



január



kød

konkrétne ø divadle

číslo 1 | ročník 12 | 2018

cena 1,65 € | 50 Kč

| Martin Čičvák | Richard III. v SND |

| Ujo Váňa v ŠDKE | Nekonečne dlhé objatia v MD Žilina |

| Falstaff v ŠDKE | Drama Queer |

| ImPulsTanz | Shakespeare v balete |

„My budeme pri vás a dáme vám
a vašim deťom a potomkom ich
aj zdravie, aj bohatstvo, život a mier,
smiech, mladosť a tance a oslavy hier...“

Aristofanes *Vtáci*



Aristofanes: *Vtáci*
Slovenské národné divadlo, 1929
réžia: Karel Vetter, kostýmové návrhy: Ján Ladvenica
Divadelný ústav – Múzeum Divadelného ústavu

FOTO NA OBÁLKE
Richard III., Činohra SND, foto V. Kiva Novotný

Milí čitatelia!

Sezóna 2017/2018 sa nesie v znamení veľkých divadelných klasikov, už je to viac než isté. Ani nie týždeň po premiére Čechovovho *Višňového sadu* v Slovenskom komornom divadle sa na javisko Štátneho divadla Košice dostal aj jeho *Ujo Váša* (paradoxne v réžii Lukáša Brutovského, súčasného umeleckého šéfa martinského SKD). Ovela výraznejší podiel ako Čechov však má túto sezónu v repertoároch našich divadiel veľkán svetovej dramatiky William Shakespeare. O tom, že viac ako rok po veľkom shakespeareovskom výročí sa s jeho inscenáciami napokon aj u nás roztrhlo vrece, si môžete prečítať v našom januárovom čísle. Prináša nielen recenzie činoherných inscenácií jeho diel, ale i operných, baletných či tanečných spracovaní. Ak by vás zaujímal celkový výpočet shakespeareovských inscenácií na našich aktuálnych javiskách, nalistujte si glosu.

Súčasnú slovenské divadlo však nie je len o klasike, čoraz častejšie sa na javiská dostávajú aj rôzne marginalizované témy. V prevažnej miere sa im ale ešte stále venujú najmä divadlá, pre ktoré sú tieto témy aj hlavným zameraním. Aktívne pôsobia napríklad banskobystrické Divadlo z Pasáže či Divadlo bez domova, ktoré usporadúva aj medzinárodný festival bezdomoveckých divadiel ERROR. V poslednom období sa často diskutovanej queer problematike zasa systematicky venuje Divadlo NOMANTINELS, ktoré s heslom „umenie mení“ už päť rokov organizuje aj prehliadku divadelných inscenácií Drama Queer. Práve na LGBTI/Q tematiku a jej reflektovanie v našom umení sme sa tiež zamerali v aktuálnom čísle.

obsah

na margo

2 Iné Slovensko
Roman Samotný

rozhovor

3 Kým za tvorbou nedávate
bodku, tak to má zmysel
rozhovor s Martinom
Čičvákom

recenzie

8 Podliak na tróne
Lucia Galdíková
• RICHARD III. (ČINOHRA SND)
—

15 Ujo Váša a tí druhí zaseknutí
v divadelnej slučke
Katarína Cvečková
• UJO VÁŠA (ČINOHRA ŠDKE)
—

20 „Hlavně, aby byla sranda“
Jozef Červenka
• FALSTAFF (OPERA ŠDKE)
—

25 Neznositelná přítomnost
Miroslav Ballay
• NEZNESITELNĚ DLHÉ OBJATIA
(MESTSKÉ DIVADLO ŽILINA)

festivity

29 Drama Queer ako bašta odlišnosti
a názorovej slobody
Jakub Molnár
35 Impulzivná láska k súčasnému
tancu
Katarína Cvečková

extra

41 Shakespeare v pohybe
k súčasníkom
Monika Čertezni

in memoriam

46 Za majstrom, ktorý si tykal
s Verdim
Michaela Mojžišová

krátko kriticky

48 Doba „po“
Miroslav Zwiefelhofer
49 Temnota dlí na kopcích,
nikoli v údolí
Jiřina Hofmanová

knižná recenzia

50 Čitateľská lahôdka alebo
chvála teatrológie
Soňa Šimková

53 knižné tipy

z tvorby

54 Kúsok po kúsku vyskladať
svoj život
Marián Amsler

2x2

54 Do akej miery môže mať
zobrazovanie queer tematiky
v umení aj všeobecnejší
dosah na vnímanie tejto
problematiky v spoločnosti?

glosa

55 Zber Shakespearov
Martina Mašlárová

56 ja a divadlo

Lenka Libjaková
Martina Golianová
Dominika Široká

58 kaleidoskop

59 tipy redakcie

59 v éteri

60 konkrétne p...



Roman Samotný

LGBT aktivista, spoluorganizátor
Filmového festivalu inakosti

Iné Slovensko

LGBT komunita už ani na Slovensku nechce byť neustále marginalizovaná, hlási sa o svoje miesto v spoločnosti, chce prelomiť hranicu predsudkov a mýtov a verejne hovoriť o tom, aká naozaj je. A to sa prejavuje aj v umení. Momentálne u nás existuje queer divadlo, literárny klub, časopis, kabaret aj filmový festival. Mám pocit, že práve príbeh Filmového festivalu inakosti dobre ilustruje, ako slovenská umelecká scéna a zároveň spoločnosť reagujú na prítomnosť LGBT ľudí.

Festival vždy uvádza približne 30 filmov rôznych žánrov a tém, PR festivalu je však zakaždým postavené na jednom z aspektov, ktorý v tom období považujeme za dôležitý. Prvé ročníky festivalu sa primárne venovali téme mužskej homosexuality, uvedomeniu si svojich odlišných sexuálnych preferencií, vnútornému konfliktu, ktorý postupne prešiel väčšinou do sebaaprijatia. Išlo často o príbehy gejov, ktorí sa cítili izolovaní, stratení, zúfalí v spoločnosti, ktorej jasne vládla dogma macho muža. V čase, keď médiá LGBT tému ignorovali alebo ju spracovávali ako bulvárnu senzáciu, boli festivalové príbehy mužov-homosexuálov, ukazujúce nehu medzi mužmi, prvým nádychem slobody a začiatkom odkrývania pestrosti ľudskej identity, ale aj demaskovania šovinistického mainstreamu.

Postupne začal rásť aj dopyt po lesbických filmoch, opäť šlo prevažne o tematiku coming-outu. Aj v rámci festivalovej dramaturgie sme vyťahovali z tieňa ženskú sexualitu, ktorá bola nezávislá od mužov, plnohodnotná a autonómna aj bez penisu. Festival priniesol veľa coming-outových filmov z rôznych končín sveta.

Snímky však primárne zobrazovali len tento moment pomenovania vlastnej orientácie a sociálnej revolty a iba občas sa objavil titul, ktorý by mapoval, čo bolo potom. Tak sme si začali klásť otázky – ako fungujú teplé

rodiny, ako je to v nich s výchovou detí a čo teplí seniori? Tomu sme prispôbili aj dramaturgiu ďalších ročníkov FFi. Všimli sme si však silný trend, že naše publikum tvoria gejovia a lesby a že sú to dve komunity v jednej: lesby nechodili na gejské filmy a naopak. A rovnako silno sme vnímali, že na festival chodí len málo ľudí, ktorí sa identifikujú ako hetero. Jasne sme si uvedomili polarizáciu na my-teplí verus vy-hetero a tiež na ženy verus muži. Došlo nám, že riešime tému len povrchno, že gejská či lesbická identita je len vrcholom ľadovca, že je tu niečo, čo je univerzálne a ide naprieč celou spoločnosťou.

Tým boli rodové stereotypy, kultúrny konštrukt, ktorý celé ľudstvo rozdelil na dve skupiny. Pochopili sme, že sa musíme sústrediť na túto tému: vysvetliť, že toto nie je len malý piesoček lesieb a gejov, ktorí chcú byť spoločensky rešpektovaní, že ide o slobodu jednotlivca, kvalitu života každého z nás. Rodové stereotypy sú civilizačným problémom, ktorý sa prejavuje cez šikanu detí, domáce násilie na ženách, sexuálne obťažovanie, aroganciu politikov... Tak sme začali dôslednejšie rozprávať o pestrosti, o mnohorakosti ľudskej identity. Vtedy do dramaturgie FFi začali pribúdať filmy o bisexualite a nastúpila transrodová téma. Tá veľmi jednoznačne ukazovala na falošnosť pojmov ako mužský a ženský, na utrpenie, ktoré vyvoláva snaha natlačiť ľudí do dvoch vyhranených kategórií. Začali sme poukazovať na queer identitu, ktorá je dynamická a v interakcii sa mení a vyvíja, je prirodzená mimo pevne definovaných kategórií.

Posledné dva roky nám však cestovanie s FFi po menších slovenských mestách ukázalo, že žijeme tak trochu v bratislavskej bubline, ktorá nám umožnila objaviť témy mimo systému a ísť hlbšie k jadrú. Pravidlá hry mimo hlavného mesta boli iné.

Zostávame však pokojní. Malý slovenský trh (aj myšlienkový) sa síce vzdorovito bráni novým prúdom, no vidíme tu už veľa ľudí, ktorí sa doma či v zahraničí dostali do kontaktu so slobodou a s pestrosťou sveta, a to je príslub progresu. Mladí umelci a umelkyne sa neboja byť gender free, čo ich nevyhnutne oddeľuje od mainstreamu a umožňuje im spoznávať realitu mimo dominantného systému hodnôt, ktorý sa chce pyšne tváriť ako život sám. 🍷

MARTIN ČIČVÁK

Miriam Kičiňová

dramaturgička

Kým za tvorbou nedávate bodku, tak to má zmysel

Slovenský režisér Martin Čičvák sa po veľkých klasických tituloch ako *Matka Guráž*, *Úklady a láska*, *Faust* či *Oblaky opäť vracia na javisko Činohry Slovenského národného divadla*. V aktuálnej sezóne tu pripravil jednu z vrcholných Shakespearových tragédií *Richard III*.

Nie je to vaša prvá inscenácia tejto hry. Režirovali ste ju už v roku 1999 v Štátnom divadle Košice. S akým pocitom a úvahami ste sa k titulu opäť vrátili?

Na tému *Richard III*. som dokonca písal aj diplomovú prácu, ktorú som nazval *Krk po krku*, resp. *Krok po kroku*, resp. *Krok pokroku*. Išlo o dve slová s vizuálnou slovnou hračkou.

Keď sa človek vracia druhýkrát k tomu istému textu, niektoré veci považuje za nedôležité. Pred osemnástimi rokmi v Košiciach som bol ešte študentom a na skúškach bol so mnou i môj profesor Hajdu. Vtedy pre mňa bolo dôležité vyrovnávať sa s celou štruktúrou textu. Dnes si už môžem dovoliť mať na to nejaký názor a poskladať si to spôsobom, ktorý ja považujem za vhodný pre dnešné časy a súčasného diváka. A beriem za to úplnú zodpovednosť.

Už viackrát sa stalo, že ste siahli po rovnakom texte. Nie je to zradné?

V princípe mi nič nehovorí robiť znova to isté. Keď som to urobil prvýkrát, tak som to svojím spôsobom potreboval. Išiel som po škole v Brne do Národného divadla a vybral som si titul *Dobrý človek zo Sečuanu*, ktorý som robil už predtým ako študent v Martine. Vtedy som zažíval zvláštne obdobie, ani na škole to nebolo ružové. Mal som strach. Ale dobre, že som to spravil. Človek si nejako

musí vydobýť pozíciu i vzájomný rešpekt. Keď som prišiel sem, už to bolo iné. Už som mal niečo za sebou.

Vaša úprava Shakespearovho textu prináša autorský pohľad na Richarda III., na jeho spôsob hry, hrania sa a manipulácie. Čo ovplyvnilo vaše rozhodnutie vzdať sa viacerých situácií či tém, ktoré hra pôvodne obsahuje? Myslíte si, že dnes už nie sú komunikatívne?

Politické intrígovanie je momentálne rozptýlené už v každom druhom televíznom seriáli. *Richard III*. je veľký vzor napríklad pre americký seriál *House of Cards*. Myslím si však, že v texte sú najsilnejšie momenty obrovského nešťastia – najmä pri ženských postavách –, ktoré dnes vedie náš pohľad. Hlavnou sa pre mňa stala udalosť jednej rodiny, ktorá sa takýmto spôsobom vykántri. Na príklade rodín, ako boli Kennedyovci alebo Mediciovci, sa dá veľmi dobre vidieť, že spoločná krv vôbec nie je prekážkou toho, aby sme sa navzájom likvidovali. Touto témou sa podľa mňa dá hra priblížiť nášmu publiku. Celý príbeh Richarda,

jeho myslenie, možno teda ukázať bud' na modeli rodiny, alebo na modeli jeho konania v parlamente či vo vláde. My najprv ukazujeme, ako sa dostáva hore cez svojich blízkych, a potom sa pokúsime o jedno veľké politické finále.

Je Richard III. viac nesympatický hrdina, ktorý odpudzuje, alebo nás na ňom aj niečo priťahuje?

Shakespeare je prefíkaný, napíše jedného príšerného zloducha, ktorý nemá hranice cti, morálky, a zároveň je jedinou figúrou, ktorá svoje vnútro a svoje konanie komentuje publiku, a teda si s ním vytvorí najlepšie a najúprimnejší vzťah. Všetko vnímame cez neho. Ak sa spoliehame naňho ako na rozprávača, tak vidíme všetkých ostatných ľudí ako menejcenných, hlúpučkých a zbytočných. Každý však má v sebe čosi, čo môžeme

hodnotiť ako morálne zlyhanie. Richard III. nie je jediný gauner v rodine. Každý z nich je v istom zmysle rozvibrovaný, nie sú to žiadni morálni hrdinovia.

V hre sa objavuje aj postava Margaret, ktorá je pozostatkom tej druhej rodiny. V istom zmysle je napísaná ako staršia osoba. Ale tým, že máme na javisku súčasnú šľachtu, nového človeka, tak jej postava pôsobí, akoby mala nie o tridsať rokov viac, ale aspoň o tristo. Hráme o starom poriadku a novom poriadku, hráme o tom, že rodina okolo Edwarda IV. nastupuje ako súčasná éra, v ktorej sa hodnoty relativizujú. Podobne sa hodnoty relativizujú aj dnes. Dôležité je tiež to, čo príde po Richardovi, a ten, kto ho napokon zbaví jeho miesta.

Richard III. (Činohra ŠDKE)

foto archív divadla



Richarda treba previesť všetkými situáciami v čo najväčšom cynizme. Či ho budeme interpretovať tak, ako ho vyložil poľský teatroológ Jan Kott – ako „überklauna“, alebo inak. Je vzrušujúce nájsť každému veršu telo. Nie psychorealisticky, ale nájsť mu telo, konkrétnosť, tvar. Dosiahnuť to konaním, myslením, obrazom, a nie recitáciou. Aby verš nebol len povedaný, aby sa stal a bol, nič iné. Aby sa to mohlo stať, radšej menej Shakespeara a tesáť milimeter po milimetri. Keď herci vedia, o čom hovoria, a vedia, čo za tým je, tak sa nestrácame v slovnej tiráde, ale ideme krok po kroku k pokroku.

V čom vás ovplyvňuje, inšpiruje architektúra konkrétneho priestoru, do ktorého vstupujete?

Mali sme so scénografom Tomom Cillerom obdobie, v ktorom nás úplne fascinoval hyperrealizmus. Ovplyvnili nás najmä scénickí výtvarníci Anna Viebrock a Christoph Marthaler. Obaja pri tomto koncepte zostali a ďalej ho cizelujú, no my sme sa pohli ďalej.

Zistil som, že ak sú niekde „papundeklové“ kulisy, tak tomu neverím. Ponižuje to autenticnosť herca, ak ho doslova umiestnime do takého priestoru. Takýto typ scénografie sa pre mňa stal len nejakou kvázipotemkinovskou dedinou, ktorej som prestal veriť. Preto som zo svojich inscenácií takmer vyhádzal scénografiu. Chceli sme sa pozrieť, ako javisko dýcha. Začali sme naň po jednom prinášať predmety, jednu esenciálnu vec, ktorá postupne ako pohyb znaku asociuje všetko, čo text potrebuje. V Divadle na Vinohradoch to bola napríklad kocka rastúca z podlahy, ktorá sa z ničoho nič zväčšila do obrovských rozmerov. V inscenácii *Don Juan* sme mali citáciu zabandážovanej hlavy obrovského Erosa Igora Mitoraja. Kamenný hosť má prísť na večeru a Don Juan celý večer nerobí nič iné, iba hlavu rôzne zneuctuje a kope do nej. Takýto spôsob tvorby scénografie je ťažký, pretože to v sebe musíme premieľať aj rok.

Všetko, čo je redundantné, treba odhodiť, aby sme sa dostali k zrnu, k tomu, o čom si myslíme, že je ohniskom, chrbtovou kosťou. Chceme na javisku postaviť esenciu. Aj v *Richardovi* sme sa snažili o to isté. Takúto esenciu vie

poskytnúť aj samotný priestor či architektúra. Činoherný klub v Prahe je jedna čierna stena. To je metafyzika sama osebe. Tam, kde by sa malo začínať javisko, je už stena. Tú nechávam v každej inscenácii obnaženú a potom hľadám znak. Divadlo na Vinohradech je zasa historická budova, ktorá má svoju osobitú energiu. Bratislavské Divadlo Aréna je stará budova s krásnou záhradou. V novej budove SND človek vojde na veľké javisko a musí ten priestor prekonať.

Zatiaľ ste to prekonalí vždy, a to scénografiou, ktorá povýšila veľký sterilný priestor a nasmerovala ho k ďalším významom. Bolo to tak napríklad v inscenáciách *Arabská noc* alebo *Úklady a láska*.

Vtedy, keď sme ešte robili divadlo typu *Úklady a láska*, sme boli apolitickí a ešte sme dostávali aj ceny. Boli to peknučké výklady pre meštiacke publikum a my sme boli tiež trochu meštiacki a noví. Neskôr, keď sme v Divadle Aréna *Kapitálom* začali koketovať so Slavojom Žižekom a stali sa z nás „maoisti“, ak to preženiem, tak nás každý obchádzal. Lebo toto už prekáža.

Ale to je prirodzený vývoj, zmena uhla pohľadu i postoja.

Vo *Faustovi* sme sa ešte vyrovnávali s textom, s veľkým klasikom Goethem. Tak ako sme sa predtým vyrovnávali so Schillerom i Shakespeareom. A potom som v Národnom divadle v Prahe inscenoval *Skrotenie zlej ženy* a povedal som si, prečo neurobiť príbeh týranej ženy. Ved' je tam predsa jeden grobian – Petruccio, ktorý Katarínu istým spôsobom neustále rodovo uráža. Aj jej otec je neznesiteľný, chce sa jej od začiatku iba zbaviť a potom ju predá za peniaze. Počas skúšobného procesu sa herečky takmer na každej skúške rozplakali, až tak intenzívne tie ataky vyzneli. Predstaviiteľka Kataríny následne ten posledný monológ zo seba už iba takmer dávila – akoby rodila votrelca. Na konci monológu si dala Petrucciovu ruku na brucho a týmto gestom ukázala, že to celé robí, aby chránila dieťa, ktoré v sebe nosí. Kritici to okamžite zachytili a analyzovali. Spoločnosť sa polarizovala. Čo je v poriadku, pretože mám pocit, že divadlo by malo

spoločnosť polarizovať. Politikum je väčšie, to nie je iba problém kritiky lokálnych politikov. Áno, *Kapitál* je politické divadlo, lebo analyzuje vzduch, ktorý dýchame. Zaoberá sa naším myslením. Ale to, že niekto je skorumpovaný populista, nie je problém divadla a určite nie môj. To sú tézy, ktoré sú stále funkčné. V tomto zmysle pre mňa *Richard III.* nie je týmto typom politického divadla.

Označujú vás ako režiséra, ktorý strieda štýly, mení poetiku, využíva prvky postmodernity.

Ako pomenúvate svoju estetiku vy?

Inscenácia *Richard III.*, ktorú som robil v Košiciach, bola eklektická. Čo obraz, to iná estetika. Na každý sme hľadali iné výrazové prostriedky. Trebárs v scéne s matkou prišla obrovská socha velociraptora. Richard

na túto vzácnu muzeálnu vec povесil topánky a tým ju zneuctil. Ale medzitým sme sa aj my vyvinuli a posunuli. Nie som ako Dušan Pařízek, ktorý cizeluje jeden prístup k divadlu a ťahá ho do dokonalosti. Nechcem recyklovať, nebaví ma to. V umení však neexistuje bodka. Kým za tvorbou nedávate bodku, tak to má zmysel, je to živé a ide to ďalej. A preto, keď aj výtvarníci prinesú niečo, čo už sme niekde urobili, nezdráham sa to použiť, pretože predsa len mám svoje limity. Ale v princípe by sa malo začínať s prázdnyim papierom. Zároveň dnes už každý robí to, čo sme robili my, keď sme začínali. Aj my sa preto musíme inak zamýšľať nad tým, ako máme pracovať.

Zkročení zlé ženy
(Národní divadlo Praha)
foto archív divadla




Kapitál (Divadlo Aréna)
foto P. Neubauer

Európa je postavená na princípe modernity. To znamená, že keď príde baroko, musí zmiesť zo stola, čo bolo predtým, príde klasicizmus a musí zmiesť práve to baroko. To nie je princíp „izmov“, to je princíp súťaže. Snaha byť v jednej inscenácii eklektický sa mylne vykladá ako princíp postmodernity. To je totálny nezmysel. Dnes je postmoderné gesto urobiť klasický *Sklenený zverinec*. Vždy som sa tomu vyhýbal, ale práve na tom sa človek neskutočne učí. Stávať herecké mikrosituácie, pracovať s tichom či pauzou vo vzájomnej dohode a s úctou k istým princípom. Niet človeka, ktorý by nebol *Skleným zverincom* očarený. A pritom to bola iba správne urobená hra. Som rád, že som to mohol túto sezónu v Divadle Aréna absolvovať. A práve toto sa mi javí ako postmoderna. Nemôžeme s postmodernou spájať pojem nový konzervativizmus, keďže ten vám okamžite asociuje Trumpa alebo niečo ďalšie, čo tam nepatrí. Musíme tie pojmy vždy nanovo prehodnotiť. Keď sa o tom rozprávam s Petrom Lomnickým, vždy hovorí o novom osvietenstve, ale ani to už nie je správny termín a znova sa používa moderna.

Máte stály tím, do ktorého patrí nielen už spomínaný Tom Ciller, ale i scénograf Hans Hoffer. Dôležitým článkom v ňom je tiež už dlhodobo dramaturg Martin Kubran. Vnímam jeho schopnosť

pomenovať situáciu aj obrazne, vizuálnym vnemom. Zdá sa, že inšpiruje a posúva i vás.

V prvom rade je Martin Kubran divadelník, takže vidí v obrazoch. Nie vždy so sebou súhlasíme a nie vždy to vyjde. Ale myslím si, že mnohokrát vie zachrániť vec, pretože vidí a pomenuje to, čo som urobil zle. Dokáže ma presvedčiť: „Nevidíš tú chybu?!“ Ako to bolo napríklad v Dostojevského *Besoch* v Brne. Niekedy mi na moju obraznosť povie: „Tak toto si ani neviem predstaviť.“ A to je v poriadku, lebo ani ja si niekedy neviem predstaviť, že by to mohlo fungovať. Vtedy je dobré vyskúšať to. Všetko, čo si vieme predstaviť, sme my a neprekračuje nás to. Ak sa chceme prekročiť, musíme ísť tam, kde si to nevieme predstaviť. To súvisí práve s tou bodkou. Máme sa vyhýbať ľuďom, ktorí majú pravdu, ale byť s tými, ktorí ju hľadajú. 

