

OBSAH

- 7 Úvod (Vladimír Štefko)

ČINOHRA

- 15 Činohra 1948 – 1956 (Dária Fojtíková Fehérová)
55 Činohra 1956 – 1971 (Karol Mišovic)
131 Činohra 1971 – 1989 (Martin Timko)
179 Činohra 1989 – 2000 (Ľubica Krénová)
293 Ochotnícke činoherné divadlo 1948 – 2000 (Vladimír Štefko)

OPERA

- 327 Opera 1948 – 1956 (Michaela Mojžišová)
367 Opera 1956 – 1971 (Vladimír Blaho)
413 Opera 1971 – 1989 (Pavel Unger)
461 Opera 1989 – 2000 (Michaela Mojžišová)

OPERETA A MUZIKÁL

- 497 Opereta a muzikál 1948 – 2000 (Stanislav Bachleda)

TANEC

- 561 Tanec 1948 – 1971 (Miklós Vojtek)
649 Tanec 1971 – 1989 (Peter Maťo)
695 Tanec 1989 – 2000 (Eva Gajdošová)
745 Nezávislá tanečná scéna 1989 – 2000 (Maja Hriešik)
783 Amatérsky tanec 1948 – 2000 (Monika Čertezni)

BÁBKOVÉ DIVADLO

- 807 Bábkové divadlo 1948 – 1971 (Vladimír Predmerský)
877 Bábkové divadlo 1971 – 2000 (Ida Hledíková)
965 Ochotnícke bábkové divadlo 1948 – 2000 (Vladimír Štefko)

DIVADLO V KRITIKE, KRITIKA V DIVADLE

- 987 Divadlo v kritike, kritika v divadle 1948 – 2000 (Soňa Šimková)

FAKTY

- 1099 Menný register
1137 Register divadelných hier a inscenácií
1155 Zoznam inštitúcií a skratiek
1161 Obrazová dokumentácia
1167 Autori štúdií
1185 Summary

Divadelná kritika

V tomto období zohrala veľkú úlohu profesionálna divadelná kritika. Nielen prostredníctvom Divadelnej a dramaturgickej rady, ale najmä hojnou publikačnou činnosťou v denníkoch a týždenníkoch divadelní kritici určovali, čo je správne a ideologicky dostatočne hodnotné na to, aby to mohlo zostať na repertoári. Divadelná kritika ako prvá urobila hrubú čiaru za všetkým, čo sa v divadle podarilo do roku 1948, a rázne začala písať v intenciách socializmu. Ako prvú odsúdila za formalizmus inscenáciu dramatisácie Sládkovičovej *Maríny* (1948) v réžii Jozefa Budského. Premiéra bola kritikou prijatá najprv pozitívne, písalo sa o citoch, kráse, lyrike, útočení na všetky zmysly, s dôrazom na symbolistickú náznakovú scénu Jána Mudrocha a kostýmy Dezidera Millyho. O dva týždne sa v denníku *Práca* rozpútala polemika medzi Rudolfom Mrlianom a Jozefom Budským. Mrlian tvrdil, že takýto inscenačný spôsob u nás nemá a nebude mať miesta⁴² a spisovateľ Vladimír Mináč inscenáciu odsúdil ako smiešnu, hlúpu a škodlivú.⁴³ Budský sa pokúsil o zmierlivú reakciu, no Mrlian, opierajúc sa o ďalšie kritické ohlasy, jeho odpoveď neprijal, hoci dosiaľ patril k Budského obdivovateľom a ešte pred deviatimi mesiacmi ho obhajoval proti kritike za inscenáciu *Smrť Jánošíkova*.⁴⁴ Na spoločnom zasadnutí DDR a DPK dňa 2. 12. 1948⁴⁵ Zoltán Rampák, reprezentant Slovenska na 1. konferencii československých divadelníkov, navrhol „likvidáciu určitých skutočností“. Tým mal na mysli inscenácie Národného divadla *Marína*, *Ruská otázka*, ale tiež *Rok na dedine* a *Volpone* z Novej scény ND. Problémom bolo najmä to, že na predstaveniach *Ruskej otázky*, ktoré mali mať výchovný charakter, hľadisko zívalo prázdnotou, kým na poetickú inscenáciu *Maríny* chodilo prevažne vysokoškolské publikum a predstavenia boli vypredané. Divácka obec veľmi rýchlo pochopila, že za tzv. formalizmom sa skrýva umelecká hodnota a sami diváci vyhľadávali inscenácie, ktoré neboli ideologicky korektné. Vycítili, že to, čo sa na javisku deje a prezentuje ako skutočnosť, sú len umelo vykonštruované tézy, ktoré s realitou ich života nemajú nič spoločné.⁴⁶

