

Zitierhinweis

Rajlová, Lucie: review of: Vladimír Štefko (ed.), *Dejiny slovenského divadla. 1: (Do roku 1948)*, Bratislava: Divadelný ústav, 2018, in: *Český časopis historický*, 2021, 4, p. 969-977, <https://recensio-stag.lorax.syslab.com/r/cc8b9960a3d94bcfa035ab683cee0ec7>

český časopis historický

copyright

Dieser Beitrag kann vom Nutzer zu eigenen nicht-kommerziellen Zwecken heruntergeladen und/oder ausgedruckt werden. Darüber hinausgehende Nutzungen sind ohne weitere Genehmigung der Rechteinhaber nur im Rahmen der gesetzlichen Schrankenbestimmungen (§§ 44a-63a UrhG) zulässig.

s. 68) moderován do Prahy přicestovavším náměstkem ministra zahraničí SSSR Valeriánem Zorinem, přičemž komunisty řízená policie, armáda a ozbrojené stranické milice ovládaly hlavní město i ostatní významná centra, byla tedy ozbrojená moc v plném jejím rozsahu v rukou komunistické elity a vlády. Naopak nikdy jsem se dosud nesetkal s informací o existenci ozbrojených složek OF. To naopak deklarovalo a reálně provozovalo – masami demonstrujících občanů reprezentované – nenásilí. Nadarmo nepatřilo ke klíčovým heslům listopadových týdnů: „Nejsme jako oni!“ OF pak dění dirigovalo ze Špalíčku u Václavského náměstí, nikoliv z některé z ambasád. A jestli „stávající vedení státu“ dobrovolně odevzdalo moc v obavách z krveprolití, pak snad jediné ve strachu z rozbitého nosu v důsledku uklouznutí na schodech, po nichž odcházelo...

Ani puč z února 1948, ani pokojná revoluce podzimu 1989 nebyly interní českou nebo československou záležitostí, neodehrály se ve vzduchoprázdnu. V prvním případě se Československo dostalo již s předstihem do sovětské sféry a aktuální nepřítomnost Rudé armády v zemi vlastně nehrála roli – mohla se dostavit v rámci hodin. V druhém případě byla předpokladem nerušeného průběhu středoevropských revolucí zásadní existenční krize, v podstatě začínající imploze sovětského impéria, která zcela vyvedla z konceptu, resp. paralyzovala většinu komunistických satelitních režimů a otevřela dveře nekrvavým, ale zásadním vnitřním změnám, na nichž se podílely i se současným stavem nespokojené segmenty dosavadních elit. Škoda, že Jan Rychlík ponechal v knize tyto širší horizonty československého příběhu stranou pozornosti. A ještě větší škoda, že si zejména v závěru knihy do značné míry osvojil pohled těch, koho právě listopad 1989 odsunul na – mnohdy poměrně pohodlné – smetiště dějin.

Jiří Pešek

Vladimír ŠTEFKO a kol.

Dejiny slovenského divadla I. (do roku 1948)

(= Slovenské divadlo)

Bratislava, Divadelný ústav 2018, 736 s., ISBN 978-80-8190-039-6.

Kultura je jeden ze základních elementů, který utváří identitu národa. Divadlo je poté jednou z jejích nejvýznamnějších složek. Jeho prostřednictvím národ prezentuje svůj vývoj a proměnu v čase. Často tak reflektuje a reaguje i na historické dění. Na Slovensku tomu nebylo jinak. *Dejiny slovenského divadla* jsou po mnoha desetiletích neodmyslitelně propojené i s historií divadla českého. Je tedy logické, že s napětím vyhlížíme díla, která se věnují divadelní historii ve dvacátém století, neboť kvalitní tematické literatury není mnoho. Nejinak tomu bylo s prvním dílem *Dejiny slovenského divadla*, kterému se věnuje tato recenze a o jehož intenzivní přípravě se už nějakou dobu vědělo. *Dejiny slovenského divadla II.* byly posléze vydány na konci roku 2020,¹ k příležitosti 100. výročí založení Slovenského

1 Vladimír ŠTEFKO a kol., *Dejiny slovenského divadla II. (1948–2000)*, Bratislava, Divadelný ústav 2020, 1200 s., ISBN 978-80-8190-066-2.

národního divadla (SND). Mezníkem mezi publikacemi je rok 1948. Celkově se jedná o dva objemné svazky čítající téměř 2000 stran (I. díl – 736 stran, II. díl – 1200 stran).

