



september



# kød

## konkrétne ø divadle

číslo 7 | ročník 12 | 2018

cena 2 € | 50 Kč

| Róbert Mankovecký |

| Vojna a mier v Činohre SND |

| Nemé kráľ'ovné v DJZ Prešov |

| Lúbim ťa a dávaj si pozor v Divadle NUDE |

| Dotyky a spojenia | Divadelní Flora Olomouc |

| Eurokontext.sk | Rabih Mroué |

# Milí čitatelia!

Ak čítate tento úvodník, už viete, že od novej sezóny zaplatíte za *kød* o čosi viac. Za desať rokov, počas ktorých rástol rozsah, skvalitňoval sa obsah a stúpali výrobné náklady, sa cena magazínu nezmenila. Nová cena iba lepšie odráža súčasnú ekonomickú realitu. Samozrejme, dôležitejšie ako uvažovať nad ekonomickou hodnotou je snažiť sa naplniť časopis hodnotným obsahom. Preto pevne veríme, že vaše prípadné rozhorčenie nad tým, že siahnete trochu hlbšie do peňaženky, zmiernia články, ktoré si na našich stránkach (nielen) v septembri prečítate.

Nedocenená je tradičná zložka divadla, o ktorú aj recenzenti zakopávajú v reflexiách skôr sporadicky. Ona, našťastie, vytrvalo bojuje o svoje zrovnoprávnenie. Po tom, čo sme do slovníkov úspešne implementovali svetelný dizajn, prichádzajú na rad úvahy o dizajne zvukovom. Napätie atmosférotvorných hlukov; zneisťujúci senzorický chaos; podkres, ktorý vzniká v momente diania samotného diela; slobodná hudobná improvizácia – podoby zvukového dizajnu v inscenáciách sú nevyčerpatelne a aj na slovenské javiská sa „pretancováávajú“ práce režisérov a režisérok, ktorí ho pravidelne zaraďujú do svojich koncepcií. My sme zvolili slová hudobníkov. Róbert Mankovecký, Miroslav Tóth a Gretchen Jude ponúkajú tri odlišné perspektívy, ako možno premýšľať nad zvukovým dizajnom. Ak sa k tomu pridajú názory štyroch čerstvých odborníkov v rubrike 2x2, vzniká slušná kolekcia rôznych pohľadov na zvuk, hudbu a všetko s tým spojené.

## obsah

### na margo

- 2 Otvorená opera – entita, ktorá žije vlastným životom  
Miroslav Tóth

### rozhovor

- 3 V umení nie je merateľné nič, ak teda nerátam počet Dosiek na stene  
rozhovor s Róbertom Mankoveckým

### recenzie

- 10 Divadelná freska o vojne a mieri  
Elena Knopová  
• VOJNA A MIER (ČINOHRA SND)

- 15 Keď mlčať nie je zlato  
Matúš Marcinčin  
• NEMÉ KRÁĽOVNÉ (DJZ PREŠOV)

- 19 Byť matkou je úžasné alebo štyri okruhy samoty  
Dária F. Fehérová  
• LÚBIM ŤA A DÁVAJ SI POZOR (DIVADLO NUDE)

### festivity

- 23 Dotyky a spojenia: to najlepšie podľa KLMKRX  
Martina Ulmanová

- 30 Opera SND v (Euro)kontexte  
Michaela Mojžišová

- 34 Rozkvetlá Divadelní Flora  
Barbora Kašparová

### extra

- 40 Silné obrazy možno vytvoriť aj prostredníctvom slov  
rozhovor s Rabim Mrouém

### t/h/k

- 43 Telo ako digitálna asambláž:  
Používateľské rozhrania v performancii  
Gretchen Jude

### in memoriam

- 47 Básnik sarkazmu  
Vladimír Štefko

### —

- 49 Ladislav Lajcha: Osobná spomienka  
Martina Ulmanová

### krátko kriticky

- 50 Tosca a dekonštrukcia  
Jozef Červenka

- 51 Košická celebrita?  
Hana Rodová

### knižná recenzia

- 52 Panoptikum divadelnej fotografie  
Nora Nagyová

### knížné tipy

### z tvorby

- 54 Výpoveď jednej generácie – záznam zrodu  
Juraj Augustín

### 2x2

- 54 Ako vnímate historickú a súčasnú úlohu hudby v divadle a/alebo v performatívnych umeniach všeobecne?

### glosa

- 55 Kedy budeme svetoví?  
Miriam Kičiňová

### ja a divadlo

- Marika Smreková  
Peter Mazalán  
Michal Freriks

### 58 kaleidoskop

### 59 tipy redakcie

### 59 v éteri

- 60 konkrétne ø... odvolaní  
Mariána Chudovského

## BIENÁLE

## SÚČASNÁ SLOVENSKÁ A ČESKÁ DIVADELNÁ FOTOGRAFIA

5. — 30. 9. 2018

Dvorana Ministerstva kultúry  
Slovenskej republiky

### Bienále

### divadelnej fotografie (SK)

### a Prehliadka

### divadelnej fotografie (CZ)

Vernisáž: 5. septembra 2018  
o 16.30 hod

Výstava sa koná v roku 2018, pri príležitosti osláv dejinných udalostí medzi Slovenskou republikou a Českou republikou. Výstavný projekt Súčasná slovenská a česká divadelná fotografia zoskupuje niekoľko segmentov: štvrtý ročník slovenského Bienále divadelnej fotografie s aktuálnymi víťazmi, prvý ročník českej Prehliadky divadelnej fotografie s aktuálnymi víťazmi a tiež prehliadku doterajších štyroch víťazov Grand Prix Bienále divadelnej fotografie – Andreja Čaneckého, Lukasa Wojciechowského, Mila Fabiana a Roberta Tapperta.

## FOTOGRAFIE

1918  
100  
2018  
SPOLOČNÉ STOROČIE

VÝSTAVA SA KONÁ V ROKU 2018,  
PRI PRÍLEŽITOSTI OSLÁV  
DEJINNÝCH UDALOSTÍ  
MEDZI SLOVENSKOU REPUBLIKOU  
A ČESKOU REPUBLIKOU.

usporiadateľ  
DIVADELNÝ ÚSTAV  
BRATISLAVA

MINISTERSTVO  
KULTÚRY  
SLOVENSKEJ REPUBLIKY

DIVADELNÝ ÚSTAV JE ŠTÁTNOU PRÍSPEVKOVOU  
ORGANIZÁCIOU ZRIADENOU MINISTERSTVOM  
KULTÚRY SLOVENSKEJ REPUBLIKY.

partneri  
IDU

COPEXO  
press print

mediálny partner  
kød



**Miroslav Tóth**

hudobný skladateľ



## Otvorená opera – entita, ktorá žije vlastným životom

Z opery *Záhada tyče* sa stal otvorený systém hľadajúci nové tematické kontexty. K tomuto modelu riešenia sme sa dopracovali vďaka tomu, že medzi uvedeniami, ktoré boli minulú sezónu v Budapešti, Bratislave a Prahe, a premiérou v košickej Tabacke bola prestávka, ktorá trvala jeden rok. Vznikol tím (ne)chcený (dis)komfort a nastal posun do nových kontextov. Pôvodná sci-fi opera sa transformovala na komentár k téme samovoľného sociálneho experimentu.

Prvotná fascinácia témou osídľovania nových planét sa mi zdala vyčerpaná. Začali sme sa viac zaujímať o tému konštituovania novej spoločenskej hierarchizácie na inej planéte. Otvoril sa tým celkom nový predpoklad, a tak sci-fi mohlo ísť bokom. Pri reprízach nás zaujímalo najmä rozvíjanie vzťahov medzi protagonistami opery. Počas predstavenia vznikne rad nepredpokladaných situácií, ktoré sa nikde nezačali a nikdy sa neskončia, dielo tak nemá začiatok ani koniec. Jednoducho, publikum sa díva na nejasne definovanú inštitúciu s premenlivou hierarchiou, pričom to, čo sa odohráva na javisku, by mohlo byť pokojne zoskupené v inom poradí (i keď práve toto sme ešte nikdy nevyskúšali, aby pre účinkujúcich ostala aspoň presne definovaná forma).

Pre pochopenie cesty, ktorou sme dospeli k poznaniu, že to, čo sa odohráva v deji, je vlastne sociálny experiment, je dôležité spomenúť konkrétnu inšpiráciu kritickým momentom – protest časti performerov, pre ktorých sa nejasné riešenia na scéne (ale aj produkčné zázemie) stali neúnosnými, čo v jednej chvíli prezentovali hromadnou vzburou. Predstavenie pred premiérou v Budapešti bolo takmer zrušené. Uvedomil som si, že dielo nežije žiadne klišé

sci-fi žánru, ale ožíva vlastným životom. Z predstaviteľa postavy sa stáva bytosť riešiacia alebo zachraňujúca nedefinovateľný problém na scéne. Pre hercov a performerov to bolo ťažké, ale zvládli to skvele, pretože Honza Komárek dokázal rozohranú vzťahovú hru na scéne aj mimo nej udržať na uzde. Došlo k vzájomnému spojeniu všetkých tvorcov, ktorí sa snažili pochopiť a spoluvytvárať vzťah medzi dielom – performanciou a hudbou, ktorá podnecovala premenlivosť alebo dominovala a vytvárala statiku predstavenia aj v niektorých ťažko predpokladateľných okamihoch.

Následné zmätky okolo uchopenia a pochopenia, ktoré vznikli už v sprievodnom texte k predstaveniu v Prahe – kde označili dielo ako „antioperu“, som nakoniec rezignovane prijal. Aj keď nejasná identita postáv a štruktúra opery sa odvolávajú na neskoré diela romantizmu. Niekomu dokonca jedna dvojité ária evokovala Wagnerovho *Tristana a Izoldu* (aj keď s vysávačom). Ak táto interpretácia pomôže dnešnej diskusii o podobách opery, prečo nie?

Resumé: Ako k tomu všetkému došlo? Nie je to len tým, že ide o formu otvoreného diela (ktoré bolo napokon štruktúrou fixované), ale aj tým, že ľudia, s ktorými som spolupracoval aj po premiére, hľadali nové tematické riešenia, čím z inscenácie vytvorili živý organizmus. Netvrdím, že predchádzajúca verzia je kvalitatívne horšia. Ak je však možnosť posúvať sa ďalej, nahliadnuť na nové východiská a ponúknuť divákovi, ktorý operu vidí druhýkrát, iný pohľad, pýtam sa: prečo nie?

*Záhade tyče* predchádzali viaceré projekty a napokon aj kritický moment výmeny dramaturga a režiséra necelé štyri mesiace pred premiérou. Keby do procesu nevstúpil spomínaný Komárek, opera by mala celkom inú podobu. A nemôžem opomenúť, že všetci interpreti priniesli punc vnútornej tenzie, bez ktorej by bolo dielo kamenné a neživé, uzatvorené. Zrejme som zažil najlepšie zloženie hudobného ansámblu vo svojom živote.

*Záhada tyče* existuje ako „vypustená“ entita. Má vlastný život, algoritmus a aj pri splnení istých formotvorných princípov vytvára stále nové nástrahy a scénické riešenia, ktoré prekvapujú aj mňa, a naďalej mi umožňuje nanovo objavovať jej vnútorný svet. ☘

**Miro Dacho**

dramaturg

**RÓBERT MANKOVECKÝ**

## V umení nie je merateľné nič, ak teda nerátam počet Dosiek na stene

**Róbert Mankovecký je dramaturgicky najaktívnejší v Slovenskom komornom divadle v Martine, kde je zamestnaný bezmála tridsať rokov. Ako autor scénickej hudby spolupracuje s divadlami na celom Slovenku i v blízkom zahraničí a je v stálom tvorivom dialógu s režisérmi všetkých generácií. Spoluorganizuje festival Dotyky a spojenia, kde si cibrí názor na slovenskú divadelnú kritiku. Mnohé veci berie športovo, napríklad aj fakt, že slovenské divadlo nikdy nebude svetové.**

**Nevyštudoval si dramaturgiu, dokonca ani iný divadelný študijný program, ale filmovú vedu. Napriek tomu momentálne držíš v slovenskom profesionálnom činohernom divadle prvenstvo ako dramaturg, ktorý je najdlhšie kontinuálne zamestnaný v jednom divadle.**

Nikdy som neplánoval stať sa divadelným dramaturgom. To by bolo asi to posledné, čo by mi napadlo. Stal som sa ním náhodou a podobnou náhodou som sa dostal aj do martinského divadla.

**Ako sa to stalo?**

Počas štúdia som spolupracoval s poslucháčmi divadelnej réžie, najmä mojimi konškolákmi Štefanom Koreňom a Róbertom Horňákom, ktorým som komponoval hudbu do ich študentských inscenácií. Popritom som sa dostal aj k dramaturgickej spolupráci, proti čomu protestovali niektorí študenti divadelnej fakulty a proti bola aj časť



foto archív R. Mankoveckého

profesorského zboru. Argument bol naporúdzi – prečo to robí filmár, kým divadelníčky, ktoré vtedy tvorili celý ročník, nerobia nič? Do Martina som išiel tiež pôvodne len ako autor hudby. Až tam som dostal ponuku, či by som „po vojne“ nechcel na pol roka alebo na rok nastúpiť na polovičný úväzok ako dramaturg. S tým, že by som spolupracoval na jednej inscenácii so Štefanom Koreňom a na druhej s Matúšom Ol'hom. Povedal som si – to môže byť zaujímavé, a nastúpil som. Bol som vtedy slobodný a bez záväzkov, ale stále som si nevedel predstaviť, že by som odišiel z Bratislavy, kde vtedy už žili rodičia. Prestažovali sa sem z mojich rodných Zlatých Moraviec. Do Martina som odišiel viac-menej zo žartu, len na chvíľku, a už som tam takmer tridsať rokov.

