

ŠTEFKO, Vladimír (ed.): DEJINY SLOVENSKEHO DIVADLA I. (DO ROKU 1948). Bratislava : Divadelný ústav, 2018. 731 s.

Katarína Cupanová

Dejiny slovenského divadla I. sú dlho očakávaným publikačným výstupom výskumnej práce kolektívu renomovaných slovenských teoretikov a historikov divadla pod vedením Vladimíra Štefka. Prvý z avizovaných dvoch zväzkov má poskytnúť kompletný a prehľadný obraz o vývinových tendenciách divadelnej kultúry na Slovensku od najstarších čias až do roku 1948, zachytený na spoločenskom pozadí a v dejinných súvislostiach.

Už v úvode V. Štefko neskrýva ambíciu autorského kolektívu vytvoriť syntetické dejiny slovenského divadla, ktoré by obsiahli široký výber faktov, udalostí, osobností a ktoré by sa čo najviac priblížili k historiografii, bez toho, aby boli vynechané či opomenuté niektoré divadelné druhy, žánre alebo s nimi súvisiace aktivity. Kniha tak napr. mapuje vývin nielen slovenského profesionálneho divadla, ale pozornosť venuje takisto ochotníckemu divadlu, a to v rôznych obdobiach.

Publikácia pozostáva z troch častí, pričom každá obsahuje niekoľko podkapitol. Prvé dve časti chronologicky sledujú vývin divadla na Slovensku. Autori nezostali len pri činohernom žánri, ale čitateľovi približujú aj menej známe hudobné, tanečné a bábkové divadlo. Tretia časť sa zaoberá vybranými problémami a témami v dejinách slovenského divadla.

Prvú časť *Slovenské divadlo pred profesionalizáciou* tvoria štyri podkapitoly venované predchalupkovskému a amatérskemu divadlu

na území dnešného Slovenska. Autorom prvej z nich s názvom *Činoherné divadlo do roku 1830 (Od Štefana I. po Gašpara Fejéropatakyho-Belopotockého)* je Lukáš Kopas, ktorý vychádza zo širokého spektra odborných publikácií, štúdií, recenzií, článkov a iného dokumentárneho materiálu mapujúceho historický vývin divadla na Slovensku. L. Kopas poukazuje na to, že napriek „neslovenskému“ pôvodu by sa tieto prvé divadelné predstavenia mali považovať za neoddeliteľnú súčasť slovenskej divadelnej kultúry. Okrem mnohých už známych faktov prináša aj nové zistenia. Činoherné divadlo na území Slovenska v období stredoveku, renesancie a baroka sa vyvíjalo v dvoch základných líniiach: náboženskej a svetskej. S etablovaním klasicizmu sa však dôvody pre takúto diferenciáciu odstránili, pretože nábožensky orientované divadlo začalo postupne ustupovať svetskému. V rámci zhrnutia drámy v stredoveku L. Kopas zvlášť vysvetľuje metamorfózu liturgickej hry ako základného žánru stredovekej náboženskej drámy a načrtáva tiež vývin pôvodných a prevzatých diel predstaviteľov stredovekého svetského divadla. V časti, ktorá mapuje obdobie renesancie a baroka, prezentuje komplexný pohľad na prácu dvoch popredných dramatikov – Pavla Kyrmeze- ra (1550 – 1589) a Juraja Tesáka Mošovského (1547 – 1612), a približuje tiež tzv. ľudové divadlo. Do výkladu sú zahrnuté aj školské hry, ktoré chápe L. Kopas ako kľúčový dramatic-

504 ký žáner v rámci renesančného a barokového náboženského divadla. Kapitola tak ponúka čitateľovi pohľad na korene, z ktorých divadlo na Slovensku vyrastalo.

