní-

[4] Ide o protirečivé tvrdenie. – pozn. D. P.

kov, najmä u známeho režiséra Jaroslava Kvapila, v tom čase významného činiteľa a divadelného experta na ministerstve v Prahe.

Družstvo Slovenského národného divadla sa založilo na ustanovujúcom valnom zhromaždení, konanom 8. novembra 1919 v zasadacej sieni Ministerstva s plnou mocou pre správu Slovenska.[5] Zhromaždenie navonok nebolo nijakým mimoriadne honosným podujatím, ani nevyvolalo zvláštny záujem širokej verejnosti. Valného zhromaždenia sa zúčastnil okrem zvolávateľa ministra dr. Vavra Šrobára, Jaroslav Kvapil[6], zastupujúci Ministerstvo školstva a národnej osvety (v ďalšom 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. Dušek[7], ďalej boli prítomní dr. Pavel Fábry[8], vtedajší šarišský župan, dr. Jur Slávik[9], literárny kritik a poslanec RNZ [Revolučného národného zhromaždenia – pozn. red.], hlavný slúžny župného úradu v Bratislave. dr. Emanuel Maršík[10], ktorý venoval veľmi mnoho času i záujmu rozvoju slovenského profesionálneho divadla, najmä DSND (a to nielen preto, že bol

5 Zápisnica o ustanovujúcom valnom zhromaždení v archíve DSND.

6 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.

7 Dr. Viktor Dušek (1878 –1954) 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.

8 Dr. Pavel Fábry (1890 –1959) [Pavol; správne 1891 – pozn. D. P.] advokát, po roku 1919 hlavný župan Šarišskej župy, neskôr opäť advokát, zastupujúci záujmy priemyselných podnikov; po roku 1948 emigroval do cudziny.

9 Dr. Jur Slávik Neresnický (1890 – 1969) [prívlastok Neresnický používal len pri umeleckom mene – pozn. D. P.], príslušník generácie „Prúdov", literárny kritik, prekladateľ, za predmníchovskej republiky minister vnútra, po r. 1945 vyslanec ČSR v USA, zomrel v emigrácii.

10 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.

operným skladateľom), ministerskí koncipisti Bohumil Mathesius[11], neskoršie známy prekladateľ ruskej literatúry a spisovateľ O. Parma, obaja zastupujúci MŠANO, riaditeľ dievčenského gymnázia v Bratislave Bohdan Haluzický[12] ako divadelný kritik Slovenského denníka, Karel Rypáček[13], redaktor Slovenského denníka, tajomník Slovenského dobytkárskeho družstva E. Izák (zastupujúci Ústredné družstvo na Slovensku, ktorého členom sa DSND stalo), vtedajší vládny referent, neskôr prednosta referátu MŠANO dr. Anton Štefánek[14], architekt Dušan Jurkovič[15], mešťanosta Košíc dr. Vladimír Mutňanský, referenti v tzv. Šrobárovej slovenskej vláde dr. Kornel Stodola[16], dr. Ľudovít Medvecký[17] a K. A. Medvecký[18], vládni tajomníci v Ministerstve

---

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

12 Bohdan Haluzický [častejšie ako Bohumil – pozn. D. P.], 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.

13 Karel Vojtěch 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.

14 Anton Štefánek (1877 – 1965 [správne 1964 – pozn. D. P.]), jeden z predstaviteľov hlasistickej 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, života, divadelného a hudobného.

15 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.

16 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.

17 Dr. Ľudovít Medvecký (1878 – 1954), slovenský politik a národohospodársky pracovník.

18 Karol Anton Medvecký (1870 – 1930), rím. kat. kňaz, tajomník SND v rokoch 1918 – 1919, potom prepošt v Bojniciach, slovenský politik a národopisný pracovník.

s plnou mocou pre správu Slovenska dr. Ivan Markovič[19] a dr. Igor Beniač, správca nedávno založenej hudobnej školy v Bratislave Miloš Ruppeldt[20], správca Čs. tlačovej kancelárie Dušan Porubský[21] a hlavný železničný kontrolór Jur Stanek.

Pri príležitosti zakladajúceho valného zhromaždenia DSND vysvetlil minister dr. Šrobár[22] 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)[23], bratislavský župan Samuel Zoch[24], tajomník Matice slovenskej dr. Štefan Krčméry[25], zástupca sociálnej demokracie na Slovensku poslanec Jozef Cholek, dr. Vladimír Mutňanský a advokát dr. Milan Ivanka[26]. Za náhradníkov zvolili arch. Dušana Jurkoviča, Miloša Ruppeldta, dr. Juraja Slávika, ktorý sa stal tajomníkom DSND. Do dozorného povereníctva patrili

---

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

20 Miloš Ruppeldt (1881 – 1942, [správne 1943 – pozn. D. P.]), slovenský hudobný organizátor, zakladateľ hudobného školstva na Slovensku, dirigent a pedagóg.

21 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.

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

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

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

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

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

martinský advokát dr. Ľ. Vanovič, E. Izák, K. Helmuth a zástupcovia niektorých bánk na Slovensku (V. Kubány, O. Schmidt zo Živnobanky). Družstvo SND mohlo napĺňať svoje poslanie len v prípade, ak bolo schopné vytvoriť dostatočne veľkú členskú základňu. Výšku jednotlivého členského podielu stanovili na 1.000 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.[27] Jedine Ministerstvo s plnou mocou pre správu Slovenska mohlo zabezpečiť Družstvu účinnejšiu podporu morálnu, aj finančnú, a to tým, že pri rozhodovaní o udelení divadelnej koncesie malo možnosť prideliť ju práve DSND, 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.[28] 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 priveľkú a zodpovednú úlohu, keď sa rozhodlo na podklade koncesie vydanej Ministerstvom s plnou

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

[28] Išlo o nariadenie Ministerstva s plnou mocou pre správu Slovenska č. 174/1919.

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 podujalo 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 koncesiám, 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 Jeřábka[29], ktorá na Slovensku už účinkovala a disponovala vhodným, dostatočne vybaveným operným i činoherným súborom. Aj umelecká úroveň tohto súboru bola dostačujúca pre požiadavky určené DSND. Preto sa Družstvo rozhodlo zmluvne angažovať Východočeskú divadelnú spoločnosť, uzavrelo s ňou zmluvu, a to pod firmou SND.

[29] 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. [B. Jeřábek sa vrátil do Čiech so skupinou hercov už v roku 1922, v r. 1922 – 1926 mu mesto Plzeň prenajalo Divadlo J. K. Tyla, v r. 1927 – 1929 si Jeřábek prenajímal pražské Ľudové divadlo Uranie, odkiaľ odišiel do Veľkej operety – pozn. D. P.].

Pravda, Družstvo SND, resp. vedenie SND, sa muselo postarať v Bratislave i v 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 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 pomer-

ne 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 DSND a poskytlo mu tiež ročne 20.000 Kčs podporu.[30] Družstvo pomáhalo mestu pri uskutočňovaní nevyhnutných úprav technického vybavenia divadelnej budovy (vo forme zabezpečenia pôžičky). Mesto zase zaväzovalo 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 členný operný zbor, 4 členov baletu, 49 členný orchester, 17 vedúcich administratívnych síl a úradníkov, 68 pomocných a technických pracovníkov.[31]

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 nijako nebudú stačiť kryť značne vysoké výdavky, spojené s divadelnou prevádzkou. Zdá

[30] Pozri doklady v bratislavskom mestskom archíve, fasc. SND. [F. Bokes neuvádza presnejší zdroj, t.j. číslo škatule – pozn. D. P.]

[31] Pozri Prehľad umeleckej činnosti SND za sezónu 1920/1921, archív DSND.

sa, že riaditeľ Bedřich Jeřábek neprejavoval veľké starosti s finančným zabezpečovaním 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 prevážanie rekvizít 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 prímy za činoherné predstavenia nesplnili 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 sa bolo treba 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 divadlo nedostalo 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 platov 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 oprávnene 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 z jubilejného fondu, prípadne z iných zdrojov, poskytla sa na činnosť SND ďalšia podpora, aspoň vo výške 1,8 mil. Kčs, kým sa nepoukáže sľúbená štátna subvencia.[32]

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.[33] 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 neznamenalo, 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

[32] Pozri Zápisnicu zo zasadnutia výboru DSND zo 17. mája 1921, archív DSND.
[33] Pozri Zápisnicu zo zasadnutia výboru DSND z 25. apríla 1921.

dr. Maršík sa vyslovil za udržanie SND v réžii Družstva a navrhol, aby sa zriadila osobitná komisia na vypracovanie rozpočtu pre sezónu 1922/23.[34] 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 obstarať potrebné prostriedky. Družstvo chcelo v tom čase prenajať v Bratislave radničné miestnosti a zriadiť v nich vináreň, ktorej výnos mal zmnožiť príjmy v prospech SND.[35] Neustále finančné ťažkosti nepriaznivo vplývali aj na umeleckú činnosť SND.

DSND disponovalo od r. 1921 osobitným, tzv. Jiráskovym fondom, ktorý sa zriadil pri príležitosti návštevy Aloisa Jiráska v Bratislave r. 1921 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 fundu instruktu. Podľa vzoru Jiráskovho fondu mal byť zriadený ďalší, Hviezdoslavov fond, na ktorý by boli prispeli najmä americkí Slováci.[36] Čo sa týkalo dĺžky sezóny v Bratislave, podarilo sa v priebehu sezóny 1921/22 dosiahnuť jej predĺženie najprv 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.[37]

Pri rokovaniach 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

[34] Pozri Zápisnicu zo zasadnutia výboru DSND z 2. marca 1922.
[35] Pozri Zápisnicu zo zasadnutia výboru DSND zo 4. januára 1922.
[36] Pozri Zápisnicu zo zasadnutia výboru DSND zo 14. decembra 1922.
[37] Pozri Zápisnicu zo zasadnutia výboru DSND z 30. decembra 1921 a 21. januára 1922.

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 fundu instruktu, ktorý dal k dispozícii riaditeľ B. Jeřábek za ročný nájom 75 000 Kčs. V rámci úsporných opatrení sa navrhla preto kúpa fundu, 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.[38] 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.[39] Na rokovaniach 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 až 600 000 Kčs, kým zvyšok bude kryť dlhodobým stavebným úverom, zaručeným Ministerstvom sociálnej starostlivosti. 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 slobod-

[38] Pozri zápisnicu zo zasadnutia výboru DSND z 8. apríla 1922.
[39] Pozri zápisnicu zo zasadnutia výboru DSND z 19. apríla 1922 a 22. mája 1922.

ných sa vyhradilo niekoľko samostatných izieb s hotelovým vybavením.[40] 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, 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.[41] 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 Ruppeldt, 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

[40] Pôvodným úmyslom DSND bolo v zriadiť 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.

[41] Pozri zápisnicu zo zasadnutia výboru DSND zo 17. mája 1922 a z 9. júna 1922.

DSND prihlásilo sa do Martina na divadelné skúšky 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 Arbeta, M. Sleziaka, E. Suhaya, M. Hrdinovú a Andreja Bagara. 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, kritizujúc činnosť Jerábkovu 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 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 ťarcha pri vedení Družstva pripadla dvom jeho vtedajším miestopredsedom, dr. Emanuelovi Maršíkovi a dr. Inž. Jánovi Bottovi[42], čelnému úradníkovi Ministerstva s plnou mocou pre správu Slovenska. Po odstupujúcom dr. M. Mičurovi sa

[42] Išlo o významného slovenského básnika Ivana Krasku (1876 – 1958), v tom čase aj poslanca Národného zhromaždenia.

na jeho miesto dostal dr. Jozef Kállay[43], ktorého bolo možno považovať taktiež za priaznivca rozvoja SND. V staronovom výbore DSND sa zjavili noví kultúrni pracovníci, ako napríklad Jozef Gregor Tajovský[44], prof. dr. Pavol Bujnák[45], ale aj dr. Václav Maule[46], predstaviteľ ministerstva v Bratislave. Bratislavský staviteľ inž. V. Frič[47], 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[48]) 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 takého 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.[49] DSND sa rozhodlo na návrh svojej umeleckej komisie vypísať osobitné predplatné pre nemecké i maďarské obecenstvo na operné predstavenia, aby sa docielil vyšší finančný príjem, a zároveň uplatniť väčší vplyv na repertoár divadla.[50] Takmer súčasne sa rozhoduje DSND poskytovať zľavu na vstupnom na predstavenia SND pre príslušníkov robotníckych organizácií a pre

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

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

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

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

[47] 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.

[48] Od 90. rokov 20. storočia sa ulica opäť volá Laurinská – pozn. D. P.

[49] Pozri zápisnicu zo zasadnutia výboru DSND z 10. novembra 1921.

[50] Pozri zápisnicu zo zasadnutia výboru DSND z 5. januára 1922.

návštevníkov študentských predstavení.[51] 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 opier, 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.[52]

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 preliminoval 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.[53] 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 spolupracovať 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 *Libuša*, *Hubička* a *Predaná nevesta*. Zájazd nesledo-

[51] Pozri zápisnicu zo zasadnutia výboru DSND z 10. decembra 1921.
[52] Pozri zápisnicu zo zasadnutia výboru DSND z 30. decembra 1921.
[53] Pozri zápisnicu zo zasadnutia výboru DSND z mája 1922.

val 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.[54] 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 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 takáto zájazd uskutočniť až o rok. Výbor DSND sa uzniesol zájazd jednako len uskutočniť po skončení sezóny, no miesto opery sa rozhodlo vypraviť 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 Molièrovho *Lakomca* a Jiráskovho *Otca*, a to s uspokojivým 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.[55]

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

[54] Pozri zápisnice zasadnutia výboru DSND z 18. februára 1922 až 5. marca 1922.
[55] Pozri kópiu listu DSND adresovanú MŠANO zo 14. marca 1923 v archíve DSND.

záležitostí MŠANO. Pritom vzťah MŠANO k DSND i k SND sa podstatne zhoršil po zmene vlády na jeseň 1922, keď v kresle ministra 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 vlaňajšieho prísľubu, 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 v obšírnom liste kvitovalo uznanie MŠANO ohľadne umeleckej činnosti SND, ale vyslovilo presvedčenie, že počíta so spomenutou štátnou subvenciou, bez poskytnutia ktorej nebude môcť zabezpečiť 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 Budějoviciach, 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 zadlžené. 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. Dlžoby SND u mesta Bratislavy a Košíc nemožno neplatiť z toho jednoduchého dôvodu, že československí zástupcovia na oboch radniciach museli prisľúbiť, že predĺžením slovenskej sezóny neskrátia sa príjmy oboch miest. V tejto súvislosti sa podarilo dosiahnuť to, že namiesto zaplatenia dlžôb SND opraví mesto Bratislava javiskové osvetlenie, ktoré nevyhovuje požiadavkám modernej réžie. Na výčitku, že kino v bratislavskej Redoute, 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 sa z podnetu dr. Mauleho, ktorý sa nezúčastnil zasadnutia výboru 24. marca, konala nová schôdzka výboru za účasti pozvaných poslancov a senátorov zo Slovenska.[56] Na nej podrobne referoval zastupujúci predseda DSND o dovtedajšom hospodárení

[56] Pozri zápisnicu zo zasadania výboru DSND z 28. marca 1923. In *Pamätnica Slovenského národného divadla*, s. 276 – 278.

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 Kčs na celý rok. V dôkladnej diskusii sa osvetlili všetky okolnosti, zapríčiňujúce 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 vyostrila 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 urýchlene vypracovať memorandum na MŠANO s návrhmi na riešenie divadelnej krízy. Medzi zástupcom DSND dr. M. Ivankom, zástupcom SND riaditeľom Hurtom a R. Bechyněm, ministrom školstva a národnej osvety, sa 29. marca 1923 uzavrela predbežná dohoda o zabezpečení ďalšej existencie SND, podľa ktorej DSND malo v budúcnosti svoju činnosť v dovtedajšej 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 prevodzovateľovi 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.[57]

[57] In *Pamätnica Slovenského národného divadla*, s. 280 – 281.

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.[58] Výbor DSND sa uzniesol zriadiť 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 MŠANO, využívajúc ťažkosti finančného rázu, vlečúce sa vlastne od založenia DSND aj SND, položilo svojím rozhodným zásahom „nôž na krk“.[59]

Pri rokovaniach 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,[60] ktorý značne vplýval na rozvoj hudobného života na Slovensku a zohral, ako sa zdá, aj pri riešení krízy SND pozoruhodnú úlohu, spolu s prednostnom referátu MŠANO dr. Maulem. Inou závažnou okolnosťou v marcovej kríze boli nezhody vo vnútri vede-

[58] Pozri zápisnicu zo zasadania výboru DSND z 31. marca 1923. In *Pamätnica Slovenského národného divadla*, s. 281– 282.

[59] Pozri zápisnicu zo zasadania výboru DSND zo 17. apríla a 23. apríla 1923, ďalej zápisnicu valného zhromaždenia DSND z 29. septembra 1923. Archív DSND.

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

nia 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 Bechyněho k vyostreniu krízy v SND; preto vyňal jeho vedenie z rúk DSND a zveril ho súkromnému podnikateľovi, na ktorého MŠANO mohlo vykonávať bezprostrednejší 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.[61] 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 za-

[61] Pozri zápisnicu z valného zhromaždenia DSND, archív DSND.

čať 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 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 ponesie 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 začiatočníkov ako nadpočetné sily. DSND zostávalo aj naďalej v rámci zmluvného obdobia nájomcom divadelných budov. DSND sa zaviazalo poskytnúť v Hereckom dome 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 zmluvy[62] boli ustanovenia o tom, že O. Nedbal bude plniť zmluvné záväzky oproti DSND pri angažovaní umeleckého personálu SND (dovtedajší riaditeľ Hurt, kapelník Tvrdý). Pre DSND zostalo zmluvne zabezpečené oprávnenie používať osobitnú, tzv. družstevnú lóžu, 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 pričinením 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 enervujúce 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 hospodárení 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 veľ-

[62] Pozri Zmluvu o prepožičaní divadelnej koncesie prevádzky SND pánovi Oskarovi Nedbalovi Družstvom SND..., In *Pamätnica Slovenského národného divadla*, s. 287 – 288.

mi 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 ako 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 nezáujem 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 rozhľadenú 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[63] 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 pre poslanie O. Nedbala, ktorý chcel dôstojne zadosť urobiť, 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 nezáujme jeho členov, z ktorých sa 29. septembra 1923 zúčastnilo na valnom zhromaždení len osem s dvadsiatimi piatimi hlasmi. Za nového predsedu DSND zvolili predsedu Zemědělskej rady pre Slovensko dr. M. Bella, pretože dr. E. Maršík odmietol zotrvať v predsedníckej funkcii (akiste predovšetkým z toho dôvodu,

[63] Autor mal na mysli nemeckú, maďarskú a československú národnosť. Oficiálne publikácie v tých rokoch vykazovali v spracovaných zostavách len jednu, t. j. „československú národnosť“, hoci štatistický úrad mal počty spracované osobitne podľa českej a slovenskej národnosti. Pozri http://www.infostat.sk/vdc/pdf/slov1918.pdf [cit. 20. 12.2015] – pozn. D. P.

že riešenie divadelnej krízy považoval za nesprávne)[64] 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 nedodržaním 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, pritom 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 SND do Barcelony. Išlo o podujatie, charakterizujúce umelecké zámery O. Nedbala, ktoré však mohlo veľmi zaťažiť hospodársky a do istej miery aj ďalší umelecký vývin SND.[65]

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 štipendiá nadaným adeptom divadelného umenia, najmä takým, ktorí by po skončení štúdia účinkovali v SND aspoň taký čas, za aký dostávali zo spomenutého fondu štipendium.[66]

Tým, že O. Nebal prevzal správu SND, neodstránili sa razom všetky príčiny ani nedostatky, ktoré vznikli v priebehu troch predchádzajú-

[64] Pozri zápisnicu z valného zhromaždenia DSND z 29. septembra 1923, archív DSND.
[65] Pozri zápisnicu zo zasadnutia výboru DSND z 1. decembra 1923, archív DSND.
[66] Pozri návrh štatútu v archíve DSND.

cich sezón. Pre zvýšenie atraktívnosti a príťažlivosti SND, najmä jeho činohry, sa navrhovalo, aby sa uskutočňovali nielen zájazdy z Bratislavy 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.[67] 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. Šimáček[68] 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[69] 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.[70] 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.[71]

---

67 Pozri časopis Prúdy, 1924, roč. VIII, č. 105 – 108.

68 Vladimír Šimáček bol v činohre SND režisérom v dvoch sezónach v rokoch 1923 – 1924.

69 Ödön Faragó bol popri Deziderovi Földesovi riaditeľom maďarskej divadelnej spoločnosti, oprávnenej hrať na západnom Slovensku.

70 Zájazd do Prahy sa uskutočnil v letnom období a nestretol sa ani s finančným, ani s nejakým zvláštnym umeleckým úspechom.

71 Tido J. [vl. menom Jozef] Gašpar (1893 – 1972), pôvodne námorník, notár a vyšší konceptný úradník Ministerstva s plnou mocou pre správu Slovenska, neskoršie krajinského úradu, nebol dramatickým spisovateľom, preto jeho ustanovenie nemalo značnejší význam pre SND.

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 O. Nedbalovej sezóne, 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 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 azda 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 opier, 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, krajčírska 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.[72] 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 poukazovalo na to, že pri nevyhnutnom zvyšovaní štátnych podpôr malo by sa uvažovať aj o zvýšení vstupné-

[72] Pozri MAULE, V. Slovenské národné divadlo. In *Prúdy*, 1925, roč. IX, č. 9 – 10, s. 276n. Jeho príspevok mal vyvolať diskusiu o SND po dvoch rokoch pôsobenia O. Nedbala v divadle, no nestalo sa tak.

ho, 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 sústredilo sa na činnosť činohry a neustále sa zdôrazňovala potreba zvyšovať jej umeleckú úroveň. Neboli ojedinelé hlasy, ktoré pripomínali, že činohra SND je svojím zameraním značne ľudová, nevyhovujúca väčšiemu počtu náročnejšieho obecenstva. Vyskytli sa návrhy na jej reorganizáciu v tom zmysle, aby sa zriadila výslovne komorná činohra.[73]

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 poštátnení 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 Nedbala[74], dovtedy šéfa opery divadla v Olomouci, vedeného Antonínom

[73] Pozri Arditovu pripomienku. *Prúdy*, 1927, roč. XI, s. 569 – 573.

[74] Bližšie pozri NEDBAL, Karel. *Půl století s českou operou*. Praha : Státní nakladatelství krásne literatury, hudby a umění, 1959.

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.[75]

Po odchode Vladimíra Šimáčka dostáva sa v činohre od r. 1925 čoraz viac do popredia režisér Václav Jiřikovský, ktorý chcel pomôcť odstrániť jednu z podstatných ťažkostí divadla – nedostatok vlastnej budovy tým, že navrhuje postaviť novú budovu pre činohru SND. Družstvo prijalo Jiřikovského návrh napriek tomu, že si muselo dobre uvedomovať, že činohra pri slabej návštevnosti vlastne samostatnú, vlastnú budovu nepotrebuje. Pri uskutočňovaní Jiřikovského 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 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.[76] 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 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 Jiřikovským. 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

[75] Pozri *Prúdy*, 1928, roč. XII, s. 36 – 37.
[76] Pozri *Prúdy*, 1928, roč. XII, s. 210 – 213.

Ľudovej scény v budove novopostaveného Živnodomu na vtedajšom Sennom, dnes Kollárovom námestí. Nové divadlo nenašlo priaznivý ohlas v slovenskej verejnosti.[77] 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 ona 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.[78]

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.[79] Smrť Nedbalova poskytla príležitosť vážne a opätovne zamyslieť sa nad existenčnými ťažkosťami SND a po zásluhe 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 Neumann[80] a po ňom dr. Čeněk Šofferle[81]. 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[82], ktorý bol známy

77 Pozri *Prúdy*, 1930, roč. XIV, s. 185. Autorom glosy o SND je Svätopluk Štúr.

78 Tamže.

79 Svätopluk Štúr v glose Hudba a divadlo v Bratislave. In *Prúdy*, 1931, roč. XV, s. 40.

80 Dr. Karel Neumann (1887 – 1971) bol ministerským radcom v MŠANO a od roku 1932 zástupcom riaditeľa Národného divadla v Prahe.

81 Dr. Čeněk Šofferle (1889 – 1980), ministerský radca v MŠANO, divadelný kritik a znalec rumunského divadla.

82 Antonín Drašar (1880 – 1939) bol pred príchodom do Bratislavy riaditeľom divadiel v rôznych českých mestách. Pôvodne obchodný pomocník, neskoršie obchodný cestujúci. V činnosti divadelného riaditeľa prejavil značný obchodný talent.

ako úspešný divadelný podnikateľ, menej však ako umelecky vhodná osoba na vedenie reprezentatívnej umeleckej ustanovizne. MŠANO predpokladalo, že Drašar ako súkromný podnikateľ bude môcť 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.[83]

Nepochybne dôležitú kapitolu dejín SND budú tvoriť jeho vzťahy k orgánom mesta Bratislavy a Košíc, a to preto, že tieto orgány predstavovali majiteľov divadelných budov, bez ktorých nebolo by bývalo možné SND vyvinúť divadelnú činnosť na zodpovedajúcej umeleckej a technickej úrovni. O niektorých prejavoch vzťahov mestských magistrátov, resp. mestských zastupiteľstiev, mestských rád a kultúrnych komisií v Bratislave a v Košiciach sa už stala zmienka na vhodnom mieste. Išlo nielen o konkretizáciu ich vzťahov k DSND a SND vo veciach týkajúcich sa nájmu budov mestských divadiel v Bratislave a v Košiciach, o vykonávaní vrchnostenských práv mestských komún vo veciach policajných, ako aj hospodárskeho charakteru, o rozdeľovaní sezón, ďalej o zdokonaľovaní technických zariadení a pod. Vedenia oboch miest rozhodovali aj o rozličných opatreniach na úseku divadelníctva, pravda, o tých, ktoré sa bezprostredne dotýkali každo-

[83] F. Bokes na tomto mieste konštatuje, že o tomto období bude reč až v ďalšom zväzku *Kapitol z dejín slovenského divadla*. – dopl. D. P.

dennej prevádzky SND.[84] Celkove možno povedať bez ďalšieho uvádzania faktov, že správy oboch miest vychádzali v ústrety potrebám SND spôsobom, ktorý napomáhal rozvoju jeho činnosti a že každý problém, ktorý sa vyskytol, bol vedeniami oboch miest hladko vyriešený. Pravda, treba pripomenúť, že mestské správy – bratislavská i košická, resp. obyvateľstvá oboch miest, neboli nejako štedrými mecenášmi SND.

Edičná poznámka:

Rukopis z archívu Ústavu divadelnej a filmovej vedy SAV pravdepodobne vznikol na objednávku editora pripravovaných *Kapitol dejín slovenského divadla II.* (1890 – 1945), ktoré však v dobe normalizácie odmietlo Vydavateľstvo SAV vydať [neskôr autori mnohé z pripravených štúdií vydali ako osobitné kapitoly knižne, resp. časopisecky]. František Bokes v štyridsaťstránkovom rukopise, napísanom na písacom stroji, zanechal významné svedectvo historika-výskumníka ešte z materiálov Družstva SND, ktoré boli neskôr skartované. Tento materiál vyšiel v redakcii Andreja Maťašíka po prvý raz v časopise Slovenské divadlo (2008, roč. 56, č. 2 s. 236 – 258). Už vtedy redaktor opravil zjavné preklepy a doplnil niektoré chýbajúce údaje ešte v Bokesovom rukopise.

V origináli rukopisu je množstvo autorských zásahov, ale podľa rukopisu pravdepodobne aj redaktorských či editorských zákrokov, ktoré vedú k skráteniu textu. Rozhodli sme sa publikovať celý text z originálu. Opravili sme ďalšie preklepy, doplnili v rukopise chýbajúce biografické údaje, resp. viditeľne niektoré opravili. Zjednotili sme písanie veľkých písmen pri štátnych úradoch, ale aj v iných názvoch. Rukopis prináša cenné informácie, z ktorých čerpali ďalší bádatelia.

Dagmar Podmaková

[84] Medzi SND a mestom Bratislava uzavierali sa periodické nájomné zmluvy vymedzujúce aj s ohľadom na divadelný štatút mesta práva a povinnosti oboch zmluvných strán.

OPERA SND 1920 – 1938

Michaela Mojžišová

„1. březen 1920 jest dějinným dnem slovenského divadelnictví. Byly zahájeny pohostinské hry ‚východočeského divadla' v Městském divadle v Bratislavě. Slavnostního představení Smetanovy ‚Hubičky' súčastnil se min. Vavro Šrobár, podmaršál Mittelhauser, pluk. Brau, župan dr. Bella, ref. min. školství a nár. osvěty posl. Štěfánek, podpluk. Varsík a četní jiní hodnostáři. Divadlo bylo úplně vyprodáno."[1]

Týmito slovami vyprevadil novovzniknuté Slovenské národné divadlo do života *Bratislavský denník,* chváliac vhodnú voľbu otváracieho titulu. *Hubička* podľa recenzenta naplnila atribúty „svou vysokou a uměleckou úrovní a jemností, jakož i svým prostonárodním rázem"[2]. A hoci orchester ešte nepôsobil „úplne scelene" (niektorí noví členovia absolvovali iba jedinú orchestrálnu skúšku) a spevácke výkony tiež neboli celkom vyrovnané (kvalitatívne vyčnievali Vendulka Hany Kramperovej a Barča Albíny Sehnalovej, kým Leon Geitler pravdepodobne spieval Lukáša v indispozícii), atmosféru determinovala výnimočnosť historickej chvíle: „Veríme, že obecenstvo tunajšie ostane verné nadšeniu, ktoré v pondelok prejavilo tak hromadnou návštevou a vydrží až do konca sezóny," apeloval referent *Slovenského denníka*. Jeho nádej sa však nesplnila. Podľa spomienok mezzosopranistky Ruženy Horskej, manželky jedného z prvých protagonistov súboru Mirka Horského, „otváracie predstavenie bolo pekné, úspech bol veľký, všetky miesta v hľadisku boli obsadené a prítomná bola aj vláda a významné osobnosti vtedajšieho slovenského kultúrneho života. Ale už ďalšie reprízy boli slabo navštívené."[3]

---

1 ja- Zahájení první čs. div. saisony na Slovensku. In *Bratislavský denník*, 3. 3. 1920.

2 Tamže.

3 NEMSILOVÁ, E. Hubička v SND. In *Večerník*, 8. 2. 1980.

Spoločnosť Bedřicha Jeřábka uviedla v otváracej sezóne (1. 3. 1920 – 4. 7. 1920) 22 operných premiér. Repertoáru dominovali diela českej opernej klasiky (deväť titulov od Bedřicha Smetanu, Antonína Dvořáka, Zdeňka Fibicha, Karla Kovařovica, Viléma Blodeka a Leoša Janáčka) a francúzskej romantickej tvorby (osem opier od Julesa Masseneta, Georgesa Bizeta, Ambroisa Thomasa, Adolpha Adama, Charlesa Gounoda, Jacquesa Offenbacha a Jacqua Fromentala Halévyho). Taliansku tvorbu reprezentovala štvorica titulov od Giacoma Puccinihо, Ruggiera Leoncavalla a Giuseppe Verdiho, mimočeskú slovanskú tvorbu len jediný Piotr Iľjič Čajkovskij. Väčšinu z predstavení dirigoval spoľahlivý kapelník Ferdinand Ledvina, ich režisérom bol Bohuš Vilím. Podľa recenzenta *Bratislavského denníka* sa úvodná sezóna vydarila. Išlo o „vesměs dobře nastudované a vcelku i dobře a případně vypravené opery, pokud to bylo možno při nevelkém, a zejména pro českou operní tvorbu vhodném materiálu dekoračním“, pričom s hrdosťou poznamenáva: „Každý, kdo sledoval saisonu maďarskou i německou v Bratislavě, musí uznati, že zůstávají hodně daleko a zejména maďarská saisona Polgárova za naší saisonou.“[4]

O operného diváka sa totiž umelci Jeřábkovej spoločnosti delili s maďarskou spoločnosťou, ktorú viedol Károly Polgár a v Bratislave pôsobila už počas predchádzajúceho desaťročia, pričom gros jej záujmu predstavovali viedenské a budapeštianske operety, a s brnianskou nemeckou spoločnosťou, vedenou „inteligentným a energickým riaditelem“[5] Rudolfom Beerom. V roku 1920 trvala maďarská sezóna do konca januára, nemecká od 1. februára do 1. marca a na ňu kontinuálne nadviazala sezóna československá. Počiatočné problémy operného súboru kopírovali všeobecné ťažkosti novovzniknutého divadla. Rozvoju národnej inštitúcie stáli v ceste hospodárska kríza, neujasnená koncepcia prvej divadelnej scény aj zložitý proces budovania dôvery viacnárodnostného publika, v ktorom Česi a Slováci tvorili menšinovú časť. Nemeckým i maďarským starousadlíkom po česky spievané

[4] [Bez autora.] Dva měsíce Slovenského Národního divadla. In *Bratislavský denník*, 28. 4. 1920.

[5] Tamže.

opery nekonvenovali, a tak sa finančný profit prvej československej sezóny, napriek jej „morálnemu“ a umeleckému úspechu, nedostavil.

Rastúce konflikty Bedřicha Jeřábka s predstaviteľmi Družstva SND, najmä s jeho tajomníkom Bohumilom Mathesiom, vyústili do riešenia, podľa ktorého sa Jeřábek stal hospodárskym riaditeľom pod správou Družstva, a za operného šéfa bol k 1. augustu 1920 angažovaný český dirigent Milan Zuna, dnes právom považovaný za zakladateľskú osobnosť operného súboru SND. Zuna, nastupujúci na náročný budovateľský post v najproduktívnejšom veku, bol umelcom pracovitým, svedomitým a pedantným až k neústupčivosti. Jeho trpezlivosť a pedagogické vlohy spĺňali nevyhnutné predpoklady na úspešné zvládnutie „pionierskej“ misie v SND. Najmä orchester bolo treba vystavať od samotných základov, keďže v Bratislave dovtedy neexistovalo profesionálne symfonické teleso, ba ani vzdelávacia inštitúcia vyššieho typu, z ktorej by sa dali čerpať adekvátne kádre. Zuna ho staval doslova kameň po kameni, k členom divadelného orchestra priberal hudobníkov z vojenskej hudby a talentovaných hudobných „ochotníkov“. Podobne trpezlivo postupoval aj pri formovaní sólistického súboru. Viacerí z umelcov prvých sezón (Dobřena Šimáňová, Marta Krásová, Bronislav Chorovič, Roman Hübner, Josef Munclinger, Alba Sehnalová a i.) sa na dlhý čas stali oporami bratislavskej opery, prípadne sa uplatnili v pražskom Národnom divadle a na iných veľkých českých scénach.

Vrcholným momentom trojročného pôsobenia Milana Zunu v Bratislave bola premiéra Janáčkovej *Káte Kabanovej* (1923), hrajúca sa len dva roky po svetovej premiére (Brno 1921), ako v poradí štvrtá v inscenačnej histórii tohto opusu (po Brne, Prahe a Kolíne nad Rýnom). O tom, že išlo o veľký moment v živote mladej bratislavskej opery, poskytol s odstupom času svedectvo Ivan Ballo, hovoriac o *Káti Kabanovej* ako o „slávnej bratislavskej premiére, ktorú svojou prítomnosťou vyznačil a pochvalami zahrnul sám Leoš Janáček a ktorá bola poslednou a vrcholnou udalosťou éry Milana Zunu“[6]. Premiérová re-

[6] BALLO, Ivan. Káťa Kabanová v SND. In *Slovenský denník*, roč. 18, č. 221, s. 4 (26. 9. 1935).

cenzia v *Bratislavských novinách* informuje: „Premiéra Káti Kabanové měla u nás bourlivý úspěch a dobře, že sám autor se přišel jím potěšiti. Uviděl vysokou úroveň bratislavské opery a dobré a prozíravé její vedení. Vedle dirigenta M. Zuny má největší zásluhu o úspěch režisér J. Munclinger. Dekorační výprava byla originální, rusky pestrá a barvitá. Zvláště interier působil velmi pěkně a dobře rámoval ten chudý a drobný život, který v něm proudí."[7]

Recenzentova zmienka o originálnosti výpravy *Káte Kabanovej* nie je náhodná. Prvé sezóny bratislavskej opery boli obdobím bez scénografickej osobitosti inscenácií. Výprava k väčšine z nich vznikala recykláciou kulís z divadelného fundusu, meno scénografa absentuje aj na divadelných plagátoch. Prvým významným scénickým výtvarníkom operných inscenácií v SND bol práve spolutvorca bratislavskej premiéry *Káte Kabanovej*, český herec, režisér a scénograf Josef Hurt (v rokoch 1922 – 1923 bol aj umeleckým šéfom činohry a riaditeľom SND), ktorý spolu s Ľudovítom Hradským presadzoval scénografiu ako samostatnú divadelno-výtvarnú disciplínu. Prvé roky existencie operného súboru SND sú zároveň érou režírujúcich spevákov (najmä Zdeněk Knittl, Josef Peršl, Josef Munclinger, ale sporadicky aj Zdeněk Ruth-Markov, Roman Hübner), ktorú – až na výnimočné prípady – charakterizovala absencia detailnejšieho hereckého vedenia interpretov a spoliehanie sa na ich osobné dispozície či javiskový cit.

Najväčším prínosom krátkej Zunovej éry bolo skvalitnenie hudobných naštudovaní. Vynikajúci dirigent totiž dbal na to, aby sa operný repertoár nielen rozrastal o nové tituly, ale tiež nanovo naštudoval diela, ktoré v hektickej otváracej sezóne uviedla Jeřábkova Východočeská spoločnosť. Táto systematická snaha o hudobno-reprodukčný progres patrila k typickým znakom Zunovej poctivej muzikantskej profesionality. Na druhej strane sa však opakovanie známych titulov považovalo za jeden z dôvodov malej návštevnosti a z nej vyplývajúcej nerentabilnosti operných inscenácií. Zunova umelecká náročnosť, aj jeho neochota podriadiť sa záujmom Družstva SND, ktoré od opery očakávalo rýchly ekonomický profit (napr. aj prostredníctvom kvan-

[7] -ib. Káťa Kabanová. In *Bratislavské noviny*, 1923, roč. 2, č. 71, s. 2 (26. 3. 1923).

titatívnej dominancie divácky atraktívnych operiet či rýchlej rotácie operných titulov, ktorá by však vo svojej podstate negovala dirigentovo úsilie o zvýšenie kvality súboru), vyústili v lete 1923 do Zunovho odchodu z Bratislavy.

Po erudovanom dirigentovi Milanovi Zunovi prichádza do Bratislavy ďalší skvelý predstaviteľ tejto umeleckej profesie – Oskar Nedbal. V roku 1923 ponúklo Družstvo SND skladateľovi a dirigentovi s európskym renomé súkromno-podnikateľskú zmluvu. Hoci jej formulácia bola pre nastávajúceho riaditeľa veľmi nevýhodná a podnikateľsky riskantná, pre Oskara Nedbala predstavoval odchod do Bratislavy možnosť úniku z Prahy, kde sa po návrate z dlhoročného zahraničného pôsobenia stretol s neprajnosťou, intrigami a osočovaním. Pertraktovanými dôvodmi boli obvinenia z odrodilectva či priam vlastizrady (početné karikatúry ho znázorňovali s rakúskou čierno-žltou šerpou), skrytými príčinami však najmä závisť, obavy menej talentovaných kolegov z navracajúcej sa konkurencie a celková neprajnosť českého prostredia voči Nedbalovi.[8]

Úvod bratislavskej éry entuziastického, energického, živelného Oskara Nedbala sa niesol vo veľkorysom, vo svojej podstate však nerealistickom duchu, málo zohľadňujúcom zlé materiálne podmienky divadla, do ktorých vstupoval. Naďa Földváriová nazýva Nedbalov nástup „anticipáciou, veľkým vdychom“, pričom „po vdychu už nenasledovalo iné, len výdych“[9]. Tak ako pred ním Zuna, aj Nedbal musel pri zostavovaní repertoáru brať do úvahy národnostné zloženie me-

[8] „Strýcovo očekávaní, že ve vlasti najde sobě přiměřené uplatnení, bylo brzy vyvráceno s jednoznačnou brutálností. Přišel do Prahy za konstelace, která činila jeho osobu nejen zbytečnou, ale přímo nežádoucí. O. Ostrčila, dávno předurčeného šéfa opery Národního divadla skupinou hudebníků kolem časopisu Smetana, povolal zatím Kovařovic za operního dramaturga této scény a Talichovi byla skupinou „Dvořákovců“ definitivně upravena cesta do České filharmonie. Jak ukázaly výsledky na obou místech, lze oběma dispozicím těžko upřít oprávnění, ale strýcovy schopnosti a vlivné zahraničné styky nepochopitelně zůstaly pro mladou republiku nevyužity.“ In NEDBAL, Karel. *Půl století s českou operou*. Praha : Státní nakladatelství krásne literatury, hudby a umění, 1959, s. 199.

[9] FÖLDVÁRIOVÁ, Naďa. Prvá syntéza na pôde opery SND. In *Slovenské divadlo*, 1976, roč. 24, č. 1, s. 1 – 20.

dzivojnovej Bratislavy a konzervatívne založenie tunajšieho publika. Pre vedenie SND, boriace sa s neprestajnými finančnými ťažkosťami, nemohol byť kasový úspech produkcií okrajovou záležitosťou. Analýzu daného stavu ponúkol Nedbal v *Almanachu Slovenského národného divadla* v decembri 1925. S konštatovaním nepretržitého poklesu štátnej subvencie i ním vnímanej nevyhnutnosti väčšej podpory mesta a župy, píše: „Dokud ty neposkytnou divadlu dostatečných subvencí, bude nucen každý ředitel S. N. D. právě tak jako já, až pozná zdejší poměry, přihlížeti pri sestavování operného repertoiru k tomu, jak přivábit do divadla maďarské a německé obecenstvo.“[10]

Dramaturgia Oskara Nedbala pokračovala v bohatom uvádzaní českej tvorby. Prioritou bola, prirodzene, tá klasická, a z nej najmä dielo Bedřicha Smetanu. V rokoch 1921, 1924 a 1934 pripravila opera SND smetanovské cykly: Milan Zuna ich naštudoval všetky okrem *Čertovej steny*, Oskar Nedbal rovnako všetky, s výnimkou *Braniborov v Čechách*, a napokon Karel Nedbal uviedol smetanovský cyklus v kompletnej podobe. Popri tvorbe Bedřicha Smetanu, Antonína Dvořáka či Zdeňka Fibicha uviedol Oskar Nedbal aj viacero diel svojich súdobých českých kolegov: Stanislava Sudu (*Pri božích mukách*), Emanuela Maršíka (*Študentská láska*), Vítězslava Nováka (*Lampáš*) či Františka Neumanna (*Milkovanie*, *Lásky hra osudná*). Z romantickej tvorby mu, podobne ako Zunovi, bola najbližšia francúzska opera, čo – ako upozorňuje operný historik Jaroslav Blaho – vyplynulo z intencií českej opernej estetiky, ktorá z románskej klasiky uprednostňovala francúzsku tvorbu pred talianskou[11]: v rokoch 1920 – 1928 uviedlo SND štyri desiatky titulov francúzskej proveniencie, viaceré z nich v opakovaných naštudovaniach. Z interpretačne náročného žánru veľkej francúzskej opery (grand opéra), na ktorý SND po roku 1945 takmer celkom rezignovalo, sa v prvej dekáde jeho existencie najväčšej diváckej popularite tešila Halévyho *Židovka* (1920, 1922, 1929),

[10] NEDBAL, Oskar. Slovenské národné divadlo a jeho poslání. In *Almanach Slovenského národného divadla v Bratislave*. [Vydal na pamiatku päťročného trvania SND Kruh priateľov SND. Bratislava.] Bratislava : Kruh priateľov SND, 1925.

[11] Pozri BLAHO, Jaroslav. Z opernej histórie XIII. Grand opéra a opéra comique na scéne SND 1920 – 1945. In *Hudobný život*, 2000, roč. 31, č. 7 – 8, s. 31.

uvedená bola aj Mayerbeerova *Afričanka* (1926). Kvantitatívne však prevažuje vývojovo mladšia lyrická opera (opéra lyrique), ktorá sa na bratislavský plagát 20. rokov dostala takmer v reprezentatívnej podobe (Gounodov *Faust*, Thomasova *Mignon*, Bizetova *Carmen*, Offenbachove *Hoffmannove poviedky*, Massenetova *Manon* i *Werther*), ozvláštnená o diela, ktoré sa do povojnového repertoáru SND viac nedostali (Charpentierova *Louisa*, Adamov *Postilión z Lonjumeau* a *Keby som bol kráľom*). Z verdiovského repertoáru preferoval Oskar Nedbal divácky najpopulárnejšie diela: *Rigoletto*, *Trubadúr*, *Traviata*, *Aida*. K dramaturgicky pozoruhodným činom jeho éry patrí prvé uvedenie interpretačne náročnej opery Richarda Straussa *Gavalier s ružou* (1926). Intímna znalosť slohu, zmysel Oskara Nedbala pre vtip, trpkosť aj iróniu tejto viacstrunnej partitúry položili kvalitné základy straussovskej interpretácie v Bratislave, ktorá v nasledujúcej ére jeho synovca Karla Nedbala prerástla do systematického pestovania náročného repertoáru s cennými umeleckými výsledkami.

Popri uvádzaní osvedčeného svetového repertoáru a českej tvorby sa Oskar Nedbal zasadil aj o uvedenie prvých diel slovenských autorov, *Kováča Wielanda* od Jána Levoslava Bellu (1926) a *Detvana* od Viliama Figuša-Bystrého (1928), pričom v prípade *Detvana* figuruje nielen ako dirigent, ale aj ako autor zásadných dramaturgických a inštrumentačných úprav. Podobne, ako bol problematický proces „poslovenčenia" Slovenského národného divadla (takmer celý operný repertoár sa až do roku 1938 hral v českom jazyku – prvou operou uvedenou v slovenčine bol Massenetov *Kaukliar u Matky Božej*, 1924, preklad Miloš Ruppeldt), tak aj cestu k slovenskej národnej opere poznačili viaceré neúspechy. Vznik SND, prirodzene, podnietil nástojčivé volanie odbornej aj laickej verejnosti po slovenskom pendante Smetanovej *Predanej nevesty* či *Libuše*. Domáci skladatelia, ktorým aj vzhľadom na neexistujúce vyššie hudobnovzdelávacie inštitúcie chýbalo adekvátne kompozičné vzdelanie, však nedokázali na vyššej úrovni syntetizovať podnety súčasných svetových trendov s národnými zdrojmi.

Ján Levoslav Bella skomponoval *Kováča Wielanda* v rozmedzí rokov 1880 – 1890, počas svojho dlhoročného pobytu v sedmohrad-

Ján Levoslav Bella: *Kováč Wieland*. Opera SND, premiéra 28. 4. 1926. Réžia Václav Jiřikovský, dirigent Oskar Nedbal. Foto Archív Divadelného ústavu.

skom Sibiu. V čase premiéry štyridsaťšesť rokov starého diela už hudobný vývoj značne pokročil, kritika však ocenila kompozičnú zrelosť autora a hudobné kvality opusu, v ktorom sa popri vplyve Richarda Wagnera pretavili aj smetanovské inšpirácie či autorove dlhoročné pôsobenie v oblasti duchovnej hudby. V každom prípade, *Kováč Wieland* svojím novoromantickým duchom jednoznačne kotví v 19. storočí a už v čase uvedenia bol vnímaný ako relikt. Leitmotívom dobových kritík aj neskorších štúdií a monografických prác je spor o „slovenskosť" *Kováča Wielanda*, skomponovaného na nemecký námet a v nemeckom jazyku.

V roku 1926 vypísal Československý umelecký klub v New Yorku kompozičnú súťaž, v ktorej sa stretli štyri diela: *Detvan* od Viliama Figuša-Bystrého, *Radúz a Mahuliena* od Františka Dostalíka, *Príchod Slovákov* (*Zlatulienka*) od Jozefa Grešáka a *Čachtická pani* od Miloša Smatka.[12] Hoci porota neudelila cenu žiadnemu z opusov, dve z nich – *Detvan* a *Čachtická pani* – sa dostali do repertoáru medzivojnového SND, *Detvan* práve v ére Oskara Nedbala. Viliam Figuš-Bystrý napísal operu podľa rovnomennej básne Andreja Sládkoviča na lib-

[12] Porov. VAJDA, Igor. *Slovenská opera*. Bratislava : Opus, 1988, s. 26.

reto Emila Boleslava Lukáča. No ani veľké sympatie Oskara Nedbala k poctivým snahám autora, ani náklonnosť zo strany proslovensky cítiacej odbornej obce neprekryli kompozičné nedostatky diela: závislosť od domácich folklórnych zdrojov, ktorá sa prejavila v doslovných citáciách slovenských ľudových piesní, mechanické priraďovanie malých úsekov v úsilí vytvoriť veľkú formu, absenciu tematickej práce či chudobnú rytmickú zložku. Napriek tomu ostáva *Detvan* (1928) významnou zastávkou v krátkych dejinách pôvodnej slovenskej opernej tvorby a pre nemalú časť historikov aj prvou slovenskou operou na javisku SND.[13]

Najväčším prínosom Oskara Nedbala pre Slovenské národné divadlo bolo to, že tu v plnej miere uplatnil vynikajúce dirigentské schopnosti i bohaté medzinárodné kontakty. Pod jeho vedením pokračoval umelecký rozvoj opery SND.[14] Dobudoval sólistický súbor, angažoval aj prvého slovenského operného sólistu Janka Blaha (1924) a Helenu Bartošovú, prvú absolventku Hudobnej a dramatickej akadémie z vokálnej triedy profesora Josefa Egema (1926). Zorganizoval zájazdy opery SND do Prahy, Viedne, Barcelony a Madridu. Vďaka Nedbalovmu európskemu renomé i jeho osobným kontaktom s významnými umelcami hosťovali v SND popredné dirigentské a sólistické osobnosti (Emma Destinová, Mme. Charles Cahier, Mária Németh, Ada Sari, Karel Burian, Karl Norbert-Novotný, Dimitrij Smirnov, Leo Slezák, Georgi Baklanoff, Pietro Mascagni), čím donedávna provinčná bratislavská scéna nadobúdala pečať divadla presadzujúceho sa v medzinárodnom kontexte. Veľký pokrok pod vedením temperamentného, charizmatického dirigenta zaznamenalo predovšetkým orchestrálne teleso – ansámbel podstatne menší a technicky menej disponovaný, než na aké bol svetoznámy umelec počas svojej kariéry zvyknutý. Interpretáciou repertoáru, zahŕňajúceho rôzne štýlové obdobia od klasickej tvorby až po najsúčasnejšie opusy, vytvoril

[13] *Detvan* bol uvedený v SND aj v roku 1938, v roku 1975 ho inscenovala Opera Divadla J. G. Tajovského v Banskej Bystrici.

[14] Počas éry Oskara Nedbala boli šéfmi opery dirigenti Pavel Dědeček (1923/1924) a Bedřich Holeček (1924/1925 – 1926/1927), Nedbal bol však pri profilácii súboru stále rozhodujúcou osobnosťou.

Súbor SND s Pietrom Mascagnim pred budovou divadla, 1924. Zľava Marie Žaludová, Hana Pirková, Marie Nedbalová, Pietro Mascagni, Oskar Nedbal, Roman Hübner, Zdeněk Knittl, Géza Fišer, Marta Krásová, Bohuslav Tvrdý, Zdeněk Ruth-Markov, Bronislav Chorovič. Foto Archív Divadelného ústavu.

z divadelného orchestra flexibilné, technicky zdatné teleso, s ktorým si mohol trúfnuť aj na náročné operné opusy.

Kým po umeleckej stránke je možné éru Oskara Nedbala v SND hodnotiť prevažne pozitívne, zničujúcim faktorom jeho bratislavského pôsobenia – najmä pre samotného umelca – sa stala jeho neobozretnosť a neskúsenosť vo veciach finančnej a administratívnej správy. Pod tlakom okolností odovzdal Oskar Nedbal 1. augusta 1928 funkciu riaditeľa SND Václavovi Jiřikovskému[15], šéfom opery sa k 15. augustu 1928 stal Oskarov synovec Karel Nedbal. Sám Oskar Nedbal zostal v pozícii dirigenta opery až do 1. augusta 1929, keď sa nakrátko vrátil na post riaditeľa divadla. Jeho druhé pôsobenie v tejto funkcii sa skončilo tragicky, samovraždou spáchanou počas hosťovania v Záhrebe, 24. decembra 1930.

[15] V. Jiřikovský vykonával funkciu riaditeľa SND od 1. 8. 1926 spoločne s O. Nedbalom. Porov. BLAHOVÁ-MARTIŠOVÁ, Elena. *Súpis repertoáru Slovenského národného divadla 1920 – 2010*. Bratislava : Slovenské národné divadlo, 2010.

Hudobná historička Naďa Földváriová vnútorne člení 15-ročnú éru Nedbalovcov (1923 – 1938) rokom 1930, teda dátumom tragickej dobrovoľnej smrti Oskara Nedbala.[16] Rovnakú periodizáciu používa aj Ján Fischer v opernej kapitole *Pamätnice Slovenského národného divadla* z roku 1959.[17] Faktom však je, že hoci Oskar Nedbal zastával post riaditeľa SND aj po príchode Karla Nedbala do Bratislavy (1928), zodpovednosť za dramaturgickú, interpretačnú i hudobno-divadelnú profiláciu súboru prebral hneď po svojom nástupe Karel Nedbal. Ako píše vo svojich memoároch, „strýc sám se nyní ujímal nových věcí jen výjimečně (...) Nelákaly jej ani zajímavé úkoly a spokojil se řízením svého starého repertoáru, takže řízení všech representativnách děl zůstalo na mně. (...) U strýce bylo patrno fyzické a nervové ochabování, jevící se v nápadně zmenšeném zájmu o chod divadla a v podstatně zmenšené osobní průbojnosti.“[18] Aj preto sa prikláňame k periodickému členeniu 1923 – 1928 (Oskar Nedbal) a 1928 – 1938 (Karel Nedbal), ktoré používa kolektívna práca *Slovenské divadlo v 20. storočí* [19].

Dekáda 1928 – 1938 patrí medzi najvýznamnejšie etapy takmer storočnej histórie Opery SND. Hoci pôsobenie Karla Nedbala spadá do obdobia hospodárskej krízy, ubíjajúce ekonomické determinanty sa ho dotýkali a jeho umelecké rozhodovanie i konanie ovplyvňovali v menšej miere, než to bolo u Oskara Nedbala. Jednak sa v tomto čase obmedzil vplyv Družstva, ktoré dovtedy výrazne zasahovalo do umeleckých aj ekonomických kompetencií riaditeľa, jednak vzrástla výška štátnych dotácií. Predovšetkým sa však na čelo administratívy postavil skúsený podnikateľ Antonín Drašar, s ktorým Karel Nedbal spolupracoval už v divadle v Olomouci a ktorý z neho v značnej miere

[16] Porov. FÖLDVÁRIOVÁ, Naďa. Prvá syntéza na pôde opery SND. In *Slovenské divadlo*, 1976, roč. 24, č. 1, s. 1 – 20.

[17] FISCHER, Ján. Opera v Bratislave v rokoch 1920 – 1959. In *Pamätnica Slovenského národného divadla.* Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1960, s. 151 – 235.

[18] NEDBAL, Karel. *Půl století s českou operou*. Praha : Státní nakladatelství krásne literatury, hudby a umění, 1959, s. 210 – 211.

[19] Pozri MISTRÍK, Miloš a kol. *Slovenské divadlo v 20. storočí.* Bratislava : VEDA, vydavateľstvo SAV, 1999.

sňal starosti o financie, strpčujúce život jeho predchodcovi. Drašar nebol umelcom, ale divadelným obchodníkom a v Bratislave nadviazal na svoje predchádzajúce ambície, týkajúce sa pestovania operety.[20] Jej preferovanie mu dobová kritika tvrdo vyčítala, pravda však je, že aj vďaka úspešným podnikateľským aktivitám riaditeľa, ktorý ziskami z operetných produkcií vytváral podmienky na dramaturgické a inscenačné experimenty, mohol Karel Nedbal rozvíjať vlastné vysoké umelecké predstavy.

Pre nového šéfa bratislavskej opery znamenala dramaturgia viac než len zostavenie repertoáru – bola starostlivo plánovaným a koncepčným umeleckým programom. No aj pri ambicióznych predstavách o optimálnom dramaturgickom pláne zostával Karel Nedbal realistom vychádzajúcim z predpokladov, ktoré mal k dispozícii, z kvalít a spevácko-hereckého potenciálu súboru. Dramaturgiu tohto obdobia profilovali významné diela klasickej opernej literatúry, ktorej os tvorili dirigentom obdivovaní skladatelia Wolfgang Amadeus Mozart a Bedřich Smetana i ním správne definovaní (v tom čase ešte žijúci a tvoriaci) klasici 20. storočia Leoš Janáček a Richard Strauss. Tento výber svedčí o Nedbalovom vycibrenom vkuse, jeho zmysle pre nadčasové hodnoty a zároveň aj o istej prezieravosti. V rokoch 1929 – 1933 uviedlo SND päť najhranejších Mozartových titulov (*Únos zo serailu*, *Figarova svadba*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, *Čarovná flauta*): podobný mozartovský cyklus sa v SND dosiaľ neopakoval. Už sme spomenuli, že v jubilejnom smetanovskom roku 1934 sa na plagát dostalo všetkých osem skladateľových diel. Leoš Janáček bol zastúpený *Jej pastorkyňou*, *Káťou Kabanovou*, *Líškou Bystrouškou* a operným epilógom *Z mŕtveho domu* a Richard Strauss *Elektrou*[21], *Salome*, *Ga-*

[20] V spomienkach L. Nováka sa dočítame, že sa Oskar Nedbal pri príchode do Bratislavy zmluvne zaviazal, že nebude prevádzať operetu, a že za jeho éry tento hudobno-dramatický druh až do príchodu Antonína Drašara zmizol z repertoáru (porov. NOVÁK, L. *Oskar Nebal v mých vzpomínkách*. Čtvrté doplněné vydání. V Praze: Nakladatelské družstvo Máje, 1941, s. 98). Je to nesprávna informácia, opereta bola v repertoári SND aj za riaditeľskej éry Oskara Nedbala.

[21] Toto dielo považoval za „jednu z nejvyšších met svého oboru." NEDBAL, *Půl století s českou operou*, s. 189.

valierom s ružou a *Ariadnou na Naxe*. O hlbokom záujme Nedbala o týchto autorov svedčí fakt, že väčšinu ich diel naštudoval osobne, pričom napríklad z talianskeho repertoáru (v 30. rokoch boli v repertoári dve desiatky talianskych opier, plniace najmä úlohu kasových titulov) dirigoval jedinú: Verdiho labutiu pieseň *Falstaffa*, výnimočné vyústenie autorovej kompozičnej cesty, smerujúcej od virtuóznej sólistickej opery k prekomponovanému ansámblovému tvaru.[22] V Nedbalovej umeleckej orientácii sa tak zrkadlí vnímanie českej hudobnej estetiky, ktorá svoj vzťah k opere formovala takmer výlučne z wagnerovských pozícií, považujúc taliansku belcantovú operu za samoúčelnú manieru a veristické diela za ústupok lacnému vkusu publika. Podľa operného historika Jaroslava Blaha, „dešpekt, s akým medzivojnová československá hudobná verejnosť nazerala na operný verizmus, korenil v nerešpektovaní dvoch vývojových ciest hudobno-dramatickej formy a v jednostrannom prihlásení sa k prúdu Wagnerovej reformy“[23]. V každom prípade, likvidačný názor dobovej estetiky sa nezhodoval s preferenciami divákov, o čom svedčí napríklad 104 medzivojnových repríz *Madame Butterfly* či 105 predstavení opery *Tosca*. Opusy Giacoma Pucciniho tak tvorili kvantitatívne významnú a publikom preferovanú súčasť operného repertoáru, hoci sa aj z jeho tvorby hral výber najpopulárnejších titulov. Sám Nedbal ako umelecký šéf pristupoval k talianskemu repertoáru s kritickou selektívnosťou, zaraďujúc do programu prednostne také diela, kde sa do popredia dostáva hudobná dráma (popri *Falstaffovi* tiež Verdiho *Simon Boccanegra*, *Don Carlos* a *Otello*, z Rossiniho tvorby *Viliam Tell* – dodnes jediné slovenské uvedenie vážneho opusu autora, ktorý sa u nás vníma takmer jednoznačne ako skladateľ komických opier). Počas šéfovania Karla Nedbala boli (doteraz jediný raz v histórii SND) uvedené aj veľké diela Richarda Wagnera: *Zlato Rýna*, *Tristan a Isolda* (so slávnymi, po nemecky spievajúcimi interpretmi Gunnarom Graarudom a Rose

[22] *Falstaff* očaril Nedbala už v roku 1925, keď v milánskom Teatre alla Scalae navštívil predstavenie dirigované Arturom Toscaninim. NEDBAL, *Půl století s českou operou*, s. 181.

[23] BLAHO, Jaroslav. Z opernej histórie XX. Verizmus v nemilosti. In *Hudobný život*, 2001, roč. 32, č. 3, s. 35.

Merkerovou) a *Parsifal* (v Nedbalovom hudobnom naštudovaní skutočne veľkolepý čin bratislavského súboru).

Karel Nedbal sa mimoriadne ústretovo staval aj k vtedajšej opernej tvorbe. V jeho ére uviedlo SND viacero operných noviniek. Niektoré z nich zmietol súd času (napr. operu rumunského skladateľa Nottaru *Na veľkej ceste*, diela juhoslovanských autorov Hrističa – *Súmrak*, Širolu – *Dubrovnícke fašiangy*, Dobroniča – *Vdova Rošlinka*, dielo flámskeho skladateľa Liliena *Beatrys*), inscenovanie iných zapísalo bratislavskú operu do medzinárodného historického kontextu. K takým patria najmä česko-slovenská premiéra Prokofievovej *Lásky k trom pomarančom* (1931) a po Štokholme druhé európske uvedenie mimo Sovietskeho zväzu Šostakovičovej *Ledi Makbet Mcenskogo ujezda*, hranej pod názvom *Ruská Lady Macbeth* (1935). Dôkazmi Nedbalovej rozhľadenosti boli tiež jedno z prvých európskych naštudovaní Zemlinského *Kriedového kruhu* (1934) či pohotové a inscenačne vynikajúce uvedenie Roccovho *Dibuka* (1937) len tri roky po jeho víťazstve v skladateľskom konkurze milánskeho Teatra alla Scala.

Hosťovania zahraničných umelcov, neraz naozaj svetového mena, neboli v SND tých rokov ničím zriedkavým. Už v ére Oskara Nedbala, na základe bohatých medzinárodných kontaktov tejto uznávanej dirigentskej osobnosti, vystupovali v Bratislave poprední operní interpreti a dirigenti. Vstup SND do kontextu stredoeurópskeho operného divadla pokračoval aj v 30. rokoch minulého storočia. Hosťovali tu prominentné sólistické osobnosti z radov svetových hviezd, významných sólistov Viedenskej štátnej opery aj českých sólistov pôsobiacich na svetových javiskách: sopranistky Suzanne Hedouin, Ada Sari, Maria Németh, Zinka Kunc-Milanov, Rose Pauly, Jarmila Novotná, tenoristi Gunnar Graarud, Richard Tauber, Alfred Piccaver, Otakar Mařák, Anton Dermota, barytonisti Alfred Jerger, Sándor Svéd, basisti Fjodor Šaljapin, Karl Norbert-Novotný, Vilém Zítek, Pavel Ludikar a ďalší. V roku 1929 tu svoje diela *Elektra* a *Gavalier s ružou* dirigoval osobne Richard Strauss, o dva roky neskôr Wilhelm Kienzl svoju *Pieseň hôr*, v roku 1932 významný taliansky dirigent Arturo Lucon Pucciniho *Bohému*.

Kontakt Bratislavy s Viedňou existoval aj v opačnom smere. Prvý

zájazd súboru do Viedne zorganizoval už Oskar Nedbal v roku 1925. Karel Nedbal pestoval kontakty so susednou opernou metropolou systematicky: operný súbor SND každoročne vystupoval vo viedenskom Stadttheater, Raymund-Theater alebo vo Volksoper, ktorá reciprocne pravidelne účinkovala v Bratislave. Medzi vyvezenými titulmi figuruje napríklad *Zlatý kohútik* Nikolaja Rimského-Korsakova (1928), vôbec prvé uvedenie tohto diela na viedenskom javisku. Bratislavské úsilie nezostalo nepovšimnuté, významnejšie premiéry opery SND 30. rokov reflektovali pražskí a viedenskí kritici.

Na vysokej interpretačnej úrovni sa stabilizoval sólistický súbor. Karel Nedbal venoval vokálnej zložke mimoriadnu pozornosť, keďže bol založením operným dirigentom (na rozdiel od strýka Oskara, ktorého doména spočívala v práci s orchestrom). K umelcom angažovaným Oskarom Nedbalom pribudli v 30. rokoch 20. storočia ďalšie osobnosti: Arnold Flögl, Milada Formanová, Marie Řezníčková, Jaroslav Jaroš, Karel Zavřel. Postupne sa začínajú uplatňovať i prví slovenskí absolventi Hudobnej a dramatickej akadémie, žiaci pedagóga takmer celej prvej generácie operných spevákov Josefa Egema: Nelly Bakošová, Štefan Hoza, Margita Česányiová, Zita Frešová, Žofia Napravilová, Mária Kišonová a ďalší.

S Karlom Nedbalom sa spája nielen nový – koncepčný a systematický – prístup k opernej dramaturgii, ale aj prvý významný krok k zdivadelneniu slovenskej operno-inscenačnej praxe. Nedbal bol široko rozhľadeným, progresívne založeným a otvoreným umelcom. Jeho memoáre svedčia o hlbokom záujme o divadlo: nachádzajú sa v nich priliehavé opisy režijnej práce jeho kolegov na českých a slovenských scénach, pri spomienkach na viacsúborové divadlá nereferuje len o ich opernom telese, ale venuje sa aj pôsobeniu činohier, pri hodnotení operných spevákov popri ich vokálno-technických a interpretačných dispozíciách zohľadňuje aj herecký potenciál.

Kvantitatívne najproduktívnejším tvorcom Nedbalovej éry v SND bol Bohuš Vilím[24], tvoriaci už v prvých sezónach existencie SND (o. i. režíroval otváracie predstavenia SND, Smetanovu *Hubičku*). Karel Ne-

[24] Bohuš Vilím pôsobil v SND ako operný režisér v rokoch 1928 – 1953.

Sólisti opery v sezóne 1927/1928. Hore zľava Zdeněk Folprecht, Géza Fischer, Fraňo Devínsky, Eduard Heřman, Mirko Horský, Josef Vincourek, v strede zľava Magda Turková (šepkárka), Marie Řezníčková, Roman Hübner, Bronislav Chorovič, Zdenko Ruth-Markov, Vlasta Posltová, dole zľava Mária Peršlová, Marie Šponarová, Máša Kolárová, Marta Krásová, Dobřena Šimáňová, Helena Bartošová. Foto Archív Divadelného ústavu.

dbal ho spoznal ako operetného mladokomika počas svojho krátkeho pôsobenia v divadle v Plzni (1914), ich cesty sa stretli v Olomouci (1922 – 1928) a napokon strávili desať spoločných sezón v bratislavskej opere. Šestnásť rokov intenzívnej profesionálnej spolupráce dáva vysoký kredit Nedbalovmu hodnoteniu Vilímovho režisérskeho vývinu: „Projevoval velkou a přizpůsobivou režisérskou inteligenci, zvláště když se na častých zájezdech jednalo o to, jak při primitivně vybavené scéně vyřešit svízelnou situaci vtipným a duchapřítomným způsobem. Měl i dosti pokrokový postoj jako režisér, než ustrnul na věčně obměňovaném a sterilním klišé své poslední bratislavské periody.“[25]

[25] NEDBAL, *Půl století s českou operou*, s. 81.

Podobné vnímanie Vilíma môžeme sledovať aj v článkoch profilového operného kritika medzivojnového obdobia Ivana Ballu. Ten po ústretovom a žičlivom prístupe k úvodnej fáze Vilímovho bratislavského pôsobenia, charakteristického vnášaním profesionálnych princípov do dovtedajšej aranžérskej náhodnosti javiskovej praxe, mu neskôr čoraz viac vyčítal šablónovitosť a stereotypnosť režisérskeho prístupu. Popri rutinérstve bolo najzreteľnejším nedostatkom Vilímových inscenácií nadhodnocovanie funkcie detailov – zväčša prvoplánových, ilustratívnych, nezriedka až hrubozrnných – na úkor javiskového celku. V galérii jeho prác 30. rokov zaujímajú popredné miesto inscenácie diel, ktoré patria k najvýznamnejším dramaturgickým činom Nedbalovej éry: československá premiéra Prokofievovej *Lásky k trom pomarančom* (odvtedy na slovenských javiskách nezaznela) a Verdiho *Falstaff* (od tohto uvedenia absentoval v SND takmer sedem decénií, až do roku 1999[26]). Menované inscenácie Vilím vytvoril v spolupráci s Jánom Ladvenicom, pričom práve výtvarníkov vklad určil základnú koncepciu predstavenia: maľovaný prospekt a sufity pestrých farieb a nepravidelných tvarov priniesli na operné javisko punc modernosti.

Kým u Bohuša Vilíma vzbudzuje rešpekt najmä kvantita vytvorených inscenácií, u ďalšieho profilujúceho tvorcu, Viktora Šulca, je pomer opačný. Šéf českej činohry SND vytvoril v opere SND len sedem inscenácií, každá z nich sa však zapísala do histórie súboru ako syntetický divadelný tvar prerastajúci rámec prvoplánovej ilustrácie. Už prvá z nich, Gounodov *Faust a Margaréta* (1934), prekročila štandardy dobovej praxe plastickým hereckým vedením postáv, pointovaním mizanscén a tiež dramaticko-významovým nasvecovaním scény (konštantná črta Šulcovho rukopisu), ktorá kombinovala iluzívne a antiiluzívne prvky, realistické kulisy a divadelné praktikáble. V Zemlinského *Kriedovom kruhu* zdôraznil kritik Ivan Ballo na prvom mieste harmóniu s tempom a rytmom hudobného pásma i schopnosť

[26] Popri spomenutých dvoch bratislavských uvedeniach (1932, 1999) bol *Falstaff* na Slovensku uvedený len jediný raz, v roku 1978 v Opere Divadla J. G. Tajovského v Banskej Bystrici. Tieto tri naštudovania tvoria nateraz (2015) celú slovenskú inscenačnú tradíciu spomínanej Verdiho opery.

významovej hierarchizácie dejových udalostí. Karel Nedbal v memoároch na margo tejto inscenácie napísal: „Bylo malým zázrakem, jak sugestivně se mu [Šulcovi – pozn. aut.] ze starého dekoračního fundu, zalitého kouzelnou hrou světel, podařilo inscenovat Zemlinského Křídový kruh."[27]

Na *Kriedovom kruhu* Šulc ešte spolupracoval s Jánom Ladvenicom, na nasledujúcich troch tituloch sa už podieľal jeho o generáciu mladší mentálny spriaznenec František Tröster, pôvodným vzdelaním architekt. V ich spoločných prácach sa spojili Trösterova inklinácia k francúzskemu umeniu a Šulcova ideová spätosť s nemeckým expresionizmom i jeho zorientovanosť v sovietskom avantgardnom divadle. V roku 1935 v článku *Lžitvary a kritický plyš* objasnil Šulc ich estetické preferencie: „(...) jde nám o oproštění od iluzionistických a statických prostředků naturalistického divadla (...) chceme dospět k prostředkům konstruktivním a dynamickým. Nechceme již kašírované předmety a nahrazujeme je předmety kovovými."[28] Túto ideu mohol Šulc napĺňať aj vďaka tomu, že sa v roku 1934 uskutočnila výrazná rekonštrukcia javiska SND. Bola nainštalovaná točňa, bodové reflektory, projekčná a zvuková aparatúra – technické prostriedky, ktoré sa stali neoddeliteľnou súčasťou Šulcových/Trösterových inscenácií. Bratislavské publikum si mohlo vďaka tomu formovať svoj vkus prostredníctvom scénografie svetovej úrovne: František Tröster získal za scénické návrhy k *Fideliovi* cenu Grand Prix na Svetovej výstave v Paríži. Na 6. trienále v Miláne získal Zlatú medailu za návrhy k Moyzesovmu *Svätoplukovi* a Offenbachovým *Hoffmannovým rozprávkam*.

