

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Teorie a praxe divadelní tvorby

TEZE DISERTAČNÍ PRÁCE

**Vývoj slovenskej činohry v 20.-70.rokoch
20.storočia a jej dialóg s českým divadlom**

Mgr. art. Eva Kyselová

Vedoucí práce : prof. Jaroslav Etlík

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul:Ph.D.

Praha, 2014

Úvod

Téma vzťahu slovenského a českého divadla sa v slovenskom a českom teatrologickom diskurze udomácnila už dávno, pričom jej ale doposiaľ nebol venovaný výraznejší výskum. Autorka v dizertačnej práci skúma formovanie slovenskej činohernej réžie z hľadiska vzťahu slovenského a českého divadla v rozmedzí približne šesťdesiatich rokov. V rámci výskumu si stanovila niekoľko východiskových **hypotéz**:

- ⤴ česká a slovenská divadelná kultúra sú individuálne a svojbytné štruktúry, ktoré napriek spoločnému štátnemu útvaru netvorili jednotnú divadelnú československú kultúru
- ⤴ špecifiká vzťahu slovenského a českého divadla vychádzajú nielen z jazykovej a historickej príbuznosti ale aj z rozdielnych znakov a rôznorodej úrovne vývoja divadelnej kultúry
- ⤴ aktívna spoluúčasť českého divadla na budovaní slovenského profesionálneho divadla v konkrétnom období pomohla formovať individuálnu a originálnu podobu slovenského činoherného divadla, bez tendencie kopírovať český vzor

Dejiny slovenského a českého divadla poskytujú nesmierne široký pramenný zdroj, bolo teda nutné tému vymedziť tak, aby sa konkrétne hypotézy dali skúmať a dokázať alebo vyvrátiť na konkrétnych príkladoch, a súčasne zvoliť vhodné metodologické východiská. Dizertačná práca je rozdelená na dve väčšie časti. V prvej sa autorka venuje zvolenej metodológii, literárnej komparatistike, prinesie stručný prehľad základných vývinových tendencií disciplíny, s dôrazom na slovenský a český teoretický kontext, v druhej časti už nástroje komparatistiky aplikuje na skúmané pramene a historický a spoločenský kontext oboch divadelných kultúr.

I. Metodológia

Autorka v tejto časti definuje základné teoretické východiská práce, zvolený diskurz a termíny, prináša vlastný pohľad na periodizáciu skúmaného obdobia. Zvolená periodizácia sa konfrontuje z rôznymi konceptami slovenských a českých dejín divadla, vychádza primárne z procesu formovania slovenskej činohernej réžie v kontexte slovensko-českého divadelného dialógu.

Literárna komparatistika prešla dynamickým vývojom a vďaka tomu, že sa rozpína mimo hranice literárnej vedy do príbuzných disciplín, ju autorka aplikuje na teatrologický výskum. Za najvhodnejší metodický postup bola určená komparatívna analýza, respektíve koncept literárnej komparatistiky **Dionýza Ďurišina**, ktorý sa venuje komparatívnej analýze tzv. **národných literatúr** a definuje tzv. **medziliterárne spoločenstvo**. Samozrejme v intenciách práce sa musel základný pojmový aparát komparatistiky prispôbiť divadelnohistorickému výskumu.

Súčasťou prvej časti práce je i zamyslenie nad pojmami **národné divadlo, národná identita, národ**, ktoré v kontexte vývoja národnej divadelnej kultúry malých európskych národov predstavujú ťažiskové pojmy. Cieľom je i dokázať odlišnosť oboch národných kultúr, rozdielne podmienky, spoločenské a historické okolnosti, ktoré formovali kultúrnu identitu oboch národov, a ktoré do vzniku spoločného štátu v roku 1918 nepredstavovali jednotný politický a kultúrny priestor.