Kapitola Juliany Beňovej *Činoherné divadlo v rokoch 1830 – 1920 (Od ochotníckeho k profesionálnemu)* je chronologickým pokračovaním hľadania základov slovenského divadla a zameriava sa na prvé pokusy o jeho profesionalizáciu. J. Beňová sleduje snahy o zakladanie národných divadiel v habsburskej monarchii a tiež vplyv maďarských a nemeckých kočovných spoločností na formovanie slovenského divadla: „Ich význam spočíval najmä v tom, že okrem svetských hier a repertoáru odovzdávali slovenským divadelníkom aj poznatky o zákonitostiach javiskového umenia v oblasti réžie, scénografie a herectva“ (s. 50 – 51). O ďalší rozvoj sa postarala slovenská mládež študujúca v Prahe či Budapešti. V etablovaní slovenských ochotníckych súborov v prvej polovici 19. storočia zohral dôležitú úlohu aj konfesionálny faktor. Úlohu šíriteľov divadelného umenia prebrali v slovenskom prostredí najmä evanjelici. J. Beňová obzvlášť zdôrazňuje prínos Gašpara Fejérpatakyho-Belopotockého (1794 – 1874) ako zakladateľa slovenského amatérskeho divadla v Liptovskom Svätom Mikuláši. Centrá ochotníckeho divadla boli spočiatku len v Prešporke, ale postupom času vznikali aj v menších slovenských mestách. J. Beňová tak skúma napríklad aj Slovenské národné divadlo nitrianske v Sobotišti, Súkromné divadlo slovenských ochotníkov v Levoči a Slovenský spevokol v Martine. Jej kapitola zavedie čitateľov k počiatkom národnej divadelnej emancipácie, ktorá bola spojená so vzdelávacími aktivitami a charitatívnou činnosťou. Hoci väčšinou šlo o hry veseloherného žánru, J. Beňová upozorňuje na fakt, že už v tomto období sa začína kriticky reflektovať jazyková podoba predstavení, hudba, herecký prejav, ale aj myšlienkové zázemie hier (pre mnohých autorov bolo divadlo prostriedkom na realizáciu národného programu, osvetových a mravných cieľov, sledovali tiež spoločensko-kultúrne problémy meštianstva a neskôr sociálne, sociálno-psy-

chologické a kultúrne problémy slovenskej dediny). V období romantizmu divadlo už okrem zábavnej funkcie napĺňalo aj politickú a národnobuditeľskú funkciu. Od šesťdesiatych rokov 19. storočia sledovalo tiež výchovné a sociálne ciele. Divadlo už nebolo zamerané výhradne na úzku skupinu intelektuálnej elity národa, ale usilovalo sa mobilizovať a osloviť širšie národné spoločenstvo. Do popredia sa dostali aktuálne problémy, s ktorými boli konfrontované tak ľudové vrstvy, ako aj vzdelaní národovci. J. Beňová poukazuje na to, že všetky tieto zmeny sa odohrali v období, ktoré nebolo celkom priaznivo naklonené rozvoju slovenskej kultúry (revolúcia 1848/1849, Bachov absolutizmus, rakúsko-uhorské vyrovnanie, zatvorenie slovenských kultúrnych a vzdelávacích inštitúcií, ekonomická depresia, sociálne problémy, rastúca vlna emigrácie). Na prelome 19. a 20. storočia chýbalo slovenskej divadelnej scéne stále profesionálne divadlo so špecializovanou budovou, pôvodným repertoárom a publikom – formujúca sa slovenská spoločnosť tak musela na svoju prvú profesionálnu scénu čakať až do roku 1920.

Kapitola *Hudobné divadlo do roku 1920*, spracovaná Michaelou Mojžišovou, stručne načrtáva dejiny operného umenia na území dnešného Slovenska od najstarších čias až po konkrétny dátum 1. marec 1920, ktorý označuje vznik slovenského profesionálneho divadla. Operná produkcia na Slovensku vychádzala z talianskych, maďarských a nemeckých vzorov. Autorka sa venuje repertoáru v súkromných divadlách a domácnostiach zámožných rodín, ako boli šľachtické rody Esterházy, Erdödy, Grassalkovich či Pálffy. Ku koncu 18. storočia sa jadro kultúrneho života začína presúvať z aristokratických domácností do vznikajúcich divadiel. M. Mojžišová poukazuje aj na niekoľko pokusov o vytvorenie opery v rámci amatérskych divadelných spoločností (Tisovec a Turčiansky Svätý Martin) a exkluzívne postavenie Slovenského spevokolu v Martine na konci 19. storočia. O prvých pôvodných slovenských operách tak možno hovoriť až v prvých desaťročiach 20. storočia. Prvou operou slovenského skladateľa,

ktorá napriek maďarskému jazyku libreta už nepatrila do maďarských hudobných dejín, bola školská opera *Jakubovi synovia* z roku 1867, zložená pravdepodobne trnavským regenschorim a profesorom na tamojšom učiteľskom ústave Alexandrom Kappom (1820 – 1876).