Prvou spoločnou opernou prácou tímu Šulc/Tröster boli Offenbachove *Hoffmannove rozprávky* (1935). V tejto inscenácii sa naplno prejavilo Trösterovo architektonické zázemie, jeho kinetické chápanie priestoru i presvedčenie o dramatickej funkcii scénografie, preta-

[27] NEDBAL, *Půl století s českou operou*, s. 239.

[28] ŠULC, Viktor. Lžitvary a kritický plyš. In *Robotnícke noviny*, 17. 5. 1935. Citované podľa LAJCHA, Ladislav. Predvojnová Bratislava a František Tröster (1934 – 1937). Sympozium ke 100. výročí narození prof. arch. Františka Tröstera. Praha, 29. 11. 2004. Dostupné na http://host.divadlo.cz/frantisek.troster/symp/lajcha.pdf [cit. 15. 8. 2015].

vujúce sa napríklad v použití zrkadlového skla ako materiálu, ktorý napomáha dynamiku a umocňuje premenlivosť nálady jednotlivých javiskových akcií. V scénickej kantáte Alexandra Moyzesa *Svätopluk* (1935) na slová Jána Hollého nezhmotňovali dobové reálie, ale vytvorili dekoráciu, odkazujúcu na nemecký expresionizmus a konštruktivizmus: scénu komponovali zo schodísk, pódií a vztýčených žrdí. Rovnako v *Ruskej Lady Macbeth* (1935), inscenácii, ktorá vzbudila vzrušenie v odborných kruhoch jednak samotným faktom uvedenia diela mladého sovietskeho avantgardného skladateľa, jednak skvelým Nedbalovým hudobným naštudovaním, pokračoval estetický program progresívneho inscenačného tímu, ktorý na naturalizmus predlohy nazeral cez prizmu tzv. baladického realizmu.

Zrejme najväčšiu polemiku vzbudili Šulc a Tröster koncepciou Beethovenovho *Fidelia* (1936). Inscenácia, premiérovaná na prahu tragických vojnových udalostí, mala vyššiu ambíciu a poslanie, než idylicky predostrieť príbeh vernej manželskej lásky – išlo o angažované, apelatívne, varujúce divadlo. „Režisér mužne odpovedal na výzvu doby: cítil sa ňou byť ohrozený práve tak, ako emigrujúci nemeckí židovskí divadelníci.“[29] Táto odpoveď sa pretavila v čistom dramatickom tvare a jasne rytmizovanom priestore. V zlomenom, zrútenom antickom stĺpe, ktorý dominoval javisku, symbolizovali tvorcovia úpadok civilizácie a marazmus hodnôt, kovové stĺpiky s ovinutými ostatnými drôtmi vizionársky anticipovali čas budúceho vraždenia. Záver opery zrkadlil Šulcovu ideovú orientáciu, jeho ľudský a občiansky postoj: oslobodení väzni s mávajúcimi červenými zástavami odkazovali na masové revolučné manifestácie. Nikdy predtým nevyvolala operná inscenácia takú vášnivú polemiku. Fakt, že ústretové a chápajúce hlasy prevládli nad tými, ktoré inscenáciu označili za „protibeethovenovskú“ a volali po návrate k tradičným postupom, svedčí o otvorenosti slovenskej kritiky.

O tom, že Šulc svojím programom progresívneho operného divadla zasial životaschopné semienko do vnímania slovenskej odbornej obce, svedčí aj recenzia Roccovho *Dibuka* v *Slovenských zvestiach,* netradič-

[29] Tamže.

ne sa začínajúca hodnotením divadelnej, nie hudobnej zložky predstavenia. Autor jednoznačne pomenúva „moderné tendencie, smerujúce k premene farebných kulís, teatrálnych gest a rôznych iluzionistických efektov zdobiacich operu, na živý javištný útvar“[30], považujúc *Dibuka*, ktorého poetika nadviazala na *Ruskú Lady Macbeth*, za dôkaz, „(...) akú veľkú dôležitosť treba klásť nekompromisnej požiadavke novotárskeho experimentu. Myslíme tu na istú kontinuitu sústavnej propagácie nového a uvedomelého premeňovania javiskových rozmerov, ako aj vymaňovanie herca a speváka zo strnulých a neemotívnych pohybov.“[31] Na tejto inscenácii Šulc spolupracoval s Františkom Zelenkom, dielo hudobne naštudoval Zdeněk Folprecht.

Epilógom Šulcovho krátkeho, no významom nedoceniteľného vstupu do slovenského operného divadla bola Mozartova *Čarovná flauta* (hud. naštudovanie Karel Nedbal, scéna plzenský výtvarník Stanislav Kutner, 1938). Od predchádzajúcich podôb Mozartovho singspielu sa odlišovala jednoduchou výpravou s jednotným pôdorysom, decentnou farebnosťou, výrazovou úspornosťou, poetizáciou priestoru jemnou hrou svetiel a tieňov, ako i dôslednou hereckou prácou, ktorá sa odrazila nielen na sólistoch, ale aj na zborovom telese, vystupujúcom v geometricky presných líniách.

Bratislavskú éru režiséra, ktorý sa vyhýbal dekoratívnej opisnosti a svoje apelatívne posolstvá vyjadroval dramatickou skratkou či výstižným náznakom, umelca, ktorý dokázal zaujať i tam, kde operná inscenácia „(...) zvyčajne unavovala a kde sa počúvala vlastne len hudba a na to ostatné sa hľadelo ako na prídavok a vynútené zlo“[32], skončili necelý rok po premiére *Čarovnej flauty* politické udalosti, vedúce k rozpadu Československa. S odstupom času možno pomenovať jeho krátke, no intenzívne pôsobenie v opere SND ako prvý – a na dlho posledný – kontakt slovenského operného divadla s progresívnymi európskymi inscenačnými trendmi.

Rozpad republiky na jeseň 1938 mal za následok odchod veľkej

[30] M. P. Premiéra „Dibuka“. In *Slovenské zvesti*, 1937, roč. 2, č. 75, s. 6 (18. 4. 1937).
[31] Tamže.
[32] Tamže.

časti českých umelcov zo Slovenska. Medzi nimi boli aj Viktor Šulc a Karel Nedbal. Najkoncepčnejšie uvažujúci šéf operného súboru v histórii SND dirigoval svoje posledné bratislavské predstavenie, Smetanovo *Tajomstvo*, 28. októbra 1938, v deň 20. výročia vzniku Československa (už bez významu štátneho sviatku), ktorý bol – paradoxne – zároveň dňom jeho 50. narodenín. Skončila sa mimoriadne dôležitá dekáda, v ktorej sa bratislavský operný súbor plnohodnotne zaradil do európskeho kultúrneho priestoru – tak v oblasti dramaturgie, ako aj jej hudobného a inscenačného naplnenia. Priority tvorcov nasledujúcej éry vojnovej Slovenskej republiky determinovali vonkajšie okolnosti: presunuli sa predovšetkým na budovanie slovenského ansámblu a preklad operných libriet do slovenského jazyka.

Od rekonštrukcie divadelnej inscenácie
ku kultúrnym dejinám?

Rekonštrukcie

JÁN PALÁRIK: INKOGNITO (1921)

Zdenka Pašuthová

Palárikovo *Inkognito* zaujíma vo vývine slovenského divadla špecifické miesto. Už v čase svojho vzniku, v polovici 19. storočia[1], dokázalo rozprúdiť slovenský divadelný život. Po kultúrne mĺkvom období Bachovho absolutizmu sa práve vďaka „predvedeniam" tejto Palárikovej dramatickej prvotiny na rôznych miestach Slovenska aj „na divadlo slovenské myslieť počínalo" [2].

Divadelná hra *Inkognito* sa aj v priebehu dejín slovenského profesionálneho divadla ukázala ako mnohovrstevnaté dielo: veselohra, ktorá môže naplniť požiadavky zábavy, povzbudenia i poučenia, byť v pozitívnom či negatívnom zmysle tendenčná, ale poskytnúť aj priestor na satiru a karikatúru neduhov mladej slovenskej spoločnosti.

Zápletka i celý dej sa v súlade s tendenciami v meštianskej dráme 19. storočia rozvíjajú a vrstvia celkom konvenčne – okolo otázky vhodného vydaja a ženby.

Východisková situácia je jednoduchá a jej vyústenie ľahko predvídateľné – bohatá vdova Sokolová má dcéru Evičku a schudobnený radný pán Potomský syna. Obom mladým poskytli rodičia možnosť kvalitného vzdelania, no výsledok bol v obidvoch prípadoch prinajmenšom otázny. Evička sa ponemčila – prichádza domov ako „frajle Everlín" a mladý Ján Potomský sa z nedokončených právnických štúdií vracia pomaďarčený – ako komediant Jelenfy János. Do príbehu ako reprezentant národných hodnôt vstupuje vlastenec a básnik Jelenský, ktorý Evičku očarí a zoznámi ju s krásou slovenskej kultúry – u Palárika zastupovanej spevmi koscov a hrabáčok, ale aj Kollárovou

[1] Palárik publikoval *Inkognito* pod pseudonymom Ján Beskydov v almanachu *Concordia* v roku 1858 (Concordia : Slovanský letopis, Budín, 1858).

[2] PALÁRIK, Ján. Dôležitosť dramatickej národnej literatúry. Dostupné na internete: http://zlatyfond.sme.sk/dielo/163/Palarik_Dolezitost-dramatickej-narodnej-literatury/1#ixzz3utg0wXWS. [digitalizované 2007, cit. 11. 11. 2015].

Slávy dcérou – a tej Evička neodolá. Vyberá si slovenskú kultúru i slovenského ženícha.

Postava pomaďarčeného Jelenfyho súčasne vnáša do *Inkognita* vďačný motív inonárodného (v tomto prípade maďarského) kočujúceho divadla, a to „národne obrodené" postavy v závere Palárikovho textu jednoznačne odmietajú. Vyžadujú, aby sa divadlo, ak naň majú prísť, hralo po slovensky.

Otázka slovenského divadla a voľba slovenskej divadelnej kultúry v konfrontácii s kultúrou iných národov bola začiatkom 20. rokov mimoriadne aktuálna. Slovenské národné divadlo, ako je známe, nevznikalo ako prirodzený následok postupnej profesionalizácie „zdola", ale bolo založené – ako rýchly dôsledok politického vývinu – „zhora". Pre nedostatočné až absentujúce profesionálne divadelné zázemie na Slovensku sa tak stalo prostredníctvom „bratskej" českej kultúry. „... pod menom Slovenského národného divadla začala prvú československú sezónu" [3] a potom i tie nasledujúce Východočeská divadelná spoločnosť pod vedením Bedřicha Jeřábka. Ten si okrem vlastného súboru a fundusu priviezol i vlastný repertoár typický pre českú zájazdovú spoločnosť. Reakciou naň a na český jazyk na reprezentačnej scéne slovenského národa bola čoraz naliehavejšia požiadavka poslovenčenia SND[4].

Každé uvedenie slovenskej pôvodnej hry či naštudovanie inonárodnej hry v slovenskom jazyku sa preto, často i napriek rozpačitým výsledkom, vnímali ako výnimočné a vzácne udalosti. Medzi ne patrilo i uvedenie *Inkognita* začiatkom sezóny 1921/1922. Tento fakt je významný prinajmenšom z dvoch pohľadov: *Inkognito* bolo prvým dielom slovenskej klasiky uvedeným v SND[5] a paralelne vznikli dve samostatné inscenácie – obom patrí významné miesto v histórii uvá-

[3] [Bez autora.] K dejinám činohry SND : 20. výročie. Dokumentácia Divadelného ústavu v Bratislave. Zbierka inscenácií. Palárik, J.: Drotár, SND Bratislava, 8. 3. 1942.

[4] Porov. HANKA, Jaroslav. Chceme opravdivé slovenské a národné divadlo. In *Slovenský denník*, 1921, roč. 4, č. 1, s. 2 (1. 1. 1921).

[5] Hry Jozefa Gregora Tajovského *Hriech* a *V službe*, ktoré mali premiéru v roku 1920 sa v danom časovom horizonte zaraďovali ešte k súčasnej slovenskej dráme.

dzania slovenskej klasiky na profesionálnom javisku. Prvá z nich mala premiéru 25. septembra 1921 a otvárala sezónu činohry SND hneď po cykle hier jubilujúceho Aloisa Jiráska.[6] Druhá – pre vývin slovenskej divadelnej kultúry podstatnejšia – bola slávnostnou otváracou premiérou novovzniknutného zájazdového súboru SND II, ktorý vošiel do análov slovenskej teatrológie pod názvom Marška.

Výber otváracieho titulu i spôsob, akým sa vedenie SND snažilo angažovať nové herecké sily do obidvoch činohier, svedčia o nenaplnenom, ale zjavnom zámere – získať viac slovenských hercov. Tých však napokon pribudlo iba päť.

Ešte pred založením Maršky – vo februári 1921 – avizoval záujem o novovznikajúcu zájazdovú činohru Janko Borodáč[7], v tom čase študent herectva na pražskom konzervatóriu, ktorý ponúkal ako posilu nielen seba, ale i niekoľko svojich kolegov – z nich boli len dve Slovenky: Oľga Országhová a Hana Styková[8]. V júni 1921 zorganizovalo Družstvo SND tzv. Divadelné skúšky. Avšak ani umiestnenie skúšok do „mekky" slovenského divadelného života (konali sa v Turčianskom Sv. Martine dňa 5. júna 1921), ani usporiadanie dodatočných hereckých skúšok v Bratislave (19. júna 1921), nenapomohlo záujem Slovákov a Sloveniek o profesiu herectva. Komisia[9] v obidvoch mestách vyskúšala spolu sotva štyridsať uchádzačov, schopných bola necelá de-

---

6 V SND sa premiéra Palárikovho *Inkognita* odohrala hneď po otvorení sezóny cyklom hier jubilujúceho Aloisa Jiráska. Jirásek bol vo vzťahu k SND mimoriadne ctenou osobnosťou, o. i. poskytol svoje meno ako záštitu fondu na podporu SND i prvý vklad do tohto fondu (1000 korún).

7 Porov. List J. Borodáča Vavrovi Šrobárovi. 21. februára 1921, Praha. Citované podľa LAJCHA, Ladislav. *Zápas o zmysel a podobu SND (1920 – 1938) : Dokumenty.* Bratislava : Divadelný ústav, 2000, s. 211.

8 Hana Styková napokon do Maršky nenastúpila. Na rozdiel od Borodáča a Országhovej dokončila štúdium a do SND nastúpila až v sezóne 1922/1923.

9 Členmi komisie, ktorá hercov posudzovala, boli riaditeľ SND Bedřich Jeřábek, šéf činohry Milan Svoboda, režisér Vilém Táborský, tajomník divadla Jozef Hubáček, herečka Terézia Javůrková, tajomník Družstva SND dr. Juraj Slávik, zástupca Ústrednej matice divadelných ochotníkov Pavol Socháň, zástupca Literárnej a umeleckej besedy Jozef Gregor Tajovský, Tido J. Gašpar ako zástupca Spolku slovenských umelcov a Mária Pietrová ako zástupkyňa Slovenského spevokolu. Porov. ČAVOJSKÝ, Ladislav. *Prví a prvoradí.* Bratislava : Tália-press, 1993, s. 9.

Milan Svoboda,
režisér inscenácie *Inkognito*
v činohre SND, premiéra 25. 9. 1921.
Foto Archív Divadelného ústavu.

siatka. Z nich do divadla nastúpili iba traja. V Marške sa teda zišlo päť Slovákov, ktorých súčasná slovenská teatrológia pokladá za zakladateľskú hereckú generáciu. Tvorili ju Janko Borodáč a Oľga Országhová a traja úspešní adepti z divadelných skúšok (Andrej Bagar, Jozef Kello a Gašpar Arbet). Ostatných členov Maršky, spolu ich bolo devätnásť (!), angažovalo SND z rôznych českých súborov[10].

Do divadelného života vstupovala Marška 1. októbra 1921 v Prešove. V súlade s ambíciami „dať slovenskému národu spoločnosť činohernú, ktorá by cestovala po celom Slovensku a šírila lásku k slovenskému jazyku a k slovenskej kultúre“[11] sa divákom predstavila práve Palárikovým *Inkognitom*. V Marške Palárika naštudoval Vilém Táborský, ktorý pred nástupom Milana Svobodu do činohry SND režíroval takmer všetky slovenské pôvodné hry a inscenácie v slovenskom

[10] Niektorí pochádzali z pôvodnej Jeřábkovej spoločnosti (Julie Horská, Otto Vrba, Vilém Táborský), iní prišli do SND s Vladimírom Jelenským (Hana Lauterbachová-Jelenská), časť prišla z pražského konzervatória spolu s Borodáčom (Jaroslav Tumlíř, Karel Balák, Marie Slámová), atď. Marška, vrátane vedenia, administratívy a pomocných pracovníkov, mala devätnásť členov.

[11] KÜHN, Ľudevít. Slovenské národné divadlo. In *Slovenský svet*, 1921, roč. 1, č. 29 – 30, s. 21 – 22 (13. 11. 1921).

Vilém Táborský,
režisér inscenácie *Inkognito*
v činohernom zájazdovom súbore SND,
Marška, premiéra 1. 10. 1921.
Foto prebraté z časopisu Slovenský svet,
13. 11. 1921.

jazyku. Svoboda po ňom túto pomyselnú štafetu režiséra so vzťahom k slovenskej kultúre prevzal. Kým v remeselne skúsenej až rutinérskej režijnej práci Viléma Táborského prevažovala kvantita nad kvalitou, čo prinášalo kolísavé výsledky jeho práce, režijná tvorba Milana Svobodu, filozoficky i filologicky vzdelaného a rozhľadeného človeka, bola skromnejšia, avšak jej výsledky boli vyrovnanejšie.

Premiéra v Marške sa odohrala iba šesť dní po uvedení toho istého titulu v bratislavskej činohre. Obidve premiéry ako obzvlášť výnimočné udalosti sprevádzali slávnostné príhovory. V Prešove o význame SND prehovoril umelecký šéf bratislavskej činohry Milan Svoboda, ktorý bol súčasne režisérom *Inkognita* na stálej scéne.[12] Príhovor v Bratislave predniesol Jaroslav Hanka, ktorý vysvetlil význam Jána Palárika a jeho tvorby pre slovenské divadlo. Nakoľko dramaturgia slovenských hier v profesionálnom divadle v skúmanom období prakticky neexistovala, uvedenie *Inkognita* možno právom pokladať za výsledok Hankovej „objevitelské práce“ [13].

[12] *V sobotu, dňa 1. októbra...* [Reklamná ceduľa k predstaveniam v Prešove, 1. októbra Incognito.] Dokumentácia Divadelného ústavu Bratislava. Zbierka inscenácií. Palárik, J.: Inkognito, Marška, 1. 10. 1921.

[13] HANKA, Jaroslav. Palárik redivivud. In *Jeviště*, 1921, roč. 2, č. 41, s. 610 (13. 10. 1921).

V sobotu, dňa 1. októbra 1921.

Mimo predplatenie.

Zahajovacie predstavenie.

O významu Sl. N. D. prehovorí prof. M. Svoboda, šéf činohry Sl. N. D. v Bratislavi.

INKOGNITO

Veselohra v troch dejstvách (v 5 obrazoch). Napísal J. Palárik. — Upravil Jaroslav Hanka. — Režijér Villy Táborský.

OSOBY:

Sokolová, bohatá vdova po Kocúrkovskom rychtárovi	M. Pochmannová
Evička, jej dcéra	O. Országhová
Potomský, radný pán v Kocúrkove	J. Borodáč
Ján Jelenfy, jeho syn, právnik v Pešti	V. Táborský
Ján Jelenský, slovenský básnik, syn olejkára z Turca	K. Baláik
Starosvetský, učiteľ v Kocúrkove	O. Vrba
Borka, služka panej Sokolovej	M. Slámová
Kocúrkovský notár	A. Divišek
Úradník	F. Sýkora
Spitzer, kocúrkovský krčmár	J. Kello
Kočiš	A. Bagár
1. kosec	V. Jelenský
2. „	J. Tumlíř
3. „	A. Divišek
1. hrabačka	Il. Lauterbachová-Jelenská
2. „	E. Petzová
3. „	A. Kovaříková
1. dráb	A. Bagár

Dej v Kocúrkove v rokoch päťdesiatych XIX. storočia.

V nedeľu, dňa 2. októbra 1921.

Popoludnie o 3 hodine. Ľudové predstavenie.

O významu Slovenského nár. divadla prehovorí Ľ. Kühn.

Za znížené ceny:

INKOGNITO

Veselohra v troch dejstvách (v 5 obrazoch). — Napísal J. Palárik.

Predodpredaj lístkov na toto predstavenie u dennej pokladnice.

V nedeľu večer o pol 8. hodine. — Mimo predplatenie.

ZAJAC

Fraška v 3. dejstvách od I. I. Mjasnického. — Poslovenčil Method Bodický. — Režijér Villy Táborský.

OSOBY:

Alexander Vasiljevič Spiešnev, advokát	Villy Táborský
Olga Sergejevna, jeho žena	Ilma Lauterbachová-Jelenská
Saša, ich syn	malý Perčina
Barbora Andrejevna Mišurina, testiná Spiešneva	M. Pochmannová
Ľubočka, jej dcéra	Olga Országhová
Eugen Ľvovič Krasnopolský, professor	Vlada Jelenský
Tatjana Grigorjevna Kaškina	Ella Petzová
Pelageja Ivanovna Rogožkiňa, jej teta	Anna Kovaříková
Andrej Andrejevič Kurunsov, kupec	Janko Borodáč
Lučkov, advokátsky pisár	Andrej Bagár
Pfeifer, lekár	Jozef Kello
Glaša, služka u Spiešneva	Máňa Slámová
Agafja, komorná u Rogožkiny	Julia Horská

Prvé a tretie dejstvo u Spiešneva, druhé u Rogožkiny.

Divadelná cedu'a k prvým oficiálnym premiéram súboru SND II, uvádzaného tiež ako Činoherný zájazdový súbor SND, Marška. Archív Divadelného ústavu.

Jaroslav Hanka, redaktor Slovenského denníka sa aktívne a dlhodobo zaoberal otázkami slovenského repertoáru i slovenčiny v SND[14] a ešte pred Jankom Borodáčom, zakladateľskou osobnosťou slovenského profesionálneho divadla v oblasti réžie i dramaturgie, sa usiloval objaviť „tu starou divadelní literaturu slovenskou, na níž se může dále budovat.“[15] Hanka objavil a pre SND upravil diela dnes už skutočne klasické – spomínané Palárikovo *Inkognito,* ale aj Chalupkovo *Kocúrkovo.* Obidva tituly sa uvádzali pri mimoriadnych príležitostiach[16], vďaka čomu ich úpravy vyšli aj v knižnej podobe a v súčasnosti slúžia ako cenný materiál pri pokusoch o rekonštrukciu predborodáčov-

[14] napr. HANKA, Jaroslav. Chceme opravdivé slovenské a národné divadlo. In *Slovenský denník*, 1921, roč. 4, č. 1, s. 2 (1. 1. 1921).

[15] HANKA, Palárik redivivud, *Jeviště*.

[16] Chalupkovým *Kocúrkovom* (v réžii samotného upravovateľa) v roku 1925 začínalo svoju činnosť Východoslovenské národné divadlo v Košiciach.

ských interpretácií slovenskej klasiky. Jaroslav Hanka, ako prezrádza publikovaný predslov k bratislavskému *Inkognitu*[17], sa pri štúdiu slovenskej klasiky opieral o – dnes už tiež klasické – literárnovedné dielo Jaroslava Vlčeka: *Dejiny literatúry slovenskej* z roku 1890. Z neho čerpal aj kritické postoje, ktoré boli väčšmi odrazom literárneho náhľadu ako divadelne skúseného pohľadu a ktoré pretrvali v slovenskej literárnej kritike až do druhej polovice dvadsiateho storočia[18]. V ňom sa na margo Palárikovho *Inkognita* uvádza: „Incognito stvorilo novú generáciu ochotníckych družstiev a vďačné divadelné obecenstvo. Ale literatúru jednako len neobohatilo; nad Chalupkovu úroveň sa nepovznieslo a v pôvodnej charakteristike ani jej nedosiahlo: Palárikove prostriedky postačily iba na situačnú komiku hrubého zrna.“[19] Konštatovanie, že diela starších slovenských autorov (Palárika, Chalupku, ale i Záborského) nedosahujú potrebnú úroveň, viedli Jaroslava Hanku a neskôr i ďalších k presvedčeniu, že slovenskú klasiku 19. storočia je na inscenovanie nevyhnutné upraviť.

Hankove úpravy sa týkali predovšetkým pozdvihnutia literárnej úrovne – úpravy kompozície a žánru, čiastočne lexiky, no najmä skultivovania či až zidealizovania morálneho obrazu postáv, zvlášť tých z meštianskych vrstiev.

Hanka upravil Palárikovu „veselohru v štyroch dejstvách s národnými spevmi“ na „veselohru v troch dejstvách s predohrou“[20]. Kompozíciu sprehľadnil a prispôsobil klasickej dramatickej štruktúre komédie – text usporiadal do troch dejstiev. Tieto zásahy boli viac-menej formálne.[21]

---

17 HANKA, Jaroslav. Ján Palárik : Predslov k bratislavskej premiére Palárikovho „Incognita“ na Slovenskom Národnom divadle 25. septembra 1921. In PALÁRIK, Ján. *Incognito*. Upravil Jaroslav Hanka. Bratislava : Viktor Sekey, s. d. [1921], s. 3 – 11.

18 Vlčekove *Dejiny literatúry slovenskej* vyšli opätovne v roku 1953 v SVKL Bratislava.

19 VLČEK, Jaroslav. *Dejiny literatúry slovenskej.* Hlava šiesta. [online] Dostupné na internete: http://zlatyfond.sme.sk/dielo/901/Vlcek_Dejiny-slovenskej-literatury/7#ixzz3tO6zwtlL [cit. 28. 11. 2015] .

20 PALÁRIK, Ján. *Incognito.* Bratislava : Viktor Sekey, s. d. [1921], titulný list.

21 Prvé dejstvo premenoval na predohru, v ďalších dvoch zvýraznil zmeny miesta deja (označil ich ako premeny) a napokon zjednodušil Palárikovo štvrté dejstvo,

Zjemnil aj Palárikov slovník a vyhýbal sa všetkému, čo by mohlo uraziť vkus dobového publika, napr. pestrú škálu morálnych defektov Potomského (žiadostivosť, nekalé praktiky, honba za majetkom) zredukoval na chamtivosť, čím ochudobnil i postavu Borky, u Palárika prostoducho oscilujúcu medzi službou Sokolovým a posluhovaním Potomskému. Hanka dôsledne odstránil texty a slovné spojenia s pejoratívnym zafarbením (napr. „dengľavé ženské“[22], „Tak jest, nechcem falošnicu, spotvorenú to opicu...“[23]).

Ubral Palárikovej veselohre kritický humor a pridal sentimentalitu, najmä v postave Evičky. Z nemčiacej sa fifleny, ktorá aj „pľasne po líci“[24], sa upravovateľskými zásahmi stala slečna, ktorá nápadníka „udorí veľmi jemne na jednu tvár“[25]. Posun k estetike sentimentálnej meštianskej drámy výstižne charakterizuje situácia, v ktorej Jelenský, preoblečený za kosca, odovzdáva Evičke kyticu poľných kvetov. U Palárika sa končí štvorverším zboru koscov a hrabačiek v takomto znení:

„Tej si ju daj [kyticu – pozn. aut.], *náš šuhaju,*
môžeš sa s ňou objímať,
nám cigáni v bruchu hrajú,
už ideme večerať.“[26] [zvýr. aut.]

kde namiesto striedania dejísk, ponechal celý dej v jednom priestore (u Palárika sa dej vo štvrtom dejstve na chvíľu z domu Sokolovej presunie do kocúrkovskej krčmy a vráti sa späť, u Hanku sa tretie dejstvo odohráva výlučne v dome Sokolovej).

22 PALÁRIK, Ján. *Inkognito* [online]. I/9. Dostupné na internete: http://zlatyfond.sme.sk/dielo/5/Palarik_Inkognito [cit. 11. 11. 2015]. Inkognito v Zlatom fonde SME je digitalizované na základe vydania v Bratislavskom Tatrane z roku 1972. [Na základe tejto skutočnosti citujeme v skrátenom tvare ako PALÁRIK, *Inkognito,* 1972, číslo dejstva – rímska číslica / výstup – arabská číslica – pozn. Z. P.].

23 PALÁRIK, *Inkognito*, 1972, II/19.

24 PALÁRIK, *Inkognito,* 1972, II/20.

25 PALÁRIK, Ján. *Incognito.* Upravil Jaroslav Hanka. Bratislava : Viktor Sekey, s. d. [1921], s. 55.

26 PALÁRIK, *Inkognito,* 1972, II/19.

Hanka upravil posledné dvojveršie do poetickejšej a romantickejšej podoby:

... radosťou vám oči hrajú
ty mu bozkom kytku splať."[27]

Palárik vtipne prerušuje citovo vypätú scénu telesnou záležitosťou, aby mohlo nasledovať Evičkino intímne vyznanie „pre seba", hoci s Jelenským kúsok opodiaľ[28]. Hanka nielenže ponechal hrdinov v pribásnenom očakávaní bozku, ale v duchu svojej úpravy, kde dôsledne eliminoval monológy, adresuje Evičkino intímne vyznanie priamo Jelenskému, čím citová exponovanosť danej situácie stúpa.

Sentimentom obohatenú postavu Evičky na druhej strane upravovateľ ochudobnil (podobne ako aj iné postavy)[29] o používanie cudzieho jazyka. Kým u Palárika sa typické Evičkino oslovenie matky v nemčine („Liebe Mutter") postupne s láskou k Jelenskému – a slovenčine – mení na „mamuška drahá", v Hankovom texte takmer nezaznie. Evička tu nie je Palárikom karikovaná a kritizovaná „frajle Everlín", ale len slečna, ktorá si priniesla niekoľko nesprávnych návykov z výchovy. Palárikovo *Inkognito* sa zásahmi Jaroslava Hanku posunulo od satiry a karikatúry k úsmevnosti, a tým aj od zveličenia k realizmu s prvkami sentimentu.

Hanka nevyužil divadelný potenciál textu skrytý vo viacjazyčných dialógoch, monológoch, využívaní replík stranou či pre seba a v ich účinnom striedaní v jednotlivých výstupoch. Využil však tendenčnosť Palárikovho textu v súvislosti s aktuálnou situáciou divadla v Bratislave a monológ komedianta Jelenfyho o divadle nielenže nevyškrtol, ale dokonca ho rozšíril. Kým Palárikov Jelenfy konštatuje, že skupi-

[27] PALÁRIK, *Incognito*, 1921, s. 53.
[28] PALÁRIK, *Inkognito*, 1972, II/19.
[29] Hankova eliminácia maďarčiny a nemčiny sa najmenej dotkla postavy Potomského, príslušníka najstaršej generácie, ktorý svojou prirodzenou trojjazyčnosťou evokuje starého „Prešpuráka". Maďarčinu, hoci nie v plnom rozsahu zachoval aj pri postave Jelenfyho.

na maďarských hercov bude v Kocúrkove „istotne“ zisková[30], Hanka pripisuje Slovákom – najmä na vidieku – viac vlastenectva a úspech maďarskej kočovnej spoločnosti spochybňuje („všade po krajine nás tak chladno vítajú“, „veď sme tu i tam sotva dvoch-troch divákov mali“[31]).

Dôraz na divadlo a lokalizáciu do domáceho divadelného prostredia (v tom čase viac českého ako slovenského) umocňuje i Hankovo obohatenie slovníka o divadelné pojmy (napr. „hercova larva“ vo význame maska, odkazujúca na javiskový prostriedok „kuklení“) či drobná úprava názvu mesta Kocúrkovo na Kocúrkov[32].

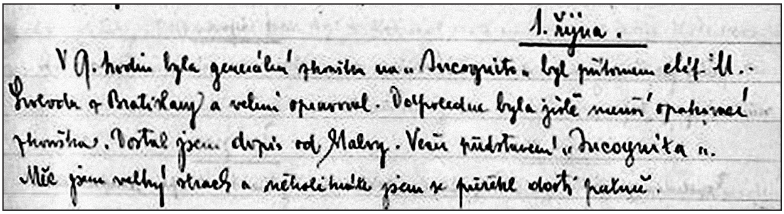
Hankova úprava textu bola mimoriadne starostlivá, zameraná na pozitívnu autoidentifikáciu cieľového publika, s tendenciou potvrdiť jeho hodnoty a povzbudiť vzťah k slovenskej divadelnej kultúre. Tomu zodpovedala aj príprava samotnej inscenácie. V súčasnosti nie je možná podrobná rekonštrukcia skúškového procesu, zachovalo sa však niekoľko dokumentov, na ktorých základe sa dajú sformulovať isté hypotézy. Zo zachovaného a v súčasnosti už aj publikovaného denníka Karla Baláka[33], predstaviteľa postavy Jelenského v Palárikovom *Inkognite* v Marške, sa dozvedáme niekoľko zaujímavých faktov. *Inkognito* malo v porovnaní s ostatnými inscenáciami pomerne vysoký počet skúšok: desať, pričom v iných prípadoch sa ich priemerný počet pohyboval od päť do sedem. Dve zo spomínaných desiatich skúšok boli venované výlučne spevom. V deň generálnej skúšky *Inkognita* prišiel do Prešova umelecký šéf bratislavskej činohry Milan Svoboda

30 PALÁRIK, *Inkognito,* 1972, IV/6.

31 PALÁRIK, *Incognito,* 1921, s. 88.

32 Kocúrkov je poslovenčeným tvarom českého *Kocourkov.* Pojem *Kocourkov* ako označenie zaostalého malého mesta sa objavil ešte pred Chalupkovým *Kocúrkovom*. Už v roku 1827 v Lindových *Pražských novinách* a *Rozličnostiach* „byly uveřejňovány satirické zprávy a dojmy z Kocourkova“, na ktoré nadviazala tvorba viacerých českých autorov. V roku 1832 vyšiel Lagrov *Den v Kocourkově*, v rokoch 1833 – 1834 vznikla Klicperova jednoaktovka *Ptáčník*, v ktorej vystupuje karikovaná postava odnárodneného meštianskeho syna Kocourka z Kocourkova.

33 PAŠUTHOVÁ, Zdenka – HUDEC, Rudolf. *Marška. Denník Karla Baláka.* Bratislava : Divadelný ústav, 2011.



1. října.

V 9. hodin byla generální zkouška na „Incognito". Byl přítomen [illegible] M. Svoboda (z Bratislavy) a velmi opravoval. Dopoledne byla ještě menší opakovací zkouška. Dostal jsem dopis od Malého. Večer představení „Incognita". Měl jsem velký strach a několikráte jsem se [illegible] [illegible] [illegible].

Poznámka z denníka Karla Baláka o návšteve M. Svobodu v Marške v deň premiéry Inkognita, 1. 10. 1921. Karel BALÁK. *Deník. 1921 – 1922.* Rukopis. Archív Divadelného ústavu Bratislava.

„a velmi opravoval"[34]. Citovaná zmienka dokumentuje to, že Svoboda dôsledne dbal na čistotu javiskovej reči. Práve on sa zaslúžil, že v sezóne 1921/1922 mali všetci členovia činohry SND v zmluve zakotvené aj osvojenie si slovenského jazyka[35]. Slovenčina ako javisková reč však v tomto období nemala kodifikované pravidlá výslovnosti. Tento problém opisuje aj Janko Borodáč, predstaviteľ Potomského z Maršky, vo svojich *Spomienkach*, pričom uvádza, že ako učiteľ slovenčiny im napomáhal farár Kovalčík, pôvodom z Liptova.[36] Rovnako si tento problém uvedomoval aj riaditeľ Maršky Vladimír Jelenský, ktorý v jednom z rozhovorov uviedol, že slovenských hercov a herečiek je nielen málo, ale v ich reči je množstvo prvkov rôznych dialektov, a niet sa od koho učiť správnej výslovnosti. Pritom za najčistejšie po slovensky hovoriacu osobnosť v Marške označil Oľgu Országhovú („najčistejšie hovorí Slovenka Oľga Országhová, pochodiac zo stredu Slovenska, i od nej sa mnohí učíme výslovnosti a ľubozvučnosti"[37]). Tento fakt je zaujímavý aj preto, že Oľga Országhová sa v inscená-

34 Tamže, s. 112 [Denník Karla Baláka, 1. řijna].

35 Porov. Nová kolektívna herecká smluva. In *Slovenský denník*, 1921, roč. 4, č. 105, s. 5 (10. 5. 1921). Zverejnená zmluva s platnosťou od 1. augusta 1921 do 31. júla 1922 obsahovala aj bod, podľa ktorého sa musia všetci herci SND naučiť hrať po slovensky.

36 BORODÁČ, Janko. *Spomienky.* Bratislava : Národné divadelné centrum, 1995, s. 79.

37 [Bez autora.] Slovenské Národné Divadlo II. In *Slovák*, 1922, roč. 4, č. 70, s. 5 (25. 3. 1922).

cii *Inkognita* predstavila v jednej z hlavných úloh (Evička) a približne o desaťročie neskôr – už ako protagonistka SND – očarila spolu s kolegami, medzi ktorými boli Borodáč i Bagar, svojou slovenčinou aj Prahu.[38] Menovaných predstaviteľov hlavných úloh v *Inkognite* v zájazdovom súbore činohry SND (Borodáč ako Potomský, Balák ako Jelenský, Országhová ako Evička) dopĺňala ešte Marie Pochmannová[39] ako Sokolová a Vilém Táborský ako Jelenfy. Ďalší slovenskí herci sa objavili len vo vedľajších úlohách (Andrej Bagar[40] ako kočiš a dráb a Jozef Kello ako židovský krčmár Spitzer[41]). Posledný Slovák v Marške – Gašpar Arbet v *Inkognite* nehral. Pôsobil výlučne ako pomocný divadelný pracovník – šepkár a príležitostne aj inšpicient. Ako vyplýva zo zrekonštruovaného súpisu inscenácií zájazdového súboru, obsadzovanie úloh v Marške rešpektovalo zaužívané rozdelenie hereckých typov, ktoré bolo v rýchlej prevádzke súboru priam nevyhnutnosťou. Janko Borodáč stvárňoval zväčša zložitejšie charakterové postavy mužov v strednom veku. Jeho štylizovanejším a romantickejším náprotivkom bol o niečo mladší Karel Balák. Vilém Táborský bol

[38] Oľga Országhová Borodáčová účinkovala ako Mara Malecká v inscenácii Tajovského *Ženského zákona* (zájazd do Prahy sa uskutočnil v roku 1934) a tiež ako Miluša v Palárikovom *Dobrodružstve pri obžinkoch* (zájazd do Prahy sa uskutočnil v roku 1936), obe inscenácie režíroval Janko Borodáč. Na margo slovenčiny ako javiskovej reči sa vyjadril uznávaný pražský kritik Jindřich Vodák: „A ta krásná slovenština, v níž zvuk ještě obrazí celý pojem, v některých ústech je to řeč, kterou Pánbůh asi zvlášť rád slyší." (In *České slovo*, 1934, roč. 25, s. 10.)

[39] Marie Pochmannová, vyd. Sýkorová sa po rozpade Maršky stala členkou činohry SND a ostala spolu s manželom v službách slovenského divadla.

[40] Andrej Bagar pred nástupom do Maršky vystriedal viacero zamestnaní (čalúnnik, robotník na trati, hotelový kurič, inštruktor fyzikálnoterapeutického ústavu). Herectvu sa najprv venoval ako ochotník, potom ako člen Maršky. Počas pôsobenia v Marške hrával prevažne menšie postavy. Až po rozpade súboru v roku 1922 odišiel študovať herectvo na pražské konzervatórium. Napokon sa uplatnil nielen ako herec – protagonista SND (v roku 1931 stvárnil prvého *Hamleta* v slovenskom profesionálnom divadle), ale aj ako významný režisér a jeden z najvplyvnejších politikov v kultúre.

[41] Jozef Kello nastúpil do Maršky už ako skúsený ochotnícky herec. Jeho herecký prejav sa vyznačoval výraznou kresbou „figúr" a príklonom k žánrovému realizmu, ktorý neskôr úspešne rozvíjal a prehlboval aj v činohre SND.

predstaviteľom veľkých charakterovo nejednoznačných postáv.[42] Oľga Országhová sa dokázala uplatniť aj v konkurencii českých herečiek vo väčších postavách mladých, často naivných žien. V tituloch českej klasiky však, zrejme pre slovenský prízvuk, stvárňovala takmer vždy iba vedľajšie úlohy. Obsadzovanie hlavných rolí v tituloch naštudovaných po slovensky, počnúc *Inkognitom,* však nie celkom korešpondovalo s výberom protagonistov v českom repertoári. Kým v českých inscenáciách sa v hlavných úlohách zväčša uplatňovali tzv. hviezdy súboru (z nich vynikala najmä Hana Lauterbachová-Jelenská[43], ktorej meno dokonca bývalo na ceduliach vytlačené tučným písmom ako súčasť reklamy), v slovenských inscenáciách sa pri prideľovaní úloh uplatňoval jazykový princíp. Janko Borodáč v *Spomienkach* veľmi výstižne vyjadril pragmatické rozdeľovanie rolí podľa kvantity textu (nie náročnosti roly) a konštatuje, že „role s väčším textom" prideľovali tým, ktorým memorovanie a slovenčina išli „hladšie"[44]. Zo slovenských hercov v týchto inscenáciách výraznejšie postavy stvárňovali zväčša Janko Borodáč, Oľga Országhová a niekoľko českých hercov (medzi nimi najmä Karel Balák, Marie Pochmannová, Jan Sýkora, Ella Petzová a Andula Kovaříková), ktorí si osvojili slovenčinu tak, že ten „kto nezná pôvod hercov a herečiek, nevedel rozlíšiť pri mnohých Čecha od Slováka"[45]. Tento princíp je zreteľný v obsadení *Inkognita*, kde riaditeľ súboru SND II Vladimír Jelenský a jeho manželka Hana stvárnili hlavné postavy len v zbore (prvý kosec a prvá hrabáčka). Vzhľadom na ich remeselnú skúsenosť, operetné zázemie i úpra-

[42] V inscenáciách hraných po slovensky účinkoval však iba príležitostne, ak nemal k dispozícii iného vhodného predstaviteľa (stvárnil Jelenfyho v *Inkognite* a Podkolesina v Gogoľovej *Ženbe*). Napriek zrelému veku (počas pôsobenia v Marške mal 52 rokov) hrával často mladých mužov.

[43] Hana, tiež Hanna Lauterbachová-Jelenská bola „prvou dámou Maršky". Manželka riaditeľa súboru, bývalá operetná hviezda pražskej Arény, účinkovala výlučne vo vybranom repertoári a zväčša vo veľkých postavách (stvárňovala napríklad Maryšu v rovnomennej hre bratov Mrštíkovcov, či Noru z rovnomennej Ibsenovej drámy).

[44] BORODÁČ, *Spomienky*, s. 79.

[45] Divadlo v Ružomberku. In *Slovák*, 1922, roč. 4, č. 63. [Ohlas na predstavenie *Zajac* zo dňa 16. 3. 1922.]

vu Jaroslava Hanku, ktorá zdôrazňovala poetizmus zborových častí, predpokladáme, že tento krok bol pre vyznenie *Inkognita* vhodným či dokonca prínosným riešením.

Palárikova vlastenecká veselohra v Marške zastupovala však iba jednu časť repertoáru, ktorý siahal, obrazne povedané, od buditeľstva po bulvár. Hneď 2. októbra 1921 sa hralo *Inkognito* popoludní ako predstavenie pre ľud za znížené ceny a ako večerná premiéra sa odohral titul z druhej, bohatšie zastúpenej oblasti repertoáru – Miasnického[46] fraška *Zajac*. Táto „duchaplná fraška“[47] patrila k úvodným predstaveniam na každej novej zastávke Maršky. *Inkognito* sa medzi prvou päticou titulov, ktorá rozhodovala o úspešnosti či neúspešnosti „štácie“, udržalo len v mestách, kde bolo dostatočne početné alebo dostatočne vlastenecké divácke zázemie (napríklad v Dolnom Kubíne či Banskej Bystrici). Vzhľadom na štruktúru obyvateľstva, kde vo väčších mestách prevládala česká inteligencia, vytláčal Palárikovo *Inkognito* z pozície úvodnej národnej vlasteneckej hry Jiráskov *Otec*. Napriek tomu patrilo *Inkognito* k najhrávanejším titulom zájazdovej činohry – celkovo sa odohralo pätnásťkrát. Určitú predstavu o jeho návštevnosti či úspešnosti nám v súčasnosti poskytujú záznamy tržieb z jednotlivých miest[48], ktoré svedčia o nadpriemerných ziskoch, ako aj denníkové záznamy Karla Baláka o pomerne vyrovnanej a dobrej návštevnosti a tiež o úspešnosti jednotlivých predstavení. V dobovej tlači sa Palárikovmu textu vyčítala istá zastaranosť („dnes na kuse je badať zub času“), no priznávala sa aktuálnosť inscenácie a najmä pôvab hereckých výkonov v nej („znamenite nakreslené figúrky“[49]).

Ak sme konštatovali, že v Marške naštudovaniu Palárikovho textu venovali mimoriadnu starostlivosť, v stálej činohre SND bola situá-

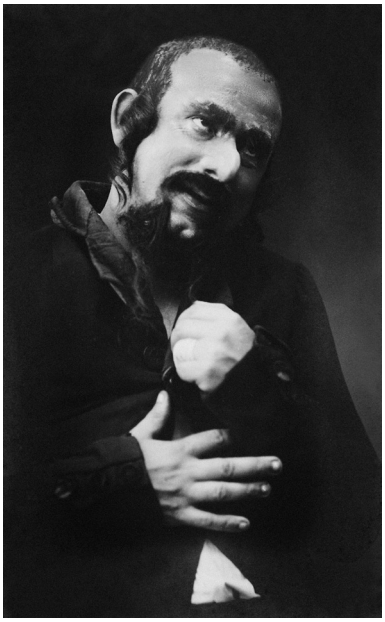
---

[46] V starších prepisoch uvádzaný aj ako Mjasnickij [Ivan Iľjič Miasnickij = Ivan Iľjič Baryšev, 1852 – 1911].

[47] Týmto termínom v pejoratívnom zmysle označil frašku *Zajac* Karel Balák. Porov. PAŠUTHOVÁ – HUDEC, *Marška...*, s. 175 [Denník Karla Baláka, 13. března].

[48] *Výkaz příjmů cestující činohry Slovenského národního divadla*. Strojopis [kópia]. Dokumentácia Divadelného ústavu v Bratislave. Zbierka tematických hesiel. SND – Marška, 1921/1922.

[49] Trnkóci, J. Divadlo. In *Naša Orava*, 11. 3. 1922, s. 4.



Ján Palárik: *Inkognito*.
Leopold Kočandrle (Špitzer). Činohra SND, premiéra 25. 9. 1921.
Réžia Milan Svoboda.
Foto Archív Divadelného ústavu.

cia podobná. V sezóne 1921/1922 mal Milan Svoboda ešte možnosť spolupracovať s protagonistami pôvodného súboru Bedřicha Jeřábka[50], z ktorých si vybral aj predstaviteľov hlavných postáv. Sokolovú stvárnila Terezie Javůrková („skvělý živel zemité reality v komických figurách a prostých lidových typech“[51]), Potomského jej manžel Václav Javůrek, Evičku Lenka Kozlíková; zamenenú dvojicu nápadníkov stvárnili Benjamín Smola (Jelenfy) a Jaroslav Škrdlant (Jelenský), slúžku Borku Hedviga Tauberová. Svoboda obsadil výrazné herecké osobnosti aj do vedľajších postáv: Josef Hurt vystupoval ako učiteľ Starosvetský a Leopold Kočandrle ako židovský krčmár Spitzer. Obsadenie bolo typovo vhodné, rešpektovalo fyziognómiu i vek jednotlivých predstaviteľov. Kritici však viac hodnotili „ušľachtilú tendenciu

[50] S odchodom B. Jeřábka na konci sezóny 1921/1922 odišla aj veľká časť jeho súboru.
[51] In *Nové české divadlo*, 1931/1932, s. 104.

smerujúcu k cieľu národného prebudenia“[52], „priliehavú charakteristiku pomerov národného prebúdzania“ [53], vďaka ktorým bola inscenácia „chutná a interesantná“ [54]. Aj keď sa o režijnej práci Milana Svobodu z dobovej tlače veľa nedozvieme, kritika zaznamenala iný dôležitý detail: inscenácia bola „pekne vystrojená i po slovensky naštudovaná“[55]. Poznámka o jazyku sa týka už spomenutého Svobodovho úsilia pracovať so slovenčinou ako javiskovou rečou, dôležitejšia je však zmienka o „peknom vystrojení“. Upozorňuje na jednu z devíz Milana Svobodu, ktoré s odstupom času vyzdvihol vo svojej štúdii Zoltán Rampák, a tou je prístup k scénickému riešeniu[56]. Svobodovo divadlo vďaka zmyslu pre výtvarno smerovalo k štylizácii a hoci sa nedá nazvať antiiluzívnym, pracuje s vizuálnymi prvkami príbuzným spôsobom. Využíva špecifické farby, tvary, koncepčne buduje atmosféru, čím sa jeho poetika približuje ku kvapilovskému impresionizmu. Vo svojich inscenáciách nevyužíval dobovo frekventovaný princíp estetického rozmiestnenia dekorácie z fundusu, ale spolupracoval s profesionálnymi výtvarníkmi, akými boli napríklad Josef Hurt, grafik Jan Květ, maliar František Tichý a napokon príslušník košickej moderny František Foltýn. Napriek tomu, že *Inkognito* sa nezaraďuje k Svobodovým profilovým inscenáciám[57], uplatnili sa v ňom niektoré základné princípy režisérovho priestorového videnia. Podľa nákresov jednotlivých miest deja a opisov, ktoré ich sprevádzajú v knižnom vydaní Hankovej úpravy, má každé z nich určitú koncepčne budovanú atmosféru.

---

52 [Bez údajov. Článok o činnosti SND a Palárikovom *Inkognite.*] In *Slovenský Východ*, 1921, roč. 3, č. 223, s. 2 (30. 9. 1921).

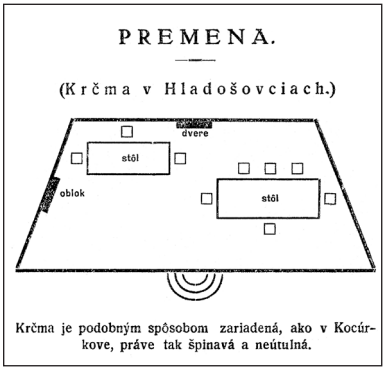
53 [Bez autora.] Slovenské Národné divadlo. In *Slovenské pohľady*, 1922, roč. 28, č. 1 (január), s. 53 – 56.

54 Tamže.

55 Tamže.

56 RAMPÁK, Zoltán. Dve národné kultúry v jednej inštitúcii. In *Otázky divadla a filmu*. III. Ed. Artur Závodský. Brno Universita J. E. Purkyně, 1973, s. 121 – 135. Dostupné na internete: https://digilib.phil.muni.cz/handle/11222.digilib/120979 [cit. 28. 11. 2015].

57 Medzi profilové inscenácie Milana Svobodu patrili napr. F. L. Věk: *U Butheauů*, 1920; A. Jirásek: *M. D. Rettigová*, 1921, H. Ibsen: *Pani z prímoria*, 1921; F. Šrámek: *Mesiac nad riekou*, 1922; Molière: *Lakomec*, 1922.



Nákresy scény. Prevzaté z knižného vydania Ján PALÁRIK. *Incognito*. Upravil Jaroslav Hanka. Bratislava, 1921, s. 15, 33, 77.

Nákresy prezrádzajú, že priestorové riešenie zodpovedalo systému portálového javiska (tzv. „kukátka“) – priestor bol ohraničený z troch strán. Bočné steny sa smerom k rampe rozširovali, a tým sa priestor opticky prehlboval. Jednotlivé miesta deja mali rozličný počet vchodov a východov, pričom prvý vstup postavy na scénu bol orientovaný zväčša konvenčne – en face, t. j. tvárou do hľadiska. Z pohľadu scénografie bola najzaujímavejšie a najčlenitejšie riešená izba v dome Sokolovej. Stôl v strede ju pomyselne rozdeľoval na dve časti: pracovnú (vpravo) a sviatočnú (vľavo). Tomu zodpovedala aj orientácia ďalších vstupov na scénu: pravými dverami vychádzala a vchádzala zvyčajne

slúžka a ľavými dverami Evička a jej matka. Okrem toho sa v danom priestore výrazne využívala aj hĺbka javiska. V popredí bol umiestnený stolík so zrkadlom, kde sa cifrovala Evička. Rovnako aj „kredenc" v pracovnej časti stál v popredí. Využívala sa však i pohovka umiestnená celkom v úzadí scény.

V kocúrkovskej krčme sa používali rovnaké konvenčné smery príchodov a odchodov. Vľavo bol situovaný vnútorný priestor domu (krčmy), vchod zvonku bol opäť en face. Na rozdiel od izby v dome Sokolovej bol v strede veľký prázdny priestor, ktorý s najväčšou pravdepodobnosťou využívali kosci a hrabáčky na tance a spevy.

Kým izba u Sokolovej, v ktorej centrálny priestor vypĺňa stôl a „na stene sú povesené obrazy aj kríž"[58] pôsobí útulne, kultúrne, „usadene" a dynamizuje ju pohyb príchodov a odchodov s využitím prvkov dverovej komédie (tento priestor disponuje najvyšším počtom dverí v celej inscenácii), krčma v Kocúrkove so „špinavými stenami a náradím"[59] javisko skôr obkolesuje a vytvára kontrastnú kulisu k tanečným a speváckym výstupom v popredí. Svoboda využíva kontrasty nielen v atmosfére a usporiadaní priestoru, ale aj v hereckých akciách, pričom dbá na ich význam a motiváciu.

Jedným z príkladov „dourčenia" či ozvláštnenia konkrétnej situácie hlbšou motiváciou je rozhovor Sokolovej s Potomským v prítomnosti Evičky[60]. Evička si počas neho sadne do úzadia (na pohovku v tesnej blízkosti zhovárajúcich sa). Postaví a ozve sa až vtedy, keď matka pred Potomským začne kriticky hovoriť o jej výchove. Keď Sokolová neprestáva, Evička chce odísť z miestnosti, matka ju však zadrží a odísť jej „dovolí" až rozkazom – pošle ju po zákusok.[61] U Palárika sa takéto stupňovanie dramatického napätia v dialógu prostredníctvom konkrétnej hereckej akcie (načúvanie – vzbura – pokorenie) nenachádza. Evička je iba jednou z prítomných postáv, ktorá sa v istom momente ohradí a v istom momente na matkin podnet odíde zo scény. Reži-

58 PALÁRIK, *Incognito*, 1921, s. 15.
59 PALÁRIK, *Incognito*, 1921, s. 33.
60 PALÁRIK, *Inkognito,* 1972, I/3.
61 PALÁRIK, *Incognito*, 1921, Predohra/3. výstup, s. 19, 20.

sér repliky neilustruje, ale pridáva im životnosť, nachádza v nich pre účinkujúcich konkrétne podnety na hereckú akciu.

Predpokladáme, že úprava knižne vyšla až po uvedení *Inkognita* v SND, a preto nákresy scén i opisy pohybu na scéne (hoci len veľmi náznakové a stručné) môžu byť čiastočne záznamom javiskovej realizácie.

Inscenácia v Bratislave mala v porovnaní s Marškou omnoho menej repríz, podľa dostupných zdrojov ich bolo päť. Pri výklade uvedeného faktu treba zohľadniť, že v danom období „počet obecenstva v Bratislave nedovoľuje, aby sa jedna hra opakovala viac ako tri razy (okrem nedele)“[62], a preto päť repríz môžeme pokladať za úspech.

Kým v Marške sa pri tvorbe inscenácie *Inkognita* i v ohlasoch naň zdôrazňovala tendenčná a národnobuditeľská funkcia Palárikovho diela, Svoboda mal v SND vyššie ambície.

Karel Balák, predstaviteľ Jelenského v Marške a Borodáčov spolužiak z pražského konzervatória, definoval zmysel divadla ako „výchovu“. Zastával názor, že „slovenskému ľudu“ netreba hrať „ešte ani Ibsena, Strindberga, Wedekinda a p. – na to máme kedy“, a odporúčal tvorcom, aby hrali „proste motivované obrázky Tajovského, Urbánka alebo českých autorov Tyla, Jeřábka, Jiráska, Mrštíkovcov, Svobodu, atď.“, pretože „ľud sa musí vychovávať pomaly“.[63] Podobnú koncepciu dlhé roky zastával a uplatňoval vo svojej režijnej tvorbe i dramaturgickom zameraní náš prvý profesionálny režisér Janko Borodáč.

Svobodova dramaturgia mala širší záber a jeho ambíciou nebolo vychovávať „slovenský ľud“, ale zaujať a osloviť moderného diváka – aj *Inkognitom*. V koncepte listu redaktorovi R. N. (Robotníckych novín – pozn. aut.) na margo skúmanej inscenácie uvádza: „Kto pozorne preštudoval takú hru, ako je Inkognito, vie posúdiť, ako ťažko

[62] SVOBODA, Milan. *Šéfredaktorovi R. N.* [Koncept listu Milana Svobodu redaktorovi Robotníckych novín z r. 1921. Rukopis s opravami. 3 s. Cit. pasáž na s. 3.] Dokumentácia Divadelného ústavu v Bratislave. Zbierka osobností. Osobná obálka: Svoboda, Milan.

[63] BALÁK, K. Divadelná výchova slovenského ľudu. In *Mladé Slovensko,* 1921, roč. 3, č. 5 – 6, s. 141.

je vykresať z nej toľko životnosti, aby zaujala i moderného diváka, ako sa stalo v mojom režijnom podaní.“[64] Svoboda teda svoju inscenáciu z roku 1921 pokladal za vydarenú a podľa sporých dobových ohlasov takou aj bola.

Ak Janko Borodáč v bulletine k inscenácii Palárikovho *Drotára* v roku 1942 uvádza, že slovenská klasika driemala až do roku 1925 a obdobie činnosti českých divadelníkov v 20. rokoch na Slovensku zostručňuje sloganom: „Oni prichádzali s Čapkom – my s Palárikom,“[65] treba pripomenúť, že s Palárikom neprišli do SND Slováci, ale Česi, hoci niekoľko Slovákov vrátane Janka Borodáča bolo pri tom.

Janko Borodáč dva roky po rozpade Maršky[66] nastúpil do SND ako herec a režisér na základe pozvania od Oskara Nedbala. Po Palárikovi prvý raz siahol začiatkom 30. rokov, keď naštudoval mimoriadne úspešnú inscenáciu *Dobrodružstvo pri obžinkoch* (1933, obnovená premiéra 1936).[67] Krátko po obnovenej premiére a úspechu v Prahe sa v repertoári SND objavilo v Borodáčovej réžii aj *Inkognito* (1938) ako otváracie predstavenie prevažne slovanskej sezóny, ktorá sa mala niesť v znamení „spomienky na naše dvacaťročné oslobodenie sa“[68]. Z pôvodne avizovaného slovanského zamerania repertoáru však z politických príčin v tejto sezóne zišlo. Borodáč *Inkognitom* nenadviazal na úspech *Dobrodružstva*, ale skôr na svoju skúsenosť z Maršky. Medzitým – za približne sedemnásť rokov – profesionálne vyrástol.

V dvadsiatych rokoch bol zapálený za poslovenčenie a vznik skutočne slovenského divadla, v roku 1938 sa nadchol pre vznik samostatnej Slovenskej republiky. Počnúc *Inkognitom* začal texty slovenskej

---

64 SVOBODA, koncept listu, s. 2.

65 *Ján Palárik: Drotár.* [Bulletin k inscenácii SND, réžia: J. Borodáč, premiéra: 8. 3. 1942].

66 Marška z ekonomických dôvodov zanikla v júni 1922. Borodáč nastúpil do SND v roku 1924.

67 S inscenáciou *Dobrodružstva pri obžinkoch* v roku 1936 SND hosťovalo v pražskom Národním divadle, kde (podobne ako Tajovského *Ženský zákon* v Borodáčovej réžii) zožala veľký úspech.

68 *Ján Palárik: Inkognito.* [Bulletin k inscenácii SND, réžia: J. Borodáč, premiéra: 15. 9. 1938].

klasiky výrazne „vybrusovať“[69] a vytvárať z nich tendenčné javiskové výpovede. Borodáčov upravovateľský či až autorský prístup k Palárikovmu *Inkognitu* by sa dal interpretovať aj ako pomyselná polemika s úpravou Jaroslava Hanku. Kým Hanka text výrazne skultivoval a „povýšil“ na úroveň sentimentálnej veselohry, Borodáč podporil palárikovskú živelnosť a ľudovosť. Podobne ako Hanka usiloval sa o sprehľadnenie kompozície a elimináciu monológov. S textom však narábal oveľa voľnejšie: posilnil dynamiku, pričom problematické monológy prepisoval do dialógov; v tom mu výrazne napomohli aj dve nové pripísané postavy (školák Števko a krčmárova prostoduchá dcéra Róza). Jazykovo bola Borodáčova úprava Palárikovi síce bližšia (zachoval maďarčinu i nemčinu), na druhej strane sa však od Palárika vzďaľovala – Borodáč výstupy voľne škrtal, preskupoval i prepisoval. Využíval a miestami až zneužíval Palárikov text na vyjadrenie vlastných dobovo podmienených názorov.[70]

Súvislosti s predchádzajúcou realizáciou *Inkognita* prezrádzajú nákresy v zachovanom inscenačnom texte[71] – v mnohom pripomínajú usporiadanie priestoru pre jednotlivé prostredia v knižnom vydaní Hankovej úpravy. Istú nadväznosť dokumentuje i opakované obsadenie Jozefa Kella do úlohy židovského krčmára Spitzera a Márie Sýkorovej (rod. Pochmannovej) do úlohy Sokolovej[72], ktoré stvárnili nielen v Marške v roku 1921, ale aj v SND v roku 1938.

---

[69] Parafráza Borodáčovho pomenovania Palárikovho *Inkognita* ako „vybrúsenej a originálnej perličky slovenskej Thalie.“ Porov. *Ján Palárik: Inkognito.* [Bulletin k inscenácii SND, réžia: J. Borodáč, premiéra: 15. 9. 1938].

[70] V texte sa objavuje v narážke „otec“ Adolf Hitler (v replike dopísanej postavy krčmárovej dcéry Rózy, ktorú stvárňovala Vilma Jamnická), tiež text, ktorý sa dá vnímať ako narážka na problematiku držania zbraní židovskými občanmi a pod. Premiéra *Inkognita* sa odohrala ešte pred vyhlásením autonómie (premiéra: 15. septembra 1938, vyhlásenie autonómie: 6. októbra 1938). *Ján Palárik: Inkognito.* [Inscenačný text s poznámkami a nákresmi, SND 1938. Uvedený dátum prvej skúšky: 15. 8. 1938] Zbierka inscenačných textov. Archív Divadelného ústavu v Bratislave. Sign. INT 96, s. 39 – 42, 54.

[71] *Ján Palárik: Inkognito*. [Inscenačný text s poznámkami a nákresmi, SND 1938.]

[72] V tejto úlohe vystupovala M. Sýkorová a H. Meličková.

Borodáčovo tendenčné tvrdenie teda treba poopraviť: s Palárikom, rovnako ako s Čapkom – prichádzala spoločná československá činohra, ktorej v danom období šéfoval Milan Svoboda.

Úprava Jaroslava Hanku v jeho naštudovaní a v nadväznosti na ňu inscenácia *Inkognita* v réžii Viléma Táborského v Marške predstavujú prvé, a preto dôležité pokusy nielen o oživenie, ale aj o etablovanie slovenskej klasickej dramatiky 19. storočia v repertoári našej začínajúcej profesionálnej scény. Výskum prvých rokov existencie SND aj prostredníctvom rekonštrukcie Palárikovho *Inkognita* potvrdzuje, že prvé kroky smerujúce k tvorbe dramaturgie pôvodných slovenských hier sa objavili ešte pred zakladateľskou érou Janka Borodáča v bratislavskej činohre. Borodáč na československú etapu svojimi úsiliami nadväzoval i keď ju ako súčasť dejín slovenského profesionálneho divadla nikdy nevnímal.

IMRE MADÁCH: TRAGÉDIA ČLOVEKA (1926)

Peter Kováč

Situácia v prvých rokoch pôsobenia SND

Nie je nijakou novinkou konštatovať, že SND vzniklo v strednej Európe ako posledné národné divadlo a iným spôsobom ako inde. V strednej Európe (s výnimkou Poľska) profesionálne divadlo nebolo samozrejmosťou a potrebu jeho založenia hlásala meštianska romantická ideológia. V západnej Európe stáročia fungovala živá ľudová divadelná kultúra, vysoké umenie vyrástlo priamo z nej a obrátilo sa proti „ľudovému" divadlu. V strednej Európe národné divadlá vznikli ako výsledok ideologických snáh národnoobrodeneckého hnutia na to, aby hrávali „vysoké" dramatické umenie, divadelná prax sa však vždy rýchlo ubrala vlastnou cestou a národné divadlo začalo žiť podľa vlastných zákonitostí. (Na čelo divadiel sa všade dostali praktici, odborníci na ľahkú ľudovú zábavu a zakladatelia či ideoví osnovatelia národných divadiel mohli iba dúfať, že v budúcnosti sa to zmení.) Masová základňa národného hnutia bola najslabšia práve na Slovensku, kde ani v období romantizmu a vzostupnej fázy národnoobrodeneckého hnutia nevzniklo oficiálne profesionálne, po slovensky hrajúce divadlo. (Jeho funkciu čiastočne prebralo divadlo ochotnícke, najreprezentatívnejšie Slovenský spevokol v Martine.)

Treba si uvedomiť aj fakt, že Poľské národné divadlo vzniklo vo Varšave už roku 1765, teda 67 rokov pred maďarským, celé storočie pred srbským a českým. Jedine ono sa nezrodilo na romanticko-nacionalistickom základe (nebolo založené proti cudzojazyčným divadlám ako ostatné, ale s podporou poľského kráľa, šľachty a podnikateľov) a o 155 rokov neskôr ani Slovenské národné divadlo. Slovenskí kultúrni a politickí činitelia si uvedomovali potrebu vzniku profesionálneho divadla v Bratislave, kde však nebolo veľmi na čom stavať (ani

na divadelnej tradícii, ani na relevantnom slovenskom publiku). A tak 4. februára 1919 pri príležitosti vjazdu slovenskej vlády Dr. Vavra Šrobára do Bratislavy hrala v bratislavskom Mestskom divadle opera pražského Národného divadla. A prešlo iba zopár mesiacov, keď do Bratislavy zavítal súbor Východočeskej divadelnej spoločnosti Bedřicha Jeřábka a po prvý raz vystúpil 5. júla 1919 s Trévalovou hrou *Válka bohů*. Potom sa vybral na niekoľkomesačný zájazd po slovenskom vidieku, odkiaľ sa vrátil do Bratislavy, kde okrem Mestského divadla hral aj v petržalskej Aréne. Družstvo Slovenského národného divadla, ktoré vzniklo z podnetu politických i kultúrnych činiteľov (v novembri 1919), napokon rozhodlo, že od 1. marca 1920 začalo pod názvom Slovenského národného divadla pôsobiť Východočeské divadlo po česky, čo je v histórii stredoeurópskych divadiel skutočne rarita. Svedčí však o reálnom stave povojnovej slovenskej kultúry, jeho inteligencii, civilizačnej úrovni – jednoducho, bez českej pomoci by sme sa v rokoch budovania štátu neboli obišli. Iste, činohra SND spočiatku pôsobila skôr na okraji českého divadelníctva ako provinčné divadlo, ktoré malo ďaleko od toho, aby v začiatkoch vyprofilovalo čo len náznak nejakého umeleckého programu. V tých časoch sa za jednu sezónu odpremiérovalo aj vyše 30 hier, inscenácie sa vyrábali ako na bežiacom páse a niektoré mali iba jednu či dve-tri reprízy. Nič nebolo jednoduchšie, ako sa uspokojiť s divadelnou „šmírou" a manierou, lebo národné divadlo bolo súkromným podnikom, ktorý veľmi málo dbal o umeleckú kvalitu svojej produkcie a doslova žmýkal herecký potenciál súboru. Svoj podiel na tom malo aj Ministerstvo školstva a národnej osvety, ktoré vďaka finančnej podpore držalo v rukách Družstvo i vedenie národného divadla. Podpora bola nízka a kalvária s financovaním divadla sa neskončila ani v nasledujúcich rokoch. Zlá finančná situácia sa podpísala nielen pod nedostatočné podmienky na umeleckú tvorbu, ale dokonca neskôr aj pod samovraždu Oskara Nedbala. Takže spočiatku sa uvádzalo všeličo, režijno-dramaturgická interpretácia bola neznámym pojmom podobne ako scénografické riešenia (meno scénografa sa pomerne dlho na plagátoch vôbec neobjavovalo). Súvisí to s viacerými faktormi. Po prvé, s romantickou a osvetárskou vierou vo všemocnosť slova, ktoré pre-

vládalo nad ostatnými výrazovými prostriedkami divadla. Po druhé, s národno-buditeľským úsilím českých divadelníkov, ktorí sem neprišli iba podnikať, ale s vedomím, že budú pôsobiť v kultúrne zaostalej krajine, kde Slováci takmer prišli o svoju národnú identitu. Po tretie, s publikom, ktorého bolo v Bratislave málo a nebolo iba české a slovenské, ale väčšinou maďarské a nemecké. Václav Jiřikovský, ktorý sa stal šéfom činohry SND na začiatku sezóny 1925/1926, odhadoval, že v Bratislave chodí do divadla asi dvetisíc osôb[1].

Hoci sa z uvedených dôvodov zrejme nemožno čudovať náhodnému repertoáru, zničujúco veľkému počtu premiér naštudovaných v minimálne krátkom skúšobnom procese, už vtedy si kritika túto náhodnosť všimla a Bedřichovi Jeřábkovi, prvému riaditeľovi SND, vyčítala nedobre zostavený repertoár a nepripravenosť súťažiť s divadlom nemeckým a maďarským. Kritik Bohumil Mathesius ho napomínal, že repertoár SND musí byť zostavený s porozumením pre slovenské potreby, pre slovenského ducha[2], a Jan Květ okrem nedobrej skladby repertoáru upozorňuje aj na improvizovanosť až ledabolosť réžie a inscenačných postupov[3]. Obaja kritici žiadali, aby sa prestalo s improvizáciami a prešlo sa k systematickému budovaniu profesionálneho divadla na Slovensku. Kritika SND vyvrcholila po predstavení Ibsenovej *Nory* v réžii Viléma Táborského v januári 1921, keď kritik napísal: „Činohra SND hrozivě stůně, ač právě jí by si mělo slovenské divadlo nejvíce vážit a všemožně podporovat. Není tam kázně, není tam jediné pevné ruky. Snad nový dramaturg sjedná nápravu.“[4]

Nič sa však nezmenilo a prudká diskusia v novinách trvala až do odchodu Bedřicha Jeřábka a Viléma Táborského. Príchodom Milana Svobodu na čelo činohry (jún 1921) sa začal meniť aj jej profil, zvýšila sa úroveň repertoáru, prestali sa hrať brakové hry, ktoré nahra-

1 Porov. *Päť rokov Slovenského národného divadla v Bratislave*. Bratislava 1925.

2 Citované podľa MRÁZ, Andrej. Podiel Slovenského národného divadla na rozvoji slovenskej vzdelanosti po roku 1918. In *Pamätnica Slovenského národného divadla*. Bratislava : SVKL, 1960, s. 17.

3 KVĚT, Jan. Divadelní sezóna v trojjazyčním městě, In *Jeviště*, 1921, roč. 2, s. 549.

4 „S“. Ibsenova Nora v SND. In *Jeviště*, 1921, roč. 2, č. 14.

dil prevažne realistický repertoár, zvýšila sa úroveň slovenčiny, hoci Svobodove inscenácie neprekročili hranicu iluzívneho, ťažkopádneho, didakticko-explikatívneho realizmu. Zato inscenácie vtedajšieho riaditeľa SND Josefa Hurta boli expresívnejšie, s väčším dôrazom na vizuálnu stránku, s úmyslom prekvapiť a zaujať diváka aj inými výrazovými prostriedkami ako správne vysloveným slovom a opisnorealistickým herectvom. Okrem náročnej svetovej a českej klasiky, súčasného českého repertoáru sa Hurt so Svobodom usilovali budovať aj slovenský repertoár.