Predmet výskumu – Bolo nutné nájsť objekty, respektíve subjekty, ktoré bude možné podrobiť komparatívnej analýze, také, „ktoré sú svojimi typovými znakmi, svojou podstatou navzájom adekvátne, a to v pomere k celkovej štruktúre vyššieho celku, ktorého sú organickou súčasťou.“¹ V prípade dizertačnej práce sa jedná o slovenské a české činoherné divadlo v danom časovom horizonte (t.j. **1920-70.roky 20.storočia**), pričom obe kultúry autorka vníma ako súčasť česko-slovenského (prípadne dokonca stredoeurópskeho) divadelného (a kultúrneho) kontextu, ale nie ako jednotnú československú divadelnú kultúru.

Predmetom výskumu je premena a vývoj slovenskej profesionálnej činohry, (resp. interpretačného činoherného divadla), ktorá podliehala vzťahu k českej profesionálnej činohre. Práca nesleduje podrobne, akým spôsobom mohlo slovenské divadlo formovať to české, ale zameriava sa na ich spoločný umelecký dialóg a jeho následky v slovenskej divadelnej kultúre, konkrétne na poli činohry. V kontexte tejto

¹ Ďurišin, D. *Problémy literárnej komparatistiky*. Bratislava: SAV, 1967. 197 s.

práce je **prijímaným** javom česká divadelná kultúra, respektíve česká činohra a **prijímajúcim** javom zasa slovenské činoherné divadlo.

Výskum je situovaný do priestoru slovenskej činohernej réžie, tvorby konkrétnych umeleckých osobností, s dôrazom na režijné poetiky, ktoré sa pomenúvajú na príkladoch inscenácií. Inscenačný celok umožňuje pozorovať a skúmať nielen umeleckú úroveň a vývin poetiky, ale paralelne prostredníctvom kritickrej recepcie vnímať spoločensko-politické aspekty, ktoré vypovedajú mnohé o zložitej spoluexistencii dvoch národov a ich divadelných kultúr. Na základe preskúmaných poznatkov je potom možné komparatívnou analýzou pomenovať, ako konkrétne sa prejavil dialóg s českým divadlom, prípadne jeho vplyvy.

Základné nástroje komparatistiky (podľa Dionýza Ďurišina)

- ♣ **Geneticko-kontaktové vzťahy (Genetické (kontaktové)** - vznikajú na základe priameho a intenzívneho styku dvoch národných literatúr (v prípade dizertačnej práce národných divadelných kultúr)
- ♣ **Typologické súvislosti** – vznikajú na základe nepriameho styku/ paralel dvoch národných literatúr a rozširujú výskumné pole, neuzatvárajú sa nepriamym, dalo by sa povedať „neosobným“ väzbám medzi literatúrami. Vďaka tomuto rozptylu umožnia sledovať vzťah dvoch národných literatúr v ďalších súvislostiach, predovšetkým v rámci historického kontextu.

Diskurz práce

Dôraz sa kladie na meniacu sa podobu slovenského činoherného divadla, a na **heterogénnosť** oboch divadelných kultúr, ktoré existujú v spoločnom kultúrnom dialógu. Konfrontácia heterogénnych subjektov a ich špecifického postavenia v rámci spoločného priestoru - spoločenstva, ponúka zaujímavý priestor pre kritickú komparatívnu analýzu s dôrazom na napätie a polemiku nad **národným** a **medzinárodným**. Na jednej strane ide o dve samostatné národné kultúry (tzv. medzinárodný kontext) a súčasne sa nesmie zabúdať na existenciu v spoločnom štáte (tzv. národný kontext).

Zvolené termíny

Medziliterárne spoločenstvo sa v práci definuje v intenciách česko – **slovenského divadelného spoločenstva**, respektíve **česko – slovenského divadelného**

dialógu, ktorý sa stal východiskovým bodom skúmania a zodpovedá významovej podstate **medziliterárneho spoločenstva**.

Pojem **národnej literatúry** sa dá uvažovať v zmysle **národnej divadelnej kultúry**. Je nutné zdôrazniť, že termín neobsiahne komplexný náhľad na divadelnú kultúru, ale je vymedzený priestorom činoherného divadla, a preto sa v ďalších kapitolách objavuje i v podobe **české činoherné divadlo** a **slovenské činoherné divadlo**, prípadne **česká a slovenská činohra**.

