

ZOLTÁN RAMPÁK

## DVE NÁRODNÉ KULTÚRY V JEDNEJ DIVADELNEJ INŠTITÚCII

*K začiatkom činnosti Slovenského národného divadla*

1. marca 1920 sa začala činnosť Slovenského národného divadla. Založilo sa pôvodne na družstevnom základe. Ale v rokoch predmníchovskej Československej republiky dochádzalo postupne k rozličným svojrâznym kombináciám družstevnej organizácie s podnikateľskou.

Všetci štyria riaditelia a niekedy súčasne aj podnikatelia (Bedřich Jeřábek, Josef Hurt, Oskar Nedbal a Antonín Drařar), ktorí sa v rokoch 1920—1938 vystriedali na čele Slovenského národného divadla (SND), boli českej národnosti. Aj predstavenia činoherného súboru sa uskutočňovali približne v prvých piatich rokoch prevažne v českej reči. Opera si zachovávala taký rečový charakter až do roku 1938.

Bola teda táto inštitúcia súčasťou siete českého mimopražského divadelníctva; hoci názov zdôrazňoval jej slovenskosť. SND zaujímalo v spomínanej sieti približne podobné miesto ako napr. divadlá v Brne, Plzni alebo Moravskej Ostrave na začiatku dvadsiatych rokov; hoci prívlastok v názve (národné) zdôrazňoval špecifický charakter a výsadné postavenie v spoločenstve. Oficiálny orgán oficiálneho českého divadla, časopis Jeviřtě (roč. 1920, č. 8) komentoval založenie nového profesionálneho divadla v Bratislave stručným článkom. Na túto novú inštitúciu sa v ňom nazeralo ako na jedno z ďalších českých divadiel. Aj organizačnú a umeleckú problematiku mali všetky spomínané divadlá spočiatku problizne podobnú. O tom svedčia aj články a štúdie uverejňované v odbornej publicistike počas dvadsiatych rokov.

Napriek tomu sa však, najmä pokiaľ ide o činoherné umenie, vytvárala súbežne zo SND aj slovenská divadelná inštitúcia. Uskutočňovalo sa to však v rámci zložitého procesu, kde bolo treba prekonávať tie najrozličnejšie ťažkosti. Niekedy sú sklony ku všelijakým úvahám; napr. o tom, či by nebolo bývalo správnejšie začať organizovať základy slovenského profesionálneho divadla nejakým iným spôsobom; povedzme profesionalizáciou najvyspelejšieho predprevratového ochotníckeho súboru, Slovenského

spevokolu v Turčianskom Sv. Martine; alebo zostaviť profesionálny súbor z výberu slovenského ochotníctva pôsobiaceho vo viacerých slovenských mestách.

Martinský Slovenský spevokol suploval koncom a začiatkom storočia v niektorých ohľadoch isté funkcie profesionálneho divadla; napr. ustálenou pravidelnosťou prevádzky, v otázkach repertoárových a v istej miere aj v otázkach javiskovej praxe.<sup>1</sup>

Podobné úvahy okolo „či by,“ prípadne „keby“ sa však načisto zbytočne pohybujú v sfére dohadov a hypotéz. Reálne je jedine nazerať na spôsob založenia SND ako na historický fakt. Ovplyvnil však rozhodujúcim spôsobom slovensko-české divadelné vzťahy a dodal im v predmníchovskom období nášho štátu veľmi svojské črty.

Lebo tie vzťahy sa nezačínali vo chvíli, keď vznikla v Bratislave prvá, podľa názvu síce slovenská, ale v skutočnosti v najlepšom prípade česko-slovenská divadelná inštitúcia. Sú oveľa dávnejšieho dáta. Súvisia s okolnosťou, že vo chvíli, keď sa začali rodiť začiatky slovenského meštianskeho divadla, bol pre protestantskú časť národa český spisovný jazyk dôverne známy. Okrem toho vzdelanci tejto časti národa sa českým spisovným jazykom aj zbežne vyjadrovali slovom i písmom. Do roku 1843 (Štúrovo povýšenie stredoslovenského nárečia na spisovný jazyk Slovákov všetkých konfesií) bol tento jazyk dokonca aj nástrojom značnej časti slovenskej umeleckej literatúry.

To uľahčilo v tridsiatych rokoch minulého storočia aj začiatky národnobrodenských snažení slovenských ochotníkov. Mohli sa — popri Chalupkových po česky napísaných veselohrách a fraškách — opierať aj o pôvodný (Rayman, Štěpánek, Klicpera), alebo do češtiny preložený (Cuno, Kotzebue a p.) repertoár pražských divadelníkov. Orientácia táto sa zachovala aj v nasledujúcich desaťročiach, keď sa už repertoár prekladal do slovenčiny. Vďaka tej orientácii nebolo potrebné opierať sa — okrem celkom ojedinelých výnimiek — o repertoár maďarského divadla. Súčasne vďaka takej orientácii mohli začiatky slovenského divadla nadobudnúť priamy a bezprostredný obranný, neraz aj polemický charakter voči divadlu maďarskému. Nemuseli totiž ťažiť z jeho repertoárových výdobytkov. Odnárodňujúca tendencia maďarského divadla v bývalom Hornom Uhorsku v prvej polovici minulého storočia (a prirodzene i neskoršie) je nepochybná, ako vo vzťahu k slovenskému obyvateľstvu, tak nemeckému. Podporovala ju okolnosť, že sa opieralo o privilegované spoločenské vrstvy, najmä o strednú lež neraz aj vyššiu šľachtu.

Bola tu teda — práve vďaka českému repertoáru a možnostiam jeho umiestňovania na slovenských javiskách — podstatne iná situácia ako približne koncom 18. storočia v Prahe vo chvíli, keď sa začalo rodiť české divadelníctvo z povolania: České predstavenia v Stavovskom divadle sa začali uvedením niekoľkých hier rakúskych autorov v českých prekladoch (1785); začiatky Vlastenského divadla (1786) sú — popri inom — organizačne späté aj s organizáciou pražského nemeckého divadelníctva; a ko-

<sup>1</sup> Možno to vyvodit' z rukopisov monografických prác, ktoré se t. č. pripravujú do tlače: Ladislav Č a v o j s k ý, *Slovenské divadlo v rokoch 1880—1918* a Ivan Turzo, *Svetlo v tme*.

nečne stálemu vzájomnému prestupovaniu repertoárových a javiskových tendencií medzi českým a nemeckým divadlom v Prahe sa nebolo možné ubrániť ani neskoršie, prakticky až do otvorenia Prozatímného divadla. Hoci jedným z hlavných poslani českého obrodenského divadla bola aj v 19. storočí obrana národných práv, upieraných nemeckými vládnucimi vrstvami.