Aby bol obraz budovania SND jasnejší, treba možno uviesť zopár čísel. Od 1. marca 1920 do konca roka 1925 divadlo uviedlo 60 opier, 10 baletov, 24 operiet a 188 činoherných inscenácií. Z toho sa po slovensky hralo len 27 činohier a jedna opera. Po slovensky hraný repertoár sa skladal zo starších i novších hier predprevratovej dramatickej tvorby a z niekoľkých prekladov. Zo slovenských autorov sa hrali napríklad Chalupka, Socháň, Urbánek, Tajovský a roku 1925 Václav Jiřikovský uviedol Hviezdoslavovu hru *Herodes a Herodias*. V sezóne 1921/1922 divadlo zaradilo po slovensky 6 premiér, v nasledujúcej jednu, v ďalšej dve, čo vyvolávalo negatívne reakcie a možno to bolo aj jednou z príčin odchodu Josefa Hurta z divadla.

Začiatkom sezóny 1923/1924 preberá fakticky správu SND do svojich rúk ministerstvo, ktoré poverilo prevádzkou súkromného podnikateľa Oskara Nedbala. Po odchode Milana Svobodu sa na jeden rok stal šéfom činohry Josef Hurt, po ňom začiatkom sezóny 1924/1925 režírujúci herec Vladimír Šimáček a v tejto sezóne činohra uviedla už 7 slovenských premiér. Počas krátkeho pôsobenia (1923 − 1926 a 1930 − 1931) tohto režírujúceho herca začal v divadle režírovať aj Janko Borodáč. V každom prípade sa Šimáček spolu so Svobodom stali jednými zo zakladateľov realistickej tradície slovenského divadla.

Keď divadlo roku 1924 prevzal Oskar Nedbal, situácia v Bratislave už bola podstatne iná ako v časoch Bedřicha Jeřábka, pretože v nej žilo oveľa viac Čechov a Slovákov ako predtým. SND si získalo nepočetné, ale stabilné obecenstvo. Nemohlo síce finančne udržať národné divadlo, ale prejavovalo zvýšené nároky na inscenačnú kvalitu predstavení. Po období viac-menej náhodného repertoáru za čias šéfo-

vania Šimáčka začiatkom sezóny 1925/1926 prevzal vedenie činohry Nedbalov spolupodnikateľ Václav Jiřikovský, ktorý ako Reinhardtov obdivovateľ otvoril éru veľkých repertoárových čísiel svetovej klasiky, pokračoval v uvádzaní slovenského repertoáru a začal stabilizovať činoherný súbor. Na druhej strane sa však vôbec nevyhýbal ani komerčnému repertoáru. „Súvisí to aj s pominutím prvej vlny povojnovej konjunktúry a vlastenecko kultúrneho nadšenia – štát začína sporiť, subvencie sa už nedávajú s takou štedrou, zavše až ľahkovážnou rukou, divadlá musia trochu viac na seba zarábať. Nastáva čas uvažovania a triedenia, lebo aj politické sily sa dávajú do pohybu, situácia spoločenská sa stáva čoraz komplikovanejšou a diferencovanejšou. Zväčšujúci sa počet slovenských hercov umožňuje čoraz viac čisto slovenských predstavení a nacionalistická radikalizácia, ktorá začína získavať politickú pôdu, spôsobuje, že sa čoraz viac volá po poslovenčení bratislavského divadla. Postupne i toto volanie sa politicky diferencuje.“[5]

Taká bola situácia v čase, keď činohre SND šéfoval Václav Jiřikovský.

Václav Jiřikovský

Václav Jiřikovský (vl. menom Herrein, 1926 − 1929) sa narodil r. 1891 v Brne, r. 1911 bol už jedným z popredných členov Umělecké družiny Marie Procházkovej-Malej a o rok nato ho v nej vymenovali za hlavného režiséra. Za 1. svetovej vojny hral v činohre Národného divadla v Brne, r. 1919 sa stal riaditeľom Národného divadla v Moravskej Ostrave, od r. 1926 do r. 1929 bol šéfom činohry v Bratislave a spolupodnikateľom Oskara Nedbala. Po odchode z Bratislavy, kde sa nevedel zmieriť s večnými finančnými starosťami, krízami a spormi, ho angažovali do divadla Uranie v Prahe a r. 1930 do Švandovho divadla na Smíchove. Od r. 1932 až do okupácie bol riaditeľom Zemského divadla v Brne. Za okupácie ho gestapo zatklo a odvliekli do Osvienčimu, kde ho 9. mája 1942 zabili.

[5] DEDINSKÝ, M. M. Pôsobenie českých režisérov v SND. In *Slovenské divadlo*, 1969, roč. 17, 1969, č. 4, s. 506.

Tvorba režiséra Maxa Reinhardta mu učarovala ešte počas vojny a keď šéfoval v Bratislave, chcel mať podobné divadlo a inscenovať veľké plátna, staré i nové, vážne i komické hry. Samozrejme, veľkého nemeckého režiséra s jeho barokovou veľkoleposťou a imagináciou chcel napodobniť v provinčných podmienkach, za málo peňazí, so skromným svetelným parkom a minimom prostriedkov na výrobu i prevádzku.

Napriek tomu bolo jeho pôsobenie v SND nepochybne veľkým prínosom. Bol výnimočne vzdelaný, mimoriadne sčítaný, veď patril ku generácii *Lidových novín.*

Mal európsky až svetový rozhľad, za jeho pôsobenia však uviedli na javisku SND aj najviac pôvodných slovenských drám. „Bol citlivý na svoje umenie režisérske, svoje herectvo pokladal za menejcenné, ale najväčšie úspechy zožal ako herec. Myslel si, že je organizačný a finančný génius (‚vždyť jsem jen žid'), ale nemal vôbec zmysel pre peniaze a pre seba už nevedel zariadiť vonkoncom nič.“[6]

Začiatkom sezóny 1925/1926 sa síce uviedol nevydarenou inscenáciou Langrovej *Periférie* a Urbánkovho *Rozmajrínu,* potom však už prišli v rýchlom rade významné veľké inscenácie – Mahenov *Jánošík* v preklade Martina Rázusa, v ktorom hral aj hlavnú úlohu, o tri týždne Molièrov *Tartuffe*, o desať dní Plautov *Pseudolus* pod názvom *Figliar*. To všetko od 18. septembra do 19. októbra. Následne 26. novembra prvý raz inscenuje Hviezdoslavovu tragédiu *Herodes a Herodias* a o tri týždne (18. decembra 1925) Shakespearovu komédiu *Mnoho kriku pre nič*.

Dnes je takéto tempo nepredstaviteľné, mohlo by sa zdať, že išlo o narýchlo „zbúchané“ inscenácie, ale Jiřikovský mal vraj vždy pripravený presný režijný plán a okrem riadnych skúšok s voľnými hercami skúšal vo svojom byte. Jeho *Jánošík* sa stal divadelnou udalosťou. Daniel Rapant (manžel Hany Meličkovej) napísal: „Réžiu Mahenovho Jánošíka treba pokladať za najzdarilejši... (doteraz)... výkon Jiřikovského... kde zvlášť horské scény vynikli životnosťou a prirodzenosťou. Prvé dejstvo bolo dokonca prerežírované smerom k teatrálnosti

[6] Tamže, s. 511.

a neprirodzenej patetičnosti, ktorej podľahli takmer všetci účinkujúci tohto dejstva. (Obvyklá známka réžie Jiřikovského)...“[7]

Tartuffe mu veľmi nevyšiel, významným počinom sa však stalo prvé uvedenie tragédie *Herodes a Herodias*, ktoré kritika prijala s nadšením, oceňovala hru i schopnosť českých hercov zvládnuť ťažkú Hviezdoslavovu slovenčinu, jeho často „zamotané“ verše, ako Jiřikovský dokázal doslova „inscenovať eufóniu slovenského jambu a jeho farbu i vôňu“[8]. Obecenstvo to udivilo rovnako ako predtým fakt, že Jiřikovský v *Jánošíkovi* rozprával po slovensky dokonale, presne mäkčil a výborne intonoval.

Ako režisérovi mu najväčšmi vyhovoval Shakespeare, v inscenácii jeho hry sa mohol najviac priblížiť k svojmu vzoru – Maxovi Reinhardtovi. Recenzenti písali o „krásnej výprave“, „bohatosti obrazov“, že „scéna za scénou pôsobili ako ilustrácie z krásnej rozprávky“, o „krásnom umeleckom zážitku“ a „veľmi šťastnej inscenácii“[9].

„Ako Václav Jiřikovský naozaj vychádzal z Reinhardta, vidieť aj na skladbe ďalšieho repertoáru. Po Molnárovom *Gardovom poručíkovi*, ktorý ostatne tiež bol repertoárovou hrou Maxa Reinhardta v Deutsches Theater v Berlíne, Jiřikovský uviedol typicky reinhardtovskú hru: Heiss-Klabundov *Kriedový kruh*, *Rozprávku zimného večera* od Shakespeara a napokon Ibsenovho *Peera Gynta*, parádny kus Brahmovho repertoáru, ktorý, pravda, už režíroval jeho nástupca – Max Reinhardt.

Všetky tieto inscenácie sa niesli aj v reinhardtovskom duchu: sýte farby, hromadenie javiskových účinkov až do barokizujúcej preplnenosti, umocnený pátos, veľké gestá a rôzne ‚čarovania', technické finesy, vizuálne prepjatosti a vášnivá, priam divá zaujatosť rytmom a prúdením slov, viet i obrazov. Bolo to trochu oneskorené prenášanie Reinhardtových postupov na naše javisko, ale malo to svoj význam: naučilo to mnohých hercov neskoršieho Borodáčovho i Šulcovho sú-

[7] RAPANT, Daniel. In *Slovenské dielo*. 1929, č. 1 – 7, s. 121 – 122.

[8] Zdroj: DEDINSKÝ, Pôsobenie českých režisérov v SND, *Slovenské divadlo*, s. 513. [M. M. Dedinský cituje bez udania pôvodných zdrojov – pozn. P. K.]

[9] Tamže.

boru hrať s plným nasadením a s pozornými ohľadmi na všetko, čo okrem herca na javisku bolo.“[10]

Jiřikovský sa ukázal aj ako dobrý divadelný praktik i prezieravý „politik“. Keď hovorí o slovenských a českých hrách v repertoári, nezdôrazňuje dvojjazyčnosť činohry. Išlo mu o získanie obecenstva bez ohľadu na národnosť. Prirodzene, že predovšetkým počítal so slovenským a českým publikom, ktorého bolo vtedy v Bratislave vyše polovice, lebo „Slováci a Česi musia kultúrne spolupracovať, keďže musia i spolu žiť a snažiť sa zo všetkých síl o povznesenie Slovenska v každom ohľade. Preto by bolo netaktické kohokoľvek, nech je to Slovák či Čech, vyháňať politickými invektívami z divadla, ktoré potrebuje čím viac obecenstva“.[11] Ak tu zdôraznil istú taktiku, na inom mieste hovorí, že mu nejde iba o uvádzanie slovenských hier, ale o budovanie dobrého slovenského divadla. Nie je preto vôbec prekvapujúce, že za jeho šéfovskej éry sa uviedlo oveľa viac slovenských hier, resp. hier v slovenčine ako predtým, že sa objavil prvý skutočný slovenský dramatik, ktorý začal písať pre SND, Ivan Stodola, že sám začal klásť mimoriadny dôraz na kvalitu predstavení, lebo v tom videl najväčší význam, a nie v nekonečných hádkach, či uvádzať české, alebo slovenské hry.

Skrátka, Jiřikovského pôsobenie znamenalo pre činohru SND posun od ťažkopádneho realizmu v tradícii končiaceho sa českého principálskeho divadla, ktoré pojem réžia v modernom zmysle slova takmer nepoznalo, k efektnej, vnútorne prepracovanej réžii, ktorá utvorila základ na divadlo imaginácie oproti divadlu imitácie, k divadlu znakovému oproti divadlu opisnému. Šulcovi otvoril cestu práve Jiřikovský, ktorý napr. ako prvý uvádzal na plagáte aj scénografa ako autonómneho spolutvorcu inscenácie a hľadal hlbšie a aktuálnejšie interpretácie diel. Nečudo, že tohto obdivovateľa a napodobňovatela Maxa Reinhardta oslovila aj veľká hra Imre Madácha *Tragédia človeka*.

---

[10] Tamže.

[11] Bratislava a divadlo. Rozhovor s riaditeľom V. Jiřikovským. In *Divadelné album Slovenského národného divadla 1926 – 1927 / Theater Album des Slovakischen National Theaters in Bratislava.* Bratislava, 1928, s. 22.

Skôr, ako sa budeme venovať inscenácii, pripomeňme si autora a jeho tvorbu.

Životopis Imre Madácha

Imre Madách sa narodil v r. 1823 v Dolnej Strehovej v Novohradskej župe, ktorá sa dnes nachádza na území Slovenskej republiky v okrese Veľký Krtíš. Pochádzal z významnej hornouhorskej majetnej šľachtickej rodiny.[12]

Madáchovská rodina patrila už v 12. storočí k najkultúrnejším vrstvám uhorskej aristokracie. Láska k literatúre a úcta k vzdelaniu sa dedili z generácie na generáciu, medzi jeho predkami sa vyskytlo niekoľko vážených spisovateľov. Otca považovali v šľachtických kruhoch Novohradu za pokrokového politika. Zomrel však mladý a výchovu jeho detí odvtedy usmerňovala výlučne matka.

Za slobodna sa volala Anna Majthényiová, pochádzala z popredného rodu hrdých a prísnych barónov Majthényiovcov a do manželstva priniesla ako veno kúriu a majetok z Častvy (Csesztve). Mala pevnú vôľu, tyranskú povahu, v mnohých ohľadoch bola konzervatívna a úctu k vzdelaniu vštepila svojim deťom priam násilím. Madách sa po celý život nedokázal vymaniť spod jej vplyvu, dokonca ani vtedy, keď sa proti jej vôli oženil. Vedel, že za svoje vysoké vzdelanie, aké dosiahol v mladom veku, môže vďačiť práve jej rovnako ako za starostlivosť, vďaka ktorej prekonal v detstve veľa chorôb. Napokon, Madách sa nikdy netešil dobrému zdraviu, mal choré srdce, pľúca a po celý život ho trápila dna. Svoje chatrné zdravie sa snažil posilniť častými pobytmi v piešťanských kúpeľoch. Mal len 14 rokov, keď stratil otca. Vzdelával sa súkromne, skúšky skladal na vacovskom piaristickom gymnáziu. Neskôr sa dostal do Pešti, kde študoval právo. Zoznámil sa s dielami domácich autorov ako Kölcsey, Vörösmarty, Bajza, Eötvos, ale i svetovou klasikou, napr. s dielami Shakespeara a Huga, navšte-

[12] Jeho rodný kaštieľ prešiel nedávno rekonštrukciou a dnes sa v ňom nachádza múzeum tohto významného autora so skvelou inštaláciou, ktoré rozhodne stojí za návštevu.

voval predstavenia peštianskeho *Magyar Színházu*, čítal periodikum *Athenaeum*[13]. Ovládal latinčinu, nemčinu a francúzštinu.

Roku 1840 sa vrátil do rodnej obce, kde sa súkromne pripravoval na skúšky z práva. Roku 1841 ukončil univerzitné štúdium. O rok nato získal advokátsku kvalifikáciu. Stal sa koncipientom v Balážskych Ďarmotách, neskôr ho vymenovali za podnotára. Zapojil sa do politiky ako prívrženec centralistov. V župe sa stal známym ako hovorca opozície. Neskôr sa pre problémy so srdcom musel podnotárskeho miesta vzdať, naďalej však publikoval v *Pesti Hírlap.*

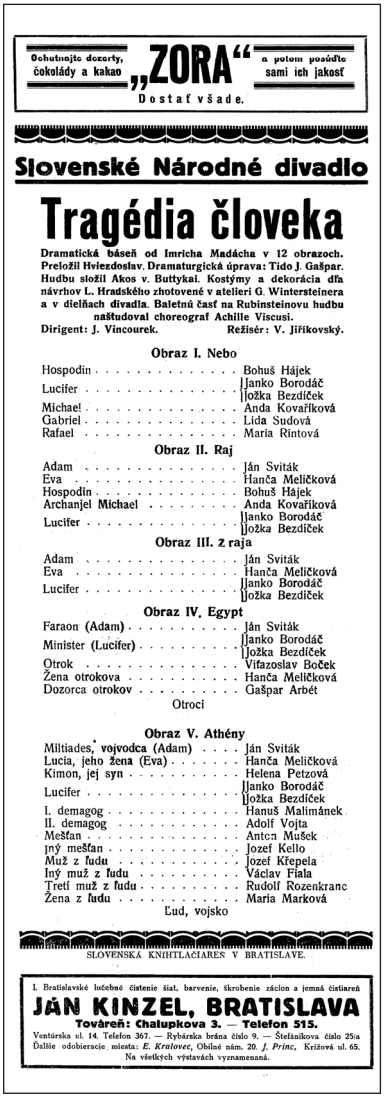
Roku 1845 sa oženil s Alžbetou Fráterovou. Toto manželstvo však stroskotalo a roku 1854 sa rozviedli napriek tomu, že mali tri deti a materiálne boli zabezpečení, keďže Madáchova matka im kúriu a statok v Častve darovala. Vinou zlého zdravotného stavu sa Madách nezúčastnil ani revolučných zápasov v rokoch 1848 – 1849, ale na svojom majetku pravdepodobne skrýval niekoľkých revolucionárov, za čo ho neskôr udali a v auguste 1852 aj zatkli. Uväznili ho v Bratislave, neskôr v Pešti, zhabali mu výnosy z majetku, ale pre nedostatok dôkazov ho nakoniec roku 1853 prepustili. Madách žil istý čas v Dolnej Strehovej osamotený a začal sa venovať ideovo hlbším dielam. Zvolili ho za člena Kisfaludyho spoločnosti, ako aj Maďarskej akadémie vied.

V rokoch 1860 − 1861 sa znova zapojil do politiky a stal sa poslancom uhorského snemu za Novohradskú župu. Roku 1861 sa pridal na stranu radikálneho krídla. Jeho zdravotný stav sa však stále zhoršoval a 5. októbra 1864 v Dolnej Strehovej vo veku 41 rokov zomrel.

Dielo

Roku 1840 mu v Pešti vyšla prvá zbierka básni pod názvom *Lantvirágok (Kvety lutny).* Jeho lyrickú tvorbu inšpirovala mladícka láska k Etelke Lónyayovej. Poéziu písal po celý život, ale viac básnických zbierok už nevydal.

[13] *Athenaeum* (1892 − 1947) − jeden z najvýznamnejších maďarských filozofických a politologických časopisov, ktorý vydávala Maďarská akadémia vied.



Ochutnajte dezerty, čokolády a kakao „ZORA“ a potom posúďte sami ich jakosť
Dostať všade.

Slovenské Národné divadlo

Tragédia človeka

Dramatická báseň od Imricha Madácha v 12 obrazoch. Preložil Hviezdoslav. Dramaturgická úprava: Tido J. Gašpar. Hudbu zložil Akos v. Buttykai. Kostýmy a dekorácia dľa návrhov L. Hradského zhotovené v ateliéri G. Wintersteinera a v dielňach divadla. Baletnú časť na Rubinsteinovu hudbu naštudoval choreograf Achille Viscusi.
Dirigent: J. Vincourek. Režisér: V. Jiříkovský.

Obraz I. Nebo

Hospodin . . . . . Bohuš Hájek
Lucifer . . . . . Janko Borodáč / Jožka Bezdíček
Michael . . . . . Anda Kovaříková
Gabriel . . . . . Lida Sudová
Rafael . . . . . Maria Rintová

Obraz II. Raj

Adam . . . . . Ján Sviták
Eva . . . . . Hanča Meličková
Hospodin . . . . . Bohuš Hájek
Archanjel Michael . . . . . Anda Kovaříková
Lucifer . . . . . Janko Borodáč / Jožka Bezdíček

Obraz III. Z raja

Adam . . . . . Ján Sviták
Eva . . . . . Hanča Meličková
Lucifer . . . . . Janko Borodáč / Jožka Bezdíček

Obraz IV. Egypt

Faraon (Adam) . . . . . Ján Sviták
Minister (Lucifer) . . . . . Janko Borodáč / Jožka Bezdíček
Otrok . . . . . Vitazoslav Boček
Žena otrokova . . . . . Hanča Meličková
Dozorca otrokov . . . . . Gašpar Arbét
Otroci

Obraz V. Athény

Miltiades, vojvodca (Adam) . . . . Ján Sviták
Lucia, jeho žena (Eva) . . . . . Hanča Meličková
Kimon, jej syn . . . . . Helena Petzová
Lucifer . . . . . Janko Borodáč / Jožka Bezdíček
I. demagog . . . . . Hanuš Malimánek
II. demagog . . . . . Adolf Vojta
Mešťan . . . . . Anka Mušek
Iný mešťan . . . . . Jozef Kello
Muž z ľudu . . . . . Jozef Křepela
Iný muž z ľudu . . . . . Václav Fiala
Tretí muž z ľudu . . . . . Rudolf Rozenkranc
Žena z ľudu . . . . . Maria Marková
Ľud, vojsko

SLOVENSKÁ KNIHTLAČIAREŇ V BRATISLAVE.

I. Bratislavské lučebné čistenie šiat, farbenie, škrobenie záclon a jemná čistiareň
JÁN KINZEL, BRATISLAVA
Továreň: Chalupkova 3. — Telefon 515.
Ventúrska ul. 14. Telefon 367. — Rybárska brána číslo 9. — Štefánikova číslo 25/a
Ďalšie odobieracie miesta: *E. Kralovec*, Obilné nám. 20. *J. Princ*, Krížová ul. 65.
Na všetkých výstavách vyznamenaná.

Plagát SND k inscenácii hry Imre Madácha *Tragédia človeka*. Foto Archív SND, Bratislava.

Svoju prvú drámu napísal ako šestnásťročný. Okrem *Tragédie človeka* napísal šesť tragédií a jednu satirickú veselohru. Takmer ani jedna z týchto hier však nie je ničím významná, a tak môžeme Madácha považovať za autora jediného diela. Pred *Tragédiou človeka* azda stojí za zmienku komédia *Civilizátor* (1859), inšpirovaná Aristofanom. Hovorí o dedinskom gazdovi Istvánovi báčim, ktorý so svojimi čeľadníkmi žije v srdečnom patriarchálnom vzťahu. Jeho čeľadníci reprezentujú vtedajšie národnosti v Uhorsku. V obci sa však objaví istý Stroom, „civilizátor“, ktorý chce pozdvihnúť barbarský východný svet. V tejto komédii si Madách robí posmech z Bachovho režimu a nastoľuje aj národnostnú otázku. Po *Tragédii človeka* v rokoch 1860 − 1861 utvoril na základe známeho starozákonného príbehu ešte dramatizovaný epos *Mojžiš* s dôrazom na motivickú líniu, v ktorej sa Mojžiš ako vodca ľudu dostane do konfliktu s nehodným davom.

Tragédia človeka

Tragédia človeka vznikla v rokoch 1859 – 1860, tlačou vyšla

roku 1862, maďarské divadlo ju však bolo schopné uviesť až o vyše 20 rokov neskôr.

Z Madáchovho životopisu vyplýva, že reformné roky prežil ako mladý človek, veď počas revolúcie mal 25 – 26 rokov, a potom viac ako 10 rokov prežíval realitu viedenského politického útlaku Uhorska. Nikto nevyjadril myšlienkový a emocionálny stav tohto obdobia, jeho pochybnosti, nádeje a porevolučné vytriezvenie s väčšou dramatickou hĺbkou a účinnejšie ako práve Madách v dodnes najdôležitejšom klasickom diele maďarskej dramatickej literatúry. Táto dramatická báseň v zásade hľadá odpoveď na otázku, či civilizačný vývoj znamená zároveň aj skutočný pokrok ľudstva.

Vzťah doby, témy a žánru

Desať rokov po porážke bojov za národnú slobodu bol dostatočne dlhý čas, aby sa s odstupom dal reálne zhodnotiť ich význam a príčiny neúspechu. Poučenie z konkrétnej historickej situácie, ktorá motivovala vznik hry, už bolo možné zovšeobecniť a pozdvihnúť na univerzálne platnú výpoveď o ľudstve. Mimoriadny význam a osobitosť diela vyplývajú z toho, že nesmeruje od konkrétneho k všeobecnému, teda od špecificky národného k univerzálne platnému, ako to bolo vtedy (a priznajme si – aj dnes) v stredoeurópskej literatúre obvyklé, ale že dielo spracúva univerzálne dejiny ľudstva a z tejto roviny sa pokúša odpovedať aj na špecifické problémy národné. Madách tvoril *Tragédiu človeka* po prehranej revolúcii koncom pesimistického obdobia celonárodnej depresie a na začiatku obdobia novej nádeje, ktorá sa Maďarom zopár rokov po zrode hry zhmotnila v politickom akte rakúsko-uhorského vyrovnania (1867). Zdanlivú protirečivosť či nedôslednosť diela, v ktorom po sérii pesimistických výstupov prichádza optimistický záver, možno vysvetliť práve spoločenskou atmosférou, aká vládla v čase jeho napísania. Mladá generácia, ku ktorej patril aj Madách, pred revolúciou bezvýhradne verila vo víťazstvo liberálnych ideí – teda predovšetkým myšlienke spoločenského pokroku (pod vplyvom Heglovej filozofie), vyrovnávania triednych protikladov a zlepšenia postavenia poddanstva, resp. jeho zrušenia

(pod vplyvom ideí Veľkej francúzskej revolúcie). Po revolúcii vyzeralo všetko inak.

Madácha v tomto období neobišli ani osobné sklamania a tragédie, ktoré zvyšovali jeho zúfalstvo. Sestru a časť rodiny zabili rozzúrení rumunskí sedliaci. Pod vplyvom tejto udalosti vytriezvel z dobovej romantickej viery v poslanie ľudu a ľudových más. Aj od svojej manželky očakával lásku a nadpozemské šťastie, čo sa mu však nesplnilo. To zohralo istú úlohy aj pri formovaní dramatickej postavy Evy.

Jeho svetonázor potemnel aj na základe nových objavov 19. storočia, predovšetkým pod vplyvom učenia determinizmu ako následku Newtonových zákonov o pohybe, z ktorých vyplýva aj myšlienka osudového predurčenia človeka a nemožnosť reálneho spoločenského pokroku. Veda ho priviedla bližšie k realite, jeho romantické ideály sa zrútili, on im však na jednej strane chcel stále veriť, na strane druhej o nich začal silne pochybovať.

Nepokoj v jeho duši, výkyvy medzi vierou a pochybnosťou reprezentujú v hre Adam a Lucifer. Adam je presvedčený idealista, kým Lucifer sa prísne opiera iba o realitu. V *Tragédii človeka* autor totiž nechcel predviesť komplexný obraz histórie, ale zrážku či konflikt rozdielnych myšlienkových či filozofických systémov.

Základné otázky tragédie sa skutočne týkajú ľudského života. Má bytie človeka nejaký vyšší význam? Z akého dôvodu sme na svete? Existuje niečo ako vývoj človeka, jeho zdokonaľovanie? Má význam zápasiť či priam bojovať o nejaký cieľ? Popritom hra nastoľuje aj iné otázky, ako napríklad vzťah jedinca a masy, v ktorom sa odráža idea romantického titanizmu, úloha vedy v živote ľudstva, vzťah muža a ženy či už spomínaný determinizmus.

Tieto vplyvy podmienili Madáchovi aj výber žánru. Lebo čo je vlastne *Tragédia človeka* z hľadiska žánrového?

Po prvé – dramatická báseň, alebo lyrická dráma. Toto žánrové označenie použil ako prvý Shelley v *Odpútanom Prometeovi* a odkazuje na jednej strane na úsilie estetiky romantizmu búrať klasické hranice žánrov, na strane druhej zdôrazňuje, že najdôležitejšia nie je dramatická akcia, ale zobrazenie myšlienok a neviditeľných duševných

poryvov postáv, čiže v tomto žánri je všetko podriadené lyrickým vnútorným pochodom dramatických postáv.

Po druhé – *Tragédiu človeka* môžeme označiť ako drámu sveta, keďže sa týka celého ľudstva a skúma jeho základné otázky ako iné podobné klasické svetové drámy z pozície mýtu.[14]

Nuž a po tretie – mohli by sme ju označiť za knižnú drámu, čo však azda platilo do 60. rokov minulého storočia, keď divadlo našlo konečne jazyk, ktorým dokázalo, že *Tragédia človeka* nie je určená iba na čítanie. Tento názor platil dlho predtým, veď hra sa prvýkrát dostala na javisko, ako sme už spomínali, až vyše 20 rokov po svojom vzniku, a vypovedá skôr o fakte, že vtedajšie maďarské divadlo dlho nedokázalo nájsť adekvátne divadelné prostriedky na scénické vylúštenie a vyjadrenie hĺbok Madáchovho textu. Pozrieme sa bližšie, či sa toto konštatovanie vzťahuje aj na nami skúmanú bratislavskú inscenáciu, najprv sa však budeme venovať štruktúre diela.

Štruktúra diela

Tragédia človeka je dráma v 15 obrazoch, ktoré sa odohrávajú v rozličných mýtických aj historických prostrediach v rôznom čase, čiže ide o text vystavaný na princípe reťazového kompozičného postupu. Prvé tri a posledný, teda pätnásty obraz, sú rámcové. Od štvrtého obrazu (Egypt) po siedmy (Konštantinopol) sa dej odohráva v staroveku. Od ôsmeho obrazu (Praha) po desiaty (opäť Praha) sa ocitáme v stredoveku, jedenásty obraz (Londýn) sa odohráva v súčasnosti a medzi dvanástym (Falanster) a pätnástym obrazom (eskimáckym) sa ocitáme v budúcnosti.

Obsah či dej každého nasledujúceho obrazu sa objaví na konci predchádzajúceho.

1. obraz: Nebo (duchovný svet),
2. obraz: Raj,
3. obraz: mimo Raja,
4. obraz: Egypt.

[14] Milton, *Stratený raj*; Calderón, *Život je sen*, Goethe, *Faust;* Byron, *Manfred; Kain;* Shelley, *Odpútaný Prometeus*, Ibsen, *Peer Gynt;* Wilder, *Naše mestečko* a iné.

Adam v ňom vystupuje ako mladý faraón, patrí mu všetka sláva a moc. Napriek tomu nie je šťastný, veď mu nepatria vlastnou zásluhou. Chce dosiahnuť nesmrteľnosť, preto mu milióny otrokov stavajú pyramídu, od čoho očakáva, že vďaka nej prekročí časové obmedzenie ľudského života. Ženie ho túžba po sláve.

Pritom však pochybuje o zmysluplnosti diela, ktoré sa rodí na základe utrpenia miliónov, na čo začne byť citlivý pod vplyvom Evy. Tá ho zachráni po morálnej stránke, lebo vďaka nej pochopí sebeckosť svojho predchádzajúceho počínania. Preto zruší svoju tyranskú moc a oslobodí ľud. Na konci obrazu sa v Adamovi zrodí idea slobodného človeka v slobodnom štáte, kde sú si všetci ľudia rovní.

5. obraz: Atény.

Nadšenie Adama schladí deformácia idey slobody a rovnosti v praxi. Ľud či jednotlivci sú síce po právnej stránke slobodní, ale v skutočnosti, teda vnútorne či duševne nie, veď sú vydaní napospas vplyvu zbabelých a bezvýznamných demagógov. Ohlúpnutý ľud neznáša výnimočné osobnosti, a preto odsúdi na smrť ochrancu slobody a hrdinu perzských vojen Miltiada. Trpké precitnutie Adama

vyplynie z poznania, že nevyhnutným dôsledkom každej povznášajúcej veľkej spoločenskej idey je popravisko. V tomto obraze po prvý raz zaznie téma protikladu veľkého človeka a zbabelého davu, ktorý vinou materiálnej i mravnej biedy klesá na otrockú úroveň ako v Egypte, i keď je formálne slobodný. Adam sa utieka zo svojho sklamania do sveta telesných pôžitkov a rozkoší.

6. obraz: V Ríme.

Absencia vznosných ideí atomizuje spoločnosť, ktorá sa individualizuje a upadá. Aj Adam sa účastní divokých zábav, lenže nenachádza v nich uspokojenie. Eva vzbudí v Adamovi nostalgiu po stratenom raji. V duši oboch nastáva obrat – odmietajú spôsoby materialistického sveta ešte predtým, ako mesto postihne morová epidémia. V slovách apoštola Petra sa zjaví nová kresťanská idea lásky a bratstva. Adam sa nadchne za nové učenie a túži zaň opäť bojovať. Chce stvoriť nový svet.

7. obraz: Konštantínopol.

Po troch obrazoch zo staroveku prichádza stredovek a Konštantí-

nopol sa stáva dejiskom nových prehier a sklamaní pre Adama, ktorý sa nadchol za ideu kresťanskej lásky a bratstva, v mene ktorých chcel stvoriť nový svet. Madách ho predstavuje v úlohe kresťanského bojovníka Tankreda, keďže tá sa najväčšmi hodí k jeho bojovnej povahe. K dobovej Eve ho púta idealistická, vznešená láska. Prichádza na čele svojho vojska ako víťaz do jedného z hlavných miest vtedajšieho kresťanského sveta Konštantínopolu, aby tam našiel ubytovanie pre seba i svoje vojsko. Občania sa ho však vyplašene stránia, lebo ho považujú buď za lúpežného rytiera, alebo heretika. Adam na vlastnej koži pocíti, že krásne kresťanské ideály sa v cirkevnej praxi zmenili na strnulé a neľudské dogmy. Kresťanské učenie sa nielenže deformovalo, ale priam zvrátilo vo svoj opak. Rytierske ideály sa vyprázdnili a od Evy ho oddelí kláštorný múr. Už druhý raz vo svojich veľkých a posvätných zápasoch utrpí Adam ťažkú porážku. Netúži už nadchýnať sa pre nijaké ideály, utieka sa k vede, výskumu a chce si od všetkého odpočinúť.

8. obraz: V Prahe I.

Nachádzame sa na súmraku stredoveku v čase úpadku feudalizmu. Je to ľahostajný svet bez ideí, z aktívneho Adama sa, podobne ako v Ríme, stáva iba pozorovateľ doby, ktorý sa pokúša nájsť pokoj duše a zmierenie so stavom sveta v postave renesančného vedca. Kepler je geniálny astronóm, veľký objaviteľ, svoje vedomosti však musí tajiť. Zrádza vedecký ideál, pretože je nútený vyrábať neužitočné veštby na základe horoskopov. Obviňujú ho zo sympatií k reformácii. V tomto obraze je vzťah Adama a Evy najdramatickejší, pretože práve tu je postava Evy najkomplexnejšia. Vidíme ju v polohách nežných i koketne zvodných, trpí aj výčitkami svedomia, a predsa Adama neodolateľne priťahuje. V tomto obraze sa nachádza aj otriasajúca Madáchova spoveď, v ktorej vyplávajú na povrch jeho súkromné bolesti. V znudenej dobe Adam – aj pod vplyvom alkoholického opojenia – sníva o budúcnosti, ktorá sa nezľakne veľkých prostriedkov.

9. obraz: Paríž.

Adam, ponorený do spánku, sa zjaví počas Francúzskej revolúcie ako Danton a jeho prvé slová sú „bratstvo, rovnosť, sloboda“. Myšlienky, ktoré sa už predtým objavili osve, sa v tomto obraze zhmotňujú spoločne. Z Adama sa opäť stáva „akčný hrdina“, ktorý sa v službe

týmto ideálom s neohrozeným presvedčením postaví do čela revolučného ľudu. Pod vplyvom Evinej dvojznačnosti (objavuje sa aj ako hrdá markíza i surová revolucionárka) však jeho odhodlanie predsa len zakolíše. Aj v tomto obraze sa objaví rozpor medzi veľkým indivíduom a davom. Revolúcia Dantona zmetie. Adam znova zažije pád, zo sna sa však napriek tomu prebudí s oduševnením. Je to jediný obraz, ktorý sa nekončí sklamaním, ale slovami nádeje, ktorá prekonáva pochybnosti. Od ostatných sa líši aj štruktúrou, keďže ide o sen vo sne.

10. obraz: V Prahe II.

Zo sna sa Adam, resp. Kepler opäť vracia do „nehodnej" doby ako renesančný vedec, ktorý sa síce desí krvi, predsa však s nadšením spomína na revolúciu. Znovu nadšený Adam hľadí do budúcnosti s novou vierou a nádejou. Zostal verný revolúcii, hoci nedokázal prijať extrémy revolučného násilia. V druhej časti obrazu sa odohrá výstup so žiakom. Kepler poučí svojho najlepšieho „učeníka" o bezcennosti stredovekej vedy a nabáda ho k duševnej samostatnosti, k odvrhnutiu zastaraných pravidiel vedy a umenia a s obnovenou silou sa púšťa na cestu do nového sveta.

11. obraz: Londýn.

Tento obraz hovorí o Madáchovej súčasnosti. Od tohto momentu Adam už nie je aktívny, opäť sa mení iba na pasívneho svedka udalostí. Z výšky veže Toweru znova s nádejou a neskrývanou radosťou hľadí na hemžiaci sa dav pod sebou, pri pohľade zblízka sa však od neho odvracia s čoraz väčšou nevôľou a odporom. Tento obraz nemá spojitý dej, je to skôr reťazec nesúvisiacich udalostí a epizód. V odľudštenom svete mu robia radosť iba štyria nezbední študenti plní životného elánu a vlastenectva, z ktorých sa však neskôr so všetkou pravdepodobnosťou stanú takisto neľudskí fabrikanti. V tejto dobe chýba akákoľvek veľkosť, vznešenosť, nie sú v nej tragickí hrdinovia ani nijaké „veľké pády". Madách vidí vo svojej súčasnosti jedine zradu a výsmech ideálu bratstva, rovnosti a slobody, ktoré sú zradené a deformované. Aj osudy jednotlivcov sa končia krachom. Evina postava je aj v tomto obraze nejednoznačná, lebo za jej pôvabným zovňajškom sa skrýva vypočítavá bytosť. Adam ju aj tu obdivuje, hoci jej náklonnosť si dokáže získať iba klamstvom a falošnými šperkmi. (Adama

v robotníckom odeve odmietne, ale ochotne sa stane jeho vydržiavanou milenkou, keď sa dozvie, že je to bohatý lord v prevlečení). Evin hriech je zapríčinený dobou, ktorá ponížila lásku na úroveň tovaru. Adam predvída neodvratný pád tohto sveta, ktorý je odsúdený na zánik. Záverečný výstup tvorí veľkolepý pohreb, kde predsa len víťazí láska, poézia a mladosť nad zmätkom londýnskeho trhu a zákonmi smrti. Na konci Adam túži po spoločnosti, v ktorej vládne rozum. S nádejou pokračuje vo svojej púti.

12. obraz: Falanster („Rovnosť“).

Falanster je slovo, ktoré použil francúzsky utopický socialista Charles Fourier. Podľa neho by ľudia v budúcnosti mali žiť v menších skupinách (okolo 2 000 ľudí) v spoločných budovách – falanstroch, kde by každý vykonával prácu podľa svojho nadania a gusta a spoločne by sa delili o všetky materiálne i nemateriálne dobrá. Madáchov 12. obraz sa teda odohráva v utopickej budúcnosti, lenže je v podstate antiutópiou. Namiesto otázky o osude veľkých ideí a spoločenského pokroku nastupuje otázka determinizmu čiže problém protikladu predurčenia na základe prírodných zákonov a slobodnej vôle. Adam sa myšlienkou spoločnosti vybudovanej na základe princípov kolektivizmu spočiatku nadchýna. So zvedavou túžbou sa usiluje objaviť novú ideu, ktorá by mohla zabezpečiť ľuďom živobytie a garantovať záchranu života na zemi. Vo falanstri panuje vedecká cieľavedomosť, ide, pravdaže, iba o prírodné vedy. Tento fakt však obmedzuje individualitu a ruší akúkoľvek krásu ako zbytočnosť. Neexistuje vlasť, neexistujú národy, zvieratá sa dostali do múzea spolu s kvetmi a spomienkami na umelcov. Zanikla rodina, city sú zakázané. Ľudia nemajú mená, označujú ich iba číslami. Realizovala sa úplná rovnosť, neexistujú spoločenské rozdiely, ľudia nosia uniformy, neprispôsobiví jedinci musia vykonávať podradnú prácu a všade vládne mier. Je to vyprázdnený, studený, neľudský svet bez šťastia. Na rozdiel od minulosti tu nejde o deformáciu veľkej myšlienky. Adam je opäť sklamaný, lebo vidí, k čomu vedie racionalistický poriadok vedy. Záverečný obrat opäť vyprovokuje Eva, ktorej zoberú dieťa. Adam sa chce odlepiť od Zeme, túži stúpať do výšky, premeniť sa na čistú duchovnú bytosť a pohrdnúť prachom Zeme.

13. obraz: Vesmír (Za večnou pravdou).

Adam s pomocou Lucifera letí do vesmíru. Stúpa čoraz vyššie, chce sa vymaniť z pozemskej zviazanosti človeka, utiecť pred fatálnosťou prírodných zákonov do nadpozemského priestoru. Túži opustiť Zem, čo však prináša aj bolesť, preto mu je zároveň úzko a smutno. Ustrnie a Luciferovi sa vidí, že dosiahol svoj cieľ, zničil svet, ktorý stvoril Pán, lebo zničil človeka. Ibaže pripútanosť Adama – syna Zeme – k hmote nedokáže zničiť a Adam znovu ožije. Napriek Luciferovým plánom sa túži vrátiť na Zem, kde viedol tak veľa ťažkých bojov. Adam považuje zápas za súčasť života a podstatu človeka. Hodnota bojov za veľké ideály neklesne ani v prípade, ak v priebehu dejín neprinesie očakávané výsledky.

14. obraz: Eskimácky svet (Osud sveta a zeme).

Človek nemôže premôcť fatálnosť prírody, život na zemi nedokázala zachrániť ani veda. V rovníkovej oblasti vládne zima ako na severnom póle, život sa tu ledva prejavuje. Človek upadol na úroveň zvieraťa, jeho hlavnými znakmi sú strach a hlad. Je to obraz totálneho morálneho i fyzického úpadku. Potomkovia človeka si zachránia svoj život iba za cenu vraždy svojho suseda. Jeden z nich sa obracia na Adama, aby zariadil, nech je menej ľudí a viac tuleňov. Hlavný hrdina tragédie sa vydesene obzerá po ľadovej pustatine. Tu sa už nerodia nové idey, akýkoľvek zápas, okrem boja o holý život, stráca význam. Život sa končí, je to posledné hanebné dejstvo ľudských dejín. Lucifer je čoraz aktívnejší, jeho argumenty čoraz presvedčivejšie, človek je bezmocný, nevládze riadiť svoj osud, stal sa zajatcom prírodných zákonov. Sen sa končí. Podľa Madácha posledný pád ľudstva zapríčinia kozmické sily a nebude dôsledkom prehraných ľudských zápasov.

15. obraz: Prebudenie.

Pokračuje konfliktný dialóg Adama a Lucifera. Adam sa odvoláva na slobodnú vôľu, podľa jeho skúseností závisí beh sveta iba od nej. Luciferov cynický vedecký protiargument je odzbrojujúci – jednotlivec je síce slobodný, ale ľudská rasa ako celok je determinovaná. Adam chce po Luciferových slovách spáchať samovraždu, lebo je prvý človek a svojou samovraždou by dokázal zabrániť tragédii ľudstva. Z jeho zúfalstva ho vytrhne Evino tehotenstvo, jeho obeť by teraz už bola zby-

točná, svojou vlastnou smrťou by nedokázal zničiť život. V dôsledku toho pochopí, že napriek všetkému musí prijať život, pokračovanie života sa preňho stane morálnym príkazom. Odtrhne sa od Lucifera a Pán ho vezme na milosť. Teraz dúfa iba v klamlivosť diablom inšpirovaných snov a verí, že Lucifer mu podal deformovaný obraz dejín.

Na svoje znepokojujúce otázky (Čo je ľudský údel? Existuje nadpozemský život? Majú dejiny nejaký cieľ? Existuje pokrok a zdokonaľovanie?) nedostane jednoznačnú odpoveď ani od Pána.

Zaznieva tu heroický pesimizmus Nietzscheho, podľa ktorého mravne veľký je ten, kto bojuje aj v prípade, ak s určitosťou vopred vie, že prehrá. To je základná idea celej hry. Okrem toho sa v nej objavuje aj myšlienka heglovskej dialektiky, že historický pokrok sa prejavuje v boji protikladov.

V európskej literatúre, ako sme už upozornili, vzniklo pred *Tragédiou človeka* niekoľko podobných diel. Za inšpiračný zdroj môžeme považovať najmä Miltonov *Stratený raj*, ktorý taktiež spracúva „adamovský" príbeh a zrejme inšpiroval aj rámcové obrazy hry, a taktiež Goetheho, najmä jeho druhý diel *Fausta*. V týchto drámach je základná otázka, či môže človek dosiahnuť šťastie, a odpoveď znie – áno, ľudskému životu môže dať zmysel práca v prospech spoločnosti. Obe diela ovplyvnili Madácha aj z hľadiska základnej témy a žánru. Podobne aj Vörösmartyho parabolická rozprávková či zázračná hra o hľadaní šťastia *Csongor a Tünde*. Madách sa iste aj pod vplyvom týchto hier rozhodol pre žáner dramatickej básne v dialogickej forme, ktorá má svoj rámec, v každom obraze samostatný dej a používa vzletný poetický jazyk. Takýto žáner sa zdal v čase vzniku hry vhodný na nastolenie aktuálnych problémov, keďže základné otázky, ktoré odznejú na začiatku, skúma každý obraz z rôznych uhlov pohľadu, čo umožňuje utvoriť celostnú „objektívnu" myšlienkovú štruktúru. Postavy sú všeobecné – Adam predstavuje typ večného muža, Eva večnú ženu. Historické postavy v jednotlivých obrazoch sú symbolické. V každom obraze sa Adam a Eva znovu a znovu nachádzajú, Adam v každej žene spoznáva Evu. Pán Adamovi neprezradí, ako sa budú vyvíjať dejiny, pretože chce svoje stvorenie čosi naučiť. Aj Lucifer pôsobí ako pedagóg – on Adamovi síce dejiny ukáže, ale vždy tak, že človeku necháva aspoň záblesk nádeje, aby nezutekal z boja. Do

veľkej miery korešponduje s Pánom, lebo obaja – napokon aj Adam sám – označia za cieľ dejín ľudstva samotný zápas. Hra teda nie je ani pesimistická, ani optimistická. Ľudstvo opakuje rovnakú chybu, že sa v praxi pokúša uskutočniť vznešené ideály, a tým ich aj okamžite pošpiní. Tento význam vyplýva nielen z deja, ale aj z reflexívnych pasáží. Pravdu nehovorí iba Pán, ale aj Lucifer, ktorý preto nie je protipólom Boha, spĺňa skôr úlohu akéhosi ironického komentátora. Protikladmi sú v biblickom mýte, ktorý tvorí rámec deja, kde sa však tiež často v podstate zhodujú. Adam je symbolickou postavou človeka, ktorý hľadá pravdu a idey, Eva zasa symbolizuje šťastie, po ktorom každý prahne, a zároveň aj biologické fátum. Dielo rešpektuje heglovskú predstavu vývoja – je daná téza, ktorú nahlodá antitéza, z ich spojenia vzniká syntéza, ktorá znamená istý kvalitatívny posun. Antitézu predstavuje Lucifer, bez ktorého vlastne neexistuje pokrok. Základný postoj popierania sa u Lucifera prejavuje iróniou. Oproti božskému (i Adamovmu) idealizmu reprezentuje materialistické chápanie sveta. Podľa Adama svet ide dopredu vďaka ideám, podľa Lucifera sú svet i ľudské myslenia determinované biologickou podstatou ľudského bytia. Dav sa ako samostatná kolektívna dramatická postava objaví v troch obrazoch a je motivovaný vždy materialisticky. Vystupuje ako ničiteľ vyšších hodnôt v Aténach, Paríži a Londýne. V Aténach chce unudený a ustráchaný ľud zavraždiť Adama zo zištných dôvodov, v Paríži vystupuje ako mnohohlavé krvilačné zviera (najprv proti aristokracii, neskôr proti Dantonovi) a v Londýne opäť reprezentuje krvilačnosť, egoizmus a kolektívnu vášeň. Vždy ho vedú zvieracie pudy.

Jiřikovského inscenácia *Tragédie človeka*

Túto nepochybne ťažkú hru, ktorá kladie na inscenátorov vysoké nároky, sa Jiřikovský odhodlal inscenovať v sezóne 1926/1927. Nebola tu novinkou, po maďarsky sa v Bratislave hrala často, prvý raz roku 1885 a potom s ňou maďarské divadlo hosťovalo takmer každoročne. Vo Hviezdoslavovom preklade sa pred uvedením v SND hrala vo Východoslovenskom národnom divadle v Košiciach v réžii Josefa Hurta (21. novembra 1925), takže Jiřikovský ju neuviedol v češtine

vo Vrchlického preklade minimálne z prestížnych dôvodov, možno však predpokladať, že by po slovenskom preklade siahol aj v prípade, ak by to Košičania neurobili skôr.

Aspoň zbežne sa pozrime, v akom dramaturgickom kontexte sa *Tragédia človeka* ocitla. V sezóne 1926/1927 sa uskutočnilo 32 premiér (!), z ktorých mnohé mali skutočne minimum repríz. Sezónu charakterizovala istá hodnotová rozháranosť, zrejme zámerná, keď sa popri niekoľkých klenotoch európskej dramatickej spisby objavujú rôzne „prejednoduché komédie", „veselé satiry" „anekdoty", veselohry, „veselé obrázky", ba dokonca i „erotická komédia", ktoré však, na prekvapenie, nedosiahli vysokú reprízovosť, preto ich tvrdohlavé zaraďovanie možno dnes ťažko pochopiť. Výnimkou je, pravdaže, Stodolov debut v SND *Náš pán minister* s neuveriteľnými 29 reprízami a *Dr. Juci Szabóová* maďarského dramatika Lászlóa Fodora, hraná v češtine so slušnými 18 reprízami. *Tragédia človeka* je však, čo sa úspešnosti týka, hneď na druhom mieste rebríčka s pozoruhodnými 21 reprízami, a to možno považovať jednoznačne za úspech. Jedenásť premiér v sezóne odznelo v slovenčine, čo svedčí o jasnom obrate v politike divadla smerom k slovenskému publiku. (Bol to už druhý pokus o „poslovenčenie" repertoáru, keďže už v sezóne 1921/1922 sa v činohre SND uvádzalo 6 premiér po slovensky a v Marške 9, dohromady 15, ďalšie sezóny však na túto prvú vlnu po rozpade Maršky už nenadviazali.) Niekoľko z nich režíroval Janko Borodáč − režisér, ktorý spolu s Jiřikovským tvorili umelecký program divadla, kým iní, ako napr. Bezdíček a Sviták, režírovali bežné prevádzkové repertoárové čísla.

Reklamná kampaň pred premiérou

Inscenácii *Tragédie človeka* predchádzala pomerne intenzívna „reklamná kampaň", ktorá vopred vyvolávala napäté očakávanie. Časopis pre propagáciu SND *Divadlo* priniesol už 4. decembra v slovenčine, maďarčine i nemčine o hre niekoľko článkov[15], ktoré vyzdvihovali

[15] Cudzojazyčné ohlasy a citácie na inscenáciu *Tragédia človeka* uvádzame v preklade Petra Kováča.

Madáchovu hru. Napríklad v tom slovenskom sa píše, že toto dielo „dovtedy silne nacionalisticky exponovanej maďarskej literatúre otvorilo brány na Západ“, že je „ešte i dnes najcennejšie a dramaticky najpôsobivejšie literárne dielo o osude ľudstva, apotheosa minulých, prítomných a budúcich ľudských dejín. Filozoficky a špekulatívne pojatá história človečenstva vo filmovom prehľade, – lepšie rečeno história ľudských ideálov i snáh smerujúcich k povzneseniu ľudstva“.[16] Autor článku (neuvedený – pozn. P. K.) prirovnáva *Tragédiu človeka* k Byronovmu *Kainovi* a Goetheovmu *Faustovi*. Vysoko oceňuje Hviezdoslavov preklad. „Je len prirodzené, že dielo takýchto neobyčajných kvalít muselo upútať pozornosť takého Hviezdoslava, ktorý sám je duševným blížencom Madáchovým. (…) Hovorí sa všeobecne, že preklad básnického diela nikdy nedosiahne úrovne pôvodiny, lebo stráca nielen na textovej vernosti, ale i na bezprostrednej sviežosti a dikcii. U Hviezdoslava je to pravý opak: ‚Tragédia človeka‘ na jeho slovenskom preklade len získava, ba sú tu i mienky z pera vážnych znalcov, ktoré tvrdia, že slovenský preklad vlastne len pridáva na umeleckej hodnote diela, zvlášť čo sa plastiky výraznosti týka. Hviezdoslavova mluva je ovšem ťažká, ale zato tým priliehavejšia a bezprostrednejšia, Madáchovej myšlienke dokonca primeranejšia.“[17]

Nevieme, pravdaže, na akých znalcov sa anonymný autor odvoláva, pravda je, že Hviezdoslavov preklad mal aj svojich serióznych kritikov. Na záver „PR článku“ vyslovuje presvedčenie, že „i toto prevedenie vyvrcholí k triumfálnemu úspechu“[18].

To isté číslo *Divadla* prináša aj krátky osobitý článok Hviezdoslav prekladateľ, v ktorom pripomína jeho preklad Shakespearovho *Sna noci svätojánskej*, kde rovnako ako v prípade prekladu *Tragédie človeka* „na podklade cudzej, verne tlmočenej myšlienky tvoril svojou básnickou intuíciou nové dielo“.[19]

---

16 Madáchova „Tragédia človeka“. In *Divadlo : časopis pre propagáciu SND*, 1926, roč. 1, č. 10 (4. 12. 1926).

17 Tamže.

18 Tamže.

19 [Bez autora.] Hviezdoslav prekladateľ. In *Divadlo : časopis pre propagáciu SND*, 1926, roč. 1, č. 10, s. 16 (4. 12. 1926).

Článok Henryho Darvasa v nemčine rekapituluje nešťastný Madáchov život i fakt, že cestu na Západ otvoril *Tragédii človeka* jej nemecký preklad, hoci tam neurobila zvláštnu „kariéru“, keďže nik jej tam nerobil „propagandu“. Zmysel a „konzekvencie veľkolepo vystavaného diela“ vidí autor fatalisticky najmä v tom, že „človek nemôže vzdorovať svojmu osudu, hoci sa snaží klásť odpor vôli vyššej moci, ktorej je podriadený a vydaný napospas“.[20]

Iný nemecký článok toho istého autora prináša spoveď dramaturga inscenácie Tida J. Gašpara, ktorý síce nehovorí o svojej úprave ani slovo, ale vyjadruje sa skôr ako politik, keď priznáva, že SND sa zaradením tohto titulu do repertoáru „pokúša sledovať tendenciu československo-maďarského zblíženia v oblasti kultúry“. Podľa neho „sme odkázaní jeden na druhého a aj tento čin môže posilniť kultúrnu oblasť. Vedenie SND siahlo práve po tomto diele, lebo reprezentuje najvýznamnejšie tvorivé výsledky maďarskej literatúry“. Malo byť uvedené už v predchádzajúcom roku, pre isté „technické ťažkosti“ však došlo k posunu a „konečne až teraz sa náš plán uskutoční“. Za pozoruhodné považuje aj to, že klasický preklad pochádza z pera najväčšieho slovenského básnika Hviezdoslava. O réžii Jiřikovského sa vyjadril, že „vzhľadom na jeho predchádzajúce úspechy možno s istotou povedať, že hru bude inscenovať spôsobom zodpovedajúcim jej významu“.[21]

Aj keď dúfa v úspech inscenácie, opäť zdôrazňuje smerovanie divadla, ktoré ukazuje pripravenosť splniť svoju veľkú kultúrnu misiu, to znamená, venovať pozornosť tu žijúcim národom a ochraňovať ich hodnoty. Uvedenie *Tragédie človeka* považuje iba za prvý krok pri zoznamovaní sa československého publika s velikánmi maďarskej literatúry, moderných nevynímajúc.[22]

To isté číslo prináša aj zasvätenú esej Ernő Kázméra o Madáchovi a jeho hre, ktorá podľa neho hovorí o „tragédii európskej duše XIX.

---

[20] DARVAS, Henry. Die Tragödie des Menschen. In *Divadlo : časopis pre propagáciu SND*, 1926, roč. 1, č. 10, s. 17 – 18 (4. 12. 1926).

[21] DARVAS, Henry. Madách im Slov. Nationaltheater. In *Divadlo : časopis pre propagáciu SND*, 1926, roč. 1, č. 10, s. 19 (4. 12. 1926).

[22] Tamže.

storočia“, ktorú formovali ešte idey Kanta a Rousseaua, kde cez temné vízie Byrona prerazila vôľa k činu európskych národov, čo sa prejavilo v revolúcii 1848/49 a po nej nasledovali časy chaosu. Kázmér tvrdí, že vo svetovej literatúre sa stáročia objavujú tri postavy – Ahasver, Don Juan a Faust – a v Madáchovom Adamovi možno nájsť črty všetkých troch. Na záver článku aj on vyzdvihuje Hviezdoslavov preklad. „Hviezdoslav dozrel v klasika vo svetle ušľachtilej lyriky Jánosa Aranya, a keď sa po prekladoch Shakespeara, Goetheho, Schillera a Puškina r. 1906 pustil do prekladu *Tragédie človeka,* v podstate tým pokračuje po vlastnej ceste k svojmu ideálu.“ Zdôrazňuje pritom, že bez Aranya by Madáchovo dielo zhorelo pravdepodobne na popol. Z Hviezdoslavovho prekladu cituje verše: Čo mrav stojí, pln vied, umien perá, / keď vášňam sa dáš zaslepiť a viesť,/ i pášeš potom ako divé zviera?/ A čo si veniec pripravíš hen z hviezd,/ neujdeš poroku, že dnes i včera,/ si v zlovesť zpotvorilo blahovesť!

„Ten, kto napísal tieto myšlienky,“ uvádza ďalej, „veľmi dobre vedel, prečo siahol po *Tragédii*, keď prekladom tohto diela chcel obdarovať malú literatúru svojho malého národa. (…) Hviezdoslavov preklad však môže znamenať omnoho viac. Prinesie maďarskej literatúre priateľov a pozorovateľov, upriami pozornosť na maďarského tvorivého ducha, a tak bude pripravovať cestu už existujúcej československo-maďarskej kultúrnej spolupatričnosti.“[23]

Čiže nielen Tido J. Gašpar, ale aj Ernő Kázmer videli v uvedení hry tak estetickú, ako aj kultúrnopolitickú hodnotu a zmysel, čo zopár rokov po 1. svetovej vojne a po Trianone nepochybne aj malo. Politický rozmer inscenácie však po premiére niektorí vnímali celkom inak.

Napríklad, v denníku *Slovák* dňa 22. decembra 1926 vyšiel nepodpísaný článok pod názvom V našom S. N. D., kde autor obviňuje vedenie divadla z podpory československej vzájomnosti za každú cenu. Podľa neho „poloúradný“ divadelný časopis už týždne pred premiérou v nemčine, maďarčine a v slovenčine propaguje inscenáciu *Tragédie...* ako „jedno ohnivko do reťaze kultúrnej vzájomnosti českosloven-

[23] KÁZMÉR, Ernő. Madách és „Az ember tragédiája“. In *Divadlo : časopis pre propagáciu SND*, 1926, roč. 1, č. 10, s. 20 (4. 12. 1926).

sko-maďarskej“. A autor sa pýta: „Aká to môže byť československá vzájomnosť? Maďarskou môže byť, veď Madách je Maďar. Ale jeho prekladateľom je Hviezdoslav, divadlo je Slovenským Národným Divadlom a toto všetko dohromady nemalo by sa volať československo-maďarskou vzájomnosťou, ale hádam slovensko-maďarskou.“[24] Podľa neho Bezdíček bol obsadený do úlohy Lucifera vďaka čechoslovakizmu. A vysvetľuje: „P. Václav Jiřikovský takto myslel: ‚Eva je Slovenka Meličková. Slováci budú radi, že ich ľudí potískam do popredia, že dávam im veľké úlohy. Jej partnerom bude Sviták. Ten i tak obľúbený je v slovenských spoločnostiach, je dobrým hercom, Slováci nebudú mať nič proti nemu.‘ Ale tu je ešte krásna úloha Lucifera. Dať ju Slovákovi? Slušalo by sa. Ale aká by to bola československá vzájomnosť, v ktorej by brilíroval jeden Čech, jedna Slovenka a jedon Slovák? To by bola vlastne slovenskočeská vzájomnosť a tú ako Čech robiť nemôžem.“[25]

Preto vraj režisér postavu Lucifera alternoval Bezdíčkom a Borodáčom, a hoci preferoval lepšieho Borodáča, prvú premiéru dal predsa len zahrať Bezdíčkovi. „Lucifer na repríze ostal pre J. Borodáča a noviny unisono pririekli túto úlohu Borodáčovi ako hercovi výraznejšiemu a povolanejšiemu.“[26] A za všetky noviny odvoláva sa práve na článok v *Lidových novinách*, ktoré sú „všetko české na Slovensku chváliace“, v recenzii však chvália výkon Svitáka i Meličkovej a zvlášť oceňuje „obsadenie ústrednej postavy celej hry (Lucifera) pri repríze pánom Borodáčom, čo pozdvihlo úroveň všetkých výkonností. Nebola to už karikatúra Lucifera, ale satan, ako ho musí mať Madách, ironický duch večnej negácie, výsmešne vypočítavý a cynický. A aj ťažké verše našli v Borodáčovi solídneho interpreta, ktorý vie, kde až siahajú hranice pravej výraznosti a kde by mohol byť kameň úrazu“.[27]

To sme však už ďaleko, ale citované vety dokazujú, že uvedenie *Tragédie človeka* malo aj svoj politický rozmer, ktorý prívrženci myš-

[24] [Bez autora.]. V našom S. N. D. In *Slovák*, 22. 12. 1926.
[25] Tamže.
[26] Tamže.
[27] Tamže.

lienky jednotného československého národa, ako aj kruhy, ktoré boli za československo-maďarské zbližovanie, vítali, naopak, nacionalistické sily ho odmietali.

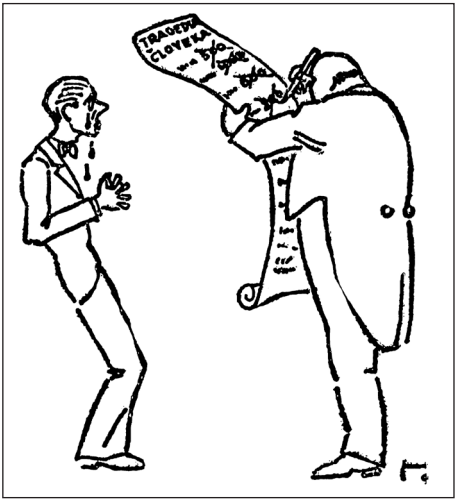
Vráťme sa ešte aspoň na chvíľu k predpremiérovej kampani. Inscenáciu propagoval napr. aj denník *Slovák* (článok je nepodpísaný). Autor dúfa, že „dnešné scénické vymoženosti môžu dielu poskytnúť viacej, ako realistické pojatie režijné a scénické dávnejšie. Dielo také kladie na technické a herecké prevedenie najvyššie požiadavky a bolo preto až do nedávna pokladané za neprevediteľné. A bolo-li tu a tam prevedené, teda z piety k veľkému básnikovi skôr, než pre nesporné vnútorné hodnoty diela samého." Tvrdí, že dnešná réžia sa snaží zdôrazniť práve tieto hodnoty, vyzdvihnúť symbolickosť deja a „uplatniť básnické krásy diela so zvláštnym zreteľom javištné pôsobivosti". Dva stromy na scéne symbolizujú vedu a nesmrteľnosť, po ktorých človek stále náruživo túži. Predstavenie vraj „nabýva zvláštnej zaujmavosti prvým použitím Buttykayovej hudby, ktorá dokonale sprevádza ideu diela".[28]

Najviac však pre propagáciu inscenácie urobil Vojtech/Béla Tilkovský, neskôr popredný kunsthistorik, publikujúci v rôznych novinách po maďarsky pod značkou (T.) predovšetkým všelijaké „zábavné historky" zo zákulisia skúšobného procesu. Najčastejšie písal pre budapeštiansky denník *Reggel (Ráno),* kde napr. v článku z 11. decembra 1926 s názvom Odneste už tú mŕtvolu, nech môžem ísť na obed, špecifikuje „technické problémy", ktoré spomínal aj Tido J. Gašpar, že práve pre ne sa tento titul nedostal doteraz na repertoár, hoci sa o ňom už neraz uvažovalo. Tilkovský píše, že šlo najmä o dve otázky: problém s obsadením a réžiou. Z článku sa dozvedáme o „šialenom nasadení na skúškach", ako aj o tom, že Bohuš Hájek musel vyliezť až na povalu, lebo Slovo Božie znelo z malého otvoru nad divadelným lustrom v hľadisku. Píše aj o tom, že scéna Ľudovíta Hradského je mimoriadne štýlová a jednotlivé obrazy sa menia v rýchlom slede. S láskavou iróniou podotýka, že v „pražskom obraze sa vzadu týčia dva cyprusy, aké v Prahe v živote nevidel, darmo Hradský tvrdí, že ide o topole. Musia byť však také štíhle preto, lebo v nasledujúcom obraze

[28] [Bez autora.] Tragédia človeka. In *Slovák*, 1926, roč. 8, č. 274 (7. 12. 1926).

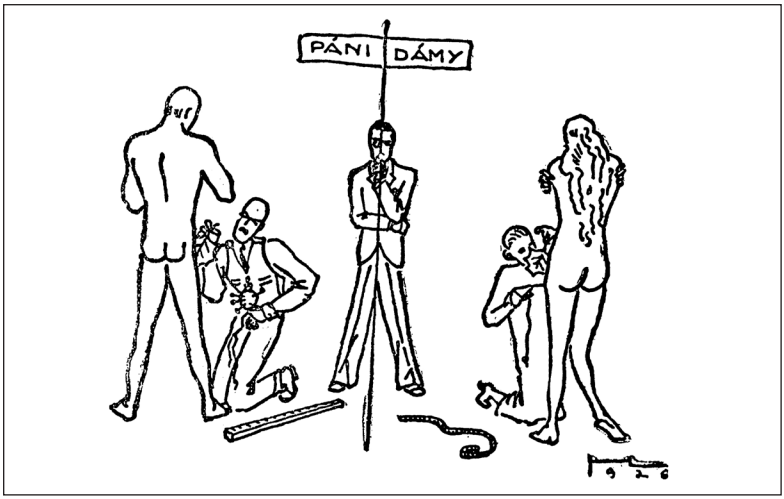
(Paríž), vytvoria korpus gilotíny".[29] Poklebetí aj o prvom hereckom výkone scénografa Hradského, ktorý sa na chvíľu v parížskom obraze objavil na scéne v úlohe Dôstojníka, že zvládol iba záver svojej úlohy, teda výstrel a pád, inak herecky „zhorel". Aj z toho je jasné, že v inscenácii museli hrať všetci, čo mali ruky a nohy. Na záver píše o priateľskom vzťahu dvoch majstrov – Oskara Nedbala a Ákosa Buttykaya. Buttykay sa vyjadril, že ho prekvapilo, ako precízne a s akou vysokou úrovňou naštudoval divadelný orchester jeho predlohu.

Tilkovský písal takéto články aj po premiére a napr. v prestížnom budapeštianskom týždenníku *Színházi élet (Divadelný život),* ktorý mal v tom čase náklad až 150 000 kusov, uverejnil v zábavnom tóne článok o Nedbalovej rozpočtovej prísnosti pri príprave inscenácie (najviac sa vraj tešil obrazu v raji, lebo tam treba najnižšie výdavky na kostýmy) až po prípad Janka Borodáča, ktorého spomína ako herca s veľkým talentom, čo hral v inscenácii až tri veľké postavy – Lucifera, potom Robespierra a nakoniec dokonca hral aj úlohu Adama. (Ak by



Karikatúra Ľudovíta Hradského. Riaditeľ SND Oskar Nedbal škrtá scénografovi Hradskému rozpočet k inscenácii *Tragédia človeka.* Uverejnené v časopise Szinházi élet, marec 1928.

[29] (T.) [Vojtech/Béla Tilkovský.] Vigyétek már el azt a holttestet, hogy mehessek ebédelni. In *Reggel,* Budapest, 11. 12. 1926.



Karikatúra Ľudovíta Hradského. Reakcia na škrty v rozpočte inscenácie *Tragédia človeka* – nahí Adam a Eva si môžu obliecť jedine figové listy. Uverejnené v novinách Reggel, 11. 12. 1926.

nebolo Tilkovského, asi by sme sa o tom ani nedozvedeli.) Do rajskej scény si vraj raz zabudol vyzuť topánky a prišiel na to až vtedy, keď stupil Eve na bosú nohu...[30]

O Nedbalovej sporivosti písal už skôr, pravda, podáva ju ako osobnostnú Nedbalovu črtu, chvályhodnú (?) a trochu humornú vlastnosť prísneho riaditeľa, ktorý Hradskému škrtá všetko, čo nevyhnutne netreba. Ani slovo o hlbokých ekonomických problémoch divadla, to však nie je účelom takýchto propagačných článkov. Majú skôr vzbudiť atmosféru napätia pred premiérou a príjemne pobaviť, o čom svedčia aj pripojené karikatúry.

Toľko o reklamnej kampani pred premiérou, ktorá bola v tom období netypicky veľkolepá.

[30] (T.) [Vojtech/Béla Tilkovský.] Ádám, Robespierre, Lucifer volt egyszemélyben a szlovák Nemzeti Színház dramaturgja, Az ember tragédiája előadásán. In *Színházi élet*, 1928, roč. 18, č. 10, s. 47 (4. 3. 1928).

Kritika o hre

Premiéra Madáchovej *Tragédie človeka* sa konala 11. septembra 1926. Hneď po premiére vyšlo pomerne veľa kritických ohlasov v slovenčine, češtine, maďarčine a nemčine. Inscenácia mala teda nielen veľkolepú predpremiérovú kampaň, ale aj mimoriadny ohlas po premiére, o čom svedčí množstvo kritických článkov, ktoré tvoria výnimočne bohatý zdroj na rekonštrukciu. Všetky sa v prvom rade venujú samotnej hre.

Napríklad denník *Slovák* píše: „Pýcha literatúry maďarskej, Madáchova ‚Tragédia človeka' je známa po celom kultúrnejšom svete. Do slovenčiny ju preložil Pavel [správne Pavol – pozn. P. K.] Országh-Hviezdoslav a pred ním do češtiny Jaroslav Vrchlický. Hrali ju už mnohoráz na mnohých miestach, až dostala sa do Bratislavy, kde dňa 11. dec. bola v S. N. D. dávaná v reči, ktorou hovorili predkovia pôvodcu: v slovenčine. Lebo veď Imre Madách, narodivší sa r. 1823 v Dolnej Strehovej (stolica novohradská), pochodí tak trošku z krvi našej. Toto a samá veľkoleposť diela primäla nášho Hviezdoslava, aby dramatickú báseň Madáchovu obliekol do bezvadného rúcha básnického, ktorému sám Madách nevenoval dostatočnej pozornosti. Nebyť Jána Aranya, bol by nešťastný, v žene svojej a v ľuďoch sklamaný Madách ‚Tragédiu človeka' aj spálil. Dva roky však pred smrťou autora vydala jeho prácu spoločnosť Kisfaludyho a takto bola zachovaná maďarskému národu a celému človečenstvu.