Martin Čičvák (1975)

Odbor divadelnej réžie absolvoval v roku 1999 na Janáčkovej akadémii múzických umení v Brne, v ateliéri Alojsa Hajdu. Už v školskom štúdiu Marta sa predstavil ako talentovaný režisér výraznými inscenáciami *Baal*, *Figarova svadba*, *Dom, kde sa to robí dobre* či *Sonia – agentka*. Počas štúdia sa zúčastnil študentského programu Erasmus vo Veľkej Británii, kde úspešne režíroval *Slúžky* Jeana Geneta a Strindbergovu *Slečnu Júliu* na Dartington College of Arts. Neskôr v londýnskom Grace Theatre uviedol vlastnú hru *Dom, kde sa to robí dobre*. Po ukončení štúdia intenzívne a systematicky spolupracoval s viacerými slovenskými a českými divadlami (Národné divadlo Brno, Divadlo Polárka Brno, Činoherný klub Praha, Činohra SND, Divadlo Aréna) a zriedkavo aj s európskymi scénami v Anglicku či v Slovinsku. Od roku 2001 je kmeňovým režisérom pražského Činoherného klubu. Inscenácie v jeho réžii pravidelne hostujú na domácich a zahraničných festivaloch. Je nositeľom niekoľkých významných ocenení (Dosky, Cena Alfréda Radoka, cena Critic's Choice časopisu *Time out* a mnohé ďalšie). Okrem činohernej réžie sa venuje aj opernej réžii a prekladu. Je autorom dramatických textov a divadelných adaptácií.

Lucia Galdíková
divadelná kritička

Podliak na tróne

Fokus na svetovú klasiku prinesie v 98. sezóne divákovi Slovenského národného divadla premiéry titulov od Dostojevského, Tolstého, Hauptmanna, Ibsena či Sofokla. Sezónu však otvoril Shakespeare – najprv inscenáciou hry Veselé paničky windsorské a následne ďalšou premiérou, Richardom III. v réžii Martina Čičváka. Aký dobový, morálny či politický odkaz divák nájde a dešifruje v jednej z najzákernejších Shakespeareových postáv, uzurpátorovi trónu, Vojvodovi z Gloucestru?

Rozhodnutie režiséra Martina Čičváka obsadiť do roly Richarda III. Tomáša Mašťalíra, ktorého si množstvo divákov spája najmä s komickými postavami, môže prevapíť. V inscenácii *Richard III.* v réžii Mariána Pecka v rámci Letných shakespearovských slávností v roku 2011 stvárnil hlavnú úlohu Robert Roth, ktorý svojou fyziognómiou aj herectvom dokáže spodobiť typ zloduha, akým Richard je.

V Peckovej interpretácii bol Richard manipulátorom, machiavelistom v pravom zmysle slova. Schopnosť zamiešať karty osudu vo svoj prospech si naplno užíval. Hral hru, pretože smel, pretože chcel a pretože mu v tom nikto nebránil. Skúšal svoje možnosti ako malé dieťa provokujúce rodičov, ktorí mu neurčili žiadne hranice. Richardovi sa nik dostatočne nevzoprie, a tak má otvorené bojové pole. Čičvák sa upriamil na fyzickú typológiu Richarda ako znetvorenej kaliky, hrbáča, ktorý údajne trpí svojou ošklivosťou a chce sa za ňu pomstiť celému svetu. Mašťalír našlapuje na jednu nohu, jeho telo je pokrivené

William Shakespeare
RICHARD III.

rovnako ako morálny profil. Napriek tomu, že herec odrieka Richardove repliky, zlo na divákov z jeho gest a pohybov nedýcha. Najuveriteľnejšia je azda jeho rola hráča – bezcharakterného šaša, ktorý sa zalieča Lady Anne, fascinovaný vlastnou neohroziteľnosťou. Z hercovho kreovania postavy však nie je úplne jasná motivácia Richardovho konania. Nedá sa zreteľne odčítať, či chce byť skutočne vládcom, alebo sleduje úplne iný cieľ. Na tomto mieste je vhodné spomenúť Richarda v podaní fenomenálneho Larsa Eidingera v inscenácii Thomasa Ostermeiera v berlínskom Schaubühne (2015). Ten mal, podobne ako bratislavský Richard, na jednej strane tela ohyzdný hrb a navyše železný strojček na zuby. Z Eidingerovho prejavu sa na povrch zreteľne drala túžba po moci. Herec nevypočítateľne striedal Richardove masky – od pocitu krivdy za znetvorený vzhľad cez pochybnosti a úžas nad intrigami, ktorých je schopný, až po kostnatý úsmev šialenca, ktorý v ktoromkoľvek okamihu mohol viesť k výbuchu. Mašťalírov Richard nie je v porovnaní s berlínskou inscenáciou natoľko tvárny, herec neodkrýva jeho čierne tieň či stavy úzkosti v plnej škále svojich výrazových prostriedkov.

Poznámky bokom, ktoré boli v alžbetínskych časoch jedným z prostriedkov priameho kontaktu hercov s divákmi, prezentuje Mašťalír ako rozpravy s vlastným tieňom. Na železnej opone sa objaví svetelný „bodák“, ktorý herec privolá lusknutím prstov. Na pomoc vzyva peklo a diabla. Sám pred sebou demonštruje ohavnosti, ktorých sa chystá dopustiť. Vlastný tieň ho pohladí po hlave a schvaľuje tak jeho činy, či zdvihnutým palcom povzbudzujúco odsúhlasí Richardove machinácie a pobáda ho páchať zverstvá. Tieň ako jeden

„**Rozhodnutie režiséra Martina Čičváka obsadiť do roly Richarda III. Tomáša Mašťalíra, ktorého si množstvo divákov spája najmä s komickými postavami, môže prevapíť.**“

RICHARD III.
— D. Heriban, Z. Fialová,
A. Javorková
foto V. Kiva Novotný



zo štyroch Jungových archetypov je vyjadrením živočíšnych síl. Môže byť rovnako tvorivý, ako i deštruktívny. V Richardovom prípade je zosobnením všetkých negatívnych vlastností, ktoré v jeho osobnosti driemu. Ak by sme chceli zostať v jungovskej terminológii, Richard naplno využíva i svoju personu – masku, ktorou sa snaží prekabátiť všetkých, čo mu stoja v ceste.

V rozhovore pre Rádio Devín RTVS Čičvák zdôraznil, že *Richarda III.* na javisku SND neinscenuje ako politickú hru, ale ako tragédiu jednej rodiny. Napovedá tomu aj fakt, že tvorivý tím (dramaturgia Martin Kubran, Miriam Kičiňová) hru výrazne skrátil a vynechal tiež množstvo postáv (napríklad Lorda Hastingsa, Lorda Graya či Sira Williama Catesbyho). Je pravda, že politické machinácie a boj o moc nepôsobia ako nosná téma inscenácie (hoci obsažený bulletin, ktorý zoširoka vysvetľuje historický kontext vojny ruží, by mohol napovedať o opaku). Je však škoda, že tento zvolený prístup nerozvíja značný potenciál aktualizovať hru smerom k súčasnosti, ktorý sa črtá najmä v prehovoroch k publiku. Ondrej Koval' ako Richardov prisluhovač Vojvoda z Buckinghamu s potešením mení zločinecký plášť, v ktorom hrá vraha, za slušivý oblek ozdobený motýlikom. Pripomína tak nejedného politického predstaviteľa dnešných čias: spravím, čo si želáš, ak mi za to na oplátku dáš to, čo si prajem ja. Keď sa Buckingham domáha sľúbeného majetku, čaká ho namiesto toho iba násilná smrť. Politicky zafarbené výpovede Richarda a Buckinghamu sú ozvučené mikrofónom a otvárajú priestor na zamyslenie sa nad fungovaním mašinérie politických rozhodnutí, ktorý však nie je dostatočne využitý.

Práve postava Buckinghamu sa javí ako nesmierne dôležitá a určujúca. Koval' zdôrazňuje odhodlanosť postavy a bezostyšnosť premyslenej taktiky azda viac ako samotný Richard, ktorý

sa na vlastných nerestiach a previneniach skôr zabáva. Mašťalír stojí za podsvieteným stojanom pripomínajúcim rečnícky pult, pričom reflektory miestami oslepujú nielen jeho, ale i divákov. Jeho prejav je zámerne veľmi nešikovný a bezradný: koktá, zajakáva sa, odkašliava si, jeho ruky sa trasú. Možno je to len ďalšia hra či svedectvo jeho neschopnosti zaujať miesto predstaviteľa verejného života. Pokrytectvo a pretváрка sa najlepšie odzrkadľujú v geste, keď Richard ukradne mŕtvemu Clarenceovi ruženec a sám sa naoko utieka k modlitbám. Buckingham a Richard sa spoločne rúhajú a keď prvý zvolá: „Boh s vami!“, Richard poznamenáva „Amen!“ Niet väčšieho morálneho bahna ako neúprimne kajúcne spovede vrahov.

Monumentálna scénografia Toma Cillera, ktorej základom je železná opona (v istých momentoch sa dvíha do naklonenej roviny a Richardove obete sa z nej šmýkajú do hlbín smrti), sa rozvíja spolu s príbehom. V mnohých obrazoch nielen podporuje, ale priam prevyšuje účinok hereckých výkonov. Postupne odhaľuje desivé tajomstvá a vďaka odleskom nastavuje nielen postavám, ale i divákovi krivé zrkadlo. V počiatočnej scéne, keď Clarence (Tomáš Stopa) vedú strážu v putách do Toweru, kráča herec po okraji javiska, tesne pred spustenou železnou oponou. Je zjavné, že čoskoro bude uvrhnutý rovno do priepasti. Život na kráľovskom dvore bol v časoch, o ktorých Shakespeareova hra vypovedá, viac než neistý. Udalosti mali často rýchly spád a človek neustále balansoval medzi životom a smrťou. Dominantným prvkom scény sú i drevené truhly poukladané vedľa seba. Predznačujú osudy mnohých Yorkovcov, ktorí sa stanú pre Richarda nepohodlnými na jeho ceste k sláve a úspechu. Richard vyznáva „lásku“ Lady Anne (Dominika Kavaschová) uprostred nahromadených rakiev. O to odpornejšie vyznievajú jeho lichôtky, ktorým sa mladá vdova spočiatku bráni, no postupne sa nechá zväbiť a dokonca i pobožkať. Richard sa

RICHARD III.
— T. Pauhofová
foto V. Kiva Novotný



nestačí čudovať a v smiechu dodáva: „Či možno dvoriť žene v takom stave? Či možno dobyť ženu v takom stave?“ Utvrzuje sa v tom, že ju musí získať, no nie nadhlo... Keď už nebude prostriedkom na dosiahnutie cieľa, nebude viac potrebná.

Dominika Kavaschová je ako Lady Anna príliš emotívna vo svojom prejave: plače, kvíli, kričí. Herečku často nevidíme v role naivnej až ohlúpnutej ženy. Takáto charakteristika sa Kavaschovej veľmi nehodí, nemôže tu uplatniť nadhľad, iróniu, cynizmus, čo sú jej silnejšie a zaujímavejšie herecké polohy. Keď sa nechá strhnúť hnevom, zlostne búcha na truhlu mŕtveho muža, na ktorej sedí. Keď jej však Richard navlečie zásnubný prsteň, s pokojom povie: „Kto berie, ešte nedáva.“ Kavaschová ako zarmútená vdova má na sebe jednoduchý kostým – čierne lodičky, dlhý priehľadný závoj a ku krku upnuté tmavé

šaty. Svoj žiaľ neskôr vymení za svadobné biele šaty s korzetom. Síce tak odhalí svoju prekypujúcu mladosť, no čoskoro pocíti tiež trpkosť bytia.

Tak ako jej sa Richard zbavuje aj Buckingham. V impozantnom hrôzostrašnom výjave strčí svojho verného služobníka z hradieb a ten padá z veľkej výšky zo zdvihnutej naklonenej roviny na zem, kde ostáva nehybne ležať. Následne sa Richard hrdo týči nad všetkými a jeho moc tak symbolicky naberá na rozmeroch. Jeho ego si uzurpuje celú scénu: leží na zemi a pozerá sa do svojho odrazu nad sebou, pričom sa z celého hrdla smeje na vlastných úskokoch. Aj Mašťalír si je s postupom deja viac istý a presvedčivý vo svojej ceste nahor, no stále nevidíme Richardove skryté túžby. Richard využíva aj hľadisko, slúži mu občas ako úkryt, z ktorého bezostyšne pozoruje svoje obete a pripravuje plány na odstránenie svojich protivníkov.

RICHARD III.
— T. Mašťalír, Z. Fialová
foto V. Kiva Novotný



Zdvihnutie kovovej protipožiarnej opony v úvode predstavenia roztvorí pohľad na univerzum kráľovského dvora. Podlahu pokrývajú lesklé farebné girlandy, ktoré značia slávnostnú atmosféru. V úzadí sa hrajú mladí princovia so svojou sestrou Alžbetkou, ktorí sú otočení chrbtom k divákovi. Režisér narúša zlaté pravidlo – nijaké deti a zvieratá v divadle. Už úvodnú scénu otvárajú detskí herci: po schodoch sa rozbehnú dvaja malí chlapci, ktorých vzápätí Richard dobehne. Neplnoleté postavy sú v tejto inscenácii skôr ilustratívne, najmä opodstatnenosť Alžbetky je otázna, keďže je takmer nemou postavou a nezasahuje do deja.

Jednotlivé postavy sa pohybujú po celej šírke javiska, sú roztratené v priestore a niekedy až príliš vzdialené divákovi, čím zanikajú mimické nuansy hercov. Ich svet, zahalený do čiernej hmliny, ktorá sa vyníma nad javiskom, sledujeme akoby cez ďalekohľad. Práve tento odstup spôsobuje istú neurčitost' a neutralitu hereckých výrazov. Týka sa to napríklad postáv grófa Riversa (Dano Heriban) či kráľa Edwarda IV., ktorého hostujúco stvárnil Sáva Popovič. Ten sedí ako bezvládny a chorľavý kráľ na svojom tróne a vedľa seba má naporúdzi kyslíkový prístroj. Anna Javorková ako Richardova matka, Vojvodkyňa z Yorku, sa postupne s narastajúcim počtom synových ohavných činov stáva čoraz smutnejšou a zatrpknutejšou. Naopak, Zuzana Fialová ako Elisabeth sa z veselej kráľovnej mení na hysterickú vdovu. V spomínanej inscenácii na Bratislavskom hrade boli jednotlivé vzťahy medzi postavami konkrétnejšie vykreslené: napríklad, keď pred kráľom Edwardom jednotliví členovia rodiny „hrali divadielko“ a predstierali uzmiernenie, diváci videli v ich pohľadoch rozporuplnosť konania a úmyslov. Na javisku SND však dianie plynie bez väčších dramatických zvrátov či napätia až do momentu, keď sa

RICHARD III.
— O. Koval', T. Maštálir
foto V. Kiva Novotný



RICHARD III.
— Z. Fialová, T. Pauhofová
foto V. Kiva Novotný



na scéne neobjaví Margaret (Táňa Pauhofová).

Herečka (ktorá, mimochodom, v Peckovej inscenácii stvárnila Lady Annu) tu ako zvrhnutá kráľovná opantáva a preklína zároveň. Jej veštby i zlorečenia majú svoje morálne opodstatnenie aj odhliadnuc od jej nie práve najčestnejšej minulosti. Útla Pauhofová je odetá do dobového kostýmu s obrovskou krinolínou (autor kostýmov Georges Vafias upriamuje pozornosť práve na tento odev, ktorý je najmasívnejší spomedzi všetkých a vyniká koloritom danej epochy), má nabielo napudrovanú tvár a oranžovú parochňu. Jej zjav je prepychový a mrzký zároveň. Okolo Richarda krúži ako zúrivá osa, pohybuje sa okolo neho drobnými krokmi a nedá mu pokoj. Žehná ho pliaľgou a trápením a zvestuje nešťastie. Pauhofová je výrazne expresívna a jej Margaret prináša do inscenácie potrebný

„drive“. Neštíti sa chytiť Richarda za rozkrok. Nízkosť až zverskosť postáv sa ukáže tiež v situácii, keď nikto nedokáže Margaret v jej prívale slov zastaviť, až všetci začnú kolektívne štekať ako svorka psov, aby ju umlčali. Pauhofovej hromčenie na Richarda vychádza zo zvnútorneho srdca postavy, ktorý herečka pretavuje do prskajúcich jedovatých tirád.

V najnovšej inscenácii *Richarda III.* vyvoláva obavy skôr Margaret, v ktorej kypí žľč, než hlavná postava. Richard akosi nedesí, nepoburuje. Je azda málo zlý? Záverečný (trochu klišé) obraz, v ktorom je na scénu hodené obrovské čierne vreco naplnené bielymi maskami, ktoré ako duchovia Richardových obetí postupne zaplnia celý priestor, by mohol byť katarznou očístou, potrestaním vinníka. Richard sa metaforicky i skutočne prepadáva do pekiel zosuvom



do prepadliska, kde už len zmätene lapá po dychu a reflektuje svoje činy a hriechy. V hre končí ako slaboch a šialenec, ktorého mátajú halucinácie a predstavy: „Čoho sa bojím? Seba? Nikde nik! Richarda rád má Richard, ja som ja. A je tu dáky vrah? Nie. Ja som vrah. Tak bež! Sám pred sebou? A prečo? Bež, lebo sa pomstím! Na kom? Na sebe? Nie, seba mám rád. Za čo? Za všetko, čo dobrého som vykonal? Ach, nie! Skôr k sebe cítim nenávisť za hriechy, čo som spáchal na sebe.“ Hoci má inscenácia pôsobivý záver, v ktorom Richard právom pyká, cesta, ktorá vedie k tomuto vyvrcholeniu, ho prezentuje (azda pre akýsi spočiatku láskavo-prívetivý spôsob stvárnenia)

ako strašiaka, ktorého buď neberieme vážne, alebo nás pred nástrahami, ktoré v kráľovstve číhajú, nestihol dostatočne varovať. ☞

William Shakespeare: **Richard III.**

preklad J. Kot dramaturgia M. Kubran, M. Kičiňová
 réžia M. Čičvák scéna T. Ciller kostýmy G. Vafias
 hudba I. Acher účinkujú T. Mašťalík, S. Popovič,
 T. Stopa, D. Kavaschová, Z. Fialová, T. Pauhofová,
 A. Javorková, D. Heriban, V. Obšil, O. Koval' a ďalší
 premiéra 11. a 12. novembra 2017, Sála činohry
 Slovenského národného divadla, Bratislava

RICHARD III.
 — T. Mašťalík, D. Heriban,
 T. Pauhofová, O. Koval', D. Uzsák
 foto V. Kiva Novotný

Katarína Cvečková
 divadelná kritička

Anton Pavlovič Čechov
UJO VÁŇA

Ujo Váňa a tí druhí zaseknutí v divadelnej slučke

Vzhľadom na zjavný príklon režiséra Lukáša Brutovského k ruskej klasickej dramatiky bolo len otázkou času, kedy sa pustí aj do tvorby Antona Pavloviča Čechova. Svojho prvého Čechova uviedol na obnaženom javisku historickej budovy Štátneho divadla v Košiciach, kde Ujo Váňa spolu s ďalšími rodinnými príslušníkmi zahrali divadlo nielen pred divákmi, ale i sami pred sebou. Vyhorenie a zúfalý životný pocit už od prvej scény presakovali z každého jedného gesta – možno až natoľko, že sa z trpko-smiešneho Čechovovho pohľadu na človeka takmer vytratilo to „smiešne“.

Nielen Čechov bol v Košiciach pre režiséra novou výzvou. Prvýkrát sa Lukáš Brutovský podpísal i pod scénický koncept (v už tradičnej spolupráci

so Zuzanou Hudákovou), ktorý sa preňho stal jedným z hlavných spôsobov tlmočenia ústrednej témy inscenácie. Veľké javisko historickej budovy



UJO VÁŇA
 — I. Blaškovičová,
 J. Zetyák, A. Ďuránová,
 B. Drotárová
 foto J. Štovka

je takmer prázdne, pričom sú odhalené všetky jeho zákutia – vidíme až do samého žalúdka divadelného mechanizmu. Uprostred ledabolo visí spustený ťah, v pozadí „zavadzia“ technický rebrík a niekoľko neidentifikovateľných kulís zrejme z iných inscenácií, namiesto nábytku sú na scéne staré divadelné sedadlá, almaru nahradila plechová skriňa s nastriekaným nápisom Štátne divadlo Košice. Takto priznaný priestor divadla účelne zvýraznil alibizmus Čechovových postáv. Každá z nich sa spolieha na to, že má vopred napísanú rolu, ktorú v živote hrá. Nemusia sa preto zákonite snažiť niečo zmeniť, nemusia bojovať o šťastie. Buď im nie je súdené, lebo sú škaredí (ako Soňa), či preto, že sa kedysi zle vydali (Jelena), alebo je už na šťastie jednoducho neskoro (Ujo Váňa aj Astrov). Preto tak ako v hre ani v inscenácii nebadáme žiadne prudké snahy o vymanenie sa z tejto životnej stagnácie – ak nepočítame večné bedákanie a sťažovanie sa. Vpravo a vľavo na javisku sú navyše dva



televízory, na ktorých beží celý čas živý záznam toho, čo sa práve deje na scéne. Astrov (Michal Soltész) a Marína (Ľuba Blaškovičová) v úvodnom výstupe stoja pred oponou a sledujú obrazovky televízorov ako herci v šatni, ktorí čakajú na svoj výstup. Okrem toho počas predstavenia herci

UJO VÁŇA
— A. Ďuránová, S. Pitoňák
foto J. Štovka

„
Priznaný priestor
divadla účelne
zvýraznil alibizmus
Čechovových
postáv.“

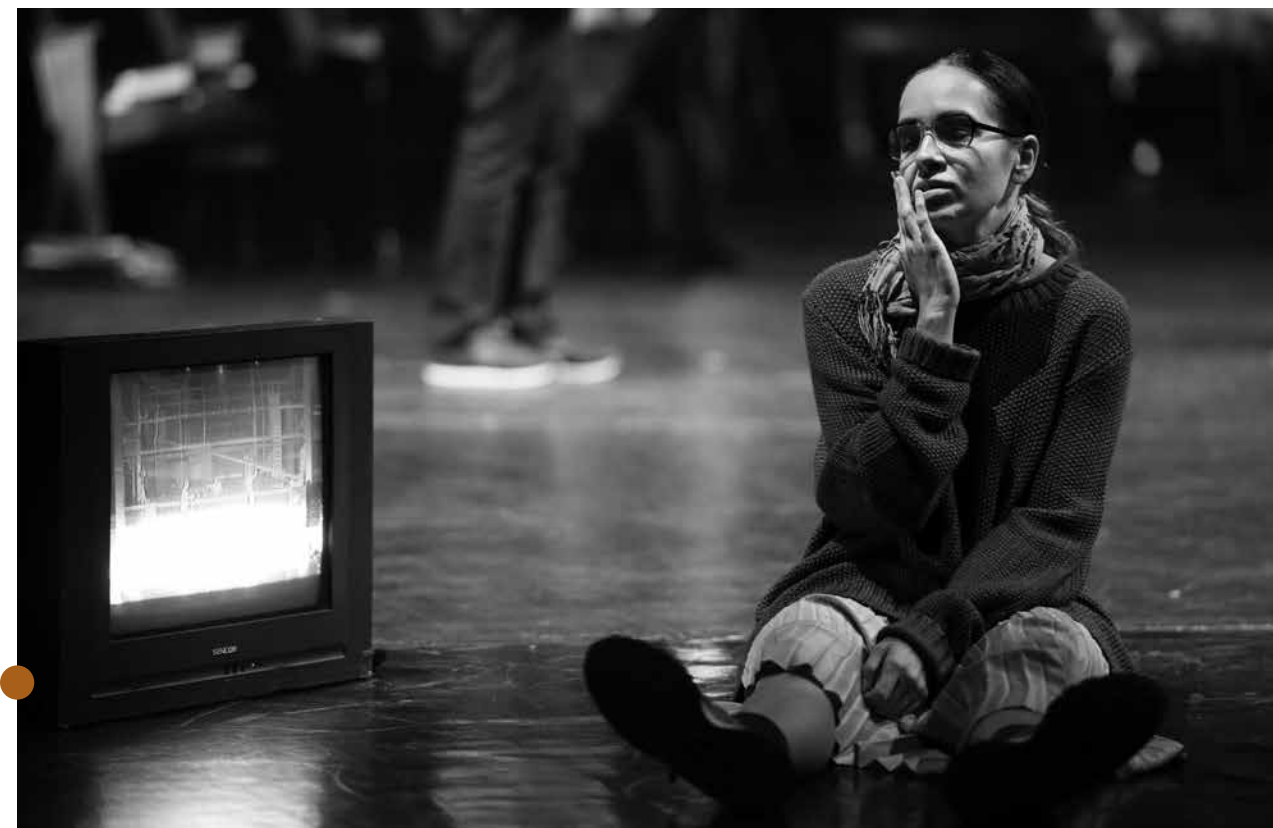
k televízorom občas pristupujú a chladne komentujú svoje konanie na obrazovke (napríklad Astrovova replika smerom k obrazovke: „Pozri, aký som opitý!“) čím opäť demonštrujú akúsi neuveriteľnosť a „hranosť“ vlastných životov. Inokedy ich zasa využívajú skôr ako rekvizity (Soňa si na televízor sadá ako na stoličku). Väčšinu času však televízory ostávajú na javisku takmer bez povšimnutia. Na škodu by nebola ešte väčšia interakcia, ktorá by zároveň mohla obohatiť tiež niektoré mizanscény. To by sa dalo povedať aj o spustenom ťahu. Významovo je jeho prítomnosť na scéne opodstatnená, ale až na niekoľko momentov (Jelena sa na ňom hojdá, Soňa sa naň v závere s revolučným nádychom energicky stavia, medzitým sa o tyč niekto ledabolo oprie, či sa do nej zavesí) hercom miestami viac prekáža, ako pomáha pri tvorení mizanscén.

