

50 Javisko

1 9 6 9 | 2 0 1 8

zborník
odborných
referátov
k výročiu
vydávania
časopisu



R • K
SL • VENSKEH •
DIVADLA
2 • 2 •



NÁRODNÉ
OSVETOVÉ
CENTRUM

Program

pracovného kolokvia 50 rokov časopisu Javisko

Privítanie

Odborný časopis v slovenskej kultúre

Mgr. Jaroslava Čajková

Predchodcovia, vznik a formovanie začiatkov Javiska

Prof. PhDr. Vladimír Štefko, CSc.

Súčasť formovania amatérskeho divadelného hnutia

Prof. PhDr. Karol Horák, CSc.

Od stabilizácie hodnôt k ich zneisteniu a spoločenskej zmene

Mgr. art. Martin Timko, ArtD. | Doc. PhDr. Marián Mikola, CSc.

Platforma amatérskeho a profesionálneho divadla

Mgr. Zuzana Nemcová

Snahy o modernosť

Prof. PhDr. Miloš Mistrik, DrSc.

Monotematickosť Javiska

Mgr. art. Vladislava Fekete

Návrat k amatérskemu divadlu

Mgr. art. Miroslav Zwiefelhofer

Prestávka

Teória divadla v časopise Javisko

Prof. PhDr. Dagmar Inštitutorisová, PhD.

Detská dramatická tvorivosť a jej reflexia

PhDr. Ľubomír Šárik

Význam a miesto divadelnej kritiky

Mgr. art. Martina Mašlárová

Metodická pomôcka praktického divadelníka

Mgr. art. Silvester Lavrík

K dvom prúdom slovenského divadla

Mgr. Viki Janoušková

Ako ma ovplyvnil a formoval časopis

PhDr. Ľubomír Šárik

Diskusia

Záver a poďakovanie

Zuzana Račková



ed. Jaroslava Čajková



50 rokov Javiska

zborník referátov z kolokvia venovaného
jubilejnému výročiu vydávania časopisu
Javisko

Autori: Vladimír Štefko, Karol Horák, Martin Timko, Zuzana Nemcová, Miloš Mistrík,
Miroslav Zwiefelhofer, Dagmar Inšitorisová, Vladislava Fekete, Martina Mašlárová,
Ľubomír Šárik, Jaroslava Čajková.

Zostavovateľka: Jaroslava Čajková.

© Národné osvetové centrum, autori a zostavovateľka, 2019.

ISBN: 978-80-7121-361-1



2019

50 Javisko

1 9 6 9 | 2 0 1 8

časopis pre amatérské
divadlo a umelecký
prednes



Národné osvetové centrum
vás pozýva
na pracovné kolokvium
50 rokov časopisu Javisko

5. apríla 2018 od 9.00 do 17.00

v priestoroch
Národného osvetového centra,
Nám. SNP 12, Bratislava,
3. poschodie



50 Obsah

- 8** **Úvod**
Mgr. Jaroslava Čajková
- I.**
- 10** **Slovenský ochotník, Naše divadlo, Ľudová tvorivosť, Umelecké slovo - predchodcovia Javiska**
Prof. PhDr. Vladimír Štefko, CSc.
- 20** **Javisko ako súčasť formovania amatérskoho divadelného hnutia**
Prof. PhDr. Karol Horák, CSc.
- 28** **Zrelé ochotnícke divadlo a výnimočné periodikum rozličných „chutí“**
Mgr. art. Martin Timko, ArtD.
- 36** **Platforma amatérskoho a profesionálneho divadla**
Mgr. Zuzana Nemcová
- 44** **Úsilie o modernosť**
Prof. PhDr. Miloš Mistrík, DrSc.
- 50** **Návrat k amatérskemu divadlu**
Mgr. art. Miroslav Zwiefelhofer
- II.**
- 58** **Teória divadla v časopise Javisko**
Prof. PhDr. Dagmar Inšitorisová, PhD.
- 78** **Monotematickosť Javiska**
Mgr. art. Vladislava Fekete, ArtD.
- 88** **Dejinný záznam, pomocná ruka a záchranné koleso**
Mgr. art. Martina Mašlárová
- 96** **Od správ k dialógu a komunikácii**
PhDr. Ľubomír Šárik

50 Úvod

Vážená čitateľka, vážený čitateľ,

otvárate zborník z kolokvia 50 rokov Javiska, ktorý pripravilo Národné osvetové centrum vo svojich priestoroch 5. apríla 2018. Je teda predpoklad, že patríte do spoločenstva ľudí, ktorí majú vzťah k divadlu či umeleckému slovu. Účastníkov kolokvia spájala okrem neho aj práca v časopise Javisko a preň alebo hlbší čitateľský záujem o jeho obsah i dosah.

Na počiatku každého časopisu stojí redaktor a hneď vedľa neho autor, za nimi jazykoví redaktori, vydavatelia, grafici a tlačiar. Kedysi sa k nim alebo namiesto nich radili prepisovatelia, výtvarní redaktori, sadzači, kopisti, metéri a iní, ktorých dnes už vystriedala moderná technika a elektronika. Stále je to však celý rad činností, vďaka ktorým sa myšlienka autora dostane do mysle čitateľa a môže ho obohatiť, ovplyvniť, aktivizovať. Aj časopis Javisko prechádzal a prechádza týmto procesom; predovšetkým slovom a fotografiou si plnil funkciu vo svojom kruhu čitateľov, prevažne divadelníkov, kultúrnych pracovníkov a pedagógov.

Javisko nepatrí k najstarším časopisom na Slovensku, predstihujú ho napríklad Slovenské pohľady, ale abrahámoviny tiež nie sú bežným javom v histórii slovenskej tlače. Navyše ak obsah a zameranie časopisu už existovalo v minulosti od roku 1925, len pod inými názvami. Tak do čísla 186, znamenajúceho počet slovenských periodík v roku 1928, sa včleňoval už aj predchodca nášho Javiska – Slovenský ochotník.

Slovenské periodiká to nikdy nemali ľahké, nielen v Rakúsko-Uhorsku či Československej republike, na ružiaci ustlané to nemajú ani dnes. Nie malým, ale veľkým zázrakom je existencia Javiska až do dnešných dní, keď svoju históriu ukončili iné časopisy v divadelnej oblasti, ale aj všetky časopisy ostatných umeleckých oblastí v záujmovej neprofesionálnej činnosti (Výtvarníctvo, film, fotografia; Rytmus; Tanečné listy), ktoré v 60. – 80. rokoch vydával Osvetový ústav vo vydavateľstve Obzor.

Za svoju existenciu v posledných desaťročiach vďaka Javisko Ministerstvu kultúry Slovenskej republiky a Národnému osvetovému centru, ktoré časopis finančne a personálne podporujú. Vďaka tiež záujmu (hoci stále sa zmenšujúcemu) jeho odberateľov nielen medzi divadelníkmi, ale aj osvetovými strediskami a knižnicami.

Doba internetu priniesla prevrat vo vnímaní a prijímaní informácií a tento fakt sa dotýka aj Javiska. Divadelníci odovzdávajú a prijímajú informácie dnes primárne cez facebook, prípadne webové stránky.

Vytlačené slovo v hodnoteniach, článkoch, diskusiách, úvahách má však hodnotu, ktorá prežíva a hovorí z minulosti do dneška a z dneška do budúcnosti. Časopis tak zaznamenal a uchoval históriu a premeny prevažne neprofesionálneho, ale čiastočne aj profesionálneho divadla a umeleckého prednesu na Slovensku. Je dnes ich podstatným dokumentom a nosičom dejín.

Javisko je tiež dokladom myslenia o divadle a umeleckom prednese. Malo to šťastie, že do amatérskeho hnutia vstupovali a pre Javisko písali poprední teatroológovia, kritici, autori. Aj vďaka nim si časopis udržiaval vysokú odbornú obsahovú úroveň.

Jeho cieľom bolo totiž nielen dokumentovať a reflektovať, ale aj vzdelávať a vychovávať. Jednorazové a cyklické články k dejinám, teórii aj praxi divadla boli nielen sporadickou súčasťou časopisu, ale systematickou odbornou a metodickou literatúrou.

Divadelnej praxi významnejšie pomáhalo aj uverejňovanie dramatických textov, dramatizácií, hier a poetických pásiem. Časopis tak zaznamenával, ale aj podnecoval, inšpiroval a ovplyvňoval dramaturgiu amatérskeho diania na Slovensku.

Hoci hovoríme o Slovensku, Javisko vždy nazeralo aj za jeho hranice, najčastejšie na západ – do Českej republiky. Sledovalo však aj dianie v iných krajinách a tiež pôsobenie slovenských súborov v zahraničí.

Podrobnejšie analýzy a argumenty prinášajú v zborníku referáty k jednotlivým časovým obdobiam časopisu a jeho tematickým okruhom.

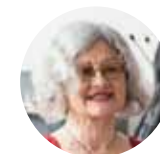
V úvode som spomínala obraz spoločenstva, ktoré Javisko na seba viazalo, vytváralo a v istých obdobiach významne rozširovalo. Najmä v minulosti to bolo až pár tisíc čitateľov a hoci dnes je ich už len pár desiatok, Javisko žije v povedomí stále niekoľkých stovák divadelníkov a recitátorov i v povedomí značnej časti kultúrnej verejnosti.

Javisko má za sebou úctyhodnú cestu. Prežilo si opatrnejšie začiatky, zlaté časy uznania a slávy, ale ocitlo sa aj v spoločenských, skupinových či osobných nedorozumeniach, sporoch, ba až bojoch, z ktorých zákonite museli vychádzať víťazi aj porazení. Nie každého preto spájajú s Javiskom len príjemné spomienky. Paradoxne, samotné Javisko zo všetkých konfliktov vychádzalo vždy obohatené o nové impulzy, viac či menej úspešne sa vyrovnávalo s premenami a požiadavkami doby a stále udržiava v našej kultúre vyššie povedomie existencie a významu divadla a umeleckého prednesu.

V zborníku je podstatná časť príspevkov, ktoré odznali na kolokviu (okrem PhDr. Dagmar Inšitorisovej, PhD.). Diskusné príspevky sú súčasťou čísel Javiska 1/2018 a 3/2018. Štúdie v zborníku sú rozdelené do dvoch častí. V tej prvej sú zaradené príspevky viažuce sa k histórii časopisu, druhú časť predstavujú vybrané tematické okruhy Javiska.

Päťdesiate výročie vydávania časopisu Javisko si zaslúžilo, aby sa mu venovalo nielen kolokvium a zborník, ale aj výstavy na vrcholných prehliadkach Národného osvetového centra – Hviezdoslavovom Kubíne, Scénickej žatve a festivale neprofesionálneho umenia TvorBA 2018. Niektorými dokumentmi z výstav dopĺňame aj náš zborník.

Prajem vám, milí čitatelia, zaujímavé čítanie a dostatok možností poznať o Javisku viac, než ste o ňom doteraz vedeli.



Jaroslava Čajková

Slovenský Ochotník.

Vestník Ústredia Slovenských Ochotníckych Divadiel pod protektorátom Matice Slovenskej v Turčianskom Sv. Martine.

ROČNÍK I.

MÁJ 1925.

ČÍSLO 1.

NÁŠ PROGRAM.

Ústredie slovenských ochotníckych divadiel uzavrelo, že bude vydávať divadelný časopis pre naše ochotníctvo.

Načo nám je takýto časopis?

U nás sa vždy *niekto* a *niekde* hrá, a keď na to hľadáme, tu vzniká túžba, aby sa i vždy *lepšie* a *lepšie* hralo. Je to vec, všakže, prirodzená. Nuž také prirodzené je i vzniknutie tohoto časopisu.

Dobré divadelné predstavenie závisí od *nadania* hercov a ich režiséra. Vždy lepšie a lepšie predstavenie od ich neprestajného *vzdelávania*. Na sjazdoch nášho divadelného Ústredia ukázala sa veľká túžba nášho ochotníctva za vzdelávaním. To je dobrý znak. Veríme, že je táto túžba živá v každom našom ochotníkovi, preto dávame sa na cestu s dobrou nádejou.

Cheeme statočne slúžiť.

Slúžiť nášmu ochotníctvu, herecom i režisérom.

Slúžiť nášmu divadelnému obecnstvu.

Slúžiť poctivo a svedomite slovenskému divadlu a tým i národu.

Začiatky bývajú ťažké, ale je v nás pevná vôľa napredovať, zdokonaľovať sa a rásť.

V tomto roku vyjdú štyri čísla „Slovenského Ochotníka“. Radi by sme boli, keby sa na budúci rok mohol stať už mesačníkom. Do budúcich čísel čakáme príspevky zo všetkých našich krúžkov. To urobí časopis náš obsažným a rozmanitejším. Cheeme vybudovať vzorný, populárny divadelný časopis.

Hľadáme ľudí, ktorí sa postavia za túto úlohu.

Podľa n nami i Vy!



Slovenský ochotník, Naše divadlo, Ľudová tvorivosť, Umelecké slovo - predchodcovia Javiska

Prof. PhDr. Vladimír Štefko, CSC.

Slovenské divadelníctvo pozná dátum svojho počiatku – 22. august 1830, keď Gašpar Fejérpataky-Belopotocký v Liptovskom Mikuláši našťudoval Chalupkovo Kocúrkovo. Do prvej svetovej vojny sa ochotnícke divadlo – iné sme ani mať nemohli pre veľmi nepriaznivé okolnosti politicko-spoločenských pomerov – rozrástlo, z mestečiek preniklo aj do dedín.

Po vojnovej odmlke už v roku 1919, teda krátko po vzniku Československej republiky, zahrli ochotníci 391 predstavení, v roku 1924 to bolo 2 924 a do rozbitia Československa ročne okolo 5 000. Po vzniku prvej republiky nastal teda nevidaný boom – hrali rôzne spolky, združenia, školy, politické strany, športové kluby... Kvantitatívny nárast bol enormný, no úroveň bola zväčša veľmi chabá. Hralo sa pre zábavu (prevládali komédie, frašky i operety), ale aj pre zisk – hasiči hrali, aby zarobili na striekačku a helmú, futbalisti na dresy, politicky vyhranené spolky pre šírenie svojich ideí. Skúseností bolo málo, repertoár chudobný, vedomosti o divadle a dráme skromné.

Oživotvorená Matica slovenská v rámci široko koncipovaného ľudovovýchovného programu sa začala zaujímať aj o ochotnícke divadlo. Z podnetu Dr. Štefana Krčméryho založila v roku 1922 *Ústredie slovenských ochotníckych divadiel* (ÚSOD) s cieľom pozdvihnúť úroveň predstavení. V začiatkoch prišiel ÚSOD s dvomi kľúčovými iniciatívami. V novembri 1923 sa v Martine uskutočnili prvé divadelné závody, ktoré sa do konca tridsiatych rokov rozrástli aj na „rozraďovacie“ závody oblastné a okresné; pri všetkých sa uskutočňovali kurzy, ktoré absolvovali stovky absolventov. Spočiatku boli kontakty ÚSOD-u s ochotníckymi krúžkami



málo intenzívne, a tak dozrela myšlienka začať vydávať divadelný časopis. V máji 1925 vyšlo prvé číslo periodika *Slovenský ochotník*. Bolo to periodikum rozsahom skromné a spočiatku sa sústreďovalo najmä na organizačné pokyny a potom na elementárne poradenstvo pri príprave inscenácií. Aj podtitul časopisu signalizoval ciele a možnosti – „vestník Ústredia slovenských ochotníckych divadiel pod protektorátom Matice slovenskej v Turčianskom Sv. Martine“.

Vedenie ÚSOD-u malo na mysli periodikum ako stimulátor ochotníckej činnosti, ale tri základné hendikepy nedovoľovali väčší rozlet. Po prvé časopis trpel veľkou finančnou núdzou, po druhé pravidelných čitateľov bolo málo a po tretie bol akútny nedostatok prispievateľov. Na Slovensku bolo málo vedomostí o divadle a dráme, hralo sa živelné a len nevelká časť krúžkov (tak sa vtedy nazývali súbory) mala ambíciu vzdelávať sa. Najžiadanejšie boli texty o tom, ako vybaviť javisko (hrávalo sa zväčša na improvizovaných scénach), ako sa maskovať, kostymovať, deklamovať a organizovať ochotnícky súbor. Otázky uvedomelého tvorivého réžia sa do pozornosti dostávali až v tridsiatych rokoch, mnohokrát inšpirované českými ochotníkmi, ktorí pôsobili na Slovensku. Vplyv Slovenského národného divadla, ktoré začalo v Bratislave pôsobiť od roku 1920, bol malý.

Časopis však priniesol aj prvé úvahy o dramaturgii a repertoári. Ján Borodáč radil hrať staré slovenské hry, ironizoval tých, čo chceli siahnúť po náročnejších a inonárodných drámach. Modernnejšie názory mal Zdenko Novák, železničný úradník z Vrútok (tajomník ÚSOD-u a redaktor Slovenského ochotníka), a najmä neznámy Štefan Škurák, ktorý tvrdil, že súčasné ochotníctvo „neobsiahlo prítomnosť“ a že „... zo stránky repertoárovej sme chudobní, veľmi chudobní“. Radil však hrať aj Tajovského, Chalupku, Vansovú, Palárika, Vladimíra Hurbana Vladimírova, „... ale neuzatvárať sa myšlienkam cudzím či, správnejšie, všeludským“. Praktický názor na repertoár sa v ochotníctve podarilo prekonať až v tridsiatych rokoch najmä zásluhou Ferdinanda Hoffmanna. Dokonca aj vzdelanec formátu Štefana Krčméryho tvrdil, že divadelné závody nie sú pretekmi dramatických spisovateľov, teda otázka voľby hry sa dlho považovala za okrajovú vec. Články o scénografii, najmä z pera Z. Nováka, boli závažnejšie. Okrem rád, ako narábať na javisku s mobiliárom, ako stavať kulisy, propagoval náznakovú scénu, odrádzal od využívania maľovaných perspektív a kaširovaných kulís. Nováková stať o divadelnej dekorácii patrí k najpozoruhodnejším úvahám vo všetkých troch ročníkoch Slovenského ochotníka. Po prvý raz na Slovensku sa autor pokúsil aj o teoretické pomenovanie scénografie, porovnával divadelný realizmus, naturalizmus, symbolizmus a expresionizmus. Jeho rozhlad prekonával vtedajšie poznatky o divadelníctve. Nečudo, že to bol on, kto zanietené recenzoval Tairovu knihu *Osvobozené divadlo* či Hilarovu knihu *Boje proti včerejšku*, ktoré vyšli v Prahe, približoval režijné dielo parížskeho režiséra Gémiera, slovom, otváral okná do Európy. Škoda, že Zdenko Novák sa 6. júla 1928 utopil vo Váhu. Mohol k progresu myslenia o divadle na Slovensku ešte výdatne prispieť.

Napriek tomu, že ochotníctvo disponovalo množstvom samorastlých hereckých talentov, časopis sa herectvu venoval iba sporadicky. A opäť to bol Novák, ktorý upozorňoval, že úlohou herca nie je len odpozorovať masku, pohyb, správanie človeka v reáli, ale poskytnúť divákovi zážitok v podobe premyslenej koncepcie, dokonca pripúšťal, že text hry možno inscenovať s inými významami, ako ich napísal autor.

Dalo by sa očakávať, že náš prvý divadelný časopis položil aj základy divadelnej kritiky. Žiaľ, vtedy ešte prevládala názor, že ochotnícke inscenácie treba posudzovať veľmi citlivo, skôr pochváliť ako kritizovať. Iba Ján Šalaga kritizoval takéto príspevky, ktoré redakcia publikovala v rubrike *Zvesti*, a zdôraznil, že kritika neznamená „len chváliť, ani len strhať“. Odsúdil to, že o inscenáciách zväčša písali „zvesti“ samotní režiséri, či dokonca herci. Žiadal od kritikov vzdelanie, nadhľad i výchovu inscenátorov i publika.

Najdôslednejšie plnil Slovenský ochotník funkciu komunikátora s rozrastajúcimi sa súbormi. Venoval sa aj pohľadom do minulosti slovenského ochotníctva a priniesol mnoho prvolezeckých statí.

Ochotníctvo košatelo, pribúdalo súborov s väčšími ambíciami a vedenie ÚSOD-u sa rozhodlo nahradiť tento skromný časopis periodikom väčšieho rozsahu a pestrejšieho obsahu. 31. januára 1928 vyšlo prvé číslo časopisu *Naše divadlo*, ktoré sa chcelo venovať divadelníctvu v širšom zábere, teda aj divadlu profesionálnemu. Nový časopis však mal spočiatku iba 143 predplatiteľov. Preto ÚSOD rozhodol, že jeho odber bude povinný pre všetky členské krúžky; tých bolo v tom roku 168. (Veľká časť súborov bola mimo evidencie ÚSOD-u, pretože ten združoval iba seriózne pracujúce krúžky, nespolupracoval so súbormi výhradne politicky orientovanými.) Naše divadlo prišlo s omnoho väčšími ambíciami ako jeho predchodca, neopustili ho však rovnaké problémy existenčného charakteru – finančná núdza, nedostatok kvalifikovaných spolupracovníkov, slabé odberateľské zázemie a dve úmrtia jeho redaktorov (smrť Zdenka Nováka a jeho nástupcu Jána Lacka, ktorý zomrel na TBC 11. apríla 1930). Od mája 1930 prijala vedenie ÚSOD-u suplujúceho profesora banskobystrického gymnázia Henricha Barteka. Ten mal najmä jazykovedné ambície a zakrátko aj prešiel do jazykového odboru Matice slovenskej. Nečudo, že sa venoval otázkam javiskovej slovenčiny, napokon, ešte stále nezrelej, ale priťiahol k spolupráci väčší okruh disponovanejších autorov. Veľkým ziskom bol Dr. Andrej Mráz, Dr. Ján Marták či Štefan Letz. Bartek odporúčal na miesto tajomníka ÚSOD-u a redaktora Nášho divadla svojho spolužiaka zo žilinskej reálky, odchovaného pražským divadelníctvom – neskončeného študenta architektúry – Ferdinanda Hoffmanna. Jeho príchodom časopis i organizácia pozoruhodne ožili. V prvom rade Hoffmann spevnil kritériá pre publikované články, pozoruhodne rozšíril paletu tém, usilovne získaval nových mladých spolupracovníkov a veľký dôraz kladol na dve tradičné slabiny slovenského divadelníctva, nielen ochotníckeho – na problematiku hodnotného repertoáru a problematiku réžia nie ako organizátora inscenácie, ale uvedomelého interpreta dramatického textu. Hoffmann i jeho noví spolupracovníci sa odmietli uspokojiť len s domácou starou i novou tvorbou, výrazne žiadali siahať po hodnotných zahraničných témach. Sám Hoffmann prekladal a ako redaktor divadelnej edície ÚSOD-u pre prekladanie drámy získaval nových ľudí. S tematickými okruhmi – repertoár a réžia - úzko súvisela aj problematika divadelnej kritiky. Naše divadlo ju priam ostentatívne už nepovažovalo za paberkovanie dojmov z inscenácie, ale za partnera tvorcov, za činnosť, ktorá mala agilne a aktívne vplyvať na inscenačnú prax vzdelanosťou a zmyslom pre vystihnuteľnejšie hereckých prínosov.

Do problematiky réžia zasiahol významne český teatroológ Vojtěch Kristián Blahník, ktorý pravidelne chodieval do poroty martinských divadelných závodov a jeho prednášky o réžii tvorili novú bázu nášho ochotníctva. Mnoho jeho článkov i analýz festivalových inscenácií posúvalo tematiku do popredia. Po Blahníkovej smrti v roku 1934 prevzal jeho úlohu porotcu a hlavného referenta F. Hoffmann. Ochotnícke divadlo sa medzičasom rozrástlo, pribudli ambicióznejšie súbory, zmodernizoval sa repertoár, silnou stránkou aj naďalej bolo veľa hereckých talentov. Oproti týmto výrazne modernizujúcim názorom stál Ján Borodáč, ktorý vyznával (až do svojej smrti) len realistické divadlo psychologické determinácie podľa vzoru K. S. Stanislavského. Túto polohu a podobu divadla však už prekonávali aj mnohé ochotnícke súbory.

Hoffmann a jeho najbližší spolupracovníci vehementne otvárali okná do Európy propagovaním náročného repertoáru, akcentovaním tvorivej réžia a modernej scénografie i približovaním statí najmä avantgardných divadelníkov. Tak sa na stránkach Nášho divadla pravidelne objavovali preložené state sovietskych avantgardistov – Stepuna, Radlova, Mejerchol'da, Tairova, Kaverina, ale aj prvé príspevky od Stanislavského. Slovom, rozširovať obzory slovenských ochotníkov patrilo k energickým ambíciám časopisu. Musíme však aj pripomenúť, že Naše divadlo sa v ešte väčšej miere ako jeho predchodca venovalo aj histórii nášho divadelníctva a položilo nezanedbateľné základy nášho divadelného dejepisectva.

Už v prvom čísle Nášho divadla redakcia deklarovala, že sa chce venovať rodiacemu sa profesionálnemu divadlu, no nerobila to dostatočne systematicky z viacerých dôvodov: stále nebol dostatok kvalifikovaných kritikov a k článkom o divadle v dennej tlači mala redakcia polemický vzťah; aj vývin SND vnímala kriticky, najmä pomalé tempo poslovenčovania divadla, jeho často lacný repertoár, finančné starosti a slabé divácke zázemie, ktorým trpeli najmä inscenácie slovenskej časti divadla. No prevládil žičlivý vzťah redakcie, podporovala mladých slovenských hercov, apelovala na štátne orgány, ktoré nevedeli zaručiť SND solídne pracovné podmienky. Andrej Mráz to v piatom ročníku, č. 1-2 napísal celkom otvorene: „Nateraz slovenské ochotníctvo koná záslušnejšiu prácu pre slovenské divadlo ako subvencované SND v Bratislave.“

V rokoch úkladov o republiku (1938 – 1939) poklesla intenzita ochotníckej práce a aj časopis poklesol svojou úrovňou. Po odchode Hoffmanna za riaditeľa Východoslovenského národného divadla v auguste 1938 ÚSOD už nenašiel rovnocennú náhradu. Ivan Turzo vedome znížil kritériá na autorov príspevkov, mnohí sa však pre iné pracovné zaradenie odmlčali, a vyšiel tak v ústrety volaniu čitateľov, že časopis je príliš náročný. Je to paradox, lebo práve v rokoch 1940 – 1944 úroveň ochotníckych inscenácií vzrástla a vytvorili tzv. zlatý fond ochotníctva, z ktorého po vojne čerpali sily vznikajúce nové profesionálne divadlá. No mimoriadne dôležité bolo, že ani ÚSOD, ani jeho časopis nepodľahli fašizujúcim tendenciám vojnovnej Slovenskej republiky.

Finančná kríza vypukla práve v roku 1939 a ÚSOD oznámil, že chystá zastavenie časopisu. Medzi kultúrnou verejnosťou sa zdvihla veľká vlna odporu a vznikla zbierka na záchranu časopisu; ÚSOD znížil predplatné z 24 korún na 10. Akcia bola úspešná: počet predplatiteľov 1 045 z roku 1939 sa v roku 1940 zvýšil na 4 026. V roku 1943 časopis dostal dokonca štvorstranovú hĺbkotlačovú obálku, mimoriadne vhodnú na publikovanie fotografií. To všetko v čase, keď finančné príspevky štátu boli viac-menej symbolické. ÚSOD si podržal svoju koncepciu nepolitickú a nadnáboženskú organizácie. Tá mu umožnila brániť slobodné teritórium ochotníckeho divadla. Pri vzniku vojnovnej Slovenskej republiky ÚSOD priam deklaratívne dával na vedomie, že na svojej práci nemieni nič meniť. ÚSOD i ochotníctvo sa tak stávalo ostrovom demokratického čítania a nečudo, že pracovníci organizácie sa vo veľkej miere zúčastnili v SNP. Veľkou stratou v rokoch 1939 – 1945 bol však úbytok recenzentskej činnosti na jednotlivé (a mnohé veľmi významné) inscenácie.

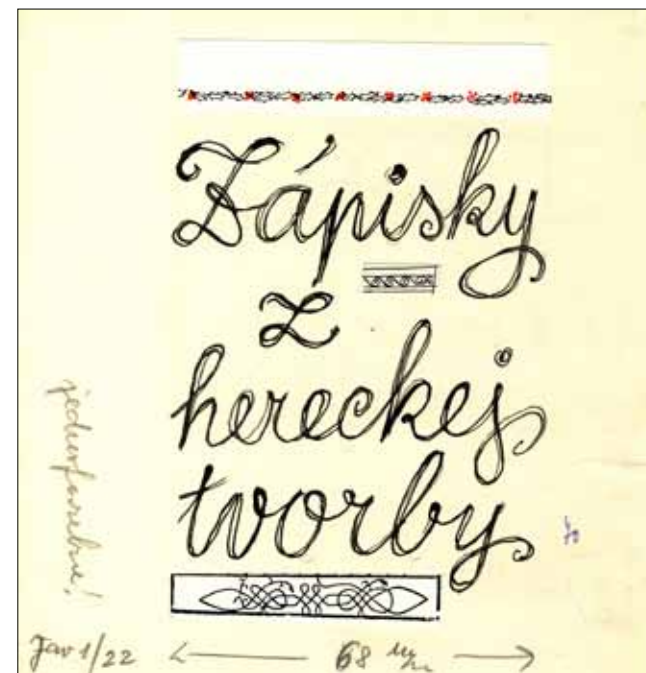
Oslobodenie vlialo do žil ochotníckeho hnutia novú krv. Časopis bol dynamický, veľkú pozornosť venoval odkazu medzivojnovnej avantgardy, podporoval nové profesionálne divadlá, vnímal nové typy súborov, ktoré vznikali pri závodných kluboch, intenzívnejšie sa venoval aj bábkovému divadlu. Úroveň ochotníckych inscenácií však do roku 1948 poklesla. Mnoho najlepších ochotníkov prešlo do profesionálnych divadiel, do rodiacej štátnej osvetovej služby i do rozhlasu.

Veľká vývinová ruptúra nastala po 25. februári 1948, keď sa redaktorom Nášho divadla stal bratislavský agilný ochotník Eduard Alexander Sopúšek. V mnohom poprel skúsenosti svojich predchodcov. Aj na báze ochotníctva sa začalo bojovať, divadelnú terminológiu nahrádzala terminológia vojenská. Bojovalo sa proti buržoáznym nacionalistom, proti odkazu avantgardy, repertoár sa de facto predpisoval a chudobnel nevidaným tempom. Kritika vymizla načisto, z divadelných závodov sa publikovali len strohé zápisnice. V roku 1950 sa divadelné závody už nekonali v Martine, ale v Banskej Bystrici (a potom viac ako desaťročie putovali z mesta do mesta), kde sa odohrala mimoriadne charakteristická epizóda. Výborný trebišovský ochotník Peter Kavečanský hral v inscenácii *Kozie mlieko* kulaka Babica. Hral veľmi dobre, no musel podať verejnú sebakritiku za to, že svojím výkonom v negatívnej postave zatienil pozitívnych hrdinov hry.

Už v roku 1946 vznikol štvrťročník - revue pre ochotnícke divadlo - *Československý ochotník* ako akt spolupráce Ústrední matice ochotníctva českého a ÚSOD-u. Mala to byť – a v mnohom aj bola - revue na vysokej úrovni. Redaktorom bol Ivan Turzo, ktorý združil na jeho stránky najlepších divadelných kritikov a teatrologov, ako napríklad Peter Karvaš, Jan Kopecký, Antonín Dvořák, Ivan Kusý, Andrej Mráz, Karol Rosenbaum a i. Táto revue však vplyvom februárových udalostí zanikla.

Naše divadlo, akokoľvek sa prednostne venovalo ochotníkom, položilo výrazné základy slovenskej teatrologie. Toto tvrdenie môžeme oprieť aj o fakt, že pokus vydávať časopis pre profesionálne divadelníctvo sa skončil krátkodobou existenciou a malým významom.

V roku 1951 však Naše divadlo prestalo existovať. Aj samotný ÚSOD sa včlenil do širšie koncipovaného ľudovýchovného odboru Matice slovenskej. ÚSOD i Maticu už začali považovať za maloburžoázne inštitúcie a nový komunistický režim potreboval mať všetko pod kontrolou. Navyše amatérskych aktivít pribúdalo (Naše divadlo v záverečných fázach svojej existencie sa už venovalo aj speváckym súborom). Okrem najsilnejšieho divadelného ochotníctva pribúdali na báze závodných klubov, Československého zväzu mládeže a iných novodobých organizácií pod jednotným vedením Komunistickej strany Československa aj súbory ľudového tanca (vznikla Lúčnica, SLUK a mnohé regionálne súbory), zborového spevu, fotografické, neskôr aj filmové krúžky, bábkarské súbory, estrádne súbory, krúžky spoločenského tanca. To všetko mal obsiahnuť nový časopis *Ľudová tvorivosť*. Tieto aktivity nevychádzali len z vlastného dobrovoľného rozhodnutia venovať sa niektorej aktivite, ale vykonával sa energický nábor, štátne a stranícke orgány kontrolovali, či daný závod, organizácia popri priamych budovateľských činnostiach rozvíja aj ľudovú umeleckú tvorivosť ako emblém nového života.



Grafická príprava jedného z titulkov z Javiska 1/1969 autora Emila Holečku.

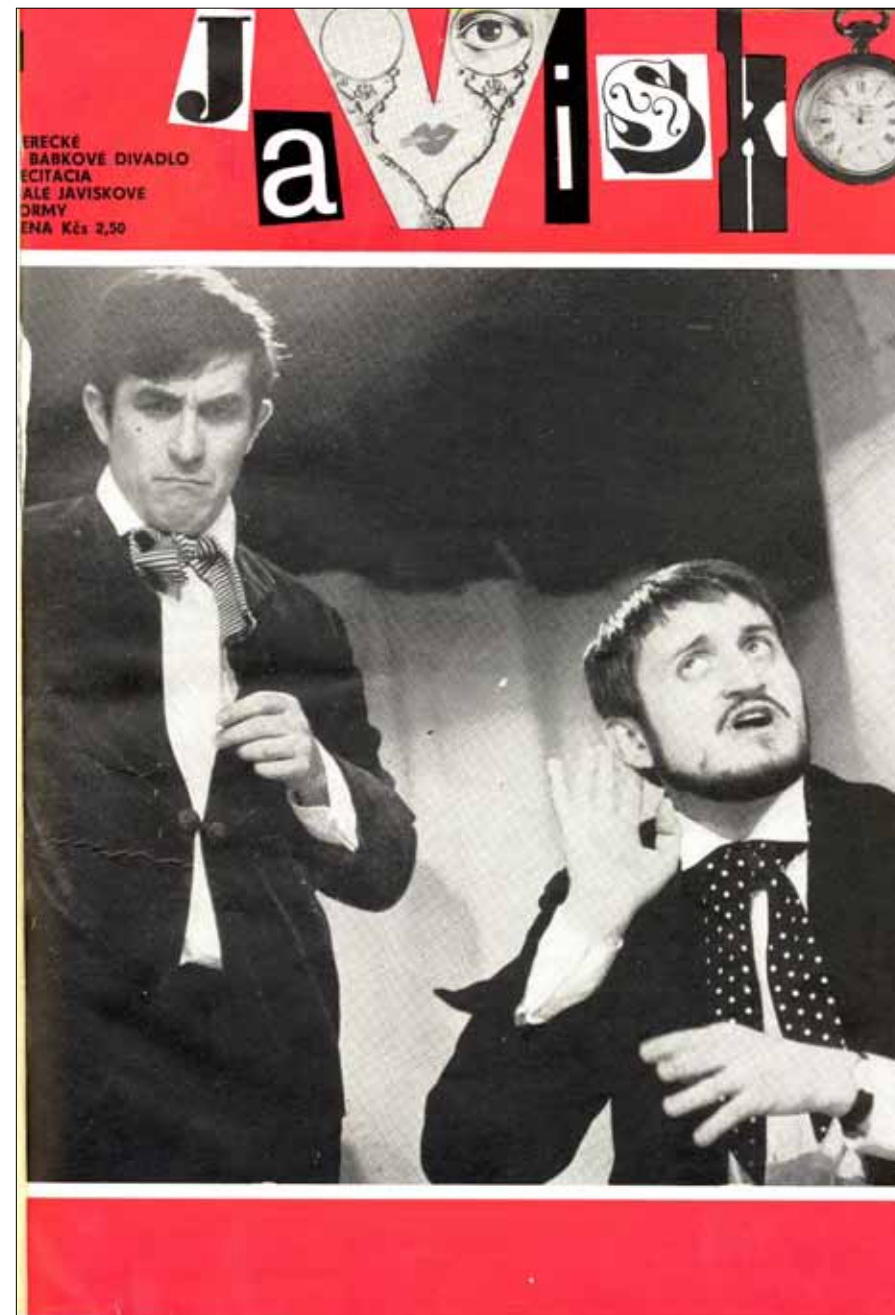
Repertoár sa enormne zúžil na hry budujúce socializmus, kritizujúce staré časy, prednosť mali domáce novinky a sovietske hry. Klasika sa brala na milosť a nesmelo jej byť veľa. Odborná stránka ustúpila na čisto do úzadia; skúmalo sa, či daný súbor prispieva aj k včasnému ukončeniu žatvy či splneniu plánu. Aj na festivaly sa hodili najmä tie súbory, ktoré napríklad odpracovali najviac brigádnických hodín, alebo sa zaslúžili o založenie jednotných roľníckych družstiev a pod. ÚSOD-om roky budovaný celý systém festivalov, ktorý produktívne pozdvihol úroveň ochotníckej činnosti, sa zrušil; nastúpil chaos.

V roku 1953 vzniklo pri Slovenskom výbore pre veci umenia Slovenské ústredie ľudovej umeleckej tvorivosti, ktoré sa zakrátko zmenilo na Dom ľudovej umeleckej tvorivosti. Tým definitívne zanikla pôsobnosť Matice a ÚSOD-u. Hoci v divadelnej časti Ľudovej tvorivosti možno vybadať úsilie nadväzovať na svojho predchodcu, periodikum Ľudová tvorivosť bolo predovšetkým ideologickým a propagandistickým nástrojom. Objektívne však treba poznamenať, že sa našli aj články na dobrej odbornej úrovni, najmä pri skúmaní divadelnej minulosti. Veľa pozornosti venovala redakcia kvázi metodickým materiálom, teda článkom, ktoré mali učiť ochotníkov hotoviť ideologicky čistejšie inscenácie. Je to napríklad celá séria článkov s nadpisom „Ako sme pracovali na...“, ktoré mali sprostredkovať skúsenosti z inscenačného procesu. Súviseli s úsilím pomáhať ochotníkom, pričom poradcami boli profesionáli, ktorí ešte pred dvomi, tromi rokmi boli ochotníkmi! Všetka problematika sa nivelizovala, skutočná divadelná kritika prakticky neexistovala, heslá a dojmy slávili hody.

Po Chruščovovom prejave na zjazde sovietskych komunistov v roku 1956, na ktorom prekvapivo odhalil kult Stalinovej osobnosti, postupne nastával aj u nás akýsi odmäk – tak tento proces pomenoval Ilja Erenburg. Po roku 1957 sa postupne vracali do časopisu aj diskusie, omilostili Ferka Urbánka, ktorého sa ochotníci na dedinách napriek ideologickému tlaku nevzdali, prestala sa fetišizovať domáca tvorba a ozvali sa aj prvé hlasy volajúce po rozdelení Ľudovej tvorivosti. Trošku slobodnejšia politická atmosféra dovoľovala spomínať na Naše divadlo, ÚSOD a jeho divadelné závody. Ťažké neúspechy slovenských súborov na celoštátnom Jiráskovom Hronove, ktorý Česi nezrušili na rozdiel od odpravených, o desaťrocie starších martinských závodov, zreteľne signalizovali krízu. Navyše nedivadelné časti Ľudovej tvorivosti sa cítili limitované rozsahovými možnosťami časopisu, pretože rozvoj tanečného, hudobného, fotografického, výtvarného, ľudového umenia neobvyčajne narástol.

Pokiaľ ide o divadelnú poetiku, podobne ako v profesionálnom divadle, vyznával sa výlučne Stanislavskij. Je evidentné, že Konstantin Sergejevič bol nad sily ochotníkov, celá jeho metóda sa zúžila na pár poučiek, ku ktorým sa hlásili aj tí, čo mu neporozumeli. No pohyb nastal; v Ľudovej tvorivosti sa objavil – zatiaľ osihotený – článok o presile šedivosti na ochotníckej scéne (1957), nadväzujúci na diskusiu vo sfére profesionálneho divadla, ktorú vyvolal článok Jozefa Boboka v Kultúrnom živote. Na odstránenie onej šedivosti si však čitatelia Ľudovej tvorivosti museli počkať až do roku 1962. Vtedy divadelný festival našiel životodarnú bázu v Spišskej Novej Vsi a ochotnícky repertoár i divadelné poetiky, najmä štylizované divadlo, nabrali nový dych. Odrazom tohto pohybu bolo aj to, že v roku 1963 došlo k rozsobášu a vznikol časopis *Umelecké slovo*. To, že nový časopis dostal práve tento názov, je takmer symbolické.

Ak aj na počiatku bolo slovo, stáročný vývin ukázal, že nielen slovom sú živé umelecké aktivity. Hoci v šesťdesiatych rokoch došlo k postupnej premene ochotníckeho divadla a s ním súvisiacich aktivít, predsa len slovo malo dominantnú rolu. Čas na premenu od slova ku komplexnému zobrazovaniu sveta širokou škálou vyjadrovacích prostriedkov ešte len zrel. Umelecké slovo vedené Martinom Jančuškom k tomu prispievalo len parciálne. Omnoho zásadnejšie premeny sa diali na festivaloch a porotcovských hodnoteniach, kde starých harcovníkov päťdesiatych rokov striedali mladší a odborne viac pripravení porotcovia. V zásade by sme mohli povedať, že Umelecké slovo až pritesno nadväzovalo na svojho predchodcu. Stále v ňom dominovali články s metodickou orientáciou a dramaturgické návody.



Milan Lasica a Július Satinský v inscenácii *Soirée* na obálke prvého čísla 1/1969.
Foto: A. Nagy.

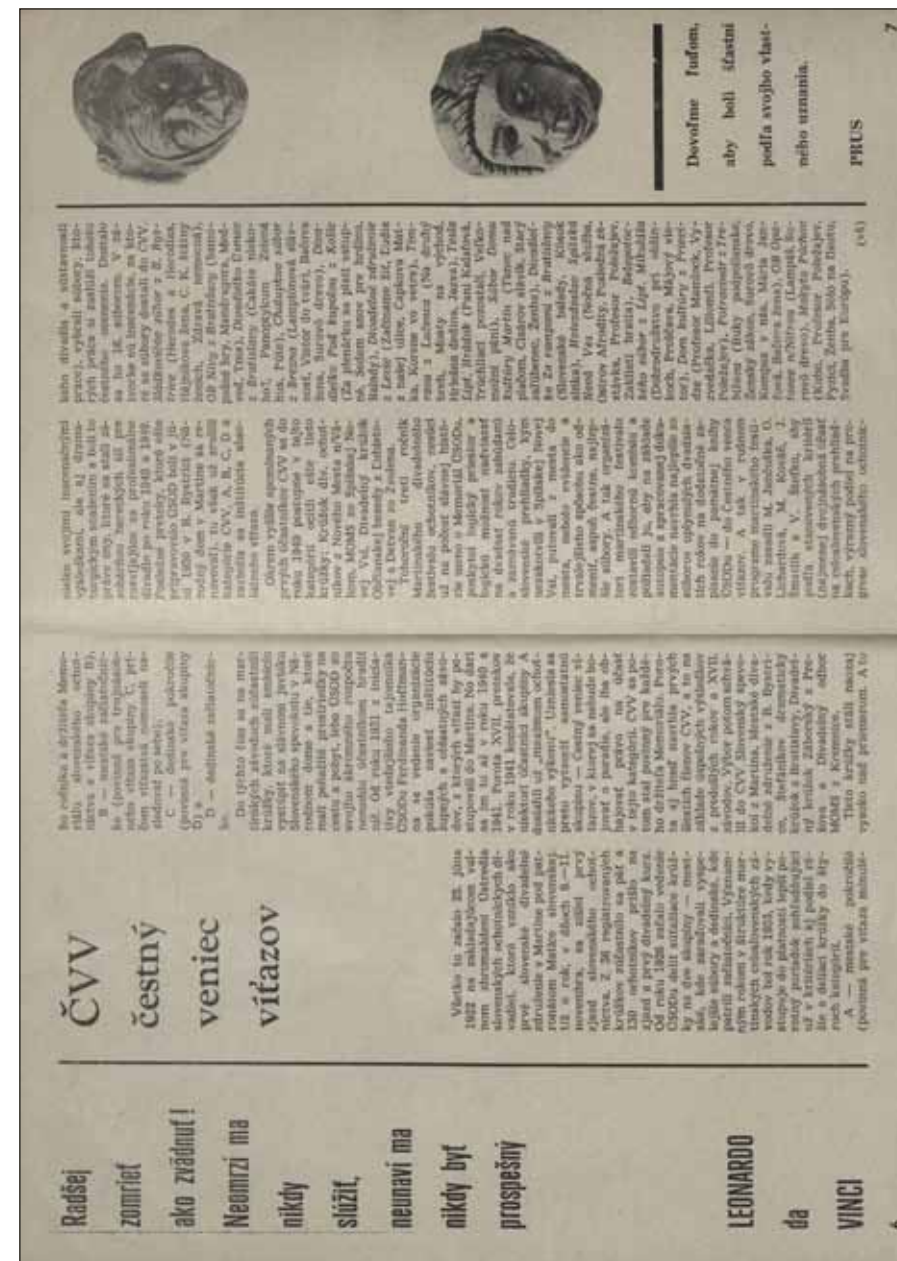
Nedá sa na tomto mieste zachytiť všetko konkrétne, čo sa postupne dialo – témy a autorov. No ako sa najmä po roku 1962 začalo ochotnícke divadlo rozvíjať, prekonávajúc hranice schematismu a ideologizácie, aj Umelecké slovo na to reagovalo, hoci niekedy málo pružne. Polemické state sa objavovali veľmi zriedkavo, a teda diskusia o funkcii, cieľoch, podobách a hlavne hodnotách amatérskeho divadla nemala dostatočnú razanciu. Stále prevládalo úsilie vzdelávať divadelníkov akademicky – príspevkami z dejín, občas aj teórie –, ale dynamiky v ňom bolo málo.

Ak možno konštatovať, že diapazón – činohra, bábkové divadlo, umelecký prednes, divadlo detí a pre deti, malé javiskové formy – mal svoju rovnováhu, vari aj pre záľuby šéfredaktora sa do popredia viac vysunula pozornosť bábkovému divadlu a umeleckému prednesu, ktorý práve v polovici šesťdesiatych rokov prežíval svoj boom.

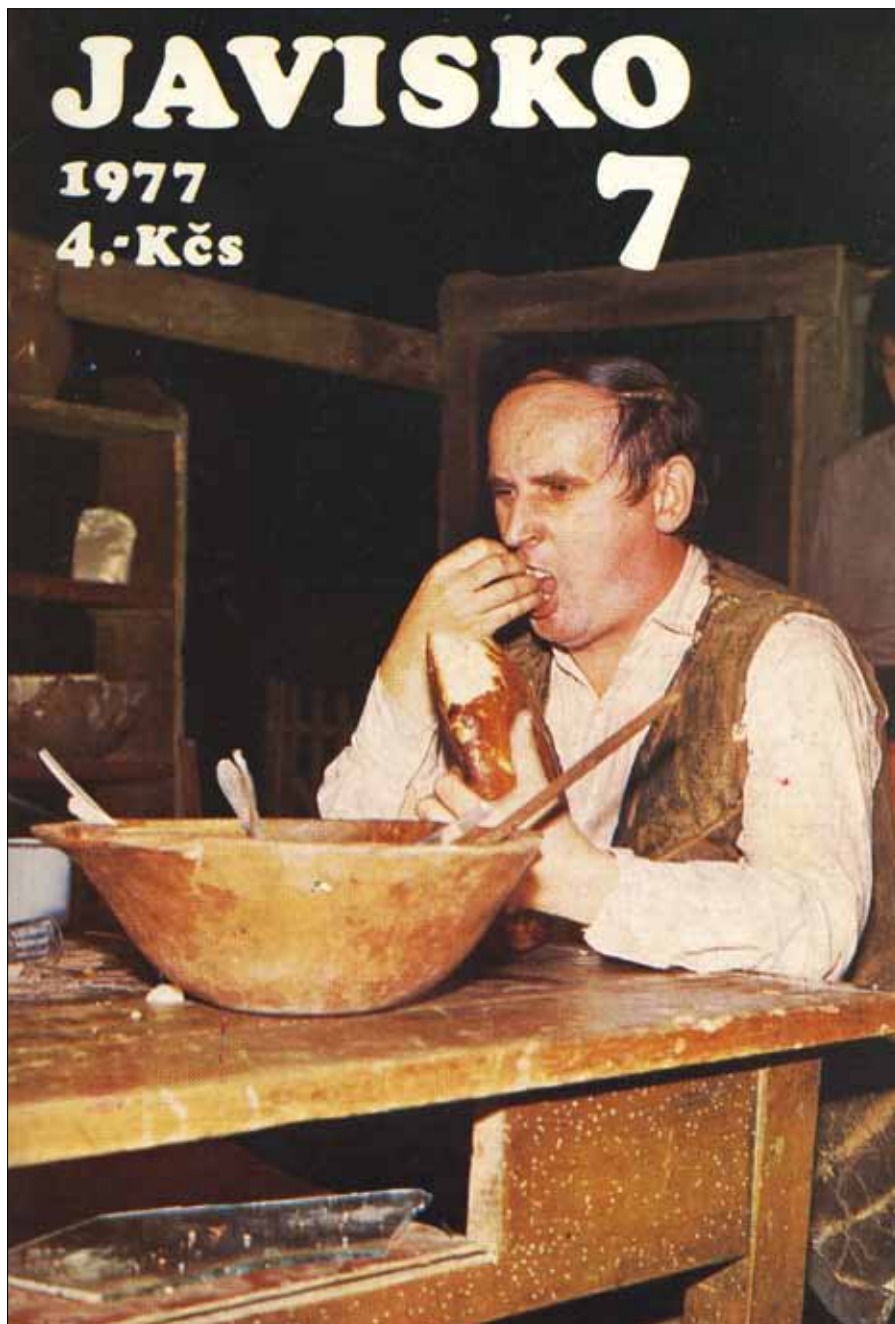
Časopis si seriózne plnil glosátorskú povinnosť v podobe komentárov k festivalom a veľakrát práve v týchto článkoch sa čítala postupná premena v divadle od nacvičovania inscenácií k tvorbe. Významným impulzom bola stabilizácia festivalov a najmä pôsobenia malých javiskových foriem, ktoré – inšpirované hnutím malých javiskových foriem a malých divadiel v Česku, ale nielen nimi – priniesli spoločenskú kritickosť, variabilnosť divadelného jazyka, montážny princíp scénických kompozícií a pomáhali tak zbavovať sa ustrnutých postupov starého a staromilského divadelníctva. Manifestovali myšlienku o tom, že divadlo má byť živou a životodarnou reflexiou spoločenského života. V tomto ohľade Umelecké slovo vďaka autorom nastupujúcej generácie vykonalo zásluhnú misiu.

