

# Predstavenia predstavení

80. ročníkov súťaží slovenských ochotníkov



Gulôčka – Z – Divadlo, Zelenec, 1981

Aj na Scénickej žatve 2002 odznelo: „Z dejín nič nie je!“, čo je zopakovanie starého: „Z nich sa nenajeme!“ A z divadla áno? A predsa je priam bytostné. Nachádzame ho v dejinách ľudstva i slovenskej kultúry od nepamäti, hoci tiež do nich „odchodí“.

Mišo A. Kováč

**Ak** však ide o umenie a nie opakovanie zručných, remeselných úkonov, nemôže neprekonať už dosiahnuté, teda „vyrovnávať sa“ s tým, čo už bolo, buď nadväzne, alebo kontroverzne (čo sa dnes „nosi“ zvlášť). A keďže súbory pôsobia na miestnej úrovni, potrebujú ju prekonať súťažami a prehliadkami, putovaním za stretnutiami s inými, rovnako pôsobiacimi. Podujatia takéhoto rázu sú zmysluplné vtedy, keď vytvárajú ustálenejší, časovo i priestorovo súvislý rad a ním aj ucelenejší obraz o vývine. V tom je aj hodnota najstarších ochotníckych súťaží v Európe, ktoré majú počiatky v Martine a dnes majú v ňom i vrcholnú prehliadku víťazov súťaží všetkých druhov a kategórií s medzinárodnou účasťou – SCÉNICKÚ ŽATVU.

Súvislosť konania slovenských ochotníckych súťaží nenarušili ani tri ročníky, ktoré sa pripravovali, ale vrcholne nenaplnili (1925, 1938 a 1944) v duchu olympijských zásad, že ak sa neusporiadajú pre vonkajšie okolnosti, vstupujú do dejín pre uchovanie kontinuity. Po prvý raz sa odložili pre vyhlásenie volieb na daný čas, v druhých dvoch prípadoch pre politicko-vojenskú udalosť a zmeny. (Podobne sa uchováva aj kontinuita Jiráskovho Hronova, ktorý bol v rokoch 1941 až 1944 tiež zakázaný). Súvislosť ich konania však udržali nižšie postupové kolá súťaže. Pretrvali aj po zrušení ÚSOD-u a ním usporadúvaných divadelných súťaží, keď sa roku 1950 ešte v jeho lone sa začína 15-ročné „putovanie“ ochotníckych súťaží po slovenských i českých mestách.

Úsilie o spolok divadelných súborov sa viaže na Slovenský spevokol v Martine založený v roku 1872. Tu sa už v apríli 1899 zrodila myšlienka založiť celoslovenskú ochotnícku organizáciu. Nepriazeň mocných však také spoločenstvo nepovolila. Po oživení Matice v auguste 1919 nemohol Štefan Krčméry nemyslieť i na zretele divadelníkov, veď sám sa ako herec, ale aj autor zúčastňoval na tvorbe Slovenského spevokolu. A tak už v januári 1920 na zasadnutí Výboru MS predložil návrh na založenie ochotníckej organizácie. Na začiatku roku 1922 vyzvala MS folkloristu, výtvarníka a fotografa Pavla Socháňa, aby prišiel do Martina založiť Ústredie slovenských ochotníckych divadiel (ÚSOD). Spoločne so Štefanom Krčmériom v júni 1922 uverejnili v tlači výzvu na

SCÉNICKÁ  
ŽATVA

spolčenie sa slovenských ochotníkov. Zakladajúce valné zhromaždenie sa konalo 25. júna 1922 v Martine za účasti 20 delegátov. Za predsedu zvolili zaslúžilého predsedu Slovenského spevokolu v Martine Jozefa Gašparíka-Leštinského. Podpredsedami sa stali Štefan Krčméry a Pavol Socháň, tajomníkom Pavol Bartoš (martinský advokát) a režisérom Rudolf Slezák. Predstavitelia organizácie poznali stav rozdrobenosti slovenských súborov aj vzhľadom na ich zriaďujúce inštitúcie, v tom čase si totiž divadelné krúžky zakladali takmer všetky verejne účinkujúce spolky, od náboženských až po hasičov a Červený kríž. Na tomto základe teda organizátori ÚSOD-u chceli a mohli rozvíť aj myšlienku o potrebe spájajúceho podujatia, ktoré by súťažnými prehliadkami iniciovalo znárodňovanie divadelnej tvorby.

Prvé Divadelné preteky ÚSOD-u sa uskutočnili 9. až 11. novembra 1923. V tom čase mal ÚSOD už 106 členov, ale na martinskú prehliadku sa ich prihlásilo iba desať a nakoniec prišlo päť. V porote boli český estetik Vojtěch K. Blahník, režisér z Banskej Bystrice Jozef Hobl a Štefan Krčméry. Prvým víťazom bol Miestny odbor Živeny z Ružomberka, ktorý hral Tajovského *Matku*. Zámerom ÚSOD-u a jeho Divadelných pretekov nebolo len združovanie slovenských ochotníkov, ale najmä estetická kultivácia divadelnej tvorby. Od začiatku sa najmä pričinením Krčméryho zdôrazňovali zretele znáročňovania divadelných umeleckých hľadísk. A tie prízvukoval už na prvom súťažnom stretnutí pripravený divadelný kurz v Martine, ktorý sa konal zároveň s pretekmi. Na tomto kurze sa už jasne prejavila aj odozva ochotníkov, keď sa ho zúčastnilo až 130 ochotníkov zo všetkých kútov Slovenska. Ku kurzom sa priradili aj vznikajúce edície divadelných hier a pomocných príručiek na tému: ako hrať divadlo. Významné bolo najmä vydanie *Nášho divadla*, časopisu pre ochotníkov, na ktorý priamo nadväzuje dnešné *Javisko*. Od Slovenského spevokolu ÚSOD preberá šatňu (1928) a zakladá Divadelné dielne pre scéni-

ké vybavenie slovenských ochotníkov (v štyridsiatych rokoch aj výrobu bábok).

Po prvých krokoch hľadania čo najúčinnějších postupov pôsobenia a so zvláštnym sústredením sa na divadelné preteky, ich uskutočňovanie a usporadúvanie dosahujú značný ohlas, presahujúci hranice Slovenska. Preteky sa stávajú organickou súčasťou nielen divadelného diania, ale aj širšieho kultúrneho povedomia. Kritika, hoci sprvu vyvolávajúca u súborov aj isté rozladenie, mala svoje dôsledky. K pôvodným hodnotiteľom i prednášateľom pridáva sa Ján Borodáč a Zdenko Novák. Ústrednými postavami však zostávajú Vojtěch K. Blahník, nachádzajúci na Slovensku väčšiu odozvu ako doma v Prahe, ako aj všestranný a neúnavný Štefan Krčméry (ktorému nakoniec táto čulá aktivita podlomila zdravie). V nasledujúcom ročníku sa členská základňa rozširuje na 225 súborov a na preteky sa prihlasuje 16 krúžkov. Nakoniec súťažne vystúpilo iba 8. Pripomeňme si, že všetky náklady spojené s cestou a účinkovaním si uhradili súbory samé.

Vedenie ÚSOD-u sa usilovalo, aby účasť na martinských súťažných vystúpeniach malo výberové predkolá, teda aby sa na ústrednú prehliadku dostali tí najlepší reprezentanti tvorivého diania. Preto Krčméry na zjazde slovenských ochotníkov roku 1925 oznámil potrebu usporadúvať aj župné preteky a kurzy. Na ne sa hlásili viacerí záujemcovia. Slovensko malo vtedy šesť žúp. Zámer sa však pre voľby musel odsunúť. Zmenil sa vzor porotného poriadku (prevzatý od českých ochotníkov) a na základe dosiahnutých skúseností sa vytvoril nový, vlastný poriadok. Hodnotil sa v ňom výber hry, vhodnosť obsadenia, celkové chápanie a prepracovanie, súhra, znalosť úloh, slovesný prejav i výkony jednotlivcov. V menšej pozornosti ako réžia a vlastná hra zostávali dramaturgia a scénografia. Na divadelných pretekoch 12. až 14. decembra 1926 súťažilo už 12 krúžkov a znovu prišiel aj posun v usporiadateľských stanoviskách. Súťažiace súbory sa

rozdělili do dvoch kategórií – na mestské krúžky (v nich sa víťazom stal Slovenský spevokol z Martina s Légerovou hrou *Jar*) a dedinské krúžky (víťazom bol roľnícky dorast zo Smrečian s Tajovského *Matkou*). Na kurze, ktorý sa sústreďoval na nacvičovanie hry, sa zúčastnilo až 140 ochotníkov. Spoločnou predlohou, ktorú pripravovali, bola Stodolova hra *Náš pán minister*. Jednotlivé úlohy mali ochotníci pridelené vopred a vedúcim režisérom bol český hosť Václav Figura. Takto pripravené predstavenie sa odohralo až nasledujúci rok 1927. Táto cesta sa neukázala ako produktívna a kurzy sa vrátili do pôvodnej vzdelávacej podoby.

Ako sa postupne divadelné preteky ÚSOD-u skvalitňovali a nadobúdali svoju osobitú podobu, naznačuje aj súťažný rok 1928. V ňom sa okrem prednášok po prvý raz zavádza aj verejné rozoberanie súťažných predstavení, teda hodnotenie pred všetkými záujemcami o ne, a nielen v rámci poroty a prípadného pohovoru so súborom. V tom čase sa prostredníctvom práve pravidelne uskutočňovaných súťažných podujatí zreteľne vynárajú z radov slovenských ochotníkov osobnosti, ktoré potom ďalej zveľadili buď vlastné ochotnícke súbory, alebo prestúpili do divadla z povolania. Patria k nim Naďa Hejná Pietrová, Elena Juríčková, Eugen Štolman, Platón Palíny-Tóth a ďalší. Pokračovalo sa aj v členení na dve spomínané kategórie.

Prvé oblastné preteky sa však podarilo uskutočniť až od 28. februára do 1. marca 1931. Vzápätí mali aj nasledovníkov, a to 9. až 10. mája 1931 v Prešove a 6. až 7. júna v Trnave. Tak sa v novembri v Martine po prvý raz stretli už víťazi z oblastných pretekov. Základňa sa rozširovala, profilovala, so súťažami a vzdelávaním sa v divadelnom dianí už rátať.

Takto postupne oblastné preteky (už nie teda župné) dostali pevné základy. Tie boli narušené vonkajšími udalosťami roku 1938, keď sa oblastné preteky uskutočnili iba v Betliari, Humennom a Rimavskej Sobotě. Nepravdivosť



*Mandragora*, 1966  
– OB Nivy, Divadlo  
za rampami, Bratislava

v konaní sa oblastných pretekov v uvedených strediskách spôsobovala, že do Martina popri súboroch prechádzajúcich „sitom“ súťaže prichádzali aj krúžky, ktoré sa na oblastných pretekoch nezúčastnili, lebo v ich blízkosti sa taká prehliadka nekonala. Táto skúsenosť aj dnes napovedá nevyhnutnosť ustálenia nielen ústrednej prehliadky, ale aj jej výberových základní. Sústavnosť a pravidelnosť je priam podmienkou „vydolanou“ Divadelnými pretekmi ÚSOD. Vedenie ÚSOD-u podporovalo usporiadateľov oblastných súťaží, lebo kultivovali ochotnícke súbory a vytvárali isté divadelné strediská, vyberali podnetnejšie predstavenia pre ústredné kolo.

Okrem presadzovania oblastných (pôvodne župných) pretekov konal sa aj v rámci vrcholnej prehliadky diferenciálny proces. Vzhľadom na kategorizáciu sa od roku 1933 zavádza vrstvenie do štyroch kategórií: A – mestské pokročilé súbory (tá je povinná pre držiteľu hlavnej ceny z Martina a predchádzajúceho víťaza v B-kategórii), B – mestské začiatnícke (povinná pre trojnásobného víťaza kategórie C, bez následného poradia), C – dedinské pokročilé (povinné opäť pre víťaza kategórie D) a D – dedinské začiatnícke. Súbory sa teda nevrvstviili podľa tematizácie či druhov a žánrov, ale podľa umeleckej úrovne a pracovného záväzku, na základe skúseností i hlasov účastníkov. Menil sa aj súťažný bodovací poriadok. Vedenie ÚSOD-u vydalo nový poriadok a ním dokonca otvorilo prehliadku aj nečlenom (pokiaľ zaplatili ročný členský poplatok), a to buď s jednoaktovkou, alebo jedným dejstvom celovečernej hry. Na Divadelné preteky ÚSOD-u sa hlásilo čím ďalej tým viac súborov a nastávala v nich „tlačnica“,

keď v jednom dni sa na javisku vystriedalo 12 i viac predstavení. Víťaz kategórie A sa stal súčasťou Memorálu ÚSOD-u vpísaním do podlažia Ihrského sošky s divadelným námetom.

Divadelné závody ÚSOD-u však ukázali, zvlášť po prvom decéniu pôsobenia, potrebu znáročňovania divadelných výkonov navodzujúc aj diferenciáciu inscenačných postupov. V prvom období pôsobenia, prirodzene, prevážovala realistická línia stvárňovania dramatických obrazov a porotcovia zvädzali časté boje so sentimentálnymi zreteľmi alebo len zábave poplatnými realizáciami. Od počiatku tridsiatych rokov sa vývin posúva aj k výraznejším štylizovaným kreáciám, modelovému metaforizovaniu alebo psychologicky hlbšiemu prekresleniu či odkrývaniu viacerých myšlienkových rovín. Na divadelných pretekoch ocenené súbory nadobúdali aj spoločenskú vážnosť a povedomie o nich prenikalo do širších celonárodných súvislostí.