Ujo Váňa, Jelena, Astrov, všetci sú príliš leniví na to, aby niečo zmenili. Stanislav Pitoňák ako Váňa dokonca v prvom obraze ani neprichádza po vlastných, ale ležiac na javisku sa privezie na točni. Akékoľvek pokusy o čosi sú len slabými záchvevmi, ktoré vonkoncom nevychádzajú z hlbšieho presvedčenia či z túžby niečo zmeniť. Či už ide o Jelenu a jej únik, ktorý hľadá v bezcennom romániku s Astrovom (platí to i opačne), alebo o titulného Váňu, ktorý totálne zlyháva v pokuse o milostný vzťah s Jelenou, neskôr o zabitie Serebriakova a napokon aj v pokuse vôbec žiť svoj život. Tieto mierne turbulencie v ich bytí sa končia rýchlejšie, ako sa vôbec začali a v závere sa každá z postáv vracia k svojej úlohe. To demonštruje najmä posledný výstup po odchode Jeleny a Serebriakova späť do mesta. Tatiana Poláková ako Soňa sa prehrabáva v kope spisov (či azda scenárov), až kým

UJO VÁŇA
— Ľ. Blaškovičová, J. Stražan
foto J. Štovka



UJO VÁŇA
— T. Poláková
foto J. Štovka



nenájde ten pravý – s monológom, prostredníctvom ktorého na konci prvej časti Jelena demonštruje svoje herecké schopnosti. Soňa tak podľa jej vzoru prednesie ujovi motivačný text o tom, ako dobre budú odteraz žiť. Nie sú to však jej slová a napriek zjavnej vôli im ani sama nedokáže uveriť. Nadšenie sa z jej hlasu rýchlo vytráca a nahrádza ho bezútešnosť a dravá zotrvačnosť. Záverečné zvolanie: „Ja tomu verím!“; stojac na ťahu, znie ako zúfalý výkrik zvieraťa pred porážkou. Hra na život pokračuje bez toho, aby sa vymenili roly. Všetci zostávajú zaseknutí v tej istej divadelnej slučke.

Lukáš Brutovský je známy tým, že pravidelne necháva hercov v takmer prázdnom scénickom priestore, v ktorom sa nemajú za čo skryť ani čím si pomôcť. Sú celkom obnažení, sami so svojimi hereckými prostriedkami a, samozrejme, so svojimi postavami. To v tomto prípade ešte umocňovala šírka a hĺbka javiska košickej historickej budovy –

o to viac, že režisér využil aj zadnú časť, ktorá je väčšinou oči divákov skrytá. Košickí herci túto výzvu zvládli s gráciou a na javisku sa vonkoncom nestrácali. Naopak, veľkosťou osobných „tragédií“ svojich postáv priestor celkom zaplnili. Zároveň neskĺzali do zbytočného patetizmu, čo pri tomto texte a veľkosti javiska nie je jednoduché. V civilných hereckých polohách vynikal najmä predstaviteľ ústredného Uja Váňu Stanislav Pitoňák. Jeho Váňa nie je vyhorený úbožiak z vidieka, ale skôr cynik s vypestovaným zmyslom pre sarkazmus, ktorý rozdáva všade naokolo. Pitoňák presvedčil aj schopnosťou vtipného vypoointovania konkrétnych situácií a replík. Ležérnosť, nedbalosť a istú lenivosť prezentuje aj jeho kostým – obyčajné biele tričko, večne rozopnutá belasá košeľa s vykasanými rukávami a navyše pravidelne zastrčené ruky vo vreckách. Na javisku ho herecky výborne dopĺňa najmä Alena Ďuránová v postave Jeleny. Doslova sa

„
V civilných hereckých polohách vynikal najmä predstaviteľ ústredného Uja Váňu Stanislav Pitoňák.
“

UJO VÁŇA
— T. Poláková,
S. Pitoňák, J. Zetyák
foto J. Štovka



UJO VÁŇA
— T. Poláková, A. Ďuránová
foto J. Štovka



nosí po javisku, je elegantná, štýlová, s decentnými a mondénnymi spôsobmi (pomáha jej v tom aj kostým – blúza z kvalitného materiálu, náhrdelník a sukňa moderného strihu – vpredu krátka, vzadu dlhá). Pod touto uhladenou fasádou však skrýva zmätený a rozorvaný vnútorný svet. Kostýmy Zuzany Hudákovej celkovo zvyraňovali konkrétne povahové a charakterové črty jednotlivých postáv a zároveň zdôrazňovali, že ide o našich súčasníkov.

Brutovského zámerom bolo vytvoriť čistú inscenáciu s dôrazom na herecké výkony, a to sa mu aj viac-menej podarilo. Už viackrát sa potvrdilo, že Lukáš Brutovský má na hercov zvláštny vplyv – dokáže z nich dostať i to, čo sme u nich na javisku už dlhší čas nevideli (ak vôbec). A Košice neboli výnimkou. Okrem spomenutých za zmienku stojí aj Michal Soltész v postave rezignovaného opileckého doktora, ale za to vášnivého ekológa Astrova, či Tatiana Poláková ako prehnane aktívna a mierne zmätená Soňa.

Napriek scénickej čistote a slušným hereckým výkonom však košický *Ujo Váňa* zrejme nebude patriť medzi vrcholné inscenácie režiséra. Pocity vyhorenia

a beznádeje sršiaci z javiska na seba nabaľujú aj nepríjemné záchvevy nudy a potláčajú momenty komickosti (tie sa objavujú najmä v kontrapunktoch toho, čo postavy hovoria a čo skutočne robia). Tento dojem by sa však pokojne dal prisúdiť i premiérovej atmosfére – kritici radi alibisticky píšú, že po premiére sa inscenácia zvykne usadiť, herci sa ešte viac „zohrajú“, atmosféra zhtutnie a možno i nasiakne novými asociáciami. A často je to i pravda. V tejto chvíli to však pôsobí tak, ako by v istej monotónnej slučke nezostali uväznené len Čechovove postavy, ale i samotná inscenácia. ❖

Anton Pavlovič Čechov: **Ujo Váňa**

réžia L. Brutovský preklad V. Strnisko úprava
L. Brutovský, M. Dacho dramaturgia M. Dacho
scéna L. Brutovský kostýmy Z. Hudáková účinkujú
S. Pitoňák, J. Stražan, A. Ďuránová, T. Poláková,
B. Drotárová, M. Soltész, J. Zetyák, L. Blaškovičová
premiéra 17. a 18. novembra 2017, Historická
budova Štátneho divadla Košice

Jozef Červenka
hudobný publicista

Giuseppe Verdi
FALSTAFF

„Hlavně, aby byla sranda“

Uvedenie posledného diela najpopulárnejšieho operného skladateľa Giuseppe Verdiho Falstaff je na Slovensku stále pokladané za dramaturgicky objavný počin. Dôvod je veľmi prozaický – v storočnej histórii slovenského profesionálneho divadla je aktuálna košická inscenácia v poradí iba štvrtou. A zároveň je to v Štátnom divadle Košice vôbec prvé uvedenie tohto diela, ktoré pritom vo svete patrí do bežného repertoáru divadiel.

Vysvetlenie pravdepodobne spočíva predovšetkým v špecifických a veľmi konzervatívnych diváckych preferenciách slovenského publika, ktoré vyhľadáva operné diela s populárnymi áriami a zbormi (vo *Falstaffovi* však žiadne nie sú). Druhým dôvodom je laxná dramaturgia troch slovenských operných scén, ktorá Verdiho vníma ako spoľahlivého „plničá“ hľadiska – a nevybočí z populárnej kolekcie *Nabucco*, *Rigoletto*, *Trubadúr*, *La traviata* a *Aida*. Ostatné skladateľove opery bývajú uvádzané iba sporadicky, mnohé vôbec.

Aj keď sa v čase vzniku tohto diela zdalo, že Giuseppe Verdi je na prahu svojej osemdesiatky za zenitom tvorivej sily, jeho rozlúčka so svetom opery dodnes budí úžas. Pozoruhodný je už samotný fakt, že starý skladateľ svoju kariéru ukončil žánrom, ktorému sa (s výnimkou jedného nevydareného pokusu z mladosti – *Jeden deň kráľom*) celý život vyhýbal – komédiou. Rovnako ako v prípade predposlednej opery *Otello*, aj tu mu vynikajúce libreto poskytol Arrigo Boito a opäť to bolo na shakespearovský námet. Hrdina

22 lyrickej hudobnej komédie Falstaff však nie je

operným pandantom veselého a roztopašného pôžitkára zo Shakespearových *Veselých paničiek windsorských*. Na sklonku života vytvoril Verdi hudobnú komédiu, ktorá žánru pomohla preklenúť cestu do 20. storočia. Hudba a text sú v dokonalej jednote, skladateľ akceptoval všetky zásadné libretistove dramaturgické požiadavky a sústredil sa na rozvinutie špecifického melodického parlanda, ktoré vychádza z talianskeho jazyka. Pracoval tak s náznakovou skratkovitosťou a komorným štýlom. Nenútený komický tón v speve i bravúrne inštrumentovanom orchestri sa strieda s lyrickými až impresionistickými momentmi, vtipnými, no komplikovanými ansámbľami a sarkasticko-filozofickými monológmi Falstaffa. Tie sú spojené s reflexiou života, ktorá obsahuje aj autobiografické prvky.

1 V Slovenskom národnom divadle operu uviedli v rokoch 1932 a 1999 a v roku 1978 ju inscenovali v Divadle Jozefa Gregora Tajovského.

FALSTAFF
— J. Příbyl, L. Kašpárková
foto J. Marčínský



FALSTAFF
— A. Banášová,
detské operné štúdio
foto J. Marčínský

Opera Štátneho divadla v Košiciach (podobne ako celá košická umelecká scéna) je dlhé roky v blízkom kontakte s českými tvorcami. Výber českých režisérov do veľkej miery podlieha vkusu aktuálneho operného riaditeľa. Za éry Petra Dvorského vznikli kontroverzné inscenácie Zdenka Trošku, ktoré sa pohybovali na hranici gýča, po nástupe Karola Kevického sa v posledných rokoch zasa uplatnili kvalitní režiséri ako Linda Keprtová a Lubor Cukr. Do najnovšej

produkcie oslovilo vedenie divadla významného filmového režiséra Jiřího Menzela, pre ktorého je *Falstaff* slovenským operným debutom.

Menzel na Verdiho operu nazeral cez optiku Shakespearovej činohernej tvorby, ale s rešpektom pred špecifikami operného žánru. Svoj postoj sformuloval aj v texte bulletinu: „Všetky moje opery som vždy robil s úctou a pokorou, a nebudem to robiť inak ani v Košiciach,“ aj v anotácii na internetovej stránke Štátneho divadla: „Hlavne,

aby bola sranda.“ V inscenácii nereflektoval filozofický plán Verdiho komédie, ale sústredil sa na komický rozmer predlohy. Menzel nie je v opere žiadny experimentátor, vykladač ani vizionár, skôr skúsený a šikovný divadelný remeselník, ktorého režijný prínos spočíva predovšetkým v práci so spievajúcim hercom a v dôkladnom budovaní charakterov jednotlivých postáv. Dokáže vynikajúco vypointovať vzťahy v dramatických i komických scénach a každý protagonista má svoju úlohu priam ušitú na mieru. Menzel dokáže vytvoriť funkčnú kombináciu medzi charakterom figúry, ktorý je daný predlohou (už tam je často istý kompromis medzi slovnou a hudobnou charakteristikou), a konkrétnou hereckou dispozíciou. Či je to fyzická zdatnosť, komunikatívnosť smerom k publiku, schopnosť silného gesta, prežívanej emócie, alebo zmysel pre pohybovú štylizáciu. Všetky aspekty účinne diagnostikuje a následne vhodne použije. Nezvykne však vytvoriť figúru, ktorá by s predlohou polemizovala, ale rešpektuje dané typy.

Vďaka Menzelovmu zmyslu pre humor je košícký *Falstaff* vtipný, humor je pritom dávkovaný rozvážne a vkusne. Jeho prístup sa dá označiť za ilustrátorský v zmysle vernosti k predlohe, no zároveň akceptuje prežitú opernú konvenciu. Nevyhýba sa iniciatívnym operným hereckým manieram a gestickým či mimickým klišé. Niekedy ich použije cielene ako prvok štylizácie, jemnej paródie či odkaz na staré formy, alebo ich umiestni ako pointu, prípadne ako súčasť gagu. Inak ponecháva prejav spievajúcich hercov v prirodzenej civilnosti. Menzelova schopnosť nachádzať v opere hereckú sviežosť a vtip je zrejme výsledkom jeho úprimnej viery v operný humor a zároveň jeho schopnosti čiastočne odstrániť interpretačné nánosy, ktoré tam kedysi „zablúdili“ napríklad z nemej filmovej grotesky. Dnes sa už nesmejeme samotnému kopancu do zadku, môžeme sa však smiať kontextu, v akom sa odohrá. A práve to

Menzel ovláda. Nepotrebuje žiadnu komplikovanú výpravu, možno by si vystačil aj s hercami na prázdnej scéne. Avšak málo podchytený filozofický podtext diela napriek deklarovanému zámeru ostáva aj tak režisérskym mankom. Výsledkom je vkusná, remeselne kvalitne zvládnutá, no zároveň jednoduchá a trocha povrchná komédia, ktorá nevyužíva celý potenciál predlohy.

Scéna Tomáša Moravca je veľmi prostá, pôsobí až lunaparkovo improvizovane. Hostinec „U podvázku“ a Fordov dom vytvárajú iba paravány a niekoľko kusov nábytku. Na tmavom horizonte sa po celý čas črtá drevená konštrukcia kolotoča – duba, s ktorou tvorcovia pracujú až

”
Menzel na Verdiho operu nazeral cez optiku Shakespeareovej činohernej tvorby, ale s rešpektom pred špecifikami operného žánru.“

FALSTAFF
— P. Mikuláš, J. Úradník
foto J. Marčínský



FALSTAFF
— M. Havryliuk,
L. Kašpárková,
A. Banášová,
G. Hübnerová
foto J. Marčínský

v poslednom dejstve. Civilné kostýmy Petry Goldflamovej Štětínovej s decentným odkazom na 50. roky minulého storočia majú zväčša vidiecky charakter. Jediný štylizovaný kostým má postava Mrs. Quicklyovej. Fakt, že v realizačnom tíme nie je uvedený svetelný dizajn, je v tomto prípade zrejme zámerný. Svetlá v košíckom *Falstaffovi* sú skutočne iba na to, aby bolo viditeľné, čo sa na javisku deje.

Všetko, čo ostala novej inscenácii dlžná réžia, vrchovatou mierou naplnilo hudobné naštudovanie dirigenta Martina Leginusa. Už od prvých tónov bolo počuť mimoriadnu pozornosť, ktorá bola venovaná príprave. Dirigent zvolil koncept „lahkej ruky“. Pri práci s frázou, tempom a dynamikou

akoby vychádzal zo starších komických opier Gioacchina Rossiniho v súvislosti s charakterom britkosti, ba priam matematickej presnosti. Napriek tomu dokázal vystavať monumentálnu architektúru verdiovskej partitúry. Orchester si jeho koncepciu dokonale osvojil a hral skutočne ľahko, v duchu najlepšej tradície opery buffa.

Spevákemu obsadeniu dominoval Peter Mikuláš v titulnej úlohe. Jeho zvučný bas vo vynikajúcej kondícii sa vyhral s každým tónom a vďaka prirodzenej hereckej dispozícii sa mu podarilo vypointovať viaceré momenty účinným gagom. Zdatne mu sekundoval Marián Lukáč ako Ford a jeho barytón obsažnej farby



s nefalšovanou emóciou a vzácnou kultúrou. Sopranistka Lucie Kašpárková zobrazila postavu Alice Fordovej so šarmom a milou koketnosťou. Maksym Kutsenko dokázal, že je veľmi perspektívnym tenorom aj v úlohe Fentona, v ktorej zaujal najmä prieraznou frázou. Adriana Banášová pôsobila ako prototyp Nannetty vďaka vlastnému elegantnému zjavu a jemnej melanchólii i príjemnému zafarbeniu lyrického sopránu.

Jiří Menzel prostredníctvom *Falstaffa* dobrácky, ale vkusne „žmurkol na diváka“, zabavil ho a zároveň ochránil pred prílišnou ťažobou premýšľania. Giuseppe Verdi bol počas kompozície približne v režisérovom veku a vo Falstaffových rozjímavých monológoch

ukryl za hudobný výraz múdrosť staroby. Škoda, že ostala iba tam a na javisku Štátneho divadla v Košiciach tak trochu chýbala. ☞

FALSTAFF
— J. Příbyl, sólisti
a zbor Opery ŠDKE
foto J. Marčínský

Giuseppe Verdi: **Falstaff**

réžia J. Menzel hudobné naštudovanie a dirigent
M. Leginus scéna T. Moravec kostýmy P. Goldflamová
Štětínová účinkujú P. Mikuláš, J. Příbyl, P. Kubáň,
M. Kutsenko, M. Lukáč, M. Kutsenko, A. Banášová,
L. Kašpárková, L. Čermáková, G. Hübnerová M. Havryliuk,
T. Paľovčíková, J. Zsigová, J. Úradník a ďalší
premiéra 27. októbra 2017, Historická budova
Štátneho divadlo Košice

Miroslav Ballay
teatrológ

Ivan Vyrypajev
NEZNESITELNE DLHÉ OBJATIA

Neznesiteľná prítomnosť

Tvorcovia Mestského divadla v Žiline sa v inscenácii hry súčasného ruského dramatika Ivana Vyrypajeva *Neznesiteľne dlhé objatia* pustili do tematického vykresľovania bolesti partnerského spoluzitia. Réžisér Eduard Kudláč predstavil dva mužsko-ženské páry, paralelne existujúce vedľa seba, v kontrapunktickej línii.

Jedným z dôležitých leitmotívov inscenácie sa stala paralelnosť existencií postáv Moniky, Charlieho, Emmy a Kryštofa v rozličných životných zlomoch, ktoré v nich naplno zaúčinkovali s fatálnym dôsledkom. V inscenácii vznikla postupná menlivosť konkrétnych mužsko-ženských partov. Dramatik vyskladal hru na dynamike dialogických i monologických pasáží. Zmeny konštelácií vzťahov



**NEZNESITELNE DLHÉ
OBJATIA**
— I. Pagáčová,
I. Kubáčková,
J. Dobřík
foto R. Tappert

recenzia

charakterizovala až takmer otvorená telesnosť. Interakcie postáv sa zredukovali na pohyb buniek v nekonečnom objatí plynutia života. Výlučne sexuálnu rovinu telesnej lásky (partnerskej, priateľskej, mileneckej) vystriedala tragická bolesť, smútok i ničenie v túžbe spočinúť v raji, alebo v zakúšanom pekle plnom slasti. Temná sexualita sa paradoxne stala otravným symbolom života v jeho prázdnote, odcudzenosti, sterilnosti a umelosti, na ktorú sa postavy odvolávajú.

Vyrypajeva hra sa zároveň realizuje i na hranici reality a sna. Postavy, vlečúce sa dynamicky pulzujúcim životom, sa v spoločnom trýznení dotýkali často hlbín vlastného vnútra, pričom počúvali vnútorný hlas nekonečného vesmíru, ktorý sa im prihovárал. Režisér na to prakticky využil mikrofón na stojane – postavy hovoriace doň sa zrazu kontaktovali s vyššou inštanciou, ktorá im

doslova núkala vyriešenie metafyzickej hádanky sveta. Herci jednostranne replikovali dramatický text postavený na stereotypnom komentovaní aktuálneho konania postáv. Štyria herci, sediaci a postupne vstávajúci z hladiska, sa aj vďaka takejto úspornosti inscenačnej poetiky väčšmi približovali k autentickému prítomnosti. Obmieňali rad za radom svoje jednotlivé party v rôznych variantoch. Každá nová replika sa začínala vždy slovom teraz, ktorým referujúce postavy komentovali svoj aktuálny situačný kontext. V jednom momente sa po priestore rovnomerne premiestňovali mladomanželia Monika (Ivana Kubáčková) a Charlie (Ján Dobrík), ktorí reflektovali bežné i všedné momenty partnerského spoluzitia. Vzápätí sa v priestore ocitla zvláštna a tajomná Emmy (Iveta Pagáčová), ktorá náhodne stretáva Kryštofa (Michal Tomasy). Aj táto dvojica väčšinou stála, prípadne sa herci

„
Režisér Eduard Kudláč v tejto inscenácii dôsledne uplatnil antiiluzívny princíp.“



NEZNESITEĽNE DLHÉ OBJATIA
— I. Pagáčová
foto R. Tappert



NEZNESITEĽNE DLHÉ OBJATIA
— M. Tomasy, I. Pagáčová,
I. Kubáčková, J. Dobrík
foto R. Tappert

pri rozhovoroch voľne premiestňovali, presúvali po hracej ploche s minimálnou akciou i pohybom.