Je jednou z právd, že divadlo je vždy také, aká je spoločnosť. Môžeme parafrázovať: Umelecké slovo bolo tiež také, aká bola spoločnosť a aké bolo ochotnícke divadelníctvo vo všetkých jeho podobách a verziách. Zreteľné, aj keď nie razantne, sa odpútavalo od dedičstva päťdesiatych rokov, prizývalo na svoje stránky nových autorov, rozširovalo tematickú škálu, spevňovalo kritériá hodnotenia, nadväzovalo užšie kontakty s čitateľskou obcou. V divadelníctve sa premena nikdy nedeje skokom, vždy raz rýchlejšou, raz voľnejšou evolúciou. Tak to bolo aj v šesťdesiatych rokoch, tak to bolo aj s periodikami, ktoré sa divadelníctvu venovali. Skoro by som povedal, že existuje priama úmera medzi úrovňou amatérskej tvorby a úrovňou časopisu o nej. Spoločenské uvoľnenie v šiestom decénií 20. storočia však časopis nevyužil naplno.

Materiál časopisov Slovenský ochotník, Naše divadlo, Ľudová tvorivosť, Umelecké slovo je však materiálom obsažným, reflektujúcim vývinové tendencie a je dôležitým príspevkom k slovenskému divadelníctvu an sich. Od roku 1925 sa podoby, rozsahy a kvalita predchodcov Javiska menili. Menili sa názvy, šéfredaktori i vydavatelia, ale summa summarum išlo o prúd, v ktorom tí novší priamo nadväzovali na svojich predchodcov. Javisko ako fenomén je teda staršie ako prítomné jubileum. A je príznačné pre naše dejiny, že onen prúd, oná kontinuita má staršiu a hlbšiu tradíciu ako periodiká venujúce pozornosť profesionálnemu divadelníctvu.



Javisko sa často vracalo do histórie. Začalo hneď v prvom čísle, str. 6 – 7.



Na obálke Divadelný súbor Dedinskej organizácie SZM v Turanoch s inscenáciou Boženy Slančíkovej Timravy *Ťapákovci* v úprave a réžii Ondreja Šulaja (M. Vrabec ako Paľo).
Foto F. Lašut.



Javisko ako súčasť formovania amatérskeho divadelného hnutia

Prof. PhDr. Karol Horák, CSC.

Heslo JAVISKO z Encyklopédie Slovenska znie lakonicky: „Javisko – odbornometodický mesačník pre ochotnícke herecké a bábkové divadlo, umelecký prednes a malé javiskové formy. Vychádza od roku 1969 v Bratislave na 54 - 68 s. ako pokračovanie časopisu *Umelecké slovo*. Vydáva ho Osvetový ústav vo vydavateľstve Obzor. Od roku 1971 je jeho súčasťou repertoárová príloha. Okrem odbornometodickej pomoci prináša aj správy o záujmovej umeleckej činnosti z uvedených oblastí, je určený režisérom, dramaturgom, hercom, recitátorom a mládeži v dramatických a literárnych krúžkoch. Zaslúžil sa o rozvoj a pozdvihnutie ochotníckeho divadla na Slovensku“ (Encyklopédia Slovenska. II. zv., E - J., Bratislava, SV 1978, s. 493).

Stará múdrosť ktoréhosi filozofa však tvrdí, že v encyklopédii je mnoho vecí, ktoré tam sú, musia byť, a veľa faktov, ktoré tam sú a nemuseli by tam byť, ale aj rad faktov, ktoré tam nie sú a mali by tam byť. V prípade mojej referencie to platí aj na uvedenú citáciu.

V encyklopedickom hesle absentuje zmienka o zložitej situácii tohto časopisu prinajmenšom v období 70. a 80. rokov minulého storočia, keď sa vyhranila koncepcia Javiska do podoby, tvaru, formy, na ktorú sa neskôr dalo nadväzovať a myslím si, že aj v prítomnom čase sa nadväzuje. Bol som začínajúci vysokoškolský pedagóg a tiež „znova začínajúci“ umelecký vedúci divadla prešovských vysokoškolákov *Študentského divadla Socialistického zväzu mládeže Filozofickej fakulty Univerzity Pavla Jozefa Šafárika v Prešove* (po administratívnom zásahu v roku 1972, keď bolo zrušené *Divadlo poézie FF UPJŠ v Prešove* a po dvojročnej odmlke v činnosti „prolongované“ ako teleso patriace pod dekanstvo fakulty, ktoré zodpovedalo za „ideovo-umeleckú“ úroveň jeho programov, teda schvaľovalo a povoľovalo – alebo nepovoľovalo – ich uvádzanie na verejnosti). Mám na mysl obdobia, keď publikovať v Javisku bolo pre autora svojho druhu „vyznamenáním“ alebo keď sa o niektorých inscenáciách tvorcov, ktorí „neboli v kurze“, písalo odborne a s porozumením, aj napriek tomu, že prekračovali konvencie oficiálneho ideovo-estetického prúdu umenia vtedajšej normalizácie.



Zadná strana obálky Javiska 4/1977 a na nej Študentské divadlo z Prešova v inscenácii *Blšíneec* alebo *Tip-top*, biotop v réžii Karola Horáka. Foto F. Lašut.

Vladimír Štefko bol šéfredaktorom Javiska necelé desaťročie (v prvom čísle časopisu v roku 1974 sa v tiráži uvádza: „Vedením redakcie dočasne poverený Dr. V. Štefko. Redaktorky: Anna Vobrubová, Žarka Lihositová. Redakčná rada: Ján Kamenistý, Jana Kusková, Oľga Lichardová, Ladislav Luknár, doc. Marián Mikola, doc. Jozef Mistřík, Ján Ozábal, Viera Smreková, Dr. Ivan Šenšel.“).

Ako šéfredaktor je V. Štefko uvádzaný naposledy v štvrtom čísle roku 1983, v nasledujúcom 5. čísle je už ako šéfredaktor uvedený Andrej Navara. Kvôli úplnosti informácií by sme mohli uviesť zloženie redakčnej rady časopisu z posledného čísla, keď končil na poste šéfredaktora V. Štefko: Ján Kamenistý, Jana Kusková, Oľga Lichardová, doc. Marián Mikola, doc. Jozef Mistřík, Viera Smreková, Bohumil Socha, Alena Štefková, Ľubomír Vajdička, Magdaléna Vašková, Milan Žarnovický, Katarína Revallová.

Z naznačených súvislostí vyplýva, že V. Štefko redigoval časopis v zložitej dobovej situácii druhej polovice 70. a začiatku 80. rokov minulého storočia, teda v období normalizácie. Služi mu ku cti, že toto periodikum priviedol do podoby čitateľsky zaujímavého, príťažlivého, inšpiratívneho, odborne erudovaného časopisu, reflektujúceho udalosti ochotnickej/amatérskej kultúry, primárne divadla (s presahmi do oblasti profesionálneho divadla).

Gestorom Javiska bol voľakedajší Osvetový ústav (v prítomnom čase metamorfovaný Národné osvetové centrum). Kým na sklonku roka 1974 bol náklad časopisu 1 200 kusov, v roku 1982 po osemročnom Štefkovom vedení redakcie stúpol na úctyhodných 4 800 výtlačkov. Pri analýze treba spomenúť či upozorniť na Štefkovu žurnalistickú erudíciu, disponovanosť (svojím školením je novinár), no zároveň aj na jeho teatrologickú fundovanosť. V. Štefka bolo možné vidieť na premiérach v Martine, Nitre i v Košiciach, rovnako ako člena alebo šéfa hodnotiacich komisií na divadelných súťažiach, festivaloch, prehliadkach celoslovenského i celoštátneho charakteru, akými boli Divadelná Spišská Nová Ves, Scénická žatva, Belopotockého Mikuláš, Akademický Prešov, Jiráskov Hronov atď. Tieto aktivity zúročoval nielen pravidelným publikovaním o aktuálnych divadelných počinoch, ale neskôr ich využil aj vo svojej praxi vysokoškolského pedagóga na Vysokej škole múzických umení, no predovšetkým v teatrologických prácach z dejín slovenského divadla, tak amatérskeho, ako aj profesionálneho (čo malo ďalšie pokračovanie v následnom pôsobení v Novom Slove, neskôr v Dialógu). Takto sa postupne etabloval v oblasti divadelnej vedy.

Koncepcia Javiska pod Štefkovým vedením mala niekoľko oporných bodov, ktoré nadväzovali na štatút Osvetového ústavu, gestora tohto periodika. V osobitej kultúre osobnosti V. Štefka sa snúbila žurnalistická disponovanosť, špecificky motivovaná aj autorovou skúsenosťou z detstva a mladosti v martinskom prostredí (kde kultúrne časopisy vrátane divadelných mali vysokú odbornú i estetickú úroveň) s jeho inklináciou k divadlu (skúsenosti s divadelnou kritikou, dejinami i teóriou divadla z vysokoškolského štúdia i prvých rokov praxe po jeho absolvovaní).

Sústredím sa na niekoľko podstatných okruhov Štefkovej koncepcie s naznačením jej presahov do ďalších rokov a metódou pars pro toto naznačím, ako a prostredníctvom akých prostriedkov prebiehalo ono formovanie amatérskeho divadelného hnutia.

A)

Javisko malo byť svojskou „kronikou“ divadelného života slovenských ochotníkov, amatérov, „alternativistov“, „klasického“ činoherného, ale aj bábkového divadla, divadla detí, mládeže i dospelých. Štefko ako teatroológ si uvedomoval potrebu zachovať pre budúcnosť rad útvarov, ktoré by sa mohli v budúcnosti stať pre výskumníkov pramenným materiálom pri tvorbe syntetických teatrologických prác (recenzie, analytické články, opisy tvorivých metód divadelných druhov, foriem, typov, ktoré sa s odstupom času stávajú pre budúcich interpretátorov pramenným materiálom, takmer druhom „archiválií“; jedna časť Javiska dokonca niesla názov Kronika.).

B)

S uvedenou oblasťou úzko súvisí kritická reflexia dobových divadelných premiér, resp. aktuálnych problémov poetiky súčasného divadla, ktorej sa venovali renomované osobnosti (neraz aj pod pseudonymami, prípadne značkami, keďže v období normalizácie mali zákaz publikačnej činnosti Ján Poliak, Jaroslav Rezník st., Martin Porubjak, Ladislav Čavojský a ďalší). Pre amatérov bolo „vyznamenaním“, ak sa ich tvorba hodnotila na stránkach periodika s takým odborným kreditom i dosahom, aký získalo Javisko za niekoľko rokov.

C)

Ambíciou vedenia Javiska bolo vzdelávanie pomerne početného zázemia slovenského amatérskeho divadla. Tomu mali slúžiť príspevky metodického charakteru (napríklad interview V. Štefka s popredným slovenským režisérom Milošom Pietrom, publikovanie jeho úpravy Tajovského hry Statky-zmätky a metodika dramatického rozboru tejto hry od Antona Kreta v Javisku 6/1974). Príspevky a štúdie viacerých osobností divadelnej i literárnej vedy vychádzali v Javisku na pokračovanie v niekoľkých číslach, napríklad Kapitoly zo scénografie od Jána Zavarského, Semkov (Kretov) cyklus o dramaturgii; Móric Mittelmann-Dedinský písal o významných svetových dramaturgoch a režiséroch, veľkých dramatikoch sveta; divadelný kostým v dejinách spracúvala Jarmila Opletalová. Evidentným prínosom pre Javisko bol Štefkov vnútroredakčný „manažment“; vďaka nemu a osobným kontaktom priťiahol k spolupráci s časopisom reprezentatívne osobnosti slovenskej, predovšetkým divadelnej kultúry. Boli to napríklad príspevky Nelly Štúrovej (siluety Ervina Piscatora, Janka Borodáča, Eleny Volkovej, Samuela Adamčíka), Jaroslava Blaha (Jela Krčméryová, Jozef Palko), Gabriela Rapoša (Anton Prídavok), Jána Jaborníka (Naďa Nináčová, Ján Mišura, Angela Jakubisová). Spomenúť treba aj viacerých ďalších autorov publikujúcich jednorazovo alebo s väčšími časovými prestávkami – príspevok Michala Slivku o slovenskom ľudovom divadle, príspevky Stanislava Mičinca, Pavla Palkoviča, Miša Kováča, Zuzany Bakošovej-Hlavenkovej, Oľgy Panovovej. Štefko sa neusiloval o izoláciu Javiska od ostatného umeleckého medzinárodného kontextu. Svedčia o tom recenzie viacerých zahraničných divadelných festivalov, na ktorých sa zúčastnili slovenské súbory alebo ktoré absolvoval slovenský kritik a reagoval na ich význam v súvislosti so slovenským kontextom (IV. medzinárodný festival študentského otvoreného divadla, autor -lk-). Štefkovo úsilie priťiahuť k spolupráci aj českú stranu sa odrazilo v pravidelných recenziách o profilovom festivale československého amatérskeho divadla, no šéfredaktor mal aj širší cieľ. Viackrát koncipoval jedno z čísiel Javiska ako „české“ (či „československé“), napríklad Javisko 9/1974 obsahovalo jeho úvodnú štúdiu Vzájomnosť nie je formulka, nasledovali príspevky českých teatrologov Zdeňka Koktu, Valerie Sochorovskej, Jiřího Beneša i Kretov príspevok Hronov vždy zaväzuje. O tom, že publikovanie českých autorov v Javisku nebolo iba jednorazové, svedčí publikovanie ďalších českých autorov, napríklad Miroslava Česala, Zdeňka Hořinka, Jarmily Opletalovej a ďalších autorov.

D)

Svoj význam v Javisku zohrávala aj repertoárová príloha. Niekedy ju tvorila novinka z pôvodnej slovenskej dramatiky (napríklad Bukovčanov Snež pod limbou publikovaný v roku 30. výročia SNP alebo Zahradníkově Návraty z roku 1977 zohrávali aj „ideovú“ úlohu aktuálneho textu k tejto historickej udalosti). V súvislosti so spomínaným výročím hodno spomenúť aj Skalského (Kamenistý) objavne komponované pásmo z tvorby tragicky zahynutých básnikov Brocka, Kocúra, Herza v SNP pod názvom Výkriky z polnoci. Pestrú paletu týchto príspevkov reprezentuje aj text bábkovej hry Jána Štiavnického Kamenný kráľ. Zrejme najobjavnejšie i najproduktívnejšie pôsobia texty typu Piesne žiakov darebákov, ktoré scenáristicky spracovala pre Divadielko IQ pri FO SZM FFUK v Bratislave režisérka súboru Ľuba Štrbiková. Je to v podstate grafický záznam realizovaného scenára s notovým zápisom hudobnej zložky tohto súboru; kompozíciu uviedol s úspechom na viacerých festivaloch vrátane Akademického Prešova.

E)

Zo žánrového hľadiska treba spomenúť v Javisku dve rámcové časti. Tou prvou boli vstupné úvodníky, ktoré museli splatiť onú biblickú daň „čo je cisárovo, daj cisárovi, čo je Božie, daj Bohu“. Vedeniu redakcie slúži ku cti, že pri aplikácii spomínanej gnómy nachádzalo vo väčšine prípadov adekvátny stupeň politickej angažovanosti i aktuálnosti pri prezentácii ideologického posolania divadla. Takto možno hodnotiť úvodné zamyslenie Olgy Lichardovej v Javisku 1/1974 (Nový rok, s podtitulom Z uznesení ÚV KSS, 5. 7. 1973), príspevok Viery Smrekovej (ZUČ vo svetle úloh dneška, 6/1974), text Mariána Mikolu (Naše divadlo a oslobodenie, 5/1974), úvodníky Jozefa Mravíka a ďalších.

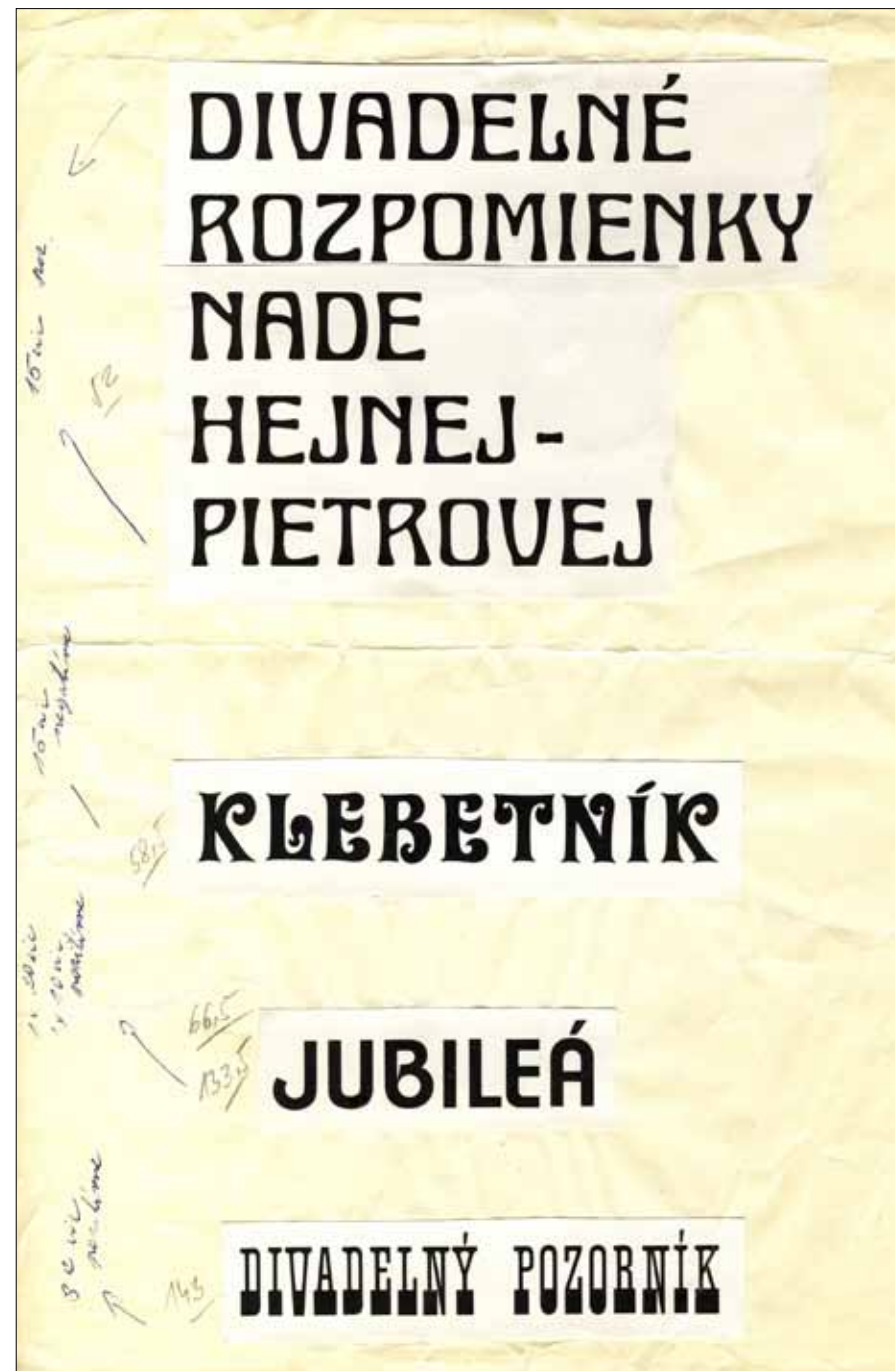
Okrem úvodných častí treba v kompozícii Javiska evidovať blok záverečnej časti; V. Štefko tam zaraďoval beletristické útvary publicistického štýlu. Tvorili ho knižné novinky zo slovenských vydavateľstiev (viaceré texty boli aj ponukou pre recitátorov), signalizovali sa najnovšie vydania dramatických textov z vydavateľstva LITA) a zážitkovosť tejto časti podporoval blok anekdot, väčšinou s témou divadla, ba i krížovka. Táto časť mala ambíciu prekonať nebezpečenstvo „akademizmu“ periodika, čo vychádzalo zo skutočnosti, že výraznú vrstvu čitateľov časopisu tvorili ochotníci s pestrú paletou sociálnych určení.

Ambíciu „oživovania“ obsahu Javiska treba vidieť aj v Štefkovom preferovaní „kontaktných“ rubrik (Kritizuješ, kritizujem, kritizujú; Herectvo, aké si... a i.), ako aj v zaraďovaní rozličných typov súťaží, do ktorých mohli vstúpiť – a vstupovali – čitatelia Javiska, väčšinou aj aktívni amatérski tvorcovia divadla (Veľká fotografická súťaž 6/1974). „Živosť“ časopisu zabezpečovali aj príspevky aktívnych tvorcov, ktorí svoju praktickú divadelnú činnosť reflektovali ex post, pričom ich materiály mali punc osobnostného svedectva; zrejma bola ich intencia zovšeobecniť vlastnú empiriu do nadčasovej informácie (Jozef Ciller, Jela Chládeková, Peter Zemaník a plejáda ďalších).

Pre viacerých čitateľov Javiska sa stali jeho materiály súčasťou „autodidaxie“; rástli na ich náučnej podobe, aby v priebehu rokov, aj vďaka mnohoročnému prispievateľskému kontaktu s redakciou, sa vyprofilovali na autorov monografií, ktoré tvoria jednu časť slovenského ochotníckeho divadla - Ľubomír Šárík, bývalý herec Študentského divadla FF UPJŠ v Prešove, autor kníh o problematike detskej tvorivosti a jej reflexie, či Matúš Dulla, vedúca osobnosť bratislavského študentského divadla „stavbárov“, po rokoch docent, profesor dejín a teórie architektúry na Slovenskej technickej univerzite, ktorý signalizoval v prvej polovici 70. rokov krízu tohto divadla v širších spoločenských súvislostiach.

F)

Pozornejšiemu čitateľovi Javiska neuniknú „skryté súvislosti“ vzájomných vzťahov i prepojení jednotlivých umeleckých druhov záujmovej umeleckej činnosti na Slovensku od 70. rokov minulého storočia. Zrejmé je to na základe analýzy recenzných hodnotení vrcholných slovenských (i československých) prehliadok umeleckého prednesu i divadla poézie (Hviezdoslavov Kubín, Wolkrova Polianka, Štúrov Zvolen, Akademický Prešov, Wolkrov Prostějov) od autorov Ernesta Weidlera, Jána Kamenistého, Karola Wlachovského, možno aj Jána Buzássyho, Jána Beňa, Rudolfa Lesňáka atď. V niektorých prípadoch prerástli tieto aktivity do zovšeobecnení, ktoré našli svoj tvar v syntetických samostatných monografiách (Ernest Weidler, Jozef Mistrík, Ján Findra, Rudolf Lesňák). Hoci by sme umelecký prednes mohli považovať za okrajovú oblasť ZUČ, spomínané recenzie signalizovali aktuálny ideový i poetologický faktor: v recitácii a divadlách poézie bola v 70. rokoch vyššia miera experimentovania, hľadania osobitého generačného výrazu cez intenzívne akcentovanie estetických kategórií, než to bolo v predstaveniach činoherného či maloformistického divadla. Súviselo to so stratégiou tvorby vysokoškolských, ale aj s osobitou poetikou divadla poézie: jeho podstata je ikonická, umožňovala obrazné, metaforické kódovanie skutočnosti do estetizovaného tvaru divadelného diela, kde sa prípadné ideologémy „zakrývali“ podobenstvom, ikonami mnohoznačnosti, polysémiou, akcentovaním „formy“ divadla (na rozdiel od dobového divadla



Grafická príprava rubrik Javiska v 70. rokoch.

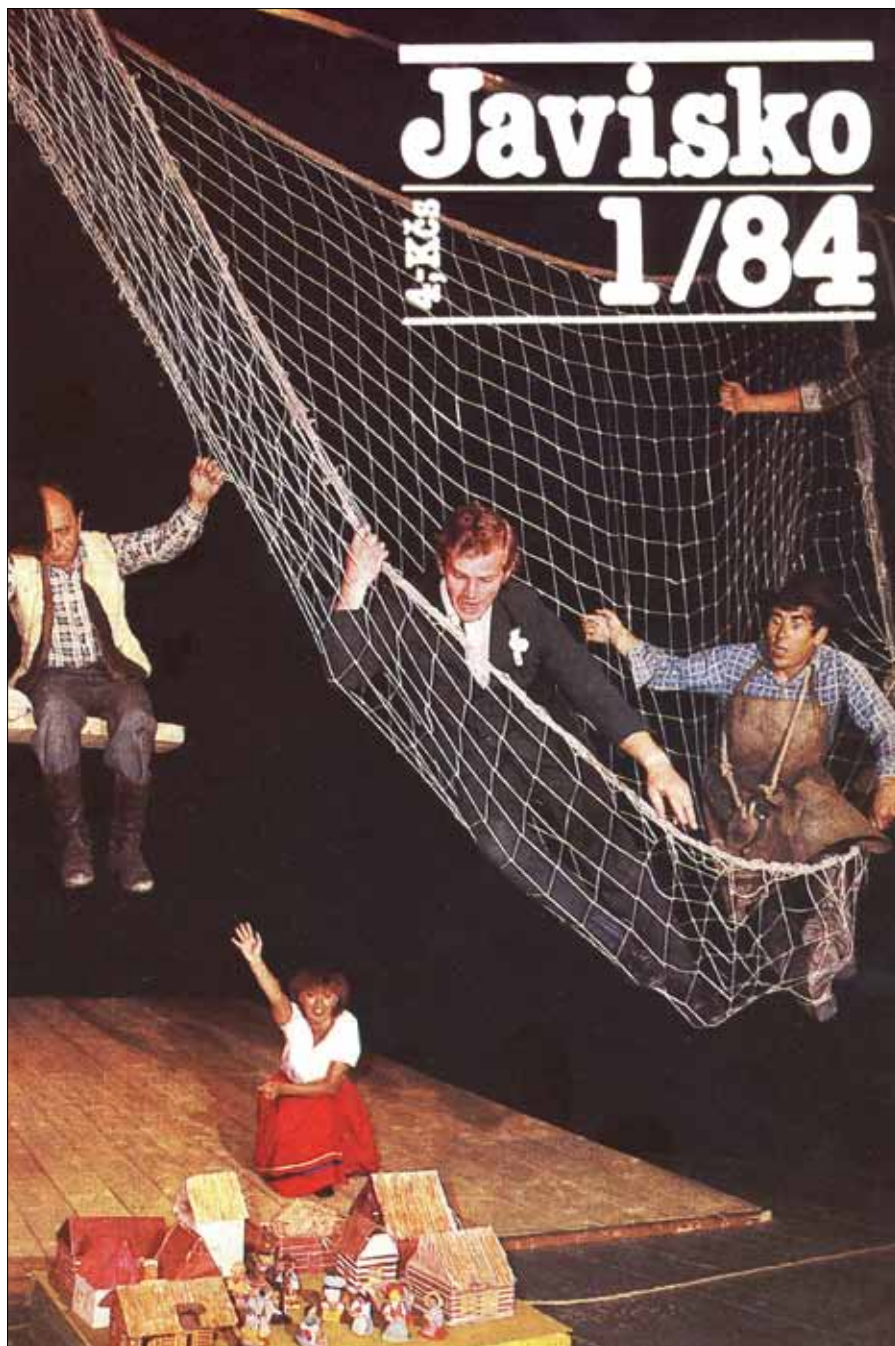
70. rokov 20. storočia zdôrazňujúceho „obsah“ a jeho spoločenskú „operatívnosť“). Toto bol naozaj pozitívny prínos časti slovenského amatérskeho divadla pre kontext slovenskej divadelnej kultúry, teda prínos toho, čo v tom čase absentovalo v profesionálnom divadle. A vôbec: bolo by pravdepodobne potrebné prečítať dejiny slovenského profesionálneho a amatérskeho divadla so vzájomnými pulzáciami synchronným čítaním komplexne v jednom celku na prospech objektívnej prezentácie plastického obrazu slovenského divadla. Ako trebárs tvorcovia vychádzali z hosťujúcich domácich profesionálnych a zahraničných (amatérskych i profesionálnych) súborov, rovnako aj pozitívny „vplyv“ študentských divadiel (Akademický Prešov) na prácu študentov Vysokej školy múzických umení, ktorí sa svojimi inscenáciami ako hostia konfrontovali s amatérskym divadlom a po absolvovaní vysokej školy neraz iniciovali vznik štúdiových scén profesionálnych divadiel, hľadajúc realizačnú plochu na presadenie svojho generačného vyjadrenia „moderného“ divadla.

Záver môjho príspevku bude možno osobný. Je priam neuveriteľné, že ako vysokoškolák (60. roky 20. storočia) som zažil jednak „prenatálne“ obdobie Javiska, konkrétne v jeho predchodcovi Umelecké slovo, a jednak ako vysokoškolský pedagóg a vedúci Študentského divadla FF UPJŠ v Prešove jeho transformáciu na Javisko, teda obdobie normalizácie: v tomto čase mohlo dôjsť v dôsledku špecifickej historicko-spoločenskej situácie k poklesu úrovne tohto periodika, ako sa stalo v prípade niekoľkých literárnych časopisov. Opak bol však pravdou: vďaka koncepčnému redakčnému vedeniu mesačníka vyprofiloval sa on do podoby, ktorá sa stala „rastrom“ pre tvorbu jeho jednotlivých čísiel i v ďalších obdobiach existencie (určite v období šéfredaktora Andreja Navaru).

Naša prítomnosť nie je príliš naklonená kultúre. O to viac treba aplaudovať abrahámovinám časopisu typu Javiska. Polstoročie jeho aktívnej edičnej práce v slovenskej divadelnej kultúre (rad časopisov s podobnou náplňou zanikol) si zaslúži uznanie. Ocenenie by si zaslúžil celý rad entuziastov, fanatikov – prítomných i tých, čo nás medzičasom opustili. Všetci tí, ktorí sa podieľali na jeho prevedení cez všetky zložité historicko-spoločenské obdobia, cez neuveriteľné finančné i technické problémy, verejne potvrdili vitalitu divadelnej tvorby ako prejavu tvorivosti prekonávajúcej príliš zdôrazňovanú pragmatickú určenosť nášho života.



Na obálke Z-divadlo zo Zelenča s inscenáciou románu Nikolaja V. Gogol'a *Mŕtve duše* v dramatinizácii a réžii Jozefa Bednáríka. Foto F. Lašut.



Na obálke Divadelný súbor Osvetovej besedy v Dubovom s inscenáciou Jordana Radičkova *Pokus o lietanie* v réžii Petra Bzdúcha. Foto L. Jiroušek.



Zrelé ochotnícke divadlo a výnimočné periodikum rozličných „chutí“

Mgr. art. Martin Timko, artD.

Časopis Javisko v osemdesiatych rokoch 20. storočia sa pre slovenské divadelné ochotníctvo stal významnou platformou na prezentáciu výsledkov ochotníckeho divadelníctva na Slovensku. Zásadne prispieval k profesionálnemu teatrologickému mysleniu o amatérskom divadle. V obsahovej štruktúre sa venoval mnohorakým druhom divadelného umenia – činohernému divadlu, pantomíme, malým javiskovým formám, prednesu poézie a prózy. Časopis prostredníctvom zasvätených referátov, reportáží a kritických analýz ponúkal bohatý pohľad na rôznorodé prehliadky a súťaže venované týmto druhom.

Pravidelne vychádzali hodnotenia o všetkých kategóriách činoherného divadla – A, B, C – a rovnako sa spolupracovníci časopisu venovali okresným, krajským i celoslovenským prehliadkam. Popri nich sa v periodiku objavovali erudované cyklické články na vysokej úrovni z dejín ochotníckeho divadla na Slovensku, ale aj rubriky venované významným osobnostiam svetovej dramatiky (M. M. Dedinský) či režisérskym osobnostiam 20. storočia (J. Vinař). Ladislav Čavojský v časopise pravidelne publikoval články venované slovenskému profesionálnemu herectvu a rovnako aj slovenskej divadelnej réžii od ochotníckych čias až po prvých profesionálnych režisérov. Na začiatku osemdesiatych rokov viedol interesantnú rubriku *Dramaturgický pozorník* prekladateľ a dramaturg Ladislav Obuch. Neskôr jej obsahovú náplň vytvárali aj Andrej Maťašík či Darina Benešová. Móric Mittelmann-Dedinský na začiatku 80. rokov viedol rubriku, v ktorej sa venoval osobnostiam veľkých divadelných režisérov. Taktiež vychádzala rubrika *Malý divadelný slovník*, osvetľujúca základné pojmy z divadelnej terminológie.

V prvej polovici 80. rokov sa časopis pravidelne venoval tiež významným výročiam slovenských divadelníkov v rubrike *Jubileá*. Portréty jubilatov pripravoval najmä Ján Jaborník. Dôležitými boli tiež rubriky *Kronika*, *Klebetník*, rôzne kvízy, tajničky a súťaže. Tie boli pravidelnou súčasťou jednotlivých čísel.

K jedinečným teatrologickým prácam uverejneným na začiatku osemdesiatych rokov patrila rozsiahla štúdia Vladimíra Štefka *Vajdičkovu palárikovské Kocúrkovo (Poznámky k hre, úprave a inscenácii)*. K vedomostne a informačne naplneným patrila rubrika *Kapitoly zo scénografie*, ktorú pripravoval scénograf Ján Zavarský. K pozoruhodným článkom patrili tiež články venujúce sa teórii divadla od Petra Karvaša. Sporadicky sa tiež objavovali články – reportáže Mira Procházku ml. Čitateľom v nich približoval tvorivú činnosť a divadelné inscenácie významných zahraničných divadiel, napríklad Théâtre du Soleil v Paríži.

Ročník 13/1981

Aj časopis Javisko musel istým spôsobom dávať cisárovi, čo je cisárovo, a divadlu to, čo patrí len divadlu. Najčastejšie sa daň platila cisárovi – rodnej strane – v úvodníkoch, ktoré zväčša, až na niekoľko výnimiek, niesli ideologickú pečatľ. K šesťdesiatemu výročiu Komunistickej strany Československa vyšla napríklad odporúčaná bibliografia ku kultúrno-politickým podujatiam.

Tretie číslo Javiska roku 1981 bolo vo veľkej miere venované práve 60. výročiu KSČ. V úvodníku sa čitateľom prihovril vedúci oddelenia Ústredného výboru Komunistickej strany Slovenska Rudolf Jurík. Jasne zhodnotil situáciu a možnosti napredovania pod „krídlami“ komunistickej strany. V podobnom duchu sa niesol tiež historický exkurz Dedinského článku o medzivojnovej avantgarde, ktorá bola ľavicová. Tematicky sa časopis výročiu venoval aj v druhej časti. Štefan Olša napísal pre Javisko pásmo *Nešetriť plameň a rovnako tu uverejnili Vyznanie, repertoár pre recitátorov k 60. výročiu KSČ a XVI. zjazdu KSČ*. Obsahovalo básne Andreja Plávku, Vojtecha Miháлика, Vladimíra Reisela, Rudolfa Čižmárika a ďalších.

V štvrtom čísle roku 1981 sa redakcia venovala divadlu jedného herca. V časopise uverejnili monodrámy Milky Zimkovej s komentárom teatrológa Antona Kreta; Martin Porubjak sa vo svojom článku venoval historickému vývinu tohto fenoménu v československých divadelných súvislostiach.

V piatom čísle sa v úvodníku *KSČ a umenie* venoval jeho autor zásluhám komunistickej strany, ktorá zohráva v dejinách a kultúre nášho národa nezastupiteľnú úlohu, je „matkou pokroku“. V tomto čísle ideológiu obchádzal len Dramaturgický pozorník Andreja Maťašíka, v ktorom sa zasvätené zaoberal dobovou českou dramatickou tvorbou. Taktiež vyšiel výborný fejtón od spomínaného autora *Ja mám lístky, kto je viac?* Briskne, vtipne i kriticky sa vyjadril k neduhu niektorých vtedajších divákov, ktorí si mýlili slušnosť s aroganciou a zabúdali, že divadlo má svoje konvencie a treba ich rešpektovať.

V tomto ročníku vychádzali na pokračovanie reflexie *Zo skúseností - Divadelné štúdio LUDUS po 10 rokoch*. Viaceré sondy z činnosti sovietskych divadiel v Moskve uverejňoval Anton Kret. Upozornil na častý fenomén nového ponímania dramatizácie v sovietskych divadlách. Vladimír Štefko v článku na pokračovanie *Vpád do idyl?* (5, 6/1981) odkrýval zložité kontexty a spoluprácu ochotníckeho a profesionálneho divadla. Kriticky a neschematicky, briskne a presne formuloval svoju analýzu tohto fenoménu. Naznačil styčné body a zásadné východiská, tvorivé hľadanie a nachádzanie nových zdrojov divadelnosti v ochotníckom divadelníctve. Na pokračovanie vychádzali aj historické i súčasné analýzy *Hudba v divadelnom predstavení*, ktoré písal Ivan Marton. V časopise tiež vyšli články venované významnej osobnosti slovenskej divadelnej kultúry, hercovi a režisérovi Jozefovi Budskému pri príležitosti jeho sedemdesiatky. Na pokračovanie vychádzali články od znalca ruského divadla Karla Martínka. Venoval sa v nich vtedajšiemu sovietskemu divadlu a dráme, oboznamoval čitateľov s dôležitými tendenciami v tejto divadelnej kultúre.

V druhej polovici roka nachádzame portrét k jubileu Rudolfa Mrliana s názvom *Spoluvorca divadelného myslenia* (Milan Polák). Z článku zaznieva nejedna óda na Mrlianovo presadzovanie princípov kultúrnej politiky komunistickej strany. V októbrovom úvodníku *Škola a záujmová umelecká činnosť* Mikuláš Jarábek nástojičivo poukázal na absenciu estetickéj výchovy na školách.

Ročník 14/1982

V tomto ročníku sa nachádza skvelá štúdia *Premeny herectva v súčasnom divadle* od Martina Porubjaka. Autor v nej reflektoval knihu K. Brauna *Druhá divadelná reforma?* Zároveň poukázal aj na živé príklady z českého divadla – tvorbu Voskovca a Wericha, Jana Grossmanna či Petra Scherhaufera. Taktiež sa v tomto ročníku nachádza jedinečná reportáž Petra Scherhaufera *Divadlo utláčaných*, ktorá reflektovala divadelnú činnosť brazílskeho režiséra Augusta Boalu. Aj historická štúdia Vladimíra Štefka k 60. výročiu Ústredia slovenských ochotníckych divadiel zasvätené pripomínala medzníky, činnosť a osobnosti jedinečnej organizácie ochotníkov. Samozrejme, pokračovalo sa v už spomínaných rubrikách. Rád pripomeniem úvodník Antona Kreta *Čas užitočnosti* zo šiesteho čísla. Autor v ňom ľudsky citlivo aj otvorene pripomenul Medzinárodný rok dôchodcov. Nenásilne apeloval na prirodzené

možnosti činorodej tvorivej práce v ochotníckom divadle, užitočnosť a odovzdávanie skúseností aj po odchode do dôchodku.



Na obálke Z-divadlo zo Zelenča v inscenácii poviedky Guy de Maupassanta *Gulôčka* v réžii Jozefa Bednárika. Foto L. Jiroušek.

Ročník 15/1983

Pravidelné rubriky časopisu obohacovali štúdie a články z histórie a teórie divadla: Ladislav Čavojský sa v nich zameriaval na 100 rokov pražského Národného divadla, Móric Mittelman-Dedinský sa venoval veľkým svetovým dramatikom a Peter Karvaš rovnako ako v predchádzajúcom ročníku teórii divadla.

V máji 1983 poverili vedením redakcie Andreja Navaru. Vedúcim redaktorom bol do marca 1989. V tomto čísle publikoval Marián Mikola úvodník s výstižným názvom i obsahom *Morálka, kde si?* Zamýšľal sa v ňom nad morálnou zodpovednosťou v tvorivej divadelnej činnosti na všetkých jej úrovniach. K pozoruhodným textom v tomto ročníku patrila analyticko-syntetická štúdia Milana Poláka *Herec a priestor v režijnej tvorbe Karola L. Zachara*. K zásadným sondám o súčasnosti sovietskeho divadla naďalej prispieval výborný český odborník a znalec Karel Martínek, ktorý sa sústredil na niektoré nové vývinové tendencie. V poslednom čísle skúmaného ročníka publikoval Milan Polák štúdiu *Zvláštne a nezvyčajné divadlo*. Venoval sa v nej analýze poetiky a činnosti Radošinského naivného divadla.

Ročník 16/1984

Aj v tomto ročníku sa nachádzajú úvodníky s vyslovene ideologickou príchutou. Ako príklad uvádzam krátku časť z čísla tri od Júlie Polakovičovej, tajomníčky Obvodného výboru Slovenského zväzu žien v Bratislave, s názvom *Hlasy za mier*: „Manželky, matky, ženy tejto modernej planéty, zastavte hroziace päste imperialistických vojnychtivcov, ktorí chrlia nenávisť voči pokrokovému ľudstvu a rinčia jadrovými zbraňami v západnej Európe. My československé ženy podporujeme mierovú politiku Sovietskeho zväzu, rozhodne odsudzujeme politiku Spojených štátov amerických a celú našu činnosť dnes i v budúcnosti budeme uskutočňovať pod zjazdovým heslom Československého zväzu žien: Tvorivými činmi žien za rozkvet socialistickej vlasti, za mier na celom svete.“ Ideologicky nepodfarbený, odborne zasvätený úvodník Olgy Lichardovej nachádzame v čísle 4, kde precízne pomenúva dôležitosť vychovávať deti umením. Značné rezervy v tejto málo rozvinutej oblasti nachádza aj medzi ochotníkmi. Konštatuje: „Ťažko pochopiť, že ochotníci, ktorí tak veľmi milujú divadlo, necítia potrebu podeliť

sa o túto lásku so svojimi deťmi. (...) je povážlivé, že tak profesionáli, ako aj ochotníci nevenujú dostatočnú starostlivosť najmladšiemu divákovi. Ochudobňujú dieťa o neopakovateľný zážitok a hazardujú s budúci divákom.“

K tematicky interesantným patrí článok – svedectvo o príbehu Dedinského divadla od Drahoša Leopolda Vašuta *Na kolbišti zápasov s Dedinským divadlom*. K významným odborníkom, ktorí sa podieľali na formovaní odbornej úrovne časopisu, patrili Ján Jaborník, Tibor Ferko, Ľubomír Šárik a Marián Lucký.

Ročník 17/1985

V tomto ročníku sa objavila nová rubrika s príznačným názvom *Naša recenzia*. Divadelní kritici a teatrologovia v nej analyzovali a charakterizovali pozoruhodné divadelné inscenácie ochotníckych divadelných súborov. Kritiky sa týkali inscenácií Wedekindovho Jarného prebudenia v LUDUS-e, Pavilónu B v Radošinskom naivnom divadle a ďalších. K významným článkom patrila exkurz L. Čavojského do vzťahu mesta a divadla s názvom *Martin a divadlo*. V časopise vznikla ďalšia rubrika *Herecké cvičenia*, ktorá odкрývala základné princípy divadelnej tvorby a práce na budúcej inscenácii. Pokračovala Zavorského rubrika venovaná divadelnej scénografii. Objavil sa tiež pozoruhodný článok o profesorovi Rudovi Uhlárovi a jeho mieste vo vývine slovenskej divadelnej kritiky. K výročiu Slovenského národného povstania pripravil V. Štefko obsiahlu štúdiu s názvom *SNP a slovenské dramatické umenie*. Usiloval sa v nej charakterizovať všetky divadelne angažované postoje voči režimu slovenského štátu. Sústredil sa tak na dramatickú tvorbu, ako aj na inscenácie režisérov Ferdinanda Hoffmanna a Jána Jamnického. V jedenástom čísle tohto ročníka sa objavila rozsiahla a precízna *Analýza súčasného stavu a ďalšieho rozvoja umeleckého prednesu* od Jaroslavy Čajkovej. Teoretické zázemie ochotníckych divadelníkov podporovala nová rubrika *Pojmoslovie javiskového umenia*.

Ročník 18/1986

V osemnástom ročníku publikovalo Javisko dôležitú štúdiu Petra Pavlovského o autorskom divadle. V štvrtom čísle obsiahly priestor venovalo teoretickému semináru o malých javiskových formách, ktorý sa uskutočnil v Osvetovom ústave. Publikovalo štúdie Jaroslavy Čajkovej, Vladimíra Blaha i historický exkurz do dejín malých javiskových foriem od Vladimíra Štefka. Od tohto autora vyšli interesantne a pútavo napísané reportáže a kritické hodnotenia *Putovanie zo Zelenča do Japonska a späť*.

V rubrike *Naša recenzia* publikoval Ján Jaborník britkú kritiku nitrianskej inscenácie hry Andreja Ferka Proso s názvom *Nitrianske úrodné pole*. K významným teoretickým statiam prispel Ladislav Lajcha štúdiou *Jozef Budský a herecká generácia*. K pozoruhodným patrila tiež rozsiahla analýza stavu súčasnej pantomímy a rozhovory s jej významnými predstaviteľmi v československých divadelných súradniciach – Borisom Hybnerom a Boleslavom Polívkom.

Historickú štúdiu i spomienku k jubileu Novej scény pripravil jej bývalý dramaturg Peter Karvaš *Ako vznikla Nová scéna*. Venoval sa aj spoločensko-historickým súvislostiam, repertoáru, umeleckému smerovaniu nového divadla i zástoju jednotlivých divadelníkov, ktorí sa podieľali na budovaní a kreovaní jej umeleckej poetiky. Drahoš Leopold Vašut v článku *Od revolučného divadla k Novej scéne* charakterizoval významné prepojenia v ideovej oblasti medzi týmito dvoma fenoménmi.

Ročník 19/1987

V tomto ročníku sa L. Čavojský sústredil v historických štúdiách na divadelnú réžiu v slovenských reláciách. L. Lajcha publikoval viacero pozoruhodných portrétov významných slovenských činoherných hercov. Na pokračovanie vychádzali historické štúdie o ochotníckom divadle na Myjave a okolí. Interesantný článok o výstave a seminári k divadelnej fotografii publikoval Mišo Kováč Adamov. Tento autor tiež nástojčivo vyzýval divadelníkov a osvetových



Na obálke divadlo Gunagu z Bratislavy v inscenácii *Vestpocketka* (V. Klimáček a Z. Benešová). Foto F. Lašut.

pracovníkov vo viacerých článkoch s príznačným názvom *Pričínajte sa o poznávanie dejín ochotníctva*. Okrem tradičných analýz, hodnotení prehliadok a súťaží publikoval časopis viacero zasvätených analýz bábkového divadla. K pozoruhodným patrila *Kronika rodiny Anderlovcov* od Igora Rymarenka.

Ročník 20/1988

V tomto ročníku sa na podnet článkov M. Kováča Adamova publikovalo viacero článkov dokumentujúcich a analyzujúcich ochotnícke divadlo v Tisovci a na Myjave. V májovom čísle nájdeme jedinečný úvodník Andreja Maťašika *Pohnime rozumom i srdcom*. Detailne v ňom analyzoval skostnatenosť byrokratického aparátu, ktorý podvázoval, ba až znemožňoval tvorivú činnosť významného bratislavského súboru Pegasnik. Objavilo sa niekoľko úvodníkov, v ktorých sa autori snažili naladiť na tému dňa – prestavbu socialistickej spoločnosti a kultúry. Výraznejšie sa o tom dozvedáme z posledných čísel ročníka. Josef Vlnář v rubrike *Galéria osobností divadla 20. storočia* prinášal stručné a výstižné charakteristiky tvorby a umeleckého vývinu dôležitých osobností svetového divadla.

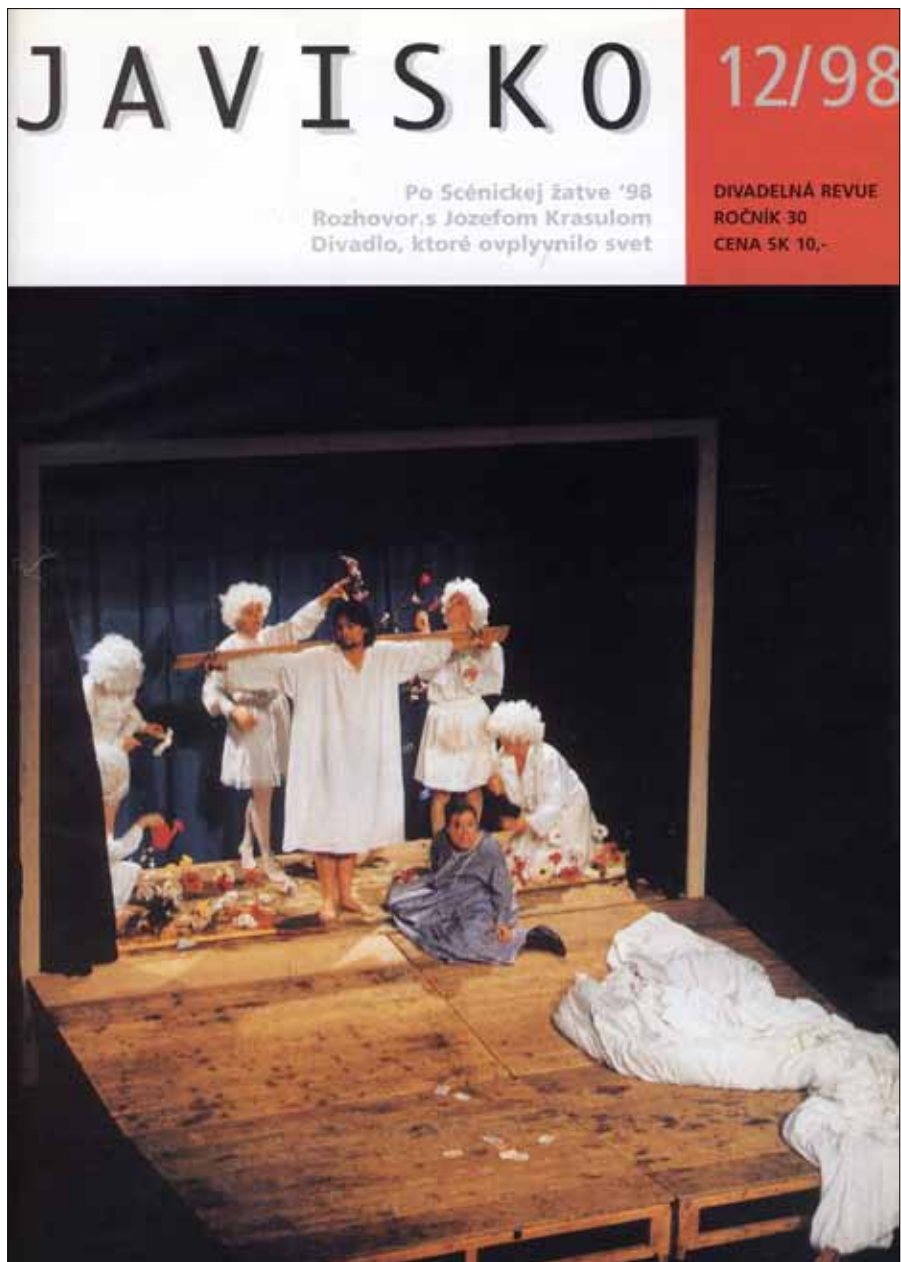
Ročník 21/1989

Oleg Dlouhý v úvodníku v prvom čísle *Vrátiť sa k najvlastnejšej podobe divadla* upozorňoval na osídla priemernosti, umeleckej priemernosti a volal po opätovnom návrate k zmyslu životodarnej opravdivej divadelnosti. V šiestom čísle sa časopis venoval pripomenutiu významnej osobnosti slovenských divadelných dejín – herca a režiséra Jána Jamnického. Vo vzduchu visela zmena a akoby s plynučím časom chceli viacerí nenútené prirodzene vyladiť svoje názory s duchom nových čias a prehodnotiť získané méty poetiky socialistickeho realizmu v dráme i divadle. „Do prŕs“ sa bili aj vysokí predstavitelia socialistickej kultúry, ako napríklad predseda Zväzu slovenských spisovateľov Ján Solovič.