### (Z)menil sa počas tých rokov tvoj pohľad na martinské divadlo?

Nezmenil. Martinské divadlo bolo vždy veľmi silné a myslím si, že také je aj teraz. Vždy, keď sa zdá, že to s ním začína ísť dolu vodou, nejakým zázrakom sa zjavia noví ľudia, ktorí prinášajú nový impulz, nový vietor. A to sa neustále opakuje. Nezanedbateľná je aj veľmi prirodzená kontinuita hereckého súboru. Panuje tú silná tradícia výchovy mladých kolegov tými staršími, ktorých predtým takisto vychovával niekto starší. To sa dedí z generácie na generáciu. Martinské divadlo vyrástlo na tradícii realistického herectva a na základe toho si vyberalo aj spolupracovníkov. Takto sa tam napríklad počas mojej éry vysriedali v rôznych obdobiach Štefan Koreň, Matúš Ol'ha, vracali sa sem pravidelne Roman Polák, Ľubomír Vajdička. Zaujímavé obdobia tu mali Rastislav Ballek, Dodo Gombár. A završuje to nateraz Lukáš Brutovský, ktorý je príslušníkom celkom inej generácie. Spolu s ním sa postupne vymieňa a omladzuje aj herecký súbor.

Myslím si, že martinské divadlo má stále čo povedať. Má tvorivý potenciál. A ten vychádza aj z čohosi, čo je typické pre Martin ako mesto. Je to čosi, čo by sa sprofanovane a trápne dalo nazvať genius loci. Znie to banálne, ale je to tak. V Martine sa skrátka naozaj dobre tvorí. Je tam čosi medzi



SKON PAĽA ROČKU (SKD Martin, 1995)  
foto M. Ol'ha

nebom a zemou, čosi transcendentálne. Napríklad Matúš Ol'ha, Jana Ol'hová, Peter Kováč – prišli do Martina a hneď ich prvé inscenácie im priniesli veľký úspech. Dovtedy o nich nebolo veľmi počuť. V niektorých iných mestách to funguje presne naopak – sú divadlá, ktoré sa môžu aj roztrhať, ich tvorcovia to skúšajú tak i onak, ale nikdy sa tam nič nepodarí.

### Keďže si sa stal dramaturgom náhodou a náhodou si sa dostal do martinského divadla, bolo obdobie, keď si jedno i druhé rozhodnutie prehodnocoval? Boli krízy, úvahy o zmene?

Isteže, krízy sú prirodzenou súčasťou tejto práce, ale zatiaľ som sa z nich vždy nejako dostal. Mojou výhodou možno je, že okrem dramaturgie aj píšem a komponujem hudbu. Takže striedaním týchto činností sa mi darí to v sebe psychicky vyvažovať. Keď sa mi nechce robiť divadlo, oddýchnem si pri hudbe a jej nahrávaní. Začne mi chýbať divadlo, tak sa zase na chvíľu vrátim k nemu. Myslím si, že to je dobrá kompenzácia. Pokiaľ ide o život v Martine, nikdy som nemal pocit, že mám alebo musím odísť. Ani z hľadiska rodinného, ani pracovného. Ale to si zase kompenzujem permanentným cestovaním – hosťovaním v divadlách na Slovensku aj v zahraničí.

**Rovnako náhodne, ako si sa stal dramaturgom, stal si sa aj hudobníkom. Ak sa nemýlim, nemáš hudobné vzdelanie, napriek tomu si v slovenskom divadle jedným z najžiadanejších tvorcov hudby. Pocítil si niekedy hendikep absencie profesionálnej prípravy?** Určite. Od vysokej školy sme sa aj s bratom vzdelávali, ako sa dalo. Ja v medziodborovom štúdiu na Hudobnej a tanečnej fakulte VŠMU, keďže moja diplomová práca bola zameraná na scénickú hudbu. V praxi sa však často stretávam s problémami, ktoré by absolventi konzervatória zrejme vyriešili hravo. Na druhej strane, na štúdium teórie, kompozície či dejín hudby nikdy nie je neskoro.

### Nakoľko je pre teba ako hudobníka dôležité, že máš dramaturgickú skúsenosť? A nakoľko prácu dramaturga ovplyvňuje skúsenosť hudobníka?

Hudba a divadlo sú spojené nádoby, presnejšie nádoby, ktoré spája umenie, estetika, vkus. Takže som nikdy nepociťoval potrebu oddeľovať tieto dve umelecké disciplíny. Samozrejme, že prácu hudobníka ovplyvňuje divadlo, veď asi deväťdesiat percent mojich kompozícií tvorí scénická hudba. Vzťahom medzi dramatickým obrazom, situáciou či konfliktom a hudbou sa zaoberám v praktickej, ale i teoretickej rovine od vysokej školy. Aj keď hudba je predovšetkým záležitosťou invencie a nápadu, vždy je dobré si niektoré veci pomenovať. Ak napríklad pracujem s motívom ako so znakom, je dobré orientovať sa v semiotike. A prácu dramaturga zas ovplyvňuje hudobná skúsenosť. Veď práve vďaka nej vznikli inscenácie ako *Štúrovci (koncert zrušený)*, *www.narodnycintorin.sk* či naposledy *Biológia politika – Fouché!!!*.

### Dá sa porovnať miera slobody v tvorbe a miera vplyvu na výsledný tvar inscenácie z pozície dramaturga na jednej strane a z pozície hudobníka na druhej?

Umelecká sloboda je rovnaká, či pracujem ako dramaturg, alebo ako hudobník. Rozdiel je iba v tom, že dramaturg sa zodpovedá inštitúcii (teda aspoň v mojom prípade), hudobník iba sebe samému a režisérovi.

### Je práca hudobníka v porovnaní s prácou dramaturga emocionálne vzrušujúcejšia? A racionálne zaujímavejšia tým, že je merateľná?

Ako je merateľná? Dĺžkou? Výškou? Hlasitosťou? V umení nie je merateľné nič, ak teda nerátam počet Dosiek na stene. A emocionálne vzrušenie je úplne rovnaké pri dramaturgickom alebo hudobnom nápade. Hudobná kompozícia je v porovnaní s dramaturgiou viac individualizovaná, umelecké dielo vzniká zvyčajne v samote, kým dramaturgický nápad vzniká často v rozhovore a spoločnom hľadaní. Ani to však neplatí na sto percent.

### Veríš v dramaturgický alebo hudobný objav (nápad) alebo ide vlastne vždy už len o variácie dávno objaveného? A teda v konečnom dôsledku len o to – nápadito, trefne recyklovať dávno objavené?

Vždy hľadám niečo nové, čo tu ešte nebolo, čo ešte nikto predom mnou neurobil. Až dodatočne si uvedomujem, že to tu už bolo. Dokonca niekoľkokrát. Ale vymýšľanie nového nie je predsa objavovaním čohosi, čo tu nebolo, oveľa vzrušujúcejšie je spájanie toho, čo tu bolo, v nových súvislostiach. Hudobná improvizácia nie je vymýšľanie nového, ale dokonalé používanie naučených melodických schém v harmonických a rytmických súvislostiach. Platí pravidlo, že pri džezovej improvizácii treba asi desať percent hrať a deväťdesiat percent počúvať. A to platí aj v divadle a umení vôbec.

### Keď ťa človek pozoruje pri práci alebo pracovných rozhovoroch, má dojem, že pre teba nič nie je problém, že netrpíš ani nepotrebuješ trpieť tvorivými mukami. Všetko ide akosi ľahko, hravo, bez problémov. Je to preto, že „netrpíš“ ambíciami byť tým a tým, dokázať to a to?

Áno, a pritom som za tie roky bol v martinskom divadle na rôznych pozíciách a v rôznych funkciách. Bol som dramaturgom divadla, dramaturgom festivalu Dotyky a spojenia, umeleckým šéfom aj riaditeľom. Momentálne som spokojný, že sú sily rozložené, som spokojný



s tímom, ktorý v divadle máme. S umeleckým šéfom Lukášom Brutovským aj s dramaturgičkou Monikou Michnovou komunikujeme veľmi často a veľmi otvorene. Keď treba, vieme jednotne vystupovať aj smerom navonok. Sila troch ľudí je predsa len väčšia ako sila jedného. A to sa nám darí uplatňovať aj vnútri divadla. Najťažšie obdobie bolo, keď som bol na niečo celkom sám. Napríklad keď som mal na starosti prípravu a skladbu celej sezóny alebo keď som bol po smrti Olega Dlouhého jediným dramaturgom celého festivalu.

**Si jedným zo spoluzakladateľov festivalu Dotyky a spojenia, tento rok sa konal už jeho 14. ročník. Jedným z neuralgických bodov inak stabilného a úspešného festivalu je kritická platforma. Neustále sa diskutuje o jej podobe, hľadani ideálneho modelu, takmer po každom ročníku počuť od viacerých tvorcov ironické poznámky, že prepis platformy, treba raz určite zinscenovať.** Z roka na rok si čoraz viac uvedomujem, že takáto podoba kritickej platformy je namieste. Samozrejme – divadlo musí mať spätnú väzbu. Teraz sa sformovala silná generácia mladých kritikov a teoretikov, ktorí sú ochotní prísť a spolupracovať, najmä tí okolo platformy MLOKi. To je veľmi pozitívne. Čo považujem za problém, a ten sa týka slovenskej kritiky ako takej, že nemá určené kritériá. Chýba mi stanovenie základného uhla pohľadu. Aby som to vysvetlil konkrétnejšie – mladá generácia kritikov odmieta všetko, čo je komerčné, všetko, na čo chodí veľa divákov, na čom sa ľudia smejú. Považujú to za nevkusné. Chápem. Ale základné kritériá – kedy je divadlo kvalitné a kedy má opodstatnenie, a aké je jeho miesto v spoločnosti – tie nám stále chýbajú. A doposiaľ sme si ich nedokázali definovať.

**Aké by mali byť tie kritériá?**

Napríklad na Broadwayi sú jasné – koľko lístkov sa predá a koľko divákov tú inscenáciu uvidí, taká je úspešná. A z tohto uhla pohľadu vychádza aj kritika a recenzie. To znamená – renomovaní kritici píšu o muzikáli (ktorý

by, mimochodom, mladá generácia našich kritikov pravdepodobne zakopala pod čiernu zem) a chvália ho, pretože vedia, aké má recenzia opodstatnenie. Na jednej strane má spopularizovať inscenáciu a na druhej strane má kriticky pomenovať nedostatky a uviesť pripomienky, ktoré môžu pomôcť tvorcom. Takúto kritiku považujem za konštruktívnu. Kritériá sú jasne dané. My sa v diskusiách neustále potácame medzi tým, či to a to divadlo patrí do štruktúr oficiálnych, alebo neoficiálnych, či je zriaďované, alebo nezriaďované... A čo z toho je lepšie. Kritici neustále opakujú, že „tí nezávislí“ sú odvážnejší, lepší, avantgardnejší. A tí „zriaďovaní“ chodia po vyšliapaných chodníčkoch – čo je, podľa mňa, normálne. Na druhej strane som ešte na Slovensku nestretol tvorcu, ktorý by dal výpoveď napríklad v Slovenskom národnom divadle alebo Divadle Andreja Bagara, či Slovenskom komornom divadle a odišiel by robiť nezávislé divadlo. A rovnako som nestretol nezávislého umelca, ktorý by odmietol ponuku z kamenného divadla. Napríklad v Česku som sa s tým stretol. Keď robia – aspoň podľa kritiky – lepšie divadlo, prečo to tak je?

**DON(A) JUAN(A)** (SKD Martin, 2001)  
foto M. Ol'ha



**Blaho Uhlár odišiel kedysi z Divadla pre deti a mládež v Trnave.**

To bolo pred bezmála tridsiatimi rokmi. Ale kto to urobil teraz?

**Myslím si, že dnes už počas štúdia napríklad na Divadelnej fakulte VŠMU dochádza k diferenciacii na tých, ktorí sa uberajú jedným, a tých, ktorí sa uberajú druhým smerom. Napokon, mnohí zástupcovia jednej z týchto skupín formujú súčasnú nezávislú scénu, ktorá sa celkom rozrastá.**

Neviem, či by som celkom súhlasil. Nikto z tých „nezávislých“ neodmietol ponuku od kamenného divadla. Nestretol som sa s tým. Vezmime si napríklad Divadlo Petra Mankoveckého – mnohí z členov sú v samosprávou zriaďovaných divadlách a ďalší by išli tiež, keby ponuku dostali, aj keď sa možno teraz tak netvária.

**A to je problém? Že nezávislí tvorcovia sú ochotní spolupracovať s kamennými divadlami?**

Nie. Problém je, či sú správne nastavené kritériá našich hodnotiteľov. Či majú správne nastavené tie metre, ktoré držia v rukách, a či tým, čo robia, a ako to robia, pomáhajú divadlu. Na druhej strane nezávislí tvorcovia hovoria, že nepotrebujú divákov, a že im neprekáža, že nemajú divákov. Niektorí hovoria – nebudem konkrétny, aj keď by som mohol byť –, že ich nezaujímajú diváci, oni sa potrebujú dostať na dva festivaly, aby dostali grant aj na ďalší rok a hotovo. Ich inscenácie majú päť repríz a na každej z nich sedí do desať ľudí. A my ich napríklad vezmeme na Dotyky a spojenia, kritika povie, že to je perfektné, a im to stačí. Ale to, že to takmer nikto nevidel, resp. nejaký okruh priateľov a to je všetko, o tom už nikto nenapíše. A niektorí dostanú aj Dosky – za dve reprízy! Celé to smerujem k otázke, čo je potom účelom divadla? Aké máme preň kritériá? Len tie akademické? Vyhľadávame a oceňujeme len tie postupy, ktoré narušajú klasickú štruktúru? Iné nie? Ale popritom všetkom, čo som povedal, nechcem vyzeráť ako odporca nezávislého divadla, veľakrát som s jeho tvorcami spolupracoval.