Miklós Vojtek, autor podkapitoly *Tanečné divadlo do roku 1920*, argumentuje proti zaužívanému názoru, že pred založením Slovenského národného divadla neexistovala na Slovensku tradícia tanečnej scény. V minulosti malo tanečné divadlo často dôležitejšiu funkciu ako divadlo činoherné. Tanec bol súčasťou výchovy detí z vyššej spoločnosti, ale bol súčasťou aj školských jezuitských hier. V dobových prameňoch sa uvádzajú scénický tanec, pantomíma, balet a počas panovania Márie Terézie existovala dokonca aj tanečná pedagogika. Všeobecne zaužívaný názor, že slovenský balet nemá tradíciu, tak M. Vojtek vyvracia konkrétnymi príkladmi a ponúka dôkazy, že tanečné umenie na Slovensku prešlo množstvom premien od baroka až po modernu. Naznačuje tiež, že baletná dramaturgia v minulosti rozvíjaná v dnešnej Bratislave bola v súlade s európskymi trendmi, dokonca ich prekonávala. Tanečná kultúra, v staršom období podporovaná iba neslovenskými divadelnými spoločnosťami, vytvorila podmienky pre vznik samostatnej slovenskej profesionálnej tanečnej scény.

Druhá časť publikácie s názvom *Slovenské profesionálne divadlo 1920 – 1948* zahŕňa dejiny už slovenského profesionálneho divadla. Zdenka Pašuthová v časti *Činoherné divadlo v rokoch 1920 – 1932* skúma postupný vývin slovenskej profesionálnej divadelnej kultúry. Zameriava sa najmä na jeho organizáciu a dramaturgiu, ktoré sa ukázali ako zásadné pri formovaní slovenského profesionálneho divadla. Zdôrazňuje tiež fakt, že práve Bratislava, ktorá sa v roku 1918 stala hlavným mestom Slovenska v rámci novovzniknutého Československa, sa o dva roky neskôr stala aj sídlom Slovenského národného divadla. V tom čase však Slováci nemali vlastnú profesionálnu divadelnú skupinu, a tak boli vytvorením prvého súboru poverení českí umelci zo skupiny Bedřicha Jeřábka.

Slovakizácia divadla na seba však nenechala dlho čakať a umožnila nástup tzv. zakladajúcej generácii slovenských divadelníkov, do ktorej patrili napr. Janko Borodáč, Oľga Országhová či Andrej Bagar. Z. Pašuthová nezabúda ani na druhé centrum profesionálnej kultúry – na Košice, kde zvyklo SND hosťovať na mnohých predstaveniach až do vzniku prvej východoslovenskej autonómnej scény – Východoslovenského národného divadla v roku 1924.

Nasledujúce obdobie medzi rokmi 1932 – 1938, ktoré vo svojej podkapitole rozoberá Karol Mišovic, sa výrazne podpísalo pod rozvoj slovenského profesionálneho divadla. V tomto čase sa riaditeľ SND Antonín Drašar rozhodol rozdeliť činoherný súbor na dve telesá – české a slovenské. Každé z nich sa potom vyvíjalo samostatne. Slovenskú časť viedol konzervatívnejšie orientovaný divadelník Janko Borodáč, ktorý formoval slovenský súbor na základe realistického scenára podľa vzoru ruského režiséra Konstantina S. Stanislavského. Na čele českého súboru bol Viktor Šulc, ktorý sa pričínil o to, že na Slovensku boli položené základy interpretačného divadla. Vtedajšie slovenské publikum sa síce búrilo proti českému vedeniu SND, ale slovenskú činohru vlastne nenavštevovalo. Anomália, že SND malo slovenskú i českú činohru, však svojím spôsobom prispela k zvýšeniu úrovne slovenského divadla. K. Mišovic sa dotýka slovakizácie v rámci SND a poukazuje na to, že tento problém sa definitívne vyriešil až politicky – rozpadom Československa v roku 1939.

Činoherné divadlo v rokoch 1938 – 1948 analyzuje Martin Timko. Upozorňuje na paradox, že v období vojnovnej Slovenskej republiky a bezprostredne po druhej svetovej vojne zaznamenalo slovenské činoherné divadlo výrazný rozvoj. V procese modernizácie prisudzuje zásluhy hlavne režisérom ako Ferdinand Hoffman, Ján Jannický, Jozef Budský, Karol L. Zachar, Martin Hollý či Magda Husáková-Lokvencová. Upozorňuje tiež, že rozvoj činohry bol podporený aj dramaturgickou prácou Jozefa Felixa či Petra Karvaša, ktorí slovenské divadlo konfrontovali nielen s európskou,

506 ale aj so svetovou kultúrou. Vyzdvihuje niektoré dramatické práce tohto obdobia, menovite Júliusa Barča-Ivana a Petra Karvaša, spolu s ďalšími začínajúcimi slovenskými dramatikmi, ako boli Štefan Králik a Leopold Lahola.

