

zborník
odborných
referátov
k výročiu
vydávania
časopisu

R • K
SL • VENSKÉH •
DIVADLA
2 • 2 •





zborník referátov z kolokvia venovaného
jubilejnemu výročiu vydávania časopisu
Javisko



2019

**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 Mistrík, DrSc.

Monotematicosť Javiska

Mgr. art. Vladislava Fekete

Návrat k amatérskemu divadlu

Mgr. art. Miroslav Zwiefelhofer

Prestávka

Teória divadla v časopise Javisko

Prof. PhDr. Dagmar Inštitorisová, 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 Lavrič

K dvom prúdom slovenského divadla

Mgr. Viki Janoušková

Ako ma ovplyvnil a formoval časopis

PhDr. Ľubomír Šárik

Diskusia

Záver a podávanie

Zuzana Račková

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

Zostavovateľka: Jaroslava Čajková.

© Národné osvetové centrum, autori a zostavovateľka, 2019.

ISBN: 978-80-7121-361-1



časopis pre amatérské
divadlo a umelecký
prednos



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



5C Obsah

- 8** **Úvod**
Mgr. Jaroslava Čajková

- 10** **Slovenský ochotník, Naše divadlo, Ľudová tvorivost', Umelecké slovo - predchodcovia Javiska**
Prof. PhDr. Vladimír Štefko, CSc.

- 20** **Javisko ako súčasť formovania amatérskeho divadelného hnutia**
Prof. PhDr. Karol Horák, CSc.

- 28** **Zrelé ochotnícke divadlo a výnimočné periodikum rozličných „chutí“**
Mgr. art. Martin Timko, ArtD.

- 36** **Platforma amatérskeho a profesionálneho divadla**
Mgr. Zuzana Nemcová

- 44** **Úsilie o modernosť**
Prof. PhDr. Miloš Mistrík, DrSc.

- 50** **Návrat k amatérskemu divadlu**
Mgr. art. Miroslav Zwiefelhofer

- 58** **Teória divadla v časopise Javisko**
Prof. PhDr. Dagmar Inštitorisová, PhD.

- 78** **Monotematicosť Javiska**
Mgr. art. Vladislava Fekete, ArtD.

- 88** **Dejinný záznam, pomocná ruka a záchranné koleso**
Mgr. art. Martina Mašílárová

- 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 čitatelský záujem o jeho obsah i dosah.

Na počiatku každého časopisu stojí redaktor a hned vedľa neho autor, za nimi jazykoví redaktori, vydavatelia, grafici a tlačiari. 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 časopism 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 ochoťník.

Slovenské periodiká to nikdy nemali ľahké, nielen v Rakúsko-Uhorsku či Československej republike, na rúzích ustlané to nemajú ani dnes. Nie malým, ale veľkým zázrakom je existencia Javiska až do dnešných dní, keď svoju história 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 vďačí Javisko Ministerstvu kultúry Slovenskej republiky a Národnému osvetovému centru, ktoré časopis finančne a personálne podporujú. Vďačí 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 história a premeny prevažne neprofesionálneho, ale častočne 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 teatrológovia, 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 nazerala 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 spomína obraz spoločenstva, ktoré Javisko na seba viazalo, vytváralo a v istých obdobiah významne rozširovalo. Najmä v minulosti to bolo až pár tisíc čitateľov a hoci dnes je ich už len päť desiatok, Javisko žije v povedomí stále niekol'kych 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 vyrovňalo 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 odzneli na kolokviu (okrem PhDr. Dagmar Inštitorisovej, PhD.). Diskusné príspevky sú súčasťou čísel Javiska 1/2018 a 3/2018. Štúdie v zborníku sú rozdelené do dvoch časťí. V tej prvej sú zaradené príspevky viažuce sa k história 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 nás zborník.

Prajem vám, milí čitateľia, zaujímavé čítanie a dostatok možností poznáť 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 *viac a viac* hrá, a keď na to hľadíme, tu vzniká túžba, aby sa i vždy *lepšie a lepšie* hralo. Je to vec, všakže, prirodzená. Nuž také prirodzené je i vzniknutie tohto 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.

Chceme statočne slúžiť.

Slúžiť nášmu ochotníctvu, hercom i režisérom.

Slúžiť nášmu divadelnému obecenstvu.

Slúžiť poctive a svedomite slovenskému divadlu a tým i národu.

Začiatky bývajú fažké, 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. Chceme vybudovať vzorný, populárny divadelný časopis.

Hľadáme ľudí, ktorí sa postavia za túto úlohu.

Podte s nami i Vy!



Slovenský ochotník, Naše divadlo, Ludová tvorivost', 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 naštudoval 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, zahrali ochotníci 391 predstavení, v roku 1924 to bolo 2 924 a do rozbitia Československa ročne okolo 5 000. Po vzniku prvej republiky nastal teda nevídany boom – hrali rôzne spolky, združenia, školy, politické strany, športové kluby... Kvantitatívny nároast 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 striekáčku a helmu, futbalisti na dresy, politicky vyhnané spolky pre šírenie svojich ideí. Skúsenosť bolo málo, repertoár chudobný, vedomosti o divadle a dráme skromné.

Oživotvorená Matica slovenská v rámci široko koncipovaného ľudovýchovného programu sa začala zaujímať aj o ochotnícke divadlo. Z podnetu Dr. Štefana Krčmeryho založila v roku 1922 *Ústredie slovenských ochotníckych divadiel* (ÚSOD) s cieľom pozdvihnuť úroveň predstavení. V začiatkoch prišiel ÚSOD s dvomi klúčovými 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 sústredovalo 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 hendičky nedovoľovali väčší rozlet. Po prvej časopise trpel veľkou finančnou núdzou, po druhé pravidelných čitateľov bolo málo a po tretie bol akútnej nedostatok prispievateľov. Na Slovensku bolo málo vedomostí o divadle a dráme, hralo sa živelne 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, kostýmovat, deklamovať a organizovať ochotnícky súbor. Otázky uvedomej tvorivej rézie sa do pozornosti dostávali až v tridsiatych rokoch, mnohokrát inšpirované českými ochotníckimi, 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 siahnuť po náročnejších a inonárodných drámacach. Modernejšie 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, Paláriku, Vladimíra Hurbana Vladimírova, „... ale neuzavratáť sa myšlienkom cudzím či, správnejšie, všeľudským“. Praktický názor na repertoár sa v ochotníctve podarilo prekonáť 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 volby hry sa dľho 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 prospektov a kaširovaných kulis. Novákova 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 zanietene recenzoval Tairovovu knihu *Osvobozené divadlo* či Hilarovu knihu *Boje proti včerejšku*, ktoré vyšli v Prahe, priblížoval 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 inscenoovať s inými významami, ako ich napísal autor.

Dalo by sa očakávať, že náš prvy divadelný časopis položil aj základy divadelnej kritiky. Žiaľ, vtedy ešte prevládal názor, že ochotnícke inscenácie treba posudzovať veľmi citlivu, 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 vzdelenie, nadhľad výchovu inscenátorov a publika.

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

Ochotníctvo košatelo, pribúdalo súborov s väčšími ambíciami a vedenie ÚSOD-u sa rozhodlo nahradíť 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 profesionálemu. 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 prijalo 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 pritiahol 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 témy, usilovne získaval nových mladých spolupracovníkov a veľký dôraz kládol na dve tradičné slabiny slovenského divadelníctva, nielen ochotníckeho – na problematiku hodnotného repertoára a problematiku rézie 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 siaháť po hodnotných zahraničných témach. Sám Hoffmann prekladal a ako redaktor divadelnej edície ÚSOD-u pre prekladanie drámy získaval nových ľudí. S tematickými okruhami – repertoár a rézia – 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 vplývať na inscenačnú prax vzdelanostou a zmyslom pre vystihnutie režijno-hereckých prínosov.

Do problematiky rézie zasiahol významne český teatrológ Vojtěch Kristián Blahník, ktorý pravidelne chodieval do poroty martinských divadelných závodov a jeho prednášky o rézii 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 ambicioznejšie súbory, zmodernizoval sa repertoár, silnou stránkou aj nadálej bolo veľa hereckých talentov. Oproti týmto výrazne modernizujúcim názorom stál Ján Borodáč, ktorý vyznával (až do svojej smrti) len realistické divadlo psychologickej 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 rézie a modernej scénografie i približovaním statí najmä avantgardných divadelníkov. Tak sa na stránkach Nášho divadla pravidelne objavovali preložené state sovietskych avantgardistov – Stepana, Radlova, Mejerholda, Tairova, Kaverina, ale aj prvé príspevky od Stanislavského. Slovom, rozširovať obzory slovenských ochotníkov patrilo k energickým ambíciam časopisu. Musíme však aj pripomenúť, že *Naše divadlo* sa v ešte väčszej mieri ako jeho predchodca venovalo aj historii nášho divadelníctva a položilo nezanedbatelné základy nášho divadelného dejepisectva.

Už v prvom číslе Nášho divadla redakcia deklarovala, že sa chce venovať rodiacemu sa profesionálnemu divadlu, no nerobila to dostatočne systematicky z viacerých dôvodov: stále neboli 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 prevážil 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 záslužnejšiu 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 nepodľahl fašizujúcim tendenciám vojnovej Slovenskej republiky.

Finančná kríza vypukla práve v roku 1939 a ÚSOD oznamil, že chystá zastavenie časopisu. Medzi kultúrnou verejnosťou sa zdvíhla veľká vlna odporu a vznikla zbierka na záchranu časopisu; ÚSOD znížil predplatnú zo 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 dosial dokonca štvorstranovú hlbokotlačovú obálku, mimoriadne vhodnú na publikovanie fotografií. To všetko v čase, keď finančné príspevky štátu boli viac-menej symbolické. ÚSOD si podržal svoju koncepciu nepolitickej a nadnáboženskej organizácie. Tá mu umožnila brániť slobodné teritórium ochotníckeho divadla. Pri vzniku vojnovej Slovenskej republiky ÚSOD priam deklaratívne dával na vedomie, že na svojej práci nemieni nič meniť. ÚSOD i ochotníctvo sa tak stávalo ostrovom demokratického cítenia a nečudo, že pracovníci organizácie sa vo veľkej mieri zúčastnili v SNP. Veľkou stratou v rokoch 1939 – 1945 bol však úbytok recenzentskej činnosti na jednotlivé (a mnohé veľmi významné) inscenácie.

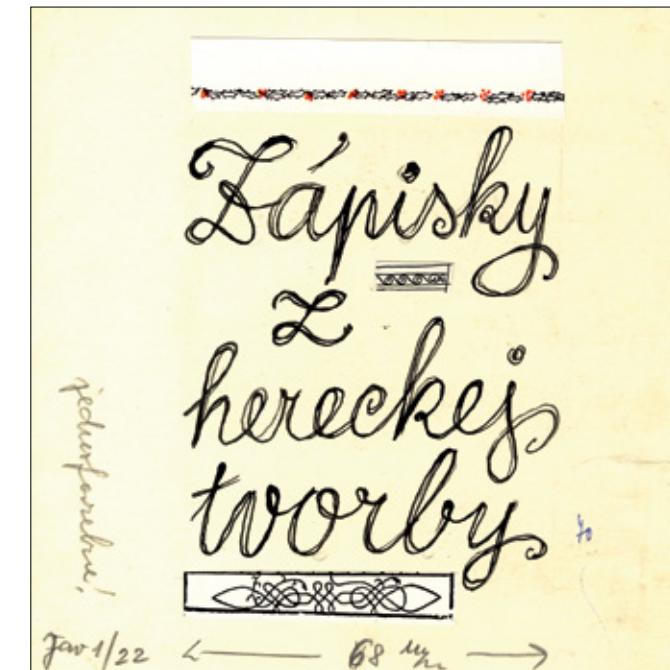
Oslobodenie vlialo do žíla ochotníckeho hnutia novú krv. Časopis bol dynamický, veľkú pozornosť venoval odkazu medzivojnovej avantgardy, podporoval nové profesionálne divadlá, vnímal nové typy súborov, ktoré vznikali pri závodných kluboch, intenzívnejšie sa venoval aj bábkovému divadlu. Úroveň ochotníckych 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 mnom poprel skúsenosti svojich predchodcov. Aj na báze ochotníctva sa začalo bojať, divadelnú terminológiu nahradzala 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 sebkritiku za to, že svojím výkonom v negatívnej postave zatienil pozitívnych hrdinov hry.

Už v roku 1946 vznikol štvrtičník - revue pre ochotnícke divadlo - *Československý ochotník* ako akt spolupráce Ústrednej 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 teatrológov, ako napríklad Peter Karvaš, Jan Kopecký, Antonín Dvořák, Ivan Kusý, Andrej Mráz, Karol Rosenbaum a ī. Táto revue však vplyvom februárových udalostí zanikla.

Naše divadlo, akokoľvek sa prednostne venovalo ochotníkom, položilo výrazné základy slovenskej teatrológie. 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, SLĽUK a mnohé regionálne súbory), zborového spevu, fotografické, neskôr aj filmové krúžky, bábkarské súbory, estrádne súbory, krúžky spoločenského tanca. To všetko mal obsiahnuť nový časopis *Ludová tvorivosť*. Tieto aktivity nevychádzali len z vlastného dobrovoľného rozhodnutia venovať sa niektoréj aktivite, ale vykonávala sa energický nábor, štátne a stranické orgány kontrolovali, či daný závod, organizácia popri priamych budovateľských činnostiach rozvíja aj ľudovú uměleckú tvorivosť ako emblém nového života.



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

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 načisto 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 rolníckych 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 výbere pre veci umenia Slovenské ústredie ľudovej umeleckej tvorivosti, ktoré sa zahrátko zmenilo na Dom ľudovej umeleckej tvorivosti. Tým definitívne zanikla pôsobnosť Matice a ÚSOD-u. Hoci v divadelnej časti Ľudovej tvorivosti možno vybadať úsilie nadvázovať na svojho predchodcu, periodikum Ľudová tvorivosť bolo predovšetkým ideologickej a propagandistickej 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 ideologickej čistejšie inscenácie. Je to napríklad celá séria článkov s nadpisom „Ako sme pracovali na...“, ktoré mali sprostredkovať skúsenosti z inscenačného procesu. Súviseli s úsilia pomáhať ochotníkom, pričom poradcami boli profesionáli, ktorí ešte pred dvomi, troma 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 odhalili kult Stalinovej osobnosti, postupne nastával aj u nás akýsi odmäk – tak tento proces pomenoval Ilja Erenburg. Po roku 1957 sa postupne vrácali do časopisu aj diskusie, omilosili Ferka Urbánka, ktorého sa ochotníci na dedinách napriek ideologickej tlaku nevzdali, prestala sa fetišizovať domáca tvorba a ozvali sa aj prvé hlysy volajúce po rozdelení Ľudovej tvorivosti. Trošku slobodnejšia politická atmosféra dovoľovala spomínať na Naše divadlo, ÚSOD a jeho divadelné závody. Čažké neúspechy slovenských súborov na celoštátnom Jiráskovom Hronove, ktorý Česi nezrušili na rozdiel od odpravených, o desaťročie starších martinských závodov, zrejme signalizovali krízu. Navyše nedivadelné časti Ľudovej tvorivosti sa cítili limitované rozsahovými možnosťami časopisu, pretože rozvoj tanecného, hudobného, fotografického, výtvarného, ľudového umenia neobyčajne narástol.

Pokiaľ ide o divadelnú poetiku, podobne ako v profesionálnom divadle, vyznával sa výlučne Stanislavskij. Je evidentné, že Konstantin Sergejevič bol nad silou ochotníkov, celá jeho metóda sa zúžila na pári poučiek, ku ktorým sa hlásili aj tí, čo mu neporozumeli. No pohyb nastal; v Ľudovej tvorivosti sa objavil – zatial osihotený – článok o presile šedivosti na ochotníckej scéne (1957), nadvážujúci na diskusiу 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 premene 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 nadvázovalo 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 zachoptyť všetko konkrétné, čo sa postupne dialo – témy a autorov. No ako sa najmä po roku 1962 začalo ochotnícke divadlo rozvíjať, prekonávajúc hranice schematizmu a ideologizácie, aj Umelecké slovo na to reagovalo, hoci niekedy málo pružné. Polemické state sa objavovali veľmi zriedkavo, a teda diskusia o funkcií, cieľoch, podobách a hlavne hodnotach amatérskeho divadla nemala dostatočnú razanciu. Stále prevládalo úsilie vzdierať 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 záluby šéfredaktora sa do popredia viac vysunula pozornosť bábkovému divadlu a umeleckému prednesu, ktorý práve v polovici šesťdesiatych rokov prežíval svoj boom.

Časopis si seriázne plnil glosáorskú povinnosť v podobe komentárov k festivalom a veľakrát práve v týchto článkoch sa črtala 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 kompozícii a pomáhali tak zlavovať sa ustrnutých postupov starého a staromilského divadelníctva. Manifestovali myšlienku o tom, že divadlo má byť život a životodarnou reflexiou spoločenského života. V tomto ohľade Umelecké slovo vďaka autorom nastupujúcej generácie vykonalо záslužnú misiu.

Je jednou z pravd, že divadlo je vždy také, aká je spoločnosť. Môžeme parafrázoovať: Umelecké slovo bolo tiež také, aká bola spoločnosť a aké bolo ochotnícke divadelníctvo vo všetkých jeho podobách a verziách. Zretel'ne, aj keď nie razantne, sa odpútavalo od dedičstva päťdesiatych rokov, prizývalo na svoje stránky nových autorov, rozšírovalo tematickú škálu, spevňovalo kritériá hodnotenia, nadvážovalo užšie kontakty s čitateľ'skou obcou. V divadelníctve sa premena nikdy nedeje skokom, vždy raz rýchlejšou, raz volhejšou evolučiou. 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 šestom decéniu 20. storočia však časopis nevyužil naplno.

Materiál časopisov Slovenský ochotník, Naše divadlo, Lúdová tvorivost', 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 noví priamo nadvázovali 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.

Dovoľme tudom, aby boli šťastní podľa svojho vlastného užmania.

PRUS

Raduj sa a záhradník

čestný veniec

nikdy slúži,

neunávia ma

nikdy být prospešný

LEONARDO

da

VINCİ

ČVV

čestný veniec

vítazov

Neomní ma

nikdy

zumiet

ako záhradník!

nikdy

neunávia ma

nikdy být

prospešný

LEONARDO

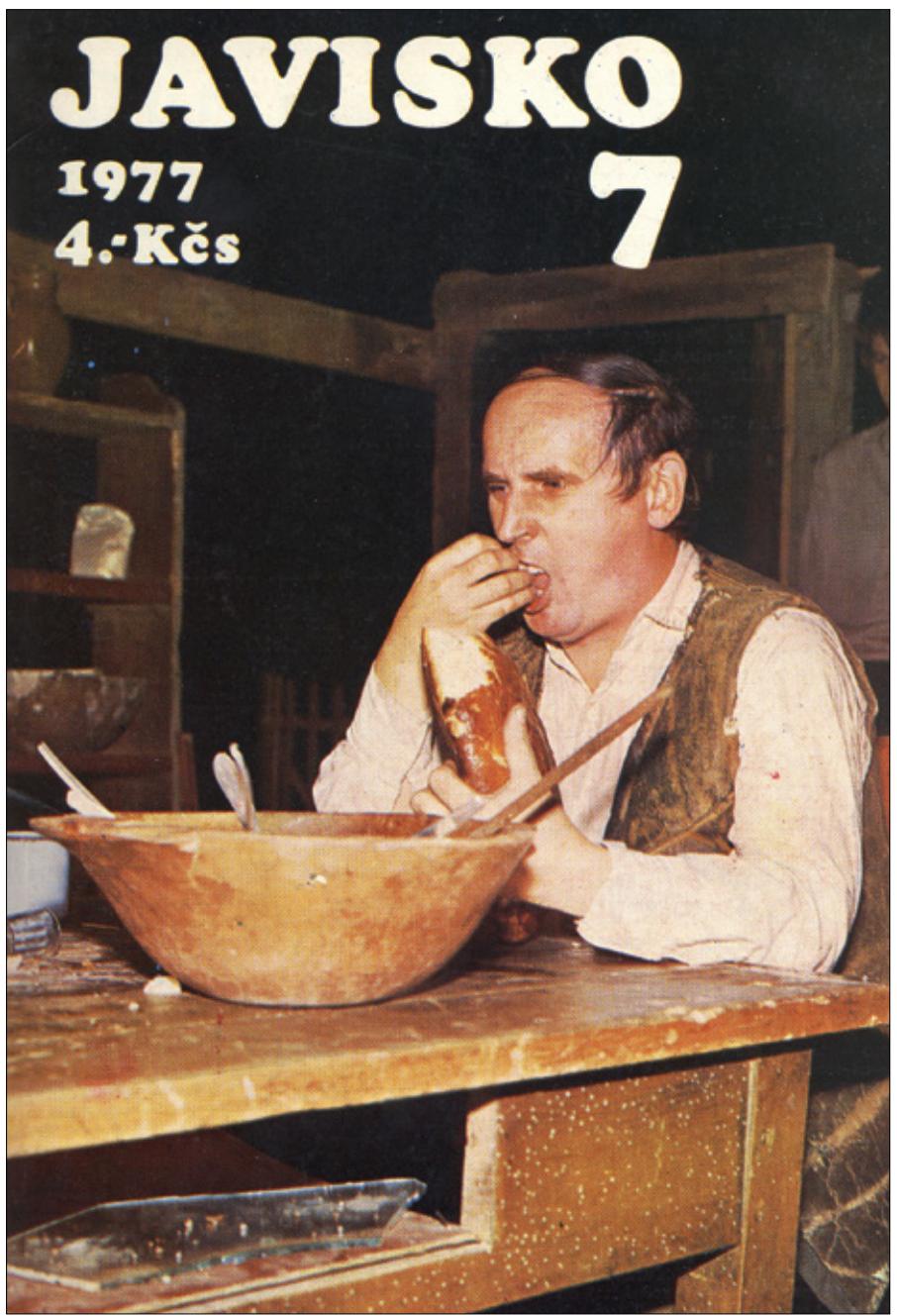
da

VINCİ

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

18

19



Na obálke Divadelný súbor Dedinskéj organizácie SZM v Turanoch s inscenáciou Boženy Slančíkovej Timravy Ťapákovci v úprave a rézii 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 – odborno-metodický 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 odborno-metodickej 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 múdrost' ktorého si 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 vyhrala 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 povolovalo – alebo nepovoľovalo – ich uvádzanie na verejnosti). Mám na mysli obdobie, keď publikovať v Javisku bolo pre autora svojho druhu „vyznamenaním“ 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 Blániec alebo Tip-top, biotop v rézii Karola Horáka. Foto F. Lašut.

Vladimír Štefko bol šéfredaktorom Javiska necelé desaťročie (v prvom čísle časopisu v roku 1974 sa v titáži uvádzá: „Vedením redakcie dočasne poverený Dr. V. Štefko. Redaktorky: Anna Vobrubová, Žarka Lihositová. Redakčná rada: Ján Kamenistý, Jana Kusková, Olga Lichardová, Ladislav Luknár, doc. Marián Mikola, doc. Jozef Mistrík, 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, Olga Lichardová, doc. Marián Mikola, doc. Jozef Mistrík, 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. Slúži mu ku cti, že toto periodikum priviedol do podoby čitateľsky zaujímavého, príťažlivého, inšpiratívneho, odborne erudovaného časopisu, reflektujúceho udalosti ochotníckej/amatérskej kultúry, primárne divadla (s presahmi do oblasti profesionálneho divadla).

Gestorom Javiska bol volákedajší Osvetový ústav (v pritomnom čase metamorfované 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 premiérah 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 práciach z dejín slovenského divadla, tak amatérskeho, ako aj profesionálneho (čo malo ďalšie pokračovanie v následnom pôsobení v Novom Slove, neskôr v Dialógu). Taktôž sa postupne etabloval v oblasti divadelnej vedy.

Koncepcia Javiska pod Štefkovým vedením mala niekolko oporných bodov, ktoré nadvázovali 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 niekolko 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 amatérského 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 teatrológ si uvedomoval potrebu zachovať pre budúnosť rad útvarov, ktorí by sa mohli v budúnosti stať pre výskumníkov pramenným materiálom pri tvorbe syntetických teatrologických práci (recenzie, analytické články, opisy tvorivých metod divadelných druhov, foriem, typov, ktoré sa s odstupom času stávajú pre budúci interpretátorov pramenným materiálom, takmer druhom „archíválii“; jedna časť Javiska dokonca niesla názov Kronika.).

B)

S uvedenou oblasťou úzko súvisí kritická reflexia dobových divadelných premiér, resp. aktuálnych problémov poetiky súčasného divadla, ktoréj sa venovali renomované osobnosti (neraz aj pod pseudonymami, prípadne značkami, keďže v období normalizácie mali zákaz publikeačnej 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 niekolko rokov.

