

ÚVOD	9
-------------------	----------

ONESKORENIE ALEBO „NÁRODNÉ LEN V NÁZVE“ (1920 – 1932)	19
--	-----------

22	Prvá dekáda pod českým vedením a bolestivý proces poslovenčovania
23	Základný kameň Bedřicha Jeřábka?
33	Riaditeľ Oskar Nedbal... slovenské je prvoradé, ale hudba je hudba
37	Václav Jiříkovský a Tido J. Gašpar – konečne činohra!
43	Začiatky modernej českej činohry a slovenské oneskorenie

SLOVENSKÁ A ČESKÁ ČINOHRA – DVA SÚBORY, DVE PODOBY SND (1932 – 1938)	51
---	-----------

51	Drašarov „showbusiness“?
57	Česká činohra a Viktor Šulc – prológ slovenskej divadelnej moderny
70	Počiatky politického divadla v SND
72	Činohra SND po Šulcovi

DVA ŠTÁTY, DVE DIVADELNÉ KULTÚRY, JEDEN DIALÓG? (1938 – 1945)	79
--	-----------

79	Divadlo a politika
82	Nová slovenská činohra
84	Dramaturgia ako umelecká tvorba – režisér Ferdinand Hoffmann
93	Syntetická činohra Jána Jamnického

RELATÍVNA SLOBODA (1945 – 1948) A BOJ PROTI ŠABLÓNAM (1945 – 1956)	113
---	------------

113	Obnovenie republiky, od SND k ďalším scénam
117	Jozef Budský – od Šulca po Jamnického
123	Magda Husáková-Lokvencová a jej avantgardné dozvuky na Novej scéne SND
134	Karol L. Zachar – divadelný solitér

MALÉ FORMY, UMELECKÁ OBRODA

A NOVÝ IMPULZ PRE ČINOHRU (1956 – 1968) 137

- 137 „Zlatá“ mladá generácia
- 142 Malé scény ako miesto generačnej umeleckej výpovede
- 147 Sládkova snaha o udomácnenie pantomímy a jej dosah na činohru Divadla na korze
- 152 Počiatky dramaturgie Divadla na korze
- 159 Text-appeal po slovensky?!

DIVADLO NA KORZE, OD MALEJ ČINOHRY

NA VEĽKÉ SCÉNY (1968 – 70. ROKY) 169

- 169 Dozvuky pražskej divadelnej jari a vzpieranie sa normalizácii
- 174 Dramaturgia a herec – symbióza alebo syntéza?
- 178 Miloš Pietor a Vladimír Strnisko – režiséri malých i veľkých scén
- 179 Miloš Pietor a jeho reforma Tajovského na slovenských javiskách
- 186 Vladimír Strnisko a divadelná metafora ako rezistencia voči spoločenského systému

OBDOBIE NORMALIZÁCIE – 1992

VRCHOL SPOLOČNÉHO ŠTÁTU A DEFINITÍVNE

OSAMOSTATNENIE 193

- 193 Alternatíva oficiálne?
- 198 Koniec spoločnej republiky – začiatok nového divadelného dialógu?

- 201 Zoznam použitej literatúry a prameňov
- 213 Menný register
- 221 Zoznam obrazovej dokumentácie
- 227 Summary
- 232 Poznámka a poďakovanie autorky