Lebo vraj v dramatickej básni tejto je zvečnený osud celého človečenstva, ako sa on odzrkadľuje z dejín našich. Hlboké, nevšedné sú tieto myšlienky lebo (...) všade v podaných nám XII. obrazoch, nemajúcich vonkajšej spojitosti, znázornené sú boje, túžby a snahy patričného obdobia, alebo doby, cez ktoré prechodí človek ako miešanina dobra a zla, podlosti a šľachetnosti, sily a slabosti, viery a nevery. Až konečne prebudí sa na Hlas Pána: Človeče, pracuj a vždy dôveruj!"[31]

Noviny *Slovenská politika* síce uznávajú, že Madáchova *Tragédia človeka* je jedným „z najvýznamnejších plodov maďarskej dramatickej

[31] [Bez autora.], Tragédia človeka, *Slovák.*

literatúry a v svetovej literatúre slušne sa druží ku Goethovmu Faustovi a Byronovmu Manfredovi", ale zároveň prekvapujúco dodávajú, že v hre autor rieši veci „ktoré pre dnešok, pre moderných ľudí prestávajú byť problémom", a preto „prišla o aktuálnosť" a podľa autora vraj „uvedenie na naše javište stalo sa iste najviac len z piety k majstrovskej práci prekladateľa P. O. Hviezdoslava".[32]

Jindra Hušková hru nazýva „maďarským Faustom, pretože v nej autor tiež líči márnosť a malichernosť ľudských snáh proti neobmedzenej múdrosti Hospodinovej". Dodáva však, že „pokiaľ sa filozofickej ceny hry Madáchovej týka, nedosahuje ideovej hĺbku Goetheho dramatu. Keď pozeráme na jej dramatickú cenu, je skôr biografickým sledom obrazov a výpravnou hrou, nežli dramatom v pravom slova smysle".[33]

Podrobne a s hlbokou znalosťou sa Madáchovi a jeho hre venuje v *Slovenských pohľadoch* Štefan Krčméry. Pripomína, že Madách napísal *Tragédiu...* v porevolučných rokoch. „Revolúcia hučala v hlave tohto zemäna, uzavretého vo svojej novohradskej kúrii, a chápal ju nepomerne hlbšie ako jej maďarskí predstavitelia. Pre Maďarov svoboda znamenala v podstate neodvislé maďarské panstvo od Karpat po Adriu, pre Madácha svoboda znamenala svobodu a hodnotil ju sub specie aeternitatis: povedie napred človečenstvo v jeho vývoji za neznámymi, veľkými cieľmi. Nevieme, či vedel Madách o zjavoch slovenského povstania a aké stanovisko zaujímal k nemu. Do podstaty mu dovidieť nemohol a podľa vonkajších jeho známok (pomer k Viedni) mohlo byť Madáchovo stanovisko k nemu len zamietavé. Jednako je isté, že Janko Kráľ, ktorý rozvinul zástavu svobody neďaleko Madáchovho sídla v Strehovej, a Ľudovír Štúr, ktorý pred revolúciou vykladal svojim žiakom filozofiu dejín ľudstva, i Ján Kollár, ktorému vedúcou myšlienkou bola misia národov v ľudstve, boli mu takí kongeniálni, ako málokto v svete maďarskom.

Smysel pre históriu vyvinutý bol viac-menej u každého uhorské-

[32] [Bez autora.] Tragedia človeka. In *Slovenská politika,* 1926, roč. 7, č. 281 (15. 12. 1926).

[33] Beta. [Jindra Hušková.] Tragédia človeka. In *Slovenský denník*, roč. 9, č. 285, s. 1 – 2 (14. 12. 1926).

ho zemäna, ale u Madácha historia nebola len historiou kráľovských rodov, panovníkov, donácií, vojen, ale kvasením ideí a ich vteľovaním v ľudstve so stupňa na stupeň dráhou, ktorej význam je až transcendentý. Devätnáste storočie bolo mu vteľovaním ideálu svobody človeka a národa, bez ktorej svobody ľudstvo nemôže ďalej za svojimi cieľmi. Preto i porážka revolúcie i mnohé sklamanie v nej uňho nebolo len žiaľom vlastenca (...), ale ťažkým otrasom duše filozofa, ktorú ovládaly myšlienky Goetheho Fausta a Byronovho Kaina, myšlienky v smysle života, o dobrom i zlom, o ľudstve, zemi, vesmíre, Bohu i večnosti.

K myšlienkovému otrasu prispely i osobné a rodinné údery. Kontemplatívna povaha i choroba, ktorá sa mu vliekla od rokov a práve v roku revolučnom sa mu obnovila, nedovolila mu zúčastniť sa činne na revolúcii, ale jeho brat Pavel, podžupan, zaplatil námahy revolúcie životom, sestra Mária zas s mužom a dieťaťom zahynuli na úteku do zahraničia. Sám Imrich Madách pre ukrytie politického previnilca r. 1852 dostal sa do väzenia, odtiaľ vrátiac sa, našiel svoj rodinný život nevernosťou ženy rozvrátený.

Dosť blenu pre dušu človeka, hlboko cítiaceho a mysliaceho. Mohol ho troviť v svojej dolno-strehovskej kúrii, v tomto čisto slovenskom prostredí, kde jeden z jeho predkov hostil v 17. storočí slovenského spisovateľa Štefana Pilárika, druhý sám skladal slovenské verše na smrť svojho dieťaťa. Do roku 1860 vyrástla z toho ‚Tragédia človeka', kde okolo veľkého dojmu revolučného sklamania organizoval sa mu v duši celý obraz ľudských dejín a zápasov."[34]

Eugen Holly v krátkom článku v *Prager Tagblatt* píše, že napriek skvelým nemeckým prekladom je *Tragédia človeka* v nemeckých krajinách menej známa ako by si to zaslúžila. Aj on zdôrazňuje kultúrnopolitický význam tohto divadelného počinu pri slovensko-maďarskom zbližovaní (teda nie československo-maďarskom, pozn. P. K.), keď spája génia Madáchovho s Hviezdoslavovým.[35]

---

[34] K. [Štefan Krčméry.] Madáchova Tragédia človeka. In *Slovenské pohľady,* 1927, roč. 43, január – február, s. 110 – 114.

[35] HOLLY, Eugen. Ein ungarisches Meisterwerk auf slowakischer Bühne. In *Prager Tagblatt*, 14. 12. 1926.

V inom, rozsiahlejšom článku v novinách *Grenzbote* ten istý autor oboznamuje čitateľov s Madáchom a jeho dielom, aj tu opakuje tézu, že v krajinách hovoriacich po nemecky je menej známa, ako by si zaslúžila. Svoje tvrdenie opiera okrem iného o postavu Lucifera, o ktorej píše, že ide o mimoriadnu nebezpečnú podobu diabla, lebo vládne slovom, nie je to filozof, skôr akási podoba Hanswursta, plná irónie. „Tragédia človeka je veľkolepá, krvavá komédia diablova, komédia, v ktorej zo strašidelných hĺbok vystupujú tmavé tiene ľudského vedomia, čiže je to tragikomédia o vývoji Adama, prvého a večného človeka...“[36], a preto sa Madáchovo meno radí k najväčším menám majstrov literatúry. Táto hra, napríklad v legendárnej réžii Ede Paulayho, ponúkla „rad farbistých obrazov“ od pádu človeka v raji, cez Egypt, Rím, Byzanciu, po Londýn, ľadový svet bez slnka a „zobrazenie uniformného moderného sveta“ – je to, jednoducho, tragédia, ktorú človek musí vidieť, hoci zobrazuje Boha nie práve v „najsympatickejšom“ svetle. „Čo je to za Boha, ktorý svojmu stvoreniu povie ‚bojuj a dúfaj!‘.“[37] Hrala sa všade, kde len boli maďarskí herci, a autor sa čuduje, prečo po nej nesiahli aj nemeckí režiséri ako napr. Reinhardt. Spomína nemecké preklady, prvý z pera Johanna Lechnera, ďalší od Josefa Siebenlichta, bývalého zodpovedného redaktora časopisu *Grenzboten*, najznámejší je však preklad baróna Ludwiga von Dócziho. Prvýkrát sa *Tragédia...* hrala v nemeckých krajinách s obrovským úspechom, roku 1892 vo Viedni po maďarsky s nedávno zomrelou Mari Jászai ako Evou, s Imrem Nagyon ako Adamom a najlepším maďarským Luciferom Lászlóm Gyenesom, neskôr hru uviedli v Hamburgu v réžii Boliniho (tu sa Holly mýli, režiséром bol Robert Buchholz, 1892; pozn. P. K.) s rovnako veľkým úspechom. Adama tam hral herec Laban, pochádzajúci z Bratislavy.[38]. Čoskoro nato hru uviedli aj v Prahe,

[36] HOLLY Eugen. Die Tragödie des Menschen. In *Grenzbote*, 14. 12. 1926.

[37] Tamže.

[38] Ide o Adolfa Izidora Labana, 1847 − 1919, strýka slávneho tanečníka Rudolfa von Labana. Adolf Izidor Laban pochádzal z Bratislavy, napriek silnému maďarskému prízvuku začal hrávať na nemeckých scénach pod umeleckým menom Mylius. Stal sa jedným z najpopulárnejších nemeckých hercov svojej doby.

ale s malým úspechom.[39] (Zrejme mal na mysli inscenáciu Františka Kolera z r. 1892 v Národnom divadle, a nie Kvapilovu z r. 1904 – pozn. P. K.)

Inscenáciu Dr. Herzfeld uvádza do kontextu vtedajšieho smerovania činohry. „Kultúrnych udalostí v našom divadelnom živote je pomerne málo. Každý týždeň sa konajú nové premiéry, ale hlavne v poslednom roku sa repertoár pohybuje najmä smerom k zábave. Nuda, žiadne klasické inscenácie, žiaden výrazný čin.“[40] Podľa neho „prvou vzrušujúcou udalosťou bolo predvedenie klasickej drámy *Tragédia človeka* Imricha Madácha, ktorú do slovenčiny preložil básnik Pavol Hviezdoslav“.[41] „Grandiózna tragédia“ odzrkadľuje večný zápas človeka v priebehu stáročí, nekončí sa však tragicky, ale „slovami o zmysle nekončiaceho zápasu a viere vo vlastnú prácu“.[42] Z raja vyhnaného Adama sprevádza vo sne Lucifer cez všetky epochy ľudstva až do ďalekej budúcnosti, kde vychladnutá Zem umožňuje človeku iba „živorenie na úrovni zvieraťa“. Všade sa stretáva len s „úpadkom ľudských ideálov, a preto sa odhodlá k samovražde, lenže slová Evy o jej budúcom materstve ho od tohto činu odradia a s novou nádejou počúva slová Stvoriteľa o zmysle ľudského bytia“.[43]

Elek Krepelka v úvode rozsiahlejšej štúdie v novinách *Híradó (Spravodaj)* vo svojom osobnom vyznaní upozorňuje na politický rozmer premiéry zopár rokov po vojne a rozpade Rakúsko-Uhorska.

„Predovšetkým vyznávam, že umenie je najviac schopné konsolidovať duše rozvrátené vo vojne a v nasledujúcich ‚mierových časoch‘.

Vyznávam, lebo verím, že sila ozajstného umenia má večné hodnoty a najviac dokáže pozdvihnúť pomstychtivých synov nenávidiacich sa národov na výšiny, kde sa opäť môžu objať ako bratia. Verím v spasiteľskú úlohu ozajstného umenia a ozajstnej kultúry.

Verím v to silne aj neveriacky – lebo v úprimnosť včerajšej premiéry *Tragédie človeka* môžem dnes veriť iba s pochybnosťami, hoci nech-

39 HOLLY. Die Tragödie des Menschen, *Grenzbote*.
40 Dr. Herzfeld. Die Tragödie des Menschen. In *Pressburger Zeitung,* 14. 12. 1926.
41 Tamže.
42 Tamže.
43 Tamže.

cem pochybovať o úprimnosti snahy a vyčerpávajúcej práce, vďaka ktorej v bratislavskom Slovenskom Národnom Divadle po mnohých prieťahoch inscenovali *Tragédiu človeka*. Nechcem pochybovať o tej úprimnosti ani v prípade, že skúsenosti z predchádzajúcich rokov ma presviedčajú o opaku. – Vravím, nechcem pochybovať o úprimnosti, aj keď precitlivenosť príslušníka menšiny mi na chvíľočku pokazila radosť z pekného umeleckého výkonu, lebo sa mi natíska jedno nepríjemné tušenie: či aj tento pekný výsledok československo-maďarského zbližovania neslúži vysokej politike? Opakujem, nechcem tomu veriť a odháňam od seba čo len tieň tejto myšlienky, aby som mohol absolútne veriť poslaniu naozajstného umenia."[44]

Ďalej pokračuje velebením Madáchovej hry: „V maďarskej kultúre takýmto ozajstným umením s absolútnou hodnotou obdaroval celé ľudstvo Imre Madách, keď napísal ‚Tragédiu človeka', toto veľkolepé dielo aristokratického pesimizmu.

V *Tragédii človeka* siahol Madách po hrozivej faustovskej téme so schopenhauerovským pesimizmom a byronovským romantizmom. Popri obrovskej nemeckej a anglickej literatúre práve malinká maďarská literatúra vyprodukovala jedno z najdokonalejších diel svetovej drámy, lebo po Goetheho Faustovi a Byronovom Manfredovi nasleduje v závažnosti práve Madáchova tragédia."[45]

Kritik Krepelka spomína aj návštevu francúzskeho spisovateľa Claudea Farréra, ktorý čítal *Tragédiu...* vo francúzskom preklade a považuje ju za neuveriteľne krásne dielo, ktoré dokonca v niektorých aspektoch prekonáva aj Fausta.

Kritika o preklade

Ako sme už spomínali, Jiřikovský sa *Tragédiu človeka* rozhodol inscenovať vo Hviezdoslavovom, a nie vo Vrchlického českom preklade a podľa kritických ohlasov sa rozhodol správne minimálne z kultúrno-

[44] KREPELKA, Elek. Az ember tragédiája szlovák bemutatója a pozsonyi színházban. In *Híradó*, 12. 12. 1926.

[45] Tamže.

politického hľadiska, hrať totiž Madácha v tom čase v Bratislave po česky by už bolo kontraproduktívne, najmä, ak na stole ležal Hviezdoslavov preklad, ktorý väčšina recenzentov prijala až s nekritickým nadšením.

Karol Sidor píše o „skvostnom preklade“[46], značka ds. „o peknom umeleckom preklade Pavla Hviezdoslava“[47], podľa Jindry Huškovej je inscenácia ďalším prejavom pietnej úcty k pamiatke Hviezdoslava. Upozorňuje však, že „preklad Hviezdoslavov pri všetkých svojich básnických krásach sa však dokázal ťažkým nielen pre hercov, ale i pre poslucháčov, hoci treba uznať nesnádze aké bolo treba hercom prekonať, kým si ho osvojili. Miestami tiež bolo badať na hlasoch jednotlivých hercov únavu, ktorá znemožňovala srozumiteľnosť textu“[48].

Hviezdoslavovmu prekladu sa venuje aj Elek Krepelka. Hovorí o „tichom básnikovi vycibreného slova“[49], ktorý začal písať pod vplyvom Jánosa Aranya. Najprv preložil veľkú časť diela Vörösmartyho, Petőfiho a Aranya, až napokon sa začiatkom storočia zahĺbil aj do Madáchovho skvostu. „Do prekladu vložil celú svoju dušu. Šedivejúci zeman, ktorý sa pred hlukom sveta utiahol do dolnokubínskej samoty, veľmi dobre pochopil intencie svojho pustovníckeho kolegu z Dolnej Strehovej. Hviezdoslava napokon pre jeho preklady zvolili za dopisujúceho člena Kisfaludyho spoločnosti. Hviezdoslav dal často najavo svoje šľachetné zmýšľanie, a keď Endre Ady napísal v cykle *Zimné Maďarsko* verše o spoločnom osude uhorských národov, venoval mu báseň, v ktorej ho oslovil: Ó herolde, ty svitajúcich časov!“[50]

Popri chvále istú pochybnosť do hodnotenia Hviezdoslavovho prekladu vnáša Bohumil Haluzický, píšuci pod značkou bh.

„Jistě je překlad Hviezdoslavův, jako každé jeho básnické slovo, příliš sytý a hýří přímo slovní krásou, bohatstvím, vynalézavostí. Je jako nekonečný pramen, z jehož nutno pořád, dlouho a s porozuměním ssát, nemá-li pestrost vyznět jako neuspořádaný chaos, nemá-li

[46] SIDOR, Karol, Činohra S. N. D. v Bratislave. In *Kultúra*, 1927, č. 1.
[47] ds. Az ember tragédiája szlovák bemutatója. In *Magyarujság*, 14. 12. 1926.
[48] Beta, Tragédia človeka, *Slovenský denník*.
[49] KREPELKA, Az ember tragédiája..., *Híradó*.
[50] Tamže.

kovově znící plastika veršu odrazit se jako neucelené pásmo nesrozumitelných a nejasných slabik, slov a vět zanikajících a unikajících tempu a vyvolávajících zrovna opak toho, čemu byly určeny."[51]

Štefan Krčméry cituje v *Slovenských pohľadoch* slávne Madáchove verše: „Povedal som ti, človeče, i čuj / raz ešte: bor sa a vždy dôveruj!" a v poznámke pod čiarou sa podrobnejšie venuje Hviezdoslavovmu prekladu.[52]

Prichádza k záveru, s ktorým z dnešného pohľadu možno len súhlasiť (máme totiž k dispozícii už dva ďalšie preklady *Tragédie človeka* z pera Valentína Beniaka a Ctibora Štítnického), že totiž: „Pravidelným temer roztápaním sýteho štýlu Madáchovho Hviezdoslav ho často zoslabuje. Dôvodom mu je vše pohodlnejšie rýmovanie, vše ani toho dôvodu niet."[53] A uvádza konkrétne príklady, ktoré je v tejto rekonštrukcii zbytočné citovať, okrem najkratšieho citátu, lebo tento príklad osvetlí problém Hviezdoslavovho prekladu čiastočne aj tým, čo nerozumejú po maďarsky.

V originály:
„Mily óriás volt bűne és erénye –
u Hviezdoslava roztápä sa shakespearovsky:

jak obrovský bol jeho hriech a *s ním*
jak o vzrast i ctnost *jeho závodila."*

(kde kurzívou Krčméry naznačuje redundantnosť prekladu). A pokračuje: „Má vedľa toho tento preklad Hviezdoslavov, bohužiaľ, aj iné defekty, najmä v násilnostiach slovosledu a fonetiky. Vyniká nad originál presnosťou verša a bohatším rýmovaním, tu i tam výstižnejším výrazovým sfarbením."[54]

[51] bh. [Bohumil Haluzický]. Z Bratislavské činohry, Madáchova Tragedie člověka. In *Umenie, veda a literatúra*, 13. 12. 1926, č. 8.
[52] K., Madáchova Tragédia človeka, *Slovenské pohľady*.
[53] Tamže.
[54] Tamže.

Hviezdoslavov preklad však mal ešte prísnejších kritikov. Napríklad, Eugen Holly jednoznačne píše: „Riaditeľ činohry Slovenského divadla v Bratislave Václav Jiřikovský preukázal režisérsku pripravenosť a aj istú dávku originality, napriek tomu nemôže túto inscenáciu zaradiť medzi svoje najväčšie režisérske úspechy. Ide to na vrub prekladu slovenského básnika Hviezdoslava, ktorý je príliš ornamentálny a vzdialil sa pôvodnej čistote a jednoduchosti originálu.“[55]

Tilkovský preklad chváli: „Veľký slovenský klasik Hviezdoslav si bol vedomý absolútnej hodnoty Madáchovho diela, lebo aj on hru zaradil k Hamletovi a iným veľkým svetovým drámam a preložil ju svojim závažným, formotvorným jazykom, ktorým stvoril novodobú slovenskú literatúru. Madácha pochopil vynikajúco...“[56] Na záver článku pripája ešte drobnú poznámku: „Hviezdoslavov preklad dlho ležal na stole sivovlasého básnika, vyšiel len v jednom staršom čísle *Slovenských pohľadov,* a kým Madáchova hra prešla najväčšími svetovými javiskami, pre jej slovenský preklad sa nenašlo na svete ani jedno. Aj bratislavské Slovenské Národné Divadlo, ktoré vzniklo po revolúcii, s ním dlho zápasilo, kým ho dramaturg Tido J. Gašpar, režisér Václav Jiřikovský a dizajnér Hradský neprepracovali do formy, o akej už mohla byť v divadle reč.“[57]

Úprava textu

Madáchovu hru upravil Tido J. Gašpar[58], v tom čase dramaturg SND, spisovateľ, novinár, neskôr politik. Zrejme to bol Šrobárov človek, keďže od r. 1922 bol komisárom tlačového odboru Ministerstva s plnou mocou pre správu Slovenska a spoločne zakladali i Spolok slovenských spisovateľov (r. 1923 spolu s Kraskom a Tajovským). Tido J. Gašpar bol už známy ako spisovateľ krátkych próz, ktorý vo svojej novelistickej a poviedkovej tvorbe využíval autobiografické motívy, ci-

55 HOLLY, Die Tragödie des Menschen, *Grenzbote*.

56 (T.) [Vojtech/Béla Tilkovský.] Az Ember Tragédiája a pozsonyi Szlovák Nemzeti Színházban. In *Reggel,* Budapest, 14. 12. 1926.

57 Tamže.

58 Tido J. Gašpar, 7. 3. 1893, Rakovo − 10. 5. 1972, Nové Zámky. Vlastným menom. Jozef Gašpar, pseudonymy Tido J. Gašpar, Peter Štrbský.

tové konflikty, spletité osudy žien, úradnícke, rodinné a iné konflikty. Od roku1922 bol aj redaktorom týždenníka *Slovenský svet*, neskôr sa stal členom redakčného kruhu týždenníka *Nový svet* a dva roky (1925 – 1927) pôsobil aj ako dramaturg SND v Bratislave. V tých rokoch to bol aj známy reprezentant bratislavskej umeleckej bohémy a kultúrny činiteľ.

Madáchova *Tragédia človeka* bola na plagáte označená ako dramatická báseň od Imricha Madácha v dvanástich obrazoch. Z plagátu možno vyčítať aj podstatu dramaturgickej úpravy Tida J. Gašpara. Namiesto pôvodných 15 obrazov sa v Bratislave hralo iba 12, Gašpar teda škrtol tri, menovite Konštantínopol,

V Prahe II a Londýn. O ďalších zásahoch do textu sa dnes už, žiaľ, nedozvieme, lebo režijná kniha či dramaturgická úprava sa nezachovali. O dôvode škrtov môžeme uvažovať len veľmi opatrne, a predovšetkým sa asi musíme uspokojiť s faktom, že Madáchova hra je naozaj veľmi dlhá a inscenátori sa ju pokúsili, jednoducho, skrátiť. Mohol mať Gašpar aj iné, teda ideové dôvody na predsa len pomerne radikálne škrty?

Konštantínopol je obraz, ktorý kriticky hľadí na úpadok kresťanských ideálov v cirkevnej praxi – čo na katolíckom Slovensku mohol byť dôvod na jeho vynechanie, *Tragédiu človeka* beztak katolícke, ale ani protestantské cirkevné kruhy neprijímali s bezvýhradným nadšením (o tom neskôr). Londýnsky obraz sa zasa kriticky díva na morálny úpadok kapitalizmu, čo sa vo vtedajšom optimisticky naladenom a prosperujúcom predkrízovom Československu tiež nemuselo oficiálnym kruhom priveľmi páčiť. Praha II je zasa osobne ladená Madáchova spoveď, čo mohli inscenátori v „objektivizujúcej" štruktúre diela skutočne pokladať za retardujúci prvok.

S dramaturgickou úpravou *Tragédie človeka* však väčšina kritikov polemizuje, škrty považujú za neprimerané, poškodzujúce myšlienkovú štruktúru diela predovšetkým pre vynechanie londýnskeho obrazu, čo je ťažké pochopiť aj z dnešného pohľadu, lebo je to najaktuálnejší (aj dnes) obraz hry.

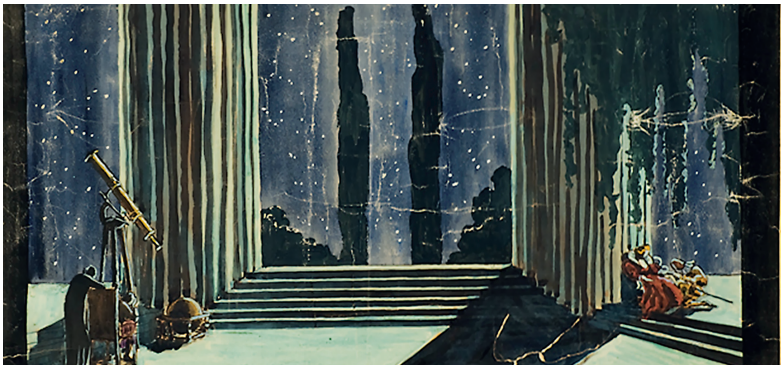
Karol Sidor Gašparovi aj Jiřikovskému vyčíta, že hru chápali „jako nesúvislé obrazy, vytrhnuté Madáchom z dejín ľudstva. Toto ich po-

tom sviedlo na vynechanie obrazov, ktoré boli k vyjadreniu Madáchovej myšlienky tak potrebné, jako je potrebné k svetlu tieň“[59]. Potom pokračuje prerozprávaním deja jednotlivých obrazov s tým, že najväčšiu ľútosť vyjadruje nad vynechaním londýnskeho obrazu, kde Adam začína byť len pozorovateľom a „tu vidí, jako sa ľudské sily slobodne prejavujú a jako pri tom slabší trpia, lebo tí mocnejší necítia nad sebou žiadnu inú trestajúcu a mohutnejšiu silu“[60]. S tým súhlasí aj Eugen Holly a Dr. Herzfeld. Recenzent píšuci pod značkou ds. konštatuje, že „siedmy obraz rytierskej doby z hry vyškrtli, čo je veľká škoda, hoci to neznižuje umeleckú hodnotu predstavenia, ale vyškrtnutie londýnskeho obrazu je priam chyba. Tento obraz plný vzletných dialógov treba do inscenácie nevyhnutne vrátiť(!)“. Podľa neho „evidentne chýbal aj druhý výstup s Keplerom“.[61] Aj Elek Krepelka ľutuje, že „z inscenácie vyškrtli výstup s Tankredom a, žiaľ, aj londýnsky obraz, hoci je jedným z najvydarenejších v celej hre“[62]. Naopak, Bohumil Haluzický úpravu Tida J. Gašpara považuje za šťastnú, lebo „opřela se o velkorysost díla a pominula drobné momenty méně charakteristické a základní strukturu zaťežující“[63]. Podobne Milan Thomka Mitrovský chváli hĺbku originálu, jeho „prebásnenie Hviezdoslavom do slovenskej reči“ i „potrebné krátenie a jednodušenie textu“.[64] Aj podľa Jindry Flajšhansovej-Huškovej spádu hry „osožila vhodná dramaturgická úprava Tida J. Gašpara“[65].

Scénografia a kostýmy

Práca scénografa a kostýmového výtvarníka Ľudovíta Hradského pôsobí podľa opisu a zopár skíc, ktoré sa zachovali, moderne, funkč-

[59] SIDOR, Činohra S. N. D. v Bratislave, *Kultúra*.
[60] Tamže.
[61] ds., Az ember tragédiája..., *Magyarujság*.
[62] KREPELKA, Az ember tragédiája..., *Híradó*.
[63] bh, Z Bratislavské činohry..., *Umenie, veda a literatúra.*
[64] M. Th. M. [Milan Thomka Mitrovský]. In *Umenie, veda a literatúra*, 13. 12. 1926.
[65] Beta, Tragédia človeka, *Slovenský denník*.



Imre Madách: *Tragédia človeka*. Činohra SND, premiéra 11. 12. 1926. Réžia Václav Jiřikovský. Scénický návrh Ľudovít Hradský. Foto Archív Divadelného ústavu.

ne, znakovo, divadelne a výtvarne veľmi vynachádzavo. Vo vtedajšom kontexte SND a zrejme aj v širšom možno hovoriť o mimoriadnej scénografickej inovatívnosti. Na scéne dominovali dva stĺpy, ktoré na začiatku zobrazovali rajský strom poznania dobrého a zlého a strom života, teda pomyselné póly ľudského života, protiklad ktorých je de facto príčinou tragédie človeka. Tieto dva stromy preberali v ďalších obrazoch nové funkcie, stávali sa stĺpmi, topoľmi či konštrukciou gi-

Imre Madách: *Tragédia človeka*. Činohra SND, premiéra 11. 12. 1926. Réžia Václav Jiřikovský. Scénický návrh Ľudovít Hradský. Foto Archív Divadelného ústavu.

lotíny a umožňovali na jednej strane rýchlu premenu scény (menilo sa len pozadie), na strane druhej ustavične pripomínali ideové východisko hry.

Úplne nadšený Milan Thomka Mitrovský napísal: „... nová úprava scény, jej rigorózne zjednodušenia a energická snaha za monumentálnosťou; koncentrovanosť, farbivosť a temnosvit osvetľovania jednotlivých scén, (...) živé obrazy, tak ako nasledovali jeden za druhým, počnúc scénou v nebi, potom v raji, v Egypte, v Grécku, v Ríme, na dvore Rudolfa II., revolučná scéna s francúzskou gilotínou, roboti a vláda stroja, ľadová doba zeme a konečné precitnutie prvých dvoch ľudí zasa v raji, všetko to bolo úchvatné! Na javisku dva mohutné pne „stromu vedenia a stromu nesmrteľnosti" ostali stáť symetricky vpravo a vľavo až do konca, čím z tých najrozličnejších epôch ľudských dejín čerpané obraty získali jednotné, energicky akcentované orámovanie."[66] Slová Mitrovského majú istú váhu, keďže sám bol aj maliarom. Haluzický považuje scénu za „výstižnú" a „alegorickú", ktorá umožnila, že jednotlivé obrazy sa striedali „jako zabarvená niť v řadě nepřetržitých obrazu vzájemně sa doplňujících a v této souvislé linii právě vynikajících...".[67] Jindra Hušková kus zásluhy pripisuje aj Jiřikovskému. „Réžia p. Jiřikovského za scénickej spolupráce p. Hradského, ktorý sa znova dokázal byť veľkým talentom scénického výtvarníka, dômyselne a vynaliezave zmohla scénické problémy. (...) Veľmi dobre sa Jiřikovskému vydarily scény davové, na príklad revolúcia, scény v Athénach, ktoré maly rušený pohyb. Tiež svetelné efekty fungovali dokonale a účinne zvyšovali náladu jednotlivých výjavov."[68] Pridal sa aj Eugen Holly, lebo Jiřikovský podľa neho „kaleidoskopicky a farbisto žongloval s dvoma protichodnými princípmi – Dobrom a Zlom, medzi stromom poznania a stromom života a tieto princípy zviditeľnil aj na scéne"[69]. Podľa neho je to iste aj zásluha scénografa Hradského, lebo „obrazy sa menia, ale tieto dva stĺpy ostávajú v každom z nich. Symbolizujú Božiu milosť,

66 M. Th. M., *Umenie, veda a literatúra.*
67 bh, Z Bratislavské činohry..., *Umenie, veda a literatúra*.
68 Beta, Tragédia človeka, *Slovenský denník*.
69 HOLLY, Die Tragödie des Menschen, *Grenzbote*.

ktorá sa prejaví na konci hry", ale „zobrazujú i večnosť a piliere, na ktorých stojí svet".[70] Obzvlášť vyzdvihuje egyptský obraz s faraónom v popredí a s otrokmi v pozadí. Aj Dr. Herzfeld upozorňuje na „štylizovanú scénu, dekorácie a kostýmy, dielo mladého výtvarníka Hradského, ktorý si dokonca zahral v inscenácii epizodickú úlohu".[71] Elek Krepelka sa zamýšľa: „V čase divadelnej krízy, keď na javisku prevládajú vizuálne efekty nad skutočnou drámou, mal V. Jiřikovský šťastný nápad, keď sa slovenskú premiéru *Tragédie človeka* rozhodol inscenovať revuálne a popri dikcii dal veľký dôraz na hudbu a dekorácie. (...) Úroveň bratislavskej inscenácie *Tragédie človeka* veľmi pozdvihla dekorácia scénického výtvarníka Ľ. Hradského, malebnosť a modernosť jeho kostýmov, vďaka ktorým sa vynikajúco uplatnil javiskový účinok predstavenia."[72] Páči sa mu výstup v raji, rímsky obraz, „najmä jeho záver s ruinami antického sveta v pozadí, nad ktorými sa vztýči kríž", pražský obraz, parížsky obraz s jeho „víziou purpurovej karmaňoly", „monotónnu dekoráciu" v obraze Falanstra atď. Neúnavný propagátor inscenácie Tilkovský sa tiež pripojil k chvále Hradského: „Scénická výprava bola úloha Hradského, ktorý revuálnu podstatu inscenácie vyriešil spontánnymi formami a klasickými, efektívnymi nástrojmi. Samotná scéna zdôraznila protiklad dobra a zla, ktorý inscenáciu formuje ako univerzálnu tragédiu ľudstva."[73]

Hudba

Ákos Buttykay, autor hudby do Jiřikovského inscenácie, bol v tom čase známym skladateľom, ktorý bol populárny najmä vďaka operetám, ktoré sa často hrali aj v zahraničí, ale skladal aj vážne orchestrálne diela. V divadelných kruhoch ho poznali aj ako manžela operetnej hviezdy Emmy Kosáry. Zložil hudbu k *Tragédii človeka*, ktorá sa už samostatne hrala v Budapešti, v Bratislave však prvýkrát zaznela ako

70 Tamže.
71 Dr. Herzfeld, Die Tragödie des Menschen, *Pressburger Zeitung.*
72 KREPELKA, Az ember tragédiája..., *Híradó*.
73 (T.), Az Ember Tragédiája..., *Reggel*.

scénická hudba k inscenácii. Vyvolávala takmer rovnaké očakávanie ako inscenácia samotná. Obecenstvo ju prijalo s nadšením a podobne aj väčšina recenzentov, ktorí ju väčšinou osobitne spomenuli.

Podľa Mitrovského „hudba (...) podmaľovávala a napomáhala rytmus prednášaného slova“ a bola „melodramatická“.[74] Jeho úsudok podporuje aj Haluzický, keď píše: „Nová byla průvodní hudba mnohdy až rázu melodramatického.“[75]

Karikatúra Ľudovíta Hradského. Hudobný skladateľ Ákos Buttykay. Uverejnené v novinách Reggel, 14. 12. 1926.

Eugen Holly bol opäť kritickejší, hoci sa vraj „necíti povolaný“ samostatne posudzovať Buttykayovu hudbu, podľa neho to „bola opera a bola aj činohra“,[76] vyčíta je však, že jej bolo veľa, bola hlasná a nevhodne rušila hovorené slovo a jeho zrozumiteľnosť.

Buttykayovu hudbu, ktorá je „moderná a veľmi ťažká“, nie je však iba „lacným melodramatickým podfarbením“ inscenácie, ale prehlbuje významy textu, spomína aj Dr. Herzfeld. Podľa neho je vynikajúca napr. úvodná pasáž, ktorá vyjadruje stav pôvodného „prachaosu“[77].

Aj značka ds. pripomína, že „zvýšený záujem sprevádzal aj Buttykayovu hudbu, či sa odpovedajúco priľne k predstaveniu“[78]. No a neskôr konštatuje: „Hudba Ákosa Butykaya, ktorá sprevádzala predstavenia od začiatku do konca, ponúka špeciálny zážitok.“[79] Potom dosť prekvapujúco a bez ďalšej argumentácie dodáva: „Sme však presvedče-

74 M. Th. M., *Umenie, veda a literatúra.*
75 bh, Z Bratislavské činohry..., *Umenie, veda a literatúra*.
76 HOLLY, Die Tragödie des Menschen, *Grenzbote*.
77 Dr. Herzfeld, Die Tragödie des Menschen, *Pressburger Zeitung.*
78 ds., Az ember tragédiája..., *Magyarujság*.
79 Tamže.

ní, že *Tragédia človeka* by sa lepšie uplatnila bez hudby," ale „dirigent Vincourek odviedol svedomitú poctivú prácu, čo obecenstvo honorovalo osobitným potleskom."[80]

Elek Krepelka hodnotí hudobnú zložku vzletne: „Buttykay ju napísal rukou dokonalého umelca, invenčne, s bohatým citom, skvelým zmyslom pre dekoratívnosť, ktorá je nádherná aj samostatne a nadlho ostane pre divákov zážitkom. Buttykayovu hudbu so všetkou schopnosťou a najlepšou vôľou verne interpretoval zbor aj orchester, a aj scénu rímskych bakchanálií zahrali najlepšie, ako to bolo možné, hoci na tomto mieste hudba vyžaduje možno aj trikrát väčší orchester, ktorý dirigoval J. Vincourek."[81] Aj Krepelka spomína nadšený aplauz, akého sa Buttykaovi dostalo po premiére.

Herecké výkony

Jiřikovský mal šťastnú ruku pri obsadení hlavných postáv. Adama hral český herec Jan Sviták a jeho výkon prijala dobová kritika takmer bez výhrad vrátane úrovne jeho slovenčiny. Tu je možno namieste pripomenúť, že vtedajšia divadelná kritika bola ešte citeľne literárno-centrická, pomerne fundovane, ba v niektorých prípadoch naozaj skvele dokázala pomenovať estetickú hodnotu predlohy, precízne opísať inscenáciu, ale na vystihnutie hereckej práce i režijnej interpretácie jej chýbal rozvinutejší teatrologický pojmový aparát, používala pomerne všeobecné a subjektívne pojmy a hodnotiace kritéria. (Otázka je, či je to dnes inak.) Okrem toho, z dnešného pohľadu dobre vidieť niekedy priveľké rozdiely medzi náročnosťou a odbornou pripravenosťou rôznych hodnotiteľov, ktorí o inscenácii písali, veď, napokon, kritik nesie svoju „kožu na trh" podobne ako inscenátori a sám sa môže stať predmetom kritiky.

To sú zrejme dôvody, prečo sa o výkone Jana Svitáka okrem pozitívnych opisných hodnotiacich epitet dozvedáme pomerne málo. Jeho výkon recenzenti vnímali ako veľmi variabilný, energický, sústredený,

[80] Tamže.
[81] KREPELKA, Az ember tragédiája..., *Híradó*.

nepatetický, celistvý, miestami veľmi hlboký, „dokonalý“ a ak padli aj nejaké kritické výhrady, tak sa týkali len jeho stvárnenia Dantona v parížskom obraze. Najprecíznejšie to vyjadril Štefan Krčméry: „Interpretácii celku vadilo najmä nesprávne vykreslenie ťažkej scény francúzskej revolúcie. Bezvládnym výkonom Svitákovým, nemotornosťou i nedostatočnosťou masy skrívila sa v bezvládnu karikatúru. Všeličo je v scéne, čo zdá sa byť karikatúrou, ale nie tak ju myslel Madách. On prepínaním len zveličiť chcel ctnosti i hriechy veľkej vajatajúcej doby, vyostriť kontrasty, vybičovať sily, aby celá scéna odznela takou mohutnosťou, ako ani jedna z predošlých a z nastávajúcich. Pod guilotínou s Dantonom neskláňa sa tu operetná figúrka (akou bol Sviták, v niektorých iných scénach ináč dobrý), ale *obor* („Buď zručný, katan, obra odpravíš!“), a celá scéna v retrospektíve Keplerovej prichodí až zázračnou: Jak obrovský bol jeho hriech a s ním jak o vzrast i cnosť jeho závodila, a oboje jak bolo podivným (…) Pri tomto defekte stalo sa veľmi zreteľným, akou podstatnou scénou v celom diele je práve ona. Do nej si vložil Madách viditeľne vrcholný bod dramatickej línie.“[82]

Ostatní však Svitákov výkon považujú za obdivuhodný. Za všetkých odcitujme aspoň dvoch: Dr. Herzfeld o Svitákovi píše, že „patrí k tým hereckým osobnostiam, čo spájajú prenikavý intelekt s intuitívnou osobnostnou silou“[83], a Tilkovský ho charakterizuje takto: „Spomedzi hercov sa v úlohe Adama majstrovsky prekonal Sviták, preniesol sa cez ťažkosti slova a obsahu a vytvoril tragédiu moderného človeka bez akéhokoľvek patetizmu a školáckych efektov.“[84]

Skutočný úspech zaznamenala mladá Hana Meličková ako Eva. Bola vraj mimoriadne „ženská“, v každom obraze vedela pridať k svojej postave nový odtieň, pochopila hlboké myšlienky autora, zaujala istotou javiskovej reči, ženskou krásou, hlbokým precítením postavy, niektorí jej však vyčítali miestami „priumelý pátos“ i nedostatok vlastných životných skúseností. Ale všetci sa zhodli na tom, že Meličková je najväčšia vychádzajúca slovenská herecká hviezda.

82 K., Madáchova Tragédia človeka, *Slovenské pohľady*.
83 Dr. Herzfeld, Die Tragödie des Menschen, *Pressburger Zeitung*.
84 (T.), Az Ember Tragédiája..., *Reggel*.

Imre Madách: *Tragédia človeka*. Hana Meličková (Otrokova žena). Činohra SND, premiéra 11. 12. 1926. Réžia Václav Jiřikovský. Foto Archív Divadelného ústavu.

Anonymný recenzent *Slováka* píše konkrétne, že Meličková: „Okúzľovala menovito v scénach obraza V., ako žena Miltiadova, obraza VII. ako žena Keplera a v obraze VIII. ako vášnivá revolucionárka. Tu nebolo vidieť na nej vplyvu; šlo všetko z hĺbok duše tak, ako úlohu ona sama pochopila a precítila. Preto môžeme považovať jej výkon za vrchol dosavádneho jej umeleckého prejavenia sa.“[85] Podľa Karola Sidora Meličková: „I postavou, i hlasom, i rečou, i talentom prejavila sa nám jako zobúdzajúca sa naša najväčšia herečka.“[86] Eugen Holly charakterizuje Hanu Meličkovú ako „mladú žiarivú blondýnu, ktorá preukázala dobrý ‚herecký formát' vo všetkých obrazoch, a ‚pôsobila silou z najhlbšieho vnútra'“.[87]

[85] [Bez autora.], Tragédia človeka, *Slovák*.
[86] SIDOR, Činohra S. N. D. v Bratislave, *Kultúra*.
[87] HOLLY, Die Tragödie des Menschen, *Grenzbote*.

Imre Madách: *Tragédia človeka*. Hana Meličková (Sedliačka). Činohra SND, premiéra 11. 12. 1926. Réžia Václav Jiřikovský. Foto Archív Divadelného ústavu.

Milan Mitrovský sa nazdáva, že „všetci herci držali sa znamenite. Lucifer, ktorého dával pán Borodáč, bol dokonalý, a v hlavných úlohách Adam pána Svitáka a Eva slečny Meličkovej boly figúry krásne premyslené a dokonale podané v každom obraze, v každej premene. Viedli diváka dobami a osudmi s veľkou sugesciou, a keď po toľkých sklamaniach, po toľkej revolte a toľkých omyloch nastal zasa mier a pevná nádej do budúcnosti, a keď prvý ľudský pár zasa tak nahý, ako ho Boh stvoril, pokľakol k modlitbe pred tvárou Hospodina, vtedy – keby to miesto a chvíľa tá bývala dovolila – s radosťou bol by som i ja prikľakol k ním a s nimi intonoval velebné finále šťastia a posvätenia!“.[88]

Aj podľa Dr. Herzfelda je Meličková „očarujúco mladá, je to tá pravá Eva, rozkvitajúca žena a pritom ako herečka mimoriadne ta-

[88] M. Th. M., *Umenie, veda a literatúra.*

lentovaná, ktorej chýba iba bohatá životná skúsenosť, aby vyjadrila tragickú veľkosť svoje postavy v úplnosti“[89].

Podobne sa vyjadruje aj Elek Krepelka: „Evu stvárnila Hanča Meličková a aj táto úloha sa dostala do správnych rúk: v jej citovom svete sa bohato striedala radosť, vášeň, utrpenie, viera.“[90]

Najväčšie polemiky vyvolalo, ako sme už naznačili, obsadenie Lucifera Josefom Bezdíčkom, čo malo aj kultúrnopolitické (pozri argumentáciu Karola Sidora), ale najmä estetické dôvody. Menej nároční recenzenti, resp. tí, čo nevideli Lucifera v alternácii s Borodáčom, hodnotili aj Bezdíčkov výkon ako „dokonalý“, resp. mu minimálne priznali istý vývoj od slabšieho začiatku po „uspokojivé“ či sympatické pokračovanie, keď už pôsobil vyrovnanejšie, pokojnejšie, tichšie a precítenejšie. Podľa Eleka Krepelku Bezdíček svoju rolu „vytvoril v celkom naturalistickej koncepcii (tá sa odrážala na štýle skoro všetkých hercov), často bol satansky neodolateľný a ohuroval intelektuálnou prevahou“.[91] Takmer všetci však Bezdíčkovi vyčítajú stvárnenie hada v raji, kde zrejme predvádzal nie príliš vydarenú pohybovú kreáciu. Keď zvádzal Adama s Evou, vykonával vraj akési „cirkusantské kúsky“, čo bolo podľa značky ds. ‚jednoducho, „škoda“.[92] Bola to však len marginália, lebo druhá skupina recenzentov vzniesla proti Bezdíčkovi vážnejšie výhrady, týkajúce sa celkového poňatia postavy Lucifera, ktorý pôsobil skôr vonkajškovo, tak trochu klaunsky či cirkusantsky ako akýsi „faun“, či „Eulenspiegel“, ktorému chýbalo skutočné démonické kúzlo, príťažlivosť a najmä argumentačná závažnosť ako dôstojnému oponentovi Pána. Za všetkých citujme názor Karola Sidora: „Je to herec ešte nevyvinutý, slabý, s odporným hlasom, ktorý si chcel tak pomôcť v úlohe, že skákal na Adama, točil sa mu, zavesený nohou o driek, kolom tela, že človek trpol, kedy Adamovi strhne figový list. On, Jóža Bezdíček, mnoho pokazil; do celkového dojmu vlial kus trpkosti. Popri „Slovákovi“ všetky noviny denné uznali Bezdíčkovi výkon za planý, naproti

[89] Dr. Herzfeld, Die Tragödie des Menschen, *Pressburger Zeitung*.
[90] KREPELKA, Az ember tragédiája..., *Híradó*.
[91] Tamže.
[92] ds., Az ember tragédiája..., *Magyarujság*.

čomu výkon Jiřikovským do pozadia vedome a úmyselne zatískaného Slováka Janka Borodáča v tejto úlohe – hranej 12. decembra pri prvej repríze – uznali všetci divadelní kritici za dokonalý.“[93]

Áno, Janko Borodáč sa v úlohe Lucifera zaskvel, o čom svedčí jednomyseľný názor všetkých recenzentov, akurát doplatil na Jiřikovského rozhodnutie, že hral až prvú reprízu, čo režisérovi podaktorí aj tvrdo vyčítali. Borodáč na to doplatil aj inak, povedzme, „historicky“, lebo jeho výkon, pochopiteľne, zaznamenalo a ocenilo podstatne menej kritikov než Bezdíčkov. Karol Sidor vo svojej estetickej, ale teraz už skôr kultúrnopolitickej argumentácii pokračoval takto: „Je to nie ani div. Slovák reč Hviezdoslava predsa len lepšie vie pochopiť a pochopenú vysloviť. Okrem toho Borodáč bol prvým žiakom na pražskej dramatickej škole, dnes je popri svojom hereckom a režisérskom postavení v divadle i profesorom s definitívou na bratislavskej dramatickej škole – nuž všetko dôkazy, že Janko Borodáč je sila, jakej nemáme a nemali sme. Jednako riaditeľ a hl. režisér Václav Jiřikovský chcel by ho zatisnúť do pozadia hercom tak nevyvinutej kvality, jakým je Jóža Bezdíček. Aj kritici, aj obecenstvo z porovnania Lucifera Bezdíčkovho a Borodáčovho usúdili, kto je z nich lepší, a zbadali sme všetci, že v zákulisí kujú sa jakési nové plány proti slovenským hercom a herečkám. Veď v celej tak veľkolepej hre pi. Oľga B. Országhová, talentovaná interprétka reči svojho pokrvného Hviezdoslava, nemala úlohy, kde by si ústa mohla otvoriť. Azda preto, že je ženou Janka Borodáča?

Na tieto zákulisné intriky, boje a útoky posvietim budúce, jak ony sa budú ešte diať.“[94]

Najkritickejší k hercom i celej inscenácii bol Bohumil Haluzický a zdá sa, že mal aj silné argumenty, keď z hercov zobral na milosť len Svitáka, Meličkovú a Rinta (Borodáča zrejme nevidel, alebo o repríze s ním aspoň nepísal): „V tom tedy je základní chyba, že herci – s malými výjimkami a světlými momenty u p. Svitáka (Adam), sl. Meličkové (Eva) a p. Rinta – nevžili se, nepromyslili a neprocítili skvělou zář veršu Hviezdoslavových, že recitovali, kde citovou výhní se měl

[93] SIDOR, Činohra S. N. D. v Bratislave, *Kultúra*.
[94] Tamže.

uplatňovat jich vznět, že odříkavali a leckdy hodně školácky, kde měli vytvořit most mezi slovem básnikovým a posluchačem. Nedostatek školenosti a ukázněnosti byl pak nahrazován přeplněním hlasovým, tak vzdáleným od umění a vnitřní stavby díla. A u mnohých selhalo i vystižení alegorické podstaty jednotlivých postav a nedá se ani odpustit, že při sobotní premiéře skvělý Lucifer byl zkreslen v jakéhosi Eulenspiegla, pravou grotesku toho, co v duchu negace lidského snažení chtěl míti Madách.

Osvědčilo a ukázalo se krátce, že každé přepínání sil maří snahu o úspěch a že dnešní činohra Slovenského národného divadla potřebuje ještě mnoho a mnoho stupínků vývojových, aby odvážila se na dílo takové jako je Tragedie člověka."[95]

(V záverečných vetách však môžeme už cítiť azda aj istú neopodstatnenú povýšenosť kritika, ktorý by napriek všetkým oprávneným výhradám mohol činohru aj povzbudiť, že sa vydala na cestu najnáročnejšieho repertoáru, a že tých „mnoho a mnoho stupínků vývojových" sa pokúsila odvážne a zrejme nie neúspešne preskočiť.)

Zato maďarský kritik píše pod značkou ds. na hercov chválospevy, keďže „hra kladie veľké nároky na každého", má „pekné, ale únavné dialógy" a od hereckých výkonov „závisí všetko. (…) Našťastie, divadlo dokázalo zložiť také herecké trio, ktoré by obstálo aj na javiskách svetových veľkomiest. Nádherná dramatická dikcia Meličkovej (Eva), jej ideálny, jemný zjav, zodpovedajúce nasadenie, robia z jej výkonu veľkolepý zážitok. Svitákov Adam má bohatú škálu jazykového prejavu, jeho interpretácia miestami dosahuje obdivuhodné hĺbky. Bezdíčkov Lucifer pôsobí spočiatku pateticky, ale už ako faraónov minister a odtiaľ až do konca je dostatočne premenlivý a v súlade so svojou rolou filozofujúci intrigán."

Z ostatných hercov kritici vyzdvihujú najmä Emíliu Wagnerovú (Hippia), Víťazoslava Bočeka (Michelangello a i.), Bohuša Hájka (Pán), Karla Rinta (Apoštol Peter, Vedec), Helenu Petzovú (Kimón) a Jozefa Kella (Eskimák a i.).[96]

[95] bh, Z Bratislavské činohry..., *Umenie, veda a literatúra*.
[96] ds., Az ember tragédiája..., *Magyarujság*.

Réžia

Budapeštiansky týždenník *Szinházi élet (Divadelný život)* uverejnil s režisérom Václavom Jiřikovským rozhovor o inscenačných princípoch *Tragédie človeka* v rámci predpremiérovej reklamnej kampane ešte v septembri, tri mesiace pred premiérou. Autor rozhovoru József Sebestyén píše o „horúčkovitých prípravách" v SND, informuje čitateľov, že hru do slovenčiny preložil „najväčší slovenský básnik" Hviezdoslav a že odkedy si ju Jiřikovský prečítal, nedokázal sa „vymaniť spod jej kúzla". Pri rozhovore vraj „hovoril zo srdca" a neskrýval svoje veľké nadšenie pre hru. Oplatí sa odcitovať podstatnú časť rozhovoru, v ktorom Jiřikovský odkrýva svoj inscenačný zámer.

„V zahraničí som videl zopár predstavení tejto hry," hovorí Jiřikovský, „a všade z tejto hlbokej filozofickej drámy spravili výpravnú inscenáciu. V Budapešti som, žiaľ, ešte nebol, ale počul som, že Madáchovo dielo tam už má nádhernú inscenačnú tradíciu, teda tamojšie inscenácie tvoria, pravdepodobne, výnimku. Dekoratívna stránka bude v mojej inscenácii jej integrálnou súčasťou a nie jej dominantnou zložkou. Chcel by som, aby obecenstvo pochopilo, že toto dielo otvára veľké a mučivé otázky celého ľudstva. Dekorácie a balet slúžia iba na ich podfarbenie. Madáchova dráma vykresľuje jeden hrozný circulus vitiosus (bludný, začarovaný kruh; pozn. P. K.): v eskimáckom obraze človek, ktorý prežije sám seba, upadne do toho istého stavu či bodu, odkiaľ začínal. Chcem to zdôrazniť tak, že jeho príbytok na konci tretieho obrazu a na konci hry bude rovnaký ako Adamova koliba v eskimáckom obraze. V obrazoch historického vývoja sa snažím vystríhať toho, aby som zdôrazňoval lokalizáciu deja: Atény či Rím, Byzancia či Praha netvoria monopolizované miesta deja, sú iba jeho typickými lokalitami. Čo sa odohráva v Aténach či Ríme hovorí o duševnom úpadku celého ľudstva, čo chcem zdôrazniť svojou réžiou.

Pri riešení scény sa snažím zjednotiť umelecký pohľad a eliminovať technické prekážky. Scéna bude obsahovať zjednocujúce prvky: Dva rajské stromy, ktoré delia priestor na tri časti, ponechám na scéne ako stĺpy po celý čas Adamovho sna. Adam vo svojom sne vidí premenu rôznych foriem, ale kostra zostáva rovnaká. Veď vo sne sa nám to stáva

pomerne často: vidíme napríklad dom, ktorý sa v nasledujúcej chvíli premení na loď a potom na nejaké strašné, veľké zviera. Touto jednotnou kostrou dosiahnem aj to, že zmena scény sa môže udiať veľmi rýchlo, čiže medzi dvoma obrazmi bude stačiť jedno- až dvojminútová prestávka."

Z rozhovoru sa dozvieme aj to, že úlohu Adama chcel ešte v septembri hrať sám Jiřikovský, keďže táto rola vyžaduje „nielen herecké schopnosti, ale aj istý druh filozofického zahĺbenia". Postavu Lucifera už vtedy mienil alternovať Borodáčom a Bezdíčkom.

„Dúfam, že aj tunajšie maďarské obecenstvo ocení toto nadšenie a lásku, s akou sa pripravujeme na inscenáciu tejto najväčšej maďarskej drámy, a bude mať záujem o jej slovenskú verziu," vyjadril svoju nádej režisér.[97]

Na záver informuje, že orchester bude hrať „mohutnú" hudobnú kompozíciu maďarského skladateľa Ákosa Buttykaya.

Ak si pozorne prečítame Jiřikovského slová, vidíme, že k ideovej interpretácii diela sa vyjadruje len veľmi všeobecne, spomína iba „veľké a mučivé otázky celého ľudstva", lenže ich nekonkretizuje, hoci *Tragédia človeka* ponúka rôzne interpretačné možnosti. Madáchovu hru napr. kresťanské (nielen katolícke) kruhy neprijímali s jednoznačným nadšením, koncept Boha, človeka i Lucifera načrtnutý v hre je totiž z biblického hľadiska sporný a komentátori pripomínajú zreteľný vplyv slobodomurárskych ideí, ktoré ovplyvňujú myšlienkovú štruktúru hry.[98] Odlišnosti od katolíckej interpretácie Boha, pôvodu zla a filozofie dejín, ako aj od kalvínskeho konceptu predestinácie boli známe už dávno pred Jiřikovského inscenáciou.[99] Jiřikovský chcel síce

---

97 SEBESTYÉN, József, Dr. Az ember tragédiája, [Rozhovor s V. Jiřikovským.] In *Szinházi élet*, 20. 9. 1926.

98 Pozri napr. BERÉNYI, Zsuzsanna Ágnes. Madách és a szabadkőművesség; In *V. Madách Szimpozion; szerkesztette Tarjányi Eszter és Andor Csaba, Balassagyarmat-Szügy 1997*. Budapest - Balassagyarmat, 1998.

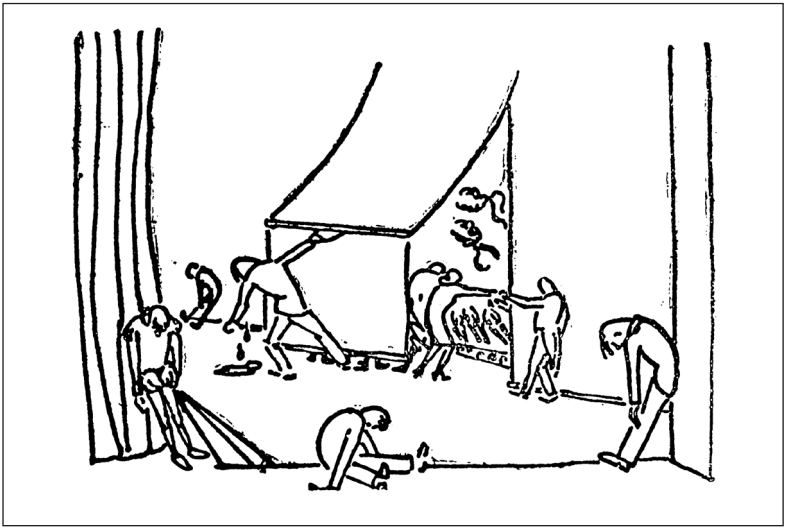
99 Napr. MORVAY, Győző. *Magyarázó tanulmány Az ember tragédiájához.* Nagybánya, 1897. O vzťahu Tragédie človeka a Biblie pozri napr. TÓTH, Péter. Olám : Az ember tragédiája és a Biblia. In *V. Madách Szimpozion; szerkesztette Tarjányi Eszter és Andor Csaba, Balassagyarmat-Szügy 1997.* Budapest-Balassagyarmat, 1998.

opustiť akúsi operno-výpravnú inscenačnú tradíciu hry s cieľom lepšie odkryť filozofickú hĺbku diela, pritom však zdôrazňuje iba myšlienku „bludného kruhu“, teda že Adam sa na konci hry ocitne v tom istom bode, kde sa nachádza na začiatku, čo azda svedčí o istej snahe inscenačne zvýrazniť Madáchov skeptický pohľad na dejiny a ľudstvo, podobne ako jeho slová o „duševnom úpadku celého ľudstva“, čo divadelne podčiarkol zovšeobecnením historických obrazov. Väčšia časť jeho rozhovoru sa však týkala konkrétnych technických a scénografických riešení. O ideovej koncepcii inscenácie nehovorí ani dramaturg Gašpar a nepomenúva ju ani kritika. Najpravdepodobnejšie vysvetlenie tkvie v tom, že v SND roku 1926 ešte nemohlo byť ani reči o autorskom či režisérskom divadle, „pánom javiska“ bol v tých časoch jednoznačne dramatik. Inscenačný tím mu iba „slúžil“, riešil technické problémy či „scénovanie“ inscenácie a na skutočnú hĺbkovú myšlienkovú analýzu diela v podstate rezignoval, nehovoriac o následnej vlastnej autorskej interpretácii. Preto sa javí, že aj dramaturgická úpravu bola skôr výsledkom istého politicko-spoločenského kalkulu (aby inscenácia nedráždila viac ako treba) než dôsledkom premyslenej režijno-dramaturgickej koncepcie.

Upozornili na to aj niektorí recenzenti. Napríklad, značka –er. stručne konštatuje: „Réžia (Jiřikovský) neuspokojila plno. ‚Tragédia človeka' je vec filozofická, a preto práve filozofické momenty mali byť vyzdvihnuté, nie episodické herecké výplne. Preto na príklad Dantonovo gesto zlyhalo a k tomu ešte v kriku. Podobných vecí bolo viac.“[100]

Štefan Krčméry píše vo svojom článku skôr o literárnych aspektoch Madáchovej hry a ak spomína samotnú inscenáciu, venuje sa najmä už spomínaným nedostatkom parížskeho obrazu. Predstavenie bolo podľa neho „pozoruhodné“ a „s uznaním písali o ňom i Maďari u nás i v Pešti, ktorí vídavali v diele tomto svoje najlepšie herecké sily“. Napriek tomu v „ťažkej a komplikovanej“ inscenácii „ostalo dosť defektov vo vykreslení niektorých scén, pochopení úloh a veľmi zhusta v nesprávnej deklamácii, ktorá prezradzovala i nedobré pochopenie

[100] –er. In *Slovenský Východ,* 14. 12. 1926.



Karikatúra Ľudovíta Hradského. Herci zmorení po skúške s režisérom Václavom Jiříkovským. Uverejnené v novinách Reggel, 11. 12. 1926.

textu a bola nezrozumiteľná i pre tých, ktorí dielo Madáchovo dobre znajú“[101].

Neskôr sa ešte niekoľkými vetami vracia k samotnej inscenácii: „Škoda, že v rýchlom spáde predstavenia poprepadaly myšlienky, nejedna veľmi mocná a nejedna veľmi delikátna, pre ktoré budeme tohto stredovekého zamäna, i v porovnaní so svetovými tvorbami takéhoto filozofického druhu, vždy obdivovať.“[102]

Krčméryho názor podporuje aj maďarský kritik, skrývajúci sa pod značkou ds., ktorý inscenáciu ako celok vrelo prijal. Sobotňajšiu premiéru vraj najväčšmi očakávali divadelní odborníci a tá časť publika, ktorá už hru videla v Budapešti alebo v Prahe a bola oprávnene zvedavá, aké umelecké prostriedky použije bratislavská inscenácia, aby zdôraznila veľkosť tejto „filozoficko-historickej revue“. „Priznávame, že

[101] K., Madáchova Tragédia človeka, *Slovenské pohľady*.
[102] Tamže.

sme sa inscenácie trochu báli, ale keď sa zdvihla priehľadná opona ako závoj, ktorá značila hmlu a pred nami sa rozprestrel raj, hneď sme cítili, že réžia je v silných, cieľavedomých, vo svojej umeleckej práci istých rukách. Básnická jemnosť a hlboká pesimistická múdrosť tragédie od druhého dejstva čoraz silnejšie strhávala so sebou obecenstvo...“[103]

Má však aj konkrétne kritické pripomienky, lebo „francúzsky revolučný výstup mal slabý účinok, keďže mal primálo vzduchu, odohrával sa na primalom priestore. V tomto výstupe treba využiť väčší počet štatistov, lebo inak celkom vybledne“. Spomína nevhodné škrty a vraj „ani obraz vo falanstri nevyvolal žiaduci účinok. Zato záverečné obrazy od výstupu v eskimáckom príbytku až po Adamovo prebudenie ponúkajú, naopak, to najskvelejšie divadlo. Režisér Jiřikovský môže byť na inscenáciu *Tragédie človeka* aj na výber hercov hrdý“.[104]

Najkritickejší k inscenácii bol opäť Haluzický, lebo sa nazdáva, že činohra pod vedením Jiřikovského sa pustila do príliš veľkého hltu: „Odvážný, ba až příliš odvážný byl to čin šéfa bratislavské činohry Václava Jiřikovského studovat a nastudovat za dnešních poměrů velkolepou Madáchovou báseň o věčnosti lidského života, jeho osudu a poslání v překladě Hviezdoslavově. K čemu jinde při staré už tradici, osvědčených výkonných umělcích, je třeba dlouhých a dlouhých měsíců, to vykonáno jako přes noc, v krátké poměrně době a při studiu jiných různých novinek, nutných pro běžný, rychle se střídající – protože bez repris – repertoár. A tam je asi příčina, že odvaha nepřinesla zcela plné odměny. Nepopře se, že ‚mnoho piety, taktu, vkusu a porozumění bylo věnováno tomu jedinému a jedinečnému dílu pomaďarštěného Slováka, jehož ztroskotanosť životní se odráží v základní linii díla, aby nakonec vyzněla vítězným, věčně lidským optimismem: Bojuj a bojuje věř, protože není příčiny k zoufalství.“[105] Konštatuje, že „... to, co je základem a hybnou silou dramatu, co vnáší žár, prudkost, něhu, sílu do díla, to lidské živé slovo, jež musí vytvořit náladu díla,

[103] ds., Az ember tragédiája..., *Magyarujság*.
[104] Tamže.
[105] bh, Z Bratislavské činohry..., *Umenie, veda a literatúra*.

zůstalo jako němé a mrtvé“, [106]ale nepokúsi sa analyzovať prečo, iba opakuje svoj argument, že činohra SND sa usilovaal v krátkom čase spraviť výrazný inscenačný čin bez potrebnej tradície. Jeho inak triezvy názor však signalizuje, že príliš nadšené prijatie inscenácie treba brať s istou rezervou.

Asi najvzletnejšie o nej písal Milan Mitrovský, ktorý pripomína, že sa očakával „známy už zápas účinkujúcich hercov tak rodených, ako i nerodených Slovákov s rečou viazanou a s myšlienkou neprestajne hlbokou a filozofickou“ a potom nadšene konštatuje: „Nuž s radosťou môžeme si povedať, že zdar večera bol úplný, výsledok práce že bol nádherný: máme na našej scéne Madácha, na ktorého ani pred Pešťou nemusíme sa hanbiť – zasa kus triumfu slovenského ducha!“[107]

Niektorí recenzenti sa Jiřikovskému snažili radiť, čo a ako mohol zvládnuť efektnejšie. Ich postrehy, hoci občas insitné a humorné, nám však pomôžu utvoriť si konkrétnejšiu predstavu o inscenácii.

Anonymný recenzent *Slováka* nezabudol napr. pripomenúť svoju divadelnú rozhľadenosť: „Réžiu mal Václav Jiřikovský. Uspokojila. Ale treba upozorniť na niekoľko vecí. Po prvé: či nemal by sa hlasove, hromove, alebo svetelne podčiarknuť výjav odtrhnutia ovocia so zakázaného stromu? Efekt s elektrickou lampou v podlhovastom mechúre (šabľa Michala archanjela), ktorá sa vystrčí od boku na Adama a Evu je nie pôsobivý. A predsa bolo by treba akosi dať na javo, že stala sa hrozná vec: Adam a Eva od tej chvíle prechodia do ‚slzavého údolia' z Raja.

A druhá vec: masové výstupy. Ako riaditeľ iste môže disponovať nad vyše 100 hlavovým personálom. Prečo sa uspokojuje so starým režisérskym fígľom, postaviť tri osoby ku kulisniam, štyri pred ne a päť do prostriedka a dať potom hovoriť Miltiadovi k toľkému ‚Národu', dať Dantonovi rečniť ‚k ľudu', keď to vyznieva komicky?

Možno urobiť i z malého davu ohromujúci zjav (Tak som to videl na p. vo varšavskom divadle Boguslavského pri novej výprave Kraszynského ‚Nieboskej komedii'), ale dav vtedy i hlasove, u pohybove

[106] Tamže.
[107] M. Th. M., *Umenie, veda a literatúra.*

maliarsky je organizovaný tak, že tých niekoľko ľudí celkom vzbudí žiadaný dojem. Keďže pochybujeme, žeby to u nás bolo možné, žiadalo by sa vypustiť na scénu viacej sveta, nech to aspoň zaváži malebnosťou a krikom."[108]

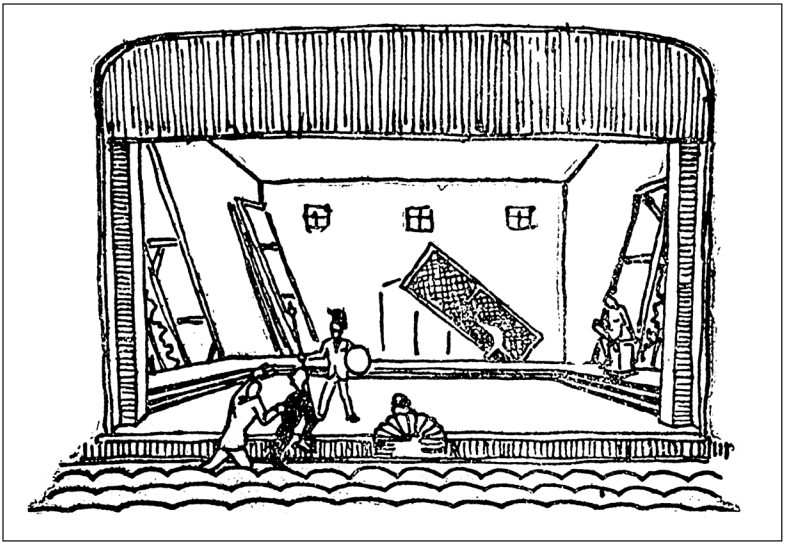
„Zarežíroval si" aj Karol Sidor: „Celá dramatická báseň znázorňuje vlastne dejiny ľudskej duše. (…) (prvé) tri obrazy scénicky a svetelne mali byť jednotne upravené, scéna pri odtrhnutí ovocia so zakázaného stromu mala byť vyzdvihnutá a nasledujúce obrazy, ktoré sú vlastne snom Adamovým, mali byť celkom odlišné od predošlých. Nestalo sa tak. Aj inteligentný pozorovateľ hry – ktorý nečítal ani pôvodinu, ani preklad diela, čo pri českých návštevníkoch je celkom určité – nevedel si rady s obrazmi, ktoré sa stále jako na kinovej plachte menili."[109]

Eugen Holly hodnotí prácu režiséra skôr z kultúrnopolitického než estetického hľadiska. Tvrdí, že inscenácia prispela k vzájomnému slovensko-maďarskému zbližovaniu, ale celkový dojem je, že predsa to len nebol úplne vydarený experiment. Naplno sa však ukázal skutkový stav, že krajiny oddelené hranicami sa môžu k sebe „blížiť vďaka územiam zaplneným básnickým slovom"[110], ale aj fakt, že s klasickými dielami nemožno narábať ľubovoľne, ani ak sa k spolupráci prizve skladateľ Buttykayovho rangu.

Z hľadiska hereckého to však úspech bol a nielen to, išlo o skutočný čin. Jiřikovský načrel do myšlienkových hĺbok diela. Celkovo hodnotí bratislavskú inscenáciu ako prvý krok priblíženia sa dvoch oddelených svetov. Za úspech považuje réžiu (vrátane herectva) a scénografiu, za neúspech príliš dominujúcu hudbu.[111]

Podľa Dr. Herzfelda režisér Jiřikovský venoval naštudovaniu všetku svoju lásku a vnútorné sily. Inscenácia Madáchovej *Tragédie človeka* sa preto stala „zatiaľ najlepšou, aká sa na bratislavskom javisku zatiaľ odohrala. Je to ešte viac, plnohodnotne vydarený pokus sformovať na javisku v každom ohľade veľkolepé dielo".[112] Iba inscenácie v buda-

[108] [Bez autora.], Tragédia človeka, *Slovák*.
[109] SIDOR, Činohra S. N. D. v Bratislave, *Kultúra*.
[110] HOLLY, Die Tragödie des Menschen, *Grenzbote*.
[111] Tamže.
[112] Dr. Herzfeld, Die Tragödie des Menschen, *Pressburger Zeitung*.



Karikatúra Ľudovíta Hradského. Skúška inscenácie *Tragédia človeka* v SND. Uverejnené v novinách Reggel, 11. 12. 1926.

peštianskom národnom divadle hodnotí vyššie, ale s ohľadom na to, že v Bratislave chýba akákoľvek inscenačná tradícia, že je tu jazykovo zmiešané publikum, ktoré možno oveľa ťažšie umelecky „uhranúť" ako nadšenú budapeštiansku mládež, je to určite radostná udalosť.

Tilkovský hodnotil inscenáciu ako celok veľmi triezvo a v rámci svojho hodnotenia azda najvýstižnejšie dokázal pomenovať význam prístupu režiséra Jiřikovského a pripomenúť kontext, v rámci ktorého treba inscenáciu hodnotiť. „Včerajšia premiéra dokázala, že divadelný problém Madách – Hviezdoslav je možné v úplnosti vyriešiť. Problém Madácha tak, že inscenácia skoncovala s predstavou, podľa ktorej sa jeho symbolická hra predvádzala vo forme stredovekého mystéria, čo ju úplne zabstraktnilo, odtrhlo od dnešnej reality a súčasníkovi zmystifikovalo a odcudzilo. Bratislavská premiéra s hudbou Ákosa Buttykaya totiž predviedla toto dielo v príťažlivej vizuálnej forme ako historické revue, ktoré moderný človek ľahko prijme. V istom zmysle slova šlo o apercepčnú schopnosť očných nervov, čo ešte podčiarkla

moderná sprievodná hudba, ktorá využívala auditívnu memóriu divákov. Takto sa z Madácha, ktorý už pôsobil archaicky, stal Madách súčasný, z bolestného mystéria *Tragédie človeka* čosi ako šťastný príbeh pôsobiaci ako vidina, ktorá v konečnom dôsledku šíri v zmysle axiómy hry ‚Človeče bojuj a dôveruj!' samozrejmú vieru, chuť do života a mladistvý elán. Hviezdoslavov problém čiže ťažkosti plynúce z formotvornej závažnosti prekladu a jeho epickosti vyriešili samotní herci, ktorí s neúnavnou snahou a nadšením zápasili s textom, ktorý sa vôbec nehodí na javisko, aby ho nakoniec zvládli s ľahkosťou konverzačky.