V českém prostředí dosud schází publikace, která by v tomto rozsahu komplexně zpracovala poválečné divadelní dějiny. Při letmé exkurzi do české bibliografie zjistíme, že se tomuto nejvíce přiblížilo dílo předního teatrologa a divadelního kritika Vladimíra Justa *Divadlo v totalitním systému: příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech*.² Pro starší období lze připomenout Císařův *Přehled dějin českého divadla*,³ dílo divadelního pedagoga, historika, teoretika a kritika. Taneční tématice, v heslovité podobě, se věnuje *Český taneční slovník*,⁴ jehož redaktorkou byla Jana Holeňová. Ve stejném duchu jsou pojata i další díla Divadelního ústavu, např. *Česká divadla*, od Evy Šormové či lexikon *Hudební divadlo v českých zemích. Osobnosti 19. století*.⁵ Mezi nejnovější posléze řadíme práci o české činohře 19. a 20. století,⁶ jejíž autorkou je opětovně Eva Šormová. V tomto směru jsou slovenští kolegové jednoznačně před námi a nové dílo by se pro českou teatrologickou obec mělo ideálně stát impulsem, že je potřeba se spojit napříč uměleckými obory a získat novou reprezentativní publikaci, jež by zahrnovala dějiny minimálně posledních dvou století.⁷

Překládanou publikaci lze považovat za jednu z přelomových prací oboru. Je výsledkem mnohaleté kolektivní práce předních teoretiků, historiků a uznávaných odborníků, věnujících se výzkumu slovenských divadelních dějin. Dílo vznikalo pod vedením Vladimíra Štefka, který divadelní historii a kritice zasvětil celou svou vědeckou kariéru (zároveň působil na Divadelní fakultě Vysoké školy múzických umění v Bratislavě). Již v roce 2011 vydal soubornou publikaci, věnující se slovenskému činohernímu divadlu.⁸ Autory jednotlivých kapitol jsou: Juliana Beňová, Jaroslav Blaho, Juraj Hamar, Lukáš Kopas, Eva Kyselová, Karol Mišovic, Michaela Mojžišová, Zdenka Pašuthová, Soňa Šimková, Martin Timko a Miklós Vojtek.

Komplexnost zpracovaného díla se odráží v množství, rozsahu a různorodosti pramenů (archivní prameny, knižní publikace, dokumenty, studie, články atd.), s nimiž autoři textů pracovali. Souhrn užitých pramenů je vždy uveden za jednotlivými studiemi. Většina z nich má také obsáhlý poznámkový aparát. Nelze též nevyzdvihnout početný, pečlivě vybraný doprovodný obrazový materiál, který knihu pozdvihá o úroveň výše. Souhrn obrazového materiálu lze najít v poslední části díla, která se nazývá – FAKTY. Zde jsou zařazeny i medailonky autorů jednotlivých studií, seznam institucí a dva ceněné rejstříky – jmenný a divadelních her a inscenací.

2 Vladimír JUST a František KNOPP, *Divadlo v totalitním systému: příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech*, Praha 2010.

3 Jan CÍSAŘ, *Přehled dějin českého divadla*, Praha 2006.

4 Divadelní ústav. Kabinet pro studium českého divadla, *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*, Praha 2001.

5 Jitka LUDVOVÁ a kol., *Hudební divadlo v českých zemích: osobnosti 19. století*, Praha 2006.

6 Eva ŠORMOVÁ a kol., *Česká činohra 19. a začátku 20. století: osobnosti*, Praha 2015.

7 Akademické dějiny divadla do roku 1918: František ČERNÝ – Ljuba KLOSOVÁ a kol., *Dějiny českého divadla I–III.*, Praha 1968, 1969, 1977, už jsou přece jen v některých ohledech překonané, resp. potřebují přinejmenším doplnění.

8 Vladimír ŠTEFKO, *Dějiny slovenskej drámy 20. storočia*, Bratislava 2011.

Samotné texty jsou soustředěné podle oborů (činoherní divadlo, hudební divadlo (opera, opereta, muzikál), taneční divadlo a loutkové divadlo) a na kratší časové etapy. Počátky slovenského divadla a jeho následného formování se datují od třicátých let devatenáctého století, profesionální divadelní scéna vznikla až roku 1920, kdy bylo založeno Slovenské národní divadlo v Bratislavě, jehož vznik je vnímán jako přelomová událost v dějinách slovenského divadla. Ve srovnání s jinými evropskými divadelními kulturami je sice slovenská divadelní kultura vnímána jako mladší, ne však méně významná.