Od roku 1936, na návrh vtedajšieho predsedu ÚSOD-u Ivana Stodolu, sa presadila myšlienka, aby víťazi z martinských divadelných pretekov vystúpili aj na javisku Slovenského národného divadla v Bratislave. Po prvý raz sa tak stalo 25. januára 1936, keď na jeho doskách účinkoval Slovenský spevokol z Martina s Jonsonovým *Volponem*, ako aj Palárikov krúžok zo Závodia pri Žiline s Tajovského *Ženským zákonom*. Predstavenia víťazných súborov sa potom uvádzali aj v nasledujúcich rokoch (okrem 1938 až 1940).

Roku 1941 sa nerodí len Čestný veniec víťazov, ale presadzuje sa aj myšlienka vybudovať v Martine Ochotnícky dom, ktorý by sústreďoval činnosť slovenských ochotníkov a poskytoval

im priestory, okrem veľkej sály pre skoro jeden a pol tisíc divákov aj menšie štúdiové javisko a ďalšie miestnosti pre administratívu, archív i redakčné práce ÚSOD-u.

V štyridsiatych rokoch objavuje sa aj nový druh spolčovania ochotníkov, a to vzdelaných vysokoškolákov, združujúcich sa v tzv. akademických divadlách v Bratislave, Trnave a Liptovskom Mikuláši, prinášajúcich nielen objavnú dramaturgiu, ale aj inscenačné postupy. Prirodzene, je medzi nimi aj hudba, moderný džez a „avantgardné vylomeniny“. Od roku 1947 boli obohatené o súťaž mládežníckych a študentských divadiel. Poroty boli vtedy už dve, pre vyspelé súbory zvlášť a pre začínajúce takisto.

Rozvoj základne a jej účinkovania aj úspechy na celoslovenských pretekoch v Martine prudko ovplyvnili už spomínané politické tlaky po februári 1948. Posledná celoslovenská divadelná súťaž sa konala v Martine 19. až 22. mája 1949. Následne sa začali uplatňovať tlaky normatívnej socialistickeo-realistickej estetiky, predpisovať povinné vrstvenia dramaturgie, aby mala „proporcionálne“ zastúpenie, teda bola riadená „zvrchu“. ÚSOD sa zlúčilo s Maticou, do jej odboru sa včleňuje ĽUT, a posledná prehliadka usporiadaná v kontexte doterajších celoslovenských divadelných pretekov sa už nekonala v Martine, ale v Banskej Bystrici 17. až 25. júna 1950.

Vzápätí nasledovalo ich „putovanie“ po českých i slovenských mestách. Postupne sa z nich ustafujú súťažné prehliadky v Liptovskom Mikuláši (1954), Divadelná Spišská Nová Ves (1961) a Bábkarská Žilina (1962). Úsilie totality rozumiť „buržoázne tradície“ a využiť súťaže na kontrolu divadelných súborov z ideologických hľadísk prekonávali ochotníci prihlásením sa k úsiliu staršieho rázu, lebo v nich boli základy tvorivého rozvíjania divadla i jeho presadzovania. Účastníci podujatí sa vracali k pôvodnej tradícii, pripomínali ju, a tak sa v Martine postupne vyvíjalo úsilie o obnovu divadelného strediska,

# Predstavenia predstavení



Bratia Karamazovci, 1948  
– DK školského výboru Martin

najprv vznikom Bábkarského festivalu v roku 1963 a Festivalu o Memoriál ÚSOD-u v roku 1966. Ich usporiadatelia nemali zámer zrušiť tie prehliadky, ktoré sa už ustálili, ale vyzdvihnúť ich výsledné podnety, a tak sa zrodila myšlienka vytvoriť „prehliadku súťažných prehliadok“. V roku 1966 až 1975 bol hlavným garantom prípravy martin-ských festivalov – Scénickej žatvy Pamätník slovenskej literatúry (dnes Slovenské národné literárne múzeum) v spolupráci s ďalšími kultúrnymi organizáciami. Od roku 1976 sa stáva hlavným usporiadateľom Osvetový ústav v Bratislave, dnes Národné osvetové centrum, a vrcholným ocenením na SŽ je Cena za tvorivý čin roka. Scénická žatva neumožňuje iba porovnanie a poznávanie víťazov postupových kôl, ale vyvolala aj vznik ďalších prehliadok a súťaží po sformovaní do novej podoby (spojením bábkarského i činoherného festivalu v roku 1970). Tak privolala k životu prehliadku divadla hraného deťmi, ktorá dovtedy nejestvovala (dnes Zlatá priadka v Šali) a Festival malých javiskových foriem (načas sa konal v Poprade), z ktorého sa vyvinul Festival netradičného divadla, či mladého, alternatívneho a pod. (Senica), prevažne dedinským začínajúcim súborom sa venovali Divadelné Šurany a prehliadka pôvodných slovenských hier Palárikova Raková, k humoru sa obrátili Kremnické gagy a Divadelná jar Janka Roháča v Nitrianskom Pravne i súťaž divadiel poézie (Štúrov Zvolen,

dnes je na Hviezdoslavovom Kubíne). Svoje prehliadky majú aj národnosti žijúce na Slovensku (Jókaiho dni v Komárne, Podunajská jar v Dunajskej Strede). Po novembri 1989 sa divadelné festivaly zmnožujú o ďalšie podujatia (Divadlo a deti v Čadci, dnes v Rimavskej Sobote), Gorazdov Močenok sa venuje kresťanskému divadlu, dedinskej tematike Divadelný Trebišov, ľudovému divadlu Likavka, seniorskému divadlu Tisovec a ďalšie, prevažne miestne prehliadky, ako sú Slovenské Dionýzie v Sebechleboch, Letný festival divadla v Banskej Štiavnici, Oravský divadelný Podzámok alebo zmiešané aj s profesionálnymi súbormi, ktoré sa konajú vo Zvolene, Trenčíne a najsústavnejšie na Trnavskom Dime (kde účinkujú aj víťazi zo SŽ).

Pri príležitosti 80-ročného trvania súťaží slovenských ochotníkov kladíme dôraz na vývin a spôsob ich usporadúvania, zvlášť pri počiatkoch, keď sa rodili prvé skúsenosti i zásady. Vzhľadom na to nemôžeme nemyslieť na podiel hodnotiteľov, ktorí by si zasluhovali osobitnú pozornosť. Vystriedalo sa medzi nimi viacero generácií a estetických prímknutí. Prejavilo sa to v postupných zmenách inscenovania domácich i preložených diel. Prvú fázu počítačného dojímania sa predlohami (priam pestovaním sentimentalizmu) zdedeného z predprevratového obdobia v dvadsiatych rokoch postupne striedalo prímknutie sa k podávanej látke (prostredníctvom psychologického realizmu).

V tridsiatych rokoch sa výraznejšie uplatňuje scénický náznak, štylizácia v scénickej výprave aj hereckom podaní a v nasledujúcom období štyridsiatych rokov sa táto modernizácia či pretváranie výrazne rozvíja v scénických metaforách, uplatňovaním fantazijnosti. Päťdesiate roky však túto už vyspelú a náročnú tvorbu ochotníkov ruptúrne rozložili nielen vonkajším zásahom do súťaží, ale aj zakazovaním istého druhu hier a nariaďovaním ideologických predlôh, keď súťaže nemali podnecovať, ale byť politickou kontrolou. Ochotníci sa však práve tvorbou z tohto štádia vymanili, a tak v šesťdesiatych rokoch sa už sebedome prihlásili práve k dávnejšie presadenej moderne. Po prípade totality rozrástli sa aj rady ochotníkov o najmladšiu generáciu usilujúcu sa o netradičné, alternatívne či avantgardné výboje a tvorivú sebarealizáciu.

Tak prítomnosť slovenského ochotníctva znamená plné otváranie sa všetkým prúdom a postupom tvorivosti, rozvoju osobnej kreativity i rozpútavaniu obraznosti... △

Porota 22. celoslovenských  
divadelných závodov, 1947



## Pramene a literatúra

**Knihy:** Krčméry, Š.: O slovenskom divadle, In: Slovenská čítanka. Praha 1925 | Marták, J.: Ochotnícka činohra 1918-1945. Bratislava 1965 | Štefko, V.: Ústredie slovenských ochotníckych divadiel. Bratislava 1966 | Čavojský, Ladislav – Štefko, Vladimír: Slovenské ochotnícke divadlo 1830-1980. Bratislava 1983

**Časopisy:** Slovenský ochotník (1925-1927) | Naše divadlo (1928-1951) | Ľudová tvorivosť (1951-1962) | Umelecké slovo (1963-1968) | Javisko (1969-2002) | Podanie – štvrťročník Kultúrnych slávností, Martin 1968-1970 | Festivalový denník SŽ 1966-2002

**Dokumentácia:** Zbierky Slovenského národného literárneho múzea SNK v Martine | Archív Národného osvetového centra v Bratislave | Dokumenty zozbierané k výstave Z histórie 80. ročníkov súťaží slovenských ochotníckych súborov 1923-2002

# Z pamäti riaditeľky festivalu...

Alena Štefková



Gulôčka – Z – Divadlo

Každoročná martinská Scénická žatva je fenoménom v našej divadelnej kultúre takým ojedinelým (nielen čo do počtu ročníkov, ale predovšetkým pre obrovský záber pri výbere súborov z celoštátnych postupových prehliadok činoherného a hudobného divadla, divadla dospelých hrajúcich pre deti, detskej dramatickej tvorivosti, divadla poézie, umeleckého prednesu, tanečného divadla, scénických miniatúr), ktorý umožňuje kriticko-teoretickou reflexiou určité procesy analyzovať, následne abstrahovať a zovšobecniť.

Mnohé súbory práve tu odštartovali svoju cestu na Svetový festival amatérskeho divadla alebo získali pozvanie na festival v zahraničí.

Martinská žatva vždy bola najvyššou školou a mala svoje diskusné fóra s renomovanými divadelnými kritikmi a školenia i tvorivé dielne s vysokoškolskými pedagógmi. Preto nebolo jednoduché nájsť ďalšie inšpiračné podnety pre jej nový štátút. Vráťme sa trochu do jej histórie. Na záver tretieho cyklu oživených slávných jesenných Martinských kultúrnych slávností na Martinskom divadelnom festivale 1967 členovia prípravného výboru rokovali o koncepcii ďalších ročníkov martinských festivalov. Väčšina účastníkov navrhovala, aby sa stal festivalom festivalov, a to reprezentáciou najvyššie ocenených predstavení z festivalu humoru a satiry v Bratislave, z celoslovenskej prehliadky ochotníckych divadelných súborov v Spišskej Novej Vsi i z festivalu divadiel poézie na Štúrovom Zvolene, ako aj ďalších prizvaných súborov. V diskusii sa prízvukovala potreba vydávania bibliografií k tomuto podujatiu a znovuuvedenie cien a odmien, ktoré v roku 1967 chýbali. Rovnako sa prízvukovala potreba vhodného spájania prehliadky ochotníkov s vystúpeniami profesionálov, prehĺbenie a skvalitnenie súťaže monológov, potreba organizovať školenia pre väčší okruh ochotníkov, pri ktorom môže usporiadateľom najlepšie pomôcť Osvetový ústav. Na záver sa hovorilo o mieste festivalu v rámci prehliadok na Slovensku. Martinský festival nechcel rušiť nič, čo si medzičasom vytvorilo tradíciu, ale naopak, uvádzať do pri-

dzeného stavu vedomie kontinuity o výsledkoch umeleckej tvorby predchádzajúcich generácií ako konfrontačný základ pre podnecovanie súčasného vývinu. V rámci Scénickej žatvy (21. – 25. októbra) uskutočnil sa tretí ročník Martinského divadelného festivalu a na počesť histórie niesol už označenie 43. festival O memoriál ÚSOD-u. Dodatočne sa do pamätnej knihy ÚSOD-u – Čestného venca víťazov zapísali divadelné súbory, ktoré spĺňali kritériá za uplynulých dvadsať rokov, a to: najmenej dvojnásobná účasť na celoslovenských prehliadkach, výrazný podiel na prograse slovenského ochotníckeho divadla a sústavnosť práce. Do Venca sa zapísalo 16 súborov. Sviatky bábkarskej tvorby sa aj pri VI. festivale bábkového divadla konajú v rámci Scénickej žatvy ako jej druhá časť, ale s časovým posunom (13. – 16. novembra). Pre bábkarskú tvorbu, ktorá sa neraz cítila osamotená, izolovaná od kontextu ostatných zložiek národnej kultúry, takéto začlenenie malo veľký význam. Zaradená do jednotného prúdu prehliadok je aj divadelná bábkarská tvorba uvedomelou, zámernou a takto aj oceňovanou hodnotou. V roku 1970 oproti predchádzajúcim ročníkom, keď sa Scénická žatva, organizovaná Maticou slovenskou, skladala zo samostatných prehliadok činoherného divadla a divadla bábov, usporiadatelia pokusne spojili oba festivaly do jedného celku: 44. ročník O memoriál ÚSOD-u (prehliadka víťazov slovenských ochotníckych súťaží a hostí)

a 7. bábkarský festival – Gašparkov štít. Spojením činohernej a bábkarskej časti sa na Scénickej žatve 1970 (17. – 24. októbra) vytvoril priestor na vzájomnú konfrontáciu a tvorivé ovplyvňovanie. Na tomto ročníku sa stretlo bábkové divadlo pre deti s bábkovým a činoherným divadlom detí. Tieto dve sféry divadelníctva sa mnohokrát zamieňali a vznikali z toho zbytočné nedorozumenia. Umenie pre deti a tvorivá činnosť detí sú však dve rozličné veci a ani ich adresát a konzument nie sú totožní. Pokles umeleckej úrovne niektorých inscenácií od ich prezentácie na celoslovenských prehliadkach vyvoláva opätovné pochybnosti o vhodnosti jesenného termínu festivalu a zároveň tiež nedôveru k spojeniu dvoch autonómnych martinských festivalov (činoherný a bábkový), hoci väčšina účastníkov neregistruje organizačné nevýhody spojenia a oceňuje jedinečnú možnosť konfrontácie vývinových trendov, úrovne a spôsobu divadelnej práce činoherných a bábkarských súborov. Aj pred Scénickou žatvou 1973 vyslovovali vedúci detských divadelných súborov obavy, či je vôbec možné zreprízovať niečo také subtílné, krehké, plné detskej fantazijnej tvorivosti; či dokáže pedagóg s detským kolektívom, vyprovokovaným k spontánnej tvorbe a hravosti, z akej potom vzniká konečná podoba inscenácie, zafixovať v deťoch tvar, ktorý sa nerozkolíše v tempe a rytme a nevznikne z neho pri reprízach a s odstupom času len presná, chladná reprodukcia. Obavy sa potvrdili najmä