Osobitný celok druhej časti zväzku tvorí hudobné divadlo, ktorému sa venujú Michalela Mojžišová (*Hudobné divadlo v rokoch 1920 – 1928*, *Hudobné divadlo v rokoch 1945 – 1948*) a Jaroslav Blaho (*Hudobné divadlo v rokoch 1928 – 1945*). M. Mojžišová opisuje dejiny operného umenia na Slovensku v rámci kontextu vzniku a vývinu dvoch fundamentálnych divadiel – Slovenského národného divadla v Bratislave a Východoslovenského národného divadla v Košiciach. Poukazuje na dôležitú úlohu operného režiséra SND Milana Zunu pri zlepšovaní hudobnej prípravy diel. Oskar Nedbal, ako jeho nástupca, následne prispel k zvýšeniu štandardu operného súboru. M. Mojžišová obzvlášť upozorňuje na osobnosti ako Jozef Hurt, Otakar Novák, Drahoš Želenský a Fraňo Devinský, a ich úlohu pri rozvoji operného umenia na Slovensku.

Jaroslav Blaho sa zamerával na osobnosť Karla Nedbala, synovca Oskara Nedbala, ktorý bol v rokoch 1928 – 1939 umeleckým šéfom a dirigentom operného súboru Slovenského národného divadla. J. Blaho je presvedčený, že keď bol Karel Nedbal v roku 1928 menovaný za umeleckého šéfa opery SND, začal písať jednu z jej najzaujímavejších kapitol. Poukazuje na to, že K. Nedbal získal dirigentské skúsenosti počas života v Prahe a tvrdí, že jeho príchod do SND zvýšil dôraz na vizuálnu zložku opernej produkcie. Medzi hlavnú dramaturgickú produkciu počas jeho vedenia patrila inscenácia opier, do ktorých boli zapojení Viktor Šulc ako umelecký riaditeľ súboru českej činohry v SND a scénograf František Tröster, ktorý bol v tej dobe lektorom na Škole umeleckých remesiel v Bratislave. J. Blaho hľadá dôvody ťažkého postavenia divadla v laxnom prijímaní zo strany slovenskej spoločnosti. Na záver poukazuje na to, že naplnenie ambícií K. Nedbala bolo možné vďaka premyslenej ekonomickej stratégii vtedajšieho riaditeľa SND Antonína Drašara.

Michalela Mojžišová ponúka v časti *Hudobné divadlo v rokoch 1945 – 1948* detailnú analýzu povojnového hudobného divadla v Bratislave a Košiciach. Tvrdí, že krátko po druhej svetovej vojne bolo jednou z hlavných priorít opery SND rozšírenie súboru, ktorého orchester bol dovtedy najviac nepriaznivo ovplyvnený nedostatkom umelcov. V spojitosti s Východoslovenským národným divadlom poukazuje na zlú finančnú situáciu v povojnovom období a práve v čase, keď mal Janko Borodáč v Košiciach vybudovať trojsúborové divadlo – v prípade spevoherného divadla doslova z ničoho. Zdôrazňuje však, že napriek počiatočným problémom, v rámci sezón 1945/1946 – 1948/1949, predstavil východoslovenský operný súbor devätnásť operných premiér a zorganizoval množstvo zájazdov po Slovensku. Pokiaľ ide o muzikálové divadlo, poukazuje M. Mojžišová na to, že zatiaľ čo v Košiciach sa opereta stala akceptovanou súčasťou repertoáru, v Bratislave po roku 1945 čelila neúspechu a bola vylúčená zo SND. Kapitola sa tiež dotýka ďalších profesionálnych scén, ktoré produkovali hudobno-dramatické tituly, ako Slovenského ľudového divadla v Prešove a Ukrajinského národného divadla, ktoré vzniklo v novembri 1945 pod záštitou Ukrajinského národného koncilu.