Je len prirodzené, že pri toľkých ťažkostiach nemohlo byť predstavenie bez chýb. Že však na tie chyby treba hľadieť iným pohľadom a merať ich iným metrom, vyplýva, samozrejme, z významu tohto umeleckého výkonu.

Podľa metra, aký sa používal pri doterajšej činnosti SND, je na prvý pohľad jasné, že ensemble doteraz snáď ešte nikdy neponúkol také detailne vypracované, zásadne prežité a jednotné predstavenie ako *Tragédia človeka.* Scénická výprava bola úloha Hradského, ktorý revuálnu podstatu inscenácie vyriešil spontánnymi formami a klasickými, efektívnymi nástrojmi.

Samotná scéna zdôraznila protiklad dobra a zla, ktorý inscenáciu formuje ako univerzálnu tragédiu ľudstva. Riaditeľ divadla Jiřikovský vychádzal z rovnakého pohľadu na vec a okrem hlbín textu hercom zdôraznil aj výtvarnú a vizuálnu hodnotu pohybov a gest, takže herecký prejav doviedol do klasickej jednoty s Buttykayovou hudbou, ktorá je moderná, a tiež sa snaží dosahovať vizuálne efekty."[113]

Prijatie obecenstvom

Už vo viacerých citovaných kritikách odznelo, že premiéra zožala u obecenstva celkom výnimočný úspech.

Noviny *Slovák* napr. potvrdzujú úspech predstavenia napriek dvojnásobným cenám vstupeniek: „Celkový dojem početného obecenstva,

[113] (T.), Az Ember Tragédiája..., *Reggel*.

ktoré vďačne zaplatilo za večer duplované operné vstupné, bol uspokojivý. Hanča Meličková bola odmenená kvetami a ostatným hercom ušlo sa potlesku prehojne.“[114] A opisujú aj rozdiel medzi premiérou a prvou reprízou, ktorý tkvel v Borodáčovom účinkovaní: „Tragédia človeka“ bola v nedeľu 12. decembra. Obecenstva bolo pramálo; hádam to strašné zvýšenie cien alebo pre sklamanie sa obec. v niektorom hercovi. A jednako predstavenie nedeľňajšie stálo na vyššej úrovni od sobotňajšieho. Príčina toho väzí vo vystúpení Janka Borodáča na scénu v úlohe Lucifera. Nemožno ani prirovnať výkon Bezdíčkov k Borodáčovmu. Borodáč hral z duše, jeho smiech, modulovanie hlasu, prednes jednotlivých ťažších súviet bol dokonalý. Obecenstvo s radosťou tľapkalo, keď Meličkovú kvetmi a Borodáča cennými zlatými a striebornými darmi odmenili ich ctitelia.“[115]

Hušková sa pesimisticky nazdáva, že „pre svoju výpravnosť býva ‚Tragédia človeka' atrakciou veľkých divadiel a dúfalo sa, že sa ňou stane i u nás. Podľa návštevy prvej reprízy, ktorá bola na nedeľné predstavenie novinky viac ako slabá, súdiac sa obávame, že predstavenie svoje magnetické poslanie asi sotva uplatní“.[116]

Eugen Holly opisuje atmosféru premiéry takto: „Elegantné obecenstva v plno obsadenej sále na premiére sa mi videlo byť na konci dlhého predstavenia bez prestávky unavené, napriek tomu však ďakovalo dlhým potleskom. V Bratislave šlo o vzrušujúcu divadelnú udalosť, preto sa dajú očakávať ďalšie reprízy.“[117]

A Dr. Herzfeld pridáva zaujímavý detail: „Večer sa niesol v znamení veľkého úspechu. Popri hercoch, skladateľovi, dirigentovi sa musel opakovane klaňať aj režisér Jiřikovský a jednoduchú pracovný oblek, v ktorom sa objavil, sa stal symbolom náročnej a úspešnej práce.“[118]

Úspech premiéry zaznamenala aj značka ds.: „Obecenstvo sledovalo účinkujúcich s napätou pozornosťou od začiatku až do konca, Buttykaya a režiséra už na začiatku prvej prestávky niekoľkokrát pri-

[114] [Bez autora.], Tragédia človeka, *Slovák*.
[115] Tamže.
[116] Beta, Tragédia človeka, *Slovenský denník*.
[117] HOLLY, Die Tragödie des Menschen, *Grenzbote*.
[118] Dr. Herzfeld, Die Tragödie des Menschen, *Pressburger Zeitung*.

volalo potleskom pred svetlá reflektorov a na konci odmenilo neutíchajúcimi ováciami všetkých, čo prispeli k výnimočnému úspechu inscenácie. Divadlo sa naplnilo do posledného miesta.“[119]

Aj Elek Krepelka spomína nadšené ovácie po premiére a ešte raz nezabudne vyzdvihnúť Madácha: „V konečnom dôsledku môžeme konštatovať: bratislavské Slovenské národné divadlo dôstojne oslávilo génia Imricha Madácha a slovenský národ poctil sám seba, keď v preklade Pavla Országha Hviezdoslava divadlo uviedlo jedno z najprekvapujúcejších majstrovských diel maďarskej a zároveň svetovej literatúry.“[120]

Tilkovský znova zdôrazňuje kultúrnopolitický i umelecký význam premiéry: „Sobotňajšia premiéra Tragédie človeka nebola len senzáciou bratislavského spoločenského a kultúrneho života na vysokej úrovni, ale zároveň dôležitým svedectvom československo-maďarského kultúrneho zbližovania, po akom doteraz volali iba hlasom volajúcim na púšti neúnavní fanatici všeobecnej ľudskej spolupráce. Lebo na tejto premiére sa objavil každý, kto vo filigránskom Babylone, na aký vyrástla táto trojjazyčná metropola, verí v humanistické zákony a dôveruje v spasiteľskú úlohu skutočného umenia a skutočnej kultúry pri riešení problémov ľudského spolunažívania.

Vedenie Slovenského Národného Divadla sa vydalo na cestu vedúcu k univerzálnej platforme vo chvíli, keď uviedlo najpodstatnejšiu maďarskú drámu, Madáchovu *Tragédiu človeka* a na tú istú cestu sa vydala aj tá časť maďarského publika, ktorá skoncovala s tradíciou zaujatosti a objavila sa na premiére, aby sa zúčastnila na slávnosti, ktorá mala nielen umelecký, ale aj kultúrnohistorický význam.“[121]

V inom svojom článku, ktorý vyšiel v rovnakých novinách v ten istý deň pod názvom Ákos Buttykay a Oskar Nedbal pri bielom stole však čitateľov informuje aj o popremiérovej recepcii: „Po premiére sa konala aj menšia priateľská večera v uzavretom kruhu, aby prehĺbila a posilnila myšlienku všeľudskej vzájomnosti aj pri bielom stole. Na

[119] ds., Az ember tragédiája..., *Magyarujság*.
[120] KREPELKA, Az ember tragédiája..., *Híradó*.
[121] (T.), Az Ember Tragédiája..., *Reggel*.

večeri sa objavil aj Ákos Buttykay, autor sprievodnej hudby k *Tragédii človeka*. A vrúcne sa poďakoval Oskarovi Nedbalovi za jeho zásluhy na úspechu premiéry. ‚Voči Ákosovi Buttykayovi som chcel napraviť svoj starý hriech,' vyjadril sa direktor. ‚Pred mnohými rokmi, keď som bol ešte členom českého sláčikového kvarteta, som mal pri jednej návšteve Budapešti zahrať istú skladbu Ákosa Buttykaya. Vtedy som ešte nepoznal skladateľské kvality Ákosa Buttykaya, neveril som neochvejne v absolútnu hodnotu jeho umenia, a tak som sa neodhodlal predviesť jeho skladbu. Odvtedy som svoj čin už dávno oľutoval, lebo som mal možnosť spoznať vynikajúce schopnosti a vysokú kvalitu tohto skladateľa v jeho najhlbšej podstate a som preto šťastný, že dnešnou premiérou môžem konečne odčiniť svoju starú vinu voči Ákosovi Buttykayovi.'"[122]

Záver

Aj keď inscenáciu *Tragédie človeka* v histórii SND zrejme nemožno nazvať prelomovou (to by po nej musel nasledovať rad ďalších, na ňu nadväzujúcich, čo by znamenalo zásadnú zmenu prevládajúceho inscenačného štýlu), rozhodne však v prvej dekáde existencie divadla patrila k najvýznamnejším. Keď študujeme súdobé ohlasy, nemôžeme obísť hlavne jej priznaný kultúrnopolitický rozmer, pretože verejnosť ju očakávala i prijala ako konkrétny výraz pozitívnej zmeny vzťahu minimálne českej a slovenskej kultúrnej elity k maďarskej, ba možno aj ako náznak celkovej zmeny zahraničnopolitického kurzu. Zopár rokov po rozpade Rakúsko-Uhorska, po Trianone či Maďarskej republike rád, ktorá negatívne zasiahla aj časť československého územia (okolie Košíc) a na slovenskej strane sa vnímala skôr ako maďarská diverzia, ba priam invázia, to iste v stredoeurópskom priestore nebolo málo. Akési kultúrne „podanie rúk" bolo posvätené emblematickými menami oboch kultúr – Madácha a Hviezdoslava – a zo živých (isteže menej žiarivo) Nedbala a Buttykaya. Symbolické gesto inscenácie

[122] (T.) [Vojtech/Béla Tilkovský]. Buttykay Ákos és Nedbal Oszkár a fehér asztal mellet. In *Reggel*, 14. 12. 1926.

prijala maďarská menšina i Budapešť, z maďarskej strany sme nezaznamenali nijaké negatívne reakcie. Ak nejaké vôbec boli, tak skôr zo strany slovenských nacionalistov. Tí však s nedôverou hľadeli najmä na ideu jednotného československého národa a jednotnej československej kultúry, ktorú podľa nich vyjadrovalo najmä obsadenie premiéry, kde dostal prednosť Bezdíček pred Borodáčom. Táto výčitka bola aj podľa ostatných kritík oprávnená, hoci bez ideologickej argumentácie čisto z divadelno-estetických dôvodov.

Čo sa týka estetických hodnôt inscenácie, absolutórium si oprávnene zaslúžila práca scénografa a kostýmového výtvarníka Ľudovíta Hradského, ktorá výrazne prispela k úspechu inscenácie. Pod vizuálnu stránku inscenácie sa podpísal spolu s Hradským režisér Jiřikovský. Výsledok znamenal isté nóvum v inscenačnej tradícii *Tragédie človeka,* ktorá sa dovtedy hrávala (aspoň v maďarskom divadle) na spôsob stredovekého mystéria, a bratislavskú podobu hry publikum určite prijalo ako aktuálnejšiu. Nikto z kritikov popri opise inscenačného tvaru nepomenoval Jiřikovského interpretáciu hry. Zdá sa, že z jeho strany šlo skôr o pokus čo najvernejšie sprítomniť na javisku Madáchove myšlienky, v tých rokoch úlohou režiséra bolo čo najúčinnejšie slúžiť autorovi. Istú polemiku vyvolala úprava textu, vynechanie troch obrazov, najmä londýnskeho, keďže práve tento obraz recenzenti považovali za najaktuálnejší. Režisérovi všetci uznali poctivú prípravu a detailnú prácu na inscenácii, chválili ho za prácu s hercom, ale vyčítali mu najmä nie najšťastnejší parížsky obraz (v tom sa zhodli viacerí). Z hercov mimoriadne vyzdvihli ústrednú trojicu, vedľa Jana Svitáka ako Adama a Janka Borodáča v úlohe Lucifera priam zažiarila mladá Hana Meličková. Bolo to svojím spôsobom jedno z prvých „víťazstiev" slovenského činoherného herectva. Málokto sa odvážil kritizovať úroveň prekladu, hoci tí, čo to spravili (o. i. Krčméry), mali podľa dnešnej skúsenosti určite pravdu.

Celkovo môžeme konštatovať, že *Tragédia človeka* bola jedným z výrazných míľnikov v histórii činohry SND na ceste od ťažkopádneho opisného realizmu k efektnej, obraznej, vnútorne prepracovanej réžii, ktorá utvorila základ na divadlo imaginácie oproti divadlu imitácie, k divadlu znakovému oproti divadlu opisnému a spolu s nie-

koľkými ďalšími inscenáciami z tohto obdobia dláždila cestu nástupu Viktora Šulca. O tom, že nielen kritika, ale aj rozhodujúca časť vtedajšieho obecenstva už túžilai po modernejšom chápaní divadelného umenia, svedčí nadšené prijatie premiéry a v tom čase veľmi solídny počet repríz.

ANTON ČECHOV: VIŠŇOVÝ SAD (1934)

Nadežda Lindovská

Inscenáciu hry Antona Pavloviča Čechova *Višňový sad* (*Вишнёвый сад*) v réžii Janka Borodáča v Slovenskom národnom divadle uviedli 3. marca 1934 pri príležitosti blížiaceho sa 30. výročia smrti veľkého ruského dramatika. Nešlo o prvé naštudovanie Čechova na javisku SND či na Slovensku všeobecne. V roku 1922 jeho jednoaktovky *Pytačky* a *Medveď* (režisér Viliam Táborský) slovenskému publiku sprostredkovala tzv. Marška – propagačný zájazdový súbor SND, súbežne sa bezprostredne na javisku SND v Bratislave hrali *Pytačky* (režisér Milan Svoboda)[1]. Východoslovenské Národné divadlo v Košiciach v roku 1930 uviedlo *Uja Vaňu* (režisér Bořivoj Prusík)[2]. Slovenskí ochotnícki divadelníci si osvojili Čechovove texty ešte skôr: už v roku 1902 martinský Slovenský spevokol premiéroval *Pytačky*.[3]

Borodáčov *Višňový sad* sa stal prvou „slovenskojazyčnou" inscenáciou celovečernej Čechovovej hry v slovenskom profesionálnom divadle. Výsledok tohto úsilia mal síce spornú podobu, ale značný význam pre rozvoj slovenského herectva a, koniec koncov, aj réžie. Bol to prvý tvorivý súboj Jána Borodáča a ním vedeného slovenského súboru SND so slávnym ruským autorom a zároveň otvorený pokus zmerať si sily s čechovovskou inscenačnou tradíciou, a najmä s majstrovstvom svetoznámeho Moskovského umeleckého divadla. Divadelná sezóna 1933/1934 bola druhou sezónou existencie slovenskej činohry SND, vyvíjala sa v znamení napätých vzťahov s vedením divadla. Riaditeľ

---

1 Obe jednoaktovky sa v Marške i v SND hrali v slovenčine.

2 KUNOVÁ, Katarína. Súpis inscenácií hier A. P. Čechova v profesionálnych divadlách a umeleckých školách na Slovensku. In KOVAČIČOVÁ, Oľga. *Čechov medzi nami.* Bratislava : Univerzita Komenského, 2005, s. 188 – 189.

3 ŠTEFKO, Vladimír. A. P. Čechov na slovenských javiskách. O frekvencii a interpretácii. In KOVAČIČOVÁ, Oľga. *Čechov medzi nami.* Bratislava : Univerzita Komenského, 2005, s. 181.

SND Antonín Dražar sa v rámci úsporných opatrení pokúšal zaviesť ekonomické reštrikcie proti slovenskému súboru, no podarilo sa ich odvrátiť. Mladý súbor bojoval s množstvom ekonomických a personálnych obmedzení (školených hercov bol stále nedostatok), zápasil o svoj tvorivý rast, naliehavo potreboval umelecky a spoločensky sa presadiť. Začiatkom divadelnej sezóny 1933/1934 úspešne uviedol Palárikovo *Dobrodružstvo pri obžinkoch*. Slovenská klasika sa vydarila, na rade bola svetová. Inscenácia Shakespearovho *Macbetha* dosiahla iba tri reprízy. Ruský autor Čechov prinášal novú nádej.

Prvé slovenské naštudovanie *Višňového sadu* možno vnímať ako výraz ambície porovnať sa so svetovo etablovaným vzorom – tzv. Moskovskými. Udialo sa to však v čase, keď mchatovská estetika iluzívneho realizmu prestala určovať výboje moderného divadla. Ako konštatuje teatrológ Vladimír Štefko, „jednoaktové komédie vnímali ochotníci i profesionáli iba ako zábavné javiskové žarty a celovečerné hry ich nezaujímali. Po prvé preto, že sa zdali vtedajším režisérom nedramatické, neefektívne, a navyše české divadelníctvo v Prahe i v Bratislave ich považovalo za súčasť prúdu realistickej dramatiky, s ktorou sa už lúčilo.“[4]

Napriek tomu, že divadelná estetika z prelomu 19. a 20. storočia bola pre mnohých divadelníkov výrazom zastaranosti, ba priam staromódnosti, režisér Ján Borodáč v nej videl základný stavebný kameň na vybudovanie slovenského profesionálneho hereckého súboru a jeho repertoáru. Na margo „staromódnosti“ tradície javiskového realizmu poznamenal: „Nevšimnúť si hodnotu a cenu starého pri fundácii a konštrukcii nového – je veľká chyba. Vznik a vynález nového je v istej miere vždy pokračovaním starého. Tak je to i vo svete divadelnom, či už ide o vývoj, ideový, alebo formový.“[5] Podľa Borodáča práve realistický smer v divadelnom umení bol pre publikum najzrozumiteľnejší, schopný prilákať obecenstvo v hojnom počte do divadla a zvýšiť tak návštevnosť.[6]

---

4 Tamže.

5 BORODÁČ, Ján. Višňový sad (30 rokov po smrti A. P. Čechova). In BORODÁČ, Ján. *O slovenské národné divadlo*. Martin : Osveta, 1953, s. 155.

6 „Realistický smer má vo vývine divadelného umenia zo všetkých doterajších smerov vari najväčšie zásluhy: získal pre divadlo obecenstvo: vzbudil v ňom záujem,

Ďalším dôležitým momentom, o ktorý mu išlo aj pri uvedení *Macbetha,* aj *Višňového sadu*, bolo postupné budovanie klasického svetového divadelného repertoáru v slovenčine a s tým spojená kultivácia, rozvoj a šírenie spisovného literárneho jazyka a vďaka javisku správnej slovenskej výslovnosti. Tridsať rokov stará Čechovova hra sa už vnímala ako klasické dielo svetovej drámy. Slovenskú verziu textu pripravil Mikuláš Gacek – znalec ruského jazyka a literatúry, navyše vskutku talentovaný prekladateľ.[7] Jeho pretlmočenie *Višňového sadu* vydala v roku 1933 Matica slovenská v Martine v edícii Čítanie študujúcej mládeže. Na tie časy, v kontexte súdobej slovenčiny bol Gacekov preklad profesionálne i umelecky nadpriemerne zvládnutý a tvoril kvalitný odrazový mostík pre divadelné stvárnenie Čechova na javisku SND.[8]

Hra *Višňový sad* uzatvára tvorbu Antona Pavloviča Čechova, predstavuje jeho vôbec posledné dielo pred smrťou. Text vznikol na objednávku Umeleckého divadla, autor písal niektoré dramatické postavy pre konkrétnych hercov. Premiéra sa konala v januári 1904 v deň autorových narodenín. Hru režíroval Konstantin Sergejevič

---

ktorý pri tejto otázke – návšteve – ďaleko prevyšuje pocit spoločenskej povinnosti, ba i pocit tej novšej – tzv. „vlasteneckej". (...) Realistická forma zapáčila sa obecenstvu." Tamže.

7 Mikuláš Gacek (1895 – 1971) – spisovateľ a prekladateľ. Prešiel bojiskami 1. svetovej vojny, dostal sa do ruského zajatia, pripojil sa k československým legionárom, spolu s ktorými sa v r. 1920 vrátil domov na Slovensko. Patril k najtalentovanejším slovenským prekladateľom svojej doby, z mladšej generácie pozitívne ovplyvnil napr. prekladateľku Zoru Jesenskú. Okrem ruskej klasickej prózy preložil množstvo diel ruskej dramatickej literatúry, napr.: A. P. Čechova, N. V. Gogoľa, A. V. Suchovo-Kobylina, A. N. Ostrovského, M. Gorkého. V r. 1940 – 1941 pracoval ako slovenský tlačový a kultúrny atašé v Moskve. Aktívne spolupracoval s režisérom Jánom Borodáčom až do r. 1945. V r. 1945 bol odvlečený do ZSSR, ako politický väzeň desať rokov do r. 1955 strávil v sovietskych táboroch. Začiatkom šesťdesiatych rokov (1962) ho najvyšší súd ZSSR rehabilitoval.

8 Príznačnou črtou jazyka vrcholných hier A. P. Čechova je jeho nadčasovosť. Jazyk, ktorým hovoria Čechovove dramatické postavy prakticky nestarne. To sa nedá tvrdiť v prípade naozaj veľmi kvalitného Gacekovho prekladu *Višňového sadu*, ktorý dnes vo viacerých replikách vyznieva archaicky a starosvetsky. Preklad síce zodpovedal dobovej slovenčine (r. 1933), ale v dôsledku jazykového vývoja teraz, na začiatku 21. storočia, pôsobí dojmom zastaranosti.

Stanislavskij, ktorý v nej zároveň aj hral, a bol ňou nesmierne nadšený. Hoci Čechov trval na tom, že napísal komédiu, Stanislavskij nesúhlasil. V inscenácii sa síce okrajovo objavili aj úsmevné momenty (ich zdrojom bol predovšetkým smoliar Jepichodov), celkovo však režisér zdôraznil najmä drámu umierania šľachtických sídiel a nástupu novej spoločenskej elity, vyznávajúcej pragmatizmus a podnikanie. Konstantin Sergejevič pokračoval v koncepte divadla nálad, nežných pastelových tónov, životnej ilúzie a vyjavovania v podtextoch skrytých bolestí a pohnútok ľudskej duše. Považoval *Višňový sad* za ešte scénickejší, poetickejší a lyrickejší text než predchádzajúce Čechovove hry.[9] Anton Pavlovič mal síce oproti výslednej podobe inscenácie sériu výhrad, predstavenie dozrievalo dlhší čas, no napokon publikum v Rusku a neskôr i v zahraničí Stanislavského výklad prijalo s porozumením i nadšením. Moskovské umelecké divadlo (Moskovskij Chudožestvennyj teatr) si tak upevnilo pozíciu vynikajúceho čechovovského znalca a interpreta. Spolupráca Čechova s V. I. Nemirovičom-Dančenkom a K. S. Stanislavským bola významná a plodná, hoci nie bezproblémová. Dramatik sa stal spolutvorcom mchatovskej reformy javiskového jazyka. Mchatovská interpretácia jeho hier sa nadlho stala vzorovou, takmer záväznou. Čechovove novátorské postupy v dráme podporili divadelné novátorstvo tvorcov Umeleckého divadla. Bezprecedentný úspech mchatovských inscenácií jeho hier urobil z Antona Pavloviča Čechova dramatika svetového mena a Umelecké divadlo jeho dvorným interpretom.

Vedúca osobnosť slovenskej činohry SND, herec a režisér Ján Borodáč neskrýval svoje pochybnosti o umeleckej hodnote medzivojnovej divadelnej avantgardy. Obdivoval mchatovský herecký a inscenačný štýl smerujúci na javisku k tvorbe ilúzie životnej pravdy, k realizmu, podrobnej psychologickej prepracovanosti situácií, vzťahov a postáv, k emocionálnemu stotožneniu sa hercov s rolou, k fascinujúcej vnú-

[9] VILENKIN, Vitalij. Višňovyj sad. In SMEĽANSKIJ, Anatolij, SOLOVIOVA, Inna, JEGOŠINA, Oľga (editori). *Moskovskij Chudožestvennyj teatr. Sto let.* V dvuch tomach. Tom I. Moskva : Izdateľstvo Moskovskij Chudožestvennyj teatr, 1998, s. 39 – 40.

tornej a vonkajšej premene.[10] V roku 1921 Borodáč videl vystúpenie tzv. kačalovskej skupiny,[11] t. j. skupiny hercov Umeleckého divadla, vedenej Vasilijom Kačalovom,[12] ktorá československému publiku predstavila niekoľko inscenácií z repertoáru MCHAT-u.[13] Pražské predstavenie začínajúcemu slovenskému divadelníkovi doslova vyrazilo dych: „Bolo to pre nás prekvapenie, aké sme si na javisku ani len predstaviť nevedeli. Bolo to niečo, o čom sme ani hovoriť nevedeli. Hlboko nám utkvelo v pamäti a nevedeli sme, či sa nám to nesnilo, či sa to ozaj stalo."[14] V októbri toho istého roku v Bratislave si Borodáč pozrel tri predstavenia mchatovských hercov[15]: „Obnovili sa a zosilneli pražské dojmy. Bola to pre nás znamenitá škola, i keď nám nikto nič nevysvetľoval. O týchto predstaveniach hovorili sme počas celej sezóny a probovali sme príležitostne všeličo urobiť, ako robievali oni.

---

10 Borodáčove názory na divadlo počas štúdií na pražskom konzervatóriu výrazne a celoživotne ovplyvnili jeho učitelia – Jaroslav Hurt a prof. Zdeněk Nejedlý, ktorý bol pre poslucháčov veľkou autoritou. V svojich pamätiach Borodáč zaznamenal: „O scénických formách dozvedeli sme sa z prednášok Zdeňka Nejedlého. (...) On nám pripomenul nové pokusy (Hilar, Tairov, Reinhardt, Mejercholď) na scéne, ale upozornil, že sú to len experimenty bez stabilnej istoty. Prednosť dával Stanislavskému a chválil divadelný systém v ZSSR." Viac v publikácii BORODÁČ, Janko. *Spomienky*. Bratislava: Národné divadelné centrum, 1995, s. 71.

11 Borodáč videl predstavenia kačalovskej skupiny dvakrát: na jar 1921 počas štúdií na konzervatóriu v Prahe a neskôr v ten istý rok na jeseň v Bratislave, už ako začínajúci profesionál, člen tzv. Maršky.

12 Išlo o zoskupenie, ktoré sa počas turné na juhu Ruska v dôsledku občianskej vojny ocitlo na teritóriu kontrolovanom bielym hnutím a napokon na niekoľko rokov v zahraničí. Kačalovská skupina vystupovala vo viacerých európskych krajinách. Súčasťou skupiny bola aj Oľga Knipper-Čechovová. Po dlhom váhaní sa časť hercov v r. 1922 vrátila do Moskvy.

13 Kačalovská skupina hrala pod značkou MCHAT, nešlo však o legitímny zájazd Moskovského umeleckého divadla (ktoré už od r. 1919 malo prívlastok „akademické") do zahraničia, ako sa často a mylne zvyklo uvádzať. Prezentované inscenácie skupina hrala vlastne v provizórnych podmienkach a často aj v provizórnom obsadení. Napriek tomu umenie mchatovských hercov fascinovalo európske publikum.

14 BORODÁČ, *Spomienky*, s. 71.

15 Celkovo kačalovská skupina v Bratislave v dňoch 14. – 17. 10. 1921 uviedla štyri tituly: *Tri sestry* a *Ujo Váňa* od A. P. Čechova, *Na dne* M. Gorkého a *I chytrák sa spáli* A. N. Ostrovského. Pozri MARTIŠOVÁ-BLAHOVÁ, Elena. *Slovenské národné divadlo 1920 – 1995.* Bratislava : Národné divadelné centrum, 1996, s. 31.

Na rozdiel od nášho preveľmi sa nám zapáčilo, že oni akoby sa vôbec nestarali o obecenstvo, že sa herec so všetkým sústreďuje na partnera, že je na javisku život a stále napätie, že každý sa domáha svojho, že ich partner častejšie veľmi prekvapí, že partnerov úmysel predpokladajú, ale kým neodznie, nevedia o ňom, že nebolo šepkárskej búdy a že sa po jednotlivých dejstvách neklaňali pred obecenstvom, i keď sme ich chceli veľmi vidieť pred rampou. Veľa, veľa bolo rozdielnych vecí od nášho spôsobu vystupovania na javisku. Z hereckej akcie a techniky sme si niečo odkukali, často sme dovideli do duše človeka – podľa slovného a mimického výrazu – ale na réžiu z nás nikto nemyslel (napríklad mizanscény). Nezvyčajne upútal nás vzťah dramatickej postavy k veci a vzájomný vzťah na javisku. Dívali sme sa a počúvali ako dobré obecenstvo, ale po predstavení uvažovali sme o veci ako herci. Vidieť Moskovčanov po druhý raz, znamenalo pre nás veľký prínos vo všetkom. Ostali sme s nimi v akomsi duševnom kontakte, ktorý sa nepretrhol po celý náš život.“[16]

Až po 13 rokoch od pamätných zážitkov si Ján Borodáč trúfol na inscenovanie Čechova, a teda aj na réžiu v mchatovskom štýle. Usiloval sa priblížiť slovenskú činohru k svojmu divadelnému ideálu, oslobodenému od rutinérstva, pravda, zďaleka nie v ideálnych podmienkach. O primeranom čase na prípravu a tvorivé hľadanie, sústredenie sa na prácu nemohlo byť ani reči. Počas divadelnej sezóny 1933/1934 súbor uviedol 17 premiér, z toho Ján Borodáč režijne pripravil 11 inscenácií. Takmer každé dva týždne sa v slovenskej činohre uvádzal nový titul. Prevádzkové tempo práce v SND bolo neúprosné, v priebehu 12 dní po premiére *Višňového sadu* sa na javisku objavila ďalšia inscenácia v Borodáčovej réžii.[17] Počas danej divadelnej sezóny realizoval niekoľko veľmi náročných naštudovaní (hry Palárika, Shakespeara, Tajovského, Barča-Ivana a ďalšie, zväčša komédie). Na naskúšanie Čechova mal Ján Borodáč s hereckým súborom zhruba tri týždne. Na porovnanie – Stanislavskij s hercami

[16] BORODÁČ, *Spomienky,* s. 83 – 84.

[17] 15. marca v Borodáčovej réžii mala premiéru komédia Petara Preradoviča *Rozumieme si...?*

skúšal *Višňový sad* vyše dvoch mesiacov a v práci pokračoval aj po premiére.[18]

Prevádzkové a materiálne podmienky SND diktovali divadelnej tvorbe svoje tvrdé obmedzenia. Šéf výpravy Ján Ladvenica často doslova skladal dekorácie k jednotlivým inscenáciám z divadelného fundusu.[19] Varíroval divadelný mobiliár, na viacero spôsobov komponoval interiéry a exteriéry, snažil sa ich doplniť jednotlivými charakteristickými prvkami, či už dobovými, alebo pseudodobovými. Pri príprave výpravy k *Višňovému sadu* postupoval v Borodáčových intenciách a inšpiroval sa mchatovským vzorom. Pravdepodobne z fotografií poznal práce dvorného scénografa Umeleckého divadla Viktora Simova, ktorý utváral do detailov premyslené, realisticky presné, no zároveň divadelne účinné, atmosférotvorné prostredie pre svet čechovovských hrdinov. Ladvenica s Borodáčom sa v rámci neľahkých podmienok pokúsili aspoň čiastočne, v oveľa skromnejšej verzii nasledovať štýl Umeleckého divadla.

V interiéri domu Ranevskej použili veselé tapety s detským motívom, odkazujúcim na Čechovovu úvodnú poznámku z 1. dejstva: „Izba, ktorú doteraz volajú detskou.“[20] Priestor rozčlenili do hĺbky na viaceré zákutia (podobne ako Simov), vybavili množstvom dverí akoby do ďalších izieb. Na steny zavesili niekoľko obrazov, medzi nimi mužský portrét, sťaby jedného zo šľachtických predkov. Bývalé bohatstvo zomierajúceho šľachtického sídla naznačili niekoľkými honosnejšími, antikvárne vyzerajúcimi kusmi nábytku. Odkazom na starú nádheru sa stal aj kostým sluhu Firsa, ktorého rodina zdedila ešte z nevoľníckych čias a ktorý bol oblečený do služobníckej rovnošaty – livreje.

---

[18] Prvá skúška *Višňového sadu* v Umeleckom divadle sa konala 9. novembra 1903, premiéra bola 17. januára 1904 (podľa juliánskeho kalendára, zaužívaného vtedy v Rusku) v deň narodenín A. P. Čechova. Pozri VINOGRADSKAJA, Inna. *Žizň i tvorčestvo K. S. Stanislavskogo.* Tom 1. Moskva: Moskovskij Chudožestvennyj teatr, 2003, s. 432, 441.

[19] Pozri heslo Ladvenica Ján. In *Encyklopédia dramatických umení Slovenska*. Zv. 1. Bratislava : VEDA, 1989, s. 657.

[20] Text hry citovaný podľa prekladu Mikuláša Gaceka. A. P. Čechov. *Višňový sad.* Preložil Mikuláš Gacek. Turčiansky Sv. Martin : Matica Slovenská, 1933, s. 3.

Anton Pavlovič Čechov:
Višňový sad. Jozef Kello (Firs).
Slovenská činohra SND,
premiéra 3. 3. 1934.
Réžia Ján Borodáč.
Foto Archív Divadelného ústavu.

Anton Pavlovič Čechov: *Višňový sad*. Štvrté dejstvo. Slovenská činohra SND, premiéra 3. 3. 1934. Réžia Ján Borodáč, scénická výprava Ján Ladvenica. Foto Archív Divadelného ústavu.

Anton Pavlovič Čechov: *Višňový sad*. Druhé dejstvo. Slovenská činohra SND, premiéra 3. 3. 1934. Réžia Ján Borodáč, scénická výprava Ján Ladvenica. Foto Archív Divadelného ústavu.

V poslednom štvrtom dejstve ten istý interiér pôsobil spustnutým dojmom. Stoly a pohovka boli vypratané, jeden z obrazov stál opretý rovno na dlážke, z množstva stoličiek ich na javisku zostalo len zopár, v centre pri vchodových dverách bola prichystaná batožina a uzlíky s vecami. Krikľavé detské tapety na stenách vyznievali ešte nezmyselnejšie ako na začiatku príbehu.

Kým v dome Ranevskej sa podarilo utvoriť trochu teatrálny, no vcelku vierohodný priestor, exteriér druhého dejstva pôsobil poriadne vyumelkovane. Za kašírovanými stromami presvital maľovaný horizont krajiny. V popredí sa nachádzal ozdobný svetlý plot s oblúkovitým východom. Pri plote stál záhradný nábytok. Exteriér viac než pole (požiadavka autora) evokoval záhradu pri dome (v recenziách sa objavil dokonca výraz „park“)[21], v ktorej sa dá posedieť alebo sa z nej dá ísť von do kašírovanej prírody medzi umelé stromy.

[21] Pozri M.Pt. [Milan Pišút]. Čechovov „Višňový sad“ na SND. In *Slovenský denník*, 6. 3. 1934.

V javiskovej interpretácii priestoru Borodáč vykonal posuny oproti originálu a Čechovovým inštrukciám. Urobil to zrejme nechtiac, skôr z nevyhnutnosti v dôsledku obmedzených možností výpravy SND. Súdiac podľa šepkárskej knihy, ktorá sa zachovala v archíve Divadelného ústavu v Bratislave, pristupoval k textu hry s absolútnou úctou.[22] Nedovolil si ho upravovať a škrtať, dôsledne dodržiaval väčšinu autorských poznámok. Podľa pokynov dramatika reprodukoval potrebné zvuky (spev vtákov, blížiaci sa koč, kroky, hudbu, rúbanie stromov atď.), používal predpísané predmety na javisku (napr. šálky, vankúš, biliard a pod.), vybavil postavy odporúčanými rekvizitami (kytica a gitara – Jepichodov, zväzok kľúčov – Varia, cigara – Jaša, knihy – Trofimov, telegram – Ranevská atď.). Divadlo si naozaj dalo záležať na tom, aby na javisko uviedlo množstvo životných podrobností predpísaných autorom.

Z fotodokumentácie Borodáčovej inscenácie možno usúdiť, že aj kostýmové riešenie vychádzalo zo znalosti mchatovskej tradície, dobové reálie však posunul viac do minulosti, podľa recenzentov zhruba do 80. rokov 19. storočia. Nedá sa hovoriť o doslovnom kopírovaní práce Simova, v niektorých prípadoch však možno usudzovať, že existovali výrazné podobnosti a občasné citácie *Višňového sadu* v Umeleckom divadle. Na základe zachovaných fotografií (žiaľ, zostalo ich málo, mnohé javiskové postavy nemáme zdokumentované) môžeme povedať, že sa to určite týkalo kostýmu a celkového výzoru Ranevskej brata – Gajeva. Jeho prvým predstaviteľom bol sám slávny Stanislavskij. V Bratislave elegantného, impozantného Gajeva hral Andrej Bagar, ktorý si dal záležať na charakteristike zverenej javiskovej postavy a na svojej vonkajšej premene. Podobnosti sa nájdu aj v prípade kostýmov Piščika či Varie. Hlavu ruskej i slovenskej Varie pokrývala šatka, pravda, tá v Bratislave nebola monochrómna, ale veselo vzorovaná. Kostým bratislavského študenta Trofimova štýlom či „dojmom" pripomínal oblečenie moskovského, ale nebol rovnaký (v Bratislave išlo o starší typ obnosenej študentskej rovnošaty). Zaujímavé je, že v šepkárskej

[22] *A. P. Čechov: Višňový sad.* [Šepkárska kniha, SND 1934.] Zbierka inscenačných textov. Archív Divadelného ústavu v Bratislave. Sign. INT 161.

Anton Pavlovič Čechov: *Višňový sad*. Ján Jamnický (Trofimov). Slovenská činohra SND, premiéra 3. 3. 1934. Réžia Ján Borodáč. Foto Archív Divadelného ústavu.

knihe sa medzi rekvizitami večného študenta značia okuliare, presne ako u mchatovského Trofimova. Slovenský predstaviteľ Ján Jamnický je však na fotografiách zachytený bez nich. Zrejme išlo o prvotný zámer, ktorého sa potom režisér spolu s hercom vzdali.

Borodáč a Ladvenica sa nepochybne inšpirovali vizuálnou stránkou mchatovských inscenácií, no ponechali si právo dotvárať charakteristiku postavy podľa vlastného uváženia. Prejavilo sa to na príklade Firsa. V pôvodnej moskovskej verzii z roku 1904 nevystupoval v starodávnej livreji, ale v oveľa jednoduchších dobových šatách. Prítomnosť obradného oblečenia panského sluhu v bielych rukavičkách sa na javisku Umeleckého divadla objavila neskôr, pravdepodobne postupným vývojom pri preobsadzovaní roly a hľadaní individuálneho hereckého prínosu.[23] Stanislavského inscenácia sa v MCHAT-e hrala viac ako

[23] V albume z r. 1955, venovanom inscenáciám Čechovových hier na javiskách ruského a sovietskeho divadla, sú zdokumentované podoby inscenácie *Višňového*

30 rokov. Otvorenou otázkou pre nás zostáva, či Borodáč, ktorý sledoval ruskú divadelnú tlač a odbornú literatúru, mal k dispozícii pramene, dokumentujúce staršie i novšie podoby moskovskej inscenácie. Zdá sa, že mal skôr prístup k sovietskym porevolučným svedectvám, než tým predrevolučným. Je však nepochybné, že jeho réžia *Višňového sadu* bola poučená a poznačená všeobecnou znalosťou poetiky Moskovského umeleckého divadla, inscenačných postupov Nemiroviča-Dančenka a Stanislavského, ktorý už stihol vydať svoju slávnu knihu *Môj život v umení* (1926).[24] Na začiatku roka 1934 slovenský režisér toto dielo pravdepodobne ešte nepoznal, vôbec sa naňho neodvolával a evidentne nečítal kapitolku o práci Antona Pavloviča na svojom poslednom divadelnom diele.[25]

K textu Čechovovej hry pristupoval Borodáč s pietnym rešpektom. Zdôraznil, že ide o svetovo uznaného „*zaslúžilého spisovateľa slovanskej literatúry*" čiže o autora, ktorý je našej mentalite blízky.[26] Nesnažil sa nič skracovať ani upravovať. Pri komponovaní mizanscén a hereckých akcií dôsledne dodržiaval autorské poznámky (zvuky, ruchy, rekvizity,

sadu a konkrétne postavy Firsa v roku premiéry (1904) a po tridsiatich piatich rokoch. Publikované fotografie podávajú svedectvo o premene kostýmu. Pozri (editor nie je uvedený). *A. P. Čechov v teatre.* Moskva: Gusudarstvennoje izdateľstvo izobraziteľnogo iskusstva, 1953, s. 54, 72.

24 V roku 1926 sa objavilo prvé ruské vydanie memoárovej knihy *Môj život v umení.* K. S. Stanislavskij ju pôvodne napísal na základe americkej objednávky, v angličtine vyšla v USA v r. 1924 (*My Life in Art)*. Autor považoval svoje pamäte za rozsiahly predslov k jeho hlavnej práci o hereckej tvorbe.

25 Teatrológ Rudolf Mrlian, autor doteraz jedinej monografie o tvorbe Jána Borodáča a Oľgy Borodáčovej, v súvislosti s inscenáciou *Višňového sadu* v SND v r. 1934 výrazne nadhodnocuje vtedajšie Borodáčové znalosti teórie a praxe Moskovského umeleckého divadla a jeho zakladateľov. Mrlian nadhodnotil aj Borodáčovu znalosť a pochopenie tvorby A. P. Čechova. Pozri MRLIAN, Rudolf. *So slovenským divadlom.* Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1957, s. 231 – 236. Zdroj pre túto takmer mystifikáciu možno poskytol samotný Borodáč. V pamätiach, ktoré dokončil na prelome r. 1963/1964 uviedol, že Stanislavského knihu *Môj život v umení* získal hneď po vydaní v Berlíne (berlínske vydanie sa v odbornej literatúre nepodarilo dohľadať) na začiatku divadelnej sezóny 1926/1927. „Bol to poklad, ktorý mi otvoril oči a naplnil dušu." V jeho práci či v publicistike tých rokov však nenachádzame stopy znalosti Stanislavského memoárov. Pozri BORODÁČ, *Spomienky* s. 110.

26 BORODÁČ, Višňový sad (30 rokov po smrti A. P. Čechova), s. 158.

príchody a odchody javiskových postáv). Usiloval sa zachovať si od hry určitý historický odstup, jej spoločenskú problematiku, odkazujúcu na zánik ruských šľachtických sídiel (známa turgenevovská téma)[27] odsunul do polovice 19. storočia, čo sa napokon odrazilo najmä na riešení kostýmov. Súčasne nadviazal na mchatovskú interpretáciu, akcentujúcu motív clivoty za lepším životom: „Komédie Čechova sú vraj hry ‚tesknoty inteligenta'. Áno, tesknoty ruského inteligenta v reakčných životných podmienkach v druhej polovici predošlého storočia. Kresba ľudí v akomsi beznádejnom živote, ktorí sa utápajú v blate a v brude všedných maličkostí a starostí. A hra, hoci tieto jeho hynúce postavy sa niekedy pokúsia o zápas sebazáchrany, končí sa ako výstrel do vzduchu: a situácia nielenže sa nezlepší, ale naopak – zhorší sa. Potom nezostáva nič iné, než končiť so životom – keď má preto silu a odvahu – alebo dožívať svoj hlúpy, nudný život bez určitého cieľa, v akejsi nádeji, že ‚tam kdesi-kedysi' nastane život nový. Sú to akoby bábky v rukách spoločensko-kritického stroja."[28] Citované slová nasvedčujú, že Borodáč poznal a reprodukoval názory súdobej sovietskej teatrológie, ktorá v záujme zachovania dedičstva klasiky prezentovala Čechova ako kritika predrevolučného Ruska, ako vizionára ruskej revolúcie. Použitá rétorika nebola náhodná, Borodáč *Višňový sad* aktualizoval smerom k novým pomerom v sovietskom Rusku, kde – ako sa za prvej Československej republiky často vravelo – „mužík chopil moci", tak ako sa potomok nevoľníkov Lopachin zmocnil panského sídla Ranevskej. Slovenský režisér obdivuhodne prepojil „prosovietsku" interpretáciu (Čechov vizionár lepších zajtrajškov sovietskej éry) s „protisovietskou" (sovietska moc robotníkov a roľníkov je hrubou mužíckou mocou). O tomto výklade svedčí aj kostým Lopachina v SND, aj viaceré recenzie. V podaní Jana Sýkoru vyzeral Jermolaj Alexejevič Lopachin ako ruský mužík, obyčajný sedliak či jednoduchý kupec, nie ako bohatý ruský podnikateľ z prelomu 19. a 20. storočia.

---

[27] Ivan Sergejevič Turgenev (1818 – 1883) – významný ruský spisovateľ – realista, ktorý svojou prozaickou a dramatickou tvorbou ovplyvnil A. P. Čechova. Jeho romány sú súčasťou tzv. zlatého veku ruskej literatúry, k najznámejším patria *Otcovia a deti*, *Šľachtické hniezdo*.

[28] BORODÁČ, Višňový sad (30 rokov po smrti A. P. Čechova), s. 156 – 157.

Anton Pavlovič Čechov: *Višňový sad*. Jan Sýkora (Lopachin). Slovenská činohra SND, premiéra 3. 3. 1934. Réžia Ján Borodáč. Foto Archív Divadelného ústavu.

Bol bradatý, mal na sebe oblečenú plátennú ruskú „rubašku" previazanú opaskom, cez rubašku prehodený prostý kabát. Na porovnanie: v predrevolučnom i porevolučnom Umeleckom divadle hladko vyholenému Lopachinovi, v súlade s vôľou autora, ušili elegantný kostým s bielou košeľou a kravatou. V mene aktualizácie Ján Borodáč v danom prípade porušil vernosť mchatovskému vzoru, posunul interpretáciu Čechova smerom k tendenčnému zjednodušeniu. Napokon však i on navliekol na Lopachina oblek – ale až v štvrtom záverečnom dejstve, keď sa kupec prišiel rozlúčiť s Ranevskou a jej sprievodom ako nový majiteľ višňového sadu, ako rovný s rovnými.

Šéf slovenskej činohry SND chápal, že Moskovské umelecké divadlo nie je iba javiskovým kolektívom, ale aj svojráznou školou. Prijal systém Stanislavského, dobre si uvedomoval jeho detailnú prepracovanosť, náročnosť a zložitosť. Vnímal aj špecifiká Čechovovej dramatiky, absenciu teatrálnosti a efektnej akčnosti, prítomnosť kolektívneho hrdinu namiesto individuálneho, psychologickú zložitosť

dramatických postáv. Bol dokonca dosť naivne presvedčený, že jeho idol a učiteľ Konstantin Sergejevič Stanislavskij „na vyššiu platformu svojej tvorby dostal sa iba s hrami A. P. Čechova“[29].

Zrejme aj Borodáč túžil inscenovaním *Višňového sadu* dostať slovenskú činohru SND na „vyššiu platformu svojej tvorby“. Chcel podľa vzoru MCHAT-u posilniť hereckú zohratosť a zladenosť súboru, t. j. ansámblovosť; snažil sa priviesť hercov k prehĺbeniu realizmu, životnej a emocionálnej presvedčivosti, k schopnosti zviditeľniť podtexty a vytvoriť ilúziu skutočného života; usiloval sa preniesť na naše javisko mchatovskú mágiu divadla nálad a, samozrejme, sprítomniť hru ruského klasika. Predpokladal, že jeho zverenci by túto profesionálnu divadelnú lekciu už mohli zvládnuť. Ale ukázalo sa, že pre mladú slovenskú činohru a napokon aj pre samotného režiséra, ktorý síce mal určitú scénickú prax, ale iba nedokončené divadelné vzdelanie, to bol ešte vždy ťažký oriešok. Na dôvažok, materiál, ktorý si naši divadelníci vybrali, patrí k najnáročnejším Čechovovým hrám. Za zdanlivou jednoduchosťou slov a situácií sa skrýva hĺbka a zložitosť ľudských vzťahov a osudov. Pri ich odhaľovaní moskovskí herci postupovali v rámci zvolenej poetiky majstrovsky. Borodáč si v teoretickej rovine uvedomoval psychologickú náročnosť hry, v rovine praktickej, javiskovej ju nepostihol. Šéf slovenskej činohry mal jasne stanovený smer – mchatovský iluzívny realizmus, chýbali mu však nástroje jeho naplnenia a potrebné skúsenosti. A v danom prípade on sám, veľký kritik tzv. formalistov, sa viac venoval osvojeniu formy, t. j. spôsobu inscenovania, než odhaľovaniu života ľudského ducha, t. j. obsahu. Borodáčov prvý pokus režijného osvojenia Čechova sa skončil rozpačito, hoci to nebola ani doslovná prehra.

Viacerí kritici po premiére konštatovali, podobne ako Rudo Uhlár, že „Čechovov Višňový sad mal na scéne SND pomerne veľmi pekný úspech“[30]. Všetci však vyslovili sériu pripomienok, ich vyjadrenia na

[29] BORODÁČ, Ján. K. S. Stanislavskij (1863 – 1938). In BORODÁČ, Ján. *O slovenské národné divadlo,* s.188. Stať Borodáč napísal na počesť Stanislavského pamiatky pri príležitosti úmrtia ruského divadelného génia.

[30] UHLÁR, Rudo. Premiéry na SND. In *Naše divadlo*, 1934, č. 5, s. 76 (7. 5. 1934).

margo réžie, jednotlivých hereckých výkonov i celkovej interpretácie vyzneli veľmi rozporuplne a nejednotne. Predstavenie malo svoje zjavné pozitíva i slabiny. Prekvapením bol samotný fakt, že stará hra, reprezentujúca starý divadelný sloh, dokázala zaujať a rozptýliť predbežné obavy recenzentov. Jedným z nich bol Milan Pišút v *Slovenskom denníku*: „Nie je bez zaujímavosti vynášať na svetlo staršie kusy, aby sa dokázala ich trvanlivosť, ich umelecká nosnosť. (...) Moderný sloh v poslednom čase zachádza do patosu, do ornamentiky na jednej strane a do vulgarizmu na strane druhej. Čechovovo celé dielo je namierené proti patosu a ozdobnosti vo výraze."[31] Kritik zo *Slováka* tiež uvítal smelý a záslužný čin režiséra: „Nemožno predsa sýtiť neustále naše obecenstvo samými fraškami a západnou literatúrou. Hovoríme o sebe, že sme Slovania, a nesnažíme sa chápať dobre jadro našej slovanskej duše, duše nášho najbližšieho brata. A potom i pri publiku zabúdame, že mimo šteklivej zábavy existuje ešte aj duša a srdce. Tí, čo išli v sobotu do divadla s takýmito nárokmi, boli milo prekvapení."[32] Treba poznamenať, že v danom období sa pozvoľna zlepšovali oficiálne kontakty medzi Československom a Sovietskym zväzom. V júni roku 1934 ČSR de iure uznalo ZSSR a nadviazalo s ním vzájomné diplomatické vzťahy. Premiéra *Višňového sadu* však bola o niečo skôr – v marci, dôraz sa teda kládol hlavne na ideu slovanskej vzájomnosti.

Čechov ako autor nesklamal, hoci takmer pre všetkých zostalo posolstvo inscenácie akousi záhadou, podaktorí prinášali vlastné úvahy o zmysle dramatického textu (symbol blížiacej sa smrti A. P. Čechova, expresionistická hra, hra – paródia atď.). Problém spôsobilo žánrové označenie hry ako komédie a jej opačné vyznenie na javisku. Obávaný Josef Dvořák v *Robotníckych novinách* hneď v úvode recenzie zaznamenal, že táto veselohra je „hraná nesmierne vážne, skoro ako dráma".[33] Miatli aj komické momenty v stvárnení niektorých postáv: Piščika (Hanuš Malimánek), Jašu (Martin Guttmann), Šarloty (Mária

[31] M.Pt. [Milan Pišút]. Čechovov „Višňový sad" na SND. In *Slovenský denník,* 6. 3. 1934. s. 4.
[32] R. Čechovov „Višňový sad" na slovenskej scéne. In *Slovák*, 6. 3. 1934.
[33] Jdv. [Josef Dvořák]. Ešte raz ruská hra... In *Robotnícke noviny*, 6. 3.1934, s. 5.

Sýkorová), čo dodávalo inscenácii groteskný nádych. Milan Pišút uvažoval o hre ako o „paródii na krasorečnícku inteligenciu a unudenú šľachtu“, požadoval od herca „aby sa zbavil akéhokoľvek patosu a vypočítavej mimiky“, čo sa však na scéne SND nepodarilo.[34]

Prirodzene, mnohí sa rozpomenuli na moskovských a prešli k porovnávaniu. Kritik z *Národného denníka* sugestívne opísal svoju spomienku na predstavenie tzv. kačalovskej skupiny, „ktoré bolo autentickým realizovaním Čechovových intencií“, zachytil silné sklamanie z výkonu slovenskej činohry a dodal: „Proti con cordino prevedeniu Moskevských, bol tu podaný komediantský špektákeľ, podtrhujúci komické živly, ktoré naopak sa buď vôbec škrtajú, alebo tlumia. Príbeh ruskej bezmocnosti pánov, pripravujúcich cestu činným ľuďom a činným revolúciám, nekonečne smutný príbeh o slabých, krásne hovoriacich, bonbony polykajúcich, sebou sa dojímajúcich ľuďoch, ktorí nevedia zabrániť predaju toho, čo im bolo drahé, nenašiel svojich pravých interpretov.“[35] Naopak, v *Slovenskej politike* zverejnili recenziu, ktorá síce vyjadrila počiatočné obavy, že tento tradičný titul z repertoáru Umeleckého divadla „kladie tak na réžiu, ako aj na hercov veľké požiadavky celkovej ukáznenosti, súhry a predovšetkým náladovosti, čo sa však v značnej miere podarilo zachovať“[36]. Mieru, v ktorej sa podarilo zachovať tieto scénické kvality, mali bratislavskí divadelní kritici nastavenú rôzne.

Herecké výkony tiež vyvolali rozdielne hodnotenia, no niektoré konštatovania a postrehy sa predsa len opakovali. Súbor zjavne zvádzal zápas so svojimi klišé, so svojimi osvedčenými polohami a dosahoval výsledky premenlivej kvality, v niektorých výstupoch vydarenejšie, v niektorých menej. Tvorili ho herci s rôznou úrovňou profesionálnej pripravenosti, skúseností a talentu. Napokon, režisér, ktorý ich viedol, sa takisto „učil za pochodu“, bol nováčikom v zdolávaní čechovovského repertoáru a nedisponoval potrebným časom na pre-

[34] M.Pt., Čechovov „Višňový sad“..., *Slovenský denník*.
[35] –e–. Dve ruské hry. In *Národný denník*, 14. 3. 1934.
[36] vlv. [Vladimír Wagner]. Čechovov „Višňový sad“ na SND. In *Slovenská politika*, 8. 3. 1934.

Anton Pavlovič Čechov: *Višňový sad*. Štvrté dejstvo. V popredí Ján Jamnický (Trofimov) a Jan Sýkora (Lopachin). Slovenská činohra SND, premiéra 3. 3. 1934. Réžia Ján Borodáč, scénická výprava Ján Ladvenica. Foto Archív Divadelného ústavu.

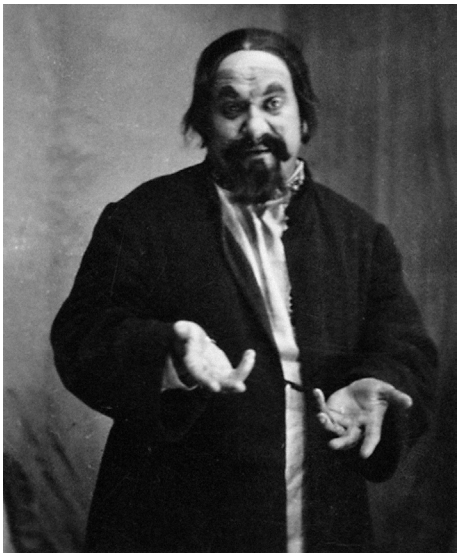
cíznu laboratórnu prácu s jednotlivcami. Herci sa usilovali vyjsť zo zabehaných koľají. Chýbala im však reálna, zážitková a skúsenostná znalosť hereckej techniky moskovských kolegov. Pokúšali sa ich napodobniť, zmietali sa medzi snahou priniesť jasne čitateľnú charakteristiku postavy a pokusom vytvoriť povestnú magickú „mchatovskú atmosféru", oživiť podtexty, nedopovedanosť, jemné nuansy emócií. V prvom i druhom prípade často preháňali, speli buď ku groteskném zveličeniu (podchvíľou sa menili na figúrky), alebo k melodramatizmu a nepochopiteľnej „prejemnenosti". Výsledný efekt kritik Milan Pišút zhrnul takto: „Naši herci, zdá sa, nevedia zmeniť natoľko svoj štýl a radi sa opakujú i v gestách i v hlasovej intonácii. (...) Preca však poznali sme na tomto predstavení, že u nás sa charaktery skôr hrajú, ako umelecky tvoria."[37]

Predstavitelia ústredných postáv dostali rozpačité hodnotenia. Takmer jednohlasný obdiv si vyslúžil v epizodickej úlohe sluhu Jozef

[37] M.Pt., Čechovov „Višňový sad"..., *Slovenský denník*.

Kello: „Skutočne ruský a štýlový bol jediný pán Kello v starčekovi Firsovi. A pri ňom jedine bolo možné spomenúť na ruské predstavenie.“[38] Mierne zhrbený, opierajúci sa o paličku šedivý lokaj v starodávnej livreji a v bielych pančuchách bol pre publikum výstižnou pripomienkou starých čias a pozitívnym príkladom účinnosti hereckej „jemnokresby“[39]. Oproti nemu mladý arogantný sluha Jaša, sprevádzajúci Ranevskú na cestách do zahraničia, v podaní začínajúceho Martina Guttmanna[40] ,,v duchu veseloherného pojatia opakoval svoje obľúbené manýry fraškovitých obchodných cestujúcich“[41]. Herečky a herci zväčša hrali známe charakterové typy. Ružena Hurbanová-Porubská ako dcéra Ranevskej Aňa poukazovala na nežnosť, naivitu a zádumčivosť svojej mladučkej hrdinky. Slúžku Duňašu Mária Schwingerová hrala ako štebotavé dievča. Mária Sýkorová predviedla Šarlotu ako staromódnu kabinetnú figúrku „a okúzlila najmä v 3. dejstve svojimi kaukliarskými kúskami“[42]. Malimánek v úlohe čudáckeho Piščika zdôraznil groteskné polohy humornej bezprostrednosti. Začínajúci komediálny herec Štefan Figura celkom utlmil anekdotickú postavu smoliara Jepichodova. Stal sa takým nenápadným, že sa z ohlasov na inscenáciu temer vytratil. Zachovali sa skromné zmienky o tom, že síce primerane dokresľoval hru,[43] no vcelku pôsobil neisto.[44] Možno išlo o prejav hereckej neskúsenosti a možno o dôsledok „mchatovskej koncepcie“, t. j. snahy nepreháňať, „nenadhrávať“, zbaviť sa komediantstva. Do roly večného študenta Peťu Trofimova obsadil Borodáč typologicky verne intelektuálne zameraného začínajúceho divadelníka Jána Jamnického. Čechovom predpísané sentencie o Rusku, ako veľkom sade, ktorý patrí všetkým, predniesol spôsobom, ktorý v divákoch zarezonoval (viacerí recenzenti túto

38 –e–, Dve ruské hry, *Národný denník.*
39 Výraz Milana Pišúta: „Kello (lokaj Firs) vedel opäť upútať jemnokresbou.“ M.Pt., Čechovov „Višňový sad“..., *Slovenský denník*.
40 Martin Guttmann – neskôr známy ako Martin Gregor.
41 –e–, Dve ruské hry, *Národný denník.*
42 vlv., Čechovov „Višňový sad“..., *Slovenská politika*.
43 M.Pt., Čechovov „Višňový sad“..., *Slovenský denník*.
44 vlv., Čechovov „Višňový sad“..., *Slovenská politika.*

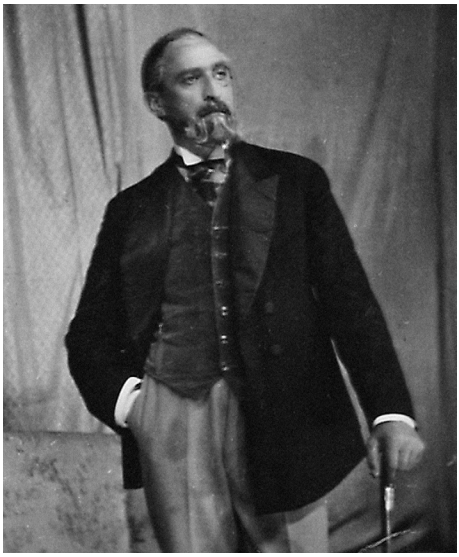


Anton Pavlovič Čechov: *Višňový sad*. Hanuš Malimánek (Piščik). Slovenská činohra SND, premiéra 3. 3. 1934. Réžia Ján Borodáč. Foto Archív Divadelného ústavu.

tému reflektovali), ale jeho hereckému výkonu ako takému nikto nevenoval väčšiu pozornosť.

Ťažiskový člen slovenskej činohry Andrej Bagar patril k tým, čo boli Borodáčovi skutočnou oporou v úsilí o dosiahnutie novej úrovne herectva, vnímal zverenú dramatickú postavu komplexnejšie, usiloval sa o dôslednú vnútornú i vonkajšiu premenu a premyslenosť detailov. Josef Dvořák zaznamenal, že zaujal pozornosť už svojou maskou (šediny, brada, kostým, celkové držanie tela ho výrazne zmenili) a pokračoval: „I keď je v tejto roli veľa stereotypnosti, pán Bagar vedel jej dať dušu a presvedčivosť.“[45] Pišút napísal „P. A. Bagar v úlohe L. A. Gajeva mal možnosť jemne zosmiešniť patos, čo sa mu i darilo, ba v niektorých chvíľach docielil presvedčivosti hlavne podrobnosťami“[46] a jeho kolega zo *Slovenskej politiky* charakterizoval bratislavskú variantu brata Ranevskej slovami „znamenite distingvovaný statkár“[47].

[45] Jdv., Ešte raz ruská hra..., *Robotnícke noviny*.
[46] M.Pt., Čechovov „Višňový sad“..., *Slovenský denník*.
[47] vlv., Čechovov „Višňový sad“..., *Slovenská politika*.



Anton Pavlovič Čechov: *Višňový sad*. Andrej Bagar (Gajev). Slovenská činohra SND, premiéra 3. 3. 1934. Réžia Ján Borodáč. Foto Archív Divadelného ústavu.

K Borodáčovým spojencom patrila jeho manželka Oľga Borodáčová Országhová, obsadil ju do „tragickej postavy adoptovanej dcéry“[48] Varie. Jej výkon sa hodnotil nejednoznačne. Kým rozhľadený a vzdelaný Milan Pišút, ktorý prejavil veľké pochopenie pre slovenské naštudovanie *Višňového sadu,* ju chválil, lebo „pochopila snáď najlepšie nutnosť najväčšej prostoty a úspornosti v pohyboch“[49], Josef Dvořák bez akejkoľvek argumentácie jej obsadenie považoval za nešťastné, ba až „nevhodné“.[50] Možno úlohu považoval za cudziu hereckému naturelu Országhovej. Recenzent zo *Slováka* píšuci pod značkou R. pre zmenu zvlášť ocenil „znamenitý“ výkon pani Borodáčovej „v malej úlohe starostlivej a jemnej“ Varie, za čo spolu s Kellom (Firs) vďaka „dokonalému umeleckému pochopeniu“ zverených postáv „získali si všeobecný obdiv“.[51] Ale aj on kriticky poznamenáva, že v niektorých

48 Tamže.
49 M.Pt., Čechovov „Višňový sad“..., *Slovenský denník*.
50 Jdv., Ešte raz ruská hra..., *Robotnícke noviny.*
51 R, Čechovov „Višňový sad“..., *Slovák*.

Anton Pavlovič Čechov: *Višňový sad*. Oľga Borodáčová Országhová (Varia). Slovenská činohra SND, premiéra 3. 3. 1934. Réžia Ján Borodáč. Foto Archív Divadelného ústavu.

pasážach inscenácie sa táto Varia „pozdávala nám až primäkká a citová“[52].

K osvedčeným Borodáčovým herečkám patrila aj pohľadná Emília Wagnerová, vo *Višňovom sade* predstavovala statkárku Ranevskú ako „svetárku“[53]. Proti jej výkonu sa objavila výčitka, že je „príliš meštiacka a viac hovoriaca, než trpiaca“[54]. Vekovo bola mladšia, než zverená postava, niektoré kritiky naznačovali, že herecky je rola nad jej sily. Podľa Pišúta tlmočila Ľubov Andrejevnu „príliš decentne, takže na tejto úlohe sa nedalo poznať, nakoľko Čechov parodoval typ inteligentnej ženy z konca storočia“[55]. Je tu otázka, či herečka chcela parodovať zverenú postavu. Ona sama v civilnom živote sa prejavila ako moderná sebavedomá a časom sa ukázalo, že aj podnikavá žena.[56] Režisér jej dôveroval, typologicky mu vyhovovala, potreboval ženu koketnú a poetickú zároveň, snažil sa naplno vyskúšať a využiť potenciál súboru slovenskej činohry, pozývať na výpomoc českú činohru len v nevyhnutnej minimálnej miere. Recenzia v *Slovenskej politike* zdôrazňuje v jej výkone prirodzenosť podania citových premien ruskej

[52] Tamže.
[53] Tamže.
[54] –e–, Dve ruské hry, *Národný denník.*
[55] M.Pt., Čechovov „Višňový sad“..., *Slovenský denník*.
[56] V roku 1936 Emília Wagnerová s manželom historikom umenia Vladimírom Wagnerom založila a do r. 1939 prevádzkovala Slovenské komorné divadlo Emílie Wagnerovej – prvý zájazdový profesionálny súbor na Slovensku.

statkárky.[57] Autorom recenzie bol manžel herečky, rozhľadený a vzdelaný dr. Vladimír Wagner, ktorý nepochybne poznal pozadie vzniku inscenácie. Môžeme mu teda dôverovať v tom, že režijné zadanie pre herečku smerovalo k zviditeľneniu citového života Ranevskej. Nakoľko sa toto zadanie podarilo na javisku naplniť a do akej miery bolo pochvalné vyjadrenie v kritike výrazom manželskej podpory, je dnes ťažké posúdiť.

Podľa Čechova „Lopachin je naozaj kupec, ale poriadny človek v každom smere, musí sa držať zdvorilo, inteligentne (...)", jemne, nemal by ho hrať krikľúň.[58] Autor písal túto rolu pôvodne pre Stanislavského, ktorý sa napokon rozhodol hrať Gajeva. V úlohe režiséra *Višňového sadu* však poslúchol dramatikove rady. Umelecké divadlo uviedlo na javisko typ nového ruského zbohatlíka, ktorý sa snaží pripojiť k inteligencii, má podnikateľský talent aj dušu umelca, no stále musí prekonávať svoj plebejský pôvod.[59] Ján Borodáč, naopak, koncipoval Lopachina ako ruského mužíka, ktorý pevne stojí na vlastných nohách, a Sýkora ho tak aj stvárnil – ako vyhranený typ „s ukáznenou rečou"[60], „so širokými gestami"[61], životaschopný a činný. V inscenácii slovenskej činohry reprezentoval typ „víťazných, dravých sedliakov", ktorí od nečinných šľachtických rodín priberajú do svojich rúk po dlhé generácie uchovávaný a dedený majetok, napr. višňový sad – symbol Ruska. [62] Kým „ľachtikárska" rodina Ranevskej bezhlavo utráca a rozhadzuje peniaze, „ruský mužík kupuje višňový statok – v Rusku rodia sa noví majetníci"[63]. Borodáč akoby ponúkal analógiu medzi sedliakom Lopachinom a novou, „mužíckou" sovietskou mocou, novými vlastníkmi šírej ruskej krajiny. Neschopná, no súcit vy-

---

57 vlv., Čechovov „Višňový sad"..., *Slovenská politika*.

58 VINOGRADSKAJA, *Žizň i tvorčestvo...*, s. 428.

59 Stanislavskij pochádzal presne z takejto rodiny s nevoľníckou minulosťou. Alexejevovci (civilné meno Konstantina Sergejeviča bolo Alexejev, Stanislavskij – pseudonym) sa vlastným úsilím vypracovali na majetnú podnikateľskú rodinu, ktorá veľa pozornosti i prostriedkov venovala rozvoju ruského umenia.

60 M.Pt., Čechovov „Višňový sad"..., *Slovenský denník*.

61 R, Čechovov „Višňový sad"..., *Slovák*.

62 Tamže.

63 vlv., Čechovov „Višňový sad"..., *Slovenská politika*.

volávajúca šľachta, utekajúca do Paríža, evokovala porevolučnú vlnu ruskej emigrácie.

Dravý mužík, zastupujúci hrubú silu, by ťažko mohol zapadnúť do sovietskej vízie revolučného pokroku. Zjednodušujúce videnie hry viedlo k obsahovej tézovitosti a plytkosti. Vďaka predvedeniu, jeho protirečivosti a viacerým hereckým a režijným slabinám sa Borodáčov výklad *Višňového sadu* stal málo čitateľným. V svojej podstate a smerovaní bol, možno povedať, dobovo poplatný. Prikláňal sa väčšmi k pravému než ľavému spektru vnímania dejinných faktov.

V tejto súvislosti si zaslúži pozornosť téma sluhov, ktorí počas revolučných premien zvyčajne získavajú šancu – z posledných stať sa prvými. Budúcnosť patrí mladým, ale mladý lokaj Jaša (Guttmann) v Borodáčovej inscenácii vystupoval až neopodstatnene hrubo a arogantne.[64] Bolo možné vnímať drzého, pragmatického, revoltujúceho Jašu ako predzvesť budúcej sovietskej moci? Nie je to vylúčené. Naproti nemu Firs (Kello), predstaviteľ starej, vymierajúcej školy služobníckej pokory a vernosti, vyvolal všeobecné sympatie. Paradoxne, stal sa skoro hlavnou postavou bratislavskej inscenácie.

Borodáč a jeho súbor predviedli vo *Višňovom sade* niekoľko emocionálne sugestívnych výstupov, odkazujúcich na divadelné majstrovstvo moskovských divadelníkov, na atmosféru melanchólie a márnosti. Išlo o exteriérové 2. dejstvo (piknik), záver 3. dejstva (správa o predaji višňového sadu), no predovšetkým o celkové finále: „Okenice sú zavreté, len z ľava padá trochu svetla do pozadia. Je ticho, len tu a tam sa ozve svist sekery a pád stromu vo višňovom sade, ktorý rúbajú. V pozadí sa objaví najskôr tieň, nekonečne pomaly prichádza starec lokaj, prejde zvoľna javiskom, skúsi, či je zatvorené, či na neho zabudli a potom neviditeľný v tmavom kúte uľahne na diván a temer neslyšne šepká posledné slová smutnej hry.“[65] V Gacekovom preklade zneli takto: „Život môj prešiel, sťa by som nebol ani žil... (Ľahne si.)

[64] Kritik Vladimír Wagner, ukrytý pod značkou vlv. zaznamenal: „*... vonkoncom neopodstatnené, hrubé, arogantné vystupovanie p. Gutmana* (N. L.: nesprávny prepis mena je prevzatý z originálu recenzie) *v úlohe lokaja Jašu*.“ Pozri vlv., Čechovov „Višňový sad“..., *Slovenská politika*.

[65] –e–, Dve ruské hry, *Národný denník.*

Poležím si tu... Silôčky nemáš, a neostalo ti nič, celkom nič... Ech, ty otrepaj... (Nehybne leží.)“[66]

Podobné momenty podmaňovali publikum a napriek množstvu výhrad („Psychoanalytický systém režiséra, zrejme zlyhal, lebo neboly ani zvládnuté výstupy, ani scéna nebola zharmonizovaná“[67]) inscenácia mala pomerne dobrú návštevnosť, dočkala sa 11 repríz.[68] Po rokoch pri rekapitulácii svojej tvorivej cesty Ján Borodáč sentimentálne spomínal: „Pekne nám odznela hra Višňový sad. Hrali sme ju so spomienkou na Moskovčanov, s radosťou a potešením. Už na skúškach boli pekné momenty, svetielka citu a duše, momenty, keď sa nič nehovorilo, ale veľa sa stalo, akoby sa na nás čosi valilo a miesto ústupu pred nešťastím stáli sme ako jemné, živé stromčeky. Všetci sme sa tešili na premiéru, ktorá bola v našom hereckom živote akýmsi sviatkom. Hrali sme ju viacej pre seba, ale s nami bolo aj obecenstvo. Bola to hra, na ktorej sme sa učili, v hereckej tvorbe postupovali a ktorú sme ozaj prežívali. Uvedomili sme si, že postupujeme a napredujeme.