Hriech – Divadlo J. Chalúpku, Brezno



A čo? – DISK, Trnava

Scénická žatva v Martine sa stala predovšetkým miestom syntetizovania poznatkov o ochotníckom divadle, o jeho tvorivých, organizačných a spoločenských problémoch.

pri tých kolektívoch, kde deti cez prázdniny rýchlejšie vypeli a stratili svoju prirodzenú detskú hravosť, čo sa mnohokrát na prehliadke zopakovalo. Ministerstvo kultúry SSR po prvý raz udeľuje hlavnú cenu Scénickej žatvy 1974 na slávnostnom otvorení festivalu. Do Venca víťazov sa zapísali súbory, ktoré sa súťažnou cestou zúčastnili na Scénickej žatve po druhý raz po sebe, a ceny spoluorganizátorov získali na záver súbory a jednotlivci.

Scénická žatva v Martine sa stala predovšetkým miestom syntetizovania poznatkov o ochotníckom divadle, o jeho tvorivých, organizačných a spoločenských problémoch. A do tejto konfrontácie vstupujú súbory zo zahraničia, ako aj súbory zahraničných Slovákov. Na seminároch (organizovali ich Osvetový ústav a Matica slovenská) okrem hodnotení festivalových inscenácií odznali aj špecifické témy: Estetické otázky detského divadla, Ruská, sovietska a slovenská klasická dráma na našich javiskách, Bábkoherec pred paravánom, Ochotníci a autorský zákon a mnohé ďalšie.

V roku 1976 po prvý raz organizoval Scénickú žatvu Osvetový ústav v Bratislave, ktorý vystriedal po rokoch Maticu slovenskú ako hlavného usporiadateľa. V tomto ročníku medzi účastníkov festivalu pribudol aj víťaz festivalu MJF v Poprade, neskôr ešte nominácie z Hviezdoslavovho Kubína (recitátori a divadlo poézie) a z celoslovenských prehliadok, ktoré organizovali ďalšie kultúrne inštitúcie. Od tohto ročníka vznikol súpis súborov, ktoré za najpodnetnejší mimoriadne tvorivý čin získali Cenu Ministerstva kultúry SSR (neskôr s názvami: Prémia ministra kultúry SSR, Cena Osvetového ústavu, Cena Národného osvetového centra, Cena generálneho riaditeľa NOC). Samozrejme, že

organizátori sa usilovali zakotviť do Smerníc o usporiadaní festivalu, aby to bolo najvyššie udelené ocenenie ako každoročne udeľovaná Cena ministra kultúry v oblasti amatérskeho divadla a umeleckého prednesu. Okrem nej mohli získať Plaketu G. Fejérpataky-Belopotockého. Semináre sa prestali uberať cestou hodnotení jednotlivých inscenácií, ale začali sa venovať všeobecným problémom inscenačnej praxe, tak ako ju nastolili inscenácie hier zúčastnených súborov reprezentujúcich na martinskom javisku vzorku súčasného ochotníckeho divadla. Ku vtedajším zvlášť podnetným predstaviteľom profesionálnych režisierov spolupracujúcich s amatérmi začali pribúdať mená profesionálnych dramaturgov a hercov, pre ktorých réžia nebola profesiou, ale aj ochotníkov, ktorí sa svojimi ambíciami medzi nimi často presadili. Mnohé súbory práve tu odštartovali svoju cestu na Svetový festival amatérskeho divadla alebo získali pozvanie na festival v zahraničí. Zásľuhu na tom mali pozorovatelia zo zahraničia, ktorí sa tu zišli či už na valnom zhromaždení, pracovnom stretnutí stredoeurópskeho výboru amatérskeho divadla CEC AITA/IATA, diskusii redaktorov o odborných divadelných časopisoch, seminári o organizovaní festivalov so zahraničnou účasťou alebo na dvoch ročníkoch medzinárodnej konferencie Autor – inscenácia – kritika (ktorá sa uskutočnila v spolupráci so Združením slovenských divadelných kritikov a teoretikov, AICT a AITA/IATA). Na Scénickej žatve 1979 zaznela nová festivalová zvučka, menilo sa logo a pribudli kvalitné propagačné materiály. Po mimoriadne úrodných ročníkoch, keď napr. v roku 1980 predstavenia videlo okolo 5 000 divákov, prichádzajú aj organizačné problémy. Od roku 1982 sa nedal používať

výberový kľúč, podľa ktorého usporiadatelia pozývali víťazné súbory. Zapríčila to nová štruktúra celoslovenských prehliadok pozmeňujúca ročné cykly na dvojočné a zaznamenali sme ďalší úbytok bábkarských súborov. No treba spomenúť aj generačnú obmenu, Scénická žatva sa stala festivalom mladých divadelníkov. Aktívna účasť občanov na zmenách v roku 1989 odsunula amatérsku umeleckú tvorbu na čas do úzadia. V prvom roku Slovenskej republiky sa rodia prvé organizačné a administratívne problémy. Prestávajú platiť smernice, ktoré schválilo Ministerstvo kultúry SSR – o organizovaní podujatí, o kategorizácii súborov, o udeľovaní Pamätnej plakety G. F. Belopotockého a ďalšie. Tradičná púť za kultúrou do Martina stráca na intenzite. Samozrejme, je tu oveľa viac príčin, ktoré prinesla so sebou transformácia celej spoločnosti. V deväťdesiatych rokoch sa potvrdili slová Jara Riháka, člena odbornej poroty, že „na Scénickej žatve zaujme len ten, kto prinesie do Martina predstavenie vlastné, autentické, vychádzajúce zo svojho nezameniteľného spôsobu videnia a štýlu práce, kde tvorivosť, a nie opakovanie poznaného je zmyslom práce, kde hľadanie vlastného výrazu v množstve podôb a foriem divadelného umenia sa spojí s jasne formulovanou myšlienkou, alebo cestu k silnej myšlienke nenápadne a potichu pripraví. Lebo dá sa tak, aj trochu inak, ak je to z veľkej hĺbky“.

Model Scénickej žatvy je dobre postavený a pokúšali sa ho prevziať aj niekoľkí organizátori festivalov. No nikomu sa to nepodarilo tak úspešne ako Jiráskovmu Hronovu, ktorý teraz spätne môže byť pre nás inšpiračným zdrojom. △

# Jubileum ako vizitka

Oleg Dlouhý

Osemdesiatu Scénickú žatvu v spolupráci s mestom Martin, Žilinským samosprávnym krajom, Okresným úradom Martin, Turčianskym osvetovým strediskom, Slovenskou národnou knižnicou, Slovenským národným literárnym múzeom Martin, Domom odborov Strojár, s. r. o., Divadlom SNP Martin, Maticou slovenskou, Slovenským strediskom AITA/IATA, Radou pre neprofesionálne divadlo na Slovensku a Kultúrnym centrom Martin už tradične pripravilo Národné osvetové centrum, tohto roku v rámci Mesiaca slovenskej a českej kultúrnej vzájomnosti.

## Od oslavy po realitu všedného dňa

Na Scénickej žatve sa aj napriek slávnostnej atmosfére opäť hlavne hralo, pracovalo, diskutovalo, polemizovalo. Opakovali sa viaceré horúce témy. To preto, že podmienky pre amatérsku tvorbu sa napriek pomerne presne formulovaným námetom či požiadavkám v zásade nemenia, ba z roka na rok sú komplikovanejšie. A je naozaj prejavom vrcholnej nekultúrnosti politických špičiek štátu, ak taký rozsiahly, produktívny a významný segment spoločenského života, akým je kultúra a neprofesionálne divadlo v nej stojí už desaťročie na absolútnej periférii ich pozornosti. No aj keď tohto roku usporiadatelia iba veľmi obmedzene prispievali účastníkom na pobyt, šesť dní sa na javiskách a v hľadiskách Domu kultúry Strojár, Divadla SNP a Biblickej školy stretali najmä mladí divadelníci a diváci. Naozaj nik tieto skutočnosti nezvezme na zreteľ a nezačne sa nad formulovanými požiadavkami ochotníkov zamýšľať a hľadať cesty k ich uspokojeniu? Veď do jednotnej Európy bude Slovensko povinné priniesť aj kultúrne a duchovné hodnoty, nie iba otvorený trh.

Toto však nevyrieši ani Scénická žatva, tobôž nie referát o jej výsledkoch...

No SŽ potvrdila aj rad ďalších problémov. Počnúc nejasnosťami v terminológii (prejavujúcimi sa napríklad aj v charakteristike jednotlivých celoslovenských prehliadok) cez permanentne sa opakujúce nedostatky v plynulosti postupových súťaží od obvodných, resp. okresných cez krajské Malé scénické žatvy po vrcholné celoslovenské podujatia, až po štatút Ceny za tvorivý čin roka (vymedzujúci kandidátov iba z účastníkov postupových prehliadok) Martin-ský divadelný týždeň podčiarkol pre citlivejšieho pozorovateľa aj ďalšie ťažkosti – katastrofálne dôsledky prerušenia vzdelávacích programov pre ochotníckych režisierov, finančnými suchotami oklieštené rady seminaristov, ale aj letargiu ZDOS a programové hľadanie sa Rady pre neprofesionálne divadlo na Slovensku... O všetkých a mnohých ďalších témach si účastníci SŽ do sýtosti porozprávali a teraz právom čakajú, že sa veci pohnú z miesta. Lebo prešla-povania z nohy na nohu už bolo akurát dosť.

## Inventúra v sýpke

Na Scénickej žatve sa tohto roku predstavilo (aj s Bednárikovou *Gulôčkou*) celkom 24 inscenácií, z nich 14 bojovalo o Cenu za tvorivý čin roka. Tri priviezli hostia zo zahraničia a predpremiéru novinky Evy Maliti-Fraňovej *Krčeň nesmrteľný* ponúкло Divadlo SNP.

Potešiteľná bola dramaturgická rozhladenosť a autorská odvaha mnohých súborov. Inscenatori siahali od najstaršej svetovej a domácej klasiky až po vlastné texty, od javiskového oživenia predlohy po odvážne interpretácie, hrali sa hotové texty, jenné i zásadné úpravy, dramaturgie i voľné transkripcie próz. Niekomu sa darilo viac, inému menej. K vydaterejším dramaturgickým počínom patrila úprava eposu *Gilgameš*.

Tradične vysokú úroveň potvrdili v Martine detské súbory a súbory dospelých hrajuce pre deti. Ukazuje sa, že rimavskosobotská prehliadka Divadla a deti spolu s tradičnou Zlatou priadkou v Šali sú v najlepšom slova zmysle dielne, v ktorých sa cizelujú nesmierne hodnoty. Jozef Koleják prepísal pre Divadlo M z Púchova exotickú rozprávku Hovhannesa Thumanjana *Chrabrý Nazar*. Inscenácia na tému antihrdinu je vysoko štylizovaná divadelná štruktúra, ktorá má ambíciu oslovíť tak deti, ako aj ich rodičov. V Martine však akoby bola „pretrénovaná“.