**ŠTÚROVCI (KONCERT ZRUŠENÝ)** (SKD Martin, 2006)  
foto archív SKD Martin

**Čo môžu na kritickej platforme zmeniť alebo zlepšiť organizátori festivalu?**

Asi by mal vzniknúť nejaký kurz rétoriky pre mladých teoretikov a kritikov, aby sa zlepšili v rámci verbálnej komunikácie, pretože nevedia rozprávať. Aby skrátka dokázali sformulovať to, čo chcú povedať. A dokázali odpovedať na otázku, ktorú dostali.

**Jednou z diskutovaných tém, keď sa hovorí o stave súčasného slovenského divadla, je jeho malá konkurencieschopnosť a zaostalosť v porovnaní so zahraničným divadlom. Nikto zo zahraničia naše divadlo nepozná, nikoho nezaujíma.**

Áno, ešte by som k tomu dodal výhradu, že nikam necestujeme. No necestujeme, pretože sme činoherné divadlo, ktoré sprevádza jazyková bariéra. Tak necestujeme. Najlepšie sa vyváža pohybové umenie. To je jedna vec. A potom – sme malá neprenosná kultúra a to vo všetkých oblastiach. To sa týka aj literatúry. Je niekto z našich spisovateľov držiteľom Nobelovej ceny? Nikomu by to ani nenapadlo.

**Ako opozitum voči tomuto tvrdeniu sa často uvádza, že napríklad pobaltské krajiny**

**podobnej veľkosti ako Slovensko sa vedia presadiť aj na medzinárodnom fóre.**  
Áno, Litva napríklad. Tá bola zaujímavá, už keď som študoval. Asi je to nejaká anomália alebo sú bojovnejší a vedia sa presadiť, a my to nevieme.

**Práve martinské divadlo malo kedysi s cestovaním svoje skúsenosti a dosiahlo úspechy aj v zahraničí.**  
*Baal a Dotyky a spojenia?* To boli iné časy. Premiéry boli v rokoch 1988 a 1989. A je pravda, že obe inscenácie boli veľmi úspešné. Do zahraničia sa dostali hneď začiatkom deväťdesiatych rokov. Obe sa zúčastnili na festivale v Edinburghu. A inscenácia *Dotyky a spojenia* tam získala aj prestížnu novinársku cenu The Guardian – Critics’ Choice. Ale my sme pre Západ boli vtedy tí ubiedení chudáci spoza ostnatého drôtu, ktorí dokázali urobiť také odvážne divadlo! Ale tým neznevažujem tie inscenácie. Myslím si, že obe boli výnimočné a práca, ktorú urobil Roman Polák, bola mimoriadne zaujímavá. Aj dnes by patrili v slovenskom kontexte k nadpriemerným. Ale platí aj to, čo som povedal, že vtedy bola vo svete iná spoločensko-politická situácia.

**Tvoj niekdajší kolega, umelecký šéf, spoluzakladateľ festivalu Dotyky a spojenia Milo Král sa nedávno v rozhovore pre denník SME vyjadril, že musel z martinského divadla odísť, pretože videl, čo sa odohráva na pozadí rekonštrukcie Národného domu¹. Mal na mysli rôzne finančné machinácie a ich zametanie pod koberec. Ako sa na tento problém pozeráš ty?**  
S Milom sme spolupracovali relatívne dlho a stihli sme sa vystriedať v rámci divadla v rôznych pozíciách. V určitom období rekonštrukcie Národného domu sme boli obaja v riadiacich funkciách, takže sme mali

prístup k informáciám o tom, že nie všetko bolo tak, ako malo byť. Najmä finančne. A tak to je doteraz.

**Takže sa to nevyriešilo?**  
Ani sa to len nezačalo riešiť. Napriek tomu, že o tom všetci vedia. Lepšie povedané, zainteresovaní to vedia, ale nikoho to nezaujíma. Tak „po slovensky“. Aj keď sa pomenuje, že niečo nie je v poriadku a niekto si ulial veľa peňazí, a ako je to možné, že to prebehlo bez verejného obstarávania a tak ďalej, odpoveď je: „Bud’te radi, že budete mať divadlo, ak by sa to celé zastavilo, tak nebudete mať nič. O to vám ide?“ To je hlavný argument, ktorý vždy vyhrá.

**Dostali sme sa na hranicu politickej debaty. A pokiaľ ide o politiku, tento rok bol na udalosti, pohyby a zmeny celkom bohatý. Prežíval si dianie z tohoročnej jari s istým vzrušením alebo po všetkom, čo si zažil od novembra 1989, už skôr s odstupom a nadhľadom?**  
Neviem, či to bolo vzrušujúce, ale určite zaujímavé. Áno, prežil som toho už viac. Počnúc 17. novembrom cez štrajk divadelníkov namierený proti vtedajšiemu ministrovi kultúry Ivanovi Hudecovi. Vtedy som bol dokonca predsedom novovznikajúcich divadelných odborov, ktoré sme založili,

OBCHOD NA KORZE (DJZ Prešov, 2014)  
foto R. Miko



aby sme mohli štrajkovať. Možno aj preto ma potešili názory najmladšej generácie na udalosti tohto roka a postoje ľudí, ktorí žiadne z tých vyššie spomenutých období nezažili.

**Ako má či nemá divadlo reagovať na podobné udalosti?**  
Môže a nemusí. Neviem však, či napríklad teraz treba rýchlo písať divadelnú hru o tom, čo sa na Slovensku tento rok stalo. Napokon, hraničné kategórie dobra a zla či šťastia a nešťastia sú predsa prítomné v takmer každom divadelnom diele. Takže aj bez toho, aby sme sa teraz účelovo dramaturgicky o niečo snažili, o nejakú explicitnú reakciu, v dráme to tak či tak prítomné je. Bez ohľadu na to, z akého historického obdobia pochádza. V našom divadle sa to teraz ukázalo napríklad v *Úkladoch a láske²*, bez toho, aby sme to chceli alebo plánovali. Premiéra bola v polovici minulého roka.

**Na druhej strane, ak by sme sa rozprávali o politickom divadle, slovenskí tvorcovia sú zväčša označovaní za nevšimavých, málo odvážnych, málo provokatívnych. Mali by sme sa pokúsiť o nejaký škandál?**  
Ja sám som v rozpakoch už aj na tému čítania rôznych výziev, posolstiev a listov pred predstaveniami. Ak škandál, musel by vzniknúť veľmi umne. Keby malo ísť len o prvoplánové pomenúvanie vecí, mohlo by sa to stať ľahko nebezpečným. Lebo o čo ide? Ide o to vyjadriť svoj názor pred očami verejnosti... Ak vznikne prvoplánové dielo, môže byť veľmi ľahko vnímané ako zneužitie témy, ako lacné gesto alebo zisťný krok. V každom prípade divadlo vždy reagovalo, reaguje a bude reagovať na to, čo sa odohráva okolo. Ved’ preto to robíme, lebo chceme vyslať posolstvo o lepšom svete, ktorý by raz mal prísť, a snažíme sa pomenovať to, čo sa nám na terajšom svete nepáči, čo je nám odporné, čo je zlé. To je naša povinnosť, ale nemalo by to byť účelové.

² Friedrich Schiller, Úklady a láska, SKD Martin, 2017, réžia Lukáš Brutovský

**Divadelní umelci sú skúsení tribúni, ktorí stoja vždy v prvých radoch, keď dochádza k politicko-spoločenským pohybom. Sú však ľudia, ktorí im vyčítajú isté, možno i nevedomé, pokrytectvo. Na jednej strane sú neoblomnými bojovníkmi za pravdu, spravodlivosť a morálne hodnoty, ale na druhej strane nie vždy odlišujú, od koho a akú pracovnú ponuku pre zárobok prijmú.**  
Hranice medzi tým, akú ponuku prijať a akú nie, sú absolútne individuálne a stanovuje si ich každý sám. náš život sa odohráva v tomto systéme, nemôžeme žiť v inom. Či chceme, alebo nie, sme nútení existovať aj s tým svinstvom, ktoré je jeho súčasťou. Potrebujeme zarábať, lebo tak je nastavená podstata existencie na tomto svete. Nedá sa tomu vyhnúť. Kúpiť sa dá každý človek, rozdiel je len vo výške sumy, ktorú dostane. ❖

**Róbert Mankovecký (1965)**  
V roku 1990 absolvoval Filmovú a divadelnú vedu na VŠMU v Bratislave. Od roku 1991 pracuje ako dramaturg v Slovenskom komornom divadle v Martine. Okrem toho sa venuje scénickej hudbe. Je autorom hudby k 250 inscenáciám v slovenských (napríklad SND, MDPOH, Divadlo ASTORKA Korzo ´90, DJP v Trnave, DAB Nitra, SKD Martin, MD Žilina, DJGT Zvolen...) aj zahraničných (českých, poľských či srbských) divadlách. Tvorí hudbu aj pre televízne inscenácie, filmy a rozhlasové hry. Za svoju prácu získal niekoľko ocenení – Cenu ministra kultúry 2006 za dramaturgiu a hudbu k divadelnému projektu *Štúrovci (koncert zrušený)*. Dva razy získal Divadelné ocenenie sezóny Dosky za najlepšiu scénickú hudbu sezóny. V roku 2007 za inscenáciu *Štúrovci (koncert zrušený)* ako spoluautor s Milom Králom a Ondrejom Kovaľom a v roku 2013 za najlepšiu scénickú hudbu sezóny za inscenáciu *www.narodnycintorin.sk* ako spoluautor s Danom Heribanom a Marekom Geišbergom. Okrem toho je držiteľom ceny Slnko v sieti 2008 za najlepšiu hudbu k filmu *Muzika*.

¹ ANDREJČÁKOVÁ, E. Milo Král: Milión v keši je dokonale premyslené divadlo. In *SME*. [online] 26. 4. 2018 [cit 3. 8. 2018] Dostupné online: <https://kultura.sme.sk/c/20813484/milo-kral-milion-v-kesi-je-dokonale-premyslene-divadlo.html>



Elena Knopová  
teatrologička

Lev Nikolajevič Tolstoj  
**VOJNA A MIER**

# Divadelná freska o vojne a mieri

Sú striedania období vojny a mieru následkom neustáleho pôsobenia vonkajších síl, fatalizmu, náhody alebo slobodnej vôle človeka? Prečo sa tieto stavy cyklicky opakujú v dejinách, ale aj súkromných životoch jednotlivcov? Je to dielo politiky, materiálneho či teritoriálneho nedostatku, revolučného idealizmu, alebo ide o dve základné energie nespokojného človeka, ktorý túži žiť, len nevie ako? To sú otázky v dnešných časoch vojenských konfliktov uprostred proklamovaných mierových ideálov nanajvýš aktuálne. Činohra Slovenského národného divadla ich priniesla na záver minulej sezóny v inscenácii *Vojna a mier* podľa Leva Nikolajeviča Tolstého v réžii Mariána Amslera.

Režisér Amsler vo svojej tvorbe zreteľne deklaruje, že ho zaujíma obojstranný vzťah človeka a spoločnosti. Bolo to tak napríklad pri spoločensko-kritických inscenáciách Antona Pavloviča Čechova či Honoré de Balzaca, ale aj v prípade inscenácií pre Činohru SND – románu *Jane Eyrová* od Charlotte Brontëovej či rodinnej ságy *Fanny a Alexander* od Ingmara Bergmanna. Práve na poslednú spomenutú inscenáciu akoby myšlienkovy (od rodinnej ságy k filozoficky ladenej freske) a režijne (divadelná miméza v kombinácii s live cinema) nadviazal vo *Vojne a mieri*.

*Vojnu a mier* v SND prvý raz režíroval Jozef Budský v roku 1974 podľa divadelnej adaptácie Erwina Piscatora, Alfreda Neumanna a Guntrama Prüfera. Táto úspešná inscenácia v jeho réžii zvýraznila dramatické situácie a budovala javiskovú metaforu. Režisér na rozdiel od epicky ladenej predlohy teda stavil na zaujímavosť osudov postáv, ktoré stvárnil výrazné herecké osobnosti (napr. Ivan Rajniak, Štefan Kvietik, Emília Vášáryová). Dramaturgička Darina Abrahámová s režisérom Amslerom siahli po rovnakej adaptácii v novom preklade Romana

Olekšáka. Na rozdiel od Budského nechali pomerne veľký priestor prehovorom postavy Rozprávača (Robert Roth) a epickým explikatívnym časťami, čo slúžilo predovšetkým na prezentovanie rozsiahlych téz a filozofických traktátov. Témy prenikli aj do replík jednotlivých postáv. Akoby prostredníctvom takéhoto postupu tvorcovia hľadali významové paralely a príbuznosti Tolstého úvah s dnešným stavom sveta a myslenia o ňom. Nešlo však o politické divadlo v piscatorovskom zmysle slova – prostriedok hľadania politickej zodpovednosti či viny. Postavy si mašinériu vojny uvedomovali len okrajovo ako danú okolnosť a dobrú konverzačnú tému, ktorá však, paradoxne, priamo ovplyvňovala ich osudy, vzťahy a životy končiac sa neradostne až tragicky.