První část knihy *Slovenské divadlo pred profesionalizáciou*, čítá na 120 stran. Je dělena do čtyř kapitol – *Činoherné divadlo do roku 1830 (Od Štefana I. po Gašpara Fejérpatakyho-Belopotockého)*, *Činoherné divadlo v rokoch 1830–1920 (Od ochotníckeho k profesionálnemu)*, *Hudobné divadlo do roku 1920*, *Tanečné divadlo do roku 1920*. Autorem první kapitoly je historik, vědec, pedagog a vedoucí Centra výzkumu divadla v Divadelním ústavu v Bratislavě, Lukáš Kopas. Popisuje vývoj divadelní scény a jejich projevů, prostřednictvím náboženského a světského divadla, a to napříč dějinným obdobím, od středověku do období baroka. Skrze zajímavé části, věnující se protestanské a jezuitské školní hře na slovenském území autor zároveň prokazuje svůj rozsáhlý přehled. Kopas se opírá o bohatou pramennou základnu, kterou zpracoval pro čtenáře čtivým a srozumitelným způsobem.

Druhou kapitolu o dějinách činoherního divadla v letech 1830–1920 napsala teatroložka, historička a lingvistka Juliana Beňová. Nejdříve se zaměřila na původní divadla působící na slovenském území. Ukazuje kočovné a ochotnické společnosti, často německého a maďarského původu. Až v pozdější době se prosazovali i slovenští umělci, nejčastěji studenti, kteří se z Prahy a Budapešti vraceli zpět na Slovensko a začínali veřejně vystupovat. Poprvé se tomu stalo v Prešpurku (dnešní Bratislava), kde se ochotnické divadlo formovalo zejména mezi evangelickou mládeží. Poté následovala expanze do dalších slovenských měst.

Vliv na vývoj divadla měla politická situace, např. vyhlášení Slovenského národního programu v roce 1861. Zpočátku se jednalo o představení, která byla vnímána jako veřejné slavnosti. Jejich cílem bylo upevňování národně emancipačních snah a vzdělávání a udržování slovenského jazyka v povědomí obyvatelstva v období, kdy slovenské divadlo nemělo svou národní scénu. Vliv divadelních prostředí z okolních zemí byl znatelný. Autorka reflektuje i významné osobnosti dané doby, např. dramatika Jána Chalupku, Ferka Urbánka, Jozefa Gregora Tajovského a další. Opět je zde potřeba vyzdvihnout rozsáhlý a detailní poznámkový aparát.

V následující kapitole se na několika málo stranách (89–94) podíváme na *Hudobné divadlo do roku 1920*, které zpracovala operní kritička a historička Michaela Mojžišová. Je nutno připomenout, že operní umění působilo na slovenském území již dříve. Interprety byli italští, němečtí či maďarští umělci. Operní produkce byla spojena v počátcích hlavně s Bratislavou a posléze s Košicemi, jako druhým kulturním centrem země. Hudební divadlo se realizovalo převážně v soukromých městských divadlech a v rámci představení pro šlechtické rody. Pokusy o hudební divadlo byly zaznamenány i v činoherních ochotnických souborech, např. v Tisovci a Turčianskom Svätom Martine, kde působil i Arnold Flögl, budoucí sólista opery SND. Další zajímavostí, kterou Mojžišová vyzdvihla, byla skutečnost, že slovenského původu byl například Matej Kamenický, autor první polské opery či

Jozef Chudý, skladatel hudby k první maďarské zpěvohře. Slovenská autorská stopa se nesmazatelně zapsala i do historie hudebních divadel v sousedních zemích.

Poslední kapitola v této části je zaměřena na taneční umění. Autorem je bývalý baletní sólista a taneční pedagog Miklós Vojtek. Leckdy se v teatrologických publikacích (českých i slovenských) objevuje názor, že slovenský balet začal psát svou historii až ve dvacátém století, a nemá tedy tradiční baletní ukotvení jako například český balet. Jeho význam bývá neprávem opomíjen. Vojtek svým textem demonstruje, že se jedná o názor mylný. V kratších podkapitolách seznamuje čtenáře s vývojem tanečního umění na slovenském území. Balet, jako scénická forma, se objevil na panovnických dvorech již na konci 17. století. Jednalo se o *ballet de cour*. V těchto počátcích se tance zúčastňovali pouze muži.