Osemdesiate roky časopisu Javisko priniesli viacero pozoruhodných textov. Aj keď neraz časopis musel platiť cisárovi, čo je cisárovo, nikdy to neznamenalo spreneverenie fundamentálnemu poslaniu periodika. Aj v týchto rokoch sa v ňom nachádzali zasvätené kritiky, analýzy, historické i teoretické štúdie a rovnako aj správy dokumentujúce košatý život amatérskeho divadla. Vnútorne obsahovo naplnený a odborné erudovaný časopis sa čiastočne približoval aj k vysokým odborným kritériám. Dá sa povedať, že v mnohých ohľadoch ich aj dosiahol, predovšetkým v odbornej erudovanosti a teoretickej obsažnosti.



Rubriky Javiska z 80. rokov.



Na obálke Divadelné združenie z Partizánskeho v inscenácii Isaaca Babel'a Prvá jazdecká v úprave a réžii Jozefa Krasulu. Foto F. Lašut.



Platforma amatérskeho a profesionálneho divadla

Mgr. Zuzana Nemcová Gulíková

Ak sa chceme venovať časopisu Javisko v deväťdesiatych rokoch, musíme si urobiť najprv malý exkurz do politickej situácie a spoločenskej atmosféry tohto desaťročia. Práve ony mali zásadný vplyv na to, čo, ako a prečo sa v časopise písalo a čo sa v ňom a okolo neho dialo.

Rok 1989 patril k zlomovým rokoch v dejinách našej krajiny. Po štyridsiatich rokoch vlády jednej strany otvorila nežná revolúcia cestu k politickej, právnej a občianskej slobode. K slobode vo vyjadrovaní vlastných názorov, formulovaní programových postojov a presadzovaní individualizovanej zodpovednosti vo veciach verejných i profesijných. Dynamika, hektika a emocionalita novembrových dní poznamenala celé deväťdesiate roky, ale ich prvú polovicu vari viac. Túžba po slušnosti vo verejnom živote reprezentovaná novembrovým heslom „Nie sme ako oni!“ sa veľmi rýchlo stratila v mocenských a politických súbojoch a, paradoxne, aj v netolerancii voči odlišnosti názorov – do dvoch rokov prišlo k rozštípeniu politického hnutia Verejnosť proti násiliu, do troch rokov od nežnej revolúcie sme zažili nežné rozdelenie Česko-Slovenskej republiky na dva samostatné štáty a v priebehu piatich rokov (1989 – 1994) sa na čele Slovenskej republiky vystriedalo šesť vlád. Súbežne s politickým kolotočom prebiehali aj zmeny ekonomické, v rámci ktorých sa čoraz častejšie skloňovali slová zisk a trh.

Tak ako v politickom, aj vo verejnom živote sa ľudia len veľmi neradi vzdávali čerstvo nadobudnutej slobody rozhodovania o sebe. Ochota dohodnúť sa a delegovanie právomocí nepatrili k práve populárnym témam dňa. Profesijné spolky sa začali členiť, drobiť, zanikať a spolu s nimi sa začali členiť, drobiť a miznúť aj toky finančných prostriedkov a aj mnohých funkcií, ktoré tieto spolky plnili a zastupovali. Rovnaký osud postihol aj *Zväz slovenských dramatických umelcov*. Ešte v decembri 1989 sa oddelilo *Fórum mladých divadelníkov na Slovensku (Medzičas)*. V priebehu nasledujúceho roku pôvodný zväz zanikol a nahradilo ho Združenie divadelníkov na Slovensku. Koncom kalendárneho roka združenie opustili divadelní kritici a teoretici a založili (15. novembra 1990) nové *Združenie slovenských divadelných teoretikov a kritikov*, avšak už bez vlastného časopisu, lebo časopis *Dialóg* ako prvé divadelné periodikum po roku 1989 zanikol. O dva roky (1992) ho nasledoval aj časopis s tridsaťpäťročnou tradíciou *Film a divadlo*. Slovenské profesionálne divadlo tak v krátkom čase prišlo hneď o dve tlačene médiá, o odborný-populárny aj o odborný-kritický priestor na diskusiu o problémoch a problematike profesionálneho divadla. Dokonca aj „akademické *Slovenské divadlo* muselo podstúpiť ‚redukčnú diétu‘, aby vykúpilo aspoň odročenie rozhodovania o jeho bytí a nebytí.“¹

Fórum mladých divadelníkov na Slovensku prišlo v roku 1991 so snahou o vydávanie nového divadelného časopisu, ktorý s rôznymi názvami, rôznou periodicitou, v rôznych formátoch a dokonca aj s dvojročným prerušením prežil do roku 1998, ale aj napriek ambicióznosti projektu nedokázal nahradiť predovšetkým v prvých rokoch svojej existencie zaniknuté časopisy a poskytnúť priestor na pravidelnú a dlhodobú reflexiu slovenského divadla v celej jeho šírke. Podobne ani časopis Národného divadelného centra *Teatro*, ktorý začal vychádzať v roku 1995 ako štvrťročník. V čase svojho zániku (1998) už vychádzal v mesačnej periodicitе. Obidva časopisy reprezentovali skôr odborný-kritický elitný platformu profesionálneho divadla

1_ MAŤAŠÍK, Andrej. Ako ďalej. In Javisko, 1991, roč. 23, č. 4, s. 162.

než populárno-náučný pôdorys určený širšej verejnosti. A vzhľadom na ich periodicitu sa v nich len ťažko dal viesť aktívny divadelný dialóg.

Jediným majákom v tomto rozbúrenom mori divadelnej publicistiky bol časopis Javisko. Koncom osemdesiatych rokov to bolo už vykryštalizované periodikum s tradíciou a pevným autorským i čitateľským zázemím orientovaným na ochotnícke divadlo s metodicko-pedagogickým programom zameraným na všetky oblasti divadelnej tvorby. Tá bola v tom čase košatejšia ako štátom kontrolovaná tvorba profesionálnych divadiel, kde veľa priestoru na nové i malé javiskové formy v štruktúre kamenných divadiel a regulovaných dramaturgických plánov neostávalo. Aj presahy k profesionálnemu divadlu sa na prelome osemdesiatych a deväťdesiatych rokov niesli v duchu inšpiratívneho mapovania moderných divadelných postupov v medzinárodnom i domácom kontexte. S pevným inštitucionálnym zakotvením pod hlavičkou Osvetového ústavu (neskôr Národného osvetového centra) dokázal časopis ustáť hon na krátenie výdavkov a zachytiť aktuálne dianie v slovenskom divadelníctve. Mohol si však zachovať aj overenú obsahovú štruktúru?



Javisko 10/1990.



Na obálke Paradivadelná spoločnosť K.P.B. s inscenáciou Blaha Uhlára Aká si mi... Foto J. Lofaj.

Dvadsiaty druhý ročník Javiska uviedol do života ako jeho zastupujúci vedúci redaktor Damian Vizár v nezmenenom tlačiarenskom i obsahovom formáte. Od druhého čísla bola vedúcou redaktorkou Eva Vopálenská a redakcia pracovala celý rok v zložení Elena Antalová, Žarka Poláková a Damian Vizár. Celý ročník sa niesol v duchu uvedenej charakteristiky, pričom pomer medzi priestorom venovaným ochotníckemu a profesionálnemu divadlu bol cca 3:1. Okrem tradičnej reflexie každoročných divadelných aktivít, recenzií a pokračovaní rozbehnutých vzdelávacích projektov (napríklad Osobnosti divadla 20. storočia od Josefa Vlnára) pribudli články komentujúce zmenu politickej situácie (Naša revolúcia?, Ako ďalej?) a jej vplyv na ekonomiku kultúry (Fungujúca ekonomika – fungujúca kultúra⁴). Nebolo ich však veľa. Nerobili z Javiska politický mesačník, boli skôr prirodzenými ohlasmi na udalosti v spoločnosti. Zarážajúca je skôr ich slušnosť a tolerancia, volanie po dialógu – slovách ešte nasiaknutých dozvukmi revolučného idealizmu. Ján Šefránek z Matematicko-fyzikálnej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave, člen Verejnosti proti násiliu, vo svojom úvodníku v prvom čísle z roku

1990 písal: „Okrem dôležitých volieb, ťažkej práce a vážnych sociálnych a ekonomických problémov nás čaká národné zmierenie. Produktívny a slobodný vývoj v tejto krajine nie je možný bez rozumnej dohody. (...) Otvorme priestor kvalite a rozmanitosti. Uzavrime priestor tendenciám k okupovaniu mocenských pozícií.“ Jeho slová, žiaľ, prorocké neboli.

Prvý zlom prišiel v roku 1991. Existenčné chmáry sa začali zaťažovať aj nad časopisom Javisko. Našťastie v tomto prípade zvíťazil zdravý rozum a namiesto štiepenia prišlo k spájaniu síl. Ochotníci (Združenie divadelných ochotníkov Slovenska) spolu s profesionálmi (Združenie slovenských divadelných kritikov a teoretikov) a materskou inštitúciou (Osvetovým ústavom) pomohli časopisu prežiť. Napriek tomu, že v tom čase zaznievali slová aj o tom, že profesionáli si po zániku *Dialógu* uzurpovali Javisko pre seba, s odstupom času a spätným pohľadom na dianie v ochotníckom divadle 90. rokov, keď museli aj zabehnuté súbory zápasíť s nedostatkom finančných prostriedkov a celá záujmová činnosť sa postupne dostávala do defenzívneho postavenia, som osobne presvedčená, že spojenie profesionálnych a ochotníckych záujmov pod jednou strechou bolo historickou nevyhnutnosťou. Javisku zachránilo život a dnes si môžeme štrngnúť na jeho päťdesiatke. Andrej Maťašík vo svojom článku *Ako ďalej* (4/1991) síce napísal, že koncepcia a profilovanie časopisu s novým poverením je práve vo vývine a vyžiada si ešte veľa diskusií nielen medzi odborníkmi, ale aj medzi časopisom a jeho čitateľmi, samotná obsahová štruktúra časopisu z prelomu posledných desaťročí minulého storočia však ukazovala, že spojenie by nemuselo byť bolestivé. Stratu by nemuseli pociťovať ani ochotníci a nudiť by sa nemali ani profesionáli. Na rozdiel od čerstvo vzniknutého Fóra mladých divadelníkov na Slovensku, ktoré diskutovalo o tom, či otvoriť svoje rady aj ochotníckym divadelníkom, Javisko viedlo diskusiu skôr v opačnom garde – presvedčalo ochotníkov, že poskytnutím priestoru profesionálnemu divadlu neprídu o časopis, ktorý by reflektoval ich problémy. Zmeny, ktoré Andrej Maťašík avizoval vo štvrtom čísle dvadsiateho tretieho ročníka, sa naplno zrealizovali od čísla 8/1991. Vedúcim redaktorom sa stal PhDr. Anton Kret, v redakcii ostali Žarka Poláková a Damian Vizár, redakčné kolégium vytvorili Jana Keprtová (Národné osvetové centrum), PhDr. Andrej Maťašík (Združenie slovenských divadelných kritikov a teoretikov) a Marián Mikola (Združenie ochotníckych divadelníkov Slovenska). V tomto zložení pôsobil časopis do konca kalendárneho roka. Zo súpisu uverejnených článkov daného ročníka sa stratilo delenie na ochotnícke a profesionálne divadlo, ostali len tematické okruhy, čo mohlo na prvý pohľad viesť k zdaniu, že profesionálne divadlo začalo dominovať nad ochotníckym. Pri detailnejšom pohľade však vidíme, že tento ročník bol ešte pomerne vyvážený. Nakoniec aj ochotnícke divadelníctvo prechádzalo zmenami a hľadalo svoje miesto v nových podmienkach – zo zväzu⁵ sa stalo združenie, zmenila sa jeho štruktúra, vznikli nové stanovy i organizačný poriadok. V danej chvíli bolo podľa Mariána Mikolu najväčšou devízou ZDOS-u zabezpečenie právnej subjektivity pre svojich členov, ktorých tradiční zriaďovatelia zanikali alebo strácali svoje postavenie. Súborom tak hrozilo, že prídu nielen o organizačno-producentské zázemie, ale aj o majetok a finančné prostriedky na tvorbu.

V roku 1993 sa zmenil (zväčšil) formát a do časopisu pribudla nová posila Jaroslava Čajková. Pod vedením PhDr. Antona Kreta pracovala redakcia do konca roka 1994. Jeho koncept zo začiatku nadväzoval na pôvodnú štruktúru časopisu, ale postupne sa váhy čoraz viac presúvali na stranu profesionálneho divadla. Napriek tomu, že periodikum prinášalo veľa informácií teoretického a historického charakteru, ktoré mohli byť zaujímavé pre obe strany, a prinášalo aj zásadné informácie z ochotníckeho divadla celoslovenského významu (informácie organizačného alebo umeleckého charakteru), vo veciach metodického usmernenia a postihnutia nových pohybov ťahali ochotníci za kratšiu časť pomyselného povrazu. Niet sa preto čo čudovať, že sa cítili dotknutí a domáhali sa návratu svojho časopisu. To však nijako

2_ ŠEFRÁNEK, Ján. Naša revolúcia. In Javisko, 1990, roč. 22, č. 1, s. 1.

3_ MAŤAŠÍK, Andrej. Ako ďalej. In Javisko, 1991, roč. 23, č. 4, s. 162.

4_ GREGOROVÁ, Anna. Fungujúca ekonomika = fungujúca kultúra. In Javisko, 1990, roč. 22, č. 7, s. 386.

5_ Zväz divadelných ochotníkov Slovenska vznikol v roku 1968 a Združenie divadelných ochotníkov Slovenska sa stalo jeho priamou nástupníckou organizáciou.

neznižuje kvalitu a rôznorodosť redakčnej práce, ktorú časopis pod vedením vedúceho redaktora Antona Kreta vykonal. Pomôžem si slovami českého kritika Jana Čisařa, ktorý ocenil úsilie časopisu „vidieť, analyzovať, zaznamenať, hodnotiť slovenské divadlo v najväčšom rozsahu a ze všetkých strán. (...) Pripúšťam sa uprímnne, že trochu tento typ časopisu závidím.“⁶ Ale napriek tomu, že sa mu zdal typ časopisu pre túto chvíľu optimálny, poukázal aj na jeho osobitosť a praktickú neporovnateľnosť s časopismi orientovanými na amatérske divadlo. Upozornil aj na relatívne kritérium kvantity, ktorá ešte nemusí ísť ruka v ruku s kvalitou. Dôležitým pre neho bolo nie koľko, ale ako, respektíve nakoľko analyticky sa o ochotníckom divadle, tomto jedinečnom a špecifickom divadelnom subsysteme, píše. A v závere svojej úvahy konštatoval, že časopisecká konfrontácia oboch subsystemov je prínosná a môže byť pre oba prospešná a inšpirujúca.

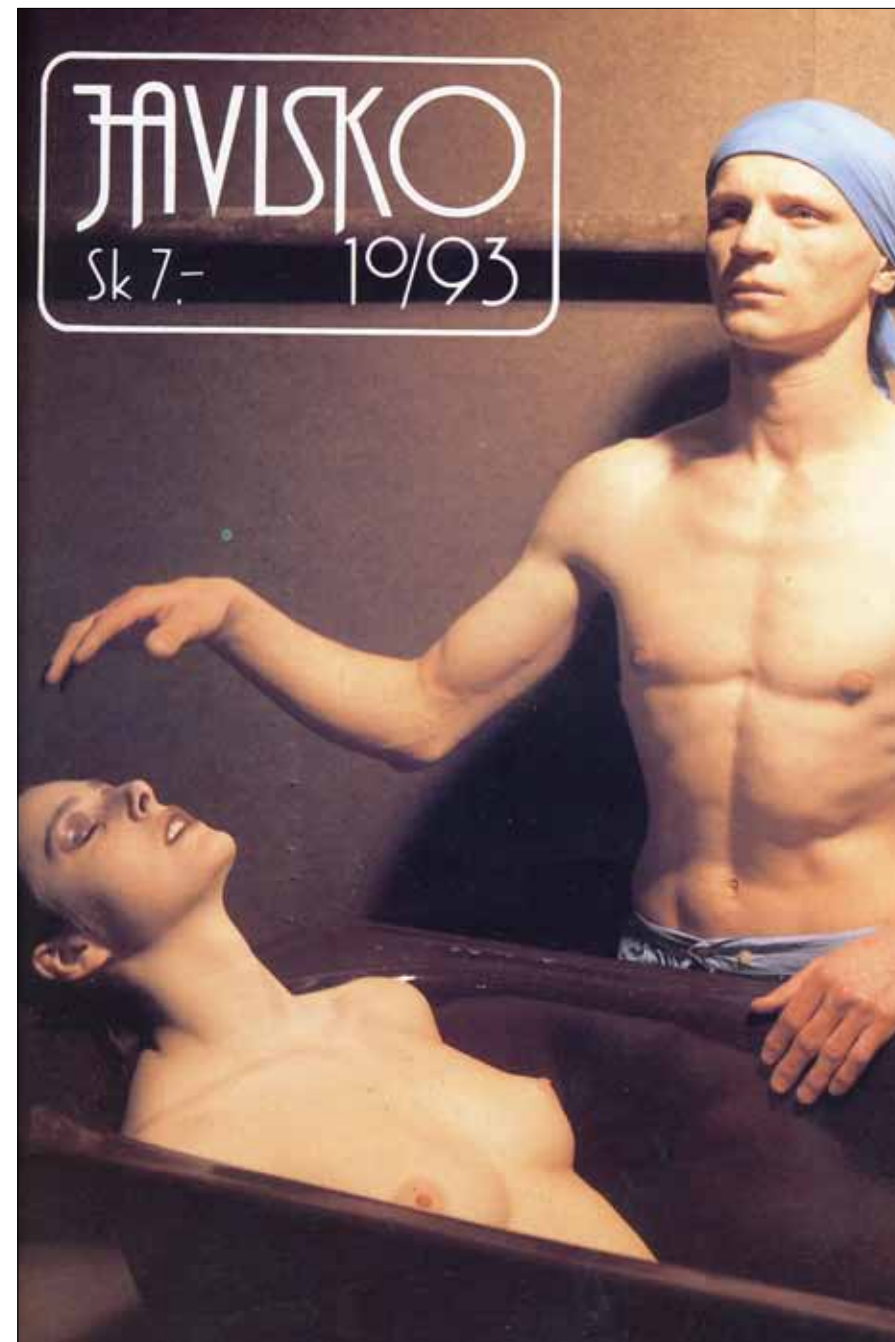
Súboj vôľ však pokračoval aj naďalej a vyústil do sporu, ktorého riešenie sa skončilo v roku 1995 v rukách arbitra – Ministerstva kultúry SR. Výsledkom bolo jednoznačné vyhlásenie ministra kultúry Ivana Hudeca, že časopis Javisko patrí ochotníkom. A hoci 27. ročník (1995) vstúpil do života pod gesciou Národného divadelného centra (bez vedúceho redaktora a s redaktorkami Jaroslavou Čajkovou, Ľubicou Krénovou a Boženou Čahojovou), nasledujúce druhé číslo už vyšlo opäť pod hlavičkou Národného osvetového centra a šéfredaktorskou taktovkou Antona Kreta. Redakčné kolégium ostalo nezmenené, redakcia ešte nebola obsadená. Od tretieho čísla pracovala v zložení Anton Kret (šéfredaktor), Adela Demeková a Marián Mikola. A opäť sa hľadal konsenzus medzi záujmami ochotníckych a profesionálnych divadelníkov.

Ako sa priebežne ukazovalo, povaha konfliktu bola hlbšia a o počty strán a rozsah informovania o ochotníckom divadle išlo až v druhom rade. Jeho podstata bola skôr názorovej a generačnej povahy. Kým staršie generácie, ktorých profesijná sebarealizácia bola spojená s obdobím pred novembrom 1989, cítili potrebu vrátiť sa k tabuizovaným témam a zaplniť biele miesta na mape reflektovania slovenského i svetového divadla, mladá generácia už netrpezlivo hrabala kopytami na štarte v túžbe rozbehnúť sa voľne a na vlastnú zodpovednosť do otvoreného priestoru; vstúpiť nie do retrospektívnej, ale aktuálnej konfrontácie so svetom. Navyše celková atmosféra v spoločnosti bola v polovici deväťdesiatych rokov výrazne napätá a vyhranená. Politický boj už neprebíhal len na pôde parlamentu, ale prakticky na každom stupni verejného i súkromného života. Roztrieštenosť záujmov sekularizovaných skupín bola taká veľká, že sa divadelníci viac než dva roky nedokázali dohodnúť na reforme divadelného života v nových podmienkach (vrátane spôsobu financovania a decentralizácie divadelnej siete) ani zjednotiť na novom znení pre ich pôsobenie takého dôležitého divadelného zákona.

Keď bola vo februári roku 1996 poverená vedením redakcie časopisu Javisko Adela Demeková, jeden z jej prvých úvodníkov mal názov *Monológ o nevyhnutnosti dialógu*⁷. Pripomínala v ňom známy Voltairov výrok – nesúhlasím s vaším názorom, ale budem bojovať zo všetkých síl za to, aby ste ho mohli vysloviť – a pokračovala: „... lebo dnes by znel – nesúhlasím s vaším názorom a budem bojovať zo všetkých síl za to, aby ste ho nemohli vysloviť. Nesúhlasím s vaším názorom, a preto vás budem ignorovať. Nesúhlasím s vaším názorom, a preto vás budem spoločensky znemožňovať. Nesúhlasím s vaším názorom, a preto vás nenávidím. Nesúhlasím s vaším názorom, a preto vás – zabijem? Dúfajme, že tak ďaleko od Voltaira sa predsa len nevzdialime (...) Naučme sa rešpektovať názor fanúšika iného mužstva, naučme sa viesť slovné súboje tak, aby vyhrávali argumenty, a nie ostré lakty a urážky.“ V ďalších riadkoch pripomína, že Javisko je stále jediným pravidelným periodikom pre ochotnícke a profesionálne divadlo a na prehlbovanie komunikačnej priepasti medzi názorovo rozdielnymi

6_ ČISAŘ, Jan. Zastavení (O tom psaní o divadle). In Javisko, 1995, roč. 25, č. 5, s. 14 [Pôvodne: Amatérská scéna, roč. 1993, č. 3, s. 12] 7_ Javisko, 1996, roč. 28, č. 6, s. 1.

7_ NEMCOVÁ, Zuzana. Ad. Seniori v divadle. In Javisko, 1996, roč. 28, č. 11, s. 16.



Na obálke divadelný súbor Bodea z Liptovského Mikuláša s inscenáciou Allen a Naomi v réžii Viliama Dočolomanského (S. Hartmanová a Z. Kožík). Foto F. Lašut.

skupinami prispievateľov nedoplatí len časopis, ale v konečnom dôsledku celá divadelná obec. Prihlásila sa ku koncepcii dvojdomého časopisu určeného ochotníkom i profesionálom, pričom položila dôraz na odbornú úroveň, prístupný štýl a premyslenú koncepciu, z ktorej by mali osoh predovšetkým praktickí divadelníci, ako i potrebu pokúsiť sa osloviť širšiu verejnosť a opäť vyjsť do ulíc. Svoje východiská a ciele presadzovala z postu šéfredaktorky takmer do konca roka 1999.

Počas rokov 1996 – 1999 prešiel časopis Javisko viacerými personálnymi i formálnymi zmenami. Anton Kret sa v marci 1996 rozlúčil s redakciou, ktorá do konca leta pracovala v zložení Adela Demeková, Marián Mikola, v septembrovom čísle pribudla do tíraže Zuzana Nemcová. V októbri 1997 ju nahradila Marta Bábiková a koncom roka opustil časopis Marián Mikola. Redakcia pracovala v dvojčlennej zostave do októbra 1998, keď nastúpila na miesto internej redaktorky Nadežda Lindovská. V roku 1999 prešla redakcia opäť ďalšími zmenami – z Nadeždy Lindovskej sa stala externá redaktorka a v novembri vystriedala Adelu Demekovú vo vedení časopisu Jana Kaplanová. V spomínaných rokoch sa zmenilo aj redakčné kolégium, ktoré v júnovom čísle 1996 nahradila redakčná rada. Popri zástupcoch Národného osvetového centra, Národného divadelného centra a Združenia divadelných ochotníkov Slovenska do nej pribudli aj zástupcovia Združenia osvetových pracovníkov Slovenska, Amatérskej divadelnej únie, Slovenského národného divadla a Združenia divadelníkov na Slovensku. Vzápätí redakčnú radu rozšíril zástupca Združenia slovenských divadelných kritikov a teoretikov. Počas roka 1997 opustili redakčnú radu zástupcovia Národného osvetového centra i Národného divadelného centra. K ďalšej zásadnej rekonštrukcii redakčnej rady došlo až v roku 1999, keď sa nielenže zvýšil počet členov a subjektov, ktoré ju vytvárali, ale pribudol aj status predsedu. Tento post v septembri 1999 zaujal Ľubomír Šarik.

Počas všetkých zmien, ktorými časopis v rokoch 1996 – 1999 prechádzal, Adela Demeková úzkostlivo (ale nie mechanicky z hľadiska kvantity) strážila vyváženosť písania o ochotníckom a profesionálnom divadle, nových témach a historických návratoch, teórii a praxi, o všetkých druhoch divadelných aktivít a aspektoch divadelného života. Dôsledne sa držala nestrannosti a otvorenosti voči autorom s názorovo rozdielnym zázemím, čo sa postupne prejavilo na náraste počtu autorov z mladšej generácie kritikov a vytvorilo priestor na plynulú výmenu autorských generácií. Stratu akademickej nablýskanosti nahradila životu bližšou popularnosťou. Adela Demeková previedla časopis nesmierne zložitým a napätým obdobím a vrátila ho k jeho podstate – priestoru na vedenie odborného dialógu. Platformu na výmenu názorov nakoniec potrebujeme všetci – núti nás pomenúvať naše pocity, formulovať naše názory do zrozumiteľných posolstiev a neraz aj cez ambivalentný dialóg vytvárať priestor na formovanie divadelného povedomia obecnosti.

Na záver si dovoľím citovať časť základných téz frankfurtského seniorského divadla Spätleser⁸:

- Divadlo je širokým spektrom súčasnosti – osobných skúseností a názorov na pozadí historických a sociálnych súvislostí.
- Divadlo je jedným z pút, ktoré spája generácie a podporuje vzájomné porozumenie; ako miesto komunikácie má rovnako mladých i starých podnietiť k zamysleniu a premýšľaniu.

8_NEMCOVÁ, Zuzana. Ad. Seniori v divadle. In Javisko, 1996, roč. 28, č. 11, s. 16.

33

REPERTOÁR

Jozef Podhradský

Holuby a Šulek

Smutnohra v piatich dejstvách (1850)

Upravil ANTON KRET

Venované v Tatrách žijúcej starej slovenčine

Účinkujúce postavy:	JEDEN ZO SUSEDŮV DRUHÝ ZO SUSEDŮV TRETÍ ZO SUSEDŮV PRVÝ CHLAPEC DIEVČATKO PRVÝ SLUHA DRUHÝ SLUHA SLUŽKA PRIATEKKA DRUHÁ SLUŽKA OTEC DCERA ZID OPITÝ HAJDŮCH ZIDOVKA JURKOVIC ŠTUDENT PRVÝ ŠTUDENT PRÍCHODIACI ŠTUDENT JEDEN Z NEOHDOLANÝCH RIMAVSKÝ DOMÁCI SUSED Z POVAŽIA	POSOL STARÁ ŽENA DOKTOR PRVÝ DEDINČAN DRUHÝ DEDINČAN PAHOLLOK STARÁ DIEVKA BIHOR KRČMÁR HLBOČAN KATOLIK JEDNO Z DIEVČENIEC CIGÁNKA DOSTOJNÍK HURBAN DOBROVOŇNÍK ČLEN NÁRODNEJ RADY OTEC SYN ZRADNÉHO OTCA DALŠÍ DOBROVOŇNÍK HONVÉD PRVÝ DOBROVOŇNÍK DRUHÝ DOBROVOŇNÍK PRVÁ VOJÁČKA	DRUHÁ VOJÁČKA TOMÁŠKOVIČOVA SLUŽKA PRVÝ KARTÁR DRUHÝ KARTÁR HONVÉDSKY DOSTOJNÍK FISKÁL Z DEBRECINA PRVÝ Z PÁNOV DRUHÝ Z PÁNOV VOJENSKÝ POSOL MLÁDENEC PRVÝ SUDCA DRUHÝ SUDCA KOMEDIANT KOMISÁR SUSEDKA PRVÝ SEDLIAK DRUHÝ SEDLIAK KNAZ BLEDÁ ŽENA SOLISTKA
---------------------	--	---	---

Študenti, dobrovoľníci, honvédi, služby, členovia Národnej rady, zbor pánov, hostia v krčme, ľud

Motto:

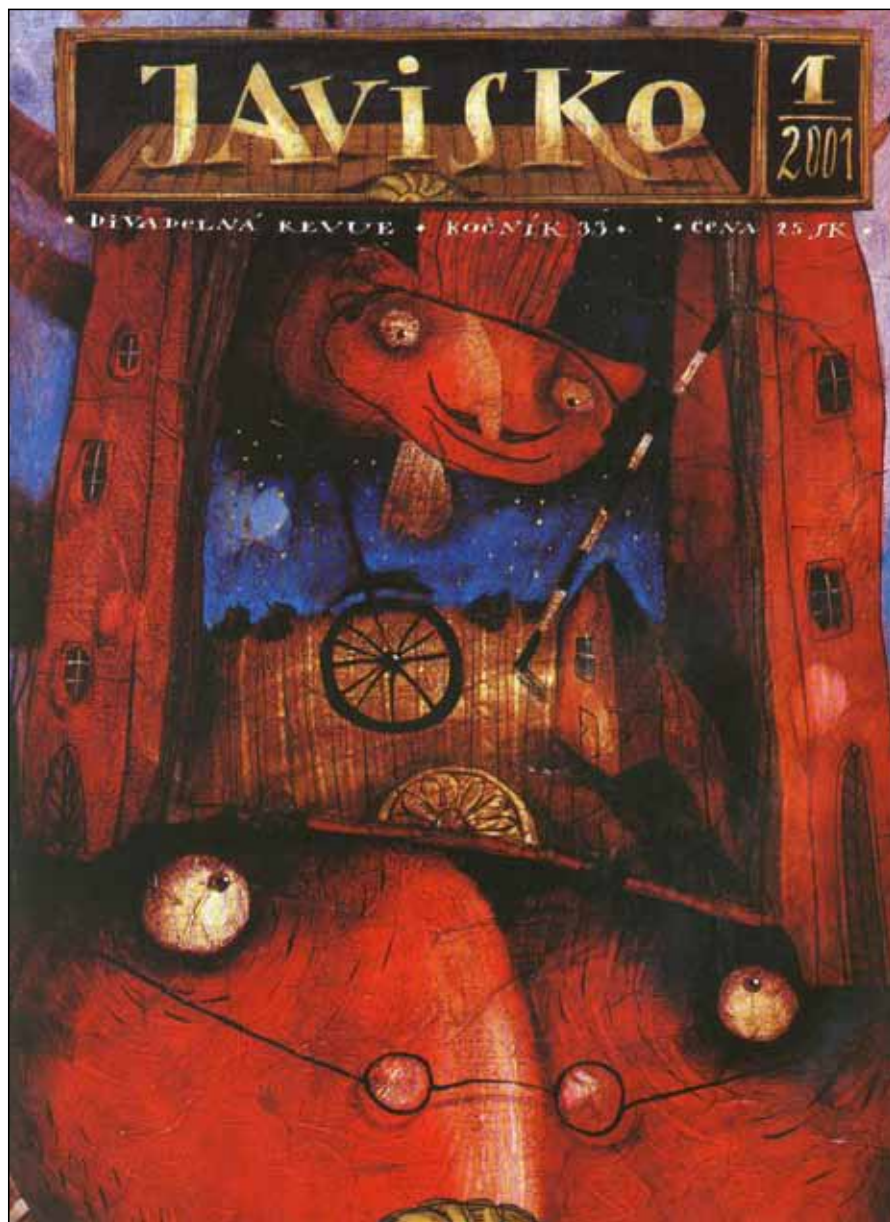
„O Ďure už tráva, čo ju kladivom do zeme navracal“ budeš, predsa von vylezie.“

Cigáni
DUMA DVOCH BRATOV

*Idie povest' veľká z ďalekej krajiny,
stráasajú sa svetom rozľahlé končiny -
od západu slnka k temnému východu
hybe sa celý svet k divnému prerodu.
I s slávnym rodom, uvidiac znamenie,
trásu sa, čo tu je svetov vykúpenie.
Celý svet je v boji - a Slovák sa bojí -
a Tatru sa hanbí už viac byť v pokoji.
A čo ty, Slovensko? Čože si ty za kraj?
Či na trojích vrškoch nevyrastal šuhaj,
čo by s bratom Váňom, spustil sa ak' strela,
dolu po rovinách hľadal nepriateľa?
Či je chlapstvo blato a baby parobci
a Tatru nič inšie, len kopec na kopci?*

*Ej, povest' veľká letí cez kraj trnavý,
blíži sa pohroma od Veľkej Moravy -
krajina sa trasie. Čo sú to za vtáci?
Nebojte sa, chlapi, veď sú to Slováci,
bratia naši drahí, naša krv, krajania.
Jestli neveríte, tu máte Hurbána.
On ide popredku, s ním statní junáci,
naňho hľadia všetci úprimní Slováci -
bratia Srbi, Česi, celý slávsky národ,
vraj vykúpi Tatru a jej otrocky rod.
Slovák smutne myslí, keď ten čas spomína.
Nešťastná to bola, pán Hurbán, hodina,
keď ste po prvý raz do kraja vrazili,
vtedy sa nad vami osudy vršili.
Čože vám ako vám za tými horami,
ale bratia naši v Nitre pochytaní!
So Šulekom našim. Holubým čo bude?*

Rubrika Repertoár bola pravidelnou súčasťou časopisu. Hra vyšla v Javisku 8/1993.



Prelomové číslo s obálkou Fera Liptáka.



Úsilie o modernosť

Prof. PhDr. Miloš Mistrík, DrSc.

Príbeh časopisu Javisko nemožno oddeliť od kontextu, v ktorom sa odohrával. Mojou úlohou je sústrediť sa na obdobie rokov 2000 - 2004, teda čas, keď časopis prešiel turbulentným obdobím, viacerými zmenami šéfredaktorov aj redakcie, čas, keď sa Javisko pokúsilo o premenu a vzlet, ale narazilo aj na dno a v roku 2004 takmer zaniklo. Predtým ako sa dostanem priamo k transformácii Javiska v tom období, treba urobiť prehľad spomínaného širšieho kontextu.

Neboli to roky prajné slovenskej kultúre, a to ani v ekonomickom, ani politickom zmysle slova. Po roku 1998 sa presadila koncepcia čo najmenšej úlohy štátu pri financovaní a udržiavaní kultúrnych a umeleckých aktivít (a nielen ich). Vláda sa vtedy sústredila na čo najrýchlejší predaj slovenského hospodárstva do zahraničia, teda masívnu privatizáciu vo vízii vstupu do Európskej únie. Rozpočty na kultúrne aktivity stagnovali, znižovali sa limity počtu pracovníkov kultúrnych inštitúcií (aj samotného Ministerstva kultúry SR) o 10 i viac percent. Chaotický bol po roku 1998 návrat regionálnych kultúrnych centier, ktoré v predchádzajúcom období proti vôli väčšiny dotknutých umelcov presadil minister Ivan Hudec, do pôvodného stavu. Nový minister kultúry Milan Kňažko krátko po nástupe do funkcie zrušil bratislavskú Komornú operu aj Spevohru Novej scény. Narastali problémy divadla Stoka. Nezaujem o domácu kultúru vyvrcholil v roku 2004 šíleným nápadom sprivatizovať novostavbu Slovenského národného divadla. Dlhodobé podfinancovanie viedlo mnohé kultúrne a osvetové strediská v regiónoch do stále horšej ekonomickej aj personálnej situácie, kultúrne domy doslova chátrali, nedokázali si zaradiť na svoju prevádzku, ako im to odporúčali z Bratislavy. Divácky záujem upadal, rodinné rozpočty nedokázali uniesť výdavky na kultúrne podujatia. V roku 2000 dosiahla nezamestnanosť na Slovensku vrchol – 19,7%.

Keď zúžime fókus od celospoločenskej situácie k Javisku, natrafíme na zjavné krízové javy. Od roku 1990 sa v súvislosti s transformáciou spoločnosti začali zužovať publikačné možnosti. Ešte v roku 1992 zanikli hneď dva časopisy – *Film a divadlo* aj *Dialóg*. Združenie divadelníkov na Slovensku pritom finančne podporovalo pražský časopis *Svět a divadlo*. Riaditeľ Národného divadelného centra v takej situácii založil časopis *Teatro* (následník NDC informuje), avšak jeho vydávanie bolo zastavené v roku 1998 a následne bol časopis zrušený. Zároveň sa zužoval priestor na divadelnú reflexiu aj v denníkoch. V sledovanom období 2000 - 2004 existovali pre oblasť činoherného divadla napokon už iba *Javisko* a *Slovenské divadlo*.

Pre objektivitu treba spomenúť aj vtedajšie pozitíva, po roku 2000 sa napríklad výraznejšie začala formovať mladšia generácia divadelníkov, ktorí sa presadzovali hlavne v neformálnych zoskupeniach. Ročníkom *Dráma 2000* sa začala organizovať súťaž pôvodných dramatických textov, ktorá priniesla viaceré vydarené výsledky a predznamenovala koniec obdobia zaznávania slovenskej drámy. Rozbúrené 90. roky postupne vystriedalo nové desaťročie, v ktorom sa otvorili nové perspektívy. Napríklad v roku 2007 vznikol časopis *kod – konkrétne o divadle*. Ale to už bola iná, budúca etapa tohto príbehu.

Javisko sa vždy vnímalo ako platforma pre ochotnícke divadlo, čo bolo zabezpečené aj inštitucionálne, pretože jeho vydavateľom bol Osvetový ústav, respektive Národné osvetové centrum. Pri naplňaní jeho obsahu sa však vychádzalo z premisy, že divadelné umenie, hlavne to kvalitné, sa nedelí na profesionálne a amatérske a že dielo, ktoré vzniklo na ochotníckom javisku, môže mať vyššiu umelecko-estetickú hodnotu ako iné dielo vznikajúce

v profesionálnych podmienkach. Na potvrdenie tohto poznatku malo slovenské divadlo dostatok dôkazov v minulosti (napríklad martinský Slovenský spevokol, trnavské Akademické divadlo) aj v prítomnosti. Spolupráca s ochotníkmi bola v istom momente rozhodujúcim impulzom pre Jozefa Bednárika, Blaha Uhlára aj Karola Horáka, tak ako kedysi pre Ferdinanda Hoffmanna. Tento názor vyznávali šéfredaktori Vladimír Štefko, Andrej Navara aj Anton Kret, za ktorého vedenia sa názov Javisko doplnil o podtitul Revue divadelného umenia. Ambíciou samotného časopisu bolo teda nebyť iba platformou pre ochotníkov a o ochotníkoch.

Na jednej strane tu bol možno nedeklarovaný či vtedy neuvedomený fakt, že prakticky nebolo iného priestoru, kde sa dalo písať o divadle, a tak viacerí kritici, publicisti aj historici chodili do redakcie Javiska so svojimi príspevkami, recenziami, ktoré sa netýkali ochotníckych podujatí. Na druhej strane otrasmi otraseného ochotníckeho hnutia¹ akoby v tom čase nemalo dosť autority a nedokázalo si ubrániť „svoj“ časopis. Kým sa v tom udržiavala správna rovnováha a Javisko malo silného a rešpektovaného šéfredaktora, dalo sa to správne nastaviť. Ale rovnováhu bolo dosť ľahké narušiť.

V roku 1999 nadväzovalo ešte Javisko na predchádzajúce ročníky. Udržalo si dostatok priestoru na prezentáciu aktivít ochotníckeho divadla, pravidelne uverejňovalo recenzie o premiérach, hlavne profesionálnych súborov, ponúkalo rôznorodé publicistické žánre od informačných článkov cez rozhovory, komentáre až po vedecké rozhlady. V prílohe uverejňovalo divadelné hry. Šéfredaktorkou bola Adela Demeková, v redakcii pracovali Marta Bábiková a Nadežda Lindovská. Všetko prebiehalo rutinne. Vyšlo 12 čísel s letným dvojčísлом 7/8, podtitul časopisu vtedy znel Divadelná revue. Väčšinou sa nepripravovali dlho vopred ohlasované monotematické čísla, príspevky sa uverejňovali tak, ako ich autori nosili do redakcie. Obsah jednotlivých čísel nebol výrazne štruktúrovaný na rubriky, tie akoby sa pragmaticky priradzovali k hotovým článkom, aj keď sa, samozrejme, dodržiavala hierarchia príspevkov a ich umiestňovanie na stránky čísla.

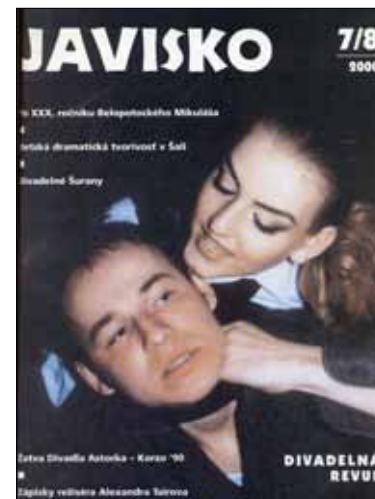
Redakčná trojica mala skúsenosti, aby mohla zvládnuť časopis ako celok v štandarde nastavenom predchodcami. Grafická stránka vnútra ani obálky nepatrila k silným stránkam Javiska, ale čitateľ, ktorý sa prekopával rôznymi typmi zalamovania, použitou rôznorodou grafikou písma, a ikonografického materiálu, dokázal si nájsť zaujímavé i kvalitné príspevky.

To, že sa niečo s Javiskom deje, si mohol bežný čitateľ všimnúť až na konci roka 1999, od 11. čísla, keď bola vedením redakcie dočasne poverená námestníčka riaditeľa Národného osvetového centra Jana Kaplanová a do tímu prišiel skúsený redaktor Emil Borčín. Predsedom redakčnej rady bol Ľubomír Šárík. V nasledujúcich mesiacoch roku 2000 spomínané pôvodné redaktorky odišli.

Okrem uvedených vonkajších negatívnych okolností, hlavne zhoršeného financovania, čo najviac spôsobovalo turbulencie, sa opakovala otázka, prečo redakcia preferuje orientáciu na širokospektrálny časopis o divadle pre všetkých, a neprofiluje ho tak, ako mal byť – pre ochotnícke hnutie. Pravdepodobne na základe všetkých týchto pnutí, v dôsledku ohrozenia zvonka aj obavy o stratu čitateľskej obce, vzniklo v NOC aj v širšom okruhu Javiska presvedčenie, že treba urobiť radikálnu zmenu, časopis omladiť a zvýšiť jeho čitateľskú atraktivitu.

Z vypísaného konkurzu na šéfredaktora vyšla víťazne vtedy ani nie tridsiatnička Mária Jenčíková. Bola absolventkou estetiky a slovenčiny na FF UK v Bratislave, teda nie VŠMU. Krátko pôsobila v Kabinete divadla a filmu SAV, kde sa venovala expresionistickej dramatičke. Poverili ju úlohou, aby Javisko potiahla vpred. Hneď vo svojom prvom úvodníku v čísle 10/2000 načrtla niektoré priority. V prvom rade, ako napísala, chcela podporiť „kult ducha“², čo bolo myslené esteticko-filozoficky. Za ťažisko obsahovej náplne pokladala reflexiu divadelnej inscenácie. Chcela do obsahu zaradiť

historické pohľady, informácie o divadelnom živote a medzinárodných podujatiach a hlavne kritické ohlasy na premiéry sezóny. Zdôrazňovala, že časopis mal byť otvorený všetkým oblastiam dramatického umenia, napríklad aj problematike rozhlasu. Dôležité miesto pripisovala budúcej grafickej úprave Javiska, ktorá mala sprehľadniť orientáciu v čísle. Jednou vetou a bez ďalšieho komentára napísala aj toto: „Už tradične sa na stránkach Javiska stretáva divadlo profesionálne s amatérskym.“³



E. Piš a S. Daubnerová v inscenácii *Rekviem pre pána B* súboru THE CROW v Kanianke. Foto L. Igazová.



S. Lukáčová v inscenácii Karola Horvátha *Ochladzuje sa Občianskeho združenia Pôtoň* v Zlatých Moravciach. Foto T. Vecan.

Jenčíková teda hneď v úvode nabrala kurz do vyššej kategórie: väčšinové zastúpenie analytických, historických a kritických príspevkov, rozsiahle recenzie odbornej literatúry, menej príspevkov zo života divadla a pohľadov do zákulisia (ak nehovoríme o veľkých, avšak prevažne analytických rozhovoroch s tvorcami). A okrajovo ochotnícke divadlo a umelecký prednes. Ak by sme zobrali do úvahy celkový profil vtedajšej šéfredaktorky, tak u nej popri úprimnom záujme o divadlo bol silný dôraz na teoreticko-estetický aspekt, ktorý prejavila už predtým svojimi príspevkami na stránkach Javiska i časopisu SAV Slovenské divadlo. Profilovala teda Javisko pre náročného čitateľa, žiadny klebetník. V tomto trende pokračovala aj v ďalšom čísle 11/2000. Miesta sa dostalo amatérskemu i profesionálnemu divadlu, uverejnili sa väčšie historické práce, nová rubrika Analýza podrobne priblížila inscenovanie Shakespeareovej hry *Mnoho kriku pre nič* v pražskom Národnom divadle. A objavil sa i príspevok o filme. Na koniec celého čísla sa dostal referát Jaroslavy Čajkovej o 46. Hviezdoslavovom Kubíne. Zlepšila sa grafika a prehľadnosť v čísle (prvé Javisko 10/2000 vyzeralo ešte krízovo), hoci na väčšiu zmenu bol potrebný dlhší čas. Celkovo bolo aj toto číslo dobrým časopisom (vyšlo na kriedovom papieri), ale akoby málo spontánnym, málo blízkym praktickému životu divadla. Pravdepodobne aj to búril hladinu medzi ochotníkmi, keďže v poslednom čísle 12/2000 Jenčíková pokladala za potrebné v úvodníku zdôrazniť: „Posledné tohtoročné číslo je monotematické, venované najväčšej a najstaršej prehliadke neprofesionálneho divadla na Slovensku [= Scénickej žatve, pozn. MM]. Je teda odpoveďou na otázku, komu je Javisko predovšetkým venované.“⁴

1_ Pozri napríklad Výzva do nového tisícročia, ktorú spracovali reprezentanti ochotníckeho divadla v Senici na festivale FeDIM. In Javisko, 1999, roč. 31, č. 10, s. 3 – 4.

2_ JENČÍKOVÁ, Mária: úvodník, bez názvu. In Javisko, 2000, roč. 32, č. 10, s. 1.

3_ JENČÍKOVÁ, Mária: tamže.

4_ JENČÍKOVÁ, Mária: úvodník, bez názvu. In Javisko, 2000, roč. 32, č. 12, s. 1.

V nasledujúcom roku 2001 bolo hneď od prvého čísla zrejme, že sa udiali zmeny. Javisko vyšlo s novou obálkou a logom v typickom rukopise Fera Liptáka. Pri tej príležitosti otváral prvé číslo rozsiahly rozhovor Jozefa Krasulu s týmto výtvarníkom a vďaka Liptákovkej spolupráci s Teatrom Tatro aj divadelníkom. Stačilo, aby sa chytil časopis do rúk, a čitateľ si všimol vyššiu estetickú hladinu. Kriedový papier bol použitý v celom čísle aj ročníku, a to aj pri divadelných hrách na posledných stránkach, na ktoré sa zvyčajne používa papier nižšej kvality. Vnútorňa grafika bola oveľa prehľadnejšia ako v predchádzajúcich ročníkoch. Rubriky boli označené, celok pôsobil kompaktnejšie a graficky čistejšie.

Každé číslo otváral rozhovor s významnou osobnosťou, čo bolo novum hlavne umiestnením. Akoby si redakcia uvedomovala neželané nebezpečenstvo uzavretia do svojho „pekného domu“ a práve rozhovormi chcela prekračovať hranicu do bežného divadelníckeho života. To však neznamenal, že by nezostal dôraz na čitateľsky náročnejších príspevkoch – napríklad seriál o Alisi Koonenovej. Vzdelávaciu funkciu Javisko nikdy neopustilo a Jenčíková ju prijala. Dalo by sa povedať, že niekedy prechádzalo až do odborno-vedeckej polohy, pravdaže, väčšinou príspevkami nie základného vedeckého výskumu (to malo stále vyhradené *Slovenské divadlo*), ale sprostredkovania výskumu o zahraničnom i domácom divadle. Bol vybudovaný dostatočne agilný zbor prispievateľov, ktorých sme na stránkach mohli čítať už predtým i potom. Bez nároku na kompletne vymenovanie, v roku 2001 to boli Miron Pukan, Oľga Panovová, Dagmar Inšitorisová, Vladimír Blaho, Marek Godovič, Vladimír Predmerský, Vlasta Kunovská, Mišo A. Kováč, Ladislav Čavojský, Miroslav Ballay, Daniel Uherek, Vladimír Štefko, Anton Kret, Oleg Dlouhý, Ida Hledíková, Vladislava Fekete. Písala aj šéfredaktorka Mária Jenčíková a redaktorka Eva Gajdošová, ktorá vniesla na stránky oblasť pohybového divadla. Počas roka ju potom v redakcii nahradila Vladislava Fekete. Priestor pre malé správičky, komunitné ohlasy, zákulisie (ak nerátam napríklad nekrológy) sa zmenšil takmer na nulu. V tom čase už fungovala oprti predchádzajúcim ročníkom aj nová redakčná rada so zvýrazneným zastúpením pedagogickej a akademickej obce vrátane autora tohto referátu, avšak aj príslušníkov ochotníckeho hnutia.