Počas komentovaného referovania buď ostávali sedieť na okraji hracieho priestoru zo štyroch strán, alebo nenápadne rotovali okolo kopy navrstvených črepín. Tá sa vynímala v centre ako ústredný scénický prvok, ponechaný vo svojej surovej materiálnej podstate. Tento osvetlený kopec črepín predstavoval roztrieštené úlomky narušenej harmónie sveta. Herci krúžiaci okolo neho sprítomňovali bytie, primárnu existenciu v aktuálnom okamihu. Dalo by sa povedať, že zo štyroch svetových strán sa každý

z nich postupne upínal k transcendentnému jadrú.

Režisér Eduard Kudláč v tejto inscenácii dôsledne uplatnil antiiluzívny princíp. Tým, že v rámci hereckej zložky dôkladne zminimalizoval pohyb (využil iba monotónne prehovory sediacich, postupne vstávajúcich, stojacich a maximálne prechádzajúcich sa postáv v rámci priestoru), vznikla paradoxne veľmi účinná divadelnosť, a nie rozhlasovosť. Priestor, symetria, svetlo, civilný odev, rámcujúci hudobný aranžmán, (spolu)prežívaná prítomnosť tu a teraz či zážitok z nej tvorili nevyhnutné podmienky pre jej dosiahnutie. Inscenáciu charakterizovalo výrazne

Jakub Molnár

študent Katedry divadelných štúdií VŠMU

Drama Queer ako bašta odlišnosti a názorovej slobody

Divadelný festival Drama Queer je na Slovensku jedinečným svojho druhu. Prostredníctvom inscenácií prináša do verejnej diskusie dôležitú LGBTI/Q problematiku. Od svojho vzniku v roku 2013 bol každý ročník tematicky užšie špecifikovaný. Tohtoročná dramaturgia sa zamerala predovšetkým na stieranie rodových rozdielov a narúšanie akýchkoľvek dualít.

Keď sa Slovensko v minulom roku dostalo do úzkej kandidatury krajín, kde by sa mohla presídliť Európska agentúra pre lieky (EMA), veľká časť jej zamestnancov napísala riaditeľovi Guidovi Rasimu list, v ktorom vyjadrila svoje obavy. Tie sa týkali možného presťahovania sa do krajiny, v ktorej sa nerešpektujú práva LGBTI/Q komunity a neuznávajú homosexuálne manželstvá. Slovenská legislatíva právne rešpektuje manželstvo len ako zväzok muža a ženy, nelegitimizuje registrované partnerstvá a osoby rovnakého pohlavia si spolu stále nemôžu adoptovať dieťa. Diskusia o problematike LGBTI/Q sa na Slovensku stáva témou len občas, no festival Drama Queer k tomuto občasnému otváraniu diskurzu určite prispieva.

Piaty ročník festivalu, ktorý sa striedavo konal v priestore A4 a Štúdiá 12, otvorila trojica nezávislých umelcov: Simone Aughterlony zo Švajčiarska, Jen Rosenblit z Nemecka a medzinárodne uznávaný multiinštrumentalista Hahn Rowe z USA s inscenáciou *Biofiction*. Tretia časť trilógie s rovnakým súhrnným názvom *Biofiction* (predošlými boli *Show and Tell* a *After Life*) sa zaoberala telom v jeho najvšeobecnejšej rovine, no vždy s inou existenciálnou perspektívou. Inscenácia tak pôsobila najmä ako pokus o vytvorenie

rôznych telesných biografii. Tvorcovia si nevybrali žiadny naratívny príbeh, skôr sa inscenáciou pokúšali o rozbitie stereotypov a dominantných normatívnych systémov. Kritickej interpretácii a odmietaniu binárnych princípov poslúžila aj scénografia. Ústredný prvok – veľká hromada narúbaného dreva, lano, remeselné náradie, sekery – vyznieval spočiatku ako zaužívané klišé spojené s mužmi, no neskôr sa tvorcovia snažili jednotlivé duality (príroda/kultúra, muž/žena, subjekt/objekt...) rozpustiť. Performerky sa najskôr

BIOFICTION

(Simone Aughterlony, Jen Rosenblit, Hahn Rowe)
foto archív festivalu



NEZNESITEĽNE DLHÉ OBJATIA
— I. Pagáčová, I. Kubáčková,
M. Tomasy
foto R. Tappert

pomalé tempo, ktoré jej dominovalo a umocňovalo sa v celkovom pôsobivom trvaní predstavenia.

V poprepletanom milostnom štvoruholníku pochopiteľne najväčšmi rezonovali účinkujúci. Ivana Kubáčková v úlohe Moniky sa v najkomplikovanejších polohách manželskej krízy spoliehala na zredukovaný komentár (v podstate ako všetky ostatné postavy inscenácie). Takmer civilne predstavila neznesiteľnú bolesť strádania a vzťahového súženia v tlmenej rozvážnosti. Iveta Pagáčová ako Emmy občas prešla z monotónnej polohy komentára do subtílnejšej výrazovosti. Ján Dobrík dokázal úsporne vyjaviť dramatické zmeny jednotlivých stavov svojej postavy Američana Charlieho v komentovanej podobe bez citového zaangažovania. Michala Tomasyho v úlohe Čecha Kryštofa azda najviac zväzovala celková antiiluzívna koncepcia inscenácie. Svoju dištanciu od prežívania postavy inscenácie vymenil za citlivejšie stvárnenia aktuálne

prejavovaných výrazov prekvapenia, rozpakov, zdesenia, prípadne strachu o milovanú bytosť.

Režisér v rámci svojej inscenačnej poetiky dokázal na pomerne zredukovanej ploche rozvinúť sivú rutinu zautomatizovaného sveta ľudských vzťahov. Vytvoril jednoznačne nevšednú, monolitnú inscenáciu o znečitlivených vzťahoch v stereotypnej pustote života, v ktorej sa hodnota skutočnej lásky ozrejmla najmä v extrémnych životných zlomoch, respektíve rôznorodých situačných kontextoch postáv. ♣

Ivan Vyrypajev: **Neznesiteľne dlhé objatia**

preklad R. Maliti dramaturgia L. Garajová

réžia E. Kudláč scéna a kostýmy

E. Kudláčová-Ráčová účinkujú I. Pagáčová,

M. Tomasy, I. Kubáčková, J. Dobřík

premiéra 2. októbra 2017, Mestské divadlo Žilina



karikatúrne štylizovali do postáv dominantných upotených drevorubačov, ktorí pohrdajú svojim okolím. Nechýbalo typické žmolenie triesky medzi zubami či meranie síl dvoch alfasamcov v rúbaní dreva. Postupne sa za sprievodu čoraz chaotickejších zvukov (od húžvania fólie, ktoré pripomínalo príjemný zvuk praskania ohňa, po nepríjemné kričanie do mikrofónu s pomocou voice efektov) začali vyzliekať, správať nekontrolovane a nepredvídateľne. Nahota tu však nemala čisto metaforickú funkciu, ktorá by odkazovala na úplné citové odhalenie, ale fungovala skôr ako pornografická a provokatívna

konotácia. Stereotypy nahradili prototypy bez výraznejšieho obsahu a výpovede.

Ak performer v *Biofiction* chceli provokovať, tvorcovia z banskobystrickej Záhrady mali v inscenácii „*When I was a girl*“ alebo *LGBT&Q+/-XYZ* predovšetkým ambíciu pobaviť a ukázať tému homosexuality prostredníctvom odľahčenej formy. „Kultúrno-osvetové podujatie kabaretného žánru na tému rodových identít a sexuálnych orientácií“ bolo zložené z viacerých samostatných obrazov, ktoré sa striedali s hudobnými pasážami cover verzií populárnych piesní v podaní Milana Zvadu. Inscenáciu, ktorú odohrali v kaviarni A4

BIOFICTION
(Simone Aughterlony,
Jen Rosenblit, Hahn
Rowe)
foto archív festivalu

ako oficiálne otvorenie festivalu, možno považovať za „výstrelok“ bez nároku na ocenenie jej divadelných a dramatických kvalít. Cielené nedostatky však po čase omrzeli a monologické výstupy (úryvky z básne *Sonja* od Sone Horsovej) začali vyznievať diskutabilne. Svojou zámernou kostrbatosťou, iróniou a civilnosťou balansovali na hrane prvoplánovej vulgárnosti a na úrovni stredoškolského programu na stužkovej. V priestore prebiehala aj projekcia dvoch krátkych filmov zo série IDNTT, ktoré finálnemu výsledku výrazne pomohli. Film *Spisovateľka* od Emílie Ondriašovej je príbeh bisexuálky a úspešnej spisovateľky, ktorá zakúsila ľahkosť slávy, ale aj samotu a odmietanie. Druhý film *DJ* v réžii Adriany Piroškovej rozpráva príbeh dnes už celoslovensky známej drum&bassovej DJ-ky a producentky z Bratislavy Matie/B-Complexa. Práve ona hostujúco zakončila predstavenie karaoke skladbou, ktorú predviedla s veľkou dávkou energie.

Festivalový program pochopiteľne doplnilo aj „domovské“ Divadlo NOMANTINELS so svojou ostatnou inscenáciou *O NÁS/O NICH*. Tvorcovia si v dokumentárnom projekte ako východiskové zdroje zvolili zbierku novinových článkov z rokov 1959 – 1989 od aktivistu Jána Majerského, ktorý bol členom spolku Ganymedes, najstaršieho občianskeho združenia reprezentujúceho sexuálne menšiny na Slovensku. Ako vnímala spoločnosť homosexuálov pred päťdesiatimi rokmi? Aké im dávali „rady“ na potlačenie tejto „psychickej zvrátenosti“? Aj napriek tomu, že homosexuálny akt medzi dospelými osobami prestal byť trestným v roku 1961, predsudky vo vedomí ľudí a spoločnosti ostali naďalej živé. V novinách sa o homosexuáloch písalo s podtitulom „nemravnosť, škandál, zvrátenosť, choroba...“. Až v roku 1990 vznikol na Slovensku prvý spolok, ktorý sa v tejto problematike začal spoločensky a politicky angažovať. Režisérská dvojica Dáša Krištofovičová

a Ján Tomandl už v úvode inscenácie použila autenticky pôsobiace záznamy rozhovorov s hercami, ktorých oslovili na spoluprácu (Michaela Halcinová, Zuzana Haverda, Miroslav Mihálek). Do pozície zástancu „tradičnej a normálnej heterosexuálnej spoločnosti“ bol štylizovaný Miroslav Mihálek, ktorý reprezentoval nielen súčasné nazeranie väčšinovej spoločnosti na túto menšinu (v inscenácii ju zastával Jozef Štupák), ale vo svojej podstate stelesňoval tiež tému odmietania všetkého, čo je „iné“. K tragikomickému atmosfére prispeli časté hudobné vsuvky, ale tiež prvky so scudzovacím efektom (napr. vyvrcholenie konfliktu medzi Štupákom a Mihálkom, keď ich ostatní pochvália za presvedčivé herecké výkony) či prihováranie sa divákovi. Tvorcovia dôsledne vypracovali aj bulletin – podávajú prostredníctvom neho správu o tom, ako sa v priereze posledných sto rokov (ne)vyvíja akceptácia gejov a lesbičiek. Faktograficky opisujú situáciu v Nemecku, v Rakúsko-Uhorsku a tiež perzekúcie homosexuálov počas nacizmu. *O NÁS/O NICH* je vďaka zmеси rekonštrukcií dobových udalostí, súdnych pojednávaní a súčasných mediálnych škandálov úderným príspevkom k diskusi o postojoch k sexuálnym menšinám (nielen) na Slovensku.

„WHEN I WAS A GIRL“ ALEBO LGBT&Q+/-XYZ
(Záhrada – Centrum nezávislej kultúry)
foto archív festivalu





O NÁS/O NICH
(Divadlo NOMANTINELS)
foto R. Dranga

O nemecký kontext obohatil program Nils Wilkinson performanciou *Naked Soldier*. Scénická úprava románu *Der Nackte Soldat* Bellmana O sleduje cestu mladého Alvina v šesťdesiatych až sedemdesiatych rokoch v Rakúsku, počas ktorej postupne objavuje svoju sexualitu. Je nútený žiť dvojaký život a svoje sexuálne skúsenosti oddeliť od verejného života. Postupne si tak musí vytvoriť rafinovanú stratégiu prežitia na úkor verejnej akceptácie svojho statusu. Svojej túžbe sa oddáva tajne, žije bez lásky, učí sa adaptovať a meniť si totožnosť. Počas hľadania nových mužov po celom svete si začne klásť otázku, či jedného dňa nájde doživotného partnera. Jeho najväčšou ambíciou je prežiť. Ako vojak na bojovom poli. Herec podriadil všetko konanie na javisku vyrozprávaniu príbehu, pričom s pohybom pracoval len minimálne. Hudba a svetlá boli tiež využívané striedmo a „textocentrizmus“

tak začal po chvíli nudiť aj napriek výbornej angličtine predstaviť, jeho kontrolovanej mimike a dikcii. Hlavným problémom bol fakt, že herec postavu nedokázal jednoznačne interpretovať. Z inscenácie sa tak finálne vynárala najmä otázka, čo tvorcovia od divákov očakávali. Nesúhlas s konvenciami? Súcit bez dôsledkov voči menšine?

Súčasťou festivalu bolo tiež tanečné sólo Jany Vrány s názvom *Black & White*. Česká choreografka a performerka, ktorá spolupracovala so svetovými menami ako Robert Wilson či Fredrik Bond¹, sa sústreďuje predovšetkým na kombináciu tanca s novými médiami a rozvíja tak rozmanité možnosti moderného tanečného prejavu. V *Black & White* si tematicky kládla za cieľ poprieť akúkoľvek dualitu a vyzdvihnúť rovnocennosť a jednotu protikladov – ženského a mužského princípu. Už na začiatku predstavenia museli diváci, ktorí chceli sedieť na druhej strane ohraničeného priestoru, prejsť cez

¹ Slovenský divák ju môže poznať o. i. vďaka spolupráci s režisérom Davidom Radokom na opere *Arsilda*, kde sa objavila ako tanečnica.

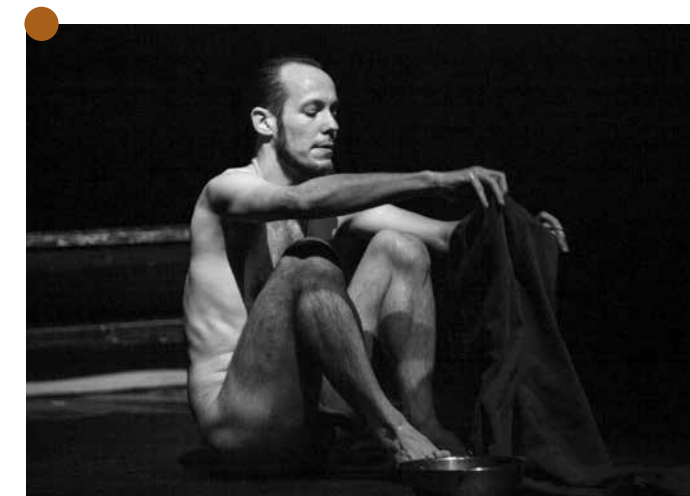
bielu líniu na čiernom linoleu. Takto nútený prechod cez kontrastné farby podporil tému konvenčnej ambivalentnosti vnímania vecí. Performerka sa ako stelesnená alegória nerovnosti, ktorá je nanútená spoločnosťou (tú symbolizoval veľký blikajúci kresťanský kríž), snažila z tohto schizofrenického kruhu vymaniť. Postupne si strhávala svoj čierno-biely kostým a jej nahé telo s nápismi yes/no, man/woman, good/bad, before/after symbolizovalo pravdivosť a zároveň zraniteľnosť. Kostým, ktorý účinne zvýrazňoval spomínanú dualitu, vyznel vďaka použitiu kravaty a košele tiež ako kritika spoločenskej uniformity. Choreografický koncept bol postavený predovšetkým na zlomovom bode, v ktorom performerka viac neunesla tlak puritánskej spoločnosti, čo ju prinútilo vrátiť sa k zaužívaným konvenciám. Diváci boli svedkami akcie, ktorá pripomínala reverzné pretáčanie filmu. Ako sa všetko začalo, tak sa aj postupne končilo, aby sa mohlo začať opäť od začiatku. Hoci nevedno, či sa na druhýkrát podarí preraziť bariéry odmietania. Snaha o prekonfigurovanie kultúrnej súdržnosti pravdepodobne zlyhala. V inscenácii celý čas dominovala nadprirodzená atmosféra, ktorá bola výsledkom svetelného dizajnu, dôkladnej práce s dymom a tieňom a tiež použitia elektronickej hudby českého DJ-a Mika Trafika. Technicky prepracované tanečné sólo s prvkami spoločenského tanca, dubstepu a street dancu zaujalo publikum vďaka silnej energii, ale aj skvelou synchronizáciou pohybu s hudbou a striedaním dynamických častí so síce statickými, avšak výrazom naplnenými pasážami.

Abstraktnú rovinu opäť vystriedali konkrétne príbehy v brnianskej inscenácii *ON* z HaDivadla, ktorá si podobne ako *O NÁS/O NICH* kládla otázky týkajúce sa akceptácie gejov v minulosti s premostením do súčasnosti. Marián Amsler otvoril vo vlastnom autorstve, réžii a výprave tabuizovanú tému s jasne formulovaným

stanoviskom. V prvej, priam detektívnej časti hľadajú všetky postavy nezvestného Tomáša, o ktorom vedia, že je homosexuál. Práve od jeho blízkych, rodiny a okoloidúcej fotografky sa dozvedáme informácie o hľadanom a v konečnom dôsledku aj o ich postojoch k nemu. V druhej časti sa náznaková scéna mení na historické vyobrazenie českej dediny z 19. storočia. Na časy, keď hľadanie a obhajovanie vlastnej identity stálo viac síl ako „založenie si profilu na facebooku“. Tieto dva časovo a priestorovo separátne príbehy sa prepojili až v závere. Zatiaľ čo v prvej časti sa o Tomášovi len rozprávalo, v tej druhej je prítomný ako svedomitý sedliak starajúci sa o svoju rodinu. Ťarcha jeho tajomstva o sexuálnej orientácii však vyústi do tragického rozhodnutia. Prínosom inscenácie je ľahkosť, citlivosť zobrazenia, štýlová čistota a upustenie od zbytočného moralizovania. *ON* ukazuje predovšetkým stav spoločenského postoja k zobrazovanej problematike v priereze jedného storočia. Stav, ktorého umelecké spracovanie môže byť blízke nielen príslušníkom LGBTI/Q komunity, ale i náhodnému divákovi.

Festival Drama Queer, zameraný na tematiku ľudí s menštinovou citovou a sexuálnou orientáciou,

NAKED SOLDIER (Nils Wilkinson)
foto archív festivalu





BLACK&WHITE
(Jana Vrána)
foto archív festivalu

možno pozitívne hodnotiť najmä vďaka kompaktnej dramaturgii, ktorú determinovala téma slobody identít a stieranie akýchkoľvek dualít. Rodovú alebo sexuálnu tematiku jednotliví tvorcovia interpretovali formálne aj žánrovo rôznorodo, no spájalo ich predovšetkým spoločné úsilie zmenšiť (ne)redukovateľnú vzdialenosť medzi predsudkami a toleranciou.

Žiaľ, inscenácie *Biofiction*, „*When I was a girl*“ alebo *LGBTQ+/-XYZ* či *Naked soldier* síce poukazovali na stigmy dominancie istých zaužívaných konvencií, avšak apelatívnosť ďaleko zatienila ich potenciálne umelecké kvality. Predpoklad, že nás tvorcovia zmobilizujú a podnietia k vzbure, ak zobrazia niečo poburujúce, mohol mať na heterosexuálneho diváka skôr opačný účinok. Naopak, v prípade inscenácií

O NÁS/O NICH, *Black&White* a *ON* išlo o nadhľad, nenútenosť, citlivosť zobrazenia intímnej témy.

Slovensko nakoniec Európsku agentúru pre lieky nezískalo, hoci patrilo medzi favoritov. Aj predsudky a strach spôsobili, že sme ostali jednou z posledných členských krajín EÚ, ktorá doposiaľ nemá žiadnu európsku agentúru. Preto je *Drama Queer* napriek občasným pochybnostiam o umeleckých kvalitách jednotlivých inscenácií opodstatnenou aktivitou a snahou o zlepšenie situácie (nielen) minoritnej časti spoločnosti. ☘

Drama Queer

5. ročník, 9. – 13. november 2017, Bratislava
www.dramaqueer.sk

Katarína Cvečková
divadelná kritička

Impulzivná láska k súčasnému tancu

Moje pôvodné zahľadanie sa do viedenského festivalu ImPulsTanz prešlo počas ostatného ročníka plynule do zamilovanosti. Nebude to len menami, ktoré sa tam pravidelne hemžia, ako Jan Fabre, Wim Vandekeybus, Michael Laub, Doris Uhlich, Dada Masilo, Ivo Dimchev či Anne Teresa De Keersmaeker. Opäť ma nadchol festival ako celok – od neobyčajnej programovej štruktúry, cez atmosféru, až po výbornú organizáciu či skvelý marketing a PR. Žiada sa mi teda znova opakovať, že naše lokálne festivaly sa naozaj ešte majú čo učiť.

Úvod článku – napriek tomu, že tak môže pôsobiť – nie je len žurnalistickou floskulou. V októbri prebehol 21. ročník podujatia Bratislava v pohybe, ktoré si ako podtitul uvádza, že je medzinárodným festivalom súčasného tancu. Počas jeho trvania som si výraznejšie uvedomovala, že je v mnohých aspektoch s viedenským festivalom neporovnateľný. To je však, samozrejme, vzhľadom na rôzne faktory (napríklad financovanie) pochopiteľné.

Napriek tomu, že organizátori viedenského festivalu majú určite obrovskú výhodu v štedrosti rozpočtu, treba podotknúť, že popri veľkých kusoch sa na ImPulsTanzi každý rok predstavuje i mnoho menších produkcií. A medzi nimi nemálo zaujímavých, ktoré by mohli byť prijateľné aj pre „slovenský“ rozpočet. Celá jedna programová

I AM A MISTAKE
(Jan Fabre)
foto K. Miernik



lína s názvom [8:tension] je venovaná mladým choreografom a tanečníkom, ktorí sú často pre tanečný svet ešte neznámymi menami. Za posledné roky sa v rámci nej na viedenských javiskách predstavili dokonca aj viacerí slovenskí tvorcovia (i keď zväčša takí, ktorí pôsobia skôr v zahraničí ako na domácej scéne). ImPulsTanz teda nie je len o velikánoch tanečnej scény a už vôbec nie je o lesklých uhladených dielach. Organizátori sa neboja riskovať a pravidelne prezentujú aj experimentálnych umelcov, ktorí svojou tvorbou často šokujú, až poburujú, ako napríklad pravidelný festivalový hosť Ivo Dimchev (minulý rok mu bola dokonca venovaná celá jedna časť hlavného programu). Aj keď sa ImPulsTanz koná celý mesiac (tentoraz v rozmedzí 13. júla až 13. augusta) a na viacerých viedenských scénach, organizátorom sa darí udržiavať živú atmosféru, ktorá (im)pulzuje celým mestom. Napomáha tomu určite i dobre zostavený sprievodný program či after párty, ktoré prebiehajú takmer po každom veľkom predstavení. Za pozornosť stojí ešte jeden pozitívny atribút festivalu – napriek tomu (a možno i práve preto), že ide o také exkluzívne a profesionálne podujatie, systém akreditácie je otvorený, a to naozaj veľkorysým spôsobom, aj pre zahraničných kritikov a novinárov.