C)

Ambíciou vedenia Javiska bolo vzdelávanie pomerne početného zázemia slovenského amatérského 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 Krety v Javisku 6/1974). Príspevky a štúdie viacerých osobností divadelnej a literárnej vedy vychádzali v Javisku na pokračovanie v niekolkých číslach, napríklad Kapitolky zo scénografie od Jána Zavarského, Semkov (Kretov) cyklus o dramaturgií; Móric Mittelmann-Dedinský písal o významných svetových dramaturogach 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 pritiahol 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 Krčmárová, Jozef Palko), Gabriela Rapoša (Anton Príadavok), Jána Jaborníka (Naďa Nináčová, Ján Mišura, Angela Jakubisová). Spomenúť treba aj viacerých ďalších autorov publikujúcich jednorazovo alebo s väčšími časovými prestávkami – príspevok Martina Slivku o slovenskom ľudovom divadle, príspevky Stanislava Mičince, Pavla Palkoviča, Miša Kováča, Zuzany Bakošovej-Hlavenej, Ol'gy 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 ktorí absolvovali slovenský kritik a reagovali na ich význam v súvislosti so slovenským kontextom (IV. medzinárodný festival študentského otvoreného divadla, autor -lk-). Štefkovo úsilie pritiahnúť k spolupráci aj českú stranu sa odrazilo v pravidelných recenziah o profilovom festivale československého amatérského divadla, no šéfredaktor mal aj širší cieľ. Viackrát koncipoval jedno z čísel Javiska ako „české“ (či „československé“), napríklad Javisko 9/1974 obsahovalo jeho úvodnú štúdiu Vzájomnosť nie je formulka, nasledovali príspevky českých teatrológov Zdeňka Koktu, Valérie Sochorovskej, Jiřího Beneše i Kretov príspevok Hronov vždy zavádzajú. 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. Niekoľko ju tvorila novinka z pôvodnej slovenskej dramatiky (napríklad Bukovčanov Sneh pod limbou publikovaný v roku 30. výročia SNP alebo Zahradníkove 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 tragickej 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 najprodukívnejšie pôsobia texty typu Piesne žiakov darebákov, ktoré scenáristicky spracovala pre Divadielko IQ pri FO SZM FFUK v Bratislave režisérka súboru Ľuba Štrbíková. 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 rámčové 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 poslania divadla. Taktôž 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.

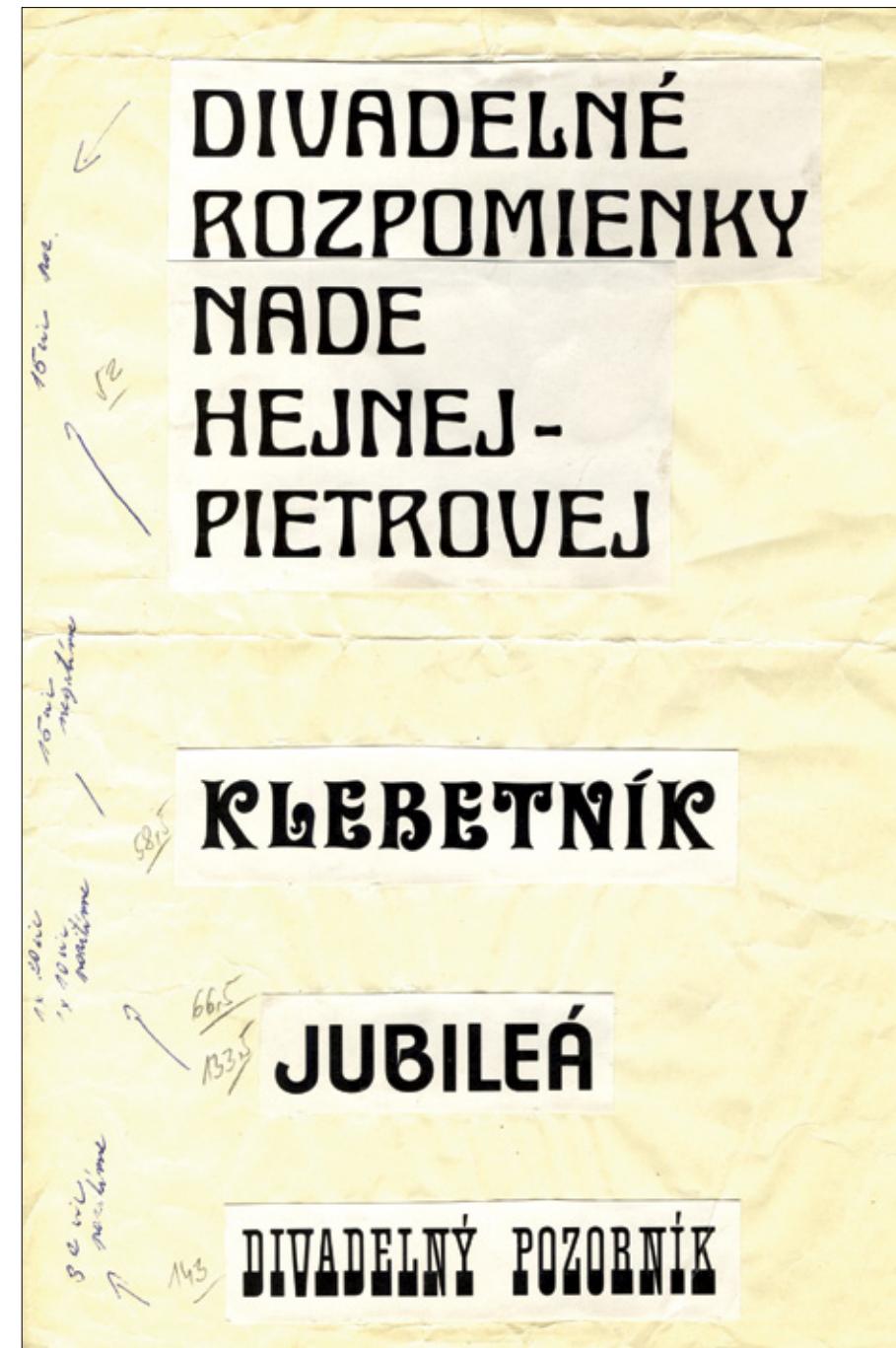
Okrem úvodných častí treba v kompozícii Javiska evidovať blok záverečnej časti; V. Štefko tam zaradoval beletristické útvary publicistického štýlu. Tvorili ho knižné novinky zo slovenských vydavateľstiev (viaceré texty boli aj ponukou pre recitátorov), signalizovali sa najnovšie vydania dramatických textov z vydavateľstva LITA) a zážitkovosť tejto časti podporoval blok anecdôt, 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 pestrou paletou sociálnych určení.

Ambíciu „živovania“ obsahu Javiska treba vidieť aj v Štefkovom preferovaní „kontaktných“ rubírik (Kritizuješ, kritizujem, kritizujú; Herectvo, aké si... a ī.), ako aj v zaradovaní rozličných typov súťaží, do ktorých mohli vstúpiť – a vstupovali – čitatelia Javiska, väčšinou aj aktívni amatérski tvorcovia divadla (Veľká fotografická súťaž 6/1974). „Živost“ časopisu zabezpečovali aj príspevky aktívnych tvorcov, ktorí svoju praktickú divadelnú činnosť reflektovali ex post, pričom ich materiály mali punc osobnostného svedectva; zrejmá bola ich intencia zovšeobecniť vlastnú empíriu 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 Šárik, 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 (Hviezdoslav 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 Mistrik, 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 dividlách poézie bola v 70. rokoch vyššia miera experimentovania, hľadania osobitého generáčného výrazu cez intenzívne akcentovanie estetických kategórií, než to bolo v predstaveniach činoherného či maloformistického divadla. Súviselo to so stratégiou tvorby vysokoškolákov, ale aj s osobitou poetikou divadla poézie: jeho podstata je ikonicá, umožňovala obrazné, metaforické kódovanie skutočnosti do estetizovaného tvaru divadelného diela, kde sa prípadné ideologémy „zakrývali“ podobenstvom, ikonami mnohoznačnosti, polysémou, akcentovaním „formy“ divadla (na rozdiel od dobového divadla



Grafická príprava rubírik Javiska v 70. rokoch.

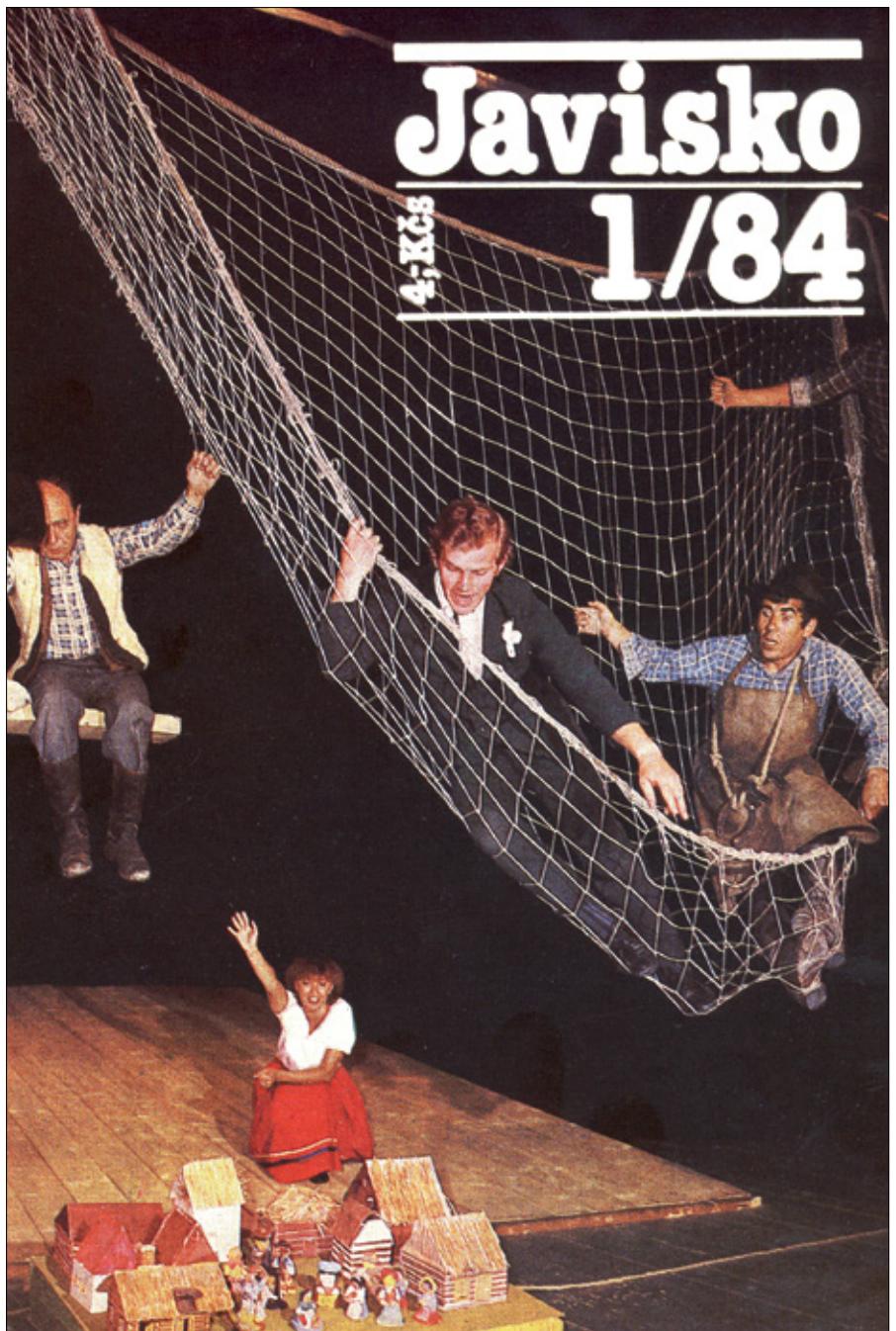
70. rokov 20. storočia zdôrazňujúceho „obsah“ a jeho spoločenskú „operatívnosť“. Toto bol naozaj pozitívny prínos časti slovenského amatérského divadla pre kontext slovenskej divadelnej kultúry, teda prínos toho, čo v tom čase absentovalo v profesionálnom divadle. A vôbec: bolo by pravdepodobne potrebné prečítať dejiny slovenského profesionálneho a amatérského divadla so vzájomnými pulzáciami synchrónnym čítaním komplexne v jednom celku na prospch objektívnej prezentácie plastického obrazu slovenského divadla. Ako trebárs tvorcovia vychádzali z hostujúcich 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, konkrétnie 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 koncepcnému redakčnému vedeniu mesačníka vyprofiloval sa on do podoby, ktorá sa stala „rastrom“ pre tvorbu jeho jednotlivých čísel 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 entuziasťov, fanatikov – prítomných i tých, čo nás medzičasom opustili. Všetci tí, ktorí sa podielali 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. Gogola Mŕtve duše v dramatizácii a režii Jozefa Bednárika. Foto F. Lašut.



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



Zrelé ochotnícke divadlo a výnimočné periodikum rozličných „chutí“

Mgr. art. Martin Timko, ArtD.

Časopis Javisko v osiemdesiatych rokoch 20. storočia sa pre slovenské divadelné ochotníctvo stal významnou platformou na prezentáciu výsledkov ochotníckeho divadelníctva na Slovensku. Zásadne prispieval k profesionálnemu teatrológickému myslению 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 kategóriach 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 osiemdesiatych rokov viedol interesantnú rubriku *Dramaturgický pozorník prekladateľ* a dramaturg Ladislav Obuch. Neskor je 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 jubilantov pripravoval najmä Ján Jaborník. Dôležitými boli tiež rubriky *Kronika*, *Klebetník*, rôzne kvízy, tajničky a súťaže. Tie boli pravidelnou súčasťou jednotlivých čísel.

K jedinečným teatrológickým prácam uverejneným na začiatku osiemdesiatych rokov patrila rozsiahla štúdia Vladimíra Štefka *Vajdičkovo palárikovské Kocúrkovo (Poznámky k hre, úprave a inscenácií)*. 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 priblížoval 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 pečať. K šesťdesiatemu výročiu Komunistickej strany Československa vysla napríklad odporúčaná bibliografia ku kultúrno-politickej podujatiu.

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

V štvrtom čísle roku 1981 sa redakcia venovala divadlu jedného herca. V časopise uverejnili monodramy 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 národa nezastupiteľnú úlohu, je „matkou pokroku“. V tomto čísle ideológia obchádzala len Dramaturgický pozorník Andreja Maťašika, v ktorom sa zasvätené zaobral dobovou českou dramatickou tvorbou. Taktiež vyšiel výborný fejtón od spomínaného autora *Ja mám lístky, kto je viac?* Briskne, vtipne i kriticky sa vyjadril k nedihu 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 uverejnoval Anton Kret. Upozornil na častý fenomén nového ponímania dramatizácie v sovietskych divadlech. Vladimír Štefko v článku na pokračovanie *Vpád do idyly?* (5. 6/1981) odkrýval zložité kontexty a spoluprácu ochotníckeho a profesionálneho divadla. Kriticky a neschematicky, briske 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 Mrlianana s názvom *Spolučvorca 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 nástojučivo poukázal na absenci estetickej 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 Grossmana či Petra Scherhauera. Taktiež sa v tomto ročníku nachádza jedinečná reportáž Petra Scherhauera *Divadlo utláčaných*, ktorá reflektovala divadelnú činnosť brazílskeho režiséra Augusta Boalu. Aj historická štúdia Vladimíra Štefka k 60. výročiu Ústredia slovenských ochotníckych diadel zasvätené pripomínila medzníky, činnosť a osobnosti jedinečnej organizácie ochotníkov. Samozrejme, pokračovalo sa v už spomínanych rubrikách. Rád pripomienim úvodník Antona Kreta *Čas užitočnosti zo šiesteho čísla*. Autor v nom ľudskej citlivosti aj otvorene pripomenal 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 režii 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, Mórík Mittelmann-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 nadálej 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 príchuťou. 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 rincia 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: Tvorivý činmi žien za rozkvet socialistickej vlasti, za mier na celom svete.“ Ideologicky nepodfarbený, odborne zasvätený úvodník Olgy Lichardovej nachádzame v čísele 4, kde precízne pomenúva dôležitosť vychovávať deti umením. Značné rezervy v tejto málo rozvinutej oblasti nachádza aj medzi ochotníkmi. Konštatuje: „Tažko pochopiť, že ochotníci, ktorí tak veľmi milujú divadlo, necítia potrebu podeľiť

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 budúcim divákom.“

K tematicky interesantným patrí článok – svedectvo o príbehu Dedinského divadla od Drahoša Leopolda Vašuta *Na kolibšti 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 critici a teatrológovia v nej analyzovali a charakterizovali pozoruhodné divadelné inscenácie ochotníckych divadelných súborov. Kritiky sa týkali inscenácií Wedekindovho Jarného prebudenia v LUDUS-e, Pavilónu B v Radošínskom naivnom divadle a ďalších. K významným článkom patril exkurz L. Čavojského do vzťahu mesta a divadla s názvom *Martin a divadlo*. V časopise vznikla ďalšia rubrika *Hrecké cvičenia*, ktorá odkrývala základné princípy divadelnej tvorby a práce na budúcej inscenácii. Pokračovala Zavarského 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 osennomástom 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 pútavu 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 štúdiu *Jozef Budský a herecká generácia*. K pozoruhodným patrila tiež rozsiahla analýza stavu súčasnej pantomímy a rozhovory s jej významnými predstaviteľmi v československých divadelných súradničiach – 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 štúdiach na divadelnú režiu v slovenských reláciach. L. Lajcha publikoval viacero pozoruhodných portrétov významných slovenských činoherných hercov. Na pokračovanie vychádzali historické štúdie o ochotníckom divadle na Myjave a okolí. Interesaný článok o výstave a seminári k divadelnej fotografii publikoval Mišo Kováč Adamov. Tento autor tiež nástojočivo vyzýval divadelníkov a osvetových



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

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

Ročník 20/1988

V tomto ročníku sa na podnet článkov M. Kováča Adamova publikovalo viaceru článkov dokumentujúcich a analyzujúcich ochotnícke divadlo v Tisovci a na Myjave. V májom čísle nájdeme jedinečný úvodník Andreja Maťášika *Pohnime rozumom i srdcom*. Detailne v ňom analyzoval skostnatenosť byrokratického aparátu, ktorí podvádzal, ba až znemožňoval tvorivú činnosť významného bratislavského súboru Pegasník. Objavilo sa niekoľko úvodníkov, v ktorých sa autori snažili naladiť na tému dňa – prestavbu socialistickej spoločnosti a kultury. Výraznejšie sa o tom dozvedáme z posledných čísel ročníka. Josef Vinař v rubrike *Galéria osobnosti divadla 20. storočia* prináša 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 najväčnejšej podobe divadla* upozorňoval na osídla priemernosti, umeleckej priemernosti a volal po opáťovnom návrate k zmyslu životodarnej opravdovej divadelnosti. V šiestom čísle sa časopis venoval pripomienutiu významnej osobnosti slovenských divadelných dejín – herca a režiséra Jána Jamnického. Vo vzdachu visela zmena a akoby s plynúcim časom chceli viacerí nenútene prirodzene vyladiť svoje názory s duchom nových čias a prehodnotiť získané méty poetiky socialistického realizmu v dráme i divadle. „Do prás“ sa bili až vysokí predstaviteľia socialistickéj kultury, ako napríklad predseda Zväzu slovenských spisovateľov Ján Solovič.

Osemdesať roky časopisu Javisko priniesli viaceru pozoruhodných textov. Aj keď neraz časopis musel platiť cisárovi, čo je cisárovo, nikdy to neznamenalo spreneverenie fundamentálemu 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. Vnútorné obsahovo naplnený a odborne erudovaný časopis sa častočne priblížoval aj k vysokým odborným kritériám. Dá sa povedať, že v mnohých ohľadoch ich aj dosiahol, predovšetkým v odbornej erudovanosti a teoretickej obsažnosti.

| | |
|--|---|
| <p>VELKÍ DRAMATICI SVETA H. M. Dedinský Beaumarchais Pod Molliérovym vplyvom</p> <p>Stredozemské slovenské divadlo v 17. a 18. storočí. H. M. Dedinský, s. 12</p> <p>Ako sa v 18. storočí významným riaditeľom divadla v Bratislavu stal francúzsky divadelník Mollié? Čo je v jeho podujatí s hrami Beaumarchaisa korektné, čo zákonodarné? Čo vlastne bolo v jeho divadle v súvisi s obdobím revolúcii? Súvisejú s tým aj ročníky svedomia v Bratislavu? Ostatne, v časej významnosti divadla v Bratislave bol v 18. storočí úspešným riaditeľom francúzsky divadelník Mollié?</p> <p>Slovenský divadelník H. M. Dedinský, s. 12</p> <p>Na 50. ročnici súťaže v Divadelnom umení, v rámci súťaže na cestovanie po Slovensku, organizovala v Budapešti súťaž v Divadelnom umení. Na Slovensku sa súťaž organizovala v Prešove. Uvedené sú rezumeny celých súťaží.</p> <p>Na 50. ročnici súťaže v Divadelnom umení, v rámci súťaže na cestovanie po Slovensku, organizovala v Budapešti súťaž v Divadelnom umení. Na Slovensku sa súťaž organizovala v Prešove. Uvedené sú rezumeny celých súťaží.</p> | <p>Na 50. ročnici súťaže v Divadelnom umení, v rámci súťaže na cestovanie po Slovensku, organizovala v Budapešti súťaž v Divadelnom umení. Na Slovensku sa súťaž organizovala v Prešove. Uvedené sú rezumeny celých súťaží.</p> <p>Na 50. ročnici súťaže v Divadelnom umení, v rámci súťaže na cestovanie po Slovensku, organizovala v Budapešti súťaž v Divadelnom umení. Na Slovensku sa súťaž organizovala v Prešove. Uvedené sú rezumeny celých súťaží.</p> |
|--|---|

GALÉRIA OSOBNOSTÍ DIVADLA 20. storočia

Luis Jouvet (1887–1951)

Stručné biografie jednotlivých článkov: L. Šimonek

tento stručného článku oslobôdzil režisér a divadelník André Artaud. Po odchode zo skupiny Oskara Kokoschkyho sa objavil v divadelnej kúpeľni Divadla Akademie v Paříži. Odvtedy bol známy ako autor divadelnej opery *Le Gallopin* a divadelnej komedie *La Cigale et la Fourmi*, ktorú podalo v ročníku 1928.

Rok 1931 je pre Jouveta momentom dospelosti, ktorý je v tom čase už plným divadelníkom. Hľadá skupinu, ktorá ho vystaví, aby vystúpil v divadle, ktoré je predstaviteľom jeho myšlienok. Uspieva si v divadle Théâtre du Peuple. Tu v súčasnosti prevedie novú verziu divadelnej opery, ktorú nazýva *Le Gallopin*.

Jouvet je členom tajnej organizácie „Société des amis de l'artiste“ a týmto režisér a divadelník je vystavuje vo vlastnej divadelnej operke. Pár rokov pred smrťou sa vráti do divadla Théâtre du Peuple, kde prevedie novú verziu divadelnej opery, ktorú nazýva *Le Gallopin*.

U súčasnosti pracuje s divadelníkmi a divadlami, ktoré sú v kontaktu so skupinou, ktorá organizuje súkromného člena. V ťažkej voľnej dobe súkromného člena, ktorého organizácia je v súčasnosti spoločnosťou s názvom „Société des amis de l'artiste“, Je pre Jouveta významným.

Jouvet je súčasťou organizácie, ktorá organizuje súkromného člena, ktorého organizácia je v súčasnosti spoločnosťou s názvom „Société des amis de l'artiste“. Je pre Jouveta významným.

Herecké cvičenia

S. Šimonek

Biografie súčasných súkromných organizácií, ktoré sú súčasťou organizácie a súkromného člena.

Organizácia súčasťou organizácie a súkromného člena, ktorého organizácia je v súčasnosti spoločnosťou s názvom „Société des amis de l'artiste“. Je pre Jouveta významným.

Jouvet je súčasťou organizácie, ktorá organizuje súkromného člena, ktorého organizácia je v súčasnosti spoločnosťou s názvom „Société des amis de l'artiste“. Je pre Jouveta významným.

Biografie súčasných súkromných organizácií, ktoré sú súčasťou organizácie a súkromného člena.

Organizácia súčasťou organizácie a súkromného člena, ktorého organizácia je v súčasnosti spoločnosťou s názvom „Société des amis de l'artiste“. Je pre Jouveta významným.

Jouvet je súčasťou organizácie, ktorá organizuje súkromného člena, ktorého organizácia je v súčasnosti spoločnosťou s názvom „Société des amis de l'artiste“. Je pre Jouveta významným.