V roku 2001 vyšlo už iba 10 čísiel. Všeobecná situácia sa stále zhoršovala, v nasledujúcom roku 2002 vyšlo len sedem čísiel. Na porovnanie, v tom chudobnom čase spomaľovalo aj Slovenské divadlo, vydávalo namiesto štyroch iba tri čísla ročne (jedno z nich bolo označené za dvojčíslo).

Jenčíková bojovala na jednej strane o modernizáciu, ale čelila finančnému nedostatku. Zápasila s pripomienkami niektorých ochotníkov, povedzme, že oprávnenými, lebo sa im nedostávalo dosť priestoru. A sil jej ubúdalo. Ako v takej situácii profilovať časopis? Posledný z dvoch existujúcich na Slovensku. Tak, že od tretieho čísla 2002 ju ako „poverenú vedením redakcie“ vystriedala Vladislava Fekete. A od piateho čísla 2002 bola Javisku vybraná nová šéfredaktorka – Viki Janoušková.

Po nevyhnutných zmätkoch, keďže sa prepriahalo za pochodu, sa napríklad v priebehu roka 2002 menila nielen obálka, ale dokonca aj formát časopisu (profesionálne neprípustná chyba), začala k čitateľom pomaly presvitať nová tvár Javiska. Vôbec nie spiatočná. Redakcii išlo o pokračovanie v modernizácii. Napríklad zdôraznenou pozornosťou na pôvodnú slovenskú drámu, čo iniciovala ešte predchádzajúca šéfredaktorka Vladislava Fekete, sa venovalo monotematické číslo 3/2002.

Už na konci Jenčíkovej obdobia vznikla tradícia koncepčne pripravených čísel na jednu tému. Vyšli napríklad čísla *Manažment a marketing umenia*, *Divadelná kritika*, *Amatér, profesionál, nezávislý* (4, 5, 6, 7/2002). Aj Viki Janoušková ich úspešne realizovala ďalej v roku 2003 počas celého svojho funkčného obdobia šéfredaktorky. S dobovým mainstreamom sa tematicky Javisko zhodlo na téme *Hranice* (1/2003, 2/2003). Obsahovo nápaditejšie však boli témy *Umelecký program divadiel...? a Divadlo a terapia* (3/2003, 4/2003).

Vydávali sa už len dvojčísla, vyšlo ich šesť, teda za tri roky sa periodicita Javiska znížila na polovicu. Aj napriek problémom každý druhý mesiac dostal čitateľ viacero zaujímavých a kvalitných príspevkov, racionálne rozmiestnených a – čo bolo vlastne novum – od čísla 3/2002 v obsahu každého čísla i na stránkach dobre označených prehľadnou grafickou navigáciou. Obidve dámy – Viki Janoušková ako šéfredaktorka a Vladislava Fekete teraz v úlohe redaktorky – si zabezpečili kvalitný kolektív prispievateľov. Opäť bez nároku na vyčerpávajúci zoznam pripomeniem aspoň Gézu Hizsnyana, Soňu Šimkovú, Jána Jaborníka, Nadeždu Lindovskú, raz dokonca Miroslava Marcelliho, Dagmar Inšitorisovú, Zuzanu Bakošovou-Hlavenkovú, Vladimíra Štefka, Júliusa Gajdoša. Uverejňovali kritiky, špeciálne sledovali festivaly a prehliadky neprofesionálnych divadiel. Po období experimentovania a zmien si Javisko našlo svoju tvár. Bol to časopis monotematických čísel (aspoň čiastočne) a ak ho niekto pravidelne sledoval, bol v obraze divadelného diania u nás v profesionálnej aj amatérskej časti. Horšie to vždy bolo na stránkach so svetovým prehľadom, kde materiál stále závisel od náhodných možností a výjazdov kritikov a súborov do zahraničia. Niekoľko takých príspevkov napísali Zuzana Uličianska, Martina Šimová, Marek Godovič. Pozoruhodné je, že tak, ako to prisľúbila ešte Mária Jenčíková, Javisko uverejnilo aj zopár príspevkov o iných umeniach – filmovom, televíznom a rozhlasovom.

Redakčná rada bola vtedy pozoruhodne početná i členitá a aj keď sa pričasto neschádzala, určite mohla prinášať inšpiratívne podnety. Okrem starších matadorov v nej zasadala aj mladšia generácia: Ľubo Burgr, Marija Havran, Zora Jaurová, Miroslava Kovárová, Martina Šimová, Svetlana Waradzinová.

S ohľadom na to, čo sa stalo v nasledujúcom roku, bol to akýsi tanec na Titanicu. V roku 2004 sa totiž všetko rozsypalo. Vyšlo jediné číslo 1/2004. Prekvapujúce? Ani nie, keď si spomenieme, že v tom istom roku rozhodoval minister kultúry Rudolf Chmel aj o predaji novostavby SND.

Ťažko hodnotiť jediné číslo z roku 2004, pre ktoré bol „poverený vedením redakcie“ Ľubor Hallon. Jeho obsah zostavili pravdepodobne z toho, čo sa našlo po redakčných stoloch. Hallon v krátkom príhovore na prvej strane uviedol ako príčinu krachu nezáujem ministerstva kultúry naďalej Javisko financovať.⁵

V roku 2005 sa však predsa len vták Fénix zdvihol z popola. Vyšli síce iba 4 čísla (s podtitulom štvrťročník amatérskeho divadla a prednesu), ale radosť bola veľká. Funkciu šéfredaktorky prevzala Jaroslava Čajková a bolo naozaj potrebné nájsť niekoho, kto bude mať výdrž a entuziazmus i lásku k divadlu a umeleckému prednesu, aby sa spolu s redaktorkami Vladislavou Fekete a Ivetou Jurčovou pustili do neľahkej a do budúcnosti neistej práce. Jaroslava Čajková skromne nasmerovala Javisko „nielen k amatérskym divadelníkom, ale aj pedagógom a žiakom základných umeleckých a stredných škôl, pracovníkom osvetových stredísk, kultúrnych zariadení a centier voľného času a všetkým záujemcom o tvorbu v oblasti divadla a prednesu.“⁶

Šéfredaktorka zašla na ministerstvo a pripravila interview s vedúcim pracovníkom Andrejom Zmečkom. Ten jej na jednu z položených otázok odpovedal: „... hľadáme odpoveď na otázku, či divadelný časopis v podobe Javiska z roku 2003 by nemal predsa len niekde existovať.“⁷ Našťastie na ministerstve našli odpoveď, keďže sa Javisko dožilo 50. výročia svojho vydávania.

Príspevok vznikol v rámci riešenia projektu VEGA č. 2/0170/16.

5_ HALLON, Ľubor: úvodník, bez názvu. In Javisko, 2004, roč. 36, č. 1, s. 1.

6_ ČAJKOVÁ, Jaroslava: Prológ. In Javisko, 2005, roč. 37, č. 1, s. 1.

7_ ČAJKOVÁ, Jaroslava: Kultúre chýba reflexia, koncepcnosť a pragmatizmus. Rozhovor s generálnym riaditeľom sekcie umenia MK SR Andrejom Zmečkom. In Javisko, 2005, roč. 37, č. 1, s. 31.

2008



Návrat k amatérskemu divadlu

Mgr. art. Miro Zwiefelhofer

Od redakcie k redaktorke, od štvrťročníka k časopisu

Súčasný zameranie a periodicitu časopisu Javisko sa začali kreovať v roku 2004. Po finančných problémoch, ktoré vážne ohrozili jeho existenciu, nakoniec v danom roku vyšlo jedno vydanie tohto časopisu. Redakčnú radu tvorili: Ľubor Hallon (poverený vedením redakcie), Vladislava Fekete (redaktorka) a Damian Vizár (redaktor). Napriek špecifickým podmienkam, v ktorých toto číslo vychádzalo, možno s odstupom štrnástich rokov konštatovať, že základné ciele tejto redakcie formujú časopis dodnes. Ľubor Hallon v tom čase charakterizoval vtedajšiu situáciu a víziu do budúcnosti takto: „Napokon sa predsa našli prostriedky (...) na vydanie tohto, nazvime ho dvojčíslo, hoci rozsah zodpovedá zhruba jednému výtlačku z minulosti. Ostala ešte istá čiastka na vytlačenie časopisu, ktorý by mal uzrieť svetlo sveta niekedy vo februári roku 2005. Predpokladáme, že ak aj budú Javisku pridelené nejaké zdroje na rok 2005, bude vychádzať len ako štvrťročník. (...) má ambície informovať, dokumentovať, prezentovať najmä výsledky práce amatérskej umeleckej tvorby, ktorej by chcel v budúcnosti venovať minimálne dve tretiny svojho priestoru. Nebráni sa však ani hodnoteniu profesionálneho divadla, historiografickým materiálom a článkom o nových hrách či umeleckých trendoch a podobne, ktoré sú zaujímavé aj pre amatérskych divadelníkov.“¹

Redakcia v spomínanom zložení vydala len jedno číslo a od roku 2005 viedla Javisko z pozície šéfredaktorky Jaroslavy Čajkovej, ktorá je dnes prakticky jeho jedinou redaktorkou. Na pozíciách ostatných redaktorov sa postupne vymenili Karol Horváth (1/2005 - 4/2006), Vladimír Štefko (1/2005 - 2-3/2011), Michal Ditte (4/2006 - 2/2008), Viera Maťašíková (2/2008 - 4/2010), Natália Oravcová (4/2010 - 2/2016), Jana Mikuš Hanzelová (2-3/2011 - 2/2016). Od roku 2013 Javisko oficiálne funkciu šéfredaktora nemá, pričom od čísla 2/2016 absentuje dokonca aj funkcia redaktorky/redaktora. Tento stav, keď sa pri mene Jaroslavy Čajkovej objavujú definície „zostavila a zredigovala“, resp. „zodpovedná redaktorka“, pričom „zodpovedná za vydanie“ je Zuzana Račková, považujem za nešťastný. Papier, samozrejme, znesie všetko a ľudia pohybujúci sa v užšom prostredí neprofesionálneho divadla a javiskového prednesu realitu fungovania Javiska poznajú. Na druhej strane je však mimoriadne nešťastné, ak časopis s päťdesiatročnou históriou, vydávaný štátnou inštitúciou, podľa tiráže vlastne vychádza bez redakcie. Robí to z neho skôr akúsi partizánsku činnosť než rešpektovaný časopis s bohatou históriou, ktorým nesporne v očiach verejnosti a vo svojom segmente Javisko je.

Periodicitu časopisu sa v reflektovanom období 2005 - 2017 menila len mierne. Od spomínaného roku 2005 bolo Javisko štvrťročníkom, pričom v období 2010 - 2013 vychádzalo druhé a tretie číslo vo forme dvojčíslo. Od roku 2014 zmizlo z názvu označenie štvrťročník a nahradilo ho pomenovanie časopis, pričom vychádza trikrát v roku.

Z pohľadu tematického zamerania jednotlivých čísiel stojí za pozornosť najmä štruktúra troch ročníkov: ročník 2006 (01 - Priestor, 02 - Inscenácia, 03 - Herec, 04 - Divák) reflektujúci jednotlivé segmenty javiskového tvaru, ročník 2007 (01 - Divadlo detí, 02 - Alternatívne divadlo, 03 - Činoherné divadlo 04 - Divadlo a poézia) kopírujúci vtedajšiu štruktúru prehliadok ústiacich

1_ HALLON, Ľubor: Nádyh nad vodou. In Javisko, 2004, roč. 36, č. 1., s. 1.

<

JAVISKO

do festivalu Scénická žatva a ročník 2008 (1 - *Divadlo a báбка*, 2 - *Divadlo a pohyb*, 3 – *Divadlo a pohyb II.*, 4 – *Divadlo a hudba*).

Redakcia časopisu, samozrejme, aj v iných ročníkoch prinášala spektrum tém, ktoré podľa môjho názoru predstavujú pre neprofesionálnych divadelníkov hodnotný materiál na vzdelávanie i odbornú reflexiu ich tvorby. Nepredstavovali však už takto úzko prepojený celok fungujúci na princípe celoročného tematického konceptu. Postupne sa navyše začal kreovať model, v ktorom najmä druhému a tretiemu číslu v roku čoraz viac dominovali jednotlivé súťažné prehliadky a festivaly.

Dovolil som si tento stručný výpočet členov redakcie a formálneho charakteru časopisu najmä pre pochopenie toho, že podmienky, v ktorých vychádza, neponúkajú priestor na sledovanie najnovších trendov v oblasti žurnalistiky. Ťažko možno rozvíjať prácu so sociálnymi sieťami, využívanie multimediálneho obsahu či prepojenie tlačenej a on-line verzie periodika, ak redakciu tvorí jedna osoba na polovičný úväzok a zoštieňovanie printovej verzie len kopíruje on-line obsah. Napriek tomu si tento časopis dokázal zachovať jeden charakteristický rys, ktorý predstavuje jeho najväčšiu devízu.



Internetová upútavka na obnovené číslo.

Javisko – platforma na dialóg...

V súvislosti so spomínaným znižovaním periodicity a početnosti redakcie sa vynára jedna zásadná otázka. V čom spočíva spomínaná nezastupiteľnosť Javiska? Čo výnimočné prináša v porovnaní s ostatnými slovenskými internetovými portálmi a periodikami zameranými na oblasť scénickej tvorby? Bez falošného romantizmu totiž treba povedať, že ak by tento časopis nezaplnil žiadne biele miesto, neprinášal niečo špecifické a výnimočné, len samotná história či nostalgia by nebola relevantným dôvodom na jeho ďalšiu podporu z verejných zdrojov. Primárne chcem odpovedať na tieto otázky.

Považujem za symbolické, že v odpovediach sa cyklicky opakuje slovo elementárne spojené so vznikom drámy a divadla. Je ním dialóg. Dialóg medzi divadlom a umeleckým prednesom, ochotníckou a nezávislou scénou, teoretikmi a praktikmi, generáciami, názorovými skupinami, časopisom a jeho čitateľmi.

... divadla a umeleckého prednesu...

V prvom rade zameranie časopisu na oblasť neprofesionálnej kultúry považujem za správne, opodstatnené a logické rozhodnutie. Jednak z hľadiska jeho histórie, najmä však preto, že jeho vydavateľom je Národné osvetové centrum (NOC), teda inštitúcia zameraná na oblasť neprofesionálnej umeleckej tvorby. V porovnaní s periodikami reflektujúcimi profesionálnu tvorbu prináša tento koncept niekoľko špecifik, ktoré umožňujú intenzívnejšie rozvíjať na jeho stránkach odbornú diskusiu. Tá predstavuje jednak priestor na filozofický stret názorov, vecné riešenie praktických problémov danej oblasti a v neposlednom rade zaznamenanie aktuálneho diania pre potreby budúcich generácií.

Najviditeľnejším dialógom, ktorý na stránkach Javiska prebieha, je medzi neprofesionálnym divadlom a umeleckým prednesom. Je to logický dôsledok prepojenia na festival Scénická žatva, respektíve Národné osvetové centrum a osobnosť redaktorky, ktoré oba segmenty spájajú. Navyše aktuálne neexistuje na Slovensku iné médium, ktoré by sa oblasti umeleckého prednesu venovalo. Časopis má v tomto ohľade výnimočné postavenie nielen v domacom, ale aj medzinárodnom kontexte. Už len táto jeho úloha ho stavia do polohy nezastupiteľného fenoménu.

Je to však, samozrejme, divadlo, ktoré zohráva dominantnú úlohu. Príčinou je počet prehliadok a festivalov a syntetický charakter divadelného umenia, ktoré dáva viac priestoru na analýzu javiskového tvaru. Napriek tomu reflexia recitátorských výkonov má svoje hlboké opodstatnenie. Nejde tu len o čisto faktografické zachytenie vývoja recitátorov a recitátoriek, z ktorých sa (len za toto reflektované krátke obdobie) stali režisérky (Veronika Pavelková, Alžbeta Vrzgulová a i.), ale najmä herci (David Hartl a i.) a herečky (Katarína Andrejcová, Juliana Oláhová, Anna Rakovská a i.). Suchý výpočet by bol skôr nepodstatnou zaujímavosťou, nie hodnotným faktom. Skutočný zmysel týchto reflexií spočíva v tom, že v nejednom prípade sú hodnotenia ich výkonov prínosným kúskom do mozaiky ich umeleckého profilu. Napríklad v roku 2006 hodnotila Eva Grohová vtedy začínajúcu recitátorku Moniku Potokárovú: „... objavila pre seba i pre všetkých štylistické majstrovstvo majstra Bednára, grotesknosť príbehu (aj keď len na začiatku). Jej interpretácia bola prirodzená aj ironická zároveň, hravá, s jemne vykreslenými situáciami, pochopenými súvislosťami.“² Práve schopnosť pracovať s groteskou, iróniou a zároveň s detailne prepracovanou analýzou postavy sú prvky, ktoré zdobia herectvo súčasnej členky hereckého súboru Činohry Slovenského národného divadla.

Reflexia javiskového prednesu však nie je len materiálom na analýzu výkonov recitátorov, ktorí sa neskôr presadili v profesionálnej sfére. Príkladom textu, ktorý v správnom pomere priniesol čitateľskú pútavosť, vyváženosť a remeselnú zručnosť autora, bol článok *Tak vykrikní: Sme nahí kráľ!*³. Marcel Šustek sa dotkol citlivej témy nahoty v umeleckom prednese, no najmä vyslovene necitlivého postoja okolia recitátorky Henriety Virágovej, ktorá musela byť konfrontovaná s „petíciou za zachovanie mravnosti“⁴ či správaním zamestnankyne Oravského múzea P. O. Hviezdoslava. Šustek sa v texte vyhol bulvárnosti, zasadil situáciu do medzinárodného i kultúrneho kontextu, čím pomyseľne otvoril debatu o téme, ktorú nemá naša spoločnosť vyriešenú. A to evidentne ani medzi pedagógmi a časťou kultúrnych pracovníkov.

2_ GROHOVÁ Eva: Metamorfózy slova v Michalovciach. In Javisko, 2006, roč. 38., č. 3., s. 37.

3_ ŠUSTEK, Marcel: Tak vykrikní: Sme nahí kráľ. In Javisko, 2013, roč. 45, č. 3., s. 38 - 39.

4_ Tamže, s. 39.

... teoretikov a praktikov, porotcov a tvorcov, ochotníkov a profesionálov, čitateľov a redakcie, rozdielnych názorov...

Návrat Javiska k neprofesionálnej tvorbe umožnil časopisu nadviazať na jedno jeho špecifikum. V porovnaní s periodikami zameranými na profesionálnu tvorbu sú v tomto prípade hranice medzi čitateľmi, tvorcami a autormi textov definované voľnejšie. Za pozornosť stojí už štruktúra prispievateľov. Dominantnú úlohu tvoria, prirodzene, odborníci z oblasti umenovedných disciplín. V porovnaní s inými odbornými divadelnými periodikami je však nadpriemerne vysoké zastúpenie publikujúcich praktikov či autorov, ktorí zanechali stopu v oblasti praxe aj teórie (Karol Horák, Ľubo Šárik a i.). Dominantnú úlohu v tomto prípade zastávali, samozrejme, dramaturgovia, dramatici, prozaici. Uvádžam stručný výpočet najčastejšie publikujúcich najmä na ilustráciu generačnej i poetickej rôznorodosti (Iva Jurčová, Katarína Mišíková-Hitzingerová, Alžbeta Verešpejová, Michal Ditte, Martin Geišberg, Vlado Janček, Silvester Lavrík, Roman Olekšák, Peter Pavlac, Dušan Vicen). Zastúpenie však mala aj divadelná réžia (Jozef Krasula, Matúš Olha, Ján H. Mikuš, Peter Palík, Vladimír Sadílek, Ľubomír Vajdička, Michal Vajdička), scénografia (Jaro Daubrava, Peter Janků, Ján Zavarský), herectvo (Maja Danadová, Juraj Benčík, Ivan Gontko) a hudobná kompozícia (Juraj Hatrík, Róbert Mankovecký, Marek Piaček). Devízou Javiska je aj fakt, že čitateľom nepribližovalo divadelných praktikov len z pozície respondentov v rozhovoroch, ale dávalo im priestor publikovať autorské články. Takáto autorská rôznorodosť prinášala okrem iného vzácnu štylistickú pestrosť.

Dobрым príkladom je porovnanie textov Martina Geišberga a Miroslava Ballaya. Vyštudovaný dramaturg a dnes najmä hudobník Geišberg inklinuje skôr k hovorovosti. Jazykom sa približuje menej odborným slovníkom k čitateľovi, ktorý nemá významnejšiu skúsenosť s odbornými teatrologickými publikáciami. „Revúca je mesto medzi horami. Neprístupné. (...) Sedíme v treťom rade spolu s Janom Faklom a Betkou Verešpejovou. Porota. Divadelný maratón sa môže začať. Tma.“⁵ Ballay reprezentuje opačný prístup. Je primárne akademikom, čo sa odráža aj v hodnotení prehliadky XI. divadelný Trebišov: „Krajská scénická žatva Košického kraja nepriniesla kvantitu a v kontexte ostatných krajských prehliadok neprispela ani kompenzujúcou kvalitou. Smutnou skutočnosťou zostalo jej zredukované na povinnú súťaž namiesto platformy konfrontácií...“⁶ Uvedením týchto príkladov nechcem tvrdiť, že Geišbergovmu textu chýba odbornosť či Ballayovmu zrozumiteľnosť. Opak je totiž pravdou. Podstatná je rôznorodosť východiskových bodov, z ktorých sa dostávajú k rovnakému cieľu.

Podobným príkladom textov, ktoré sa nachádzajú v jednom čísle, je porovnanie Michala Ditte a Romana Olekšáka. Prvý menovaný hodnotí v texte *Žápadom Slovenska za deväť dní* krajské prehliadky z pozície znalca neprofesionálneho prostredia, dlhoročného účastníka prehliadok, ktorý dokáže vnímať dlhodobý vývoj jednotlivých tvorcov, súborov, prehliadok i celého systému. Naopak Olekšák v úvode priznáva: „Keď sa na mňa obrátili koordinátori krajských prehliadok ochotníckeho divadla s ponukou, aby som bol jedným z členov poroty pre západoslovenský kraj, priznám sa, nevedel som, čo taká práca porotcu obsahuje.“⁷ Jednotlivé inscenácie videl primárne cez optiku neovplyvnenú kontextom neprofesionálneho umeleckého prostredia. Videl javiskový tvar ako autonómnou jednotku, nie súkoso mozaiky dlhodobého vývoja súboru. Chápem, že tvorcovia omnoho viac oceňujú prístup, ktorý sleduje ich jednotlivé vývojové kroky v kontexte dlhšieho časového horizontu, najmä pokiaľ ide o remeselné aspekty tvorby. Na druhej strane nezaťažený pohľad môže odkryť práve tie

nánosy, ktoré sa nepozorovane vkradli do rukopisu tvorcu a recipient, ktorému chýba odstup, ich nevedomky prehliada.

Schopnosť Javiska prinášať komplexný obraz o tendenciách v súčasnom javiskovom umení, ktorá mala následne potenciál rozširovať obzory neprofesionálnych divadelníkov, však nevychádzala z rôznorodosti formálneho spracovania jednotlivých textov. Tá pramenila zo schopnosti redakcie osloviť autorov, ktorí predstavovali rôznorodé spektrum východísk. Diverzita pritom vznikala generačnou a profesijnou rôznorodosťou, príklonom k rôznym poetikám či filozofickým východiskám tvorby, resp. jej reflexie. Aj v tomto ohľade predstavovalo Javisko dostatočne širokú a demokratickú platformu. Takýmto príkladom je text na pomedzí troch krátkych rozhovorov a ankety. Definíciou a charakteristikou pojmu alternatívne divadlo sa zaoberala trojica respondentov Viliam Klimáček, Jozef Krasula a Ján Šimko. Najmä odpovede Klimáčka a Šimka predstavujú zaujímavý materiál na analýzu. Prvý menovaný vnímal pojem „alternatívne divadlo“ najmä ako „... možnosť k už existujúcim možnostiam. Teda (zjednodušene), aby vedľa veľkého, klasického kamenného divadelníctva existovala aj iná možnosť zachytenia reality – menej oficiálna, drsnejšia, provokatívnejšia, viac riskujúca...“⁹ Šimko vychádzal z pozícií, ktoré odmietajú samotný pojem alternatíva. Vzťah alternatívy a oficiálnej scény definoval takto: „Ak by sme to znázornili v priestore, alternatíva a oficiálna platforma by neboli rovnobežky alebo rôznobežky, ale mimobežky, navyše rôznofarebné.“¹⁰ Domnievam sa, že určujúcimi tu boli už samotné generačné východiská. Krasula s Klimáčkom mali podstatne hlbšiu skúsenosť so životom i tvorbou pred rokom 1989, teda so svetom a divadlom postaveným na bipolárnom princípe, v ktorom jestvovali jasné hranice väčšinou medzi dvoma pevne ohraničenými celkami. Svet sa delil na jasné bloky: socialistický – kapitalistický, profesijný – osobný, profesionálny – ochotnícky. Šimko bol už predstaviteľom multipolárneho sveta, ktorý najlepšie vystihuje princíp internetu, teda od seba nezávislých a paralelných štruktúr a spojení. Jasné hranice medzi uvedenými svetmi zmizli. Je to fakt, ktorý sa dotýka praktického života (nielen) divadelníkov.

Časopis Javisko aj festival Scénická žatva boli tak (najmä) v poslednom dvadsaťročí čoraz viac konfrontované s témou, na ktorú upozornil Michal Ditte. „Nie je to tak dávno, keď bolo jednoznačné, ktoré divadlo je profesionálne a ktoré nie. Pre oživenie pamäti, jednoznačnosť bolo možné badať už len na základe pomenovania subjektu: profesionálne divadlo bolo divadlom a amatérske divadelným súborom.“¹¹

Nezávislá scéna u nás začala vznikať už krátko po páde totalitného režimu. V divadle Stoka pritom rýchlo našla reprezentanta, ktorý jej pomohol sa okamžite etablovať. Masívny rozmach priestorov a súborov však nastal až v poslednom dvadsaťročí. V konečnom dôsledku neprofesionálnu scénu núti zamýšľať sa nad svojou definíciou a podstatou oveľa viac než veľké divadelné inštitúcie. Aj tu treba oceniť, že Javisko na tento trend dokázalo zareagovať. Dokonca pružnejšie než napríklad Scénická žatva. Výsledkom boli najmä vydania zamerané na divadlo menšín (1/2012) či multikultúrnosť (2/2009). Priestor dostali „tradičné“, najmä národnostné menšiny (Rómovia, Maďari na Slovensku, Slováci vo Vojvodine a i.), arteterapeutické súbory združujúce ľudí s rôznym mentálnym i telesným postihnutím, bezdomovecké divadlo, sexuálne menšiny združené pod skratkou LGBTI a neskôr LGBTIQ. Reflektované boli tvorba priestoru Stanica Žilina-Záriečie¹², festival KioSK¹³ a mnoho ďalších. Opäť treba spomenúť, že nie na úkor „tradičných“ dlhoročných neprofesionálnych súborov, ale v symbióze s nimi. Širokospektrálnosť a demokracia Javiska sú tu priam výnimočným úkazom.

5_ GEIŠBERG, Martin: Zochova divadelná Revúca. In Javisko, 2008, roč. 40, č. 2, s. 43.

6_ BALLAY, Miroslav: XI. divadelný Trebišov. In Javisko, 2008, roč. 40, č. 2, s. 44.

7_ DITTE, Michal: Západom Slovenska za deväť dní. In Javisko, 2005, roč. 37, č. 2., s. 4.

8_ OLEKŠÁK, Roman: Čo dnes zaujíma ochotníckych divadelníkov. In Javisko, 2005, roč. 37, č. 2., r. 2005, s. 5.

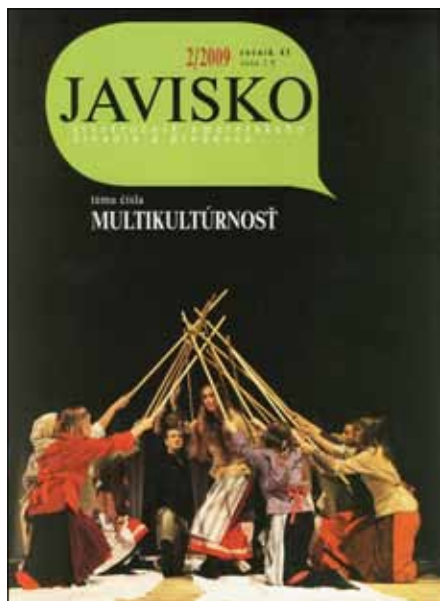
9_ ŠIMKO, Ján: Alternatívne divadlo – divadlo slobody. In Javisko, 2007, roč. 39, č. 2., s. 20.

10_ ŠIMKO, Ján: Alternatívne divadlo – divadlo slobody. In Javisko, 2007, roč. 39, č. 2., s. 21.

11_ DITTE, Michal: Amatérské divadlo prežije. In Javisko, 2013, roč. 45, č. 3, s. 1.

12_ FILINOVÁ, Martina - KRIŠTOF, Martin: Stanica Žilina-Záriečie: Priestor ako proces. In Javisko, 2010, roč. 42, č. 4, s. 12 - 18.

13_ CVEČKOVÁ, Margaréta: KioSK 2012 – prehliadka divadelnej a tanečnej tvorby. In Javisko, 2012, roč. 44, č. 4, s. 20 - 21.



Na obálke súbor Lano z Bratislavy s inscenáciou Spevy z Kalevaly v réžii Alexandry Skořepovej. Foto F. Lašut.

Dôkazom schopnosti vecného, otvoreného a kritického dialógu je aj niekoľko uverejnených textov, ktoré nevznikli z iniciatívy redakcie, ale ako samostatná iniciatíva ich autorov reagujúcich na aktuálne dianie v oblasti neprofesionálneho divadla. Texty Jána Sládečka: *Degradácia dramatiky alebo jeho zmŕtvychvstanie*¹⁴, Milana Brežáka: *Ach, tá naša divadelná kritika*¹⁵ a *Quo vadis, amatérské divadlo (alebo kam ho tlačí porota)?*¹⁶ a aj Borisa Kováča¹⁷ sú reakciami tvorcov na hodnotenia inscenácií počas jednotlivých prehliadok. Optika, cez ktorú sa vyjadrujú k reflexii inscenácií, na akých spolupracovali, pritom odzrkadľuje ich funkciu v danom umeleckom kolektíve. Text prvého z menovaných autorov je primárne obhajobou dramaturgickej koncepcie a aj samotného výberu textu¹⁸. Brežák bol hercom a vedúcim súboru DISK, takže otvoril otázku (ne)zrozumiteľnosti niektorých krokov porôt a programových rád festivalov EXIT Levoča 2012, resp. 2013, a Scénická žatva 2013. Boris Kováč z pozície režiséra poukázal na hodnotenie aranžovania hereckého konania a poetiky javiskového tvaru v súvislosti s inscenáciou C. Confortésa Maratón (DOS pri POS, Zvolen). Chápem, že štyri vybrané články v kontexte pätnástich ročníkov sa môžu zdať ako zanedbateľný prvok. Fakt je však ten, že vo zvyšných slovenských periodikách bol počet reakcií tvorcov na odbornú reflexiu ich práce nula. Nepovažujem za prínosné, že napriek dlhotrvajúcej proklamovanej nespokojnosti slovenských divadelníkov so stavom našej divadelnej kritiky nemožno v odbornej tlači nájsť jasne a vecne sformulované výhrady k práci recenzentov. Javisko v podstate zachránilo aspoň minimálny diskurz na túto tému. Samozrejme, svoju úlohu tu zohráva fakt, že na prehliadkach prebiehajú hodnotiace semináre, ktoré do istej miery stierajú nekontaktnosť s recenzentmi, ktorá existuje v profesionálnom divadle. Nič to však nemení na prínose tohto časopisu pre dialóg medzi teoretickou a praktickou časťou divadelnej obce.

14_ SLÁDEČEK, Ján: Degradácia dramatiky alebo jeho zmŕtvychvstanie. In Javisko, 2007, roč. 39, č. 3, s. 9 - 11.

15_ BREŽÁK, Milan: Ach, tá naša divadelná kritika. In Javisko, 2014, roč. 46, č. 1, s. 43.

16_ BREŽÁK, Milan: Quo vadis, amatérské divadlo (alebo kam ho tlačí porota)? In Javisko, 2012, roč. 44, č. 4, s. 48 - 49.

17_ KOVÁČ, Boris: Hodnotenie hodnotenia. In Javisko, 2007, roč. 39, č. 4, s. 45.

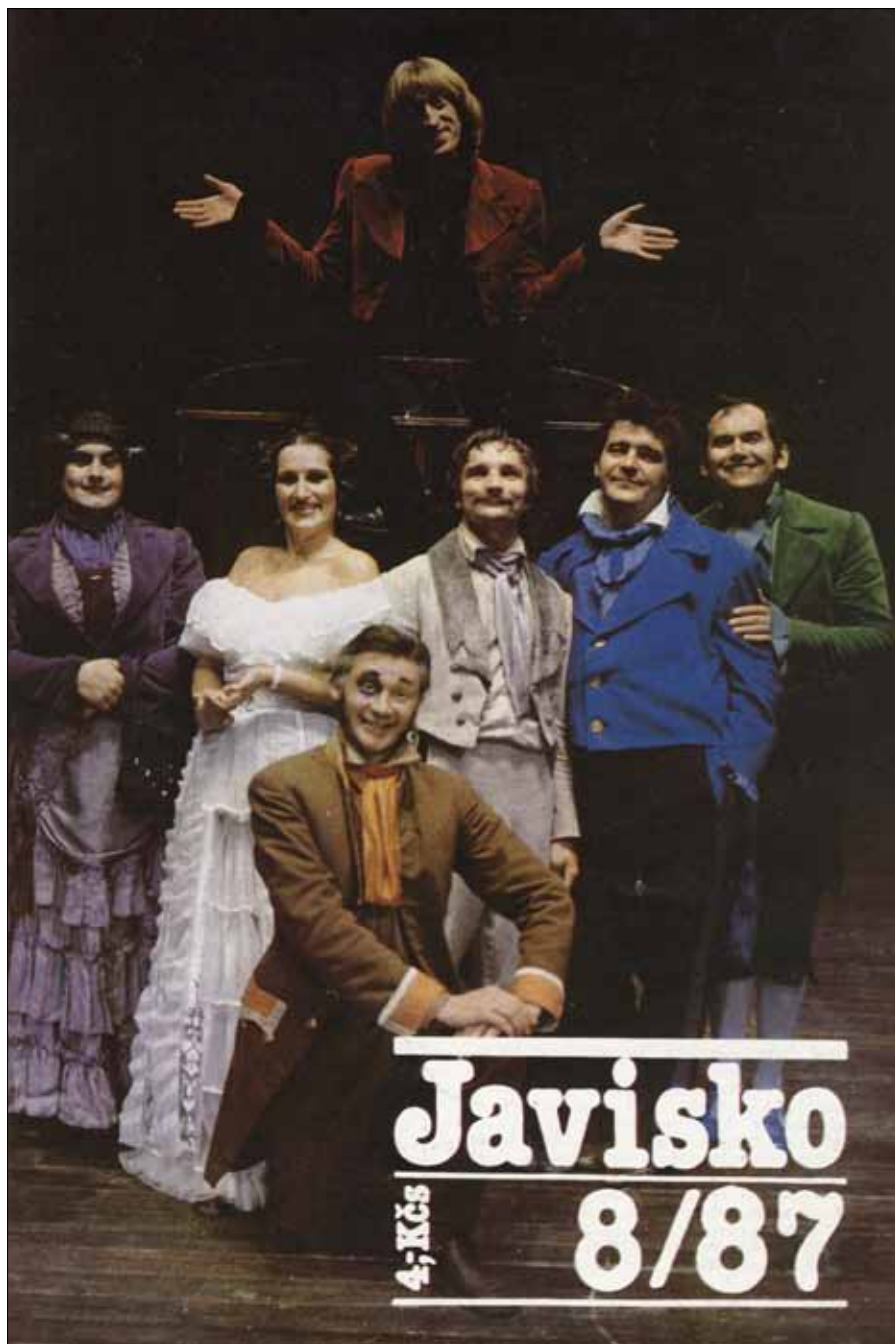
18_ Inscenácia textu Ferka Urbánka: Pani richtárka (Divadelný súbor Jána Chalupku, Brezno).

Jedným z problémov súčasnej doby je fenomén sociálnych sietí, respektíve názorových barikád, ktoré vytvárajú. Siete mali pôvodne ľudí spájať, namiesto toho vytvorili uzavretejšie komunity, ktoré sa len utvrdzujú vo svojom názore. O to viac vystupuje do popredia schopnosť Javiska na jednej strane reflektovať divadlo sexuálnych menšín a na druhej strane zároveň venovať celé číslo fenoménu kresťanského divadla (3/2015). Je to práve diverzita, otvorenosť a schopnosť komunikácie, ktorá je obrovskou hodnotou tohto časopisu.

Názorovo, generačne a filozoficky otvorený priestor, ktorý tento časopis vytvoril, predstavuje jeho najväčší kapitál. Verím, že sa mu ho podarí uchovať a rozvíjať, vďaka čomu bude aj v budúcnosti potvrdzovať svoje nezastupiteľné postavenie v oblasti žurnalistiky, reflexie umeleckej tvorby a celospoločenského diskurzu.



Na obálke MoDRé TRaKy z Vrábelskej inscenáciou Ostrov v réžii Štefana Foltána. Foto R. Miko.



Na obálke Divadelné štúdio Na juhozápade z Moskvy v inscenácii Nikolaja V. Gogoľa *Ženba* v réžii Valerija Bel'akoviča. Foto F. Lašut.



Teória divadla v časopise Javisko

Prof. PhDr. Dagmar Inštorisová, PhD.

Časopis sa od svojho pomenovania¹ až do súčasnosti zameriava na všetky oblasti teórie divadla, a to tak na recepcnú, ako aj jej autorskú polohu. Nájdeme v ňom časti z ucelených recepcných teoretických koncepcií, ako napríklad z pera Petra Karvaša, Luděka Richtera, Martina Slivku², Dagmar Inštorisovej³ a i., štrukturalistickú teóriu divadla vyjadrenú divadelným pojmoslovím v rubrikách ako *Pojmoslovie javiskového umenia*, *Malý divadelný slovník* či esejisticky zamerané autorské koncepcie divadla napríklad Petra Scherhaufera, Vsevoloda Emilieviča Mejercholda⁴, Jeana-Louisa Barraulta⁵, Konstantina Sergejeviča Stanislavského⁶, Anatolija Efrosa⁷ a i. V rubrikách ako *Z knižnej poličky*, ale aj mimo nich sa pravidelne predstavujú odborné, vedecké alebo divadelno-umelecké knižné publikácie, prípadne zaujímavé štúdie, ktoré pomáhajú amatérskym divadelníkom orientovať sa v teórii divadla, spomenieme napríklad príspevok *Návrat Antonina Artauda* (1989) od Stanislava Slavického, ktorý upozornil na obsiahlu štúdiu Jana Kopeckého o Artaudovej osobnosti v časopise *Divadlo*.⁸ Pomerne často je tento typ štúdií či článkov neskôr súčasťou knižných vydaní vedeckých monografií či iných typov vedeckých alebo odborných textov.

Bežnou súčasťou časopisu sú aj príspevky zamerané na metodológiu či metodiku divadelnej reflexie a divadelnej tvorby; z druhového hľadiska sa podarilo Javisku obsiahnuť všetky základné druhy divadelného umenia. Od jeho počiatku až po súčasnosť je tiež preň typické, že tradičný rukopis štrukturalistického uchopenia dejín divadla obohacuje prierezovými, úzko tematickými či interdisciplinárnymi pohľadmi na niektoré slohové obdobia či vybrané osobnosti slovenského alebo svetového divadla. Časopis využíva všetky žánre, formy a útvary, s ktorými pracuje divadelná veda aj v prostredí profesionálneho divadla. Nájdeme v ňom príspevky, ktoré sú zamerané na mapovanie dejín slovenského, európskeho či svetového amatérskeho alebo profesionálneho divadla. Veľký podiel majú kritiky, ktoré sa vzťahujú buď na individuálne inscenácie, alebo súvisia s prehliadkami amatérskych súborov. Časté sú rozhovory, prostredníctvom ktorých sa dokonca vytvárajú portréty osobností z amatérskeho či profesionálneho divadla. Takmer bežnou súčasťou čísiel bývajú správy o aktuálnom dianí v amatérskom divadle, komentáre a rôzne interaktívne formy, ktorých cieľom je podnietiť čitateľskú obec k aktivite.

Veľký návrat k teórii divadla časopisu je zviazaný s rokom 2002, keď sa počnúc číslom 3 s podnázvom *Súčasná dráma* stalo každé vydanie Javiska tematizovaným. V uvedenom čísle dostali veľký priestor príspevky, ktoré sa zaoberali súčasnou drámou, t. j. aj autorským divadlom

1_ Myslím tým od pomenovania časopisu v roku 1969, príspevky z teórie divadla boli v časopise prítomné od začiatku jeho vzniku či existencie pod inými názvami.

2_ SLIVKA, Martin: Slovenské ľudové divadlo. In Javisko, 1974, roč. 6, č. 6, s. 168 – 167; Slivka, Martin: Slovenské ľudové divadlo. In Javisko, 1974, roč. 6, č. 8, 209 – 211 a i.

3_ Napríklad sémanticky a semioticky zamerané príspevky INŠTORISOVÁ, Dagmar: O divadelnom tvare. 1. In Javisko, 1998, roč. 30, č. 12, s. 24 – 26; INŠTORISOVÁ, Dagmar: O divadelnom tvare. 2. In Javisko, 1999, roč. 31, č. 1, s. 34 – 36 a INŠTORISOVÁ, Dagmar: O divadelnom tvare. 3. In Javisko, 1999, roč. 31, č. 2, s. 8 – 9.

4_ MEJERCHOLD, Vsevolod Emilievič: Herec budúcnosti a biomechanika. Referát zo dňa 12. 6. 1922, In Javisko, 1976, roč. 8, č. 9, s. 239 – 240.

5_ BARRAULT, Jean-Louis: Alchymia ľudského tela. In Javisko, 1977, roč. 9, č. 7, s. 182 – 183.

6_ Napríklad Zápisky K. S. Stanislavského. In Javisko, 1980, roč. 11, č. 5, s. 270 – 271.

7_ EFROS, Anatolij: Povolanie: režisér. In Javisko, 1981, roč. 12, č. 11, s. 659 – 661.

8_ SLAVICKÝ, Stanislav: Návrat Antonina Artauda. In Javisko, 1989, roč. 21, č. 3, s. 169 – 170.

slovenských dramatikov. Zameranie čísiel od roku 2002 je síce veľmi rôznorodé a široké, ako napríklad manažment a marketing divadla, jazyk divadla, priestor, exteriér a divadlo, divadelná kritika, divadlo a poézia, divadlo a terapia, herec, próza v divadle, prezentácia divadla, divadlo menšín, multikultúrnosť, divadlo a pohyb, činohra⁹ atď. Tieto témy sú veľkým prínosom už iba tým, že reagujú na aktuálne požiadavky amatérskej praxe a pomáhajú riešiť a pomenovávať dôležité otázky aj súčasnej teórie divadla.

Príspevky z teórie divadla majú rôznu hĺbku, šírku či kvalitu a nie sú systematicky zaradované v každom ročníku, preto sa budem venovať predovšetkým tým, ktoré považujem pre potreby amatérskeho divadla za najinšpiratívnejšie. Ide o príspěvky, ktoré okrem teoretického konceptu obsahujú i metodologický či metodický aspekt, t. j. zameriavajú sa na spôsob vzniku divadelného diela či jeho recepciu.

Medzi prvými príspevkami časopisu na tému *teórie divadla* poézie je článok Jozefa Mistríka s názvom *Divadlo ako žáner poézie* (1969), v ktorom za hlavný znak divadla poézie pokladal odlišnú výrazovosť od dramatickej výrazovosti klasického divadla: „V divadle poézie je výraz abstraktný, symbolický, náznakový. Divák nesleduje konkrétnu ‚drámu‘, ale ‚vyšší‘ poetický výraz, báseň...“¹⁰ V prvom čísle v roku 1971 vznikla rubrika *Kapitoly z teórie divadla*, ktorej autorom bol Milan Polák. Prvou témou bola charakterizácia divadelného umenia ako kolektívneho umenia a jeho spoločenský význam.¹¹ Ďalšími boli: divadlo ako umelecký druh, divadlo a dráma, dramatické umenie, herecké umenie, zložky hereckého umenia, herec a škála jeho vyjadrovacích prostriedkov, režijná tvorba, výtvarná zložka divadelného predstavenia, scénická hudba, divadlo ako znak, herec - veličina neznáma?, herec a fyzické konanie, umenie premeny, herecký typ, javisková postava, herecký paradox a pod. V roku 1975 bol publikovaný preklad referátu Wiesława Gerasa s názvom *Divadlo jedného herca*, ktorý odznel na I. medzinárodnom festivale malých javiskových foriém v Dunajskej Strede, kde sa autor zaoberal tak vývojom tohto pojmu, ako aj jeho definovaním.¹² V roku 1976 vznikla séria článkov Zuzany Bakošovej na tému teórie a dejín pantomímy v rubrike s názvom *Pantomíma známa a neznáma*, vrátane etymológie pojmu.¹³ V roku 1978 sa v prvom čísle objavila veľmi užitočná rubrika s názvom *Malý divadelný slovník*¹⁴, ktorú pripravoval Martin Porubjak a v ktorej sa začali vysvetľovať základné pojmy divadla ako adaptácia, amfiteáter, kompozícia atď. V tom istom roku vznikla aj séria článkov Mórica Mittelmanna-Dedinského v rubrike *Dramatické a divadelné žánre*, v ktorej sa postupne venoval problematike teórie drámy a divadla.¹⁵ K téme estetiky divadla sa pripojil v roku 1980 Zdeněk Hořínek príspevkom s názvom *Estetické východiská súčasného stavu divadelného umenia. Autenticita a znakovosť javiskových prvkov*¹⁶, v ktorom základné východiskové uvažovanie predstavovalo divadlo Jerzyho Grotowskeho

a Bertolta Brechta. Peter Karvaš publikoval príspevky z estetiky divadelného umenia a dramatických umení viac ráz. Napríklad v príspevku s príznačným názvom *K premenám funkcií režiséra v dramatických umeniach* (1982) v závere konštatoval, že úloha režiséra sa v súčasnosti stupňuje do polôh, ktoré doteraz divadelné umenie nepoznalo, a to aj kvôli iným nárokom herca na vznik inscenácie.¹⁷ V ďalšom článku s názvom *K problematike zrozumiteľnosti divadelného diela* (1983) sa témou zaoberal od najlapidárnejšej podoby (dielo uvedené v jazyku, ktorému divák rozumie) až po komplikovanejšie úrovne (využívanie veršov s inverziou, obrazov, symbolov, práca s experimentom a pod.).¹⁸ V roku 1995 časopis publikoval skrátenú verziu textu Martina Slivku s názvom *Slovenské ľudové divadlo. Zložky estetickej výstavby*. Predstavil v ňom svoju štrukturalistickú koncepciu ľudového divadla v základných dvoch zložkách – hereckej a scénickej.¹⁹

Môžeme sem priradiť aj rubriku *Pre začínajúcich*, v rámci ktorej v prvom i ďalších príspevkoch Olgy Lichardovej a Jozefa Šmatlíka nazvaných *Úvod, Organizácia ochotníckej práce* atď. sa autori podrobne venovali pragmatickým otázkam založenia ochotníckeho súboru²⁰, základnej terminológii jednotlivých profesií, ako napríklad inšpicient, šepkár, garderobier atď.²¹, práci na inscenácii²², príprave režiséra a jeho práci so súborom atď.²³

Problémom *teórie žánrov, typov a druhov* sa z hľadiska interdisciplinarity zaoberal napríklad v roku 1970 Jozef Mistrík v príspevku s názvom *Ako ďaleko je melodráma od recitácie?* Melodrámu považoval za zhudobnenú recitáciu, za „... komplexný výraz vytvorený z prvkov dvoch rozdielnych znakových sústav...“²⁴ Ján L. Kalina v roku 1971 publikoval článok s názvom *Viete, čo je kabaret?*, v ktorom sa otázkami kabaretu ako osobitej štylizovanej grotesknej, parodickej a satirickej pohybovej, slovesnej a hudobnej formy zaoberal tak z teoretického, ako aj historického pohľadu.²⁵ V ďalšom príspevku s názvom *Recitátor a herec* sa J. Mistrík zaoberal medzidruhovou témou. Oboch umelcov považoval za odlišné typy, ktoré síce transformujú umelecké texty do javiskovej podoby, avšak hlavný rozdiel spočíva v tom, akým spôsobom simulujú žijúcu osobu v danom priestore. Herec vytvára konkrétnu živú osobu, recitátor jej abstraktnú podobu.²⁶ V príspevku s názvom *Dialóg epický a dramatický* (1973) sa J. Mistrík zamýšľal nad rozdielom medzi nimi a považoval ho za dôsledok recipientskej odlišnosti: „Epika svojho čitateľa informuje, dramatika ho berie za svedka.“²⁷ Príspevok Petra Michaloviča *Horizonty postmoderny* (1995)²⁸ reagoval na aktuálne otázky estetiky a filozofie. P. Michalovič predstavil základné východiská postmoderny a vymenoval jej znaky spoločné pre všetky oblasti. Patrice Pavis v príspevku s názvom *Pantomína, tanec, divadlo* (1996) priniesol iný pohľad na problematiku divadelného umenia. Zaoberal sa diváckym pohľadom a chápaním divadelnej inscenácie ako výsledku vektorizácie, pod ňou rozumie „... súhrn síl, ktoré sú schopné uviesť

9_ M Niektoré témy sú však veľmi všeobecného historicko-kritického charakteru a bez teórie.

10_ MISTRÍK, Jozef: Divadlo ako žáner poézie. In Javisko, 1969, roč. 1, č. 6, s. 175.

11_ POLÁK, Milan: Kapitoly z teórie divadla. In Javisko, 1971, roč. 3, č. 1, s. 22.

12_ GERAS, Wiesław: Divadlo jedného herca. In Javisko, 1975, roč. 7, č. 12, s. 297 – 298.

13_ BAKOŠOVÁ, Zuzana: Pantomíma známa a neznáma. I. časť Počiatky. In Javisko, 1977, roč. 9, č. 1, s. 14 – 16; BAKOŠOVÁ, Zuzana: Pantomíma známa a neznáma II. Pantomíma ako mimický prvok. In Javisko, 1977, roč. 9, č. 2, s. 41 – 42; BAKOŠOVÁ, Zuzana: Pantomíma známa a neznáma II. Spontánnosť a improvizácia. In Javisko, 1977, roč. 9, č. 3, s. 69 – 71; BAKOŠOVÁ, Zuzana: Pantomíma známa a neznáma III. Osamostatnenie bieleho míma. In Javisko, 1977, roč. 9, č. 4, s. 102 – 103; BAKOŠOVÁ, Zuzana: Pantomíma známa a neznáma IV. Osamostatnenie bieleho míma. In Javisko, 1977, roč. 9, č. 5, s. 139 – 141; BAKOŠOVÁ, Zuzana: Pantomíma známa a neznáma V. Problém klauna. In Javisko, 1977, roč. 9, č. 5, s. 166 – 169; BAKOŠOVÁ, Zuzana: Pantomíma známa a neznáma VI. Abeceda novej pantomímy. In Javisko, 1977, roč. 9, č. 6, s. 204 – 207 a i.