Štruktúrou (podľa J. Mukařovského) je možné nazývať **divadelnú inscenáciu** ako **umelecké dielo**, ktoré je budované jednotlivými scénickými zložkami. Súčasne ale štruktúrou môže byť aj konkrétna národná literatúra, respektíve národná divadelná kultúra, a jej vzájomné vzťahy.

Jedným zo základných termínov je i **kontext**, respektíve kontexty (českej a slovenskej činohry), ktoré sa dajú začleniť do nových kontextov. Tieto vznikajú nielen súvislosťami vývoja jednotlivých divadelných kultúr, ale zahŕňajú v sebe i to, akú úlohu v nich zohrali spoločenské a politické premeny, ako napríklad spoluexistovalo divadlo a politika.

Periodizácia a epocha

Určenie periód vychádza jednak z predbežného prieskumu prameňov a jednak z nutného ohraničenia tematického rámca práce. Východiskovým bodom periodizácie je rok **1920** a založenie **Slovenského národného divadla**. Nielen preto, že od tohto roku sa dá hovoriť o profesionálnej slovenskej divadelnej kultúre, ale ide o celkom novú hierarchiu vzťahov dvoch blízkych národov, ktorých divadelné kultúry dovtedy naozaj neprišli do takého intenzívneho styku, ako to bolo po roku 1918.

Epochou chápe autorka kontext česko-slovenských moderných dejín, teda epochu Československa². Tie formujú dve divadelné samostatné národné kultúry v spoločnom kultúrno-spoločenskom a politicko-geografickom priestore.

² Dôležité je ale upozorniť, že autorka nesleduje kontinuálne dobu od roku 1918, teda prvej Československej republiky až do roku 1992 a rozdelenia republík, ale venujeme sa práve aj obdobiu Slovenskej republiky a Protektorátu Čechy a Morava.

II. Kontexty a analýzy

V druhej časti práce sa autorka zameriava na výklady jednotlivých etáp stanovenej periodizácie. V medziach zvolenej metodiky sa snaží prostredníctvom konkrétnych príkladov režijných poetík a tvorby významných osobností pomenovať aktuálny stav slovenského činoherného divadla v súvislostiach jeho vzťahu s českým divadlom. Predovšetkým ale chápe slovenské činoherné divadlo ako tzv. „nezvratnú skutočnosť“³. Hoci práca nesleduje paralelne s vývojom divadelných kultúr i podrobný spoločenský, historický a politický vývoj Československa počas celej jeho existencie, resp. spoločného štátu, ktorý s prestávkou v rokoch 1939-1945 fungoval v rôzne ustanovených formách až do konca roku 1992, určenie predmetu výskumu formuluje podstatnú myšlienku – tzv. **samostatnosti** alebo autonómie (bez politických podtextov), ktorú dosiahla slovenská činohra oveľa skôr ako samotný slovenský národ.

Emancipácia slovenského profesionálneho divadla je vlastne pomyselnou paralelou k zložitému procesu národnostnej individualizácie, ktorú akoby slovenský národ zavŕšil až po definitívnom vzniku samostatnej Slovenskej republiky v roku 1993. Pri výklade oboch paralel sa však nedá opomenúť účasť českého divadla alebo národa pri tomto individuálnom vývine, jednoducho vzťah, ktorý bol mimoriadne zásadným formotvorným činiteľom, a bez ktorého by zrejme myšlienka na samostatnosť slovenského divadla ani nebola možná.

Všetky tieto aspekty sú nazerané cez nástroje komparatívnej analýzy, teda genetické kontakty alebo typologické súvislosti.