Naproti tomu slovenské divadlo si mohlo podržať svoj antagonistický vzťah voči inonárodným odnárodňujúcim a utláčateľským vrstvám bez donútenia čerpať podnety z maďarského divadelníctva. Ochotnícky rámec slovenského divadla umožňoval také dištancovanie. Tým väčšmi sa však v 19. storočí primklo slovenské divadlo k českému. Stávalo sa postupne (či už zámerne alebo mimovoľne) súčasťou českého kultúrneho kontextu. O tom možno uviesť viacero svedectiev: referáty v časopise *Květy* o slovenských divadelných podujatiach v tridsiatych rokoch; sympatie, s akými sa sledovali na Slovensku úsilia o výstavbu pražského Národného divadla, nádej, že „stále divadlo v Praze bude i na Slovensku mocné probuzovati tuto stránku života uměleckého“;<sup>2</sup> repertoár predných slovenských ochotníckych spolkov v sedemdesiatych rokoch minulého storočia (najmä martinského Slovenského spevokolu), ktorý čerpal mnoho z repertoáru pražského; obrat týchto spolkov (najmä martinského) k realistickému a naturalistickému repertoáru rokov deväťdesiatych, v ktorom zohral pražský príklad významnú úlohu.

Prírodzene vznikom Slovenského národného divadla nastala nová fáza slovensko-českých divadelných vzťahov. Nové bratislavské divadlo sa stalo miestom, kde 1) dostala ďalšiu možnosť rozvíjať sa česká divadelná kultúra v novom štáte a 2) sa mali zabezpečiť možnosti rozvoja slovenskej divadelnej kultúry na vyššom vývinovom stupni, než tomu bolo pred oslobodením našich národov. Spomínané fakty poznačili začiatky SND veľmi špecifickým spôsobom.

Vyplyvalo to predovšetkým z toho, že ide nielen o dva veľmi príbuzné národy, ale jazykove natoľko blízke, že príslušník každého z nich môže bez väčších ťažkostí sledovať javiskový prejav v reči toho druhého. Treba mať ďalej na zreteli, že česká divadelná kultúra sa neprišla do Bratislavy udomáčať náhodne. Nejde tu teda výlučne o podnikateľský čin prvého riaditeľa Bedřicha Jeřábka, o hľadanie „odbytu“ pre české divadlo na slovenskom „trhu“. Českú divadelnú spoločnosť pozvali do Bratislavy slovenské vládne kruhy so zámerom vybudovať tu slovenské profesionálne divadlo. Napokon si treba v týchto súvislostiach uvedomiť ďalší závažný fakt: V SND sa stretli dve divadelné kultúry na veľmi nerovnakom vývinovom stupni. České divadlo malo začiatkom dvadsiatych rokov za sebou (a ako sa neskoršie ukázalo aj pred sebou) prudký umelecký rozmach. Značne pokročilo vo svojom začleňovaní do celoeurópskeho kontextu. V centre jeho úsilií bol v tom čase hilarovský expresionizmus, za ktorým sa vrstvil ostatné prúdenia (naturalizmus, impresionizmus, symbolizmus a p.), prekonané Hilarom (resp. niektoré už jeho predchodcami). Naproti tomu slovenské divadlo nemalo bezprostredne po roku 1918 javiskový pro-

<sup>2</sup> O tom podrobnejšie Ladislav Čavojský v *Kapitolách z dejín slovenského divadla I.* (VSAV Bratislava, 1967, str. 302–304).

fesionálny ekvivalent ani len toho, čo označujeme v Tajovského dramati-  
tike ako realizmus, resp. naturalizmus.

Pozrime sa, aký vývinový trend prejavili spomínané špecifické črty  
kontakty medzi slovenskou a českou divadelnou kultúrou v rámci novo-  
založeného SND, ako sa odzrkadlili v dvoch takých základných zložkách,  
ako sú na jednej strane javisková práca a na druhej strane spoluúčasť obe-  
censtva. Všimneme si to najmä pokiaľ ide o prvých dvanásť rokov čino-  
herného súboru na tzv. Českú a Slovenskú činohru. Prirodzene, obidva  
súbory sa ani potom nevyvíjali na sebe celkom nezávisle.

To prvé špecifikum nie je v ničom problematické pre nás a nebolo ani  
veľmi problematické pre prvého direktora SND. Okolnosť, že slovenský  
občan prozumenel reči českého divadla značne uľahčovala prvému direktorovi  
prácu. Sú svedectvá o tom, že už Jeřábek mal najlepšiu subjektívnu  
vôľu vybudovať zo SND slovenskú inštitúciu (napr. citát z jeho príhovoru  
hercom na začiatku sezóny 1920–1921 publikovaný v Slovenskom denníku  
12. augusta 1920). Objektívne sa mu však toto jeho úsilie nie veľmi  
darilo. Podobne sa to spočiatku nedarilo ani neskoršiemu direktorovi a pod-  
nikateľovi Oskarovi Nedbalovi. Príčiny boli veľmi jednoduché: nedostatok  
slovenských hercov (ich číselný stav bol v začiatkoch SND doslovne nu-  
lový), ťažkosti českých hercov so slovenskou rečou, neexistencia kodifi-  
kovanej slovenskej ortoepie, nedostatok prekladov zo staršej i súčasnej  
svetovej drámy do slovenčiny a tiež nedostatok estetických aj mimo-  
estetických (kultúrne-spoločenských) kritérií pri hodnotení slovenskej star-  
šej i súčasnej dramatickej produkcie. V tom čase zachraňovali českí  
direktori-podnikatelia svoju existenciu v Bratislave naozaj výlučne vďaka  
tomu, že českému slovu rozumel nielen český, ale aj slovenský divák.

Upotrebuje náročky výrazy ako sú občan, resp. divák. Je to preto,  
aby sme zatiaľ nemuseli hovoriť o obecenstve či publiku. To sa totiž iba  
postupne vytváralo a ťažkosti, ktoré súviseli s týmto procesom, sú oso-  
bitnou kapitolou.

Spomínaná špecifika SND (príbuznosť dvoch národov) súvisí s tou ďal-  
šou (poslanie Jeřábekovej spoločnosti vybudovať Slovenské národné  
divadlo) veľmi úzko. Teoreticky, t. j. podľa zbožného želania slovenských  
vládnúcich kruhov tu podobný zámer naozaj bol. Sledovali ho ako Mi-  
nisterstvo s plnou mocou pre správu Slovenska, tak neskoršie Krajský  
úrad pre Slovensko a konečne aj Družstvo SND. Iné je však zámer vytýčiť  
a iné je realizovať ho. Napriek všetkým vytýčeným zámerom ostáva fakt,  
že predstavenia, ktoré zabezpečovali pre SND pravidelnú prevádzku (a  
spolu s ňou aj aký-taký pravidelný príjem) boli spočiatku nielen v opere,  
ale aj v činohre české. Až do príchodu Václava Jiřikovského (1925) ne-  
badať v tomto smere zlepšenie. Až Jiřikovský sa spoločne s Jankom Bor-  
dáčom pričínili o to, aby sa v rámci slovenských predstavení uskutočňo-  
vali aj nejaké plánovité programy; také, ktoré by smerovali aj niekam  
než k výkazu (hoci do roka 1925 zvyčajne nízkemu) po slovensky  
odohratých premiér v posezónovej bilancii.

