

Žatva, detsko-dramaticky tvorivá

S odstupom času sa príše ťažko. Človek už nemá potrebný či patričný nadhľad, skôr chladný odstup, ktorým racionálne pomenúva súvislosti.

Tohtoročná *Scénická žatva 2014* mala svoje špecifiká, ako, ostatne, stále. Bol to 92. ročník a chcel zanechať odkaz. Zanechal ho o globálnom stave sveta, ale zanechal aj odkaz o smerovaní Scénickej žatvy v lokálnom zmysle slova.

Opäť sme našli tradičné, ale v prevedení či formulovaní témy aj netradičné inscenácie, ktoré vychádzali z dramatickej tvorivosti a zastupovali základné umelecké školy, divadlo pre dospelého diváka, ktoré sa opiera o klasický dramatický text, ale aj recitátorov Hviezdoslavoho Kubína.

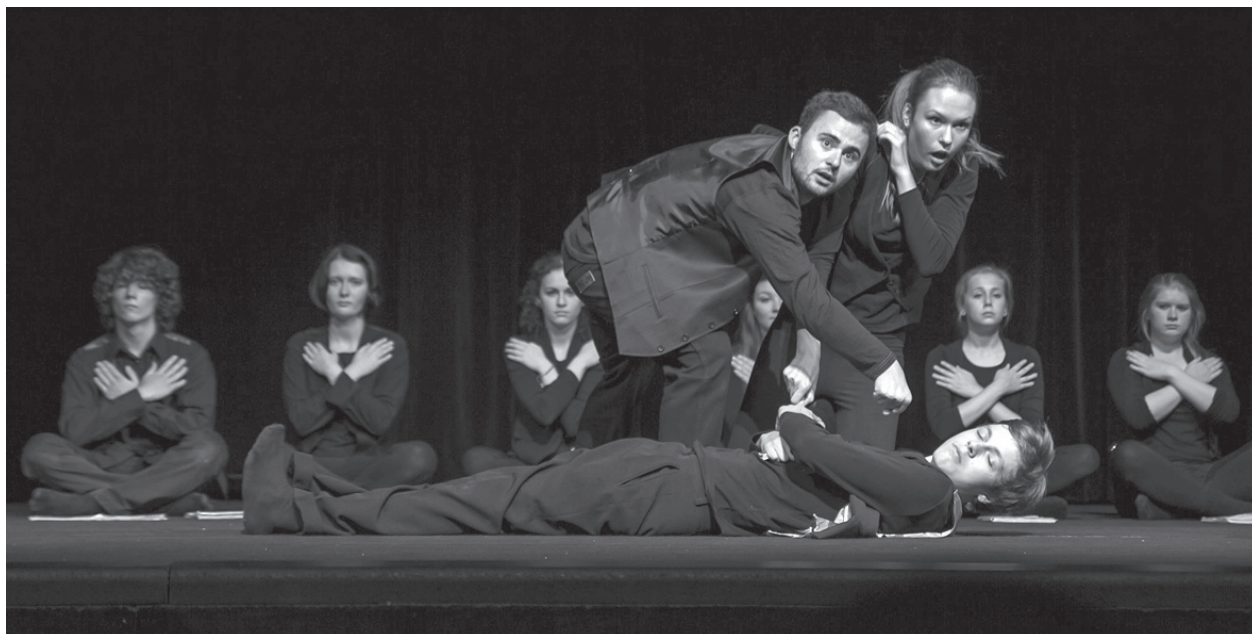
Tie inscenácie, ktoré sa dotkli atypických aj typických tém tínedžerov, vychádzali z prozaických a poetických predlôh, ale aj z inovatívneho bedekra o jednom meste; videli sme však aj čisté autorské divadlo. Predstavenia sa nepodobali ako vajce vajcu, ale zachovávali si vlastnú a rôznorodú poetiku. Počet súborov mládežníkov hrajúcich pre mládežníkov bol však väčší ako počet dospelých hereckých skupín. A preto im venujem prvú časť tohto príspevku o inakosti Žatvy 2014.

Divadlo Lano z Bratislavy si vytvorilo vlastnú adaptáciu románu o autistickom chlapcovi s názvom *Christopher*. Autorom i režisérom adaptácie bol Matej Čertík. Súbor Lano si zvolil rôznorodý spôsob rozprávania príbehu. Podstatné však bolo najmä epické zachytenie putovania a vnútorných stavov. Na jednej strane tu vystupoval hrdina sám za seba ako jeden herec, ale vytváral ho aj kolektív hercov, ktorý hovoril o jeho vedomí, vnímaní a myslení. Aj žánrovo sa inscenácia odvíjala rôznymi smermi. Od obyčajného vnútorného rozprávania monológov až k detektívke. Deti samotné boli v inscenácii objektom i subjektom, rozprávačom, ako aj hlavnou postavou. Napriek snahe skladať pútavý príbeh, hoci on sám osebe je dramatický, sa nedarilo udržať gradáciu ani napätie, no najmä tempo či dynamiku. Dráme sa občas strácala dráma. V jednoduchom sivom svete kostýmov žiarila myseľ, možno svojská a výstredná, malého Christophera v oranžovej čapici. Tá sa stala jednoduchým, no ľahko nápomocným

poznávacím znamením, kedy je Christopher sám a kedy je jeho svet rozdrobený na mnoho malých Christopherov. Ale voľba témy – toho, čo sa vymyká, čo je svojské, živé, a nevmetí sa do škatúl ohraničení – výborne sadla veku interpretov aj ich skúsenosti. Na herecké prevedenie je to iste náročnejšie, a preto je pomoc v podobe zobrazenia hlavného hrdinu spoločne skupinou akosi pochopiteľná, priam akceptovateľná a vítaná, nestrácajúc z pamäti fakt, že je to aj dramaturgicky zaujímavá voľba.

Iným príkladom spôsobu rozprávania o svete mladých, a iným nielen formou, ale aj témou, bola iste inscenácia *Projekt: vzťahy* divadelného súboru *Čiarový kód veľ. L z Bratislavy*. Dámy pod vedením Petry Hulinovej hľadajú inšpiračné zdroje v pohybovom a možno pomaličky aj fyzickom divadle. Zvolili si formu nabalujúcich sa etúd na rôzne zadania – vzťahy, slovo, hudba, emócia, farba, kontakt. Takto prepojené etudy hovorili o formovaní našej minulosti, našich vzťahoch a dosahu na budúcnosť..., resp. súčasnosť. Dotýkali sa živej témy, toho, čo určuje naše reálne vzťahy. Akoby postupne mapovali vývin jednotlivca; od jeho závislosti od iných, neschopnosti, či vlastne nemožnosti fungovať, až po absolútnu samostatnú dokonalosť – slobodu pohybu. Inscenácia mala pomerne voľnú štruktúru, ktorá prechádzala od poetizujúcich obrazov dýchajúceho stvorenia, času, detstva až po obrazy, ktoré zaťažila reč. Síce prirodzená a, chvalabohu, nezvratná súčasť vývoja ľudstva, ale pre inscenáciu vlastne vôbec nie nutná. Tam, kde hudba a tanec dokážu stvoriť poéziu na javisku, vie byť slovo aj zbytočné (utláčateľ, či dokonca zbytočný „dopovedávač“ toho, čo divák už dávno odčítal). Inscenácia je však autentické svedectvo zážitku a emócie, ktoré samy sebou prinášajú mladé interpretky a, vlastne, aj zdravej úprimnosti vlastného bytia s kultivovaným pohybom v priestore i s témou (seba)prijatia.

Celkom iný divadelný druh reprezentoval *DS Manócska z Galanty*, a to z celkom jednoduchého dôvodu. Bolo to bábkové divadlo *Červená čiapočka*, ktoré však vedelo komunikovať rovnako s dospelým i detským divákom. Bol to svet hravosti, humoru a nekonečných nápadov, ktoré by



TRMA-VRMA, Poprad – Poprad mám rád



DISK, Trnava – Opuľentná sviňa

sa dali čoraz viac a viac rozvíjať. Priznávali divadlo, hrali sa s divadelnou konvenciou a jej porušovaním. Mohli by sme hovoriť, že na divadelnej forme, na detailnej a presnejšej práci sa isto dá pracovať, ale samotný fakt hravosti a neskutočne zaujímavej výtvarnosti, navyše s názorom a interpretáciou postáv Červenej čiapočky, zrazu prekryvali všetky nedostatky, ktoré sú viac formálneho a skúsenostného ako tematického či obsahového charakteru. Rozprávočka dokázala roztomilo odhaliť aj invenčné divadelné postupy, kde náhodnosť nebolo badať. Takáto Červená čiapočka je riadna fiškuska...

Tému ženskosti, dievčensťva, dokonca i nevery, ďalej pohrávanie s ľudovou témou a motívom periny i toho, čo sa deje pod ňou, si vybrali v súbore *Modré divadlo z Vrābel*. Inscenácii dali aj jednoduchý a zrozumiteľný názov *Spod periny...* Hrajú príbehy nielen spod periny, ale hrajú sa s perinou, v perine, na perine, s perím, o perine. Štyri dámy sa stali Marienkou, ktorá čakala na svojho jediného Kuba. Pripomínalo to postupy súčasného nemeckého divadla, kde hrdina je zásadne kolektívny, zásadne sa na seba podobá a správa sa jednotne. Tieto Marienky miestami dodržia jednotné správanie a reakcie, ale zároveň túžia byť odlišné. Tvorcovia sa hrajú s vedomím, že sú to štyri ženy čakajúce na toho istého Kubka, klamára. Alebo sú to zároveň štyri podoby jednej z tej istej ženy, nevieme prečo, rozštiepenej. Zvádzajú svoje malé boje oňho, prežívajú a predstavujú si, čo a ako sa s ním deje na jeho potulkách svetom. V duchu už hromžia na náhodnú princeznú, ktorá môže Kubkovi ruku vyhrať, ak on zabije draka, čo ju ohrozuje. Osamelé dievčatá si Kubov pohyb, pobyt a zážitky predstavujú, predhrávajú, a tým sa udržia v napätí čakania, konania i dúfania. A niekedy aj zúfania. Inscenácia využíva rovnako

model ukazovania povedaného, ako aj priamej divadelnej skratky. Má parametre hravosti, ale aj hendikey, ktoré sú súčasťou samotnej štruktúry inscenácie.

Svet ľudovej slovesnosti, ale zároveň aj akási paralela s Faustom si vybrali v *Divadle Gong*. Inscenácia *Čertov švagar* vychádza z adaptácie rozprávky Boženy Němcovej, nie je však od nej závislá, naopak, je vo veľkej miere samostatná. Inscenátori, najmä režisér Peter Varga, využívajú čo najširšiu možnú škálu žánrov. V inscenácii je všetko. Je to putovačka, detektívka, je to genderové objavovanie sveta asociálnosti. Ale je to aj sociálne a politické divadlo, niekedy aj sexuálne či sexistické, ale vždy kdesi v pozadí cítiť, že ide o rozprávku. S prekvapivým vzťahom dobra a zla. Paradoxne, azda málokedy v dejinách sa stretne s tým, že postava čerta je nositeľ pravdy, dobra a morálky. *Čertov švagar* je tento pozitívny príklad. A samozrejme, preto rozprávka alebo posolstvo sa končí v tomto rozprávkovom duchu. Napriek (alebo kvôli?) multizánrovým pohrávaniam je inscenácia istým spôsobom trochu rozpačitá. Ťažko sa hľadal jej kľúčový či iný systémový modus. Medzi jednotlivými žánrovými skokmi boli akési medzery a fugy, čosi, čo nedovolilo inscenácii fungovať úplne slobodne. A najmä zrozumiteľne.