14_ Malý divadelný slovník. In: Javisko, roč. 10, 1978, č. 1, s. 15.

15_ MITTELMANN-DEDINSKÝ, Mórica: Dramatické a divadelné žánre. I. Dráma. In Javisko, 1978, roč. 10, č. 5, s. 136 – 138; MITTELMANN-DEDINSKÝ, Mórica: Dramatické a divadelné žánre a) Tragédia. In Javisko, 1978, roč. 10, č. 6, s. 163 – 164; MITTELMANN-DEDINSKÝ, Mórica: Dramatické a divadelné žánre a) Komédia. In Javisko, 1978, roč. 10, č. 8, s. 195 – 196; MITTELMANN-DEDINSKÝ, Mórica: Dramatické a divadelné žánre a) Žánre prechodné. In Javisko, 1978, roč. 10, č. 7, s. 228 – 229; MITTELMANN-DEDINSKÝ, Mórica: Dramatické a divadelné žánre d) Divadlo ako nemohra. In Javisko, 1978, roč. 10, č. 9, s. 261 a i.

16_ HOŘÍNEK, Zdeněk: Estetické východiská súčasného stavu divadelného umenia. Autenticita a znakovosť javiskových prvkov. In: Javisko, roč. 12, 1980, č. 3, s. 161 – 162.

17_ KARVAŠ, Peter: K premenám funkcií režiséra v dramatických umeniach. In Javisko, 1982, roč. 14, č. 9, s. 504 – 508.

18_ KARVAŠ, Peter: K problematike zrozumiteľnosti divadelného diela. In Javisko, 1983, roč. 15, č. 5, s. 243 – 247.

19_ Podľa SLIVKY, Martina: Slovenské ľudové divadlo. Zložky estetickej výstavby. In Javisko, 1995, roč. 27, č. 4, s. I – IV. [Príloha.]

20_ Podľa LICHARDOVÁ, Olgy – ŠMATLÍK, Jozef: Pre začínajúcich. Úvod. In Javisko, 1976, roč. 8, č. 1, s. 12 – 16; LICHARDOVÁ, Olgy – ŠMATLÍK, Jozef: Pre začínajúcich. II. Organizácia ochotníckej práce. In Javisko, 1976, roč. 8, č. 2, s. 37 – 39; LICHARDOVÁ, Olgy – ŠMATLÍK, Jozef: Pre začínajúcich. III. Organizácia ochotníckej práce. In Javisko, 1976, roč. 8, č. 3, s. 73 – 74.

21_ LICHARDOVÁ, Olgy – ŠMATLÍK, Jozef: Pre začínajúcich... IV. Organizácia ochotníckej práce. In Javisko, 1976, roč. 8, č. 4, s. 105 – 107.

22_ LICHARDOVÁ, Olgy – ŠMATLÍK, Jozef: Pre začínajúcich... V. Práca na inscenácii. Výber hry. In Javisko, 1976, roč. 8, č. 5, s. 145 – 146.

23_ LICHARDOVÁ, Olgy – ŠMATLÍK, Jozef: Pre začínajúcich... VI. Príprava režiséra. In Javisko, 1976, roč. 8, č. 6, s. 168 – 169; LICHARDOVÁ, Olgy – ŠMATLÍK, Jozef: Pre začínajúcich... VII. Práca na divadelnej inscenácii II. Práca režiséra so súborom. In Javisko, 1976, roč. 8, č. 7, s. 212 – 214.

24_ MISTRÍK, Jozef: Ako ďaleko je melodráma od recitácie? In Javisko, 1970, roč. 4, č. 1, s. 106.

25_ KALINA, Ján: Viete, čo je kabaret? In Javisko, 1971, roč. 3, č. 1, s. 14 – 16.

26_ Podľa MISTRÍK, Jozef: Recitátor a herec. In Javisko, 1972, roč. 4, č. 1, s. 12.

27_ MISTRÍK, Jozef: Dialóg epický a dramatický. In Javisko, 1973, roč. 5, č. 5, s. 142.

28_ Podľa MICHALOVIČ, Peter: Horizonty postmoderny. In Javisko, 1995, roč. 27, č. 12, s. 6 – 7.

do pohybu rozprávanie alebo usporiadať chronológiu medzi rôznymi časťami scénického diela: je to cesta významu cez húštinu znakov, usporiadanie reprezentácie“.²⁹

V čísle 4/1986 bol publikovaný rad ďalších veľmi významných príspevkov, a to na tému *malých javiskových foriem*. Vznikli na základe seminára na tému *Estetika a štruktúra súčasných MJF*³⁰, ktorý organizoval vtedy ešte Osvetový ústav v Bratislave 4. – 5. 12. 1985. Uverejnené boli štyri krátené referáty, a to od Vladimíra Blaha s názvom *O malých formách teoreticky*, Jaroslavy Čajkovej Z čoho povstali a čo sú, Antona Kreta *Zástoj MJF v sústave javiskových umení* a Vladimíra Štefka *K počiatkom MJF na Slovensku*. Poskytli základný pohľad do teoretických, pragmatických a historických problémov a otázok, ktoré boli späté s definovaním pojmu malé javiskové formy.³¹ Novými formami divadla druhej polovice 20. storočia sa vo svojom príspevku s rovnomeným názvom zaoberal Petr Christov. Osobitnú časť venoval novému cirkusu a považoval ho za formu, čo „... ponúka divákovi zážitok, ktorý by mal výrazne estetické kvality a umožnil by im pozrieť si obsahovo komunikatívne a na metafory bohaté obrazy.“³² Samostatnou témou *Javiska* v roku 2013 bol *nový cirkus*. Číslo 2 prinieslo rad príspevkov, v ktorých sa nové formy cirkusu predstavili hlavne v historickom a pragmatickom aspekte, a z nich sa poukázalo na jeho hlavné znaky a podoby. Ďalej, napríklad, samostatne sa otázkou kresťanského divadla zaoberalo číslo 3/2015, pragmatickými otázkami vzniku inscenácie väčšinou na príkladoch z oblasti autorského divadla číslo 2/2006, problematikou diváctva prevažne z historického hľadiska číslo 4/2006 atď. K téme *malých javiskových foriem*, ale už s presahom do alternatívneho divadla, sa časopis vrátil v roku 2007 v čísle 2. Obsahuje rad príspevkov, ktoré pôvodné chápanie pojmu posúvajú do inej polohy. Či už šlo o príspevky historizujúceho charakteru, ako napríklad príspevok Vladimíra Štefka s názvom *Malé javiskové formy – zrod alternatívneho divadla*³³, alebo teoreticky i pragmaticky zamerané príspevky, ako napríklad článok Karola Horáka s názvom *Medzi spoločensko-ideovou apelatívnosťou a umeleckou nonkonformnosťou*³⁴ či Divadelný priestor v súčasnom alternatívnom divadle od Sone Šebeovej, ktoré opätovne napomohli v zorientovaní tak ochotníkov, ako aj profesionálov v načrtnutej téme.

Z hľadiska nielen *teórie poézie*, ale aj *teórie autorského divadla* je zaujímavý vklad vysokoškolského pedagóga a vedúceho Študentského divadla Filozofickej fakulty Univerzity Pavla Jozefa Šafárika (dnes Prešovskej univerzity) Karola Horáka, ktorý na dané témy začal písať v *Javisku* ako prvý. Za autorské v inscenácii nikdy nepovažoval iba slovo, ale všetky podoby jeho scénického stvárnenia. Argumentoval predovšetkým divadlom poézie, ktorému sa venoval najviac, a ako základnú otázku nastolil vzájomnú spätosť medzi jednotlivými inscenačnými zložkami v autorskom zmysle slova. V článku *Obrana deštrukcie* (1969)³⁵ napríklad písal: „Ak skonštatujeme pri umeleckom prednese poézie, že jeho alfou a omegou je slovo, pri divadle poézie musíme k tejto konštatácii ešte dodať: slovo a jeho scénické stvárnenie.“³⁶ Konštatoval tiež, že ak v inscenácii prevládajú mimoslovné výrazové prostriedky, to ešte neznamená, že slovo a jeho význam zanikol, iba sa jeho sémantický základ stal dostatočne divadelne posilneným.

29_ PAVIS, Patrice: Pantomína, tanec, divadlo. In *Javisko*, 1996, roč. 27, č. 1, s. 2.

30_ Na jeho základe bola vydaná aj publikácia ČAJKOVÁ, Jaroslava (edit.): *Estetika a štruktúra malých javiskových foriem*. Bratislava: Osvetový ústav, 1986, 113 s.

31_ BLAHO, Vladimír: O malých formách teoreticky. In *Javisko*, 1986, roč. 18, č. 4, s. 167 – 169; ČAJKOVÁ, Jaroslava: Z čoho povstali a čo sú. In *Javisko*, 1986, roč. 18, č. 4, s. 169 – 171; KRET, Anton: Zástoj MJF v sústave javiskových umení. In *Javisko*, 1986, roč. 18, č. 4, s. 171 – 173; ŠTEFKO, Vladimír: K počiatkom MJF na Slovensku. In *Javisko*, 1986, roč. 18, č. 4, s. 173 – 176.

32_ CHRISTOV, Petr: Nové formy v divadle v druhej polovine 20. storočia. In *Javisko*, 2010, roč. 42, č. 4, s. 3.

33_ ŠTEFKO, Vladimír: Malé javiskové formy – zrod alternatívneho divadla? In *Javisko*, 2007, roč. 39, č. 4, s. 2 – 4.

34_ HORÁK, Karol: Medzi spoločensko-ideovou apelatívnosťou a umeleckou nonkonformnosťou. In *Javisko*, 2007, roč. 39, č. 4, s. 4 – 7.

35_ HORÁK, Karol: Obrana deštrukcie. In *Javisko*, 1969, roč. 1, č. 4, s. 104 – 106.

36_ Ibid, s. 105.



Na obálke D. Laciaková v inscenácii *Vzrušujúce časy* kolektívu Malá scéna v Prešove. Foto F. Lašut.

Až do takej miery, že táto „nevyváženosť“ poslúžila „... tvorcom predstavenia ako filozofické vyjadrenie textu, ako spôsob vyjadrenia koncepcie predstavenia.“³⁷ V jednom z ďalších článkov na tému autorskej poetiky divadla poézie *Nič iba obraz a reprodukcia* (1969)³⁸ už ide ďalej a v súvislosti s dôležitosťou literárno-teoretickej zložky predstavenia a potrebou obohatiť interpretovaný text „... o nové možné dimenzie...“³⁹, o inscenáciách divadla poézie hovorí ako o osobitej realizácii koncepcie básnického obrazu⁴⁰, prostredníctvom ktorej tvorcovia inscenácie dávajú do „... súladu svojbytnosť, individuálnosť textu, vlastnú koncepciu a psychologickú divácku (komunikačnú) ustrojenosť“⁴¹ tak, aby základná myšlienka predstavenia (téza) zlučovala v sebe cieľ predstavenia so spôsobom realizácie textu.⁴² Svoju predstavu ochotníckeho divadla v príspevku s názvom *Divadlo väčších možností* predstavil Peter Scherhaufer. Vznikol na základe skúseností z prípravy a realizácie diaľkového školenia režisérrov divadelných ochotníckych súborov, ktoré v rokoch 1973 – 1976 realizoval Osvetový ústav v Bratislave, kde bol lektorom réžie. Ochotnícke divadlo v príspevku chápal ako divadlo, ktoré „umožňuje koncepciu osobitej dramaturgie, ako napríklad vyhľadávanie nových dramatikov, realizáciu starých textov v rekonštrukciách a retrospektívach, uvádzanie repertoáru, ktorý z rôznych príčin nie je hraný na profesionálnych scénach, hranie nepravidelných textov – montáží, koláží a pod. Poskytuje kooperatívne možnosti s inými umeleckými i neumeleckými odborními spoluexistujúcimi v rámci i mimo rámca materských závodných klubov ROH“⁴³, vylučujúc tak preorganizovanosť a nepružnosť profesionálnych divadiel.⁴⁴ Významným príspevkom je i štúdia českého teatrologa Petra Pavlovského s názvom *Autorské divadlo* (1986), v ktorej sa snažil vymedziť autorské divadlo aj voči obsahovému a teoretickému chápaniu termínu malé javiskové formy, ktorého podstata sa v šesťdesiatych rokoch chápala ako autorské divadlo. Vывodzoval, že pojem MJF prestal byť historicky a lokálne obmedzený a stal sa teoretickým pojmom⁴⁵, a preto je potrebné venovať sa analýze termínu autorské divadlo. Zaoberal sa ním v spojení so situáciou divadla v autorských a neautorských podmienkach a, podobne ako K. Horák, vyrovnával sa aj s literárnosťou chápania pojmu vzhľadom na to, že v „... literatúre je otázka ‚autorstva‘ vlastne otázkou originality. (...) Dokonale autorský je potom iba ten rozprávač, poprípade recitátor, ktorý prednáša svoj vlastný text...“.⁴⁶ Upozornil tiež na to, aby sme autorské divadlo nepoužívali ako pojem, ktorý slúži na vyjadrenie predovšetkým kladného hodnotenia, pretože i v autorskom divadle sú umelecky viac alebo menej kvalitné inscenácie.⁴⁷ Tému *divadla poézie* na veľkej ploche otvorilo tiež vydanie čísla 4/2007 s názvom *Divadlo a poézia*. Obsahuje štúdiu Vladimíra Štefka *Na počiatku bola poézia?*, ktorá je zameraná na stručný pohľad do dejín divadla v súvislosti s používaním poézie, ďalej príspevky Ernesta Weidlera a Mikuláša Fehéra na tému poetiky súčasných divadiel poézie. Čisto teoretické súvislosti divadla poézie postihuje príspevok Jaroslavy Čajkovej s názvom *Divadlo poézie – divadlo či poézia?*⁴⁸ O dôležitosti dramatickej výchovy písala vo svojom príspevku s názvom *Čítanie a literárna výchova v obsahovej prestavbe 1. stupňa základnej školy ALEBO Prvky dramatickej výchovy v novom obsahu 1. stupňa základnej školy* už Lenka Dedinská.⁴⁹

37_ Ibid.

38_ HORÁK, Karol: Nič, iba obraz a reprodukcia. In Javisko, 1969, roč. 1, č. 11, s. 337 – 338.

39_ Ibid., s. 337.

40_ Ibid., s. 338.

41_ Ibid.

42_ Svoje uvažovanie na tému sémantiky písaného i hovoreného slova, jeho obraznosti a možností interpretácie (analogicky tiež sémantiky mimoslovných prostriedkov) K. Horák nepostuloval iba pre oblasť divadla. V prvej polovici 70. rokov uverejnil štyri články na tému umeleckého prednesu a jeho predstavy o analýze a interpretácii zvukovými výrazovými prostriedkami. Ide o články s názvom Umelecký prednes ako cieľavedomá koncepcia I., II., III. a IV. z rokov 1974 a 1975; svoj interpretačný postup v nich predstavil na balade Janka Kráľa Zabíty.

43_ ROH – Revolučné odborové hnutie, najmasovejšia odborová organizácia v Československej socialistickej republike.

44_ SCHERHAUFER, Peter: Divadlo väčších možností. In Javisko, 1976, roč. 8, č. 8, s. 240.

45_ Podľa PAVLOVSKÝ, Petr: Autorské divadlo. In Javisko, 1986, roč. 18, č. 2, s. 73.

46_ Ibid., s. 74.

47_ Ibid., s. 76.

48_ ČAJKOVÁ, Jaroslava: Divadlo poézie – divadlo či poézia. In Javisko, 2007, roč. 39, č. 4, s. 13 – 15.

49_ DEDINSKÁ, Lenka: Čítanie a literárna výchova v obsahovej prestavbe 1. stupňa základnej školy ALEBO Prvky dramatickej výchovy v novom obsahu 1. stupňa základnej školy. In Javisko, 1979, roč. 11, č. 5, s. 132 – 133.

Časť príspevkov patrí aj *teórii bábkového divadla*. Už v prvom a druhom čísle v roku 1969 nájdeme príspevky Jána Poliaka s názvom *Úlohy a výhľady (Niekoľko poznámok k pôvodnej bábkovej dramaturgii)*, ktoré sú síce zamerané hlavne tematicky, okrajovo sa však zaoberajú i otázkami vzťahu dramaturgie a iných bábkových profesií.⁵⁰ V príspevku *Bábkové divadlo a detská hra* sa ten istý autor okrem základnej problematiky uchovania hravosti zaoberal aj odkrytým vodením bábok a varoval pred jeho módnym a samoúčelným využívaním.⁵¹ V príspevku J. Poliaka *Výchovné hodnoty bábkového divadla* nájdeme zapálenú obhajobu tvrdenia, že estetická funkcia je v umeleckom diele nadradená ostatným spoločenským funkciám, ako je napríklad v prípade bábkového divadla didaktická funkcia.⁵² Spoločenskými, estetickými, umeleckými a ideovými funkciami sa zaoberal príspevok Miroslava Česala s názvom *Aktuálne problémy bábkového divadla* (1972)⁵³. V roku 1973 bol v časopise uverejnený príspevok H. Jurkowskeho s príznačným názvom *Spoločenské a umelecké postavenie bábkového divadla*⁵⁴, ktorý odznel v rámci XI. kongresu UNIMA na tému *problémy súčasného bábkového divadla*. Písal v ňom napríklad o tom, že takmer všade sa bábkari sťažujú na nezáujem kritiky, či o tom, prečo sa cítia vždy umelcami. V roku 1974 uverejnil M. Česal príspevok s názvom *K ideovým problémom bábkového divadla*, v ktorom sa zaoberal otázkou vzťahu medzi súčasnou bábkarskou dramaturgiou a réžiou. Tá druhá začala v dôsledku slabej dramaturgie prevládať, preto stanovil základné ciele súčasnej dramaturgie a upozornil na schopnosť samostatnej a vlastnej dramaturgie súčasného slovenského ochotníckeho divadla.⁵⁵ V roku 1979 (do 1980) začal časopis uverejňovať sériu článkov s názvom *Divadlo v kufri*, ktoré sú prekladom populárnej sovietskej príručky A. Lebedinského o bábkovom divadle z roku 1977. Príručka bola uverejnená v edícii *Ochotnícke divadlo* moskovského vydavateľstva *Iskusstvo*. Úvodné časti patrili historičke a teoretičke bábkového divadla N. I. Smirnovovej, ktorá sa venovala chápaniu bábkového divadla v rôznych teoretických koncepciách⁵⁶, ďalšie už A. Lebedinskému, ktorý sa zaoberal výrobou konkrétnych typov bábok – javajok, maňušiek, cirkusových marionet či ich častí.⁵⁷ V roku 1980 uverejnil v časopise príspevok Henryk Jurkowski s názvom *Jazyk bábkového divadla*, v ktorom sa zoberal znakovou stránkou bábkového divadla, pričom vychádzal z koncepcie znakov Tadeusza Kowzana, Petra Grigorieviča Bogatyreva, Erika Kolára a ďalších.⁵⁸ Metódam výroby bábok sa venoval tiež Peter Cigán v príspevku s názvom *Z konštrukcie bábok* (2008)⁵⁹ v čísle tematicky zameranom na vzťah divadla a bábok.⁶⁰ V roku 1981 sa do témy zapojil Mišo A. Kováč dvomi časťami príspevku s názvom *Vedomie vývinu a súčasná bábkarská tvorba*, v ktorom prepájal vtedajšie aktuálne využívané bábkové postupy s postupmi tradície ľudového

50_ Podľa POLIAK, Ján: Úlohy a výhľady (Niekoľko poznámok k pôvodnej bábkovej dramaturgii). In Javisko, 1969, roč. 1, č. 1, s. 13 – 15 a POLIAK, Ján: Úlohy a výhľady (Niekoľko poznámok k pôvodnej bábkovej dramaturgii). In Javisko, 1969, roč. 1, č. 2, s. 46 – 47.

51_ Podľa POLIAK, Ján: Bábkové divadlo a detská hra. In Javisko, 1969, roč. 1, č. 9, s. 268.

52_ Podľa POLIAK, Ján: Výchovné hodnoty bábkového divadla. In Javisko, 1971, roč. 3, č. 9, s. 270 – 271.

53_ ČESAL, Miroslav: Aktuálne problémy bábkového divadla. In Javisko, 1972, roč. 4, č. 6, s. 161 – 163.

54_ JURKOWSKI, Henryk: Spoločenské a umelecké postavenie bábkového divadla. In Javisko, 1974, roč. 6, č. 1, s. 15 – 16.

55_ ČESAL, Miroslav: K ideovým problémom bábkového divadla. In Javisko, 1974, roč. 6, č. 6, s. 164 – 165; ČESAL, Miroslav: K ideovým problémom bábkového divadla. In Javisko, 1974, roč. 6, č. 7, s. 195 – 196; ČESAL, Miroslav: K ideovým problémom bábkového divadla. In Javisko, 1974, roč. 6, č. 8, s. 228 – 229.

56_ Podľa SMIRNOVOVÁ, N. I.: Čo je bábkové divadlo I. In Javisko, 1979, roč. 11, č. 1, s. 44 – 46; SMIRNOVOVÁ, N. I.: Čo je bábkové divadlo II. In Javisko, 1979, roč. 11, č. 2, s. 74 – 76; SMIRNOVOVÁ, N. I.: Čo je bábkové divadlo III. In Javisko, 1979, roč. 11, č. 4, s. 102 – 104; SMIRNOVOVÁ, N. I.: Čo je bábkové divadlo IV. In Javisko, 1979, roč. 11, č. 5, s. 133 – 134; SMIRNOVOVÁ, N. I.: Čo je bábkové divadlo V. In Javisko, 1979, roč. 11, č. 6, s. 169 – 170.

57_ LEBEDINSKI, A.: Divadlo v kufri. Ako si zhotoviť „divadlo v kufri“. In Javisko, 1979, roč. 11, č. 7, s. 197 – 199; LEBEDINSKI, A.: Divadlo v kufri. Ako si zhotoviť „divadlo v kufri“ II. In Javisko, 1979, roč. 11, č. 8, s. 232 – 235; LEBEDINSKI, A.: Divadlo v kufri. Ako si zhotoviť „divadlo v kufri“ III. In Javisko, 1979, roč. 11, 1979, č. 9, s. 264 – 267; LEBEDINSKI, A.: Divadlo v kufri. Ako si zhotoviť „divadlo v kufri“ IV., In Javisko, 1979, roč. 11, č. 10, s. 294 – 295.

58_ Podľa JURKOWSKI, Henryk: Jazyk bábkového divadla. In Javisko, 1980, roč. 12, č. 5, s. 256 – 259.

59_ Podľa CIGÁN, Peter: Z konštrukcie bábok. In Javisko, 2008, roč. 40, č. 1, s. 24 – 25.

60_ Číslo bolo prevažne zamerané na dejiny bábkového divadla a bábok vo svete a doma, ako napríklad marioneta, bábka v exteriéri či interiéri a pod.

divadla v rodinnom obradosloví a kalendárovom zvykosloví.⁶¹ Venoval sa tiež tradícii ľudového bábkového divadla, ktoré vyrastalo zo schopnosti zastupovať a hrať sa.⁶² K téme prispel aj Petr Pavlovský esejisticky ladeným príspevkom s názvom *Dve krajnosti v chápaní bábkou* (1982), kde sa zamýšľal nad ortodoxným a hypermoderným ponímaním bábkou.⁶³ V jednom z ďalších čísiel Mišo A. Kováč publikoval článok s názvom *Dva prístupy k poetike výstupu s bábkou* (1982), v ktorom sa veľmi presne zaoberal aj z metodologického hľadiska základnými spôsobmi výstupov sólistov s bábkami. Rozlišoval dva základné typy práce s bábkou: divadelný a slovesný.⁶⁴ V roku 1987 Luděk Richter publikoval v každom čísle časopisu článok k teórii a praxi práce s bábkou v rubrike nazvanej ... *aby predmet hovoril*. Seriál obsahuje aj praktické cvičenia na prácu s bábkami, odporúčania literatúry a náčrty výroby bábok.⁶⁵

V čísle 4/2011 sa časopis ako hlavnou témou zaoberal *divadlom z pohľadu jazyka* a jeho rôznych foriem. Jaroslava Čajková v príspevku s názvom *Z jazyka do jazyka* považuje divadelný jazyk za taký, ktorý „... si nevystačí len s prirodzenou, priamou, jasnou, stručnou komunikáciou, ako sa bežne dozvedáme zo základných pravidiel komunikácie a rétoriky. Súčasťou umeleckých (...) jazykov nie je len priamosť, ale aj skrytosť, nielen jasnosť, ale aj hmľitosť, a nielen prirodzenosť, ale aj štylizácia.“⁶⁶ Jazykom pantomimy sa zaoberal napríklad Juraj Benčík⁶⁷, problematikou storytellingu Barbora Voráčová⁶⁸ a i.

Pomerne bohaté zastúpenie majú príspevky, ktoré sa najčastejšie zaberajú metódami vzniku *divadla hraného deťmi*, otázkami divadelnovýchovnej prípravy detských hercov na javiskový výkon či ich teóriou. Medzi prvé patrí príspevok Jindry Delongovej s názvom *Hráme sa na divadlo* (1969), v ktorom radila nielen pri výbere hier na inscenovanie, príprave inscenácie aj pomocou grafického zaznačenia situácií v konkrétnych scénach, ale aj rozdelila jednotlivé fázy práce s deťskými hercami na dve časti: nácvikové a kreatívnu.⁶⁹ Jej ďalší príspevok s názvom *Kapitoly o detskom divadle. Podnet vyšiel z Revúcej* (1970) sa zaoberá metódami práce pedagógov v školských hrách v rámci predmetu dráma. Opierala sa o poznatky z knihy *Teaching Drama* od R. N. Pembertona-Billinga. Konkrétnejšie sa venovala pohybu a reči, pretože tie je možné prostriedkami školskej dramatickej hry najlepšie rozvíjať.⁷⁰ Na konkrétnych príkladoch v príspevku *Kostým detí* v rámci tej istej rubriky sa zaoberala problematikou divadelného kostýmu. Vyžadovala napríklad, aby sa dieťa cítilo v kostýme pohodlne; kostýmom sa tiež nemá zakrývať fakt, že hercom je dieťa, a postavy, ktoré stvárňuje, nemajú byť realisticky spodobené.⁷¹ Problémami prežívania detí pri divadelnej tvorbe sa zaoberal napríklad príspevok Doroty Dormanovej s názvom *Psychológ o divadle pre deti v predškolskom veku* (1969), v ktorom rozpracovávala koncepciu výchovy umením anglického pragmatického estetika Herberta Reada.⁷² Autormi príspevkov z tejto oblasti však neboli iba odborníci či profesionálni divadelníci, ale aj amatéri, učitelia či iní vedúci detských divadelných súborov. Napríklad v príspevku s názvom *Elena Juričková o detskom divadle* (1969) režisérka detského divadelného súboru z Turčianskych Teplíc vysvetlila postupy, ktoré

61. Podľa KOVÁČ, A. Mišo: Vedomie vývinu a súčasná bábkarská tvorba I. In Javisko, 1981, roč. 13, s. 605 – 607.

62. Podľa KOVÁČ, A. Mišo: Vedomie vývinu a súčasná bábkarská tvorba II. In: Javisko, 1981, roč. 13, s. 665 – 667.

63. PAVLOVSKÝ, Petr: Dve krajnosti v chápaní bábkou. In Javisko, 1982, roč. 14, č. 3, s. 161 – 162.

64. Podľa KOVÁČ, A. Mišo: Dva prístupy k poetike výstupu s bábkou. In: Javisko, roč. 14, 1982, č. 7, s. 398 – 399.

65. Podľa RICHTER, Luděk: ... aby predmet hovoril. I. Seriál o vzniku a možnostiach výpovede bábkou bábkou. In Javisko, 1987, roč. 19, č. 1, s. 35 – 38 atď.

66. ČAJKOVÁ, Jaroslava: Z jazyka do jazyka. In Javisko, 2011, roč. 43, č. 4, s. 1.

67. BENČÍK, Juraj: Neverbalita – jazyk divadla budúcnosti? In Javisko, 2011, roč. 43, č. 4, s. 3 – 5.

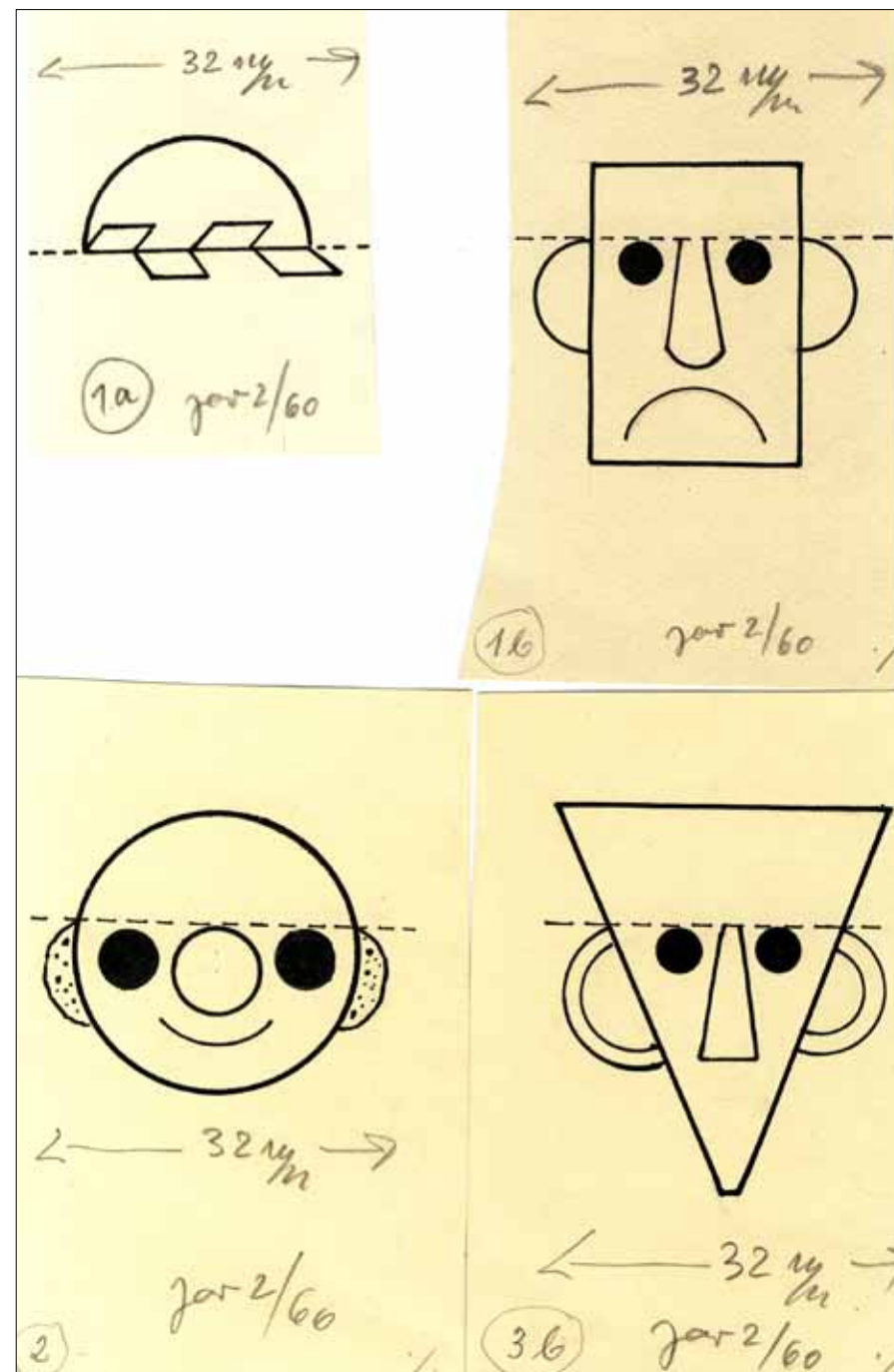
68. VORÁČOVÁ, Barbora: Storytelling – umenie rozprávaj. In Javisko, 2011, roč. 43, č. 4, s. 5 – 7.

69. Podľa DELONGOVÁ, Jindra: Hráme sa na divadlo. In Javisko, 1969, roč. 1, č. 1, s. 11 – 12.

70. Podľa DELONGOVÁ, Jindra: Kapitoly o detskom divadle. Podnet vyšiel z Revúcej. In Javisko, 1970, roč. 2, č. 7 – 8, s. 203 – 205.

71. Podľa DELONGOVÁ, Jindra: Kapitoly o detskom divadle. Kostým detí. In Javisko, 1970, roč. 2, č. 10, s. 298.

72. Podľa DORMANOVÁ, Dorota: Psychológ o divadle pre deti v predškolskom veku. In Javisko, 1969, roč. 1, č. 2, s. 52 – 53 a DORMANOVÁ, Dorota: Psychológ o divadle pre deti v predškolskom veku. In Javisko, 1969, roč. 1, č. 3, s. 72 – 73.



Grafická príprava materiálu k tvorbe bábok od R. Zezulu pre Javisko 2/1969.

používa pri práci s deťmi. Motivuje „... celú hereckú prácu ako detskú hru: hráme sa na niečo, a nie hráme niečo.“⁷³ Problematikou detského diváka sa zaoberal napríklad príspevok Františka Tenčíka *Poznáme detského diváka?* (1969), v ktorom sa zamýšľal aj nad hranicami medzi pedagogickými a umeleckými funkciami bábkového divadla pre deti.⁷⁴ Téma však bola čiastočne spracovávaná takmer pri každej hlavnej problematike.

V roku 1973 Ján Rybárik publikoval niekoľko príspevkov na tému dramatickej výchovy detí, v ktorých veľmi často odkazoval na pozitívne skúsenosti z Veľkej Británie. Ďalším praktickým príspevkom bol napríklad článok *Dramatizácia – ako a prečo* od Ruženy Jariabekovej zo Základnej deväťročnej školy v Hybiach, v ktorom sa zaoberala dramatizáciou literárnych textov.⁷⁵ Príspevok Mariána Luckého s názvom *Slovo o detskom divákovi* (1976) sa zaoberal špecifikovaním schopnosti vnímať divadelné umenie v predpubertálnom (6 – 11) a pubertálnom období života (11 – 15). Upozornil napríklad na skutočnosť, že dieťa v predpuberte ešte nie je schopné postihnúť vzťahy medzi postavami, rozoznáva iba extrémny ako dobrý - zlý, smutný - veselý a pod. Dieťa v pubertálnom veku si však odnáša z hry na javisku aj zážitok z postáv, vie pochopiť obsah, a preto je dôležité mu motívmi pripomínať hlavnú tému.⁷⁶ Psychologické aspekty obsahoval i rad príspevkov Albína Škovieru v roku 1977, prvý z nich mal názov *Vplyv pohybu a slova v improvizáciách na psychiku dieťaťa*.⁷⁷ Dvojčastový príspevok s názvom *Divadlo hrané deťmi – želania a skutočnosť* je zaujímavý tým, že prináša tri základné modely práce režiséra dramatického krúžku, ktorým sa venoval podrobnejšie. Ide o typy práce, v ktorých režisér rozhoduje o všetkom alebo spolupracuje s deťmi, alebo sa zameriava iba na výchovné ciele.⁷⁸ Do témy o význame dramatickej výchovy prispela aj Milada Mašatová v príspevku *Priestor pre dramatickú výchovu* (1979), v ktorom sa zaoberala jej základnými funkciami ako rozvíjanie a pestovanie talentov, rozvoj osobnosti a pod.⁷⁹ V roku 1979 vyšli dva články s názvom *Divadlo a deti – deti a divadlo* od Drahomíry Čeporánovej, v ktorých sa síce zaoberala vznikom detských divadelných súborov, ale séria je inšpirujúca i tým, že v nich prepájala teóriu a prax dramatickej výchovy. Pri Miloslavovi Dismanovi napríklad spomínala na jeho veľký vedecký vklad do témy a jej systematizáciu.⁸⁰ V štvrtom čísle v roku 1987 boli publikované tri príspevky prednesené na teoretickom seminári o dramatickej výchove a detskom divadle, ktorý sa uskutočnil 20. – 21. 9. 1986 v Bratislave. Prvým príspevkom je obsiahly článok Jaroslava Černého s názvom *Dramatická výchova – funkcia, metóda a prax*. Venoval sa v ňom tak pozitívam vývoja dramatickej výchovy u nás, medzi ktoré radil aj zmenu formálnych estetických cieľov z výchovných na herné, ako aj negatívam, napríklad vytváranie imateriálnych prvkov, vznik hier na rozkaz a pod. Vytvoril tiež model dramatickej hry, kde sa uplatňuje improvizácia pri vytváraní inej, hrovej skutočnosti.⁸¹ Marián Lucký v príspevku s názvom *Psychologické a pedagogické aspekty detskej dramatickej činnosti* pracoval aj s niektorými princípmi z teórie vyučovania, ktoré považoval za dôležité aj pre dramatickú výchovu, ako princíp aktivity, individuálneho vyjadrenia, riešenie situácií atď.⁸² V príspevku s názvom *Výchova hrou. Odkaz J. A. Komenského*⁸³ sa Milena Cesnaková-Michalcová venovala dvom aspektom využívania divadla J. A. Komenským, a to scénickému

predvedeniu a dialogizovanej reči, a tiež jeho teoretickým názorom a úvahám o poslaní divadla. Opísala aj pragmatickú stránku organizovania predstavení ako používanie masiek, kostýmov a pod. V roku 1989 publikoval Marián Lucký príspevok s názvom *Realita detí a umenie*. Šlo o časť referátu, ktorý odznel na interdisciplinárnom seminári v Divadle pre deti a mládež v Trnave (dnes Divadlo Jána Palárika) 17. 2. 1989. Zamýšľal sa v ňom nad príčinami veľkých rezerv v estetickú výchovu a rozvoji kultúrneho a sociálneho cítenia mládeže. Ako veľmi motivujúci a pozitívny uviedol príklad z krajín, v ktorých sa inscenujú témy z reálneho života detí ako brutalita, drogy, gangy, problémy detí emigrantov, chorých detí (cukrovka) atď.⁸⁴ K veľkému radu príspevkov, ktoré hovorili o absencii divadelnej či dramatickej výchovy v školských osnovách, sa pridala aj Vladimír Blaho úvodníkom s názvom *Divadelná výchova vlastne nejestvuje* (1989).⁸⁵ O inšpirácii divadelnou výchovou v zahraničí písala Anna Novotná v príspevku *Výchova k aktívnemu divadelníctvu v Dánsku* (1989), kde bolo dramatické umenie zaradené medzi výberové predmety od roku 1975.⁸⁶ Širší pohľad na problematiku tvorivej dramatiky predstavil Ľubomír Šárik v príspevku s názvom *Medzi estetikou, umením a pragmatizmom* (1998). Zmienil sa v ňom napríklad o nezdravých pedagogických, globalizačných či iných škodlivých postojoch k tvorivej dramatike.⁸⁷ Hlavnou témou sa *divadlo hrané deťmi* stalo v roku 2007 v čísle 1. Väčšina príspevkov mala síce historicko-kritický pohľad na danú tému a obsahovala aj spomienky divadelných pedagógov a tvorcov na prácu s deťmi, ale číslo prinieslo aj čisto teoretický príspevok s názvom *Dramatická výchova a tvorivá dramatika* od Martiny Jánošíkovej. Venovala sa v ňom prepojeniu tvorivej dramatiky s inými humanitnými a spoločenskovednými disciplínami ako pedagogika, psychológia a i. a jej využitiu v terapii, definovala jej obsah a zaoberala sa aj jej základnými metódami práce.⁸⁸ Veľmi dobrým metodologickým vkladom bol príspevok *Štruktúrovaná dramatická hra* od Alexandry Skořepovej. Pojmovovo veľmi presne a vecne a zároveň aj na jasne opísaných príkladoch v ňom vysvetlila jej základné postupy.⁸⁹

Príspevky do *teórie drámy* sú najčastejšie pragmatickejšieho charakteru. Patrí k nim napríklad článok Ladislava Luknára s názvom *Úprava dramatického diela* (1972), v ktorom sa zaoberal otázkami autorských práv.⁹⁰ V roku 1990 vyšiel interdisciplinárny príspevok s názvom *Dráma a happening* (1990) od Jaroslavy Čajkovej a Damiana Vizára. Zaoberali sa nielen etymológiou pojmu happening, ale aj históriou jeho vzniku, funkciou a postavením dramatického slova v jeho priestore.⁹¹ Na príspevok voľne nadväzoval Michal Murin opisom dielne v príspevku s názvom *Tvorivá dielňa legendárneho amerického súboru v Brne, 23. augusta 1990. The Living Theatre - divadlo ako politika*.⁹² Zachytil v ňom osobnú skúsenosť s workshopom, ktorý prebiehal pod vedením zakladajúcej osobnosti divadla Judith Malinovej. Osobitné miesto má v tejto skupine príspevok *Dráma a jej tlačaná podoba* (1994), v ktorom sa jeho autor zamýšľal nad rôznymi spôsobmi vzniku knižných drám. Medzi nimi uvádza aj skutočnosť, že v období socializmu vznikali knižné drámy aj preto, lebo ich autori nemohli byť uvedení na javiskách z politických dôvodov, ako napríklad dramatické texty P. Karvaša v rokoch 1970 – 1989.⁹³ V roku 2003 vzniklo mimoriadne bonusové číslo Javiska, ktorého hlavnou témou bol *nový autor a nová dráma*. Obsahuje rad príspevkov od domácich a zahraničných autorov, ktorí vytvárali pomerne precízny obraz o situácii vo vtedajšej dramatike. Väčšina z nich je však kritického, esejistického či aktuálne historizujúceho charakteru a iba marginálnym spôsobom sa zaoberá problémami,

73_ JURÍČKOVÁ, Elena: Elena Juríčková o detskom divadle. In Javisko, 1969, roč. 1, č. 4, s. 113.

74_ Podľa TENČÍK, František: Poznáme detského diváka. In Javisko, 1969, roč. 1, č. 10, s. 302 – 304.

75_ Podľa JARIABEKOVÁ, Ružena: Dramatizácia – ako a prečo. In Javisko, 1975, roč. 7, č. 5, s. 122 – 123.

76_ Podľa LUCKÝ, Marián: Slovo o detskom divákovi. In Javisko, 1976, roč. 8, č. 3, s. 76 – 79.

77_ Podľa ŠKOVIERA, Albín: Vplyv pohybu a slova v improvizáciách na psychiku dieťaťa. In Javisko, 1977, roč. 9, č. 7, s. 186 – 187.

78_ Podľa ŠKOVIERA, Albín: Divadlo hrané deťmi – želania a skutočnosť. In Javisko, 1980, roč. 12, č. 4, s. 200 – 203 a ŠKOVIERA, Albín: Divadlo hrané deťmi – želania a skutočnosť. In Javisko, 1980, roč. 12, č. 5, s. 236 – 239.

79_ MAŠATOVÁ, Milada: Priestor pre dramatickú výchovu. In Javisko, 1979, roč. 11, č. 3, s. 97 – 98.

80_ ČEPOŘANOVÁ, Drahomíra: Divadlo a deti – deti a divadlo. In Javisko, 1979, roč. 11, č. 10, s. 312 – 313; ČEPOŘANOVÁ, Drahomíra: Divadlo a deti – deti a divadlo. In Javisko, 1979, roč. 11, č. 11, s. 343 – 345.

81_ Podľa ČERNÝ, Jaroslav: Dramatická výchova – funkcia, metóda a prax. In Javisko, 1987, roč. 19, č. 4, s. 165 – 174.

82_ Podľa LUCKÝ, Marián: Psychologické a pedagogické aspekty detskej dramatickej činnosti. In Javisko, 1987, roč. 19, č. 4, s. 155 – 176.

83_ Podľa CESNAKOVÁ-MICALCOVÁ, Milena: Výchova hrou. Odkaz J. A. Komenského. In Javisko, 1987, roč. 19, č. 4, s. 197 – 199.

84_ Podľa LUCKÝ, Marián: Realita detí a umenie. In Javisko, 1989, roč. 21, č. 8, s. 460.

85_ Podľa BLAHO, Vladimír: Divadelná výchova vlastne nejestvuje. In Javisko, 1989, roč. 21, č. 6, s. 89.

86_ Podľa NOVOTNÁ, Anna: Výchova k aktívnemu divadelníctvu v Dánsku. In Javisko, 1989, roč. 21, č. 9, s. 519 – 520.

87_ Podľa ŠÁRIK, Ľubomír: Medzi estetikou, umením a pragmatizmom. In Javisko, 1998, roč. 30, č. 9, s. 1.

88_ Podľa JÁNOŠÍKOVÁ, Martina: Dramatická výchova a tvorivá dramatika. In Javisko, 2007, roč. 39, č. 1, s. 19 – 22.

89_ Podľa SKOŘEPOVÁ, Alexandra: Štruktúrovaná dramatická hra. In Javisko, 2007, roč. 39, č. 1, s. 23 – 26.

90_ Podľa LUKNÁR, Ladislav: Úprava dramatického diela. In Javisko, 1972, roč. 4, č. 2, s. 52.

91_ Podľa ČAJKOVÁ, Jaroslava – VIZÁR, Damian: Dráma a happening. In Javisko, 1990, roč. 22, č. 10, s. 619 – 623.

92_ Podľa MURIN, Michal: Tvorivá dielňa legendárneho amerického súboru v Brne, 23. augusta 1990. The Living Theatre – divadlo ako politika. In Javisko, 1990, roč. 22, č. 12, s. 756 – 757.

93_ Podľa - akr - : Dráma a jej tlačaná podoba. In Javisko, 1994, roč. 26, č. 7/8, s. 66 – 67.

ktoré súvisia s teóriou divadla či teóriou drámy. V roku 2015 časopis priniesol veľmi zaujímavú reakciu na ďalší aktuálny fenomén, a to dokumentárnu drámu. Príspevok Diany Laciakovej s názvom *Kde sa vzalo a prečo nás oslovuje dokumentárne divadlo* sa ňou zaoberá v súvislosti s inscenačnou tvorbou, poukazuje na jej nemecké korene (E. Piscator, H. Schüller, B. Brecht a i.), analyzuje súčasné teórie a vyjadruje sa aj k súčasnému dokumentárnemu divadlu na Slovensku.⁹⁴ Z metodologického hľadiska je veľmi podnetný príspevok Slávy Daubnerovej s názvom *Dokumentárna monodráma M. H. L.*, v ktorom veľmi podrobne opísala spôsob vzniku vlastnej autorskej inscenácie M. H. L. o Magde Husákovskej Lokvencovej.⁹⁵

Profesii herectva sa aj z hľadiska *teórie herectva* v časopise dáva pomerne veľký priestor. Spomeniem napríklad články *Zápisky z hereckej tvorby* od Emila Holečku (1969), ktoré sú interpretáciou myšlienok o herectve Karola L. Zachara, autorovho učiteľa herectva. Zaberal sa v nich okrem iného dôležitosťou precítenia a vnímania vlastného pohybu a potrebou výberovej pozornosti, vďaka ktorej vieme, čo je dostačujúce a čo zbytočné.⁹⁶ Rad článkov publikoval napríklad aj Anton Kret. Jedným z prvých je napríklad príspevok s názvom *Herectvo – postać a zmysel javiskového života* (1976), v ktorom sa pri definovaní pojmu herectvo zaoberal aj pohľadmi Richarda Wagnera, Charlieho Chaplina, Konstantina Sergejeviča Stanislavského, Vsevoloda Emileviča Mejercholda či iných na jeho zmysel a funkciu a kládol si otázku o hlavných znakoch divadelnej štylizácie.⁹⁷ V roku 1980 nájdeme v čísle 12 príspevok s názvom *Herecké prevtelenie a osobnosť herca* z pera toho istého autora, v ktorom sa otázkou prevtelenia herca do postavy zaoberal aj v porovnaní so Shakespearovou dobou, naturalizmom, Bertoltom Brechtom atď.⁹⁸ V roku 1985 vznikla v autorstve Oldřicha Kužileka séria jedenástich článkov s názvom *Herecké cvičenia* (č. 1 – 11), v ktorých metodicky presne vysvetlil význam veľkého množstva cvičení, ktoré majú napomôcť pri príprave amatérskych hercov. Odlišný uhol pohľadu si zvolil Petr Pavlovský v príspevku s názvom *Závažný faktor pri výchove hercov: PUBLIKUM* (1987). Prítomnosť publika v procese výučby moderného herectva považoval za nevyhnutnosť, pretože druhá polovica 20. storočia priniesla potrebu kontaktného herectva, pre ktoré musí byť herec vychovávaný.⁹⁹ Téma *herectva* sa stala hlavnou v čísle 3 v roku 2006, príspevky však boli väčšinou zamerané na špecifiká hereckej práce v amatérskom divadle v historickom a kritickom rozmere. V čísle 1 v roku 2013 priniesol časopis opäťovne rad veľmi zaujímavých a podnetných príspevkov, a to na tému *improvizácie*. Napríklad príspevky Kristíny Chmelíkovej¹⁰⁰, Jána H. Mikuša¹⁰¹ či Natálie Oravcovovej¹⁰² okrem jasne vymedzenej a používanej terminológie priniesli aj rad konkrétnych príkladov z metodiky a metodológie k rôznym formám improvizácie.

Profesia *scénografie* je mapovaná taktiež z teoretického a pragmatického hľadiska. Napríklad číslo 3/1969 obsahuje v rubrike *Drobné rady pre najmenšie a začínajúce súbory* s podnadpisom *Kaširovanie* podrobný návod, ako kaširovať hlavu bábk.¹⁰³ Ďalšie čísla sa venovali otázkam výrazu bábok, v čísle 6/1969 Rudolf Zezula vysvetľoval základné zvukové prístroje, nástroje a predmety ako búrkový (hromový) plech, vetrostroj, dažďostro, vrzostroj

94_ Podľa LACIAKOVÁ, Diana: Kde sa vzalo a prečo nás oslovuje dokumentárne divadlo. In Javisko, 2015, roč. 47, č. 1, s. 2 – 4.

95_ Podľa DAUBNEROVÁ, Sláva: Dokumentárna monodráma M. H. L. In Javisko, 2015, roč. 47, č. 1, s. 7 – 15.

96_ Podľa HOLEČKA, Emil: Zápisky z hereckej tvorby. In Javisko, 1969, roč. 1, č. 1, s. 23 – 24 a podľa HOLEČKA, Emil: Zápisky z hereckej tvorby. In Javisko, 1969, roč. 1, č. 2, s. 56 – 57.

97_ Podľa KRET, Anton: Herectvo – postać a zmysel javiskového života. In Javisko, 1976, roč. 8, č. 10, s. 297 – 298; KRET, Anton: Herectvo – postać a zmysel javiskového života II. In Javisko, 1976, roč. 8, č. 11, s. 322 – 324; KRET, Anton: Herectvo – postać a zmysel javiskového života III. In Javisko, 1976, roč. 8, č. 12, s. 357 – 359.