1. 1920-1932 - Oneskorenie alebo „národné len v názve“

Prvá etapa sa venuje založeniu Slovenského národného divadla (ďalej len SND), resp. vzniku Československa. Prvé sezóny slovenskej profesionálnej scény sa niesli v znamení výrazného pôsobenia českých umelcov, čo malo i spoločenské dôvody. V prostredí hlavného mesta, ktoré bolo trojjazyčným a kde prebiehala pomerne aktívna a živá divadelná činnosť sprostredkovaná maďarskými alebo nemeckými a rakúskymi hosťujúcimi súbormi, znamenal príchod početnej českej komunity vybudovanie dostatočných podmienok pre chod českej produkcie. Stále ale chýbala stabilná

³ Tento prívlastok použil Miroslav Hroch v monografii *Na prahu národní existence*, aby pomenoval všetky zásadné činitele, udalosti a dejinné súvislosti, ktoré zákonite speli k vzniku moderného českého národa. V obdobnej rétorike toto slovné spojenie používame i my. Snažíme sa totiž v práci sledovať a postihnúť podmienky a okolnosti vzniku slovenského profesionálneho divadla, ako nevyhnutného javu vývoja modernej slovenskej autonómnej kultúry a národa.

produkčná a divácka základňa v slovenskom jazyku.

Objektom záujmu je skúmanie jednak vývinu od politického aktu – založenia SND k pomerne rýchlej aktivizácii slovenských profesionálov, k zrodu prvej zakladajúcej generácie. Zásadná je činnosť českých umelcov vo vedení divadla (**Bedřich Jeřábek, Oskar Nedbal, Antonín Drašar**) a ich praktickej divadelnej činnosti, pomenovanie ich pôsobenia z hľadiska emancipácie slovenského divadla a poslovenčenia, postupného formovania režijných poetík a prvej hereckej generácie, alebo etablovania dramaturgie.

Tento proces prebiehal na jednej strane v priamom intenzívnom kontakte s českým divadlom, ale súčasne je nutné vnímať súvislosti samostatného sebavedomého rozvíjania českého divadla v tomto období – nielen Hilarov prechod do Národného divadla (ďalej len ND) a prakticky završenie konštituovania modernej českej réžie, ale aj nástup avantgardy. Pre konštruktívnu predstavu je dôležité vnímať založenie spolku Dědrasbor v roku 1920, založenie Devětsilu, generačné vrstvenie českého herectva, ako je podmienené osobnosťami Hilara a Kvapila, nástup modernej dramatiky bratov Čapkovicov, Bartoša, Dyka. Obohacujúcimi sú samozrejme hosťovania a priamy kontakt s aktuálnymi modernými tendenciami - Marinetti v Švandovom divadle, MCHAT v Prahe, počiatky Frejku, Honzla, Buriana v Osvobozenom divadle, a v roku 1932 prvé hosťovanie SND v ND. Z hľadiska stanovenej metodiky nazerá práca na túto etapu predovšetkým v rámci **geneticko-kontaktových vzťahov**, teda tých, ktoré vznikajú bezprostredným a intenzívnym kontaktom. Nevymedzuje sa však ani voči typologickým súvislostiam, ktoré sa dajú sledovať práve z hľadiska modernizácie českého divadla.

2. 1932-1937 Slovenská a česká činohra- dva súbory, dve podoby SND

V rámci výskumu ide o jednu z najzásadnejších períód, pretože prináša priam ojedinelú možnosť pre porovnávaciu analýzu. Slovenská činohra sa dostáva na „emancipačnú“ križovatku. SND stále nie je v dostatočnej kondícii, aby mohlo produkovať sebavedomú slovenskú činohru (to súvisí ale aj s inými ako umeleckými aspektami). Nesmierny význam má v tomto procese činnosť riaditeľa **Antonína Drašara**, ktorý sa rozhodne hlavne z ekonomických dôvodov rozdeliť činohru na dva samostatné subjekty. Ide o výrazný krok k budovaniu umeleckého sebavedomia slovenského profesionálneho divadla, ktoré sa tak ocitne vo vlastnom autonómnom

priestore. Vytvorenie českej činohry tak pre slovenský súbor pôsobí ako tvorivý stimul.