42 MRLIAN, R. Režisér Jozef Budský na vedľajšej koľaji, 1948.

43 MINÁČ, V. *Marína*, 1948.

44 PODMAKOVÁ, D. Od akadémie poézie po štylizáciu jej scénického obrazu v javiskovom tvare, 2017, s. 192.

Mrlian svoj názor o niekoľko rokov prehodnotil v publikácii venovanej Budskému *Divadlo plných tónov*.

45 Schôdza sa uskutočnila len pár týždňov po 1. konferencii československých divadelníkov, ktorej rezolúcia aj priebeh boli publikované v časopise *Divadlo*, č. 8-9, 2. 11. 1948. V rezolúcii sa okrem typických jalových záväzkov („Usilovať o divadlo národné jako jednotlivý celek, prolínající do všech krajů republiky.“) uvádza aj to, že treba „vytvářet normy a sudidla pro hodnocení divadelní práce na základě vědeckého socialismu“ a v divadelnom školstve nahradit „úsilí o artismus úsilím o politickou uvědomělost“ (s. 119). Na konferencii za Slovensko vystúpili Zoltán Rampák s príspevkom o zájazdoch a spojení profesionálneho divadla s ľudom a Peter Karvaš s príspevkom o dramaturgii.

46 Zoltán Rampák píše, že v Národnom divadle boli slabo navštevované inscenácie *Lubov Jarová*, *Mosty na východ*, *Nepriatelja*, *Dobrodinci*. Vysvetľoval to tým, že „divák nedostal na predstaveniach týchto hier to, čo od divadla očakáva, že inscenácie nevedeli podať ideu vždy tak, aby bolo

Do divadla i drámy sa vrátil človek, mnohorakosť jeho života a otvorenosť interpretačnej výpovede. Divadlo šesťdesiatych rokov vo svojich prostriedkoch doslova oponuje predošlému desaťročiu. Dochádza k výraznej diferencii a rozvrstvovaniu po žánrovej, druhovej i štýlovej stránke. Do slovenského divadelníctva sa postupne integrujú dovtedy neznáme alebo socialistickým režimom na okraj záujmu vytláčané druhy umeleckého prejavu ako autorské divadlo, pantomíma, kabaret, satira či muzikál (najmä ten „kapitalistickej“ angloamerickej proveniencie).

Tento proces sa však nedial zo dňa na deň, divadelné texty, inscenácie i tzv. nežiaduce prejavy obecnstva sledovala cenzúra, ale i tá postupne na pozadí spoločenských prúdení pripúšťala väčšiu otvorenosť i kritickosť umeleckej výpovede. K dynamickému rozvoju divadelného života výrazne napomáhali aj knižné vydavateľstvá, divadelné agentúry a umelecky orientované periodiká, ktoré publikovali množstvo teatrologickej literatúry, medzi inými aj state o súčasných svetových umelcoch a ich posledných divadelných výdobytkoch. V päťdesiatych rokoch bol (či skôr musel byť) v centre záujmu Stanislavskij, teraz u divadelníkov jeho miesto (avšak nie z povinnosti) zaujíma epické divadlo Bertolta Brechta (i keď v početných javiskových realizáciách vyhrávala skôr intuícia nad erudíciou o jeho poetike). Divadelníci sa tak zoznamovali aj s ďalšími spôsobmi divadelného myslenia, s umelcami, ktorých dielo bolo dovtedy v našich kruhoch zámerne prehliadané. Či to boli predstavitelia sovietskej, francúzskej alebo českej avantgardy, či erbové osobnosti súčasného divadelného života – Grotowski, Kantor, Brook, Strehler, Planchon a iní. To všetko sa odzrkadľovalo aj v divadelnej praxi. Zahraničné inšpirácie, ktoré dovtedy presakovali do československých kontextov len vďaka ojedinelým a o to vzácnejším zájazdom cudzojazyčných súborov, boli priamo citelné z javiskového života. Do repertoárov slovenských divadiel, takmer bez výnimky (i keď vo výsledku sa nie vždy dramaturgická progresivita stretla s progresom na scéne) začala prenikať moderná západná dramatika. V divadlách sa čoraz častejšie stretávame s inscenáciami drám následníkov Ibsenových a Čechovových sond do duše človeka s tendenciou freudovskej psychoanalýzy – Arthurom Millerom, Tennessee Williamsom, Edwardom Albeem, s modelovými mysliteľskými hrami Friedricha Dürrenmatta a Maxa Frischa, filozofickými dišputami na tému ľudskej existencie Jeana Paula Sartra a Alberta Camusa, ale aj autormi tzv. absurdného divadla s parabolickým pohľadom na nezmyselnosť života človeka – Samuelom Beckettom, Eugènom Ionescom, Gertom Hofmannom i Sławomirom Mrożkom. Okrem modernej dramatiky divadlá samozrejme čerpali aj z dedičstva svetovej a slovenskej klasiky, ale pre inscenácie šesťdesiatych rokov sú vo veľkej miere príznačné novátorské pohľady na dramatické diela Shakespeara, Molièra, Goldoniho, Čechova, Gorkého, Gogoľa či Palárika, Záborského, Tajovského alebo Hviezdoslava. Tvorcovia v inscenáciách doslova popierali dovtedajšiu tradíciu scénického výkladu daných hier (v päťdesiatych rokoch často vernú marxistickým tendenciám) a vyhľadávaním nových významových akcentov v texte, charakteristických pre ich generačné vnímanie reality, tak vytvorili ďalšiu interpretačnú líniu čítania klasických textov.