98_ Podľa KRET, Anton: Herecké prevtelenie a osobnosť herca. In Javisko, 1980, roč. 12, č. 12, s. 669 – 672.

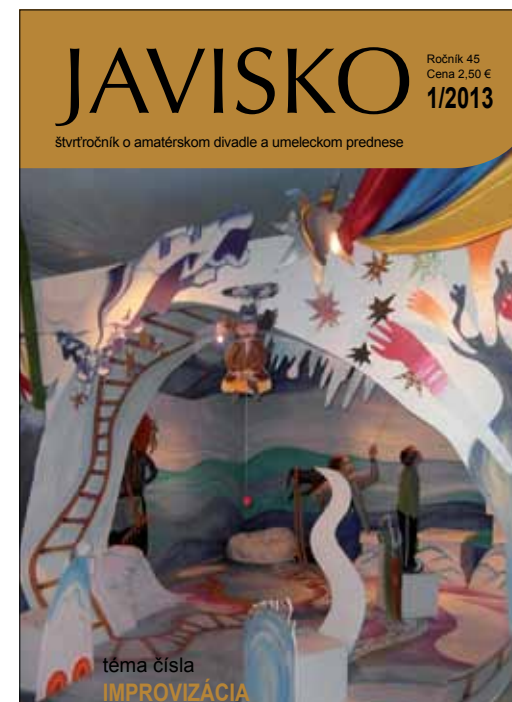
99_ Podľa PAVLOVSKÝ, Petr: Závažný faktor pri výchove hercov: PUBLIKUM. In Javisko, 1987, roč. 19, č. 7, s. 380 – 382.

100_ Podľa CHMELÍKOVÁ, Kristína: Kontaktná improvizácia – dialóg tiel. In Javisko, 2013, roč. 45, č. 1, s. 4 – 6.

101_ Podľa MIKUŠ, H. Ján: Základy totálnej improvizácie. Metodológia improvizácie a jej pravidlá (z pedagogickej praxe vo výučbe herectva na konzervatóriu). In Javisko, 2013, roč. 45, č. 1, s. 7 – 8.

102_ Podľa ORAVCOVÁ, Natália: Zahrajme sa, zabavme sa, alebo niekoľko nápadov, ako rozohrať improvizáciu. In Javisko, 2013, roč. 45, č. 1, s. 8 – 9.

103_ Podľa ZEZULA, Rudolf: Drobné rady pre najmenšie a začínajúce súbory. Kaširovanie. In Javisko, 1969, roč. 1, č. 3, s. 92.



Na obálke záber z výstavy v Bibiane Zimkova zima.



téma budúceho čísla
CIRKUS, ULICA A DIVADLO

Na zadnej strane obálky
Bábkové divadlo Kukulu.
Obe foto N. Oravcová.

a i., v ďalších číslach a ročníkoch sa zaoberal zhotovením základných typov bábok.¹⁰⁴ Témou bábok v televízii sa zaoberal príspevok Tatiany Kovačevičovej s názvom *Umenie pre deti*.¹⁰⁵ V roku 1973 začal Ján Zavarský uverejňovať sériu článkov s názvom *Kapitolky zo scénografie*, ktoré sa neskôr stali základom jeho monografie s rovnomeným názvom. Prvý príspevok sa venoval scénografii starovekého Egypta¹⁰⁶, ďalšie starovekému Grécku, maske a kostýmu, ktoré používalo, starovekému rímskemu divadlu, stredovekému náboženskému i svetskému divadlu atď. až po súčasnosť. Články prinášali okrem presnej terminológie i pohľad na funkciu scénografie v danom slohovom období. Na túto rubriku nadviazala Jarmila Opletalová ďalšou s názvom *Kapitolky o kostýme*. V prvom príspevku *Prečo divadelný kostým?* sa zaoberala funkciou divadelného kostýmu z teoretického hľadiska a uviedla príklady z histórie starovekého gréckeho divadla. V ďalších častiach pokračovala poukazovaním na špecifiká kostýmu až do súčasnosti.¹⁰⁷ V rokoch 2006, 2010 a 2013 sa vždy samostatné čísla v hlavnej téme venovali *problematike priestoru* vo veľmi veľkej šírke – z hľadiska dramatického, divadelného, javiskového alebo hľadiskového, v exteriérovej alebo interiérovej situácii. Základnými typmi priestoru vrátane dramatického sa zaoberala napríklad Božena Čahojová¹⁰⁸, Dagmar Inštitutorisová sa z interpretačného hľadiska zaoberala vzťahom slova a priestoru¹⁰⁹, Ľubomír Vajdička zasa dramatickým priestorom pri vytváraní javiskovej postavy v prepojení na režijnú i scénografickú koncepciu, pričom využíval konkrétne príklady zo svojej režisérскеj praxe.¹¹⁰ Scénografické tvorbe sa venovali dva príspevky. Michal Vajdička sa zaoberal¹¹¹ funkciou svetla pri vytváraní atmosféry inscenácie, Ján Zavarský¹¹² tému analyzoval komplexnejšie vo vzťahu priestor - scéna - farba, pričom obaja v príspevkoch uviedli praktické príklady. V každom príspevku sa vždy vymedzovala podtéma z teoretického hľadiska. Príspevky Vladimíra Martiniho s názvom *Divadlo v plenéri*¹¹³ a Petra Jankú *ETUD alebo site specific?*¹¹⁴ priniesli veľmi exaktné vymedzenie danej problematiky, ktoré však taktiež vyšlo z ich osobnej tvorivej skúsenosti. Číslo 3 v roku 2013 sa zameriavalo na ďalšie formy exteriérového divadla ako pouličné divadlo, happening, historický šerm a divadlo a i.

Príspevkom do *teórie réžie* je napríklad článok Ladislava Čavojského *Ako sa kedysi u nás režírovalo* (1972)¹¹⁵, ktorý je zároveň historickým ponorom do ochotníckej réžie v časoch, keď režisér bol riaditeľom, všetko organizoval a zodpovedal za celú prevádzku divadla. Jozef Mistrík sa v článku s názvom *Režirovať, a či len konzultovať* (1972) zaoberal otázkou práce s recitátorom na úrovni réžie alebo konzultácie, pričom sa jednoznačne prikláňal na stranu konzultovania pri výstavbe prednesu.¹¹⁶ Peter Karvaš sa k téme pripojil dvomi príspevkami. V článku s názvom *K tradičným úlohám režiséra* (1981) je pre neho režisér nielen tým, kto realizuje špecifickú režijnú dramaturgiu, ale aj tým, kto ako „... jediný tvorivý činiteľ divadla (...) tvorí bez vlastného materiálu – ale postupmi všetkých ostatných umení a ich materiálmi utvára ucelený celok a tvar...“¹¹⁷ V článku s názvom *Režisér ako tlmočník drámy* už jednoznačne

chápe režiséra ako šéfdramaturga každého predstavenia, divadelného diela, ktorý rozhoduje o celkovom tvare každej divadelnej správy.¹¹⁸

Problematickou *teóriou dramaturgie* sa esejistickým spôsobom zaoberal príspevok Antona Semka (Kreta) s názvom *Dramaturg je, keď...* (1974), v ktorom si autor kládol základnú otázku o zmysle a funkcii dramaturga v slovenskom i zahraničnom divadle. Mohol by byť napríklad „iba“ asistentom režiséra, ktorý si veľa vecí z bežnej práce dramaturga dokáže urobiť sám? Podrobne tiež vysvetlil rozdiel medzi starým a novým ponímaním práce dramaturga. Videl ho predovšetkým v zameraní na režijnú koncepciu, ktoré je typické pre nový typ práce dramaturga.¹¹⁹ Záverečná časť cyklu je praktickou ukážkou dramaturgického rozboru divadelnej hry, a to *Statky-zmätky* od Jozefa Gregora-Tajovského. Príspevok má názov *Metodika dramatického rozboru hry*.¹²⁰ Samostatnou témou sa problematika dramaturgie stala v prvom čísle v roku 2010, príspevky sa vo veľkej miere venovali aj teoretickému vymedzeniu pojmu a vysvetľovaniu základných tematických okruhov s tým spätých. V prvom príspevku s názvom *Dramaturg nie je (iba) demiurg* Anton Kret okrem iného upozornil na skutočnosť, že je rozdiel medzi východoeurópskym chápaním dramaturgie a jej vnímaním v iných kultúrnych podmienkach. V našich podmienkach je teda dramaturg v prvom rade lektor textov, potom „... upravovateľ, redaktor a korektor...“¹²¹ Očakáva sa tiež od neho, že bude syntetizovať teóriu a dejiny odboru a doby, ktoré sú pre inscenovanie textu hlavné, s režijnou koncepciou.¹²² Peter Pavlac v článku s názvom *Dobré divadlo v superpozícii stavov, alebo pokus ne-konfrontovať inscenáciu pravidelnej dramaturgie* (Jean Anouilh: *Tanec toreadorov*, Činohra SND, réžia Ľubomír Vajdička) s inscenáciou dramaturgie nepravidelnej (Hollyroth, Činohra SND, scenár a réžia Rastislav Ballek) sa venoval analýze svojich dramaturgií v Činohre Slovenského národného divadla optikou chápania nepravidelnosti v divadelnej tvorbe ovplyvnenou Petrom Scherhauerom.¹²³ Dramaturgii ochotníckych divadiel a jej špecifikám aj v historickom pohľade na významné umelecké počiny sa vo svojom príspevku s názvom *Dramaturgia ochotníckeho divadla* venoval Vladimír Štefko.¹²⁴ Karol Horák sa v príspevku nazvanom *V meandroch dramaturgie* okrem terminologickej úvahy nad pojmom dramaturgie zaoberal aj špecifikami vlastnej dramaturgie v profesionálnych repertoárových a neprofesionálnych podmienkach, kde ju chápal ako nepravidelnú, spojenú s autorským, hlavne vysokoškolským divadlom. Súčasťou príspevku sú aj rozbor dramaturgií inscenácií, ktoré zrealizoval vo vysokoškolskom prostredí či už v rámci Študentského divadla FF Univerzity P. J. Šafárika (Prešovskej univerzity), alebo v rámci Akademického Prešova.¹²⁵ V príspevku s názvom *Dramaturgia v ochotníckom bábkovom divadle* Mišo A. Kováč na základe precízneho teoretického a historického pohľadu na dramaturgiu konštatoval: „Dramaturgia slovenského ochotníckeho bábkového divadla sa postupne presadila nielen autorsky, ale aj poeticko-štylovým nadväzovaním či vkorenením do tradícií, ktoré ju predchádzali.“¹²⁶

104_ Podľa ZEŽULA, Rudolf: Drobné rady pre najmenšie a začínajúce súbory. In Javisko, 1971, roč. 3, č. 1, s. 48; ZEŽULA, Rudolf: Drobné rady pre najmenšie a začínajúce súbory. In Javisko, 1971, roč. 3, č. 5, s. 148 – 149 a i.

105_ Podľa KOVAČEVIČOVÁ, Tatiana: Umenie pre deti. In Javisko, 1971, roč. 3, č. 1, s. 17 – 19.

106_ Podľa ZAVARSKÝ, Ján: Kapitoly zo scénografie. In Javisko, 1973, roč. 5, č. 4, s. 112 – 113.

107_ Podľa OPLETALOVÁ, Jarmila: Kapitoly o kostýme. Prečo divadelný kostým? In Javisko, 1975, roč. 7, č. 8, s. 249 – 250; OPLETALOVÁ, Jarmila: Prečo divadelný kostým? In Javisko, 1975, roč. 7, č. 9, s. 278 – 279; OPLETALOVÁ, Jarmila: Kapitoly o kostýme. Divadelný kostým v dejinách (Commedia dell'arte). In Javisko, 1975, roč. 7, č. 10, s. 297 – 299; OPLETALOVÁ, Jarmila: Kapitoly o kostýme. Divadelný kostým v dejinách (Baroko). In Javisko, 1975, roč. 7, č. 11, s. 334 – 335.

108_ Podľa ČAHOJOVÁ, Božena: Priestory v divadle. In Javisko, 2006, roč. 38, č. 1, s. 2.

109_ Podľa INŠTITUTORISOVÁ, Dagmar: Slovo a priestor. In Javisko, 2006, roč. 38, č. 1, s. 3 – 4.

110_ Podľa VAJDIČKA, Ľubomír: Priestor ako vyjadrenie vnútorného stavu postáv. In Javisko, 2006, roč. 38, č. 1, s. 5 – 9.

111_ Podľa VAJDIČKA, Michal: Funkcia svetla v divadelnom priestore. In Javisko, 2006, roč. 38, č. 1, s. 10 – 11.

112_ Podľa ZAVARSKÝ, Ján: Priestor, scéna a farba v súčasnom divadle. In Javisko, 2006, roč. 38, č. 1, s. 12 – 13.

113_ Podľa MARTINI, Vladimír: Divadlo v plenéri. In Javisko, 2010, roč. 42, č. 4, s. 4 – 5.

114_ Podľa JANKÚ, Peter: ETUD alebo site specific? In Javisko, 2010, roč. 42, č. 4, s. 7 – 9.

115_ Podľa ČAVOJSKÝ, Ladislav: Ako sa kedysi u nás režírovalo. In Javisko, 1972, roč. 4, č. 3, s. 70 – 71.

116_ Podľa MISTRÍK, Jozef: Režirovať, a či len konzultovať. In Javisko, 1972, roč. 4, č. 8, s. 238.

117_ KARVAŠ, Peter: K tradičným úlohám režiséra. In Javisko, 1981, roč. 10, č. 9, s. 537.

118_ Podľa KARVAŠ, Peter: K tradičným úlohám režiséra. In Javisko, 1981, roč. 10, č. 9, s. 672.

119_ Podľa SEMKO, Anton: Dramaturg je, keď... In Javisko, 1974, roč. 6, č. 1, s. 35; SEMKO, Anton: Dramaturg je, keď... In Javisko, 1974, roč. 6, č. 3, s. 72 – 73; SEMKO, Anton: Dramaturg je, keď... In Javisko, 1974, roč. 6, č. 4, s. 100 – 101; SEMKO, Anton: Dramaturg je, keď... In Javisko, 1974, roč. 6, č. 5, s. 131 – 132; SEMKO, Anton: Dramaturg je, keď... In Javisko, 1974, roč. 6, č. 6, s. 162 – 163.

120_ Podľa SEMKO, Anton: Metodika dramatického rozboru hry (J. Gregor-Tajovský: Statky-zmätky). In Javisko, 1974, roč. 6, č. 7, s. 145 – 147.

121_ KRET, Anton: Dramaturg nie je (iba) demiurg. In Javisko, 2010, roč. 42, č. 1, s. 2.

122_ Ibid.

123_ Podľa PAVLAC, Peter: Dobré divadlo v superpozícii stavov, alebo pokus ne-konfrontovať inscenáciu pravidelnej dramaturgie (Jean Anouilh: Tanec toreadorov, Činohra SND, réžia Ľubomír Vajdička) s inscenáciou dramaturgie nepravidelnej (Hollyroth, Činohra SND, scenár a réžia Rastislav Ballek). In Javisko, 2010, roč. 42, č. 1, s. 3 – 6.

124_ Podľa ŠTEFKO, Vladimír: Dramaturgia ochotníckeho divadla. In Javisko, 2010, roč. 42, č. 1, s. 6 – 8.

125_ Podľa HORÁK, Karol: V meandroch dramaturgie. In Javisko, 2010, roč. 42, č. 1, s. 8 – 12.

126_ KOVÁČ, A. Mišo: Dramaturgia v ochotníckom bábkovom divadle. In Javisko, 2010, roč. 42, č. 1, s. 16.

Časopis sa venoval aj *teórii scénickej hudby*. Niekoľko príspevkov napísal Belo Felix. Napríklad v roku 1988 publikoval článok *Hudobná zložka v divadle hnanom deťmi*, v ktorom sa podrobnejšie venoval aj štyrom základným hudobným prejavom detí, a to: spevu, hre na ľahko ovládateľných nástrojoch, spojeniu hudby s pohybom a pokusom o vlastnú tvorbu.¹²⁷ Podobnou témou sa zaoberal aj v ďalšom príspevku s názvom *Princípy tvorby a výberu hudby v detskom divadle* (2008), kde formuloval hlavné princípy scénickej hudby v detskom divadle ako primeranú náročnosť, súlad so zameraním inscenácie, vyváženosť jednotlivých zložiek atď.¹²⁸ V príspevku s názvom *Hudba v kresťanskom divadle* (2015) okrem historického exkurzu predstavil aj jej základné funkcie, za ktoré považuje ilustratívnosť, vyjadrenie reálnych zvukov a vyvolávanie psychických stavov.¹²⁹ V roku 1990 vznikla séria článkov Ireny Berkovičovej s názvom *(Prečo) je scénická hudba popoluškou medzi hudobnými žánrami?* Súčasťou témy boli aj ankety, na ktoré odpovedali napríklad dramaturg Milan Materák, divadelný režisér Miro Košický, televízny a filmový režisér Ľubomír Kocka a i. Hlavnou úlohou bolo nielen zmapovať súčasné problémy scénickej hudby, ale aj definovať jej podstatu a funkciu v rôznych typoch dramatických umení, ak má byť úspešnou zvukovo-obrazovou, prípadne hudobno-slovnou synestéziou s jedinečným hudobným riešením, invenciou a talentom skladateľa s estetickým názorom.¹³⁰ Hodnotný bol aj príspevok Róberta Mankoveckého s názvom *Scénická hudba v činohernom divadle* (2008). Venoval sa v ňom rozdielom medzi autonómnym a scénickým princípom hudby, členil scénickú hudbu na autorskú, reprodukovateľnú a živú a zaoberal sa ňou aj z hľadiska semiotiky.¹³¹

Problematika hudobného divadla sa pomerne široko venovalo číslo 2 v roku 2015. Vladimír Blaho napríklad v príspevku s názvom *O druhoch hudobného divadla* sa zaoberal jeho základnými druhmi ako opera, opereta, muzikál, hudobná komédia a hra so spevmi¹³², Peter Oravec uverejnil dva príspevky na tému muzikálového herectva a scénickej a kostýmovej výpravy¹³³ atď.



Javisko
4/1983.



Javisko
11/1986.

127_ Podľa FELIX, Belo: Hudobná zložka v divadle hnanom deťmi. In Javisko, 1986, roč. 18, č. 10, s. 505 – 507.

128_ Podľa FELIX, Belo: Princípy tvorby a výberu hudby v detskom divadle. In Javisko, 2008, roč. 40, č. 4, s. 4 – 6.

129_ Podľa FELIX, Belo: Hudba v kresťanskom divadle. In Javisko, 2015, roč. 47, č. 3, s. 12 – 16.

130_ Podľa BERKOVIČOVÁ, Irena: (Prečo) je scénická hudba popoluškou medzi hudobnými žánrami? In Javisko, 1990, roč. 22, č. 7, s. 425; BERKOVIČOVÁ, Irena: (Prečo) je scénická hudba popoluškou medzi hudobnými žánrami? II. Hudba je ľudským hlasom. In Javisko, 1990, roč. 22, č. 8, s. 564 – 566; BERKOVIČOVÁ, Irena: (Prečo) je scénická hudba popoluškou medzi hudobnými žánrami? III. Hudba je kultúra príčinou alebo dôsledkom ekonomiky? In Javisko, 1990, roč. 22, č. 10, s. 617 – 619; BERKOVIČOVÁ, Irena: Vzdelanie a kultúra = silná ekonomika. Anketa o scénickej hudbe. In Javisko, 1990, roč. 22, č. 11, s. 682 – 685 a BERKOVIČOVÁ, Irena: Keď teóriu realizujeme aj v praxi. Anketa o scénickej hudbe. In Javisko, 1990, roč. 22, č. 12, s. 741 – 745.

131_ Podľa MANKOVECKÝ, Róbert: Scénická hudba v činohernom divadle. In Javisko, 2008, roč. 40, č. 4, s. 2 – 4.

132_ Podľa BLAHO, Vladimír: O druhoch hudobného divadla. In Javisko, 2015, roč. 47, č. 2, s. 2 – 4.

133_ Podľa ORAVEC, Peter: Muzikálové herectvo. In Javisko, 2015, roč. 47, č. 2, s. 5 – 7; ORAVEC, Peter: Scénická a kostýmová výprava v muzikáli. In Javisko, 2015, roč. 47, č. 2, s. 11 – 14..

Problémy *divadelnej kritiky* sa stali individuálnou či hlavnou témou časopisu viac ráz. V roku 1970 sa napríklad v príspevku s názvom *Ako hodnotiť ochotníkov* Vít Hejný zaoberal otázkami hodnotenia odborných komisií. Príspevok vznikol na základe zasadnutia Zväzu divadelných ochotníkov na Slovensku 21. 11. 1969, ktoré sa tejto téme venovalo. K hlavným zásadám priradil: vyvolanie záujmu o hodnotenie, diferencovanie umeleckého prejavu, respektovanie svojbytnosti umeleckého prejavu, zrozumiteľnosť a výchovné poslanie.¹³⁴ V roku 1973 tému otvorila tentoraz redakcia Javiska obsiahlou anketou *Kritizujem, kritizuješ, kritizujú* so šiestimi otázkami, na ktoré odpovedali predstavitelia štátnych inštitúcií a amatérskych či profesionálnych divadelných súborov. Otázky sa vzťahovali nielen na základné funkcie divadelnej kritiky, ale aj početnosť kritickej obce či potrebnosť kritiky.¹³⁵ V roku 1974 anketu ukončila sumarizujúcou úvahou Oľga Lichardová v článku s rovnomeným názvom. Jeho súčasťou bolo aj konštatovanie, že súbory požadujú hodnotenia inscenácií nielen z pohľadu kvality artefaktu, ale aj spoločenského prostredia, v ktorom divadlo pôsobí.¹³⁶ V čísle 5 v tom istom roku bola ešte uverejnená diskusia k téme ankety Ivana Šenšela a redakcie.¹³⁷ Na tému divadelnej kritiky v časopise publikoval rad príspevkov aj Móric Mittelmann-Dedinský. Úvodný príspevok s názvom *Kritika a divadelná kritika. O umeleckej kritike vôbec* (1975) sa zameriaval na etymológiu pojmu kritika a jeho vymedzenie v historickom kontexte¹³⁸, v druhej časti s názvom *Kritika a divadelná kritika. Zvláštnosti divadelnej kritiky* rozoberal tento pojem aj z pohľadu dejín divadelnej kritiky.¹³⁹ V ďalšom príspevku s názvom *Kritika a divadelná kritika* sa zaoberal prepojeniami kritiky s divadelnou kritikou z historického hľadiska.¹⁴⁰ V poslednej sérii článkov s názvami *Postupy divadelnej kritiky. Metódy a meradlá*, *Postupy divadelnej kritiky II.*, *Postupy divadelnej kritiky III.*, *Postupy divadelnej kritiky IV.* a *Postupy divadelnej kritiky V. Slovo na záver* sa zameriaval hlavne na uvádzanie ukážok z kritík, ktoré sa naozaj kriticky vyjadrovali k inscenáciám.¹⁴¹ Samostatne sa téme divadelnej kritiky časopis venoval v roku 2009. V čísle 1 s názvom *Hodnotenie a kritika* nájdeme príspevky, ktoré mapovali súčasný stav divadelného kritického myslenia (Vladimír Štefko), zaoberali sa rozdielmi medzi hodnotením detských súborov a súborov dospelých (Ľubomír Šárik) či prinášali pohľad psychológa na činnosť divadelných kritikov (Ivan Vyskočil). Z metodologického hľadiska je inšpiratívny príspevok *Ako na recenziu divadelného diela?* od Daniely Evjákovskej, v ktorom podrobne opísala jednotlivé kroky pri tvorbe recenzie.¹⁴²

Teória divadla v *knížnych podobách* má väčšinou dve základné podoby: informatívnu a interpretačnú, z ktorých sa čitateľ o téme dozvedal výkladovým a osobnostným spôsobom. Takýmto spôsobom bola prezentovaná napríklad monografia *Estetika dramatických umení* Otakara Zicha v rubrike *Z knižnej poličky*. Autorom článku bol český dramaturg a divadelný kritik Jaroslav Černý. O monografii písal spôsobom, ktorým vysvetlil jej význam aj z osobného pohľadu, a dokonca sa priznal k fascinácii schémou o vzniku divadla, ktorá je súčasťou

134_ Podľa HEJNÝ, Vít: Ako hodnotiť ochotníkov. In Javisko, 1970, roč. 2, č. 1, s. 33 – 35.

135_ Podľa Redakcia: Kritizujem, kritizuješ, kritizujú... In Javisko, 1973, roč. 5, č. 10, s. 293 – 296; Redakcia: Kritizujem, kritizuješ, kritizujú... In Javisko, 1973, roč. 5, č. 11, s. 327 – 328; Redakcia: Kritizujem, kritizuješ, kritizujú... In: Javisko, 1973, roč. 5, č. 12, s. 363 – 365; Redakcia: Kritizujem, kritizuješ, kritizujú... In Javisko, 1974, roč. 6, č. 1, s. 22 – 23; Redakcia: Kritizujem, kritizuješ, kritizujú... In Javisko, 1974, roč. 6, č. 2, s. 40 – 43.

136_ Podľa LICHARDOVÁ, Oľga: Kritizujem, kritizuješ, kritizujú... In Javisko, 1974, roč. 6, č. 4, s. 103.

137_ Podľa ŠENŠEL, Ivan: Diskusia. In Javisko, 1974, roč. 6, č. 5, s. 133 – 134.

138_ Podľa DEDINSKÝ, Móric Mittelmann: Kritika a divadelná kritika. O umeleckej kritike vôbec. In Javisko, 1975, roč. 7, č. 6, s. 167 – 169.

139_ Podľa DEDINSKÝ, Móric Mittelmann: Kritika a divadelná kritika. O umeleckej kritike vôbec. In Javisko, 1975, roč. 7, č. 7, s. 208 – 209.

140_ Podľa DEDINSKÝ, Móric Mittelmann: Kritika a divadelná kritika. In Javisko, 1975, roč. 7, č. 8, s. 239 – 240.

141_ Podľa DEDINSKÝ, Móric Mittelmann: Postupy divadelnej kritiky. In Javisko, 1975, roč. 7, č. 9, s. 276 – 277; DEDINSKÝ, Móric Mittelmann: Postupy divadelnej kritiky II. In Javisko, 1975, roč. 7, č. 10, s. 295 – 296; DEDINSKÝ, Móric Mittelmann: Postupy divadelnej kritiky III. In Javisko, 1975, roč. 7, č. 11, s. 332 – 333; DEDINSKÝ, Móric Mittelmann: Postupy divadelnej kritiky IV. In Javisko, 1975, roč. 7, č. 12, s. 366 – 367.

142_ Podľa EVJÁKOVÁ, Daniela: Ako na recenziu divadelného diela? In Javisko, 2014, roč. 46, č. 1, s. 4 – 7.

článku, a na pomerne veľkej ploche sa venoval aj editorskej stránke jej vydania. Zameral sa i na predtextovú situáciu vzniku monografie, nie iba na jej recepčnú stránku. Jeho prístup je tiež typom holistickej (osobnostnej) interpretácie teoretického textu. Na spätosti autora hry a inscenátorov, ktorá sa prejavuje ako korešpondencia medzi poetikou textu a poetikou daného súboru, vymedzil základné východiská autorského divadla ako formy, pri ktorej sa „... predpokladá akási vlastná, špecifická (originálna, od iných divadiel sa odlišujúca) poetika, vlastný štýl, v krajných prípadoch dokonca aj vlastná ‚filozofia‘ – vlastný spôsob videnia sveta, špecifická hierarchia etických hodnôt a podobne“.¹⁴³

Časopis sa venoval aj otázkam divadla v *paradivadelnej situácii*. Napríklad téma *divadla a terapie* bola samostatnou témou v čísle 4/2003. Priniesla rad teoreticko-filozofických (D. Inštititorisová, J. Gajdoš) a historicky či kriticky zameraných príspevkov, ktoré tému vymedzili v jej základe. Napríklad Július Gajdoš poukázal na stálu platnosť Patočkovho chápania katharzis, ktorá sa dosahuje „... spojením strachu (fóbos) a súcitu (eleos). Je to však strach o druhého. Divák je teda svedkom a emocionálnym účastníkom tragédie, nie však jeho dominantnou postavou.“¹⁴⁴ Prvé príspevky však boli uverejnené už v roku 1969. Ingrid Lagerquist v článku s názvom *Hra ako liečebný prostriedok* prácu s bábkou odporúča ako najlepší prostriedok na odstraňovanie rôznych porúch správania detí - netrepezlivosti, nepokojnosti, neschopnosti sústrediť sa, neistoty, utiahnutosti a pod.¹⁴⁵ Podobnej téme sa venoval aj príspevok *Bábka v psychodiagnóze a psychoterapii detí* (1969) od Luisy Richterovej, v ktorom uviedla aj tabuľku radostných a smiechových reakcií detí vo veku 3 – 6, 6 – 11 a 11 – 15 rokov na inscenačné komponenty. Tabuľka vznikla na základe výskumu 25 predstavení. Všetky vekové skupiny z 26 komponentov v rôznych dramatických situáciách zhodne reagovali iba na jednu, a to na situáciu *Tajné pozorovanie*, v ktorej Gašparko sledoval zlodeja pri krádeži.¹⁴⁶ Podnetný bol tiež príspevok Milana Zvadu s názvom *Komunity bez hraníc* z čísla zameraného na tému divadla menších v roku 2012, v ktorom vymedzil pojem komunity aj z interkultúrneho hľadiska; základným východiskom bola však tvorba Divadla z pasáže.¹⁴⁷

Veľkým prínosom dodnes je aj rubrika *ABC divadelnej fotografie* od Jaromíra Svobodu, ktorá vychádzala pravidelne v roku 1976. Časopis sa významne zapojil aj do témy *dokumentácie divadelného umenia*, a to článkom Miša A. Kováča s názvom *DDD – Dokladáme divadelné dejiny. Metodická pomôcka k dokumentácii a prezentácii amatérskemu divadla na Slovensku* (2016). Jej výsledky sú však platné i pre profesionálne divadlo.¹⁴⁸

O teoretických príspevkoch, ktoré boli publikované v časopise Javisko, by sa dalo písať omnoho viac, či už z pohľadu tradičného, alebo iného modelu divadelného diela. Podstatné však je to, že Javisko v každom období svojej zložitej existencie prinášalo nielen správu o „povinnom“ stave myslenia o divadle, ale vždy aj o možnostiach otvoreného, iného a demokratického uvažovania o divadle.

143_ ČERNÝ, Jaroslav: Vyznanie po rokoch. In Javisko, 1988, roč. 20, č. 5, s. 282 – 284.

144_ GAJDOŠ, Július: Divadlo a terapia. In Javisko, 2003, roč. 35, č. 4, s. 4.

145_ Podľa LAGERQUIST, Ingrid: Hra ako liečebný prostriedok. In Javisko, 1969, roč. 1, č. 9, s. 269 – 271.

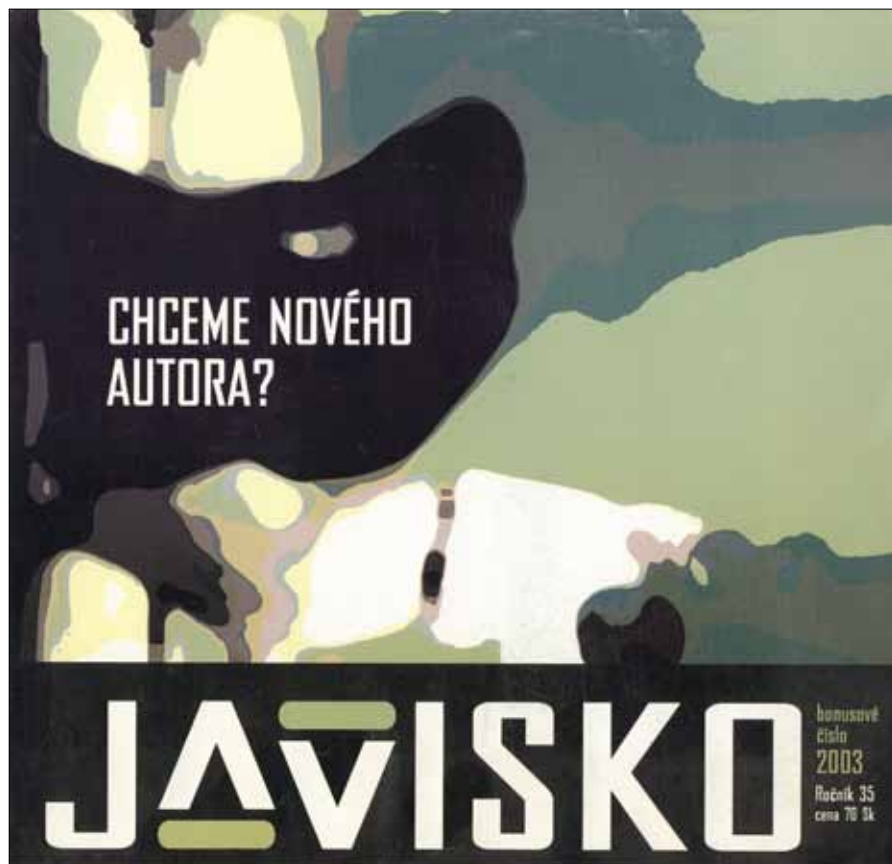
146_ Podľa RICHTEROVÁ, Luisa: Bábka v psychodiagnóze a psychoterapii. In Javisko, 1969, roč. 1, č. 9, s. 273.

147_ Podľa ZVADA, Milan: Komunity bez hraníc. In Javisko, 2012, roč. 44, č. 1, s. 2 – 3.

148_ Podľa KOVÁČ, A. Mišo: Dokladáme divadelné dejiny. Metodická pomôcka k dokumentácii a prezentácii amatérskemu divadla na Slovensku. In Javisko, 2016, roč. 48, č. 1, s. 2 – 9; KOVÁČ, A. Mišo: Dokladáme divadelné dejiny. Metodická pomôcka k dokumentácii a prezentácii amatérskemu divadla na Slovensku. In Javisko, 2016, roč. 48, č. 2, s. 2 – 6.



Na obálke DS Kdesi sa vzalo z Dolného Kubína v inscenácii Smola, môj, smola v réžii Marcely Krškovej. Foto F. Lašut.



Návrh obálky Marija Kovačević.



Monotematickosť Javiska

Mgr. art. Vladislava Fekete, ArtD.

Pre slovenský mediálny priestor nebol nikdy charakteristický nadmerný počet časopisov o divadle, ktoré by vychádzali v tom istom čase a navzájom sa dostávali do pozitívnej konfrontácie (tematickej či myšlienkovej). Zvyčajne sa nové časopisy objavovali ako reakcia na tie, ktoré práve zanikali, a preberali po nich uvoľnené miesto, šírku záberu a hĺbku poznania. Pre malé jazykové kultúry, akými je aj slovenská, prinášajú časopisy dôležité impulzy na analýzy jednotlivých oblastí často bez nároku na ich globálnejší ohlas. Treba si uvedomiť, že špecifikom takéhoto komunikačného priestoru je v našich podmienkach nekomerčný záber vydavateľov,¹ ale o to väčšia snaha po kvalitnej diseminácii vedeckých a výskumných informácií, ktoré sa v časopise objavujú.

Aj *Javisko* počas svojho pôsobenia často stálo vedľa iných divadelných časopisov, občas sa vymedzovalo jasným zacielením na neprofesionálne divadlo, občas preberalo funkciu jediného informačného časopisu o divadle a z času na čas stagnovalo, resp. jeho kontinuita sa prerušovala z ekonomických či iných dôvodov. Čo sa však tomuto časopisu nikdy nedalo uprieť, je jeho (okrem iných charakteristík) vzdelávací potenciál. Jednak súvisí s cieľovou skupinou, na ktorú bol počas päťdesiatich rokov svojej existencie najčastejšie orientovaný (neprofesionálni divadelníci, divadelné krúžky, osvetové centrá, voľnočasové centrá...), jednak toto jasné a presné ukotvenie prinášalo *Javisko* punc jedinečnosti a veľmi potrebné zdroje informácií z oblasti divadelnej vedy a výskumu, histórie i kritiky. Vzhľadom na známu a často vyzdvihovanú skutočnosť, ba priam raritu slovenského divadla, ktorá súvisí s veľmi tesnými väzbami medzi slovenskými profesionálnymi i neprofesionálnymi tvorcami (nielen tými umeleckými, ale i kritikmi a historikmi divadla), ktorí často paralelne spoluvytvárali dejiny slovenského divadla, *Javisko* nemožno úplne striktné vymedziť ako časopis zameraný iba na neprofesionálnu tvorbu a pre neprofesionálnych odberateľov. Ubralo by si samo na svojom vlastnom význame a užilo by pole svojho záberu.

Tento presah sa veľmi výrazne objavil práve na začiatku nového milénia, keď sa *Javisko* opäť raz dostalo do pozície takmer jediného zdroja aktuálnych informácií o divadle doma i v zahraničí. V tom čase (okrem akademického *Slovenského divadla* či nezávislého *Divadla v medzichase*, ktoré bolo zo začiatku svojej činnosti od roku 1996 orientované vo väčšej miere na zahraničné divadlo a kultúrne presahy, čo súviselo s jeho zameraním) neexistoval ďalší divadelný časopis na Slovensku, ktorý by výrazne dominoval a spĺňal funkciu informátora o divadelnom dianí. *Javisko* využilo tento vzduchoprázdny priestor a siahlo po témach, ktoré dovtedy neboli spracovávané časopisecky ani knižne², rozšírilo okruh svojich spolupracovníkov a začalo sa venovať tematicky príťažlivým oblastiam, ktoré boli v rovnakej miere orientované na profesionálne či neprofesionálne divadlo, divadelníkov a čitateľov.³

1_ Časy, keď divadelné časopisy zaznamenávali predaj niekoľko tisíc kusov, sú nenávratne preč. V súčasnosti sa eviduje celkový náklad jednotlivých časopisov v maximálnom počte 500 či 600 kusov.

2_ Mnohé z nich ani doteraz nie sú odborné spracované.

3_ V tom čase však silneli neprofesionálne súbory a pokračovala výrazná éra nezávislého divadla. Mnohé špičkové neprofesionálne súbory o sebe už hovorili ako o nezávislých zoskupeniach. Sami neprofesionálni divadelníci tak pociťovali zmenu referenčného rámca a otvárali mnohé diskusie na túto tému.

Redakcia v zložení Mária Jenčíková (šéfredaktorka) a Vladislava Fekete (redaktorka) sa rozhodla pre odvážny krok a od čísla 2/2002 sa začala dvojročná sezóna *Javiska* ako tematického časopisu. V tom čase bolo *Javisko* často jediným miestom, na ktorom sa preberali a analyzovali isté udalosti, osobnosti a fenomény slovenského divadla, veľmi dôležité aj pre historickú pamäť. Rozhodnutie redakcie pre monotematické čísla nepadlo náhodne, súviselo s celým radom okolností, do ktorých sa dostal časopis od januára 2002 už ako dvojmesačník (pravdepodobne pre ekonomické otázky): v tom čase silnelo médium internetu, ktoré hrozilo a stále hrozí pohltením klasických informačných časopisov, a na druhej strane aj nároky vtedajších čitateľov sa začali stupňovať. Redaktorka Vladislava Fekete v prvom úvodníku k tematickým číslam písala: „*A tak sme sa rozhodli pre monotematické prílohy, ktoré sa budú na určitý problém pozerat' z rôznych uhlov pohľadu. Okrem toho náš tip padol na témy, ktoré zatiaľ nie sú systematicky spracované: divadelná fotografia, súčasná slovenská dráma, scénický priestor a kostým, divadelný manažment, workshopy a performance na Slovensku, profesionálne kontra neprofesionálne divadlo (rozdiely a súvislosti). Oslovili sme široký okruh odborníkov, ktorí zareagovali promptne, a tak držite v ruke prvé monotematické číslo venované divadelnej fotografii. Chceli sme zachytiť nielen dokumentárny význam, ktorý jej nesporne patrí, ale aj jej umeleckú podobu.*“⁴

Monotematické zameranie v žiadnom prípade neznamenalo vyčlenenie neprofesionálneho divadla z rámcov časopisu, ako sa to následne často a mnohokrát zle interpretovalo. Požiadavka monotematickosti vyplynula aj z rozhovorov a debát na tému, aký časopis potrebujeme, čo by mohlo byť jeho jadrom v novej a meniacej sa divadelnej realite na Slovensku. Na festivaloch neprofesionálneho divadla (predovšetkým na Scénickej žatve) sa organizovali v tom čase panelové diskusie, workshopy, kreatívne dielne na nové témy a práve tieto sa dostávali do stredobodu záujmu *Javiska*. Celkovo vyšlo v rokoch 2002 a 2003 dvanásť monotematických čísel a jedno bonusové z roku 2003 *Chceme nového autora? Zborník o súčasnej dráme*. Časopis počas týchto dvoch rokov otvoril diskusie na témy: Divadelná fotografia (2/2002), Súčasná dráma (3/2002), Manažment a marketing umenia (4/2002), Divadelná kritika (5/2002), Amatér, profesionál, nezávislý I. (6/2002), Amatér, profesionál, nezávislý II. a Scénická žatva (7/2002), Hranice I. (1/2003), Hranice II. (2/2003), Umelecký program divadiel? (3/2003), Divadlo a terapia (4/2003), Divadlo a zábava (5/2003), Festivaly (6/2003).

Jediné číslo časopisu v roku 2004 sa venovalo problematike 82. ročníka festivalu Scénická žatva a jubilejnému 50. ročníku Hviezdoslavovho Kubína. Od tohto čísla sa koncepcia *Javiska* opäť zmenila a v roku 2005 sa z neho stal štvrťročník amatérského divadla a prednesu. K úvodníku šéfredaktorky Jaroslavy Čajkovej je pridaná aj citácia Andreja Zmečka, vtedajšieho generálneho riaditeľa sekcie umenia Ministerstva kultúry Slovenskej republiky, ktorý poskytol pre časopis rozhovor: „*Ministerstvo sa stotožnilo s názorom, ktorý artikulovali amatérski divadelníci a ich inštitúcie, ktoré hodnotili časopis Javisko ako dobrý, ale nie pre nich, čím sa znížil počet predplatiteľov. Okolo Javiska vznikla tvorivá diskusia medzi Divadelným ústavom, NOC a bývalou šéfredaktorkou Viki Janouškovou, či má Javisko vychádzať v NOC, Divadelnom ústave alebo vo voľnom prostredí...*

... reprofiláciu časopisu si vyžiadala klientela. Zároveň sme ňou artikulovali poslanie a ciele Národného osvetového centra a Divadelného ústavu a hľadáme odpoveď na otázku, či divadelný časopis v podobe *Javiska* z roku 2003 by nemal niekde existovať.“⁵

Z uvedenej odpovede môžeme predpokladať, že v roku 2004, teda v čase, keď boli dotácie pre *Javisko* pozastavené, prebiehali diskusie za zatvorenými dverami týkajúce sa ďalšej histórie nielen tohto časopisu, ale aj možných nástupcov monotematického *Javiska*. V tom čase sa aj v Divadelnom ústave konali prvé kroky k založeniu nového časopisu, na vytvorenie jeho koncepcie bol oslovený Vladimír Štefko. K vzniku nového časopisu reflektujúceho profesionálne divadlo však nedošlo, a tak divadelná verejnosť zostala dlhé sedemročné obdobie (od zániku *Teatra* v roku 2000 po vznik časopisu *kod – konkrétne o divadle* v roku 2007⁶) bez relevantnej kritической platformy profesionálneho divadla. Rekonštruujúcu udalosť, ktoré sa udiali v roku 2004, okrem spomínanej odpovede Andreja Zmečka, v ktorej informoval o diskusii na tému potreby závislých, ale aj nezávislých divadelných časopisov subvencovaných zo štátnych zdrojov, nemôžeme obísť slová šéfredaktora Ľubora Hallona (1/2004). Z jeho úvodníka sa dozvedáme, že osud *Javiska* je „spečatený“ a ďalšie dlhšie obdobie vychádzať nebude, resp. od roku 2005 už ako štvrťročník. „*Javisko síce vyšlo, ale to je iba spontánny nádyh nad vodou, pretože časopis sa ustavične zmieta vo vlnách štátom dotovanej kultúry. Je teda závislo-nezávislý, má ambície informovať, dokumentovať, prezentovať najmä výsledky práce amatérskej umeleckej scénickej tvorby, ktorej by v budúcnosti chcel venovať minimálne dve tretiny svojho priestoru. Nebráni sa však ani hodnoteniu profesionálneho divadla, historiografickým materiálom a článkom o nových hrách či umeleckých trendoch a podobne, ktoré sú zaujímavé aj pre amatérskych divadelníkov.*“⁷

Dvanásť monotematických čísel, ktoré budem analyzovať, priniesli pre slovenské divadlo veľmi cenné štúdie, historické analýzy, kritické články, ktoré sú často citované v odborných publikáciách. Je to ich nesporná hodnota a prínos k histórii slovenskej teatrológie a kritiky.⁸ Mnohé z tém doposiaľ nie sú nijako zvlášť odbornejšie podchytené (napríklad divadelná fotografia, festivaly a festivalizácia, divadlo a terapia, dokonca aj tak často citované väzby medzi profesionálnymi a neprofesionálnymi umelcami nenašli dodnes výraznejšie teoretické ukotvenie).

Prvé tematické číslo venované fenoménu divadelnej fotografie prinieslo vzácnu zhrňujúcu historickú štúdiu o začiatkoch divadelnej fotografie, jej vývine a aktuálnom stave z pera významnej odborníčky Bohunky Koklesovej. Ján Križik z Katedry vizuálnych médií VŠVU odpovedal na otázky týkajúce sa konfrontácií medzi dokumentárnou a estetickou hodnotou divadelnej fotografie, vzťahu medzi jej čiernobiou podobou, farebnou verziou a modernými digitálnymi záznamami. Významní slovenskí divadelní fotografi sa vyjadrovali o zvláštnostiach divadelnej fotografie a jej marketingovom využití (Jana Nemčoková, Matúš Ol'ha, Anton Sládek, Ctibor Bachratý, Miloš a Filip Vančovci, Jozef Uhliarik, Olga Bleyová).

Druhé tematické číslo bolo venované téme súčasnej drámy. V tom čase sa už aj na Slovensku objavili prvé nesmelé pokusy definovať tento novodobý fenomén a pokúsiť sa pomenovať jeho slovenský variant, pre ktorý sa ujalo pomenovanie tzv. cool dráma. Rovnako tak prevládal názor, že slovenská súčasná dráma je pre divadlo menej vhodná ako jej európsky pendant. Týmto číslom *Javiska* sa začala postupná „obhajoba“ slovenskej drámy. Najväčší priestor si získala v špeciálnom bonusovom čísle, ktoré vyšlo na začiatku roku 2004 pod názvom *Chceme nového autora? Zborník o súčasnej dráme*. Zuzana Kákošová opísala

6_ Časopis *kod – konkrétne o divadle* založila v Divadelnom ústave Vladislava Fekete, vtedy už ako riaditeľka Divadelného ústavu.

7_ HALLON, Ľubor: Nádyh nad vodou... In: *Javisko*, 1/2004, Bratislava : Národné osvetové centrum, s. 1, ISDS - ISSN 0323 - 2883.

8_ Redakčná rada časopisu pracovala v týchto dvoch rokoch v zložení: Karol Horák, Dagmar Hubová, Dagmar Inšitorisová, Jana Kaplanová, Miloš Mistrik, Juraj Sarvaš (2002) a Zuzana Bakošová-Hlavenková, Ľubo Burgr, Martin Ciel, Július Gajdoš, Marija Havran, Géza Hizsnyan, Karol Horák, Dagmar Inšitorisová, Zora Jaurová, Miroslava Kovářová, Jozef Krasula, Miloš Mistrik, Alena Senešiová, Martina Šimová, Vladimír Štefko, Alena Štefková, Zuzana Uličianska, Svetlana Waradzinová (2003).

4_ FEKETE, Vladislava: Na úvod... In: *Javisko*, 2/2002, Bratislava: Národné osvetové centrum, s. 1. ISSN 0323 - 2883.

5_ In: *Javisko* 1/2005, Bratislava: Národné osvetové centrum, s. 1, ISDS – ISSN 0323-2883.



vo svojej štúdii slovenskú drámu druhej polovice 20. storočia, Jozef Kolečák sa venoval témam slovenskej drámy 90. rokov, o uvádzaní novej drámy sa vyjadrovali dramaturgovia a režiséri (Darina Abrahámová, Svetozár Sprušanský, Ján Šimko, Martin Porubjak). Vladimír Štefko charakterizoval tvorbu dramatika Karola Horáka, priestor bol otvorený aj pre ďalších dramatikov (Silvester Lavrík, Karol Horváth, Vlado Janček, Dušan Vicen, Viliam Klimáček, Jozef Gombár, Jana Bodnárová, Roman Olekšák, Laco Kerata, Eva Maliti-Fraňová, Tomáš Horváth, Peter Pavlac), ale aj prekladateľov novej európskej drámy do slovenského jazyka (Elena Flašková, Martin Solotruk, Michaela Jurovská, Svetlana Žuchová). Čítali sme o francúzskej, britskej a bulharskej súčasnej dramatickej vlne a na stranách časopisu sa objavili aj recenzie prvých „cool“ váňkov na Slovensku, čiže prvých inscenácií podľa predlôh súčasnej európskej a slovenskej drámy. Čitateľ bol oboznámený aj s aktuálnymi dramatickými súťažami na Slovensku.

Tretie monotematické číslo otvorilo otázku manažmentu a marketingu v divadelnom umení, ktoré sú rovnako dôležité pre súbory profesionálne i neprofesionálne, keďže od úspešne implementovaných marketingových stratégií závisí život každej inscenácie, jej trvácnosť na javisku a finančný obrat. Okrem štúdií o marketingových metódach a ich zavádzaní v divadlách priniesol časopis aj vzácne rady, ako vypracovať projekt, podať žiadosť o grant a v konečnom dôsledku boli uverejnené aj webové adresy nadácií a komerčných subjektov, ktoré v tom čase podporovali divadelnú tvorbu. Vývoj marketingu, jeho zmysel, proces marketingového plánovania spolu so situačnou analýzou, analýzou SWOT, stanovením marketingových cieľov stručne opísala Svetlana Waradzinová. Ku kultúrnej politike, grantovému a sponzorskému systému sa vyjadrovali Jakub Nvota, Ján Krekár, Jozef Krasula, Rasťo Šesták, Dušan Vicen, Blaho Uhlár a Ján Štrbák.