Česká činohra s Viktorom Šulcom v čele sa intenzívne zapojí do európskeho divadelného dialógu, a prináša tak na bratislavskú scénu divadlo spoločenského apelu, ktoré čerpá z expresionizmu, Šulcovej činnosti v nemeckých divadlách ale aj jeho pražského pôsobenia v ND pod vedením Hilara.

Nejde len o polemiku s Hilarom, ale prakticky o vyvrcholenie Šulcovho režijného a dramaturgického štýlu, pre ktorý má paradoxne v Bratislave oveľa lepšie podmienky. Na príkladoch Šulcovej bratislavskej tvorby (a jednej sezóny v košickom Východoslovenskom divadle) a súčasne réžii **Janka Borodáča** v slovenskej činohre je možné pozorovať a hodnotiť kultúrnu premenu, rastúce postavenie slovenského divadla, ale napríklad i zmenu politického ovzdušia, postupné upevňovanie nacionalistických a protičeských nálad. Výraznú úlohu dostáva politikum doby ako jeden z podstatných vplyvov pri tvorbe. Mimoriadny význam má Šulcova spolupráca s architektom **Františkom Trösterom**, ktorý i vďaka Šulcovi precizuje svoj výtvarný štýl, dostáva príležitosti, z ktorých čerpá skúsenosti napríklad neskôr pri práci s **Jiřím Frejkom** (a práve od spolupráce s Viktorom Šulcom tenduje Tröster k režijno-scénografickým umeleckým partnerstvám).

Šulcov význam je i v budovaní hereckého súboru, pod jeho vplyvom vyrástli českí umelci, ktorí sa po roku 1938 etablovali českých divadlách, ale aj slovenských, ktorí sa stali výraznými predstaviteľmi ďalšej generácie slovenského herectva. Osobité miesto tu zaujíma osobnosť Jozefa Budského, pôvodne člena českej činohry, neskôr jedného z najzásadnejších slovenských činoherných režisérov.

V českom divadle paralelne dochádza k iným významným umeleckým činom, vyvrcholeniu Hilarovej tvorby v ND, individualizácii avantgardy ale predovšetkým sa otvára priestor pre paralely v tvorbe troch režisérov **Hilar– Šulc - Frejka**.

Ide o periódu, ktorá podporuje obe komparatistické východiská, i keď rozhodujúcim je **geneticko-kontaktový vzťah**, s ohľadom na dialektický pohľad na Šulca a Borodáča.

3. 1938-1945 – Dva štáty, dve divadelné kultúry, jeden dialóg?

Po zrušení českej činohry a nútenom odchode českých umelcov sa mení vnútorná štruktúra SND. Tematicky prináša nacionalistické tendencie v tvorbe Janka

Borodáča, ktorý podporuje popieranie českých zásluh na poli budovania profesionálneho divadla.

Na druhej strane sa konečne SND stáva skutočne samostatnou inštitúciou s vhodnými podmienkami pre rozvoj umeleckej tvorby, paradoxne na pozadí aktuálnej vyhrotenej politickej situácie. Vo vrcholnej tvorbe režisérov **Jána Jamnického a Ferdinanda Hoffmanna** sa odráža nepriamy dialóg s českou divadelnou kultúrou. Jamnický, síce Borodáčov žiak, naplno preberá odkaz českej avantgardy a Šulcových primárnych dramaturgicko-scénografických atribútov – skratka, hyperbola, priestorové členenie, odmietanie psychologickéj hereckej interpretácie. Hoffmann akoby zasa pokračoval v Hilarovom duchu civilizmu a to predovšetkým na poli dramaturgie, ktorá podlieha v jeho podaní zložitej a mnohvrstevnatej členitosti a naplno sa etabluje ako umelecká činnosť. Obaja režiséri prinášajú dve hlavné inscenačné tendencie – avantgardný prístup a fenomén veľkej meštianskej činohry (v súhlase s interpretáciou Jana Císařa). Do ich umeleckých priestorov vstupuje postupne Budský a Zachar, ktorí tieto tendencie preberajú a modifikujú vo svojej ďalšej tvorbe.