Z rodu inscenácií, ktoré ako svoj hlavný prostriedok využívajú princípy detskej divadelnej tvorivosti, bol súbor *TRMA-VRMA* z Popradu. Ich počín má aj iný a možno ešte dôležitejší rozmer, ako len inscenovanie vtipného a hravého divadelného kusa *Poprad mám rád*. Inscenácia vychádza z textu, ktorý vydali práve v škole, kde divadelný súbor pôsobí. Je to hravá, vizuálne pútavá kniha a takto chceli v škole spraviť aj inscenáciu. O Poprade sa dozvedáme od havranov – rozprávačov. Hovoria nám

o miestnych unikátoch, ale aj „neunikátoch“, sprevádzajú nás historickými pamiatkami i súčasnými signifikantmi. Medzi nimi sa splieta aj milostný mikropribeh. Zároveň sa kdesi objavujú a ožívajú aj historické popradské súvislosti, prepojené so súčasnosťou. Zjavne išlo o dielo, ktoré vzniklo kolektívnou tvorbou. Chvalabohu. Má v sebe nápad, hravosť a sociálny charakter, ktoré zasahujú aj iné, ako divadelné sféry. Takto by som sa mohla a chcela učiť o každom meste Slovenska. Divadelné prostriedky sa tu prirodzene snúbia, prepletajú od ilustrácie k náznaku, od štylizácie až ku skratke. Pracujú s ironickým komentárom i opisom minulosti a súčasnosti. Nie v každom historickom období vznikla vhodná, zásadná udalosť na opis minulosti a prepojenie so súčasnosťou. Tam, kde sa to však podarilo, šlo o príjemné zdívdelenie histórie s pointou v súčasnosti v akomsi kontextovom rozšírení vnímania sveta.

Do *Krajiny koní* sme sa dostali s inscenáciou *DDS Prvosienka zo Zákamenného*. Inšpiráciou k ich pohybovej inscenácii tikajúceho a zastavujúceho sa času bola swiftovska alúzia. Bola to inscenácia ansámblového typu. Presná a zorganizovaná, aká sa len tak ľahko nevidí. Dynamická, zložitá, s filozofickou nadstavbou. Ukážka dôsledného vedenia k pohybu, presnosti, súhre s celým kolektívnym telesom. Napriek všetkej brilantnosti pohybu, tanca, skladania vizuálnych obrazov sa zdalo, že počas predstavenia na Scénickej žatve sa deti – interpreti – nevedeli uvoľniť. A napriek pohybu a tancu pôsobili zavretu, neslobodne... a najmä nie veľmi šťastné z tanca. Je však náročné organizovať ansámbl s niekoľkými desiatkami členov. Jeho vedúcej Zuzane Demkovej sa to podarilo, a nielen tentoraz.

Mládežníckou inscenáciou, ktorá otvorila tie najtajnejšie Pandorine skrinky a uvoľnila všetky skryté besy, sa stala inscenácia na motívy rozprávky Hansa Christiana Andersena *Káčatko*. Rovnomennou ostala aj inscenácia *Divadla Sob na ceste z Levíc*. Videli sme v nej niekoľko „škaredých“ káčatiek, ktoré nahlas pomenovávali svoju identitu, orientáciu, komplexy, nedocenenia, traumy. A tieto „nedostatky“ alebo skôr inakosť postupne odhalili všetci interpreti. Od



DS Bodka, Veľký Krtíš – Genesis

sivého neutrálu v kostýmovaní inscenácie prechádzajú do pestrého oblečenia, ktoré ich charakterizuje ako samostatné osobnosti. Od všeobecnosti a všednosti kráčajú interpretačne ku konkrétnemu problému, problémiku alebo aj problémisku. Od masy sa vyčleňuje individualita, ktorá chce a túži byť akceptovaná ako osobnosť. Samostatná a výlučná. Silnou zložkou inscenácie bol pohyb a pohybová kultúra, a hneď za nimi emočný náboj a sugescia hereckého prejavu. To, čo inscenácii, krátkej inscenovanej „básni“ chýbalo, bola bodka. Pointa. Výrazná a zásadná, rovnako intenzívna ako prvá časť inscenácie.

O pôvode vecí, vzťahov a citov. O zranení, ktoré sa rodí v detstve a kdesi v dospelosti sa prelomí, hovorila aj inscenácia *Genesis* v podaní detského recitačného kolektívu *DS Bodka z Veľkého Krtíša*. Inscenácia bola ako prelievajúce sa vlny melúcich sa obrazov. Slobodných, asociatívnych, občas využívajúcich text. Ten má možno až ezoterický rozmer. Sú to emočné vzruchy, obrazy pohybového charakteru, ktoré však občas nebezpečne sklznu k istému moralizovaniu, poučovaniu a neslobode. Vtedy nastal problém. Červeno-biela farebnosť asociovala spojenie dobra so zlom, zranenie so zrením, utrpenie s vášňou. Boli to obrazy, ktoré sprevádzali prechod z nevinného sveta detí do sveta dospelých. Tvorcovia možno až príliš



Gaspargo, Liptovský Mikuláš – M. McDonagh: Osamelý západ

okato upozorňovali na potrebu prítomnosti lásky v tomto procese. Je to vlastne volanie dieťaťa po pozornosti a citlivosti dospelých. Alúzia na knihu pôvodu alebo toho, od čoho sa odvíja celý ďalší život, isto nebola náhodná, avšak sugestívne obrazy pričasto striedali moralizujúco poučné tendencie, ukryté v texte. Možno je Bruno Ferrero čitateľnejší na papieri ako v javiskovej podobe. Energia súboru je však nezameniteľná a silná. Inscenácia ako celok fungovala v opakujúcich sa modoch a moduloch tém, v cyklickosti a návratoch. Dostala sa kdesi medzi Tanatos a Genesis, medzi dve hranice bytia.

Medzi dvomi hranicami bytia sa ocitlo aj predstavenie *Kým kohúty noc zaženú* v podaní *DS Zasesmelendve* z Nitry. Divadlu poézie sa súbor venuje úplne systematicky. Toto bola ich ďalšia úvaha, ako inscenovať a pracovať s poéziou – Erbenove balady: Svadobná košela, Vŕba, Holúbok. Prejav súboru vytváral veľmi celistvý a emotívny obraz. Občas divák nadobúdal pocit, že sa blíži od zvukového a svetelného divadla k súčasnému pohybovému divadlu. To sa totiž stalo výrazným výrazovým prostriedkom inscenácie. Dokonca by sme mohli hovoriť o súčasnom kontaktnom tanci, ktorý azda najlepšie slúžil a napomáhal tlmočenie atmosféry. Interpretky sa dotýkali sveta záhrobia, ako to už v baladách býva, a zároveň mužsko-ženského vzťahu. Muža na javisku však reprezentoval iba jeden hudobník, ktorý príznačne zvolil ako jediný nástroj gitaru, tiež špecificky upravenú i špecificky používanú. Tvorkyne využívali v najmožnejšej miere silu a atmosféru zvuku, ale aj svetla. Pracovali so scénou, kde dominovala hĺna, čo v súvislosti s posmrtným svetom vôbec nie je odtažitá idea. Vytvárali svet snový, rovnako ako svet hrôzy. Striedajúce sa príbehy žien zvýraznili jednoduchými prostriedkami. Šlo o vytváranie obrazov, atmosféry, možno i na úkor akéhosi konkrétneho konfliktu. Budovala sa viac „dramatickosť“ ako dramatické napätie. Bola to inscenácia, ktorá sa hrala s našimi zmyslami a citmi, rovnako ako s našimi predstavami.

Všetky juniorské a mládežnícke inscenácie, ktoré hrali tínedžeri pre tínedžerov, mali ten istý stavebný základ, resp. spôsob práce. Bola to dramatická tvorivosť alebo skôr pohybovo-vizuálne divadlo, pričom možno len pozitívne zaznamenať vzťah k textovému materiálu, ktorý nemá prirodzene dramatický základ. A možno pochvalne hodnotiť odvahu boriť sa, skúmať a pretvárať práve prozaický, nedramatický, ale tematicky neskutočne náročný materiál. Vedomí si úskalí, s vervou sa púšťali tvorcovia a tvorkyne do postupov a procesov, ktoré nie sú ľahké ani v kamennom divadle a ani pri dlhej hereckej či režijnej skúsenosti.

Celkom inak, až na jednu výnimku, pristupovali tento rok na Scénickej žatve k dramaturgii textu divadelní harcovníci, teda dospelí, ktorí siahli po hrách už renomovaných autorov a dramatikov.

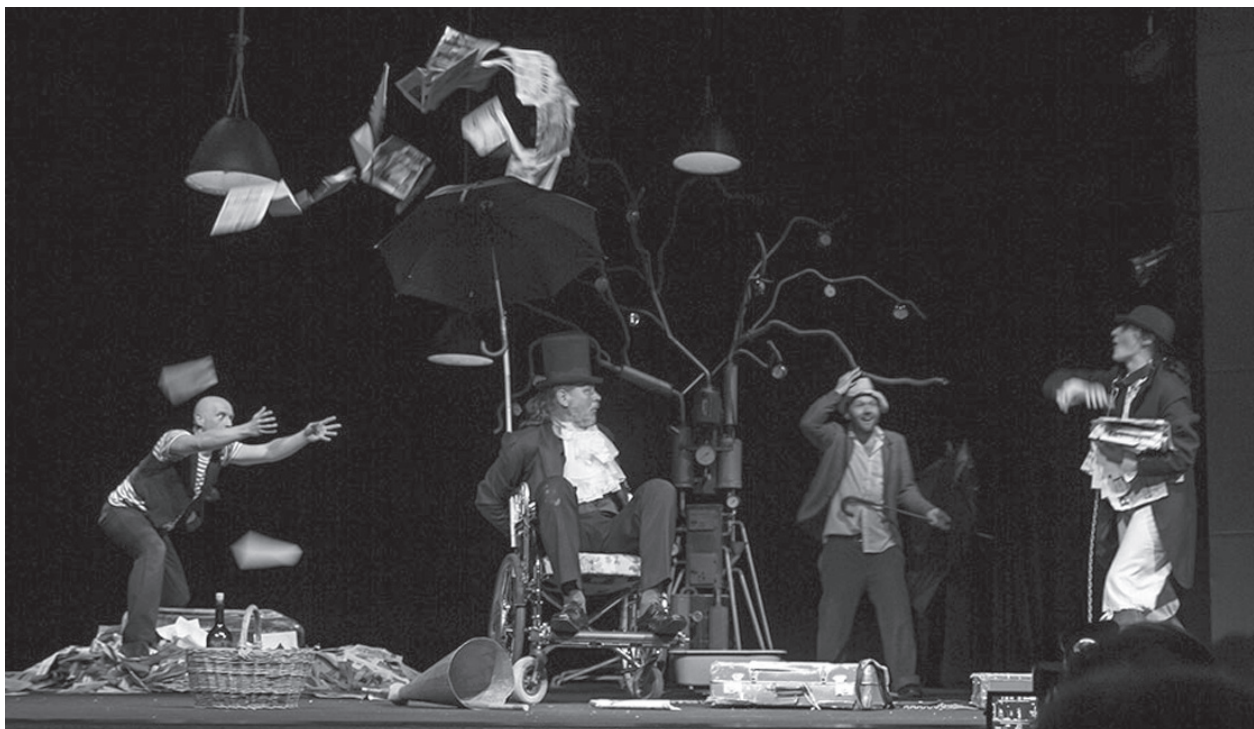
Jednou z inscenácií, ktorá sa opierala priam o ikonický text, bolo aj *Čakanie na Godota* od *Samuela Becketta* v podaní divadla *Homo Fuge* z Púchova. Kým ostatné sezóny sa venovali doslova výskumu Ghelderodeho a jeho hier, a nachádzali v nich intertextuálne prepojenia, tentoraz sa dotkli existenciálnej témy. Ich inscenáciám dominuje (aj dominovala) výtvarná zložka. Aj v tomto prípade sme našli výrazné scénografické črty. Vizúálne spodobenie stromu, toho miesta večného čakania dvoch tulákov od Juraja Špaleka, tematizovalo čas. Pred nami stál strom času, ktorý ho odratúval. Čas, ktorý stojí a zároveň sa neskutočne snaží utiecť, resp. ktorému sa snažíme utiecť my. V réžii Antona Šulíka sa zrodilo výsostne herecké divadlo, ktoré nechávalo vyznieť Beckettov text. Réžisér vstupoval doňho bez radikalizujúcej nadstavby, dôsledne sa ho držal. Možno