Silnú výpoveď ponúkla aj interpretácia Hviezdoslavovej *Zuzanky*, ktorú v DDS SEPERDEO z Handlovej naštudovala Soňa Čambalová. Do inscenácie umne vkomponovala princípy ľudovej hry i obradového divadla a deti zahrli sugestívny obraz tragického osudu hrdinky. Vari najväčšiu pozornosť vyvolal nitriansky DDS EŠTESMESANEDOHODLI inscenáciou *Gilgameš*. Kamila Ševellová a Martina Filinová dokonale využili všetko, čo v ich ZUŠ deti vedia, a z predlohy Vojtecha Zamarovského vytvorili estetický klenot s jasnou dramaturgickou konštrukciou a inscenačnou podobou, v ktorej všetci účinkujúci hrali „za seba“. Miniatúrou *Špagety western* na seba upozornila talentovaná Lenka Kohútová z Prievidze. Odborná porota z Rimavskej Soboty urobila veľmi dobre, keď na SŽ odporúčala aj súbor Stružienka z Čadce, miniatúru *Motýľ* totiž zahrli hendikepovaní František Bongilaj a Martin Slabej pod vedením Pavla Zátoka a Ady Žiebekovej. Aj Šurianska prehliadka tohto roku „poslala“ na SŽ bohatú kolekciu. V miniatúre Beaty Lipovskej *Hlava* z prešovského DS SLNKO sa predstavil šikovný nepočujúci Roman Polášek. Prievidzské Divadlo mladých ŠESTĽ PĚ sa predstavilo ambicióznou dramaturgiou Márquezovho *Najkrajšieho utopenca na svete*. Mladým hercom niet čo vytýkať, isté neujasnenosti padajú na vrub dramaturga a režiséra Ondreja Böhma a jeho konzultanta Jozefa Krasulu. Aj DS D-EFEKT z Dubového súťažil s inscenáciou, ktorú pripravil skúsený režisér, Branislav Matuščin. Marivauxov *Spor* však v istých momentoch bol nad herecké sily súboru, a tak sa poodhaľovali viaceré režisérske konštrukcie. O apelatívne divadlo sa pokúsili aj členovia DS Godot už nepríde z Trstenej. Lenka Horínková sa podujala zdivadelniť prózu Richarda Brautigena *V melónovom cukre*. Napriek veľkému úsiliu sa jej však divadlo akoby vzoprelo a ostala len nedokonaná forma. Vari najväčšie ambície mal tohtoročný projekt DS Pôtoň, ktorý sa podujal na vlastnú interpretáciu Jarryho *Ubu*. Upravovateľka Zuzana Ferenczová a Iva Jurčová sa pokúsili predlohu posunúť do našej súčasnosti, avšak precenili silu vonkajších prvkov, ktorým chýbala univerzálnejšia a hlavne divadelnejšia sila. Z Belopotockého Mikuláša postúpili dve kvalitné inscenácie, nominovaná Vicenova *Geniálna epocha podľa Schulza* a odporúčaný Lechov *Quasimodo*. Diskársky Schulz je v našich pomeroch ojedinelý pokus o divadlo autorskej

výpovede o inom autorovi. Súbor sa s tragickým tónmi príbehu stotožnil a zahral osudy poľského medzivojnového básnika so sebe vlastnou bravúrou. Juraj Lech pripravil pre Tanečné divadlo STYLE z Bánoviec nad Bebravou tanečné prerozprávania slávneho románu Victora Huga. Do libreta sa mu podarilo dostať všetko dôležité z príbehu, ba i dosť matérie pre tanečníkov. Výsledné predstavenie v Martine šokovalo vyspelosťou, technickou pripravenosťou a hereckým naplnením sugestívneho divadla. Ak porota navrhla na Cenu za tvorivý čin roku práve toto predstavenie, chceta tým podčiarknuť, kam až v zvládaní divadelných profesií môžu amatéri u nás zájsť.

Z Hviezdoslavovho Kubína sa na SŽ predstavilo päť mladých recitátoriek v komponovanom matiné a Divadlo poézie UPJŠ z Prešova. Kultúra slova je dnes, žiaľ, akoby nedostatkovým tovarom. Aj preto boli oba príspevky cennou programovou súčasťou.

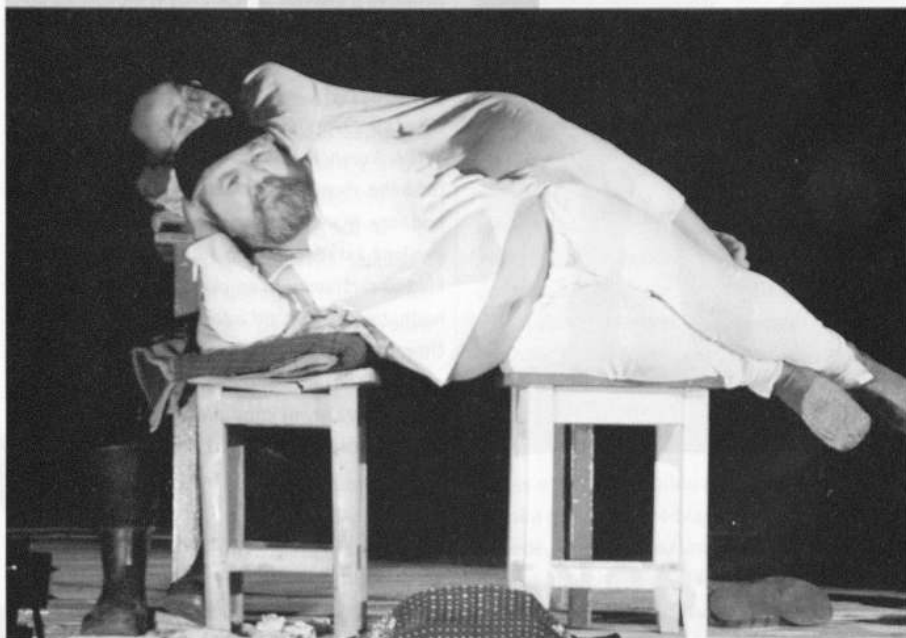
Z nepostupových prehliadok tohto roku na SŽ navrhli svojich zástupcov 35. Palárikova Raková, Festival Aničky Jurkovičovej, PAN, XXVII. Podunajská jar a po prvý raz aj Festival kultúry nepočujúcich z Nitry.

Veľmi vrele priatie sa dostalo popradskému divadlu Commedia, ktoré uviedlo Dušekovu, Liptákovu a Šulíkovu *Zabíjačku* v skvelom hereckom predstavení Vlada Banka, Dušana Kubáňa, Vincenta Jaša a Vladislava Valka. Aj Meszárošova a Šebianova úprava Razumovskej *Záhady bez zeme* Celkom malého divadla z Levíc ponúkla kus poctivého hereckého remesla. Mladí členovia Štúdia pantomímy Kasprzyk z Liptovského Mikuláša sú dnes očarení prvými krokmi na javisku. Ich *Valibuk* preto viac chcel, ako dokázal. Podobne aj DDS Fókusz z Dunajskej Stredy sústredil v inscenácii rozprávky Eleka Benedeka *Baranček so zlatým kožucho*m viac priestoru edukatívne poslanie ako spontánnej hre detských hercov. Nepočujúca absolventka výchovnej dramatiky nepočujúcich z brnenskej JAMU Beáta Lipovská vo svojom novom pôsobisku, na SOU pre sluchovo postihnutú mládež v Prešove zmobilizovala nový súbor. Ich pohybová kreácia *Oheň a voda* bola dokladom neobmedzeného tvorivého potenciálu mladých.

### Namiesto záveru

Ukázalo sa, že požiadavka, aby sa program jubilejného ročníka čo najviac otvoril tvorcom, bola správna. Šesťdňový maratón priniesol opäť veľa krásnych zážitkov. To dobré bude, prirodzene, inšpirovať, to menej úspešné isto podnieti popremýšľať, ako v budúcnosti pracovať ešte lepšie. Aj preto je Scénická žatva napriek svojmu osemdesiatemu ročníku stále živá a životaschopná. △

# Pochybnosti člena lektorského zboru



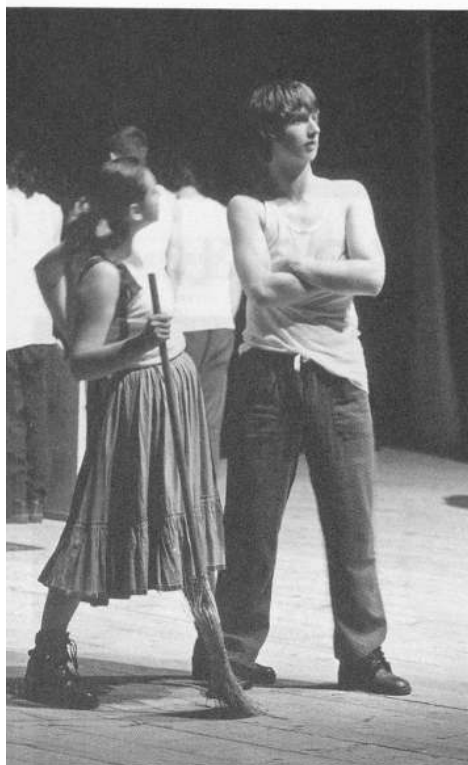
Géza Hiznyan

Zabíjačka – Divadlo Commedia, Poprad

**K**eď na tohoročnej jubilejnej Scénickej žatve v rámci zaujímavého a milého „jubilejného programu“ moderátor Juraj Heger „testoval“ divákov, kto má za sebou najviac účasti na tomto vrcholnom podujatí slovenského neprofesionálneho divadla, s prekvapením som zistil, že medzi prítomnými patrím už ku skutočným „pamätníkom“. Keď som si pri čísle 18 sadol, nezostalo už v hľadisku stáť veľa ľudí, to znamená, že tam nebolo veľa takých, ktorí by boli prítomní na viacerých predchádzajúcich ročníkoch. Ako seminarista, režisér účinkujúceho súboru a v posledných rokoch člen lektorského zboru som vyskúšal najrôznejšie formy účasti. Vždy som mal príjemné zážitky, dobré pocity a už od návratu domov som sa tešil na nový ročník. Čím viac skúseností som získal na zahraničných festivaloch, tým viac som bol presvedčený, že táto aj v medzinárodnom meradle jedinečná udalosť môže byť pýchou slovenskej kultúry. Možnosť vidieť v rámci jedného festivalu všetko, čo sa v predchádzajúcej sezóne na poli dramatického umenia v najširšom zmysle slova „zrodilo“ od vystúpení sólobábkarov a scénických miniatúr až po veľkolepé tanečné či hudobné divadelné inscenácie, je jedinečná, a ohodnotenie „tvorivého činu roka“, t. j. v mojom chápaní toho najlepšieho, najzaujímavejšieho z tejto širokej palety celej predchádzajúcej sezóny ponúka zaujímavé

porovnania, ale aj možnosti na diskusiu, impulzy na zamyslenie nad hodnotou a hodnotením umeleckej tvorby a nad možnosťami ich porovnávaní. Tento rok však bol pre mňa „prelomový“: prvýkrát som sa vrátil z Martina sklamaný, so zlým pocitom. S pocitom, že určité snahy o „reformu“ ohrozujú ideu Scénickej žatvy, podnývajú určitý – desiatky rokov budovaný – systém a podľa mojich doterajších skúseností pomeme pevnú hierarchiu hodnôt. Myšlienka, že v Martine sa zídu „najlepší z najlepších“, že tu máme možnosť vidieť víťazov celoštátnych festivalov a súťaží, ktorí majú rovnakú šancu pri udeľovaní Ceny za tvorivý čin roka, bola jasná, čistá (podľa mojej skromnej mienky aj výborná). Hodnotenie umeleckého diela je, samozrejme, vždy značne subjektívne, porovnanie takých odlišných žánrov niekedy sotva možné, jasný však bol doteraz systém výberu: kto sa na „žatvu“ dostane a kto o tú jedinu, no o to vzácnejšiu cenu súťaží. Tento rok sme sa dozvedeli, že videné inscenácie sú „kategorizované“: len niektoré sú súťažné, ostatné, darmo sa stali víťazmi celoštátnych festivalov, ktoré tradične oprávňovali zúčastniť sa na Scénickej žatve, nemajú šancu dostať tú toľko spomínanú cenu, lebo sa zaradili ako nesúťažné. Údajne má takéto delenie logiku, lebo na niektoré prehliadky sa dostanú súbory viackolovým výberom, na iné len na základe pozvania usporiadateľov. Pokiaľ by





počet takýchto festivalov rástol z roka na rok a počet účastníkov v Martine by sa tým zvýšil na neúnosný, dalo by sa diskutovať o tom, ktorý z festivalov má dostať „akreditačné právo“: z ktorých má dostať víťaz pozvanie na Scénickú žatvu. Keď však už tam sú, ich vyradenie zo súťaže je hlboko nespravodlivé a nemá ani nijakú logiku: veď v tejto konfrontácii nie je podstatné to, po koľkých „kolách“ sa jednotlivé inscenácie ocitli v Martine, ale to, ako obstoja v tunajšej konkurencii, ktorá z nich podľa názoru lektorského zboru priniesla najväčšie umelecké hodnoty. Nové, neujasnené, nedostatočne premyslené zaradovanie do súťaže spochybnilo základnú myšlienku Scénickej žatvy ako aj celý hodnotový systém pri udeľovaní Ceny za tvorivý čin roka. Fakt, že dve nesúťažné inscenácie by podľa názoru každého člena lektorského zboru mohli byť vážnymi kandidátmi na „titul“, pokiaľ by neboli organizátormi už dopredu vyradené,

nespochybňuje „zásluhy víťaza“, jasne však poukazuje na nesprávnosť a nespravodlivosť nových kritérií. Totálny zmätok a nekonceptnosť dokrešuje fakt, že nestačilo, aby víťazi diskriminovaných festivalov nemohli súťažiť, z „uznávaných“ podujatí sa „odporučili“ ďalšie 2 – 3 inscenácie, ktoré popri víťazovi „ich“ festivalu boli v Martine tiež súťažné. Nevieť kto a ako prišiel na to, že doterajší, dobre fungujúci systém vyžaduje „reformu“, za oveľa závažnejšiu však považujem otázku, prečo si to dotčný myslel (dotčný mysleli)? Organizátori Scénickej žatvy by mali svoje rozhodnutie znovu premyslieť a vrátiť sa k doteraz dobre fungujúcemu systému, aby si toto podujatie udržalo svoju hodnotu a udeľovaná Cena za tvorivý čin roka mohla byť spochybiteľná maximálne pre subjektivitu rozhodnutia lektorského zboru, v nijakom prípade nie už pre manipulovanie pri zaradovaní do súťaže. △

## Zabíjačka na jednom dvore

Dagmar Inštorisová

K vrcholným zážitkom tohtoročnej Scénickej žatvy patrili zhodou okolností dve nesúťažné inscenácie *Zabíjačka* (Divadlo Commedia, Poprad) a *Na jednom dvore* (Divadlo TAM TAM, Humenné). Hoci prvá vznikla v úprave a réžii skúseného Vlada Benku a druhá v réžii mladej Aleny Lelkovej, obe zaujali po všetkých stránkach – výkladom predlohy, scénografiou, hereckými výkonomi, režijnou i hudobnou stránkou.