Možno teda veľmi jednoznačne povedať, že v prvých piatich rokoch  
svojej existencie plnilo SND iba veľmi medzerovito úlohu, pre ktorú sa

pôvodne založilo. Nebolo prevažnou časťou svojej práce slovenské a národné ani len v oblasti činohry.

Zostáva nám bližšie a konkrétnejšie charakterizovať, akú vlastne spĺňalo v tom čase úlohu. Tým sa vlastne dotkneme veľmi podstatne aj tretej špecifickej črty v začiatkoch SND; totiž tej, že sa v jeho rámci stretli divadelné kultúry dvoch veľmi pribuzných národov, hoci každá z nich bola začiatkom dvadsiatych rokov na odlišnom vývinovom stupni.

Prvá závažná otázka v tejto súvislosti je, čo priniesol súbor (alebo správnejšie súbory) z českých krajín do menej rozvinutej divadelnej kultúry slovenskej. Otázka sa dotýka rovnako kvantity ako kvality. Kvantity, pokiaľ ide o mnohosť podnetov, kvality, pokiaľ ide o ich súvis s hierarchickým rozvrstvením prúdení vo vtedajšom českom divadelnom živote. Ide o otázku z mnohých závažných príčin dosť zložitú.

Na prvý činoherný súbor (resp. súbory) činohry SND nemožno totiž nazerať z hľadiska dnešných predstáv o tomto pojme. Dnes máme pojem súbor zvyčajne v predstave ako kolektív, ktorý sa vytvára niekoľko rokov a ktorý buduje ďalej na tom, čo si postupne sám v sebe vypestúva. Ale na prvé roky činoherného súboru SND sotva možno nazerať z práve takého hľadiska. Až do roku 1925, teda až do Jiříkovského príchodu, mal tento súbor iba kedy-tedy nejakú čiastočnú možnosť vyvíjať sa: vytvárať si v práci kontinuitu, na ktorú možno nadväzovať a ďalej na nej budovať.

Súvisí to s tým, že členstvo v ňom sa veľmi často vymieňalo. Výmeny nastávali často paralelne s výmenami na direktorskom poste a bývali zväčša veľmi radikálne, lebo sa dotýkali mnohých protagonistov. Taká radikálna výmena nastala napr. v roku 1922, keď spolu s riaditeľom Jeřábkom odišiel značný počet protagonistov, ako napr. Klokotská, Javůrková, Javůrek, Čepelová, Hubáček, Škrdlant a Smola. Podobná výmena nastala aj roku 1923, keď sa stal riaditeľom a podnikateľom Oskar Nedbal. Okrem toho viac alebo menej radikálne výmeny členov postihovali súbor aj pri zmenách v osobe činoherného šéfa.

Nešlo však iba o časté výmeny hercov. Dotýkalo sa to aj režisérov. Viacerí z nich boli hercami. Vymieňali sa teda spoločne s ostatným súborom.

Napokon podobne to bolo aj s činohernými šéfmi. Keď prišiel roku 1925 do Bratislavy Jiříkovský, mal pred sebou vo funkcii činoherného šéfa už štyroch predchodcov (Svobodu, Hurta, Šimáčka a Nového). Ak vezmeme do úvahy, že v prvých poldruha sezónach SND činoherného šéfa nemalo, vychádza to približne na osobitného šéfa pre každú sezónu.

Tú čiastočnú kontinuitu mohli vytvárať iba dvaja režiséri. Zhodou okolností šlo o takých, ktorí zastávali v divadle aj iné funkcie. Jedným z nich bol Milan Svoboda, šéf činohry v sezóne 1921–1922 a čiastočne aj v sezóne 1922–1923, ďalším Josef Hurt, riaditeľ SND v sezóne 1922–1923, ktorý vykonával po Svobodovom odchode aj funkciu činoherného šéfa.

Že šlo iba o čiastočnú kontinuitu v ich práci, malo dve príčiny. Jedna z nich bola, že kým spomínaní dvaja režiséri zostávali, súbor sa, ako sa už spomínalo, menil. Okrem toho obidvaja režiséri našťudovali v každej sezóne dnes neobvyklé množstvo predstavení. Sotva je teda možné, aby väčšina z nich mohla svedčiť o ich nejako vyhranenejšom umeleckom profile. Ako príklady možno uviesť, že Svoboda našťudoval v prvej sezóne

svojho bratislavského pôsobenia 15 inscenácií a Hurt 7 inscenácií. Akiste to bolo v tých časoch v tzv. prevádzkových divadlách — medzi ktoré SND zrejme patrilo — bežné. Vynára sa teda otázka, ktoré zo Svobodových alebo Hurtových inscenácií možno pokladať za profilové. Sú len isté pomocné kritériá. Jedným z nich je napr. závažnosť tej či onej hry v celkovom repertoári. Iným podobným kritériom môže byť prípadne ohlas, aký vyvolávali jednotlivé inscenácie v tlači. Ani jedno z tých kritérií nie je celkom spoľahlivé. Hlavne však nemôžu byť spoľahlivým meradlom novinové referáty, ktoré v tom čase práve bratislavskej réžii venovali relatívne najmenej pozornosti.

Aj tak z nich možno tu i tu niečo vyčítať: napr. to, že Svobodovi a Hurtovi šlo o režisérov, ktorí mali aspoň v niektorých prípadoch aj isté umelecké ambície. Neuspokojovali sa vždy iba s reprodukciou dramatického textu na javisku prostredníctvom konvenčného aranžmá, ani s odpozorovaním práce iných režisérov. Z toho, čo sa zachovalo o ich práci v tlači, možno usúdiť, že nešlo u nich iba o umelecké ambície, ale niekedy aj o isté umelecké princípy. Prejavili sa jednak v scénickom riešení, jednak v prístupe k hereckej práci. Tým sa práve odlišovali od ostatných režisérov SND v prvej polovici dvadsiatych rokov. Tí pokladali scénické riešenie iba za vytvorenie priestoru, v ktorom sa odohráva dej. Neraz ani nevytvárali individualizované výpravy, ale sa uspokojovali s čerpaním z fundusu, ktorý bol poruke. Autorstvo výpravy sa pri nejednej inscenácii vôbec neuvádzalo. V práci s hercami sa zvyčajne spoliehali na tzv. odbor (milovník, intrigán, mladokomik, starokomik, „charakter“) každého z hercov; tiež na ich schopnosti figurkárske, prípadne len na rutinárske návyky. V niektorých prípadoch (pokiaľ to dovoľovala prevádzka, t. j. rýchle striedanie premiér) mohlo ísť aj o tvorbu v tom opravdivom, teda pozitívnom zmysle. Na druhej strane však aj Svobodovu aj Hurtovu javiskovú tvorbu obmedzovali finančné (pokiaľ ide o scénografiu) a herecké možnosti súboru.