A šli sme ďalej s odvahou a s premysleným plánom, i keď sa v divadelnom systéme na Slovensku nič nemenilo.“[69]

Naštudovanie *Višňového sadu* v SND v roku 1934 bolo sporné a zaznamenalo iba skromný umelecký úspech, sám Borodáč ex post priznal, že sa mu Čechov vtedy nevydaril.[70] A predsa mala inscenácia

---

66 ČECHOV, *Višňový sad,* preložil Mikuláš Gacek, s. 82.

67 Jdv., Ešte raz ruská hra..., *Robotnícke noviny.*

68 V tej istej sezóne 1933/1934 jednoznačne najpopulárnejšou produkciou slovenskej činohry bolo Palárikovo *Dobrodružstvo pri obžinkoch* – 37 repríz, Shakespearov *Macbeth* sa dočkal iba 3 repríz, *Blúznivci* Jozefa Gregora Tajovského mali 5 repríz, *3 000 ľudí* Júliusa Barča-Ivana 6 repríz. Pozri BLAHOVÁ-MARTIŠOVÁ, Elena. *Súpis repertoáru Slovenského národného divadla 1920 – 2010.* Bratislava : Slovenské národné divadlo, 2010, s. 187 − 189.

69 BORODÁČ, *Spomienky*, s. 161.

70 Borodáč si síce zachoval na *Višňový sad* z roku 1934 sentimentálnu spomienku, ale zároveň priznal, že dôležitý nebol umelecký výsledok, ale hlavne proces učenia sa a osvojovania nových divadelných postupov. Neskôr, pri vypočítavaní svojich režijných úspechov túto inscenáciu nikdy nemenoval. Nemenoval ju ani ako úspech na ceste k osvojeniu mchatovských inšpirácií. V r. 1938 v článku, venovanom pamiatke Stanislavského uviedol: „Najväčším zadosťučinením pre mňa je toto: keď sme hrali Tajovského a Palárikovu hru v Prahe, skoro celá pražská

pre rozvoj súboru slovenskej činohry veľký význam. Stala sa školou herectva, réžie, praktického osvojovania dramatického diela Antona Pavloviča Čechova. Získané skúsenosti sa zúročili v nasledujúcej práci, paradoxne, na poli inscenovania slovenskej komédie (napr. Tajovského *Ženský zákon*, obnovený a čiastočne preobsadený, 1934). Vnútornú nejednoznačnosť komediálnych typov sa mu darilo naznačiť lepšie, než vystihnúť psychologickú zložitosť Čechovových postáv. Zámer profesionálne pozdvihnúť herecký kolektív (i seba) na „vyššiu platformu" divadelnej tvorby Borodáčovi čiastočne vyšiel. Pri osvojovaní mchatovských inšpirácií, cestou od teórie k praxi, objavil viaceré úskalia, ktoré ho v budúcnosti nútili zdokonaľovať sa v režijno-pedagogickej činnosti. Veď jeho pôsobenie v SND bolo úzko prepojené s dlhoročným procesom budovania a výchovy činoherného súboru. Tvrdiť a uvedomovať si, že „v Čechovových hrách najvzácnejšími dramatickými prvkami sú psychické chvíle a situácie, bez ktorých hra vyznieva tupo a hlucho"[71], len málo zaváži bez schopnosti preniesť toto poznanie spolu s hercami na javisko a naplniť ho. Až tam sa začína divadelné majstrovstvo.

Premiérou *Višňového sadu* sa „mchatovský rok" pre Borodáča neskončil. V septembri vycestoval do Moskvy na divadelný festival, navštívil množstvo divadiel vrátane vysnívaného MCHAT-u, stretol svoj ideál – Konstantina Sergejeviča Stanislavského, pobozkal mu údajne ruku,[72] doviezol si množstvo zážitkov a novú divadelnú literatúru.

---

kritika, a najmä starší (...) jednoznačne uznali hodnotu našej práce a charakterizovali nás ‚slovenské Moskovské umelecké divadlo'." (BORODÁČ, K. S. Stanislavskij..., s. 192.) V roku 1952 pri príležitosti inscenovania hry A. P. Čechova *Tri sestry* v Košiciach dokonca napísal, že metódu Stanislavského „ neskúšali sme na podrobne opísaných hrách ním režírovaných, ale na Ženskom zákone, na Statkoch-zmätkoch, na Najdúchovi, na Drotárovi, Škriatkovi a iných", svoj pokus o osvojenie Čechova absolútne vynechal. (BORODÁČ, Janko. *Pamäti* : *1945 – 1964.* Košice : Východoslovenské vydavateľstvo, 1975, s. 129.). Na úspešnú košickú inscenáciu *Troch sestier* poukazoval ako na „umelecky, herecky i režijne veľmi náročné Tri sestry, keďže **Čechovove hry na našich javiskách nešli alebo sa nedarili.**" (zvýraznila N. L.) (BORODÁČ, *Pamäti*, s. 51).

71 BORODÁČ, K. S. Stanislavskij..., s.189.

72 „Po predstavení v Stanislavského divadle som sa dozvedel, že starý pán je tam, ale chorľavý, slabý a preto neprijíma návštevy. Byť v Moskve a nevidieť, nehovoriť so

V *Spomienkach* po rokoch sumarizoval: „Zájazd do Moskvy bol pre mňa dosť poučný. Potvrdilo sa mi mnohé z toho, o čom som sa bol dozvedel z kníh a časopisov. (...) Vrátil som sa šťastný a s novým optimizmom pre prácu a život. (...) Bol som v kruhu členov MCHAT, v ktorom bol ešte pekný počet z tých, ktorí boli kedysi u nás. Bol som šťastný, že som sa živým slovom mohol opýtať na všetko, čo som chcel vedieť," a na margo stretnutia so Stanislavským euforicky dodal*:* „Bol som veľmi šťastný, že som ho videl, že som s ním hovoril. A že som mu ruku pobozkal, nečudujte sa... Každý by to urobil na mojom mieste s mojím pocitom v srdci a so vzťahom, ktorý ma k nemu pútal."[73]

K inscenovaniu Čechova sa vrátil v období Slovenskej republiky na prelome 30. a 40. rokov, ale z politických dôvodov po rozviazaní diplomatických vzťahov so ZSSR boli skúšky *Troch sestier* v SND zrušené.[74] Nový pokus podnikol v novej politickej konštelácii 7 rokov po 2. svetovej vojne. V Národnom divadle v Košiciach v roku 1952 režíroval Čechovove *Tri sestry*. Prevádzkové a materiálne podmienky boli podstatne lepšie, než v SND v roku 1934, a Borodáč bol umelecky i osobnostne podstatne skúsenejší. Za košickú inscenáciu Čechova získal Štátnu cenu. Povzbudený úspechom si opäť trúfol na *Višňový sad*, ktorý naštudoval v roku 1954 vo Zvolene v Divadle Jozefa Gregora Tajovského, ale bez väčšieho ohlasu. To však nemení nič na tom, že jeho réžia Čechovovej hry v roku 1934 v slovenskej činohre SND stojí na počiatku procesu javiskového osvojovania dedičstva slávneho ruského dramatika na Slovensku. Navyše, pre herecký súbor aj pre samého Janka Borodáča sa inscenácia *Višňového sadu* stala dôležitou školou divadelného majstrovstva.

Stanislavským?! I domáhal som sa. (...) Vyšiel na chodbu. Slovíčko, dve, formality a krátky rozhovor. (...) Pri rozlúčke ma pobozkal starý pán; ja jemu ruku. Tú čistú, statočnú ruku, ktorá mi v mojom ťažkom postavení pomáha. A bude mi pomáhať." BORODÁČ, K. S. Stanislavskij..., s. 192.

73 BORODÁČ, *Spomienky*, s. 169 – 169.

74 Tamže, s. 209.

JOZEF GREGOR TAJOVSKÝ: ŽENSKÝ ZÁKON (1929, obnovená inscenácia 1934)

Karol Mišovic

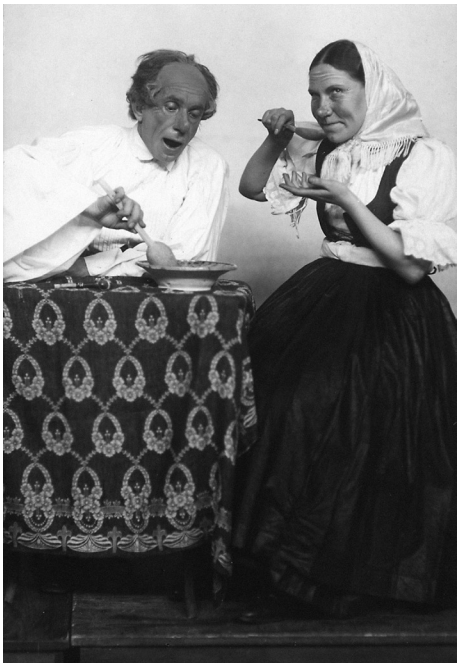
Inscenácia hry Jozefa Gregora Tajovského *Ženský zákon* z roku 1929 zaujíma v dejinách slovenského divadelníctva výnimočné postavenie. Dnes patrí táto ľudová veselohra medzi najuvádzanejšie autorove diela, ale keby nebolo iniciatívy režiséra Jána Borodáča, jej cesta na profesionálne javiská by trvala dlhšie. Významná však nie je len objavením pre profesionálnu scénu, ale predovšetkým zrelou úrovňou naštudovania, ktorú dosiahla po stránke režijnej a hereckej. Jej kvalitu preveril najmä zájazd do Prahy, kde uznávaní českí teatrológovia vyjadrili úprimný obdiv k inscenačným prostriedkom a k výraznému umeleckému kroku, ktorý sa mladým slovenským divadelníkom po neistých začiatkoch od roku 1920 podarilo urobiť.

Ak je dnes meno dramatika Jozefa Gregora Tajovského zapísané zlatými písmenami v inscenačných dejinách slovenského profesionálneho divadla, tak ešte na konci prvej štvrtiny 20. storočia tomu nič nenasvedčovalo. Jeho divadelné hry síce hneď po napísaní uvádzal slávny Slovenský spevokol v Martine, ale bez väčšieho ohlasu u divákov, ba aj ochotníckych divadelníkov. Dnešní literárni a divadelní vedci považujú hry *Statky-zmätky*, *Ženský zákon*, *Nový život* a jednoaktovky *Matka*, *Hriech*, *V službe*, *Tma* za vrchol dramatikovej tvorby, no jeho súčasníci tieto texty hodnotili veľmi skepticky. Nedokázali oceniť rýdzu realistickú kresbu prostredia a charakterov, o autorovej ostrej kritike dobových mravov ani nehovoriac. V amatérskom prostredí si pevnejšie postavenie vybudoval dramatik Ferko Urbánek. Jeho divadelné hry, pripomínajúce idealizované žánrové obrazy zo života ľudu, boli publiku i tvorcom bližšie, než sonda do problematiky dedinského života. Na docenenie svojej dramatickej spisby musel Tajovský čakať. Až Ján Borodáč, prvý slovenský profesionálny režisér, svojimi insce-

náciami odkryl dovtedy obchádzané kvality jeho drám. A zasadil tak prvé zrnko, ktoré vzklíčilo do bohatej úrody inscenačnej tradície.

V Slovenskom národnom divadle bolo jedným zo základných Borodáčových cieľov uvádzanie diel v slovenskom jazyku. Inscenoval dovtedy málo známu slovenskú klasiku (Ján Chalupka, Ján Palárik, Jonáš Záborský), prekladové texty a našu pôvodnú aktuálnu divadelnú spisbu. Len vďaka Borodáčovej iniciatíve sa na javisko dosiaľ jediného slovenského profesionálneho divadla dostávali súčasní autori ako Ladislav Nadáši Jégé, Ferko Urbánek, Jozef Gregor Tajovský, Kvetoslav Florián Urbanovič, Ivan Stodola, neskôr Július Barč-Ivan, Vladimír Hurban Vladimírov (VHV) či Hana Zelinová. Hoci treba jedným dychom dodať, že nie všetky hry našli v Borodáčovi plnohodnotného scénického tlmočníka. Jeho nároky na kvalitu drámy sa vyznačovali dávkou rigoróznosti a často spôsobovali ostrú výmenu názorov s jednotlivými autormi. Mnohí potenciálni dramatici tak ani nedostali príležitosť na uvedenie svojich textov. No ak existoval autor, ktorý dospel s Borodáčom k vzájomnej symbióze, bol to práve Jozef Gregor Tajovský.

Klamali by sme, ak by sme tvrdili, že Tajovského drámy pre profesionálne javisko objavil až Borodáč. Už krátko po vzniku SND český režisér Vilém Táborský naštudoval autorove jednoaktovky *Hriech* a *V službe* (premiéra 21. 5. 1920). Význam ich uvedenia je najmä v tom, že tu prvýkrát z javiska profesionálneho divadla zaznela slovenčina. V roku 1924 Borodáč chcel v rámci osláv Tajovského životných abrahámovín v SND naštudovať *Statky-zmätky*. Z tohto zámeru však nečakane zišlo. Dramatik uveril názorom súdobých literárnych kritikov, ktorí jeho prvé hry označovali za nevhodné na profesionálne javisko. Pred plánovanou premiérou prišla do divadla dramatikova manželka Hana Gregorová a uvedenie v mene svojho manžela zakázala. Tajovského strach z neúspechu bol silnejší, než túžba vidieť svoje dielo na profesionálnej scéne. Borodáč sa však k jeho drámam aj napriek autorovej nedôvere pravidelne vracal. Hneď o trinásť dní 30. októbra 1924 uviedol staršiu jednoaktovku *Tma* a 5. decembra 1925 rozprávku *Sova Zuza*. Naštudovanie jednoaktovky bolo súčasťou *Slávnostného večera na počesť J. G. Tajovského*, ktorou si divadlo



Jozef Gregor Tajovský: *Ženský zákon.* Jozef Kello (Jano Malecký), Oľga Borodáčová Országhová (Mara Malecká). Činohra SND, premiéra 30. 10. 1929. Réžia Ján Borodáč. Foto Archív Divadelného ústavu.

pripomenulo spisovateľovo jubileum.[1] Podľa dobových ohlasov bolo hľadisko preplnené a večer sa skladal z niekoľkých vystúpení[2], ktorých vyvrcholením bolo práve uvedenie aktovky s manželmi Jánom a Oľgou Borodáčovcami v úlohách ústrednej dvojice postáv.

Borodáč bol presvedčený o kvalite Tajovského tzv. predprevratových drám z dedinského prostredia a húževnato presviedčal dramatika o nevyhnutnosti ich uvedenia.[3] V októbri roku 1928 sa mu podari-

[1] Dňa 8. marca mala premiéru aj ďalšia Tajovského hra – *Smrť Ďurka Langsfelda* v réžii českého herca a režiséra Miloša Nového.

[2] Na úvod Oskar Nedbal dirigoval Novákovu *Slovácku suitu*, následne sólistka opery Marie Žaludová zaspievala niekoľko slovenských piesní.

[3] Predprevratovými hrami zvykne domáca teatrológia nazývať drámy, ktoré Tajovský napísal pred rozpadom Rakúsko-Uhorska a vznikom Československej republiky (ČSR) v roku 1918. Konkrétne ide o hry *Ženský zákon*, *Nový život*, *Matka*, *Statky-zmätky*, *V službe*, *Hriech* a *Tma*.

lo konečne uviesť premiéru *Statkov-zmätkov*. Na veľké prekvapenie mnohých sa ukázalo, že Tajovského dráma obsahuje umelecké kvality, ktoré si doteraz odborníci nepovšimli. Borodáč pri réžii skoncentroval všetky tvorivé sily. Ako prívrženec ruského psychologicko-realistického divadelného slohu prísne dbal na vernosť textu, presnú charakteristiku vonkajšieho prostredia, vystihnutie vnútornej dynamiky drámy a psychologicky presvedčivé herecké výkony. To všetko realizoval v provizórnych technických aj umeleckých podmienkach, v ktorých sa vtedajšie divadlo nachádzalo. Výsledok však uspokojil všetky strany: umelecký kolektív, divákov, kritikov aj samého autora.

Bolo len otázkou času, kedy Borodáč siahne po ďalšej z autorových dovtedy zaznávaných hier. Takmer presne o rok, 30. októbra 1929, uviedol Tajovského *Ženský zákon.*[4] Naštudovanie si spočiatku veľkú pozornosť nevydobylo. Môžeme o ňom všeobecne konštatovať, že išlo v intenciách dovtedajšej Borodáčovej réžie, ktorá mala ambíciu priblížiť sa k realistickému slohu ruského divadelníka Konstantina Sergejeviča Stanislavského. Ale v Borodáčových rukách sa „sloh" skôr menil na šablónu povrchovo vnímaných situácií a typov. K absolútnemu osvojeniu poetiky adorovaného ruského divadla mal Borodáč, ako aj podmienky SND ešte skutočne ďaleko.

Ján Borodáč ako režisér a dramaturg SND v jednej osobe v uvádzaní Tajovského diel aj naďalej programovo pokračoval a v blízkych rokoch pribudli na repertoári ešte inscenácie *Matky* (26. 12. 1931)[5],

[4] Dnes vnímame *Ženský zákon* ako veselohru, autor ju pôvodne žánrovo zaradil k činohre. Pri vydaniach v rokoch 1900, 1901, 1911 už hru charakterizoval ako „obraz z ľudu", „čo bolo v zhode s dobovou praxou a kompozičným ustrojením hry. (...) ...ale v roku 1922 ju po nepatrnej úprave premenoval na veselohru pravdepodobne aj pod vplyvom hereckého stvárnenia ženských úloh a na základe prítomnosti komických výjavov." Pozri BEŇOVÁ, Juliana. Jozef Grefor Tajovský. In ŠTEFKO, Vladimír a kolektív autorov. *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia.* Bratislava : Divadelný ústav, 2011, s. 79. V nadväznosti na danú skutočnosť Borodáč už k textu pristupoval ako ku špecifickému typu veselohry.

[5] Inscenácia sa uvádzala len na zájazde v Poprade (premiéra a repríza) pri príležitosti otvorenia Mestského divadla v Poprade. Viac pozri: BLAHOVÁ-MARTIŠOVÁ, Elena. S*úpis repertoáru Slovenského národného divadla 1920 – 2010*. Bratislava : Slovenské národné divadlo, 2010, s. 162.

Nového života (29. 10. 1932) a *Blúznivcov* (28. 10. 1933).[6] Na rozdiel od týchto hier *Ženský zákon* a *Statky-zmätky* naštudoval režisér niekoľkokrát. V tom čase to bol obvyklý jav. Inscenácie totiž pre nízky záujem slovenského publika a vysokej frekvencii repertoáru 3-súborového divadla na jednom javisku dosahovali v priemere 3 – 15 repríz. Pri konkrétnom pohľade na Borodáčove inscenácie *Ženského zákona* z dnešného aspektu už ťažko určiť, kedy išlo „len" o obnovené premiéry s miernou zmenou v obsadení a kedy, naopak, o absolútne nové inscenácie. Verzie z neskorších období podľa zachovaných materiálov (fotografie, recenzie, režijné knihy) môžeme označiť za diferentné či aspoň čiastočne modifikované varianty prvého divadelného naštudovania.[7]

Z Borodáčovej dielne inscenácií Tajovského hier nie je najvýraznejšie formálne prvé uvedenie *Ženského zákona*, ale práve až o päť rokov neskôr obnovená verzia (25. 10. 1934).[8] Tá sa od pôvodnej premiéry líšila predovšetkým obsadením. Kým obsadenie postáv rodičov sa zachovalo (Jozef Kello – Jano Malecký, Oľga Borodáčová Országhová – Mara Malecká, Mária Sýkorová – Zuza Javorová), pri iných nastali radikálne zmeny. V pôvodnej premiére mladý pár Miška Maleckého a Aničku Javorovú stvárnili Vítězoslav Boček a Ružena Porubská. V dôsledku súborových obmien v obnovenej inscenácii to už boli Andrej Bagar a Lea Juríčková. Boček totiž už nebol v roku 1934 členom SND a herečka Porubská v tom čase už pravidelne hosťovala v českej činohre. To jej Borodáč nemohol ľudsky odpustiť a herečka, pociťujúca krivdu pre malé využite svojho tvárneho potenciálu, od

[6] Inscenácie Tajovského hier mávali premiéru zväčša medzi 18. – 28. októbrom. Prvý dátum je dňom narodenia Tajovského a druhý súvisí so vznikom ČSR. Tieto významné jubileá si v SND každoročne pripomínali špeciálnymi večermi alebo premiérami, často práve uvedením dramatickej tvorby slovenského autora Jozefa Gregora Tajovského.

[7] Konkrétne máme na mysli Borodáčove inscenácie *Ženského zákona* z rokov 1941 (SND, obnovená premiéra 1944), 1945 (Národné divadlo v Košiciach), 1956 (Realistické divadlo Praha, dnešné Švandovo divadlo).

[8] Repríza sa hrala napríklad 30. októbra 1934, na výročie Martinskej deklarácie. V tento deň SND každý rok hralo jednu slovenskú hru, najčastejšie práve Tajovského.

Jozef Gregor Tajovský: *Ženský zákon.* Oľga Borodáčová Országhová (Mara Malecká). Činohra SND, premiéra 30. 10. 1929. Réžia Ján Borodáč. Foto Archív Divadelného ústavu.

sezóny 1934/1935 natrvalo prešla do českej činohry SND vedenej režisérom Viktorom Šulcom. Súčasne po nečakanej smrti manžela Svetozára Hurbana (30. 7. 1933) sa Porubská dlho nemohla spamätať zo šoku a na začiatku sezóny jej roly prevzali iné kolegyne. Jednou z nich bola aj Lea Juríčková (Aničku z Tajovského veselohry hrala od 19. 8. 1933). Andrej Bagar bol protagonistom slovenskej činohry SND a stvárňoval ťažiskový klasický aj súčasný repertoár. Vtedy bola takáto fluktuácia hercov častá. Súčasne sa chcelo v Prahe divadlo prezentovať najlepšími silami, a takou mohla byť aj osobnosť Svetozára Hurbana, ktorý v premiérovom naštudovaní stvárnil prostého sluhu Štefana. Lenže herec nešťastne zahynul a jeho rolu prevzali iní. Najskôr Gašpar Arbet, Martin Guttmann (Gregor) a nakoniec mladý absolvent Hudobnej a dramatickej akadémie pre Slovensko Štefan Figura (do angažmánu nastúpil v sezóne 1932/1933). Podobne, aj v postave intrigánky Dory Kalinovej sa na reprízach vystriedalo hneď niekoľko

Jozef Gregor Tajovský: *Ženský zákon.* Jozef Kello (Jano Malecký), Oľga Borodáčová Országhová (Mara Malecká). Činohra SND, premiéra 30. 10. 1929. Réžia Ján Borodáč. Foto Archív Divadelného ústavu.

členiek súboru (Marie Petříčková, Emília Wagnerová, Hana Styková, Mária Hájková). Divadelný archív nám poskytuje len kusé informácie a o mnohých zmenách sa dozvedáme iba náhodne z recenzií či iných archívnych dokumentov.

Už sme spomenuli, že obnovené naštudovanie *Ženského zákona* sa realizovalo najmä z dôvodu zájazdu do Prahy. Inscenáciu na Slovensku plynulo hrali od jej premiéry 30. októbra 1929 až do 18. februára 1934. Po premiére obnovenej inscenácie (25. 10. 1934) sa *Ženský zákon* dostával na program skôr ojedinele.[9] Hosťovanie v Prahe bolo vý-

[9] Konkrétne: 19. 12. 1934 v SND, 10. 2. 1935 v Prešove, 25. 4. 1935 v Moravskej Ostrave, 28. 10. 1935 a 2. 12. 1935 obe v SND. Tieto informácie čerpáme zo súkromných diárov Jána Borodáča, ktorý si do nich starostlivo zapisoval celý divadelný program aj so všetkými zmenami či inými disproporciami. Pozri: BORODÁČ, Janko. *Osobný zápisník* [1934 a 1935]. Archív Divadelného ústavu

znamnou kultúrnou udalosťou. Išlo totiž o reprezentáciu slovenského umenia v hlavnom meste Československej republiky. Nebol to však prvý kontakt s českým obecenstvom. SND nepravidelne hosťovalo v Prahe aj v predchádzajúcich rokoch, ale tentoraz išlo o viac: bol to debut samostatnej slovenskej činohry SND na českom javisku. Od sezóny 1932/1933 divadelný podnikateľ a nový riaditeľ SND Antonín Drašar totiž rozdelil činohru národného divadla na dve samostatné telesá. Kým na čelo českej angažoval modernistického režiséra Viktora Šulca, za šéfa slovenskej činohry vymenoval Jána Borodáča. Boli to dve osobnosti antagonistické v každom smere. Obaja divadelníci síce do repertoáru „svojich" činohier zaraďovali aj klasickú tvorbu, no v absolútne odlišných interpretačných optikách. O Borodáčovej motivácii podporiť u publika uvádzaním slovenskej klasiky vlasteneckú strunu ani nehovoriac. Naštudovaním titulov z „rodinného striebra" (často išlo o vôbec prvé uvedenia na profesionálnej scéne) chcel ukázať na slovenskosť činohry a presadiť definitívne poslovenčenie SND. Borodáč v tom súčasne videl výbornú oponentúru oproti Šulcovej činohre. Kým sa však Šulc pozeral na klasické tituly (Tyl: *Strakonický gajdoš*, Stroupežnický: *Naši furianti*, Jirásek: *M. D. Rettigová*) ako avantgardný divadelník, smerujúci k divadelnej štylizácii, tak Borodáč interpretoval hry Tajovského, Urbánka[10], Záborského a Palárika realisticky. V rozmedzí 20. a 30. rokov 20. storočia sa však už táto poetika v divadelnej Európe vnímala ako mierne zastaraná. Svoj prístup k divadlu Borodáč jednoznačne a direktívne charakterizoval v neskôr publikovanej režijnej knihe *Ženského zákona*: „hrať realisticky"[11]. Pri uvádzaní klasiky na javisko vždy odmietal odfolklórizovanie či hľadanie analógií so súčasnosťou. Naštudovania museli niesť patinu doby a zobraziť

Bratislava, Archívna škatuľa 1F222. Podobne nepravidelne inscenáciu hrávali až do roku 1937. Viac pozri: BLAHOVÁ-MARTIŠOVÁ, Elena. S*úpis repertoáru Slovenského národného divadla 1920 – 2010*. Bratislava : Slovenské národné divadlo, 2010, s. 135.

[10] Jozef Gregor Tajovský a Ferko Urbánek boli v tom čase ešte žijúcimi autormi. Až z dnešného hľadiska sa na nich pozeráme ako na klasikov.

[11] BORODÁČ, Janko. *Režijná kniha Tajovského hry Ženský zákon*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1957, s. 10 [K inscenácii Tajovského Ženského zákona].

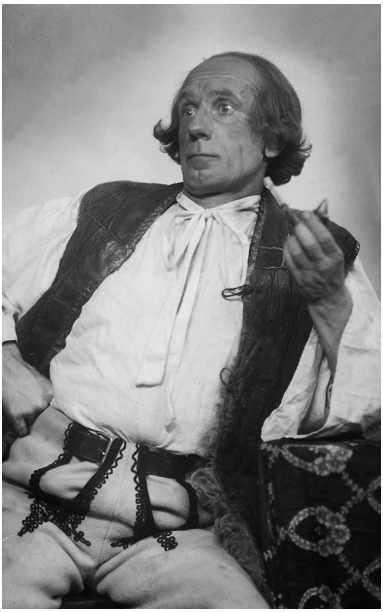
realistický portrét predprevratového života. Súčasne inscenoval len vybrané tituly, keďže tvrdil: „Zo staršej slovenskej dramatickej tvorby možno rehabilitovať autora len vtedy, keď jeho kus skrátime alebo doplníme. Vysvetliť sa to dá tým, že spisovatelia nežili v bezprostrednej blízkosti divadelnej scény.“[12] Borodáč do dramatických textov často autorsky zasahoval a hry nielen upravoval, ale aj opravoval. V prípade Palárikovho *Dobrodružstva pri obžinkoch* a Záborského *Najdúcha* mu jeho radikálny prístup k dramatickej látke vo výsledku pomohol, ale politikou rokov 1938 – 1945 poznačené úpravy slovenskej klasiky (*Drotár*, *Inkognito*, *Kocúrkovo*) boli často protichodné nielen myšlienke autora. Borodáč sa však vždy alibisticky bránil proti podobným výčitkám: „Hlavné, na to myslím a čo chcem: pomôcť našim autorom a slovenskému divadelníctvu. A pomáhal som len, ako som mohol, a nie akoby som bol i vedel.“[13] Ženský zákon však tvorí v jeho kariére upravovateľa vzácnu výnimku. Dôveroval kvalitám textu, podarilo sa mu z hry vyťažiť realistický nerv, ktorý viac smeroval k naturalizmu než k javiskovej štylizácii. Toto čítanie hry sa zároveň stalo aj pre neskorších divadelných tvorcov vzorom či „odrazovým mostíkom“. Borodáč tak založil prvú interpretačnú líniu čítania Tajovského textu – realistická kresba, striktne dodržujúca predpisy dramatika. Neskorší tvorcovia sa tak mohli inšpirovať, ako aj vytvoriť absolútne kontrastný výklad hry.

Zosnulý riaditeľ SND Oskar Nedbal nechal za sebou výrazný finančný deficit, Antonín Drašar na plynulý chod divadla potreboval finančný zisk. Preto menej výnosnú slovenskú činohru často posielal na zájazdy po celom Slovensku, kde návštevnosť bola neraz lepšia než v Bratislave. *Ženský zákon* bola inscenácia absolútne vhodná na zájazdy, propagovala totiž slovenskú kultúru v tom najlepšom zmysle. Realistická veselohra od populárneho literáta Tajovského s veľmi jednoduchou zápletkou, v ktorej vinou sporu tvrdohlavých matiek Mary

[12] Rozhovor s režisérom Jankom Borodáčom. O slovenskej činohre. In *Slovenské zvesti*, 20. 9. 1936, s. 6.

[13] BOR, J. E. Rozhovor so zakladateľom slovenskej profesionálnej réžie. Zdroj: SLÁDEČEK, Ján. *Prolegomena : k štúdiu dejín slovenskej divadelnej réžie 20. storočia*. Banská Bystrica : Akadémia umení, 2013, s. 32.

Jozef Gregor Tajovský: *Ženský zákon.*
Jozef Kello (Jano Malecký).
Činohra SND,
premiéra 30. 10. 1929.
Réžia Ján Borodáč.
Foto Archív Divadelného ústavu.



a Zuzy takmer zíde zo svadby ich detí Miška a Aničky. Predstavenie v Ružomberku dokonca videli aj poslanec Slovenskej ľudovej strany Ľudovít Labaj, senátor Národného zhromaždenia Karol Krčméry a najmä kňaz Andrej Hlinka, jedna z najdôležitejších osobností dobového slovenského života. Ale zájazd do Česka bol pre slovenských divadelníkov SND mimoriadnou udalosťou, účinkovanie v hlavnom meste Československej republiky ešte nebolo zakorenenou tradíciou. Počas troch dní zájazdu však nenavštívili len Prahu (3. 11. 1934), ale hrali aj v Kutnej Hore (4. 11. 1934) a Mladej Boleslavi (5. 11. 1934).

Do Prahy pozval slovenských umelcov Slovenský dom, ktorý dojednal na vystúpenie scénu Stavovského divadla (jedna zo scén pražského Národného divadla). Titul organizátori zvolili s ohľadom na dramatikovo jubileum. Bolo to vôbec prvýkrát v histórii, keď sa na národnom pražskom javisku takouto formou uctil slovenský spisovateľ. Záštitu nad vystúpením prevzal samotný minister školstva a národnej osvety Jan Krčmář.

Jozef Gregor Tajovský:
Ženský zákon. Jozef Kello
(Jano Malecký). Činohra SND,
premiéra 30. 10. 1929.
Réžia Ján Borodáč.
Foto Archív Divadelného ústavu.

Predstavenie sa odohralo za veľkej pozornosti českej odbornej obce. Lenže neodborníkov, teda laického publika, prišlo do divadla v ten večer primálo. Zopakovala sa situácia z roku 1926 počas hosťovania inscenácie *Herodes a Herodias* (historicky prvý zájazd SND do Prahy) v Divadle na Vinohradoch, keď napriek celkovému úspechu inscenácie bolo v hľadisku minimum divákov. Napriek tomuto faktu Borodáčova inscenácia zožala fenomenálny úspech. Všetky pražské denníky v nasledujúce dni s úprimným nadšením opisovali predstavenie ako slávnostnú udalosť. Pozornosti neušiel ani sám autor Tajovský, ktorý sa tiež zúčastnil slávnostného večera. Počas záverečnej „ďakovačky" ho dokonca vyvolali na javisko, aby si vychutnal úspech svojej, predtým literárnymi kritikmi pejoratívne hodnotenej hry.

Paradoxne, jedine vďaka recenziám renomovaných českých kritikov sa dnes môžeme dozvedieť mnohé detaily o Borodáčovej ťažiskovej inscenácii. Slovenská divadelná kritika v tom čase bola iba v začiatkoch a fundovaných odborníkov sme takmer nemali. Len málo recenzentov či kultúrnych referentov dokázalo odlíšiť literárnu kritiku od tej divadelnej. Najhodnovernejšie slovenské svedectvo o pôvodnej inscenácii z roku 1929 pochádza od žurnalistky Jindry Huškovej (píšucej pod pseudonymom Beta). V oblasti divadelnej kritiky však bola iba začiatočníčkou, a preto sa z jej krátkeho príspevku dozvedáme len zovšeobecnené konštatovanie: „Réžiu mal šéf činohry p. Borodáč, ktorý ako vlani, aj tohoto roku sa dokázal veľmi oddaným a svedomitým režisérom Tajovského hier a prispel tak svojou prácou tiež mnoho k srdečnému a úprimnému včerajšiemu úspechu.“[14] Podobné posudzovanie divadelných diel bolo v slovenských kritikách bežným javom, ale práve Hušková sa časom vypracovala a patrila k tým, ktorí vedeli najlepšie charakterizovať videné scénické dielo. Pre náš výskum a rekonštrukciu podoby inscenácie z roku 1934 sú však smerodajnejšie ohlasy českých kritikov. Práve tí nám podali už vo všetkých smeroch fundovanejšiu a do kontextov začlenenú analýzu inscenácie.

Na všeobecné prekvapenie etablovaní českí kritici a teoretici prvej polovice 20. storočia Jindřich Vodák, Karel Engelmüller či Otokar Fischer vysoko ocenili režisérovo naštudovanie v tom čase až insitnej dedinskej veselohry. Dokonca sa Borodáčovej práci dostalo dovtedy najvyššieho ohodnotenia, jeho réžiu prirovnali k slohu Moskovského umeleckého akademického divadla (MCHAT-u). Herci „...prostým a nenuceným způsobem vytvořili (…) nefalšované ovzduší vesnice přímo s ruskou realistickou dokonalostí. Jediný falešný tón nezazní tu se scény, všechno je přirozené a pravdivé, jak život sám“.[15] Znie až neuveriteľne, že rozhľadená pražská divadelná kritika jednohlasne, bez neúprimných zdvorilostných fráz, vyzdvihla rýdzo realistickú inscená-

[14] Beta [Jindra Hušková.] Tajovského „Ženský zákon“. In *Slovenský denník*, 1. 11. 1929.

[15] [Bez autora.] Zájem a nezájem. Národ a divadlo. Vystoupení, které si zasloužilo větší zájem. In *Večerní České slovo*, roč. 16, č. 257 (5. 11. 1934).

Jozef Gregor Tajovský: *Ženský zákon.* Oľga Borodáčová Országhová (Mara Malecká), Jozef Kello (Jano Malecký). Činohra SND, premiéra 30. 10. 1929. Réžia Ján Borodáč. Foto Archív Divadelného ústavu.

ciu mladého slovenského divadla. V 30. rokoch v metropole Československa už totiž naplno rozkvital kabaret, umelecká divadelná avantgarda, Osvobozené divadlo lákalo publikum úspešnými inscenáciami Voskovca a Wericha, Emil František Burian rok predtým založil svoje legendárne divadlo D 34, už tri roky uplynuli od vydania prelomového teoretického diela Otakara Zicha *Estetika dramatického umění*, moderní spisovatelia Vladislav Vančura a Vítězslav Nezval sa pokúšali o prvé dramatické práce, režisér Karel Hugo Hilar mal mesiac pred premiérou svojej predposlednej réžie *Smútok pristane Elektre* s Olgou Scheinpflugovou v hlavnej úlohe. Pražské divadelníctvo bolo omnoho vyspelejšie, rôznorodejšie a európskejšie v každom smere (réžia, scé-

nická výprava, herectvo, technické vybavenie) než to bratislavské. Bol to teda veľký risk hosťovať v Prahe práve s inscenáciou hry z ľudového prostredia. Tento krok sa paradoxne ukázal ako šťastný. „Něco jakoby z Moskevských a Stanislavského se tu poslovenštilo do tvarů a tónů, jež každého divadelníka hřejí u srdce. Křišťálově jasná mluva, jenjen zvoníci bohatou melodikou, plynule tu na proudu souhry neznatelně přesné a plné urozenosti ve svém přirozeném lidovém postoji, živém hříčkami, nápadečky, světélky tak lehounce nasazenými, tak míry znalými, že obecenstvo co chvíli jásá při otevřené scéně. Hašteří-li se v nevyčerpatelných obměnách Zuzka s Markou, přihopkuje-li a náhle zarazí Števko, pobíhají-li v horečném zmatku kolem omdlelé, vždy je to skladbička vzorné herecké a režijní práce.“[16] *Národní listy* kvitovali, že „(...) V Borodáčově režii má představení vzácnou plynulost, přesné vypočítání každého slova i gesta, vypracováni svou poctivostí přímo vzorné. Tempo bez kazu, od základní polohy se představení neuchýlí ani píď.“[17]

Z pražských hodnotení vyplýva, že Borodáčovi sa už v tom období darilo lepšie pracovať s tempom inscenácie a jednotnosťou štýlu, s čím mal pri svojich prvých réžiách výrazné problémy. Dokázal už plynulejšie narábať aj s hereckým výrazom a integrálnejšie ho zapojiť aj do situácií, kde nemá daná postava repliku. Borodáč „nadělal roztomilé, rozesmávající scény, jejichž osoby jsou k sobě i při odmlčení v ustavičném silně napjatém vztahu, který se podle okolností stupňuje až do všelijaké hromadné překotnosti, do hromadného rozhýbání napravo nalevo, do roztočeného souzvučného zmatku. Všechno to opravdu žije pospolu, společné pohnutí, blažení a třeštení“[18]. Taktiež je dôležité spomenúť, že Borodáč sa vyhol prvoplánovému humoru, ktorý ešte prevládal v jeho prvých pokusoch o inscenovanie komédií. „Ku kúzlu večera prispieva i slovenskosť prevedenia za Borodáčovej réžie,

[16] [Bez autora.] Zářivý příklad z Bratislavy. [Článok bez údajov.] Divadelný ústav Bratislava. Zbierka inscenácií. Tajovský, J. G.: Ženský zákon, 30. 10. 1929.

[17] MULLER, Vlad. K. Z kulturního života. Slovenští hosté a mladí začátečníci. In *Národní listy*, 1934, č. 306, s. 5 (6. 11. 1934).

[18] VODÁK, Jindřich. Šedesátiny Tajovského ve Stavovském. In *České slovo*, 25, 1934, s. 10.

Jozef Gregor Tajovský: *Ženský zákon.* Oľga Borodáčová Országhová (Mara Malecká), Jozef Kello (Jano Malecký). Činohra SND, premiéra 30. 10. 1929. Réžia Ján Borodáč. Foto Archív Divadelného ústavu.

ktorá s prospechom ťaží hlavne z humorných epizód. Táto slovenskosť netkvie len v mluve, ktorej ľubozvučnosť prichádza k platnosti vďaka čistej artikulácii a pečlivej modulácii v prednese väčšiny účinkujúcich, ale siaha hlbšie: Zračí sa v samom tvare gesta, i v rytme pohybu, ba i v jeho rytmickosti vôbec.“[19]

Aj čistá a rytmizovaná slovenčina bola jedným zo základných aspektov úspechu inscenácie. Borodáč ako pri každej práci a pri Tajovského drámach zvlášť dbal na rytmus prednesu, dôslednú artikuláciu

[19] [Bez autora.] Úspech slovenskej činohry v Prahe. Celá pražská tlač s uznaním hovorí o veľkom umení našich hercov – Slovenské umenie vydobylo si úctu a rešpekt v Prahe. In *Slovák*, 16, 1934, [číslo neuvedené], s. 4. [Článok bez ďalších údajov.] Divadelný ústav Bratislava. Zbierka inscenácií. Tajovský, J. G.: Ženský zákon, 25. 10. 1934.

a autentickosť modulácií. Neprekvapuje, že Jindřich Vodák, najvyššia autorita dobovej českej kritiky, zakončil svoju recenziu slovami: „A ta krásna slovenština, v niž zvuk ještě obrazí celý pojem, v některých ústech je to řeč, kterou Pánbůh asi zvlášť rád slyší".[20] Kritici teda najväčšmi ocenili prácu s rečou (dikcia, kadencia, artikulácia, modulácia), detailom a nuansami režijného i hereckého výrazu a jednotným realistickým štýlom. Aj keď herecké výkony alebo detaily niekedy zachádzali do groteskného tónu (napríklad intonácie Hany Stykovej ako Dory Kalinovej, umelý nos Jozefa Kella či výstup oživovania omdletej Mary). Dokonca podľa fotografického materiálu s podobami Oľgy Borodáčovej Országhovej a Jozefa Kella by sa dalo konštatovať, že ich kreácie niesli silný groteskný či aspoň karikatúrny nádych. Fotografie však nezachytávajú priamo inscenáciu, ale boli (podľa dobového zvyku) vyrobené v ateliéri, a tak sa môžu od skutočnej javiskovej podoby výrazne líšiť.

Z novín sa možno taktiež dočítať, „...jaké bohatství typů, scénického režijního a především hereckého umění bylo vytěženo z několika figurek, jaké mistrovství charakteristiky, mnohotvárného detailu kresebného i náladového realismu v nejpodmanivější formě ukázaly nám"[21] herci, ktorých výkony kritici jednohlasne kvitovali. Najviac uznania si z Prahy odniesla Oľga Borodáčová Országhová ako tvrdohlavá a hašterivá Mara Malecká. Jej výkon pražskí diváci ocenili aj potleskom na otvorenej scéne. „A v projevu hereckém? Táž čistá formace bez neodpovědných nadnášek, s realistickým detailem a radostnou životností. Pani Országhovou jsme poznali dříve jako heroinu velmi vážné kontury. Nyní hraje tetku Baru (autor mal na mysli Maru, pozn. aut.), durdivou, plačtivou, trucovitou a zase zjihlou; vyhrává si kuráž-nost, ze slovíčky i bolestné mdloby ze srdce; působí bezprostředně živě, jak si spojuje prostoduchost s rafinovaností."[22] Oľga Borodáčová

[20] VODÁK, Šedesátiny Tajovského..., *České slovo*.

[21] ENGELMŰLLER, Karel. *Slovenské Národní divadlo. Ženský zákon.* [Recenzia bez údajov.] Divadelný ústav Bratislava. Zbierka inscenácií. Tajovský, J. G.: Ženský zákon, 25. 10. 1934.

[22] sjc. Slovenské umění ve Stavovském divadle. In *Lidové listy*, Praha, november 1934. [Článok bez ďalších údajov.] Divadelný ústav Bratislava. Zbierka insce-

Országhová bola totiž v ansámbli nášho národného divadla poprednou predstaviteľkou ľudových typov, práve v nich nachádzala najprirodzenejšie herecké uplatnenie. Jej kolegyne herečky Hana Meličková, Emília Wagnerová, Ružena Porubská či neskôr Mária Bancíková sa k postavám dedinského koloritu dostávali sporadicky a ak, tak málokedy to boli ich emblémové výkony. Hana Meličková, rovesníčka Borodáčovej Országhovej a najväčšia divadelná konkurentka, bola skôr typom na aristokratky, súčasné problémové ženy a tragizujúce heroíny. Jej diapazón, samozrejme, obsahoval i zmysel pre stvárnenie sedliackeho typu. V ňom však širšiu škálu dokázala rozkryť práve Borodáčová Országhová. Altovým zafarbením hlasu, znelou melodikou reči, citom pre rytmizovanie a presvedčivú štylizáciu dedinskej ženy. Tak ako sa vedela prirodzene pohybovať v polohe decentnej dámy z vyšších kruhov, tak jej dedinské postavy oscilovali najmä v dvoch rovinách. Realistickou drobnokresbou precítené dramatické hrdinky (Eva zo Stodolovej *Bačovej ženy*, 1928, 1941; Veronka z Urbánkovej *Pytliakovej ženy*, 1934; Málika zo Stodolovej *Maríny Havranovej*, 1941, 1945; titulná Matka v rovnomennej hre Barča-Ivana, 1944) a hyperbolizované komediálne typy. Emblémovou zástupkyňou tejto druhej skupiny je práve kreácia Mary v *Ženskom zákone*.[23] O mnohostrannosti tohto výkonu podala dôkaz aj česká kritika: „Nevzhledná metrnice, mazaná každým mrknutím oka, komediantka, která všechno simuluje s jakýmsi vnitřním smíchem a která, tváříc se ubožácky, je si dobře vědoma, jak stojí nad ostatními, jež svými rozmary týrá.“[24]

nácií. Tajovský, J. G.: Ženský zákon, 25. 10. 1934. Autor mal pri poznámke o herečkiných predošlých výkonoch na mysli jej predchádzajúce účinkovanie na zájazdoch SND v Prahe: *Herodes a Herodias*, 1926; *Drotár*, 1926; *Kráľ Svätopluk*, 1932 a z jednorazového pohostinského vystúpenia herečky v pražskej inscenácii *Alžbeta Anglická*, 1932.

[23] Z ostatných komediálnych stvárnení postáv z dedinského prostredia možno menovať Kavku v Záborského *Najdúchovi*, 1935, 1966; Paulínu v Chalupkovom *Kocúrkove*, 1940, 1949 alebo Katušu z Urbánkovho *Škriatka*, 1942. Súčasne Maru Maleckú herečka stvárnila aj v troch ďalších naštudovaniach Tajovského veselohry (1941 v SND, r. Borodáč, 1945 v ND Košice, r. Borodáč, 1952 v SND, r. Bagar).

[24] MULLER, Z kulturního života..., *Národní listy*.

Ján Borodáč, 20. roky 20. storočia. Foto Archív Divadelného ústavu.

A Otokar Fischer jej herectvo pevných dramatických obrysov prirovnal až k naturalizmu.[25] Herečka totiž dokázala v prejave plynulo prepojiť mierny druh komediálnej štylizácie s realistickým detailom.

Kritici síce najväčšiu pozornosť venovali predstaviteľke panovačnej Mary Maleckej, ale v hodnoteniach neobišli ani ostatných predstaviteľov. V inscenácii totiž účinkovala najkvalitnejšia časť bratislavského súboru (s výnimkou Hany Meličkovej a Emílie Wagnerovej, ktoré neboli obsadené). Zuzu Javorovú stvárnila Mária Sýkorová a pragmatického Marinho manžela Jana Jozef Kello. Obaja patrili k predstaviteľom ľudových typov so zmyslom pre širokú charakterizáciu sedliackych postáv. Práve subtílna Sýkorová zaujala hneď po vehementnom výkone Borodáčovej Országhovej. „...jejíž tvář jest nejpůvodnější živý dřevoryt slovenské gazdiny, hraje tetku Zuzu s rozkošnou přímostí, ve které každý pohyb a pohled jest samozřejmost sama. A ve společených scénách obě umělkyně dělají herecky věci jež tryskají živelností a komikou z pravdivosti.“[26] Dokonca Karel Engelmüller prirovnal výkony Sýkorovej a Borodáčovej Országhovej k realistickému herectvu slávnych Moskovčanov z roku 1906[27], „s mocnou sugestivní náladovostí a tvůrčí virtuositou ve všech tónech a odstínech komiky i tragiky“.[28]

[25] Viac pozri: Ot. F. [Otokar Fischer]. Šedesátiny Josefa Gregora Tajovského. In *Lidové noviny*, 1934, roč. 42, č. 558, s. 9.

[26] sjc., Slovenské umění ve Stavovském divadle, *Lidové listy*.

[27] Kritik naráža na povestný prvý zájazd Moskovského umeleckého divadla v Prahe v roku 1906. To prijalo pozvanie šéfa činohry Národného divadla Jaroslava Kvapila a odohralo tri predstavenia – Tolstého *Cára Fjodora Joannoviča*, Čechovovho *Uja Váňu* a Gorkého *Na dne*.

[28] ENGELMŰLLER, Slovenské Národní divadlo..., bez údajov.

Jozef Kello uhliara Malackého stvárňoval ako rozumného muža, ktorý má nad ženskými spormi spočiatku vecný nadhľad. „...rozumný Malecký Kellův, shovivavě šilhající po svářicích se ženských a umějící se energicky rozkřiknout, když vidí, že ženské zacházejí moc daleko...“[29] Starú dedinskú klebetnicu Doru Kalinovú pre hosťovanie naštudovala Hana Styková, vtedy len 32-ročná herečka.[30] V čase vzniku inscenácie išlo o bežný jav, že herci museli neraz napriek vlastnému veku stvárňovať výrazne mladšie aj staršie postavy. Možno aj preto, aby sa Styková prispôsobila dedinskej postave o najmenej jedno až dve desaťročia staršej, štylizovala hlas do grotesknej modulácie.[31]

Pár mladých zaľúbencov nemá už od samotného autora dostatok charakterizačného priestoru, ale Bagar aj Juríčková využili predovšetkým vlastné danosti – príjemný mladistvý zjav a energický prejav, prirodzene vychádzajúci z ich hereckých naturelov. Juríčková zaujala vo vkusnom tlmočení driečneho dievčaťa a Bagar ako statný a v rečiach nepatetický Miško, ktorý napriek svojej rozumnosti nemôže zabrániť lavíne intríg svojho okolia. Mladého komika slovenského súboru Štefana Figuru kritika ocenila za úsmevnú figúrku dobráckeho sluhu Števka. „Tady ožívá cit i humor; neboť znakem této herecké Figurovy figury není komika pro komiku, nýbrž humor v nejlepším slova smyslu. A smysl pro nejmenší hnutí, pro intonaci hlasu, pro přesný rozměr a nosnost kresby.“[32]

Ak nám dobové svedectvá veľa napovedia o jednotlivých hereckých výkonoch, absolútne v nich absentujú zmienky o vizuálnej stránke naštudovania. V období zrodu inscenácie nebolo zvykom pre každú premiéru utvoriť samostatnú scénickú a kostýmovú výpravu. Financie nedovolili bližšie sa zaoberať týmto aspektom a režiséri museli všetko

[29] MULLER, Z kulturního života..., *Národní listy*.

[30] Herečka bola spolužiačkou budúcich manželov Borodáčovcov na pražskom Konzervatóriu. No na rozdiel od nich školu absolvovala. Bola teda jednou z mála prvých slovenských divadelníkov s odborným vzdelaním. V SND však nedokázala vo veľkej ženskej konkurencii obhájiť svoj talent a dostávala sa len k priemerným rolám. Práve rudimentárna Dora Kalinová patrí medzi jej najvýraznejšie herecké kreácie. Okrem nej zaujala skôr v repertoári tzv. salónnych hier.

[31] Porovnaj sjc., Slovenské umění ve Stavovském divadle, *Lidové listy*.

[32] Tamže.

Oľga Borodáčová Országhová, Ján Borodáč a Mária Sýkorová. Trenčianske Teplice, 1926. Foto Archív Divadelného ústavu.

čerpať z divadelného fundusu. Preto sa často stávalo, že v dedinskej hre typu *Ženského zákona* mali herci na sebe kroje rôznych krajov. Súčasne Borodáč nepatril k umelcom, ktorí by detailne dbali na výtvarný komponent svojich inscenácií. Ten mu slúžil len ako dekorácia, ktorá určuje dané prostredie. O absencii výpovede prostredníctvom tejto zložky nehovoriac. Pri pohľade na zachovaný ikonografický materiál z inscenácie *Ženského zákona* (1929, 1934) neprekvapí ilúzia dedinského obydlia konca 19. storočia, asociujúca až skanzenovú vernosť. Tvorca scénických návrhov bol síce Ján Ladvenica, jedna z kľúčových osobností slovenskej výtvarnej moderny, ale ten pravdepodobne pri

realistickej hre v réžii realistu Borodáča len ťažko dokázal presadiť invenčnejšie riešenie.[33] Pre Borodáča tvorila totiž scénografia len prostredie, nie výpovednú vizuálnu zložku, s ktorou mohol viesť bohatý javiskový dialóg.

Z českých ohlasov je teda zrejmé, že režisér dbal na všetky detaily realistického spracovania Tajovského veselohry. Zvýraznil predovšetkým bezprostredný komediálny tón, no bez zbytočných ostrých groteskných čŕt s dôrazom na ilúziu niekdajšej dediny a autentickosť prejavu hercov. Inscenáciu *Ženského zákon*a a jej obnovenú premiéru môžeme považovať za jeden z umeleckých vrcholov režiséra Jána Borodáča tohto obdobia. Naďalej síce striktne odmietal modernejšie divadelné postupy, ale oproti minulosti profesionálne výrazne vyrástol. Naplno ovládol divadelné zručnosti (práca s tempom, hereckým výrazom, úpravou textu), na ktorých budoval základy svojich réžií. Už to neboli ako predtým zdĺhavé a monotónne inscenácie, tentoraz ponúkal presný psychologicko-realistický obraz, akoby vytrhnutý zo života slovenského vidieka. Pravdaže, stále pracoval v provizórnych podmienkach divadelnej prevádzky SND a bol, samozrejme, limitovaný aj mierou vlastných schopností v zápase o scénický realizmus.

Sám dramatik pred premiérou neveril v kvality hry, ale po úspešnej bratislavskej premiére Borodáčovi a hercom údajne povedal: „Toto je nie môj, ale tvoj Ženský zákon."[34] Podľa Andreja Bagara, pamätníka týchto slov, Tajovský vetu nemyslel ako výčitku, ale ako poďakovanie tvorcom, „ktorí jeho dovtedy podceňovanú hru priviedli k veľkému víťazstvu".[35]

[33] Paradoxne pri iných Borodáčových inscenáciách Ján Ladvencia, ale aj Ľudovít Fulla vytvorili výrazne štylizované scénografie inšpirované aktuálnymi výtvarnými prúdmi. Na tieto podnety však Borodáč – režisér nereagoval.

[34] BAGAR, Andrej. *O veciach divadla*. Bratislava : Tatran, 1980, s. 114.

[35] Tamže.

DMITRIJ ŠOSTAKOVIČ: RUSKÁ LADY MACBETH (1935)

Michaela Mojžišová

V roku 1935 naštudoval operný súbor Slovenského národného divadla pod názvom *Ruská Lady Macbeth* jedno z najpozoruhodnejších diel opernej literatúry 20. storočia, *Леди Макбет Мценского уезда (Ledi Makbet Mcenskogo ujezda)* od Dmitrija Šostakoviča. Táto udalosť „sa stala podkladom legendarizovania bratislavskej opery tridsiatych rokov na niekoľko generácií“[1].

Inscenácia patrí k najprogresívnejším dramaturgickým činom operného šéfa Karla Nedbala napriek tomu, že nešlo o európsku premiéru diela mimo Zväzu sovietskych socialistických republík (oficiálna skratka ZSSR), ako sa bratislavskí tvorcovia i doboví kritici domnievali, ale „až“ o druhé naštudovanie, nasledujúce týždeň po premiére vo švédskom Štokholme. Vynikala tak v zložke hudobnej (skvelé, vysoko hodnotené orchestrálne naštudovanie Karla Nedbala), ako aj v scénickej (novátorské postupy avantgardného režiséra Viktora Šulca a jeho kmeňového spolupracovníka, výtvarníka Františka Tröstera).

Hoci jeden z najpopulárnejších titulov ruskej opernej tvorby, Čajkovského *Eugen Onegin*, sa na plagáte novovzniknutého SND objavil už v jeho „nultej“ sezóne 1920[2] a do repertoáru sa opakovane vracal (1923, 1925, 1934), na nasledujúcich 7 rokov zostal jediným predstaviteľom danej opernej proveniencie v bratislavskom divadle. Až v sezóne 1926/1927 rozšírili divácko-poslucháčsky záber Čajkovského *Piková dáma* a Musorgského *Boris Godunov*. Nárast dramaturgických ambícií bratislavského operného súboru nastáva s príchodom nové-

[1] BLAHO, Jaroslav. Z opernej histórie XXIII. Na strune súčasnej opery. In *Hudobný život*, 2001, roč . 33, č. 6, s. 34.

[2] Otváracia sezóna SND trvala len päť mesiacov, od 1. 3. do 26. 7. 1920.

ho šéfa Karla Nedbala. Jeho desaťročné pôsobenie v SND (1928 – 1938) považujú operní historici za jedno z najvýznamnejších období v takmer storočných dejinách divadla.

Čo sa týka ruskej tvorby, Karel Nedbal hneď vo svojej prvej sezóne 1928/1929 naštudoval *Zlatého kohútika* od Nikolaja Rimského-Korsakova. V danej súvislosti treba spomenúť nezanedbateľný historický fakt: operná metropola Viedeň sa s týmto opusom, svetovo premiérovaným v roku 1909 v Moskve, prvýkrát stretla práve prostredníctvom hosťovania bratislavského súboru. Ďalšími významnými činmi Nedbalovej éry boli česko-slovenská premiéra Prokofievovej *Lásky k trom pomarančom* (1931), odohraná len 10 rokov po svetovej premiére diela v americkom Chicagu a necelých 6 rokov po jeho prvom európskom uvedení (Kolín nad Rýnom, 1925), ako aj naštudovanie Musorgského *Soročinského jarmoku* (1932), opäť v česko-slovenskej premiére, a navyše s použitím najnovšej verzie Nikolaja Čerepnina, ktorá mala premiéru až v roku 1923 v Monte Carle (dovtedy sa hrávali najmä verzie Cézara Kjuja a Nikolaja Rimského-Korsakova). Po nich nasledovalo uvedenie takmer čerstvej opernej novinky, diela v tom čase len 29-ročného ruského skladateľa Dmitrija Šostakoviča (1935).

V interview poskytnutom denníku *Slovenská politika* zdôvodnil Karel Nedbal naštudovanie *Ruskej Lady Macbeth* takto: „Pri novom politickom kurze, po obnovení priateľských stykov Československa so sovietskym Ruskom[3], napadlo mi, či by sme nemohli v terajšej sezóne naštudovať niektorú novú sovietsku operu. Z novinárskych správ bol som informovaný o novej porevolučnej opernej tvorbe sovietskej, a často som čítal slová chvály na *Katerinu Ismajlovu*, Šostakovičom nazvanú „Ruskou Lady Macbeth[4]“, ktorá v Rusku bola údajne v Pet-

[3] V máji 1935 bola podpísaná československo-sovietska zmluva o vzájomnej pomoci: ZSSR sa stal spojencom Československej republiky (skratka ČSR) a garantom jeho bezpečnosti a územnej integrity, z čoho vyplynulo aj zintenzívnenie diplomatických a kultúrnych vzťahov medzi obomi krajinami. Aj premiéra *Ruskej Lady Macbeth* sa odohrala v blízkosti týždňa sovietskej kultúry, v rámci ktorého sa konali rôzne umelecké a spoločenské akcie (koncerty, akadémie, večery poézie), organizované Spoločnosťou pre hospodárske a kultúrne styky so ZSSR.

[4] Originálny názov diela sa do slovenčiny zvykne prekladať ako *Lady Macbeth mcenského újazdu*, pričom niektoré slovenské zdroje ho uvádzajú ako *Lady Mac-*

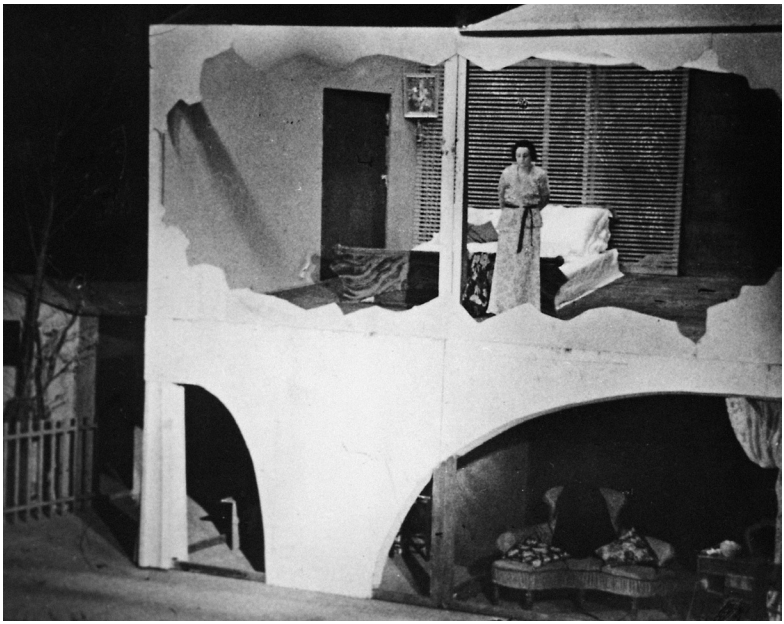
Dmitrij Šostakovič: *Ruská Lady Macbeth*. Opera SND, premiéra 23. 11. 1935. Réžia Viktor Šulc, dirigent Karel Nedbal. Foto Archív Divadelného ústavu.

rohrade i inde hraná s veľkým úspechom. Náhoda chcela, že priviezli mi z Ruska rukopisný nôtový materiál „Lady Macbeth". Opera sa mi zapáčila a prijali sme ju do tohoročného operného repertoáru."[5]

Dmitrij Šostakovič komponoval svoju druhú operu v rozpätí rokov 1930 – 1932 (jeho prvým operným opusom bola burleska *Nos*, podľa rovnomennej poviedky Nikolaja Vasilieviča Gogoľa, skomponovaná v roku 1927 a uvedená v roku 1930 v moskovskom Malom divadle). Vzápätí po dokončení diela, ktoré je dodnes stabilnou

beth mcenského okresu. Každopádne, na Slovensku opera Šostakoviča pri prvom uvedení v roku 1935 dostala titul *Ruská Lady Macbeth*, druhýkrát, v roku 1981, bola inscenovaná pod názvom *Katarína Izmajlovová*. V tomto prípade išlo o naštudovanie druhej, skladateľom prepracovanej verzie diela, ktorá bola po prvýkrát uvedená v roku 1963 v Moskve.

5 NEDBAL, Karel – HANÁKOVÁ, Zdenka. Európska premiéra sovietskej opery v Bratislave. In *Slovenská politika*, 1935, roč. 16, č. 270, s. 2 (24.11.1935).



Dmitrij Šostakovič: *Ruská Lady Macbeth*. Hore Milada Formanová (Katarína). Opera SND, premiéra 23. 11. 1935. Réžia Viktor Šulc, dirigent Karel Nedbal. Foto Archív Divadelného ústavu.

súčasťou svetového operného repertoáru, sa ho chopili dve z popredných sovietskych operných scén – Leningradské malé operné divadlo[6] a Dančenkovo Moskovské akademické hudobné divadlo[7], kde sa jeho réžie ujal osobne V. I. Nemirovič-Dančenko. Premiéra v Leningrade sa odohrala 22. januára 1934, v Moskve 24. januára 1934, v oboch prípadoch teda išlo o ročný skúškový proces. Na tento fakt narážal dirigent Nedbal v predpremiérovom rozhovore pre

[6] Leningradské malé operné divadlo – ide o dnešné Michajlovské divadlo, ktorého názov sa v sovietskej ére opakovane menil, kým mu v roku 2001 nebolo vrátené meno Michajlovské divadlo.

[7] V tom čase nieslo divadlo názov Hudobné divadlo Nemiroviča-Dančenka.

Slovenskú politiku, keď na otázku redaktorky Zdenky Hanákovej[8], ako dlho pracuje na Šostakovičovej opere, odpovedal: „Bohužiaľ, o takej príprave, akú mala táto opera v Rusku, ako o tom hovoril raz v Bratislave istý ruský dirigent, ktorý hovoril, že Šostakovičova opera uviedla sa na scénu až po 108 skúškach, nemôžeme v našich pomeroch ani snívať.“[9]

Napriek tomu, že v deň poskytnutia rozhovoru[10] sa Nedbal zmienil o 11 orchestrálnych skúškach[11], považujúc ich za nedostatočný počet na obsiahnutie diela, „ktoré skutočne kladie na každého, na spevákov i na hráčov v orchestri, najvyššie a i najťažšie požiadavky technické“, s orchestrom SND sa mu podarilo dosiahnuť vynikajúci výsledok, kritikou jednohlasne adorovaný za najvyššiu hodnotu bratislavskej inscenácie. „Podal výkon, ktorého nedocenia ani najnadšenejšie slová! Strhujúce vedenie Karla Nedbala ako i celá napätá atmosféra premiéry (plné hľadište, významní hostia!) vybičovala orchester k výkonu, akého sme boli u neho svedkami len v prípadoch krajne vzácnych: sálala z neho bezpríkladná muzikantská vášeň, prenášajúca hory ťažkostí, ktoré na každom kroku stavia Šostakovičova partitúra,“ napísal profilový kritik 30. rokov Ivan Ballo.[12] Rovnaké vysvedčenie vystavil Nedbalovmu naštudovaniu aj renomovaný muzikológ Antonín Hořejš: „Rad rokov obdivujeme umeleckú činnosť Karla Nedbala, takmer vždy konštatujeme výkony vysoké, ale podanie *Lady Macbeth* prekonalo všetko doterajšie. Nielen, že bol dosiahnutý ideálny rozvrh, úžasné gradácie, prekvapujúcej a drtivej zvukovosti, ale logika stavby celej orchestrálnej i vokálnej časti bola nevysloviteľne pevná. V tem-

---

8 Ide o dievčenské meno profilovej kritičky 40. a 50. rokov Zdenky Bokesovej.

9 NEDBAL – HANÁKOVÁ, Európska premiéra..., *Slovenská politika.*

10 Text vyšiel deň po premiére, dá sa teda odhadnúť, že interview vzniklo tesne pred premiérovým večerom.

11 V sezóne 1935/1936 uviedlo SND desať operných, osem operetných a dve baletné premiéry – divadelná prevádzka s takou vysokou kvantitou novonaštudovaných titulov, na ktorých participovalo jediné orchestrálne teleso, evidentne neumožňovala vyšší počet orchestrálnych skúšok ani pri mimoriadne náročnom diele, akým bola Šostakovičova opera.

12 BALLO, Ivan. Europská udalosť v opere Slov. nár. divadla. In *Slovenský denník*, 1935, roč. 18, č. 271, s. 5 (26. 11. 1935).

pách i zvuku išiel K. Nedbal do najkrajnejších medzí a žiadna situácia nebola ani na chvíľu rozpačitá.“[13]

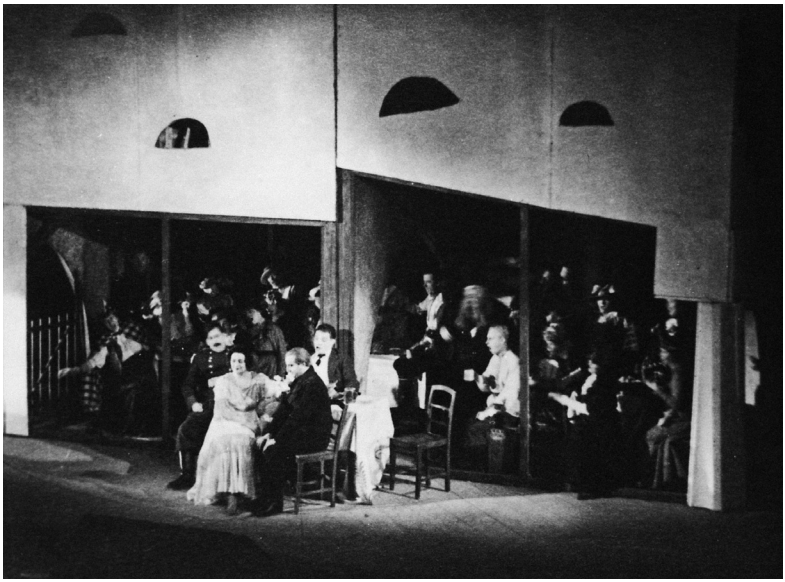
V čase premiéry *Ruskej Lady Macbeth* nebol u nás Šostakovič celkom neznámym autorom. Poslucháči mali ešte v pamäti jeho eruptívnu *1. symfóniu e mol*, uvedenú v Bratislave v roku 1929 Viedenskými filharmonikmi, a tí rozhľadenejší, udržiavajúci kontakt s pražským kultúrnym prostredím, vedeli, že tomu „připravil právě nedávno značné zklamání violoncellovou sonátou a III. symfonií k 1. květnu“[14]. K lepšiemu pochopeniu a prijatiu Šostakovičovej opery publikom sa snažili viacerí autori prispieť dôkladnými a fundovanými rozbormi diela. Nájdeme v nich viacero protirečení vyplývajúcich z osobného hudobného cítenia a divadelno-estetického presvedčenia pisateľov, ktoré sa týkali predovšetkým žánrovej nejednoznačnosti diela. Hoci Šostakovič spracúva archetypálne témy vášne, hriechu, zločinu a trestu, podľa vlastných slov skomponoval tragicko-satirickú operu. To znamená, že dramaticky strhujúce úseky, hudobne expresívnym spôsobom obnažujúce ľudské vnútro, sa nestriedajú iba s lyrickými či tklivými pasážami (ária Kataríny v 3. dejstve) a emocionálne pôsobivými zbormi (záverečná scéna trestancov), ale aj s miestami odhaľujúcimi autorov zmysel pre sarkazmus a grotesku (strážnická scéna). A práve prítomnosť groteskného rozmeru vyvolala najväčší rozpor v radoch hodnotiteľov. Kým recenzent denníka *Slovenská politik*a konštatuje, že „zdrojom opravdovej krásy sú jeho nápady groteskej povahy a motívy surové“[15], Svätopluk Štúr v *Lidových novinách* vyslovuje diametrálne odlišný názor: „Groteska a parodie nemohou tvořiti stavební kameny nového slohu. (...) Je škoda, že Šostakovič ponechal v díle groteskní scénu strážnickou, která je nejhrubší trhlinou dramatu.“[16] Pod takýmto uhlom pohľadu možno vnímať (raz skrytú, ino-

[13] HOŘEJŠ, Antonín. Šostakovič: „Ruská Lady Macbeth“. In *Robotnícke noviny*, 1935, roč. 32, č. 270, s. 6 (26. 11. 1935).

[14] ŠTÚR, Svätopluk. Ruská Lady Macbeth. In *Lidové noviny*, 1935, roč. 42, č. 591, s. 9 (26. 11. 1935).

[15] fis. Premiéra Šostakovičovej opery Ruská lady Macbeth. In *Slovenská politika*, 1935, roč. 16, č. 271, s. 2 (26. 11. 1935).

[16] ŠTÚR, Ruská Lady Macbeth, *Lidové noviny*.



Dmitrij Šostakovič: *Ruská Lady Macbeth*. Opera SND, premiéra 23. 11. 1935. Réžia Viktor Šulc, dirigent Karel Nedbal. Foto Archív Divadelného ústavu.

kedy priamo priznanú) tendenciu slovenských a českých recenzentov, prirovnávať Šostakovičovo dielo k sujetovo i námetovo príbuzným operám Leoša Janáčka *Káťa Kabanová* (podľa Ostrovského) a *Zápisky z mŕtveho domu* (podľa Dostojevského). No i napriek rozporom v hodnotení čiastkových detailov sa kritici zhodujú v presvedčení, že *Ruskú Lady Macbeth* možno bez váhania priradiť k významným opusom ruskej hudobno-dramatickej tradície.