V *Zabíjačke* Františka Liptáka, Dušana Duška a Martina Šulíka, grotesknom príbehu dvoch starnúcich, do seba zahľadených manželov, ktorých po rozvode s manželkou opustil jediný syn, divadelne vynikajúcim spôsobom akcentoval Vlado Benko jej komický i vážny rozmer. Zrazantnením dialógov manželskej dvojice smerom k ich jasnejšej karikatúrnej kresbe, rozvíjaním stereotypných manželských situácií, kontrapunkticky ladenými hereckými akciami, obsadením ženskej roly mužom (Dušan Kubáň) vytvoril svojou hravosťou veľmi sugestívne

pôsobiaci komický obraz typicky slovenskej dedinskej napoly kocúrkovskej rodiny. Utlmenie rodinných konfliktov mu poslúžilo na zvýraznenie tragizujúcej roviny príbehu, ktorú tak isto posilnil po hereckej, hudobnej i scénografickej stránke. Kým v pôvodnom texte sa nad nešťastnými manželmi zľutuje Lurdská Panna Mária a daruje im malé prasiatko, aby mali čo vychovať (a tak mali dôvod pozvať „vyhnaného“ syna na návštevu), v divadelnom podaní sa Benko s týmito motívami „pohral“ v duchu symboliky Krista ukrižovaného na kríži. Uprostred scény (Marián Čižmárik) umiestnil kredenc, po ktorého otočení sa pred nami „objavil“ jeho skutočný význam. Z jednej i druhej strany bol vždy krížom s odlišnou funkciou. Keď mal „tvár“ kredenca, významovo patrila hlavne manželovi (Vlado Benko), ktorý si z neho s posvätnou úctou a pod hocijakou zámienkou chodieval naliať zo svojej relikvie – malej fľašky rumu. Uchovával ju presne uprostred tohto kredenca-modlitebne v malom „relikviári“ skrytom v dvierkach uprostred. V jeho obrátenej „tvári“ v ňom vždy stál ukrižovaný Ježiš Kristus, ktorý sa postupne premieňal na syna Jožka. Pri každom otočení mal na svoj biely „nebeský háv“ odetú nejakú ďalšiu časť vatovaného pracovného odevu. Toho istého, ktorý mal na sebe oblečený a postupne sa z neho vyzliekal počas celého inscenačného diania na zemi nenápadne sediaci gitarista – Jožko. V závere si odetý do bielej „nebeskej“ košeľe s Kristom vymenil miesto, a tak „konečne“ prišiel domov. Až keď sa premenil na „kríž“, stal sa pre svoju rodinu vytúženým milovaným dieťaťom. V trpkoo-ironickom význame sa ním stal aj s „požehnaním“

samotného Ježiša. Krkavčím rodičom po svojom odchode z kríža „strateného“ syna daroval v symbolickej rovine – ako do batôžka detskej perinky skrútený pracovný odev so slovami, aby tento „dar“ prijali za syna a vychovávali ho v láske. Vladovi Benkovi sa posilnením smiešnosti, všednosti, „nevinosti“ prvej línie a metaforizáciou druhej mystickej významovej roviny podarilo urobiť inscenáciu, akých vidíme málo aj na profesionálnych javiskách. (Až na malé nezrovnalosti ako diskutabilný odev Krista po jeho zídení z kríža a slabšie pointované scény s erotickými narážkami prostredníctvom nástrojov na zabíjačku u Otca.)

Mladým tvorcom z inscenácie *Na jednom dvore*, ktorú vytvorili na klasický námet (dedina, svadba, milostné peripetie) z pera známej slovenskej prozaičky „povinného“ čítania Boženy Slančíkovej Timravy, podarilo urobiť výbušné a veľmi dynamické predstavenie. V prvom rade tým, že Timravinu poviedku (úprava Vanda Šúťovská) prerozprávali prostriedkami pohybovotanečno-činoherného divadla, pričom si zvolili zaujímavý žánrový posun – grotesku. Podarilo sa im pritom zachovať tragizujúci i komický rozmer poviedky, ktorý však zároveň inscenovali ironicky, ako karikatúru našej tradičnej predstavy o nepokazenom ľuďe a nevinnej „ľúbosti“. Zaujímavá a veľmi funkčná bola scénografia (Jora Lavro a kol.). Súbor vedel lavice, ktoré spolu s kostýmami a choreografiemi čerpajúcimi z ľudových tancov patrili medzi hlavné znaky dedinskeho prostredia, využití nielen ilustratívne a nálado tvorne, ale aj divadelne veľmi funkčne (milostný výstup v úvode, keď sa dievčatá chrbtom opierali-skrývali za zvislo stojace

Zabíjačka – Divadlo Comedie



ku veľmi sťažuje orientáciu v deji. Predstavenia *Zabíjačka* a *Na jednom dvore* upútali ešte v jednom. V kontexte Scénickej žatvy pôsobili sviežo a aktuálne i vďaka jasnosti inscenačného zámeru a vyváženosti formy. △

lavice; oddelenie sa novej mileneckej dvojice od ostatných dedinčanov). V neposlednom rade očarilo i herectvo. Bolo uvoľnené, dynamické, plné vnútornej radosti a pochopenia pre zobrazované situácie i postavy na strane hlavných protagonistov i na strane hercov hrajúcich dedinskú „masu“. Mladí herci veľmi dobre zvládli „naivno-insitné“ milostné scény i scény, v ktorých dedina ukazovala aj svoju krutú tvár. V inscenácii je však možné ešte popracovať s dôslednosťou prepájania v konaní hlavných aktérov s konaním dediny. Hlavne v úvodných častiach konanie dedinčanov nevyplýva z konania hlavných postáv, nie je komicko-grotesknou reakciou alebo ironickým komentárom ich problémov. (Najzreteľnejšie je to v príprave zvonice, ktorú chlapi z dediny pripravujú pomerne

zavčasu, obraz má pritom opodstatnenie len v predlohe, dôvod stavby nie je inscenačný.) Mizanscény sú organické a plynulé až odmietnutia Anče Ďurom. Mimoriadne zaujímavo pôsobí napríklad scéna s utopením Mary alebo nové Ančine pytačky. V týchto miestach konanie dedinčanov dosiahlo rozmery konania antického chóru. V jednotlivých obrazoch treba oceniť aj schopnosť tvorcov prepojiť tragické a komické línie príbehu. Problematická je ešte čitateľnosť inscenácie v jej začiatkoch. Z tretieho obrazu, v ktorom na scénu prichádzajú všetky hlavné postavy, nie je jasné, kto sú rodičia a kto deti – nádejní manželia. Rodičia sú herecky i kostýmami (jednotná zelená farba) málo odlišení od ostatných postáv, čo navodzuje iné možnosti výkladu ich konania a spočiat-

## O sezóne po sezóne

Lubo Šárík

Niekoľko kritických poznámok o divadle hranom deťmi a divadle dospelých pre deti v roku 2002

Divadlo hrané deťmi a divadlo dospelých pre deti charakterizuje v poslednom období úsilie vyrovnáť sa s hodnotami sveta okolo nás. Tematizujú sa rôzne životné situácie odrážajúce stav spoločenského života, hľadajú sa paralely v literárnom svete postáv, v rozprávkových sujetoch, ale tvorcovia sa nevyhýbajú ani mytologickým témam často v minulosti tabuizovaným. „Sloboda“ výberu v divadle hranom deťmi nespočíva iba v akceptácii vedúceho či režiséra predstaviť deťom nejaký okruh tematiky súvisiacej so životom ako ho vníma dieťa, ale v nastoľovaní situácie príznačnej pre divadlo, teda ten druh verejnej javiskovej produkcie, ktorá predpokladá istú dávku napätia, príbehu, umeleckého stvárnenia. Sústavne sa predhadzuje na oči nedivadelnosť pedagogických cvičení, ktoré pomocou dramatickej hry a improvizácie oslobodzujú dieťa od nánosov a klišé odpozorovaných zo sveta dospelých. Divadelná teória tvrdí, že divadlo hrané deťmi musí byť predovšetkým dobrým divadlom bez ohľadu na



„technológiu a účel výroby“ tvaru. Pedagogika dnešných dní sa zasa usiluje našť divadelný chomút na prejavy súvisiace s praxou vyučovania. Obávame sa, že ani jedna tendencia nemôže opísať a uspokojiť daný

stav, v ktorom sa divadlo hrané deťmi nachádza. Sú prípady z praxe, že

pôvodne „neestetické vystúpenie“ detí po zmešanej situácii, v ktorej sa ocitlo, začalo pôsobiť ako vysoko umelecké a estetické (aj divadelné). A naopak: aj profesionálne vybavená inscenácia s nadmierou estetických a umeleckých ambícií sa v divadelnej situácii javiska premenila na praktické cvičenie. Premena praktickej funkcie na estetickú je možná aj v tomto druhu umenia. Divadlo hrané deťmi už dávno opustilo lukratívno-iluzívnu rovinu napodobujúcu „veľkú“ činohru alebo iný útvar dospelých. Jeho cesta vždy viedla k odhaľovaniu takých skutočností, ktoré sme my, dospelí, často pre nevysvetliteľné estetické normy odmietali uvádzať na detskej scéne. Práve také hľadanie v spolupráci s deťmi prináša poznanie o hodnotovom svete. Na rozprávkach najviac pútajú tvorcov výkony ľudovej fantázie a hry, nie mravné ponaučenia. Práve hra a téma sa dostávajú do centra detských dramatických diel, ktoré sa objavujú ako divadlo na javisku. Odpúťanie inscenácií od tradičných tematických klišé, odbúranie technológie prípravy detského interpreta, zviditeľňovanie procesu nácviku inscenácie cez detské improvizácie doviedlo divadlo hrané deťmi na začiatku nového milénia k úvahám o potrebe hľadať nové a iné hodnoty, než sa servirovali dosiaľ.

Zápas o novú senzibilitu realizovanú deťmi na javisku nevedie k predvádzaniu, ale k hĺbke výpovede, k formovaniu umeleckého výrazu cez detskú interpretáciu. „Z rozvalín stratených ideálov“ mnohých -izmov si buduje svoj svet. Hra a hranie sú síce výraznou súčasťou inscenačných projektov, ale už neprevyšujú racionálnu a vizuálnu podobu divadelného diela. Tieto trendy formovali dnes už renomovaní tvorcovia, ktorí svojho času pracovali s detským interpretom (S. Lavřík, D. Vicen, K. Horváth, M. Nogová, M. Máčiková a iní). Zotrel sa rozdiel medzi inscenáciami, ktoré vznikajú na pôde ZUČ a iných inštitúcií. Medzi žánrami sa uplatňuje pluralita pri výbere, synkretickosť pri skladbe i syntetizácia celku. Sú diela, ktoré vonkajškovo pripomínajú postmoderné postupy rozbiehajúci svet javiskového obrazu na čriepky, radostnú hru a odkrývanie nápadu pri objavení témy a spôsobu, ako ju stvárnajú na javisku. Iné detské divadelné súbory využívajú transformované epické príbehy, lebo stále je nedostatok hier pre detské kolektívy. V skutočnosti dnes už nestoja na začiatku práce s deťmi „notové“ dramatické texty, ale ich fragmenty. Tematické, motívické i tvarové. Hľadá sa partnerská cesta s deťmi za hodnotami i novými podobami sprítomneného sveta na javisku. Dospelí už nie sú iba terčom detskej kritiky. Pozerajú cez seba na svet, krajinu, v nej i na rodinu či školu, kriticky zobrazujú mediálny ošiaľ a bezduchosť konzumného spôsobu života. Ľudská bytosť, ktorá sa zbavuje hodnôt, pretože sa vzpiera ich nárokom, je ako lenivá gazdinka, ktorá zamkne jednu izbu za druhou, aby ich nemusela upratať. Nakoniec vegetuje v kuchyni, nešťastná zo svojho uväznenia, a sníva o vzrušujúcom záchrancovi, ktorý by ju vyslobodil... △

# Děti v Martině aneb Kudy na to

František Zborník



Na jednom dvore  
– Divadlo TAM TAM  
Humenné

Pohled  
zahraničního  
účastníka (!!!)  
na letošní  
Scénickou žatvu  
a 5 dní  
strávených  
v Martině může  
být rozmanitý,  
to podle toho,  
jakým kukátkem  
nazírá.