V mene Fabreho

V roku 2016 bol nemenovaným ambasádorom festivalu choreograf a režisér Wim Vandekeybus, ktorý so svojim belgickým tanečným zoskupením Ultima Vez predstavil vtedy najnovšie dielo *Speak low if you speak love ...* a zároveň revival úspešnej inscenácie *In Spite of Wishing and Wanting*. Tentoraz festival detailnejšie upriamil pozornosť na multitalentovaného vŕšumelca Jana Fabreho.¹ Okrem toho, že na javisku viedenského divadla Volkstheater bola vo svetovej premiére uvedená jeho inscenácia *Belgian Rules/Belgium Rules*,

Fabre sa predstavil aj so svojou najnovšou sólo performanciou *I am a Mistake*. Odohrala sa práve v priestoroch Leopold Museum, kde aktuálne počas festivalu otvorili aj výstavu, ktorá mapovala tridsať rokov Fabreho pôsobenia vo svete umenia pod názvom: Jan Fabre. STIGMATA – Actions&Performances 1976 – 2016. Kurátor Germano Celant venoval takmer 600m² Fabreho sólovej tvorbe – návštevník tam nájde množstvo kresieb, náčrtov, zápiskov, výtvarných objektov, videoinštalácií, fotografií či filmových dokumentov.

Jan Fabre je okrem iného známy tým, že systematicky narušá konvencie súčasného divadla aj umenia všeobecne a zároveň skúma radikálne choreografické možnosti ako prostriedok oživenia klasického tanca. Vo svojej tvorbe sa často zaoberá rôznymi filozofickými otázkami a témami ako násilie, túžba, krása a erotika. Od začiatku osemdesiatych rokov je hlavným bodom jeho myslenia, výskumu i tvorivej činnosti telo vo všetkých jeho formách. Pri svojich kreáciách rád používa pojmy ako „real-time performance“

1 Tvorba oboch umelcov sa pritom na festivale objavuje pravidelne. Práve tu dokonca Fabre s Vandekeybusom (ktorý začínal svoju kariéru vo Fabreho tanečnej skupine) premiérovu uviedli aj niekoľko svojich spoločných diel.

**BELGIAN RULES/
BELGIUM RULES**
(Jan Fabre/Troubleyn)
foto W. Bergmann



považuje za „chybu“. Ide o verejnú sebaanalýzu, o hlasné spytovanie vnútorných osobných výčítiek. Fabre sa presúva po priestore galérie a dav ho nasleduje. „Iákanie“ a spytovanie vlastných chýb sporadicky mení za vyznania lásky „krásnym rakúskym ženám“, ktoré by rád pobozkal. Akoby ho bozk krásnej ženy mal spasiť a dokázať, že nie je chybou v programe. Keď sa mu to nakoniec podarí a jedna zo žien oblečená v špecifickom a vyzývavom rakúskom kroji na bozk privolí, tento intímny akt trvá viac ako hodinu a pol. Bozkávanie a vášnivé objímanie tak tvorí hlavnú časť celej performance. Z plánovaného sóla sa zrazu stáva eroticky ladený duet. To, čo by za normálnych okolností mohlo vo vznešenom priestore medzi výtvarnými dielami vzbudzovať pohoršenie, sa samo stáva umením – živou inštaláciou a real-time performanciou. Fabremu tu zároveň ide o skúmanie vlastných fyzických a psychických limitov, priestorových dispozícií a obmedzení aj toho, čo všetko divák ešte znesie a prijme.

Ďalšie z jeho diel, ktoré boli prezentované na festivale, vytvoril Fabre so svojou skupinou Troubleyn. *Belgian Rules/Belgium Rules* je spektakulárna, esteticky opulentná, šokujúca, vtipná a pohybovo bravúrna šou v pravom zmysle slova. Fabre zobrazuje všetky bežne známe symboly, ktoré predstavujú Belgicko (pivo, hranolčeky, čokoláda, holuby atď.) a mieša ich v najrôznejších variáciách s tvorbou ikonických belgických umelcov – od Jana van Eycka cez Féliciena Ropsa, Jamesa Ensora, Paula Delvauxa až po Hieronyma Boscha a Reného Magritta – či s citátni významných osobností o krajine. S vysokou dávkou sebaíronie a sarkazmu tak vytvára obraz „antiidentity pokojnej anarchie, akou je Belgicko“. Takmer každý zo scénických obrazov je svojskou parafrázou na konkrétne dielo belgického výtvarníka a zároveň obrazom Belgicka ako takého. Jednu zo známych Magrittových sérií



**FASSBINDER, FAUST
AND THE ANIMISTS**
(Michael Laub/
Remote Control
Productions)
foto R. Rossell

či „living installations“, ktoré charakterizujú aj jeho umeleckú dvojdomosť – na jednej strane je choreografom a režisérom, na strane druhej výtvarníkom a vizuálnym umelcom. Jeho sólo *I am a Mistake*, ktoré v sebe kontrahuje spomínané znaky, otvorilo samotný festival. Fabre sa s oslími ušami nasadenými na hlave vysmieva z vyparádených divákov, ktorí čakajú na veľkú osobnosť medzinárodnej umeleckej scény – a teda aj na veľký umelecký zážitok. Najskôr ostáva nepovšimnute a nehybne stáť pri stene jednej z výstavných miestností Leopold Museum, následne sa začína nenápadne zakrádať davom. Prvýkrát na seba výraznejšie upozorní oslím „iá“, ktoré demonštratívne huláka na steny múzea alebo priamo do tvárí divákov, cez ktorých sa prediera. Následne niekoľkokrát ostentatívne prednáša monológ, v ktorom vysvetľuje, prečo sa

obrazov s oblohou predstavuje performerka, ktorej nahé pomaľované telo symbolizuje oblačné nebo, z ktorého sa každú chvíľu spustí dážď. Performerka močí priamo na javisku, kým k nej pomaly kráča jej tanečný partner oblečený v typickom čiernom obleku s červenou kravatou, magrittovským pinčom a s dáždnikom v ruke. V ďalšej scéne performer i do úmoru cvičia s debničkami plnými pivových fliaš a zároveň na striedačku skandujú nezmyselné belgické pravidlá. Bizarnosť (reálne existujúcich) pravidiel je násobená bizarným konaním – skandovanie hesiel v kombinácii s cvičením v štýle aerobiku do totálneho vyčerpania. Vzápätí na javisko prichádzajú performerky oblečené ako novodobé Panny Márie, utierajú zničeným tanečníkom pot z čela, napájajú ich pivom a pomáhajú im vstať s debničkami na pleciah (ako novodobým Kristom s krížmi). Fabreho miešanie druhov umení a kombinovanie odkazov a symbolov je dokonalým, takmer štvorhodinovým výbuchom fantázie, ktorá však má svoje pravidlá a je súčasťou jasne koncipovanej témy. Jednotlivé významy a symboly sa na seba vrstvia jeden cez druhý, ale nestávajú sa neprehľadnými. Tento multitalentovaný umelec vytvoril veľkolepú „oslavu“ Belgicka

WAR

(Amanda Piña & Daniel Zimmermann/nadaproductions)
foto archív nadaproductions



a Belgičanov v takmer felliniovskom štýle a nebál sa v nej poukázať na veci, ktoré normálne zostávajú pod pokrievkou. *Belgian Rules/Belgium Rules* je „podívanou“, ktorá vás na štyri hodiny hypnoticky uväzní v sedadlách hľadiska a ešte vám k tomu aj drzo (ale s flitrami!) ukáže šrámy na tele i duši tejto naoko nekontroverznej krajiny.

Fassbinder a Goethe na jednom javisku

Ďalším majstrom miešania druhov a žánrov je belgický choreograf a režisér Michael Laub. Jeho tvorba osciluje medzi realizmom a fikciou, využíva súčasne autenticitu a umelú strojenosť a inšpiráciu často hľadá vo filme a v televízii. Kritici sa o ňom zvyknú vyjadrovať ako o jednom zo zakladateľov antiiluzívneho divadla. V inscenácii *Fassbinder, Faust and the Animists* Laub mieša divadlo a tanec s filmom (dokonca na dvakrát) a príznačnú fassbinderovskú poetiku kombinuje s weimarským klasicizmom. Toto všetko je navyše prešpikované Laubovým svojským zmyslom pre humor a už spomínanou kombináciou antiiluzívnosti a autenticity.

Laub podľa vlastnej logiky strihá Fassbinderov film *Beware of a Holy Whore* z roku 1971 na jednotlivé časti, ktoré prehráva na plátno a vzápätí necháva performerov, aby scény nanovo interpretovali. Do toho sa miešajú postavy Margarétky či Mefistofela z Goetheho *Fausta* (v jednej zo scén napríklad Fassbinderova postava, ktorá prichádza na javisko, má odrazu namiesto nohy kopýtko). Kombinovaním filmu, videonahrávok a divadelnej prítomnosti sa Laub pohráva s rôznymi rovinami reality – ako ústrednú tému si vybral snímku o tom, ako ide jeden štáb nakrúcať film. Následne ho prerába prostredníctvom videonahrávok, na ktorých nám ukazuje i to, ako video vzniká. Súčasne necháva performerov na javisku, aby nielen opätovne interpretovali tieto scény, ale aj komentovali svoje konanie či pocity z neho



SOMEWHERE AT THE BEGINNING
(Germaine Acogny/
Mikaël Serre)
foto T. Dorn

(napríklad vyjadrujú nespokojnosť s tým, ktorá Fassbinderova postava im bola pridelená). Nehovoriac o prelínaní filmovej popovej estetiky s vysokým umením klasicistickej literatúry.

Výraznou súčasťou inscenácie je, samozrejme, aj tanec. Pohyby postáv z filmu sa pre trojicu Greg Zuccolo, Vanthy Khen a Michael Laub stali základom pre vytvorenie choreografie. Nielen tanečná kreácia postavy Hany, ale i obyčajné gesto či dokonca nálada danej scény sú zrazu pretvorené do pohybových obrazov. Vyvrcholením je spoločná choreografia všetkých sedemnástich performerov – sledujeme ju priamo na javisku i zdvojenú na plátno – ako finálna spoločná párty Fassbinderových postáv s Margarétkou a Mefistofelom.

Vojnové tance, hľadanie vlastných koreňov a vízia budúcnosti

Vzhľadom na témy, ktoré sa na festivale objavili, je zrejme, že súčasný tanec má ambíciu vypovedať aj o aktuálnych spoločenských problémoch, a to nielen optikou prítomnosti, ale tiež prostredníctvom histórie či úvah nad budúcnosťou.

Amanda Piña a Daniel Zimmermann v tanečnom predstavení *WAR* hľadajú stratenú identitu opustenej oblasti Rapa Nui, tiež známej ako Veľkonočné ostrovy, a zároveň ju vystavujú nástrahám súčasného sveta. Vojnové konflikty, ktoré kedysi túto oblasť značne ovplyvnili a vzali jej „ducha“, sa v priebehu dvanástich obrazov premieňajú na vojnu proti inej príšere – globalizovanej antikultúre, ktorú prináša turizmus. Piña a Zimmermann využívajú na budovanie choreografie vojenský tanec domorodých obyvateľov Rapa Nui s názvom hoko. Postupne ho prelínajú s moderným svetom a súčasným tancom. Nevytvárajú však ostré kontrasty, ale ilustrujú, ako môže byť prenikanie jednej kultúry do druhej nenápadné a zároveň deštruktívne.

Do minulosti a ku svojim koreňom sa prostredníctvom inscenácie *Somewhere at the Beginning* vracia aj 73-ročná choreografka a tanečníčka Germaine Acogny, ktorú nazývajú aj matkou súčasného afrického tanca. Umelkyňa ovplyvnilo niekoľko krajín a kultúr, čo sa odráža v celej inscenácii. Narodila sa v Benine a keď mala desať rokov, sa aj s rodičmi presťahovali do Senegalu, kde dospievala. Neskôr sa rozhodla študovať moderný tanec a balet vo Francúzsku, kde dlhý čas pôsobila. Okrem toho umelkyňa výrazne ovplyvnila aj jej stará mama pochádzajúca z etnickej skupiny Yoruba, ktorá sa popri jej otcovi stáva tiež jednou z ústredných tém inscenácie. Spolu s francúzsko-nemeckým režisérom Mikaëlom Serrom vytvorila Germaine Acogny impozantné a emocionálne nabitú tanečné sólo o histórii vlastnej rodiny a súčasne o koloniálnej minulosti Afriky. Tvorcovia tu kombinujú autenticitu vlastného príbehu s antickým príbehom o Medei, ktorý je podľa Serra tragédiou pravdy, ako aj konečným chápaním seba samého a svojej osamelosti v konfrontácii so svetom. V inscenácii to predstavuje aj kontrast emocionálne ladenej

a výlučne osobnej choreografie s efektným závesom z ocelových laniek, na ktorom sa premieta videoprojekcia. Raz sú to slová a vety vytrhnuté z otcovho denníka, inokedy zábery kľukatej africkej cesty či chudobných senegalských detí, alebo sa nám zjavujú iba rôzne abstraktné obrazce. Prostredníctvom akčného svetelného dizajnu, ktorý je však veľmi citlivo dávkovaný, sa odhaľujú rôzne „svety“ – ten za závesom, pred ním, ale i ten akoby v jeho vnútri (v jednom z momentov sa odkrýva priestor medzi dvoma vrstvami závesov, kde performerka odtancuje jedno zo svojich tanečných sóľ). Germaine Acogny si musí prejsť všetkými týmito „svetmi“ (minulosťou vlastnou i svojich rodinných príslušníkov a zároveň svetom africkej kultúry v kontraste s kultúrou európskou), aby pochopila, kým dnes vlastne je.

Pravidelnou súčasťou viedenského festivalu je tvorba už spomínaného Belgičana Wima Vandekeybusa. V najnovšom diele *Mockumentary of a Contemporary Saviour* veľmi netradične rozohráva situáciu z ďalekej budúcnosti, v ktorej svet, ako ho poznáme, neexistuje – na Zemi sú zničené všetky formy života. Je len jediný priestor, jediná miestnosť, kde ešte existuje život. A v nej je zatvorená malá skupina „preživších“, ktorí nasledovali nového mesiáša. Nevládne však medzi nimi radosť zo záchranu života, ale medziľudské konflikty a kultúrne rozdiely. Napätie sa stupňuje s poznaním, že vyvolení nemajú možnosť úniku z tohto priestoru – a to ani vo forme smrti. Nad všetkým tak visí otázka: prečo sú práve oni tými, ktorí sa mali zachrániť? Oproti predošlým, výrazne pohybovým dielam Vandekeybusa na festivale tentoraz predstavil viac divadelnú ako tanečnú inscenáciu. A práve tento aspekt sa stal v *Mockumentary of a Contemporary Saviour* kameňom úrazu. V choreografických častiach sa výraznejšie prejavili Vandekeybusova špecifická poetika i pohybová bravúrnosť



tanečníkov. Naopak, v činohrne ladených scénach performer i pôsobil niekedy strojene a príliš pateticky. Pátos napokon sršal už zo samotného textu, ktorý bol ladený v silne filozofickej a abstraktnej rovine. Podľa svojho zvyku nechal Vandekeybus performerov opäť hovoriť každého vlastným jazykom, čo už vôbec neprispievalo k zrozumiteľnosti už aj tak ťažkopádneho textu.

Profesionalite sa hranice nekladú

Čitateľ azda na záver prepáči moje úvodné porovnanie neporovnateľného, teda pripodobňovanie ImPulsTanzu a slovenských festivalov. Po pravidelných letných výjazdoch do Viedne ma však opakovane nadchýnalo, na akej profesionálnej úrovni sa takéto podujatie dá realizovať. Okrem toho však ImPulsTanz navyše dokáže diváka nebadane, ale intenzívne naplniť vrúcnu láskou k súčasnému tancu. ☺

ImPulsTanz

Vienna International Dance Festival
13. júl – 13. august 2017, Viedeň
www.impulstanz.com

MOCKUMENTARY OF
A CONTEMPORARY
SAVIOUR
(Wim Vandekeybus/
Ultima Vez)
foto D. Willems

Monika Čertezni
tanečná publicistka

Shakespeare v pohybe k súčasníkom

V roku 2017 mali v slovenských divadlách premiéru viaceré inscenácie vychádzajúce z diel veľikána svetového divadla Williama Shakespeara a baletné scény neboli výnimkou. Dramaturgia Baletu Slovenského národného divadla ešte minulé sezónu siahla po titule *Romeo a Júlia* a Balet Štátneho divadla Košice na jeseň uviedol premiéru tanečného divadla *Hamlet*. Intelektuálny náboj a emočná viacvrstevnatosť oboch diel vytvárajú veľký inscenačný potenciál v diapazóne vášni, filozofických reflexií a aktualizáčnych referencií na sociálno-politickú situáciu.

Láska a smrť, vojna a mier

Baletný súbor Slovenského národného divadla pripravil titul *Romeo a Júlia – Tak ako včera...* v koprodukcii s Fínskou národnou operou.¹ V choreografii a réžii Natálie Horečnej shakespeareovský ľúbostný príbeh ponúka možnosť sebareflexie našej ľudskosti, láskavosti a rešpektu voči inakosti. Láska je v tejto inscenácii definovaná ako pojem v širšom kontexte, nielen ako milenecký romantický vzťah, skôr je hybnou silou, krehkou nádejou na prelomenie rodovej kľatby. Je možnosťou, ak už nie búrania, tak aspoň naštrbenia tradovaných predsudkov. Natália Horečná koncept libreta vystavala s ohľadom na dramaturgický zámer práce s výraznou mnohovýznamovou symbolikou pohybového a scénografického materiálu. Optika deja pulzuje od krehkej intimity vzťahových scén po nadčasové scény so spoločenskou reflexiou.

¹ Prvá premiéra sa odohrala v Helsinkách 26. augusta 2016, v SND bola inscenácia prvýkrát uvedená 13. a 14. mája 2017.

Intuitívny režijný koncept zasahuje do pôvodnej hudobno-inscenačnej dramaturgie vytvorenej Sergejom Prokofievom. Môžeme to označiť za trúfalosť, ale rovnako aj za odvalu. V slovenskom baletnom prostredí nie sme zvyknutí na takéto principiálne úpravy predlohy, často sú za progres označované už drobné až nepodstatné zmeny či posuny. Preto neprekvapuje rozporupnosť reakcií, prijatia aj odmietania takéhoto konceptu na tanečnej pôde. Natálii Horečnej však v tomto diele nemožno uprieť jej citlivosť a vnímanie súvislostí, osobitú invenčnosť aj istú pokoru k spracováanej téme, ktoré prinášajú nový pohľad na príbeh jedného z najslávnejších mileneckých párov. Tvorkyňa si zvolila cestu intelektuálnej jemnosti, symboliky hlbokých a zásadných významov. Vycizelovanou koncentráciou tematických vrstiev sa obracia na súčasného diváka v komornom dialógu medzi ním a tancom, čo je v dnešnej dobe, ktorá oslovuje skôr násobením intenzity a vulgarizovaním prejavu, veľmi vzácne.

ROMEO A A JÚLIA – TAK AKO VČERA...
(Balet SND)
foto P. Brenkus



Trúfalosť plánovania a racionálneho usmerňovania lásky v prologu otvára Pandorinu skrinku s príbehom zakazovanej lásky a jej naplnenia, rodičovskej lásky, oddanosti, vzdoru a tragédie. Verona sa v skoré ráno prebúda a zdanlivo idylickú atmosféru rušia drobné potýčky medzi členmi dvoch najplyvnejších rodín zaťažených kľatbou rodových sporov. Horečná do jednoduchých mužských variácií s motívom ľahkovážnych provokácií zakomponovala driemajúce nebezpečenstvo výbuchu nenávisti. Hravosť Romeových priateľov (najmä Merkúciiov iskrivý zmysel pre humor a sebaironiu v podaní Juraja Žilinčára aj Glenna Lambrechta) je konfrontovaný s nezmyselnými „vnútornými“ pravidlami sporu, ťaživej kľatby plnej vzájomného znevažovania a obviňovania. Napriek svojej iracionálnosti obe strany pravidiel dodržia, čo zabezpečuje ilúziu mieru.

Známa dejová línia je vďaka novej hudobno- -inscenačnej dramaturgii, kostýmovému a scénografickému spracovaniu (Christiane Achatzi) a originálnej súčasnej estetike pohybového materiálu vyňatá z minulého času, Horečná ruší historizujúci odstup, kladie otázky súčasného človeka. Vzdušné a originálne kostýmy (použitie sú napríklad aj ponožky na nohách) dodávajú scénam atmosféru ľahkosti, nevinnosti a krehkej intimitosti.

V milostnom duete Romea a Júlie absolútna oddanosť vytesňuje sexuálny kontext a abstrahuje lásku do súladu tiel a duší, milenci vytvoria vlastný, dokonalý mikrosvet lásky. Predstaviťky Júlie interpretáciu obohacujú o osobité jemné odtienky, iskrivú hravosť a citlivo prechádzajú do polôh zrelej ženskosti. Dievčensky pôsobiaca Klaudia Görödzös vo svojej Júlii oddanosť doplnila emotívnym nábojom a temperamentom. Ilina Gribincea zas so šibalským pôvabom, vycibreným zmyslom pre vtip a so svojou charakteristickou vášnivou vytvára typ ženy, ktorá poľahky dokáže zvládnuť intenzitu lásky. Romeo Petra Dedinského a Igora Leushina je ideálnym partnerom v tejto hre lásky. Tanečníci vytvorili postavu mladého muža emočne zrelého vyrovať sa s citovým vzplanutím, v náročných partnerských

kombináciách zdvihov sú bezpečnou mužnou oporou. Dedinský pôsobí zrelšie a už na počiatku preberá zodpovednosť za vzťah, kým Leushin zaujímavo osciluje medzi chlapčenskou a vyspelou mužnou polohou.

Dôležitou postavou príbehu lásky v réžii Natálie Horečnej je Otec Lorenzo. Horečná jeho partu odvážne venovala mimoriadny priestor a Adrian Ducin aj Andrej Szabo ho naplno využili na rozohranie mnohvrstevného charakteru. Horečná Otca Lorenza vizuálne vyčlenila z minimalistického kostýmového konceptu a obliekla ho do žiarivo žltého overalu s motýľmi. Lorenzo sa tak stal symbolom inakosti vo viacerých pozitívne aj negatívne iritujúcich významoch. Je mediátorom vo veciach medzi nebom a zemou, medzi láskou a vojnou, citom a rozumom, ženou a mužom. Stojí mimo bežných a predpokladateľných hodnotení a je aj najpriamejšie konfrontovaný s možnosťami reality. Kým v pôvodnom librete páter len zosobáša milencov, neangažuje sa, nie je ich partnerom, tu je interakcii s ním venovaná celá samostatná scéna.