Štvrté monotematické číslo (5/2002) *Divadelná kritika* prinieslo zásadnú otázku, do akej miery môže divadelná kritika formovať vkus diváka a program divadiel. Dobrý divadelný kritik by mal byť tvorcom myšlienok o divadle a tvorcom reflexií o inscenáciách. Mal by byť významným článkom medzi tvorcami a divákmi. Číslo prinieslo aj úvahy o divadelných periodikách a problémoch (finančných), v ktorých sa ocitla väčšina z nich. Kritikou sa teoreticky zaoberali Vladimír Štefko a dramaturg Peter Pavlac, Javisko prinieslo aj referenčný text na margu vývinu slovenskej divadelnej kritiky Jána Jaborníka – *K formovaniu a vývinu slovenskej divadelnej kritiky*. V ankete odpovedali na otázky o kritike a kritikoch režiséri a herečky (Emília Vášáryová, Sláva Daubnerová, Juraj Nvota). Významný priestor bol však určený štyrom kritikom, ktorí slovenskú kritiku významne ovplyvnili (Aleš Fuchs, Anton Kret, Ladislav Čavojský a Andrej Maťašík).

Kľúčovú tému pre súdobú diskusiu o vzťahu medzi profesionálnymi, neprofesionálnymi a nezávislými tvorcami prinieslo číslo 6/2002. Obdobie vzniku nezávislých zoskupení a divadiel nebolo dovtedy komplexne pomenované ani v oblasti organizácie a financovania týchto subjektov, ani v oblasti ich estetickej alternatívy k mainstreamu. Dokonca aj v terminologických otázkach vládli nejasnosti, a tak sa len veľmi ťažko dalo orientovať medzi divadlom štúdiovým, alternatívnym, experimentálnym... Číslu dominoval prepis okrúhleho stola, ktorý zorganizovala redakcia časopisu na tému *Domy kultúry ako spoločný priestor amatérov a profesionálov – „nezávislých“*. Na diskusii sa zúčastnili členky redakcie (Viki Janoušková a Vladislava Fekete), Alena Senešiová (riaditeľka Mestského kultúrneho strediska v Timačoch), Zuzana Uličianska (pedagogička VŠMU v oblasti manažmentu), Svetlana Waradzinová (manažérka a členka Katedry divadelného manažmentu VŠMU), Jozef Krasula (režisér). Na ďalších stranách dominovalo úsilie pomenovať rozdiely a spoločné východiská amatérskeho a profesionálneho divadla, slovník terminologického bádania vypracovala Oľga Panovová, nad pojmi ochotníci, amatéri a profesionáli sa zamýšľali aj Karol Horváth, Vladimír Štefko, Martin Ciel, Dagmar Poláčková.

Posledné tematické číslo v roku 2002 pokračovalo v nastolenej téme predchádzajúceho čísla. Tému otvorila štúdia Dagmar Inšitorisovej *Úvaha o terminológii*. Číslo prinieslo informácie o nových nezávislých priestoroch pre nezávislú divadelnú produkciu (Tunel K54, Štúdio 12, Mestské divadlo, Bratislava, Theatrium, V-divadlo). V rámci témy boli oslovené nezávislé divadlá s otázkami o špecifikách dramaturgie nezávislých priestorov (Divadlo a. ha., PHENOMENONTHEATRE zo Žiliny, Staromestské divadlo z Košíc, STROMY z Bratislavy, Túlavé divadlo, SDOS – DS Javorina, Študentské divadlo Fiasko).

Rok 2003 otvorila téma hraníc (I a II). V prvom čísle to boli hranice reálne, fyzické, ktorých prekonávanie znamená krok dopredu vo vnímaní divadla ako prostriedku spájania a inšpirácie umelcov rôznych profilov. V tom čase v slovenskom divadle dominoval aj odchod umelcov do zahraničia. Krátke úvodné zamyslenie na tému hraníc kultúry a hraníc v kultúre napísal Milan Resutík, o stretávaní kultúr v divadle písala Soňa Šimková, v ankete časopisu na otázku multikultúrnosti odpovedali Peter Gábor, Boris Kudlička, Ondrej Spišák, Ján Šimko, Viliam Dočolomanský, slovenskí umelci dlhodobo pôsobiaci v tom čase v zahraničí. *Javisko* prinieslo aj zaujímavé články o divadle národnostných menšín na Slovensku. Interkultúrnosť sa, prirodzene, objavovala a dostávala aj do festivalov. O tých vlastných písali ich riaditelia (Mira Kovářová) a o medzinárodných v zahraničí ich pozorovatelia (Nadežda Lindovská, Ida Hledíková, Ján Šimko). Anna Grusková poskytla zaujímavú analýzu globálnych tém, ktoré sa objavili, resp. neobjavili v slovenskom divadle. Okrem toho sa do časopisu dostali aj zaujímavé pohľady na filmové a výtvarné presahy do divadla. V téme hraníc sa pokračovalo aj v druhom čísle. Na jednej strane to boli geografické hranice a na druhej strane hranice divadla ako umeleckého druhu. Miroslav Marcelli písal o divadle ako o hranici ľudskej existencie, Oleg Dlouhý sa venoval divadlu ako škole humanizmu na príklade Divadla z pasáže, Viera Dubačová pomenovala tvorivé princípy divadla inakosti, Dagmar Inšitorisová charakterizovala divadlo nepočujúcich. Číslo dopĺňal text Nadeždy Lindovskej o duševnej životospráve, článok Zuzany Bakošovej-Hlavenkovej o režiséroch, ktorí vo svojej tvorbe uprednostňovali miešanie kultúr (Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Eugenio Barba, Jerzy Grotowski, Robert Wilson, Anne Bogartová). Ján Uličiansky sa venoval téme rozhlasu, Martin Ciel filmu.

Umelecký program divadiel bola téma čísla 3/2003. Hľadali sa odpovede na otázky: čo chce divadlo svojou činnosťou povedať a akým spôsobom to robí, žáner ako uhol pohľadu, homogenita repertoáru atď. V úvodnom prepise okrúhleho stola na tému *Umelecký program divadiel a problémy pri jeho presadzovaní* sa účastníci (Mira Kovářová, Oleg Dlouhý, Ľubo Burgr, Dušan Vicen, Peter Pavlac, členovia redakčnej rady Vladimír Štefko, Géza Hizsnyan a Zora Jaurová a členky redakcie Viki Janoušková a Vladislava Fekete) zaoberali témami presadzovania umeleckého programu slovenských divadiel v praxi, otázkou priestoru, ktorý ovplyvňuje chod divadla... Do témy poskytli svoje úvahy Peter Pavlac, Dagmar Inšitorisová, Soňa Šimková. Historický exkurz o tzv. repertoárovom divadle, jeho pozitívach a negatívach poskytol Vladimír Štefko. Na anketové otázky o profilovaní repertoárového divadla odpovedali Peter Himič a Svetozár Sprušanský. Na koniec čísla sa dostali poznámky k inštitútu konkurzu pri vyberaní kandidátov na pozície umeleckých vedúcich (Július Gajdoš, Bohumil Nekolný).

Štvrté číslo roku 2003 otvorilo tému divadla ako terapie a autoterapie, divadla ako cesty od objavovania k sebaobjavovaniu. Dagmar Inšitorisová sledovala vo svojom článku reťazec mimézis – divadlo – mýtus – terapia a rituál. Július Gajdoš sa okrem iného venoval pojmu katarzie, o komunitnom divadle písala Anna Grusková. O ceste Michaila Čechova k sebaspoznávaniu napísala Nadežda Lindovská. Časopis priniesol aj autentické obrazy jednotlivých divadelných skupín, ktoré zapájali do tvorby marginalizovaných ľudí (Divadlo bez domova, Bohnická divadelní spoločnosť, Zdravotný klaun). O pohybe ako terapii písala Petra Fornayová a o divadle ako terapii pri liečení psychicky závažných chorôb Veronika Bubnášová.



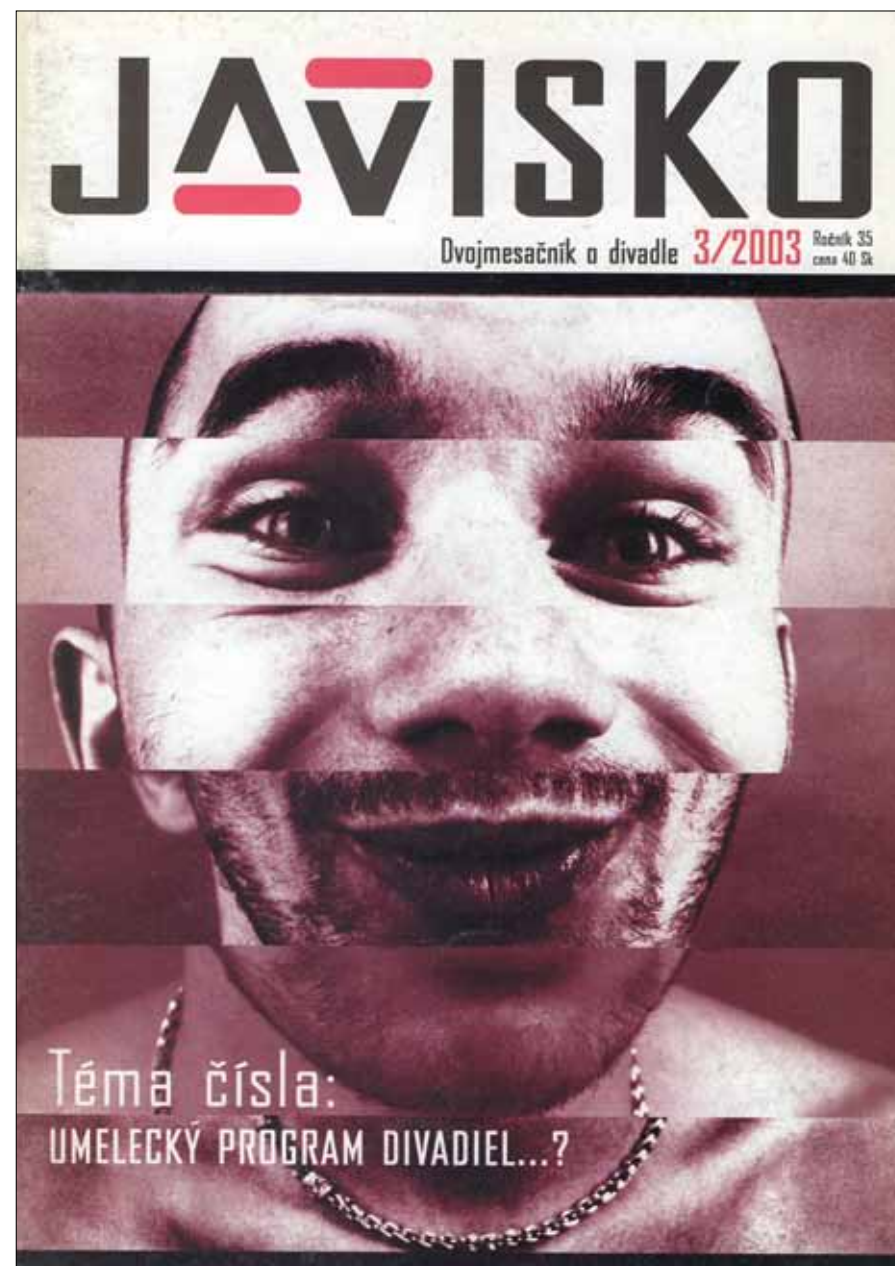
Fotografia C. Bachratého z predstavenia *Ustrica* izraelského súboru na Divadelnej Nitre 2002 ako podklad pre obálku *Javiska* 5/2003 s témou *Divadlo a zábava*.

O zábave a zábavnosti v divadle sa čitatelia mohli dozvedieť viac v čísle 5/2003. Názory na zábavnú funkciu divadla priniesol Vladimír Štefko, o komerčnom aspekte zábavnosti písal Oleg Dlouhý. Pieseň ako jeden zo základných prvkov v zábavnom divadle analyzoval Michal Babiak a zameriaval sa na jej zvláštnosti v činohre i muzikáli. Negatívne aspekty zábavy v divadle v podobe gýča a tzv. celebritného princípu rozvádzali Oliver Bakoš a Mária Jenčíková. Číslo nevynechalo ani pohľad na aktuálny repertoár divadiel na Broadwayi či analýzu značky L + S z pera Zuzany Bakošovej-Hlavenkovej. Zábavnosť vo svojom divadle pertraktovali Radošinské naivné divadlo, Túlavé divadlo aj veľké plenérové produkcie, ktorým sa venovala Zdenka Pašuthová.

Posledné číslo sa venovalo festivalom a festivalovej kultúre. Vo festivale videl Vladimír Štefko dôležité stimuly pre tvorcov a kritikov. Časopis priniesol prehľad aktuálnych festivalov doma i v krajinách V4. V ankete odpovedali na otázky herci, dramaturgovia, scénografi, režiséri, dramatici (Iveta Škripková, Lucia Hurajová, Marcel Ochránek, Eva Fíliková, Jozef Ciller, Andrea Dómeová). Nechýbali ani analýzy významných festivalov na Slovensku a v zahraničí (Divadelná Nitra, Kaukliar, Skupova Plzeň, Hráme pre vás, Zlatá maska, CIFET, Avignon, Dialóg, Edinburgh, Divadlo, Projekt Istropolitana, Svetový festival amatérskeho divadla).

Samostatnú zmienku v kontexte tematických čísiel si zaslúži 184-stranový zborník pod názvom *Chceme nového autora?*, ktorý bol koncipovaný ako bonusové číslo časopisu v roku 2003.⁹ Zborník zostavili Viki Janoušková a Vladislava Fekete. V čase vzniku uvedeného zborníka sa k téme súčasnej slovenskej a svetovej drámy v spojení s in-yer-face drámou začali pomaly vyjadrovať dramaturgovia divadiel a kritici, ale rozhodne to nebola systematická analýza a až do tej chvíle nepriniesla štúdie, analýzy, diskusie v takomto rozsahu a objeme. Zborník bol rozčlenený na niekoľko tematických častí, ktoré determinovala geografická príslušnosť dramatikov (Slovensko, Veľká Británia, Nemecko, Česká republika, Rusko, Poľsko, Maďarsko, Francúzsko, Srbsko a Čierna Hora, Kanada, Taliansko, India, Škandinávia). Trinásť krajín, trinásť samostatných príbehov novej dramatickej tvorby, trinásť inšpiračných zdrojov pre slovenských dramatikov, ale aj teoretikov a kritikov. Už v tom čase pre Javisko písali také významné osobnosti svetového divadla, akými sú nesporne Aleks Sierz (tvorca termínu in-yer-face z Británie), dramatik Bengt Ahlfors, Lucien Attoun (riaditeľ divadla Ouvert z Paríža), Jacek Sieradzki (šéfredaktor poľského divadelného časopisu Dialog), Thomas Irmer (šéfredaktor časopisu Theater der Zeit) a mnohí ďalší. Zborník obsahoval dve prílohy. Do prvej boli zaradené rôzne súpisy a rešerše zamerané na publikované hry v jednotlivých časových rozpätiach a jednotlivých vydavateľstvách, príloha číslo dva obsahovala jeden pôvodný dramatický text a dve rozhlasové hry (... *pohľad psa...* Dušana Vicena, *A piaty jazdec je sen* Milana Frola a *Liselotte, kontesa opica* Juraja Bindzára). Cieľom exkurzu do zahraničného divadla bolo porovnanie situácie, načrtnutie smerovania novej drámy, tematických okruhov, ale aj jej kritickéj podpory. Slovenským tematickým celkom dominovala štúdia Jána Jaborníka *Slovenská dráma v profesionálnych divadlách*, ale aj kratšie texty Dáše Čiripovej, Martina Porubjaka, Michaely Mojžišovej, Dagmar Podmakovej a ďalších autorov. Zborník *Chceme nového autora?* otvoril množstvo otázok, načrtol dôležitosť uvádzania súčasnej slovenskej drámy na domácich scénach a dôležitosť jej podpory a kritickéj reflexie.

Dva roky, ktoré čitateľom *Javiska* priniesli tematické bloky relevantných divadelných a umenovedných tém, iste zanechali stopu v jeho vývine a následnej reflexii. Ich prijatie nebolo v tej dobe jednoznačné, ale zostáva nesporným faktom, že publikované štúdie, kritické články a analýzy dodnes predstavujú dôležitý zdroj pri analýze jednotlivých tém.



Návrh obálky Marija Kovačević.

9_ Z dôvodov pozastavenia dotácie na časopis bonusové číslo vyšlo s vročiením 2003, ale grafické práce a tlač sa uskutočnili až v prvej polovici roku 2004.



Foto Jany Nemčokovej zo skúšobného procesu inscenácie D. Harrowera *Nože v spľechach* na Malej scéne SND v réžii Silvestra Lavríka (2001).



Dejinný záznam, pomocná ruka a záchranné koleso

Význam a miesto divadelnej kritiky
v časopise Javisko

Mgr. art. Martina MAŠLÁROVÁ

Ak prijmem premisu, že odborné divadelné periodiká sú alebo by mali byť jedným z hlavných zdrojov kritickej reflexie – bez ohľadu na to, či ide o profesionálnu alebo ochotnícku tvorbu –, pre divadelnú kritiku spočíva veľký význam časopisu *Javisko* už len tým, že vôbec je. Pri pohľade do minulosti si totiž uvedomíme, že slovenské kultúrne prostredie nebolo priveľmi zhovievavé k niečomu takému luxusnému, ako je stabilná existencia kvalitných divadelných časopisov. Popri mnohých, ktoré skončili na smetisku dejín (z našich slovenských spomeňme aspoň *Film a divadlo*, *Dialóg*, *Medzičasopis*, *Teatro*, *Divadlo v medzičase*, ...), tvorí *Javisko* spolu so *Slovenským divadlom*¹ jeden z ostrovčekov kontinuity. Päťdesiat rokov jeho existencie (spolu s ďalšími rokmi jestvovania jeho priamych predchodcov, z ktorých vzišlo) je zároveň pevne spätých s kritikou, a to nielen amatérskeho, ale aj profesionálneho divadla, hoci nie vždy bola jeho súčasťou v rovnakej miere.

Na úvod sa nám ešte núka drobný exkurz do českej situácie na sklonku 60. rokov. Práve v čase, keď u nás začalo premenované *Umelecké slovo* vychádzať pod názvom *Javisko*, padali pod likvidačnou gilotínou normalizácie dve české periodiká – *Divadlo* a *Divadelní a filmové noviny*. Väčšina kritikov tiež bola nútená opustiť redakcie novín a v Čechách tak, slovami profesora Jana Císařa, „nastala najednou počiatkom 70. let kriticko-teoretická publikačná poušť“². Ostali len dva časopisy: *Amatérská scéna* a *Československý loutkář*. Podľa Císařa to bola práve *Amatérská scéna*, ktorá v tom čase predstavovala istú záchranu pre divadelnú kritiku (a teóriu), pretože sa začala otvárať kritikom (a teoretikom), čo prišli o možnosť publikovať.³ Istú paralelu môžeme vidieť aj v súvislosti s *Javiskom*. Vladimír Štefko, druhý šéfredaktor, ktorý do časopisu nastúpil v roku 1974 (po Martinovi Jančuškovi), uviedol: „Mojím zámerom bolo osloviť autorov, ktorých články boli zárukou kvality. Aj takých, ktorí boli v nemilosti. Moja teória bola: Byť milimeter pred veľkým ‚prúserom‘.“⁴ V tejto súvislosti spomína, že *Javisko* publikovalo napríklad Karvašove teoretické práce, ktoré inde nesmeli vyjsť. Časopis pre neprofesionálne divadlo sa tak – vďaka pozícii trochu na okraji politickej a cenzorskej pozornosti – stal (rovnako ako v tom čase neprofesionálne divadlo samotné) priestorom na slobodnejšie uvažovanie a mohol si dovoliť aj to, čo oficiálna kultúra zavrhovala.

Začiatky – kritika kritizovaná (sporadická, festivalová, ale potrebná)

Mohli by sme si na začiatok položiť otázku, načo je vôbec dobré, aby sa časopis určený primárne amatérskym divadelníkom venoval kritike. Podobnú otázku si položil v humornom rozhovore samého so sebou (*sic!*) v treťom čísle *Javiska* kritik Vladimír Štefko, vtedy ešte ako člen redakčnej rady. Na vlastnú otázku, či je potrebná ochotníckemu divadlu kritika a či by

1_ Slovenské divadlo (Revue dramatických umení) vychádza od roku 1953 dodnes, je však orientované viac na historické a teoretické štúdie než na kritickú recepciu divadla.

2_ Císař, Jan: Paměť divadla 10. In *Amatérská scéna*, 2008, č. 5, s. 67. Časopis vychádza od roku 2014 ako webový portál na adrese www.amaterskascena.cz.

3_ Pozri *ibid.*

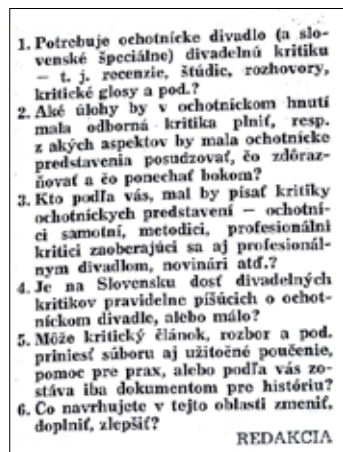
4_ Jenčíková, Mária: Divadlo ako osud (rozhovor s Vladimírom Štefkom). In *Javisko*, 2001, roč. 33, č. 5, s. 3.

nestačil iba pedagogický prístup, si odpovedal: „Treba oboje. Kritika nevzdeláva, ale vytyčuje trasu – pravda, ak je kvalifikovaná –, mapuje, zachytáva dianie smerom k histórii. Je zrkadlom ochotníckeho divadla a jeho úrovne. (...) Pedagogika vzdeláva, poučá. Samozrejme, musí byť prítomná napríklad na prehliadkach nižších kôl. Na celoslovenských či v Hronove by už mala ustúpiť skromne do úzadia. Predpokladá sa totiž, že tam idú predstavenia už dozreté. Respektíve mali by ísť. Pravdaže, prax je prax a želanie je želanie.“⁵

Potrebu spomínaného „zrkadla“ zároveň formulovali aj samotní ochotníci a tiež pracovníci v oblasti záujmovej činnosti. V roku 1973 v desiatom čísle *Javiska* (malo za sebou takmer prvú päťročnicu svojej existencie) nájdeme anketu, ktorú predchádza veľavravný titulok – *Kritizujem, kritizuješ, kritizujú*. Redakcia v nej zozbierala názory ľudí z celého spektra ochotníckej praxe na úžitok, úlohy a účinky kritiky neprofesionálneho divadla. Krátky redakčný úvod k odpovediam odhaľuje mnohé o vzťahu amatérskych divadelníkov a kritiky a tiež o jej mieste v časopise.

„Niet vari v oblasti ochotníckeho divadla spornejšej otázky a bohatšieho materiálu na nekonečné a zápalisté spory, škriepky i hádky, akými je problém divadelnej kritiky ochotníckeho predstavenia. Má ona skalných prívržencov, ktorí jej pripisujú úlohu šťuky v rybníku, sú aj takí, ktorí zužujú poslanie kritiky v ochotníctve iba na poradenskú či v lepšom prípade metodickú službu, iní ju zatracujú do horúcich pekiel ako vec nielenže nepotrebnú, zbytočnú, ale navyše zdraviu slovenských súborov škodiacu, príživnícku a likvidujúcu na pochode jeden súbor za druhým. Nuž teda – je potrebná či zbytočná? A aká je a aká by vlastne mala byť? Existuje vôbec? Vládné s ňou spokojnosť? To všetko sú otázky, ktoré vyvstanú v mysli už len pri vyslovení pojmu divadelná kritika v ochotníckom divadle.“⁶

Všetci respondenti svorne odpovedali, že kritika je mimoriadne dôležitá a neprofesionálnym divadelníkom chýba, pretože jediným miestom, kde sa môžu s kritikou konfrontovať systematickejšie, sú hodnotenia na prehliadkach. Ako echo sa v odpovediach ozvala túžba po rozšírení publikačných možností pre kritiku obzvlášť v *Javisku*, ak ich už neposkytuje denná tlač. Respondentom sa tiež javilo nedostatočné uverejňovať iba súhrnné hodnotenia primárne z najvyšších celoštátnych divadelných súťaží. Hoci viacerí konštatovali, že je málo kritikov, ktorí by písali o neprofesionálnom divadle, ozval sa aj hlas, že kritikov azda nie je až tak málo, len nemajú kde v tlači svoje reflexie prezentovať. Bol to priamy apel na *Javisko* – malo sa stať „samozrejmosťou, že v ňom nájde náš ochotník článok o sebe“.⁷



Anketa výstižne odrážala vtedajší stav. Je fakt, že v prvých rokoch fungovania *Javiska*, podobne ako predtým v rámci *Umeleckého slova*, boli primárnym zdrojom kritických ohlasov festivalové hodnotenia. Hoci boli často hutné a obsiahle, pričom okrem domácich súťaží, samozrejme, nemohli chýbať ani správy „zo sveta“, minimálne pravidelné reportáže z *Jiráskovho*

Hronova, predsa len bol v rámci súhrnných článkov málokedy viac než niekoľkokoriadkový priestor pre jeden súbor. Z dnešného pohľadu však môžeme byť vďační aj za to, pretože hodnotenia v mnohých prípadoch prinášajú komplexný pohľad nielen na jednotlivé inscenácie a súbory zúčastnené na prehliadkach. Vyjadrovali sa aj k všeobecnému kontextu daného ročníka či komentovali kondíciu neprofesionálneho divadla vôbec, bez okolkov pomenúvali režijné či dramaturgické problémy. Prirodzene, (v rámci možností podrobné) festivalové analýzy časopis neopustili po celý čas jeho existencie až dodnes a tvoria stabilnú súčasť obsahu aj po niekoľkonásobných premenách koncepcie časopisu. Okrem iného aj vďaka uchovávaniu záznamov o týchto pohyboch a ich archivovaniu bolo napríklad možné spätne zmapovať situáciu ochotníckeho divadla pre potreby publikácie Vladimíra Štefka a Ladislava Čavojského *Slovenské ochotnícke divadlo 1830 - 1980*, prinášajúcej podrobný prehľad o bohatej amatérskej činnosti na Slovensku, z ktorej, ako vieme, vo viacerých ohľadoch vzišlo aj naše profesionálne divadlo.

Pokiaľ ide o ďalšie formy kritiky okrem hodnotení, ohlasy na činnosť súborov a kratšie správy z premiér boli časté, no samostatné recenzie boli v prvej polovici 70. rokov v *Javisku* výnimočný úkaz. V tomto ohľade sa kde-tu objavila skôr reflexia profesionálneho divadla – v číslach prvého ročníka nájdeme napríklad Vrbkovu recenziu Rakovského inscenácie *Tanec nad plačom* (1969) či reflexiu Beňa Michalského (slovenský herec a režisér Benjamín Michalský) na margo Anouilhovho *Škovránka* na Novej scéne v réžii Juraja Svobodu (1969). Tieto ojedinelé individuálne kritiky bolo z hľadiska čitateľov možné vnímať aj ako inšpiratívne odporúčanie.

Na vzostupe – kritika vylepšená

Na túto sporadickosť reagovalo *Javisko* krátko po výmene šéfredaktora. S nástupom Vladimíra Štefka na túto pozíciu sa posilnila aj pozícia divadelnej kritiky v časopise. Keď v ôsmom čísle ročníka 1975 uverejnil rozsiahly článok o pätnástom ročníku vtedajšieho vrcholného podujatia pre neprofesionálov – Divadelnej Spišskej Novej Vsi, Štefko uviedol jednotlivé rozborové týmito slovami: „Už dávnejšie sa objavili hlasy, volajúce po samostatných recenziách najlepších ochotníckych predstavení. Sedem súťažných predstavení pätnástej celoslovenskej prehliadky je vari prvou vhodnou príležitosťou, keď takýmto hlasom možno urobiť zadosť.“⁸ Okrem neho jednotlivé festivalové kusy analyzovali kritici ako Ján Jaborník, Marián Mikola, Anton Kret a Oľga Lichardová. To bol jeden z kľúčových aspektov tohto obdobia fungovania *Javiska*; v porotách hodnotili a do časopisu prispievali profesionálni kritici. O sedemdesiatych rokoch píše Štefko v knihe *Slovenské ochotnícke divadlo 1830 - 1980* ako o obdobie vzostupu, zlepšovania úrovne slovenského neprofesionálneho divadla. Vytvoril kauzalitu medzi progresom v praktickom amatérskom divadelníctve a dobrým fungovaním jeho profesionálnej kritiky: „Je prirodzené, že takéto amatérske divadlo dokázalo vytvoriť fungujúcu vlastnú divadelnú kritiku i početný porotcovský zbor.“⁹ Menovali tých, ktorí sa na hodnoteniach podieľali – okrem neho samotného aj kritici a teatrologovia ako Anton Kret, Marián Mikola, Štefan Fejko, Ján Jaborník, Milan Polák, Oľga Lichardová, Ľubomír Vajdička, Ladislav Čavojský, Tibor Ferko, Koloman Čillík, Oleg Dlouhý, Andrej Maťašík...

Ťažko povedať, či zlepšujúca sa kondícia ochotníckeho divadla pritiahla týchto teoretikov a kritikov, alebo naopak, prispela k onomu zlepšeniu kvality tvorby; je však zrejmé, že v tomto období jedno vytvorilo podnetné zázemie druhému a naopak. Pokiaľ ide o kritiku, okrem samotných kritických výstupov sa *Javisko* stihlo venovať aj kritike ako fenoménu. Päťdielny seriál článkov teatrologa Mórica Mittelmanna-Dedinského sa zaoberal históriou, teóriou, ba aj metodológiou kritického písania a meandrami kritického myslenia.¹⁰ Popri systematickom

5_ Štefko, Vladimír: Motto: Kritik, nekritic, ale z hrušky dolu. In *Javisko*, 1969, roč. 1. č. 3, s. 85.

6_ Kol.: Kritizujem, kritizuješ, kritizujú... In *Javisko*, 1973, roč. 5, č. 10, s. 293.

7_ Pozri ibid.

8_ Štefko, Vladimír: V znamení jubileí. In *Javisko*, 1975, roč. 7, č. 8, s. 228.

9_ Čavojský, Ladislav - Štefko, Vladimír: Slovenské ochotnícke divadlo 1830 - 1980. Bratislava: Obzor, 1983, s. 414.

10_ Pozri Mittelman-Dedinský, Mórica: Postupy divadelnej kritiky I. - V. In *Javisko*, 1975, roč. 7, č. 6 - 12 a 1976, roč. 8, č. 1.

Oľga Lichardová

53. JIRÁSKOV HRONOV

- závažný príspevok k Roku českého divadla

Na otázku, aký bol tohoročný Jiráskov Hronov, možno jednoznačne odpovedať: na jednotku. Bol po každej stránke — organizačnej, spoločenskej a najmä umeleckej — presvedčivým dôkazom toho, čo pre ochotníckych divadelníkov znamenal Rok českého divadla. Ak sa v posledných ročníkoch zavše prejavovalo dramaturgické uprednostňovanie vhodných titulov z rôznych príležitostí, čo spôsobovalo, že sa na prehliadku neraz dostali menej vydarené inscenácie na úkor najlepších, tentoraz možno predpokladať, že sme videli skutočne najreprezentatívnejšiu vzorku výsledkov amatérskej tvorby zo všetkých krajov ČSR. Koncepcia českej národnej prehliadky predpisovala hry českých alebo slovenských autorov a za ich výber tentoraz v plnej miere zodpovedali jednotlivé kraje, ktoré usporiadateľom odporúčali svoje najlepšie inscenácie. Výsledok ukázal, že bolo vecou cíti a spontánnej túžby prevažnej väčšiny popredných súborov prispieť k významnému výročí a to takým spôsobom, že program Jiráskovho Hronova odzrkadľoval súčasný progresívny trend v československom amatérskom divadle.

V prvom rade sa prejavila úzka spätosť dramaturgie s inscenačným zámerom. Tvorcom predstavení nešlo ani v jednom prípade o mechanickú reprodukciu textu alebo o jeho interpretáciu, poplatnú inscenačnej konvencii toho-ktorého autora alebo hry. Ak sa v posledných rokoch výdatne diskutovalo a písalo o autorskom divadle, na Hronove sme sa presvedčili, že to neboli plané diskusie. V dvoch prípadoch išlo o dramatizácie českých prozaických diel, z ktorých jedno vzniklo priamo v tvorivej dielni súboru (V. Vančura — F. Zborník zo súboru Šupina Vodňany),

v ostatných prípadoch o podstatné dramaturgické úpravy a adaptácie, ktoré popri prispôbení poetike súboru sledovali iba jeden cieľ: uložť súčasnému divákovi vlastné postoje i myšlienkové jadro hry, ktoré korešponduje s čítaním a myslením, s problémami dnešného sveta a človeka.

Po inscenačnej stránke sa vo väčšine inscenácií pozitívne prejavilo úsilie oslobodiť divadlo od naturalistickej opisnosti, hľadať a nachádzať špecificky divadelné výrazové prostriedky vo všetkých zložkách (režijnej, hereckej, výtvarnej i hudobnej), ako i úspešné vytváranie vlastného štýlu, zodpovedajúceho ako dramatickej predlohe, tak aj ľudom, ktorí ju javiskovo stvárnujú.

53. Jiráskov Hronov nám teda naplno ukázal to, čo v posledných rokoch iba kde-tu naznačoval: výrazné zosúčasnenie českého amatérskeho divadla, modernizáciu jeho výrazových prostriedkov, žánrovú a štýlovú rôznorodosť a spätosť myšlienkového zámeru s realizačnými prostriedkami. Takýto typ divadla, prirodzene, kladie mimoriadne nároky na inteligenciu herca, na jeho vonkajšiu i vnútornú techniku. Je jedným z radostných poznatkov Jiráskovho Hronova, že i starší ochotníci sa s týmito problémami viac-menej úspešne vyrovnávajú. Prílev mladých ľudí, cieľavedomých a divadelne rozľadených, napomáha tomu, že divadelné súbory — aspoň tie špičkové, ktoré sme mali možnosť na prehliadke vidieť — sa stávajú tvorivými kolektívmi so svojskými umeleckými tvármi.

V predvečer prehliadky (a potom ešte raz za výdatného dažďa v parku) vystúpil na námestí divadelný súbor z Úpce so starou ľudovou hrou, upravenou E. F. Burianom pre

567

prezentovaní rôznych problematik profesionálneho divadla prostredníctvom teoretických a historických príspevkov sa teda mohli čitatelia oboznámiť aj s princípmi, ktoré uplatňovali tí, čo ich hodnotili.

Javisko samotné sa v tomto období vyprofilovalo ako časopis, ktorý už nestál na okraji záujmu verejnosti. Hoci Štefko ho, podľa vlastných slov, „zdedil v dosť zlom stave. Mal malý náklad, obmedzený okruh čitateľov i prispievateľov. V druhej polovici sedemdesiatych rokov sa podarilo dať časopisu farebnú obálku, stálu škálu autorov, písalo sa o divadle v zahraničí. Časopis získal renomé. Začali ho brať vážne nielen amatéri, ale aj profesionáli. Niekedy mi vyčítali, že to už nie je rýdzo amatérsky časopis. Ja som si však hovoril: „Chvalabohu. Je o divadle.“¹¹

Kritika porevolučná (profesionálna, záslužná, neochotnícka)

Isté napätie vznikajúce zo zmiešaného záujmu o amatérske aj profesionálne divadlo ovplyvnilo vývoj *Javiska* a prejavilo sa aj v oblasti kritiky. V osemdesiatych rokoch, keď v roku 1983 po Vladimírovi Štefkovi prevzal šéfredaktorské kreslo Andrej Navara, ešte k zásadným zmenám oproti sedemdesiatym rokom nedošlo. Podľa súhrnných obsahov jednotlivých ročníkov možno pozorovať, že obsah a štruktúra časopisu sa nijako výrazne nemodifikovali, len kontinuálne stúpala podiel kritickej reflexie v časopise. Hlavnú úlohu síce naďalej plnili hodnotenia z prehliadok, ale pribúdali počtom a zvyšoval sa aj rozsah. Od roku 1985 navyše pribudla samostatná rubrika Naša recenzia. Nebolo to síce žiadne novum, iba dovtedy osamotené recenzie dostali jasnejšiu striešku, ale môžeme ju vnímať aj ako akýsi mostík medzi pôvodnou koncepciou *Javiska* a tým, kam sa uberie v deväťdesiatych rokoch. Rubriku Naša recenzia totiž spravidla plnili kritiky inscenácií profesionálneho divadla a tiež zahraničného (profesionálneho) divadla.

Medzi autorov v tomto období pribudli nové mená ako Martin Porubjak, Miloš Mistrík, Jaroslava Čajková, ďalej Nadežda Lindovská, Zuzana Guliková (neskôr Nemcová), Anna Grusková a ďalšie. Predzvesťou budúcich väčších zmien boli najprv nenápadné modifikácie v rámci rubriky. Okrem divadla časopis od roku 1988 reflektoval aj film (hoci doplnok názvu rubriky bol iba v zátvorke) a okrem činohry aj spevohru, pričom pokračoval v reflexii bábkového divadla, divadla pre deti aj experimentálneho divadla, pantomimy a divadiel malých javiskových foriem tak ako dovtedy. V roku 1989 od čísla 9 vystriedal Andreja Navaru ako poverený vedením časopisu redaktor Damian Vizár, ktorého zas o krátky čas vymenil Anton Kret. Práve on bol tým šéfredaktorom, pod ktorého dohľadom sa udiala najväčšia transformácia *Javiska*. V roku 1992 sa *Javisko*, dosiaľ orientované primárne na amatérsku tvorbu, hoci otvorené aj presahom z profesionálneho prostredia, ocitlo pred veľkou výzvou a úlohou zároveň. Neznáma revolúcia a jej následky výrazne zasiahli aj oblasť divadla a okolnosti, ktoré hýbali spoločnosťou, politikou a kultúrou v ranom štádiu prechodu na systém trhového hospodárstva a budovania demokracie, ničivo zapôsobili na dve významné kultúrne periodiká — mesačník *Film a divadlo* existujúci paralelne s *Javiskom* a *Dialóg*, len dva roky fungujúci dvojtyždenník, ktorý založil Vladimír Štefko. *Javisko* sa v prvej polovici 90. rokov stalo záchranným kolesom, ktoré malo od tohto času zaznamenávať dianie nielen v amatérskom, ale aj profesionálnom divadle. Nový šéfredaktor Anton Kret vo svojom prvom úvodníku pomenoval, čo by to vlastne malo znamenať: „... v súvislosti s tým, že *Javisko* sa stalo časopisom pre celé slovenské divadelníctvo, pokúšame sa rozšíriť a spestriť aj okruh spolupracovníkov, získať starších aj mladších, ale predovšetkým tých najpovolanejších, obmedziť lacnú a nefunkčnú propagáciu diel a tvorcov (...) a viacej miesta venovať kritike, hodnoteniam, rozborom...“¹²

11_ Jenčíková, Mária: Divadlo ako osud (rozhovor s Vladimírom Štefkom). In *Javisko*, 2001, roč. 33, č. 5, s. 3.

12_ Kret, Anton: Party. In *Javisko*, 1992, roč. 24, č. 1, s. 1.

Od prvého čísla roku 1992 sa teda z *Javiska* stal profesionálno-neprofesionálny hybrid, pričom divadelnokritickej činnosti vymedzil časopis nemalú časť svojho obsahu, recenzie však pokrývali spravidla profesionálnu produkciu. Na druhej strane sa v období klesajúceho záujmu o divadlo a divadelné dianie vytvorila zaujímavá iniciatíva, ktorá mala stimulovať divácku aktivitu a kritické myslenie čitateľov *Javiska* prostredníctvom ich vlastnej kritickej tvorby. Na základe súťaže *Prispej k hodnoteniu a staň sa aj ty kritikom* mali súťažiaci zhodnotiť herecký výkon v akejkoľvek inscenácii; uverejnené príspevky boli aj honorované. Napokon sa hodnotenie hereckých výkonov zmenilo na normálne recenzie, niekedy na slabšej, ale niekedy aj na celkom slušnej úrovni. Divadelnokritická časť sa obohatila ešte o rubriku *Monitor*, v ktorej *Javisko* uverejňovalo články vrátane recenzií prevzatých z iných periodík.

Napriek Kretovým slovám o tom, že *Javisko* dbá na to, aby obsahovalo striktné rovnaký diel článkov o ochotníkoch a o profesionáloch, predsa len sa priestor pre amatérske divadlo v tomto období stenčoval, de facto až do roku 2004. V pätnásťročnom období medzi rokmi 1989 a 2005, ktoré znamenalo stabilizáciu približne do podoby, v ktorej *Javisko* vychádza dodnes, si časopis prešiel – napokon, ako všetky ostatné divadelné periodiká, ktoré v tom čase vznikli – rôznymi turbulenciami v rámci redakčnej organizácie, personálneho obsadenia, finančnej situácie a vlastnej profilácie¹³. Napriek tlakom zo strany amatérskych divadelníkov sa najmä v rokoch 2001 – 2004 časopis málo venoval ochotníckemu divadlu, hoci jeho odbornosť sa zvyšovala aj vďaka monotematickým číslam – koncepcii, ktorá vznikla pod vedením šéfredaktorky Márie Jenčíkovej a redaktorky Vladislavy Fekete, poverenej vedením časopisu po odchode Jenčíkovej, kým ju krátko nato vystriedala ako šéfredaktorka Viki Janoušková a napokon Jaroslava Čajková. Tá prevzala časopis po vyvrcholení krízy *Javiska* v roku 2004, keď po odchode šéfredaktorky vyšlo iba jedno číslo pod vedením povereného šéfredaktora Ľubora Hallona. Pokiaľ ide o divadelnú kritiku, až do príchodu Jaroslavy Čajkovej bol časopis bohatý na reflexiu, ale tá skôr zaplňala biele miesta vznikajúce absenciou, respektíve nestabilnou situáciou časopisov pre profesionálne divadlo, čo je už iný príbeh.

Z hľadiska uvažovania o divadelnej kritike ako o fenoméne možno spomenúť v tomto období minimálne tri zaujímavé momenty, na ktoré možno upírať pozornosť pri listovaní starými *Javiskami*. Jedným bolo uverejnenie state s názvom *K etike divadelného kritika*, prevzatej z Etického kódexu Quebeckej asociácie divadelných kritikov z roku 1988, namiesto úvodníka v čísle 4 roku 1993. Druhým bol článok Antona Kreta na pokračovanie s názvom *Trampoty s osobitosťou kritického žánru* v číslach 10 – 11/1993 a napokon vrcholným momentom bolo číslo 5/2002, celé venované téme divadelnej kritiky, rovnako polemické ako téma samotná, bohaté na anketové ohlasy a komentáre tvorcov aj kritikov a obsahujúce nesporne zaujímavé kontextové štúdie Vladimíra Štefka a Jána Jaborníka, týkajúce sa však opäť najviac profesionálneho divadla.

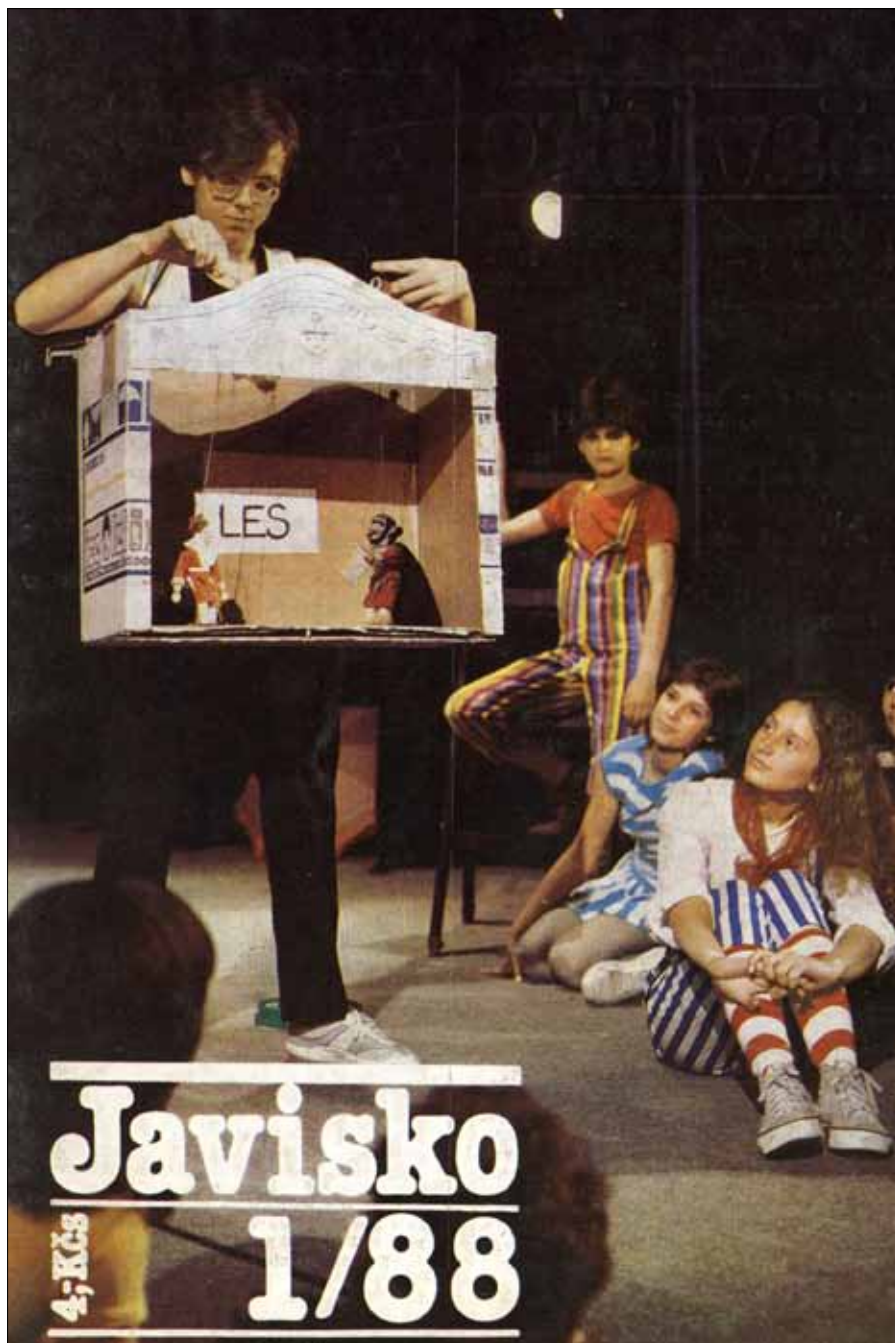
Záver

Pod vedením Jaroslavy Čajkovej sa podarilo *Javisko* takpovediac ukotviť, ale aj obľúkom prepojiť s minulosťou – v pozitívnom zmysle slova. Ponechajúc tematickosť čísiel vrátila *Javisko* ochotníkom aj s podobnou mierou reflexie ich práce, ako získavali v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch. Časopis, z ktorého sa stal štvrťročník, prirodzene, nemá ani zďaleka kapacitu reflektovať všetky plody práce amatérskych divadelníkov, tak ako o to žiadali v prvej ankete na túto tému. Svedomito a dôsledne však mapuje podujatia, na ktorých sa divadelníci a recitátori objavujú, a do najväčšej možnej miery sa usiluje byť platformou, ktorá okrem edukačných materiálov poskytuje aj tú prepotrebnú kritiku.



Na obálke *DS Hviezdoslav* z Dolného Kubína s inscenáciou *Bedeke* autora a režiséra Karola Horvátha. Foto F. Lašut.

13_ Pozri napr. Čajková, Jaroslava: *Javisko* a jeho predchodcovia. In *Javisko*, 2018, roč. 50, č. 1., s. 2 – 4.



Na obálke súbor Gong z Bratislavy s inscenáciou Jarmočné divadlo v réžii Marice Mikulovej a Ivety Žákovej. Foto F. Lašut.



Od správ k dialógu a komunikácii

Detská dramatická tvorivosť v časopise Javisko

PhDr. Ľubomír Šárik

Divadlo hrané deťmi má svoje korene v stredovekej mravoučnej dráme, ktorej cieľom nebola inscenácia, ale morálna pointa či precvičovanie v latinčine. Išlo o školské divadlá, no niektoré príznaky detskej interpretácie môžeme pozorovať už v tomto období. Historické súvislosti sa objavovali v kapitolkách o dejinách drámy aj na stránkach časopisu Javisko. Eva Stehlíková si položila otázku A čo keď je to divadlo? v úvahe nad stredovekou latinskou drámou. No nechceme zachádzať do minulosti.

Problematika divadla hraného deťmi sa objavovala v správach osvetových pracovníkov na miestnych prehliadkach, a dokonca po vzniku celoštátnej prehliadky (Revúca a neskôr Trnava, v súčasnosti Zlatá priadka v Šali) odкрývala empirické zdroje daného fenoménu. V prípade bábkového divadla, ktoré hrali deti, bola situácia lepšia, čo súviselo s odkrytím bábkohorca, ktorý musel zapojiť do akcie aj svoje fyzické telo. V divadle hranom deťmi sa ešte stále objavovali predlohy upravené z bábkových hier alebo kopírovali činohru dospelých s redukciami textu, scénografie, kostýmov a podobne. Dobrý znalec literatúry pre deti Ján Poliak o tom písal v Javisku po celoštátnej prehliadke v Trnave. Týždeň po Bábkarkej Žiline sa mu problém javil takto: „Dramaturgické problémy na Detskej divadelnej Trnave sa otázkami úpravy textov určených pôvodne divadlu bábok ani zďaleka nekončili. Prehliadka až nápadne kontrastne exponovala problémy tzv. autorského divadla, potrebu a možnosti intenzívneho sondovania v produkcii sovietskych autorov (a autorov socialistických krajín vôbec), znova nastolila otázky inscenovania rozprávok atď. Ponosy a žaloby na absenciu dobrých domácich autorov dramatickej tvorby pre deti sa už ani neozývali. Nevieime, či ide o prejav rezignácie v tomto ohľade alebo o uvedomenie si skutočnosti, že náprava, to jest zainteresovanie našich najlepších autorov o divadlo pre deti, musí mať začiatok kdesi inde“.¹ Musíme si uvedomiť, že divadlo hrané deťmi sa v tom čase usilovalo emancipovať ako divadelný druh. Doba od neho skôr očakávala preferovať poznávaciu a ideologickú štruktúru s tolerovaním istej miery estetiky. Umeleckosť nebola súčasťou programu, aj keď sa to slovo objavovalo vedľa pomenovania „detský herec“. Okolnosti si však vyžadovali všimnúť si tento vývojový proces osamostatnenia ako smerovanie k produkciam divadla hraného deťmi iného typu, v ktorom detstvo nie je len nástrojom hry, ale obrazom sveta. Výkon detského interpreta sa označoval termínom detské herectvo a tolerovalo sa v ňom neúplné a iba naznačené obkresľovanie charakteru či typu postáv. Preferovanie kolektívnej výchovy a mýtus práce deformovali obsahy hier aj ľudových rozprávok, no napriek tomu sa čoraz častejšie objavoval detský interpret ako samostatný tvorivý subjekt inscenácie. V mnohých prípadoch sa tento jav premietol skôr do prípravy inscenácie a pomohla tomu aj dramatická výchova Evy Machkovej. V tom čase sa začala vyvíjať aj terminologická štruktúra a divadlo hrané deťmi nastúpilo cestu samostatného a rešpektovaného divadelného stvárnenia, v ktorom deti nehrajú len roly, ale tvorivo vytvárajú posty. Tento aspekt sa premietol do inscenácií a v istom období osemdesiatych rokov minulého storočia sa prvky dramatickej

1_ Poliak, Ján: Možnosti detského divadla. In Javisko, 1973, roč. 5, č. 9, s. 262.

hry vytvorené v príprave interpretov na kolektívne divadelné dielo premietli na javisko. Niekedy išlo o obnaženie laboratórnych podmienok vzniku inscenácie a dramatický aspekt splyval s hrouv kreativitou. Vtedy prišla s novým konceptom vnímania detskej dramatickej tvorivosti pracovníčka Osvetového ústavu Brigita Koppová a jej zásluhou sa do hodnotiteľských zoskupení dostali aj psychológovia detskej hry Marián Lucký a Albín Škoviera. Prírodzene, systém postupových prehliadok bol iný, ale tvorcovia už touto metódou dramatickej hry v praxi na javiskách inscenovali svoje príbehy a teória spojená s inštrukciami iba dopĺňala túto skutočnosť. Tvorcovia inscenácií hraných deťmi ako Xénia Gracová v Bratislave, Elena Zlatošová v Púchove, Viera Háberová v Košiciach či Ľudo Lešňanský vo Vranove nad Topľou-Černom na javisku umožnili deťom uplatniť vlastnú predstavu, ako stvárniť postavy príbehu, ale v príprave diskutovali o spôsobe, ako ju predstaviť divákovi – rovesníkovi. Nemyslíme si, že šlo o bezbrehý pobeňovanie po scéne s prvkami detských hier. Začal sa využívať priestor často tvorený jednoduchými praktickými predmetmi aj telo herca. Ťažisko sa prenášalo na tému, príbeh a spôsob interpretácie odlišný od klasickej činohry. S aspektom detstva mala problémy aj kritika.²

K poznaniu problematiky divadla hraného deťmi prispeli aj rozhovory s tvorcami či „spovede“ režisérov. Za všetky spomeňme článok Ruženy Jariabekovej *Moje divadelné deti*. Aj ony boli dôkazom, ako sa vyvíjalo divadlo hrané deťmi. Už sa nemapoval iba vertikálny rez, nejaká statická sonda, ale tvorcovia aj kritici si uvedomovali procesualnosť a kontinuitu tvorby súborov hrajúcich s deťmi.³ K poznaniu prispievali aj tieto rozhovory či len drobné správičky o práci detských divadelných súborov alebo prehliadkach. Ku kritickej reflexii sa pridával obraz zákulisia tvorby divadla hraného deťmi, začalo sa vnímať jeho smerovanie a po čase sa mu priznával aj atribút dramatického umenia, hoc interpretmi boli deti.