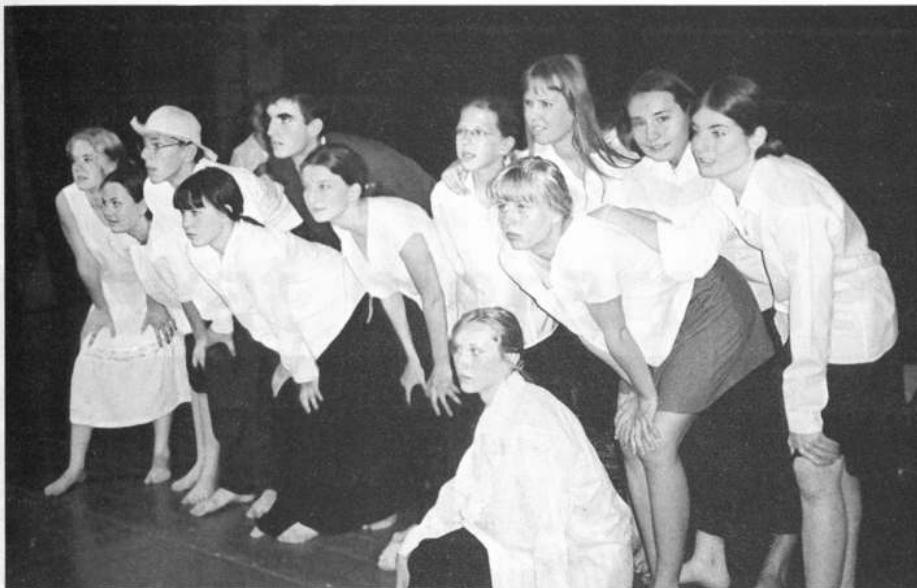
**K**ukátko urbanistovo by chválilo odvážné řešení martinického náměstí, kukátko oficiálního hosta by se sklonilo před příkladnou péčí a starostlivostí pořadatelů, triedr milovníka přírody by se zachvěl před zasněženými vrcholky Martinských vrchů, aniž by ovšem přehlédl značnou meteorologickou nepřízeň k jakýmkoli turistickým eskapádám, okulár divadelníka či pracovníka v kultuře by se mlžil až rděl rozpačitostí nad těžko pochopitelným systémem výběru souborů do Martina a jejich predestinace směrem k prestižní Ceně za tvůrčí čin roku. (Jen vrozená zdvořilost mi brání pojmenovat hezkým slovem tento nesystém.) Stejný okulár by ale s potěšením sledoval pestrost žánrů, stylů, tvůrčích gest a tematického zacílení jednotlivých inscenací. Tím nemluvím o jejich kvalitě, spíše o přístupech a v dobrém slova smyslu ambicích. Mé zaměřovací sklíčko však nepřehlídí žatvu jako celek, nýbrž soustřeďuje se dle pokynů redakce Javiska k některým inscenacím hraným dětmi. Budiž řečeno hned úvodem, že dětské inscenace patříly k ozdobám letošní přehlídky. Všimnu si postupně (byť ne

ve shodném rozsahu) tří z nich: *Zuzanky* dětského divadelního souboru Seperdeo z Handlové, *Gilgameše* od nitranských Eštesmesanedohodlia marginálně i *Najkrajšieho utopenca na svete* Divadla mladých Šest pé při DS Partizánské.

Každý z těch tří souborů předkládá dílo jiné poetiky, vzniklé jiným způsobem práce, preferující jiné akcenty tvůrčího procesu. Výběr je to až modelový a lze na něm dobře poukázat na to, jak se mýlili všichni ti, kdo před časem ještě v československém kontextu připouštěli jen jediný správný způsob práce s dětským souborem.

Paní Soňa Čambalová, vedoucí dětského divadelního souboru SEPERDEO, spoluautorka, režisérka a scénografka inscenace *Zuzanka*, předložila svému dětskému kolektivu nelehký úkol – inscenovat montáž různorodých textů – svých vlastních, textů lidové poezie a lidových písní a především básně P. O. Hviezdoslava *Zuzanka*. Inscenace má ambice vytvořit baladický příběh s odpovídající atmosférou a závažnou výpovědí. Režisérka si vychovala soubor s poměrně slušnými divadelními dovednostmi, na její práci je patrná

zkušenost i poučenost. Diváci tak byli v Martině svědky estetizovaného tvaru, kde vše bylo na svém místě, divadelně zručně pojednáno, ale který ne vždy v sobě nesl vzrušivost, dramatickosti předkládané látky. Proč? Myslím, že důvody jsou v zásadě dva: Prvním byla absence jevištně zřetelné artikulace vstupní situace, z níž se celý Zuzančin příběh odvíjí. Obřad vynášení Morany a z něj se rodící expozice Zuzanky a jejího neštěstí je šťastný nápad. Ze hry se rodí příběh. Ten nápad však není veden důsledně dál a další postavy Hviezdoslavovy toto zázemí hry postrádají, přicházejí jakoby odkud, jen z vůle inscenátorů. Sledujeme střídání jednotlivých komponent s porozuměním k režijnímu záměru, nikoli s vědomím, že vycházejí organicky z potřeb inscenace. Děti sdělují své party s vědomím jejich obsahu, ale většinou jaksi zadržně, bez nakažlivosti dětské spontaneity a přirozené energie. A to je druhý důvod: ruka režisérky byla pevná a vědomí, její vědomí tvaru ovšem poněkud potlačilo dětskou kreativitu. Přitom záměr obohatit klasický básnický text nestylizovanými dialogy dětí je bezesporu správný. Děti obdivuhodně disciplinovaně plní záměry dospělých autorů, ale těžko uvěřit, že proces tvorby vždy důsledně využíval jejich citění a zkušenosti (např. Zuzančino „namlouvání“). Inscenace je ve svém celku kultivovaná, pracuje s funkční divadelní metaforou a svou propracovanou kompozicí je bez diskusí cenná. Škoda, že režisérka více nedůvěřovala svým svěřencům, kteří by se jí za důvěru jistě odměnili stejně cenným vkladem: svým viděním představeného světa, jemuž by tak mohli vtisknout razantnější dravost, živost, dramatickosti. A tedy působivost. I nitranská inscenace *Gilgameše* má v erbu silnou režijní ruku. Její rukopis se však v mnohém odlišuje. (Srovnání samozřejmě poněkud pokulhává, protože nitranské děti byly v průměru starší než kolektiv S. Čambalové.) Svět Eposu o Gilgamešovi je světem prastarého mýtu, v němž, podobně jako později



Najkrajší utopenec na svete, Foto: archív Javiska

v textech zařazených do Starého zákona, je zachována paměť času, lidská paměť snaží se pochopit a vysvětlit sílu a moc, stejně jako pokoru a smrt, pýchu i trest za ni. Není náhoda, že některé motivy z Bible se shodují s motivy v textech, jež vznikly např. na území Mezopotámie či starého Egypta (vznik člověka, potopa). Dramaturgický výběr této předlohy slouží tedy souboru jen ke cti. V jejich inscenaci *Gilgameš* rodí se mýtus jakoby ze tmy. Na potměšilých jevištích vstupují mladí herci oblečení v černých trikotech, jen dlaně a obličeje mají holé, ty pak, vydělující se z tmy, jsou připraveny nést divadelní význam. Herci ožívují černé paravany, které se stávají nejrůznějšími znaky, pracuje se i s maskami, přítomna je také loutka (???). Dominantním výrazovým prostředkem jsou však herci. Během inscenace přijímají různorodé úkoly. Tu jsou dramatickou postavou (Gilgameš, Enkidu), pomocí výtvarného znaku masky kolektivně vytvořenou bohyní či bohem, nebezpečnou příšerou, sochami nebo dokonce vnitřním pocitovým stavem komunity. Po této stránce jde o práci čistou a nápaditou. Ku příkladu na *Gilgamešovu* cestu lodí je radost pohledět. Postavy herců jen neilustrují znak plavidla, ale jejich obličeje vyjadřují i pocit probíhající situace. Jinými slovy: pokud soubor ilustruje takovýmto znakem řečené slovo, počíná si nápaditě a kreativně. Sem zčásti náleží i práce s reliéfními maskami božstva. Ty dobře ilustrují, ale nemají potenci k divadelnímu jednání. Tento systém totiž poněkud selhává v situacích v pravém slova smyslu dramatických, kdy jevištní konflikt nutká inscenátory ještě k jiným prostředkům než k slovu a jeho výtvarné podpoře, kdy si žádá čin. A tady zůstávají Nitraňští na půli cesty. Souboj obou hrdinů s mocnou příšerou vypadá náhle docela komicky – dva velcí chlapci předstírají přetahovanou s nevelkou maskou. Snad bylo původním úmyslem na dramatickou akci zcela vědomě rezignovat a řešit dramatické

no jen a jen slovem a pohybovou stylizací, důsledně to však není. Ale vím, jak často se hlavně u dětských inscenací uděje, že v průběhu repríz látka žije vlastním životem a posouvá se jinak, než byly první záměry. To nic nemění na faktu, že se jedná o dílo pozoruhodné. Z hlediska zorného úhlu tohoto článku je dobré si všimnout, že byť jde nesporně o tvar pevně držžený rukou režisérovou, jím zevně předjímaný a vědomě pevně fixovaný (tady není na místě žádná improvizace a rozvíjení nového okamžitého nápadu), není na aktérech žádná vnějškovost patrná. Naopak, hraje se zřejmým porozuměním, vnitřním zaujetím a individuální tvořivostí. Jinými slovy, divák je dotýkán ve svém zážitku nikoli odpozorovanými a sofistickovanými záměry, ale samým jevištním děním. Umím si představit, že témata, smysl jednotlivých situací byly nabídnuty režisérem, ale jejich samotná realizace, a tedy i konkrétní obsah, se staly předmětem tvořivosti všech.

V leccem podobný je v tomto směru Márquezův příběh *Nejkrásnějšího utopence*, jak jej uchopil mladí Partizánští. Přesněji řečeno, jak byli k tomuto uchopení zásadně inspirováni svými

leadry O. Böhmem a J. Krasulou. Poetiku a myšlení dospělého souboru, partizánského génia loci, tu totiž není možné přehlédnout. Ta inspirace pravděpodobně spočívá v řešení klíčové situace inscenace (kolektivním utopencem jsou vlastně diváci, ti jsou chyceni do sítě, ti ovlivňují vesnici a ti jsou posléze osvobozeni a vráceni svému moři). Je tak vytvořeno jakési hřiště, na němž se většinou cítí partizánská mládež velmi dobře a volně. Dovedu si představit, že na tomto hřišti vznikala při zkouškách řada situací improvizovaně, spontánně, nevynuceně a že stejně spontánně vznikaly některé situace (hlavně ty kontaktní s diváky) i přímo při představení. Pomineme-li, že takováto volnost uvnitř řádu sebou nese rizika nedotažení či naopak předimenzování jednání mladých herců, nemůžeme přehlédnout radost z jevištního bytí a s tím související schopnost individuální výpovědi o jednotlivých postavách v rámci dohodnutého tématu. Martinskému představení *Utopence* bylo leccos vyčítáno. To právě řečené je však deviza pro budoucnost tohoto mladého souboru (či raději party, týmu) velmi cenná a skýtající naději v časy a díla příští.

Nabídl jsem ze svých martinských zážitků své vidění práce tří dětských kolektivů. Nebudu tu zkušenost zobecňovat, myslím, že je z výše uvedených řádků dostatečně čitelná. Tři inscenace, tři režijní (pedagogické) přístupy. Každý z nich má právo na život a je v něčem užitečný. Vždy záleží na hodnotě a síle výpovědi. U dětských souborů bychom nikdy neměli zapomenout na to, že součástí té výpovědi je i zpráva o radosti, spontaneitě, individuálním zaujetí dětí pro hru na jevišti. Tam, kde jsou děti použity pro ambice dospělého (to není případ ani jednoho ze tří souborů, o nichž tu vyprávím), se to z jeviště rychle pozná. Každé představení přece nepodává zprávu jen o stavu tohoto světa, ale i o lidech, kteří tu zprávu přinášejí. V dětských souborech to myslím platí desetinásobně. Δ

## Miniatúry

Keď som sa zamýšľala nad tým, čo vlastne vyhralo na tohtoročnej Scénickej žatve, čo malo medzi divákmi najväčší ohlas, neprišla mi na um nijaká forma, žáner alebo nová myšlienka. Najväčším potleskom či spozomením diváci ocenili totiž nielen víťaznú inscenáciu *Quasimodo*, ale napríklad aj scénickú miniatúru Pavla Zátoka *Motýľ*, či *Hlavu i Oheň a vodu* Beáty Lipovskej, Marquézovho *Najkrajšieho utopenca na svete* a Liptákovu-Dušekovu-Šulíkovu *Zabíjačku*, Hviezdoslavovu *Zuzanku*. Išlo tu o tvary, kde autori diva-

delne čisto, otvorene, priamo a jednoducho hovorili o základných ľudských citoch, pocitoch a emóciách. O potrebe priateľstva (*Motýľ*), o našej malosti (*Zabíjačka*), o nenávisti a veľkej láske (*Quasimodo*), o snení (*Oheň a voda*), o detskom utrpení (*Zuzanka*)... Divadelne najdokonalejšie sa tieto atribúty – ľudskosť, forma a myšlienka – stretli v predstavení *Motýľ*. Bez ohľadu na to, že nám ho predviedli dvaja mentálne postihnutí herci... V komplikovanosti dnešného sveta na tohtoročnej Scénickej žatve vyhralo práve ľudské nazeranie na život...