Divadlo Jonáša Záborského v Prešove

Divadlo Jonáša Záborského (DJZ)³⁰ v Prešove z umeleckej letargie prebudilo najmä pôsobenie dramaturga Olega Dlouhého, ktorý inicioval naštudovanie pozoruhodných titulov, ale rovnako do divadla pritiahol aj režisérov mladšej generácie Jozefa Prážmáriho a Eduarda Gürtlera. Bol to on, kto režisérovi Prážmárimu otvoril cestu do činohry DJZ cez pobočnú scénu v Spišskej Novej Vsi. Prážmári tu naštuoval vlastnú autorskú úpravu Čapkovej prózy *O psíčkovi a mačičke* (1983) ako klauniádu. Prvá pohostinská inscenácia, ktorá sa odohrala v kotolni nového divadla DJZ v Štúdiu '83, bola Šulajova dramtizácia Ballekovej prózy *Pomocník* (1979). Inscenácii dominovali výrazné herecké výkony Antona Tróna, Anny Šulcovej či Petra Staníka. Priliehavú a kontaktnú scénu k príbehu, ktorý sa odohrával v arénovom priestore, navrhol Ján Zavorský. Inscenácia bola pre svoju myšlienkovú naliehavosť, scénickú univerzálnosť a úsilie o aktívny a bezprostredný dialóg s hľadiskom najpozoruhodnejším tvorivým činom v slovenskom profesionálnom divadelníctve v závere sedemdesiatych rokov. Aj toto obdobie nesie v sebe pečať jeho režijno-pedagogickej tvorby, ktorou rozvíjal svoj vyhranený režijný štýl v zrelých inscenáciách klasických i súčasných hier – Michel Fermaud *Dvere búchajú* (1984), Osvald Zahradník *Meno pre Michala* (1985), bratia Čapkovci *Lásky hra osudná* (1985), Alan Ayckbourn *Plavba hore prúdom* (1987), William Shakespeare *Romeo a Júlia* (1988).

Eduard Gürtler v roku 1977 absolvoval štúdium divadelnej réžie na VŠMU v Bratislave. Do Divadla Jonáša Záborského nastúpil ako režisér, neskôr bol aj umeleckým šéfom činohry. Krátko pôsobil ako pracovník Domu osvetu v Prievidzi a v sezóne 1985/1986 bol režisérom Divadla pre deti a mládež v Trnave. Po týchto krátkych intermezzách sa vrátil na východné Slovensko a stal sa režisérom Štátneho divadla v Košiciach. Jeho režijná a pedagogická práca viedla ku konsolidácii umeleckého súboru činohry DJZ. Dokázal náležite uplatniť viacgeneračné herecké zázemie divadla a pred mladých hercov kládol náročné méty. Gürtlerov režijný rukopis bol čitateľný nápadnou metaforickou obraznosťou.