Tretí celok druhej časti zväzku tvorí podkapitola *Tanečné divadlo v rokoch 1920 – 1948*, ktorej autorom je Miklós Vojtek. Hneď v úvode poukazuje na to, že na území dnešného Slovenska balet síce nebol neznámym umeleckým druhom, neexistoval však v inštitucionalizovanej podobe. M. Vojtek upozorňuje na to, že balet bol dlhé roky zaradený pod operu a fungoval ako jej služobná zložka. Vo svojom texte sleduje oddelenie baletu od opery a operety, a na základe dobovej tlače veľmi podrobne zaznamenáva celý medzivojnový repertoár, významných režisérov a baletných umelcov. V sledovanom čase súbor predstavil štyridsaťdva titulov medzinárodného a českého pôvodu. Baletná spoločnosť SND bola prvým baletným súborom na Slovensku, ktorý podnietil vznik ďalších obdobných umeleckých telies. Po

druhej svetovej vojne vznikli baletné spoločnosti v Košiciach, Prešove a Banskej Bystrici.

Do knihy je zaradená aj časť o bábkovom divadle (Juraj Hamar: *Bábkové divadlo do roku 1948*), ktorá si okrem dejín a vzniku bábkového divadla na Slovensku všíma korene, vplyvy a tvarovanie slovenskej podoby tohto druhu divadelného umenia, ktoré je súčasťou európskej bábkarskej tradície a histórie.

Tretia časť zväzku *Vybrané kapitoly z dejín slovenského divadla* ponúka špeciálny výber kapitol z dejín slovenskej divadelnej kultúry. Eva Kyselová v kapitole *Slovenské a české divadlo bližšie od seba* sa zameriava na prvé desaťročia fungovania slovenskej profesionálnej divadelnej kultúry, najmä na historické a politické zmeny, ktoré viedli k vzniku samostatnej Československej republiky a zohrali dôležitú úlohu vo vývine slovenskej činohry, a to na príklade meniaceho sa vzťahu medzi slovenským a českým divadlom. E. Kyselová vyvracia názor, že české divadlo si vytváralo v Bratislave svoju vlastnú enklávu. Slovenskú činohru vníma „ako vznikajúcu divadelnú kultúru, ktorá nevyhnutne potrebovala profesionálnu podporu, a tú jej poskytli českí divadelníci“ (s. 565). Autorka identifikuje prvé fázy profesionalizácie slovenského divadla, zameriava sa na kľúčové osobnosti a ich úlohu v rozvoji intenzívneho medzinárodného dialógu medzi slovenskými a českými divadlami. Pomocou komparatistiky sleduje typy zmien, ktoré sa odohrali medzi týmito dvoma blízkyimi a zároveň odlišnými divadelnými kultúrami, a následne to, aké výsledky priniesli z hľadiska umeleckého progressu v slovenskom divadle.

Soňa Šimková sa v časti *Divadlo v kritike, kritika v divadle* zamerala na spôsoby reflektovania divadelného diania v tlači a odbornej literatúre. Poukazuje na to, že teoretické úvahy a koncepčné články prešli kritickým vývinom. Analyzuje postoje autorov a vývinové línie v divadelnej publicistike. Skúma tiež úlohu vplyvných divadelných kritikov (Andrej Mráz, Milan Pišút, Michal Považan, Michal Chorváth, Jozef Felix, Rudolf Mrlian, Zoltán Rampák).