Dagmar Inštorisová

# Tanec a divadlo v jednom

Vladislava Fekete



Quasimodo, Archív TDS

**T**ak ako kedysi Victor Hugo zrušil „bastillu“ francúzskeho klasicizmu a vyhral boj o romantizmus, tanečné divadlo STYLE zrušilo dlhú éru ignorovania tohto typu divadla v neprofesionálnych kruhoch. Zhodou okolností aj tentoraz sa na tom nepriamo podieľal práve V. Hugo. Jeho román *Chrám Matky Božej v Paríži* poslužil Jurajovi Lechovi ako základ libreta o azda najznámejšom zvonárovi v dejinách literatúry – Quasimodovi. Tanečné divadlo na Slovensku má svoju tradíciu aj v neprofesionálnom divadle (za všetky súbory stačí spomenúť už známy Bralen), ale aj tak bolo stále na margíne záujmu a často ho obchádzali aj médiá. Možno je tomu na vine aj samotný žáner tanečného divadla. Tanečníci do svojich produkcií len obozretne vnášajú prvky divadla a divadelníci považujú tanečné choreografie zvyčajne iba za vsuvky do dramatického deja, ktoré dotvoria „atmosféru“, ale nie sú významotvorné. Jurajovi Lechovi sa v *Quasimodovi* podarilo zjednotiť spomínané elementy do jednoliateho celku a vytvoril dojímavý príbeh o úpadku doby. Prizmou hrbáča, ktorého sa všetci stráňa a pre jeho odlišnosť ho považujú za stelesnenie zla, vykreslil aj úpadok našej doby a filozoficko-politický kontext. Aj keď si rozsiahly román, ktorého dej situoval Hugo do 15. storočia, vyžadoval nutne úpravu, zjednodušenie a upriamenie na jednotlivé línie, tanečno-divadelná podoba inscenácie nestratila na zrozumiteľnosti. Čo je však ešte podstatnejšie, Lech sa vyhol popisnos-

ti, a tak sa *Quasimodo* stal vzorovou ukážkou tanečného divadla, ktoré stavia príbeh nielen na presnej choreografii, ale aj na výraze tanečníkov. Inscenáciu môžeme vnímať i ako prenášanie emócie, v ktorej každý sólista ale aj zbor, vie pohybom a gestom navodiť presnú náladu a emóciu. Napätie, protiklady, konflikty a pátos, ktorý vychádza z Hugovho románu, preniesol Lech akoby do súčasnosti a používa gestický materiál, ktorý komunikuje s pocitmi dnešného mladého človeka. Jeho *Quasimodo* je odvrhnutý neprávom, je to človek schopný najhlbších citov. Inscenácia celý čas balansuje v dvoch rovinách: snovej i realistickej. Herci-tanečníci sú vo výraze presní, a tak sledujeme gradáciu, ktorá vrcholí vo veľkom emočnom finále. Základné myšlienky, ktoré si súbor prepožičal z románu, preniesli nielen do roviny príbehu, ale aj do výrazu (emócií). Výberom choreografických zložiek a znakov si presne rozkreslili všetky postavy a ďalej každý tanečník pridával iné variácie, ktoré len potvrdzovali dobré zvládnutie jeho postavy. Z formálneho hľadiska je *Quasimodo* jednoduchou inscenáciou. Režisér a choreograf Lech nepotreboval vonkajšie efekty ani veľkú výpravu. Bol náznačkový, o to však prístupnejší. Dôraz kládol na techniku svojich hercov, ktorú len prehlboval emočným naplnením. V ich príbehu sa celý čas konfrontovali krása a škaredosť, komickosť a tragickosť. Zaujímavé na tom však je, že sa pohrávali aj s detailmi, vyhrávali tanečné variácie dynamicky a nikdy nezabú-

dali na myšlienku, ktorú chceli tlmočiť. Ak by sa inscenácii *Quasimodo* malo niečo vyčítať, tak je to možno jedine výber hudby, resp. technické prevedenie tejto zložky. Aj keď Glassove a Amarov skladby nenarúšali myšlienkovú rovinu inscenácie, predsa na momenty pôsobili cudzo a povedome z iných produkcií. Jednotlivé situácie boli oddeľované aj hudobnými motívami, a práve preto sa občas stávalo, že prechody pôsobili ostro, nevyplývali, resp. do seba nezapadali. Samozrejme, v ideálnom prípade by si inscenácia vyžadovala pôvodnú hudbu, ktorá by vznikala paralelne so skúšobným procesom. Napriek tejto osobnej výhrade je *Quasimodo* vysoko estetizovaná inscenácia, ktorá zapôsobila natoľko, že sa stala víťazom Scénickej žatvy 2002. Určite posmeľ aj ďalšie tanečné súbory vyššou skúšobných sál a predviesť svoje tanečno-divadelné umenie.

*Tanečné divadlo STYLE, Bánovce nad Bebravou, Quasimodo, réžia, choreografia a libreto: J. Lech, kostýmy: L. Grachová, scéna: Style, tancujú: R. Božíková, M. Dvorský, V. Mekýšová, I. Kosibová, Z. Danišová, V. Striežencová, M. Margolien, L. Bielíková, L. Grachová a ďalší. Δ*



# Netreba stavať hierarchie

Vladislava Fekete

Priamy podnet na rozhovor s Jurom Lechom, študentom posledného ročníka choreografie baletu na Hudobnej a tanečnej fakulte VŠMU, vyšiel z jeho víťazstva na tohtoročnej Scénickej žatve. Po dlhšom čase (vlastne prvýkrát) sa oceneným predstavením stalo tanečné divadlo inšpirované literárnou predlohou Viktora Huga *Quasimodo*.

**Tanečné divadlo na Slovensku nie je neznámy pojem, ale aj tak sa o ňom málo vie a píše. Preto ma vždy prekvapuje, keď sa u nás niekto rozhodne pre štúdium choreografie. Aká bola tvoja cesta k choreografii?**

Spontánne som začal tvoriť už od mala (asi od piatich rokov), keď som si doma rozprestrel deku, predstavoval si, že je to javisko a vytváral som určité „kreácie“. Divákov mi robila celá rodina a či chceli, alebo nie, museli mi zatlieskať. Myslím si, že každý rodič sa poteší, keď jeho dieťa otvorí kúsok zo svojho vnútra. Možno sa to začalo práve vtedy. To, že pohyb je estetickým výrazovým prostriedkom a niečo tlmočí, som sa dozvedel o pár rokov neskôr, pomenovať som to vedel až v pätnástich rokoch, keď som mal potrebu pracovať s ľuďmi a založiť tanečné divadlo, vtedy ešte tanečnú skupinu. Predchádzala tomu aj skutočnosť, že od deviatich rokov som hrával divadlo a neskôr som začal aj režisovať (malé deti, potom mládež a nakoniec dospelých). Prešiel som teda aj tzv. divadelnou tvorbou, kde som získal, samozrejme, veľké skúsenosti. Začal sa mi prelínať tanec s divadlom. Keďže som mal rád divadelnú aj tanečnú tvorbu, chcel som skúsiť tvoriť „dve v jednom“, čo trvá dosiaľ. Myslím si, že ma to uspokojuje. Postupne, ako každý umelec, ktorý chce nasávať vždy niečo nové, tvorí niečo nové, aj ja som sa zdokonaľoval v tanečných technikách, vytvoril niekoľko celovečerných tanečných projektov a po niekoľkých objektívnych impulzoch vyskúšať štúdium choreografie som prešiel prijímacími skúškami a pomaly končím toto štúdium. Myslím si však, že to podstatné pre mňa sa ešte len začína... Aj pedagóg hlavného predmetu mi povedal, že naučiť niekoho choreo-

grafickému remeslu sa nedá, že človek to musí mať už v sebe. Cestu k choreografii som nehľadal, ale našli sme sa navzájom a možno sa ešte stále hľadáme, čomu som rád, pretože nemám pocit, že vrchol môjho poznávania už nastal.

**Mám pocit, že médiá, ale aj sami divadelníci, akosi obchádzajú tanečnú produkciu, a pritom tu vznikajú hodnotné diela, ktoré v ničom neostávajú za zahraničnou tvorbou. Čo by sa asi muselo stať, aby sa nabúrala hierarchia, v ktorej už príliš dlho dominuje činoherné divadlo a len potom prichádzajú do úvahy ďalšie podoby divadla?**

Hoci vieme, že všetko sa začalo inštinktom, gestom, mimikou, výrazom, čiže neverbálnymi prejavmi, divadlo od svojho vzniku príberalo prvky monológu, dialógu, spevu a iné verbálne zložky. Divák bol na tomto princípe vychovávaný, a tým akoby sa zatláčalo pohybové opísanie textu. Je tu síce ešte pantomíma, ale tá používa trochu iný princíp vykresľovania deja ako tanec. V tanci musíte vedieť aj to, akým tanečným prvkom naznačíte danú situáciu. Všetko má svoj podtext. Divák bol pri divadle vedený slovom a pohybom, ale v pohybovom tanečnom spracovaní musí v sebe spracovávať podtexty z daného pohybu. Z toho usudzujem, že vnímanie bolo pre takéhoto diváka ľahšie, a tým dával prednosť predstaveniam, kde dominuje verbálny prejav. Takže časom sa skoro vytratila podstata toho, čo bolo na začiatku: pocit z gesta, výrazu a hlavne pohybu. Dalo sa asi povedať, že divadelníci majú divadlo a tanečníci tanec. Formálni tanečníci neuznávajú, keď sa



v tanečnom predstavení príliš vyhráva (výrazovo) a divadelníci oddeľujú tanečnú zložku od dramatickej. Naopak, môžeme povedať, že súčasní tanečníci presadzujú do svojich diel prvky herectva a súčasní divadelníci prvky tanečného pohybu. Myslím si, že zaradenie tanečného divadla do celkového divadla nie je novinkou, o ktorej by sa dalo polemizovať. Pokiaľ sa v diele nachádza „dramaturgické zastúpenie“, môžeme hovoriť už o divadle. S týmto má viacero súborov (ktoré sa pomenovali ako tanečné divadlo) problém. Názov žánru sa nezhoduje s vytvoreným dielom. Treba si asi dobre naštudovať najväčšieho reformátora tanca Jeana Georgesa Noverra a jeho *Listy o tanci a baletoch*, ktorý v 18. storočí napísal to, čo by mal dnes, v 21. storočí, obsahovať dejový tanec. Pravda, až na malé výnimky. Na Slovensku je málo súborov, ktoré sa venujú tanečnému divadlu, ale

Cestu k choreografii som nehľadal, ale našli sme sa navzájom.

myslím, že tie, ktoré sú, sú na dobrej ceste. Treba sa len ukázať. Viem, že aj divadelníci začínajú používať čoraz viac pohybu a neverbálnej komunikácie v divadle. To smeruje ani nie tak k vyabstrahovaniu a alternovaniu situácií v diele, ale k tomu, aby mal divák možnosť vychutnať svoj pocit pri sledovaní diela. Všetky divácke pocity vyplývajú z estetického stvámenia choreografa či režiséra. V zahraničí sú síce nejaké „vzory“, ktoré považujem za výnimočné, ale keby ľudia neboli zaslepení, tak uvidia veľmi kvalitné a neopísateľné kúsky aj na Slovensku. Asi ich treba len podporiť. Keď sa kedysi povedalo divadlo, každý si hneď predstavil činohru, no mám pocit, že dnes sa väčšina pýta: Aké divadlo? Takže netreba stavať nijaké hierarchie, ono sa to vystaví samo. Novým formám a žánrom treba ponechať voľný dych.

**Možno by nebolo zlé upresniť nejasnosti: tanečné divadlo a pohybové divadlo. V čom sú rozdiely, kde sa prelinajú, aké využívajú techniky?**

Všetko vyplýva z názvu. Obe podoby by mali obsahovať dramaturgické zložky. Tanečné divadlo je divadlo, ktoré pre svoje stvárnenie používa tanečnú techniku. Interpret a choreograf by mali mať aj určité znalosti z danej techniky: ako vniesť do tanečného prvku výraz a pocit, vedieť prepojiť tanečné variácie chronologicky, dynamicky, s výrazom v danej myšlienke. V tanečnom divadle sa využívajú aj pantomimické prvky, ktoré by nemali presakovať na povrch. Pohybové divadlo nemusí vôbec používať tanečnú techniku, skôr sa pohráva s priestorom, znakmi, symbolmi a výrazom, poprípade pantomimou. V pohybovom divadle sa viac

## Novým formám a žánrom treba ponechať voľný dych.

využívajú verbálne prejavy, nie sú však podmienkou. Môžeme si, napríklad, predstaviť produkciu, ktorá používa rovnakú hudobnú predlohu v pohybovom aj tanečnom divadle (ak je použitá hudba): v pohybovom divadle hudba viac dokresľuje javiskový pohyb, v tanečnom divadle je hudba dokreslená prvkami. Obe divadlá však používajú hudbu na vytvorenie alebo dotvorenie atmosféry. Keď ide o scénický priestor, tanečné divadlo je napriek využitiu tanečných techník odkázané na daný priestor a jeho vytancovanie a pohybové divadlo si dokáže poradiť aj s náročnejším, netanečným, maximálne obmedzeným priestorom.

**Na Slovensku tempo diktuje zopár choreografův. Máš pocit, že parketa je prístupná pre všetkých (a hlavne tých začínajúcich)?**

V niečom sa chceme prispôbiť zahraničiu, tak prečo nie aj v tomto? Poznám choreografův, ktorí sú pre mňa vzorom a od nich si diktujem tempo ja sám. Nie sú zo Slovenska. Dnes slovenských choreografův väčšinou udrží komercia. Áno, tí, ktorí sú dobrí, pracujú s umeleckými hodnotami. Od týchto si rád nechám diktovať tempo. Myslím si, že priestor je vytvorený pre všetkých, len získať peniaze na umelecké dielo je ťažké, a tým pádom sa aj presadiť, pokiaľ fungujete nekomerčne. Čo treba teda uprednostniť?