Opět, i jako v přechozích kapitolách, bychom se s baletem setkali prvotně v Bratislavě na jezuitských školních hrách. Jejich představení byla kombinací více uměleckých složek – např. tance, šermu a pantomimy. Shodně jako hudební divadlo, tak i taneční bylo často prezentováno i na soukromých divadelních scénách či na panovnických dvorech. Autor věnuje pozornost zejména průkopníkům tanečního umění, baletním mistrům a hudebním skladatelům, kteří ovlivnili taneční umění na Slovensku. Vojtek se věnoval i vývoji baletu mimo Bratislavu, dále pantomimě v 18. a 19. století, tanečnímu školství a pedagogice, baletní žurnalistice, maďarskému scénickému tanci, skladatelům baletní a pantomimické hudby, kabaretu a modernímu tanci. Tomu je věnována i podkapitola *Priekopníci moderného tanca*, která se zmiňuje především o přespurských rodácích; Rudolfovi von Laban (1879–1958), jedné z největších osobností slovenského moderního tance a Friderice Derra de Moroda (1897–1978), tanečnici, choreografce a uznávané světové taneční vědkyni. Oba se nesmazatelně zapsali do historie slovenského moderního tanečního umění.

Nejrozsáhlejší, čtyřsetstránková, část publikace je zaměřena na slovenské profesionální divadlo a mapuje téměř třicet let vývoje. Činoherní divadlo je tu rozděleno do tří podkapitol, vždy po kratších časových etapách. Tuto část publikace otevírá studie *Činoherné divadlo v rokoch 1920–1932* Zdenky Pašuthové, předválečnému období do roku 1938 se poté věnuje Karol Mišovic a období válečného a poválečného ujal Martin Timko. První roky po založení Slovenského národního divadla (dále SND) se nesly v pokračujícím duchu utváření a ukotvení slovenského divadelnictví a emancipačních snahách (vliv slovenštiny). Pašuthová se věnuje i myšlence čechoslovakismu, která slovenskou divadelní společnost ovlivňovala před založením SND a kterou doprovázely politicko-hospodářské problémy. Mezníkem tu bylo ustanovením Bratislavy kulturním centrem Slovenska. Pro čtenáře bude zajímavé sledovat reakce na pojetí čechoslovakismu např. v převážně maďarských Košicích, kde se od něho distancovaly. Košické kultuře, vnímané z části jako maďarské, se autorka věnuje v samostatné kapitole, kde upozorňuje na dodnes nedoceněný přínos košické divadelní dramaturgie, především v podání šéfa činohry Jána Sýkory.

Velmi čtivě je popsáno samotné založení SND a jeho počátky, včetně cesty k poslovenštění. Po celé první desetiletí existence byl znatelný vliv českého divadelnictví, které ze strany Slováků nebylo vždy kladně přijímáno. Kromě kulturních záležitostí, se dozvíme i o politickém pozadí, či personálním obsazení divadla, což může být velmi zajímavé pro porovnání s dnešní dobou. Značná pozornost je věnována Oskaru Nedbalovi a jeho působení

na pozici ředitele SND, kterou zastával téměř osm sezón. Veřejnost měla na divadelní scéně již i své oblíbené interprety, kteří v souboru vynikali, např. Hana Meličková, Ján Borodáč, Josef Bezdíček a mnozí další. To nezůstalo bez povšimnutí ze strany dobového tisku, který se začal o SND intenzivněji zajímat prostřednictvím divadelních recenzí a kritik. V sezoně 1931/1932 došlo k jednomu z významných kroků pro umělecký vývoj činoherní režie a herectva v SND – činoherní soubor byl rozdělen na český a slovenský s vlastním zastoupením na postu uměleckých šéfů (česká činohra – Viktor Šulc, slovenská činohra – Ján Borodáč).

Následná část knihy z pera Karola Mišovice o letech 1932–1938 je charakterizována podtitulem *Medzi dvomi vojnami – medzi dvomi činohrami*. Předchozí kapitola končila ustanovením určité divadelní anomálie, tedy vznikem dvou paralelních činohr a nerovností mezi nimi. Týkala se např. poměru her, cen vstupenek. Vztah mezi soubory byl spíše konkurenční než partnerský. Česká činohra se paradoxně těšila většímu zájmu ze strany veřejnosti než činohra slovenská. Řešila se finanční stabilita divadla a možnost zestátnění SND. Bratislavská společnost vyvolávala protičeské a protimaďarské nálady. Divadlo se stalo jednou z možností prezentace slovenských nacionalistických názorů. Důsledkem personálních a finančních problémů došla situace tak daleko, že hrozilo, že SND bude bez slovenského činoherního souboru.