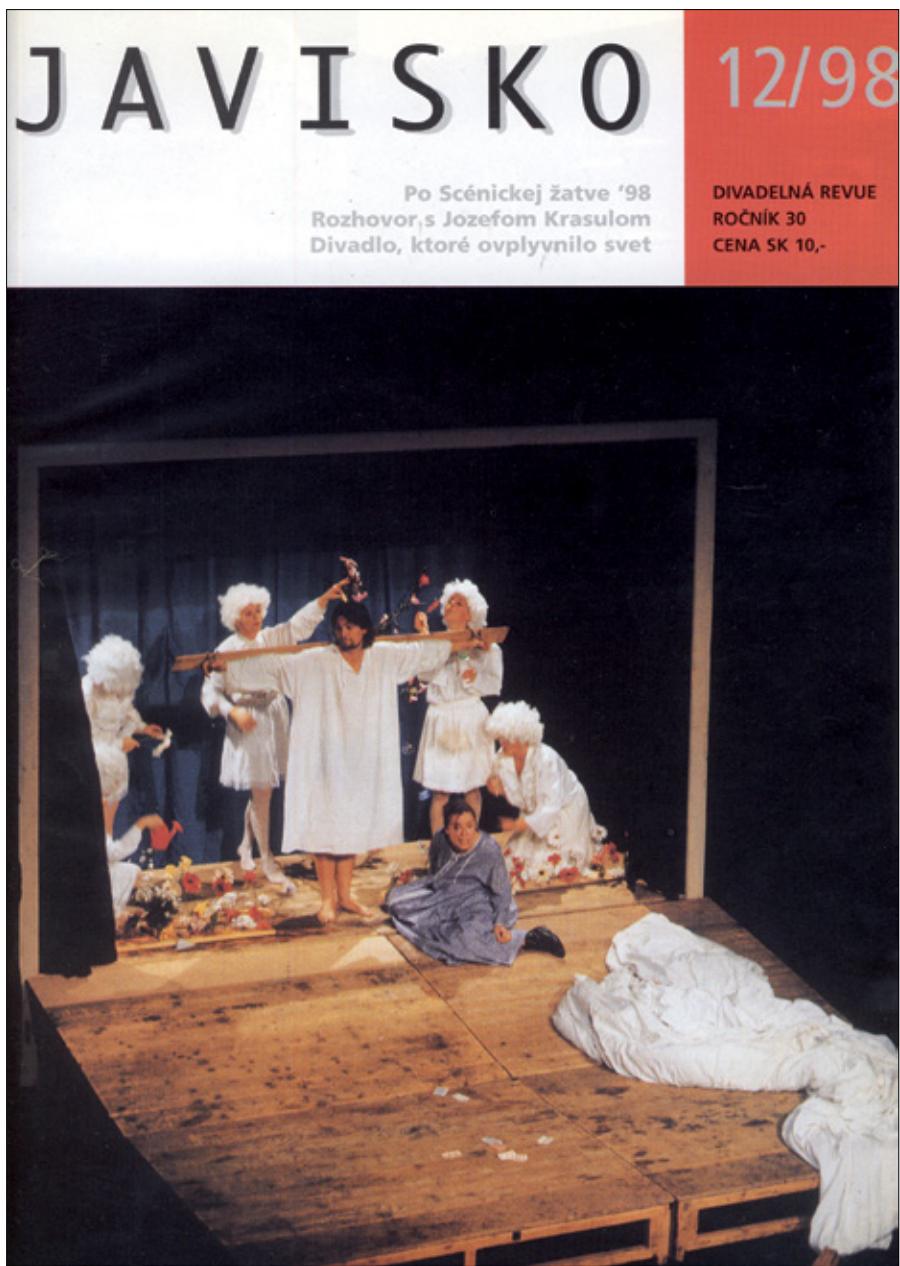
Jouvet je súčasťou organizácie, ktorá organizuje súkromného člena, ktorého organizácia je v súčasnosti spoločnosťou s názvom „Société des amis de l'artiste“. Je pre Jouveta významným.

Jouvet je súčasťou organizácie, ktorá organizuje súkromného člena, ktorého organizácia je v súčasnosti spoločnosťou s názvom „Société des amis de l'artiste“. Je pre Jouveta významným.

Jouvet je súčasťou organizácie, ktorá organizuje súkromného člena, ktorého organizácia je v súčasnosti spoločnosťou s názvom „Société des amis de l'artiste“. Je pre Jouveta významným.

Jouvet je súčasťou organizácie, ktorá organizuje súkromného člena, ktorého organizácia je v súčasnosti spoločnosťou s názvom „Société des amis de l'artiste“. Je pre Jouveta významným.

Rubriky Javiska z 80. rokov.



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

JAVISKO 12/98

Po Scénickej žatve '98
Rozhovor s Jozefom Krasulom
Divadlo, ktoré ovplyvnilo svet

DIVADELNÁ REVUE
ROČNÍK 30
CENA SK 10,-



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 a prečo sa v časopise písalo a čo sa v ňom a okolo neho diaľo.

Rok 1989 patril k zlomovým rokom 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 rozštiepeniu politického hnutia Verejnoscť 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 ekonomickej, 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 právomoci nepatriali 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. Rovnako osud postihol aj *Zväz slovenských dramatických umelcov*. Ešte v decembskom roku 1989 sa oddelilo *Fórum mladých divadelníkov na Slovensku* (*Medzičas*). V priebehu nasledujúceho roka pôvodný zväz zanikol a nahradilo ho Združenie divadelníkov na Slovensku. Koncom kalendárneho roka združenie opustili divadelní kritici a teoretiči a založili (15. novembra 1990) nové *Združenie slovenských divadelných teoretikov a kritikov*, avšak už bez vlastného časopisu, lebo časopis *Dialog* 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 hned o dve tlačené médiá, o odborno-populárny aj o odborno-kritický priestor na diskusiú 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, rôznu periodicitou, v rôznych formátoch a dokonca aj s dvojročným prerušením prežil do roku 1998, ale aj napriek ambicioznosti 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 štvrtročník. V čase svojho zániku (1998) už vychádzal v mesačnej periodicite. Obidva časopisy reprezentovali skôr odborno-kritickú elitnú 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 ľažko dať viest 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 čitatelským 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.

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 Vopálenšká 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, recenzíí a pokračovani rozbehnutých vzdelávacích projektov (napríklad Osobnosti divadla 20. storočia od Josefa Vinára) pribudli články komentujúce zmenu politickej situácie (Naša revolúcia², Ako ďalej³) 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 Šepránek z Matematicko-fyzikálnej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave, člen Verejnosti proti násiliu, vo svojom úvodníku v prvom čísle z roku



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

1990 písal: „Okrem dôležitých volieb, ťažkej práce a vážnych sociálnych a ekonomickej 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 pozícii.“ Jeho slová, žiaľ, prorocké neboli.

Prvý zlom prišiel v roku 1991. Existenčné chmáry sa začali zaťaňovať aj nad časopisom Javisko. Naďalej 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 naznievali 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, ked' museli aj zabehnúť 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 historicou nevyhnutnosťou. Javisku zachránilo život a dnes si môžeme štrngať na jeho päťdesiatke. Andrej Maťašík vo svojom článku *Ako ďalej* (4/1991) sice napísal, že koncepcia a profilovanie časopisu s novým poverením je práve vo vývine a vyžiada si ešte veľa diskusí nielen medzi odborníkmi, ale aj medzi časopisom a jeho čitatelmi, samotná obsahová štruktúra časopisu z prelomu posledných desaťročí minulého storočia však ukazovala, že spojenie by nemuselo byť bolestivé. Stratu by nemuseli pocíťovať ani ochotníci a nudit' 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 však vidieť, 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 príbudi 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 vähy 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 ľahali 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.

nezníuje kvalitu a rôznorodosť redakčnej práce, ktorú časopis pod vedením vedúceho redaktora Antona Kreta vykonal. Pomôžem si slovami českého kritika Jana Císařa, ktorý ocenil úsilie časopisu „vidieť, analyzovať, zaznamenať, hodnotiť slovenské divadlo v nejvôrším rozsahu a ze všetkých možných stran. (...) Přiznám se upřímně, 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 neporovnatelnosť s časopismi orientovanými na amatérské divadlo. Upozornil aj na relativne kritérium kvantity, ktorá ešte nemusí ísť ruka v ruke s kvalitou. Dôležitým pre neho bolo nie kolko, ale ako, respektívne nakoľko analyticky sa o ochotníckom divadle, tomto jedinečnom a špecifickom divadelnom subsystéme, píše. A v závere svojej úvahy konštatoval, že časopisecká konfrontácia oboch subsystémov je prínosná a môže byť pre oba prospešná a inšpirujúca.

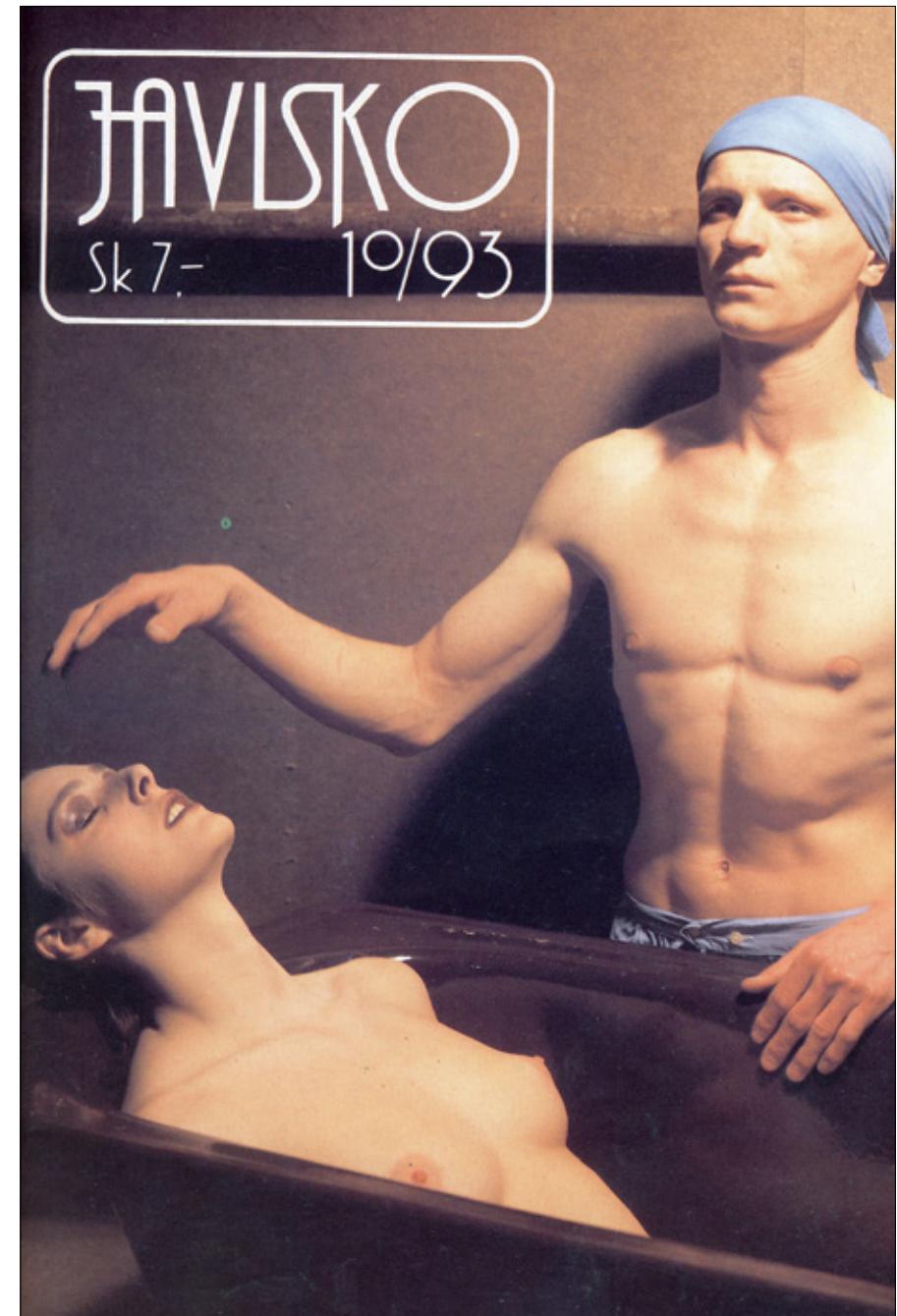
Súboj vôľ však pokračoval aj nadalej a vyústil do sporu, ktorého riešenie sa skončilo v roku 1995 v rukách arbitra – Ministerstva kultúry SR. Výsledkom bolo jednoznačné vyhlásenie ministra kultúry Ivana Hudeca, že časopis Javisko patrí ochotníkom. A hoci 27. ročník (1995) vstúpil do života pod gesciou Národného divadelného centra (bez vedúceho redaktora a s redaktorkami Jaroslavou Čajkovou, Lúbicou 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 generáčnej povahy. Kým staršie generácie, ktorých profesijná sebarealizácia bola spojená s obdobím pred novembrom 1989, cítili potrebu vrátiť sa k tabuizovaným tématam a zaplniť biele miesta na mape reflektovania slovenského i svetového divadla, mladá generácia už netrpezlivo hrabala kopytami na štarte v túžbe rozbehnuť sa volne 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 napäť a vyhnaná. Politický boj už neprebiehal 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.

Ked' bola vo februári roku 1996 poverená vedením redakcie časopisu Javisko Adela Demeková, jeden z jej prvých úvodníkov mal názov *Monológ o nevyhnutnosti dialógu*.⁷ Pripromíala v ňom známy Voltairev výrok – nesúhlasím s vaším názorom, ale budem bojať zo všetkých sôl za to, aby ste ho mohli vyslovíť – a pokračovala: „... lebo dnes by znel – nesúhlasím s vaším názorom a budem bojať zo všetkých sôl za to, aby ste ho nemohli vyslovíť. 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 nerávidím. Nesúhlasím s vaším názorom, a preto vás – zabijem? Dúfajme, že tak d'aleko od Voltairea sa predsa len nevzdialime (...) Naučme sa rešpektovať názor fanúšika iného mužstva, naučme sa viesť slovné súboje tak, aby vyhrávali argumenty, a nie ostré lakte a urážky.“ V ďalších riadkoch pripomína, že Javisko je stále jediným pravidelným periodikom pre ochotnícke a profesionálne divadlo a na prehľbovanie komunikačnej prieplasti medzi názorovo rozdielnymi

⁶ CÍSAŘ, 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 režii Viljama Dočolomanského (S. Hartmanová a Z. Kožík). Foto F. Lašut.

skupinami prispievateľov nedoplatí len časopis, ale v konečnom dôsledku celá divadelná obec. Prihásila sa ku koncepcii dvojdómého časopisu určeného ochotníkom i profesionálom, pričom položila dôraz na odbornú úroveň, prístupný štýl a premyslenú koncepciu, z ktorej by mali osoby 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 tiráže Zuzana Nemcová. V októbri 1997 ju nahradila Marta Bábková a koncom roka opustil časopis Marián Mikola. Redakcia pracovala v dvojčennej zostave do októbra 1998, keď nastúpila na miesto internej redaktorky Nadežda Lindovská. V roku 1999 prešla redakcia opäť d'alšími 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. Vzápäť 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 Šárik.

Počas všetkých zmien, ktorími časopis v rokoch 1996 – 1999 prechádzal, Adela Demeková úzkostivo (ale nie mechanicky z hľadiska kvantity) strážila vyváženosť písania o ochotníkom 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 populárnosťou. Adela Demeková previedla časopis nesmierne zložitým a napäťom obdobím a vrátila ho k jeho podstate – priestoru na vedenie odborného dialógu. Platformu na výmenu názorov nakoniec potrebujeme všetci – nútí nás pomenúvať naše pocity, formulovať naše názory do zrozumiteľných posolstiev a neraz aj cez ambivalentný dialóg vytvárať priestor na formovanie divadelného povedomia obecenstva.

Na záver si dovolím citovať časť základných téz frankfurtského seniorského divadla Spätlese⁸:

- 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 podnetiť k zamyslieniu a premýšľaniu.

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

REPERTOÁR

33

Jozef Podhradský

Holuby a Šulek

Smutnohra v piatich dejstvách (1850)

Upravil ANTON KRET

Venované v Tatrách žijúcej starej slovenčine

Účinkujúce postavy:

ŠULEK
HOLUBY

ČERNOBEL
KLEMENTÍNA
GŘÓFIKA

KAIFAŠ

SEDLAČÍK

KOSTOLNIK

ZDÖVKA

GAZDA

ZENA

SYN

DCERA

BETUŠKA

BUBENÍK

FÍSKAL

KOMISÁR

NOTÁR

HAJDUCH

RICHTÁR

SEDLIAK

JEDEN ZO SUSEDOV
DRUHY ZO SUSEDOV
TRETI ZO SUSEDOV

PRVÝ CHLAPEC
DRUHY CHLAPEC

DIEVČATKO
PRVÝ SLUŽA
DRUHY SLUŽA

SLUŽKA

PRIATEĽKA

DRUHA SLUŽKA

OTEC

DCERA

ZID

OPITÝ HAJDUCH

ZDÖVKA

JURKOVIC

ŠTUDENT

PRVÝ ŠTUDENT

PŘÍCHOĐIACI ŠTUDENT

JEDEN Z NEODHODLANÝCH

RIMAVSKÝ

DOMÁCI

SUSED Z POVAŽIA

POSOL
STARÁ ŽENA
DOKTOR

PRVÝ DEDINČAN
DRUHY DEDINČAN

PAHOLOK

STARÁ DIEVKA

BIHOR

KRČMAR

HLBOČAN

KATOLIK

JEDNO Z DIEVČENIEC

CIGÁNKA

DOSTOJNÍK

HURBAN

DOBROVOĽNÍK

ČLEN NÁRODNÉJ RADY

OTEC

SYN ZRADNÉHO OTCA

DĀLSÍ DOBROVOĽNÍK

HONVÉD

PRVÝ DOBROVOĽNÍK

DRUHY DOBROVOĽNÍK

PRVÁ VOJAČKA

DRUHÁ VOJAČKA
TOMÁŠKOVÍČOVÁ SLÚŽKA

PRVÝ KARTÁR
DRUHY KARTÁR

HONVÉDSKY DÔSTOJNÍK

FÍSKAL Z DEBRECÍNA

PRVÝ Z PÁNOV

DRUHÝ Z PÁNOV

VOJENSÝ POSOL

MLÁDENEC

PRVÝ SUDCA
DRUHÝ SUDCA

KOMEDIANT

SUSEDKA

KOMISÁR

PRVÝ SEDLIAK

DRUHY SEDLIAK

KNAZ

BLEĎA ŽENA

SÓLISTKA

Studenti, dobrovoľníci, honvéd, slúžky, členovia Národnej rady, zbožani, hostia v krémie, lud

Motto:

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

Cigáni
DUMA DVOCH BRATOV

Ide povest' veľká leť cez kraj Imany,
strášajú sa svetom rozľahlé končiny -
od západu slnka k temnému východu
hýbe sa celý svet k divnému preoru.
I ti slávni rodom, uvidiac znamenie,
trasu sa, bo tu je svetový výkupenie.
Celý svet je v boji - a Slovák sa bojí -
a Tatra sa hambí už viesť v pokoji.
A čo ty, Slovensko? Čože si ty za kraj?
Či na tvojich vrškoch nevyrastal ťuhač,
čo by s bratom Váhom, spustil sa ak' strela,
dolu po rovinách hľadal nepriateľa?
Či je chlapstvo blato a baby parobci
a Tatra nič inšie, len kopiec na kopci?

Ej, povest' veľká leť cez kraj Imany,
búňa sa pochvá od Veľkej Moravy -

krajina sa trasie. Čo sú to za vtáci?

Nebojia sa, chlapci, ved' sú to Slováci,

bratia naši drahi, naša krv, krajania.

Jestli neveríte, tu máte Hurbana.

On ide popredku, s ním statní junáci,

narho hradla všetci úprimní Slováci -

bratia Srbi, Česi, celí slávsky národ,

vraj výkupí Tatru a jej otročký rod.

Slovák smutne myslí, ked' ten čas spomína.

Nešťastná to bola, pán Hurban, hodina,

ked' ste po prvý raz do kraja vrazilí,

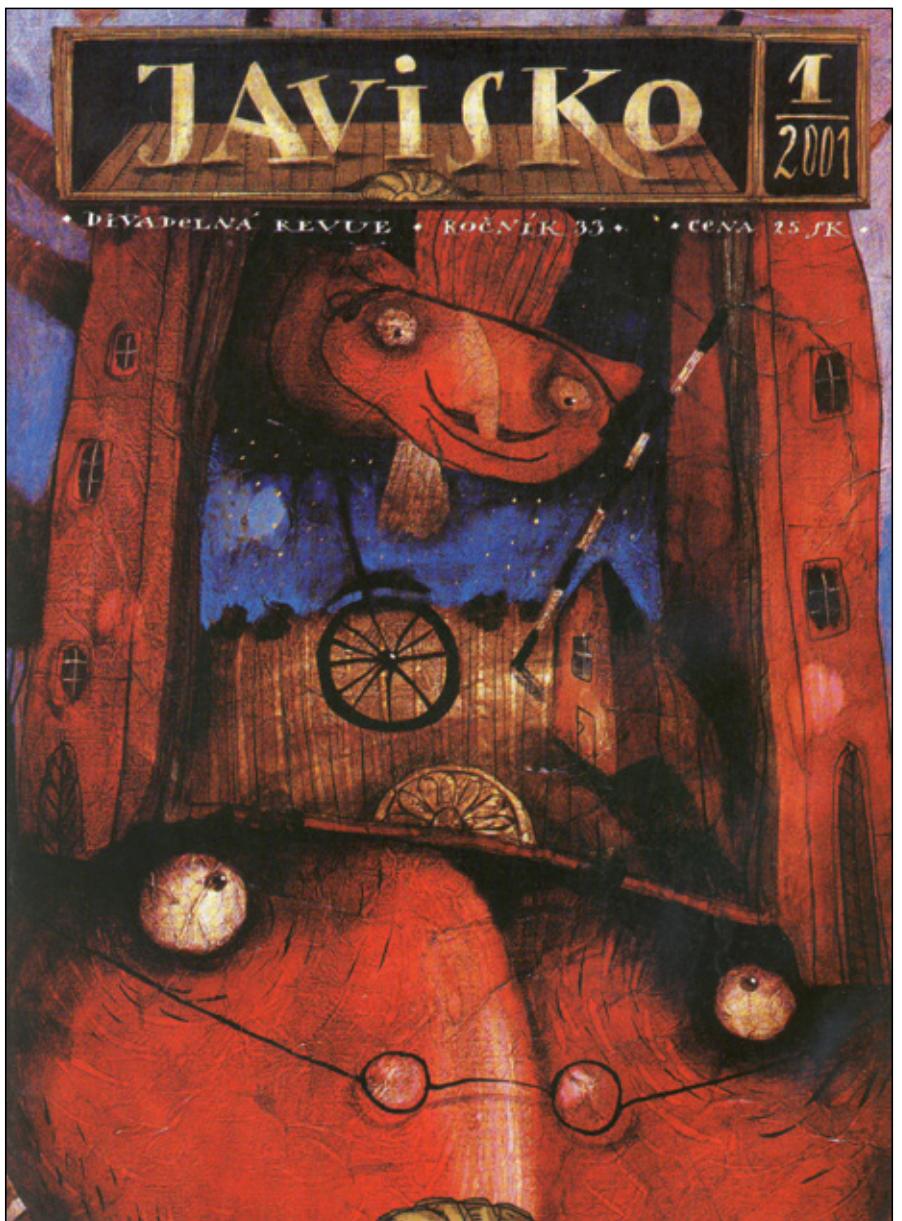
vtedy sa nad vami osudy vrátili.

Cože vám ako vám za tými horami,

ale bratia naši v Nitre pochytiari!

So Šulekom našim, Holubym 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 výzve 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 predchádzajúcim období proti vôle 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. Nezáujem o domácu kultúru vyvrcholil v roku 2004 šialeným nápadom sprivatizať 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 zarobiť na svoju prevádzku, ako im to odporúčali z Bratislavы. Divácky záujem upadal, rodinné rozpočty nedokázali uniesť výdavky na kultúrne podujatia. V roku 2000 dosiahla nezamestnanosť na Slovensku vrchol – 19,7%.

Ked' zúžime fókus od celospoločenskej situácie k Javisku, natrafíme na zjavne krízové javy. Od roku 1990 sa v súvislosti s transformáciou spoločnosti začali zužovať publikáčne možnosti. Ešte v roku 1992 zanikli hned' dva časopisy – *Film a divadlo* aj *Dialóg*. Združenie divadelníkov na Slovensku pritom finančne podporovalo pražský časopis *Svet 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 predznamenala koniec obdobia zaznávania slovenskej drámy. Rozbúrené 90. roky postupne vystriedalo nové desaťročie, v ktorom sa otvorili nové perspektívy. Napríklad v roku 2007 vznikol časopis *kød – konkrétnie o divadle*. Ale to už bola iná, budúca etapa tohto príbehu.

Javisko sa vždy vnímalо ako platforma pre ochotnícke divadlo, čo bolo zabezpečené aj inštitucionálne, pretože jeho vydavateľom bol Osvetový ústav, respektíve Národné osvetové centrum. Pri napĺňaní jeho obsahu sa však vychádzalo z premisy, že divadelné umenie, hlavne to kvalitné, sa nedeli na profesionálne a amatérské 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 dôstatok 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 písť 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 otriasmi otriasené ochotnícke hnutie¹ 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 nadávalo ešte Javisko na predchádzajúce ročníky. Udržalo si dôstatok priestoru na prezentáciu aktivít ochotníckeho divadla, pravidelne uverejňovalo recenzie o premiérah, hlavne profesionálnych súborov, ponúkalo rôznorodé publicistické žánre od informačných článkov cez rozhovory, komentáre až po vedecké rozhľady. V prílohe uverejňovalo divadelné hry. Šéfredaktorkou bola Adela Demeková, v redakcii pracovali Marta Bábková a Nadežda Lindovská. Všetko prebiehalo rutinne. Vyšlo 12 čísel s letným dvojčíslom 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 neboli výrazne štruktúrovaný na rubriky, tie akoby sa pragmaticky priradovali k hotovým článkom, aj keď sa, samozrejme, dodržiavala hierarchia príspevkov a ich umiestňovanie na stránky čísla.