DDS Prvosienka, Zákamenné – Do Krajiny koní

viac ako existenciálna rovina hry vynikla doslova sociálna rovina, dokonca aj politická. Herecké obsadenie Michala Vidana ako Estragona a Juraja Luhového ako Vladimíra bolo dobrou voľbou. Ich prejav sa v jemných náznakoch už približoval klauniáde, zároveň však stále rezonovali dôležité tóny textu. Ich hereckí partneri, Peter Bednár ako Pozzo a atypicky v postave Luckyho žena, herečka Zdenka Luhová, vytvárali istý protipól. Obsadenie herečky do mužskej postavy sa nestalo zásadným kľúčom interpretácie, neprelomilo sa k žiadnemu nežiaducemu feministickému či inému výkladu. Skôr naopak, vytváral sa dojem neutrálnosti, ktorá je v takom prípade vlastne nutná. Inscenácia má zjavne lokálne silný a konkrétny presah. V martinskom prostredí možno bola oklieštená o veľmi konkrétny aspekt problematiky, ale na jej sugestivite to nič neubralo. Bolo to divadlo klasické, činoherné, v intenciách textu. Ničím ho nechcelo prehlušiť, a tým násilne interpretovať.

Text *Martina McDonagha: Osamelý západ* patrí k jedným z mnohých dobre napísaných hier tohto dobre príušceho Íra. Dobre hrajúci súbor *Divadla Gasparego* siahol tiež po existenciálnej téme, kde sa nad násilím, agresiou, nemorálnosťou však uvažuje komickým či tragikomickým spôsobom, a ani čierny humor tu nie je cudzí. Koncepcia sa držala klasického činoherného uvažovania. Tvorcovia sa nesnažili dospieť k nejakej všeobecne platnej metafore. Inscenácia využívala v rovnakej miere naturalistické i realistické prostriedky, opierala sa najmä o herecké výkony Heleny Hajkovej (Girleen), Lubomíra Rašiho (Coleman), Maria Kermieta (Otec Welsh) a Stanislava Štočíka (Valene). Hra je nášmu slovenskému naturelu blízka drzosťou i kontrastom sveta viery a morálneho pokrytectva. Osobné súperenie, absolútna strata akejkoľvek morálky, len prazvláštna obmena morálneho kódu sa zhmotňujú v hereckom a scénografickom riešení. Otec Welsh sa stáva tragikomickou figúrkou, ktorá nezvláda nápor a tlak, no spoločnosť nevníma jeho deštrukciu. Napriek dobre vybudovaným situáciám a ich vtipným, rovnako ako emotívnym riešeniam sa inscenácii stala zvláštna vec. V istej fáze sa vytvorila miera odstupu, ktorá zabraňovala, aby



Homo fuge, Púchov – S. Beckett: Čakanie na Godota

jej emočný vzruch prešiel cez rampu. Dôsledné, presné, vymyslené riešenia akoby nedovoľovali emočne splynúť s inscenáciou. A možno šlo len o momentálny stav, ktorý nie je závislý od miesta a času hrania, ale od nastavenia divákov. Gradácia, postupné reakcie, hravosť, to všetko bolo prítomné, ale možno tu bol malý, drobný problém odovzdania, či zapálenia diváka. Hra by si vyžadovala ešte väčšiu a neočakávanejšiu hravosť. Tvorivý tím síce pracoval s humorom, gagom, štylizáciou i psychologickým realizmom veľmi umne, a tak nevznikali nevyvážené miesta. Zvládanie žánru je pri týchto inscenáciách však naozaj neľahkým orechom. Zostať v rovine nebulvárnej, tematicky zásadnej, a predsa ostať s humorným tragikomickým nadhľadom,

je výzva. Gasparegu sa to podarilo. Réžia nebola v rámci prostriedkov novátorská, ale k tomuto textu absolútne adekvátne.

Inscenácia, ktorá sa napokon stala aj víťaznou, bola *Opulentná sviňa* v podaní *Divadla Disk z Trnavy*. Tvorcovia použili svoj tradičný spôsob narábania s textom. Opäť ide o voľne improvizované a fixované tematické bloky a výstupy na rôzne témy, ktoré prepája azda práve názov inscenácie. Kto je vlastne opulentná sviňa? Alebo sme už na hrane opulentnosti všetci? Doba sama osebe je opulentná sviňa? Takéto otázky sa objavujú stále. V inscenácii sa používa expresívny jazyk a rovnako aj expresívne obrazy. Opäť sú to výseky reality. Výseky povýšené na metaforu.



Divadlo Lano, Bratislava – Christopher



Teater Arrièregarden, Dánsko – Everything has been said, they say



Gong, Bratislava – Čertov švagor



Sob na ceste, Levice – Káčatko

Možno je to svet po postapokalyptickej katastrofe, kde už vidíme len jeho zvyšky, kde len márne môžeme snívať o levanduľových poliach. Od témy generáčnej výmeny, ktorá dominovala v niekoľkých ostatných inscenáciách, sme pri transgendrových, mužsko-ženských, možno banálne vzťahových témach. Je to ilúzia aj dezilúzia lásky. Jej absencia a márnosť. Cez rodinné modely a ich dekonštrukcie, cez osamelé ženy robia tvorcovia s režisérom Blahom Uhlárom výskum opulentnosti. Aj dekadencie. V divadelnej skratke, ktorú vyplňajú, opäť raz, desivým posolstvom. Je to svet ukotvený kdesi medzi Rabelaisom a Beckettom. Svet čakania na lásku, lebo láska už nie je. Svet, kde ženy nechcú rodiť deti, ale definitívne pracovať; kde deti, ktoré prichádzajú na svet, raz isto urobia nejaký atentát na vlastných rodičov. Opäť raz. Inscenácia má svoju futuristicko-domácku vizuálnosť. Sme v laboratóriu, rovnako ako na zničenom území, kde je vstup zakázaný. Inscenácia má aj napriek voľnému viazaniu obrazov známky štruktúry – od privátneho k verejnému, od osobného k spoločenskému. Nie je prfťažlivá na prvú mocninu a aj jej opulentnosť je skôr reflexiou opulentnosti. Paradoxne, lásky. Opäť raz.

Hostujúcou inscenáciou bol *Testosterón* českého Divadla Point. Inscenácia si publikum získala veľmi hravo, ale predsa len sme asi našou Scénickou žatvou rozmazaní. Chutia nám inscenácie, ktoré majú názor, ktoré nechcú len pobaviť. Videli sme na scéne šesť talentovaných hercov, ktorí sa ocitli v komédii, kde sa divadlo nezrodilo. Vtedy napadá divákovi len jedno, prečo sa na to musí pozerat? Mohol by vlastne aj odísť, ale to by nebolo taktné. Na jednej strane toľko výborného hereckého potenciálu a na druhej strane jasné poznanie, že nešlo o divadlo v zmysle analýzy a pochopenia sveta, ale o divadlo, ktoré chce vedome zabávať. A tvorcovia použili aj také prostriedky. Je možné, že divadelná sála Národného domu je priveľká na to, aby vznikala komorná, decentná hra hercov. V tomto priestore sa rodila hra, kde sú herci, kvôli dialkou odtlačenému publiku, nútení „tlačiť na pílu“ a za každú cenu si získať smejúceho sa diváka. Málokedy sa nájde naraz na javisku toľko hereckého talentu ako tu. A málokedy sa môže ich talent len trošku zneužiť na zábavu, čo nie je trestné. Predpokladáme, že aj autor titulu chcel, aby to bola naozaj dobrá konverzačka. Nie je však nutné robiť hru „hlúpejšou“, akoby sama chcela byť. Ale veď, ono sa nestrieľa. Je to len hra.

Tohtoročný komponovaný program recitátorov mi ani neprichodí vhodné opísať. Jeho vznešenejšiu a akúsi plnohodnotnejšiu podobu sme videli až v septembri v SND, kde režisérka Jaroslava Čajková nechala vyznieť básne a ich interpretov, a nie svoj politický pocit a postoj ako Miloš Lauko pri réžii v Martine. Tam sa mu podarilo jednotlivé texty, ale aj interpretov nevhodnými prostriedkami vyhodit' z konceptu tak dôsledne, že diváci nemali šancu vnímať silu textov, ktoré ony, aj interpreti majú.

Žatva si kráča a ide. A ktosi správne poznamenal: aby sme sa nestali detskou dramatickou tvorivosťou navždy. Možno je to výzva, že je čas vrátiť sa k textu, ktorý má pevnú štruktúru, vrátiť sa k početnejšiemu zastúpeniu súborov dospelých hercov. Možno je čas pátrať po našich vlastných hrách. A možno je čas prehodnotiť rámce, možnosti a cesty detskej dramatickej tvorivosti, ale pri tom všetkom nezabíjať hravosť. Myslieť na to, kde sa končia všetky zasiatke, ktoré sme investovali do detí.

MIRIAM KIČIŇOVÁ
Foto: Erik Bartoš

Tvorivé zlomy Blaha Uhlára

Vrcholné ocenenie v oblasti amatérskeho divadla – *Cena za tvorivý čin roka* – sa udeľuje jednému súboru na Scénickej žatve za najlepšiu inscenáciu, resp. prednes. V tomto roku 2014 navrhol odborný lektorský zbor udeliť cenu *Divadelnej skupine (DISK) Trnava* za inscenáciu *Opulentná sviňa* v réžii dlhoročného kontroverzného a aj kontroverzne vnímaného profesionálneho režiséra *Blahoslava Uhlára*.