Značný prostor ve studii věnuje autor bravurní detailní analýze jednotlivých činohr a dvou režisérů, českého umělce Viktora Šulce a jeho vlivu na slovenské umění a na režiséra Jána Borodáče. Vzájemně se lišili v přístupu k práci a k interpretům. Jako problém v dané době je hodnocena i fluktuace členů souboru, zejména Čechů, kteří na Slovensko jezdili jen na přechodnou dobu a jejichž cílem bylo se uplatnit na některé domovské scéně. Nebezpečně stoupal vliv nacistického Německa. Mišovic to ilustruje na premiéře Čapkovy *Bílé nemoci* v roce 1937. Pražskou premiéru poznamenal cenzorský zásah, který o týden později v Bratislavě neakceptovali a německé jméno barona Krüga uvedli v původním znění, jak jej Čapek napsal. *Bílá nemoc* se stala v historii slovenského činoherního divadla rekordmanem návštěvnosti. Situace se zhoršovala. Na podzim 1938 byl zatčen ředitel divadla Antonín Drašar. Osud české části činoherního souboru byl zpečetěn zanedlouho poté. Umělci dostali k 31. 12. 1938 kolektivní výpověď. Velmi oceňuji autorův přehled na pozadí historických událostí a jejich čtivé zpracování v kontextu dějiny divadla.

V závěrečné části věnující se činohře, se teatrolog Martin Timko zaměřuje na období let 1938–1948. Z pohledu slovenských dějin se jedná o nejkomplikovanější období Slovenského státu, i kulturně stojícího pod vlivem Hlinkova luďáckého režimu. I přesto v této době vznikaly další divadelní scény, např. v Martině a v Prešově. Autor připomíná, že existovala i tři slovenská frontová divadla, která působila na východní a západní frontě. Počátek textu je věnován shrnutí faktů, potřebných k pochopení následného vývoje. Jedná se o velmi podrobnou analýzu stavu, v jakém se ocitlo slovenské divadlo a jak bylo ovlivněno dopady nacistického režimu a fašistické politiky, včetně nacionalistických tendencí v divadelním prostředí.

Správu nad divadelnictvím mělo po určitou dobu Ministerstvo školství a národní osvěty. Problematické se stalo další angažování českých a židovských umělců. Toto vedlo k poslovenštění SND, jak po stránce personální, tak obsahové. Častěji se čerpalo z původní

slovenské autorské tvorby. Zajímavé je sledovat působení a tvorbu Jána Borodáče, Ferdinanda Hoffmanna, Jána Jamnického, Karola L. Zachara či Andreje Bagara. Posledně jmenovaný se následně v poválečném čase dostal po popředí zájmu a jeho tvorbě je v knize věnováno více prostoru. Timko zmiňuje více osobností, na které by nemělo být zapomenuto, neboť i přes těžké časy se snažily o vzestup slovenského divadla. V době války se progresivní tendence ukázaly nejzřetelněji právě v divadle, které dosáhlo výtvarné umění a literaturu a stalo se integrální součástí slovenské kultury. Pro poválečné období je konstatována snaha o vypořádání se s dědictvím nacistické cenzury a s tendencemi nahradit ji novými kontrolními mechanismy. Tuto část napsal Timko souvisle, nedělil text na menší podkapitoly. Jedná o jednu z nejzajímavějších kapitol, důležitou pro pochopení vývoje slovenského divadla ve druhé polovině dvacátého století.

Po činoherním divadle se autoři studií zaměřují na divadlo hudební, které je opět rozděleno do tří kratších časových úseků. Dvou z nich, ohraničených lety 1920–1928 a 1945–1948 se autorsky opětovně ujala Michaela Mojžišová. O období let 1928–1945 psal kritik, historik a dramaturg Jaroslav Blaho. Již od počátku byl v této době patrný vliv české hudebně-divadelní scény. Znatelné bylo působení nejen operních interpretů, ale obzvlášť dirigentské složky: čeští dirigenti v prvních letech existence souboru řídili všechna představení. Ustanovení a zakotvení tradice slovenských dirigentů potřebovala určitý čas na vývoj.

Mojžišová v počátcích přiznává i problémy, se kterými se musely potýkat slovenské operní soubory: sahaly od malé návštěvnosti, přes boj o diváky až k nejasné divadelní koncepci. Stejně jako v činoherní části i zde můžeme pozorovat ohlasy kritiků v dobovém tisku. Sledován je i vývoj hudebního divadla mimo bratislavskou hlavní scénu, především ve Východoslovenském národním divadle v Košicích. Jan Blaho se ujal zpracování složitého období v slovenských dějinách. Stejně jako pro Martina Timka, nebyla jeho situace snadná, přesto se s ní vypořádal na opravdu profesionální úrovni.