Niektoré divadelné referáty stavajú viaceré Svobodove inscenácie českých textov do priaznivého osvetlenia. Z referátov prinajmenej vysvitá, že Svoboda sa neraz neuspokojoval so snahou reprodukovať na javisku skutočnosť mechanicky alebo v duchu istých vžitých konvencií. Pokiaľ možno veriť tomu, čo sa dá vyčítať z referátov o jeho inscenáciách scén z Jiráskovho románu F. L. Věk (pod názvom U Butheauů, 1920), Jiráskovej M. D. Rettigovej (1921), Ibsenovej Panej z prímoria (1921), Šrámkovho Mesiaca nad riekou (1922) alebo Molièrovho Lakomca (1922), šlo vo všetkých týchto réžiách o istú štylizáciu v scénickom rámcovaní dobovej atmosféry aj v ladení hereckých výkonov. Nebola to síce štylizácia antiiluzionistická. Ale popri napodobňovaní životných javov tu zohrávali úlohu aj zretele estetické: vo farbe aj tvare, pokiaľ ide o scénické rámcovanie prostredia ako aj predmetov na javisku; tiež pokiaľ ide o farbu a strih kostýmov a hlavne pokiaľ ide o kvality hlasových aj pohybových zložiek hereckého prednesu. K tomu prispieval aj dôraz na celkovú náladu niektorých Svobodových inscenácií v SND. Ide zväčša o znaky, ktoré by svedčili o Svobodovej občasnej blízkosti kvapilovskému impresionizmu. Z referátov však možno vyčítať súčasne aj iné fakty. Svedčia o tom, že spomínané znaky Svobodových réžií, resp. jeho úsilie o dosiahnutie štylizácie v hereckých postavách narážali niekedy na nepocho-

penie u hercov. Raz to bolo preto, lebo režisérove úsilia smerovali ponad figurkárské sklony protagonistov. Inokedy preto, lebo herec chcel uplatniť svoju individualitu v nejakom inom smere. Niekedy sa aj stalo, že herec jednoducho nevedel text. V takom prípade, pravda, prestáva každá možnosť umeleckej štylizácie.

Josef Hurt bol zrejme stúpencom divadla antiiluzionistického. Nad všetku pochybnosť o tom svedčí niekoľko jeho článkov. Medzi iným napísal, že „dnešné“ divadlo — a na mysli mal podistým konvenčné, alebo v tom čase už konzervatívne divadlo — „patrí do starého železa“<sup>3</sup>, ani za bezvýhradného prívrženca expresionizmu. Vyjadril sa totiž aj v tom zmysle, že expresionizmus a davové divadlo možno pokladať iba za predzvesť nových ciest. Reagoval tým akiste na Hilarovu tvorbu na začiatku dvadsiatych rokov, kedy bol Hilar dočasne stúpencom davového divadla.

Ale z toho, čo sa napísalo o niektorých Hurtových bratislavských inscenáciách, možno usúdiť, že v praxi bol väčším prívržencom expresionistického divadla, než to pripúšťal v spomínanom článku. Platí to najmä o jeho réžiách Čapkových R. U. R. (1921) a Dykovho Posla (1921).

Inscenáciu R. U. R. pokladali viacerí divadelní referenti za dovtedy najvýznamnejšiu udalosť v činohre SND. V ich hodnotení sa dostávala najviac do popredia výtvarná stránka Hurtovej práce na Čapkovej hre. Z jeho článku *Obrys režie*<sup>4</sup> vyplýva, že mu šlo hlavne o premietnutie Čapkovej idey do výtvarného riešenia priestoru. Sám si navrhol pôvodné dekorácie, kostýmy a rekvizity, čo v tom čase nebývalo veľmi v SND zvykom. V architektonike scény vychádzal z lichobežníka a rovnoramenného trojuholníka, pričom jednotlivé obrazy komponoval a zoskupoval po predozadnej osi javiskovej plochy. Dosahoval tak symetricky vyvážené a rytmicky odstupňované mizanscény. Popri architektonike sa vysoko hodnotila aj maliarska stránka Hurtovej scény. Jeden z divadelných referentov ju označil ako hudobne inštrumentovanú.

Do blízkosti expresionizmu možno situovať aj Hurtovu inscenáciu Dykovho Posla. Narušil v nej konvenčný vzťah medzi slovom a gestom. Gesto sa malo stať hlavným nositeľom významu. Dykov aforistický text mal mať iba charakter akéhosi komentára. Vytvoril sa teda medzi hercovým gestom a slovom na javisku trochu podobný vzťah ako medzi hereckou akciou a slovnými titulkami nemého filmu. Táto vlastnosť nemého filmu ovplyvnila do istej miery aj niektorých nemeckých expresionistických dramatikov, napr. Augusta Stramma alebo Waltera Hasenclevera. Napríklad v Hacencleverovej dráme *Ludia* je dialóg s režijnými poznámkami v rovnováhe; pritom dialóg sa zväčša redukuje na úsečné holé alebo eliptické vety. Ostatne Hurtovu blízkosť expresionizmu sa zdá nasvedčovať aj okolnosť, že inscenoval hru českého expresionistického dramatika Leva Blatného *Kokodák*. S niektorými hercami však v tejto inscenácii nepochodil, podobne, ako sa to stávalo v Bratislave aj Svobodovi.

Na záver treba k tomu dodať: z uvedeného vyplýva, že v niektorých

<sup>3</sup> Josef Hurt, *Na okraj dňa* (v časopise Slovenská scéna, roč. 1923—1924, 15. týždeň).

inscenáciách Svobodových, resp. Hurtových sa stretli v dosť vyhranenej podobe posledné štádium iluzionistického divadla s prvkami divadla anti-iluzionistického. Obidvaja režiséri boli však v divadle zamestnávajúci aj inak než umeleckou prácou. Máme na mysli hlavne ich administratívne funkcie. Okrem toho aj sama ich režisérska prax mala — už pre množstvo inscenácií, ktoré museli každoročne naštudovať — skôr prevádzkový charakter než vyslovene umelecký. Mali jednoducho na starosti priveľa iných vecí, než aby sa mohli venovať tomu, aby vyhraňovali svoj umelecký profil. Pôsobili popri sebe iba dva roky a to v krajne nežičlivých podmienkach pre umeleckú prácu. Preto ani ich vzájomné stretnutie a polarizácia medzi najlepšimi výsledkami ich práce nemohli trvalejšie poznačiť prácu v činohre SND.

Blížkosť kvapilovskému impresionizmu, ktorá sa prejavila miestami v Svobodových inscenáciách a tiež Hurtovo občasné zblížovanie sa s expresionizmom boli jedinými symptómami toho, že sa v činohre SND nadväzovalo v prvej polovici dvadsiatyh rokov aspoň v niečom na tie ideovoumelecké tendencie, ktoré boli v tom čase v českých krajinách štandardné, alebo ktoré boli dokonca na čelných pozíciách. Lebo to ostatné, čo sa v bratislavskom činohernom súbore produkovalo, sotva možno charakterizovať nejakou zvlášť pozitívne. Ak to vôbec malo v českých krajinách nejaký ekvivalent, nuž hádam ani nie v stálych tzv. kamenných divadlách, ale skôr vo vidieckych kočujúcich spoločnostiach. Týka sa to rovnako prevažnej časti repertoáru, ako aj javiskovej produkcie. Repertoár pozostával zväčša z vrstiev už zastaralých a v českých krajinách už obohratých, nech už šlo o predvojnové vlastenecky alebo spoločensko-kriticky zacielené pôvodné hry, alebo o hry kasové. Čo sa týka práce javiskovej, dominovali — okrem spomenutých vzácných výnimiek — prevádzkovosť a rutina, založená hlavne na systéme tzv. hereckých odborov.