Na vzťahy a jednotlivé dejové epizódy inscenátori nahliadali z odstupu. Až sa natíska otázka, či nám neukazujú zmenšený model sveta, ktorého prostredníctvom môžeme pátrať po odpovediach na otázky o logike a histórii, etike a filozofii, vojne a mieri, slobode a zodpovednosti, láske a každodennosti atď., ktoré vnáša postava Rozprávača. Máme pred sebou veľkú divadelnú

„Máme pred sebou veľkú divadelnú fresku v podobe sledu výtvarne budovaných mizanscén, za ktorými môžeme tušiť viac, než je v nich priamo vypovedané a ukázané.“



VOJNA A MIER  
— R. Autner  
foto Ľ. Kotlár

fresku v podobe sledu výtvarne budovaných mizanscén, za ktorými môžeme tušiť viac, než je v nich priamo vypovedané a ukázané. Kontexty a vzťahy pred výstupmi a po nich si divák niekedy musí domyslieť sám. Každý výjav má svoju výtvarnú, informatívnu, miestami až meditatívnu hodnotu, ale nie vždy dramatickú nosnosť a hĺbku, hoci náčrtov dramatických situácií bolo v inscenácii dosť. Napríklad od začiatku odťažitý vzťah Andreja Bolkonského (Ján Koleník) k tehotnej manželke Líze (Natália Germáni), chladný a odlúčený vzťah k otcovi (Richard Stanke) a sestre (Dominika Kavaschová), dôvod jeho náhleho vzplanutia lásky k mladučkej Nataši

Rostovovovej (Monika Potokárová) či obdiv k Napoleonovi a defenzívne autodeštrukčné sklony Pierra Bezuchova (Milan Ondřík). Spočiatku sa ocitáme na oslnivej oslave u grófkych Natálie Rostovovovej (Ingrid Timková). Podávajú sa chuťovky a ananášová zmrzlina. Počas zábavy sa vedú debaty o revolúcii, Napoleonovi, riadení krajiny, o tom, že Rusko zohrá dôležitú úlohu pri záchrane Európy. Pravda, spoločnosť už nie je taká vyberaná, cítiť tu rozklad a hostitelia hýria na dlh. Vizualne sa však ocitáme vo vkusne zariadenej presvetlenej sále. Podobne dámy a páni sú oblečení podľa najnovšej európskej módy. Nijaké zaostalé a ťažkopádne



**VOJNA A MIER**  
— J. Švec, K. Spáčová,  
M. Ondřík, M. Potokárová,  
L. Bédi  
foto Ľ. Kotlár

Rusko sa nekoná. Túto žiarivosť však čoskoro vystriedajú dramatickejšie a temnejšie momenty. Obrazy vojenských bitiek a nešťastných, citovo i duchovne zdevastovaných ľudí.

Scénograf Juraj Kuchárek a kostýmová výtvarníčka Marija Havran stavili najmä na kombinácie bielej, čiernej a sépiovej farby. Historizujúce kostýmy sú doplnené modernými prvkami. Páni nosia vkusné uniformy (až na civilne a trochu nedbanlivo oblečeného Pierra Bezuchova a viac do ruského vidieckeho štýlu ladených kostýmov rodiny Andreja Bolkonského), dámy ľahké šaty s prvkami empíru. Ani kostýmy sluhov a vojakov nie sú zaťažené prvoplánovou ruskou štylizáciou. Jedinou ponáškou sú zavinovacie košele a hrubšia šatka obviazaná okolo pásu.

Hrací priestor je rozdelený na dve horizontálne roviny. Vzadu biela stena s veľkými vstupnými

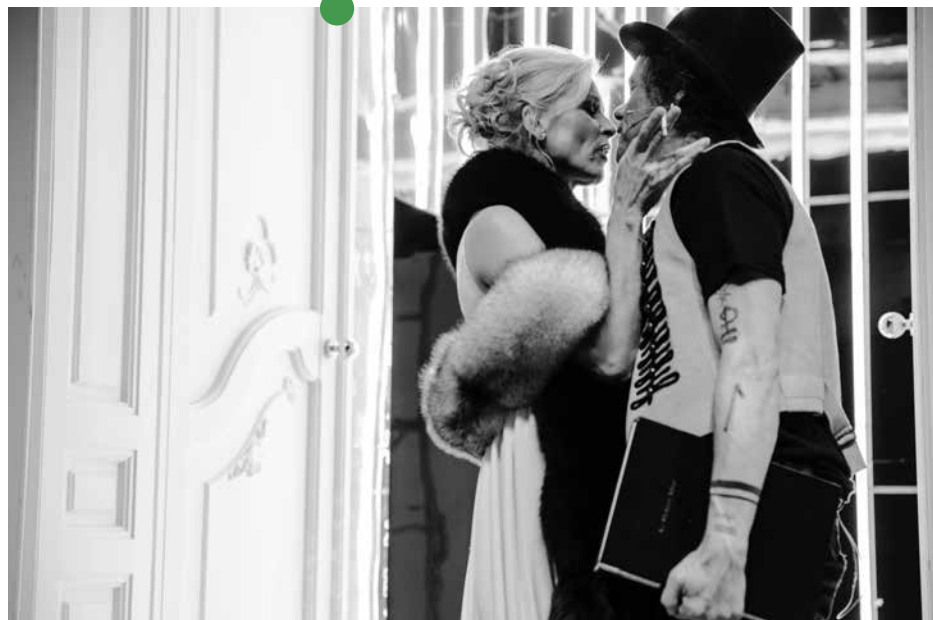
dverami, slúžiaca aj ako premietacia plocha, pred ktorou sa nachádza časť pevnej podlahy. Tento priestor sa ďalej člení na niekoľko rôznych miest ako hracích ostrovčekov. Postupom času je tu miesto na všetko: palác i vidiecke sídlo Rostovovovcov, strohé Lysé hory, sídlo Bolkonských, divadlo, miesto pre hlavné velenie či neviazané pitky generácie synov a ich zábaviek s medveďom. Stred javiska tvorí kráter ako po výbuchu bomby. Vidíme monumentálne scénografické riešenie v podobe odtrhutej podlahy a diery klesajúcej k proscéniu, ktorá je naplnená čiernou zemou. Postupne sa presúva do tohto prepadliska čoraz viac akcií – spočiatku bitky (pri Slavkove, Borodine a obliehanie Moskvy), neskôr i pitky, súboje, lazaret a čoraz viac vnútorne osamelé postavy. Inscenácia sa svietením ponára do tmavších a tmavších tónov. Režisér opäť využil princíp live cinema.

„Ak by inscenácia mala byť len o hereckých výkonoch, nemohli by sme byť v ocenení kvalít príliš žiliví.“

Bitky boli snímané kamerou a v rovnakom čase premietané publiku. Išlo o najsilnejšie momenty inscenácie, v ktorých divák mohol simultánne s obrazom na vpredu spustenom plátne sledovať živých ľudí za ním: pochodovanie, dvíhanie a padanie tiel tanečníkov a hercov sa premietalo na plátno v celkoch i detailoch a pôsobilo ako naozajstná vojna s tisíckami obetí. Po zdvihnutí plátna tento silný dojem pretrvával, aj keď pred očami už boli reálni ľudia z mäsa a kostí. Po boji mŕtvych pohľovala čierna zem a živí narážali na neustále rozpory vo svojom okolí i vnútrach. Až sa zdalo, že metaforicky ide o hru živých na jednom veľkom (vlastnom) pohrebisku. Amsler nezanevrel ani na pôsobivé, vyslovene divadelné metaforu, napr. vo výstupe zrážky svetov otcov a synov, reformných myšlienok a tradícií. Pokým otec a syn Bolkonskí ostro dišputujú o reformách, slobode pre poddaných, sedliaci obesia sedliaka. Veď čo by si počal sedliak so slobodou, keď ani netuší, čo to je?

Nosnými mužskými postavami inscenácie bola trojica Rozprávač, Andrej Bolkonskij a Pierre Bezuchov. Andreja stvárnil Ján Koleník ako prísneho, svojhlavého a názorovo pevného

**VOJNA A MIER**  
— I. Timková, R. Roth  
foto Ľ. Kotlár



muža. Za svoj názor neváha zvýšiť hlas aj proti otcovi, k žene i sestre je chladný a odmeraný. Jediný človek, ktorý v ňom dokáže vyvolať akúsi miernosť, je práve priateľ Pierre. Pierre ako večný rojko a človek „napoly“ (ľavoboček, ale obdarený veľkým dedičstvom; študovaný, ale bez schopnosti presadiť sa v láske i spoločnosti) je jeho doplnkovou polovicou. Andrejovi chýbajú Pierrove vlastnosti ako láskavosť, súcit a naivita. Požičať by mu zas mohol kus zo svojej tvrdohlavosti a sily konať v mene vlastného presvedčenia. Tak ho Milan Ondřík aj stvárnil. Ako trochu nemotorného a dobráckeho intelektuála, ktorý vie ponúknuť nezištnú oporu a ktorý len tak mimochodom hlása nové pravdy o svete. Prekonať neistotu či zvýšiť hlas dokáže však len v hraničných situáciách amoku.

Pierre rozumie Andrejovmu znechuteniu zo života ženáča, ktorý musí tráviť čas večierkami a počúvaním večných ponôs manželky. Rozumie jeho rezignácii a túžbe nájsť nejaký cieľ, vyšší zmysel (či už v podobe boja, ženy, alebo reformných snáh). Škoda len, že Koleník nedokázal ráznejšie pointovať vnútorný prerod Andreja po bitke pri Borodine, v ktorej si uvedomil prízemnosť obdivovaného Napoleona oproti vysokému nebu nad ním. V tom momente sa totiž zrejme nachádza opodstatnenie pre jeho ďalší vývin. Rovnako je škoda, že Ondřík od začiatku viac nenaznačil náklonnosť Pierra k Nataši, o ktorú neskôr Andrej prejaví záujem (vzťah dvoch priateľov by tak získal ďalší rozmer).

Zo ženských predstaviteľiek zaujala najmä Monika Potokárová ako Nataša. Ide o všestranne nadanú mladú herečku, ktorá s nebývalou prirodzenosťou strieda polohy infantilného dievčaťa a zrelej ženy poznačenej vlastným zlyhaním. Ingrid Timková ako jej matka Natália zas využila osvedčené úsporné vonkajšie herecké prostriedky a vybudovala svoju postavu cez kontrast. Oproti tomu pôsobili Natália Germáni a Dominika Kavaschová veľmi nevierohodne.



Prílišné vonkajškové herecké prostriedky – Germáni sa stále drží za brucho, lebo je tehotná, Kavaschová sa trasie a zajakáva, lebo je pod vplyvom despotického otca – časom začali nudiť, ba až otravovať. To isté však môžeme povedať aj o mladých kolegoch, ktorí stvárnilí Cára Alexandra (Dávid Uzsák) a Napoleona Bonaparta (Adam Jančina) – jeden sa trucovito domáha autority, lebo predstavuje mladého cára, druhý priškrteným hlasom neprestajne kričí, pretože je Napoleon.

Na javisku sa predstavila staršia, stredná aj najmladšia herecká generácia, no nevideli sme nijaký zvlášť presvedčivý či prekvapivý výkon. Inscenácia síce formálne ponúkla herecky zladený a koncízny celok, no ostala len v rovine defilé postáv, ktoré poväčšine zanechávali prchavý dojem. Obrazne povedané, postavy boli ako pekne vystrihnuté figúrky z papiera. Úplne inou kategóriou bol výkon Roberta Rotha ako Rozprávača – pána v čiernom kabáte a cylindri s okuliarmi a notesom (možno tak trochu autora či režiséra alebo predstavoval historický tieň, pamäť či spomienku). Ťažko si predstaviť iného herca, ktorý by s takou dynamickosťou, ľahkosťou a prirodzenosťou tlmočil divákovi obsahovo náročné party a ešte zvládol plynulo, s iróniou komentovať situácie a nálady ostatných postáv. Roth budoval pevnú pôdu pod nohami aj pre menej presvedčivé a kolísavé herecké výkony svojich kolegov. To on nám v úvode predstaví postavy a rozpovie, pre výklad inscenácie dôležitý, fyzikálny príklad o pohybe kolies lokomotívy. Neskôr zas preruší situáciu a zastaví čas, vysvetľuje dané okolnosti, prezrádza budúce udalosti.

Ak by inscenácia mala byť len o hereckých výkonoch, nemohli by sme byť v ocenení kvalít príliš žičliví. Režisér Marián Amsler však našťastie vie, čo chce divákovi odovzdať ako svoje poslanstvo. V tomto smere je otvorený a priamy. Tak ako v inscenácii *Fanny a Alexander* zaznie v závere odkaz, že budúcnosť je v našich



**VOJNA A MIER**  
— M. Ondřík,  
O. Koval'  
foto L. Kotlár

deťoch, aj vo *Vojne a mieri* nechá naplno zaznieť svoj názor: kým vojna stavia na ideí nenávisti k človeku, láska by mala byť schopnosťou poznať a rozumieť. Nie náhodou ponechal taký veľký priestor spomenutému príkladu. Jeden za pohybov kolies vidí tú, druhý onakú príčinu. Podobne sú na tom definície príčin zla, nenávisti, vojen. Dejiny sú zapísanými interpretáciami udalostí, avšak nikdy sa z nich nedozvieme všetko (alebo to podstatné) o živote. Takáto pravda sa dá vyčítať len zo samotného človeka. ♦

**Lev Nikolajevič Tolstoj: *Vojna a mier***  
adaptácia **A. Neumann, E. Piscator, G. Prüfer** preklad  
**R. Olekšák** dramaturgia **D. Abrahámová** scéna  
**J. Kuchárek** kostýmy **M. Havran** hudba **I. Acher**  
video **M. Moučka** pohybová spolupráca **S. Vlčeková**  
úprava a réžia **M. Amsler** účinkujú **R. Roth, M. Ondřík,**  
**J. Koleník, R. Stanke, N. Germáni, D. Kavaschová,**  
**M. Potokárová, I. Timková, R. Autner, D. Uzsák,**  
**A. Jančina, O. Koval', D. Jamrich** a ďalší  
premiéra **9. jún 2018, Sála činohry Slovenského**  
**národného divadla**

**Matúš Marcinčin**  
divadelný publicista

# Keď mlčať nie je zlato

**Vynález fotografie vystavil úmrtný list realizmu vo výtvarnom umení. Film sa mal rovnakým spôsobom vyrovnáť s divadlom. Nestalo sa tak. Divadlo Jonáša Záborského v Prešove sa, naopak, rozhodlo vyrozprávať príbeh smrti filmu – toho nemého.**

Nemý film vznikol na konci 19. storočia a sprevádzal ho buď zvuk hudby z gramofónu, alebo živá hra na klavíri. Pochopiť dej pomáhali titulky. Na prelome 20. a 30. rokov minulého storočia však došlo k vynájdeniu zvuku vo filme, čo znamenalo koniec jednej krátkej, ale silnej éry v kultúrnych dejinách ľudstva. Prepojenie obrazu so zvukom sa zároveň stalo osudným pre takmer všetky hviezdy nemého plátna. Ešte stále mladí herci sa zrazu stali legendami – čo vtedy nebolo ničím iným ako eufemizmom pre „nepotrební“.