Problémy, které doprovázely operní slovenskou scénu, se přesunuly i do dalšího desetiletí a nastal boj o existenci a udržitelnosti opery na Slovensku. Vyhrocující se politická scéna ke klidu atmosféry zdaleka nepřispěla. Divácký zájem, potřebný pro chod divadla, nedokázal pozvednout ani Oskar Nedbal, který odešel na konci sezony 1927/1928. Na jeho místo nastoupil jeho synovec, Karel Nedbal, pro kterého byl soubor takového významu a rozsahu lákavou výzvou. Strýc Oskar se ovšem do divadla zanedlouho vrátil: i přes rozdílnost obou umělců a jejich přístupu k nastudování děl bylo jejich působení v SND zpětně hodnoceno jako velmi přínosné a pro další vývoj slovenské opery zásadní.

Blaho se zabývá i příčinami malé návštěvnosti. Hospodářská krize třicátých let situaci přitěžovala. Je sledováno i různé divácké přijetí českých skladatelů, Bedřicha Smetany, Antonína Dvořáka a Leoše Janáčka či zahraniční tvorby. Přičemž Smetana a Mozart byli oblíbenými skladateli Karla Nedbala, což je znát i na volbě jeho repertoáru. Opomenuta není ani slovenská hudebně-dramatická tvorba, která zaujímala okrajové postavení. Postupně se zvyšovala kvalita inscenací a s tím i umělecké provedení protagonistů.

Zásluhou na tom měli i operní režisér Bohuš Vilím a šéf výpravy, scénograf Ján Ladvenica, resp. druhá dvojice, avantgardní český režisér Viktor Šulc a scénograf František Tröster. S tím souviselo i technické vylepšení scény SND, zahrnující novou točnu, světelnou

produkci, zvukovou aparaturu atd. Samostatnou podkapitolou je poté období druhé světové války, které operu SND ovlivnilo stejně jako činohru. Docházelo k personálním změnám a úpravám repertoáru. Tyto události vedly dle autora k uvědomění si slovenské veřejnosti o jejich povinnosti ke slovenské kultuře a slovenskému umění. Často je v této části čerpáno z dobového tisku. Autor vyvrací nepříznivé hodnocení úrovně slovenského divadla, které – ovlivněno politickým režimem a pohledem na něj – bylo ve válečném období vnímáno negativně.

Období let 1945–1948 v dějinách hudebního divadla se opětovně chopila Mojžišová. V poválečném období sužovaly divadlo zejména provozní komplikace a napjatá nálada ve společnosti. Starost a strach, co nová doba přinese, byla značná. Národnostní změna složení obyvatelstva, důsledek odchodu maďarského a německého obyvatelstva, způsobila posun těžiště divácké obce na Slováky. Tomu bylo potřeba přizpůsobit repertoár. Košická divadelní scéna na tom byla ještě o poznání hůře, doslova začínala od začátku. Autorka popisuje obtíže, se kterými se musel vypořádat Ján Borodáč po roce 1945. I v této kratší kapitole (431–453) je výstižně dokumentována tehdejší atmosféra slovenského hudebního divadla. Cenné je připomenutí významných osobností: Milana Zuny, Oskara a Karla Nedbala a nemalého počtu operních pěvců a pěvkyní dané doby.

Neméně významná kapitola, je věnována Tanečnímu divadlu 1920–1948. Jejím zpracování, se opět ujal Miklós Vojtek. Psal o období, kdy se na Slovensku formoval první profesionální baletní soubor. Vše vyžadovalo čas na zavedení a vývoj, balet nevyjímaje. Vojtek skvěle a čtivě zpracoval toto období, zachytil zásadní momenty a osobnosti. Nelze tu upřít zásluhu českému baletu a jeho osobnostem, které spolu úzce spolupracovaly. Vojtek se věnuje érámu jednotlivých baletních mistrů, jejichž individuální rukopis se otiskl na celém baletním pojetí souboru: např. italský taneční mistr Achille Viscusi byl výraznou osobou i českých baletních dějin. Podařilo se mu dát souboru pevné a profesionální základy.