Aké boli slovenské činoherné predstavenia v začiatkoch SND v porovnaní s českými? K odpovedi na túto otázku nám chýbajú niektoré základné predpoklady. Nemáme totiž celkom presnú predstavu o tom, ako ďaleko dospeli vo svojom umení slovenskí ochotníci do roku 1918. Preto je ťažké porovnávať ich produkciu s prvými slovenskými profesionálnymi predstaveniami na javisku SND. Nemáme celkom presnú predstavu ani o tom, nakoľko pokročili prední ochotníci pri inscenovaní kritickorealistickej hier Jozefa Gregora-Tajovského z ľudového života; hoci táto časť Tajovského tvorby tvorila v bezprostredne poprevratových rokoch jeden z vrcholov slovenskej dramatiky. Ide pritom rovnako o otázky réžie ako herectva. Čo sa týka réžie ide najmä o to, nakoľko šlo režisérom o prenášanie vonkajšej skutočnosti na javisko; nakoľko sa im to podarilo realizovať; a tiež o to, či sa aspoň niekedy v niečom usilovali zámerne aj o čosi viac. Z vtedajšieho herectva nás zaujíma, nakoľko bolo — aspoň vo svojich najlepších prejavoch — schopné individuálnej charakteristiky, či aspoň nie očividnej opakovateľnosti v slede viacerých viac alebo menej podobných rol.

Možno v tomto smere všeličo iba s väčšou alebo menšou pravdepodobnosťou predpokladať; napr., že dôraz na buditeľské poslanie divadla zatačil zväčša do úzadia špecificky umelecké problémy javiskovej tvorby; alebo, že nedostatok času nedovolil — popri všetkej predpokladanej sve-



domitosti – zapodievať sa nejakou zvlášť tvorivo každou réžiou či hereckým výkonom. Pokiaľ ide o scénografiu, možno sa vysloviť už s oveľa väčšou istotou. Nedostatok technických a finančných možností nedovoľoval pristupovať individuálne k riešeniu výtvarnej stránky každého predstavenia. To muselo mať prirodzene odraz aj na režijnú tvorbu.

Premietnime si to všetko do začiatkov činohry SND pokiaľ ide o jej prvé slovenské predstavenia. Aj tu bolo treba zápasiť so značnými prevádzkovými ťažkosťami. Aj ony zatláčali neraz umelecké otázky do úzadia. Individuálnej neopakovateľnosti hereckých výkonov bránili časté premiéry. Bývalo ich za sezónu okolo 40. S menom navrhovateľa scény sa pri prvých slovenských predstaveniach zväčša nestretávame. Réžie anonymné nebývali. Ale z referátov vidno, že najmä v prvých slovenských predstaveniach sa im pripisoval oveľa menší význam než hereckým výkonom. Okrem toho českým hercom bolo treba prekonávať aj ťažkosti so slovenskou javiskovou rečou.

Všimnime si, ktorí režiséri inscenovali zväčša slovenské predstavenia: najčastejšie tí, čo inscenovali aj český realistický alebo realizmu blízky repertoár; prvý rok to bol najmä Táborský a druhý rok hlavne Svoboda. O ňom však vieme, že mal v českých predstaveniach niekedy ambície na javisku štylizovať. Ale referáty o slovenských činoherných predstaveniach nijako podstatne nerozlišujú medzi Táborského a Svobodovými inscenáciami, čo sa týka hereckého prejavu v nich. Podľa referátov sa pohyboval u oboch režisérov medzi žánrovými figúrami a individualizovanými postavami. To sa však netýka iba hier z ľudového života (Tajovského, Socháňa, Rázusa, Dvorského-Sröbára a p.); lebo v podobnom zmysle sa písalo aj o inscenáciách Palárikovho Inkognita alebo Timravinej Chudobnej rodiny (ktorú ostatne režíroval Hurt).

Iba v niektorých veľmi zriedkavých prípadoch sa šlo v slovenských predstaveniach ponad ideál životnej nápodoby. V takom zmysle hodnotil napr. Jindřich Vodák výkon Heddy Klokotskej v titulnej úlohe Rázusovej Hany. Z opisu hereckého výkonu možno uzatvárať, že Klokotská dotvárala dramatický text podľa vlastného videnia postavy. Tým situovala svoj výkon do blízkosti umeleckých prístupov Hany Kvapilovej (z Vodákovej kritiky v Čase reprodukoval časť o výkone Heddy Klokotskej Slovenský denník 9. XI. 1920). V inscenácii Chalupkovho Kocúrkova v réžii Jaroslava Hanku dochádzalo na javisku k zámernej deformácii predmetov na scéne, v dramatických osobách aj životnej pravdepodobnosti celého príbehu. Súviselo to s celkovým javiskovým ladením Chalupkovej veselohry do grotesky. V prvom prípade šlo však výlučne o individuálnu hereckú iniciatívu. Druhý prípad je zas atypický tým, že šlo iba o jediný režijný pokus redaktora Jaroslava Hanku.

Konštatovali sme predtým, že Svoboda sa vo výnimočných prípadoch približoval svojimi českými inscenáciami jednému z posledných vývinových štádií českého iluzionistického divadla (impresionizmu). O niektorých Hurtových réžiách (R. U. R. a Posol a p.) zas bolo možné konštatovať, že pokročili až za hranice iluzionizmu. Z doteraz povedaného však vyplýva aj to, že slovenské inscenácie českých režisérov sa zaraďovali takmer bez výnimky do rámca, ktorý bol v SND obvyklý, bežný. Sú teda slovenské činoherné predstavenia z prvej polovice dvadsiatych rokov akýmsi ekvi-

valentom k tomu, čo sa pocífovalo v českom divadelníctve v tom čase už ako oneskorené, prekonané.