- Prvé záznamy o vás nachádzame v bulletinu XII. Hviezdoslavovho Kubína, číslo 1, z ktorého sa dozvedáme, že ste vystúpili na Chalupkovom Brezne v októbri 1965 v inscenácii poézie *Jána Kostru: Našiel som nožík rybkou*. Režirovala ju vaša mama *Gabriela Uhlárová* v Ružomberku na Ludovej škole umenia. Je to záznam dôležitý, lebo hovorí, že pochádzate z rodiny, ktorá sa divadlu intenzívne venovala, že ste sa umelecky školili už od svojho školopovinného veku a že v inscenácii ste vystupovali ako mím. Čo sa vám podarilo načerpať z domáceho prostredia pre divadlo, čo si doteraz markantne uvedomujete?

Asi najskôr podporu, a teda nezabraňovanie v tvorbe. Tak to musím priznať. Otec ma síce od útleho veku viedol k recitácii a postrehol, že je vo mne istý kus exhibicionizmu, pretože so staršími súrodencami to nerobil a už v prvom ročníku základnej školy som na „recitačných pretekoch“ recitoval. Išla sova na tanec – doteraz sa pamätám, ako sa mi od trémy celý čas triasli nohavice –, ale nedostával som nijaké poučky, nevtlkali mi do hlavy nijaké reguly. Snád len pri tom recitovaní, ale tvorbu, ktorú som robil „nezávisle“, do tej mi nijako nekafrali a myslím, že to bola tá najväčšia podpora. Boli to vlastne estrády, ktoré sme so spolužiakmi našťudovali vari od roku 1963, usporadúvali sme večerné premiéry v škole a mali sme veľmi slušnú návštevnosť. Až mi nejde do hlavy, ako sa to všetko dalo spraviť bez pedagogického dozoru.

- Poézia a pantomíma sa nesú aj ďalej vašou režijnou tvorbou. Vidieť to na fragmentárnosti inscenácií, obraznosti, práci s javiskovou metaforou, divadelnou skratkou. Nikdy ste sa však nehlásili k tvorbe čistej žánrovej formy divadla poézie alebo pantomímy. Prečo?

Akosi sa mi to nežiadalo. Ako mládežník som robil estrády a pantomímu, neskôr veselohry, a ako poslucháč umeleckej školy som sa už usiloval profilovať ako tvorca divadelných inscenácií. A potom, koncom osemdesiatych rokov som prešiel na programovú dekompozíciu a používanie všemožných postupov.

- Vyštudovali ste divadelnú réžiu a začínali ste ako profesionálny režisér v štátnom Divadle pre deti a mládež v Trnave, kde ste rozvíjali nielen javiskovú poetickosť, ale aj spevňovali si svoj občiansky postoj prostredníctvom umeleckej tvorby aj ovplyvňovania kolektívu, a to nielen v tvorbe pre dospelých, ale aj pre deti. Aké najvýraznejšie hodnoty a poznanie ste si odniesli zo svojho trnavského pôsobenia do ďalšej tvorby?

Keď som prišiel do DPDM Trnava, asi som ani nevedel režirovať. Postupne som sa naučil nerežirovať herca, ale zisťovať, kedy on na scéne skutočne koná. To bolo pre mňa najsilnejšie. A pritom som... mnohokrát režiroval do úmoru, takže ani nebolo možné, aby herec po toľkých pripomienkach bol schopný reálne a prirodzene konať.



To bola škola, ktorú som si musel dať sám. Sám – teda bez pedagóga, pretože bez herca by som sa to nikdy nenaučil. Až časom som zistil, že nie každý herec má schopnosť reálne na scéne existovať. Tuším je ich aj vcelku menšina. A až keď som, sám neviem ako, dokázal vnímať a rozlišovať predstierané a reálne emócie, asi až vtedy som sa stal tým režisérom, čo som dnes.

- Teda režisérom, ktorý zanechal dramatikov a ich tvorivé výstupy – divadelné hry. Asi od roku 1986 ste sa začali v tvorbe inscenácií viac opierať o herca, jeho vnútro, výpoveď a o dramatickú situáciu. Čomu pripisujete tento zlom na vašej umeleckej ceste?

Môže to byť aj moja netalentovanosť v čítaní a pochopení divadelných hier. Pamätám si, že ma svojho času očaril Moliérov *Tartuffe*, ale asi pol roka mi trvalo, kým som pochopil, o čom to chcem robiť. Vždy som závidel režisérom, ktorí boli schopní vymenovať desiatku hier, ktoré by mohli začať režirovať ihneď. Ja som nemal nikdy nijakú. Dost som sa autorom vzpierať i vďaka dobovému stavu, keď mali divadelníci nepísanú povinnosť inscenovať politicky vysoko postavených dramatikov. Ale hlavnou príčinou bolo asi to, že najviac ma očarilo, keď som zaznamenal naozajstné a silné emócie hercov na scéne. Pri „normálnom“ divadle to mohlo vzniknúť až po mnohých skúškach alebo vôbec, a tu to mohlo vzniknúť na každej skúške. Nemuselo, ale mohlo. A ten okamih je pre mňa v divadle najsilnejší. Keď ma herec dojme pravdivosťou, presvedčivosťou či intenzitou citového zážitku. Z tohto hľadiska som sa dal na cestu ľahšieho odporu, ale k tomu všetkému treba pripočítať aj fakt, že som nikdy nebol v divadle, kde by mali okamžite obsadenie na každú postavu, od šestnástročnej dievčiny po rôzne charaktery a typy. Robiť som mohol vždy len s pomerne malým súborom a tomu som jednoducho musel prispôsobiť svoju tvorbu.

- Najslávnejšie obdobie vašej práce v amatérskej tvorbe tak patrí druhej polovici 80. rokov. Boli ste lektorom divadelných dielní Osvetového ústavu, kde vznikli zaujímavé prezentácie, s DISKOM ste vytvorili prelomové a nezabudnutelné inscenácie *Ochotníci*, *TANAP* a iné, vytvorili ste si umelecký program a manifest. Pokladáte ich aj vy za zlaté roky svojej práce s amatérmi?

Už to asi tak bude. Boli to hrdinské časy. A nielen v práci s amatérmi, prelomové inscenácie sa podarili aj v profesionálnom divadle. To bol výtrysk viacročne



Pred divadlom Stoka, 1977

zadržovanej energie dvoch tvorivých ľudí – Miloša Karásku a mňa. Takže odpovedám – áno, a nielen s amatérmi.

• **V roku 1990 ste sa rozhodli zanechať umeleckú a sociálnu istotu profesionálneho kamenného divadla a vybrali ste sa „cestou rozbitých zrkadiel“. Čo vás vypudilo, resp. vyprovokovalo k tomuto osudovému ťahu?**

Tak toto je asi najtragickejšia časť môjho života. Občas si bohorúhačky povzdychnem, načo prišla tá „nezná revólúcia“, mohol som byť ako ostatní, v systéme divadiel platených z verejných zdrojov a nevidel by som v tom nič nedemokratické. Bolo by to pre mňa normálne, ako to bolo do roku 1989. Ale túžba po nezávislosti bola vo mne od počiatku a v tých časoch som podľahol svojej naivite, že divadlo prestane byť riadená inštitúcia a financovaná z verejných zdrojov, ale vráti sa do rúk občana, ergo oddelí sa od štátu. Nuž ale, tak ako cirkvi, ani divadlu sa to nepodarilo. V prvom prípade je to o smutnejšie, že to bola jedna z požiadaviek Novembra '89. Ja som „veril v tvorivosť ľudí“, (to som tuším uviedol do bulletinu mojej prvej inscenácie s ochotníkmi pod názvom Ochotníci s podtitulom Jedna sezóna ochotníckeho súboru) a veril som aj v schopnosť ľudí spravovať si svoje veci. Táto druhá viera mi síce ostala, ale pochopil som, že ľudia o ňu nestoja. Takmer všetci tvorcovia sú radšej v organizáciách spravovaných verejnou správou (štátnou, župnou alebo mestskou), kde majú oné potrebné istoty; výmenou za občasný zásah vládnej moci do autonómnosti rozhodovania a tvorby. Toto sa mi doteraz ťažko prijíma. Ak by som to dokázal prekonať, možno by som aj ja mohol „vcelku slobodne“ tvoriť a mať zabezpečené financovanie tvorby. Ach, bože!!!

• **S divadlom Stoka, ktoré ste po revolúcii založili, sa spájajú vrcholné aj priepastné zážitky vášho umeleckého života. Už ste neboli len režisérom, ale aj riaditeľom divadla. Čo vás v týchto pozíciách najviac prekvapilo a poznačilo?**

Prekvapilo a ranilo ma, že slovenskí divadelníci nemali nijaký záujem oddeliť divadlo od štátu, naopak, intenzívne pracovali na svojom prísnom podriadení. V tom som slovenský národ neodhadol. Myslel som si, že aj ostatní zmyšľajú tak ako ja, ako slobodní občania. Nebolo to tak a keďže som sa nedokázal otočiť a plávať týmto smerom, stal som sa odpadlíkom a narušiteľom vládnucej idylky. To ma diskvalifikovalo v naoko slobodnej spoločnosti, ktorá pochopila, že takouto cestou ísť nemožno a stal som sa jej príťažou. Moje úpenlivé lípnutie na nezávislosti už bolo pre

nich brzdou v úspešnom napredovaní v zhode s aparátom, a tak som sa stal nepriateľom už nielen aparátu, ale aj vrstvy, ktorá sa deklarovala ako neaparátna. Nekonečné zháňanie financií ma pravdaže vyčerpávalo, čas na tvorbu sa zmenšoval a neaparátna vrstva, aby dokázala moje pomýlené konanie, začala financovať všetky herézy, ako je to už v politike zabehané. A aj pre „vlastných ľudí“ som sa stal tým, kto ich okráda o peniaze, a to už bol úplný koniec. Zostávalo mi už len recitovať si spolu s veľkým Hviezdoslavom, ktorý bol tiež začas riaditeľom Tatra Banky v Dolnom Kubíne:

— Takto, jak som, ach, človek bezvládný,
bez moci, pridať dôraz svätohnevu
a pohoršeniu výkon odplaty:
keď vývodit zriem zlobu, podlosť skviet sa,
a pravdu klesať, pykať nevinu:
čo môžem proti...? Do prs vzbúrených
pozapriem päste — skloním biednu hlavu
a horkosť duše v slzách vylievam — —

• **Autorské divadlo vo svete a na Slovensku, i v amatérskom divadle existovalo aj pred vami. Vy ste ho však v 80. rokoch preniesli do činoherného divadla nielen amatérskeho, ale aj profesionálneho. Ako by ste definovali autorské divadlo svojho pracovného a režijného štýlu?**

Ja si myslím, že rozdiel je... vo filozofickom prístupe. Pánboh mi odpusť takéto vznešené slovo, ale tak nejako to cítim. Podstata mojej práce bola v tom, že téma budúcej inscenácie sa pomaly rodila a vyhmätávala počas tvorby. Dovtedy, a aj doteraz, žije predstava, že režisér musí vedieť, čo chce. A teda, že musí vedieť, o čom bude inscenácia. Že pravda je, skrátka, vopred daná. S týmto som ja mal vždy problém. Možno sa dá zjednodušene povedať – nikdy som nevedel, čo chcem. Alebo – vždy som vedel, že chcem mať na scéne pravdivé emócie a hlboké a silné významy. Ale ako to dosiahnuť... to som vlastne nevedel. Myslím, že iné autorské divadlá hľadali len cesty, ale cieľ výpovede mali, čo si ja pamätám, vždy stanovený. „Abych neřekl něco, co nechci slyšet,“ hovorieval Jan Werich. Pre mňa bol vždy najväčší objav, keď sa povedalo čosi neznáme, čo sa muselo v tom okamihu a na tom mieste povedať bez toho, aby to niekto určil, dovolil, schválil; keď to bolo zároveň objavom. Tak sa mi vidí, že k tomu treba dosť empatie. V slovenskom divadle bolo niekoľko pokusov o autorskú tvorbu podľa mojej metódy. Niektoré sa podarili, ale napokon sa tvorcovia vracajú k programovej tvorbe, teda k realizácii vopred napísaného textu a ak nechajú hercovi voľnosť, tak len v ceste k vopred stanovenému cieľu. Nadalej sa bojíme slobodnej tvorby svojich spolupracovníkov.