Nepriamy dialóg vedie činohra SND s českou divadelnou avantgardou, paralelne ale autorka sleduje české prostredie. Divadlo reflektuje totalitný režim, čo sa odráža napríklad na repertoáre a premene poetiky Jiřího Frejku v ND. Slovenské činoherné divadlo sa konečne dostáva do pozície modernej inštitúcie a politickej tribúny.

Preto je nevyhnutné mapovať túto etapu z hľadiska **typologických súvislostí**, ktoré dávajú možnosť zamerať sa na vzťahy a väzby, ktoré vznikajú nepriamym kontaktom, respektíve odlišnosťami.

4. 1945 – 1956 – Relatívna sloboda a boj proti šablónam

Primárnym je otvorenie Novej scény ako jednej z ďalších scén SND (v tom čase), pokračovanie avantgardných tendencií v tvorbe **Magdy Husákovvej-Lokvencovej**, modernizácia dramaturgie vďaka Petrovi Karvašovi a popri tom vývin činohry SND v tvorbe **Jozefa Budského a Karola L.Zachara**. Dialóg s českým divadlom prebieha pasívne, sledovaný Frejka po odchode z ND prichádza do vinohradského divadla (vtedy pod Městskými divadly pražskými), odkiaľ je z politických dôvodov nútený odísť do karlínskeho divadla v roku 1950. Zmena politickej klímy pôsobí ako mienkotvorný činiteľ, síce podporuje doktrinizáciu umeleckej tvorby a zavedenie

socialistického realizmu (divadelný zákon, Vesnícké/Vidiecke divadlo), ale i to nie je plošné. Slovenské činoherné divadlo sa do polovice 50.rokov stalo súčasťou úplne samostatnej a už pomerne členitej národnej kultúry, ktorá má (síce krátku), ale vlastnú tradíciu a je schopná viesť tvorivý dialóg s českým divadlom. Popri originálnym konceptom slovenských režisérov, sa česká réžia člení a objavujú sa moderné koncepty Otomara Krejčú alebo Alfréda Radoka.

Obe divadelné kultúry na jednej strane podliehajú jednému konsenzu ale paradoxne sa ich spoločný vzťah dostáva do akejsi stagnácie, preto táto perióda sleduje **typologické súvislosti**.

5. 1955-1968 – Malé formy, umelecká obroda, nový impulz pre činohru

Obdobie, ktoré sa stalo symbolom Pražskej jari, politického uvoľnenia a otvoreného európskeho umeleckého dialógu sleduje práca v súvislosti s návratom avantgardy u Emila Františka Buriana, vzniku malých foriem, s mimoriadnym prínosom pre činoherné divadlo v tvorbe menších činoherných súborov (Divadlo Na zábradlí, Činoherní klub, Divadlo za branou) v českom prostredí, na čo priamo a intenzívne reaguje slovenské divadlo - inscenáciami poslucháčov **VŠMU** v réžii **Milana Sládka**, ktoré spustia vznik nastupujúcej mladej hereckej a režijnej generácie - krátke trvanie súboru **SoNDa** a pantomimického súboru Milana Sládka v SND. Obísť sa v tomto prípade nedá ani regenerácia dramaturgie a aktuálne trendy modernej dramatiky, ktoré sa promptne dostávajú na české a slovenské javiská. Špecifickou kapitolou je autorsko-interpretáčna dvojica **Lasica a Satinský** a ich tvorba v úzkom dialógu s českým divadlom.

Súčasne je nutné zdôrazniť tézu o paralele medzivojnového a vojnového obdobia, kedy vedľa seba existovali oficiálne rôzne divadelné činoherné poetiky a avantgardné výboje. Malé formy sa dajú z tohto hľadiska nazvať nasledovaním obdobných umeleckých tendencií, ktoré v zásade suplovali pozíciu avantgardy, ale iba v zmysle divadelnej opozície alebo alternatívy, nie ako priameho pokračovateľa.