Ako na to reagovali divadelní návštevníci? Naznačili sme už, že bratislavské české a slovenské obecnstvo bolo v tom čase ešte len v štádiu zrodu. Rodilo sa len veľmi pomaly a postupne, čo spôsobovalo značné starosti vedeniam divadla, Družstvu SND aj úradom, ktoré túto inštitúciu subvencovali. Vtedajší slovenskí ani českí návštevníci divadla – nech ich bolo hociako málo – neboli homogenní sociálne, vzdelanostne ani vkusovo. Českým intelektuálnym kruhom bratislavským chýbala umelecká diferenciácia, akou sa v tom čase vyznačoval pražský divadelný život. Neboli však spokojné ani slovenské a im blízke intelektuálne kruhy. Požadovali širšiu výberovú paletu pre slovenské predstavenia. Upozorňovali na mnohostrannosť svetovej dramatiky (Štefan Krčméry), prípadne namietali, že výber slovenských inscenácií nereprezentuje to najhodnotnejšie zo slovenskej dramatiky, ani z toho, čo sa už preložilo do slovenčiny z dramatiky svetovej (Alojz Kolísek). To už boli zrejmé znaky diferenciačného procesu medzi návštevníkmi SND. Črtali sa veľmi zreteľne i napriek tomu, že české a slovenské divadlo nemalo v Bratislave ešte stále dosť publika. Za tejto situácie prišiel na jeseň roku 1924 do SND Janko Borodáč. Prišiel síce predovšetkým ako herec. Ale čoskoro sa dostal do popredia hlavne ako režisér. O rok neskoršie prišiel Václav Jiříkovský. Bol to prvý taký umelecký šéf činohry, ktorý mal aspoň relatívne dosť času (4 roky), aby budoval súbor a vytváral v umeleckej práci istú kontinuitu. Tým vstúpili bratislavské slovensko-české divadelné vzťahy do ďalšej fázy.

V Jiříkovského organizačnej aj umeleckej práci badať od samého začiatku snahu vyrovať úroveň slovenského bratislavského činoherného umenia s českým. Nedotýkalo sa to len vzájomného číselného pomeru medzi slovenskými a českými inscenáciami, ktorý sa počas Jiříkovského pôsobenia postupne vyrovnával. Za pomoci dramaturgie Tida J. Gašpara sa usiloval povýšiť slovenský repertoár do náročnejších polôh a neraz sám dopomohol aj k jeho javiskovej realizácii. Niektorými svojimi inscenáciami významných slovenských dramatických diel, ako napr. Hviezdoslavovho Herodesa a Herodiády (1925), resp. prekladov významných diel inonárodných, napr. Madáčovej Tragédie človeka (1925), Mahenovho Jánošíka (1925), alebo L. N. Tolstého Živej mŕtvoly (1928) zámerne posilňoval reprezentačnú funkciu SND. Tým vychádzal súčasne v ústrety spomenutým diferenciačným tendenciám slovenských vzdelancov.

Iná je otázka, nakoľko bol súbor pre také náročné úlohy pripravený. Počet slovenských hercov stúpал v ňom len veľmi pomaly. Hlavné úlohy bolo treba zväčša obsadzovať aj naďalej českými hercami. Tí zas mali stále ťažkosti s javiskovou výslovnosťou. Podstatné však zostáva, že Jiříkovský si našiel jednu z ciest, ako naplňovať slovenskými predstaveniami to poslanie v SND, ktoré vyplývalo z jeho názvu.

Naproti tomu pokiaľ ide o české predstavenia, Jiříkovský sa reprezentatívne vyhýbal. Svedčí to o jeho zmysle pre proporcie vecí, lež aj o umeleckej rozvahe. Na reprezentatívne si v tom čase už prestali zakladať aj v centre českého divadelného života. Šlo teda, čo sa týka Českej činohernej produkcie v Bratislave, Jiříkovskému predovšetkým o to, aby zaujal obecnstvo, najmä české, bez ktorého aktívnej pomoci si bolo ťažké

v tom čase existenciu SND predstaví. Sem smerovali aj Jiříkovského úsilia nezaostať, pokiaľ ide o novinky nielen za Prahou (ako napr. v prípade Periférie Františka Langra), ale ani za Berlínom (ako v prípade Piscatorovej dramatisácie Haškovo Dobrého vojaka Švejka).

Kľúčové české inscenácie Jiříkovského (Langrova Periféria, Klabundov Kriedový kruh, Shakespeareove Mnoho kriku pre nič a Zimná rozprávka, tiež Ibsenova Divá kačica a p.) mali v umeleckej rozvrstvenosti vtedajšieho českého divadelného života približne podobnú pozíciu ako niekoľko rokov predtým významnejšie inscenácie Milana Svobodu. Aj tu sa zdajú formulácie v referátoch nasvedčovať tomu, že to bolo divadlo nálady a atmosféry, teda že sa nadväzovalo na kvapilovský impresionizmus. Ostatne s Kvapilom dával Miroslav Rutte do súvisu aj Jiříkovského inscenáciu Hviezdoslavovho Herodesa a Herodiády po pohostinskom vystúpení v Prahe (Národní listy, 25. III. 1926).

To všetko pravda nie je dôvod, aby sme Jiříkovského štvorročné bratislavské umelecké pôsobenie charakterizovali takto jednoznačne. Nebol z tých, ktorí pohodlne zotrvali na dosiahnutých umeleckých pozíciách. Jeho prevzatie Piscatorovej dramatisácie Haškovo Dobrého vojaka Švejka svedčí, že ho zaujímalo aj politické divadlo. Okrem toho sa nebránil ani vplyvu civilizmu na repertoár.

V porovnaní s Jiříkovským uberala sa práca Janka Borodáča iným smerom. Na jednej strane dostával príležitosť inscenovať aj náročné inonárodné hry (Merežkovského Cárevič Alexej, Wildeho Salome, Maeterlinckova Monna Vanna, Rollandova Hra o láske a smrti, Goetheho Ifigénia na Tauride a p.).

Podľa vtedajších divadelných referátov šlo však predsa o menej úspešné inscenácie, než bolo spomenuté slovenské naštudovanie Jiříkovského. To nesúvisí výlučne s tým, že Borodáč mal vtedy menej umeleckých skúseností. Hlavná príčina je v tom, že svojím školením (u dosť konzervatívneho Jaroslava Hurta na dramatickom oddelení pražského Štátneho konzervatória) aj celkovým umeleckým usposobením bol iným typom umelca. Popri subjektívnych činiteľoch však zohrali úlohu aj činitelia objektívni.

V Borodáčovej práci možno sledovať aj iný zreteľ než iba zreteľ na náročný inonárodný repertoár, ktorý sa mu prideľoval. Upozorniť treba na sled ním inscenovaných titulov, ktoré pozostávali v polovici dvadsiatych rokov z Palárikovho Drotára, Hollého Gefa Sebechlebského (hrateho pod názvom Študent-nezbedník), Tajovského Statkov – zmätkov a Ženského zákona, z prvých hier Ivana Stodolu, ako aj z niektorých hier Gogoľa a Ostrovského. To boli zväčša čísla, ktoré si Borodáč vyberal sám. Spočiatku sa ani o týchto inscenáciách nezmieňovali divadelní referenti nijako zvlášť pochvalne. Prvé prenikavejšie a všeobecne uznávané úspechy Borodáčove sa dostavili až v rokoch 1928 a 1929. Získal ich inscenáciami Tajovského Statkov – zmätkov a Ženského zákona. Cesta k týmto úspechom bola cestou od javiskových figuriek k postavám. Opakoval teda Janko Borodáč v druhej polovici dvadsiatych rokov približne to isté, čo robili predtým v slovenských inscenáciách českí režiséri prevažne s českými hercami. Iba texty boli iné. Ani v jednom prípade však nešlo o jednorázovú cestu v znamení jednoznačného postupu vpred. Na jednej strane sa v súvislosti s Borodáčovými inscenáciami Tajovského hier už písalo

o charakterovom herectve a doslovne tiež o prepodstatnení. Ale na druhej strane sa aj o tých Borodáčových inscenáciách, ktoré nasledovali po uvedení Tajovského hier, písalo neraz ešte o figurkách.