Divadelná sezóna 2017/2018 bola v prešovskom DJZ venovaná práve téme Legendy. Na základe požiadavky divadla sa Iveta Horváthová chopila motívu osudového zlomu vo filmovej histórii a napísala text *Nemé kráľovné*, ktorý zrežíroval Marián Pecko. Dramatička hru koncipovala na princípe kontrastu dvoch období – prestávka medzi dejstvami predstavuje práve medzník vynájdenia zvuku pre film. V prvom dejstve zaznie ľudský hlas len v rámcových častiach. Inak sa tvorcom inscenácie podarilo na javisku historického divadla vytvoriť takmer dokonalú ilúziu nemého filmu. Scéna (Pavol Andraško) hrá všetkými odtieňmi sivej a celá je vystavaná v dobovom štýle secesie, človek tak až podvedome hľadá v pravom

Iveta Horváthová  
**NEMÉ KRÁĽOVNÉ**

dolnom rohu javiska podpis Alfonsa Muchu. Herci sa tentoraz museli spoľahnúť výlučne na neverbálnu komunikáciu. V predchádzajúcej réžii v DJZ Prešov (*Eugen Onegin*, 2017) si bol Marián Pecko vedomý limitov jednotlivých členov umeleckého súboru, preto citlivo rozdelil hercov na tých, ktorí predstavovali na javisku charaktery, a tých, ktorí predstavovali typy. Dosiahol tak vcelku kompaktný herecký výkon, v ktorom nebolo príliš vidno disproporciu medzi hereckým potenciálom predstaviteľov konkrétnych rolí. Pri *Nemých kráľovných* mu pomohla Iveta Horváthová, ktorá hru písala na mieru pre konkrétne herecké osobnosti. Preto ich mohol nechať hrať výrazne individualizované charaktery postáv bez väčších obáv. Ak má občas prešovský divák pocit, že niektorí herci sa skrývajú za slová, tu môže vidieť ich herecký kumšt v úplnej nahote. Keď v prvej časti predstavenia máte pocit, že Jana Evelley, Michal Novodomský, Zuzana Kúšiková a ďalší idú

**NEMÉ KRÁĽOVNÉ** — S. Kašperová  
foto R. Miko





**NEMÉ KRÁĽOVNÉ**  
— L. Dutková,  
J. Evelley, Z. Kúšiková  
foto R. Miko

nadoraz, je to pochvala pre nich aj pre režiséra.

Problémom sú však vŕzgajúce sedadlá v hľadisku. Tie prezrádzajú, že tých viac než sedemdesiat minút vyčlenených na túto nemohu je priveľa. Zdá sa, že tvorivý tím dobre neodhadol efekt divadelného experimentu s princípmi nemého filmu. Neverbálna výmena informácií je pomalšia, potrebuje viac času, prvá časť predstavenia potom trpí zbytočnou rozvláčnosťou – a miestami nudí.

Je pravda, že Peckovmu nemému filmu pomáha aj hudba Róberta Mankoveckého a bezmála štyristo premietnutých titulkov, ktoré sa týkajú diania na scéne či ukážky z nemých filmov. No opäť: ani tá najlepšia hudba, ani tie najlepšie titulky nedokážu konkurovať živej reči. Najprv je to nové, neošúchané, potom zaujímavé, medzitým človeka prejde i nostalgia za zlatými retro časmi, potom si zopárkrát zopakuje, že lepšie raz zažiť, ako stokrát počuť... A do vynálezu filmového zvuku ešte stále ďaleko.

Čo sa však prvému dejstvu uprieť nedá, je jednota. Divák sleduje jeden kompaktný svet, kde všetko so všetkým ladí. Aj predostretý osud

legendy nemého filmu je len jeden. Táto časť patrí spomienkam „miláčika Ameriky“ či dokonca „miláčika sveta“, ako nazývali slávnu Mary Pickfordovú, prvú majiteľku hviezdy na Chodníku slávy v Hollywoode, ktorá za dvadsaťpäť rokov svojej kariéry natočila viac než tristo filmov. Aj napriek dvom Oscarom sa však jej kariéra rýchlo skončila po vzniku zvukového filmu – vraj mala piskľavý hlas. Stará Mary na vozíčku (Elena Kušnierová) sa pozerá na strieborné plátno dávnej minulosti – na „nemý film“ o svojej závratnej kariére od trinástich rokov (hrá Jana Evelley) až po trpký pád. Iveta Horváthová nám neponúka schematický, čiernobiely pohľad, ale ukazuje, že ani v ére nemého filmu sa kariéra nezaobišla bez negatív, aj vtedy šlo o peniaze a slávu. Správne sa vyhýba spomienkovému optimizmu a sústreďuje sa i na problematiku emancipácie ženy v pracovnom prostredí tých čias.

V druhej časti nastáva zmena. Secesiu so svojimi odtieňmi sivej nahradil moderný dizajn, ktorý nápadne popiera predchádzajúci vizuál. Pavol Andraško v zásade zachováva priestorové rozmiestnenie jednotlivých scénických objektov

„  
Iveta Horváthová  
nám neponúka  
schematický,  
čiernobiely  
pohľad, ale  
ukazuje, že ani  
v ére nemého  
filmu sa kariéra  
nezaobišla bez  
negatív...“

z prvej časti, no tie dostávajú nový vzhľad. Mení sa celkové farebné vyznenie, pestrosť nahradila predchádzajúcu sivú jednotvárnosť, čierno-biela je už iba figurína zebry stojacej vzadu. Popretá je aj jednota z prvej časti, kraľuje tu skôr scénická disharmónia. Ostrá zmena vo filme sa rovnako prejavuje i v divadle. A jeden veľký príbeh Mary Pickfordovej je nahradený piatimi menšími.

Polka so slovenskými koreňmi, „tigria žena“ Pola Negri (Stanislava Kašperová) bola prvou Európankou, ktorá si vydobyla uznanie v Hollywoode po tom, čo naštartovala kariéru v poľských a nemeckých nemých filmoch. Vo zvukovom filme sa nepresadila, vraj pre poľský prízvuk. Filmové postavy „kráľovnej Hollywoodu“ Glorie Swansonovej (Ludmila Dutková) sa vo svojich časoch stali synonymom modernej ženy. Na Chodníku slávy má ako jediná herečka dve hviezdy, rovnako ako jediná sa presadila v nemom aj vo zvukovom filme. Úplnými protikladmi boli sestry Norma (Jana Wernerová) a Konstance (Veronika Husovská) Talmandgeové, ktoré od svojich pätnástich rokov natočili viac než dvestopäťdesiat filmov, no po nástupe zvuku do filmu sa stiahli do úzadia – vraj pre brooklynský prízvuk.

**NEMÉ KRÁĽOVNÉ**  
— E. Kušnierová  
foto R. Miko



Poslednou „nemou kráľovnou“ bola herečka Mae Murrayová (Slavomíra Fulínová), známa i ako „krásne pery“ či „kvet plátna“. Nedokázala sa vyrovnat' s tým, že jej hlas bol „nevhodný“ pre zvukový film a prepadla alkoholu, napokon bola opakovane zatknutá, napríklad za tuláctvo.

Už obsadenie jednotlivých rolí zaujme tým, že pri mene každej ženskej postavy je dodatok „a iné“. Iveta Horváthová sa pokúsila cez príbehy týchto šiestich žien-herečiek ukázať ženský svet tých čias, nielen herečiek, ale aj ich matiek, producentiek, zamestnankýň filmového priemyslu. Črepiny rozbitého sveta nemej kinematografie priniesli v druhom dejstve ženský mnohohlas, ktorý sa snaží o (nad)generačnú výpoveď o tom, čím všetkým žijú ženy vo svojom vnútri a čo všetko by chceli povedať nahlas, aby im už konečne niekto porozumel, aby ich pochopil a prijal. Hovoria o všeobecne platných veciach, rozprávajú však aj o tom, čo so ženou robí šoubiznis. Ako sa mu musí prispôsobovať, ako musí potláčať vlastnú individualitu a predstavovať stereotyp, ako sa nedokáže emancipovať. Aj ako verejné celebrity – a možno ešte o to viac – prežívajú svoje vlastné malé i veľké súkromné tragédie.

V inscenácii vystupuje osem herečiek a len jeden herec. Otázkou zostáva, prečo bola nevyhnutná táto redukcia. Horváthovej autorská výpoveď o zlome vo svete filmu a v osobnom svete hercov, teda herečiek, sa takto stáva do určitej miery jednostrannou. Pritom ženský svet by, podobne ako scéna, najviac vynikol v kontraste – s mužským svetom. Atraktivite témy by iba pridalo, ak by do tejto divadelnej fikcie vstúpili aj takí Charlie Chaplin, Harold Lloyd, Stan Laurel a Oliver Hardy či Rudolph Valentino. Napokon, Chaplin mal produkčnú spoločnosť s Mary Pickfordovou a bol zasnúbený s Polou Negri, s ktorou mal vzťah aj Valentino. O prepojenia a nové dramatické nápady by určite nebola núdza. A výraz „nemé kráľovné“ pre herečky mlčky stojace za hercami by dostal



hneď ďalší význam. Treba dodať, že inscenácia nie je biografiou, ale v súlade so samotnou podstatou umenia celý čas zostáva fikciou. Iveta Horváthová prepojila do jednej drámy životy ľudí, ktorých spájala rovnaká doba, profesia, osud – i pohlavie.

V závere inscenácie sa stierajú všetky hranice medzi realitou a fikciou, medzi divadlom a skutočnosťou, medzi minulosťou a prítomnosťou. Do popredia vystupuje dovtedy latentne prítomný feminizmus. Herečky vystupujú zo svojich rolí, stávajú sa samy sebou. Alebo naopak – dávno mŕtve a možno i úplne zabudnuté herecké hviezdy ožívajú na javisku v 21. storočí. V každom prípade prestávajú byť „nemé“, otvorene a aktuálne vedú rozhovory o živote herečiek, o divadle a reálnom živote, o vzťahu k divákovi, svojom súkromí a svojich rolách, o sebarealizácii žien... Všetko to, o čo sa zaujíma a o čom píše bulvár – no tu sa to divákovi predkladá z inej perspektívy. Pretože o tých istých veciach nerozprávajú nablýskané celebrity, ale obyčajné ženy. Realita tu rozbíja mediálny obraz. Lebo za každou funkciou, za každou celebritou sa v prvom rade skrýva človek so svojím malým životným príbehom.

A možno toto je jedna z vecí, o ktorú šlo tvorcom *Nemých kráľovien*. Dať preč mediálny obraz z tváří herečiek, zložiť masky a ukázať ich

**NEMÉ KRÁĽOVNÉ** — J. Wernerová, V. Husovská  
foto R. Miko



ako ženy s vlastným, súkromným prežívaním. Že sú viac ako štatistiky naštudovaných rolí v divadle a natočených filmov. Že sú cítiace bytosti, nie iba tváre z obrazoviek a titulných strán časopisov. Iveta Horváthová sa snažila uchopiť pomerne atraktívnu tému. Jej text navodzuje dojem, že veľké herecké osobnosti púšťajú divákov do svojho súkromného sveta a ukazujú im realitu za oponou. Trochu irónie by jej však vo výslednom dojme nezaškodilo, zdá sa, že trochu preháňa s dôležitosťou tohto povolania.

Pri záverečnom zhrnutí si terminologicky pomôžem poetikou Stanislava Rakúsa „látko, téma, problém, tvar“, primárne určenou pre prozaický text. Iveta Horváthová sa snažila spracovať látku (prechod od nemého k zvukovému filmu) aj tému (osudy herečiek nemého filmu), no nedospela k adekvátnemu zobrazeniu problému (vnútorné prežívanie zlomu v živote), preto je jej hra vo výslednom tvare až príliš popisná. Ak prvá časť mala problém v kvantite (dĺžke), druhá časť – naopak – v kvalite (hry aj inscenácie). Predpokladám, že tento kontrast ako jediný zámerný nebol. Druhé dejstvo možno ešte potrebovalo čas, aby dozrelo. Takto pôsobilo kompozične rozhárané a z pohľadu obsahu zasa často povrchné a prvoplánovo, miestami ideologicky (feministicky) tézovito. V konečnom dôsledku bez hlbšej pointy. Inak povedané, ak obe časti inscenácie boli vo vzťahu tézy a antitézy, nedočkali sme sa jasnejšej syntézy. ❖

**Iveta Horváthová: Nemé kráľovné**  
réžia M. Pecko dramaturgia I. Škripková hudba R. Mankovecký scéna P. Andraško kostýmy E. Farkašová videoprojekcie M. Žarnay účinkujú J. Evelley, S. Kašperová, J. Wernerová, V. Husovská, S. Fulínová, Ľ. Dutková, E. Kušnierová, M. Novodonský, Z. Kúšiková  
premiéra 27. apríl 2018, Historická budova  
Divadla Jonáša Záborského v Prešove

„  
Ak prvá časť  
mala problém  
v kvantite  
(dĺžke), druhá  
časť – naopak  
– v kvalite (hry  
aj inscenácie).  
“

„  
Ako stvárniť  
niečo také  
bežné, obyčajné,  
prosté,  
problematické  
ako materstvo?  
“

**Dária F. Fehérová**  
teatrologička

Kolektív autoriek  
**ĽÚBIM ŤA A DÁVAJ SI POZOR**

# Byť matkou je úžasné alebo Štyri okruhy samoty

**Poslať relatívne čerstvú matku na inscenáciu o (relatívne čerstvých) matkách som od začiatku nepovažovala za dobrý nápad. Pôrod a mesiace po ňom mám stále čerstvo v pamäti, preto som seba samu vopred vyhodnotila ako emocionálne zainteresovanú, ergo nie nestrannú hodnotiteľku. Ale koho vlastne poslať na inscenáciu s názvom *Ľúbim Ťa a dávaj si pozor*?**

Mladé matky budú dojaté, matky s odrastenými deťmi pobavené a muži? Muži by mali mať svoju inscenáciu. Zatiaľ viem len o jednej: *Ocko* s Romanom Pomajbom (réžia Eduard Kudláč). Na veselú nôtu. Nenašla som tému, ktorá by dokázala rozdeliť ženské publikum na toľko podmnožín ako téma materstva. Ženy, ktoré sú matkami. Ženy, ktoré sú matkami, no nechceli byť. Ženy, ktoré chcú byť matkami, ale nemôžu. Ženy, ktoré nechcú byť matkami. Každá kategória by mala na inscenáciu zoskupenia s názvom Divadlo NUDE iný názor.