**Divadlo, ktoré tancuje, verus tanečné divadlo! Nemyslíš si, že súčasné divadelné megaprodukcie deformovali názor, okrem iného, aj na tanečné divadlo?**

Ak sa „mega“ chápe ako predstavenie vystavané na základe preexponovaných efektov, obrovskej výpravy a neskonaleho množstva zmien, ktoré sú tu len preto, aby diváka neuspali, a popri tom absentuje dej, myslím si, že ide o predstavenie šité na mieru diváka, ktorý asi potrebuje raz za čas vidieť niečo, z čoho by bol len vizuálne ohúrený. Ale v tomto prípade, podľa mňa, nejde o tanečné divadlo, ale o tzv. show.

**Kde na Slovensku môžeme objaviť tanečné divadlo v jeho čistej forme/podobe?**

Niekedy je problém v tom, že súbory, amatérske či profesionálne, vytvoria iba jedno dielo, o ktorom sa dá povedať, že je to tanečné divadlo, a nepokračujú kontinuálne v tejto činnosti. Iné zase majú názov tanečné divadlo, a ich predstavenie nemá ani náznak tanečného. Ale napr. profesionálne teleso Štúdio tanca Banská Bystrica už vytvorilo

niekoľko kvalitných inscenácií, ktoré mali známky tanečného divadla. Sú tu aj Tanečné divadlo Bralen a amatérske Tanečné divadlo Atak Bratislava, ktoré sa orientujú na tanečné divadlo.

**Vnímaš svoje tanečné divadlo STYLE ako priestor, kde sa môžeš vyskúšať pred tým, než vstúpiš na profesionálnu scénu?**

Určite som sa na vytváraní choreografií v tanečnom divadle STYLE naučil za dvanásť rokov veľa. Na druhej strane som paralelne pracoval a pracujem s niekoľkými profesionálmi. Sú tam rozdiely. Profesionál všetko, čo od neho chceme a očakávame, musí vedieť a čaká za to adekvátne finančné ohodnotenie. Aby dosiahol výkon profesionála, musí amatér do svojho voľného času investovať najmä ochotu, ktorá je ocenená len záverečným potleskom diváka. Ale niekedy to vie amatér podať s lepším citom. Odráža sa to aj na výsledku predstavenia. V tanečnom divadle je dôležitá okrem iného aj tanečná technika a aby sa amatér dopracoval k profesionálnemu prevedeniu, musí – rovnako ako profesionál – drieť.

**Tanečné divadlo STYLE vzniklo ako krúžok moderného tanca. Akými transformáciami prešlo?**

Začali sme komerčnejšími choreografiami, pri ktorých sa vystriedalo mnoho členov. Po dvoch

rokoch činnosti žil súbor rok len na tréningoch. Po návrate zo základnej vojenskej služby som sa rozhodol, že súbor premenujem na tanečné divadlo, práve kvôli žánru. *Otrok hudby* bol prvý celovečerný tanečný projekt, kde sa „vychutnal“ pocit hrania a tancovania. Potom sa to začalo pomaly rozbiehať. Nasledovalo *Svetlo* s biblickým motívom o Ježišovi, *Tíň v duši* – alegorický boj dobra a zla, *Terassa 1775* – téma inkvizície a upaľovania bosoriek, *Normálny život* – filozofické myšlienky o neustálom boji pohlaví o vedúce postavenie vo vzťahu, *Snehulienka* – tanečná rozprávka venovaná detskému divákovi a naposledy *Quasimodo*. Samozrejme, odtancovali sme si aj nejaké objednané choreografie. Vytvorili sme pohybové videokompozície *Slepá mucha* a *Mat Múz*, kratšie javiskové kompozície *Lucinka*, *Čakáreň* a iné.

**Do akej miery sa môžete spoľahnúť na Mestské kultúrne stredisko? Poskytujú vám iba adekvátne skúšobný priestor, alebo sa spolupodieľajú na vašich produkciách aj ako organizátori?**

Vždy sa v tomto štáte nájde niečo, čo treba zmeniť. Samozrejme, teraz som pesimista, nie k lepšiemu. A preto nevieme, ako to bude ďalej s priestormi, pretože budova nepatrí MsKS. No zatiaľ priestory máme a nie je problém dohodnúť sa s organizátormi o ich využívaní.

**Zvyčajne všetci inklinujú k štúdiu tanca (mám na mysli štúdio ako priestor). Ty si sa rozhodol pre divadlo. Vidíš v tom nejaký rozdiel?**

Je ideálne, keď je k dispozícii štúdio so zrkadlom, madlom a baletizolom. My máme k dispozícii malú zrkadlovú sálu, ale väčšinu času strávime na javisku s baletizolom. Je to väčší priestor a hlavne ma inšpirujú divadelné priestory, javiskové kúty – všetko, čo k tomu patrí (divadelné svetlo, ale aj ten pach). Páči sa mi tvorivá atmosféra na javisku.

**Ako pracuješ so svojimi tanečníkmi? Predpokladám, že nikto z nich sa tancom neživí, a predsa sa vám podarilo dotiahnuť pohyb na profesionálnu úroveň.**

Teraz mávame zriedkavé, ale pravidelné tréningy. Väčšina tanečníkov sú vysokoškolační. Tréning považujem za spôsob, ako dostať telo do formy (tréning klasického tanca, rôzne techniky moderného tanca, improvizácie, a i.). Za taký krátky tréningový čas chceme stihnúť veľa. S tanečnými, pohybovými improvizáciami nemáme problém, pretože na tom náš súbor vyrastal. Samozrejme, vopred mám predstavu

# A ešte niekoľko chvál

o tom, čo bude obnášať najbližšia skúška. Buď tvoríme spolu, alebo sa tanečníci nechajú unášať mojim návrhom, alebo sa hádame, ale k veci. Som veľmi rád, keď spoluplytváme a konfrontujeme jednotlivé variácie, prvky, scény, výrazy a gestá. Vtedy sa ubezpečujem, že sme naladení na jednej frekvencii.

**Quasimodo bol pre mňa zaujímavý najmä preto, že dobre známy Hugov román neilustroval. Vznikol paralelný príbeh, ktorý, samozrejme, nezapieral inšpiráciu. Ako bojuješ proti popisnosti, najväčšiemu „zlu“ tanečného divadla?**

V tanečnom divadle je naozaj ťažké vytvoriť dielo tak, aby bolo zrozumiteľné, a pritom nie príliš popisné. Samozrejme, román, ako je Hugov, bol rozsiahly a spracovať ho na javisko pre tanec, bez veľkých zmien scén, v únosnej dĺžke trvania a zachovať popri tom aj dramaturgickú líniu, bola pre mňa skúška. Bol rád, že sa to nakoniec podarilo. Keď tvorím, chcem nahrádzať dialógy a monológy pohybom, symbolmi a znakmi, ale zároveň sa na dielo musím pozeráť očami nielen tvorcu, ale aj diváka. A nesmiem zabudnúť ani na rôznorodosť diváka. Divák by mal prečítať z daného diela presne to, čo chcel choreograf (autor) povedať, a musí byť zachovaný presný pocit z daného obrazu, dejstva, scény či mizanscény.

**Už si uvažoval nad tým, čo by si chcel dosiahnuť na poli tanečného divadla?**

Teraz najviac myslím na svoju diplomovú prácu *Margot*. Tentoraz som si zobral námet literárnej predlohy A. Dumasa *Kráľovná Margot*. Som ponorený do tohto diela. Jedno by som však chcel, aby som uspokojil aj tanečníka, aj divadelníka. ▽

V poslednom čase som priamo nezažila veľa slávnostných večerov, väčšinou ich – podobne ako zábavné programy neslávnivej úrovne – poznám skôr z televízie. Tohtoročný „zábavno-relaxačný program pre divadelníkov a pamätníkov Scénickej žatvy“ *Možno príde aj Bednárik!* Jozefa Krasulu a Juraja Hegera však prekonal všetky očakávania mojich „chabých“ skúseností. Bol vtipný, gustiózny, divadelný, poučný, tklivý, zábavný, mal koncepciu a bol o niečom. Počnúc komentátorom Jurajom Hegerom (bývalý člen Divadla Úsmev z Bratislavy) a živými „sprievodcami“ osemdesiatimi ročníkmi Scénickej žatvy – súboru 6P pri DZ Partizánske končiac. Na Hegerove vedomostné ankety a spôsob ich realizácie len tak rýchlo nezabudnem. Či už na tú veselšiu o najtypickejšom účastníkovi Scénickej žatvy alebo na tú „serióznejšiu“ o najstaršom účastníkovi Scénickej žatvy, ktorá prerástla v búrlivý potlesk a tichú poklonu všetkých divákov Miškovi Adamovi Kováčovi. Z celej sály stojacich divákov totiž nakoniec ako jediný zostal stáť na mieste po tom, ako si do svojich sedadiel sadla pomenšia skupina dám pri čísle tridsať päť. Ako sa Miško Kováč priznal, na Scénickú žatvu pravidelne chodí od roku 1947. Svoje scénické Zlaté zrnko si právom zaslúžil. Podobne ako súbory, ktoré SZ vyhrali jedenkrát. Pre tie „celebritnejšie“ (dve a viac ocenení) Rada pre neprofesionálne divadlo pripravila Zlaté klasy a pre Jozefa Bednárika Zlatú otiepku. (Všetky ceny – zrnká ručne maľované manželkou Jozefa Krasulu.) Nedá sa tiež zabudnúť na divadelné vstupy členov súboru P6, ktorými komentovali osemdesiat „civilných“ rokov Scénickej žatvy. K vrcholom ich vystúpení nesporne patrilo pohybovo-spevácke znázornenie deväťdesiatych rokov. Samostatnosť Slovenska „oslávili“ hymnou,

Vystúpenie ministra kultúry ČR Pavla Dostála.



Foto: M. Knappová

v ktorej spievaní a tancovaní sa striedalo ľavé, to „pravé“ ľudové krídlo v krojoch a pravé, to „nepravé“ ľudové krídlo v teenedžerskom oblečení. Ich „večný“ spor o správnu interpretáciu „slovenskosti“ typicky „slovensky“ (bitkou) vyriešila až jedna zo „silnejších“ farieb vlajky. K divadelným vrcholom večera však celkom určite patrili ukážky z niekoľkých ocenených inscenácií. DS J. Chalupku z Brezna sa predstavil *Hriechom* J. G. Tajovského (réžia Ľ. Majera), Študentské divadlo pri FF UPJŠ Prešov *Tip top biotopom* K. Horáka (réžia K. Horák), Divadelné združenie Partizánske *O snoch, krídlach a psovi Hurikánovi* I. Hanzlíka a J. Krasulu (réžia J. Krasula), DS Hviezdoslav Dolný Kubín *Hviezdoslavovou Hájnikovou ženou* (réžia S. Lavrík), DS Disk Trnava kolektívnu inscenáciu *A čo?* (réžia B. Uhlár) a Z divadlo zo Zelenča *Maupasantovou Gulôčkou* (réžia V. Bednárik). Od tých najstarších inscenácií až po mladšie všetky až prekvapujúco rezonovali nielen poetikou, ale aj čistotou jazyka a myšlienkovým prínosom. Mal čo povedať tak klasický brezniansky *Hriech*, ako „protištatné“ (protikomunistický) naladená diskárska inscenácia *A čo?*.

Súčasťou večera bolo slávnostné odovzdávanie ocenení Slovenským strediskom AITA/IATA pri príležitosti 80. výročia vzniku Scénickej žatvy. Bol to večer, na ktorý sa naozaj nezabúda.

Dagmar Inštitorisová

Inzercia ▼

## KNIŽNÁ REVUE – dvojtyždenník o nových knihách

*Dvojtyždenník je určený čitateľskej verejnosti, ale aj vydavateľom, kníhkupcom a pracovníkom knižníc. Ťažisko obsahovej náplne je sústredené do troch hlavných oblastí: informačnej, kritickej a reflexívnej. Všetky spomínané aktivity slúžia na to, aby vyvážené odzrkadľovali knižné dianie a vývoj knižnej kultúry na Slovensku.*

**V najnovšom čísle Knižnej revue č. 24, ktoré vyšlo 27. novembra, si môžete prečítať:**

- recenzie na knihu spomienok V. Šikulu *Tam, kde sa cesta skrúca*, z pôvodnej tvorby prinášame recenzie J. C. Hronského *Predavač talizmanov*, E. Stredňanského *Drsné chlapecké spovede*, P. Janíka *Buď vôňa tvoja*, z prekladovej tvorby vám priblížime román afganského spisovateľa A. Rahimiho *Zem a popol*, román I. Calvina *Stromový barón* a satirické dielo M. Bulgakova *Diaboliáda*.
- literárnou džungľou vás bude sprevádzať už v 12. pokračovaní Dr. Mabuse
- ukážku z nového prekladu J. Zambora veršov A. Achmatovovej, ktoré vychádzajú v zbierke *Biely kŕdeľ* s ilustráciami A. Modiglianiho
- rozhovor s prozaičkou a prekladateľkou Vierou Švenkovou

*Ak si chcete dvojtyždenník Knižná revue objednať, predplatné na rok je 208 Sk (26 čísel á 8 Sk), polročné predplatné 104 Sk (13 čísel). Objednávku posielajte na adresu redakcie.*