Spomenuli sme, že Jiřikovský postupne vyrovnával v Bratislave vzájomný číselný pomer medzi slovenskými a českými inscenáciami. Na prvý pohľad sa zdá, že to mohlo viesť aj k vyrovnávaniu pokiaľ ide o umeleckú úroveň, o priaznivé pôsobenie bratislavského českého divadla na slovenské. V skutočnosti tomu tak nebolo. Lebo české a slovenské činoherné divadlo sa tu od seba skôr vzdalovali, než zblížovali. Paradoxné je, že sa tak dialo napriek tomu, že spoločnou základňou práce obidvoch bol jednotný súbor.

Možno si to overiť na porovnaní výsledkov jeho obidvoch najvýznamnejších režisérov v druhej polovici dvadsiatych rokov, Jiřikovského aj Borodáča. Jiřikovský sa usiloval dodať slovenským činoherným predstaviam charakter práce v reprezentačnej divadelnej inštitúcii. Táto zložka práce bola už v tom čase činohre pražského Národného divadla cudzia; ak sa kde-tu aj prejavila, nuž iba kdesi príležitostne, okrajovo. Tým neprimeranejšie by bolo bývalo usilovať sa o taký program v bratislavských českých činoherných predstaveniach.

Doména práce Janka Borodáča vzdalovala program slovenského činoherného divadla progresívnym tendenciám divadla českého ešte väčšmi. V jeho článkoch a úvahách z dvadsiatych rokov možno sa často stretnúť s citovaním hesla „Národ sobě!“ Odvolával sa tu na príklad českých vlastencov, ktorí s týmto heslom začínali približne pred šiestimi desaťročiami budovať svoje Národné divadlo. Citovaním toho hesla sa však Borodáč nepriznával iba k prekonaným tradíciám českého divadla. Nadväzoval aj na vlastenecké tradície slovenského ochotníctva pred národným oslobodením.

Nešlo však o ochotnícke tradície výlučne vlastenecké. Bolo to nadväzovanie na výsledky, ktoré slovenské ochotníctvo dosiahlo do roku 1918 vôbec. Tajovského hry z ľudového života síce priblížili slovenskú drámu realizmu a naturalizmu. Do istej miery sa týmto prúdeniam priblížila aj ochotnícka dramaturgia: jednak zaraďovaním Tajovského hier, jednak zaraďovaním niektorých českých hier (Preissovej Gazdina roba, alebo Maryša bratov Mrštíkov), prípadne Ibsenovej Nory. Ale medzi realisticou a naturalistickou drámou a medzi inscenačným štýlom takého druhu jestvovala jednak len v slovenskom ochotníctve do roku 1918 istá medzera. Borodáčovo nadväzovanie na ochotnícke divadlo predprevratové možno chápať — popri inom — aj v tom zmysle, že sa usiloval túto medzeru preklenúť; dovŕšiť ten vývin k javiskovému realizmu a naturalizmu, ktorý ochotnícke divadlo do roku 1918 dovŕšiť nestihlo. Zároveň s tým však Borodáč ešte väčšmi zdôraznil rozdiel medzi cestami českého a slovenského činoherného umenia v Bratislave. Tým sa podstatne odlišil od Jiřikovského, ktorý chcel dostať slovenské činoherné umenie na pozície divadla reprezentačného.

Napriek tomu však české a slovenské činoherné divadlo v Bratislave aj čosi spájalo. Bol to herecký prejav. V českých i slovenských inscenáciách hrávali neraz tí istí herci. Táto skutočnosť ovplyvňovala v druhej polovici dvadsiatych rokov najmä hercov slovenských, ktorých bolo

podstatne menej a ktorí mali podstatne menej umeleckých skúseností.

Keď sa však roku 1932 vytvoril osobitný slovenský činoherný súbor, otvorila sa cesta k diferenciacii slovenského herectva od českého, k rozvoju jeho osobitných znakov. Má to však aj svoju ďalšiu stránku. Lebo Borodáčova dramaturgická paleta sa, najmä čo sa týka štýlovej a žánrovej diferenciacie, ani v tridsiatych rokoch veľmi nerozširovala. S tým súviselo, že v dvadsiatych rokoch malo slovenské herectvo, hoci číselne menšie, predsa len bohatšie možnosti rozvoja v spoločnom česko-slovenskom súbore.

Malo teda v SND vzďaľovanie slovenského divadla od českého svoje výhody i nevýhody. Výhody v tom, že sa začala vytvárať špecifika slovenského divadla, najmä herectva. Nevýhody zas v tom, že repertoár, aspoň kľúčový, sa stával jednotvárnym; na to zas štýlové a žánrové smerovanie slovenského herectva doplávalo.

Koncom tridsiatych a v prvej polovici štyridsiatych rokov dochádza k paradoxnému zjavu. Pomníchovské udalosti postavili medzi český a slovenský národ umelý múr. Ale divadlo ho nerešpektovalo. V SND bolo cítiť aj naďalej pôsobenie Viktora Šulca, šéfa bratislavskej Českej činohry v rokoch 1932–1938. Diferenciácia v bratislavskom divadelnom živote v rokoch 1939–1945 vyplývala popri inom aj z toho, že bolo treba chytrou zaplňať tú medzeru, ktorá nastala po odchode Viktora Šulca a jeho viacerých hereckých druhov z Českej činohry koncom roku 1938, v oblasti repertoárovej rozmanitosti a javiskovej štýlovej diferencovanosti. Okrem toho režisér Ferdinand Hoffmann zblížoval slovenské divadlo s hilarovskou dramaturgiou a Ján Jamnický s umeleckými postupmi ľavej českej avantgardy. A tak po oslobodení roku 1945 začínajú už české a slovenské divadlo pôsobiť ako vyrovnaní partneri. Nebolo by sa to však mohlo uskutočniť bez predmnichovského pôsobenia SND a bez činnosti českých divadelníkov v rámci tejto inštitúcie.

## ZWEI THEATERKULTUREN IN EINER INSTITUTION

*(Zu den Anfängen des Slowakischen Nationaltheaters)*

In den vergangenen Zeiten war es üblich, dass die Berufstheater mancher Nationen als eine Reaktion auf die Tätigkeit irgendwelcher fremdsprachigen Theaterinstitutionen entstanden. Sie stützten sich dabei auf ihre Organisationsbasis, oder nahmen wenigstens Anregungen daraus. Z. B. die Entstehung des ungarischen Theaters in Budapest oder des tschechischen Theaters in Prag am Ausgang des 18. Jahrhunderts und teilweise auch ihre Entwicklung in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts war eng mit der Existenz des deutschen Theaters in diesen Städten verbunden. Für die sich entwickelnden Theaterkulturen bedeutete es zwar eine Konkurrenz und stellte ein Hindernis dar, war aber gleichzeitig oft auch ein Vorbild.