V inscenácii *Ľúbim Ťa a dávaj si pozor* ide o štyri ženy, ktoré sa matkami stali – či už plánovane, alebo nie. Tri z nich sú mladé, sú to vlastne dievčatá, štvrtú stváraňuje dievča, ale ide o matku v rokoch. Bez ohľadu na to, či sa s herečkami a performerkami poznáte, alebo nie, je jasné, že ak aj príbehy nie sú ich vlastné, majú k nim veľmi blízko. Je tiež nepochybné, že sú pravdivé. Schopnosť takto sa otvoriť a zveriť so svojimi intímnyimi zážitkami je prvou devízou tejto inscenácie. Druhou je schopnosť preniesť tieto zážitky na publikum, a to zakaždým originálnym spôsobom.

Vstupujem do bytu v centre mesta, na prvom poschodí. Byt je v rekonštrukcii, má vypreparované

vnútro. Primeraná paralela k vyprázdnenej maternici. Berú mi kabát, ponúkajú vodu, vytvárajú ilúziu domácej návštevy. Putujeme po miestnostiach, v každej nás čaká jeden príbeh. Ilúziou návštevy sa necháme strhnúť takmer všetci,

**ĽÚBIM ŤA A DÁVAJ SI POZOR**  
— V. Malgot, M. Ábelová, L. Libjaková, L. Petrušová  
archív Divadla NUDE





**LÚBIM ŤA A DÁVAJ SI POZOR**  
— Y. G. Madjiah,  
L. Libjaková  
foto J. Zmatek

najmä keď vstupujeme do poslednej izby s hrubým obývačkovým kobercom, kde nás čakajú kekсы a poldeci. Pred dverami si takmer všetci inštinktívne vyzujeme topánky. Herečky nepotrebujú veľa, podstatné sú ich príbehy a emócie. Znie to ako televízne kliše a inscenácia sa istému klišé ani nevyhne. Ale čo v tejto téme vlastne nie je kliše?

Ako stvárniť niečo také bežné, obyčajné, prosté, problematické ako materstvo? Presne tak – prosto a jednoducho. Prijmete teda pozvanie do bytu, odložíte si kabát a čakáte. Zrazu sa pred vami zoradia štyri krásne mladé ženy a začnú vám rozprávať o svojich periódach, živo a veselo, až si myslíte, škoda, že to nie je interaktívne, iste by každá z nás diváčok vedela pridať svoju „storku“.

Sú oblečené v sivých teplákoch a bielom tričku. Tepláky nie sú odev do fitnesscentra, sme u nich doma. Takéto gate nosíte, aby vám bolo pohodlne, keď je vám jedno, ako vyzeráte, keď nemáte čas sa vyparadiť, keď je to prvý kus oblečenia, na ktorý siahnete ráno pri posteli, keď vám tečie mlieko, máte masťné vlasy, vyťahujete zo špajze posledné kekсы... Tepláky a tričko, to je bežný i slávny odev matky, trefný kostým od Laury Štorcelovej.

Potom sa herečky rozmiestnia po byte a my

zostávame s prvou, ktorá, sediac na stoličke, prečíta svoj text. Je to poézia plná „matkovského“ kliše (padnú všetky známe slová ako modrý koník, tehulky, snažilky...), no i cynizmu, strachu, nádeje... Témou je počatie, či skôr neschopnosť počať. Príbeh dopadne dobre, no po veselom menštruačnom úvode trochu zamrazí. Poetka Miroslava Ábelová ho číta nezainteresovane, trochu pohrdavo, ale aj s láskou. Je v ňom ukrytý dlhoročný smútok ženy bez dieťaťa. Slová volí presne a konkrétne, bez metafory, drsne. A o čo civilnejší je prednes, o to viac zasiahne.

Ďalšia izba je plná škatúl. Sú symbolom sťahovania, ktoré je problémom ďalšieho príbehu. Aj v ňom zohrávajú úlohu materstvo a dieťa, no je to skôr fascinujúca štúdia vzťahu na diaľku, ukážka byrokracie a smutná vizitka slovenskej pohostinnosti k rodine, ktorú tvorí Indonézan, Slovenka a ich spoločné dieťa. Kde žiť, ako žiť, za čo žiť, to sú ich základné problémy. V epizóde hrá Lenka Libjaková a autentický Gab, ktorého sa príbeh týka. Divadelné akcie vychádzajú zo spôsobu práce so škatuľami a dopĺňajú Libjakovej monológ. Výstup oživuje Gabova hudba, ktorá znie cudzo. Aktéri komunikujú každý iným jazykom, je zložitá nájsť

„  
Performerky stoja pred divákmi samy za seba, také ako v bežnom živote, ale aj odosobnené a nezainteresované, akoby sa na seba pozerali zvrchu, s odstupom.“

prienik v ich vzťahu. Príbeh ostáva nedopovedaný.

Za tretím príbehom vchádzame do vydláždenej miestnosti, ktorá okamžite vyvolá pocit úzkosti. Dominuje jej bežecský pás a detská váha. Veronika Malgot, ktorej tento príbeh patrí, po celý čas neprehovorí. Je v akomsi delíriu, bezmyšlienkovito sa pohybuje po priestore. Cítíme v tom automatiku unavenej ženy, ktorá ide na zotrvačník. Jej hlas ide z reproduktora, jej témou je popôrodná depresia. Akcie zľahka ilustrujú text, niekedy sú viac symbolické či smiešne, najintenzívnejšie sa týkajú zmien jej tela po pôrode. Skľúčenosť, neistotu a strach, ktoré herečku sprevádzali, Malgot svojším, neopakovateľným štýlom rozprávania tlmočí publiku. A ja si uvedomujem, aké jednoduché je zľahčovať pocity, tvrdiť, že to prejde, každá si tým prešla, ty to zvládneš. Prúd slov sa rinie a človek by sa aj pousmial, ale rinú sa aj slzy. Myšlienky sú raz naivné, raz metaforické, sú sebakritické a kritické voči okoliu, sú úprimné a šokujúce. Aby som citovala z jej lekárskej správy: „V prejave dramatickosť. Avšak fyzické konanie je citovo bezpríznakové.“

Pri východe z tejto kobky nám ďalšia herečka ponúka poldeci. Pomôže prekonať guču

v hrdle, zároveň preklenie prechod cez chodbu do jej obývačky, kde sa predstaví ako Lydkina mama (teda herečka Lýdia Petrušová hrá svoju matku) a skromným až prostoduchým spôsobom porozpráva o svojich dvoch dcérach, medzi ktorými je vyše dvadsaťročný rozdiel. Monológ prebieha ako fingovaný rozhovor s novinármi či Lydkinými priateľmi, ktorí potrebujú vedieť niečo o narodení jej mladšej dcéry. Reč je odbiehavá, milo hanblivá. Táto matka pred nami nemá dravosť Veroniky a Lenky ani melanchóliu Mirky. Je unavená, zrobená a rezignovaná. Lýdia Petrušová charakterizuje svoju matku minimom hereckých prostriedkov, je to držanie tela v sede, sklon hlavy, melódia reči.

Všetky izby majú spoločnú osamelosť. Napriek tomu, že matky pri sebe vždy majú svoje dieťa, muža, rodinu, priateľov..., hovoria o tom, aké sú osamelé. Performerky stoja pred divákmi samy za seba, také ako v bežnom živote, ale aj odosobnené a nezainteresované, akoby sa na seba pozerali zvrchu, s odstupom. Nestretli sa tu náhodne, od premiéry inscenácie *MAMA MA MÁ* \_ \_ \_ \_ uplynuli štyri roky. V oboch sa objavili Lýdia Petrušová a Veronika Malgot

**LÚBIM ŤA A DÁVAJ SI POZOR**  
— V. Malgot  
foto J. Zmatek



1 O zložení publika tejto inscenácie by sa o rok mohla napísať štúdia. Ráz prvého výstupu napovedá, že vážení starší páni či muži, ktorí neprišli len ako sprievod svojich tehotných partneriek, to buď vzdajú hneď, alebo sa prevzdychajú až do konca.





LÚBIM ŤA A DÁVAJ SI POZOR  
— L. Petruš  
foto J. Zmatek

(vtedy Pavelková), nielen ako účinkujúce, ale aj ako tvorkyne. Inscenácia *MAMA MAMA* – konfrontovala vzťahy matiek a dcér prostredníctvom autentických obrazov z rodiny, rozhovorov na tému sobáša, hľadania si manžela a budúcnosti mladých žien ako manželiek a matiek. V *Lúbim ťa...* už sú z dcér snúbenice, družky, mamy a ich ľahkovážne uvažovanie o budúcnosti sa zmenilo na sústredené uvažovanie o prítomnosti, na to, ako prežiť deň.

Dostala som otázku, či by som túto inscenáciu odporučila tehotnej žene. Odporučila by som jej ju pred pôrodom, vtedy ju možno pobaví. Po pôrode ako formu dramaterapie. Odporučila by som ju aj jej mužovi, ktorý, akokoľvek ju miluje a podporuje, nebude hodinu doma počúvať jej popôrodné výlevy – na predstavení tú hodinu hádam vydrží. Pre toto divadlo – a zároveň pre tvorkyne zoskupenia NUDE<sup>2</sup> –, je charakteristická pozoruhodná otvorenosť, nefalšovaná a nestrojená. Jemne štylizovaná forma nestavia na efekt, je v súlade s dokumentárnym

charakterom diela. Hovoria o tom, čím momentálne žijú, hovoria o tom každá inak, a predsa sa dajú nájsť prieniky najmä v emocionálnej rovine. Pripomínajú problémy materstva v čase, keď sa očakáva perfektné fungovanie ženy vo všetkých úrovniach a oblastiach, ktorým sa venuje. A najmä v materstve – to nám je predsa dané, to zvládneme. Zvykne sa zobrazovať zľahčene, ironizujúco (internet je plný karikatúr spotených matiek). Tu prostredníctvom štyroch žien v štyroch okruhoch ich samoty spoznávame hĺbku citov, strachov a úzkostí, ktoré si obyčajne nechávame pre seba. ☘

2 NUDE znamená  
Nezávislý útvar  
divadelnej  
energie. Zároveň  
sa dá povedať,  
že s inscenáciou  
korešponduje aj  
anglický význam  
slova nude – nahý,  
obnažený (avšak nie  
slovenský význam  
slova nuda, nudný).

Kolektív autoriek: **Lúbim ťa a dávaj si pozor**

réžia a dramaturgia **V. Malgot, L. Petrušová**  
dramaturgická spolupráca **M. Godovič** námet,  
scénografia, kostýmy **L. Štorcelová** hudba **Y. G. Madjiah**  
účinkujú **L. Libjaková, L. Petrušová, M. Ábelová,**  
**V. Malgot, Y. G. Madjiah**  
premiéra 11. jún 2018, Divadlo NUDE, Bratislava

**Martina Ulmanová**  
teatrologička

## Dotyky a spojenia: to najlepšie podľa KLMKRx

**Skratku v titule článku tvoria začiatkové písmená krstných mien členov dramaturgickej rady festivalu Dotyky a spojenia (Katarína Cvečková, Lenka Dzadíková, Monika Michnová, Karol Mišovic, Róbert Mankovecký), x na konci značí faktory, ktoré ovplyvňujú kolekciu festivalových inscenácií nezávisle od dramaturgov (rôzne časové či technické obmedzenia). Dokopy ide o úplný vzorec programového výberu Dotykov a spojení: päť etablovaných odborníkov sa dohodlo, čo sa im približne od apríla 2017 do apríla 2018 na slovenských javiskách najviac páčilo. Mne to takto stačí. Sofistikovanejšiu koncepciu nepotrebujem.**

Keď má festival stanovenú koncepciu, majú dramaturgovia na jednej strane uľahčenú situáciu, lebo vytýčené mantinely do veľkej miery „vyberajú“ za nich aj „argumentujú“ prípadným oponentom. Nevýhoda je však poruke: do výberu sa dostanú aj kusy, ktoré koncepcii zodpovedajú, no umelecky sa dvakrát nevydarili – a ty, divák, trp. Druhý prípad je oveľa prívetivejší – vo vzťahu k „laickej“ verejnosti, ale aj nám „profesionálnym divákom“, čiže teatroológom. Ak mi totiž nesedí vopred daná koncepcia, môže sa stať, že sa mi nebude na danom festivale páčiť nič. No ak ide o to, čo päť mojich kolegov považuje jednoducho za dobré divadlo, je šanca 5:1, že to, čo ich zaujalo, zaujme aj mňa. V mojom prípade vyšiel tento pomer takmer na chlp – zo sedemnástich inscenácií, ktoré som videla, sa dramaturgia „netrafila“ v dvoch pre dospelých a dvoch pre deti.