K idyle lásky je v ostrom protiklade postavený súboj v uliciach mesta, ktorý tragicky vyústi do zabitia Merkúcia Tybaltom. Celý súboj je inscenovaný ako mladícka hra, no nachádzajú sa v nej ostré dýky a meče. Nikto však neplánuje smrť. Scénu sprevádza mandolínová melódia, ktorá vytvára až hitchcockovský obraz, kde totálne zlo a tragédiu delí od banálneho a ordinárneho života len tenká čiara. Merkúciovo umieranie v náručí Romea s témou „nič sa nedeje, všetko je v poriadku, je to žart, to len umieram“ spúšťa antický tragický sled nasledujúcich udalostí, ktoré sa odohrávajú bez drásajúceho pátosu, pričom nezvratnosť sprevádza rýchle tempo.

Natália Horečná ako spolupútnikov lásky aj smrti vytvorila postavy vtákov/anjelov, ktoré sa v zlomových scénach zjavujú nie ako komentátori, ale skôr ako netušená prítomnosť, niečo, čo sa márne budeme pokúšať pomenovať, skôr by sme sa s tým mali vyrovať a s pokorou to prijať.

Nečakane silný bol obraz príchodu rodičov k mŕtvym deťom. Viktória Árvová postavu matky Kapuletovej v bolesti zbavila ľudskosti, ako človek zomrela spolu



HAMLET (Balet ŠDKE)
foto J. Marčinský

so svojou dcérou Júliou. Pohybuje sa mechanicky, v absolútnom krčí šialenstva, svojimi rukami zanecháva jazvy vo vzduchu. Druhá interpretka Chelsea Andrejic svoju postavu necháva sebazničujúco pred zrakmi divákov vykvráčať z rozdrásaného srdca. Menší výrazový priestor má matka Monteková (Sarah Millner a Adriana Odlerová), pre tragédiu svojho syna Romea sa ponorí do bezútešnosti, s ktorou nemá síl bojovať. V rovnakej polohe bolestnej bezmocnosti sa pohybujú aj otcovia rodov Kapulet (Aliaksei Kavaleuski) a Montek (Robert Kováč). Až okamih uvedomenia si, že všetci svojou ľahostajnosťou, obmedzenosťou a netolerantnosťou prispeli k tragédii, je momentom, keď je kľatba rodovej nenávisti zlomená.

Choreografka svojím prístupom k tvorbe prináša na slovenskú baletnú scénu originálnu režijnú symboliku, vzdušnú eleganciu pohybového materiálu, mystickú zemitosť a jednoduchosť vizuálnych zložiek. Krehká emotívnosť aplikovaná v choreograficko-režijnej práci kladie veľký dôraz na dôslednosť dramaturgického konceptu. Polemizovať by sa však dalo napríklad o obraze/projekcii cválajúceho koňa. Projekcia

svojou principiálne odlišnou estetikou prvoplánovo zasahuje do starostlivo vybudovanej atmosféry. Pri vyladovaní vzťahov medzi intimitou a zovšeobecnením symbolov by pomohol nadhľad dramaturga.

Hlavný prínos Horečnej interpretácie spočíva v tom, že sa nespolieha na kanonizované princípy a inovatívnosť nachádza vo svojskom nastavení intenzity vzťahov postáv. Hlavné ženské hrdinky sú nielen milými kráskami, ale pevne stoja na zemi a majú svoj život v rukách. Aj v tejto inscenácii tak možno hovoriť o emancipačnom princípe uplatňovanom pre obe pohlavia.

Fatálna krása otázok, šialená krehkosť odpovedí

Inšpiráciu u Shakespeara, tentoraz v jeho intelektuálnej tragédii *Hamlet*, hľadal aj Balet Štátneho divadla Košice, ktorý titul uviedol na svojej scéne ako tanečné divadlo. Scenár vytvorila už stabilná autorská dvojica Ondrej Šoth a Zuzana Mistríková. Transformovali



v ňom prostredníctvom rituálnosti filozofický koncept do tanečného jazyka. Mocenský boj je predstavený ako akceptovaný spoločenský rituál. Fakt, že sa jeho súčasťou stávajú okrem intríg a lobizmu aj vraždy, je len drobnou komplikáciou pre uhladenosť prezentácie. Právo, pravda a schopnosti sú bezcennými pojmami, otravným bzučaním múch. Ich uplatňovanie je čírym šialenstvom.

Nastavenie rovnováhy medzi intelektuálnym posolstvom a vášnivým nábojom shakespearovského textu bolo pre režiséra neľahkou úlohou. Ondrej Šoth vo svojom koncepte spolu s dramaturgickým vkladom Zuzany Mistríkovej veľmi citlivo poprepájal fatálnosť reálií, vášnivost' odvahy a lásky, krutosť a ľahkosť zrady, samotu, zodpovednosť rovnako ako jej popieranie, nebezpečenstvo kompromisu, akceptovanie zla. Vytvoril originálne tanečné divadlo, v ktorom fyzické vyjadrenie premieňa výpoveď na obnažujúcu osobnú. Každá postava ide s kožou svojej pravdy na trh.

Odvážne nápaditá scéna Juraja Fábryho má ťažiskové postavenie v celej inscenácii. Vytvára basso continuo, spodný prúd osudovosti, ktorý dáva scénam

HAMLET (Balet ŠDKE)
foto J. Marčinský

dynamiku, konflikty uzatvára do rámu svojej konštrukcie a tým sústreďuje optiku diváka, aktérov doslova prevalcuje a odnáša ich zo scény ako prilepený hmyz. Dáva osudovú bodku za každým obrazom. Mobilná konštrukcia určuje rytmus deja, oddeľuje jednotlivé obrazy alebo sa priamo stáva ich súčasťou. Manipulácia tanečníkov s ňou je dynamická, briskná, v okamihu vytvára kontrastnú atmosféru priestoru (len v obraze smrti Ofélie prekvapila ťažkopádnosť scénického gesta, namáhavá manipulácia prebila ťaživosť jej osobnej tragédie, šialenstva a smrti). V druhej časti inscenácie konštrukcia mizne zo scény pohltená prepadliskom, aby v závere vystúpila na povrch s uchytenou mŕtvolou dánskeho kráľa a obnažila tak pravdu o bratovraždy.

Kostýmy Simony Vacháľkovej ukotvené v renesančnom detaile pracujú s odtienkami materiálu medzi čiernou a bielou. Táto hra tieňov je desivo krásna (napríklad v zborových scénach poslednej časti, kde tanečníci tancujú na tonetkách a s nimi po stranách scény, minimálne

osvetlení kontrami, rituálnou kumuláciou pohybových variácií vytvárajú ilúziu tmy temnejšej než čierna). Precízne nuansy strihu či použitie kráľovskej modrej a kde-tu sýtočervenej farby diferencujú a dramaticky akcentujú vizuál postav. Každá zo zložiek tohto hutného tanečného divadla je úzko spätá s libretom, dej sa dá odčítať aj pri ich abstrahovaní, len z kostýmových návrhov pre jednotlivé obrazy, zo scénografického a technického scenára, z choreografických záznamov.

Pod choreografiu sa podpísali Maksym Sklyar – člen baletného súboru Štátneho divadla Košice spolu s Nelsonom Reguerom Perezom z francúzsko-maďarského súboru Pála Frenáka. Je veľmi ťažké diferencovať vklad pohybovej invencie choreografov, možno aj vďaka Šothovmu jednoznačnému režijnému názoru, ukotvujúcemu tanečný výraz vo vášnivej, revoltujúcej polohe a prekvapivej krehkosti a zraniteľnosti. Tanečné variácie sa nesú v duchu expresívneho vyjadrenia, sólové postavy sú nositeľmi tragédie, zbory kumuláciou energie a pohybu dramaturgizujú atmosféru. Duety Hamleta (Sergii Iegorov) a Ofélie (Eva Sklyarová) sa vyznačujú éterickou akrobaciou, bohatou symbolikou gesta. Dramatické konflikty mužských rivalov zas atletickou obratnosťou. Mužské postavy, kladné aj záporné, sú plnokrvné, prinášajú na scénu priťažlivú energiu mužského ega.

Najmä druhá časť inscenácie ponúka niekoľko výnimočných obrazov: napríklad scénu súboja pod dohľadom Osrica, ktorá bola neodolateľná zmesou cirkusantských elementov, aristokratickej tragédie a natívnej formy rituálu obety, a zároveň sa vyznačovala prísnosťou dodržania shakespearovskej kauzality. Ďalším pozoruhodným riešením bolo umiestnenie kráľa Claudia (Marek Šarišský) a kráľovnej Gertrúdy (v excelentnej interpretácii Gréty Nagyovej) ako pozorovateľov súboja na stoličky tenisových rozhodcov. Oceniť treba tiež umeleckú citlivosť pri spracovaní scény divadelného predstavenia odhaľujúceho bratovraha a zjednodušujúcu zaslepenosť kráľovnej túžiacej po istotách. Pravda je tu predstavená s jednoduchosťou nahoty, bez komentára.

Hudobná dramaturgia Ondreja Šotha je opakovane

tvrdým orieškom. Nejde ani tak o štýlovú rozmanitosť zvoleného hudobného materiálu, možno ani o hraničnú kontrastnosť použitých hudobných tém, skôr o spôsob ich vzájomného prepojenia do dramatického celku. Mix ťažiskového Maxa Richtera s Byronom Metcalfom, Istvanom Sky a Giorgiom Maineriom má síce tematické odôvodnenie použitých skladieb, avšak ich vzájomné hudobné premostenie si podľa môjho názoru vyžaduje spracovanie hudobníkom schopným pohrať sa s melodickými, harmonickými a rytmickými prechodmi medzi jednotlivými skladbami.

Hamlet na scéne Štátneho divadla v Košiciach je inscenáciou, ktorú treba vidieť. Nie preto, aby vás upokojila ilúziou, že tragédia je dokonaná a už sa nás netýka, ale preto, že otrasie našou ľudskosťou, svedomím, zmlandravenou ľahostajnosťou a poddajnosťou. ♣

Sergej Sergejevič Prokofiev, Natália Horečná:
Romeo a Júlia – Tak ako včera...

hudba **S. Prokofiev** libreto **N. Horečná, S. Prokofiev**
dramaturgia **E. Gajdošová** choreografia a réžia **N. Horečná**
scéna a kostýmy **Ch. Achatzi** svetelný dizajn **M. Ilsanker**,
O. Koivunen naštudovanie **N. Rafaelisová, N. Horečná**
hudobné naštudovanie **P. Breiner** účinkujú **K. Görödžös**,
I. Gribincea, K. Kaanová, P. Dedinský, I. Leushin,
E. Korsakov, J. Žilinčár, G. Lambrecht, M. Veselaj a ďalší
premiéra 13. a 14. mája 2017, Sála opery a baletu
Slovenského národného divadla, Bratislava

William Shakespeare, Ondrej Šoth,
Zuzana Mistríková: Hamlet

scenár **O. Šoth, Z. Mistríková** réžia a hudobná dramaturgia
O. Šoth choreografia **N. Reguera Perez, M. Sklyar** scéna **J. Fábry**
kostýmy **S. Vacháľková** účinkujú **J. Marčinský, M. Šarišský**,
P. Rolík, E. Chetvernaya, G. Nagyová, F. Vargová, M. Medvecz,
D. Fabián, I. Pashko, Š. Stariňák, E. Sklyarová, a ďalší
premiéra 6. októbra 2017, Historická budova
Štátneho divadla Košice

Michalea Mojžišová

operná kritička

Za majstrom, ktorý si tykal s Verdim

Pavol Mauréry

(* 21. máj 1935 – † 15. december 2017)

Len týždeň po tom, čo sme s Pavlom Ungerom v priamom rozhlasovom prenose Giordanovej opery Andrea Chénier z milánskej La Scaly spomínali na nezabudnuteľnú košickú kreáciu Pavla Mauréryho, prišla smutná správa. Skvelý barytonista, výnimočný interpret a dobrý človek nás opustil vo veku 82 rokov.

Húževnatý, vytrvalý umelec s obdivuhodne pevnou vôľou a úprimným záujmom o svet i ľudí v ňom aj po šesťdesiatke dokázal vokálne konkurovať o desaťročia mladším kolegom. Hoci vekom bol už dôchodca, dosky Slovenského národného divadla neopustil. Dokonca našťudoval nové postavy z tvorby Giuseppe Verdiho (Luna z *Trubadúra*, Miller z *Luisy Miller*), ktorého štýl ovládal ako málokto na Slovensku. Kritika vtedy o zrelom spevákovi písala, že kráča v stopách veľkých svetových barytonistov Taddeiho, Capuccilliho či Brusona, ktorí tiež spievali v plnej forme až do sedemdesiatky.

Cesta Pavla Mauréryho na spevácky olymp pritom nebola hladká. A už vôbec nie rýchla. Naopak, odvíjala sa v malých krôčikoch vyžadujúcich veľkú trpezlivosť a zaiste i pokoru. Operný spev na bratislavskej Vysoké škole múzických umení (v ročníku Janka Blaha) študoval popri zamestnaní v Slovenskej filharmónii, kde pôsobil ako člen speváckeho zboru (1953 – 1960). No ani diplom z VŠMU (1961) neznamenal sólistickú zmluvu: ďalších desať rokov ostal zborovým spevákom (vo Vojenskom umeleckom súbore a na Novej scéne v Bratislave). Až ďalšie vokálne



Pavol Mauréry s dcérou Zuzanou Mauréry
foto archív Divadelného ústavu

školenie u známeho (hoci oficiálnymi odbornými kruhmi zaznávaného) pedagóga Stanislava Mjartana v kombinácii s obdivuhodnou vytrvalosťou mu otvorili cestu k úspechu.

Operná kariéra Pavla Mauréryho sa začala písať v roku 1971 v Košiciach – na javisko Opery Štátneho divadla vstúpil už ako vyzretý tridsaťšesťročný umelec. Pod vedením šéfdirigenta Ladislava Holoubka, skúseného operného praktika, ktorý dokázal muzikálnemu spevákovi odkryť nuansy interpretačných štýlov, šiel Pavol Mauréry v nasledujúcich siedmich sezónach z roly do roly. Jeho doména bola čoskoro zrejma: osvojené tajomstvo belcantovej techniky, italianita vrúcne sfarbeného barytónu a mäkká plynulosť frázy ho predurčovali na taliansky repertoár. Nie náhodou medzi jeho najväčšími košickými kreáciami dominujú Verdiho postavy Simon Boccanegra, Giorgio Germont (*La traviata*) a Rigoletto. Ale tiež Pucciniho Marcello (*Bohéma*) a Giordanov Gérard (*Andrea Chénier*) či Rossiniho Figaro (*Barbier zo Sevilly*).

Po košickej ére nasledovala krátka epizóda v Mestskom divadle v Erfurte (1977 – 1978). Zahraničné pôsobenie ukončil, aby bol bližšie k rodine – k manželke Darine (rod. Markovičovej), ktorá bola tiež dlhoročnou sólistkou Spevohry Novej scény, a k dcére Zuzane,

dnes úspešnej divadelnej a filmovej herečke. Navyše, na sklonku sedemdesiatych rokov sa mu konečne otvorila aj najvýznamnejšia domáca brána: tá, ktorá viedla na javisko Slovenského národného divadla.

Popredným sólistom našej prvej opernej scény sa stal vo veku, keď technicky slabšie vybavení speváci prechádzajú k druhoodborovým úlohám. To však nebol prípad Pavla Mauréryho, ktorého nosný, výrazne sfarbený hlas rokmi ešte získaval na mäkkosti a emocionálnom bohatstve. Jeho umenie charakterizovala dramatickosť hudobného výrazu dosahovaná výsostne vokálnymi prostriedkami (žiadny afekt či trhanie kulís) a vzorová kantiléna s opojným mezzavoce.

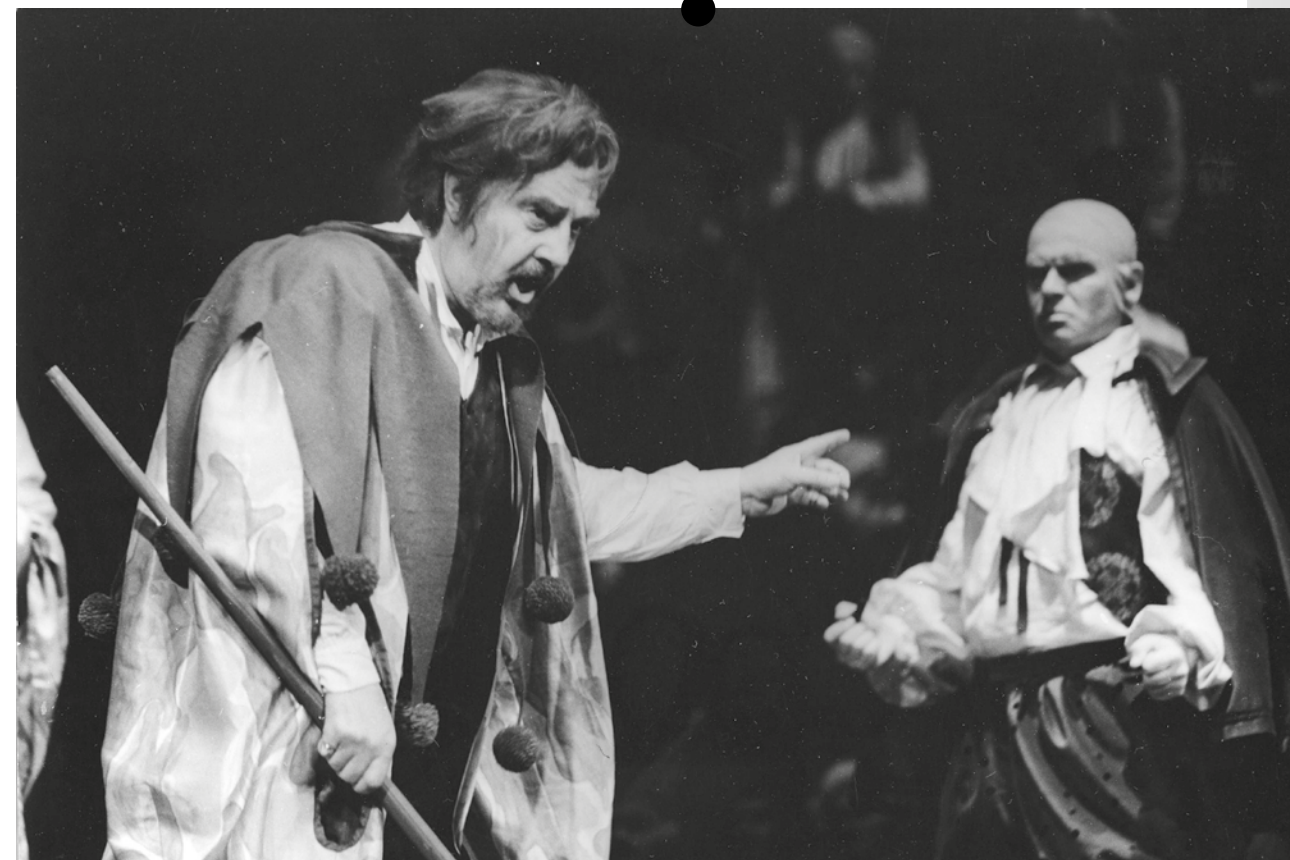
SND mu poskytlo mnoho krásnych postáv. Najmä (ale nielen) tých verdiovských. Bol k slzám dojmajúcim otcovským Rigolettom, charakterovo štruktúrovaným Germontom, fanaticky zapáleným Carlosom, chorobne

posadnutým Macbethom, s intrigami zápasiacim Posom, rozorvaným Simonom Boccanegrom, zákerným Jagom či pyšným vladárom Nabuccom, prechádzajúcim hlbokým duševným prerodom.

„Dnešní speváci by nemali zabúdať, že sú pokračovateľmi niečoho, čo pred nimi začali a reprezentovali iní speváci. Poznávanie dejín vlastného odboru súvisí s etickou stránkou speváckeho života,“ povedal Pavol Mauréry v jednom z dávnejších rozhovorov. On sám toto motto zodpovedne naplňal. Do vysokého veku nechýbal azda na žiadnej z operných premiér, stretávali sme sa s ním aj na vernisážach výstav Divadelného ústavu. Charizmatický džentlmen nám bude chýbať. A nielen preto, že bol jedným z najvýznamnejších barytonistov nedlhých dejín slovenskej opery. ❖

RIGOLETTO (SND, 1987)

foto archív Divadelného ústavu



Miroslav Zwiefelhofer

divadelný kritik

Doba „po“

Inscenácia *Postfaktótum*, ktorú premiérovo uviedlo Divadlo Stoka v decembri 2017, patrí medzi tie produkcie súboru, pri ktorých treba obzvlášť rešpektovať jedinečnosť zážitku každého diváka. Dobrovoľne priznávam, že ešte dlho po dopísaní tohto textu budem riešiť otázku, kde všade (a či) nadinterpretujem, respektíve, naopak, nedoceňujem jednotlivé motívy. Inscenáciu možno čítať cez odkaz na novelu Charlesa Bukowského *Factotum* (1975), jej rovnomenné filmové spracovanie (z roku 2005 v réžii Benta Hamera) či viaceré hudobné motívy použité v inscenácii. Priznávam pritom, že napríklad pieseň *The „F“ song* predstavovala (spolu s filmom Miloša Formana *Taking off – 1971*, z ktorého pochádza) môj kultúrny dlh, ktorý som dohnal až po videnom predstavení.

Vety o neurčitých vzťahoch, prázdnych priestoroch, nejasných miestach a o obrazoch môžete nájsť v popisoch k viacerým inscenáciám tohto súboru, ba aj k inscenáciám „pôvodnej“ Stoky. V tomto prípade však akoby režisér Blažo Uhlár s hercami a spoluautormi (Michaela Halcinová, Lenka Libjaková, Braňo Mosný, Tomáš Pokorný a Peter Tilajčík) jazyk ako prostriedok na výmenu informácií nielen vyprázdnil a rozložili, ale miestami až popreli jeho existenciu. Nie je to prázdna forma ani šum splývajúci s okolím. Na javisku je jednoducho univerzum, v ktorom jazyk neexistuje.

Toto univerzum sa vytvorí v úvodnom výstupe. Dva páry sa spolu s čašníkom nachádzajú v luxusnej reštaurácii. Dámy sú oblečené v moderných a nesmierne elegantných večerných šatách (výtvarné riešenie Miriam Struhárová). Použitý luster dotvára dojem honosnej reštaurácie. Páry sedia pri svojich stoloch, na jednom je aj tanier so špagetami, pri druhom si po čase začnú hostia snobsky vyberať z jedálneho lístka, no v princípe sa tu všetci zasekli. Ocitli sa na mieste, ktoré im ponúka

KX



foto C. Bachratý

všetko, no čakajú. Nevedia na čo, v princípe nevedia prečo, odkedy ani dokedy, nik im v ničom nebráni, no oni čakajú, akoby v časopriestorovej kapsule.