Ve třicátých letech vedla soubor Ella Fuchsová, žačka Viscusiho, která pocházela z Ostravy. Její pozice nebyla snadná, divadlo sužovaly finanční problémy. Z baletního souboru se stalo spíše doprovodné těleso. V následujících letech se do konce války na pozici baletního mistra vystřídalo několik osobností: Ella Fuchsová (1931–1933, 1935–1937), Vladimír Pirnikov (1933–1937), Bohumil Relský (1937–1940), a představitel klasické ruské baletní školy Maxmilián Froman (1940–1945). Každý z nich se na souboru podepsal svým unikátním vedením, dramaturgií a choreografií.

Období let 1945–1948 je označeno jako turbulentní roky, přesto byl pokrok souboru znatelný, zejména v porovnání s jeho začátky. Balet měl za tuto krátkou dobu pět šéfů. V poválečném čase měl baletní soubor SND na pozici baletního mistra opětovně umělkyni, i když na kratší dobu, tentokrát hostující Tamaru Corpona. Na scéně Národního divadla to bylo záležitostí výjimečnou. Zlom poté přišel za „vlády“ Rudolfa Macharovského, kterému se povedlo vytvořit kvalitní soubor, jehož členy byly i hlavní postavy českého baletu, zvláště baletní sólista Miroslav Kůra, který je dodnes považován za jednoho z nejlepších tanečníků československého baletu v historii. Opomenut nezůstal ani košícký balet, včetně hostujících umělců. Vojtek se dále věnuje i taneční složce Slovenského lidového divadla v Nitře či baletu Nové scény (1946–1948) a modernímu tanci, který pokračoval v odkazu

Rudolfa von Labana. Vliv měl i český moderní tanec, vedený Milčou Mayerovou a Jarmilou Kröschlovou. Zajímavou složkou Vojtkovy studie je kapitola o tanečním školství. Zde se však ocitáme zatím pouze na začátku budoucí centralizovanější podoby.

Poslední kapitola, týkající se divadla do roku 1948, se zabývá loutkovým divadlem. Autorem je pedagog, estetik a etnoteatrolog Juraj Hamar. Kromě sondy do vzniku a dějin loutkového divadla na slovenském území, se zajímá o vlivy, které toto umění utvářely a formovaly. Velkou roli hrál specializovaný časopis *Loutkář*, jehož existencí se vytvořil ceněný prostor pro loutkařské umělce. V Čechách v té době vycházel časopis *Český loutkář*, nejstarší odborný loutkářský časopis na světě.

Hamar konstatuje, že dějiny loutkářství v Čechách, na Moravě a na Slovensku nelze vnímat rozděleně. Počátky jsou spojené s folkloristikou a lidovými zvyky. Autor rozděluje loutkové divadlo na dvě hlavní podoby – marionetové divadlo a maňáskové divadlo. S postupem let získalo loutkové divadlo více funkcí, nejen zábavnou. Mělo být i výchovné, poučné a v následujících letech mělo i osvětový a ideologický vliv na výchovu dětí a mládeže. Častým motivem byly náboženské příběhy.

Velkému uznání se tomuto divadelnímu odvětví dostalo v roce 1929, kdy na sjezdu českých a slovenských loutkářů došlo k vytvoření první Mezinárodní loutkářské unie. Tímto krokem se loutkářství ocitlo na vyšší úrovni, na které mělo a chtělo být vnímáno nejen ze strany veřejnosti, ale především v odborné divadelní oblasti. Kočovní loutkáři nepřestali působit ani po vyhlášení války. Na Slovensku, se svými představeními v tu dobu jezdilo nejméně 26 loutkářských rodin. Po konci války začala snaha o centralizaci loutkářů, nejen po stránce dramaturgické, ale také dílenské. Dalším krokem ze strany státu byla oficiální kontrola jejich činnosti. Ta pro ně měla naprosto fatální následky, neb tradiční pojetí loutkářství, jako kočovného umění, bylo zakázáno. S ohledem na skutečnost, že první oficiální loutkové divadlo vzniklo až v roce 1950, je tato část věnována spíše ochotnickým souborům a kočovným společnostem. Hamar neopomíná důležité osobnosti, které měly význam pro vývoj slovenského loutkářství, například Josefa Dubského a jeho potomky či zakladatele profesionální loutkářství a jednoho z největších loutkařských slovenských rodů Jána Stražana.