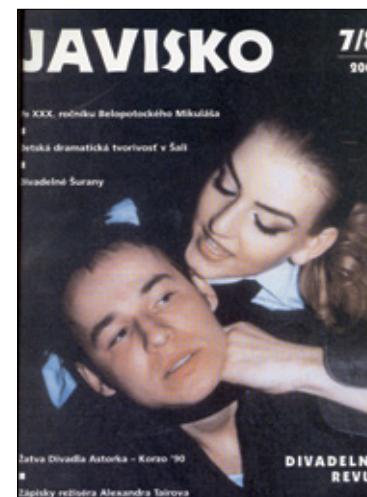
Redakčná trojica mala skúsenosti, aby mohla zvládnuť časopis ako celok v štandarde nastavenom predchodcami. Grafická stránka vnútra ani obálky nepatrila k silným stránkam Javiska, ale čitateľ, ktorý sa prekopal rôznymi typmi zalamovania, použitou rôznorodou grafikou písma, a ikonografického materiálu, dokázať 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 Borčin. Predsedom redakčnej rady bol Ľubomír Šárik. 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 konkuru 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 dramatike. Poverili ju úlohou, aby Javisko potiahla vpred. Hned vo svojom prvom úvodníku v čísle 10/2000 načrtla niektoré priority. V prvom rade, ako napísala, chcela podporiť „kult ducha“, čo bolo myšlené esteticko-filozoficky. Za tažisko 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.“²



E. Píš a S. Daubnerová v inscenácii Reviem pre pána B súboru THE CROW v Kalianke. Foto L. Igazová.



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

Jenčíková teda hned v úvode nabrala kurz do vyšej 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 prevážne analytických rozhovoroch s tvorcami). A okrajovo ochotnícke divadlo a umelecký prednes. Ak by sme zobraли do úvahy celkový profil vtedajšej šéfredaktorky, tak u nej popri úprimnom záujme o divadle 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 Shakespearovej 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 malo spontánnym, mälo blízkym praktickému životu divadla. Pravdepodobne aj to búrlinu 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 odpovedou na otázku, komu je Javisko predovšetkým venované.“^{3,4}

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 hned' od prvého čísla zrejmé, 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 Liptákovej 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 číslе aj ročníku, a to aj pri divadelných hráčach na posledných stránkach, na ktoré sa zvyčajne používa papier nižšej kvality. Vnútorná 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 nôvum 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 neznamenalo, 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 čítavať už predtým i potom. Bez nároku na kompletné vymenovanie, v roku 2001 to boli Miron Pukan, Olga Panovová, Dagmar Inštitorisová, 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 vnesla na stránky oblasť pohybového divadla. Počas roka ju potom v redakcii nahradila Vladislava Fekete. Priestor pre malé správky, komunitné ohlasy, zákulisie (ak nerátam napríklad nekrológy) sa zmenšil takmer na nulu. V tom čase už fungovala oproti 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 čísel. Všeobecná situácia sa stále zhoršovala, v nasledujúcom roku 2002 vyšlo len sedem čísel. Na porovnanie, v tom chudobnom čase spomaľovalo aj Slovenské divadlo, vydávalo namesto 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 priponkami niektorých ochotníkov, povedzme, že oprávnenými, lebo sa im nedostávalo dosť priestoru. A sú jej ubúdalo. Ako v takej situácii profilovať časopis? Posledný z dvoch existujúcich na Slovensku. Tak, že od treteho čísla 2002 ju ako „poverená 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 presvítať nová tvár Javiska. Vôbec nie spiatočná. Redakciu 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 koncepcne 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 *Umellecký program divadiel...? a Divadlo a terapia* (3/2003, 4/2003).

Vydávali sa už len dvojčísla, vyšlo ich šesť, teda za tri roky sa periodicitu Javiska znížila na polovicu. Aj napriek problémom každý druhý mesiac dostal čitateľ viacero zaujímaivých a kvalitných príspevkov, racionálne rozmiestnených a – čo bolo vlastne nôvum – od čísla 3/2002 v obsahu každého čísla i na stránkach dobre označených prehľadnou grafickou navigáciou. Obidve dámky – Viki Janoušková ako šéfredaktorka a Vladislava Fekete teraz v úlohe redaktorky – si zabezpečili kvalitný kolektív prispievateľov. Opäť bez nároku na vyčerpávajúci zoznam pripomieniek aspoň Gézu Hizsnyana, Soňu Šimkovú, Jána Jaborníka, Nadeždu Lindovskú, raz dokonca Miroslava Marcelliho, Dagmar Inštitorisovú, Zuzanu Bakošovú-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 obreze 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 prislúbila 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 Kováčová, Martina Šimová, Svetlana Waradzinová.

S ohľadom na to, čo sa stalo v nasledujúcom roku, bol to akýsi tanec na Titaniku. 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 nadálej Javisko financovať.⁵

V roku 2005 sa však predsa len vták Fénix zdvihol z popola. Vyšli sice iba 4 čísla (s podtitulom štvorročník 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 nelahkej 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 volného 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 odpoved', 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

Január

| | | | | |
|----------|---|----|----|----|
| Pondelok | 7 | 14 | 21 | 28 |
| Utorok | 1 | 8 | 15 | 22 |
| Streda | 2 | 9 | 16 | 23 |
| Štvrtok | 3 | 10 | 17 | 24 |
| Piatok | 4 | 11 | 18 | 25 |
| Sobota | 5 | 12 | 19 | 26 |
| Nedelia | 6 | 13 | 20 | 27 |

Február

| | | | | |
|----------|---|----|----|----|
| Pondelok | 7 | 14 | 21 | 28 |
| Utorok | 1 | 8 | 15 | 22 |
| Streda | 2 | 9 | 16 | 23 |
| Štvrtok | 3 | 10 | 17 | 24 |
| Piatok | 4 | 11 | 18 | 25 |
| Sobota | 5 | 12 | 19 | 26 |
| Nedelia | 6 | 13 | 20 | 27 |

BENIAKOVE CHYNOVANY 23. - 24. 2.
DIVADELNA JAR J. ROHLICA 28. - 30. 3.

Marec

| | | | | |
|----------|---|----|----|----|
| Pondelok | 7 | 14 | 21 | 28 |
| Utorok | 1 | 8 | 15 | 22 |
| Streda | 2 | 9 | 16 | 23 |
| Štvrtok | 3 | 10 | 17 | 24 |
| Piatok | 4 | 11 | 18 | 25 |
| Sobota | 5 | 12 | 19 | 26 |
| Nedelia | 6 | 13 | 20 | 27 |

1 8 15 22 29
2 9 16 23 30
3 10 17 24 31

Apríl

| | | | | |
|----------|---|----|----|----|
| Pondelok | 7 | 14 | 21 | 28 |
| Utorok | 1 | 8 | 15 | 22 |
| Streda | 2 | 9 | 16 | 23 |
| Štvrtok | 3 | 10 | 17 | 24 |
| Piatok | 4 | 11 | 18 | 25 |
| Sobota | 5 | 12 | 19 | 26 |
| Nedelia | 6 | 13 | 20 | 27 |

FESTIVAL ANIJKY JURKOVICHOVEJ 13. - 16. 4.
PALÁRKOVÁ RAKOVÁ 23. - 27. 4.
SÚŤAŽ V PREDINÈE MIHAELA TOMPU 24. - 27. 4.

Máj

| | | | | |
|----------|---|----|----|----|
| Pondelok | 7 | 14 | 21 | 28 |
| Utorok | 1 | 8 | 15 | 22 |
| Streda | 2 | 9 | 16 | 23 |
| Štvrtok | 3 | 10 | 17 | 24 |
| Piatok | 4 | 11 | 18 | 25 |
| Sobota | 5 | 12 | 19 | 26 |
| Nedelia | 6 | 13 | 20 | 27 |

ZLATÁ PRIADKA - ŠALÁ 26. - 29. 5.
POGUNAJSKÁ JAR DUJANSKÁ STREDA 3.- 6. 6.
DIVADLO A DETI - RIMAVSKÁ SOBOTA 8. - 8. 6.
DEDINSKÉ DIVADELNE HRY TREBIŠOV 12. - 14. 6.
TLMACSKÉ ČINOHORNIE 13. - 15. 6.
JÓKAHO DNI KOMÁRNO 16. - 22. 6.
ALTERNATÍVNE DIVADLO LEVOČA 20. - 22. 6.

Jún

| | | | | |
|----------|---|----|----|----|
| Pondelok | 7 | 14 | 21 | 28 |
| Utorok | 1 | 8 | 15 | 22 |
| Streda | 2 | 9 | 16 | 23 |
| Štvrtok | 3 | 10 | 17 | 24 |
| Piatok | 4 | 11 | 18 | 25 |
| Sobota | 5 | 12 | 19 | 26 |
| Nedelia | 6 | 13 | 20 | 27 |

SCENICKÁ ZÁŤVA - MARTIN 26. 8. - 30. 8.

Júl

| | | | | |
|----------|---|----|----|----|
| Pondelok | 7 | 14 | 21 | 28 |
| Utorok | 1 | 8 | 15 | 22 |
| Streda | 2 | 9 | 16 | 23 |
| Štvrtok | 3 | 10 | 17 | 24 |
| Piatok | 4 | 11 | 18 | 25 |
| Sobota | 5 | 12 | 19 | 26 |
| Nedelia | 6 | 13 | 20 | 27 |

GORDZOV MOČENOK JUL 2008

Október

| | | | | |
|----------|---|----|----|----|
| Pondelok | 6 | 13 | 20 | 27 |
| Utorok | 7 | 14 | 21 | 28 |
| Streda | 1 | 8 | 15 | 22 |
| Štvrtok | 2 | 9 | 16 | 23 |
| Piatok | 3 | 10 | 17 | 24 |
| Sobota | 4 | 11 | 18 | 25 |
| Nedelia | 5 | 12 | 19 | 26 |

HÝZDOSLAVOV KUBÍN - 1. - 4. 10.

JAVISKO

Kalendár podujatí amatérského divadla bol prílohou časopisu v rokoch 2008 – 2014.



Návrat k amatérskemu divadlu

Mgr. art. Miro Zwiefelhofer

Od redakcie k redaktorke, od štvrtročníka k časopisu

Súčasné zameranie a periodicitu časopisu Javisko sa začali krovať v roku 2004. Po finančných problémoch, ktoré väzne 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 štrnásť 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, nazívame ho dvojčísla, hoci rozsah zodpovedá zhruba jednému výtlaku z minulosti. Ostala ešte istá čiastka na vytlačenie časopisu, ktorý by mal uzrieť svetlo niekedy vo februári roku 2005. Predpokladáme, že ak aj budú Javisku pridelené nejaké zdroje na rok 2005, bude vychádzať len ako štvrtročník. (...) má ambície informovať, dokumentovať, prezentovať najmä výsledky práce amatérskej umeleckej scénickej 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 hráči 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 Čajková, 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 Mikúš 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 päťdesaťročnou historiou, vydávaný štátnej inštitúciou, podľa tiráže vlastne vychádza bez redakcie. Robí to z neho skôr akúsi partizánsku činnosť než rešpektovaný časopis s bohatou historiou, ktorým nesporne v očiach verejnosti a vo svojom segmente Javisko je.

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

Z pohľadu tematického zamerania jednotlivých čísel stojí za pozornosť najmä štruktúra troch ročníkov: ročník 2006 (01 – Priestor, 02 – Inscenácia, 03 – Herec, 04 – Divák) reflektovaný 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: Nádych nad vodou. In Javisko, 2004, roč. 36, č. 1, s. 1.

do festivalu Scénická žatva a ročník 2008 (1 - *Divadlo a bábka*, 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 vzdelenie i odbornú reflexiu ich tvorby. Nepredstavovali však už takto úzko prepojený celok fungujúci na princípe celoročného tematického konceptu. Postupne sa navyše začal kreačný 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. Čažko možno rozvíjať prácu so sociálnymi sieťami, využívanie multimediálneho obsahu či prepojenie tlačenej a on-line verzie periodika, ak redakciu tvorí jedna osoba na polovičný úvazok a zoštíhlňovanie 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 obnovnené 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 nezapíral 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 chceme 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 história, 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 špecifík, ktoré umožňujú intenzívnejšie rozvíjať na jeho stránkach odbornú diskusiu. Tá predstavuje jednak priestor na filozofický stretnutie 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 obojskenné spájajú. Navyše aktuálne neexistuje na Slovensku iné médium, ktoré by sa oblasti umeleckého prednesu venovalo. Časopis má v tomto ohľade výnimočné postavenie nielen v domácom, 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 recitátorových výkonov má svoje hlboké opodstatnenie. Nejde tu len o čisto faktografické zachytanie vývoja recitátorov a recitátoriek, z ktorých sa (len za toto reflektované krátke obdobie) stali režisérskej (Veronika Pavelková, Alžbeta Vrzgulová a ī.), ale najmä herci (David Hartl a ī.) a herečky (Katarína Andrejcová, Julianá Ol'šová, Anna Rakovská a ī.). 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 situáciemi, pochopenými súvislostami.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 vykrikni: Sme nahí králi?* 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“⁴⁴ či správaním zamestnankyne Oravského múzea P. O. Hviezdoslava. Šustek sa v texte vyhol bulvárnosti, zasadil situáciu do medzinárodného i kultúrneho kontextu, čím pomyselné 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 vykrikni: Sme nahí králi. 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 čitatelia, tvorcami a autormi textov definované voľnejšie. Za pozornosť stojí už štruktúra prispievateľov. Dominantnú úlohu tvoria, prirodene, odbornici 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 ī.). Dominantnú úlohu v tomto prípade zastávali, samozrejme, dramaturgovia, dramatici, prozaici. Uvádzam 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 rézia (Jozef Krasula, Matúš Olha, Ján H. Mikuš, Peter Palik, Vladimír Sadilek, Ľubomír Vajdička, Michal Vajdička), scénografia (Jaro Daubrava, Peter Janků, Ján Zavarský), herectvo (Maja Danadová, Juraj Benčík, Ivan Gontko) a hudobná kompozícia (Juraj Hatrik, Róbert Mankovecký, Marek Piaček). Devízou Javiska je aj fakt, že čitatelom nepribližovalo divadelných praktikov len z pozície respondentov v rozhovoroch, ale dávalo im priestor publikovať autorské články. Takáto autorská rôznorodosť prinášala okrem iného vzácnu štýlistickú pestrosť.

Dobrým 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 čitateli, ktorí 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.“⁹ Ballay reprezentuje opačný prístup. Je primárne akademikom, čo sa odraža aj v hodnotení prehliadky XI. divadelného Trebišov: „Krajská scénická žatva Košického kraja nepriniesla kvantitu a v kontexte ostatných krajských prehliadiok neprispela ani kompenzujúcou kvalitou. Smutnou skutočnosťou zostało jej zredukovanie na povinnú súťaž namiesto platformy konfrontácií...“¹⁰ Uvedením týchto príkladov nechcem tvrdiť, že Geišbergovmu textu chýba odbornosť či Ballayovmu zrozumiteľnosť. Opak je totiž pravdu. Podstatná je rôznorodosť východiskových bodov, z ktorých sa dostávajú k rovnakému cieľu.

Podobným príkladom textov, ktoré sa nachádzajú v jednom číslе, je porovnanie Michala Ditteho a Romana Olekšáka. Prvý menovaný hodnotí v texte *Západom Slovenska za deväť dní* krajské prehliadky z pozície znalcu neprofesionálneho prostredia, dlhoročného účastníka prehliadiok, ktorý dokáže vnímať dlhodobý vývoj jednotlivých tvorcov, súborov, prehliadiok i celého systému. Naopak Olekšák v úvode priznáva: „Keď sa na mňa obrátili koordinátori krajských prehliadiok ochotníckeho divadla s ponukou, aby som bol jedným z členov poroty pre západoslovenský kraj, priznám sa, nevedel som, čo taká práca porotcu obsahuje.“¹¹ Jednotlivé inscenácie videl primárne cez optiku neovplyvnených kontextom neprofesionálneho umenieckého prostredia. Videl javiskový tvar ako autonómnu jednotku, nie kúsok mozaiky dlhodobého vývoja súboru. Chápem, že tvorcovia omnoho viac ocenjujú prístup, ktorý sleduje ich jednotlivé vývojové kroky v kontexte dlhšieho časového horizontu, najmä pokiaľ ide o remeselné aspeky tvorby. Na druhej strane nezačazený pohľad môže odkryť práve tie

nádosy, ktoré sa nepozorované vkradli do rukopisu tvorca a recipient, ktorému chýba odstup, ich nevedomky prehliada.

Schopnosť Javiska prinášať komplexný obraz o tendenciach 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. Definíciu 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...“¹² Šimko vychádzal z pozícií, ktoré odmietajú samotný pojem alternatíva. Vzťah alternatívneho a oficiálnej scény definoval takto: „Ak by sme to znázornili v priestore, alternatíva a oficiálna platforma by neboli rovnobežky alebo rôznobobežky, ale mimobežky, navyše rôznofarebné.“¹³ Domnievam sa, že určujúcimi tu boli už samotné generačné východiská. Krasula s Klimáčkom mali podstatne hlbšiu skúsenosť so životom v tvorbou pred rokom 1989, teda so svetom a divadlom postaveným na bipolárnom princípe, v ktorom jestvovali jasné hranice väčšinou medzi dvoma pevnne 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 téhou, 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 amatérské divadelným súborom.“¹⁴

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 náči 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 menší (1/2012) či multikultúrnosť (2/2009). Priestor dostali „tradičné“, najmä národnostné menšiny (Rómovia, Maďari na Slovensku, Slováci vo Vojvodine a ī.), 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-Záriečie¹⁵, festival KioSK¹⁶ 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 výnimocným úkazom.

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



Na obálke súbor Lano z Bratislavы 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 dramatika alebo jeho zmýtýchvstanie*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 prehliadiok. Optika, cez ktorú sa vyjadrujú k reflexii inscenácií, na akých spolupracovali, pritom odzrkadluje ich funkciu v danom umeleckom kolektíve. Text prvého z menovaných autorov je primárne obhajobou dramaturgickej konceptie a aj samotného výberu textu¹⁸. Brežák bol hercom a vedúcim súboru DISK, takže otvoril otázku (ne)zrozumiteľnosti niektorých krokov porôtu 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. Confortesa Maratón (DOS pri POS, Zvolen). Chápe, že štyri vybrané články v kontexte pätnásť ročníkov sa môžu zdať ako zanedbatelný 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 prehliadiach 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.

Jedným z problémov súčasnej doby je fenomén sociálnych sietí, respektívne názorových barikád, ktoré vytvárajú. Siete malí pôvodne ľudí spájať, namiesto toho vytvoria uzavretejšie komunity, ktoré sa len utvrdzujú vo svojom názore. O to viac vystupuje do popredia schopnosť Javiska na jednej strane reflektovať divadlo sexuálnych menší 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, generáčne a filozoficky otvorený priestor, ktorý tento časopis vytvoril, predstavuje jeho najväčší kapitol. 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.

JAVISKO

Ročník 49
Cena 2,50 €
3/2017

Časopis pre amatérské divadlo a umelecký prednos

Téma čísla

Scénická žatva

Próza v divadle

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

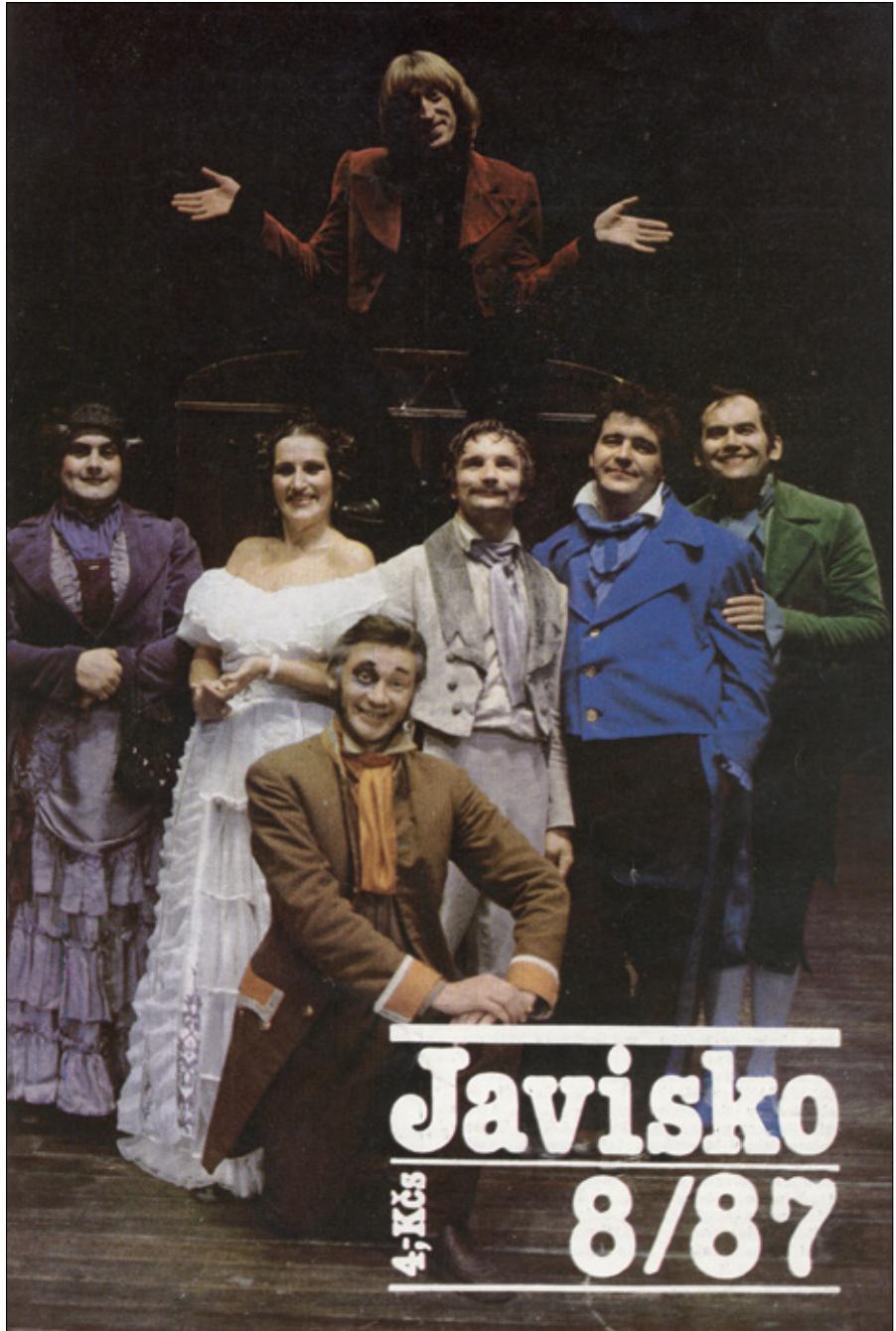
15_ BREŽÁK, Milan: Ach, tá naša divadelná kritika. In Javisko, 2014, roč. 46, č. 1, s. 43.

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).

Na obálke MoDRé TRaKy z Vrábel's inscenáciou Ostrov v réžii Štefana Foltána. Foto R. Miko.



Na obálke Divadelné štúdio Na juhozápade z Moskvy v inscenácii Nikolaja V. Gogola Ženba v režii Valerija Beľakoviča. Foto F. Lašut.



Teória divadla v časopise Javisko

Prof. PhDr. Dagmar Inštitorisová, PhD.

Časopis sa od svojho pomenovania¹ až do súčasnosti zameriava na všetky oblasti teórie divadla, a to tak na recepčnú, ako aj jej autorskú polohu. Nájdeme v ním časti z ucelených recepčných teoretických koncepcii, ako napríklad z pera Petra Karvaša, Luděka Richtera, Martina Slivku², Dagmar Inštitorisovej³ 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 Mejerchol'da⁴, 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, spomienieme napríklad príspevok *Návrat Antonína Artauda* (1989) od Stanislava Slavického, ktorý upozornil na obsahu štúdia Jana Kopeckého o Artaudovej osobnosti v časopise *Divadlo*.⁸ Pomerne často je tento typ štúdií či článkov neskôr súčasťou knižných vydanií 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 preč 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 ním príspevky, ktoré sú zamerané na mapovanie dejín slovenského, európskeho či svetového amatérského 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 amatérského či profesionálneho divadla. Takmer bežnou súčasťou čísel bývajú správy o aktuálnom dianí v amatérskom divadle, komentáre a rôzne interaktívne formy, ktorých cieľom je podniesť čitateľskú obec k aktivite.

Velký 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 čísele dostali veľký priestor príspevky, ktoré sa zaoberali súčasnej dráme, t. j. aj autorským divadlom

1_ Myslíme 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 INŠTITORISOVÁ, Dagmar: O divadelnom tvere. 1. In Javisko, 1998, roč. 30, č. 12, s. 24 – 26; INŠTITORISOVÁ, Dagmar: O divadelnom tvere. 2. In Javisko, 1999, roč. 31, č. 1, s. 34 – 36 a INŠTITORISOVÁ, Dagmar: O divadelnom tvere. 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: Alchémia 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: Povolenie: režisér. In Javisko, 1981, roč. 12, č. 11, s. 659 – 661.

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

slovenských dramatikov. Zameranie čísel od roku 2002 je súčasťou veľmi rôznorodého a širokého, 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 menší, multikultúrnost⁹, divadlo a pohyb, činohra¹⁰ atď. Tieto témy sú veľkým prínosom už iba tým, že reagujú na aktuálne požiadavky amatérskej praxe a pomáhajú riešiť a pomenovať dôležité otázky aj súčasnej teórie divadla.

