Generácia aj v dramaturgii smerovala k romantickým básnickým výtvorom, k estetizmu. Bola ranená krásou – hľadala ju bez ohľadu na čas, azda aj ako vzdor a túžbu napriek všetkému nájsť sa v nej a naplniť sen o kráse.
Jamnický sen viac sníval a sen naznačil; Budský, pokračujúc v odkaze Viktora Šulca a Jána Jamnického, ho naplnil najmä inscenáciami poézie, a nielen nimi. Každý z nich za to zaplatil svoju daň. Ako by sa za sny muselo kruto platiť.
Vstup generácie ako fenoménu do divadla sa datuje rokom 1932 – časovo sa zhoduje so vznikom slovenského činoherného súboru, ktorý v tomto roku začal svoju samostatnú činnosť v lone národnostne zloženého a zložitého SND na javisku divadla, vtedy s označením na priečelí budovy – Mestské divadlo – Stadttheater. Až v polovici štyridsiatych rokov to bolo Národné divadlo. Nápis svojimi zmenami akoby vyznačoval trasu – od Stadttheatra k SND. Nemecké pomenovanie zmizlo až roku 1945.

## 3 Borodáč a nasledovníci

Emil Boleslav Lukáč sa v ankete Slovenskej ligy roku 1933 spytoval na odpoveď na list Spolku slovenských spisovateľov, v ktorom slovenskí spisovatelia navrhovali literátov ako možných dramaturgov činohry SND. Odpoveď zo SND nikdy neprišla. Všetko nasvedčuje tomu, že Borodáčovi vyhovoval stav, keď o všetkom rozhodoval sám. Nebolo toho málo, čo musel robiť. Lenže mal výhodu – nemusel o otázkach repertoáru s nikým viesť rozhovory, ani si ho nemusel nechať nikým schvaľovať. Jednoducho podľa svojho uváženia urobil návrh, predložil ho riaditeľovi divadla Antonínovi Drašarovi a realizoval sezónu. S prekladateľmi a autormi udržiaval kontakt, nepotreboval ďalšiu osobu ako medzistupeň. Postupujúci čas si však vyžadoval deľbu úloh. Slovenská činohra SND vyrastala zo slovenskej ochotníckej tradície, ako ju v sebe niesol sám Borodáč. Lenže: bola prameňom podnetov len táto tradícia?
Borodáč na Hudobnej a dramatickej akadémii vychovával len herečky a hercov, nie dramaturgov, nie režisérov. Prečo by ich aj vychovával? Pre koho? Pripravoval iba herecké doplnky pre súbor Činohry SND. Ako dramaturg si stačil sám. Hoci sa do divadla už prv chystal slovenský literát Štefan Letz, ako sa to ukazuje v Borodáčovej osobnej korešpondencii, naostatok Borodáč zostal až do Hoffmannovho príchodu do SND roku 1938 v divadle sám. Zrejme mu vyhovoval stav osamelého bežca i vladyku, keď robil dramaturga, prekladal, šéfoval súboru i režíroval. Navyše bol hlavným pedagógom divadelnej školy, ktorá dodávala divadelný dorast ako nádejné štepy bez záruky budúcej úrody.
Keby Borodáč bol býval dramaturga chcel, bol by ho do divadla priviedol. Drašar by nemohol namietať, ak dramaturgom bol Tido J. Gašpar už za riaditeľa Oskara Nedbala. Šulc v českom súbore síce vykonával aj funkciu dramaturga, ale jeho úloha bola nepomerne ľahšia, keďže mal na výber množstvo českých prekladov cudzích hier i českých predlôh.
Rusofilská a slavianofilská tradícia v slovenskom divadle sa prejavila aj v Borodáčovej dramaturgii. Z ruskej dramatiky Borodáč uprednostnil Ostrovského, Gogoľa, Čechova, Gorkého, Sucho-