Třetí tematicky zaměřená část publikace se věnuje vybraným kapitolám z dějin slovenského divadla. Autorkou příspěvku *Slovenské a české divadlo bližšie od seba* je divadelní vědkyně Eva Kyselová, která se dlouhodobě zaměřuje na vzájemný vztah slovenského a českého divadla. Tematická volba zaměření studie je více než logická, protože vzájemných vztahů a vlivu mezi českým a slovenským divadlem se dotýkají autoři takřka v každé kapitole. V průběhu desetiletí jejich vzájemná spolupráce byla proměnlivá. Rozhodně podle autorky neplatí, že by slovenské divadlo bylo pouhou odnoží české divadelní scény, ta mu pouze dodala potřebné profesionální podpory. S tímto názorem si myslím, že by souhlasila i aktuální česká teatrologie.

Autorka se zaměřuje na odlišné podmínky a tendence vzniku národních divadel a divadelní kultury jako takové, včetně procesu poslovenšťování v divadlech. Kyselová si k hlubší analýze vybrala několik stěžejních osobností slovenské divadelní scény, jejich tvorbu a působení – Bedřicha Jeřábka, Oskara Nedbala, Václava Jiříkovského, Jána Jamnického a dalších. To vše je líčeno na pozadí dějinných událostí v poválečném Československu,

kteřé přímo ovlivnily následný kulturní vývoj. V závěru studie se Kyselová věnuje Magdě Husákové-Lokvencové a jejímu vlivu na Novou scénu SND, kde působila jako režisérka.

Příspěvek *Divadlo v kritice, kritika v divadle* napsala teatroložka, autorka desítek odborných článků a studií, Sona Šimková, jež se zaměřila obzvláště na reflexy slovenského divadelnictví v dobovém tisku a poté v odborné literatuře. Zkoumala nejen samotný vývoj divadelní kritiky, ale i postoje autorů, jež stáli za kritikami. Za velmi zajímavou považuje podkapitolu zaměřující se na divadelní kritiku v časech, kdy byla ovlivňována ideovými programy a podléhala oficiálnímu usměrňování ze strany státu, aneb když se mísila kultura s politikou a ideovostí a publicista sloužila režimu. Šimková uvádí mnoho příkladů, které ilustrují tehdejší situaci.

Neméně zajímavá je poslední podkapitola v této části s názvem *Nové triedenie duchov začíná*. Vědecká erudovanost S. Šimkové je nezpochybnitelná, její přehled je neuvěřitelný a na textu je to znatelné. Příspěvkem, který uzavírá publikaci, je *Ochotnícke divadlo*, od Vladimíra Štefka. Autor popisuje vývoj slovenského ochotnického divadla a jeho vliv na vznik budoucího profesionálního divadla. Jednalo se o hojně navštěvovaná představení, která se konala po celém slovenském území. Zmíněna je také tendence profesionalizovat ochotnická divadla. Prostor je věnován i významným osobnostem režie či dramaturgii. Po válce se zázemí pro ochotnická divadla komplikovalo: Ochotníci přestupovali ze souborů do profesionálních divadelních těles. Přesto, do roku 1948–1949, mělo slovenské ochotnické divadlo značnou návštěvnickou základnu a široký repertoár.

Publikace je současně hloubkovou studií o vývoji slovenské teatrologie v daném období. *Dejiny slovenského divadla* mají oprávněnou ambici stát se komplexním a syntetizujícím dílem. V silách autorů sice nebylo do díla vtěsnat všechny inscenace, umělce, události z daného vymezeného období, přesto se domnívám, že v publikaci zaznělo to nejpodstatnější, co souviselo s vývojem slovenského divadelnictví a jeho profesionalizací. Kniha je určena nejen odborné veřejnosti či teatrologům, ale i milovníkům divadla a zájemcům o kulturní oblast z řad veřejnosti celkově, kteří se zajímají o divadelní umění a jeho historii.

Lucie Felcan Rajlová

Vlasta VALEŠ

Der Schulverein Komenský. 150 Jahre tschechisches Schulwesen in Wien / Školský spolek Komenský. 150 let českého školství ve Vídni

Wien, Schulverein Komenský 2020, 360 s., ISBN 978-3-200-06909-1.

Péči vídeňské historičky Vlasty Valešové a s autorskými příspěvky pražských archivářů Alexandry Blodigové a Jana Kahudy vznikla reprezentativní publikace věnovaná mimořádně významnému českému vzdělávacímu spolku v Rakousku. Paralelní text český a německý zajišťuje knize jak čtenářskou otevířenost v širším středoevropském prostředí, tak i jednoznačné přihlášení se k jazyku předků. Právě tato skutečnost je důležitá, neboť sami krajané pokládají Školský spolek Komenský, založený 21. dubna 1872, vedle českorakouských rodin za „nejdůležitější jádro české a slovenské komunity ve Vídni“