Príspevky z teórie divadla majú rôznu hĺbku, šírku či kvalitu a nie sú systematicky zaraďované v každom ročníku, preto sa budem venovať predovšetkým tým, ktoré považujem pre potreby amatérskeho divadla za najinšpiratívnejšie. Ide o príspevky, 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 Mistrika s názvom *Divadlo ako žáner poézie* (1969), v ktorom za hlavný znak divadla poézie pokladal odlišnú výrazosť od dramatickej výrazostí klasického divadla: „V divadle poézie je výraz abstraktný, symbolický, náznakový. Divák nesleduje konkrétnu ‚drámu‘, ale ‚vyšší‘ poetický výraz, báseň...“¹¹ V prvom čísle v roku 1971 vznikla rubrika *Kapitoly z teórie divadla*, ktorej autorom bol Milan Polák. Prvou tému bola charakterizácia divadelného umenia ako kolektívneho umenia a jeho spoločenský význam.¹² 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 - veľičina 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 formi v Dunajskej Stredye, kde sa autor zaoberal tak vývojom tohto pojmu, ako aj jeho definovaním.¹³ 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.¹⁴ V roku 1978 sa v prvom čísle objavila veľmi užitočná rubrika s názvom *Malý divadelný slovník*¹⁵, 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 Mórca Mittelmann-Dedinského v rubrike *Dramatické a divadelné žánre*, v ktorej sa postupne venoval problematike teórie drámy a divadla.¹⁶ 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*¹⁷, v ktorom základné východiskové uvažovanie predstavovalo divadlo Jerzyho Grotowskeho

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: *Kapitolky 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. III. Spontánosť a improvizácia*. In: *Javisko*, 1977, roč. 9, č. 3, s. 69 – 71; BAKOŠOVÁ, Zuzana: *Pantomíma známa a neznáma. IV. Osamostatnenie bieleho míma*. In: *Javisko*, 1977, roč. 9, č. 4, s. 102 – 103; BAKOŠOVÁ, Zuzana: *Pantomíma známa a neznáma. V. Osamostatnenie bieleho míma*. In: *Javisko*, 1977, roč. 9, č. 5, s. 139 – 141; 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, Mór: *Dramatické a divadelné žánre. I. Dráma*. In: *Javisko*, 1978, roč. 10, č. 5, s. 136 – 138; MITTELMANN-DEDINSKÝ, Mór: *Dramatické a divadelné žánre a) Tragédia*. In: *Javisko*, 1978, roč. 10, č. 6, s. 163 – 164; MITTELMANN-DEDINSKÝ, Mór: *Dramatické a divadelné žánre a) Komédia*. In: *Javisko*, 1978, roč. 10, č. 8, s. 195 – 196; MITTELMANN-DEDINSKÝ, Mór: *Dramatické a divadelné žánre a) Ľávre prechodné*. In: *Javisko*, 1978, roč. 10, č. 7, s. 228 – 229; MITTELMANN-DEDINSKÝ, Mór: *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.

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 poloh, 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 tému zaobral 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 profesí, 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 zaobral napríklad v roku 1970 Jozef Mistrik 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 groteskej, parodickej a satirickej pohybovej, slovesnej a hudobnej formy zaobral tak z teoretického, ako aj historického pohľadu.²⁵ V ďalšom príspevku s názvom *Recitátor a herc* sa J. Mistrik zaobral medzidruhovou tému. Oboch umelcov považoval za odlišné typy, ktoré súčasne 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. Mistrik 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 postmodery* (1995)²⁸ reagoval na aktuálne otázkky estetiky a filozofie. P. Michalovič predstavil základné východiská postmodery 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. Zaobral sa diváckym pohľadom a chápáním divadelnej inscenácie ako výsledku vektorizácie, pod ňou rozumie „... súhrn súčasných otáziek, ktoré sú schopné uviesť

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 SLIVKA, 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, Olga – ŠMATLÍK, Jozef: *Pre začínajúcich. II. Organizácia ochotníckej práce*. In: *Javisko*, 1976, roč. 8, č. 2, s. 37 – 39; LICHARDOVÁ, Olga – ŠMATLÍK, Jozef: *Pre začínajúcich. III. Organizácia ochotníckej práce*. In: *Javisko*, 1976, roč. 8, č. 3, s. 73 – 74.

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

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

23_ LICHARDOVÁ, Olga – ŠMATLÍK, Jozef: *Pre začínajúcich... VI. Príprava režiséra*. In: *Javisko*, 1976, roč. 8, č. 6, s. 168 – 169; LICHARDOVÁ, Olga – ŠMATLÍK, Jozef: *Pre začínajúcich... VII. Práca na divadelnej inscenácii*. 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 MISTRÍKA, Jozefa: *Recitátor a herc*. 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 MICHALOVIČA, Petera: *Horizonty postmodery*. In: *Javisko*, 1995, roč. 27, č. 12, s. 6 – 7.

do pohybu rozprávanie alebo usporiadanie 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 príspievkov, 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 *Zástoje 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 späť 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 divákom zážitok, ktorý by mal výrazne estetické kvality a umožnil by im pozrieť si obsahovo komunikatívne a na metafore bohaté obrazy.“³² Samostatnou tému *Javiska* v roku 2013 bol *nový cirkus*. Číslo 2 prinieslo rad príspievkov, v ktorých sa nové formy cirkusu predstavili hlavne v historickom a pragmatickom aspektke, a z nich sa poukázalo na jeho hlavné znaky a podoby. Ďalej, napríklad, samostatne sa otázkou kresťanského divadla zaoberala 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 príspievkov, ktoré pôvodne chápajú 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 príspievky, ako napríklad článok Karola Horáka s názvom *Medzi spoločensko-ideovou apelatívnosťou a umeleckou nonkonformnosťou*³⁴ či Divadelný priestor v súčasnom alternatívnom divadle od Sone Šebovej, ktoré opäťovne napomohli v zorientovaní tak ochotníkov, ako aj profesionálov v načrtnejtej 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 písat v *Javiske* 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 otázkou nastolil vzájomnú späť 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: *Zástoje 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 „nevýváženosť“ poslúžila „... tvorcov 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 potrebovou 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 svojbytosť, 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 Scherhauer. Vznikol na základe skúseností z prípravy a realizácie dialkového školenia režisérov divadelných ochotníckych súborov, ktoré v rokoch 1973 – 1976 realizoval Osvetový ústav v Bratislave, kde bol lektorman rézie. Ochotnícke divadlo v príspevku chápal ako divadlo, ktoré „umožňuje koncepciu osobitej dramaturgie, ako napríklad vyhľadávanie nových dramatikov, realizáciu starých textov v rekonštrukciach a retrospektívach, uvádzanie reperetoáru, ktorý z rôznych príčin nie je hráný na profesionálnych scénach, hranie nepravidelných textov – montáži, koláži a pod. Poskytuje kooperatívne možnosti s inými umeleckými i neumeleckými odbormi spoluexistujúcimi v rámci i mimo rámca materských závodných klubov ROH⁴³, vylučujúc tak preorganizovanosť a nepružnosť profesionálnych divadiel.“⁴⁴ Významným príspevkom je i štúdia českého teatrológa 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. Vyvodzoval, 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, vyuvaňoval sa aj s literárnosťou chápania pojmu vzhľadom na to, že v „... literatúre je otázka ‚autorstva‘ vlastne otázku 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 dôležitosťi 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 nepustoval 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 cielavedomá koncepcia I., II., III. a IV. z rokov 1974 a 1975; svoj interpretáčny postup v nich predstavil na balade Janka Kráľa Zabity.

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

44_ SCHERHAUER, 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_ ČAJKOVA, 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 (Niekolko poznámok k pôvodnej bábkovej dramaturgi)*, ktoré sú sice zamerané hlavne tematicky, okrajovo sa však zaoberajú i otázkami vzťahu dramaturgie a iných bábkových profesii.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 samoučelným 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 problém 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 *problém súčasného bábkového divadla*. Písal v ním 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 súčasou bábkarskou dramaturgiou a réziou. 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 historické 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 (Niekolko poznámok k pôvodnej bábkovej dramaturgi)*. In Javisko, 1969, roč. 1, č. 1, s. 13 – 15 a POLIAK, Ján: *Úlohy a výhľady (Niekolko poznámok k pôvodnej bábkovej dramaturgi)*. 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 problém 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_ LEBEDINSKIJ, A.: *Divadlo v kufri. Ako si zhotoviť „divadlo v kufri“ I*. In Javisko, 1979, roč. 11, č. 7, s. 197 – 199; LEBEDINSKIJ, A.: *Divadlo v kufri. Ako si zhotoviť „divadlo v kufri“ II*. In Javisko, 1979, roč. 11, č. 8, s. 232 – 235; LEBEDINSKIJ, A.: *Divadlo v kufri. Ako si zhotoviť „divadlo v kufri“ III*. In Javisko, 1979, roč. 11, č. 9, s. 264 – 267; LEBEDINSKIJ, 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 krajinosti v chápaní bábky* (1982), kde sa zamýšľal nad ortodoxným a hypermoderným ponímaním bábky.⁶³ V jednom z ďalších čísel 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. Rozložoval dva základné typy práce s bábkou: divadelný a slovesný.⁶⁴ V roku 1987 Luděk Richter publikoval v každom číslе 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 náčrtky výroby bábok.⁶⁵

V čísele 4/2011 sa časopis ako hlavnou tému 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 hmlenosť, a nielen prirodzenosť, ale aj štýlizácia.“⁶⁶ Jazykom pantomím sa zaoberal napríklad Juraj Benčík⁶⁷, problematikou storytellingu Barbora Voráčová⁶⁸ a ľ.

Pomerne bohaté zastúpenie majú príspevky, ktoré sa najčastejšie zaberajú metódami vzniku *divadla hraneho detí*, 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 detskými hercami na dve časti: nácvikovú a kreatívnu.⁶⁹ Jej ďalší príspevok s názvom *Kapitoly o detskom divadle. Podnet vyšiel z Revúcej* (1970) sa zaobrába metódami práce pedagógov v školských hráčach v rámci predmetu dráma. Operala 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 zaobrala 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 stvárujú, nemajú byť realisticky spodené.⁷¹ Problémami prežívania detí pri divadelnej tvorbe zaobrala napríklad príspevok Doroty Dormanovej s názvom *Psychológ o divadle pre deti v predškolskom veku* (1969), v ktorom rozpracovávala koncepciu výchovy umením anglického pragmatickejho 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 Juríčková o detskom divadle* (1969) režisérka detského divadelného súboru z Turčianskych Teplic 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 krajinosti v chápaní bábky.* 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 RICHTERA, Luděka: ... aby predmet hovoril. I. Seriál o vzniku a možnostach výpovede bábky 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.

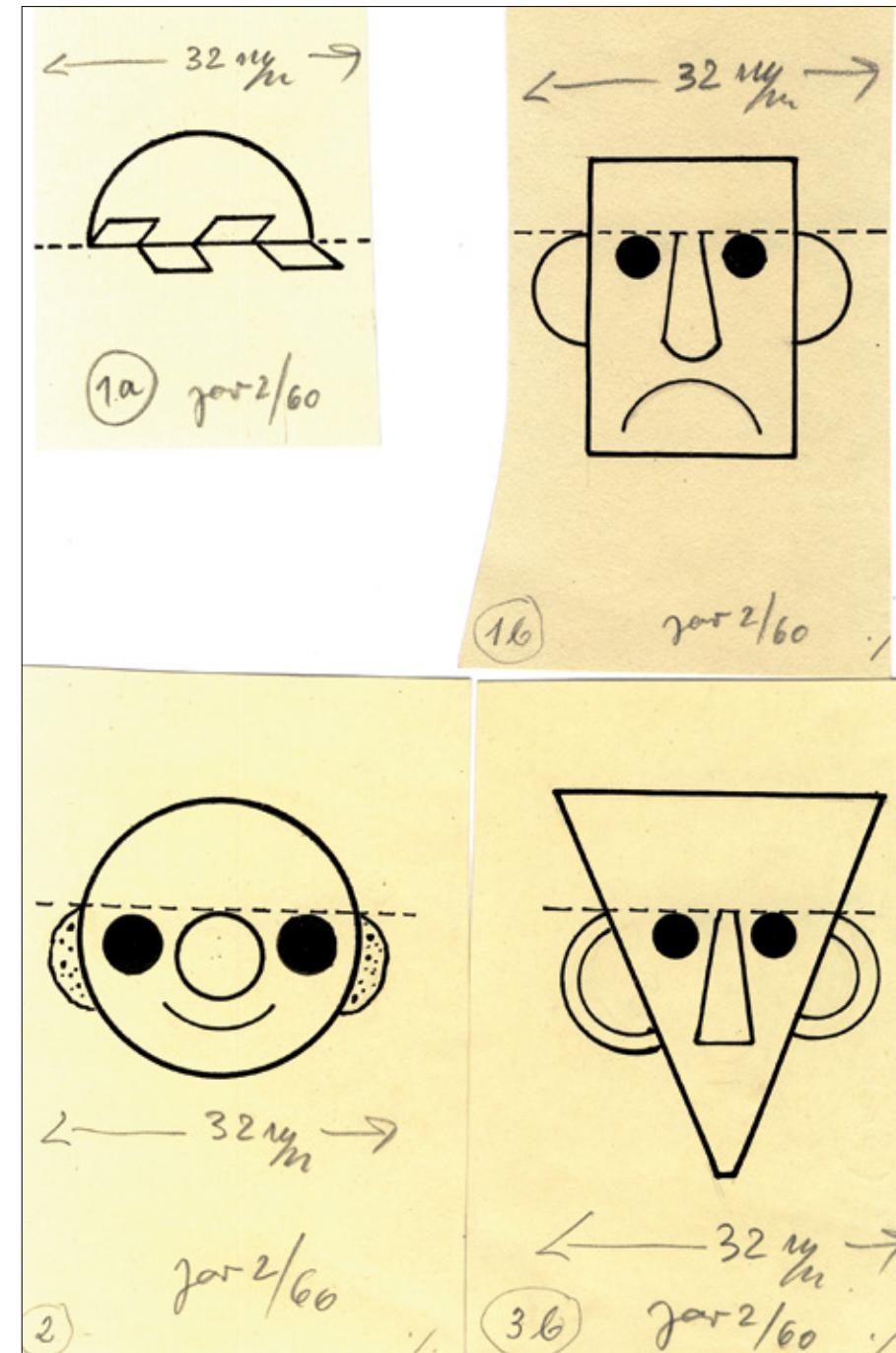
68_ VORÁČOVÁ, Barbora: *Storytelling – umenie rozprávať.* In: Javisko, 2011, roč. 43, č. 4, s. 5 – 7.

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 n a n i e č o, a nie hráme n i e č o.“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 funkciemi bábkového divadla pre deti.⁷⁴ Téma však bola čiastkovo 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 Ruženky Jariabekovej zo Základnej deväťročnej školy v Hybiach, v ktorom sa zaoberala dramatizáciou literárnych textov.⁷⁵ Príspevok Mariána Luckého s názvom *Slово o detskom divákovi* (1976) sa zaobral 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 extrémy 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 Dvojčasťový 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 funkciemi 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 Čeporanovej, v ktorých sa sice 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 číslu 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 Bratislavе. Prvým príspevkom je obsiahly článok Jaroslava Černého s názvom *Dramatická výchova – funkcia, metóda a prax*. Venovala 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

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_ ČEPORANOVÁ, Drahomíra: Divadlo a deti – deti a divadlo. In Javisko, 1979, roč. 11, č. 10, s. 312 – 313; ČEPORANOVÁ, 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, Mariána: Psychologické a pedagogické aspekty detskej dramatickej činnosti. In Javisko, 1987, roč. 19, č. 4, s. 155 – 176.

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

predvedeniu a dialogizovanej reči, a tiež jeho teoretičkým 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 deťí 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 estetickej výchove 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 deťí emigrantov, chorých deťí (cukrovka) atď.⁸⁴ K veľkému radu príspevkov, ktoré hovorili o absencii divadelnej či dramatickej výchovy v školských osnovách, sa pridal aj Vladimír Blaho úvodníkom s názvom *Divadelná výchova vlastne nejestvuje* (1989).⁸⁵ O inšpirácii divadelnej 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). Zmenil sa v ňom napríklad o nezdravých pedagogických, globalizačných či iných škodlivých postojoch k tvorivej dramatike.⁸⁷ Hlavnou tému sa *divadlo hrané deťmi* stalo v roku 2007 v čísle 1. Väčšina príspevkov mala sice 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 ī. 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. Pojmoval 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 zaobral otázkami autorských práv.⁹⁰ V roku 1990 vyšiel interdisciplinárny príspevok s názvom *Dráma a happening* (1990) od Jaroslavy Čajkovej a Damiana Vizára. Zaobrali sa nielen etymológiou pojmu happening, ale aj história jeho vzniku, funkciami a postavením dramatického slova v jeho priestore.⁹¹ Na príspevok volne 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 tlačená podoba* (1994), v ktorom sa jeho autor zamýšľa nad rôznymi spôsobmi vzniku knižných drám. Medzi nimi uvádzá 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 tému bol *nový autor a nová dráma*. Obsahuje rad príspevkov od domáčich 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 zaobráva problémami,

84_ Podľa LUCKÝ, Marián: Realita deťí 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 tlačená 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 zaujímajú reakciu na ďalší aktuálny fenomén, a to dokumentárnu drámu. Príspevok Diany Laciákovej s názvom *Kde sa vzalo a prečo nás oslovouje dokumentárne divadlo* sa ňou zaobera v súvislosti s inscenačnou tvorbou, poukazuje na jej nemecké korene (E. Piscator, H. Schüller, B. Brecht a ī.), analyzuje súčasné teórie a vyjadruje sa aj k súčasnemu dokumentárному 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 Husákovej 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 – postať a zmysel javiskového života* (1976), v ktorom sa pri definovaní pojmu herectvo zaobral aj pohl'admi Richarda Wagnera, Charlieho Chaplina, Konstantina Sergejeviča Stanislavského, Vsevoloda Emileviča Mejchercholá 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 zaobral aj v porovnaní so Shakespearovou dobou, naturalizmom, Bertoltom Brechtem atď.⁹⁸ V roku 1985 vznikla v autorstve Oldřicha Kužileka séria jedenástich článkov s názvom *Herecké cvičenia* (č. 1 – 11), v ktorých metodicky presne vysvetli význam veľkého množstva cvičení, ktoré majú napomôcť pri príprave amatérskych hercov. Odlišný uhol pohl'adu 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 Témou herectva sa stala hlavnou v čísle 3 v roku 2006, príspevky však boli väčšinou zamerané na špecifickú 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 Oravcové¹⁰² 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 bábky.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, vetrostros, dažďostros, vrzostros

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

95_ Podľa DAUBNEROVÁ, Slávia: *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 – postať a zmysel javiskového života*. In Javisko, 1976, roč. 8, č. 10, s. 297 – 298; KRET, Anton: *Herectvo – postať a zmysel javiskového života II*. In Javisko, 1976, roč. 8, č. 11, s. 322 – 324; KRET, Anton: *Herectvo – postať 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.

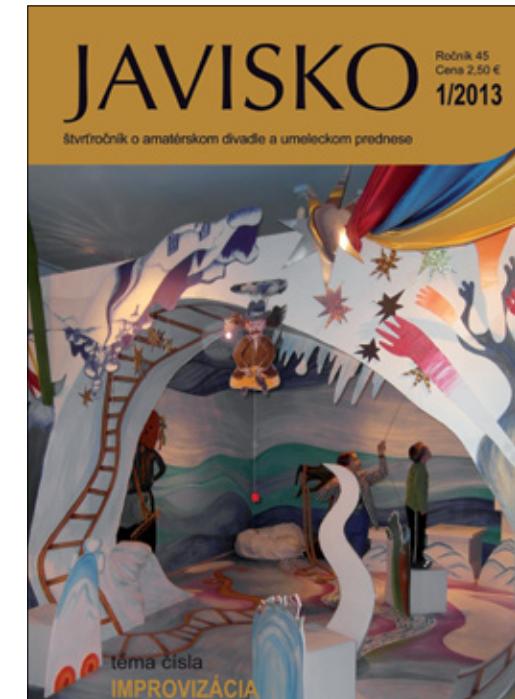
99_ Podľa PAVLOVSKÝ, Peter: *Závažný faktor pri výchove hercov: PUBLIKUM*. In Javisko, 1987, roč. 19, č. 7, s. 380 – 382.

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

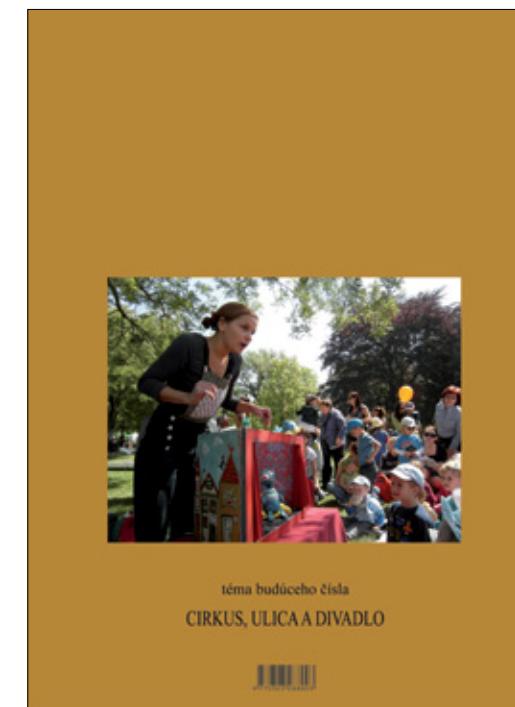
101_ Podľa MIKUŠ, H. Ján: *Základy totálnej improvizácie. Metodológia improvizácie a jej pravidlá (z pedagogickej praxe vo výučbe herectva na konzervatóriu)*. In Javisko, 2013, roč. 45, č. 1, s. 7 – 8.

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.



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 zaobral 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 funkciu divadelného kostýmu z teoretického hľadiska a uviedla príklady z histórie starovekého gréckeho divadla. V ďalších častiach pokračovala poukazovaním na špecifickú 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 Inštitorisová 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, príčom využíval konkrétné príklady zo svojej režisérskej praxe.¹¹⁰ Scénografickej tvorbe sa venovali dva príspevky. Michal Vajdička sa zaoberal¹¹¹ funkciu svetla pri vytváraní atmosféry inscenácie, Ján Zavarský¹¹² temu analyzoval komplexnejšie vo vzťahu priestor - scéna - farba, príčom 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 výšlo 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 režie je napríklad článok Ladislava Čavojského *Ako sa kedysi u nás režirovalo* (1972)¹¹⁵, ktorý je zároveň historickým ponorom do ochotníckej režie v časoch, keď režisér bol riaditeľom, všetko organizoval a zodpovedal za celú prevádzku divadla. Jozef Mistrik sa v článku s názvom *Režírovať, a či len konzultovať* (1972) zaoberal otázkou práce s recitátorom na úrovni režie alebo konzultácie, príčom 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

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

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

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

107_ Podľa OPLETALOVÁ, Jarmila: Kapitolky 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: Kapitolky o kostýme. Divadelný kostým v dejinách (*Commedia dell'arte*). In Javisko, 1975, roč. 7, č. 10, s. 297 – 299; OPLETALOVÁ, Jarmila: Kapitolky 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 INŠITITORISOVÁ, 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 MARTÍK, 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 ČAHOJSKÝ, Ladislav: Ako sa kedysi u nás režirovalo. In Javisko, 1972, roč. 4, č. 3, s. 70 – 71.

116_ Podľa MISTRÍK, Jozef: Režírovať, 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.