Činohra Štátneho divadla v Košiciach

Činoherné divadlo v metropole slovenského východu dlhé roky spájalo svoju tradíciu s pôsobením výrazného slovenského divadelníka Jána Borodáča. Stavalo predovšetkým na realistických tendenciách, rovnako v réžii, aj v herectve. Výraznejšie jeho formovanie ovplyvnil počas krátkej tvorivej práce režisér Jozef Palka, ktorý overoval spolu s dramaturgičkou Margitou Meyerovou dovedty nepreskúmané umelecké možnosti súboru. Po tomto krátkom období akoby divadlo znovu zastalo najmä v poetike realistického režijného štýlu. Nové impulzy do košického činoherného divadla prinášali v období sedemdesiatych a osemdesiatych rokov najmä mladí absolventi divadelnej réžie.

³⁰ Genézu názvov pozri v Zozname inštitúcií a skratiek.

Celkovo treba skonštatovať, že ak sa prvej reprezentatívnej scéne v neskoršom vývoji darilo ovplyvňovať spoločenské vedomie a prispievať k utváraniu občianskych postojov k aktuálnemu daniu v spoločnosti, práve v prvom poprevratovom desaťročí plnenie takejto úlohy SND, okrem pokusov o vyrovnanie sa s minulosťou, bolo skôr ojedinelé a uplatňované iba v rámci „praktickej dramaturgie“.

Nová scéna

Druhé bratislavské štátne divadlo Nová scéna sa v deväťdesiatych rokoch doslova otriaslo v základoch. Riaditeľ Ladislav Podmaka⁹⁰ síce čelil tlakom na odvolanie do konca prevratovej sezóny, ale na čele činoherného súboru došlo až k trom zmenám. Dovtedajšieho umeleckého šéfa Ivana Letka vystriedal František Kovár a po štyroch mesiacoch sa opäť zhostil funkcie Ivan Letko, ktorého až v roku 1995 nahradil Marek Ťapák. Podobné akrobatické výmeny sa udiali aj v Poetickom súbore NS, ktorý bol navyše rozčlenený na dva menšie súbory – Komornú činohru a Komédiu. Prvý vydržal jednu sezónu, druhý iba pol roka, kým „dvojkombinát“ v roku 1991 definitívne nezanikol.

Činohru NS už v priebehu osemdesiatych rokov oslaboval postupný odchod hercov z radov bývalých členov Divadla na korze do SND, a tiež režisérov Miloša Pietora a Vladimíra Strniska, čo neodvratne predznamenávalo regresiu.⁹¹ Činohra hrávala v náhradných priestoroch kultúrneho domu v Dúbravke a v Štúdiu NS na Suchom mýte, o ktoré sa čoskoro strhol boj. Ďalším problémom bol herecký súbor, ktorý sa od druhej polovice osemdesiatych rokov síce postupne doplňal o zrelé osobnosti martinského (Olga Solárová, Ivan Romančík) a nitrianskeho divadla (Eva Matejková, Marián Slovák, Ján Gallovič), a tiež o členov z najmladšej generácie (napr. Zuzana Frenglová, Zuzana Skopálová, Michal Gučík, Miroslav Noga, Marek Ťapák a i.), ale chýbala mu výrazná umelecká osobnosť, ktorá by súbor rozvíjala v súčinnosti koncepcnej dramaturgie⁹² a invenčnejšieho réžie. Ak sa v osemdesiatych rokoch určité nádeje vkladali do režiséra Petra Opáleného, ktorý bol istý čas aj umeleckým šéfom, na prelome desaťročí sa jasne ukázalo, že nešlo o dostatočne silnú osobnosť, ktorá by umeleckú energiu súboru udržala.⁹³

90 Po strate dôvery v Ladislava Podmaku sa na tejto pozícii striedali už iba umelci, všetko aktuálni alebo bývalí členovia divadla.

91 Nespokojnosť s daným stavom sa o. i. prejavila v iniciatíve hercov (takisto z radov bývalých korzistov – Vladimír Černý, Stanislav Dančiak, Marián Labuda), ktorí už vo februári 1989 prišli s myšlienkou založiť nové divadlo FÓRUM, čo by znamenalo aj akýsi rehabilitačný akt legendárneho Divadla na korze. Iniciatíva však nenašla u riadiacich predstaviteľov vtedajšieho systému spravovania divadiel žiadnu odozvu. Podrobne In PODMAKOVÁ, D. *Obraz transformácie divadelnej siete v Slovenskej republike*. In *Slovenské divadlo*, 2013, s. 386 – 388.