• **V rozhovore pre Javisko v roku 2007 ste uviedli, že „divadlo je viac než človek“. Herec sa vo vašich inscenáciách neraz stáva objektom, ktorý stráca ľudskú dôstojnosť (inscenácie v Ukrajinskom národnom divadle, ale aj DISKu). Nemyslíte si, že zachádzate niekedy pri práci s hercom a jeho narábaním na javisku za hranicu etiky?**

Priznávam sa, že takúto reakciu som nikdy nepredpokladal. Akosi beriem pôsobenie herca na scéne vždy ako hru a takéto priame stotožnenie... hmm..., teda tak to nevnímam.

• **A ako vnímate návrat k amatérskym divadelníkom DISKu a druhú spoluprácu s nimi?**

To už bolo niečo iné. Áno. Niečo celkom iné. Aj veselé, aj smutné. Po tom, čo som prišiel o všetko, čo som v živote vytvoril (viem, že je to nabubrené, ale je to pravda),

„dostal“ som možnosť zaliezť do pivnice na okraji krajského mesta, v ktorom som pred veľa, veľa rokmi začínal v centre a v parádnej budove. Ale vzal som to ako Abrahám. Iste som sa musel zmieriť s tým, že v intenzívnej profesionálnej tvorbe už nebudem môcť pokračovať, napokon, tie posledné roky Stoky mi to už ani neumožňovali. Voči ochotníkom z Trnavy mám neustále dlh, pomohli mi v tom podstatnom – v roku 1986 sa so mnou pustili do autorskej tvorby a neskôr so mnou vydržali, takže je tu odo mňa voči nim možno aj určitá povinnosť.

Ale keď som v roku 2007 trávil čas v pivnici, tvoriac a budujúc budúce štúdio, po večeroch, sobotách i nedeliach, využíjúc to, čo zostalo po Stoke (zapájal som elektrické rozvody k reflektorom, prešival drapérie na výkryty, vrátil do stien a napínal lanká, stolársky upravoval praktikáble...), mal som všelijaké sentimentálne pocity. Mal. Keď som to totiž prežíval v roku 1992 v Stoke, mal som perspektívu dennodennej koncentrovanej profesionálnej tvorby. Teraz som však vedel, že staviam len preto, aby sme mohli niekde uviesť premiéru. Už tu, skrátka, nebola tá veľkolepá vysnívaná perspektíva. Ale, napokon, cieľ tejto práce sa predsa len rozšíril, z čoho logicky vyplynulo, že daný priestor nebude slúžiť len na premiérovanie, ale bude sa pravdepodobne zaplňať častejšie. A tak vznikla dohoda, že súbor uvedie jedno predstavenie každý mesiac, čo je, podľa mňa, v ochotníckom divadle výnimka. Pravdaže, okrem toho sa súbor zúčastní na prehliadkach, ak bude mať šťastie a na nich postúpi. Tak som nechtiac „vybudoval“ ďalší divadelný priestor; ten zatiaľ nezbúrali.

Nuž a tvorba... Je to už, preboha, osem rokov... urobili sme toho dosť. Súboru vďačím za trpezlivosť a je fakt, že z pôvodného súboru ostali už len Rampák a Brežák. Daniela Gudabová sa objavuje v iných nezávislých, ale aj komerčných projektoch a Pavol Lančarič stratil chuť s nami spolupracovať. Ale zažil som čosi celkom nové, keď sa v súbore zjavil Braňo Mosný, Trnavčan, ktorý, keď prišiel do súboru, bol prvák na VŠMU a neskôr k nemu pribudol ďalší spolužiačik.

• Ako sa vám pracuje s touto generáciou, ktorá na prvý pohľad je iná nielen vekom? Vidíte odlišnosti a špecifickosti v umeleckej práci s dnešnými mladými ľuďmi? Ako sa vám podarilo zvládnuť generačný stret v súbore?

Vôbec si netrúfam zovšeobecňovať. Asi som mal (po dlhých, dlhých rokoch) šťastie, že prišli ľudia, s ktorými je radosť spolupracovať. A to sa volá zázrak. A z hľadiska viacgeneračnosti súboru DISK... To je zaujímavé, nikdy to



Na sústredení v Novej Bani pri tvorbe inscenácie TANAP (1988)

nebol pre mňa problém. Pred mnohými rokmi by možno Eda Noruláka, ktorý hral v *Ochotníkoch*, nijaký avantgardný režisér neobsadil, ale ja som bol šťastný, že priniesol na scénu čosi urbánne zemité a autentické. Ale vždy to bolo aj vďaka tomu, že moji spolupracovníci mali záujem tvoriť so mnou a mojou metódou. Nikto sa nado mňa nepovyšoval. Takí radšej do súboru neprišli.

• Posledné dve inscenácie akoby sa odpúťali od obraznosti a vracajú sa k slovu a dialógu. Hoci vulgárnosť vám nikdy nebola v tvorbe neznámou, teraz začína prehlušovať takmer všetko. Čím to vysvetľujete?

Hm... Občas si umývam ruky a opakujem, že súboru často hovorievam: ak tam nebude ani jedno vulgárne slovo, nebudem sa hnevať. Nie je to odo mňa zbabelosť, pretože tieto slová tam naozaj prinášajú herci, takže by som mal otázku presmerovať na nich. „Podľa profesora psychológie Timothyho Jaya, ľudia kliatím uvoľňujú napätie a ventilujú agresiu.“ „Nie je vylúčené, že človek nadával skôr, než začal rozprávať.“ Primárne vnímam vulgarizmus ako niečo, čo zabraňuje fyzickej agresivite, preto neprotestujem, keď ho herci využívajú. A ak by sme sa pohybovali v kultúrnom priestore hip-hopu..., nikto by nechápal, o čom vlastne rozprávame.



DISK, Trnava – TANAP

• **Staršia generácia chtiac-nechtiac vašu tvorbu porovnáva a v posledných inscenáciách cíti čosi ako ich vyprázdnenosť. Hodnotíte to ešte ako umelecký cieľ alebo ako „únavu materiálu“?**

Milan Brežák mi vravel, že po odchode Dušana Vicena z postu režiséra súboru DISK (2006) im mnohí radili: „S Uhlárom si nezačínajte. S tým už nič nedokážete. Ten už je vyhorený.“ A pridali: „Získali sme dvakrát Cenu za tvorivý čin roka a niekoľko celoslovenských prvenstiev za inscenácie či scenáre.“ Jeden teatrológ nám s mojím bývalým spolupracovníkom Milošom Karáskom už v roku 1989 povedal: „Tá dekompozícia vám dlho nevydrží.“ A tvorím touto metódou dodnes. Jeden z tvorcov mi dokonca rovno bez obalu povedal: „Ty žiješ len z minulosti.“ Zakrátko nato, v roku 2012, som dostal Grand Prix na jednom slovenskom festivale. Nuž... o človeku, ktorý nič nevytvoril, sa nedá povedať, že žije z minulosti. On si jednoducho žije. A ten, kto niečo vytvoril, má vlastne nevýhodu... Porovnávajú ho s ním samým.

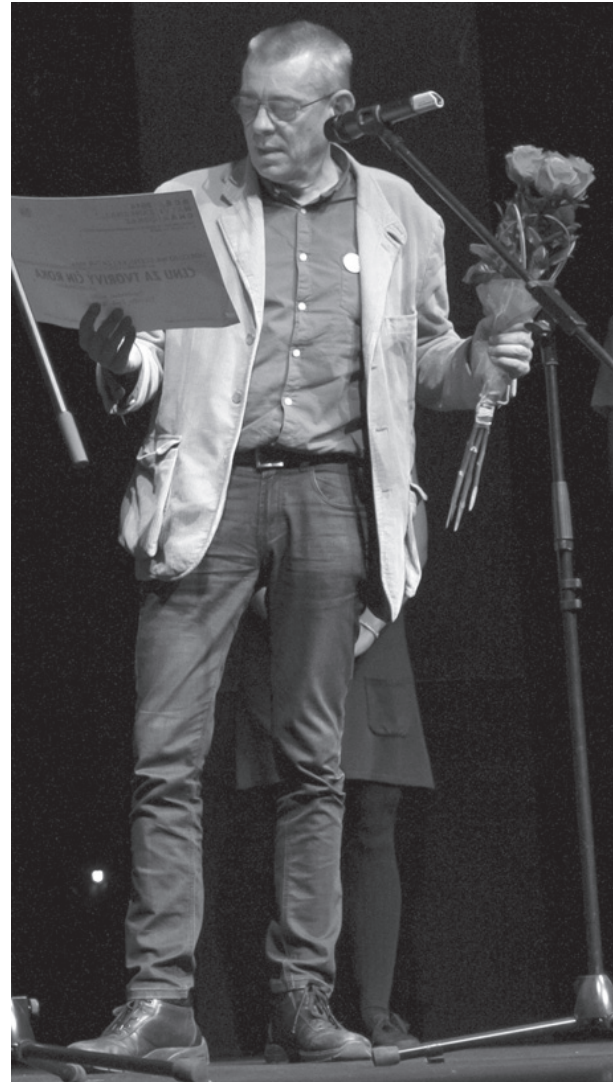
A možno je to všetko aj pravda, a je to bolestné. Súbor sa mi rozpadol, divadlo mi zbúrali a teraz hovoria, že už nie som schopný nič vytvoriť. Nuž..., čo na to povedať? Pomôžu antidepresíva?

Existuje taký výrazný fenomén, a cítim ho aj ja, že keď vznikne veľmi kvalitné umelecké dielo, veľa pozorovateľov dostane akýsi mesianistický záchvat a vo svojom prorockom tranze vyhlási nemožnosť jeho rozvoja. Ibaže tvorca môže prekračovať horizonty tvorby, no nikdy nie hodnotiteľ; ten môže prekračovať svoje hodnotiteľské horizonty. V tom je rozdiel medzi nimi dvomi. V rozhovore pre váš časopis v roku 2007 som si vypomáhal Georgeom Stephensonom, ktorému špičkové vedecké kapacity tvrdili, že kovové kolesá lokomotívy sa nemôžu pohybovať po kovových kolajniciach, lebo to popiera zákony fyziky. Teraz by som si rád vypomohol lordom Kelvinom of Largs (William Thomson), ktorý v 19. storočí vyhlásil: „Vo fyzike už niet čo nové objaviť. Pôjde už len o to, dosiahnuť čoraz presnejšie meranie.“ A zakrátko nato objavili radiáciu a nové a nové objavy. Lord Kelvin podľahol sebaillúzii, že už spoznal svet. Len taký človek môže tvrdiť, čo ešte bude a čo už nebude. Fatálne sa postavil do polohy stvoriteľa. To je rúhanie. A množstvo podobných rúhaní má na svedomí obrovské straty na životoch. Nuž tak.