Kritika stále zápasila s problémom, ktorý patril dobe, že detské divadlo má poznávaciu, výchovnú a estetickú hodnotu. Jeho detský aspekt sa nebral do úvahy ako špecifický druh stvárnenia skutočnosti deťmi takým spôsobom, aký im bol najbližší – hrou. Buď to je umenie medzi ostatnými, alebo to nemá umelecké parametre a nehľadáme to, čo sa do detskej interpretácie nevkladalo, zaznievali niektoré hlasy kritikov. No detská interpretácia na javisku odkrývala inú súčasnosť. Témy, príbehy, spôsob interpretácie sa stávali súčasťou syntetického divadelného diela, v ktorom znela hudba, spev, hovorené slovo, štylizovaný pohyb a veľká až groteskná nadsádzka. Ba niekedy vznikala dojem, že za metaforami sa ukrýva deťmi vnímaná kritická reflexia sveta, v ktorom žijú. Nielen v autorských hrách, ale aj dramatizáciách či rozprávkach. Paralela s hrami pre bábkovú scénu ustúpila do pozadia. Divadlo sa osamostatnilo a žilo, vyvíjalo sa seba vlastným spôsobom. Mnohé príspevky sa objavovali v rubrike *Kronika*. Na scéne divadla hraného deťmi pribudlo mnoho súborov využívajúcich techniku detskej spontánnej hry priamo v projektoch inscenácií. Súbory Lúč z Martina, Ludus z Bratislavy, LaNo pri ZUŠ L. Novomeského v Bratislave, ATĎ zo Žiaru nad Hronom, Eva z Čadce a mnoho iných uspeli najmä preto, že sa dieťa oslobodilo z jarma textu predlohy, spojila sa jeho náklonnosť k hravosti s pohybom, hudbou a spevom, čo výrazne ovplyvnilo výsledný umelecký výsledok. Už to nebolo „interpretačné“ divadlo v kostýmoch kopírujúce činoherné vzory „veľkého“ divadla, ale plnokrvné inscenácie interpretované deťmi hľadájúcimi aj register vlastných výrazových prostriedkov. Do popredia sa dostali dramatizácie a autorské hry vždy zohľadňujúce úroveň schopností dieťaťa. Umelecká stránka odkrývala mnoho ráz tajomstvá problémov za systémom znakov, alúzií a metafor vytvorených detskou prirodzenosťou vnímať svet okolo seba svojsky. Citliví tvorcovia vždy rešpektovali schopnosti súboru a ich demokratickosť podčiarkuje aj to, že na scéne sa mnohokrát objavili aj rómske deti či deti iných národností a etnickej príslušnosti. Tak viedla deti Anna Pokorná v Košiciach a neskôr súbor Čhave kamoro sr. Stelamaris zo Sniny, kde interpreti boli výhradne deti z rómskej komunity...

Aj pod vedením Andreja Navaru či Damiana Vizára sa na stránkach Javiska objavovali okrem hodnotiacich či analytických príspevkov aj také, ktoré priniesla samotná prax divadla hraného deťmi. Jan Rychnovský sa v príspevku s názvom *K niektorým psychologickým otázkam dramatickej výchovy zamýšľal nad špecifikáciou detského interpreta*.⁴

Javisko sa stalo zrkadlom tvorby detských divadelných kolektívov a súčasne aj fórom, na ktorom zaznievali nové názory, pohľady či postrehy, ale aj kritické výhrady. Pred zmenou režimu a tesne po nej v medziobdobí sa divadlo detí úplne emancipovalo a spoločne s bábkovým divadlom pre deti ostali poznačené kolektívnou kreativitou na úkor tematickej výstavby hier. Do divadla hraného deťmi v tomto období vstúpili na javisko predovšetkým humor, smiech, ľudová slovesnosť v podobe prerozprávanych rozprávkových príbehov. Súčasne sa začal formovať aj lektorský zbor, v ktorom nemalú úlohu zohral teatológ a dramaturg Jaroslav Černý z Ostravy. K nemu postupne pribudli hudobník Belo Felix, metodička Národného osvetového centra Elena Bakošová, režisér Martin Peterich či estetik Ľubomír Šárik, Eva Čárska a iní. Lektorský zbor sa rozširoval a skvalitňoval sa aj terminologický slovník pre divadlo hrané deťmi. A pribudli aj noví tvorcovia, ako bol Karol Horváth z Oravskej Lesnej. Nemôžeme zabudnúť na súbor LaNo zo ZUŠ L. Novomeského v Bratislave a jeho režiséru, pedagogičku a autorku Alexandru Skořepovú.

Do arény divadla hraného deťmi vstupovala v medziobdobí nová generácia tvorcov s výrazným akcentom na detskú spontaneitu, ale aj objavnú dramaturgiu. Aj keď v mnohých prípadoch nebola predloha autorsky spracovaná, javiskový tvar vypovedal o posune divadla hraného deťmi od zábavy k nastoľovaniu súčasných problémov detí. Spomeňme Dušana Vicena či Elenu Kladnú. V detskom divadelnom prostredí hľadali nové a neznáme polohy v téme i obraze inscenácie. Na scénu detského divadla sa dostala klasická interpretácia vedľa modernej a nakoniec súčasnej, ktorá kopírovala aj filozofické poznanie otvorenej spoločnosti. Rozbíjala sa pevná dramatická štruktúra a hra sa stala estetickým objektom a nositeľom zmyslu diela, v ktorom sa ukrývala ústredná myšlienka. Prečo sa však dekonštrukcia či dekompozícia neprejavili markantnejšie v divadle hranom deťmi? Príčin je viac, ale nám sa zdá, že strata narácie, odbúranie príbehu, rozbitie na čriečky neumožnili na malej ploche odkryť podstatu detského interpretačného umenia. Navyše paradigmou súčasného umenia je „neautenticita“ a divadlo hrané deťmi zvyrazňovalo práve výpovednosť výpovede. Možno v iných druhoch umenia to bolo inak, ale klasické, moderné aj súčasné podoby divadelného tvaru sa sústavne vracali k príbehovej osi. Isto, boli pokusy zoradovať etudy vedľa seba ako veštenie z karát, ale divácky sa nepresadili. Človek je zabývaný v príbehoch a tie aj v bežnom živote tvorí bez toho, aby si to uvedomoval. Čo si deti z postmodernity udržali, bola karnevalizácia hereckých kreácií aj osnovy príbehu, bez ohľadu na to, či šlo o divadlo interpretované dieťaťom alebo predmetom, či zástupným znakom, alebo bábkou. Doba sa otvorila všetkým témam, stratil sa výchovný dôraz na produkciu divadla hraného deťmi, divadlo sa oslobodilo od ideovej kolektívnej záťaže. Už nemuseli princezná chodiť poznávať ľud do chalúpy, aby vládli spravodlivo a rozhodovali sa s kolektívom poddaných. Klasické rozprávky uprednostňovali predovšetkým morálne posolstvo a spravodlivý zákon rozprávok, ktorý vždy dobrých odmení a zlých potrestá. Divadlo nepoučovalo svojich rovesníkov, ale predstavovalo im svet na javisku, ako ho vidia samotné deti. Divadlo sa stalo prostriedkom poznávania prírodných aj ľudských zákonov. Oblieklo si habitus rôznych tvarov, ale táto hybridizácia vychádzala z výkladu tvorcov a schopností detí. Scénografi nazvali tento jav „chudobným divadlom“, lebo na scéne sa pracovalo s niekoľkými rekvizitami, ktoré sa premieňali pred divákom na potrebné priestory. Po prelome tisícročí sa už detský interpret správal aj v prázdnom priestore tak, že z jeho kreácie sme si mohli domyslieť, kde sa

2_ Matšák, Andrej: Dni detských radostí. In *Javisko*, 1981, roč. 13, č. 9, s. 533 – 534.

3_ Jariabeková, Ružena: *Moje divadelné deti*. In *Javisko*, 1973, roč. 5, č. 11 s. 334 – 336.

4_ Rychnovský, Jan: *K niektorým psychologickým otázkam dramatickej výchovy*. In *Javisko*, 1989, roč. 21, č. 2, s. 115 - 120.



Na obálke bábkarský súbor *Slniečko* zo *Semerova* v inscenácii *L. Pergauda* *Gombíková vojna* v úprave a réžii Jána *Hižnaya* a manželov *Hrabovských*.
Foto F. Lašut.



Na obálke súbor *Lano* z Bratislavy s inscenáciou *Feldekovej Rozprávky* zo *smetiska* v réžii *Alexandry Skořepovej*.
Foto F. Lašut.

nachádza, odkiaľ prichádza, čo sa s ním deje a podobne, čo je už na hranici skutočného hereckého uchopenia postavy. Tu išlo o hranie na postavu v príbehu, ktorý vznikol tak, ako si ho interpret sám predstavoval. Moment akejsi slobody, spontánnosti mohol rozbiť koncepciu inscenácie. Ale opak bol pravdou. Stávala sa presvedčivejšou a úprimnejšou. Niekedy sa hrali deti v komornom arénovom priestore, inokedy využívali agoru obrovskej scény, aby sa z nej, malej dedinky na Orave, do tmy noci ozval výkrik: Guliver!

V časopise *Javisko*, ktorý tiež prešiel premenami, sa pravidelne objavovali a objavujú hodnotenia krajských, ale aj regionálnych a potom aj celoštátnych prehliadok detskej dramatickej tvorivosti *Zlatá priadka* v Šali či *Scénickej žatvy* v Martine, kde sa divadlo hrané deťmi pravidelne prezentuje. *Javisko* dávalo a dáva priestor rôznym, aj protichodným názorom. Našťastie je za nami skúsenosť z porôt v bývalom režime, keď za kolektív porotcov hovoril jeden člen bez ohľadu na to, či v danej problematike bol skúsený alebo nie. *Javisko* už síce nie je mesačník, má iný formát a inú štruktúru, ale ako štvrťročník prinieslo pre ochotníkov aj pre divadlo hrané deťmi úžasný jav: tematické zameranie na určitú oblasť amatérskej tvorby. Dozvedeli sme sa, že naše divadlo hrané deťmi žne úspechy po celom svete už niekoľko rokov. Možno aj v oblasti tvorivej dramatiky na školách má svoje stále miesto, ale inscenácia pred divákom je syntézou všetkých divadelných prvkov, aj hry, hrania, spolupráce detí na tvorbe predlohy i spôsobe jej realizácie. Ich súčasné príbehy sú vysoko aktuálne a umelecky plnohodnotné javiskové výpovede.

Hovorím o čase, keď *Javisko* redakčne vedie Jaroslava Čajková, ale aj zo spomienok a rozprávání môžeme dedukovať, že s novým milénium prišla aj nová vlna tvorcov. Niektorí pokračovali v ceste svojich predchodcov, iní hľadali nové podoby stvárnenia. Brigita Koppová sa vyjadrila o svojom vzťahu divadlu hraného deťmi⁵, Peter Hudák sa vyznal, ako sa stretol s divadlom hraným deťmi⁶. Peter Hudák pokračuje v ceste so súborom *Detské divadelné štúdio Ochotníček* z Púchova, ktorého dramatickú tvorivosť rozvíjala Elena Bakošová-Zlatošová. Peter Hudák je autorom, dramatikom, pedagógom aj režisérom súboru. Aj Silvester Lavrík si odskúšal prácu s detským interpretom v inscenácii *Alenka pred zrkadlom*, Milka Šavelová-Nogová v inscenácii *Trinásta* či *Zlatá ryбка*, taktiež Dušan Vicen so súborom *Kde bolo*, tam bolo pri ZŠ v Oravskej Polhore v nezabudnuteľnej inscenácii *Príbeh ozajstného Gulivera* (*Cena za tvorivý čin* roka 1995 na *Scénickej žatve* v Martine) či Karol Horváth v inscenácii s deťmi *O päť minút dvanásť* a mnohí ďalší. Príznakom tej doby boli dramatizácie a nevšedné javiskové pretlmočenia veľkým kolektívom detí. Mnohí režiséri a pedagógovia sa stali aj autormi hier pôvodne napísaných po skúškach pre vlastný kolektív, ale s ich novými podobami sa stretávame aj dnes v mnohých detských kolektívoch, ktoré využívajú práve pre detský súbor kvalitne napísanú predlohu.

Spomínali sme v podstate tri oblasti umenia. Tou prvou bolo klasické umenie, ktoré sa vyznačovalo „akademickým“ zobrazením reality, rešpektovaním pravidiel vytvárajúcich kánon. Druhou oblasťou je moderné umenie, ktoré s klasickým umením spája používanie tradičných materiálov a postupov, ale na rozdiel od klasického umenia obráteného k vonkajšej realite, moderné umenie vyjadruje vnútro tvorcov. Ide v ňom o osobný a subjektívny charakter videnia. Vyjadrenie vnútra či subjektivity odkazuje temer tautologicky na požiadavku autenticity. Treťou oblasťou je súčasné umenie, ktoré sa nevyznačuje autenticitou. Jednou z jeho hlavných vlastností je aplikovanie princípu transgresie (prekročenia, prekonania minulého princípu, ktorý sa spája s podstatou umenia) na hlavnú zložku moderného umenia, a to na autenticitu, čím spôsobuje jeho podstatnú transmutáciu. Neautenticita ako podstatný rys súčasného umenia je závislá od princípu transgresie.

5_ -ža -: Nestala som sa Saganovou, hovorí Brigita Koppová. In *Javisko*, 1992, roč. 24, č. 5, s. 47.

6_ Jenčíková, Mária: Dieťa na javisku. In *Javisko*, 2002, roč. 34, č. 1, s. 19 - 21.

Poetika divadla hraného deťmi hľadájúca nové a iné spôsoby javiskovej realizácie neobišla ani túto oblasť, no pre autenticitu detskej výpovede sa skôr radí k modernistickým tendenciám, čo nie je hanlivý prívlastok, ale výsledok praxe divadla hraného deťmi - prípravou prostriedkami tvorivej dramatiky, vyzdvihovaním osobnosti a autenticity výpovede detského interpreta. Syntetické umenie divadla hraného deťmi využíva pohyb, a keď nestačí slovo, nastupuje hudba.⁷ Predovšetkým divadlo hrané deťmi ide vlastnou cestou a na podoby sveta reaguje vlastným umeleckým obrazom. Téma sa stáva objektom stvárnenia a spôsob, akým sa prezentuje, manifestuje hru a detstvo. A vypovedá o naozaj závažných spoločenských, ale najmä ľudských problémoch videných očami našich detí.

Na detskej divadelnej scéne ostatných rokov sa okrem tradičných súborov reprezentujúcich dlhé obdobie tohto druhu umenia, ako sú LaNo z Bratislavy, DDS Ochoťníček z Púchova, DDS Gong z Bratislavy, DDS Eštesmesanedohodli z Nitry, DDS Didero z Kysuckého Nového Mesta, DDS Zádrapky zo Senice či Zrkadlo z Kremnice alebo DDS Sme! z Lučenca, objavilo niekoľko súborov, ktorých tvorba výrazne ovplyvnila a ovplyvňuje poetiku detskej divadelnej tvorby. K nim patrí DDS Rámus z Vinodola, DDS Čhave kamoro zo Sniny, DDS Regetka z Ruskova, DDS Prvosienka zo Zákamenného, DDS Hastroši z Košíc, DDS Za šucky drobné z Galanty, DDS Bebčina z Novej Dubnice, DDS MoDRé TraKy z Vrábľa, DDS Dobrozviťazi zo ZUŠ v Nižnej či DDS Zauško z Rimavskej Soboty a mnoho iných pri ZŠ aj ZUŠ v Košiciach, Humennom, Prešove, Senci... Divadlo hrané deťmi si v predchádzajúcom období až po súčasnosť možno aj príchodom nových mladých tvorcov, režisérov a vedúcich súborov prebýja cestu k tvarovej mnohovrstevnatosti, ku kríženiu všetkých možných postupov, ktoré vplývajú predovšetkým na výber témy. Nejde len o autorov predlohy či dramatizácie. Z látky sveta si upletú tému sebe vlastnú a tú potom ako problém detskými prostriedkami predstavujú svojim rovesníkom, ale aj dospelým. Mená tvorcov ako Alexandra Skořepová, Milka Šavelová, Eva Jacevičová, Alena Lelková, Marica Harčariková, Marica Šišková, Valéria Sinčáková, Viera a Martin Ralíkovci, Peter Luptovský, Peter Hudák, Miriam Pavelková, Mária Muránska, Miroslava Lauffová, Miriam Martináková, Štefan Foltán či Peter Weinciller nemusíme osobitne predstavovať. Ich inscenácie hrané deťmi ostanú v pamäti, ktorú uchováva album, kronika či zrkadlo alebo otvorené fórum v časopise Javisko.

Divadlo hrané deťmi má kvalitný kreatívny potenciál tvorcov, čo vnímame na umeleckom stvárnení predlôh. Pedagogický aspekt sa nestratil, ale premietol sa do umeleckej štruktúry otvoreného divadelného diela. A, prirodzene, do prípravy inscenácie. V popredí ostáva rozprávkové prostredie, jeho štruktúra a morálna sila. Transformuje sa však do nevšedných a neočakávaných tvarov a javiskových podôb. Rozprávka ako východiskový žáner tu skôr zastupuje možné svety, svety snov, fantázie, detských výmyslov, ale súčasne si všima tragickosť života človeka v jeho najrôznejších podobách: rodinou a školou počnúc a končiac vojnovými konfliktmi. Súčasne je aj brilantnou detskou odpoveďou na otázku: Kým je dieťa v tomto svete dospelých? Ako vníma problémy okolo seba? Čo ho zaujíma a čím opovrhne? Divadlo hrané deťmi nepostupuje cestou napodobňovania skutočnosti, skôr sa usiluje odkrývať neznáme podoby vlastného vnímania sveta. V tom má nezastupiteľnú hodnotu. Nie vo výchove budúcich umelcov, ale ľudí s vysokými mravnými hodnotami, nech sa v živote uplatnia kdekoľvek.

Vo všetkých inscenáciách minulého obdobia môžeme vystopovať mimoriadne úsilie tvorcov byť pravdivým, alebo lepšie, presvedčivým v spôsobe, ako sa na javisku téma prezentuje, aké prostriedky využíva a akým spôsobom oslovuje svojho rovesníka v hľadisku.

Nie ideológiou, obsahom a rozprávaním príbehu. Príbehy sa tvoria z čriepkov skúsenosti a syntetizujú sa v neraz zložitých štruktúrach pútavého javiskového obrazu. Využíva sa významotvorná hudba od charakterizácie postavy až po vytváranie priestoru a psychologické atmosféry. Ba sú súbory, ktorých inscenácie sú postavené na pohybe a jeho individuálnom a kolektívnom stvárnení, pričom slovo je iba impulz, referenčný znak (Prvosienka zo Zákamenného), a pritom neobchádzajú naozaj závažné výpovede o svete, jeho dejinách a kríze ľudskej existencie.

Hudba už nie je len charakterizačným znakom skupiny, mladosti či ozvláštnenia. Je príznakom doby, univerzálnym nosičom výpovede, ktorá reprezentuje mládež. Hudbou sa vzájomne dorozumieva a jej odkazy používa.

Už dávno sa divadlo hrané deťmi odpútalo od proklamácie, že pokrok je hodnotou, ktorú treba nasledovať. Nie. Sústreďuje sa na človeka, dieťa, na svet toho druhého INÉHO, teda toho, kto nie je dospelý, nepatrí do nejakej privilegovanej sociálnej skupiny alebo má istý druh zdravotného postihnutia, či patrí k inej minorite. Teda odlišnosť, inakosť iného je hodnota, ktorá nás vedie ďalej a vyššie v mravnom aj estetickom význame tohto slovného spojenia. Nie oddanosť, stotožnenie a viera, ako predpokladá každá ideológia globálne formujúca ľudskú osobnosť. Ideológia nepotrebuje samostatné ani kritické myslenie. Deti na javisku odstraňujú bariéry, vytvárajú komunikačný most, hlásia sa svojím videním sveta a spôsobom, akým to robia, k odkazu vlastného nároku na existenciu. Volajú spoločne – tu sme a takto to vnímame!

Nejde o ozvláštnenie za každú cenu, nejde o výstrednosť v úsilí šokovať. Ide skôr o pohyb v hraničnom priestore, kde veľmi ťažko spoznáваме, kedy sme na jednej strane hranice a kedy už za ňou. Tento medzipriestor je domovom divadla hraného deťmi, tak ako ich vek je hranicou medzi detstvom a dospelosťou. Ťažko by sme v mnohých inscenáciách hľadali tradičný výklad jednoty, ucelenosti ako jedinej hodnoty. Mnohosť tu však neznamena fragmentárnosť, roztrhanosť, bezradnosť. Ide o dôsledný spôsob, ako priviesť deti k uchopeniu celku, ktorý nazývame svet. Deti túto štruktúru tvoria z vnútornej potreby, naliehavej potreby autoreferencie. Nejde o tlak režisérov či pedagógov.

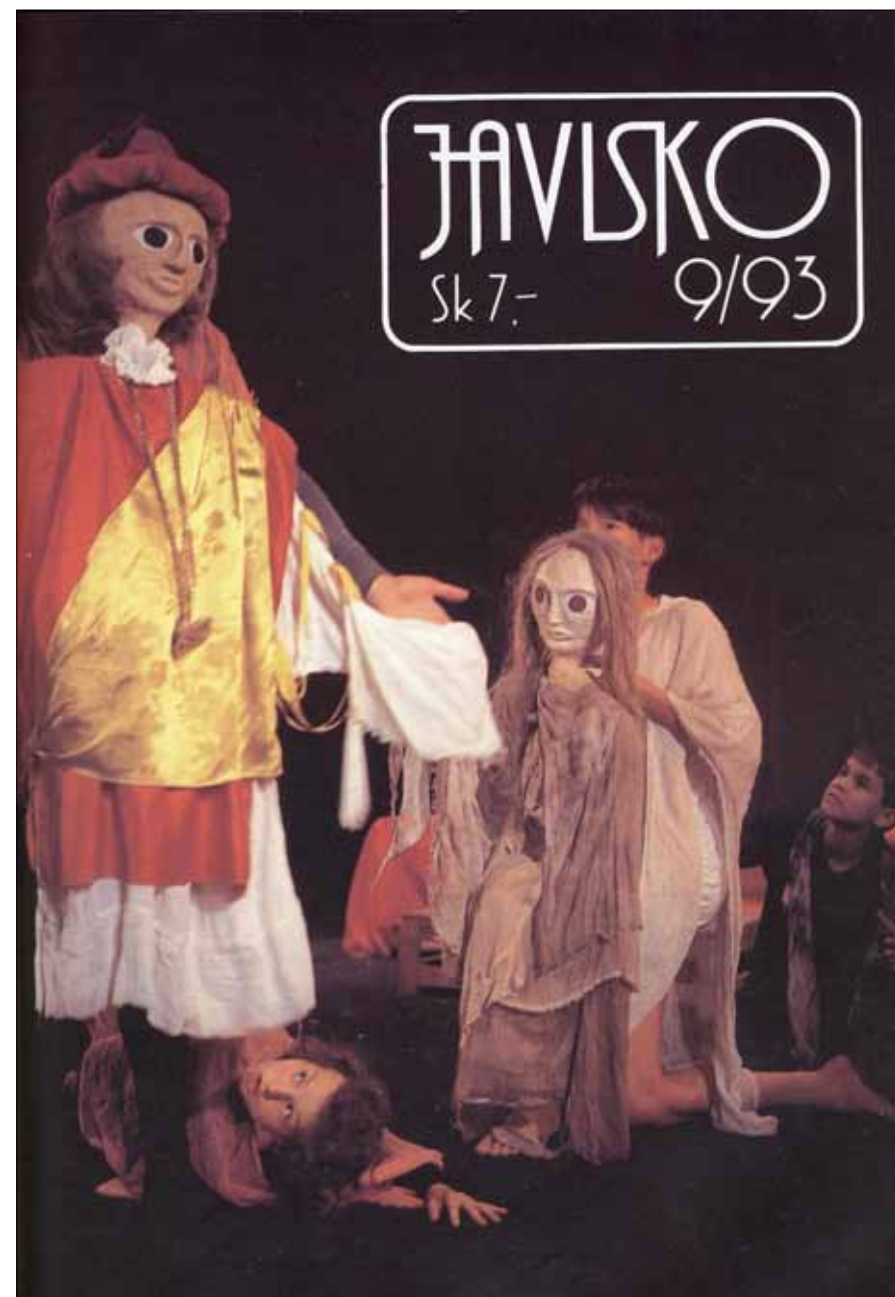
Tvorivá dramatika ako metóda sa hojne využíva pri tvorbe inscenácie, ale už ju nevidieť tak zjavne vyzývavo v detskej interpretácii. Nemusi sama na seba ukazovať, ako ju tvorcovia použili. Ťažisko sa prenáša na estetickú a umeleckú hodnotu divadelného tvaru interpretovaného deťmi, ktoré môžeme nazvať pracovne poetickou štruktúrou inscenácie. Herné prejavy detí sa teatralizujú a neraz karnevalizujú, akoby prichádzali priamo z intímnych priestorov či ulíc rovno na scénu. Ide o úsilie hľadájúce autonómnosť prezentácie. Javy nezastupujú skutočnosť, ale ju predstavujú. Súčasne táto prezentácia je aj reprezentáciou herného prejavu detí spôsobom modelovej situácie „akoby“. Je to skladačka, v ktorej môžeme vedľa seba vidieť javy nesúvisiace a v skutočnosti vedľa seba ťažko postrehnuteľné. Ide o druh metafory, je to v podstate „rozprávkový“ oxymoron. Tento otvorený svet detskej hravosti, fantázie, imaginácie, svet skôr možný ako skutočný, je pravdivým obrazom o živote a potrebách dnešných detí. Teda už nielen to, o čom hrajú, sa napája prúdom imaginácie, ale aj spôsob, akým tieto emocionálne porvy predstavujú. Prirodzene, deti vyššie city nedokážu interpretovať vierohodne, ale môžu hrať o tom, ako sa im javia.

Divadlo hrané deťmi sa dnes sústreďuje na vytvorenie primeranej javiskovej a divadelnej situácie, počas ktorej dochádza k premene javov a predmetných vecí na zástupné znaky priamo pred divákom. Do divadla hraného deťmi napriek scénickému minimalizmu preniká viac symboliky, hra s predmetmi a vzťahmi, vytváranie poľa nejednoznačnosti, nestálosti, entropie, provokatívnosti, autoreferencie. Divadelné dielo detského javiska sa stalo otvoreným dielom podliehajúcim mnohým možnostiam interpretácie a zážitku katarzie. Katarzia je v strede záujmu najmä detských recitačných kolektívov.

4_ Maťašíková, Viera: Hudba nastupuje, keď slovo nestačí. (postrehy tvorcov divadla hraného deťmi) In Javisko, 2008, roč. 40, č. 4 s. 17 - 18.

K tvorbe divadla hraného deťmi v posledných rokoch pribudol aj žáner detských recitačných kolektívov. Hra na ľudové povesti ohlodáva patetický obsah ľudovej balady. Interpretáciu stvárňuje kolektív, ktorý často preberá na seba úlohu rozprávača. Príbeh balady dodáva detskej hre s vážnou témou spontánnu presvedčivosť. Príbeh sa nekopíruje, deti vytvárajú metaforické obrazy k námetom z predlohy. Akoby detstvo nahradilo hrou tradičný baladický pátos a súbor často priznáva, že s príbehom sa iba hrali.

Vďaka Javisku sa vývoj divadla hraného deťmi uchová na dlhý čas.



Na obálke súbor ATĎ zo Žiaru nad Hronom s inscenáciou hry Pavla Kyrmežera *Komedia o bohatci a Lazarovi* v réžii Ireny Novotnej. Foto F. Lašut

Pracovníci a spolupracovníci redakcie Javisko

Šéfredaktori, vedúci redaktori a poverení vedením redakcie

Martin Jančuška	1969 – 1973	Jana Kaplanová / Emil Borčín	1999 – 2000
Oľga Lichardová	1973	Mária Jenčíková-Fekar	2000 – 2002
Vladimír Štefko	1973 – 1983	Vladislava Fekete	2002
Andrej Navara	1983 – 1989	Viki Janoušková	2002 – 2003
Damian Vizár	1989 – 1990	Ľubor Hallon	2004
Eva Vopáľenská	1990 – 1991	Jaroslava Čajková	2005 – 2018
Anton Kret	1991 – 1996	Alexandra Žilavá	2018 –
Adela Demeková	1996 – 1999		

Redaktori

Elena Slobodová	1969 – 1970	Zuzana Nemcová	1996
Anna Vobrubová	1970 – 1981	Marta Bábiková	1997 – 2000
(zást. ved. redakcie)	1974 – 1981	Nadežda Lindovská	1998 – 2000
Žarka Lihositová-Poláková	1973 – 1994	Eva Gajdošová	2000 – 2001
Mikuláš Jarábek	1981 – 1984	Vladislava Fekete	2001 – 2005
Andrej Maťašík	1981	Iveta Jurčová	2005
Elena Antalová	1984 – 1991	Vladimír Štefko	2005 – 2011
Damian Vizár	1984 – 1989	Karol Horváth	2005 – 2006
	1990 – 1994	Michal Ditte	2006 – 2008
	2004	Viera Maťašíková	2008 – 2010
Jaroslava Čajková	1992 – 1995	Natália Oravcová	2011 – 2013
Božena Čahojová	1995	Jana Mikuš Hanzelová	2011 – 2016
Ľubica Krénová	1995	Matej Vanoch	2019 –
Adela Demeková	1995 – 1996		
Marián Mikola	1995 – 1997		

Výtvarní redaktori a grafici

Gustáv Ertel'	1969 – 1972	Jana Slezáková	2002 – 2006
Dušan Michalec	1972 – 1979	Nora Nosterská	2006 – 2009
Daniela Maňáková	1979 – 2000		2018
Igor Imro	1992	Viera Maťašíková	2010
František Jablonovský	1995		2013 – 2015
Andrej Halač	2000	Zuzana Ondrovičová	2011 – 2012
Štefan Benci	2000 – 2002		2015 – 2017
Marek Štepanovský	2002		

Jazykoví redaktori

Hilda Holinová	2000 – 2002	Katarína Vrablicová	2014 –
----------------	-------------	---------------------	--------

Redakčná rada

Ján Beňo	1969	Jana Kákošová	1990 – 1991
Milan Polák	1969 – 1971	Alena Kerná	1990 – 1991
Vladislav Brza	1969 – 1972	Roman Polák	1990 – 1991
Lenka Dedinská	1969 – 1972	Darina Porubjaková	1990 – 1991
Ján Slivko	1969 – 1973	Blaho Uhlár	1990 – 1991
Karol Horák	1969 – 1973	Eliška Sadiľeková	1996 – 1997
	2000 – 2003	Matej Vagač	1996 – 1997
Vladimír Štefko	1969 – 1973	Samuel Bakoš	1996 – 1998
	2003	Anna Gamanová	1996 – 1999
Ján Ozábal	1969 – 1973	Michal Babiak	1996 – 2000
	1973 – 1981	Adela Gáborová	1996 – 2000
Ladislav Luknár	1969 – 1977	Emil Horváth	1996 – 2000
Oľga Lichardová	1969 – 1990	Dagmar Inšitorisová	1996 – 2003
Jozef Mistrík	1969 – 1990	Ľubomír Šárik (predseda)	1999 – 2000
Ivan Šenšel	1969 – 1990		2013 – 2018
Štefan Akács	1970 – 1971	Karol Horváth	1999 – 2000
Ján Poliak	1970 – 1972	Peter Janků	1999 – 2000
Anton Kret	1971 – 1972	Eva Pernecká	1999 – 2000
Viera Smreková	1971 – 1990	Ján Tazberík	1999 – 2000
Jana Kusková-Keprtová	1972 – 1990	Ján Zavorský	1999 – 2000
	1991 – 1996	Silvester Lavrík	2000 – 2001
Ján Kamenistý	1973 – 1990	Dagmar Kročanová-Roberts	2000 – 2001
Marián Mikola	1973 – 1990	Jozef Krasula	2000 – 2001
(predseda)	1985 – 1990		2003
	1991 – 1996		2013 – 2018
	1996 – 2000	Dagmar Hubová	2000 – 2002
Ľubomír Vajdička	1973 – 1990	Jana Kaplanová	2000 – 2002
Marián Záhorák	1974 – 1976	Juraj Sarvaš	2000 – 2002
Bohuš/mil Socha	1976 – 1990	Miloš Mistrík	2000 – 2003
Alena Štefková	1976 – 1991	Ľubo Burgr	2003
	1999 – 2000	Martin Ciel	2003
	2003	Július Gajdoš	2003
Magda Vašková	1977 – 1990	Marija Havran	2003
Milan Žarnovický	1978 – 1990	Géza Hizsnyan	2003
	1990 – 1991	Zora Jaurová	2003
Katarína Revallová	1982 – 1991	Miroslava Kovářová	2003
Ivan Kováč	1990	Alena Senešiová	2003
Andrej Maťašík (predseda)	1990 – 1991	Martina Šimová	2003
	1991 – 1996	Zuzana Uličianska	2003
	1996 – 1997	Svetlana Waradzinová	2003
Zuzana Bakošová-Hlavenková	1990 – 1991	Michal Ditte	2013 – 2018
	2003	Soňa Pariláková	2013 – 2018
Božena Čahojová	1990 – 1991	Miroslav Zwiefelhofer	2013 – 2018

Menný zoznam

A	Bogartová, Anne	Disman, Miloslav
Abrahámová, Darina	Bogatyrev, Petr	Ditte, Michal
Adamčík, Samuel	Borčin Emil	Dlouhý, Oleg
Ahlfors, Bengt	Borodáč, Ján	Dočolomanský, Viliam
Akács Štefan	Braun, Kazimierz	Dömeová, Andrea
Anderle, Anton	Brecht, Bertolt	Dormanová, Dorota
Andrejcová, Katarína	Brežák, Milan	Dubačová, Viera
Anouilh, Jean	Brocko, Ján	Dulla, Matúš
Anouilh, Jean	Brook, Peter	Dvořák, Antonín
Antalová, Elena	Brza, Vladislav	
Artaud, Antonin	Bubnášová, Veronika	E
Attoun, Lucien	Budský, Jozef	Efros, Anatolij
	Bukovčan, Ivan	Erenburg, Ilja
B	Burgr, Ľubomír	Ertel, Gustáv
Babel, Isaac	Burgr, Ľubomír	Evjáková, Daniela
Babiak, Michal	Buzássy, Ján	
Bábiková, Marta	Bzdúch, Peter	F
Bachratý, Ctibor		Fakla, Ján
Bakoš, Oliver	C, Č	Fehér, Mikuláš
Bakoš, Samuel	Cesnaková-Michalcová,	Fejérpataky-Belopotocký,
Bakošová-Hlavenková,	Milena	Gašpar
Zuzana	Ciel, Martin	Fejko, Štefan
Bakošová-Zlatošová, Elena	Cigán, Peter	Fekete, Vladislav
Ballay, Miroslav	Ciller, Jozef	Feldek, Ľubomír
Ballek, Rastislav	Císař, Jan	Felix, Belo
Barba, Eugenio	Confortés, Claude	Ferko, Andrej
Barrault, Jean-Louis	Cvečková, Margaréta	Ferko, Tibor
Bartek, Henrich	Čahojová, Božena	Fifiková, Eva
Bednárik, Jozef	Čajková, Jaroslava	Filinová, Martina
Beľakovič, Valerij	Čárska, Eva	Findra, Ján
Benci, Štefan	Čavojský, Ladislav	Flašková, Elena
Benčík, Juraj	Čechov, Michail	Foltán, Štefan
Beneš, Jiří	Čeporanová, Drahomíra	Fornayová, Petra
Benešová-Porubjaková,	Černý, Jaroslav	Frolo, Milan
Darina	Česal, Miroslav	Fuchs, Aleš
Benešová, Zuzana	Čillík, Koloman	
Beňo, Ján	Čiripová, Dáša	G
Berkovičová, Irena	Čižmárik, Rudolf	Gábor, Peter
Bindzár, Juraj		Gáborová, Adela
Blahník, Vojtěch Kristián	D	Gajdoš, Július
Blaho, Vladimír	Danadová, Mária	Gajdošová, Eva
Blaho, Vladimír	Daubnerová, Sláva	Gamanová, Anna
Bleyová, Olga	Daubrava, Jaroslav	Geißberg, Martin
Boala, Augusto	Dedinská, Lenka	Gémier, Firmin
Bobok, Jozef	Delongová, Jindra	Geras, Wieslav
Bodnárová, Jana	Demeková, Adela	Godovič, Marek

Gogol, Nikolaj V.
Gombár, Jozef
Gontko, Ivan
Gracová, Xénia
Gregorová, Anna
Gregor-Tajovský, Jozef
Grohová, Eva
Grossmann, Jiří
Grotowsky, Jerzy
Grusková, Anna
Gulíková-Nemcová, Zuzana

H
Háberová, Viera
Halač, Andrej
Hallon, Ľubor
Hanzelová-Mikuš, Jana
Harčariková, Marica
Harrower, David
Hartl, David
Hartmanová, Silvia
Hatrik, Juraj
Havran, Marija
Hejný, Vít
Herz, Marcel
Hilar, Karel Hugo
Himič, Peter
Hitzingerová-Mišíková,
Katarína
Hizsnyan, Géza
Hiznay, Ján
Hledíková, Ida
Hoffmann, Ferdinand
Holečka, Emil
Holinová, Hilda
Horák, Karol
Horváth, Emil
Horváth, Karol
Horváth, Karol
Horváth, Tomáš
Hořínek, Zdeněk
Hrabovský, Imrich a Vlasta
Hubová, Dagmar
Hudák, Peter
Hudec, Ivan
Hurajová, Lucia
Hurban Vajanský, Vladimír
Husáková-Lokvencová,
Magda

Hybner, Boris
Ch
Chalupka, Ján

Chaplin, Charlie
Chládeková, Jela
Chmel, Rudolf
Chmelíková, Kristína
Christov, Petr

I
Imro, Igor
Inšitorisová, Dagmar
Irmer, Thomas

J
Jablonovský, František
Jaborník, Ján
Jacevičová, Eva
Jakubisová, Angela
Jamnický, Ján
Janček, Vlado
Jančuška, Martin
Janků, Peter
Jánošíková, Martina
Janoušková, Viki
Jarábek, Mikuláš
Jariabeková, Ružena
Jaurová, Zora
Jenčíková-Fekar, Mária
Jurčová, Iveta
Jurícková, Elena
Jurík, Rudolf
Jurkowski, Henryk
Jurovská, Michaela

K
Kákošová, Jana
Kákošová, Zuzana
Kalina, Ján L.
Kamenistý, Ján
Kaplanová, Jana
Karvaš, Peter
Kavečanský, Peter
Kaverin, Venjamin
Keprtová-Kusková, Jana
Kerata, Laco
Kerná, Alena
Kladná, Elena
Klimáček, Viliam
Kocka, Ľubomír
Kocúr, Boris
Koklesová, Bohunka
Kokta, Zdeněk
Kolár, Erik
Koleják, Jozef
Komenský, Ján Amos

Koonenová, Alisa
Kopecký, Jan
Koppová, Brigita
Košícký, Miroslav
Kováč Adamov, Mišo
Kováč, Boris
Kováč, Ivan
Kováč Adamov, Mišo
Kovačević, Marija
Kovačevićová, Tatiana
Kovářová, Miroslava
Kowzan, Tadeusz
Kožík, Zenko
Král, Janko
Krasula, Jozef
Krčmery, Štefan
Krčmeryová, Jela
Krekáň, Ján
Křenová, Ľubica
Kret, Anton
Krištof, Martin
Křížik, Ján
Kročanová-Roberts,
Dagmar
Kršková, Marcela
Kudlička, Boris
Kunovská, Vlasta
Kusý, Ivan
Kužilek, Oldřich
Kyrmezer, Pavol

L
Laciaková, Diana
Lacko, Ján
Lagerquist, Ingrid
Lajcha, Ladislav
Lasica, Milan
Lauffová, Miroslava
Lavřík, Silvester
Lebedinskij, Aron
Lelková, Alena
Lesňák, Rudolf
Lešňanský, Ľudo
Letz, Štefan
Lihositová-Poláková,
Žarka
Lichardová, Olga
Lindovská, Nadežda
Lipták, Fero
Luký, Marián
Lukáčová, Simona
Luknár, Ladislav
Luptovký Peter

M

Machková, Eva
 Malinová, Judith
 Maliti-Fraňová, Eva
 Maňáková, Daniela
 Mankovecký, Róbert
 Marcelli, Miroslav
 Marták, Ján
 Martináková, Miriam
 Martínek, Karel
 Martini, Vladimír
 Marton, Ivan
 Mašatová, Milada
 Maťašík, Andrej
 Maťašíková, Viera
 Materák, Milan
 Maupassant, Guy de
 Mejerchol'd, Vsevolod E.
 Mičinec, Stanislav
 Mihálik, Vojtech
 Michalec, Dušan
 Michalovič, Peter
 Michalský, Beňo
 Mikola, Marián
 Mikulová, Marica
 Mikuš H., Ján
 Mistrík, Jozef
 Mistrík, Miloš
 Mišura, Ján
 Mittelmann-Dedinský,
 Móric
 Mnouchkine, Ariane
 Mojžišová, Michaela
 Mravík, Jozef
 Mráz, Andrej
 Mrlian, Rudolf
 Muránska Mária
 Murin, Michal

N

Navara, Andrej
 Nekolný, Bohumil
 Nemcová, Zuzana
 Nemčoková, Jana
 Nináčová, Naďa
 Nosterská, Nora
 Novák, Zdenko
 Novotná, Anna
 Novotná, Irena
 Nvota, Jakub
 Nvota, Juraj

O

Obuch, Ladislav
 Ochránek, Marcel
 Olekšák, Roman
 Ol'ha, Matúš
 Ol'ha, Štefan
 Ol'hová, Juliana
 Ondrovičová, Zuzana
 Opletalová, Jarmila
 Oravcová, Natália
 Oravec, Peter
 Ozábal, Ján

P

Palárik, Ján
 Palik, Peter
 Palko, Jozef
 Palkovič, Pavol
 Panovová, Oľga
 Pariláková, Soňa
 Pašuthová, Zdenka
 Patočka, Jan
 Pavelková, Miriam
 Pavelková, Veronika
 Pavis, Patrice
 Pavlac, Peter
 Pavlovský, Petr
 Pemberton-Billing,
 Robin Noel
 Pergaud, Louis
 Pernecká, Eva
 Peterich, Martin
 Piaček, Marek
 Pietor, Miloš
 Piscator, Erwin
 Piš, Emil
 Plávka, Andrej
 Podmaková, Dagmar
 Pokorná, Anna
 Poláčiková, Dagmar
 Polák, Milan
 Polák, Roman
 Polakovičová, Júlia
 Poliak, Ján
 Polívka, Boleslav
 Porubjak, Martin
 Porubjaková-Abrahámová,
 Darina
 Potokárová, Monika
 Predmerský, Vladimír
 Prídavok, Anton

Procházka, Miro, ml.
 Pukan, Miron

R

Radičkov, Jordan
 Radlov, Sergej E.
 Rakovská, Anna
 Rakovský, Tibor
 Ralík, Martin
 Ralíková, Viera
 Rapoš, Gabriel
 Read, Herbert
 Reisel, Vladimír
 Resutík, Milan
 Revallová, Katarína
 Rezník, Jaroslav, st.
 Richter, Luděk
 Richterová, Luisa
 Rosenbaum, Karol
 Rybárik, Ján
 Rychnovský, Jan
 Rymarenko, Igor

S

Sadílek, Vladimír
 Sadíleková, Eliška
 Sarvaš, Juraj
 Satinský, Július
 Semko (Kret), Anton
 Senešiová, Alena
 Shakespeare, William
 Scherhaufer, Peter
 Schüller, Hermann
 Sieradzki, Jacek
 Sierz, Aleks
 Sinčáková, Valéria
 Skořepová, Alexandra
 Sládeček, Ján
 Sládek, Anton
 Slančíková Timrava, Božena
 Slavický, Stanislav
 Slezáková, Jana
 Slivka, Martin
 Slivko, Ján
 Slobodová, Elena
 Smirnovová, N. I.
 Smreková, Viera
 Socha, Bohuš/mil
 Sochorovská, Valerie
 Solotruk, Martin
 Solovič, Ján

Sopúšek, Eduard
 Alexander
 Spišák, Ondrej
 Sprušanský, Svetozár
 sr. Stelamaris
 Stanislavskij, Konstantin S.
 Stehlíková, Eva
 Stepun, Fiodor
 Svoboda, Jaromír
 Svoboda, Juraj

Š

Šalaga, Ján
 Šárik, Ľubomír
 Šavelová, Emília
 Šebová, Soňa
 Šefránek, Ján
 Šenšel, Ivan
 Šesták, Rast'o
 Šimko, Ján
 Šimková, Soňa
 Šimová, Martina
 Šišková, Marica
 Škoviera, Albín
 Škripková, Iveta
 Škurák, Štefan
 Šmatlík, Jozef
 Štefko, Vladimír
 Štefková, Alena
 Štepanovský, Marek
 Štiavnický, Ján
 Štrbák, Ján
 Štrbiková, Ľuba
 Štúrová, Nelly
 Šulaj, Ondrej
 Šustek, Marcel

T

Tairov, Alexander J.
 Tazberík, Ján
 Tenčík, František
 Turzo, Ivan

U

Uherek, Daniel
 Uhlár, Blaho
 Uhlár, Rudo
 Uhliarik, Jozef
 Uličianska, Zuzana
 Uličiansky, Ján
 Urbánek, Ferko

V

Vagač, Matej
 Vajdička, Ľubomír
 Vajdička, Michal
 Vančo, Filip
 Vančo, Miloš
 Vanoch, Matej
 Vansová, Terézia
 Vášaryová, Emília
 Vašková, Magda
 Vašut, Drahoš Leopold
 Verešpejová, Alžbeta
 Vicen, Dušan
 Vinař, Josef
 Virágová, Henrieta
 Vizár, Damian
 Vobrubová, Anna
 Volková, Elena
 Voltaire, F. M. A.
 Vopálenská, Eva
 Voráčová, Barbora

Voskovec, Jiří
 Vrabec, Milan
 Vrablicová, Katarína
 Vrbka, Stanislav
 Vrzgulová, Alžbeta
 Vyskočil, Ivan

W

Wagner, Richard
 Waradzinová, Svetlana
 Wedekind, Frank
 Weidler, Ernest
 Weinciller, Peter
 Werich, Jan
 Wilson, Robert
 Wlachovský, Karol

Z, Ž

Záhorák, Marián
 Zahradník, Osvald
 Zachar L., Karol
 Zavarský, Ján
 Zemaník, Peter
 Zezula, Rudolf
 Zich, Otakar
 Zimka, Ondrej
 Zimková, Milka
 Zlatošová, Elena
 Zmeček, Andrej
 Zvada, Milan
 Zwiefelhofer, Miroslav
 Žáková, Iveta
 Žarnovický, Milan
 Žilavá, Alexandra
 Žuchová, Svetlana

50 Javisko

1 9 6 9 1 2 0 1 8

50 rokov Javiska

Editorka a odborná redaktorka: Jaroslava Čajková.

Autori: Vladimír Štefko, Karol Horák, Martin Timko, Zuzana Nemcová, Miloš Mistrík, Miroslav Zwiefelhofer, Dagmar Inštitorisová, Vladislava Fekete, Martina Mašlárová, Ľubomír Šarik, Jaroslava Čajková.

Jazyková redaktorka: Katarína Vrablicová.

Grafická úprava: Roman Lončík.

Obálka: Nora Nosterská.

Fotografie: Archív NOC – F. Lašut, A. Nagy, L. Jiroušek, J. Lofaj, T. Vecan, L. Igazová, E. Bartoš, R. Miko, M. Kukulová Starovecká, P. Zakuťanský.

Náklad: 250 ks.

Vydalo Národné osvetové centrum v Bratislave v roku 2019

© Národné osvetové centrum, zostavovateľka a autori

Tlač: Stredná odborná škola polygrafická, Račianska 190, 835 26 Bratislava



ISBN: 978-80-7121-361-1

EAN: 9788071213611

50 Javisko

1 9 6 9 | 2 0 1 8



NÁRODNÉ
OSVETOVÉ
CENTRUM

Národné osvetové centrum, Bratislava

R • K
SL • VENSKEH •
DIVADLA
2 • 2 •