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

Problematikou *teória dramaturgie* sa esejistickým spôsobom zaobral príspevok Antona Semka (Kreta) s názvom *Dramaturg je, ked...* (1974), v ktorom si autor kládol základnú otázkou o zmysle a funkciu 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 vysvetli rozdiel medzi starým a novým ponímaním práce dramaturga. Videl ho predovšetkým v zameraní na režijnú koncepciu, ktorá 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 späť. V prvom príspevku s názvom *Dramaturg nie je (iba) demiurg* Anton Kret okrem iného upozornil na skutočnosť, že je rozdiel medzi východoeurópskym chápáním 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, režia Ľubomír Vajdička) s inscenáciou dramaturgie nepravidelnej (Hollyroth, Činohra SND, scenár a režia Rastislav Ballek)* sa venoval analýze svojich dramaturgií v Činohre Slovenského národného divadla optikou chápania nepravidelnosti v divadelnej tvorbe ovplyvnenou Petrom Scherhaufom.¹²³ Dramaturgií ochotníckych divadiel a jej špecifíkam aj v historickom pohľade na významné umelecké počiny sa vo svojom príspevku s názvom *Dramatugia ochotníckeho divadla* venoval Vladimír Štefko.¹²⁴ Karol Horák sa v príspevku nazvanom *Ve meandroch dramaturgie* okrem terminologickej úvahy nad pojmom dramaturgie zaobral 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 rozbery 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-štýlovým nadvzavaním či vkorenéním do tradícií, ktoré ju predchádzali.“¹²⁶

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

119_ Podľa SEMKO, Anton: Dramaturg je, ked... In Javisko, 1974, roč. 6, č. 1, s. 35; SEMKO, Anton: Dramaturg je, ked... In Javisko, 1974, roč. 6, č. 3, s. 72 – 73; SEMKO, Anton: Dramaturg je, ked... In Javisko, 1974, roč. 6, č. 4, s. 100 – 101; SEMKO, Anton: Dramaturg je, ked... In Javisko, 1974, roč. 6, č. 5, s. 131 – 132; SEMKO, Anton: Dramaturg je, ked... 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, režia Ľubomír Vajdička*) s inscenáciou dramaturgie nepravidelnej (Hollyroth, Činohra SND, scenár a režia 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: Ve 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 hranom 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 *Principy tvorby a výberu hudby v detskom divadle* (2008), kde formuloval hlavné princípy scénickej hudby v detskom divadle ako primeraná 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 ī. 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-slovou 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 principom hudby, členil scénickú hudbu na autorskú, reprodukovanú a živú a zaoberal sa īou aj z hľadiska semiotiky.¹³¹

Problematike 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 druhami ako opera, opereta, muzikál, hudobná komédia a hra so spevmi¹³², Peter Oravec uverejnili 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 hranom deťmi. In Javisko, 1980, 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? In Javisko, 1990, roč. 22, č. 8, s. 474 – 475; BERKOVIČOVÁ, Irena: (*Prečo*) je scénická hudba popoluškou medzi hudobnými žánrami? III. Hudba je īudským hlasom. In Javisko, 1990, roč. 22, č. 8, s. 564 – 566; BERKOVIČOVÁ, Irena: (*Prečo*) je scénická hudba popoluškou medzi hudobnými žánrami? IV. 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 tému časopisu viac ráz. V roku 1970 sa napríklad v príspevku s názvom *Ako hodnotiť ochotníkov* Vít Hejní 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, rešpektovanie svojbytnosti umeleckého prejavu, zrozumitelnosť a výchovné poslanie.¹³⁴ V roku 1973 tému otvorila tentoraz redakcia Javiska obsiahľou anketou *Kritizujem, kritizuješ, kritizujú* so šiestimi otázkami, na ktoré odpovedali predstaviteľia 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 Olga 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 Mórík Mittelmann-Dedinský. Úvodný príspevok s názvom *Kritika a divadelná kritika. O umeleckej kritike vôbec* (1975) sa zameral 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 kritik, ktoré sa naozaj kriticky vyjadrivovali 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 psychológov na činnosť divadelných kritikov (Ivan Vyskočil). Z metodologického hľadiska je inšpiratívny príspevok *Ako na recenziu divadelného diela?* od Daniely Evjákovej, v ktorom podrobne opísala jednotlivé kroky pri tvorbe recenzie.¹⁴²

Teória divadla v knižných 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 vysvetli 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, Olga: 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, Mórík Mittelmann: Kritika a divadelná kritika. O umeleckej kritike vôbec. In Javisko, 1975, roč. 7, č. 6, s. 167 – 169.

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

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

141_ Podľa DEDINSKÝ, Mórík Mittelmann: Postupy divadelnej kritiky. In Javisko, 1975, roč. 7, č. 9, s. 276 – 277; DEDINSKÝ, Mórík Mittelmann: Postupy divadelnej kritiky II. In Javisko, 1975, roč. 7, č. 10, s. 295 – 296; DEDINSKÝ, Mórík Mittelmann: Postupy divadelnej kritiky III. In Javisko, 1975, roč. 7, č. 11, s. 332 – 333; DEDINSKÝ, Mórík Mittelmann: Postupy divadelnej kritiky III. 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 späťosti autora hry a inscenátorov, ktorí 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 tému v čísle 4/2003. Priniesla rad teoreticko-filozofických (D. Inštitorisová, 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 dominantou 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 - netrpezlivosti, 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 radosných 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 pravidelnne 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 amatérskeho 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 písat' omnoho viac, či už z pohľadu tradičného, alebo iného modelu divadelného diela. Podstatné však je to, že Javisko v každom obdobi 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 amatérskeho 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 amatérskeho divadla na Slovensku. In Javisko, 2016, roč. 48, č. 2, s. 2 – 6.

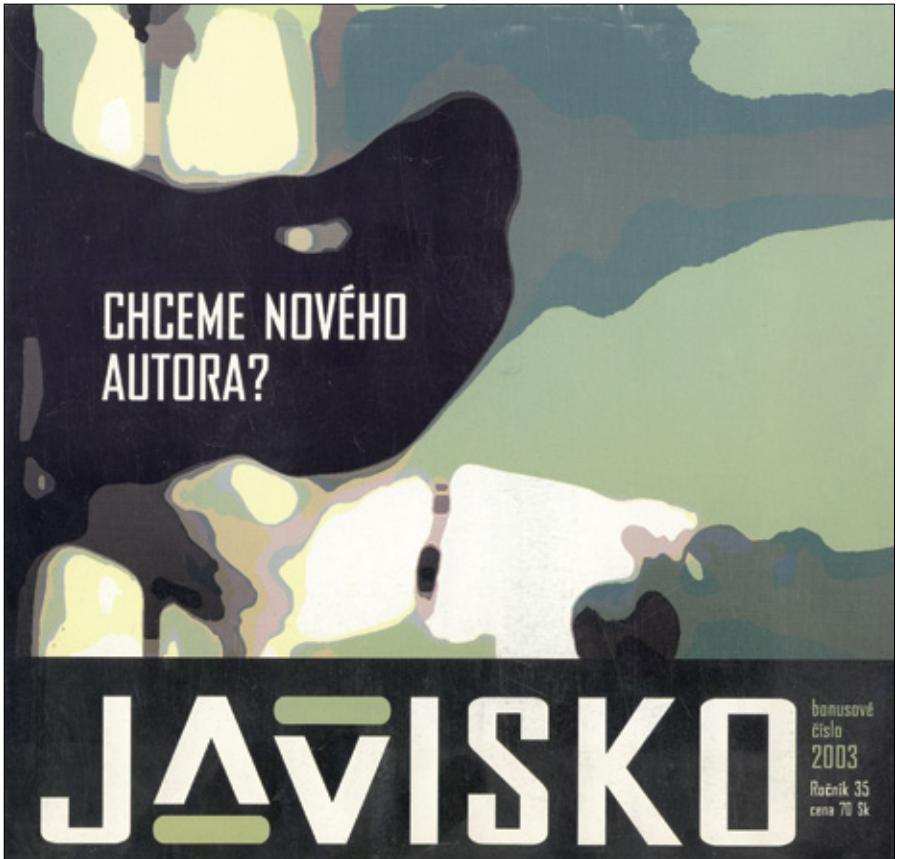


Na obálke DS Kdesi sa vzalo z Dolného Kubína v inscenácii Smola, môj, smola v réžii Marceley Krškovej. Foto F. Lašut.



Monotematickost' Javiska

Mgr. art. Vladislava Fekete, ArtD.



Návrh obálky Marija Kovačević.

Pre slovenský mediálny priestor neboli 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 analýzu jednotlivých oblastí často bez nároku na ich globálnejší ohlas. Treba si uvedomiť, že špecifíkum 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 charakteristik) 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 Javisku punc jedinečnosti a veľmi potrebné zdroje informácií z oblasti divadelnej vedy a výskumu, histórie i kritiky. Vzhľadom na známu a často vyzdvihovanú skutočnosť, že priam raritu slovenského divadla, ktorá súvisí s veľmi tesnými väzbami medzi slovenskými profesionálnymi i neprofesionálnymi tvorcami (nie len tými umeleckými, ale i kritikmi a historikmi divadla), ktorí často paralelne spoluvytvárali dejiny slovenského divadla, Javisko nemožno úplne striktne vymedziť ako časopis zameraný iba na neprofesionálnu tvorbu a pre neprofesionálnych odberateľov. Ubraloby si samo na svojom vlastnom význame a zúžilo 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 medzidobe) ktoré bolo zo začiatku svojej činnosti od roku 1996 orientované vo väčšej miere na zahraničné divadlo a kultúrne presahy, čo súviseli s jeho zameraním) neexistoval ďalší divadelný časopis na Slovensku, ktorý by výrazne dominoval a spĺňal funkciu informátora o divadelnom dianí. Javisko využilo tento vzduchoprázdný priestor a siahlo po téme, 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 odborne spracované.

3_ V tom čase však silne neprofesionálne súbory a pokračovala výrazná éra nezávislého divadla. Mnohé špičkové neprofesionálne súbory o sebe už hovorili ako o nezávislých zoskupeniaciach. 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 ekonomickej otázky): v tom čase silnelo médium internetu, ktoré hrozilo a stále hrozí pohľením 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 nás 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 (rozdiele a súvislosti). Oslovili sme široký okruh odborníkov, ktorí zareagovali promptne, a tak držíte v ruke prvé monotematické číslo venované divadelnej fotografii. Chceli sme zachytíť 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 meniaci 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 jubilejnemu 50. ročníku Hviezdoslavovho Kubína. Od tohto čísla sa koncepcia *Javiska* opäť zmenila a v roku 2005 sa z neho stal štvorročník amatérskeho divadla a prednesu. K úvodníku šéfredaktorky Jaroslavy Čajkovej je pridaná aj citácia Andreja Zmečeka, 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 cieľ Národného osvetového centra a Divadelného ústavu a hľadáme odpoved' na otázku, či divadelný časopis v podobe *Javiska* z roku 2003 by nemal niekde existovať.“⁴⁵

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 história 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 reflektovali profesionálne divadlo však nedošlo, a tak divadelná verejnosť zostala dlhé sedemročné obdobie (od zániku *Teatra* v roku 2000 po vznik časopisu *kød – konkrétnie o divadle* v roku 2007⁶) bez relevantnej kritickej platformy profesionálneho divadla. Rekonštruujúc udalosti, ktoré sa udiali v roku 2004, okrem spomínamej odpovede Andreja Zmečeka, v ktorej informoval o diskusii na tému potreby závislých, ale aj nezávislých divadelných časopisov subvencovaných zo štátnych zdrojov, nemôžeme obistiť 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 štvorročník. „*Javisko sice vyšlo, ale to je iba spontánny nádych 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 hráčach umeleckých trendoch a podobne, ktoré sú zaujímavé aj pre amatérskych divadelníkov.*“⁴⁷

Dvanásť monotematických čísel, ktoré budem analyzovať, priniesli pre slovenské divadlo veľmi cenné štúdie, historické analýzy, kritické články, ktoré sú často citované v odborných publikáciach. 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 odborničky Bohunky Koklesovej. Ján Krížik z Katedry vizuálnych médií VŠUV odoviedal na otázky týkajúce sa konfrontácií medzi dokumentárnou a estetickou hodnotou divadelnej fotografie, vzťahu medzi jej čiernobielou podobou, farebnou verziou a modernými digitálnymi záznamami. Významná slovenská divadelná fotografi sa vyjadrovali o zvláštnostach divadelnej fotografie a jej marketingovom využití (Jana Nemčoková, Matúš Ol'ha, Anton Sládeček, 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 *kød – konkrétnie o divadle* založila v Divadelnom ústave Vladislava Fekete, vtedy už ako riaditeľka Divadelného ústavu.

7_ HALLON, Ľubor: Nádych 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 Inštitorisová, Jana Kaplanová, Miloš Mistrik, Juraj Sarvaš (2002) a Zuzana Bakošová-Hlavenková, Ľubo Burgr, Martin Ciel, Július Gajdoš, Marija Havran, Géza Hizsnyan, Karol Horák, Dagmar Inštitorisová, Zora Jaurová, Miroslava Kováčová, Jozef Krasula, Miloš Mistrik, Alena Senešiová, Martina Šimová, Vladimír Štefko, Zuzana Uličianska, Svetlana Waradzinová (2003).



vo svojej štúdii slovenskú drámu druhej polovice 20. storočia, Jozef Koleják sa venoval tématom 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, Vilim 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 vlnе a na stranach časopisu sa objavili aj recenzie prvých „cool“ vánkov na Slovensku, čiže prvých inscenácií podľa predloh súčasnej európskej a slovenskej drámy. Čitatel 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 stratégii závisí život každej inscenácie, jej trválosť na javisku a finančný obrat. Okrem štúdií o marketingových metódach a ich zavádzaní v divadlech priniesol časopis aj vzácné 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 Krekáň, Jozef Krasula, Rastislav 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 zaobrali Vladimír Štefko a dramaturg Peter Pavlac, Javisko prinieslo aj referenčný text na margo 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 Vásáryová, Sláva Daubnerová, Juraj Nvota). Významný priestor bol však určený štyrom kritikom, ktorí slovenskú kritiku významne ovplyvnili (Aleš Fuchs, Anton Kret, Ladislav Čávojský a Andrej Maťašík).

Klúčovú 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 ľažko 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 (riadička Mestského kultúrneho strediska v Tlmačoch), Zuzana Uličianska (pedagogička VŠMU v oblasti manažmentu), Svetlana Waradzinová (manažérka a členka Katedry divadelného manažmentu VŠMU), Jozef Krasula (režisér). Na ďalších stranach dominovalo úsilie pomenovať rozdiely a spoločné východiská amatérskeho a profesionálneho divadla, slovník terminologického bádania vypracovala Olga Panovová, nad pojмami 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 Inštitorisovej *Úvaha o terminológii*. Číslo prinieslo informácie o nových nezávislých priestoroch pre nezávislú divadelnú produkciu (Tunel K54, Štúdio 12, Mestské divadlo, Bratislava, Theatrum, V-divadlo). V rámci témy boli oslovené nezávislé divadlá s otázkami o špecifických dramaturgie nezávislých priestorov (Divadlo a. ha., PHENOMENONTHEATRE zo Žiliny, Staromestské divadlo z Košíc, STROMY z Bratislavы, 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 stretnaní 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 menšíň na Slovensku. Interkultúrnosť sa, prirodzene, objavovala a dostávala aj do festivalov. O tých vlastných písali ich riaditelia (Mira Kováčová) a o medzinárodných v zahraničí ich pozorovatelia (Nadežda Lindovská, Ida Hledíková, Ján Šimko). Anna Grusková poskytla zaujímavú analýzu globálnych témy, 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 Inštitorisová 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 svoju činnosťou povedať a akým spôsobom to robí, žánier ako uhol pohľadu, homogenita repertoáru atď. V úvodnom prepise okrúhleho stola na tému *Umelecký program divadiel a problémy pri jeho presadzovaní* sa účastníci (Mira Kováčová, 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 Inštitorisová, 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 Inštitorisová 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 divadelná spoločnosť, Zdravotný klaun). O pohybe ako terapii písala Petra Fornayová a o divadle ako terapii pri liečení psychicky závažných chorôb Veronika Bubnášová.



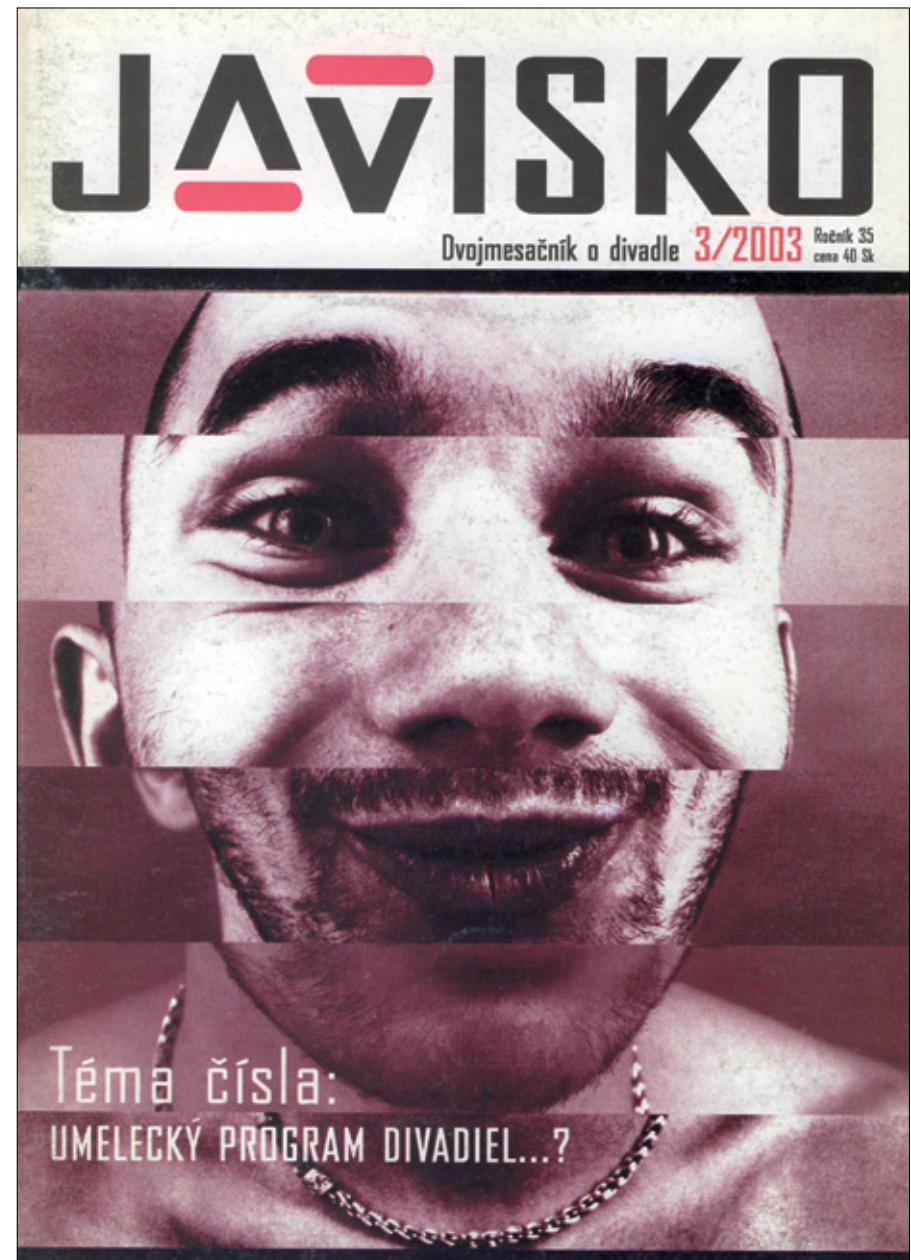
Fotografia C. Bachratého z predstavenia *Ustrica izraelského súboru* na Divadelnej Nitre 2002 ako podklad pre obálku *Javiska* 5/2003 s tému *Divadlo a zábava*.

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 nevyniechalo 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 Fifíková, Jozef Ciller, Andrea Dőmeová). 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 čísel 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-ter-face drámom začali pomaly vyjadrovať dramaturgovia divadiel a kritici, ale rozhodne to nebola systematická analýza a až do tej chvíle neprinesla 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-ter-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 kritickej podpory. Slovenským tematickým celkom dominovala štúdia Jána Jaborníka *Slovenská dráma v profesionálnych dividlách*, ale aj krátšie texty Dáše Číripovej, 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 kritickej 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 dôvodu pozastavenia dotácie na časopis bonusové číslo vyšlo s vročením 2003, ale grafické práce a tlač sa uskutočnili až v prvej polovici roku 2004.

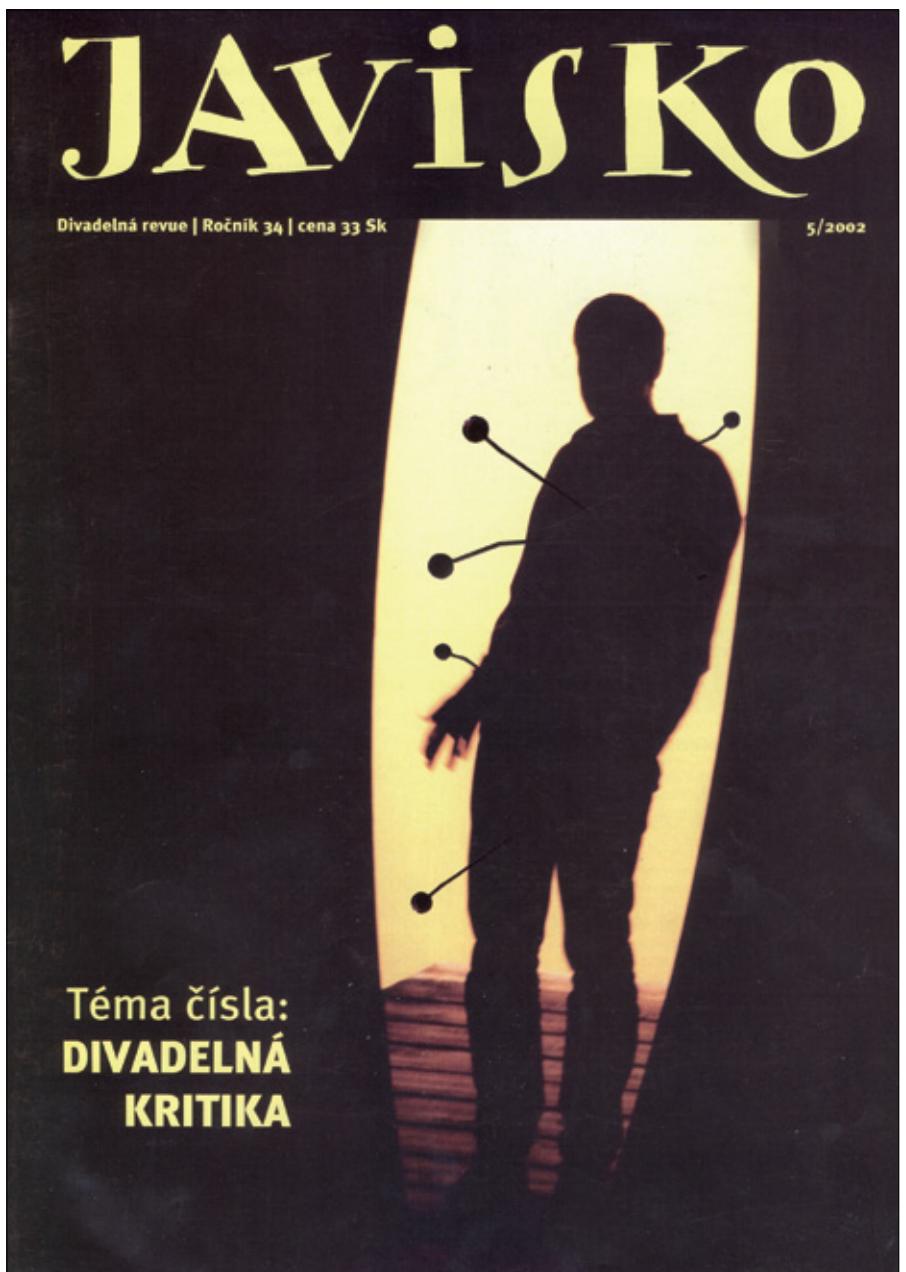


Foto Jany Nemčokovej zo skúšobného procesu inscenácie D. Harrowera Nože v sliepkach na Malej scéne SND v režii Silvestra Lavríka (2001).



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 privelmi 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 späť s kritikou, a to nielen amatérskeho, ale aj profesionálneho divadla, hoci nie vždy bola jeho súčasťou v rovnakej mieri.

Na úvod sa nám ešte nuká 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 gilotínnou normalizácie dve české periodiká – *Divadlo a Divadelní a filmové noviny*. Väčšina kritikov tiež bola nútene opustiť redakcie novín a v Čechách tak, slovami profesora Jana Císařa, „nastala najednou počátkem 70. let kriticko-teoretická publikáční poušt“². Ostali len dva časopisy: *Amatérská scéna* a *Československý loutkář*. Podľa Císařa to bola práve *Amatérská scéna*, ktorá v tom čase predstavovala istú záchrannu 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 nemilosť. 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 (sporadicá, 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, poúča. 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. Respektívne 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 úzitok, úlohy a účinky kritiky neprofesionálneho divadla. Krátky redakčný úvod k odpovediam odhaluje 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, škripky i hádky, akými je problém divadelnej kritiky ochotníckeho predstavenia. Má ona skalných prívržencov, ktorí jej pripisujú úlohu šľuky v rybníku, sú aj takí, ktorí zužujú poslanie kritiky v ochotníctve iba na poradenskú či v lepšom pripade metodickú službu, iní ju zatracujú do horúcich pekiel ako vec nielenže nepotrebnú, zbytočnú, ale navyše zdraviu slovenských súborov škodiacu, príživnícu 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? Vládne s ňou spokojnosť? To všetko sú otázky, ktoré vystanú v myсли 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 publikáčnych možností pre kritiku obzvlášť v *Javiske*, 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 nás ochotník článok o sebe“.⁷

1. Potrebujete ochotnícke divadlo (a slovenské špeciálne) divadelnú kritiku – t. j. recenzie, štúdie, rozhovory, kritické glosy a pod.?
 2. Aké úlohy by v ochotníckom hnutí mala odborná kritika plniť, resp. z ktorých aspektov by mala ochotnícke predstavenia posudzovať, čo zdôrazňovať a čo ponechať bokom?
 3. Kto podľa vás, mal by písat kritiky ochotníckych predstavení – ochotníci samotní, metodiči, profesionálni kritici zaoberajúci sa aj profesionálnym divadlom, novinári atď.?
 4. Je na Slovensku dosť divadelných kritikov pravidelné pišúcich o ochotníckom divadle, alebo málo?
 5. Môže kritický článok, rozbor a pod. priniesť súboru aj užitočné poučenie, pomoc pre prax, alebo podľa vás zoštávia iba dokumentom pre história?
 6. Co navrhujete v tejto oblasti zmeniť, doplniť, zlepšiť?
- REDAKCIÁ

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

5_ Štefko, Vladimír: Motto: Kritik, nekritik, 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.