vo-Kobylina, Katajeva, Afinogenova – chýbali mu Lermontov, Gribojedov, Majakovskij: básnici a veršované predlohy. Puškin sa dostal k slovu len pri svojej storočnici roku 1937.
Nezabúdal ani na poľskú dramatiku (Kiedrzyński, Bałucki, Przybyszewski, Rostworowski, Rózycki, Szaniawski, Zapolska, Iwaszkiewicz, Perzyński, Słonimski, Žeromski, Zbierzchowski) a juhoslovanské literatúry (Begović, Vojnović, Kulundžić, Krleža, Lovrić, Nušić, Senečić).
Príležitostne to boli európski autori, Shakespeare len výnimočne pre nedostatok prekladov. Borodáč konal uvážlivo a správne, keď budoval kmeňový repertoár zo slovenských autorov. Kritika ocenila literárnu kvalitu slovenskej dramaturgie. Vyhýbal sa, pokiaľ to vôbec išlo, komerčnému konfekčnému tovaru. Ako šéf sa usiloval obmedzovať kasový repertoár, aj keď sa mu úplne vyhnúť nemohol. Ten prenechával – najmä pokiaľ išlo o detektívky – mladšiemu Andrejovi Bagarovi. Dbal však, aby nové slovenské preklady smerovali k umelecky významnejším dramatikom a literárne cennejším textom. Až nasledujúca generácia žiakov umelecky ráznejšie pokročila v tom, čo inicioval, no v tom čase nemohol sám – aj pre nedostatok prekladateľov – uskutočniť.
Andrej Mráz napriek ambicióznemu dramaturgickému plánu, ktorý predostrel, odišiel zo SND krátko po príchode roku 1930. V divadle bol necelú sezónu. Jeho dramaturgia zostala torzom; navrhnutými titulmi naznačil odlišné smerovanie, než mal Borodáč. Z pochopiteľných dôvodov chcel v dramaturgii uplatniť autorov zo slovanského juhu; pochádzal stadiaľ ako dolnozemský Slovák. Z divadla odišiel preto, lebo sa mu núkala možnosť i nepriamo ukladala povinnosť nahradiť Štefana Krčméryho, ktorému choroba nedovoľovala naďalej vykonávať funkciu šéfredaktora *Slovenských pohľadov*. Generáciu aj naďalej sprevádzal ako divadelný kritik.
Rokom 1932 sa začala dôležitá kapitola dejín slovenského divadla, keďže už nešlo o niekdajší slovenský zárodok v rámci spoločného súboru, ale o samostatný činoherný súbor, ktorého hlavnou postavou sa stala a zostala osoba Janka Borodáča. Učiteľský apodiktizmus posledného a rozhodujúceho slova si uchoval aj v divadle; svoj tieň nikdy neprekročil; o sebe hovoril starosvetsky v tretej osobe jednotného čísla.
Borodáč v Jamnickom pobadal budúceho režiséra. Jamnický však mal aj ďalšie prednosti: mal rozsiahle znalosti divadelnej literatúry, mohol prekladať z francúzštiny, z nemčiny. Táto oblasť bola Borodáčovi – ako solídnemu znalcovi ruštiny a jednosmerne orientovanému divadelníkovi – vzdialená. Ako šéf súboru potreboval prekladateľa a režiséra, ktorý by vedel divadlu zabezpečiť repertoár aj z inej jazykovej oblasti, než bola ruština.
Borodáč musel mať (a aj mal) prehľad o cudzích dramatikoch: keď ho roku 1929 Oskar Nedbal menoval šéfom činohry, musel postaviť repertoár pre celý súbor. Množstvo premiér musel obsadiť aj komediálnymi novinkami, veď to vyžadovala divadelná kasa: riaditeľ potreboval mať plné hľadisko. Jedným okom stále pozeral na pokladnicu.
Borodáč nemal pochopenie pre bulvárny repertoár; naostatok ani Jamnický svojím vzdelaním a umeleckým cítením nebol obdivovateľom tejto dramatickej produkcie, bez ktorej sa prevádzka divadla nevedela zaobísť. V divadelnej kritike sa vyskytli pozitívne hodnotenia dramaturgie slovenskej činohry v tom zmysle, že mala literárne cennejší repertoár než česká činohra. V tom bola Borodáčova zásluha.
Hoci sa Borodáč usiloval aj v shakespearovskej dramaturgii zaplniť najzjavnejšie medzery, z veľkých čísiel tohto dramatika inscenoval len *Hamleta* (1931) a *Macbetha* (1933). Usiloval sa

uviesť aj komédie: *Večer trojkráľový* (1936). Chýbali mu preklady aj herci. Ak chýbali profesori na školách, málokto to zbadal. Ak chýbali herci na javisku, bolo poloprázdne. Borodáč mohol na vlastné oči (a diváci s ním) vidieť, čo všetko ešte chýba slovenskému divadlu, aby sa mohlo porovnávať s ostatnými európskymi divadlami.