92 Z dramaturgie už v roku 1990 odišla Adriana Kronerová, a tiež Stanislav Mičinec, ktorý s divadlom naďalej spolupracoval. Krátkodobo ako dramaturg pôsobil Štefan Šugár a Lýdia Magerčiaková od sezóny 1992/1993 až do zrušenia činoherného súboru.

93 Jeho poslednou inscenáciou bola Simonova *Perníková bábika* (1991), ktorá napriek presvedčivému

Premena spoločenských pomerov po roku 1989 zasiahla aj ochotnícke divadlo. Viaceré tradičné činoherné súbory prestali jestvovať, došlo aj ku generačnej výmene, mohutná prítomnosť bábkového divadla v posledných troch decéniách 20. storočia sa postupne menila až na jeho úplnú neprítomnosť. Súbory malých javiskových foriem, keďže vznikali a pôsobili zväčša na akademickej pôde, ustali vo svojej činnosti. Ich pokračovateľmi sa stali v deväťdesiatych rokoch súbory alternatívneho divadla, zväčša pri domoch kultúry (Bodea v Liptovskom Mikuláši s Viliamom Dočolomanským, Bánovské pokútne divadlo so Silvesterom Lavríkom, Divadlo Shanti v Prievidzi s Petrom Butkom, Balvan v Bratislave s Michalom Murinom, Gesto v Bratislave s Michalom Babiakom, Ka v Tvrdošíne s Dušanom Vicenom a i.). Činoherné súbory, ktoré mali dobrú materiálno-technickú základňu v závodných kluboch a domoch kultúry, o túto bázu prišli. Viaceré kultúrne domy sa zmenili na komerčné inštitúcie, ktoré už nemohli finančne a organizačne podporovať amatérov a sústredili sa na dovážanú profesionálnu kultúru, či dokonca sa zmenili na tržnice (napr. veľkolepý Dom kultúry Makyta v Púchove, kde pracovalo niekoľko desiatok rokov viacero pozoruhodných súborov). Mladá generácia sa od prácneho študovania celovečerných hier dištancovala a upla sa na postmodernistické divadlo rozličného typu – pohybové divadlo, muzikálové divadlo, autorské divadlo a pod. Vyznávači alternatívneho divadla odmietali aj tradičné a doteraz životodarné organizačné zabezpečenie súťaží a festivalov. Považovali ho za anachronizmus, súťaže za nedôstojný prežitok. Napokon pre inscenácie alternatívy vznikol špeciálny festival v Levoči (2006), aby sa po pár rokoch ukázalo, že tam už niet čo hrať. Aj alternatívne divadlo zasiahla kríza. Mnohí jeho tvorcovia sa profesionalizovali alebo vstúpili do služieb iných médií. Po prelome tisícročia amatérskemu divadlu dominovali detské a mládežnícke súbory, najmä pri ľudových školách umenia či základných umeleckých školách. Zanikla kategorizácia, postupový systém prehliadok sa modifikoval. Z plejády festivalov na Scénickú žatvu postupovali ich víťazi neraz veľmi rozdielnej kvality. Škála amatérskych prejavov sa po roku 2000 zmenila. Od šesťdesiatych rokov do konca storočia zažívalo bábkové divadlo boom, na jeho konci takmer zaniklo. Často splynulo s divadlom hraným deťmi. Na druhej strane, na Hviezdoslavovom Kubíne sa rozvinuli detské recitačné kolektívy a divadlá poézie.

Mnohí aj rozhladení ľudia sa nazdávajú, že ochotnícke divadlo je predovšetkým fenomén spoločenský, sociologický, neraz aj politický. A umelecká, estetická funkcia je až sekundárna. V istom zmysle slova je to možné, v historickom vývine naozaj boli obdobia, keď ochotnícke divadlo bolo výrazom zápasu o národnú identitu, neskôr aj aktom politickým a estetické zisky boli malé. Ale v časoch, keď neprofesionálne divadlo zmocnelo vzdelanostne, keď nadšenci takejto múzy zistili, že je aj priestorom sebarealizácie a možnosti vyjadriť sa jeho prostredníctvom k ľudstvu a svetu (pochopiteľne aj k sebe a blízkeho okoliu), prinieslo amatérské divadlo aj veľa podnetov, ktoré bez rozpakov môžeme nazvať umeleckými výkonmi. Výkonmi, ktoré presiahli rámce dobrovoľnej a záujmovej činnosti a napriek rozvinutej sieti profesionálnych inštitúcií sa stali iskrištom nových ambícií.