Hronova, predsa len bol v rámci súhrnných článkov mälokedy viac než niekoľkoriadkový 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 možnosti podrobnej) 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 späť 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, ohlasu na činnosť súborov a kratšie správy z premiérov boli časté, no samostatné recenzie boli v prvej polovici 70. rokov v *Javisku* výnimočný úkaz. V tomto ohľade sa kde-to objavila skôr reflexia profesionálneho divadla – v číslach prvého ročníka nájdeme napríklad Vrbkovu recenziu Rakovského inscenácie *Tanec nad plácom* (1969) či reflexiu Beňa Michalského (slovenský herec a režisér Benjamin Michalský) na margo Anouilhovho *Škovránka* na Novej scéne v réžii Juraja Svobodu (1969). Tieto ojedineľné 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. Ked' v ôsmom čísle ročníka 1975 uverejnili rozsiahly článok o pätnástom ročníku vtedajšieho vrcholného podujatia pre neprofesionálov – Divadelnej Spišskej Novej Vsi, Štefko uviedol jednotlivé rozbory týmito slovami: „Už dávnejšie sa objavili hlasy, volajúce po samostatných recenziách najlepších ochotníckych predstavení. Sedem súčasných predstavení pätnastej celoslovenskej prehliadky je vari prvou vhodnou príležitosťou, keď takýmto hlasom možno učiniť zadost.“⁸ Okrem neho jednotlivé festivalové kusy analyzovali kritici ako Ján Jaborník, Marián Mikola, Anton Kret a Olga 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 období vzostupu, zlepšovania úrovne slovenského neprofesionálneho divadla. Vytvoril kauzálitu medzi progresom v praktickom amatérskom divadelníctve a dobrým fungovaním jeho profesionálnej kritiky: „Je prirodzené, že takéto amatérské divadlo dokázalo vytvoriť fungujúcu vlastnú divadelnú kritiku i početný porotcovský zbor.“⁹ Menoval tých, ktorí sa na hodnoteniach podielali – okrem neho samotného aj kritici a teatrológovia ako Anton Kret, Marián Mikola, Štefan Fejko, Ján Jaborník, Milan Polák, Olga Lichardová, Ľubomír Vajdička, Ladislav Čavojský, Tibor Ferko, Koloman Čillík, Oleg Dlouhý, Andrej Maťašík...

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

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 Mittelmann-Dedinský, Mór: 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 zavŕšuje prejavovalo dramaturgické uprednostňovanie vhodných titulov z rôznych príležitostí, čo spôsobovalo, že sa na prehliadku neraď došli menej vydané inscenácie na úkor najlepších, tentoraz možno predpokladať, že sme videli skutočne najreprezentatívnejšiu výsledkov amaterskej tvorby zo všetkých krajov ČSR. Koncepcia českej národnnej prehliadky predpísala hry českých alebo slovenských autorov a za ich výber tentoraz v pínej miere zdopovedali jednotlivé kraje, ktoré usporiadateľom odporúčali svoje najlepšie inscenácie. Výsledok ukázal, že bolo vecou ešte aj spontánnej tŕžby prevažnej väčšiny popredných súborov prispieť k významnému výročiu a to takým spôsobom, že program Jiráskovo Hronova odzrkadloval súčasný progresívny trend v československom amatérskom divadle.

V prvom rade sa prejavila úzka späťosť dramaturgie s inscenačným zámerom. Tvorcom predstavení nešlo ani v jednom prípade o mechanickú reprodukciu textu alebo o jeho interpretáciu, poplatnú inscenačnej konvercii toho-ktorého autora alebo hry. Ak sa v posledných ročníkoch 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 diečine súboru (V. Vaněk — F. Zborník zo súboru Supina Vodňany),

v ostatných prípadoch o podstatné dramaturgické úpravy a adaptácie, ktoré popri prispôsobení poetike súboru sledovali iba jeden cieľ: tilmočiť súčasnému divákovi vlastné posteje i myšlienkové jadro hry, ktoré koresponduje s cítením a myšlením, s problémami dnešného sveta a človeka.

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

53. Jiráskov Hronov nám teda naplnil učákal to, čo v posledných ročníkoch iba kde-to naznačoval: výrazné zosúčasnenie českého amatérského divadla, modernizáciu jeho výrazových prostriedkov, žánrovú a štýlovú rôznorodosť a spôsob myšlienkového zámeru s realizačnými prostriedkami. Takýto typ divadla, prirodzené, kladie mimoriadne nároky na inteligenciu herca, na jeho vonkajšiu i vnútornú techniku. Je jedným z radostných poznatkov Jiráskovo Hronova, že i starší ochotníci sa s týmito problémami viač-menej úspešne vyrovňávajú. Prilev mladých ľudí, cieľavedomých a divadelne rozhladených, napomáha tomu, že divadelné súbory — aspoň tie špickevé, ktoré sme mali možnosť na prehliadke vidieť — sa stávajú tvorivými kolektívmi so svojskými umeleckými tvárami.

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

567

prezentovaní rôznych problematík 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 vázne nielen amatéri, ale aj profesionáli. Niekoľko mi vycítali, že to už nie je rýdzko amatérsky časopis. Ja som si však hovoril: ,Chvalabohu. Je o divadle.“¹¹

Kritika porevolučná (profesionálna, záslužná, neochotnícka)

Isté napätie vznikajúce zo zmiešaného záujmu o amatérské aj profesionálne divadlo ovplyvnilo vývoj Javiska a prejavilo sa aj v oblasti kritiky. V osiemdesiatych 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 stúpal podiel kritickej reflexie v časopise. Hlavnú úlohu sice nadálej plnili hodnotenia z prehliadok, ale pribúdali počtom a zvyšoval sa aj rozsah. Od roku 1985 navyše pribudla samostatná rubrika Naša recenzia. Nebolo to sice žiadne nôvum, 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 Mistrik, Jaroslava Čajková, ďalej Nadežda Lindovská, Zuzana Gulíková (neskôr Nemcová), Anna Grusková a ďalšie. Predzvestou budúcich väčších zmien boli najprv nenápadné modifikácie v rámci rubrík. Okrem divadla časopis od roku 1988 reflektoval aj film (hoci doplnok názvu rubriky bol iba v závierke) a okrem činohry aj spevohru, pričom pokračoval v reflexii bábkového divadla, divadla pre deti aj experimentálneho divadla, pantomímy 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 krátke 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. Nežná 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 dvojtýždenník, ktorý založil Vladimír Štefko. Javisko sa v prvej polovici 90. rokov stalo záchranným kolesom, ktoré malo od tohto času naznačovať dianie nielen v amatérskom, ale aj profesionálnom divadle. Nový šéfredaktor Anton Kret vo svojom prvom úvodníku pomenoval, čo by to vlastne malo znamenáť: „... v súvislosti s tým, že Javisko sa stalo časopisom pre celé slovenské divadelníctvo, pokúšame sa rozšíriť a speztríť aj okruh spolupracovníkov, získať starších aj mladších, ale predovšetkým tých najpovolanejších, obmedziť lacnú a nefunkčnú propagáciu diel a tvorcov (...) a viacnej 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 myšlenie 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 slúšnej úrovni. Divadelnokritická časť sa obohatila ešte o rubriku *Monitor*, v ktorej *Javisko* uverejňovalo články vrátane recenzí prevzatých z iných periodík.

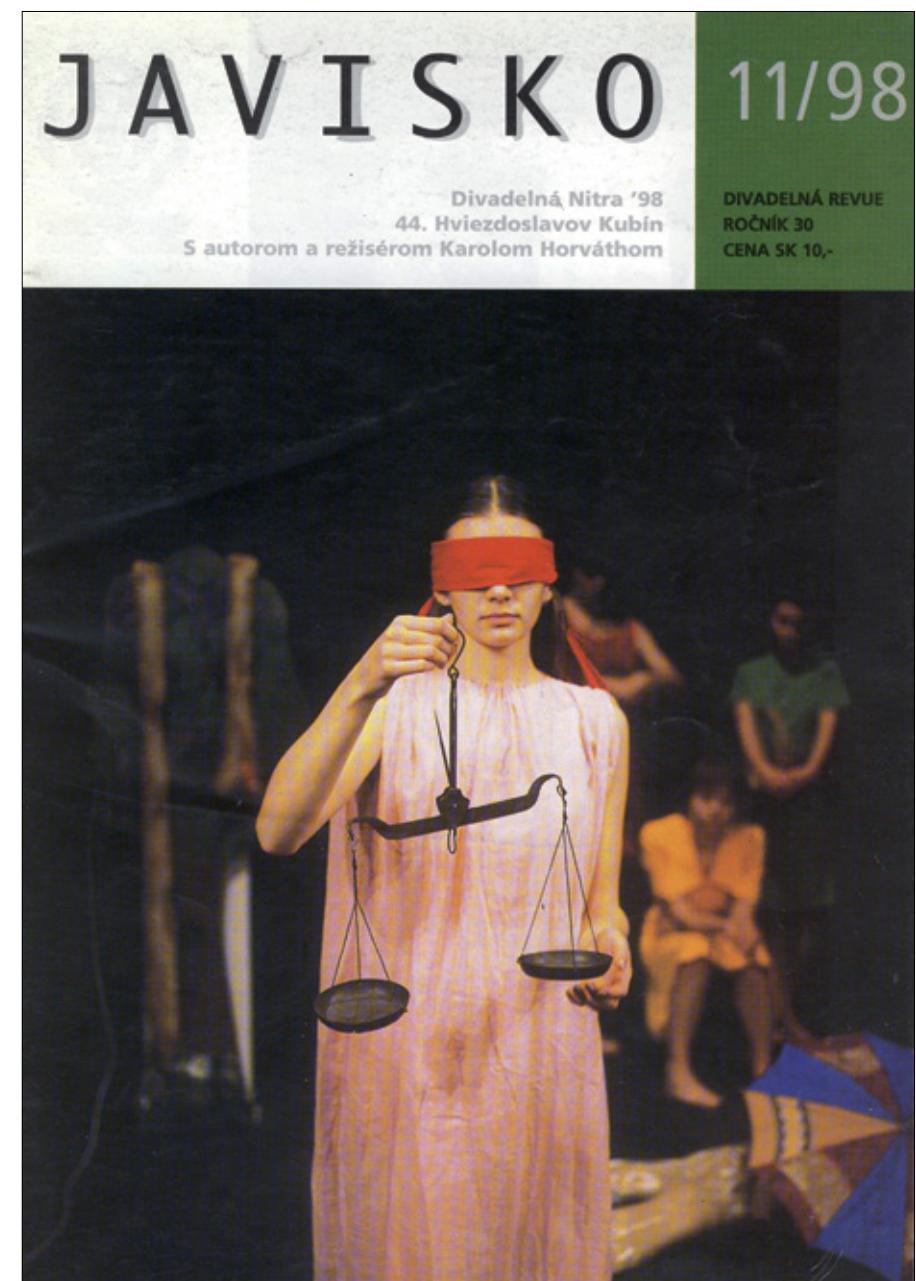
Napriek Kretovým slovám o tom, že *Javisko* dbá na to, aby obsahovalo striktne rovnaký diel článkov o ochotníkoch a o profesionáloch, predsa len sa priestor pre amatérské divadlo v tomto období stenčoval, de facto až do roku 2004. V pätnásťročnom období medzi rokmi 1989 a 2005, ktoré znamenalo stabilizáciu 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 ochotnickemu divadlu, hoci jeho odbornosť sa zvyšovala aj vďaka monotonematickým 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. Pokial' ide o divadelnú kritiku, až do príchodu Jaroslavy Čajkovej bol časopis bohatý na reflexiu, ale tá skôr zapĺňala biele miesta vznikajúce absenciou, respektívne 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 upriamiť pozornosť pri listovaní starými Javiskami. Jedným bolo uverejnenie state s názvom *K etike divadelného kritika*, prevzatej z Etického kódexu Quebecej asociácie divadelných kritikov z roku 1988, namiesto úvodníka v čísle 4 roku 1993. Druhým bol článok Antona Kreta na pokračovanie s názvom *Trampoty s osobitostou 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.

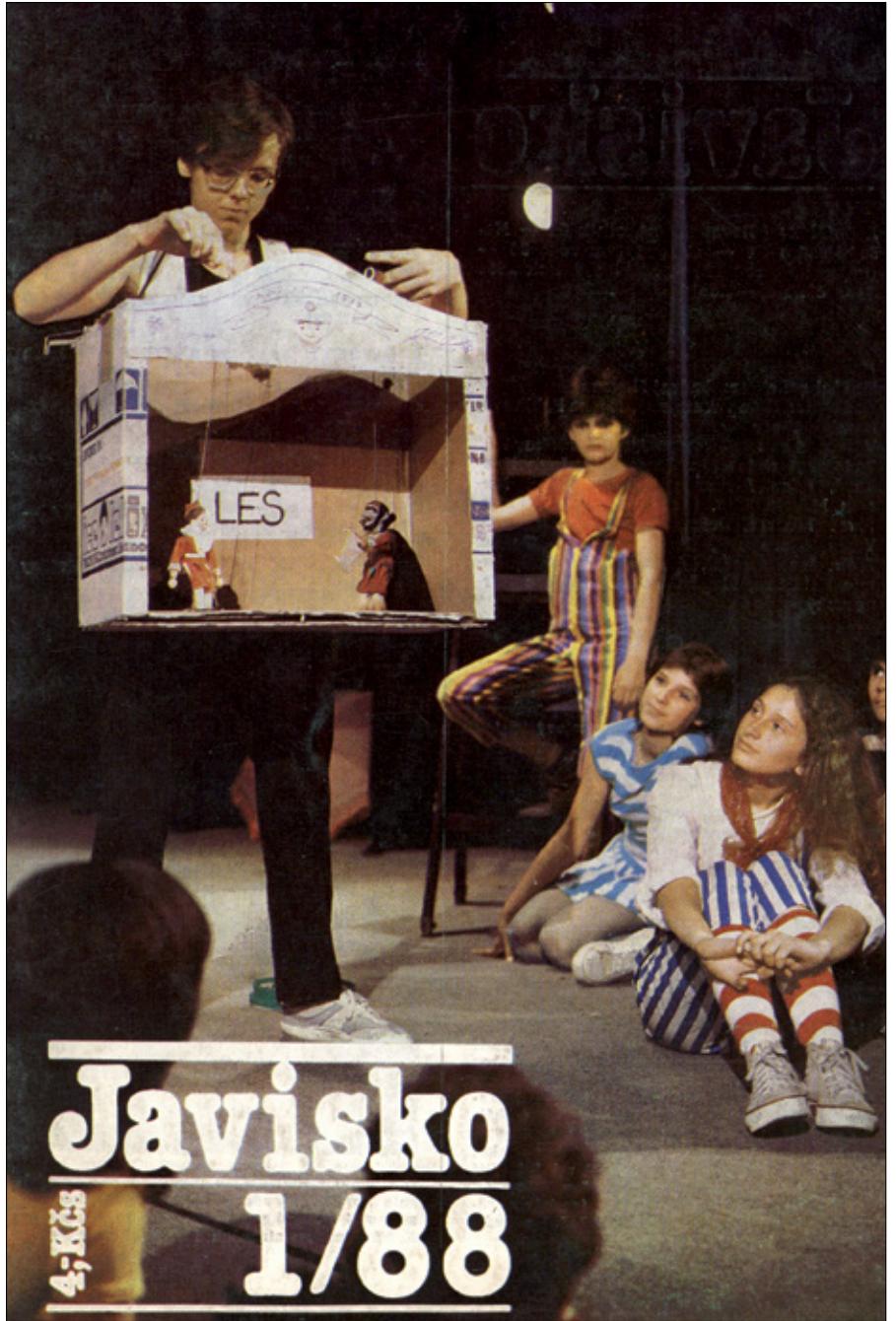
Záver

Pod vedením Jaroslavy Čajkovej sa podarilo *Javisko* takpovediac ukotviť, ale aj oblúkom prepojiť s minulosťou – v pozitívnom zmysle slova. Ponechajúc tematicosť čísel vrátila *Javisko* ochotníkom aj s podobnou mierou reflexie ich práce, ako získavali v sedemdesiatych a osiemdesiatych rokoch. Časopis, z ktorého sa stal štvrtročník, prírodnene, nemá ani zdáleka 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 prepotrebnu kritiku.

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



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



Javisko

1/88

Na obálke súbor Gong z Bratislavы 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 ked' je to divadlo? v úvahе nad stredovekou latinskou drámom. 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) odkryvala empirické zdroje daného fenoménu. V prípade bábkového divadla, ktoré hrali deti, bola situácia lepšia, čo súviselo s odkrytím bábkoherca, 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 Bábkarskej Žiline sa mu problém javil takto: „Dramaturgické problémy na Detskej divadelnej Trnave sa otázkami úpravy textov určených pôvodne divadlu bábok ani zdáľka nekončili. Prehliadka až nápadne kontrastne exponovala problémy tzv. autorského divadla, potrebu a možnosti intenzívneho sondovania v produkcií sovietskych autorov (a autorov socialistických krajín vôbec), znova nastolila otázky inscenovania rozprávok atď. Ponosy a žaloby na absenciu dobrých domáčich autorov dramatickej tvorby pre deti sa už ani neozývali. Nevieme, 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 kdeś 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. Uměleckosť nebola súčasťou programu, aj keď sa to slovo objavovalo vedľa pomenovania „detský herec“. Okolnosti si však vyžadovali všímať si tento vývojový proces osamostatnenia ako smerovanie k produkciám divadla hraného deťmi iného typu, v ktorom detstvo nie je len nástrojom hry, ale obrazom sveta. Výkon detskej interpreta sa označoval termínom detské herectvo a tolerovalo sa v ním neúplné a iba naznačené obkreslovanie 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 spýval s hrou kreativitou. Vtedy prišla s novým konceptom vnúmania 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. Prirodzene, systém postupových prehliadok bol iný, ale tvorcovia už touto metódou dramatickej hry v praxi na javiskách inscenovali svoje príbehy a teória spojená s inštruktážami iba dopĺňala túto skutočnosť. Tvorcovia inscenácií hraných deťmi ako Xénia Gracová v Bratislave, Elena Zlatoschová v Púchove, Viera Háberová v Košiciach či Ľudo Lešniansky vo Vranove nad Topľou-Čemernom na javisku umožnili deťom uplatniť vlastnú predstavu, ako stváriť postavy príbehu, ale v príprave diskutovali o spôsobe, ako ju predstaviť divákovi – rovesníkovi. Nemyslime si, že šlo o bezbrehé pobehovanie po scéne s prvkami detských hier. Začal sa využívať priestor často tvorený jednoduchými praktickými predmetmi aj telo herca. Čažisko 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 procesuálnosť 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 záklisia 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 stvárenia skutočnosti deťmi takým spôsobom, aký im bol najbližší – hrou. Budť to je umenie medzi ostatnými, alebo to nemá umelecké parametre a nehľadajme 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 znala hudba, spev, hovorené slovo, štylizovaný pohyb a veľká až groteskná nadsázka. Ba niekedy vznikal 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 sebe vlastným spôsobom. Mnohé príspevky sa objavovali v rubrike Kronika. Na scéne divadla hraného deťmi pribudlo mnoho súborov využívajúcich techniku detskej spontálnej hry priamo v projektoch inscenácií. Súbory Lúč z Martina, Ludus z Bratislav, LaNo pri ZUŠ L. Novomeského v Bratislave, ATD zo Žiaru nad Hronom, Eva z Čadce a mnoho iných uspeli najmä preto, že sa dieťa osloboďilo z jarma textu predlohy, spojila sa jeho náklonosť k hrovosti s pohybom, hudbou a spevom, čo výrazne ovplyvnilo výsledný umelecký výsledok. Už to nebolo „interpretáčné“ divadlo v kostýnoch kopirujúce činoherné vzory „velkého“ divadla, ale plnokrvné inscenácie interpretované deťmi hľadajúcimi aj register vlastných výrazových prostriedkov. Do popredia sa dostali dramatizácie a autorské hry vždy zohľadňujúce úroveň schopnosti dieťaťa. Umelecká stránka odkrývala mnoho ráz tajomstvá problémov za systémom znakov, alúzii a metafor vytvorených detskou prirodzenosťou vnímať svet okolo seba svojsky. Citliví tvorcovia vždy rešpektovali schopnosti súboru a ich demokratickost 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 špecifikáciu 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 deťí úplne emancipovalo a spoločne s bábkovým divadlom pre deti ostali poznáčené kolektívou kreativitou na úkor tematickej výstavby hier. Do divadla hraného deťmi v tomto období vstúpili na javisko predovšetkým humor, smiech, ľudová slovesnosť v podobe prerozprávaných rozprávkových príbehov. Súčasne sa začal formovať aj lektorský zbor, v ktorom nemalú úlohu zohral teatrológ 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 režisérku, 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 nastolovaniu 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 otvorennej 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 neprevádzili markantnejšie v divadle hranom deťmi? Príčin je viac, ale nám sa zdá, že strata narácie, odbúranie príbehu, rozbitie na čriepky neumožnila na malej ploche odkryť podstatu detského interpretačného umenia. Navyše paradigmou súčasného umenia je „neautenticita“ a divadlo hrané deťmi zvýrazňovalo práve pôvodnosť výpovede. Možno v iných druholoch umenia to bolo inak, ale klasické, moderné aj súčasné podoby divadelného tvaru sa sústavne vracali k príbehovej osi. Isto, boli pokusy zoraďovať etudy vedľa seba ako veštenie z karát, ale divácky sa nepresadili. Ľud je zabývaný v príbehoch a tie aj v bežnom živote tvorí bez toho, aby si to uvedomoval. Čo si deti z postmodernej 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 oslobođilo od ideovej kolektívnej záťaže. Už nemuseli princezné chodiť poznávať ľud chalúpkou, 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 prostredkom 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 niekolkými 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_ Maťašík, 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 režii Jána Hižnaya a manželov Hrabovských.

Foto F. Lašut.



Na obálke súbor *Lano* z Bratislavы s inscenáciou Feldekovéj Rozprávky zo smetiska v režii 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 vznikal tak, ako si ho interpret sám predstavoval. Moment akejsi slobody, spontánnosti mohol rozbijať 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: Guliiver!

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. Naštastie 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 sice nie je mesačník, má iný formát a inú štruktúru, ale ako štvorročník prinieslo pre ochoťníkov 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.

Hovoríme o čase, keď Javisko redakčne vedie Jaroslava Čajková, ale aj zo spomienok a rozprávaní môžeme dedukovať, že s novým milením 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 Ochotniček z Púchova, ktorého dramatickú tvorivosť rozvíjala Elena Bakošová-Zlatošová. Peter Hudák je autorom, dramatizátorom, pedagógom aj režisériom súboru. Aj Silvester Lavík si odskúšal prácu s detským interpretom v inscenácii Alenka pred zrkadlom, Milka Šavelová-Nogová v inscenácii Trinásta či Zlatá rybka, taktiež Dušan Vicen so súborom Kde bolo, tam bolo pri ZŠ v Oravskej Polhole 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 prečítania 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 tom o osobný a subjektívny charakter videnia. Vyjadrenie vnútra či subjektivity odkazuje temer tautologicky na požiadavku autentickej. Treťou oblasťou je súčasné umenie, ktoré sa nevyznačuje autentickej. 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: Dieta na javisku. In Javisko, 2002, roč. 34, č. 1, s. 19 - 21.

Poetika divadla hraného deťmi hľadajúca nové a iné spôsoby javiskovej realizácie neobišla ani túto oblasť, no pre autenticitu detskej výpovede sa skôr radí k modernistickým tendenciam, čo nie je hanlivý prílastok, ale výsledok praxe divadla hraného deťmi - prípravou prostriedkami tvorivej dramatiky, vyzdvihovaním osobnosti a autentickosti výpovede detského interpreta. Syntetické umenie divadla hraného deťmi využíva pohyb, a keď nestáčí slovo, nastupuje hudba.⁷ Predovšetkým divadlo hrané deťmi ide vlastnou cestou a na podobu sveta reaguje vlastným umeleckým obrazom. Téma sa stáva objektom stvárenia a spôsob, akým sa prezentuje, manifestuje hru a detskstvo. 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 Bratislavky, DDS Ochotníček z Púchova, DDS Gong z Bratislavky, DDS Eštesmesanodohodli 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 Hastroší z Košíc, DDS Za šecky drobné z Galanty, DDS Bebčina z Novej Dubnice, DDS MoDRÉ TraKy z Vrábel, DDS Dobrovítazi 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 prebíja 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 Harčáriková, Marica Šišková, Valéria Sinčáková, Viera a Martin Ralíkovi, 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 všíma tragicost' života človeka v jeho najrôznejších podobách: rodinou a školou počnúc a končiac vojnovými konfliktmi. Súčasne je aj brillantnou detskou odpovedou na otázky: Kým je dieťa v tomto svete dospelých? Ako vníma problémy okolo seba? Čo ho zaujíma a čím opovrhuje? Divadlo hrané deťmi nepostupuje cestou napodobňovania skutočnosti, skôr sa usiluje odkývať 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 kdekol'vek.

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.

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

Nie ideológiou, obsahom a rozprávaním príbehu. Príbehy sa tvoria z čriekov skúseností a syntetizujú sa v neraz zložitých štruktúrach pútavého javiskového obrazu. Využíva sa významotvorná hudba od charakterizácie postavy až po vytváranie priestoru a psychologickej 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. Sústredí 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 myšlenie. Deti na javisku odstraňujú bariéry, vytvárajú komunikačný most, hľásia sa svojím videním sveta a spôsobom, akým to robia, k odkazu vlastného nároku na existenciu. Volajú spoločne – tu sme a takto to vnímame!