Odpovede na možné otázky, prečo mal jeho repertoár tridsiatych rokov istú vyhranenú podobu, nájdeme nielen v chýbajúcich prekladoch, ale aj v stave súboru. Andreja Bagara mal ako Hamleta, ako Macbetha, ako Herodesa. Ďalej Hanu Meličkovú, Oľgu Borodáčovú, Vilmu Jamnickú, Máriu Bancíkovú, z mužov Jozefa Kella, Jána Sýkoru, Jána Jamnického, Ivana Licharda, Štefana Figuru, Martina Gregora, Františka Dibarboru a i. Ale kde boli ďalší, ktorých by mohol obsadiť do tragédií alebo historických hier Williama Shakespeara? Mal Borodáč dosť hercov a herečiek, aby sa odvážil na veľké, množstvom dramatických osôb zaľudnené shakespearovské dejinné fresky?

Okrem toho musel rátať aj s publikom v slovenských mestách a mestečkách, s javiskami a ich chudobným technickým vybavením. Ako by všetko stálo proti nemu! Bolo obdivuhodné, že to vydržal. Tu patrí Borodáčovi obdiv za jeho húževnatosť a pevnú vôľu.

Českú dramatiku hral český súbor, nemeckú nemecké divadlá, maďarskú zasa maďarské spoločnosti. Borodáčovi zostávali ostatné literatúry: ruská, anglická, americká, francúzska, severská, rumunská, talianska, španielska, poľská, ukrajinská, juhoslovanská, bulharská. Ale kde mal vziať preklady, keď chýbali prekladatelia, a keď už aj boli, kde vziať peniaze na minimálne honoráre? Prekladatelia chýbali takmer zo všetkých jazykov. Preto neboli preklady ani klasických, ani súčasných hier.

Borodáč mnohé tituly nemohol realizovať jednoducho preto, že nemal dosť členov a členiek súboru. Len sčasti mohol stavať program na dedinských a malomestských drámach a komédiách, hoci toto bola jeho najpevnejšia a najoverenejšia pôda. V Prahe mal roku 1934 veľký úspech s Tajovského *Ženským zákonom* – česká kritika si všimla a ocenila vzostup slovenskej činohry, svojráz, živelnosť a životnosť herectva. Nebola to blahosklonnosť pražského kritického senátu, ale výraz skutočného zážitku.

Činohra našla svoju cestu, pôdu i ozvenu. Hľadala ju najmä na slovenskom vidieku. Hana Styková v jednom novinovom rozhovore načrtla trasu, ktorou činohra SND chodila na zájazdy po Slovensku: „Súbor SND mával zájazdy dva razy do roka. Obyčajne od 25. decembra mávala činohra pravidelné mesiac trvajúce vystúpenia v Košiciach. Letné turné sa začalo obyčajne koncom apríla a trvalo asi deväť týždňov. Prvou zastávkou na turné bývala zväčša Nitra a konečnou Trenčianske Teplice. Cestovalo sa po trase: Nitra – Levice – Zvolen – Banská Bystrica – Lučenec – Rimavská Sobota – Ružomberok – Dolný Kubín – Martin – Žilina – Púchov – Ilava – Trenčín a Trenčianske Teplice, kde sme boli na záver turné asi týždeň. Zájazdy boli pre nás nielen zmenou, ale stretnutiami s vďačným, často i spontánne reagujúcim publikom."[6]

[6] POLÁKOVÁ, Štefánia. Zo začiatkov SND : stretnutie s jednou z prvých slovenských profesionálnych herečiek. In *Ľud*, 20. 9. 1964, roč. 17. Hana Styková najprv bola členkou činohry v sezóne 1922 – 1923 (25. 8. 1922 – 22. 1. 1923), po druhý raz 15. 8. 1929 – 31. 12. 1938 (v rokoch 1936 – 1938 prestúpila do českej činohry SND).
Borodáč pamätal na slovenskú dramatiku. Popri klasických komédiách vítal každý nový opus Stodolu, Barča-Ivana alebo Tajovského.