„České a slovenské dějiny samozřejmě jsou asynchronní, ovšem tato asynchronnost je především v době existence Československa malá.“²³ Už v prvej sledovanej etape sa dá nájsť rozdielny vývoj národnej divadelnej kultúry, konkrétne proces založenia národného divadla ako inštitúcie, ktorá má zveľaďovať profesionálne slovenské divadlo. To vyplýva logicky z odlišných podmienok, aké české a slovenské divadlo malo, ale tiež z rozdielneho priebehu národného povedomia. V českom prostredí národné divadlo potvrdilo vlastnú identitu a jeho otvorenie znamenalo výsledok dlhodobého procesu, počas ktorého – od prvých odpoľudňajších predstavení v českom jazyku až po položenie základného stavebného kameňa – sa kultivovala národná divadelná kultúra v súlade s národnou identitou. Etablovanie českej národnej divadelnej kultúry spadá do éry, ktorá priniesla tézu idey národného divadla ako inštitúcie, odrážajúcej v istom zmysle zvrchovanosť malého národa, teda do druhej polovice 19. storočia, respektíve roku 1881, keď sa Národní divadlo v Prahe prvýkrát otvorilo. „Svou zásadní roli tu samozřejmě hrálo i to, že skrze ni dostalo veškeré české národní divadlo – a nikoliv jen profesionální – i pevné propozice myšlenkové, na nichž bylo možné úspěšně stavět scénickou tvorbu tak, aby vyhovovala nárokům na to být prostředkem národního uvědomování posilujícím český život. I v tomto bodu je české národní divadlo zcela začleněno do osvěcenského projektu umění a tím samozřejmě i divadla.“²⁴

Slovenské ochotnícke divadlo podobný dosah nemalo, obyvatelstvo nedisponovalo plošným národným sebavedomím, vstrebávať vlastenecké myšlienky z javiska nebolo prirodzeným aktom. Slovenská národne uvedomelá vrstva, ktorú tvorili kňazi (hlavne evanjelickí), spisovatelia, novinári a učitelia, riešila otázku spisovného jazyka, ktorú český národ už mal dávno za sebou.

23 RYCHLÍK, J. Češi a Slováci ve 20. století, 2012, s. 14.

24 ČISAŘ, J. Česká divadelní tradice: mýtus nebo živá skutečnost?, 2011, s. 6.

MALÉ SCÉNY AKO MIESTO GENERAČNEJ UMELECKEJ VÝPOVEDE

Za začiatok a vstup malých foriem a scén do moderného českého divadla sa už tradične považuje rok 1958 a vznik Divadla Na zábradlí. Jeho zakladatelia Ivan Vyskočil a Jiří Suchý začali s malými text-appealovými formami ešte v roku 1957 v pražskej Redute, ale až založenie Divadla Na zábradlí znamená impulz k novému prúdu českého divadla. Po „zábradlí“ začali veľmi rýchlo vznikať ďalšie malé scény, či už Semafor (1959), Paravan (1960), Kladivadlo (1960), Divadlo X (1960), z ktorých mnohé zanikli alebo sa transformovali do iných divadiel. Akýmsi vyvrcholením týchto snáh je v polovici 60. rokov založenie dvoch pražských malých (činoherných)³⁴³ divadiel, Činoherního klubu a Divadla za branou, ktoré vznikli vďaka umeleckým stimulom otvorenej atmosféry tohto desaťročia a ktoré mimoriadne zasiahli do vývoja modernej činohernej réžie českej, ale i slovenskej.

Okrem toho do štruktúry činoherného divadla a malých scén vstúpil Jan Grossman, ktorý sa v roku 1962 stal šéfom činoherného súboru Divadla Na zábradlí a do roku 1968 tu rozvíjal spolu s dramaturgom Václavom Havlom svoj koncept spoločensky a politicky aktuálneho divadla, respektíve apelatívnej činohry v priestore vyhranenej modernej dramatiky, s dôrazom na absurdnú dramatiku a jej predvojnové inšpirácie.

V roku 1965 vzniká z iniciatívy Jaroslava Vostrého a Ladislava Smočka Činoherní klub³⁴⁴ a Divadlo za branou zakladá Otomar Krejča s Karlom Krausom a Josefom Topolom.³⁴⁵ Činoherní klub a Divadlo za branou predstavujú popri Grossmanovej činohre v Divadle Na zábradlí najvýraznejšiu podobu stratifikácie modernej českej činohernej réžie v 20. storočí.

343 Okrem činoherných malých scén totiž postupne vznikajú štúdiové divadlá neinterpretované a bábkové – Studio Ypsilon, Viola, Divadlo na okraji atď. Náš diskurz sa však zameriava na činoherné divadlo, a preto si dovoľme vymenovaným divadlám nevenovať primárnu pozornosť vzhľadom na odlišný umelecký kontext a podmienky.