Detský program na Dotykoch som navštevovala najmä na požiadanie organizátorov, aby som ako členka každodennej kritickej platformy, kde sa rozoberali aj detské predstavenia, vedela, o čom je reč. Ako laik v tejto oblasti sa k rozprávkam nevyjadším. Teda ak nerátam rozprávku pre dospelých, site specific projekt *Strachopudi* režiséra

Mariána Amslera, ktorý pripravil s Divadlom Petra Mankoveckého. V kryte civilnej obrany pod martinskou nákupnou galériou sme boli svedkami čudesnej variácie na príbeh o Červenej Čiapočke skríženej so *Psom baskervillským*, ktorá pracovala so zmesou čierneho humoru a drsného psychologického thrilleru. Amsler si mrazenie v diváckych chrbtoch určil priam ako cieľ. Hlavný hrdina, beštia vycvičená duševne chorým horárom na chytenie bezbranných slečien stratených v lese, „človek-vlk“ v podaní Tomáša Pokorného, bol aj so svojím hrdelným vytím veľmi sugestívny. Keď sa nás však režisér rozhodol strašiť tým, že v kryte zhasol a Pokorný vrčal v tme, účinok bol síce veľkolepý, no skrz-naskrz opačný – zadúšala som sa od smiechu. Ako som povedala na diskusii s tvorcami: keď posadíte päťdesiat dospelých pričetných ľudí do bunkra, zhasnete a jeden bude napodobňovať zvieracie vrčanie, nemôžete očakávať, že sa začnú naozaj báť. To by zafungovalo, len keby sa vám v mysli prizeraúcich sa podarilo aspoň na chvíľu zrušiť hranicu divadlo-reality, napríklad vierohodne zahránym psychotickým záchvatom hercov sediacich v publiku.

Napokon som však bola spokojná, že

mi dramaturgia festivalu pripravila tento v mnohých ohľadoch kuriózný zážitok. Kráľovsky som sa totiž bavila – aj keď inak a na inom, ako zamýšľali tvorcovia inscenácie.

### Hereckí gladiátori

Ak nejaký režisér festivalovej inscenácie skutočne preukázal zmysel pre aranžovanie psychicky nepríjemnej až hororovej atmosféry, nebol to Marián Amsler, ale Eduard Kudláč. Jeho adaptácia Dostojevského prózy *Krotká*, ktorú pripravil pre Slovenské národné divadlo v hlavnej úlohe s Richardom Stankem, je monolitom smrti a hrôzy. Začína sa to scénou Evy Kudláčovej Rácovej, predstavujúcou bielo vykachličkovanú pitevňu aj s vozíkom s mŕtvolou, ktorej nohy vykúkajú spoza rohu; pokračuje nepríjemným, hlasno reprodukoványm, opakovaným zvukom akejsi odsávačky, evokujúcim desivú prácu patológa. Nechutný zvuk napokon vystrieda nevýslovne smutný, zlomený spev slabulinkých ženských hlasov a defilé uzatvárajú zjavenia mŕtvolne bledých prízrakov, dievčenských postáv v rovnakých parochniach a šatách, ktoré sa na scéne mlkvo množia ako nemé svedkyne bolestivého účtovania hlavného hrdinu. Richard Stanke je v takmer monologickom hodinovom výstupe manžela, ktorý dohnal svoju mladučku ženu k samovražde, suverénny a presvedčivý. Nepomáha si zbytočnými gestami, jeho prejav pôsobivo osciluje medzi polohami váhavého, neveriaceho začudovania nad niečím, čomu nerozumie, postojmi zúrivého protestu, ktorý prechádza až k hlbokkej únave, zlomenosti, bezhlasému vzlyku. No na rozdiel od Dostojevského, ktorý v retrospektíve ukazuje navonok síce tlmený, no vnútri nesmierne dynamický vývoj manželského vzťahu, Stanke bez kontaktu s partnerkou (Dominika Kavaschová ako fantóm mŕtvej ženy povie naozaj iba zopár viet) hrá už iba strašlivý



konečný stav. Jedno dlhé, hlboko zúfalé rekviem.

Richard Stanke však nebol zďaleka jediný, kto na festivale predviedol úctyhodné profesionálne zvládnutie rozsiahleho a myšlienkového náročného hereckého partu. Hneď štyri takéto úlohy sa stretli v druhej Kudláčovej festivalovej inscenácii *Neznesiteľne dlhé objatia* Ivana Vyrpajeva, ktoré režisér pripravil so svojim „domovským“ súborom Mestského divadla Žilina.

Vyrpajevov neľahký introspektívny text opisuje cestu štyroch navzájom rôznorodo prepojených mladých ľudí za zmyslom života, zakončenú dobrovoľným vstúpením do ničoty. Štvorica mladých žilinských hercov Ivana Kubáčková, Iveta Pagáčová, Ján Dobrík a Michal Tomasy je gesticky aj mimicky striedma, no s textom sú v pevnom vnútornom prepojení. Ich prednes je všeobecne skôr vecný a racionálny, naliehavým sa stáva, až keď berú do rúk mikrofón, aby zašepkali najintímnejšie pocity svojich postáv. Najlepšou medzi dobrými je Ivana Kubáčková, ktorá zvláda zdanlivo nemožné: byť vo výraze civilná aj pôsobivo patetická zároveň. Mladá žena s hlbokým

NEZNESITEĽNE DLHÉ  
OBJATIA  
(MD Žilina)  
foto B. Konečný

1 Porovnaj LEJKOVÁ,  
Lucia. *Dirigent*  
Brutovský. *In kød –*  
*konkrétne o divadle,*  
roč. 11, č. 7, s. 51.

hlasom vyžaruje akúsi prísnosť. Vyslovuje zreteľne, miestami až ocelovo chladne, s prehľadom člení vetné významy tak, že nám prerývaný Vyrpajevov text voľne a samozrejme plynie do vedomia. No keď váhavo vyriekne do mikrofónu slovo Boh, hlas sa jej zachvie nečakane nesmelou, bezbrannou otázkou.

Ivana Kubáčková sa na martinskom festivale predstavila ešte v jednej inscenácii, hre pre dvoch *Plúca* britského autora Duncana Macmillana. Tento kus som zhladla už na festivale Nová dráma/ New Drama. Ani po druhej návšteve som, žiaľ, nezmenila názor, že na tento apartný, vtieravý softbulvár, ktorý sa banálne vzťahové prekáračky snaží povýšiť na hodnotné dielo povrchným kváziangažovaným ekologickým táraním, je dravej hereckej energie Ivany Kubáčkovej škoda.

Občianske združenie PER ART, ktoré uviedlo *Plúca*, malo na festivale ešte jedného zástupcu, *Vytrvalý dážd'* amerického dramatika Keitha Huffa. Vzhľadom na to, že aj tento text režíroval Michael Vyskočáni, a navyše sa v Bratislave hráva v Divadle v podpalubí, kam som ešte v živote nezavítala (v presvedčení, že tamojšie divadelné produkcie mi nemajú čo poskytnúť), išla som sa na túto

ÚKLADY A LÁSKA  
(SKD Martin)  
foto B. Konečný



hru z policajného prostredia pozrieť so značnou nedôverou. Napokon ma však práve kúsok, ktorý nemá ambície hlbokomyseľnej filozofickej výpovede, nečakane potešil a duševne vzpružil. Huff napísal fungujúcu policajnú drámu, v ktorej môžeme nájsť ozveny klasických westernov aj dusných južanských príbehov Tennesseeho Williamsa, drsnú story, ktorá smrdí prepotenými uniformami ťahaných pochôdzkarov a špinavou kávovou žbrndou rozliatou na podlahách policajných áut. Dvojicu farbistých „partákov“ stvárnajú Kamil Mikulčík a Juraj Hrčka na prakticky prázdnej scéne so švihom, nadhľadom a očividnou pasiou.

### Klasika: takmer stopercentný úspech

Posledné dve z úctyhodných hereckých sól, ktoré sa blysli na tohtoročnej martinskej prehliadke, nepochádzajú z komornej drámy, ale z činohernej klasiky s bežným počtom postáv – z Brutovského interpretácie Schillerovej meštianskej trúchlohry *Úklady a láska*. Tomáš Mischura a Lujza Kovalčíková ako tragickí zaľúbenci Ferdinand a Lujza svojim sústredeným cituplným výkonom určujú dynamiku inak herecky neveľmi výraznej inscenácie. Mischura najskôr strhne spaľujúcou energiou ako sebavedomý, drzý mládenec, z ktorého vyžaruje presvedčenie, že na svete nie je nič, čo by nezvládol prekonať, najmä keď má oporu v Lujzinej láske. Lujza Jany Kovalčíkovej v krátkych šatočkách a teniskách pôsobí na začiatku príbehu ako nevinná začudovaná gymnazistka. Ako však dej postupuje k tragickému finále, ako keby bezbrannú detskosť, uvzatú naivitu prenechala svojmu zúfalo strečujúcemu milému, a sama sa postupne stáva mlkvým stelesnením otupeného, resignovaného smútku.

Skúsenejšiemu divákovi budú mnohé postupy Lukáša Brutovského v inscenácii SKD Martin už povedomé. Za všetky spomeňme „hudobné“ organizovanie mizanscény, a to nielen zapájaním



hudby ako spolutvorkyne významu konkrétnej situácie (Ferdinand sa pri ľúbostnej hádke búrlivo sprevádza na klavíri), ale aj rytmickým opakováním kľúčových replík; ďalej napríklad scénickú prítomnosť postáv, ktoré hlavní aktéri nevidia – vždy tu niekto načúva, prizerá sa, svedčí...; a do tretice môj obľúbený Brutovského postup – sarkastický mimoslovný komentár napohľad nevinné repliky (Kalb svoje vystatovanie, aký je perspektívny partner, sprevádza pokusom o znásilnenie Lujzy zakončeným predčasnou ejakuláciou). V prípade *Úkladov* ma však toto opakovanie nenuďí, lebo režisér svoj vyskúšaný rukopis používa na vytvorenie príjemne estétskej, no myšlienково živej a naliehavej výpovede o náraze mladíckej dôvery v spravodlivosť sveta na okoralý cynizmus ponižujúcich kompromisov a špinavých korupčnických handlov. Navyše mnohé Schillerove trefné poznámky o dobovej politickej morálke, ktorým dal Brutovského vlastný preklad novú sviežosť, umožňujú príslušne naladeným divákovi vnímať celý príbeh aj ako vysoko aktuálnu, na domáce pomery šitú politickú moralitu.

Zatiaľ čo nadčasový Schillerov text potreboval ako podklad moderného inscenačného diela iba skrátiť a lexikálne oprášiť, Rázusovej-Martákovej ťažkopádny veršovaný opus *Jánošík* si v nejakej textovo ucelenej podobe na dnešnom javisku neviem veľmi predstaviť. Na druhej strane celkom chápem, že hra, ktorá písala históriu slovenského divadla<sup>2</sup>, režiséra Rastislava Balleka provokovala na novú interpretáciu. Inscenácia v Divadle Andreja Bagara, ktorá z tejto výzvy vznikla a ktorá mala na festivale slávnostnú derniéru, sa už medzitým, aj napriek malému počtu repríz, stala medzi odborníkmi a divadelnými fajnšmekrami kultovou a jej život bude zaiste pokračovať v prácach divadelných teoretikov a historikov. Ide o invenčnú a významovo košatú postmodernú štruktúru naplnenú odkazmi

na najrôznejšie podoby jánošíkovského mýtu tak, ako žije v slovenskej literatúre, ale aj vo filme, v hudbe či vo výtvarnom umení a, samozrejme, početných divadelných adaptáciách. Herecky je inscenácia koncipovaná ako séria nečakaných výpadov oscilujúcich medzi parodovaným pátosom a civilným komentárom, ba miestami má javiskové dianie až nádych happeningu.

Tento rys má spoločný aj s inou inscenáciou dramatickej, tentoraz svetovej klasiky *Kráľom Ubu* Alfréda Jarryho, ktorú do Martina priviezlo prešovské Divadlo Alexandra Duchnoviča. Režisér Braňo Mazúch rozpútal na javisku virvar štylizovaný ako naivnú ľudovú, dokonca detskú hru, kde sa ako rekvizity používajú čistiace a sanitárne pomôcky – Ubuove kráľovské insígnie tvoria záchodová štetka a záchodový zvon, hudbu obstaráva herec bubnujúci na obrátené vedrá. Nápadité mizanscény defilujú pred očareným divákom s gulometnou sekvenciou, v jednom momente sledujeme vojenskú prehliadku v štýle brazílskej samby a o chvíľu už po sebe nepriateľské delostrelectvo páli umelohmotnými kačičkami. A prišlo aj niečo, čo som dosiaľ na scéne nevidela: traja ležiaci

**2** Pre bližšie informácie o búrlivých okolnostiach premiéry hry pozri napr. ŠTEFKO, Vladimír – FOJTÍKOVÁ FEHÉROVÁ, Dária – TIMKO, Martin. *Ferdinand Hoffmann : kritik, dramaturg, režisér...* Bratislava : Divadelný ústav, 2015.

**KRÁĽ UBU**  
(DAD Prešov)  
foto B. Konečný



**NÁŠ ČLOVEK**  
(Divadlo ASTORKA  
Korzo '90)  
foto B. Konečný

chlapci, ktorým „hovorili“ vyduté bruchá.

Kolekciu inscenácií domácej aj zahraničnej klasiky pokladám za takmer stopercentný festivalový úspech (päť percent strhávam azda iba *Krotkej* za rezervy v dynamike javiskového tvaru). Pozrime sa teraz, ako si v porovnaní s nimi počínala trojica inscenácií textov, ktoré sú v mnohom ich protikladom: Všetky vznikli nedávno, a ako „krásna literatúra“ majú veľmi obmedzenú hodnotu, lebo sú z podstatnej časti montážami zväčša neliterárnych dokumentov.