Ale je pravda, že ťažšie nachádzam motívy tvorby než koncom rokov osemdesiatych a neskôr, keď to z nás po dlhoročnom dusení striekalo ako z gejzíru. Je pravdepodobné, že také vývojové skoky ako vtedy už sotva zopakujem. Ale myslím si, že pokiaľ herec je na javisku autentický, teda primárne pravdivý, tak je dobre. Zároveň môžem tvrdiť, že keby som mal normálne podmienky na tvorbu, ako ich má hociktorý zamestnanec štátneho divadla... To by ste sa pozerali!!! (Kto mi to vyvráti?)

• **Cena za tvorivý čin roka 2014 akoby tiež tieto pochybnosti vyvracala. Čo pre vás znamená?**

Je to najvyššie možné ocenenie v danom roku za umeleckú tvorbu s ochotníkmi. Zároveň viem, že ho udeľujú ľudia; kritériá nie sú exaktné a sú nemerateľné. Profesor Štefko kedysi povedal, že na udelenie tejto ceny musí byť dobrá „konštelácia hviezd“, a tak tá nám asi vyšla. V súbore sme si kládli otázku, prečo sme to dostali práve my. Samozrejme, ako paranoik som ochotný za tým hľadať mimoumelecké kritériá, ale nepoznám pozadie, tak som k ničomu nedospel. Alebo možno... najpríjemnejšie vysvetlenie – boli sme najlepší. Na moje veľké prekvapenie odovzdávanie tejto ceny uviedla aj štátna televízia v hlavnom spravodajstve a tak som si užil svojich päť sekúnd slávy (presnejšie neužil,



Pri preberaní Ceny za tvorivý čin roka 2014

nepamätám sa na to, taký som bol „dojatý“, ale videl som sa na zázname). Osobne tipujem, že porota ocenila čosi nové v súbore, čo vzniklo príchodom Braňa Mosného a neskôr Petra Tilajčíka. Ich autentické a veľmi intenzívne herectvo dokázalo inšpirovať a vybudit kolegov k výrazným výkonom, čo je ale smutné, lebo v budúcom roku budú profesionáli. A teraz čo? Profesionálny režisér sa v ochotníckom divadle na Slovensku dlhodobo toleruje, ba dokonca sa s ním počíta ako so základným kameňom, ale profesionálny herec de facto súbor v ochotníckej konfrontácii diskvalifikuje. Čo s tým?

• **Možno si na tento stav časom zvyknú nielen amatérske súbory, ale aj ich hodnotitelia. A čo vy? Zvykli by ste si ešte po umeleckých peripetiách, ktorými ste prešli, na profesionálne divadlo a pravidelnú prácu s dramatickým textom?**

Nuž... Ono sa už aj stalo. V Divadle Alexandra Duchnoviča som v roku 2012 inscenoval *Čudné odpoľudnie doktora Zvonka Burkeho* od Ladislava Smočka, samozrejme, v „rusnáčtine“ a teraz tam idem inscenovať Kaľkovu *Ameriku*. Takže som si zvykol. Aj keď – na jednej strane mi chýba sloboda, že si nemôžem robiť s textom, čo chcem, no na druhej strane nemám zúfalé okamihy, keď sa nedarí vytvoriť dobrý text, lebo ten už v tomto prípade vytvorený je.

Pripravila JAROSLAVA ČAJKOVÁ
Foto: archív a E. Bartoš

Volanie po zmene

Na Scénickej žatve sa tento rok zišla významná skupina reprezentantov amatérskeho divadla zo 14 národných stredísk **Medzinárodnej asociácie amatérskeho divadla (AITA/IATA)** európskych krajín, združených v jej stredo európskej sekcii. Slovenské stredisko AITA/IATA v spolupráci so Stredo európskym výborom (CEC) AITA/IATA pripravili na tohtoročnej Scénickej žatve pracovné stretnutie, ktorého ústrednou témou bolo ďalšie smerovanie tejto inštitúcie.

V medzinárodných výboroch AITA/IATA dlhé roky pracovala a pracuje aj **riaditeľka Národného informačného a poradenského strediska pro kulturu (NIPOS) v Prahe Mgr. Lenka Lázňovská.**



• **Vaše meno je celé desaťročia spojené s českou partnerskou organizáciou Národného osvetového centra – NIPOS. Nemáte pocit, že svoju životnú a pracovnú energiu ste mohli venovať inej oblasti a inej inštitúcii?**

Som už vo veku, keď pomaly môžem bilancovať a aj bilancujem. Uvedomujem si, že od absolvovania vysokej školy (1974) až doteraz som bola v jednej inštitúcii, hoci sa ona zložito vyvíjala. Nebola to však len jedna inštitúcia, ale tri, i keď na jednom mieste. Nastupovala som do Ústavu pro kulturně výchovnou činnost, ktorý bol v roku 1990 zrušený, a na základe konkurzu som „prešla“ do Informačného a poradenského strediska pro místní kulturu, kde som bola tajomníčkou útvaru ARTAMA a v roku 2000 som stala jeho vedúcou. V roku 2002 inštitúcia dostala súčasný názov a od roku 2008 som jej riaditeľkou. Keď si teda uvedomím, že celé roky som vlastne na jednom mieste, môže sa zdať, že je to nudné, žiadne dobrodružstvo, že keby som menila miesta, spoznávala by som nových ľudí, témy a že som akoby uzavretá v takmer klaustrofobickom prostredí. Ja si to však nemyslím, lebo keď som potrebovala do funkcie riaditeľky podrobný životopis o celoživotnej praxi, zistila som, že som vystriedala viac ako desať profesií na rôznych miestach.

• **V 80. rokoch, keď Osvetový ústav v Bratislave a Ústav pro kulturně výchovnou činnost v Prahe užšie spolupracovali, ste boli vedúcou útvaru vzdelávania, no po čase sme sa spolu ocitli na poli amatérskeho divadla. Ako došlo k tejto zmene?**

Po niečom, čo by malo blízko k amatérskemu umeniu, som túžila od samého začiatku, od môjho nástupu do zamestnania. Najprv som bola edičná referentka v útvere ZUČ, ktorý vtedy viedol Zdeněk Jírový, kde som mala na starosti vydávanie divadelných textov. Neskôr som pracovala v časopise o záujmovej umeleckej činnosti pod vedením P. Vranovského, no túžila som byť k amatérskej tvorbe čo najbližšie. K divadlu mám blízko od malička, lebo rodičia boli divadelníci a viedli ma k divadlu. Chodila som do rôznych krúžkov a súborov, neskôr som ich viedla, hrala som v študentskom divadle aj v divadle poézie, s tým sme sa mali dokonca zúčastniť aj na národnom Wolkrovom Prostějove.

• **Okrem funkcie riaditeľky celoštátnej inštitúcie ste vstúpili aj do rozsiahlej inštitucionálnej siete amatérskeho divadla AITA/IATA, kde pôsobíte ako prezidentka Českého strediska AITA/IATA a niekoľko rokov ste tiež viceprezidentkou Stredo európskeho výboru (CEC) AITA/IATA. Čo vás vtiahlo do tejto organizácie?**

S touto organizáciou som sa po prvý raz zoznámila v roku 1987, a keďže ma vždy zaujímal vzdelávanie, ponúkla som sa, že sa budem v nej venovať práve jemu. Ako vedúca vzdelávacieho projektu od roku 1989 som pripravila pasportizáciu, teda zoznam vzdelávacích podujatí, dielní, seminárov, urobila som prvý historický zoznam lektorov, ktorí sú medzinárodne činní, teda odborne a jazykovo pripravení. Na základe dobrých výsledkov ma zvolili v polovici 90. rokov do predsedníctva CEC AITA/IATA a neskôr som sa stala na niekoľko rokov jeho prezidentkou. Počas môjho pôsobenia sa celá sekcia rozšírila, lebo sme do nej priviedli aj juho európske krajiny, konkrétne Chorvátsko, Slovinsko, Macedónsko. Bolo to obdobie relatívne úspešné. V tom čase silne rezonovala aj otázka, s ktorou je momentálne problém, a to organizovanie stredo európskych festivalov. Pripravili sme ich v Rusku, potom dvakrát na Jiráskovom Hronove a v maďarskej Kazincbarcike, jeden v Holandsku. Uvažovalo sa ešte o organizovaní v Nemecku alebo Rusku, ale z finančných príčin sa od nich upustilo a teraz už tri roky hľadáme organizátora pre takýto festival. Máme festivaly s medzinárodnou účasťou, ako je Scénická žatva, Jiráskov Hronov, ale tie prijímajú tak 2 – 4 zahraničné súbory. Bolo by treba vytvoriť podmienky na prezentáciu 8 – 10 súborov aktívnych štátov, ba aj viac.

• **Uvažovalo sa niekedy aj o Scénickej žatve ako o festivale stredo európskeho divadla?**

Scénická žatva už len vďaka svojej tradícii je pre stredo európsky festival ideálne miesto. V Martine je kompletná infraštruktúra, sú tu schopní organizátori, pripravené publikum, aj vďaka tvorivým dielňam. Museli by ste však riešiť podobný problém, ako aj my v Hronove – časť kapacity festivalu venovať zahraničným súborom a zmeniť tak „národný“ priestor.

• **Čo by ešte potreboval taký festival?**

V podstate sa rozhodujeme medzi dvomi možnosťami. Vybudovať koncepciu festivalu s pevným a stálym miestom, napríklad tu v Martine. Takýto festival má frankofónna sekcia – CIFTA AITA/IATA – každé tri roky v belgickom Marches en Famenne. Alebo je druhá možnosť, tak ako sme to robili v stredo európskej sekcii, keď si festival „brali“ vždy iní organizátori; mal teda putovný charakter. Teraz však narážame na fakt, že nie sú žiadni záujemcovia. Akoby sa záujem o festival vyčerpal. Ak by sa Scénická žatva mohla stať takým festivalom, bolo by to len vítané a podporované. Profit pre slovenské amatérske divadlo by spočíval v tom, že by sem prišli zahraniční hostia, zahraničné súbory. A vzhľadom na to, že slovenské amatérske divadlo je dobré,

dostalo by tak prostredníctvom kontaktov aj väčší priestor než teraz na svoju prezentáciu v zahraničí.

• **Môžete povedať po svojich dlhoročných skúsenostiach, ako sa rozvíja AITA/IATA? Skvalitňuje sa jej práca, alebo je to naopak?**

No, teraz sa dostala do fázy, keď pochopila, že sa musí zmeniť. Začalo sa to rôznymi dielňami, brainstormingom v medzinárodnom rozsahu, manažérskymi kurzami pre funkcionárov AITA/IATA, aj národných stredísk. Jeden z nich bol vlani v rámci Svetového festivalu amatérskeho divadla v Monaku, viedol ho medzinárodne uznávaný finančný manažér z Belgicka Dirk De Corte, ktorý má skúsenosti aj s AITA/IATA, lebo bol jej pokladníkom v 80. a na začiatku 90. rokov. Pripravil pre nás prieskumný dotazník s otázkami na fungovanie AITA/IATA a z odpovedí, ktoré sa najviac opakovali, vyplynulo, že AITA/IATA má štruktúru už naozaj „old fashioned“, teda zastaranú. Je zbytočne rozsiahla, vo vrcholovom manažmente je priveľa ľudí. Na jednej strane je dobré, že má veľa regionálnych výborov, ale jediné, ktoré fungujú, sú európske. Len čiastočne fungujú ázijský (ARC) a severoamerický (NARA) výbor regiónov a vôbec nepracujú karibský (CARA) ani juhoamerický región (SARA).