Táto problematická etapa prináša vrstevnatý pohľad z hľadiska **typologických kontaktov**, tak i **geneticko-kontaktových súvislostí**, a to práve v osobnosti Milana Sládka.

6. 1968- 70.roky - Divadlo na korze a jeho dialóg s českým divadlom - od malej činohry na veľké scény

Posledná perióda sa zameriava predovšetkým na koncept **Divadla na korze** v kontexte malých českých činohier – Divadlo Na zábradlí, Činoherní klub. Komparatívna analýza sa sústreďuje na termíny, ktoré charakterizujú tieto činohry hlavne z hľadiska réžie a hereckého prístupu a dochádza k prieniku - **groteskný realizmus, herecká dramaturgia a ich komplementarita, dramaturgia založená na divadle spoločenského apelu** u Grossmana.

V tomto smere je ojedinelá pozícia slovenského divadla, ktoré je po zrušení Divadla na korze schopné sa prirodzene adaptovať na podmienky iných divadelných organizmov (**Slovenské národné divadlo, Štúdio Novej scény**) a pokračovať tak v modifikovanej podobe v poetike budovanej v Divadle na korze. Zásadná je inscenačná tvorba **Miloša Pietora a Vladimíra Strniska**, ktorá sa kontinuálne rozvíja ďalej a formuje modernú slovenskú činohru (i s odkazmi tradície slovenskej réžie). V rámci tejto etapy autorka skúma predovšetkým **typologické súvislosti**, ktoré už fungujú ako dialóg dvoch rovnocenných moderných divadelných kultúr a akcentujú rozdielnosť a svojbytnosť.

Dôvetok k periodizácii

Iste na prvý pohľad sa zdá, že zvolená periodizácia pôsobí neúplne a nekompaktne a nevyčerpala epochu spoločnej existencie oboch národov. Obdobie od 80.rokov do rozdelenia republík, ktoré sa nesie v znamení blížiacich sa spoločenských a politických zmien, v sebe zákonite odráža i inú podobu divadla, ktoré intenzívne prijíma rôznorodé inovatívne vplyvy a postupy, a dostáva sa tak výrazne za hranice činoherného divadla, ktoré je predmetom záujmu tejto práce.

České a slovenské divadlo intenzívnejšie vstupuje do dialógu s bábkovým divadlom, alternatívnym, autorskými konceptami, fenoménom štúdiových divadiel a ochotníckych divadelných výbojov, snaží sa spracovávať tendencie druhej divadelnej reformy, ktoré sú často mimo rámec interpretačného divadla.

Predovšetkým druhá polovica 80.rokov predznamenáva politické zmeny, a tenduje k samostatnosti oboch národov. To sú spoločensko-politické aspekty, ktoré sa výrazne líšia od sledovanej epochy, prinášajú totiž inú štruktúru vzťahu českého a slovenského národa a divadla, čo sa po roku 1993 ešte viac prehĺbi v akejsi

(paradoxne?) slobodnejšej a prirodzenejšej konfrontácii a spolupráci medzi týmito kultúrami.

Tomu by musela zodpovedať i iná metodika, odlišný náhľad a iné zdôraznené umelecké a spoločenské faktory, ktoré by ale z hľadiska komparatívnej analýzy mohli pôsobiť umelo alebo neobhájitelne. Koniec-koncov medzinárodná divadelná spolupráca je niečo už tak bežné, že by sa len ťažko hľadali argumenty, ktoré by v kontexte slovensko-českej divadelnej spolupráce (a z hľadiska komparatistiky) po roku 1993 mohli priniesť závažnejšie poznatky.

Záver

Dizertačná práca sa snaží postihnúť, že nie vždy vzťahy oboch divadelných kultúr fungovali takto bezprostredne ako po roku 1993, naopak, paradoxne počas desiatok rokov existencie spoločného štátu boli väzby českého a slovenského divadla komplikované.