Sám dirigent Karel Nedbal netajil pritom pochybnosti, či sa publikum vyrovná s náročnou partitúrou. „Myslím, že veľká časť operného publika neprijme kladne hneď na prvý raz túto operu. Aspoň nie jej hudbu, ktorá je nová, celkom atonálna, lebo v pravom slova smysle borí všetky dosiaľ platné a vžité hudobné zákonitosti (...) Mám dojem, že ľudia s normálnym zariadením ucha a neinformovaní o hudobne tvorčom prejave Šostakovičovom, budú mysleť, že hráme a spievame

Dmitrij Šostakovič: *Ruská Lady Macbeth*. Jaroslav Jareš (Sergej), Milada Formanová (Katarína). Opera SND, premiéra 23. 11. 1935. Réžia Viktor Šulc, dirigent Karel Nedbal. Foto Archív Divadelného ústavu.

falošne."[17] Je pravda, že v danom čase nemalo naše operné publikum veľa skúseností s modernou opernou spisbou, no Karel Nedbal sa už pred *Ruskou Lady Macbeth* snažil jeho záber systematicky rozširovať zaraďovaním tvorby (ešte stále pomerne mladého) 20. storočia. Ucho bratislavských operných návštevníkov sa cvičilo nielen na expresívnych, harmonicky vypätých dielach Richarda Straussa (*Elektra*, 1928; *Salome*, 1930), ale sporadicky aj na opusoch súdobých avantgardných skladateľov (Pierre Octave Ferroud: *Chirurgia*, 1933; Alexander Zemlinsky: *Kriedový kruh*, 1934).

Šostakovičova 4-dejstová opera vychádza z rovnomennej prózy Nikolaja Leskova, ktorú si skladateľ vysoko cenil najmä pre živo vy-

[17] NEDBAL – HANÁKOVÁ, Európska premiéra..., *Slovenská politika.*

kreslené charaktery a dramatické konflikty.[18] So spoluautorom libreta, mladým leningradským dramatikom Alexandrom Prejsom, sa Leskovom výrazne inšpirovali, s výnimkou 3. dejstva, ktoré sa od predlohy líši ostrejšou sociálnou výpoveďou. Dej opery je situovaný do Ruska 19. storočia. V chamtivom, ľudsky primitívnom prostredí kupeckého domu emocionálne živorí mladá pani Katarína Izmajlovová, odsúdená na nečinnosť, nepochopená slabošským manželom Zinovijom a prenasledovaná podozrievavým svokrom Borisom Timofejovičom. Vyprahnutá bezdetná žena, túžiaca po láske, ktorá by naplnila jej život, sa vášnivo zaľúbi do príťažlivého, no povrchného a ľahkomyseľného robotníka Sergeja. Keď ho svokor prichytí, ako vylieza z okna jej spálne a brutálne ho zbije, Katarína otrávi Borisa Timofejoviča jedom na krysy. O život čoskoro prichádza aj Katarínin muž, ktorý sa v noci náhle vracia domov a pristihne ženu s milencom. V deň chystaného sobáša Kataríny a Sergeja nájde opitý mužík v pivnici Zinovijovo telo. Snúbenci sú zatknutí na vlastnej svadbe a odsúdení na vyhnanstvo na Sibír. Katarína cestou netrpí ani tak úbohosťou svojho postavenia, ako Sergejovou rastúcou ľahostajnosťou voči nej. Obetuje posledné peniaze aj teplé pančuchy, aby sa dostala k milovanému mužovi. Ten však už našiel útechu v náručí mladej Sonetky. Bolesťou šialená Katarína sa vrhá do rieky a novú konkurentku strháva so sebou.

Pri všetkej novátorskej modernosti hudobného materiálu (predovšetkým harmonickej a výrazovej) akceptuje Šostakovič podstatné znaky klasickej opernej literatúry. Dramaturgická architektúra diela pracuje s recitatívmi, áriami, duetami, ansámblami i zbormi. Pre Šostakoviča – na rozdiel od väčšiny jeho európskych generačných spolupútnikov, ktorí vo svojich operných opusoch eliminovali prioritu vokálnej zložky – ostáva hlavným prvkom opernej partitúry ľudský hlas: základným princípom *Ruskej Lady Macbeth* je kantabilnosť. Autor však v sebe nezaprel symfonického skladateľa: medzi jednotlivými obrazmi sa nachádzajú kratšie či dlhšie orchestrálne medzihry, ktoré jednak dávajú inscenátorom možnosť realizovať scénické premeny bez

[18] Leskovovu prózu do slovenčiny preložila Zora Jesenská. Pod názvom *Vidiecka lady Macbeth* ju v roku 1967 vydalo bratislavské vydavateľstvo Tatran.

prerušenia deja, jednak predznačujú či zdôrazňujú dramatickú situáciu.

Bratislavské naštudovanie *Ruskej Lady Macbeth* je významné nielen z dramaturgického a hudobného hľadiska, ale aj z divadelného. Progresívne dielo mladého skladateľa inscenoval progresívny režisér, príslušník divadelnej avantgardy Viktor Šulc, autorom scénického riešenia bol František Tröster[19]. *Ruská Lady Macbeth* sa tak zaradila do vzácnej množiny štyroch prác, ktoré vtedajší šéf českej činohry v tandeme s výnimočným scénografom utvorili v opere SND[20]. Ich inscenácie znamenali pre dobovú opernú prax priam revolučný prínos, spočívajúci v oslobodzovaní sa od iluzívnych a statických prostriedkov naturalistického divadla a v smerovaní k modernému, výtvarne dynamickému, v hereckej zložke činoherne prepracovanému inscenačnému tvaru.

Šulc v predpremiérovom rozhovore predstavil Šostakovičov opus ako dielo, ktoré v režijnej, a najmä hereckej zložke kladie rovnaké požiadavky ako činohra. Za najväčšiu výzvu považoval neheroické a neštylizované prostredie, v ktorom sa dej odohráva: „Bolo problémom odchýliť sa od obvyklého operného naturalizmu a dať operu do nového formálneho rámca, ktorý zodpovedá tej novej zaujímavej hudbe (...) Hudba svojou láskou k drobnokresbe bez toho, žeby opúšťala celistvú formu, pripomína nám najlepšie výkony ruského filmu. Tak

[19] František Tröster (1904 – 1968) vyštudoval architektúru v Prahe a filmovú a divadelnú svetelnú techniku a výpravu v Paríži. V SND pôsobil v rokoch 1934 – 1938 ako kmeňový spolupracovník Viktora Šulca. Jeho prácu charakterizovalo novátorské vnímanie javiska ako dramatického priestoru, uplatňovanie nadsádzky, metafory a skratky, využívanie nových nezvyčajných materiálov a nekonvenčných výrazových scénografických prostriedkov, svetelného a farebného kontrapunktu a i. Porov. *EDUS, Encyklopédia dramatických umení Slovenska*. 2. diel, M – Ž. Bratislava : Encyklopedický ústav SAV, 1989, s. 494 – 495.

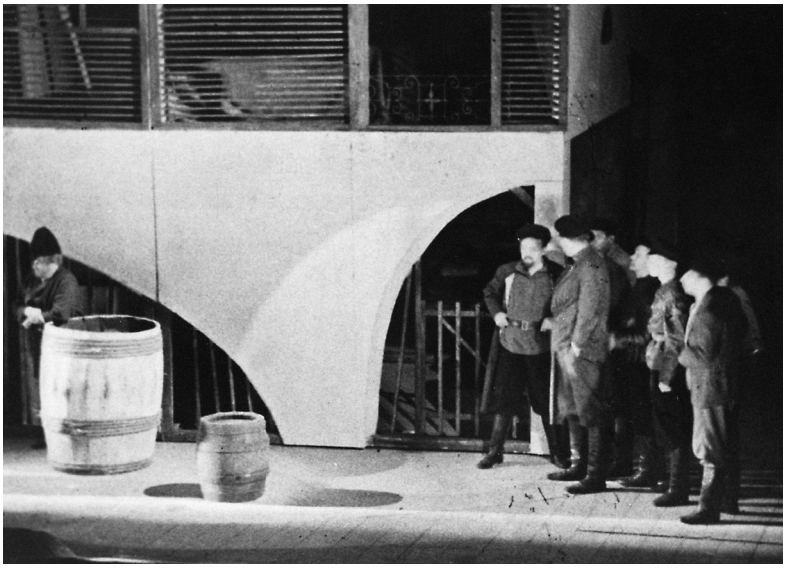
[20] Viktor Šulc vytvoril v SND sedem operných inscenácií: Charles Gounod: *Faust a Margaréta* (1934), Alexander Zemlinsky: *Kriedový kruh* (1934), Jacques Offenbach: *Hoffmannove rozprávky* (1935), Alexander Moyzes: *Svätopluk* (1935), Dmitrij Šostakovič: *Ruská lady Macbeth* (1935), Ludwig van Beethoven: *Fidelio* (1936), Lodovico Rocca: *Dibuk* (1937), Wolfgang Amadeus Mozart: *Čarovná flauta* (1938). František Tröster vytvoril scénu k *Hoffmannovým rozprávkam*, *Svätoplukovi*, *Ruskej lady Macbeth* a *Fideliovi*.

Dmitrij Šostakovič: *Ruská Lady Macbeth*. Jaroslav Jareš (Sergej), Milada Formanová (Katarína). Opera SND, premiéra 23. 11. 1935. Réžia Viktor Šulc, dirigent Karel Nedbal. Foto Archív Divadelného ústavu.

režisér aj výtvarník sa pokúšajú uprostred jednotného a do istej miery štylizovaného rámca celkového zachytiť najvýraznejšie detaily tohto dramatu. Architektúra, podrobujúc sa hudbe, pridržiavala sa v prvých troch dejstvách akéhosi baladického realizmu a až v poslednom dejstve sa stupňuje do viazanej formy."[21]

V skutočnosti predstavovala nielen hudobná, ale aj dramaturgická stránka Šostakovičovho diela pre bratislavské divadlo výzvu, s akou sa dosiaľ nestretlo. Zhustený dej sa skladá z 9 obrazov[22], z ktorých prvé tri sa odohrávajú v rôznych priestoroch kupeckého domu, štvrtý sleduje trestancov putujúcich na Sibír. „Naturalizmus námetu rýchlo striedajúceho svoje dejištia – to na jednej strane, obmedzenosť našich javištných možností zas na druhej strane stavala oboch javištných spolutvorcov nášho predvedenia *Ruskej lady Macbeth* pred úkoly nadmieru ťažké a chúlostivé, pre riešenie ktorých nebolo žiadneho vzoru, žiadnej opory,"[23] upozornil vo svojej recenzii Ivan Ballo. V druhej časti tvrdenia má jednoznačnú pravdu – dielo prišlo na bratislavské javisko bez existujúcej inscenačnej tradície. Na margo výroku o obmedzenos-

[21] ŠULC, Viktor – PÁTEK, J. Šéfrežisér V. Šulc o premiére opery Ruská lady Macbeth. In *Robotnícke noviny,* 23. 11. 1935.
[22] Dielo má štyri dejstvá vnútorne členené na deväť obrazov.
[23] BALLO, Europská udalosť..., *Slovenský denník.*



Dmitrij Šostakovič: *Ruská Lady Macbeth*. Opera SND, premiéra 23. 11. 1935. Réžia Viktor Šulc, dirigent Karel Nedbal. Foto Archív Divadelného ústavu.

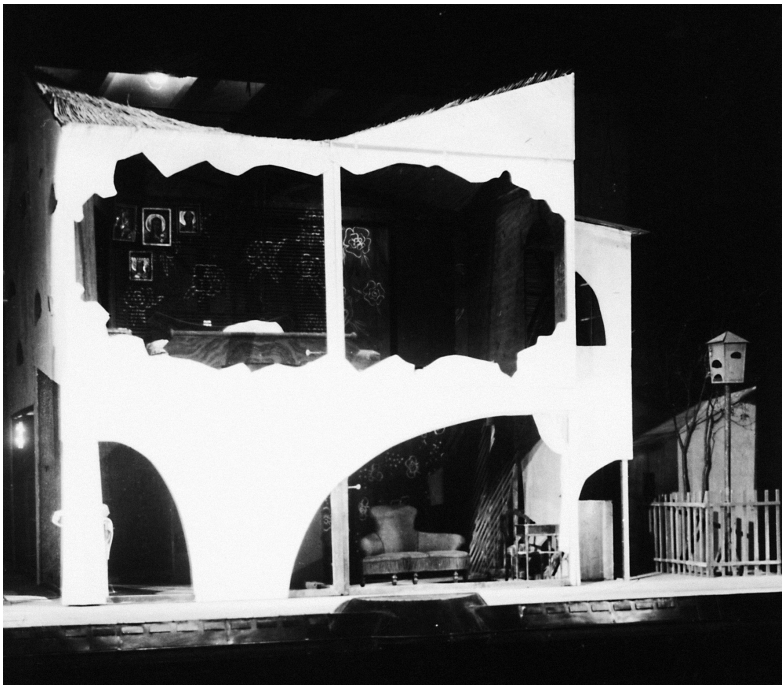
ti javiskových možností treba pripomenúť, že sa oproti predchádzajúcim rokom zlepšili: tesne pred premiérou *Ruskej Lady Macbeth*, v roku 1934, sa uskutočnila výrazná rekonštrukcia javiska SND. Bola nainštalovaná točňa, bodové reflektory, projekčná a zvuková aparatúra – tieto technické prostriedky sa stali neoddeliteľnou súčasťou Šulcových/Trösterových inscenácií vrátane *Ruskej Lady Macbeth*.

V praxi sa idea tvorcov zhmotnila v maximálne funkčnej scéne Františka Tröstera, umožňujúcej rýchle premeny miesta. Jej základom bola konštrukcia domu, zložená z náznakových stien a blokov. Kontrastom k tejto náznakovej štylizácii boli naturalisticko-realistické detaily, ktoré sa uplatnili jednak vnútri stavby (dalo sa do nej nazerať širokými priehľadmi), ale predovšetkým v obklopujúcom prostredí. Umiestnenie skeletu domu na točňu umožnilo presuny do jednotlivých miestností, v ktorých sa dej odohrával. Tak sa napríklad v scéne zavraždenia Zinovija dalo sledovať znášanie jeho tela zo spálne po

schodoch až do pivnice. Kritika (presnejšie tá jej časť, ktorá sa podrobnejšie venovala nielen rozboru diela a hudobnému naštudovaniu, ako bolo v tej dobe zvykom, ale aj režijno-scénografickému riešeniu) sa jednohlasne zhodla v tom, že najvyšší účinok dosiahlo posledné štvrté dejstvo. V ňom sa po slede interiérových obrazov, v ktorých sa obmieňa len uhol pohľadu na dejisko drámy, presúva dej do úplne iného prostredia – na breh rieky, popri ktorej putujú trestanci do vyhnanstva. Jiří Hilmera, autor monografie o Františkovi Tröstervi, v kapitole venovanej jeho bratislavskému pôsobeniu upozorňuje, že „je to zároveň výprava, jejíž jediné tři prvky (fragment mostního oblouku, modrozelený pás řeky a ovál podmračné oblohy) představují maximum náznakovosti v dosavadním Tröstrově díle" a zároveň dospieva k inšpiratívnej dedukcii: „Takže je vlastně možné, že odlišnost celkové koncepce tu byla záměrně zdůrazněna, aby tak závěrečný výjev tím více nabyl povahy epilogu k celému příběhu."[24]

Finále *Ruskej Lady Macbeth* je podľa slov skladateľa strhujúcim vyvrcholením diela o nešťastí „nadanej, bystrej a mimoriadnej ženy, ktorá stroskotáva na ťaživých pomeroch predrevolučného Ruska"[25]. Tak ako Leskovova próza, aj operné libreto je ku Kataríne milosrdné. Šostakovič sympatizuje so ženou, ktorá päť rokov ubíjajúceho manželského života prežila „medzi zverou", a zároveň ju vníma ako človeka stojaceho vysoko nad svojím okolím. „Kto Katerinu Ľvovnu kategoricky odsudzuje, predpokladá, že ten, kto spáchal zločin, je aj vinný. Pre mňa je však najdôležitejší človek."[26] Apoteózny rozmer finále pomenoval v predpremiérovom rozhovore aj režisér Viktor Šulc: „Drama končí sa neskonalou boľasťou a smútkom, temer modlitbou za životy prázdne, opustené a osamelé."[27] Podľa reakcie kritiky možno dedukovať, že sa mu ho na javisku podarilo zhmotniť skutočne sugestívnym spôsobom: „Závěrečný obraz dává prostorovost tvárným

[24] HILMERA, Jiří. *František Tröster*. Praha : Divadelní ústav, 1989, s. 32.
[25] VOLKOV, Solomon. *Svědectví : Paměti Dmitrije Šostakoviče*. Praha : Akademie múzických umění, 2005, s. 170.
[26] Tamže, s. 170 – 171.
[27] ŠULC, V. – PÁTEK, J. Šéfrežisér V. Šulc o premiére opery Ruská lady Macbeth, *Robotnícke noviny.*



Dmitrij Šostakovič: *Ruská Lady Macbeth*. Opera SND, premiéra 23. 11. 1935. Réžia Viktor Šulc, scéna František Tröster, dirigent Karel Nedbal. Foto Archív Divadelného ústavu.

skupinám trestanců a diagonálně postaveným mostem do černého kruhového horizontu a projekčným náznakem vody zachycuje v zešeřelém osvětlení scénicky jímavě smutek závěru, vyznívajícího tklivým pianissimem sborů.“[28]

Autentickosť bratislavskej inscenácie a jej vernosť autorovmu zámeru čiastočne oslabil výkon predstaviteľky titulnej postavy, popednej sólistky SND Milady Formanovej. Formanová bola v tom čase jedinou členkou súboru, ktorej prirodzené vokálne dispozície (znelý spinto soprán, spájajúci mäkkosť výrazu s dramatickou razanciou

[28] ŠTÚR, Ruská Lady Macbeth, *Lidové noviny*.

a nosnosťou materiálu) mohli naplniť vokálno-technické nároky Kataríninho partu. Vizuálne i naturelom však bola skôr typom predurčeným pre „mäkké" charaktery, než pre vášnivé osudové ženy či exaltované operné hrdinky. Kritika jej kreácii Šostakovičovej Kataríny Izmajlovovej priznala spevácku korektnosť i starostlivú vypracovanosť partu, predovšetkým s ohľadom na krásne podanú lyrickú pasáž v 3. dejstve, no proti celkovej kresbe postavy vzniesla významné výhrady. Formanová totiž nedokázala v súlade so Šostakovičovým zámerom vybaviť hrdinku ostro rezanými črtami prekypujúcej živočíšnosti. Ivan Ballo s poľutovaním konštatuje „momenty evidentne idúce proti smyslu postavy, ba proti výslovným predpisom diela" a namieta, že Formanová zmenila Katarínu Izmajlovovú na „trpiteľku rázu Káti Kabanovej"[29]. Porovnanie oboch Katarín sa kritikovi ponúkalo hneď z dvoch dôvodov. Osud hrdiniek oboch opier, skomponovaných na ruské dramatické námety (Janáčkova *Káťa Kabanová* je inšpirovaná Ostrovského *Búrkou*), má viacero styčných bodov: Obe žijú v surovom, primitívnom prostredí bez lásky a perspektívy, obe sú týrané jedným z manželových rodičov (Janáčkova Káťa svokrou Kabanichou, Šostakovičova Katarína svokrom Izmajlovom), obe nachádzajú východisko z emocionálnej mizérie v mimomanželskom vzťahu. No kým láska Janáčkovej hrdinky je idealistickým citom duchovne čistej, osudu odovzdanej ženy a jej samovražda má mučenícky rozmer, Šostakovičova Katarína je kontroverzná hrdinka plná erotickej vášne, živočíšnosti i zlosti na

Dmitrij Šostakovič: *Ruská Lady Macbeth*. Milada Formanová (Katarína). Opera SND, premiéra 23. 11. 1935. Réžia Viktor Šulc, dirigent Karel Nedbal. Foto Archív Divadelného ústavu.

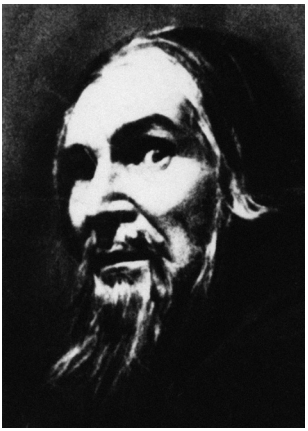
[29] BALLO, Ivan. Veľký čin operného súboru Slovenského nár. divadla. In *Slovenský denník*, roč. 18, č. 272, s. 4 (27. 11. 1935).

nepodarený osud – nebudí také jednoznačné sympatie, ako Janáčkova trpiteľka. Ako druhý pravdepodobný motív Ballovho konštatovania treba ozrejmiť, že práve Janáčkovu Káťu stvárnila Milada Formanová v tesnej blízkosti Šostakovičovej Kataríny – premiéry *Káte Kabanovej* (21. 9. 1935) a *Ruskej Lady Macbeth* (23. 11. 1935) delili len dva mesiace. Vyjadrenie muzikológa Antonína Hořejša je o čosi zmierlivejšie, no i od neho sa dozvedáme, že „Milada Formanová riešila Katarínu Ismajlovú trochu odcudzelo. Nemohla sa s postavou sblížiť, ale preca podala ju vo veľkom formáte, pevecky nádherne a jej výkon zostáva na vysokom stupni, hoci jej Katerina nemá tej tvrdosti, s ktorou je miestami ruská Macbeth kreslená."[30]

Popri uznaní kvalít vokálnej zložky partu konštatovala kritika nedostatok hereckej výraznosti a osobnostnej vitality aj u tenoristu Jaroslava Jaroša, predstaviteľa Katarínineho milenca Sergeja, ktorého part komponoval Šostakovič s úmyslom, aby „poslucháč pochopil, že tomuto mužovi žiadna žena jednoducho neodolá"[31]. Ako najlepšia kreácia bratislavskej inscenácie bol kritikmi jednohlasne vyhodnotený Arnold Flögl v negatívnej postave svokra Borisa Timofejiča. „To, ako Flögl koncipoval postavu starého Timofejiča, ako ho vyspieval a vyhral, ako z neho urobil postavu krutého sebeckého starca, bolo priamo veľkolepé,"[32] píše Antonín Hořejš. Aj Ivan Ballo ho menuje ako „jeden z najväčších výkonov najsilnejšej individuality nášho operného súboru a zároveň jeden z najväčších výkonov, ktoré sme kedy na Slov. nár. divadle nielen od jeho členov, ale i od hostí svetového mena počuli a videli. (...) Bola to postava akoby z Dostojevského, drsný chlap, v ktorom víria smysly a besnia vášne priam animálne: akú hrúzyplnú búrku divých pudov vedel rozpútať pri bičovaní Sergeja, alebo aké tóny našiel pre posledné chvíle Borisa Timofejiča! To boly momenty, ktoré pôsobily otriasajúcim dojmom a ktoré patrily k vrcholným chvíľam večera!"[33] Popri Flöglovi recenzenti vyzdvihujú Františka Hájka

[30] HOŘEJŠ, Šostakovič..., *Robotnícke noviny*, 26. 11. 1935.
[31] VOLKOV, *Svědectví...*, s. 175.
[32] HOŘEJŠ, Šostakovič..., *Robotnícke noviny*, 26. 11. 1935
[33] BALLO, Veľký čin operného súboru..., *Slovenský denník*.

v postave alkoholika, mužíka Otrhánka, „ktorého tenor sa víťazne niesol i ponad najprudkejšie búrky orchestru, keď so strašnou priam naliehavosťou vyspievaval Otrhancov des nad objavom mŕtvoly Zinovija“[34]. Z ďalších menších postáv sa kritika uznanlivo zmieňuje najmä o Zinovijovi Janka Blaha, Popovi Zdeňka Rutha-Markova, Starom trestancovi Borisa Archipova, o Policajnom komisárovi Karla Zavřela či Sonetke Lídy Komancovej. „Zdarilo sa držal zbor, a to práve tak v scénach bujného veselia v druhom obraze a v svadbe v obraze ôsmom alebo v grotesknom výraze na policajnom, ako v obraze záverečnom, kde zas našiel presvedčivý výraz pre ťažkomyseľné spevy sibírskych trestancov,“[35] uzatvára výpočet výkonov hodných pochvaly Ivan Ballo.

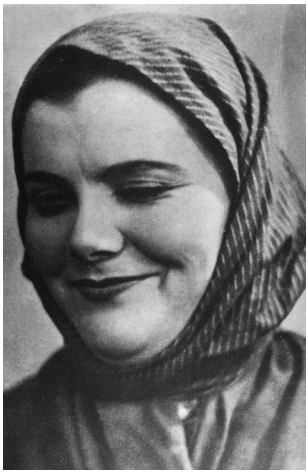


Dmitrij Šostakovič: *Ruská Lady Macbeth*. Arnold Flögl (Boris Timofejevič Izmajlov). Opera SND, premiéra 23. 11. 1935. Réžia Viktor Šulc, dirigent Karel Nedbal. Foto Archív Divadelného ústavu.

Ruská Lady Macbeth sa v SND hrala v českom preklade Josefa Urbana, ktorý podľa Balla „verne zachycuje smysel originálu, v dikcii je však neraz až príliš uhladene literárny a tým prichádza do rozporu s celým rázom námetu zhudobnenia“[36].

V dostupných dobových správach sa dočítame, že bratislavské naštudovanie bolo prvým európskym uvedením diela mimo ZSSR, až po ňom mali nasledovať inscenácie v Štokholme, Londýne, Zürichu, Antverpách, Belehrade, Kodani, Prahe, Olomouci atď. V tomto omyle pramení legenda o Bratislave ako mieste európskej premiéry jedného z profilových titulov opernej klasiky 20. storočia. Pravda je taká, že v historickom prvenstve predbehla bratislavské SND štokholmská

[34] Tamže.
[35] Tamže.
[36] Tamže.



Dmitrij Šostakovič: *Ruská Lady Macbeth*. Lída Komancová (Sonetka). Opera SND, premiéra 23. 11. 1935. Réžia Viktor Šulc, dirigent Karel Nedbal. Foto Archív Divadelného ústavu.

Kráľovská opera[37], v ktorej sa premiéra Šostakovičovho diela odohrala len o týždeň skôr než v Bratislave – 16. novembra 1935[38]. Vzhľadom na nepružnosť toku informácií, ktorý sa pred 80 rokmi nedal porovnať s informačnou flexibilitou nášho veku, je takýto omyl pochopiteľný. Mimochodom, podobný, no o čosi menej pochopiteľný typ omylu dlho živila aj česká operná historiografia, označujúc za miesto československej premiéry brniansku operu (30. 4. 1936). Táto informácia je dvojnásobne nekorektná: brnianske naštudovanie Šostakovičovej opery nasledovalo nielen po jeho skutočnej československej premiére v SND, ale až po uvedení v olomouckej opere (premiéra 8. 2. 1936).[39]

Dňa 23. novembra 1935 sa v hľadisku bratislavskej opery, blízko susediacej s opernou metropolou Viedňou, stretli desiatky významných osobností z radov diplomatov, kritikov a umelcov, medzi ktorými dominovali hostia z Rakúska a Sovietskeho zväzu. Dobová tlač referuje o účasti početných delegácií: sovietskeho veľvyslanca v Prahe Sergeja Alexandrovského, ďalej predstaviteľov viedenského sovietskeho konzulátu, sovietskych básnikov Alexandra

[37] So správnou informáciou sa po prvýkrát stretávame v textoch teatrológa, operného historika Jaroslava Blaha. Napr. BLAHO, Jaroslav. Z opernej histórie XXIII. Na strune súčasnej opery. In *Hudobný život*, 2001, roč . 33, č. 6, s. 34.

[38] Zdroj: https://sv.wikipedia.org/wiki/Kungliga_Operan. [cit. 28. 8. 2015].

[39] Tejto téme sa vo svojom rozsiahlom texte podrobnejšie venuje aj historiografička Elena Blahová. Pozri BLAHOVÁ, Elena. Šostakovičova Ruská lady Macbeth – jedna z najslávnejších operných premiér v histórii SND. Dostupné na http://operaslovakia.sk/sostakovicova-ruska-lady-macbeth-jedna-z-najslavnejsich-opernych-premier-v-historii-snd/. [cit. 23. 11. 2015].

Dmitrij Šostakovič: *Ruská Lady Macbeth*. Zita Frešová (Stará trestankyňa). Opera SND, premiéra 23. 11. 1935. Réžia Viktor Šulc, dirigent Karel Nedbal. Foto Archív Divadelného ústavu.

Bezymenského, Vladimíra Lugovského a Iľju Seľvinského[40], viedenských hudobných kritikov Maxa Grafa, Paula Stefana, Alfreda Rosenzweiga, Paula Amadeusa Piska, Rudolfa Rétiho, skladateľov Jozefa Marxa a Fritza Blocha, prekladateľa libreta do nemeckého jazyka Maxa Branda, režiséra Herberta Grafa, ďalej Jeana Ernesta, riaditeľa viedenskej Volksoper, ktorá v tom čase chystala uvedenie Šostakovičovho diela, a i. Dá sa predpokladať, že kým hostia zo západnej Európy vnímali bratislavskú premiéru ako pozoruhodný umelecký akt, u sovietskych hostí dominovala politická motivácia. Napríklad, spomínaní básnici uskutočnili na prelome rokov 1935 a 1936 „misiu" do hlavných miest strednej Európy: „Ich propagandistická cesta bola zamýšľaná ako sovietska iniciatíva v duchu ideí a plánov, prijatých Parížskym antifašistickým spisovateľským kongresom. Kurátormi cesty boli predstavitelia ÚV KSSZ (Ústredného výboru Komunistickej strany Sovietskeho zväzu – pozn. red.)."[41]

Podľa referencie Ivana Balla sám skladateľ poslal do Bratislavy telegram: „Vrelý pozdrav súboru umelcov, dirigentovi, režisérovi. Želám úspech, Šostakovič."[42] Táto divácka konštelácia dáva oprávnenie neskromnému výroku Karla Nedbala: „Sobotňajšia premiéra v našom bratislavskom divadle bude naozaj akýmsi umeleckým tržišťom, na ktorom sa bude viac-menej rozhodovať o umeleckej cene a budúc-

[40] Viac pozri FREZINSKIJ, Boris. Pisateli i sovetskije voždi. Ellis Lak, 2008. Dostupné na http://www.e-reading.by/chapter.php/1031116/152/Frezinskiy_-_Pisateli_i_sovetskie_vozhdi.html. [cit. 16. 9. 2015].

[41] FREZINSKIJ, Pisateli i sovetskije voždi, online.

[42] BALLO, Veľký čin operného súboru..., *Slovenský denník*.

nosti tejto opery a o jej prijatí a prevádzaní na iných europských scénach."[43]

Inscenácia mala po premiére štyri reprízy tešiace sa mimoriadnemu záujmu obecenstva. Jednu z repríz dokonca v priamom prenose vysielal nielen bratislavský rozhlas, ale aj parížska rozhlasová stanica Tour Eiffel – prezentácia práce bratislavského súboru v éteri kultúrnej mekky Európy bola výnimočným okamihom v histórii SND. Potom bolo predvádzanie diela prerušené, keďže vypršala požičovná lehota notového materiálu, ktorý bolo treba uvoľniť pre olomouckú operu. Do SND sa *Ruská Lady Macbeth* vrátila a jej posledné dve reprízy boli odohrané po štvormesačnej prestávke, v marci 1936, teda už v čase, keď sa vo svojej vlasti ocitla na čiernej listine. V januári 1936 uverejnila sovietska Pravda redakčný článok s názvom *Chaos miesto hudby*[44], odsudzujúci skladateľa ako „formalistu" do pozície nepriateľa ľudu. Píše sa v ňom o úmyselne ťažkopádnej, naturalistickej, mätúcej mäteži zvukov, o úryvkoch melódií utápajúcich sa v rámuse, vrzúkaní a vrieskaní, o nemožnosti túto „hudbu" sledovať či si ju zapamätať. „Lady Macbeth slávi veľké úspechy u zahraničnej buržoázie. Možno preto, že je tak dôsledne apolitická a mätúca. Nedá sa to vysvetliť tým, že táto nepokojná, krikľavá, neurotická hudba šteklí zvrátený vkus buržoázie?", hádže pisateľ do tváre skladateľa zatracujúce obvinenie. Materiál nebol podpísaný, vyšiel ako stanovisko redakcie, čo znamenalo, že vyjadroval názor predstaviteľov moci. Dmitrij Šostakovič bol presvedčený o tom, že pôvodcom nesignovaného textu bol sám Josif Vissarionovič Stalin, ktorý pár dní predtým navštívil moskovské predstavenie, no odišiel z neho rozzúrený, bez toho, aby autora prijal. „Na ten deň nikdy nezabudnem. Je to snáď najpamätnejší deň v mojom živote. Článok na tretej stránke Pravdy zmenil raz a navždy celú moju existenciu,"[45] povedal Šostakovič v šesťdesiatych rokoch svojmu životopiscovi Solomonovi Volkovi.

---

[43] NEDBAL – HANÁKOVÁ, Európska premiéra..., *Slovenská politika.*

[44] *Сумбу́р вме́сто му́зыки* [Sumbur vmesto muzyki.] Pozri https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%83% [cit. 29. 11. 2015].

[45] VOLKOV, *Svědectví...*, s. 170.

Už sme spomenuli, že reakcie v slovenskej a českej tlači sa takmer bez výnimky niesli v pozitívnom až nadšenom duchu. Onou výnimkou bol denník *Slovák*, ktorý 26. novembra 1935 uverejnil nepodpísaný hanopis s názvom *Bolševická opera*. „Hrmot, buchot, zvuky, raz akoby slony celého sveta spojili sa v jedno ručanie, občas prerušené spevom slávika – inokedy akoby ste počuli neboráka, ktorý zjedol príliš mnoho fazule a zúfale to oznamuje svetu. (...) Svojou motanicou hysterických záchvatov a zvíjaním sa v bahne mohla sa Ruská Lady Macbeth páčiť iba dekadentným buržujským snobom, ktorí tak labužnícky vedia logať pomyje.“[46] Hudobný kritik Antonín Hořejš patril k tým publicistom, ktorí vysoko hodnotili Šostakovičovo dielo i bratislavskú inscenáciu. No v súvislosti s udalosťou, ktorá následne fatálnym spôsobom ovplyvnila ďalší skladateľov život a jeho tvorivú slobodu, vyznievajú jeho slová, uverejnené v Robotníckych novinách, priam prorocky: „Počúva sa v Rusku s povzdychom, ako sa číta asi Gogoľ, Dostojevský, Tolstoj, velikáni, ktorí prepisovali Rusko do svojich diel, ktorí ukazovali, aké je, ako je život otrocky utlačený, ale nepovedali, aké by malo byť. Preto ‚Lady Macbeth´ nebude v dnešnom Rusku dielom, ktoré by si revolúcia plne prisvojila, a ktoré by sa dalo vyhlásiť za produkt umenia socialistického. ‚Lady Macbeth´ je strašne málo, ba vôbec nie je ani trocha optimistická. Niet tu ani jediného typu, ktorý by sa odvážil postaviť na odpor tlaku osudu, niet tu jedinej postavy, ktorá by ‚šla proti vetru´. Mám dojem, že časom budú v SSSR k tomuto Šostakovičovmu dielu nevďačnými, lebo nové Rusko, nabité optimizmom k prasknutiu, plné radosti a túhy žiť, nebude si chcieť kaziť radosť smutným príbehom ženy, ktorá smilnila a vraždila preto, lebo ju k tomu viedol tlak pomerov.“[47]

Jasnozrivosť Hořejšovho textu, ktorý vyšiel o dva mesiace skôr než *Chaos miesto hudby*, mrazí – hoci jeho autor určite nemal pod pojmom „nevďačnosť“ na mysli nebezpečnú situáciu, v ktorej sa Šostakovič vzápätí po publikovaní osudového článku v sovietskej *Pravde*

[46] [Bez autora.] Boľševická opera. In *Slovák*, 26. 11. 1935.
[47] HOŘEJŠ, Antonín. Šostakovič: „Ruská Lady Macbeth“ (II). In *Robotnícke noviny*, roč. 32, č. 271, s. 6 (27. 11. 1935).

ocitol, a ktorá ho navždy poznamenala tak v oblasti tvorby, ako aj občianskeho života. V každom prípade, pre Slovenské národné divadlo zostáva naštudovanie *Ruskej Lady Macbeth* chvíľou, ktorá sa zapísala nielen do histórie samotného divadla, ale ktorá zvýšila jeho prestíž aj v medzinárodných reláciách. V repertoári medzivojnového SND zostala do konca sezóny 1935/1936 a dosiahla spolu 6 repríz[48].

Šostakovič operu neskôr čiastočne prepracoval a dal jej názov *Katarína Izmajlovová*. Revidovaná verzia mala premiéru 26. 12. 1962 v Moskovskom akademickom hudobnom divadle V. I. Nemirovič-Dančeka. Dielo je dodnes pevnou súčasťou svetového operného repertoáru, bolo i viackrát sfilmované. V SND ho po druhý (a zatiaľ posledný) raz uviedli 24. 11. 1984, v oceňovanej realistickej inscenácii režiséra Miroslava Fischera, dramatickom hudobnom naštudovaní Tibora Freša a s dvomi skvelými, výrazovo autentickými predstaviteľkami titulného partu. Marta Nitranová aj Magdaléna Blahušiaková vtisli postave Kataríny charakterový rozmer, ktorý v roku 1935 chýbal Milade Formanovej.

[48] Porov. BLAHOVÁ-MARTIŠOVÁ, Elena. *Súpis repertoáru Slovenského národného divadla 1920 – 2010*. Bratislava : Slovenské národné divadlo, 2010, s. 215.

KAREL ČAPEK: BIELA NEMOC (1937)

Dagmar Podmaková

Karel Čapek napísal divadelnú hru *Biela nemoc* v roku 1936. Ako repliku na fašizáciu Európy, memento pred skazou. Autor vraj pôvodne predpokladal, že v jeden deň 27. januára 1937 sa uskutočnia naraz premiéry v troch divadlách: v Stavovskom divadle Národného divadla v Prahe, v Zemskom divadle [Národnom] v Brne a v Slovenskom národnom divadle v Bratislave. Nerátalo sa s prekladom do slovenčiny, lebo Čapkovu novinku mala uviesť česká činohra Slovenského národného divadla. Hoci sa bratislavská premiéra uskutočnila o týždeň neskôr, teda až 5. februára 1937, nič to nezmenilo na údernosti textu. Práve naopak. *Biela nemoc,* pod českým názvom *Bílá nemoc*, stala sa jednou z najvýznamnejších réžií Viktora Šulca[1] v súbore, na ktorého čele stál od jeho začiatku.

Za jedenásť mesiacov (od 5. 2. do 13. 1. 1938) odohrali 52 predstavení tejto inscenácie.[2] V čase existencie slovenskej a českej činohry (jeseň 1932 – koniec roka 1938) je to absolútny rekord.[3] Bolo šťastím pre českú činohru, že do Bratislavy prišiel rozhľadený český režisér Viktor Šulc. Počas práce v Nemecku po boku Leopolda Jessnera spoznal nemecký expresionizmus, ktorý bol obdobou avantgardných prejavov v európskom divadle, výzvou oslobodenia sa od iluzionistických a statických prostriedkov naturalistického divadla. Šulc sa tam zoznámil s tvorbou moderných divadelníkov Bertolta Brechta,

---

1 Používal aj pseudonym Vít Suk, Ivan Suk.

2 Pozri BLAHOVÁ-MARTIŠOVÁ, Elena. *Súpis repertoáru Slovenského národného divadla 1920 – 2010*. Bratislava : Slovenské národné divadlo, 2010, s. 234.

3 Tomuto číslu sa priblížila inscenácia Čapkovej hry *Matka* tiež v réžii V. Šulca v českej činohre (premiéra 6. 3. 1938, ktorú za šesť mesiacov aj s prázdninami odohrali 42-krát). Zo slovenskej činohry malo najviac predstavení Palárikovo *Dobrodružstvo pri obžinkoch* v úprave a réžii Janka Borodáča (od 31. 8. 1933 do 25. 6. 1934 odohrali ho 37-krát a po obnovenej premiére roku 1936 ešte trikrát).

Maxa Reinhardta, Erwina Piscatora, diskutoval s mladými kritikmi, ktorí neskôr udávali tón v avantgardnom hnutí nemeckého divadla. Bolo to v čase, keď sa začali viesť diskusie o novom poňatí javiskového priestoru, odmietajúce ilúziu skutočnosti, o potrebe spoločenského posolstva javiskového diela. Doposiaľ jediný biograf Šulcovej tvorby a jeho životnej púte – Móric Mittelmann-Dedinský[4], ktorý ako germanista dobre poznal nemecké divadlo a viaceré jeho postavy aj osobne – veľmi podrobne opísal stav spoločnosti a divadelného hnutia v 20. rokoch 20. storočia v Nemecku vo svojej knihe o ceste Viktora Šulca.[5] Zrod nového nemeckého divadla silne pôsobil na mladého ľavicovo orientovaného Šulca. Najmä poznaním, že divadlo môže byť miestom, ktoré odkrýva udalosti skutočného života. Nemohol mať lepšieho učiteľa ako Jessnera, ktorý sa už na začiatku 20. rokov ostro postavil nielen proti konvenciám v scénografii, ale aj proti divadelnej iluzívnosti a bol zástancom historickej aktualizácie diela. Jessner videl „sociologický komplex ako uzavretú súvzťažnosť, súvzťažnosť, vo vnútri ktorej každý jednotlivec si zachováva svoju fyziognómiu a svoj vlastný osud“[6]. Akoby tu nadviazal na Gordona Craiga, ktorý prvý začal hovoriť o divadle ako syntetickom umení, na jeho výroky o potrebe vnútorného ducha javiska.

Pri Jessnerovom diele, ktoré tak ovplyvnilo mladého Šulca, treba pripomenúť jeho slávne stupne či schody, často s kruhovým horizontom. Priestor deja režisér skôr naznačoval, než určoval. Šulc v neskoršej spolupráci s českým scénografom, architektom Františkom Tröster akoby si spomenul na Jessnerovo členenie miesta deja na javisku nielen prvkami architektúry, ale aj svetlom a pohybom. Takto utvorený priestor niesol okrem informačnej roviny aj druhú rovinu, a to v náznaku myšlienky, výpovede či inej scénickej metafory. Viaceré Jessnerove inscenácie sa stali politickou tribúnou, pričom nemeckí kritici podčiarkovali aj umeleckú hodnotu jeho scénických výpovedí.

---

4 Najčastejšie sa stretneme s písaním jeho mena ako M. M. Dedinský.

5 MITTELMANN-DEDINSKÝ, Móric. *Viktor Šulc: Cesta režiséra*. Bratislava : Tatran. 1984, s. 7 – 40.

6 Mittelmann-Dedinský tu odcitoval z knihy Teodora Blutha *Leopold Jessner* (1928). Viac MITTELMANN-DEDINSKÝ, *Viktor Šulc: Cesta režiséra*, s. 30.

Mladý český režisér videl všetko, čo sa dalo vzhliadnuť v tých časoch v divadlách v Hamburgu, Berlíne, Prahe a napokon aj v Bratislave. Spoznal viaceré Mejerchoľdove práce z jeho častejšieho hosťovania v Berlíne ešte v 20. rokoch. Rovnako videl inscenácie Alexandra Tairova, takže popri nemeckej modernej divadelnej vlne expresionizmu sa zoznámil aj s ruskou avantgardou. Keď v roku 1927 nastupoval na pozvanie Karla Huga Hilara do pražského Národného divadla ako stály hosťujúci režisér, mal iste iné predstavy o aktuálnom divadle ako jeho vedenie. Domov sa vracal z krajiny pravicovo orientovaných sociálnych demokratov, kde v 20. rokoch mala komunistická strana silnú podporu, čo sa odzrkadľovalo aj v inscenáciách významných nemeckých divadelníkov.

V Prahe bola iná situácia, ktorá v konečnom dôsledku pomohla slovenskému divadlu. Šulc v Národnom divadle režíroval prevažne konverzačné hry, ktoré nenapĺňali jeho predstavu moderného avantgardného divadla. Podobný typ repertoáru bol neskôr aj na plagáte českej činohry SND, ale v Bratislave sa Šulc dostal aj k významnejším titulom. Paralelne s činnosťou v Prahe na začiatku 30. rokov hosťuje v Bratislave. Hneď tretí titul – uvedenie prvého dielu Goetheho *Fausta* (28. 4. 1932) – mu otvára dvere do Slovenského národného divadla. Hoci sa *Faust* v novom preklade Otokara Fischera do českého jazyka hral len päťkrát, zarezonoval novým výkladom. Mittelmann-Dedinský si všimol, že v programovom bulletine, pripomínajúcom krátky dramaturgický výklad hlavných postáv, Šulc pri Faustovi v súvislosti „boja Fausta za poriadok a mier, za spravodlivosť oproti večnému chaosu" hovorí dvakrát o mieri.[7] Tento Šulcov zámer upozorniť na rozrastajúci sa fašizmus aktualizáciou Goetheho predlohy najmä skrze humanizmus je o to zaujímavejší, že v hre sa vo Faustových replikách slovo „mier" vôbec nevyskytuje.[8] A ešte jeden príklad antimilitaristického postoja režiséra prostredníctvom tejto Goetheho drámy, keď v Medzihre k Valpurginej noci utvoril obraz postáv súčasného politického

[7] Tamže, s. 76 – 77.

[8] Tamže. Mittelmann-Dedinský veľmi dobre poznal Goetheho drámu *Faust*, keďže preložil obidva diely do slovenského jazyka (1966, 1968).

a ideologického európskeho života. Okrem Dogmatika, pripomínajúceho talianskeho fašistu, Proktofantasmistu zas snoriaceho jezuitu, Šulcov životopisec upozorňuje aj na postavu Generála, ktorého Šulc obliekol do prušiackej uniformy ako zrkadla nemeckej moci.[9] Antitéza Faust – Mefisto bola vlastne antitézou mier – vojna. Český režisér sa takto koncipovaným Goetheho dielom ako výzvou proti vojne predstavil bratislavskej spoločnosti ako vzdelaný, rozhľadený intelektuál, ktorý vie okrem textu pracovať s výkladom charakteru postavy pomocou výtvarných prvkov. Aj na základe tejto inscenácie mu podnikavý riaditeľ Antonín Drašar ponúkol viesť od jesene 1932 český súbor.

Česká činohra od prvej sezóny 1932/1933 uvádzala za sezónu vždy viac inscenácií ako slovenská činohra.[10] Ani Viktor Šulc, ako Ján Borodáč, nemal dramaturga, suploval aj jeho činnosti. Na jednej strane si mohol sám vyberať tituly, na druhej strane musel aj on – nielen slovenská činohra – naplniť hľadisko, a tým prispieť do pokladnice divadla. Kým dosiahol nevšedný úspech s Čapkovou *Bielou nemocou*, na čom mal veľký podiel aj samotný autor Karel Čapek, uviedol vyše päťdesiat rôznorodých titulov. Vychádzal z nemeckého expresionistického divadla (čierny horizont, silné efekty a hrubé čiary), ale jeho sociálne humanitný protimilitaristický postoj sa odzrkadľoval v mnohých hrách, ktoré začiatkom 30. rokov inscenoval a ktoré niesli aktuálny spoločenský akcent neraz s otvoreným varovaním pred vojnou. Ideový výklad textu bol v mnohých inscenáciách jasne čitateľný, ale mnohé z nich „trpeli na expresionistickú nekonkrétnosť a prešpekulovanosť“[11]. Šulcovi chýbal partner na vnútornú oponentúru, disku-

[9] MITTELMANN-DEDINSKÝ, *Viktor Šulc: Cesta režiséra*, s. 89 – 90.

[10] Pozri BLAHOVÁ-MARTIŠOVÁ, *Súpis repertoáru Slovenského národného divadla 1920 – 2010*. Popri Šulcovi veľa režíroval najmä Drahoš Želenský.

[11] Pozri *Dějiny českého divadla IV: Činoherní divadlo v Československé republice a za nacistické okupace*. Praha : Academia, nakladatelství Československé akademie věd, 1983, s. 265. Autori „akademických dejín“ (v redakcii Františka Černého) sem zaraďujú spomínaného *Fausta,* Dykovo *Zmoudření dona Quijota*, Shakespearovu tragédiu *Romeo a Julie* (všetky 1932). [V odkaze na českú publikáciu ponechávame české názvy, keďže texty sa hrali v českom jazyku.] Toto krátke zhrnutie vychádza z prác Mittelmanna-Dedinského, na ktoré sa českí divadelní historici aj odvolávajú.

siu, ktorý by ho viedol k zbaveniu sa pozostatkov „expresionistickej abstraktnosti“. V roku 1934 ho našiel vo Františkovi Trösterovi, čo ovplyvnilo myslenie oboch umelcov. Od Tröstera prebral nový pohľad na funkciu priestoru na javisku v zmysle dramatického priestoru. Vzdáva sa typických javiskových prvkov spojených s horizontmi, neraz aj formálnymi efektmi, ktoré sa v tých časoch prejavovali v nemeckej scénografii. Režisér začal uprednostňovať zobrazenie reality života buď náznakovo, alebo silnou scénickou metaforou. Postupne smeroval k divadelnej syntéze, zahrnujúcej optickú i zvukovú zložku, k „posunom žánrovej polohy predstavenia smerom k epickému Gesammtkunstwerku s lyrickými intermezzami“[12]. To napokon konštatujú aj doboví slovenskí kritici, rozhľadení diváci, znalí nemeckého (a rakúskeho) divadla.

Rekonštruovať Šulcove inscenácie v českej činohre je zložité aj preto, že po ňom nezostali žiadne osobné poznámky, režijné knihy.[13] Keď ho v roku 1942 pre jeho pôvod zatkli a odviezli do Terezína a odtiaľ do Osvienčimu, kde ho pred koncom vojny zastrelili, gestapo zničilo jeho domáci archív.[14] Útržkové informácie dobovej tlače neposkytujú dostatok podkladov na podrobný opis inscenácie. Najviac informácií s hodnotením inscenácií, ako aj so začlenením do Šulcovej tvorby zanechal Móric Mittelmann-Dedinský. Patril v tom čase medzi mladých kritikov, ktorí sledovali tvorbu českej činohry, a ako germanista, znalec nemeckej literatúry mal väčší rozhľad ako starší recenzenti. Nezjednodušuje hodnotenie konkrétnych inscenácií Viktora Šulca iba na „experiment“, ako mnohí iní kritici či teoretici. Charakterizuje Šulcove inscenácie niekedy aj pomocou podrobnejšej analýzy opisu situácií, scény, prvkov niektorých kostýmov, a z tohto aspektu roz-

[12] Tamže, s. 402. V súvislosti so Šulcovými inscenáciami kritici po prvý raz použili výraz Gesammtkunstwerk pri Shakespearovej hre *Rozprávky zimného večera* (1935). (Pod týmto názvom uvádzala česká činohra Shakespearovu *Zimnú rozprávku*.)

[13] To je rozdiel medzi Šulcom a Jánom Borodáčom, ktorého pozostalosť a archív získal Divadelný ústav a je už spracovaný.

[14] Dlhšie sledovali jeho činnosť, netajil sa tým, že je Žid a napriek zákazom sa naďalej verejne stretával s priateľmi.

členil jeho tvorbu na viaceré etapy. Bratislavské obdobie neporovnáva so smerovaním, prínosmi slovenskej činohry, sústreďuje sa na vývoj Viktora Šulca ako režiséra, na jeho ciele a úsilie. Tento postup mohol literát a divadelný kritik využiť aj na základe osobného priateľstva so Šulcom, z diskusií, poznania Šulcových názorov, plánov. Z viacerých štúdií, čiastkových prác napokon vznikla monografia.[15] Nikto iný sa Šulcovi ako režisérovi a dramaturgovi bratislavskej éry bližšie nevenoval. Ladislav Lajcha a Jiří Hilmera písali o Šulcových réžiách najmä prostredníctvom obrazu Františka Tröstera, jeho architektonického moderného myslenia.

Na ceste k *Bielej nemoci* pripravil Šulc v spolupráci s F. Trösterom niekoľko zaujímavých a významných inscenácií, ktoré znamenali kvalitatívny posun inscenačných zložiek, v aktualizačnej výpovedi nielen pre českú činohru, ale aj pre slovenské divadlo všeobecne. Konečným prijímateľom bol totiž divák, bez ohľadu na jeho českú alebo slovenskú národnosť.[16] Režisér sa v Gorkého *Jegorovi Bulyčovovi* (1934) zameral na konkrétne postavy a na vyslovenie sociálnych právd na náznakovej scéne, ale inscenáciou Čapkovej hry *R. U. R.* (1935) sa už otvorene postavil proti nacizmu. Scénografickú výpravu navrhol osobne. Roboti podľa kritika pripomínali vojenské útočné jednotky SA (ľudovo nazývané hnedé košele), ktorých mechanické pohyby, tvrdý vzhľad, neúprosnosť evokovali strach. Riaditeľa továrne na roboty Harryho Domina zobrazil ako fašistického diktátora[17], jeho part priam na to nabáda, keď robotom o. i. vraví: „Kto chce byť ako človek, musí zabíjať a vládnuť. Čítajte dejiny! Čítajte ľudské knihy! Musíte panovať

[15] M. Mittelmann-Dedinský publikoval štúdie o Šulcovom období v SND v časopisoch Slovenské divadlo a Film a divadlo a i. Život a tvorba V. Šulca boli aj predmetom jeho kandidátskej práce v SAV (1964).

[16] Dedinský spomína, že Šulc často diskutoval po premiérach s mladými ľuďmi, ľavicovo orientovanou inteligenciou o poslaní umenia v spoločnosti. Zmienku o tom možno nájsť aj v MRLIAN, Rudolf. Počiatky a rozvoj činohry Slovenského národného divadla. In *Pamätnica Slovenského národného divadla.* Sborník. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1960, s. 87.

[17] Pozri viac MITTELMANN-DEDINSKÝ, *Viktor Šulc: Cesta režiséra*, s. 145 – 146.

a vraždiť, ak chcete byť ľuďmi!“[18] Karel Čapek končí hru optimisticky. Po vzbure robotov, ktorí chceli vyhladiť ľudí, dvaja z nich nadobudnú ľudské vlastnosti, zamilujú sa, dostanú možnosť ako Adam a Eva opätovne založiť novú ľudskú rasu. Tento optimistický humánny záver umocnil režisér teplými slnečnými lúčmi, prenikajúcimi cez hnedosivú tmu, ktorá sprevádzala celé konanie robotov tak, že napokon tma ustúpi. Šulc nemohol lepšie deklarovať odmietnutie myšlienky fašizmu. Desať predstavení českej činohry Čapkovho *R. U. R.* spolu so záujmom kritiky a verejnosti potvrdilo režisérovi správnosť nastúpenej cesty aktuálneho divadla. Divadla, ktoré by malo reflektovať aj spoločenské a politické dianie.

Šulc si sám zvykol písať do programov (programových letákov) kratšie informácie o texte a inscenácii. V marci 1935 sa pri príležitosti naštudovania nezaujímavej českej hry potreboval vyjadriť k poslaniu vtedajšieho súčasného divadla, keď napísal: „...V tejto nepeknej a rozkolísanej dobe má byť divadlo morálnym ústavom, v ktorom sa prebojováva svet etických a náboženských hodnôt, v ktorom sa zápasí o životný názor moderného človeka, o jeho morálne postavenie v dnešnom rozbitom svete, o postavenie ľudského tvora v bojoch politických i sociálnych. (...) Dráma a divadlo nemajú zmysel, ak nie sú nositeľmi najvyšších hodnôt duchovných – teda svetového a morálneho názoru. (...) V tomto ‚rozdruženom‘ svete má dráma a divadlo jednu úlohu: prebíjať svetový názor; pod nekonečným tokom nesúvislostí nachádzať základnú kontinuitu ľudského ducha a ľudskej hodnoty, byť morálnym ústavom. Preto musí byť divadlo aktuálne, musí vyrastať z dneška, musí povyšovať jadro chvíle na veľký symbol všeobecného dosahu.“[19] Dnes sa tieto úvahy môžu zdať banálne. Ale v čase zverejnenia boli slovami budúcnosti. A osobnou spoveďou tvorcu a obhajobou zamýšľaných projektov. Nemohol tušiť, že onedlho sa bude verejne obhajovať, a to po uvedení Shakespearovho *Sna noci svätojánskej* (1935).

---

[18] ČAPEK, Karel. R. U. R. Prel. Juraj Váh. In ČAPEK, Karel. *R. U. R. Biela nemoc. Matka*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1963, s. 141.

[19] Pozri ŠULC, Viktor. Svetový názor, divadlo a dráma. Príspevok do programu k predstaveniu Vilém Verner: *Medvedí tanec*, premiéra 26. 3. 1935), ale aj MITTELMANN-DEDINSKÝ, *Viktor Šulc: Cesta režiséra*, s. 224 – 226.

Ako ľavičiar, komunista, bol zvyknutý na odmietanie najmä od oponentov ľavice. Jeho snový *Sen* bol replikou na naturalistickú inscenáciu Maxa Reinhardta, ktorému každý deň privážali na javisko stromy z blízkych lesov, skutočný mach a i. (1905)[20], ale aj na impresionistickú inscenáciu Jaroslava Kvapila v Prahe (1923). Predstavoval si snový rozprávkový svet „bez geometrie, kužeľosečiek"[21], preto si za scénografa vybral Jána Ladvenicu. Ďalším spolupracovníkom bol choreograf Osvobozeného divadla Joe Jenčík a za dirigentský pult sa postavil renomovaný Karel Nedbal. Šulcov *Sen* bol pokusom o syntetické divadlo v podmienkach slovenského divadla. Vari preto vyvolal v časti kritiky vášnivé ohlasy. S Ladvenicom použili skutočný materiál (kov, drevo, sľuda) rôznych farieb od striebristo lesklej po tmavo fialovú, svojou veľkosťou aplikovaný na rozprávkový svet. Napríklad, stromy boli naddimenzované (ako zväčšený detail filmu), podobne aj poľné kvety a víly či iné postavy rozprávali neprirodzene. Puk bol šantivý, hravý, tiež akoby zo sna. Len remeselníci so svojimi rekvizitami boli reálni v kostýme aj v hereckom prejave. Časť kritiky túto alegóriu obrazu spoločnosti pochopila a prijala. Negatívne hlasy odmietali Šulcov obraz tejto Shakespearovej hry postavený z dvoch protikladov – sna a reality. Dožadovali sa tradičného kvapilovského poňatia *Sna noci svätojánskej*, dokonca aj v Kvapilovej réžii, a tanečné vsuvky neprijali.[22] Rozdielne názory na divadlo v 30. rokoch vyvolali diskusiu v bratislavskej Umeleckej besede, ktorú zorganizoval Spolok socialistických akademikov[23]. Kolektívne

[20] Zaujímavo o tejto Reinhardtovej inscenácii píše Mittelmann-Dedinský, citujúc aj z viacerých nemeckých zdrojov. Pozri MITTELMANN-DEDINSKÝ, *Viktor Šulc: Cesta režiséra*.

[21] Podľa Dedinského sa Šulc „bál zveriť scénovanie Trösterovi. Mal strach , že by urobil z javiska architektonický systém, presný a prísny". MITTELMANN-DEDINSKÝ, *Viktor Šulc: Cesta režiséra*, s. 149.

[22] Viac Beta. [Jindra Hušková.] Shakespeare v novom duchu. In *Slovenský denník*, 1935, roč. 18, č. 208, s. 8 (10. 9. 1935).

[23] Spolok socialistických akademikov (1927) bol spolok vysokoškolských študentov v Bratislave pri Univerzite Komenského. Jeho členmi bol o. i. aj Vladimír Clementis. Ako ľavicoví akademici sa zapojili do boja o zlepšenie sociálneho postavenia študentov, organizovali prednášky z filozofie, umenia, literatúry, angažovali sa za založenie vysokej školy technickej na Slovensku a i.

úvodné slovo mladej kritiky poukazovalo práve na novosti Šulcovho výkladu Shakespeara s tým, že ide „o výnimočný pokus o syntézu divadla bojujúceho a poetického v kontextoch slovenského javiskového umenia“[24]. Aj toho vidno, že viacerí kritici sledovali najnovšie trendy európskeho divadla, preto chápali snahy o divadlo, vyjadrujúce skrze obraz postoj k aktuálnemu dianiu v spoločnosti. Oveľa závažnejším než to, že väčšina kritikov, literátov prijala Šulcovu prácu, je konštatovanie režiséra, že na tom „debatnom večierku sa azda zrodila či začala formovať moderná, spoločensky zodpovedná a najprogresívnejšími ideálmi ľudstva podložená mladá slovenská divadelná kritika“[25]. Prijímala, analyzovala Šulcove zaujímavé a prínosné inscenácie, ako napríklad Molièrovho *Tartuffa* (1936), kde zaujalo Trösterovo riešenie scény (kruhový priestor s čiernymi horizontmi, pódiá rozdielnych veľkostí, veľké elipsovité zrkadlo, odzrkadľujúce všetku pretvárku), či na jeseň 1936 vlastenecky poňatý Tylov *Strakonický gajdoš*. Škoda, že sa zachovalo tak málo dokumentárnych fotografií, ktoré by mohli zrekonštruovať dianie na scéne, hereckú akciu.

Biela nemoc, ako sme písali v úvode, bol očakávaný titul s jasným politickým protivojnovým odkazom. Programový leták stroho informuje: „Hra v 14. obrazoch. Napísal Karol Čapek[26]. Inscenácia V. Šulc. Scéna arch. Tröster. Filmová inštalácia a amplifikácia Morys-Halouzka. Dekorácie vyrobila škola úžitkových remesiel v Bratislave.“ Šulc tentoraz nepíše do programu o hre a jej aktuálnosti, ale uverejnil Čapkov predslov ku knižnému vydaniu textu hry. Autor priznal, že od priateľa lekára Dr. Foustka[27] dostal námet na hru o doktorovi, „ktorý objaví zhubné lúče, čo ničia zhubné nádory, nájde v nich lúče smrti; ich pomocou sa stane samovládcom a neblahým spasiteľom sveta“.

---

[24] Viac MITTELMANN-DEDINSKÝ, *Viktor Šulc: Cesta režiséra*, s. 152 – 154.

[25] Tamže, s. 154 – 155.

[26] České krstné mená v tomto letáku sú písané na slovensky.

[27] Jiří Foustka napísal svoju verziu hry a vydal ju pod názvom *Děla života* (Praha, 1937) s predslovom Karla Čapka, v ktorom Čapek obšírne píše o histórii svojho a Foustkovho námetu, pričom vysvetľuje, že tento námet „pod tlakom aktuality publikoval skôr“ ako Foustka. Pozri aj http://www.legie.info/autor/2216-jiri-foustka [cit. 27. 11 2015]. Čapkovo priznanie autora námetu možno chápať aj ako obhajobu pred prípadným obvinením z plagiátorstva.

Čapek cítil povinnosť upozorniť svojou hrou na „konflikt ideálov demokracie s ideálmi neobmedzených a ctižiadostivých diktatúr. A práve tento konflikt vo svojej tragickej aktuálnosti bol podnetom na napísanie *Bielej nemoci*“.[28]

Napokon zamenil smrteľné lúče za bielu nemoc (príznakmi pripomínajúcu malomocenstvo), pričom v základnej rovine postavil proti sebe predstaviteľov dvoch rozdielnych charakterov. Jednu stranu reprezentuje rozpínajúci sa diktátor v postave Maršala, ktorý vie pre svoje fanatické zmýšľanie a konanie získať ľudí. Druhú čestný lekár Galén, ktorý pozná liek na túto epidemickú chorobu. Nielen konkrétnu chorobu, na ktorú Dr. Galén lieči iba chudobných, ale aj vo význame druhej roviny – na ukončenie vojnového napätia vyvolaného neprestajným zbrojením, podporovaným davovým šialenstvom, prahnúcim po vojne. Preto Dr. Galén nepožaduje za zverejnenie lieku peniaze ani lepšie postavenie, ale okamžité skončenie zbrojenia a vojnových konfliktov. Maršal neustúpi ani pri šíriacej sa epidémii, ani keď ochorie výrobca zbraní Krüg, ktorý ho tiež žiada zastaviť prípravy na vojnu. S podmienkami Dr. Galéna súhlasí až vtedy, keď sa sám nakazí. Víťazí strach jednotlivca a túžba prežiť. Autor končí hru tragicky, keď Galéna cestou za Maršalom zabije sfanatizovaný dav túžiaci po vojne.

Biela nemoc je otvorene zameraná proti nacistickej ideológii. V jej centre stojí základná dilema: mier alebo vojna, život alebo smrť. V Európe to bola v tom čase najaktuálnejšia hra s protivojnovou témou, vierou v idey humanizmu, mravnosti, túžby po mieri. Ani Bertolt Brecht nemal v roku 1936 tematicky aktuálnejšiu hru[29]. Nemožno sa čudovať, že nielen o premiéru, ale aj o reprízy bol v Bratislave veľký záujem, diváci prichádzali na predstavenie aj zo stredného Slovenska.[30]

---

[28] Citované zo slovenského prekladu Čapkovej hry. In ČAPEK, *R. U. R., Biela nemoc, Matka*, s. 161 – 162. Hru Biela nemoc preložil Gabriel Rapoš. Český originál možno nájsť napríklad na stránke http://www.eknihyzdarma.cz/eshop-bila-nemoc.html [cit. 1. 12. 2015].

[29] PAŠTEKA, Július. Nad dramatickou tvorbou Karla Čapka. In ČAPEK, Karel. *R. U. R. Biela nemoc*, *Matka*, s. 427.

[30] MITTELMANN-DEDINSKÝ, *Viktor Šulc: Cesta režiséra*, s. 173.

Po začatí občianskej vojny v Španielsku[31] sa nebezpečenstvo obsadenia európskych krajín ukazovalo ako skutočné. A Čapek v *Bielej nemoci* otvorene vystúpil proti dvíhajúcej sa nemeckej expanzii. Epidemická choroba, ktorá postupne napáda celé ľudstvo, je tu metaforou reálnych udalostí. Hra má najväčší počet postáv zo všetkých Čapkových dramatických textov. Vystupuje v nej tridsať postáv okrem davu, lekárov a ošetrovateľov. Z nich je Maršal čitateľnou paralelou Hitlera. A meno majiteľa zbrojárskej fabriky – barón Krüg – sa vyslovuje skoro rovnako ako slovo Krieg, čo v preklade znamená vojna. Svoje reálne predobrazy mali iste aj dvorný radca v pozícii hlavného lekára – Dr. Sigelius – jeho asistenti, minister, novinári... Obdobne meštiacka štvorčlenná rodina, kde Otec, Syn a Dcéra veria diktátorovi, kým Matka má obavy z budúcnosti, je náchylná veriť humanistovi Dr. Galénovi. Čapkova vysoko humanistická hra je vlastne „Zeitstück" bez jednoty miesta a času, zachovávajúca klasickú stavbu drámy s konfliktom dvoch ideálov – všeľudskej humanity, slobody a moci. Hoci viaceré postavy autor len načrtol, majú logické miesto v jasnej štruktúre. Nedomyslenosť je aj v tom, že konanie Dr. Galéna, liečiť len vybraných pacientov, je v rozpore s Hippokratovou prísahou[32]. Jeho požiadavka, zastaviť zbrojenie za bezodplatné odovzdanie lieku na bielu nemoc, je naivná, dostáva sa do kontrapozície s ideálom humanity, ale v celkovom vyznení zapadá do modelu narušenia mechanicky fungujúcej stavby diktatúry.

Na konci roku 1936 sa viditeľne prejavil úpadok spoločnosti, presadzovala sa čistota rasy, desaťtisíce mladých ľudí sa chystalo na vojnu, a takýto typ hry ako *Biela nemoc*, hoci aj so záverečným „pátosom", bol údernejší ako psychologicky prepracované charaktery. Čapka, ktorý si rozumel s prvým československým prezidentom Tomášom Garrique Masarykom (mali blízke názory na čechoslova-

[31] Pravicových povstalcov proti republikovej vláde viedol neskôr známy fašistický diktátor Francisco Franco, podporovaný Nemeckom a Talianskom, t. j. nacistickými krajinami.

[32] Čapkov otec bol lekár, ktorého si vážili, nešlo teda o úmysel znehodnotiť lekársky stav. To robili až nemeckí lekári v koncentračných táboroch na rôznych pokusoch na živých ľuďoch.

kizmus), si vážil aj prezident Edvard Beneš. Po prečítaní hry odmietal tragický záver a „prial si také vyznenie, ktoré by podporilo jeho politické úsilie a posilnilo vieru vo víťazstvo jeho zápasu na obranu republiky". Čapek hru dopracoval, ale pesimizmus šíriaci záver ponechal.[33]

V Prahe sa už pred uvedením tejto hry inscenátori obávali politických problémov, keďže nový dramatický text priamo odkazoval na situáciu v Nemecku. Podľa svedectva bývalého dramaturga Národného divadla v Prahe predložili text na preverenie na policajné riaditeľstvo, výsledkom čoho bolo niekoľko zmien, jednou z nich premenovanie baróna Krüga na Kroga. V Bratislave, tak ako v Prahe a Brne, sa hral už autorom precizovaný text. Kým v Prahe a Brne sa postava volala Krog, v Bratislave zostalo pôvodné meno Krüg. Táto zdanlivá drobnosť ukazuje, že na Slovensku bola predsa len miernejšia politická situácia ako v Česku. V rozmnoženom texte českej verzie textu, podľa ktorej Šulc skúšal, sa postava volá Kron. Nedá sa zistiť, kto a prečo to tak zmenil, a možno sa to stalo pri prepisovaní. Ale v knižnom vydaní Čapkovej hry v českom jazyku je uvedené pôvodné meno Krüg. Aj na plagáte SND sa postava uvádza ako Krüg a tak o nej písali aj noviny.

Prvé ohlasy/kritiky vyšli v tlači už o dva dni po premiére, ďalšie hneď nato. V ten deň odohral súbor dve predstavenia, navyše, za znížené vstupné. Novinové príspevky skoro unisono v prvé dni chválili výber hry, jej aktuálnosť. O práci režiséra s textom môžeme súdiť na základe xerokópie pravdepodobne rozpísaného textu, ktorý kopíruje originál hry.[34] V nej sú označené len minimálne škrty niektorých ne-

[33] Markéta Veselá rmi hš. *Před 70 roky měla světovou premiéru Čapkova hra Bílá nemoc.* In http://host.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=12554 [cit. 7. 12. 2015].

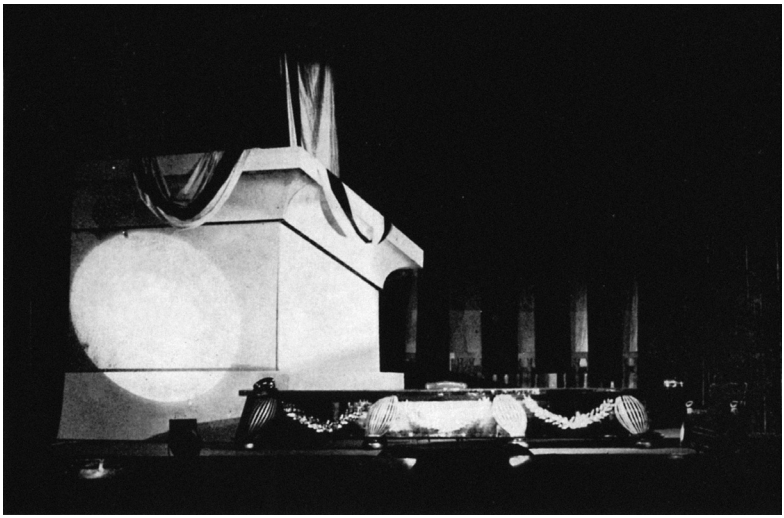
[34] Text z archívu dramaturgie Činohry Slovenského národného divadla sme porovnávali so zverejnenou Čapkovou hrou, pri ktorej je napísané, že „Znění tohoto textu vychází z díla *Bílá nemoc* tak, jak bylo vydáno v Československém spisovateli v roce 1994 (ČAPEK, Karel. *Dramata : Loupežník : R.U.R. : Věc Makropulos : Bílá nemoc : Matka*. 1. soubor. vyd. Praha : Československý spisovatel, 1994. 472 s. Spisy, sv. 7.)" Další díla Karla Čapka naleznete online na www stránkách Městské knihovny v Praze: www.mlp.cz/karelcapek. Elektronické publikování díla Karla Čapka je společným projektem Městské knihovny v Praze, Společnosti bratří Čapků, Památníku Karla Čapka a Českého národního korpusu. Pozri http://

významných výstupov (napr. v úvodnej scéne malomocných). Väčší škrt smerujúci k zdynamizovaniu deja je v závere prvého obrazu 2. dejstva v dialógu Otca a Matky a na začiatku druhého obrazu. Otec, ktorý pracuje v Krügovom podniku, z aspektu osobných ambícií pozitívne hodnotí uvoľnenie pracovných miest po úmrtí malomocných kolegov, ako aj blížiacu sa vojnu, lebo budú mať dosť práce. Preto sa stavia ku Galénovým požiadavkám kriticky. Režisér vyhodil retardujúce repliky, aby zistenie o ochorení manželky malo väčšiu gradáciu, ako aj rozhodnutie ísť s ňou za doktorom Galénom. A tak presunul dialóg malomocných zo začiatku druhého obrazu pred ambulanciou Dr. Galéna na záver štvrtého obrazu, aby kontrast názorov Otca na Galéna pred zistením manželkinej choroby a po nej bol väčší. Oveľa viac je zoškrtaný Maršalov výstup s dcérou v 3. dejstve, pričom režisér ponechal Maršalov prehovor o tom, ako povedie vojakov do boja. Nejde o významné zmeny, skôr o bežné dramaturgické zásahy.