• **Čím to je spôsobené? Spoločnosť ešte nie je vo vyšších formách dostatočne štruktúrovaná, alebo tam divadlo nežije?**

Myslím si, že v Južnej Amerike je veľa divadiel, ale oni nemajú potrebu, tak ako my Európania, združovať sa, vytvárať platformu pre divadlo, najmä vo forme festivalov a inej povzbudzujúcej ponuky.

• **Môžu v tom byť aj finančné príčiny?**

Dochádzame tiež na to, že členský poplatok 620,- Eur pre národné strediská je dosť vysoký, nie sú to malé peniaze, za ne možno pripraviť jednu tvorivú dielňu, a že za tieto peniaze národné strediská naspäť veľa nedostávajú. Vzhľadom na to, že už bol zvolený nový prezident AITA/IATA – Rob van Genechten z Belgicka, ktorý oficiálne nastúpi do svojej funkcie v júli 2015 na kongrese v belgickom leper, nová štruktúra sa už začala pripravovať pod názvom aita/iata 2025: Facing the Truth and Shaping the Future... Pripravuje sa tak trochu tajne, ale vie sa už, že v budúcnosti bude mať AITA/IATA menší počet funkcionárov, mala by zlacnieť jej „prevádzka“ i členský poplatok. To, čo ja pokladám za doteraz neriešený problém, je fakt, že AITA/IATA je umelecká organizácia a jej prvoradou úlohou by mal byť „artistic topic“, teda vyjasniť si hlavný umelecký cieľ. A nevidím, že by sa práve v ňom dialo niečo podstatné. AITA/IATA potrebuje impulz na rozvoj amatérskeho divadla v celom svete. Nie je to len otázka festivalov, ale aj konferencií, stretávaní, príležitostí pre jednotlivé divadelné profesie.

• **V čom vidíte vy hlavné poslanie tejto inštitúcie?**

Jednoznačne je to inštitúcia, ktorá má podporovať rozvoj amatérskeho divadla, v prvom rade vytvárať preň priaznivé prostredie, vráťanie lobovania všade tam, kde sa naskytne príležitosť.

• **Hľadáte oporu a podporu aj v iných európskych inštitúciách?**

Hoci AITA/IATA je celosvetová organizácia, rozvoj amatérskeho divadla na jednotlivých kontinentoch nie je v rovnakej fáze. Keďže podmienky v jednotlivých regiónoch sú naozaj veľmi rozdielne, Európa prišla, konkrétne nemeckí kolegovia z ich národnej organizácie amatérskeho divadla



Výbor CEC AITA/IATA, zľava Mary Pears, Josef Hollos (prezident), Lenka Lázňovská

BDAT, s myšlienkou založiť platformu Európske fórum amatérskeho divadla (EFAT). V októbri sa vytvárajú vo Varšave jeho základné dokumenty a predstavujeme si, že v jeho rámci budeme žiadať európske peniaze pre Európu a pre to, čo ona potrebuje a rieši. Nemôžeme pomôcť celému svetu, lebo to je zložité, ale v rámci európskych štruktúr sa budeme aspoň pre Európanov uchádzať o financie, ktoré Európe prináležia.

• **Čo riešilo valné zhromaždenie Stredoeurópskeho výboru AITA/IATA v Martine?**

Valné zhromaždenie sa koná každý rok a tento rok neriešilo vážne programové otázky, ale bilancovalo predchádzajúce obdobie, hodnotilo webovú stránku www.cec-aita.eu, ktorú zabezpečuje sekretariát v Prahe, riešilo členský poplatok v CEC AITA/IATA, ktorý je teraz 70,- Euro a otvorilo diskusiu o budúcnosti Stredoeurópskej sekcie. Predovšetkým si chceme uvedomiť, či sekcia potrebuje jednotlivé národné strediská, a tiež to, čo môže ponúknuť. CEC AITA/IATA chce otvoriť priestor mladým ľuďom, čo je problém, aspoň u nás v Česku, lebo mladí ľudia túto prácu robiť nechcú, necítia ju ako potrebnú.

Kľúčovým bodom nášho pracovného stretnutia však bolo rokovanie o reforme AITA/IATA. Na stole sú už prvé podnety na reformu, ktoré predpokladajú zmenu štatútu. Spolu s nemeckými kolegami si myslím, že štruktúra AITA/IATA sa má odvíjať od filozofie a poslania našej činnosti. Keď toto bude jasné, môžeme začať meniť štruktúru. Amatérov zrejme nebude zaujímať otázka používania pojmov na valnom zhromaždení „general assembly“ alebo „forum“ či „congress“, ani to, či jeho funkcionári majú byť volení podľa pozícií alebo ako jeden manažérsky tím. Samozrejme, prezident by mal byť volený valným zhromaždením, a nie manažérskym tímom. Tiež je hrozba, aby do funkcií tajomníka a ekonóma nevolili divadelníkov, ktorí ekonomike nerozumejú, čo by mohla byť katastrofa. Veľká diskusia bola o existencii funkcie viceprezidenta. Nás zaujíma otázka zloženia valného zhromaždenia. Na stole je totiž návrh, že aj medzinárodné festivaly môžu byť jeho samostatnými členmi a budú mať rovnako platný hlas ako národné strediská. Nie je to podľa mňa dobrý návrh, lebo festivaly majú rôznu úroveň, rôznych reprezentantov a mohli by pokojne prehlasovať národné strediská, čo by spôsobilo značný chaos. Zostavená pracovná skupina však už zvažuje, či by nemala byť namiesto troch európskych sekcií len jedna, podobne aj len jedna americká sekcia. Ameriku neviem posúdiť, ale v Európe si neviem predstaviť, že sa nás na valné zhromaždenie zide 100 ľudí, je to nemobilné a neoperatívne. V doterajšej stredoeurópskej sekcii je nás 15 a občas to vyzeralo ako v babylonskej škole. Navyše, frankofónna sekcia trvá na používaní francúzštiny ako základného komunikačného jazyka. Budúci prezident nás však uistil, že stojíme na začiatku, tento rok sa budú zbierať podnety a budúci rok v Belgicku sa predstavia možné cesty vývoja.

• **Čo teda majú slovenské a české stredisko v tejto situácii robiť?**

Musíme veľmi pozorne sledovať všetky dokumenty, ktoré z AITA/IATA prídu. Sú hrubé, často nezrozumiteľné, ale mohlo by sa stať, že niekto vymyslí takú štruktúru, v ktorej nebudú národné strediská ani regióny, lebo časť ľudí si myslí, že členskú základňu by mali tvoriť samotné súbory, ale kto potom bude vyberať, odporúčať súbory na festivaly a podujatia, garantovať ich kvalitu?

• **V amatérskom divadle nie ste len funkcionárkou, ale aj sústredenou pozorovateľkou a hodnotiteľkou. Čo pozoruhodné ste zaznamenali v poslednej sezóne v Česku?**

Som rada, že naše divadlo nezostalo v tých tendenciách, ktoré sa objavili v 1. polovici 90. rokov, keď upadal záujem o divadlo. Po roku 2000 nastal boom najmä detského a mládežníckeho divadla, preto sme zaviedli novú kategóriu študentského divadla pre súbory vo veku 15 – 19 rokov. Je to momentálne asi najsilnejšia divadelná oblasť, veľmi progresívna, a prichádza s otázkami, ktoré starší divadelníci už majú vyriešené, napríklad existenciálne problémy, kto vlastne sme, kam ideme, čo chceme, prečo sa deje to, čo sa deje. Ich tvorba je cenná nielen obsahom, ale aj formami, ktoré sú mladým blízke, teda nie tradičnými interpretačnými postupmi.

Nielen české amatérske divadlo sa však bude musieť vyrovnáť s novou situáciou. Boli sme zvyknutí, že amatérske divadlo je divadlo, v ktorom ľudia nemajú divadelné vzdelanie, divadlo nie je ich profesiou, a práve preto sa k amatérskemu divadlu hlásia. Teraz však vzniká veľká skupina nezávislého divadla, ktoré síce nemusí mať profesionálnu prípravu, ale divadlom sa začína živiť, aspoň pokiaľ sa dá. Niektorí jednotlivci v súboroch majú aj vysokoškolské umelecké vzdelanie, avšak súbor sa hlási k amatérskemu divadlu. Vzniká tak zaujímavý kolobeh, keď zanietení amatéri idú študovať na vysokú umeleckú školu, no po jej skončení sa vracajú naspäť do amatérskeho súboru. Nezávislé divadlá nás tak nútia prehodnotiť situáciu a vyrovnáť sa s ňou.

Dalšia aktuálna otázka je kategorizácia divadelných súborov, ktorú sme nastavili podľa jednotlivých divadelných žánrov. Lenže máme súbory, ktoré tvoria divadlo aj mimo týchto žánrov. Nejde len o veľké inscenácie hudobného divadla, ale aj o miešanie žánrov, napríklad v činohernom divadle sa ako istý výrazový prostriedok objaví bábka, ktorá vyjadří to, čo živý herec svojou telesnosťou vyjadriť nemôže, alebo sa využívajú prvky pantomímy, výrazového tanca a pod. Ak sa taká inscenácia objaví na prehliadke činoherného divadla, často si s ňou odborníci nevedia poradiť, alebo naopak, inscenáciu zvelebia ako novátorskú, lebo tieto prvky nepoznajú a neraz býva takáto produkcia technicky nedopracovaná. Náš teoretik a kritik J. Císař navrhuje zrušiť kategórie, „protože to nefunguje“, ale nie je to také jednoduché. Problém však v najbližších rokoch tiež budeme musieť riešiť.

• **Dobre poznáte a iniciujete aj rozvoj česko-slovenských divadelných vzťahov. Vidíte pritom aj špecifickosti našich divadelných kultúr?**

Na jednej strane máme síce rovnakú štruktúru prehliadok, ale ich organizácia je odlišná. Zatiaľ čo na Slovensku zostala zachovaná štruktúra regionálnych osvetových a kultúrnych stredísk, v Česku sa tento model skončil. Máme len jedno stredisko v Královohradeckom kraji, v ostatných 13 krajoch už neexistujú. To, že sa u nás udržala štruktúra divadelných prehliadok, je preto vďaka práci samotných amatérov

a zásluhou organizátorov prehliadok na jednotlivých stupňoch. Na krajských úrovniach sú to prevažne jednotlivé súbory, jednotliví amatéri, prípadne mestá. Ak by to robiť nechceli alebo nemohli, tak by prehliadky jednoducho neboli. U nás sa však tieto aktivity deklarujú ako verejné kultúrne potreby, ktoré mestá a obce sú povinné uspokojovať na základe platných zákonov.