Základnou premisou práce bolo dokázať, že napriek spoločnej jazykovej, historickej a politickej blízkosti a napriek založeniu spoločného štátneho útvaru, sa slovenské a české divadlo vyvíjalo individuálne, a že ich kontinuálny dialóg prebiehal na rôznych úrovniach, teda nikdy nešlo o jednu československú divadelnú kultúru. O existencii tohto dialógu nie je možné pochybovať, podstatnejšie bolo ukázať, že prebiehal aktívne i pasívne, priamymi stykmi aj bez nich, preto komparatívna analýza priniesla najvhodnejšie metodologické nástroje.

Súčasne sa podarilo dokázať, že vývoj slovenskej činohernej réžie nie je úplne podriadený českému divadlu, ale že slovenská činohra bola schopná vybudovať v pomerne krátkom čase vlastnú tradíciu a vývinové režijné a dramaturgické línie. Autorka sleduje paralelne kontinuitu z dvoch aspektov – v rámci slovenského divadelného priestoru a súčasne českého.

Z tohto hľadiska je možné definovať tieto línie slovenskej činohernej réžie:

- ♣ priami a nepriami pokračovatelia Viktora Šulca – Ján Jamnický, Jozef Budský, Ferdinand Hoffmann
- ♣ vplyv hilarovskej dramaturgie – Ferdinand Hoffmann
- ♣ odkaz k českej a ruskej avantgarde - Ján Jamnický, Magda Husáková-Lokvencová
- ♣ režijno-scénografické partnerstvá podľa vzoru Hilar-Hofman – Viktor Šulc-František Tröster, Josef Budský-Ladislav Vychodil, Ján Jamnický-Emil Belluš
- ♣ tradícia dramaturgie ako základného východiska režijnej koncepcie – Viktor Šulc, Ferdinand Hoffmann, Miloš Pietor, Vladimír Strnisko
- ♣ aktualizácia a reinterpretácia domácej a svetovej klasiky – Ján Jamnický, Magda Husáková-Lokvencová, Miloš Pietor, Vladimír Strnisko
- ♣ generačná spoločensko-umelecká výpoveď – Vladimír Strnisko, Miloš Pietor

Dizertačná práca ukazuje predovšetkým paradox blízkosti – čím intenzívnejšia a užšia bola spolupráca českého a slovenského divadla, tým komplikovanejšia bola ich komunikácia. České divadlo nikdy nesmerovalo k podmaneniu si slovenského, ale v

prvých desaťročiach plnilo stimulačnú funkciu v procese poslovenčovania profesionálnej divadelnej kultúry. Obdobie druhej svetovej vojny prinieslo ďalší rozpor, v totalitnom režime vojnového štátu bolo slovenské divadlo schopné dospieť k úplnej umeleckej emancipácii a tvorivej slobode. Dochádza vtedy k procesu diferenciacie činohernej réžie (analógia ku konštituovaniu českej réžie u Kvapila a Hilara o dvadsať rokov skôr).

Povojnová republika a nové spoločenské usporiadanie priniesli i novú úroveň vzťahov slovenského a českého divadla – dialóg dvoch úplne rovnocenných heterogénnych kultúr, ktoré spoločne reflektujú spoločenské pohyby a umelecké európske prúdenie, ale každá prináša originálnu a svojbytnú podobu, pričom medzi nimi prebieha komunikácia. Napriek tomu sa obe kultúry vnútorne diferencujú a prinášajú špecifické podoby jednotlivých divadelných tendencií (napr. v českom kontexte disidentská divadelná subkultúra, ktorá svoju obdobu v slovenskom divadle nenašla).

Vzťah slovenského a českého divadla prešiel dlhodobým vývojom, a pokračuje i naďalej, ale funguje na inej báze. Dalo by sa povedať, že oveľa slobodnejšie, prirodzenejšie ako tomu bolo paradoxne 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 ale ešte súčasťou stredoeurópskeho divadelného teritória. Nejde o „konkurenčný“ boj dvoch špecifických kultúr v jednom štátnom útvare. Individualizmus otvára ďalšie možnosti slovensko-českej (a teda medzinárodnej) spolupráce, ktorá o to viac môže stavať na autentickej jedinečnosti oboch.