Knihu uzatvára časť *Ochotnícke divadlo*, jej autorom je Vladimír Štefko. Ponúka obsiahly obraz dejín slovenského ochotníckeho divadla od roku 1918 do roku 1948, teda v čase, keď slovenské divadlo ako celok prechádzalo dramatickými zmenami. Poukazuje na to, že na prelome 19. a 20. storočia ochotnícke divadlo už zakorenilo aj vo vidieckom prostredí. Kultúrne aktivity Slovenského spevokolu vytvorili z Martina pulzujúce centrum rozvoja ochotníckeho divadla. Roky prvej svetovej vojny však prerušili jeho slubný vývin. Nová Československá republika zdedila staré ochotnícke divadlá a trvalo niekoľko rokov, kým ochotníci prekonali mimoumelecké bariéry (zlá povojnová ekonomická a sociálna situácia, neskoršia politická cenzúra). V. Štefko tvrdí, že nová republika sprístupnila dovtedy neprístupné sály a javiská, už nedochádzalo k cenzúre a vydávalo sa stále viac hier. Neuvádza však, ktoré divadelné priestory boli pre vtedajšie publikum uzavreté. Za problematické možno považovať aj tvrdenie o neprítomnosti cenzúry. Ani tridsiate roky 20. storočia podľa V. Štefka výrazne nezmenili „rozpoltenie“ ochotníckeho hnutia: „Na jednej strane pribúdali vyspelé mestské krúžky, ktoré sa opierali o hodnotný repertoár, na druhej strane však divadelné ochotníctvo v podstate zostávalo v polohe zábavného a insitne realistického divadla“ (s. 649). Po roku 1940 kvalita predstavení prudko vzrástla, čo bol dôsledok takých momentov ako väčšia informovanosť o divadelnej tvorbe, sústredená metodická práca Ústredia slovenských ochotníckych divadiel, koncentrácia ochotníckych síl v divadelných krúžkoch, hodnotný repertoár. V. Štefko upozorňuje, že ani v období slovenského vojnového štátu sa tieto štandardy výrazne nezmenili. Medzi rokmi 1941 a 1944 sa na ochotníckych scénach vytvoril tzv. zlatý fond slovenského ochotníctva, ktorý umožnil po roku 1945 personálne dopĺňať stále sa rozširujúcu sieť profesionálnych súborov.

Dejiny slovenského divadla I. sú prvou publikáciou, ktorá sa usiluje ponúknuť prehľadný obraz o vývinových obdobiach slovenskej divadelnej tvorby na ochotníckych a profesio-

508 nálnych javiskách na pozadí spoločenských a dejinných súvislostí. Autori sa pokúšajú odpovedať na otázky, na akom základe vyrastalo slovenské profesionálne divadlo, aké podmienky pre jeho vývin vytvorili ochotnícke súbory, v akom geopolitickom prostredí sa divadlo rodilo a rozvíjalo, aké prekážky stáli na jeho začiatku. Čitateľovi približujú najdôležitejšie fakty a udalosti, ale aj významné osobnosti. Veľa pozornosti sa dostáva nielen hercom, autorom textov či hudby, ale aj režisérovi, vedúcim pracovníkom divadiel, producentom, výtvarníkom a hudobníkom. V rámci jednotlivých statí autori analyzujú, ako sa v priebehu času a dobového kontextu menila úloha divadla (činoherného, tanečného či hudobného) vo vývine spoločensko-kultúrneho života a do akej miery divadlo reflektovalo rozhodujúce spoločensko-politické dianie.

Napriek tomu však publikácia nespĺňa všetky žánrové kritériá vedeckých dejín. V úvode nie je dostatočne vysvetlený výber tém, okruhov, žánrov, divadiel, autorov či osobností určených na spracovanie. Taktiež absentuje podrobnejšie rozpracovaná metodika práce autorského kolektívu, ktorá sa odrazila na nie príliš jednotnom vyznení *Dejín*. State jed-

notlivých autorov netvorí kompaktný celok, ale skôr oddelené sondy do problematiky. Jazyk je prispôsobený avizovanému adresátovi, ktorým by mala byť široká verejnosť. Je avšak otázne, či vzhľadom na objem bude mať publikácia takýto dosah. Ako problematická sa javí tiež posledná tretia časť zväzku, ktorá síce rozpracováva výberové témy z dejín slovenského kultúrneho a divadelného života, avšak bez výraznejšej nadväznosti na predchádzajúci chronologický prehľad, a tak pôsobí skôr ako akýsi tematicky duplikovaný appendix (napr. ochotníckemu divadlu sa v samostatnej stati venuje nielen V. Štefko, ale aj J. Beňová v podkapitole *Činoherné divadlo v rokoch 1830 – 1920. Od ochotníckeho k profesionálnemu*). Ako prijateľnejšie riešenie by sa javilo zakomponovanie posledných statí do výkladového textu, čím by sa podporilo jeho kontextové ukotvenie.

Dejiny slovenského divadla I. majú ambíciu byť syntetizujúcim dielom, avšak ani tak nebolo možné vtesnať do objemnej publikácie všetky udalosti, osobnosti či divadlá rovným dielom. Ide tak skôr o výber toho najpodstatnejšieho v ére slovenského profesionálneho divadla ako o komplexný obraz divadelného života na Slovensku.

Mgr. Katarína Cupanová
Ústav slovenskej literatúry SAV
Dúbravská cesta 9
841 04 Bratislava
Slovenská republika
e-mail: Katarina.Cupanova@savba.sk