344 Založený v priestoroch bývalého divadla Paravan, vtedy súčasť Štátneho divadelného štúdia, vďaka pomoci a iniciatíve Miloša Hercíka a Jiřího Roberta Picka.

345 Krejča odišiel z vedenia činohry ND v roku 1961, no činohru ND neopustil,

od roku 1966 čerpal v ND trojročnú dovolenku, aby sa mohol venovať tvorbe v Divadle za branou, ktoré založil spolu s Josefom Topolom, Karlom Krausom, Janom Třískom a Marií Tomášovou. Divadlo bolo z politických dôvodov zrušené v roku 1972. Činnosť divadla sa obnovila po roku 1991 ako Divadlo za branou II., ale už v roku 1994 ho Ministerstvo kultúry ČR zrušilo. Cieľom bolo divadlo ako umelecká dielňa, ktorá poskytuje tvorcom dostatočný priestor pre umeleckú tvorbu, ktorý veľká národná inštitúcia nebola schopná zabezpečiť.

KONIEC SPOLOČNEJ REPUBLIKY – ZAČIATOK NOVÉHO DIVADELNÉHO DIALÓGU?

Vzťah slovenského a českého divadla prešiel dlhodobým vývojom, a pokračuje i naďalej, hoci na inej báze. Dalo by sa povedať, že paradoxne oveľa slobodnejšie, prirodzenejšie, ako to bolo počas spoločného štátu. Jedným z dôvodov môže byť napríklad i to, že obe divadelné kultúry existujú ako samostatné individuálne štruktúry v samostatných štátnych útvaroch, ktoré sú zároveň súčasťou stredoeurópskeho divadelného teritória. Nejde o konkurenčný boj dvoch špecifických kultúr v jednom štátnom útvare. Individualizmus otvára ďalšie možnosti česko-slovenskej (a teda medzinárodnej) spolupráce, ktorá o to viac môže stavať na autentickej jedinečnosti oboch.

Vzťahy oboch divadelných kultúr nefungovali vždy takto bezprostredne, naopak, počas desaťročí existencie spoločného štátu boli väzby českého a slovenského divadla komplikované.

Napriek spoločnej jazykovej, kultúrnej, historickej a politickej blízkosti a napriek založeniu spoločnej republiky sa slovenské a české divadlo vyvíjalo individuálne, a ich kontinuálny dialóg prebiehal na rôznych úrovniach. Nikdy nešlo o jednu československú divadelnú kultúru. O existencii tohto dialógu nie je možné pochybovať, podstatnejšie bolo ukázať, že prebiehal aktívne i pasívne. Napriek mimoriadne intenzívnemu zástoju a vplyvu českého divadla (predovšetkým v prvých desaťročiach profesionalizácie slovenského divadla), bolo slovenské činoherné divadlo schopné emancipovať sa a nájsť si vlastnú vývojovú cestu k svojbytnosti, bez nutnosti kopírovania českého vzoru.

A akokoľvek si v istých obdobiach boli obe divadelné kultúry blízke i vzdialené (s dôrazom na spoločensko-politický podtext), dokázali existovať ako individuálne štruktúry. Dokonca ani v prvých desaťročiach po založení SND, pri chabom slovenskom personálnom umeleckom zabezpečení sa nestalo, že by české divadlo smerovalo k tomu, aby si zo slovenského divadla vytvorilo svoju „pobočku“. Azda vďaka komplikovanej situácii, výrazne odlišným podmienkam, mohlo napokon dôjsť k tomu, že si slovenské činoherné divadlo muselo nájsť vlastnú cestu, pričom sa mu darilo v krátkom čase dobehnúť nielen české, ale aj európske umelecké podnety.

Vybrané osobnosti réžie a ich poetika reprezentujú len časť slovenskej činohry, ktorá umožňuje pomenovať východiská vzťahu slovenskej a českej činohrenej réžie.