Plynulé prechody medzi jednotlivými výstupmi, výrazné šaty herečiek spoločne so spomínaným lustrom na inak prázdnej scéne nesú motív úvodného výstupu až do záveru inscenácie. Dôraz na herca v prakticky prázdnom priestore samozrejme nie je nič, čo by za iných okolností stálo v kontexte Uhlárovej práce za zmienku. Spomínaná plynulosť však robí z *Postfaktótum* tvar, v ktorom sa stretáva autonómnosť výstupov s kompaktnosťou celku. Možno dokonca povedať, že je to tvar inscenovaný ako jeden výstup, podobne ako film natočený bez strihu na jeden záber.

Motív uväznenia či stagnácie na jednom mieste a z toho vyplývajúcich dôsledkov by sa dal označiť za najzásadnejší dôkaz. Henry Chinaski, hlavný hrdina spomínaného Bukowského románu, je väčšinu príbehu ťažkým alkoholikom a životným stroskotancom. No nikdy nezostane stáť na mieste. Ak už nič iné, vždy má motiváciu aspoň sa opiť. V *Postfaktótum* tento pohyb zastal. ☞

Kol. aut.: **Postfaktótum**

réžia B. Uhlár scéna a kostýmy M. Struhárová výber hudby L. Libjaková, B. Uhlár účinkujú M. Halcinová, L. Libjaková, B. Mosný, T. Pokorný, P. Tilajčík
premiéra 7. decembra 2017, Divadlo Stoka, Bratislava

Jiřina Hofmanová

divadelná kritička

Temnota dlí na kopcích, nikoli v údolí

Obávám se, že psát o nové inscenaci brněnského HaDivadla přímo z premiéry s sebou nese spíše nevýhody. U tak náročného úkolu, jaký si před sebe ambiciózní soubor *Eyolfem* postavil, teprve reprízy ukáží, jestli se jeho konstrukce upevňuje nebo bortí.

Zprostředkování nemalé části dění prostřednictvím živého snímání se stává neodmyslitelnou součástí režijního stylu Ivana Buraje. Zatímco v inscenaci *Kafkova Zámku* patřila promítaná část k těm nejkonzistentnějším a nejsdělnějším, v *Eyolfovi* působí v tuto chvíli zdaleka nejproblematičtěji. Zabírá celou první polovinu, kde se představuje výchozí propletenec vztahů i zlom v podobě smrti Eyolfa, a inscenátoři divákům neponechávají volbu mezi sledováním živé akce a záznamu. Scénografie totiž využívá konce tunelu v zadní stěně scény i části foyer a interiér domu Allmersů uzavírá do malého kosočtverce, v němž jediný průhled umožňují dvě okna. Do zadní části tak bez kamer nahlédnout nelze. Do přední, především z vyšších řad, téměř také ne. I díky realistickému provedení tuctové současné kuchyně pak některé momenty probublávající manželské krize vypadají jako vystřižené

foto M. Sobotková



z nekonečných televizních seriálů, aniž by se tvůrci vůči této estetice nějak vymezovali. Zabírání detailů dokresluje atmosféru partnerské neshody srozumitelně, leč nenásilně. Ovšem i v těchto chvílích se palčivě připomíná absence přímé jevištní akce a fyzické přítomnosti herců. Osamocené hlasy nestačí na přenesení zjevného kypějícího napětí a scény přicházejí o potřebnou intenzitu.

Nejistou formou podání ovšem prosvítá problém hlubší, a to chybějící nebo prozatím neusazený dramaturgický výklad celých situací, jednotlivých replik, ale i postavy Krysařky (Marie Ludvíková). V první části to přispívá ke zdánlivé plytkosti mnohých střetů Alfréda (Matěj Nechvátal) a Rity (Lucie Andělová). Ve druhé, kde herci přecházejí do exteriérů, tudíž fyzicky na téměř prázdné jeviště, to pak způsobuje trhliny v křehkém předivu budování atmosféry. Diametrální odlišnost druhé poloviny posouvá potíž do mnohem jemnějších rovin. Většinou se zde daří vytvořit neprostupně temnou, hutnou, beznadějnou a díky neustávajícím pisklavým zvukům také tělesně nepříjemnou auru dění. Ta se ale bleskurychle hroutí, když se za replikou objeví významové prázdno, nebo se sníží soustředění aktérů. Nicméně herecké výkony zde nelze soudit z hlediska hloubky, ale spíše z hlediska intenzity a kontinuity. Při tak precizní práci i sebemenší zaváhání a nejistota v samotném bytí na jevišti narušují celkový mrazivý obraz rozpadu hodnot a osobnosti.

Nemyslím si, že by se HaDivadlo mělo vzdát náročnosti na diváka i své vlastní členy nebo silných režijních konceptů či nových postupů. Ale domnívám se, že by se mělo soustavně pít po tom, jak vše organicky sloučit, aby výsledné inscenace byly stejně precizní jako jejich promyšlení. ☞

Henrik Ibsen: **Eyolf**

réžia a výprava I. Buraj dramaturgia a kamera M. Nytra
kamera D. Matuška výprava A. Šilar úprava hudby P. V. Boika hrajú M. Nechvátal, L. Andělová, A. Kryštůfková, J. M. Valůšek, M. Ludvíková, A. Šitavanc
premiéra 16. novembra 2017, HaDivadlo, Brno

Soňa Šimková
teatrologička

Čitateľská lahôdka alebo chvála teatrológie

Dlhodobý výskum Shakespeara na Slovensku má jedinú aktérku, profesorku Janu Bžochovú-Wild. Odmenou za vytrvalosť (pre ňu i pre nás) sú jej knižné publikácie nevšednej úrovne. V súčasnosti, keď sa nemáme v divadle čím potešiť, lebo ani veľké autorovo jubileum uplynulého roka, ani minuloročná nádielka inscenácií (až na minimálne výnimky) neprinesli do dejín jeho recepcie na Slovensku nič pozoruhodné, sa naša shakespearistka činí na domácom aj zahraničnom poli a robí si vo svete dobré meno.

Publikáciu *Shakespeare. Zooming* vydala v roku 2017 Divadelná fakulta Vysokej školy múzických umení z finančných zdrojov viacerých grantových agentúr.¹ Obsahuje esejistické štúdie, ktoré vznikli počas niekoľkých rokov pri rôznych príležitostiach, odzneli na zahraničných konferenciách a priam si pýtajú domácu publicitu. Nejde však o tradičný monografický zborník. Jednotlivé state sú dovedna pospájané subtílné, na hlbšej i hypertextovej



Jana Bžochová-Wild
Shakespeare. Zooming
Vysoká škola múzických umení Bratislava, 2017
ISBN 978-80-8195-001-8

úrovni. Pri čítaní postupne s radosťou objavujeme jednotu výskumu, ktorá vyplýva z konzistentnosti autorkinho záujmu o tému, o to živé a produktívne v shakespeareovskom diskurze aj scénickej interpretácii. Čo vzhľadom na vek „shakespeareofílie“ nie je celkom jednoduché a ako to sama Jana Wild uvádza, bard sa stal nielen súčasťou zábavného priemyslu, kultúrneho turizmu, ale aj teatrologického hypermarketu. Správu o bohatosti minulých aj súčasných dobrodružstiev poznania prináša autorka v riporte o svetovej konferencii organizovanej v Paríži k dramatikovmu jubileu v roku 2014. Aj samotný titul publikácie nám o tom čosi našepkáva, ak vezmeme do úvahy iba prvý slovníkový význam slova zoom/ing: hlasné bzučanie, hučanie, ba i vrčanie. Okolo Shakespeara je stále rušno ako v úli a našťastie neraz aj v rozporuplnom duchu. Autorka mala však očividne na mysli zoomovanie v zmysle zaoštrovania pohľadu (kamery) na vybraný objekt. V publikácii sa zameriava na niekoľko živých, inšpiratívnych tém. Prvú časť venuje slovenskej problematike a tú druhú zahraničným inscenáciám a diskurzom.

V stati *Odtlačky Shakespeara* v slovenčine autorka pozoruhodne preskúmala osud slovenského vydávania prekladov hier v siedmich kapitolách a v rozpätí jedenástich storočí. Inšpiráciou jej bola kniha slovenskej translatologičky Libuše Vajdovej. V jej stopách preniesla pozornosť z lingvistickej roviny textov na kultúrne a sociálne súvislosti, čo jej dovolilo „postihnúť nové, dosiaľ marginalizované aspekty existencie cudzej literatúry v prijímajúcej kultúre“². Opiera sa tiež o vedeckú prácu Andrého Lefevra, ktorý poukázal na spätosť prekladania, editovania a kritického šírenia textov (v jeho pomenovaní *rewriting*) s ideologickými a poetologickými tendenciami. V takom metodologickom rámcovaní nás previedla dejinami editorskej praxe,

- ¹ Toto prvé vydanie bolo nepredajné a vyšlo v limitovanom náklade. Druhé, nezmenené vydanie vyšlo tiež v roku 2017 vo vydavateľstve *Európa* (pozn. red.).
- ² Jana Bžochová-Wild: *Shakespeare. Zooming*, Bratislava : Vysoká škola múzických umení Bratislava, 2017. s. 16.

R

ktorá bola poznačená politickými (mocenskými) záujmami, ale aj nehateným civilizačným zosúvaním pôdy pod čitateľskou kultúrou. Isté obdobia viedli k preferovaniu divadla pred literatúrou a v dôsledku toho

TRAGÉDIA HAMLETA (2000, Théâtre des Bouffes du Nord, r. P. Brook)
foto P. Victor



k podhodnoteniu kultúrneho významu vydania textov s bohatým poznámkovým aparátom. Boli časy, keď pri pretláčaní vydavateľského a prekladateľského monopolu fungovali politické manipulácie (najvypuklejšie za éry normalizácie v osobe Jozefa Kota), inokedy sa zase ekonomické záujmy presadili na úkor kultúrnych, ako je to v súčasnosti, v ére tzv. vlády trhových pravidiel, keď sa uprednostňuje komerčná sila vydavateľstva Ikar s prekladateľským favoritom Ľubomírom Feldekom.

V nasledujúcej stati nás Jana Wild uvádza do interkultúrnej problematiky prekladania a adaptovania (čo je nie raz synonymická aktivita) komédie *Márna lásky snaha*, ktorá bola uvedená v roku 1978 na Novej scéne s originálnou participáciou dvojice Milan Lasica a Július Satinský. Na vlne humoru, aj toho absurdného, v nej premostuje antiku, renesanciu a našu súčasnosť. Ešte pod silnejším drobnohľadom sa pozerá na preklad takých translatologických „orieškov“, ako sú Shakespeareove kliatby a zaklínadlá. V rovnomennej stati konfrontuje príslušné pasáže z hier *Romeo a Júlia* a *Macbeth* v anglickom origináli s viacerými ekvivalentmi v slovenčine a češtine. Poukazuje na fenomén kultúrnej hybridizácie, o ktorú sa starajú dobové a miestne konotácie pomenovaní ako pliaga, mor, cholera, čert a bosoráckych formuliek, ak sa s nimi prekladatelia vedia pohrať.

V druhej časti má opäť v hľadáčku presne zamerané oblasti problematiky. Najprv si na dúšok prečítame výklad o bohatom spolužití majstra Petra Brooka s hrou hier *Hamlet*. Od mladých liet až po nestorský vek sa s kultovým autorom neraz intímne oboznamoval, takže dnes sa nám jeho shakespeareovské dobrodružstvo javí ako autentické a smerodajné. Ťažisko jej state tvorí rozprava o inscenácii *Hamlet* z roku 2000, ktorú naštudoval iba s ôsmimi hercami svojho multikultúrneho súboru tak, že hru zbavil melodramatického nánosu, vyňal z nej živé jadro, destiloval z nej energiu a našiel v nej čistý esenciálny mýtus. Do titulnej postavy obsadil Adriana Lestera, herca jamajského pôvodu s dredmi, v ktorom podľa režisérových slov publikum



spoznávalo mladého muža dneška. V tomto bode svojej rozpravy sa autorka dostáva až k jadru autora, divadla a teatrologie, ku kardinálnej otázke, ako to zahrať. Ved' aj sám Hamlet tomu venuje starostlivosť pri príchode kočovných hercov na zámok Elsinor.

Shakespeare generuje až podnes živé témy pre najrozmanitejšie výskumné odvetvia. Právom tak vytvára dojem, že je bezodný a ak je niečím unikátny, tak je to vďaka jeho objavu zázraku divadla bez hraníc. Divadla, ktoré formuje a performuje človeka a tým aj okolitý svet. Preto sa so Shakespeareom tak dobre reaguje na meniace sa podmienky života v každom období. Pochopil to aj ďalší hviezdny režisér, Američan Peter Sellars, keď tragédiu *Othello* napojil na vtedajšie zložité spoločenské vzťahy v USA. Etnický pôvod postáv posunul v súlade s dnešným stavom multikultúrnosti a hru predostrel prostredníctvom optiky súčasnej vlády médií. Na scénu si

RED VELVET (2012, Tricycle Theatre, r. I. Rubasingham)
foto J. Persson

povolal filmových majstrov Philipa Seymoura Hoffmana (Jago) a Jessicu Chastainovú (Desdemona) do rolí bielej farby pleti. S feministickým a postkoloniálnym prečítaním hry mu vypomohla nositeľka Nobelovej ceny za literatúru, poetka Toni Morrison, ktorá vo svojom texte dala slovo dominantne Desdemone. Otázku inakosti tematizovala tiež autorka Lolita Chakrabarti. V londýnskej inscenácii jej hry *Red Velvet* (2012) si rolu černoškého herca z 19. storočia Iru Aldrigea, prvého autentického predstaviteľa presláveného žiarlivca, zahral spomínaný Adrian Lester, ktorý následne získal výročnú cenu pre najlepšieho herca. Tou bola ocenená aj samotná autorka ako najslubnejšia dramatička.

3 Jana Bžochová-Wild: *Shakespeare. Zooming*, Bratislava : Vysoká škola múzických umení Bratislava, 2017. s. 138.



Záverečná časť publikácie patrí teoretickým diskurzom. V stati *Ako sa jej (ne)páči* Jana Wild krátko načrtáva východiská a pozície feministickej shakespeareistiky. Referuje v nej o tom, ako od 80. rokov ženský hlas priniesol do výskumu, nielen daného dramatika, ale metodologicky do teatrologie všeobecne, najpodnetnejšie impulzy. „Má v tomto zmysle množstvo prienikov s inými teóriami – najmä s psychoanalýzou, dekonštrukciou, novým historizmom či kultúrnym materializmom, ktoré skúmajú literatúru ako súčasť širokého sociálneho a kultúrneho kontextu“³. V angloamerickom akademickom svete sa odvtedy shakespeareistika etablovala ako odvetvie, ktoré sa väčšinou zameriava na textovú kritiku, pritom text by sa zjavne mal chápať všeobecnejšie a zahŕňať aj text spektakulárny alebo inscenačný. Feministický diskurz synekdochicky predostiera kniha austrálskej autorky Penny Gayovej s názvom *Ako sa jej páči. Shakespearove vzpurné ženy*, kde analyzuje štyridsať rokov inscenovania vybraných Shakespearových komédií. Jana Wild jej v tejto stati dáva slovo, aby následne svoju knižnú publikáciu vypointovala ôsmou kapitolou *Shakespeare 450. Apríl 2014: Správa o stave diskurzu*. Ako už bolo naznačené v úvode tejto recenzie, referuje v nej o tom, ako sa výskum autora zmocňuje v priesečníku rokov a metodológií. Kniha našej shakespeareistiky je ako tradične príjemným čítaním, a tak jej *Zooming* vítame čašou lahodného zoomu. 🍷

Jana Wild
foto P. Procházka



Knížné tipy

Zuzana Bakošová Hlavenková
Čas činohry našich čias

Vysoká škola múzických umení
www.vsmu.sk



367 s.
orientačná
cena: 9€

Teatrologická publikácia pozostáva z autorkiných esejí, úvah a odborných štúdií, ktoré boli publikované v rokoch 1990 – 2014. Okrem obrazu slovenského divadelného diania prináša aj pohľad na významné osobnosti svetovej scény, ako sú Antonin Artaud, Ariane Mnouchkin či Robert Wilson.

Nelson Goodman - Catherine Z. Elginová
Nové pojetí filozofie a dalších umění a věd
Univerzita Karlova

www.cupress.cuni.cz



192 s.
orientačná
cena: 10€

Kniha predstavuje dovŕšenie predošlých prác jedného z najvýraznejších predstaviteľov analytickej filozofie a estetiky Nelsona Goodmana. Vo svojej tvorbe sa zaoberá možnosťou prepájania umenia s filozofiou či vedou a prezentuje spôsob, ako by sme tieto disciplíny dokázali skúmať na novom a spoločnom základe. V najnovšej publikácii sa autori venujú role, ktorú v pochopení fungovania okolitého sveta zastáva veda, ideológie či rôzne formy umeleckej fikcie. Svoje hypotézy následne dokladujú rozličnými príkladmi vedeckých teórií, literárnych diel či hudobných skladieb.

Clare Finburgh
Watching War on the Twenty-First Century Stage

Bloomsbury
www.bloomsbury.com



376 s.
orientačná
cena: 80€

Publikácia interdisciplinárne skúma, ako dokáže umenie vplývať na ľudskú percepciu vojny. Autorka pracuje s textami filozofov a teoretikov umenia Guya Deborda, Jeana Baudrillarda či Hansa-Thiesa Lehmana. Ponúka tak koherentný pohľad na umeleckú reprezentáciu vojnových konfliktov a analyzuje spôsob, akým môže divadlo participovať na intenzívnejšej informovanosti spoločnosti v otázke ich vzniku a šírenia.

Marián Amsler | divadelný režisér



Kúsok po kúsku vyskladať svoj život

Momentálne sa moja sezóna pomaly preklápa do druhej polovice. Mám za sebou dve premiéry v Ostrave a v Prahe a tri ma ešte čakajú. Našťastie, až do konca sezóny ostávam na Slovensku a nemusím toľko cestovať.

Práve skúšam v nitrianskom Divadle Andreja Bagara skvelú hru Duncana Macmillana *Ľudia, miesta a veci*, ktorá mala premiéru v roku 2016 v londýnskom Royal National Theatre. Do Nitry som sa vrátil po dlhom čase a zatiaľ som nadšený intenzívnym skúšaním a celkovým prístupom hercov. Hra sa zaoberá drogovými závislosťami, hlavná hrdinka – herečka Emma – sa ocitne v liečebni a je nútená znova si vyskladať kúsok po kúsku svoj život a svoju vlastnú osobnosť. Hlavnú úlohu hrá Barbora Andrešičová a sledovať jej prácu, emocionálne a fyzické nasadenie, je už na skúškach veľký zážitok.

Hneď po premiére v Nitre začínam spoluprácu s nezávislým súborom DPM, s ktorým pripravujem autorskú hru o našich strachoch a fobiách. Mal by to byť taký site-specific projekt v jednej veľkej kotolni. Ako tému sme si zvolili skúmanie fenoménu strachu naprieč rôznymi generáciami, teda zaujíma nás, čoho sa báli naši rodičia, čoho sa bojíme my a z čoho majú strach dnešné deti. Na čo vlastne slúži účelové vyvolávanie strachu?

A ako poslednú inscenáciu v tejto sezóne pripravujem dramtizáciu románu *Vojna a mier* pre Činohru Slovenského národného divadla. Je to obrovský projekt, na ktorom pracujeme priebežne už rok. Teraz finalizujeme s výtvarníkmi scénografickú koncepciu, bude to zasa také veľké plátno, o aké sme sa pokúsili už v inscenácii *Fanny a Alexander*. ☘

DARINA KÁROVÁ dramaturgička

Verím, že umenie má ešte stále schopnosť vplývať na aktuálny stav spoločenského vedomia, a že dokonca dokáže spoločnosť zmeniť. Inak jeho existencia stráca zmysel. Téma pôsobí ako prova lode – rozráža hladinu zaužívaného myslenia a robí cestu poslanstvu diela. Je dôležité, aby umenie prinášalo témy, ktoré prekračujú hranice spoločenských či politických tabu, robia človeka citlivejším, učia ho rozmanitosti a rozvíjajú jeho toleranciu k inakosti všetkého druhu. Očakávam, že po frekventovanej queer tematike prídu aj iné témy, ktorým sa slovenské umenie – možno z pohodlnosti – vyhýba.

JÚLIA RÁZUSOVÁ režisérka

Vidím veľký zmysel už v samotnom sebaujadrení, prežívaní pocitov a názorov, vo formovaní témy do umeleckej podoby a prezentácie, hoci len pre ciele komunitu. Rovnako si myslím, že pribúdajú diela, hlavne v new queer prúde kinematografie, ktoré sa snažia odomykať spoločnosť a poukázať nielen na jedinečnosť sexuálnej rozmanitosti, ale aj na kontroverznosť zamieňania si rozdielnosti so zlom a pod. Ak sa na to pozerám z hľadiska tvorcu, chcela by som samozrejme prekročiť hranice cieľovej skupiny v kvalite umeleckého zobrazenia a šírke témy, ktorá nás vzájomne nevyčleňuje, ale prepája.

Martina Mašlárová
divadelná kritička

Zber Shakespeareov

Keď v decembri 2016 *kôd* písal o 400. výročí úmrtia Williama Shakespeara, pýtal sa, prečo ho v dramaturgických plánoch slovenských divadiel takmer niet. Rok sa s rokom zišiel a v decembri 2017 bolo možné konštatovať opačný stav – shakespeareovské inscenácie odrazu vyrašili ako huby v našich lesoch uplynulú jeseň.

A tak si *Richard III.* (SND) v tejto sezóne zmeria sily s *Kráľom Learom* (SKD Martin) a rytiera Falstaffa napália *Veselé paničky z Windsoru* hneď dvakrát (SND, DJZ Prešov) – ak nepočítame aj opernú Falstaffovu podobu z ŠDKE. To, že Hamleta nikdy nie je dosť, si myslia v Prešporskom divadle aj v Baletе ŠDKE. Núdza nie je ani o romantiku – *Romeo a Júlia* hovoria po maďarsky (Jókai Színház), spievajú (Nová scéna) i tancujú (v Baletе SND a čoskoro aj v ŠOBB). *Romeo a Juliet* dokonca nanovo otvorili alternatívny priestor Bábkového divadla Košice – scénu Jorik. No a v DAB Nitra si povedali, že namiesto hier privedú na javisko rovno samotného autora – teda adaptáciu filmu *Zamilovaný Shakespeare*.

Shakespeare: zooming by teda mohol byť nielen názov najnovšej knihy Jany Wild, ale aj označenie aktuálnej sezóny v slovenskom divadle. Nad príčinami tohto javu sa však azda netreba hlbšie zamýšľať. Napokon, slovenská „oslava“ shakespeareovského jubilea prišla len o rok neskôr než vo svete, čo je z hľadiska historických omeškaní v kontexte nášho divadla vlastne zanedbateľné. Môžeme akurát dúfať, že shakespeareovská sezóna bude aspoň spolovice taká úspešná ako hubárska a jej plody rovnako kvalitné. Aby sa Shakespeare 401 a čoskoro už aj 402 rokov po smrti nemusel v hrobe obracať. ☘ 57



2 x 2

Do akej miery
môže mať
zobrazovanie
queer tematiky
v umení aj
všeobecnejší
dosah
na vnímanie tejto
problematiky
v spoločnosti?

Do akej miery
môže mať
zobrazovanie
queer tematiky
v umení aj
všeobecnejší
dosah
na vnímanie tejto
problematiky
v spoločnosti?