Z doteraz dostupných materiálov nemožno zistiť, či Viktor Šulc postupoval podľa tohto inscenačného textu, alebo počas skúšok ešte ďalej vo vnútri replík škrtal a upravoval. Autor referátu v *Ľudovej politike* pozitívne hodnotí, že v SND sa „vyvarovali chýb a nedostatkov, ktoré sa ukázaly pri premiére v Prahe; hlavne týka sa to premiestnenia scény s tromi malomocnými, čo uľahčilo úlohu dvorného radcu Sigelia". Podľa tejto poznámky režisér pravdepodobne presunul prvé repliky malomocných, ktorými sa hra začína, inde a začal hneď výstupom profesora Sigelia. Nevedno, kde preložil ich výstup, ale podľa štruktúry hry je v 1. dejstve na to priestor. Recenzent oceňuje výjav s návštevou diktátora na klinike, ktorý bol, „hoci nie dokonalý, preca pôsobivejší ako pri pražskej premiére". Chváli scenériu, ktorá „bola dokonalejšia, zvlášť pri diktátorovej reči z balkónu a pri poslednej scéne".[35] Jindra Hušková pod značkou Beta okrem stručného obsa-

www.eknihyzdarma.cz/eshop-bila-nemoc.html [cit. 1. 12. 2015]. Aj na ďalších webových stránkach je dostupná rovnaká verzia textu spolu s týmto vyhlásením. Napríklad http://www.databazeknih.cz/eknihy-ke-stazeni/karel-capek-101 a i. [cit. 12. 12. 2015].

[35] Čapkova „Biela nemoc". In *Ľudová politika*, 1937, roč. 13, č. 30, s. 3 (7. 2. 1937).



Karel Čapek: *Biela nemoc*. Česká činohra SND, premiéra 5. 2. 1937. Réžia Viktor Šulc, scéna František Tröster. Fotografia prevzatá z knižnej publikácie František Tröster. Bratislava, 1983, s. 54. Bez identifikácie autora fotografie a archívu.

hu s hodnotiacim úsudkom pochválila scénu Františka Tröstera, ale bližšie nenapísala nič.[36] Josef Dvořák v krátkej správe na margo scény píše, že architekt „zúžením scény do intímneho či idylicky familiárneho rámca, ktorý v plošnom sveteľnom odraze vyrastal až do nadutosti, aby inokedy (v Maršálskych scénach) rozptylom denia na širokú plochu zhustil dojem izolovanosti, opustenosti, bezútešnosti, ktorú len srdečnosť a láska môžu vykúpiť“[37]. Najzrozumiteľnejšie sa o scénografii vyjadril Michal Považan, keď za šťastlivé riešenie spomenul „obraz nemocnice a hally diktátorovej. Bol to obraz hally s pozadím naznačujúcim balkón, ktorý v javištnom slovníku podával to, čo voláme ilúzia mohútnosti a sily; lebo pod povrchom masívnych kvadrov

[36] Beta. [Jindra Hušková.] Čapkova „Biela nemoc“ na scéne SND. v Bratislave. In *Slovenský denník*, 1937, roč. 20, č. 31, s. 5 (7. 2. 1937).

[37] Jdv. [Josef Dvořák.] Víťazstvo Karla Čapka i na scéne SND. In *Robotnícke noviny*, 1937, roč. 34, č. 31, s. 4 (7. 2. 1937).

a stlpov tají sa prázdnota, čo je materiálnou metaforou režimu a ducha diktátorského“[38].

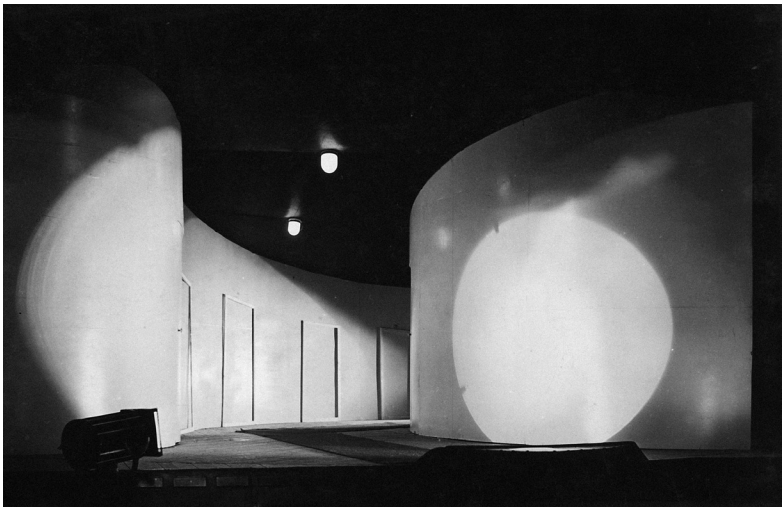
Aká teda bola Trösterova scéna hry, kde sa striedali miesta v krátkych obrazoch? Kde bolo treba okrem nemocničného prostredia (chodba v nemocnici pred izbou č. 12 a 13, pracovňa profesora Sigelia) vyriešiť aj Maršalovu pracovňu aj s otvoreným balkónom, z ktorého na začiatku druhého obrazu 3. dejstva Maršal reční k davom, priestor pred ordináciou Dr. Galéna, ako aj samotnú ordináciu, ktorá sa nachádzala mimo nemocnice, niekde na okraji mesta, ale aj byt rodiny, ulicu.[39] Herec a režisér Jozef Budský na požiadanie hlavného redaktora akademických *Dejín českého divadla* Františka Černého mu v liste z roku 1986 poslal jednoduchý „približný pôdorys scény arch. F. Tröstera“ aj s opisom. Základom scény bola kruhová točňa, na ktorú scénograf umiestnil všetky priestory. Rozdelil ich na 3 časti dvoma dva metre vysokými zvlnenými panelmi z čistých bielych stien, v ktorých strede bola nemocničná chodba Sigeliovho ústavu. Po oboch bokoch bol za stenami priestor na ostatné interiéry (pracovne, byt) s minimálnym nábytkom. Vzadu bol čierny horizont. Podľa Budského takto rozložený priestor popieral akúkoľvek opisnosť, metaforickosť, ale aj aktualizáciu a zjednocoval to, čo sa Šulcovi zdalo nejednotné. Doslova napísal: „Rok 1937 byl v politické atmosféře nabitý, nijaké nápodoby ani aktualizace nepotřeboval. Stačilo jen škrtnout sirku.“[40]

Najpresnejšie scénografiu opísal Ladislav Lajcha, ktorý sa venoval scénografickej tvorbe tohto architekta a mal k dispozícii aj scénografove osobné poznámky. Trösterovi pripomínali krátke striedania scén jednotlivých obrazov film, preto sa rozhodol pre točňu „princípom konkávnych a konvexných plôch rôznych povrchových štruktúr –

[38] M. P. [Michal Považan]. Čapkovské zrkadlo pre diktátorov: (K premiére hry Karla Čapka „Biela nemoc“). In *Slovenské zvesti*, 1937, roč. 2, č. 27, s. 4 (9. 2. 1937).

[39] V tej dobe si vari nikto nevšimol, že Čapek zakomponovaním dospelých detí do tejto hry nastolil aj problém generačný. Dotkol sa teda aj otázky budúcnosti.

[40] ČERNÝ, František. Tri texty z archívu. In PODMAKOVÁ, Dagmar (ed.). *Jozef Budský : herec, režisér, pedagóg*. Bratislava : Kabinet divadla a filmu SAV, 2001, s. 167, 165. Maketu scény uverejnil Jiří Hilmera v monografii *František Tröster*. Praha : Divadelní ústav, 1989, s. 38.



Karel Čapek: *Biela nemoc*. Česká činohra SND, premiéra 5. 2. 1937. Réžia Viktor Šulc, scéna František Tröster. Foto Archív Divadelného ústavu.

nemocnica lesklá, biela, prostredie rodiny naznačené ordinárnou tapetou, operačná sála riešená ako biela škvrna, na ktorú sa premietajú veľké, vrhnuté tiene, čím sa zvyšuje a zosilňuje dramatický účinok“[41]. Aj pri ďalšom opise scény Lajcha vychádzal z osobných poznámok architekta, keď napísal: „Osobitne pracoval s nábytkom, ktorý povýšil na samostatný objekt. Nepristavil ho ku stenám, ale postavil ho tridsať centimetrov pred ne. Tým dosiahol pri premietaní dramatický kontrast medzi stenou a nábytkom ako objektom, ktorý sa spájal s hercom.“[42]

Zo zachovaných návrhov scény či niekoľkých fotografií toto riešenie nevidieť, ale o to viac jeho účinok. Šulc znásobil ideu moci, reprezentovanú Maršalom, projekciou záberov z vojnových filmových žurnálov, na ktorých bol aj Benito Mussolini, ako reční zo známeho balkóna na námestí v Ríme. Film sa premietal na zvlnené panely/steny.

[41] LAJCHA, Ladislav. Osobnosť Františka Tröstera. In HILMERA, Jří, LAJCHA, Ladislav, ZACH, Aleš. *František Tröster*. Bratislava : Tatran, 1983, s. 53.

[42] Tamže.

Karel Čapek: *Biela nemoc*. Česká činohra SND, premiéra 5. 2. 1937. Réžia Viktor Šulc, scéna František Tröster. Maketa. Foto Archív Divadelného ústavu.

Tröster spomínal, že „filmová projekcia valiacich sa tankov a záberov z bitiek na krútiace sa zakrivené plochy rôznych povrchových štruktúr pri zmenách scén nepustila diváka z atmosféry javiskového diania, ba naopak, podčiarkla a zosilnila účinok a podporila protivojnovú tendenciu hry. Tým som vlastne ‚zdivadelnil' film a urobil ho súčasťou, pomôckou divadla"[43]. Podľa Ivy Mojžišovej „zdynamizovaním javiskového priestoru, zvlnenými tvarmi múrov nemocničných chodieb pripomenul Tröster Le Corbusiera". Aj ona sa zmieňuje o kontrastoch „svetla a tmy" a pridáva, že „zväčšené tiene na hladkých konkávne alebo konvexne prehnutých stenách tentoraz nemali ideálny básnický zmysel, ich úlohou bolo dopovedúvať, objasňovať morálny aj politický apel inscenácie"[44].

[43] Tamže.

[44] MOJŽIŠOVÁ, Iva. Javisko ako dielňa avantgardy 1931 – 1944. In MOJŽIŠOVÁ, Iva, POLÁČKOVÁ, Dagmar. *Slovenská divadelná scénografia / Slovak Stage Design: 1920 – 2000*. Bratislava : Slovenská národná galéria; Divadelný ústav, 2004, s. 52 – 53.

Karel Čapek: *Biela nemoc*. Bohuš Rendl (I. asistent), Karla Vaňková (II. asistentka). Česká činohra SND, premiéra 5. 2. 1937. Réžia Viktor Šulc. Foto Archív Divadelného ústavu.

Tieto opisy, vychádzajúce z Trösterových poznámok a viacerých článkov v českých výtvarných časopisoch, približujú aspoň čiastočne scénu *Bielej nemoci* a ako s ňou Šulc pracoval. Zvlnené steny chodby bolo pravdepodobne pri otáčaní točne vidieť z dvoch proti sebe postavených strán. Na zvyšných dvoch stranách boli umiestnené ostatné hracie priestory.

Scénografovo riešenie bolo priam fenomenálne. V tejto Čapkovej hre je veľa postáv a využitie „filmového" strihu točňou zjednodušilo problémy ich príchodov na scénu a odchodov z nej, režisér sa mohol sústrediť na hercov. Zaujímavé je, ako architekt v súlade so správaním sa nastupujúcej nacistickej moci, ktorá všetko zveličovala, vyriešil „pracovňu diktátora neúmerne predĺženým písacím stolom s dutými, súdkovitými nohami, a tým posunul dramatické vzťahy medzi postavami". Tak získal väčší odstup diktátora od ľudu. Scénograf brilantne vystihol tému pominuteľnosti takýchto diktátorov, keď „doska stola bola navonok robustná, ale stála na dutých chatrných nohách. Tröster

nechal nohy vyrobiť z tenkých prehýbaných preglejok a svietil na ne bočným svetlom“[45].

Takto utvoril nielen silný emotívny zážitok, ale aj hlbokú katarziu. O sile svetla, ktorým sa dá formovať priestor, Tröster napísal: „Skutečnost umocněná světlem reflektoru, podřizuje se dynamice děje. Herce vyhmatávame z prostoru ze všech pohledu a pomocí materiálů, vržených stínů, umělého osvětlení, i polohou, a tak ukazujeme nové pohledy na člověka a jeho poměr k okolnímu světu.“[46]

Nemožno sa čudovať, že recenzenti nevedeli opísať takú zložitú a zároveň zaujímavo výstižnú scénu, ktorá ich tak uchvátila. Vôbec sa nezmienili o tom, ako scénograf v porovnaní so zveličením diktátorovej pracovne zmenšil domácnosť bezvýznamnej rodiny nasvecovaním jednotlivých postáv či výstupov. Rovnako postupoval aj pri Dr. Galénovi a výstupoch v nemocnici. Veľmi dobre vidieť túto prácu so svetlom na fotografiách uverejnených v katalógu *František Tröster: Básnik světla a prostoru : Artist of Light and Space*,[47] kde aj pri davových scénach v *Bielej nemoci* režisér prostredníctvom ostrého kruhového svetla zdôraznil tú-ktorú postavu tak, že jej čierny tieň na bielom pozadí ju zväčšuje, čím znásobuje jej význam.

Na inscenácii *Bielej nemoci* možno dokumentovať výnimočnú spoluprácu Viktora Šulca a Františka Tröstera, ktorá vyústila do jednoty javiskového celku, kde scénograf vystihol zmysel protivojnového textu.

Lenže to práve zmobilizovalo časť ľudáckej tlače na zásadné odmietnutie titulu na scéne SND. Aj z toho dôvodu, že o inscenáciu bol zo strany divákov veľký záujem, čo sa nepáčilo autorovi z *Národných novín*, keď napísal: „Na všetkých tunajších predstaveniach bolo

---

45 LAJCHA, Ladislav. Osobnosť Františka Tröstera. In HILMERA, LAJCHA, ZACH, *František Tröster*, s. 59.

46 Architekt sa k tejto téme venoval v príspevku Poznámky o scéne, ktorý vyšiel In *Nová česká scéna*. Praha, 1987, zvláštní otisk *Života, listu pro výtvarnou práci a uměleckou kulturu*, XV, 1935 – 1936, s. 40. Citát je prevzatý z MOJŽIŠOVÁ, Iva. Javisko ako dielňa avantgardy 1931 – 1944. In MOJŽIŠOVÁ, POLÁČKOVÁ, *Slovenská divadelná scénografia...*, s. 49.

47 Praha : Obecní dům, 2007, s. 83.

napodiv mnoho židov, ktorí ináčej českú a slovenskú činohru nenavštevujú. Prišli iste preto, lebo chceli vidieť útok na vládu Nemecka, útok proti vojenstvu a odtiaľ asi potlesk pri reči o generáloch, čo sa „v zadu" ukrývajú."[48] Recenzent zanechal svedectvo, že diváci reagovali v zmysle Čapkovho posolstva, mnohí aj preto, že sa ich protižidovské zákony priamo dotýkali. Aj denník *Slovák* hneď po premiére konštatoval, že z vnútropolitických príčin nepovažuje výber hry za dobrý.[49] Jeho autor sa mýlil, keď napísal, že „u nás táto hra nebude účinkovať dobre, lebo my sa nemôžeme spoliehať na podstreleného Dr. Galena, ktorý bude diktátorov sveta terorizovať v záujme nášho i svetového pokoja a nebude liečiť ich rozpadajúce sa telá. Spoľahnúť sa môžeme len sami na seba a nikdy nie na náhodilé objavy a vynálezy vo svete ideologickom alebo vedeckom"[50]. Ani tieto noviny si neodpustili poznámku o tom, že „celé hľadisko a obecenstvo, regrutujúce sa väčšinou z Čechov, búrlive prejavovalo svoju antipatiu proti vojne a proti diktátorskému režimu". A ako jedny z mála spomenuli, že v hre „Maršal vypovedáva vojnu proti maličkému štátu v susedstve, ktorý sa však svojím letectvom a armádou udatne bráni". Anonymný autor v *Národných novinách* radil Čapkovi, že „mohol svoj nesporný talent obrátiť radšej iným smerom a použiť ho u iného námetu". Tvrdo vyznievajú nasledujúce slová o tom, že „takáto politicko-polemická hra rozhodne nemala prísť na popredné, štátom subvencované scény.[51] Mal by sa z nich konečne odstrániť nešvár politicko-propagačných hier"[52]. *Slovenské zvesti* dali väčší priestor negatívnym hlasom, ale aj odpovediam. Výmena názorov na ich stránkach, resp. medzi denníkmi *Slovák* a *Robotnícke noviny* nepriniesla okrem osočovania a obrany, neraz aj útočnej, žiadny osvetľujúci pohľad do bližšieho opisu Šulcovej

[48] [Bez autora.] Čapkova „Biela nemoc". In *Narodnie noviny*, 1937, roč. 68, č. 19, s. 5 (13. 2. 1937).

[49] [Bez autora.] Nová Čapkova hra v SND. In *Slovák*, 1937, roč. 19-1, č. 30, s. 9 (7. 2. 1937).

[50] Tamže.

[51] Autor mal na mysli pravdepodobne aj divadlá v Prahe a Brne, pretože z jeho príspevku poznať, že ich videl.

[52] [Bez autora.], Čapkova „Biela nemoc", *Narodnie noviny*.

inscenácie. K odmietnutiu *Bielej nemoci* sa *Slovák* vrátil o niekoľko dní ešte raz. Konštatuje, že hra neprispieva záujmom republiky, že to, čo spôsobila, bude musieť štát naprávať, lebo „aj umelci majú povinnosť, keď už nenapomáhať, vtedy aspoň nekaziť konsolidačné dielo medzištátneho a medzinárodného života“[53].

Hra a inscenácia rozdeľovali prostredníctvom tlače časť verejnosti. Preto Spolok socialistických akademikov usporiadal aj o *Bielej nemoci* po troch mesiacoch od premiéry diskusiu. Hlavný referát predniesol Michal Považan a koreferát M. Mittelmann-Dedinský, ktorí obhajovali zaradenie titulu, ale i inscenáciu. Správu o tejto diskusii priniesli *Slovenské zvesti*, ktoré sa tiež zastali Čapka a Šulca. Autor informuje, že tí kritici hry a inscenácie, ktorí sa „vyjadrovali odmietave, až nepriateľsky“, sa na stretnutie nedostavili, hoci ich pozvali. Neodpustil si poznámku, „že títo ‚kritikovia‘ nemali odvahy postaviť sa zoči-voči tým, ktorých ohovárali“.[54] Viktor Šulc v príspevku, ktorý vyšiel v *Slovenských zvestiach* koncom apríla, reagoval nielen na diskusiu, ale kriticky sa vyjadril aj k nedostatkom hry, najmä v jej závere. Naďalej obhajoval uvedenie *Bielej nemoci* v tak dôležitom politickom boji o Európu.[55]

Inscenácia Čapkovej hry v Bratislave sa stala súčasťou aj vnútro republikového politického boja o tom, na ktorú stranu sa malý štát, akým bolo Československo, pridá. Ale okrem tohto vyznenia priniesla rad zaujímavých hereckých interpretácií postáv.

Už prvý obraz 1. dejstva v dialógu malomocných sa na javisku začala rozvíjať veľká metafora šíriacej sa bielej nemoci. Nešlo len o antonymum významu slov biely – čierny, ale o vyslovenie strachu z rozširujúceho sa (čierneho) moru. Ich slová ubiehali medzi vlnitými stenami nemocničnej chodby, smerujúcej za roh – bez poznania konca osudu zamorených. Nezachovali sa návrhy ani fotografie kostýmov

[53] [Bez autora.] Osoží nám „Biela nemoc“? In *Slovák*, 1937, roč. 19, č. 39, s. 4 (18. 2. 1937).

[54] TURČAN, Jožo. Diskusia o „Bielej nemoci“. In *Slovenské zvesti*, 1937, roč. 2, s. 6 (25. 4. 1937).

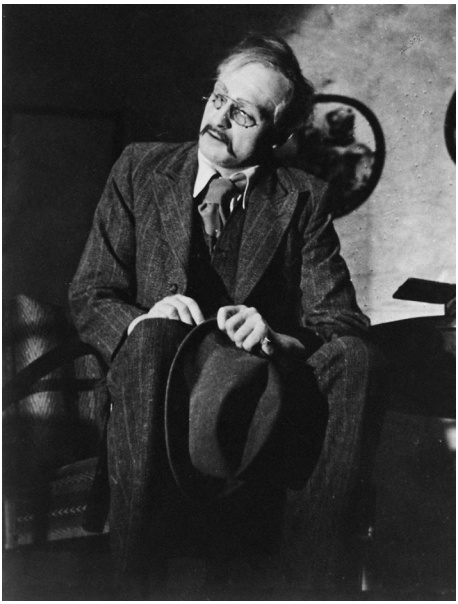
[55] Pozri ŠULC, Viktor. O „Bielej nemoci“. In *Slovenské zvesti*, 1937, roč. 2, s. 7 (29. 4. 1937), ale aj: Red. Náhľady Viktora Šulca. In *Film a divadlo*, 1959, roč. 3, č. 6, s. 4 (31. 3. 1959).

pacientov, možno len predpokladať, že boli zafačovaní, ako píše Čapek v autorských poznámkach. Lebo pri iných priestoroch a postavách režisér a scénograf konali v intenciách autora. Rýchle striedanie miesta deja sa realizovalo prostredníctvom otáčania točne a svietením. Tieto rýchle premeny priestoru dynamizovali inscenáciu.

Druhý obraz v pracovni prof. Sigelia prináša už rozčerenie hladiny pokojných vôd. Dialóg hlavného lekára s novinárom o pandémii potvrdzoval zmierenie, neschopnosť čokoľvek podniknúť na jej zastavenie (paralela s politickou situáciou). Malý čierny ledva viditeľný mikroskop v ľavom rohu jednej fotografie, sa stal znakom rezignácie. Pri jeho použití sa mohol stať zbraňou proti tomuto bakteriálnemu ochoreniu, pod sklíčkom ktorého pri čo najmenšej zväčšenine možno vidieť nebezpečenstvo. Viktor Šulc ponechal dominantného, neotrasiteľného profesora a proti nemu postavil tichého, úslužného, zhrbeného Dr. Galéna. Stret ich názorov a konania vyjadril už obsadením.

O postave dvorného radcu Dr. Sigelia v stvárnení významného herca, ktorý hodne aj režíroval, Drahoša Želenského, zanechali pamätníci krátke pochvalné vyjadrenia. Z nich vychádza, že stvárnil profesora kliniky v intenciách textu, t. j. človeka túžiaceho po sláve, a osobnom zisku. Oceňovali najmä krásne a dramaticky členenú reč. Nič bližšie o kostýme či ďalších hereckých prostriedkoch. Postava je už od autora koncipovaná plocho, bez výraznejších dramatických konfliktov.

Tlač písala aj o hercoch stručne v zmysle prijatia či odmietnutia tej-ktorej postavy. Dr. Galéna stvárnil Jozef Budský, ktorý zanechal najzaujímavejšie svedectvo. Historik divadla má skúseností s tým, že mladí herci maskou, chôdzou, rečou hrajú neraz postavy staršieho veku, ale Galén nie je obyčajná dramatická postava. Medzi 26-ročným Budským a Galénom, ktorý bojoval v 1. svetovej vojne a videl všetky zverstvá, čo narobí vojna s ľuďmi, bol minimálne 20-ročný rozdiel. Galén nie je len lekárom, je „hovorcom" tej časti Európy, ktorá si nepraje vojnu. Režisér Šulc si u riaditeľa Antonína Drašara vymohol, že Galéna bude hrať mladý herec. Podľa Budského túto postavu chceli hrať aj iní, ktorí sa svojím naturelom na to lepšie hodili. Budský F. Černému napísal, že „vznikl ostrý, nikdy předtím neznámý spor,



Karel Čapek: *Biela nemoc*. Jozef Budský (Dr. Galén). Česká činohra SND, premiéra 5. 2. 1937. Réžia Viktor Šulc. Foto Archív Divadelného ústavu.

kterého důsledky se přenesly i do skoušek. Šulc tentokrát prosadil svoje obsazení Galéna v zkouškách i jeho koncepci. Tím ale Šulc nejen na sebe, ale i na mne vložil takové břemeno odpovědnosti, které bylo velmi těžké unést. U mne, ještě navíc, byla tu odpovědnost vůči Šulcovi za jeho bezhraničnou důvěru v moje herecké schopnosti“[56].

Budského slová nepriamo potvrdzuje aj popredná herečka českého súboru Ružena Porubská: „Šulc nikdy nenútil herca k určitým postupom, s ktorými herec nesúhlasil, a nikdy to neprekročilo zámer funkčného začlenenia a estetického účinku na diváka. Režisér Šulc totiž pokladal herca za hlavného uskutočňovateľa dramatickej predlohy.“[57] Jej bývalý herecký kolega J. Budský v podstate potvrdil jej skúsenosti, keď pri Tihelkovom Maršalovi uviedol, že tento veľký herec si

[56] ČERNÝ, František. Tri texty z archívu. In PODMAKOVÁ, *Jozef Budský: herec, režisér, pedagóg*, s. 166.

[57] PORUBSKÁ, Ružena. Rozpomienky na Viktora Šulca. In *Slovenské divadlo*, 1958, roč. 6, č. 3, s. 242.

aj v tej diktátorskej postave zachoval svoje „ľudské, čapkovské jadro“, bez opozeraných patetických póz a hlasného pokrikovania[58].

Galén v hre nie je partnerom ani Dr. Sigeliovi, ani Maršalovi. Čapek mu tiež nepomohol v prvom výstupe so Sigeliom, ktorého žiada o možnosť vyskúšať svoj liek na Sigeliových pacientoch. Galén pôsobí rozpačito, nezaujímavo, navyše je Grék, z Pergama, nemá teda čistý pôvod.[59] Súbor veľa neskúšal, dokopy mali desať alebo dvanásť skúšok, ale konali sa v mrazivej atmosfére, lebo Šulcova koncepcia mladého Galéna sa dostávala čoraz viac do rozporu s Čapkovým Galénom. Obidvaja boli nešťastní, nevediac, čo robiť. V roku 2001 vyšiel v týždenníku *Kultúrny život* výber z knihy memoárov J. Budského[60]. V nich herec-režisér Budský bližšie opisuje moment, keď našiel cestu k rozhaleniu tejto postavy pomocou iných Čapkových diel: „Premietam si Čapkove romány, drámy (v niektorých som hral), cestopisy, no najmä poviedky a fejtóny, v ktorých presvecuje malé veci a obyčajných ľudí. Malé veci – prostých ľudí. Šulc má pravdu, zamieňa sa len slovo. Zapálený za presvietený. To, koľko má Galén rokov, zrazu nie je podstatné, Ide o to presvietenie, prežiarenie!“[61] A jeho Galén naozaj nebol bojovný, pôsobil skromne, ticho, bez veľkých gest prišiel ponúknuť ako lekár svoju pomoc. Na sebe mal „starý obnosený, veľmi voľný jednoradový oblek s vestou a rovnako obnosené, ale čisté čierne topánky, starý klobúk a veľký nevyžehlený lekársky plášť“[62]. Prešedivená, do čela sčesaná parochňa, ovisnuté fúzy, cviker a hodinky na retiazke charakterizovali pokorného lekára, ktorý pred eleganciou dáva prednosť vede. Inscenátori to nemuseli zdôrazniť ani umiestne-

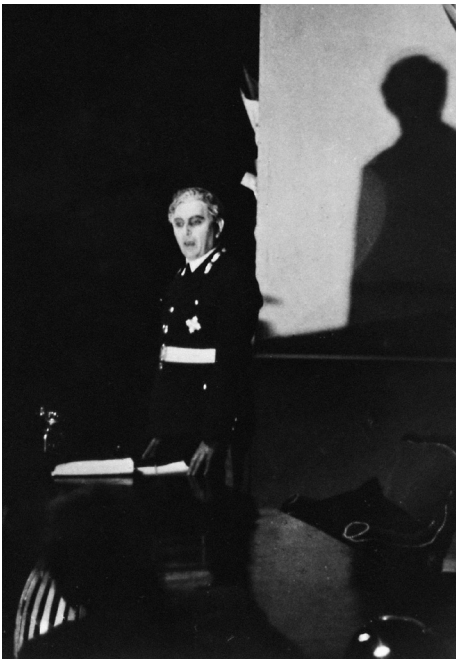
[58] Pozri Budského list F. Černému. In PODMAKOVÁ, *Jozef Budský: herec, režisér, pedagóg*, s. 167.

[59] Odkaz na nemecké antisemitské zákony o ríšskom občianstve a i.

[60] Jozef Budský sa narodil v roku 1911, na Slovensko do českej činohry SND prišiel v roku 1935. Po zrušení českej činohry zostal na Slovensku. Patril k predstaviteľom moderného prúdu slovenského činoherného divadla. Na plagáte k predstaveniu *Bielej nemoci* má už uvedené krstné meno po slovensky, t. j. Jozef.

[61] BUDSKÝ, Jozef. Dúhové oblúky: Výber z memoárov. 2. Časť. XI. kapitola. Spracovala [vb] [Viera Budská]. In *Kultúrny život*, 2001, roč. 2, č. 20, s. 11 (16. 5. 2001).

[62] Tamže.



Karel Čapek: *Biela nemoc*. Antonín Tihelka (Maršal). Česká činohra SND, premiéra 5. 2. 1937. Réžia Viktor Šulc. Foto Archív Divadelného ústavu.

ním mikroskopu do jeho pracovne/ambulancie. Postavou a hlasom navonok zlomeného človeka, ale práve to utváralo kontrast s „nezlomným, až fanaticky krutým základným rysom“[63]. Kritici ho vnímali ako utisnutého, slabého a bojazlivého človiečika, ktorý v rukách žmolil svoj klobúk[64]. Viacerí použili pojem „ľudomil“, ale zdôrazňovali, že v tejto postave herec dokázal tvrdo a zaujato vystupovať proti vojne, a to v mene mieru.

Len jeden recenzent neprijal túto koncepciu, pretože je ťažké si „predstaviť, aby lekár vynálezca dôležitého séra, pri všetkej jeho humanite, skromnosti a pacifickom založení choval sa tak krajne nemotorne a aby predstavoval zjav viac poľutovaniahodný, ako sympatie

[63] Kostolný, A[ndrej]. Čapkova „Bílá nemoc“. In *Politika*, 1937, roč. 7, č. 3, s. 36 (15. 2. 1937).

[64] MITTELMANN-DEDINSKÝ, *Viktor Šulc: Cesta režiséra*, s. 175.

vzbudzujúci“[65]. Lenže aj Šulcov životopisec pripomína, že tento režisér často obsadzoval hercov do postáv protikladne, tak, že „zdanlivo odporovali ich naturelu, tragické úlohy hercom s komickým nádychom, a tým zas so vznešenosťou tragiky“[66]. Pri Budského interpretácii Galéna a Šulcovom zakomponovaní herca do priestoru uviedol príklad, ako bol herec súčasťou tohto priestoru a ako on hral v tomto priestore, ktorý si s ním hral: „Budský-Galén kráča ulicou, ktorá manifestuje za Maršala. Budský-Galén ide zhrbený, tichý, lebo to bol človek s dušou tichou a miernou, jakubovskou, ako by povedal Thomas Mann, hlavu má trochu nabok a nám i sebe samému pripadá malý, maličký v tomto veľkom virvare.“ Pritom „Šulc nechal premietať na zadný prospekt výjav z obrovitej manifestácie talianskych fašistov v Miláne pri príchode Mussoliniho. Javisko sa nesmierne prehlbuje, dostáva akýsi príšerne mohutný priestor, v ktorom sa Budský-Galén už-už stráca. Musí sa stratiť, musí zahynúť v tomto drvivo mohutnom priestore, kde pre tichosť nieto miesta“[67]. Dedinský nezanechal bližšie svedectvo o tom, v ktorom obraze režisér dáva vyznieť beznádej Galénovho boja proti zbrojeniu a vojne, ktorý prehráva. Ani nikto iný takto podrobne o tomto výstupe nenapísal. Najpravdepodobnejšie je, že to bol záver tretieho obrazu posledného dejstva, teda záver hry.

Ojedinelý hlas kritika z *Ľudovej politiky* očakával prvoplánovú interpretáciu a požadoval od interpreta Galénovej postavy energickejšie prenášať autorove myšlienky. Tak koncipoval postavu Maršala Anton Tihelka. Nemal fúziky, no aj tak pripomínal Hitlera, lebo používal rovnaké gestá, hystericky kričal a od nemeckého diktátora prevzal aj „jeho rečnícke pauzy a teatrálnosť“[68]. Pre niektorých recenzentov pôsobili diktátorova povýšenosť a panovačnosť ľudsky presvedčivo, najmä v predposlednej scéne[69], kde stále verí svojim myšlienkam, pre-

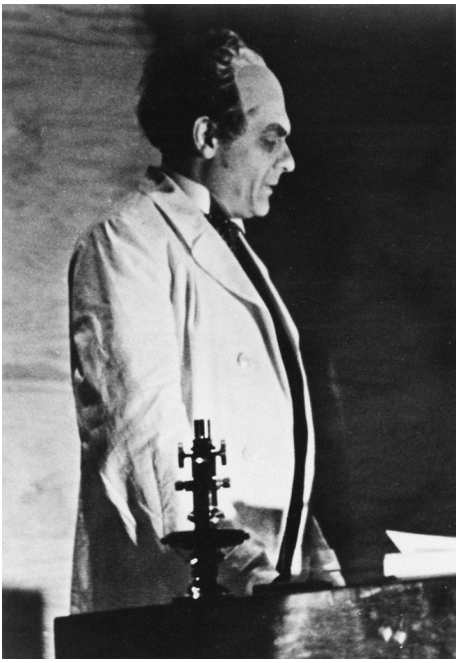
[65] [Bez autora.] Čapkova „Biela nemoc“. In *Ľudová politika*, roč. 13, č. 30, s. 3 (7. 2. 1937).

[66] DEDINSKÝ, M. M. [Móric Mittelmann]. Herci Šulcovho javiska. *In Film a divadlo*, roč. 3, č. 5, 15. 3. 1959, s. 4.

[67] Tamže, s. 17.

[68] MITTELMANN-DEDINSKÝ, Móric. *Viktor Šulc: Cesta režiséra*, s. 175.

[69] Beta. [Jindra Hušková], Čapkova „Biela nemoc“ na scéne SND, *Slovenský denník*.



Karel Čapek: *Biela nemoc*. Drahoš Želenský (Profesor Sigelius). Česká činohra SND, premiéra 5. 2. 1937. Réžia Viktor Šulc. Foto Archív Divadelného ústavu.

hovorí k davu, hoci vie, že už aj on je chorý. Pre vtedajších divákov, ale aj súčasníkov fotografia Tihelkovho Maršala pripomína desiatky iných maršalov z nemeckých spravodajských filmov s mapou v pozadí. V Šulcovej inscenácii Maršal stojí pred bielou stenou – obraznou mapou, z ktorej sú vymazané doterajšie krajiny ako predzvesť obrazu budúcej nemeckej expanzie.

Aj *Robotnícke noviny* pochválili Tihelku tvrdého, úsečného, nedemagogického, sám sebou sa opájajúceho. Pre iných herec stvárnil diktátora konvenčne, navrhovali stlmiť v prehnanej hlučnosti, prežívať viac do vnútra[70]. Podľa M. M. Dedinského pôsobil Maršal smiešne. Pri prázdnom čiernom stole s jedným telefónom asocioval Hitlera ako smiešnu figúrku, ale hrôzostrašnú svojou silou. Kritik doslova napísal: „Strašný pohľad, cítiš, že to bude stáť milióny ľudských životov, cítiš

[70] KOSTOLNÝ, Čapkova „Bílá nemoc“, *Politika.*

Karel Čapek:
Biela nemoc.
Karel Rint (Otec).
Česká činohra SND,
premiéra 5. 2. 1937.
Réžia Viktor Šulc.
Foto Archív
Divadelného ústavu.

krv, pot a slzy, ale cítiš aj smiešnosť megalomana, po ktorom nezostane viac ako po úbohom červíkovi. Márne sa Maršal –Tihelka vypína vo svojej čiernej SS-uniforme, márne vytŕča prsia, stôl, čierny stôl je stále väčší a priestor, v ktorom tie prsia vytŕča, je ešte väčší, ešte mohutnejší ako stôl.“[71]

Recenzenti málo písali o hercoch v stredných či menších postavách, aj keď mali dôležité miesto v dramatickej výstavbe hry. O interpretácii postavy baróna Krüga, ktorého stvárnil Karol Hradilák, zanechali povrchné svedectvo. V pol vetách sa zhodli, že ho hral disciplinovane,

[71] DEDINSKÝ, M. M. Herci Šulcovho javiska, s. 4.

Karel Čapek: *Biela nemoc*. Karel Rint (Otec). Česká činohra SND, premiéra 5. 2. 1937. Réžia Viktor Šulc. Foto Archív Divadelného ústavu.

dosť bezfarebne, skôr umiernene ako konfliktne. Aj keď Krüg nemá vo svojom parte žiadne vnútorné napätie (a to aj napriek tomu, že nakazený Krüg sa zastrelí, keď ho Dr. Galén odmietne liečiť), logicky musela táto postava asociovať majiteľa Kruppových zbrojárskych podnikov, vyrábajúcich rôzne druhy vojenských zbraní.

Karola Rinta v postave Otca rodiny na zachovaných fotografiách nevidieť s nemeckou šiltovkou na hlave, ktorú nosil doma[72], ale v tmavom prúžkovanom obleku. Či vo svojom meštiackom byte, či u Dr. Galéna, čakajúc na prijatie s chorou manželkou. Nevyzerá skromne,

[72] MITTELMANN-DEDINSKÝ, *Viktor Šulc: Cesta režiséra*, s. 175.

skôr povýšenecky, úradnícky. Podľa kritičky Rint získal obecenstvo svojím zmyslom pre jednoduchý humor.[73] A. Kostolný konštatuje, že bol bezprostredný, ale neurobil nič iné, ako že si „zahral na ‚pantátu' hlučného nacionalistu, pritom oslneného výhľadom na kariéru" [74]. Z ďalších slov kritika vychádza, že ani v obraze u Dr. Galéna s chorou manželkou Otec rodiny v podaní Karola Rinta neprejavil ľudské city. Z týchto svedectiev sa nemožno ubrániť dojmu, že okrem Budského Galéna, sčasti Tihelkovho Maršala a Želenského Sigelia – čo sa dá len predpokladať – ostatní herci využili skôr svoje osvedčené herecké prostriedky v postavách, ktoré nemajú taký part.

Škoda, že sa nezachovali žiadne ohlasy o interpretácii postáv detí – Dcéry, ktorú stvárnila práve Ružena Porubská a Syna Rintových a Maršalovej dcéry či Krügovho syna. U Rintovcov Čapek na malom priestore, v dvoch-troch replikách otvára tému výmeny generácií, a to dosť kruto. Z nich vyplýva, že starí ľudia po päťdesiatke musia uvoľniť miesto mladým, aby mali zamestnanie, hoci aj smrťou na ochorenie bielej nemoci. Maršalova Dcéra ako žena (paralela s Rintovou manželkou – Matkou) má ľudskejší rozmer, prosí otca, aby zastavil vojnu, kým Krügov synovec je vojak, celou dušou zapálený za vojnu, a to aj po otcovej samovražde. Bolo by zaujímavé dozvedieť sa aspoň z nejakého náčrtu, či zostali v prvotnej polohe, či prostredníctvom nich režisér riešil všeobecné generačné, rodinné otázky, alebo predstavovali obraz vojaka mladej krvi nacistických organizácií.

Aj keď sa podľa dostupných materiálov nedá priblížiť Šulcova inscenácia *Bielej nemoci* po obrazoch, má význačné miesto v slovenskom divadle. Spoločensko-politickou odvahou, inscenačným prístupom, scénografickým poňatím a hereckým výkonom, minimálne Jozefa Budského. V čase svojho vzniku sa stala otvorenou výzvou boja proti militarizmu a nastupujúcim vojnovým konfliktom v Európe. Karel Čapek, ktorý sa preslávil aj ďaleko za hranicami hrou *R. U. R.*, napísal tentoraz hru proti nemeckému fašizmu. A Šulc ju aj tak inscenoval. V takomto duchu ju vnímali diváci, kritici, politici, takto ju pocho-

[73] Beta, Čapkova „Biela nemoc" na scéne SND v Bratislave, *Slovenský denník*.
[74] KOSTOLNÝ, Čapkova „Bílá nemoc", *Politika.*

pila aj nemecká diplomatická misia, ktorá protestovala. Bratislavská inscenácia sa neskrývala za metafory, inotaje. Režisér nemusel nič dopisovať, prepisovať. Stačilo umiestniť herca v priestore s minimálnym nábytkom a ešte s menším počtom rekvizít a nasvietiť. V roku 1984 pripomenul M. M. Dedinský čitateľovi svojej knihy to, čo si mohli uvedomiť čitatelia Šulcovho príspevku už v apríli 1938 po verejnej diskusii o tejto inscenácii. A síce, že „Šulc vložil do tejto inscenácie optimizmus, hlboký a múdry, ktorý v Čapkovi márne hľadal“[75].

Režisér Viktor Šulc zanechal posolstvo, ktoré malo širšiu platnosť, nielen pre čas, keď vzniklo, keď napísal: „Smútok, ktorý zanecháva koniec tejto tragédie, je taký bolestný, že sa môže stať činorodým – aspoň ja takto chápem básnika Čapka. Zúfalstvo tohto konca môže sa stať kritériom v mysli azda váhajúcej a ľahostajnej, ale verím, že generácia, ktorá sa bude kriticky a vážne rozhodovať v okamihu krízy a neistoty, zachová národu a štátu, jednotlivcovi a kolektívu tú potrebnú atmosféru, ktorá nevyhnutne prináleží životu kultúrneho a svedomitého národa, t. j. slobodu ducha.“[76]

Podľa Čapkovej predlohy nakrútil v roku 1937 Hugo Haas film *Bílá nemoc*. Dva dni po jeho premiére v decembri toho istého roku už protestovalo nemecké veľvyslanectvo v Prahe. O jedenásť mesiacov prišiel úplný zákaz premietania tohto filmu. Jeho negatív sa podarilo vyviezť za hranice, kde sa uvádzal pod názvom *Pád tyrana*. Tieto informácie zdanlivo nesúvisia so Šulcovou inscenáciou, ale zapadajú do celkového obrazu doby, keď Čapek hru napísal a keď vznikli v Československu prvé inscenácie.

Českú činohru SND na jeseň 1938 zrušili. Šulc sa vracia do Čiech približne v období, keď zomiera Karel Čapek (december 1938), ktorý tak „vykĺzol“ gestapu. Ďalšie udalosti v Európe počas nasledujúcich rokov ukázali, akým dobrým prognostikom bol Viktor Šulc. Prognostikom časov, v ktorých prišiel o slobodu a život.

Stal sa zakladateľom modernej tradície slovenského divadla, hoci

[75] MITTELMANN-DEDINSKÝ, *Viktor Šulc: Cesta režiséra*, s. 176.

[76] ŠULC, Viktor. O „Bielej nemoci“. In *Slovenské zvesti*, 1937, roč. 2, s. 7 (29. 4. 1937), ale aj: Red. Náhľady Viktora Šulca. In *Film a divadlo*, 1959, s. 14.

pôsobil v českom súbore, hrajúcim v českom jazyku. Na javisko priniesol závažné sociálne otázky a problémy súčasného sveta. Tituly, ktoré si vyberal popri tých, ktoré mu boli „dodané“, dokumentujú čoraz vyššiu náročnosť na diváka, schopného vnímať jemné nuansy, metafory, inotaje. Priviedol na spoluprácu so SND architekta Františka Tröstera. Rozvíjal hercove dispozície, smeroval k syntéze javiskového diela cez všetky zložky, najmä cez hru, priestor, výtvarné poňatie textu a herca ku Gesammtkunstwerku.

Tichý dialóg vo forme a prostriedkoch, ktorý Viktor Šulc viedol so slovenskou činohrou, obohatil slovenské divadelníctvo. Niektorí členovia súboru v ďalšom období rozvíjali jeho odkaz divadla ako „politicko-etickej inštitúcie“.

Od rekonštrukcie divadelnej inscenácie
ku kultúrnym dejinám?

Záver

ĎALŠIE PERSPEKTÍVY VÝSKUMU

Píše sa koniec roka 2015. V roku 2020 si budeme pripomínať sto rokov Slovenského národného divadla. O štyri roky bude mať naša prvá scéna „na krku" prípravu osláv a riešiteľský tím projektu by mal mať „z krku" väčšinu prác na záverečnej knižnej publikácii rekonštrukcií divadelných inscenácií SND za roky 1920 – 2020 (do 28. 2. 2020, keďže „otváracie" predstavenie SND sa konalo 1. 3. 1920).

V januári 2016 sa začína II. výskumná etapa – pokračovanie na reflexii dejín SND prostredníctvom rekonštrukcie vybraných kľúčových inscenácií SND v rokoch 1938 – 1970 (konkrétne od sezóny 1938/1939) z oblasti činohry a opery.

Riešitelia by aj v tejto etape mali vychádzať zo selekcie inscenácií z archívnych materiálov. Archívy z rokov 1938 – 1970 sú pre divadelných výskumníkov v porovnaní s minulým obdobím podstatne bohatšie na historicky spracovaný dokumentačný materiál (recenzie, štúdie, fotografie, rozhovory, na vlastné spomienky na osobné stretnutia s tvorcami inscenácií, pamätníkmi udalostí), spomienky oral history na zvukových či obrazových nosičoch, vydané spomienky hercov, často bez teatrologického zredigovania, resp. komentára[1]. Nevieme však, čo nás čaká, keď budeme hľadať režijné knihy, inšpicientské scenáre. Veď mnohé z nich mohli poslúžiť ako podklad pre režiséra i kameramanov televízneho záznamu inscenácie[2]. Nebývalo u nás zvykom odkladať tieto knihy, málokto myslel na to, „co z nás slávů zbude o sto roků", či budú mať nasledovníci záujem aj o uchovanie divadelných čriepok z toho, čo posledným predstavením – derniérou – navždy odišlo.

V predchádzajúcich troch rokoch sme sa zoznamovali so zbierka-

[1] Máme na mysli poznámky k tým informáciám, ktoré sú viditeľne chybné (roky, názvy), resp. k tým, ktoré sa krížovým overovaním ukážu ako sporné, chybné či zavádzajúce.

[2] Spočiatku sa robili priame prenosy, ale od konca 60. rokov televízne záznamy kvalitných divadelných inscenácií.

mi slovenských a zahraničných archívov, v ktorých by sa mohli nájsť informácie o tvorbe či tvorcoch inscenácií z obdobia 1920 – 1938, či aspoň len nejaká zmienka. Vzťah tvorcov k tomu, čo a ako sa z ich práce zaznamená a uchová, ale najmä tých, ktorí za kultúru a vedu v krajine zodpovedajú, je oveľa vlažnejší ako za hranicami, nech sa pozeráme na ktorúkoľvek stranu. Výskum v oblasti divadelnej historiografie neprináša štátu vyčísliteľné prostriedky, priam nemožné je nájsť prepojenie spolupráce s priemyslom, ako sa to v súčasnosti od vedy aj na Slovensku požaduje. Zložité je zdôvodňovanie, že v oblasti objavovania nepoznaného v dejinách umenovedy, zvlášť divadelnej tvorby – v tomto prípade umeleckej činnosti Slovenského národného divadla – je potrebné urobiť najprv kvalitný domáci výskum, publikovať ho na Slovensku a až potom sa dá uvažovať, čo z toho uverejniť v cudzom jazyku v zahraničí.[3] Činoherné divadlo, podobne ako národná literatúra, pracuje s národným jazykom, s národnými politicko-spoločenskými dejinami. Jeho vývin, zástoj treba analyzovať, pomenovať v domácom prostredí[4] a až potom hľadať styčné body s európskym divadlom. To je úloha, priam poslanie domácich bádateľov. Je to výskum pominuteľného, len sčasti zachyteného na papieri. Aký to rozdiel v porovnaní s archeologickým výskumom, kde majú výskumníci k dispozícii časti stavieb, úlomky z predmetov denného použitia či artefaktov a pri určovaní veku a spôsobu výroby, druhu muriva pomáhajú im skenery a mikroskopy najnovšej generácie. Divadelný historik si z obrázkov a strohých, neraz len informatívnych správ v novinách môže len domýšľať, ako vyzeralo gesto, ktoré nevidieť na obrázku, z akého materiálu bola scéna, kostýmy, ako súzvučila vybraná hudba so slovom, gestom, pohybom.

---

[3] Pre zahraničného čitateľa mimo česko-slovenského kontextu sú mnohé nuansy vzniku a činnosti tejto organizácie nezaujímavé a nezrozumiteľné. Preto je potrebné pri príspevkoch, uverejňovaných v zahraničí zvoliť inú metódu – všeobecnejších informácií, napojených na obdobný výskum v Európe, čím sa stráca hlavná myšlienka čo najpodrobnejšej analýzy najstaršej tvorby domácich, v európskom priestore neznámych tvorcov. Zahraničného čitateľa/výskumníka zaujíma nedávne a súčasné obdobie, respektíve inscenačné tvary známych autorov, respektíve hier.

[4] Rozumej česko-slovenskom, dnes už vlastne zahraničnom.

Výskum druhej etapy projektu *100 rokov SND (činohra, opera) – 1938 – 1970*, ktorý budeme riešiť v rokoch 2016 – 2018, sme rozčlenili na niekoľko fáz, zviazaných s historickými peripetiami jednotlivých súborov, ovplyvňujúcimi rozvoj divadelného umenia vrátane histórie SND ako organizácie. Pri činohernom divadle (vrátane pantomímy) sme pri podávaní pokračovania projektu pracovne rozdelili časové úseky rokov na 1938 – 1948 (obdobie Slovenskej republiky, opätovne práca v spoločnom štáte Československej republiky),1948 – 1970 (obdobie do začiatku normalizácie s ďalším vnútorným členením po línii umeleckých šéfov, dramaturgov, formujúcich sa režijných poetík). Hudobné divadlo možno analogicky členiť na roky 1938 – 1948 (obdobie ako pri činohre, budovanie slovenského súboru a poslovenčovanie repertoáru) a 1948 – 1970 (obdobie do začiatku normalizácie: vnútorné členenie 1948 – 1956 – do nástupu prvých profesionálnych slovenských operných režisérov (Miroslav Fischer, neskôr Július Gyermek a Branislav Kriška) a 1956 – 1970.

Predpokladáme, že tak ako v prvej etape výskumu (1920 – 1938) aj teraz bádanie prinesie rekonštrukcie kľúčových divadelných inscenácií činohry a opery v sledovanom období. Ako sa ukázalo, pri tých inscenáciách, kde sa dá nájsť dostatok dokumentačného materiálu, môžu vzniknúť štúdie – rekonštrukcie inscenácií vo väčšom rozsahu ako pôvodne predpokladaných päť/osem až dvanásť normostrán. Tieto práce budeme uverejňovať priebežne buď v niektorom z vedeckých časopisov (napríklad *Slovenské divadlo* a i.), alebo na webovej stránke nášho projektu. Z nich sa potom vyberie hutný informačný príspevok do pripravovanej knižnej publikácie.

Vzhľadom na to, že k mnohým inscenáciám z prvých dekád činnosti SND sme našli naozaj len zopár informačných dokumentov (napr. leták – informácia o premiére, jedna-dve fotografie, rozmnožený upravený text), pristúpilo sa k zmene koncepcie záverečného výstupu. Z pôvodnej myšlienky troch samostatných knižných publikácií rekonštrukcií inscenácií (činohra, opera, balet) sa ustálil modul jednej spoločnej rozsiahlej knižnej reprezentatívnej publikácie rekonštrukcií vybraných inscenácií s uvádzacími štúdiami časových úsekov, resp. vybraných problémov.

Popri tom – rovnako ako v tejto končiacej sa etape výskumu 1920 – 1938 – plánujeme viaceré čiastkové výstupy charakteru štúdií nových prierezových tém, zameraných najmä na spoločensko-politické a umelecké súvislosti tvorby oboch súborov SND v širších kontextoch slovenského divadla, či štúdie o výrazných osobnostiach slovenského divadla, resp. o smerovaní dramaturgie, ktoré môžu byť aj presahom do ďalšieho obdobia ako doplnok základného výskumu dejín slovenského divadla. Neobídeme ani výskum, mapujúci súčasný stav európskeho bádania divadelných dejín vybraných krajín, podnety z ktorého je možné uplatniť aj v metodologických postupoch pri vedeckých prácach tejto etapy nášho projektu.

Výstupy, resp. informácie o nich budú sprístupňované online – prostredníctvom portálu SAV, konkrétne podstránky pod webovou stránkou ÚDFV SAV – http://www.udfv.sav.sk/?site=100.rokov. SND. Máme na mysli najmä zverejňovanie nových informácií, výsledkov odborných diskusií, prístup verejnosti vyjadriť sa k týmto materiálom či oznamom. Podstránka už teraz umožňuje s riešiteľmi interaktívnu komunikáciu, ktorá napovedá o záujme o históriu divadelného skúmania. Ako samostatné pokračovanie výstupu z I. etapy riešenia projektu (1920 – 1938) by sme radi pripravili opäť výstup na DVD nosiči, slúžiaci ako študijný materiál k dejinám SND (pre odborníkov a študentov divadelného umenia).

S poľutovaním konštatujeme, že aj v tejto II. etape hovoríme a píšeme len o činohre a hudobnom divadle. Stále chýba zastrešenie výskumu baletu. Situácia je taká, že ani v SAV, ani na Divadelnej fakulte VŠMU sme nenašli vedeckého pracovníka, ktorý sa vo výskume zaoberá baletom. Baletu sa venujú starší kolegovia, resp. mladí ešte bez vedeckého zázemia. Preto zároveň počas práce na tomto projekte vedeckej agentúry VEGA, ktorá financuje len výskum pracovníkov vysokých škôl a SAV, musíme hľadať cestu a finančné prostriedky na to, aby sme pokryli aj bádanie externých odborníkov z oblasti baletu.

Súčasťou riešenia projektu II. etapy 100 rokov SND rokov 1938 – 1970 bude aj koncepčná, koordinačná, konzultačná práca na paralelnom výskume ďalších období (1970 – 1989; od 1990) s rozšíreným autorským kolektívom, najmä pre oblasť opery a spomínaného baletu

(od začiatku obdobia). Ale aj vybraných tém činohry v sledovanom období, a to prostredníctvom iného, odborne zacieleného projektu o SND tak, aby sa projekt inscenačných dejín *100 rokov SND* ukončil do konca roka 2019 s cieľom odovzdania zamýšľanej jednej knižnej monografie vybraných inscenácií všetkých troch súborov do tlače.

Potešiteľnou správou je, že doterajší riešiteľský tím (D. Podmaková, N. Lindovská, M. Mojžišová) sa od roku 2016 rozširuje o ďalších kolegov, ktorí sa venujú aj histórii divadla, a to o PhDr. Andreja Maťašíka, PhD., Mgr. art Zdenku Pašuthovú. ArtD. a Mgr. Miroslava Dacha, ArtD.

Nepotešiteľnou správou je, že jednou nohou už žijeme v roku 2016. Rok 2020 priam máta riešiteľov približujúcim sa termínom. Je to výzva, za ktorej splnením je ešte množstvo práce.

Dagmar Podmaková
vedúca projektu VEGA č. 2/0143/16

AUTORI

František Bokes, PhDr., CSc. (24. 3. 1906 – 20. 3. 1968) – redaktor, historik. Pracoval v rôznych médiách, aj v štátnej službe. V rokoch 1943 – 1945 pôsobil v Slovenskej akadémii vied a umení (SAVU), najskôr ako riaditeľ Zemepisného ústavu SAVU, potom Historického ústavu SAVU. Od roku 1954 až do smrti pracoval v Historickom ústave SAV. Venoval sa dejinám Slovákov a Bratislavy. Vybrané diela: *Historický atlas k slovenským dejinám* (1942, spolu s Petrom Vajcikom), *Vývin predstáv o slovenskom území v 19. storočí* (1945), *Dejiny Slovenska a Slovákov od najstarších čias po oslobodenie* (1946), *Snahy o organizovanie slovenskej vedy od konca 18. storočia do vzniku SAV* (1967) a i.
Zdroj: Ústredný archív Slovenskej akadémie vied, on-line prehliadače knižničných databáz.

PhDr. Peter Kováč – divadelný dramaturg, prekladateľ, scenárista, absolvent Katedry divadelnej vedy Divadelnej fakulty VŠMU v Bratislave (1982), autor viacerých teatrologických reflexií. K jeho rozsiahlym profesionálnym kultúrnym aktivitám patrí popri mnohoročnej divadelnej práci činnosť v oblasti rozhlasu, filmu, televízie, médií. V súčasnosti pôsobí ako dramaturg Činohry SND v Bratislave.

PhDr. Nadežda Lindovská, PhD. – divadelná historička a kritička. Vedúca Katedry divadelných štúdií Divadelnej fakulty VŠMU v Bratislave, spolupracuje s Ústavom divadelnej a filmovej vedy SAV. Vo výskume sleduje tri tematické okruhy: ruské divadlo, slovenské divadlo, ženy v divadle. Monografie: *Od Antona Čechova po Michaila Čechova* (2012), spolu s kolektívom autorov *Magda Husáková-Lokvencová. Prvá dáma slovenskej divadelnej réžie* (2008).

Mgr. art. Karol Mišovic, PhD. – divadelný kritik a historik. Počas interného doktorandského štúdia na Divadelnej fakulte VŠMU

v Bratislave (2013 – 2015) sa venoval výskumu zameranému na režijnú a dramaturgickú tvorbu Jána Borodáča v období r. 1924 – 1938. Od r. 2012 spolupracuje s Divadelným ústavom v Bratislave. Publikovaná štúdia vznikla ako súčasť jeho doktorandského výskumu na DF VŠMU.

Mgr. Michaela Mojžišová, PhD. – operná kritička a historička, vedecká pracovníčka Ústavu divadelnej a filmovej vedy SAV so zameraním na slovenské a európske operné divadlo. Je hlavnou redaktorkou *Slovenského divadla*, odbornou redaktorkou časopisu *Hudobný život* a členkou redakčného okruhu *Svět a divadlo* (Praha). Kurátorsky pripravila dve desiatky dokumentačných výstav s tematikou slovenského operného divadla. Monografia: *Od Fausta k Orfeovi. Opera na Slovensku 1989 – 2009 vo svetle inscenačných poetík* (2011).

Mgr. art. Zdenka Pašuthová, ArtD. – dramaturgička a teatrologička so zameraním na dejiny slovenského divadla. Pôsobí na Katedre divadelných štúdií Divadelnej fakulty VŠMU v Bratislave. Spoluautorka i autorka viacerých teatrologických publikácií (N. Lindovská a kol.: *Magda Husáková Lokvencová : Prvá dáma slovenskej divadelnej réžie* (2008), V. Štefko a kol.: *Dejiny slovenskej drámy* (2011), *Marška. Denník Karla Baláka* (2011, spoluautor Rudolf Hudec) a *Súborné vydanie diela Jána Chalupku* (2012, monografická štúdia a komentáre).

PhDr. Dagmar Podmaková, CSc. – vedecká pracovníčka Ústavu divadelnej a filmovej vedy SAV. Venuje sa slovenskému a ruskému divadlu. Je spoluautorkou a editorkou monografických zborníkov o významných predstaviteľoch slovenského herectva, o premenách slovenského divadla, tiež spoluautorkou viacerých domácich a zahraničných knižných publikácií z oblasti spoločenských a humanitných vied. Samostatné knižné monografie, napr. *Peter Kováčik – divadelný dramatik* (1998). *Divadlo v Trnave. Ako sa hľadalo* (2006), *Osvaľd Zagradnik i jego predšestvenniki: dolgaja predystorija spektakľa Solo dľa časov s bojem* (Moskva, 2008), *Príbeh divadla. Divadlo, ktoré nezaniklo* (2009) a i.

BIBLIOGRAFICKÁ POZNÁMKA

Medzi štúdiami, prezentovanými v danej publikácii sa nachádzajú v rôznej miere inovované teatrologické texty, ktoré už boli zverejnené vo vedeckom periodiku Ústavu divadelnej a filmovej vedy Slovenskej akadémie vied *Slovenské divadlo*.

Pre potreby predloženej monografie bola revidovaná a doplnená staršia štúdia Františka Bokesa *Družstvo Slovenského národného divadla.* Tento materiál vyšiel v redakcii Andreja Maťašíka po prvý raz v revue dramatických umení *Slovenské divadlo* (2008, roč. 56, č. 2, s. 236 – 258). Do publikácie *Od rekonštrukcie divadelnej inscenácie ku kultúrnym dejinám?* bol text zaradený v novej redakcii Dagmar Podmakovej.

Nadežda Lindovská a Michaela Mojžišová ako spoluriešiteľky projektu VEGA č. 2/0070/13 *100 rokov Slovenského národného divadla. Divadelné inscenácie 1920 – 1938 (činohra, opera)* prezentujú štúdie, ktoré kontinuitne nadväzujú na čiastkové výstupy publikované v revue *Slovenské divadlo* v rokoch 2014 a 2015, kde vyšli v pôvodnej podobe.

Štúdia Nadeždy Lindovskej *Od rekonštrukcií divadelných inscenácií k inscenačným dejinám divadla* z kapitoly *Východiská* je dopracovanou a rozšírenou verziou výskumného výstupu, ktorý v pôvodnej podobe vyšiel časopisecky pod názvom *Inscenačné dejiny. Varianty, možnosti, perspektívy*. In *Slovenské divadlo* : revue dramatických umení, 2015, roč. 63, č. 1, s. 3 – 14. ISSN 0037-699X.

Štúdia Michaely Mojžišovej *Opera SND 1920 – 1938* z kapitoly *Náčrty* je dopracovanou a rozšírenou verziou výskumného výstupu, ktorý v pôvodnej podobe vyšiel časopisecky pod názvom *Poznámky k profilácii Opery SND v medzivojnovom období.* In *Slovenské divadlo* : revue dramatických umení, 2014, roč. 62, č. 4, s. 382 – 394. ISSN 0037-699X.

SUMMARY

NADEŽDA LINDOVSKÁ, et. al.

OD REKONŠTRUKCIE DIVADELNEJ INSCENÁCIE KU KULTÚRNYM DEJINÁM?

FROM THE REENACTMENT OF A THEATRICAL PRODUCTION TO CULTURAL HISTORY?

100 rokov Slovenského národného divadla
Divadelné inscenácie 1920 – 1938 (činohra, opera)

One hundred years of the Slovak National Theatre
Theatre productions 1920 – 1938 (drama, opera)

1st stage of the project entitled

The Slovak National Theatre (SND) in Bratislava was commissioned in 1920. In 2020, it will mark its centennial. It will be an important milestone in the development of Slovak theatre and in the context of the development of Slovak national culture and identity. The founding of SND (drama, opera, ballet) gave rise to professional theatre arts in Slovakia.

A DVD collective monograph *Od rekonštrukcie divadelnej inscenácie ku kultúrnym dejinám?* (*From the reenactment of a theatrical production to cultural history?)* presents a theatrology project *100 rokov Slovenského národného divadla / One hundred years of the Slovak National Theatre* in its work-in-progress stage. It contains partial findings of the first research stage. The ultimate ambition of the project authors is to publish a book in 2020, dedicated to the 100 years of the most prestigious Slovak artistic institution featuring one hundred most noteworthy theatrical productions in the history of the Slovak National Theatre. However, the research team still has a long way to go before reaching its goal.

The research project *100 rokov Slovenského národného divadla / One Hundred Year of the Slovak National Theatre* is the outcome of the collaboration of two institutions, the Institute of Theatre and Film Research of the Slovak Academy of Sciences (SAS) and of the Theatre Faculty of the Bratislava Academy of Performing Arts (VŠMU). The first project stage was implemented in 2013 – 2015, under the aegis of VEGA scientific grant agency of the Ministry of Education, Science, Research and Sports of the Slovak Republic and of the Slovak Academy of Sciences. The author team leader is Dagmar Podmaková, CSc. (SAS), co-authors are Nadežda Lindovská, PhD. (VŠMU) and Michaela Mojžišová, PhD. (SAS). To finalise this stage, the research team has approached new collaborators, experts on the history of Slovak theatre, notably, Zdenka Pašuthová, Art.D., Peter Kováč and Karol Mišovic, PhD.

The pilot part of *100 rokov Slovenského národného divadla / One Hundred Year of the Slovak National Theatre* project covered SND drama and opera in 1920 – 1938 and it served as a jumping-off point for further research activity.

A DVD collective monograph not only reflects the achievements but also the research endeavours of the team which is challenged with numerous parallel methodology and theatrology issues (scarce archival sources, lack of experts on the given research area, criteria to be applied to the selection of the most noteworthy theatrical productions, etc.) The monograph contains three basic chapters: *Východiská, Náčrty, Rekonštrukcie (Points of departure, Outlines, Reenactments)*.

The chapter ***Východiská (Points of departure)*** features a paper by D. Podmaková *Cesta k rekonštrukcii (The way to reenactment)* in which the goals and intents of the project *100 rokov SND / One Hundred Years of SND* are elucidated and in parallel, the authoress makes mention of an inspiration she gained from a publication in two volumes dedicated to the centennial of the Moscow Art Theatre. The paper by N. Lindovská *Od rekonštrukcií divadelných inscenácií k inscenačným dejinám divadla (From the reenactments of theatrical productions to the theatre production history)* maps out methodology points of departure and analyses the opportunities offered by projects of similar focus in

Russia (One Hundred Years of the Moscow Art Theatre, MKhAT) and in Poland (250 years of public theatre).

The chapter ***Náčrty (Outlines)*** contains papers on the history and development of the Slovak National Theatre during the period under scrutiny. They give an account of the crucial developmental drifts, facts and of leading personalities in *Známe-neznáme začiatky Slovenského národného divadla (The known-unknown beginnings of the Slovak National Theatre)* by Dagmar Podmaková and in *Opera SND, 1920 – 1938 (SND Opera, 1950 – 1938)* by M. Mojžišová. The chapter also contains an older and rather unknown but the more valuable paper by the historian František Bokes *Družstvo Slovenského národného divadla (The cooperative of the Slovak National Theatre).*

The most extensive chapter entitled ***Rekonštrukcie (Reenactments)*** contains six reenactments of notable theatrical productions which meant a step forward in SND production and were received as events of artistic and social significance. Reenacted theatrical productions bear witness to the development of the relations between society and theatre, to the process of a stepwise creation of professional theatre in Slovakia and to its artistic inclination and to the historical contexts of the period under research. They characterise the the ways of acting and direction in Slovakia, of national theatre classics, artistic intersections of Slovak and Czech, Slovak and Hungarian and of Slovak and Russian cultural relations and inspirations. The papers move from a specifically theatrological reenactment of theatrical productions to a more broadely conceived theme of the reenactment of the cultural history of Slovakia.

In her paper, *Ján Palárik: Inkognito (1921) / Ján Palárik: Incognito (1921),* Z. Pašuthová reenacted a production of the classical heritage of Slovak national drama, simultaneously mounted on the permanent scene of SND and staged by the so-called Marška [Marshka] promotional touring ensemble of SND. P. Kováč covered a remarkable production of a famous play by the Hungarian dramatist, which raised keen international attention of Hungarian, Czech and of German press: *Imre Madách: Tragédia človeka (1926) / Imre Madách: The Tragedy of Man (1926)*. In her paper, *Anton Čechov: Višňový sad*

(1934) / Anton Chekhov: The Cherry Orchard (1934), N. Lindovská highlighted the endeavours of SND drama to adopt a realistic style of acting in Stanislavsky's spirit. K. Mišovic mapped out the relationship between the theatre and the period Slovak drama and the great success of Slovak actors during their guest performances in Prague: *Jozef Gregor Tajovský: Ženský zákon (1929, 1934) / Jozef Gregor Tajovský: The Woman's Law (1929, 1934)*. M. Mojžišová researched on a successful opera production *Dmitrij Šostakovič: Леди Макбет Мценского уезда (Ledi Makbet Mcenskogo ujezda),* staged under the title *Ruská Lady Macbeth (1935) / Dmitri Shostakovich: A Russian Lady Macbeth (1935)*, whose music, direction and visual attributes reflected progressive tendencies in modern art. In the reenacment of a politically engaged theatrical production of the play by the Czech playwright *Karel Čapek: Biela nemoc (1937) / Karel Čapek: The White Disease (1937)*, Dagmar Podmaková reflected the work of the Czech drama in SND, which claimed affinity with the aesthetics of the interwar avant-garde theatre. The chapter contains copious new material and facts on the history of Slovak theatre. It should be noted that in the early years of the existence of the Slovak National Theatre, its drama ensemble was composed of Czech actors, with more and more Slovak actors joining the ensemble. Between 1932 and 1938, SND pooled two ensembles, the Czech and the Slovak drama ensembles.

In the final part of the collective monograph Dagmar Podmaková, leader of the project *100 rokov Slovenského národného divadla / One hundred years of the Slovak National Theatre,* outlined *Ďalšie perspektívy výskumu (Future Research Prospects)*. The second three-year stage of research covering 1938 – 1970 period will be launched in January 2016. In parallel, the enlargement of the author team is envisaged, to cover the activity of drama and opera and also of the ballet of SND. The utlimate goal of the project is the publishing of a collective monograph in 2020.

OD REKONŠTRUKCIE DIVADELNEJ INSCENÁCIE KU KULTÚRNYM DEJINÁM?

NADEŽDA LINDOVSKÁ A KOLEKTÍV

(František Bokes, Peter Kováč, Nadežda Lindovská, Karol Mišovic, Michaela Mojžišová, Zdenka Pašuthová, Dagmar Podmaková)

100 rokov
Slovenského národného divadla

Divadelné inscenácie 1920 – 1938
(činohra, opera)

1. etapa projektu

Recenzovali:
prof. PhDr. Vladimír Štefko, CSc.
doc. PhDr. Ján Sládeček, PhD.
doc. Mgr. Miroslav Ballay, PhD.

Resumé
Nadežda Lindovská, do anglického jazyka preložila Mária Švecová.

Fotografie
© Archív Divadelného ústavu Bratislava
a Archív Slovenského národného divadla, Viera Burešová.
Fotografie a obrazové materiály sú prostredníctvom Archívu Divadelného ústavu prevzaté zo zbierok Múzea mesta Bratislavy, Archívu Galérie mesta Bratislavy, dobovej tlače (Slovenský svet, Szinházi élet, Reggel) a z publikácií (Ján Palárik: Incognito, Bratislava, 1921; František Tröster, Bratislava,1983) a archívnych materiálov (Karel Balák: Deník, 1921 – 1922).
Autora fotografie uvádzame, pokiaľ je uvedený pri zdroji, z ktorého vydavateľ čerpá.

Odborná redaktorka: Zdenka Pašuthová
Jazyková redaktorka: Eva Gáliková
Grafický návrh obálky: Mgr. Marek Petržalka
Technická redaktorka: Jana Janíková

© VEDA, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied
© Ústav divadelnej a filmovej vedy Slovenskej akadémie vied
© Divadelná fakulta Vysokej školy múzických umení
Bratislava 2015

ISBN 978-80-224-1488-3