Další rozdiel vidím v samotnej divadelnej tvorbe. V Česku je jej najsilnejšou zložkou herectvo, ktoré vyučujú v školách aj na dielňach. Vytváranie charakteru postavy, vzťahov, situácií – to je náš základ. Keď vidím slovenské divadlá, a znovu si to na SŽ potvrdzujem napríklad púchovským Čakaním na Godota, tu je oveľa väčšia tendencia k obraznosti, viac sa u vás myslí na to, že jedným z najpodstatnejších zmyslov vnímania divadla je zrak, že ho treba nasýtiť a otvoriť tak priestor na rozlet diváckovej fantázie, k čomu divadlo má viesť. Toto je pre slovenské divadlo charakteristické a to mám na ňom veľmi rada. Spomínam si na obrazné produkcie Joža Krasulu a Vladu Benka; škoda, že touto cestou nejde české divadlo.

• **O amatérske divadlo v Česku je však, na rozdiel od Slovenska, stále až masový záujem. Ako si vysvetľujete túto obrovskú dobrovoľnícku energiu?**

V NIPOS máme spracovanú obrovskú databázu amatérskeho divadla, nájdete ju na www.amaterskedivadlo.cz. Databázu sme budovali ako výskumno-vývojový projekt a získali sme naň aj nórske fondy. Nájdete tam prehliadky, osobnosti, inscenácie, literatúru, obce a i. V súčasnosti je v nej viac ako 200 000 údajov a neustále sa dopĺňa. Teraz zbierame údaje o divadelných oponách, čo zasa vyvolalo veľký národný záujem. Musím povedať, že v miestopise obcí je len veľmi málo dediniek, pri ktorých nie je nejaká zmienka o divadle a divadelnej činnosti. Nám sa takto podarilo napraviť akademické dejiny českého divadla, upozorniť na päťkrát širší spoločenský rozsah divadla v 19. storočí i po ňom, než sa uvádzalo. Myslím, že divadlo patrí ku kultúrnej identite a životnému spôsobu Čechov, ono sa vlastne dedí v rodinách, učí sa v školách. V menších obciach aj mestách je divadlo vidieť nielen na scéne. Divadelníci sú často v zastupiteľstvách, hýbu tou dedinou. Amatérske súbory si často zoberú do prenájmu za korunu prázdny kultúrny dom a robia doň program, vďaka nim kulturák žije. Divadlo je takou našou silnou kultúrnou potrebou, že nás to v Európe ako národ charakterizuje, preto je u nás toľko divadelných súborov.

• **Napriek tomu úloha štátu aj NIPOS je v kultúre dôležitá. Hovoríte však, že vznikajú rôzne občianske, kolektívne aj individuálne snahy zasiahnuť a ovplyvniť vývoj kultúry. Možno hovoriť o vzájomnej spolupráci či konkurencii štátnych inštitúcií a divadelných iniciatív?**

Po prvý raz za svojho profesijného života som videla v januárovom programovom vyhlásení vlády napísané, že „vláda bude podporovať amatérske umění“, takže by sme mohli byť v NIPOS spokojní a v podstate aj sme, lebo celá naša činnosť je „in“, teda v súlade s týmto plánom. Ale aj tak sa musíme vracáť do histórie, do obdobia 1. Československej republiky, keď vznikla verejná inštitúcia – Masarykův lidovýchovný ústav – a tá fungovala v spolupráci so všetkými celonárodnými spolkami. Dokázala z nich vytvoriť platformu, na ktorej ústav fungoval asi ako správna rada pre tieto spolky, v divadle to bola najmä Ústřední matice divadelních ochotníků československých (ÚMDOČ). Ústav rešpektoval činnosť a ciele spolkov a podporoval ich z verejných prostriedkov. Aj dnes štát bude musieť nájsť pre svoje inštitúcie zodpovedajúcu formu verejnej prospešnosti

tak, aby štátne kultúrne inštitúcie mohli získavať sponzorov či vyvíjať podnikateľskú činnosť.

• **Mohli by ste, ako pozorovateľka kultúry v celej Európe, priblížiť súčasné snaženia jej amatérskeho divadla?**

Je to rozsiahla, ale zaujímavá otázka. Základný rozdiel je ešte v pôvodnom delení na západnú a východnú Európu. V krajinách bývalého východného bloku je ešte všade nejaká inštitúcia, ako sú NOC, NIPOS a pod., čo plní tie úlohy, ktoré v západnej Európe vykonáva jeden divadelný spolok. Napríklad v Nemecku je to Bund Deutscher Amateurtheater (BDAT), založený v roku 1892, teda o desať rokov neskôr než ÚMDOČ, ale s výnimkou 2. svetovej vojny, keď bol spolok zakázaný, funguje stále a systematicky. Organizuje a zabezpečuje štruktúru festivalov, zahraničné styky, vzdelávanie, ale aj poistenie divadelníkov, autorské práva a pod. Je to veľmi podobné tomu, čo robia naše štátne inštitúcie. V každej európskej krajine však existuje niečo, čo sa stará o amatérske divadlo, azda len s výnimkou Holandska, kde bol z európskych financií pred niekoľkými rokmi založený Kunstfaktor, ale po skončení európskej dotácie sa pôsobenie inštitúcie zúžilo na tretinu a bez divadelného „tútora“, takže Holandsko je jediná európska krajina, kde sa nekoná žiaden festival amatérskeho divadla.

Divadlo, samozrejme, existuje v každej krajine, ale taká štruktúra postupových prehliadok, akú máme v Česku a na Slovensku, neexistuje nikde, ba dokonca si to v zahraničí ani nevedia predstaviť. Tam je totiž podstatne menej súborov, s výnimkou Nemecka, kde je údajne 1 milión kolektívov, z ktorých sa však všetky do súťaže nezapájajú. V zahraničí sa preto na náš systém pozerajú ako na limitujúci, lebo zamedzuje súborom priamo sa zúčastniť na Jiráskovom Hronove alebo Scénickej žatve. Lenže keď si vezmeme štatistiku z českých regionálnych prehliadok, na tomto stupni bola v súťaži asi tisícka súborov, čo nie je možné zaradiť na jedno podujatie. Pri takom záujme o divadlo je táto štruktúra u nás potrebná a nikoho ňou neobmedzuje.

• **Podobná štruktúra existovala v časoch socializmu aj v iných okolitých krajinách, v Poľsku to boli Ogołnopolskie Spotkania, v Maďarsku tiež národné aj medzinárodné festivaly... Čím to je, že sa táto štruktúra u nich rozpadla? Obyčajným zrušením inštitúcií alebo poklesom počtu súborov?**

Práve na Poľsku to dobre vidieť. V 80. a 90. rokoch tu bolo silné stredisko, na poľské festivaly chodili súbory a pozorovatelia zo zahraničia, napríklad na Barbórkowe Spotkania Teatralne do Dabrowej Górniczej, na mnohé divadelné festivaly v Katoviciach a to ešte nehovorím o Grotowskeho podujatiach. Z pozícií odišli ľudia, ktorí vytvárali platformu amatérskeho divadla, a zrazu nebolo nič. Novú platformu založili až nedávno, volá sa *Fundacja Graj!*, sídli vo Varšave a od roku 2011 začína oživovať niekdajšiu štruktúru celej činnosti. Festivaly v Poľsku síce existujú, ale lokálne; individuálne sa súbory tiež kontaktujú, ale nie je v tom žiaden systém.

V Maďarsku to bola hlavne otázka financií. Keďže vláda odmietla poskytovať peniaze nielen tejto činnosti, ale aj ústrednej inštitúcii v Budapešti, tento rok tam uzavrel svoju históriu známy medzinárodný festival amatérskeho divadla v Kazincbarcike. Do Budapešti však zvolávajú diskusné fórum divadelníkov, lebo zánik tohto festivalu by bol veľkou stratou pre maďarské divadlo.

• **Ako teda vidíte v tomto kontexte budúcnosť amatérskeho divadla?**

Prienik nezávislých súborov do amatérskeho divadla a multižánrovosť asi najviac charakterizujú jeho posledné roky, čomu bude treba upraviť štruktúru prehliadok. Niečo ako čisté amatérske divadlo už neexistuje. Aj na Scénickej žatve sme videli dve dievčatá z Dánska, ktoré vystúpili aj na Svetovom festivale amatérskeho divadla v Monaku, kde viacerí ich hodnotili ako profesionálky, a teda nemali vraj čo robiť na festivale amatérskeho divadla. Hrali aj v Hronove, kde som sa s nimi rozprávala a môžem povedať, že jedno z dievčat študuje na divadelnej fakulte a druhé má svoje civilné zamestnanie. Je to presne ten typ nezávislej skupiny, ktorá vie vytvoriť úspešnú inscenáciu, je schopná ju predávať a cestovať po zahraničí. Teater Arrieregarden po celom Dánsku odohral asi 150 predstavení. Prečo by však nemali prezentovať amatérske divadlo? Ani jedna z nich zatiaľ nie je profesionálnou divadelníčkou, ani sa divadlom neživia.

S podobnými faktmi sa na Západe vyrovnávajú rôznymi spôsobom. V Nemecku, napríklad, dlhoročný festival, ktorý organizuje Franz-Josef Witting v Paderborne, už má názov Divadelné dni európskych kultúr pre nezávislé a neprofesionálne súbory. Vo Francúzsku, naopak, urobili hrubú čiaru medzi profesionálnym a amatérskym divadlom. Ak sa tam zistí, že niekto si divadlom zarába, nebudajú sa aj živí, priam ho exkomunikujú z radov amatérskeho divadla, čo hodnotím ako trochu extrémny postoj.

V Ruskej federácii pre jej obrovskú rozľahlosť vôbec nie je možné uplatňovať našu štruktúru. Tam ak sa súbor chce stať súčasťou hnutia amatérskeho divadla, musí sa sám prihlásiť na Ruské stredisko AITA/IATA. Známy ruský režisér Sergej Fedotov mi už pred desiatimi rokmi povedal, aby som zabudla na ruské amatérske divadlo, lebo umrelo. „Váš model čistého amatérskeho divadla už u nás jednoducho neexistuje. U nás ich nahrádzajú akési divadelné štúdiá, ktoré vznikajú pri veľkých divadelných súboroch alebo divadelných školách s profesionálnym manažmentom. A inscenácie sa pripravujú tak, aby ich mohli predáť, cestovať po obrovskom Rusku aj zahraničí.“

Myslím, že pre nás nie je vhodná ani francúzska, ani ruská cesta a že každý štát by sa mal slobodne rozhodnúť, ako tento problém bude riešiť. Nemali by sme sa vzájomne obmedzovať, zväzovať tradíciou ani štruktúrou, hoci sa ona môže rozboriť. Naozaj môže, ale zdá sa, že to budeme musieť urobiť.

• **A aká bude vaša osobná budúcnosť v amatérskom divadle?**

Mám svoj plán, hoci neviem, či mi vyjde. Myslím si, že keď budem penzistkou, čo už nebude dlho trvať, mohla by som sa k divadlu vrátiť aktívne. Nie som si istá, či by som mala nervy na deti a mladých ľudí, oni predsa len chcú už niečo iné, než by som im mohla dať ja, ale vedela by som sa začleniť do seniorského divadla nad 55 rokov, ktoré u nás začalo prevítať a má aj samostatnú národnú prehliadku; po Znojme je teraz v Miletíne. To by bola pre mňa dobrá platforma, len si musím nájsť vhodný súbor. Nemám žiadne veľké umelecké ambície, môžem spočiatku len hrať. Po rokoch funkcionárčenia by to bola pre mňa veľmi dobrá zmena.

Pripravila a preložila JAROSLAVA ČAJKOVÁ
Foto: archív a Erik Bartoš