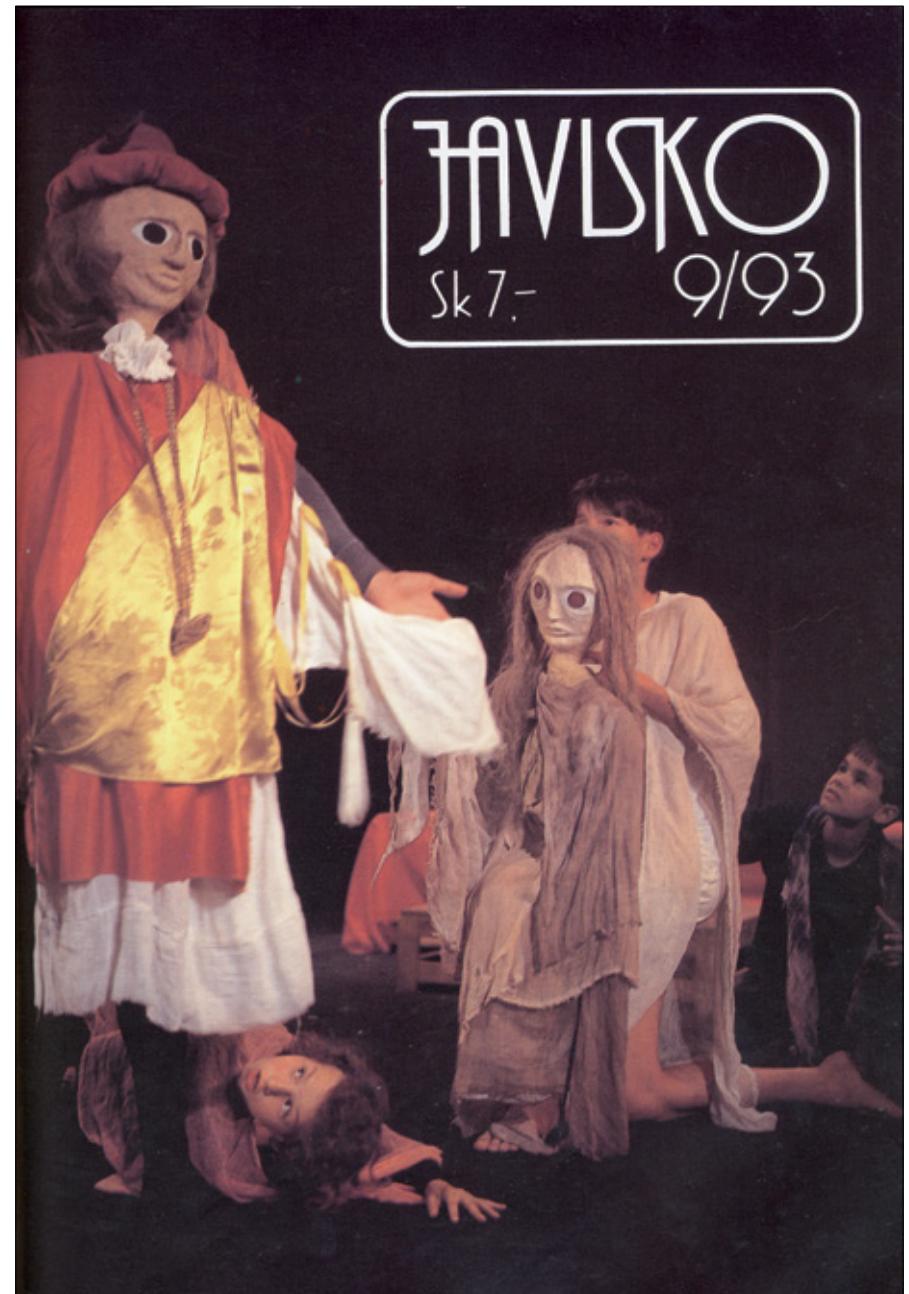
Nejde o ozvláštnenie za každú cenu, nejde o výstrednosť v úsilí šokovať. Ide skôr o pohyb v hraničnom priestore, kde veľmi ľažko spoznávame, kedy sme na jednej strane hranice a kedy už za ľňou. Tento medzipriestor je domovom divadla hraného deťmi, tak ako ich vek je hranicou medzi detsvom a dospelosťou. Ľažko by sme v mnohých inscenáciach hľadali tradičný výklad jednoty, ucelenosť ako jedinej hodnoty. Mnohost' tu však neznamenaná 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 autoreference. 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. Nemusí sama na seba ukazovať, ako ju tvorcovia použili. Ľažisko sa prenáša na estetickú a umeleckú hodnotu divadelného tvaru interpretovaného deťmi, ktoré môžeme nazvať pracovne poeticou štruktúrou inscenácie. Herné prejavy deťí sa teatralizujú a neraz karnevalizujú, akoby prichádzali priamo z ľudových priestorov či ulíc rovno na scénu. Ide o úsilie hľadajúce autonómnosť prezentácie. Javy nezastupujú skutočnosť, ale ju predstavujú. Súčasne táto prezentácia je aj reprezentáciou herného prejavu deťí spôsobom modelovej situácie „akoby“. Je to skladačka, v ktorej môžeme vedľa seba vidieť javy nesúvisiace a v skutočnosti vedľa seba ľažko postrehnutelné. 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 deťí. Teda už nielen to, o čom hrajú, sa napája prúdom imaginácie, ale aj spôsob, akým tiež emocionálne poryvy predstavujú. Prirodzene, deti vyššie cítia nedokážu interpretovať vieročodne, ale môžu hrať o tom, ako sa im java.

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

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

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



Na obálke súbor ATD zo Žiaru nad Hronom s inscenáciou hry Pavla Kyrmezera 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 Borčin | 1999 – 2000 |
| Olga 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 Vopálenšká | 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 Bencí | 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 Sadileková | 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 Inštitorisová | 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 Zavarský | 1999 – 2000 |
| | 1991 – 1996 | Silvester Lavrič | 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 | Dagmar Hubová | 2000 – 2002 |
| | 1996 – 2000 | Jana Kaplanová | 2000 – 2002 |
| Ľubomír Vajdička | 1973 – 1990 | Juraj Sarvaš | 2000 – 2002 |
| Marián Záhorák | 1974 – 1976 | Miloš Mistrík | 2000 – 2003 |
| Bohušmil Socha | 1976 – 1990 | Ľubo Burgr | 2003 |
| Alena Štefková | 1976 – 1991 | Martin Ciel | 2003 |
| | 1999 – 2000 | Július Gajdoš | 2003 |
| | 2003 | Marija Havran | 2003 |
| Magda Vašková | 1977 – 1990 | Géza Hizsnyan | 2003 |
| Milan Žarnovický | 1978 – 1990 | Zora Jaurová | 2003 |
| | 1990 – 1991 | Miroslava Kovářová | 2003 |
| Katarína Revallová | 1982 – 1991 | Alena Senešiová | 2003 |
| Ivan Kováč | 1990 | Martina Šimová | 2003 |
| Andrej Maťašík (predseda) | 1990 – 1991 | Zuzana Uličianska | 2003 |
| | 1991 – 1996 | Svetlana Waradzinová | 2003 |
| | 1996 – 1997 | Michal Ditte | 2013 – 2018 |
| Zuzana Bakošová-Hlavenková | 1990 – 1991 | Soňa Pariláková | 2013 – 2018 |
| | 2003 | Miroslav Zwiefelhofer | 2013 – 2018 |
| Božena Čahojová | 1990 – 1991 | | |

Menný zoznam

A

Abrahámová, Darina 83
Adamčík, Samuel 23
Ahlfors, Bengt 86
Akács Štefan 107
Anderle, 34
Andrejcová, Katarína 53
Anouilh, Jean 73, 91
Antalová, Elena 38, 106
Artaud, Antonin 59
Attoun, Lucien 86

Babel', Isaac 36
Babiak, Michal 86, 107
Bábiková, Marta 42, 46, 106
Bachratý, Ctibor 81
Bakoš, Oliver 86
Bakoš, Samuel 107
Bakošová-Hlavencová, Zuzana 60, 81, 107
Bakošová-Zlatosová, Elena 99, 101
Ballay, Miroslav 48, 54
Ballek, Rastislav 73
Barba, Eugenio 84
Barrault, Jean-Louis 59
Bartek, Henrich 13
Bednárik, Jozef 27, 31, 46
Belákovici, Valerij 58
Benci, Štefan 106
Benčík, Juraj 54, 66
Beneš, Jiří 23
Benešová-Porubjaková, Darina 29
Benešová, Zuzana 33
Beňo, Ján 107
Berkovičová, Irena 74
Bindzár, Juraj 86
Blahník, Vojtěch Kristián 13
Blaho, Vladimír 48, 62, 69, 74
Bleyová, Ol'ga 81
Boala, Augusto 30
Bobok, Jozef 16
Bodnárová, Jana 83
Bogartová, Anne 84

Bogatyrev, Petr 65
Borčín, Emil 46, 106
Borodáč, Ján 12-3, 23
Braun, Kazimierz 30
Brecht, Bertolt 61, 70
Brežák, Milan 56
Brocko, Ján 23
Brook, Peter 84
Brza, Vladislav 107
Bubnášová, Veronika 84
Budský, Jozef 32
Bukovčan, Ivan 23
Burgr, Ľubomír 49, 81, 84, 107
Buzássy, Ján 24
Bzdúch, Peter 28

C, Č
Cesnaková-Michalcová, Milena 68
Ciel, Martin 81, 83-4, 107
Cigán, Peter 65
Ciller, Jozef 24, 86
Císař, Jan 40, 89
Confortés, Claude 56
Cvečková, Margaréta 55
Čahovjová, Božena 72, 106-7
Čajková, Jaroslava 8-9, 39, 49, 51, 62, 64, 66, 69, 101, 106
Čárska, Eva 99
Čávojský, Ladislav 23, 29, 31-2, 48, 72, 83, 91
Čechov, Michail 84
Čeporanová, Drahomíra 68
Černý, Jaroslav 68, 75-6, 99
Česal, Miroslav 23, 65
Čillík, Koloman 91
Čiripová, Dáša 86
Čižmárik, Rudolf 30

D
Danadová, Mária 54
Daubnerová, Sláva 47, 70, 83
Daburava, Jaroslav 54
Dedinská, Lenka 64, 107

Delongová, Jindra 66
Demeková, Adela 40, 42, 46, 106
Disman, Miloslav 68
Ditte, Michal 51, 54-5, 106-7
Dlouhý, Oleg 34, 48, 84, 86, 91
Dočolomanský, Viliam 84
Dömeová, Andrea 86
Dormanová, Dorota 66
Dubačová, Viera 84
Dulla, Matúš 24
Dvořák, Antonín 15

E
Efros, Anatolij 59
Erenburg, Ilja 16
Ertel', Gustáv 106
Evjáková, Daniela 75

F
Fakla, Ján 54
Fehér, Mikuláš 64
Fejérvataky-Belopotocký, Gašpar 11
Fejko, Štefan 91
Fekete, Vladislava 48-9, 51, 79-86, 94, 106
Feldek, Ľubomír 100
Felix, Belo 74, 99
Ferko, Andrej 32
Ferko, Tibor 32, 91
Fifíková, Eva 86
Filinová, Martina 55
Findra, Ján 24
Flašková, Elena 83
Foltán, Štefan 57, 102
Fornayová, Petra 84
Frolo, Milan 86
Fuchs, Aleš 83

G
Gábor, Peter 84
Gáborová, Adela 107
Gajdoš, Július 49, 76, 81, 84, 107

Gajdošová, Eva 48, 106
Gamanová, Anna 107
Geišberg, Martin 54
Gémier, Firmin 12
Geras, Wiesław 60
Godovič, Marek 48-9
Gogol', Nikolaj V. 27, 58
Gombár, Jozef 83
Gontko, Ivan 54
Gracová, Xénia 98
Gregorová, Anna 38
Gregor-Tajovský, Jozef 73
Grohová, Eva 53
Grossman, Jan 30
Grotowski, Jerzy 60, 84
Grusková, Anna 84, 93
Gulíková-Nemcová, Zuzana 37-42, 93

H
Háberová, Viera 98
Halač, Andrej 106
Hallon, Ľubor 49, 51, 81, 94, 106
Hanzelová-Mikuš, Jana 51, 106
Harčáriková, Marica 102
Hartl, David 53
Hartmanová, Silvia 41
Hatrík, Juraj 54
Havran, Marija 49, 81, 107
Hejný, Vít 75
Herz, Marcel 23
Hilar, Karel Hugo 12
Himič, Peter 84
Hitzingerová-Mišíková, Katarína 54
Hizsnyan, Géza 49, 81, 84, 107
Hižnay, Ján 100
Hledíková, Ida 48, 84
Hoffmann, Ferdinand 13
Holečka, Emil 70
Holínová, Hilda 106
Horák, Karol 21-26, 46, 54, 62, 64, 73, 81, 83, 107
Horváth, Emil 107
Horváth, Karol 47, 51, 83, 95, 99, 101, 106-7
Horváth, Tomáš 83
Hořínek, Zdeněk 60
Hrabovskí, Imrich a Vlasta 100

Hubová, Dagmar 81, 107
Hudák, Peter 101-2
Hudec, Ivan 40, 45
Hurajová, Lucia 86
Hurban Vajanský, Vladimír 12
Husáková-Lokvencová, Magda 70
Hybner, Boris 32

Ch

Chalupka, Ján 11-2
Chaplin, Charlie 70
Chládeková, Jela 24
Chmel, Rudolf 49
Chmelíková, Kristína 70
Christov, Petr 62

I

Imro, Igor 106
Inštitutorová, Dagmar 9, 48-9, 59-76, 81, 84, 107
Irmer, Thomas 86

J

Jablonovský, František 106
Jaborník, Ján 23, 29, 32, 49, 83, 86, 91, 94
Jacevičová, Eva 102
Jakubisová, Angela 23
Jamnický, Ján 32, 34
Janček, Vlado 54, 83
Jančuška, Martin 16, 89, 106
Janků, Peter 54, 72, 107
Jánošíková, Martina 69
Janoušková, Viki 48-9, 80, 83-4, 86, 94, 106
Jarábek, Mikuláš 30, 106
Jariabeková, Ružena 68, 98
Jaurová, Zora 49, 81, 84, 107
Jeníková-Fekar, Mária 46-9, 80, 86, 89, 93-4, 101, 106
Jurčová, Iveta 49, 54, 106
Juričková, Elena 66, 68
Jurík, Rudolf 30
Jurkowski, Henryk 65
Jurovská, Michaela 83

K
Kákošová, Jana 107
Kákošová, Zuzana 81
Kalina, Ján L. 61
Kamenistý, Ján 22-4, 107

Kaplanová, Jana 42, 46, 81, 106-7
Karvaš, Peter 15, 29, 31-2, 59, 61, 69, 72-3, 89, 93
Kavečanský, Peter 14
Kaverin, Veniamin 13
Keprtová-Kusková, Jana 22, 39, 107

Kerata, Laco 83
Kerná, Alena 107
Kladná, Elena 99
Klimáček, Viliam 33, 55, 83
Kocka, Ľubomír 74
Kocúr, Boris 23
Koklesová, Bohunka 81
Kokta, Zdeněk 23
Kolář, Erik 65
Koleják, Jozef 83
Komenský, Ján Amos 68
Koonenová, Alisa 48
Kopecký, Jan 15, 59
Koppová, Brigitá 98, 101
Košíčky, Miroslav 74
Kováč Adamov, Mišo 32, 48, 65-6, 73, 76
Kováč, Boris 56
Kováč, Ivan 107
Kovačevič, Marija 78, 87
Kovačevičová, Tatiana 72
Kovářová, Miroslava 49, 81, 84
Kowzan, Tadeusz 65
Kožík, Zenko 41
Král', Janko 64
Krekáň, Ján 83
Krénová, Ľubica 40, 106
Kret, Anton 23, 30, 39, 40, 42, 46, 48, 62, 70, 73, 83, 91, 93-4, 107
Krištof, Martin 55
Krížik, Ján 81
Kročanová-Roberts, Dagmar 107
Kršková, Marcela 77
Kudlička, Boris 84
Kunovská, Vlasta 48
Kusý, Ivan 15
Kužílek, Oldřich 70
Kyrmezer, Pavol 105

L

- Laciaková, Diana 63, 70
Lacko, Ján 13
Lagerquist, Ingrid 76
Lajcha, Ladislav 32
Lasica, Milan 17
Lauffová, Miroslava 102
Lavrík, Silvester 54, 83, 88, 101, 107
Lebedinskij, Aron 65
Lelková, Alena 102
Lesnák, Rudolf 24
Lešnanský, Ľudo 98
Letz, Štefan 13
Lihositová-Poláková, Žarka 22, 106
Lichardová, Ol'ga 22, 24, 31, 61, 75, 91, 106-7
Lindovská, Nadežda 42, 46, 49, 84, 93, 106
Lipták, Fero 44, 48
Lucký, Marián 32, 68-9, 98
Lukáčová, Simona 47
Luknár, Ladislav 22, 69, 107
Luptovský, Peter 102

M

- Machková, Eva 97
Malinová, Judith 69
Maliti-Fraňová, Eva 83
Maňáková, Daniela 106
Mankovecký, Róbert 54, 74
Marcelli, Miroslav 49, 84
Marták, Ján 13
Martináková, Miriam 102
Martínek, Karel 30-1
Martini, Vladimír 72
Marton, Ivan 30
Mašatová, Milada 68
Maťašík, Andrej 29, 30, 34, 37-9, 83, 91, 98, 106-7
Maťašíková, Viera 51, 102, 106
Materák, Milan 74
Maupassant, Guy 31
Mejerchold, Vsevolod E. 13, 59, 70
Mičinec, Stanislav 23
Mihálik, Vojtech 30
Michalec, Dušan 106
Michalovič, Peter 61
Michalský, Beňo 91
Mikola, Marián 22, 24, 31, 39, 40, 42, 91, 106-7

- Mikulová, Marica 96
Mikuš H., Ján 54, 70
Mistrík, Jozef 22, 24, 60-1, 72, 107
Mistrík, Miloš 45-9, 81, 93, 107
Mišura, Ján 23
Mittelmann-Dedinský, Mór 23, 29, 31, 60, 75, 91
Mnouchkine, Ariane 84
Mojžišová, Michaela 86
Mravík, Jozef 24
Mráz, Andrej 13-5
Mrlian, Rudolf 30
Muránska Mária 102
Murin, Michal 69
- N**
Navara, Andrej 22, 26, 31, 46, 93, 99, 106
Nekolný, Bohumil 84
Nemcová, Zuzana 37-42, 93, 106
Nemčoková, Jana 81, 88
Nináčová, Naďa 23
Nosterská, Nora 106
Novák, Zdenko 12-3
Novotná, Anna 69
Novotná, Irena 105
Nvota, Jakub 83
Nvota, Juraj 83
- O**
Obuch, Ladislav 29
Ochránek, Marcel 86
Olekšák, Roman 54, 83
Ol'ha, Matúš 54, 81
Ol'ha, Štefan 30
Ol'ľová, Juliana 53
Ondrovičová, Zuzana 106
Opletalová, Jarmila 23, 72
Oravcová, Natália 51, 70-1, 106
Oravec, Peter 74
Ozábal, Ján 22, 107
- P**
Palárik, Ján 12, 29
Palík, Peter 54
Palko, Jozef 23
Palkovič, Pavol 23
Panovová, Ol'ga 23, 48, 83
Pariláková, Soňa 107

- Pašuthová, Zdenka 86
Patočka, Jan 76
Pavelková, Miriam 102
Pavelková, Veronika 53
Pavis, Patrice 61-2
Pavlač, Peter 54, 73, 83-4
Pavlovský, Petr 32, 64, 66, 70
Pemberton-Billing, Robin Noel 66
Pergaud, Louis 100
Pernecká, Eva 107
Peterich, Martin 99
Piaček, Marek 54
Pietor, Miloš 23
Piscator, Erwin 23, 70
Piš, Emil 47
Plávka, Andrej 30
Podmaková, Dagmar 86
Pokorná, Anna 98
Poláčková, Dagmar 83
Polák, Milan 30-1, 60, 91, 107
Polák, Roman 107
Polakovičová, Júlia 31
Poliak, Ján 23, 65, 97, 107
Polívka, Boleslav 32
Porubjak, Martin 23, 30, 60, 83, 93
Porubjaková-Abrahámová, Darina 107
Potokárová, Monika 53
Predmerský, Vladimír 48
Pridavok, Anton 23
Procházka, Miro, ml. 29
Pukan, Miron 48
- R**
Radičkov, Jordan 28
Radlov, Sergej E. 13
Rakovská, Anna 53
Rakovský, Tibor 91
Ralík, Martin 102
Ralíková, Viera 102
Rapoš, Gabriel 23
Read, Herbert 66
Reisel, Vladimír 30
Resutík, Milan 84
Revallová, Katarína 22, 107
Rezník, Jaroslav, st. 23
Richter, Luděk 59, 66
Richterová, Luisa 76
Rosenbaum, Karol 15

- Rybárik, Ján 68
Rychnovský, Jan 99
Rymarenko, Igor 34
- S**
Sadílek, Vladimír 54
Sadíleková, Eliška 107
Sarvaš, Juraj 81, 107
Satinský, Július 17
Semko (Kret), Anton 23, 73
Senešiová, Alena 81, 83, 107
Shakespeare, William 47, 70
Scherhauer, Peter 30, 59, 64, 73
Schüller, Hermann 70
Sieradzki, Jacek 86
Sierz, Aleks 86
Sinčáková, Valéria 102
Skořepová, Alexandra 56, 69, 99, 100, 102
Sládeček, Ján 56
Sládek, Anton 81
Slančíková Timrava, Božena 20
Slavický, Stanislav 59
Slezáková, Jana 106
Slivka, Martin 23, 59, 61
Slivko, Ján 107
Slobodová, Elena 106
Smirnovová, N. I. 65
Smreková, Viera 22, 24, 107
Socha, Bohuš/mil 22, 107
Sochorovská, Valerie 23
Solotruk, Martin 83
Solovič, Ján 34
Sopúšek, Eduard Alexander 14
Spišák, Ondrej 84
Sprušanský, Svetozár 83-4
sr. Stelamaris 98
Stanislavskij, Konstantin S. 13, 16, 59, 70
Stehlíková, Eva 97
Stepun, Fiodor 13
Svoboda, Jaromír 76
Svoboda, Juraj 91
- Š**
Šalaga, Ján 12
Šárik, Ľubomír 24, 32, 42, 46, 54, 69, 75, 97-104, 107

- Šavelová, Emília 101-2
Šebová, Soňa 62
Šefránek, Ján 38
Šenšel, Ivan 22, 75, 107
Šesták, Rastko 83
Šimko, Ján 55, 83-4
Šimková, Soňa 49, 84
Šimová, Martina 49, 81, 107
Šišková, Marica 102
Škrová, Albín 68, 98
Škripková, Iveta 86
Škurák, Štefan 12
Šmatlík, Jozef 61
Štefko, Vladimír 11-8, 22-4, 29, 30, 32, 46, 48-9, 51, 62, 64, 73, 75, 81, 83-4, 86, 89-91, 93-4, 106-7
Štefková, Alena 22, 81, 107
Štepanovský, Marek 106
Štiavnický, Ján 23
Štrbák, Ján 83
Štrbíková, Ľuba 23
Štúrová, Nelly 23
Šulaj, Ondrej 20
Šustek, Marcel 53
- T**
Tairov, Alexander J. 12-3
Tazberík, Ján 107
Tenčík, František 68
Turzo, Ivan 14

- U**
Uhorek, Daniel 48
Uhlár, Blaho 38, 46, 83, 107
Uhlár, Rudo 32
Uhliarik, Jozef 81
Uličianska, Zuzana 81, 83, 107
Uličiansky, Ján 84
Urbánek, Ferko 16, 56

- V**
Vagač, Matej 107
Vajdička, Ľubomír 22, 29, 54, 72-3, 91, 107
Vajdička, Michal 54, 72
Vančo, Filip 81
Vančo, Miloš 81
Vanoch, Matej 106
Vansová, Terézia 12
Vásáryová, Emília 83
- W**
Wagner, Richard 70
Waradzinová, Svetlana 49, 81, 83, 107
Wedekind, Frank 32
Weidler, Ernest 24, 64
Weinciller, Peter 102
Werich, Jan 30
Wilson, Robert 84
Wlachovský, Karol 24
- Z, Ž**
Záhorák, Marián 107
Zahradník, Osvald 23
Zachar L., Karol 31, 70
Zavarský, Ján 23, 29, 32, 54, 72, 107
Zemaník, Peter 24
Zezula, Rudolf 67, 70, 72, 75
Zich, Otakar 75
Zimka, Ondrej 71
Zimková, Milka 30
Zlatošová, Elena 98, 101
Zmeček, Andrej 49, 80-1
Zvada, Milan 76
Zwiefelhofer, Miroslav 51-7, 107
Žáková, Iveta 96
Žarnovický, Milan 22, 107
Žilavá, Alexandra 106
Žuchová, Svetlana 83



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 Šárik, 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: 100 ks.

Vydalo Národné osvetové centrum v Bratislave v roku 2019

© Národné osvetové centrum, zostavovateľka a autori

Tlač: Bittner print s.r.o., Ivanská cesta 2C, 821 04 Bratislava, www.bitner-print.com



NÁRODNÉ
OSVETOVÉ
CENTRUM



MINISTERSTVO
KULTÚRY
SLOVENSKEJ REPUBLIKY

ISBN: 978-80-7121-361-1

EAN: 9788071213611



Národné osvetové centrum, Bratislava

R • K
SL • VENSKÉH •
DIVADLA
2 • 2 •