Die Entwicklung des slowakischen Berufstheaters begann erst im J. 1920, als das Slowakische Nationaltheater gegründet wurde. Wegen der nationalen Unterdrückung in der ehemaligen österreichisch-ungarischen Monarchie konnten vorher eine annähernd ähnliche Rolle nur hervorragende Laiensembles erfüllen.

An der Spitze des Slowakischen Nationaltheaters standen bis 1938 tschechische Theaterdirektoren bzw. Unternehmer. Tschechisch waren zu Beginn auch die Mitgliedschaft, die Chefs des Schauspiel- und Opernensembles sowie auch die Regisseure. Dies bedeutete, dass auch die Schauspiel- und Opernproduktion in überwiegender Mehrheit tschechisch war. Slowakische Vorstellungen waren bis zur Saison 1924–1925 eine Seltenheit. Soweit es sich um die Oper handelt, waren sie es auch nach diesem Datum. Es ist interessant, den Prozess, in dessen Rahmen sich die slowakische Schauspielkunst auf der Bühne des Slowakischen Nationaltheaters emanzipierte, zu verfolgen.

Gerade wegen der sprachlichen Nähe der Tschechen und der Slowaken, aber auch infolge anderer Ursachen war dies keine leichte Arbeit. Eine der Schwierigkeiten lag darin, dass in der Zeit, in welcher auf der Bratislavaer Bühne die tschechische und die slowakische Theaterkultur zu wirken begann, die vorhererreichte Entwicklungsstufe dieser Theaterkulturen wesentlich unterschiedlich war. Der Impressionismus war schon längst vom tschechischen Theater in seinem Prager Zentrum überwunden, mit K. H. Hilar schuf es seinen eigenen Expressionismus und Mitte der zwanziger Jahre trat bereits die tschechische Avantgarde an. Dagegen konnte das slowakische Laientheater bis 1918 nicht einmal den Bühnenrealismus und den Naturalismus bilden.

Unter allen tschechischen in den zwanziger Jahren in Bratislava wirkenden Regisseuren übte auf die Entwicklung der slowakischen Schauspielkunst den grössten Einfluss Václav Jiříkovský aus, der in den Jahren 1925–1929 Chef des Schauspielensembles war. Die slowakischen Vorstellungen lenkte er in Richtung einer anspruchsvollen Monumentalität und einer repräsentativen Form. Dabei brachte er jedoch auch seine Neigungen zum impressionistischen Theater der Stimmungen und der Atmosphäre sowie auch Neigungen zum mässigen Stilisieren der Bühne und des schauspielerischen Vortrags zur Geltung. Was die Auswahl der Stücke betrifft, hielt er sich an die Spitzen der slowakischen Dramatik (Herodes und Herodias — ein historisch-biblisches Drama von Pavel Országh-Hviezdoslav) oder an die anspruchsvolleren Werke der tschechischen (Janošík von Jiří Mahen) oder der Welt dramatik (Die Tragödie des Menschen von Madách, Der lebende Leichnam von Tolstoj usw.). Darin wurde er von der slowakischen Intelligenz unterstützt.

Der am häufigsten auftretende Regisseur der slowakischen Schauspielvorstellungen seit 1924 war Janko Borodáč. Nur langsam und nach und nach gruppierte er die zunehmende Zahl der slowakischen Schauspieler um sich und schuf sein eigenes künstlerisches Programm. Von dem künstlerischen Programm Václav Jiříkovskýs unterschied er sich sehr wesentlich. Er stütze sich vorwiegend auf die breiteren

Massen der Besucher (die kleine Beamtenschaft, die Handwerker und teilweise auch auf die Studenten) und sah seine Hauptaufgabe darin, Vorstellungen der Werke der älteren slowakischen zum Realismus (Ján Chalupka, Ján Palárik, Jozef Hollý) bzw. zum Naturalismus (Jozef Gregor-Tajovský) neigenden Dramatiker auf ein professionales Niveau zu bringen. Deswegen wurde Janko Borodáč eher durch die Arbeit jener tschechischen Bratislavaer Regisseure beeinflusst, die sich mit einer Darstellung der Genrefiguren oder der eigenartigen Gestalten aus dem Dorf- oder Kleinstadtleben befassten, wodurch sie wesentlich mehr hinter dem progressivsten Streben des tschechischen Theaters jener Zeiten zurückblieben, als zum Beispiel Václav Jiříkovský. Im Vergleich zu Jiříkovskýs Bemühungen war also das künstlerische Programm von Borodáč, das spezifische Züge der entstehenden slowakischen Schauspielkunst zu finden versuchte, weniger anspruchsvoll. Andererseits entsprach es jedoch mehr der gesellschaftlichen und auch bildungsgemässen Zusammensetzung der Mehrheit des slowakischen Publikums. Jiříkovský rechnete dagegen nicht nur in seinen slowakischen, sondern auch tschechischen Inszenierungen mit einem geschmacklich und bildungsgemäss reiferen Publikum.

Auch in dem folgenden Jahrzehnt, als es im Rahmen des Slowakischen Nationaltheaters bereits zwei Schauspielensembles, ein tschechisches und ein slowakisches, gab, bezahlte die slowakische Schauspielkunst ihre allmähliche Emanzipation mit der Einseitigkeit der Repertoireauswahl (die sich grösstenteils an ein realistisches, naturalistisches oder ein ihnen nahes Repertoire band) sowie auch mit der Einseitigkeit des Stils in der Bühnenarbeit. Jedoch näherte sich das Bratislavaer tschechische Ensemble in den dreissiger Jahren unter der Leitung von Viktor Šulc mit mehreren Inszenierungen der Prager Theateravantgarde.

Das Bratislavaer Publikum gewöhnte sich allmählich an die künstlerische Differenzierung, die einerseits durch das slowakische Schauspielensemble (unter Janko Borodáč) und andererseits durch Šulc's Regien vertreten wurde. Der Bedarf des Kontakts mit den progressiven gesellschaftlichen und künstlerischen Strömungen des europäischen Theaters wurde eine unabtrennbare Eigenschaft des Bratislavaer Theaterlebens.

Sie offenbarte sich auch in der Zeit, als infolge des Münchner Diktats und auf Anordnung der faschistischen Administrative die Mehrzahl der tschechischen Theaterleute Bratislava verlassen musste. Ihr Nachlass fand hier einen fruchtbaren Boden. Zwischen zwei sehr nahe stehende slawische Völker stellte der Hitlerfaschismus eine künstliche Grenze auf. Wenn es auch paradox klingen mag, gerade in diesen Kriegsjahren begannen die slowakischen Theaterleute sich mit den progressivsten Tendenzen des tschechischen und auch des sowjetischen Theaters am fruchtbarsten auszugleichen. An der Spitze mit dem Regisseur Ján Jamnický fingen sie ungefähr zwanzig Jahre nach der Gründung des Slowakischen Nationaltheaters an, mit der tschechischen Theaterkultur Schritt zu halten.