MIROSLAV BALLAY teatrológ

Otvorenosť alebo uzavretosť sa rieši viac-menej pri akomkoľvek menšinovom divadle. Tvorcovia zobrazením queer problematiky jednoznačne neuzatvárajú svoju tvorbu iba pre adresné publikum. Cizelujú iným spôsobom univerzálne témy rodu, vzťahov, ľudských práv, lásky ako aj citov diverzifikovanej polarity. Aj cez prizmu queer sa rovnako detabuizovane zvyraňuje viacero kultúrnych konceptov s istou dávkou komunikatívnej aj pre širokospektrálny okruh vnímavých a otvorených divákov.

OMAR MIRZA teoretik umenia a kurátor

Do akej miery môže mať zobrazovanie akejkoľvek tematiky v umení aj všeobecnejší dosah na vnímanie tejto problematiky v spoločnosti? Do tej miery, do akej spoločnosti nestačia len chlieb a hry, ale má reálny záujem diskutovať o všetkých – aj kontroverzne vnímaných – témach napríklad cez komunikačný kanál umenia. Lebo inak tu po nás ostanú len chliev a uhry...

Ja a divadlo

- 1 – Čím momentálne žiješ?
2 – Čo ťa inšpiruje a odrádza?

v januári kreslí — Eniac



LENKA LIBJAKOVÁ

herečka



1 — V decembri som žila Vianocami. Mám rada toto obdobie roka a atmosféru, ktorá k nemu patrí. Aj napriek tomu, že je zima a všetko akosi dlhšie trvá. Mám pocit, že sa vtedy ľudia k sebe správajú o čosi krajšie, lepšie (viem, je to klišé). Okrem toho si teraz dosť užívam inscenácie, ktoré som stihla odpremiérovat' do decembra. Na Vysokej škole múzických umení to bol Ibsenov *Peer Gynt*, v Trezore v Divadle ASTORKA Korzo '90 *Hranice_92* a v Stoke inscenácia *Postfaktótum*. A taktiež žijem veľkolepou predstavou o novom roku.

2 — V umení ma inšpiruje hlavne sloboda, ale momentálne tiež Blaho Uhlár, Beyoncé, slovenský rap, punk, pôvab Zdeny Studenkovej, rozkošnosť Matie/B-Complexa, Rick and Morty, môj život so Šimonom, Tomáš Klepoch (vlastne celá drsná škola v SNG), Pavol Liška, Berlín, Katarzia, energia Alžbety Vrzgulovej, Enrik Bistika a jeho *Mystika produkt* a na neposlednom mieste Lars Eidinger a jeho instagram.

Som veľmi citlivá, a tak ma dokáže odradiť absolútne čokoľvek. Napríklad plagát s Jankom Tribulom, dĺžka predstavenia tri hodiny a 45 minút s prestávkou, slovíčko „musíš“, nuda, ignorancia, elitárstvo.

MARTINA GOLIANOVÁ

scénografka a kostýmová výtvarníčka



1 — V týchto dňoch v plnom prúde pripravujem kostýmy pre inscenáciu *Smrt' sa volá Engelchen* v réžii Tomáša Procházku v Mestskom divadle Žilina. S mojím povolaním súvisí v podstate celý môj život, ovplyvňuje teda aj moje súkromie, každý môj krok. Už dlhodobo ma zaujíma téma druhej svetovej vojny a odievania v tomto období. Štyridsiate roky minulého storočia sú pre mňa veľmi inšpiratívne. Možnože to má súvislosť s mojou starou mamou, ktorá sa v tomto období narodila. Aj vo svojom vysokom veku má výbornú pamäť a často mi opisuje svoje detstvo z lazov pod Poľanou, stretnutia s ruskými a nemeckými vojakmi... Keď tvorím, vždy si spomeniem na tieto príbehy a inšpirujem sa nimi.

2 — Inšpiráciu hľadám v reálnych ľuďoch, starých fotografiách, knihách či v rozprávaniach starších. Samozrejme, niekedy sa musím odpútať od tohto princípu a uvažovať aj o inom spracovaní, a to najmä pri svojej ďalšej práci, v ktorej navrhujem scénografiu, kostýmy a dekorácie na eventy. Už od malička som si intuitívne vybrala svoje povolanie a stále si hovorím, že jediný spôsob, ako robiť skvelú prácu, je milovať to, čo robím. Zároveň sa snažím už v úvode vyhábať tomu, čo ma odrádza. Umenie je veľmi široký pojem, nachádza sa vlastne všade a dnes je toľko možností výberu, že by bola škoda strácať čas s niečím, s čím nie som stotožnená.

DOMINIKA ŠIROKÁ

divadelná kritička



1 — Keď niekomu doma na Slovensku poviem, že som hospitantkou v hamburskom divadle Deutsches Schauspielhaus, väčšinou len nechápavo krúti hlavou. Rozumiem, tiež si pojem hospitácia spájam so školskými kontrolórmami, ktorí občas prišli pozorovať stav výučby zo zadných lavíc. V nemeckojazyčnom divadle je hospitant „pracovný hosť“ – teda štážista. Väčšinou pracuje na jednej inscenácii – od čítačky až po premiéru. Jeho úloha však na Slovensku prakticky nemá ekvivalent. Prislúcha mu totiž špecifické miesto v hierarchii divadelných zamestnaní, ktorá sa od tej slovenskej líši. Tu v Nemecku má každý z tvorcov v inscenačnom tíme svojho asistenta, ktorý ho zastupuje počas skúšok a preberá mnohé jeho úlohy. Asistenti mávajú zase svojich zástupcov – hospitantov. Spoločne vytvárajú tvorcom efektívne produkčné zázemie a umožňujú im sústrediť sa v prvom rade na to podstatné: na tvorbu.

Ako hospitantka réžie napríklad vediem režijnú knihu, sledujem textové zmeny, starám sa o videodokumentáciu skúšok a mnoho ďalšieho. Áno, denne varím i litre kávy. Podstatné však je, že mi priamo pred očami vzniká *Kupec benátsky* v réžii intendantky divadla Karin Beier. Úlohu Shylocka stvárňuje ocenený herec roka Joachim Meyerhoff. To je čerstvo po ukončení štúdia divadelnej vedy nielen užitočná zmena, ale i divadelná škola na nezaplatenie.

2 — Keďže som v Hamburgu nová, mám práve veľkú radosť z toho, že si môžem napozerať miestny činoherný repertoár. Deutsches Schauspielhaus a Thalia Theater totiž patria medzi špičku nemeckojazyčného priestoru.

5. december

Slovenské centrum AICT usporiadalo ďalšiu prednášku zo vzdelávacej série Kriticky o kritike v priestore Štúdia 12. Tanečná teoretická, kritička a dramaturgička Baletu Slovenského národného divadla Eva Gajdošová prezentovala podoby reflexie tanečného umenia. Hlavnou témou boli predovšetkým žánrové aj terminologické špecifiká tanca, ale diskutovalo sa tiež o problematike prepájania tanečného umenia s inými umeleckými druhmi či o využívaní tanca ako nástroja spoločenskej kritiky.

12. – 17. december

V Ríme prebehol 16. ročník udeľovania Európskych divadelných cien. Hlavnú cenu The Europe Prize for Theatre si odniesli medzinárodne uznávaní herci Isabelle Huppert a Jeremy Irons. Cenu The Europe Prize for New Theatrical Realities získali divadelní režiséri Susanne Kennedy, Jernej Lorenci, Yael Ronen, Kirill Serebrennikov, choreograf a performer Alessandro Sciarroni a estónske divadlo NO99. Špeciálne ceny boli odovzdané nigérijskému spisovateľovi a dramatikovi Wole Soyinkovi a tuniskému režisérovi Fadhelovi Jaïbimu. Okrem slávnostného večera prebiehal v týchto dňoch aj bohatý program, ktorý okrem iného pozostával z diskusií a prednášok na tému smerovania súčasného performatívneho umenia, úlohy divadelnej kritiky v dnešnej spoločnosti či prepájania odlišných kultúr v snahe bojovať proti predsudkom.

13. december

Divadelný ústav pripravil v priestoroch historickej budovy Slovenského národného divadla výstavu s názvom Francúzska noblesa a ruská veľkoleposť/Marius Petipa na slovenských baletných javiskách. Výstava je venovaná histórii petrohradskej a moskovskej baletnej tvorby Mariusa Petipu a slovenským baletným inscenáciám,

ktoré vznikli na základe jeho choreografií. Najznámejšími príkladmi sú medzi inými baletné diela *Luskáčik*, *Popoluška* či *Giselle*, ktoré sa už dlhodobo pravidelne uvádzajú v slovenských divadlách.



karikatúra Mariusa Petipu od bratov Nikolaja a Sergeja Legatovcov

14. december

Akadémia súčasnej kultúry odovzdala prvú cenu pre mladých kritikov súčasného umenia. Iniciatíva sa tak rozhodla motivovať mladých teoretikov v písaní o súčasnej umeleckej tvorbe. Porota ocenila teoretika umenia a kurátora Omara Mirzu na základe prihláseného textu *Vyrovňavanie sa s pamäťou*. Mirza v ňom reflektuje úspešné pôsobenie kultúrnej platformy Nástupište 1 – 12 v Topolčanoch, predovšetkým site-specific projekt *Cache* Moniky a Bohuša Kubinských.

15. december

Denník N zorganizoval svoju pravidelnú anketu, v ktorej známe osobnosti slovenskej umeleckej scény odpovedajú na otázku, čo sa pre nich stalo kultúrnou udalosťou roku. V ankete tentoraz dominovali kultúrne centrá bratislavská Nová Cvernovka a Nová synagóga v Žiline. Pozitívne hodnotené boli najmä pre rekonštrukciu už existujúcich priestorov, ktoré tak následne môžu fungovať ako kultúrno-spoločenské platformy.

Chcete na stránkach kôd-u informovať o zaujímavostiach vo svojom divadle? Chcete mať v časopise reklamu na svoj produkt, divadlo, inscenáciu alebo festival? Máte iné otázky, návrhy alebo poznámky? Už teraz sa veľmi tešíme na váš e-mail! Píšte nám na kod@theatre.sk.

Tipy redakcie

22. december – 10. marec

V priestore žilinskej Novej synagógy prebieha výstava Poézia a performancia. Východoeurópska perspektíva. Zobrazuje tvorbu umelcov v druhej polovici 20. storočia, ktorí sa zaoberali výskumom jazyka a jeho schopnosti reprezentovať politicko-ideologické postoje. Vo východnej Európe figurovalo verejné prednášanie poézie ako významná súčasť neoficiálnej kultúrnej scény. Výstava sa tak sústreďí najmä na rôzne záznamy a dokumenty, týkajúce sa akcií, v ktorých došlo k syntéze poézie s performanciou. Predstavuje autorov z bývalých socialistických štátov a následne ich tvorbu porovnáva so súčasnými umeleckými tendenciami podobného charakteru.

15. a 16. január

V Štúdiu Slovenského národného divadla bude hosťovať Cameri Theatre z Tel Avivu s inscenáciou *Vojde kôň do baru*, ktorá vznikla podľa románu izraelského spisovateľa Davida Grossmana. Autor za ňu v roku 2017 získal prestížnu Man Bookerovu cenu. Príbeh večerného stand-up predstavenia, ktoré sa však rýchlo mení na postupné odhaľovanie dlhodobo potláčaných problémov, vyšiel minulý rok v slovenskom preklade vo vydavateľstve Artforum.

24. – 28. január

Kino Film Europe organizuje 4. ročník prehliadky severských filmov Scandi, ktorá prináša výber najlepšej tvorby z Nórska, Dánska, Švédska a Fínska. Tento rok bude obohatená o projekt Bergman 100, ktorý vznikol ako spolupráca viacerých medzinárodných inštitúcií pri príležitosti stého výročia narodenia jedného z najvýznamnejších švédskych filmárov Ingmara Bergmana. Jeho výročie môžu diváci osláviť aj v Slovenskom národnom divadle či v Divadle Aréna, ktoré momentálne uvádzajú inscenácie podľa Bergmanových kultových filmov *Fanny a Alexander* a *Persona*.

Z éteru / TV

RÁDIO DEVÍN

- 12. 1. 21:00 **M. Maeterlinck:** Stilmondský starosta
- 14. 1. 21:00 **I. S. Turgenev:** Jarné vody
- 13. 1. 13:00 **O. Wilde/M. Urban:** Cantervillské strašidlo
- 16. 1. 20:00 **J. Kalinčiak:** Láska a pomsta, Z reči študentstvu
- 19. 1. 21:00 **K. Čapek:** Lúpežník
- 20. 1. 13:00 **K. Čapek/P. Gregor:** Vojna s mlokmi
- 22. 1. 21:00 **Sofokles:** Antigona
- 23. 1. 20:00 **F. Kafka:** Amerika
B. Nemcová: Chyža pod horami
K. Čapek: Jasnovidec
- 26. 1. 21:00 **I. Stodola:** Marína Havranová
- 27. 1. 13:00 **J. London/M. Frolo:** Kuracie vajcia na divoko
- 28. 1. 21:00 **L. N. Jéje/J. Repko:** Magister rytier Dôňč
- 30. 1. 20:00 **A. Krúpová:** Dedičstvo
21:00 **P. Gregor:** Utrpenie Mikuláša Horna
22:00 **V. Peťková:** Svet podľa Evy P.

RÁDIO REGINA

- 10. 1. 22:00 **A. Štefániková:** Stroj Kafka
- 17. 1. 22:00 **H. von Kleist/P. Gregor:** Balada o Michaelovi Kohlhaasovi
- 24. 1. 22:00 **H. de Balzac:** Plukovník Chabert
- 31. 1. 22:00 **D. Hevier:** Žena, ktorú strážili obrazy

JEDNOTKA

- 14. 1. 14:20 **J. Chalupka:** Kocúrko
- 21. 1. 14:15 **I. Stodola:** Bačova žena

DVOJKA

- 12. 1. 10:00 **J. Hollý:** Gelo Sebechlebský
- 13. 1. 17:10 **A. Dumas:** Kean
- 15. 1. 10:00 Podobizeň prvej lásky
- 18. 1. 21:30 Európska kaviareň s Borisom Eifmanom
- 20. 1. 16:30 **F. M. Dostojevskij:** Dvaja muži pod posteľou

Konkrétne ø ... roku 2017 v kultúre

VLADIMÍR PREDMERSKÝ

(teoretik a kritik bábkového divadla)

... Kultúra a umenie v roku 2017: v nitrianskom Novom divadle bezprostredný a herecky presvedčivý prejav Lucie Korenej v postave Anny Frankovej a herecké výkony v inscenácii *Sklenený zverinec* v Divadle Aréna. A aby sa neurazila opera, tak vo všetkých zložkách fascinujúca *Arsilda* režiséra Davida Radoka v SND. A ďakujem Tomovi Cillerovi, že mi vo vynikajúcom, scénicky dynamickom riešení Shakespearovho *Richarda III.* v SND predstavil hĺbku tragédie, ktorú som neodčítal z Čičvákovej inscenácie.

MARTINA ULMANOVÁ (divadelná kritička)

... Môj najväčší divácky zážitok za uplynulý rok nie je divadelný, ale televízny – seriál z produkcie spoločnosti Showtime *Miliarda (Billions)*. Keďže dve zatiaľ skončené série majú dokopy 24 dielov a každý si musím pustiť najmenej dvakrát, lebo prvýkrát vždy iba zízam ako zajačik uhranutý kobrou a ničomu nerozumiem, je to takpovediac divácky fulltime job. Ide tu o príbeh súboja na život a na smrť medzi štátnym zástupcom a šéfom hedgeovej spoločnosti. Dialógy bez jediného zbytočného slova, dychberúce tempo a z tých hercov jednoducho neviem spustiť oči...

KATARÍNA ZAGORSKI (tanečná publicistka)

... Tak ako každý rok i tentoraz ma zaujali veci prekvapivé a svojsky autentické – duchaprítomné lavírovanie medzi pravdou a klamom hosťujúceho nezávislého baletného umelca Sergeja Polunina, súčasná baletná choreografia s psychologickým rozmerom *Dafnis a Chloé* debutujúcej Reony

Satoovej v Balette SND či od naratívnej bábkovej zábavy pre malých vzdialený, ale nemenej magický *Kráľ Andreja Kalinku*. Negatívno-pozitívne vnímam bratislavský súčasný tanec, jeho iksročné putovanie po púšti za svojím vlastným priestorom a objavovanie čoraz bizarnejších dočasných oáz. Nech v 2018 už niekam hodíme kotvu a zažijeme pocit víťazstva ako „cvernovkári“ v Novej Cvernovke či „staničiar“ v Novej synagóge.

MICHALEA MOJŽIŠOVÁ (operná kritička)

... Vždy ma poteší, keď operná inscenácia zarezonuje nielen u milovníkov krásneho spevu. Uplynulý rok sa to podarilo koprodukčnej inscenácii Vivaldiho *Arsilda* v SND. Jej veľký náskok pri zbere Dosiek aj mená respondentov, ktorí jej v hlavných kategóriách prideliť body (z nich iba traja sú opernými kritikmi), vyvracajú podozrenia o nekalých praktikách „opernej lobby“. Jednoducho, opere sa opäť raz priznal status divadla. A to sa na Slovensku až tak často nestáva.

MARIÁN PECKO (režisér)

... Za najvýznamnejší kultúrny počin v roku 2017 považujem výsledky volieb do VÚC. V Banskej Bystrici sa poprava divadla konať nebude! Sklamany som úrovňou a kvalitou písania o divadle. Keby sa neprekadalo, na Slovensku si neprečítame takmer nič, čo by sa dalo nazvať divadelnou vedou. Nastupujúci kritici a kritičky nanajvýš z bezpečia hľadiska píšú čosi, čo pripomína známkovanie v škole, alebo prezentujú svoje predstavy o divadle, ktoré by asi robili, keby mohli, či vedeli.

Ak máte záujem ø predplatné, ø inzerciu, ø informácie... všetko nájdete na stránke www.theatre.sk v sekcii časopis kØd, v kníhkupectve Prospero a na e-mailových adresách prospero@theatre.sk alebo kod@theatre.sk.



REGISTER

Ak hľadáte register všetkých dosiaľ publikovaných článkov, klikajte na www.theatre.sk/sk/aktivity/kod/extra

JANUÁR 2018
číslo 1 | 12. ročník

šéfredaktorka

Katarína Cvečková

odborné redaktorky

Martina Mašárová

Lucia Šmatláková

layout & logo

ZELENÁ LÚKA s.r.o.

jazyková redaktorka

Iveta Geclerová

adresa redakcie

kØd – konkrétne ø divadle

Jakubovo nám. 12

813 57 Bratislava

vydáva

Divadelný ústav Bratislava

IČO 00 164 691

zodpovedná vydavateľka

Vladislava Fekete, riaditeľka

Divadelného ústavu

telefón

+421 (0)2 2048 7503, 312

e-mail kod@theatre.sk

internet

www.casopiskod.sk,

www.facebook.com/casopiskod

realizácia

Dolis, s.r.o., www.dolis.sk

distribúcia, predplatné

www.casopiskod.sk

cena čísla 1,65 EUR / 50 Kč

Vychádza 10-krát ročne

v náklade 400 ks.

Redakcia si vyhradzuje právo rozhodovať o uverejnení neobjednaných príspevkov. Preberanie materiálov je možné len s písomným povolením vydavateľa. Jednotlivé články vyjadrujú názory autorov a nemusia sa stotožňovať so stanoviskami redakcie a vydavateľa. Divadelný ústav je štátnou príspevkovou organizáciou zriadenou Ministerstvom kultúry Slovenskej republiky. EV 3021/09 ISSN 1337-1800

MINISTERSTVO
KULTÚRY
SLOVENSKEJ REPUBLIKY

REALIZUJ SVOJU DIVADELNÚ INSCENÁCIU

MLIEČNE ZUBY™

ŠTÚDIO 12 VYHLASUJE 10. ROČNÍK VÝZVY MLIEČNE ZUBY

Prihlás svoj projekt aj TY!

Uzávierka prihlášok 28. február 2018

Vyberieme tri, ktoré získajú:

- zazemie na skúšanie a realizáciu projektu v priestore Štúdia 12
- jednorazový finančný príspevok na výrobu scény a kostymov
- technické zabezpečenie inscenácie
- režijnú-dramaturgické konzultácie
- premiéru a garanciu minimálne piatich repríz v rámci pravidelného mesačného programu Štúdia 12
- propagáciu projektu

Pred podaním projektu ponúkame konzultácie!

Informácie a zasielanie prihlášok: studio12@theatre.sk

Predmet e-mailu: nový mliečny zub, 02/204 87 600

Prihláška na stiahnutie: www.studio12.sk

Výsledky zverejníme v marci 2018

Vybrané tímy postúpia do užšieho výberu na ústny pohovor, ktorý rozhodne o troch víťazných projektoch.

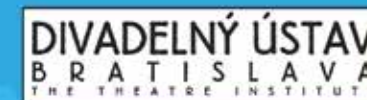
MLIEČNE ZUBY

Sú experimentálnym laboratóriom súčasnej drámy Štúdia 12. Ambíciou iniciatívy je podporovať vznik a realizáciu pôvodných autorských projektov bez žánrových obmedzení, reagujúcich na súčasné témy.

Cieľom je vytvoriť priestor a primerané podmienky začínajúcim mladým tvorcom pre ich prvé inscenačné pokusy v podmienkach profesionálneho divadla.

Čo pre to musíš urobiť:

- premyslieť si projekt, sformulovať základnú ideu a koncepciu
- vytvoriť inscenačný tím
- vyplniť a poslať prihlášku



Divadelný ústav je štátnou príspevkovou organizáciou zriadenou Ministerstvom kultúry Slovenskej republiky.

Štatút spolu s podmienkami súťaže a prihláškou nájdete na:

→ <http://www.theatre.sk/sk/aktivity/drama/uvod/>

>>>>>>>>

SÚŤAŽ

DRÁMA

2017

Uzávierka súťaže:

31. 1. 2018

Divadelný ústav a Činohra Slovenského národného divadla vyhlasujú osemnásť ročník súťaže pôvodných divadelných hier v slovenskom a českom jazyku s názvom DRÁMA 2017.

Partner súťaže Rozhlas a televízia Slovenska – Rádio Devín udelí Cenu Rozhlasu a televízie Slovenska – naštudovanie textu v podobe rozhlasovej hry alebo inscenovaného čítania v nasledujúcich rokoch. _____

AUTOR VÍŤAZNÉHO TEXTU ZÍSKA ODMENU V HODNOTE 1 000 €.

Činohra Slovenského národného divadla udelí špeciálnu cenu, ktorou je naštudovanie vybranej hry vo forme scénického čítania v Modrom salóne SND v jednej z nasledujúcich divadelných sezón.

Vyhlasenie výsledkov súťaže sa uskutoční v rámci festivalu NŇVÁ DRÁMA / NEW DRAMA 2018 spolu s verejnou prezentáciou finálových textov prostredníctvom inscenovaného čítania TROJBOJ. _____

>>> >>

Koordinátor súťaže:

marek.godovic@theatre.sk
02/20487 600

Hlavný usporiadateľ:



Spoluusporiadateľ:



Partneri:



• RÁDIO DEVÍN

Texty finalistov súťaže budú publikované v podobe elektronickej knihy. > >>>>> >>

Divadelný ústav je štátnou príspevkovou organizáciou v zriaďovateľskej pôsobnosti Ministerstva kultúry Slovenskej republiky.