### Dubček, Dreyfus, Heidegger aj „kráľ Oravy“...

Jednu z najdlhších a najzaujímavejších debát zažila kritická platforma festivalu pri rozoberaní inscenácie bratislavského Divadla Aréna *#dubček*. Hru na objednávku napísal Viliam Klimáček a vychádza z množstva dokumentov; ďalšiu dokumentárnu rovinu pridalo režijné riešenie Michala Skočovského, keď sa súčasťou mizanscény stalo plátno s projekciami dobových fotografií. Jadrom diskusie teatroológov s divadelníkmi sa stal spor, do akej miery vzdelávací zámer

ospravedlňuje umelecké nedostatky inscenačného tvaru (herecky a režijne nezvládnutý diskusný mód, myšlienkový polopatizmus, opakovanie notoricky známych historických výrokov a scén...). Tvorcovia, najmä v osobe prítomného dramaturga Martina Kubrana, tvrdili, že by poľahky zvládli vytvoriť dubčekovskú inscenáciu, ktorou by ulahodili vyberavým kritikom, no ich cieľom bolo zaujať najmä dospelávajúcu mládež, ktorá o osobnosti Alexandra Dubčeka nevie často zhola nič. Zoči-voči takémuto postoju sa dalo namietat' (a aj sa namietalo) iba rokmi vytvorenou bohatou diváckou skúsenosťou, podľa ktorej kvalitné umelecké dielo nevyučuje vzdelávaciu funkciu. Dobrá inscenácia svojou pôsobivou formou vie zaujať aj tých, ktorí nie všetkému porozumejú, a vyprovokovať ich k vlastnému rozmyšľaniu, či dokonca samoštúdiu.

V niečom podobná a v niečom celkom odlišná bola iná na dokumentoch založená inscenácia, ktorá dorazila na festival z Bábkového divadla na Rázcestí v Banskej Bystrici – *Európa v korešpondencii* autorky Ivety Horváthovej a režiséra Mariána Pecka. Podobná bola v nie veľmi zaujímavej mizanscéne a hereckých výkonoch. Potvrdilo sa, že dobre „hrať“, keď režia predpisuje najmä citovanie písomných dokumentov, je nesmierne náročné a celkový, trocha „schôdzovnícky“ dojem nezachránili ani pekné poetické skratky typu vzájomného priblíženia tvári herečiek čítajúcich ľúbostné listy Hannah Arendtovej a Martina Heideggera či použitie gumených rukavíc, ktoré si natiahla čitateľka korešpondencie svetoznámej chemičky Marie Curie Skłodowskej. Celkom odlišná od *#dubčeka* však bola „vzdelávacia hodnota“ inscenačného textu. Tu veru divák nemusel byť ignorantská pubertálna mládež, aby pre neho boli objavom fakty, ktoré Iveta Horváthová zhromaždila v útržkoch korešpondencie najmä verejne známych európskych osobností. Aj tam, kde som poznala obrysy ako pri Dreyfusovej afére, som sa dozvedela nanajvýš zaujímavé

podrobnosti o vnútornom živote aktérov celého príbehu. Horváthovej schopnosť umne, s graduujúcim rytmom „postrihať“ úryvky z dokumentov tak, že dávali dokopy plastický obraz duchovnej krajiny Európy (najmä) dvadsiateho storočia, robí z tejto inscenácie napokon zážitok, ktorého obsahová zaujímavosť bohato vyvažuje formálnu nevýraznosť.

Poslednú z „dokumentárnych drám“ na festivale predstavila Luteránova inscenácia v Divadle ASTORKA Korzo '90, nazvaná horko ironicky *Náš človek*. Na scéne Juraja Kuchárka vidíme v popredí zariadenie stolárskej dielne, keď sa však odsunie stena na vyvýšenom pozadí, odhalí priestor, za ktorý by sa nemusela hanbiť ani aranžérka šťavnato infantilných marthalerovských príbytkov Anna Viebrock: kanceláriu obloženú drevom, na stenách s parohami a rôznymi „po domácky“ vyrobenými artefaktmi z čias panelákového socializmu. Tu s telefónnym slúchadlom pri uchu

kraľuje neodolateľný Róbert Jakab ako legendárny oravský stranícky funkcionár (ktorého v predstavení nemenujú, no podobnosť reálií je viac ako výrečná). Ten si koncom osemdesiatych rokov, aj vďaka úspešnému „podnikateľskému plánu“ vyrábať veľmi žiadaný masívny nábytok vidieckeho štýlu, vybudoval mohutnú korupčnú sieť siahajúcu až do najvyšších miest komunistického establišmentu, a napokon, aj keď zásahom náhody, za to aj skončil na dlhé roky vo väzení. Inscenátorom sa podarilo sériou šokujúcich tragikomických výstupov, medzi ktorými čnie monštruózne nevkusný večierok pre spriatelnených pohlavárov (tí si prišli z vrtuľníka zastrieľať na medvede, aby sa napokon ožrali pri diskotékových odrhovačkách a potešili s neplnoletou školáčkou), povzniesť dobový príbeh na všeobecný portrét „nášho človeka“. Nedá sa mi ešte raz nevrátiť k spomenutej „dubčekovskej“ diskusii o edukatívnej

ROZLÚČKA  
S POHYBOVÝM  
APARÁTOM  
(Divadlo SkRAT)  
foto B. Konečný



úlohe divadla – toto je predstavenie, o ktoré by naša mládež rozhodne nemala prísť.

### ... a veselá rozlúčka na záver

Z hercov tejto inscenácie si okrem Róberta Jakaba akiste zapamätáme hosťujúcu Danu Gudabovú ako úžasnú spolutvorkyňu „vidláckeho“ milieua oravského „kráľovstva“. Keď práve pateticky nerecituje na komunistickej alkoholickej „žúrke“, venuje sa otrávenému šmátraniu v zaváračke. Zmysel pre iróniu si táto skúsená herečka cibřila pod vedením Blaha Uhlára v legendárnom amatérskom súbore DISK; na festivale sme si ju okrem Astorky užili aj ako hostku v jedinej beztextovej inscenácii prehliadky, ktorá niesla famózný názov *Rozlúčka s pohybovým aparátom*.

Pod inscenáciou bratislavského nezávislého divadla SkRAT je podpísaný celý kolektív, teda tri dámy a traja páni, ktorí, azda s jednou výnimkou, sú už vo veku, keď dá pohybový aparát sem-tam vedieť o svojej opotrebovanosti a únave. Ich sarkastické predstavenie postupuje od bojazlivého ťarbavého individuálneho rozcvičovania cez pokus vytvoriť spoločné „pohybovo-akrobatické“ číslo (ktoré sa však končí nešťastným šliapnutím na hlavu aj s príslušným hrôzostrašným zvukovým sprievodom) a vyvrcholí zúfalou pitkou nasledovanou metalovo-punkovým vystrájaním s elektrickými gitarami a strapatými parochňami. Keď rozlúčka, tak s plnou parádou!

V hlavnom programe festivalu mi ostala posledná inscenácia Pommeratovo *Znovuzjednotenie Kórei*, ktorú sa mi akosi nedarí prepojiť so žiadnou z uvedených skupín. Nie je to „žánrovka“ ako *Strachopudi* či *Vytrvalý dážd'*; nie sú v nej výnimočné herecké výkony; je to súčasný text, ale úplne iného druhu ako *#dubček*, *Európa v korešpondencii* a *Náš človek* – ide o hru pravidelnej dramaturgie, ktorá koluje po európskych javiskách. Prepojenie inscenácie Štátneho divadla Košice nachádzam

azda iba s nešťastnými *Plúcami* – tiež by som sa nenahnevala, keby sa v Martine neobjavila, lebo ju pokladám za rovnaký protivný vystatovačný softbulvár, ktorý ekologický náter iba zamenil za akože intelektuálnu politúru intertextových odkazov a citácií. Inak veľký talent mladého slovenského divadla, režisérka Júlia Rázusová sa plytký zabudnuteľný text pokúsila zvýznamniť sériou invenčných mizanscén. Keďže sú však významy, ktoré nám Pommerat servíruje, trápne jednoduché, režiséřkina formálna vynachádzavosť je napokon vlastne na škodu: namiesto toho, aby dala v konvenčnej inscenácii vyniknúť dynamike a povrchnému šarmu zručne napísaných dialógov, rozptyľuje divákov predvádzaním, na čo všetko sa dá divadelnej využiť stôl či hrable, a tak im paradoxne poskytuje čas ponoriť sa do nudy. Nevie, či je to náhodná zhoda okolností, či zárodok nejakého nastupujúceho trendu, no veľmi podobný postup (a vo výsledku rovnako úmorný) zvolilo duo SKUTR v astorkovských *Láskach jednej plavovlásky*.

Celkový pozitívny dojem z tohtoročnej martinskej bilančnej prehliadky som vyjadrila v úvode; na záver azda už iba jeden „štatistický“ postreh: viac ako polovicu inscenácií pre dospelých režírovali tvorcovia pod štyridsať rokov; keby sme prirátali aj režiséřov medzi štyridsiatkou a päťdesiatkou, stúpne nám počet razom na dve tretiny. A to nehovorím o ostatných tvorcoch – scénografoch, hudobníkoch a najmä hercoch. Tam by bol vekový priemer azda ešte nižší. Svedčí to o jedinom – striedanie generácií v slovenskom divadle prebieha, ako má. ♣

### Dotyky a spojenia

14. ročník festivalu slovenského divadla

18. – 23. jún 2018, Martin

[www.dotykyaspojenia.sk](http://www.dotykyaspojenia.sk)



**Michaela Mojžišová**

operná kritička

## Opera SND v (Euro)kontexte

**Keď sa v roku 2002 stal riaditeľom Opery Slovenského národného divadla režisér Marián Chudovský, pre divadlo to znamenalo zmenu kurzu: z dramaturgicko-inscenačne stojatých vôd sa vydalo do málo prebádaného teritória moderných režisérskejších poetík a neopozieraných titulov. V roku 2004 potvrdil Chudovského ambície vznik medzinárodného festivalu hudobného divadla, prinášajúci nielen ďalšie spestrenie repertoárovej ponuky, ale aj otvorenie sa operno-divadelnému diskurzu.**

Počas jeho dvoch ročníkov spoznala Bratislava nonkonformné pražské inscenácie Jiřího Nekvasila („sokolskú“ *Predanú nevestu*, hokejovú operu *Nagano*) či produkcie avantgardnej viedenskej scény Neue Oper Wien (nihilistický opus *Endlich Schluss* podľa rovnomenného monológu Petra Turriniho, mozartovskú travestiu *Zauberflöte* o6). Aj hostiteľské SND sa malo v susedstve hostujúcich inscenácií čím pochváliť: napríklad vynikajúcimi inscenáciami Benešovej opery *The Players* (réžia Martin Huba), Händlovej *Alciny* (réžia Zuzana Lacková-Gilhuus), Bartókovho *Hradu kniežaťa Modrofuza* (réžia Martin Bendik) či Čajkovského *Eugena Onegina* (réžia Peter Konwitschny). Z retrospektívneho pohľadu sa táto Chudovského éra javí ako najprogresívnejšie a najzmysluplnejšie obdobie Opery SND v jej ponovembrovej histórii.

Po zmene vedenia SND sa krátka tradícia bienálne usporadúvanej prehliadky (2004, 2006) dočasne prerušila. Chudovského návrat na post generálneho riaditeľa v roku 2012 však

priniesol vzkriesenie festivalu. Pod novým názvom Eurokontext.sk sa zadefinoval ako „medzinárodný festival divadiel V4 a vybraných partnerov z Európskej divadelnej konvencie (ETC), ktoré spája sila témy, sila slova a sila progresívneho mainstreamu, (...) festival tvorivej konfrontácie a tém, ktorými žijeme v špecifickom geografickom priestore“. Modifikovaná štruktúra podujatia odráža trojsúborové usporiadanie SND – jeho koncepcia je postavená na striedaní čínoherných a operno-baletných ročníkov. Tento rok sa tretíkrát dostalo na rad hudobné divadlo.

Usporiadatelia festivalu majú dnes ťažšiu pozíciu než na začiatku milénia. Internet spravil zo sveta priestor bez hraníc a obmedzení, primárne (prenosy i záznamy inscenácií) aj sekundárne informácie o divadle sú ľahko dostupné. Súčasného diváka je čoraz ťažšie zaujať, či dokonca prekvapiť: to je prvý z odkazov, ktoré priniesol tohtoročný Eurokontext.sk. Po vcelku vydarenom ročníku 2016, keď sa na festivalovom plagáte stretli Šostakovičove neznáme opery *Orango* a *Antiformalistický jarmok* v skvelej inscenácii Slávy Daubnerovej (ND Praha), pôsobivý brniansky *Epos o Gilgamešovi* v réžii popredného českého tvorcu Jiřího Heřmana, u nás ešte nehraná opera Sergeja Prokofieva *Ohnivý anjel* (NDM Ostrava, réžia Jiří Nekvasil), oceňovaná produkcia Janáčkovho *Z mŕtveho domu* (ND Praha, réžia Daniel Špínar) či inscenácia opery mladého slovenského skladateľa Mariána Lejavu *Bohom milovaný* (ŠD Košice, réžia Michal Spišák) a keď im domáce SND dokázalo konkurovať aspoň časťou ponúknutého programu (Konwitschného originálna vízia Janáčkovej *Veci*



LADY MACBETH  
MCENSKÉHO OKRESU  
(Opera  
Národného divadla  
moravskosliezského)  
foto archív festivalu

*Makropulos*, Bendikova inscenácia Beethovenovho *Fidelia*), vyznel aktuálny ročník najmä v inscenačnej zložke ako ústup z vydobytých pozícií.

Tak ako v predchádzajúcich rokoch aj tentoraz priniesli hostujúce zahraničné súbory do Bratislavy repertoár, ktorý v ponuke SND dlhodobo chýba – takzvanú klasiku 20. storočia. U divákov zarezonovalo predovšetkým vystúpenie ostravského Národného divadla moravskosliezského, ktoré sa predstavilo Šostakovičovou *Lady Macbeth Mcenského okresu*, premiérovanou na domácej scéne v marci 2018. V historickej budove SND zaznela originálna verzia Šostakovičovej opery po takmer 83 rokoch: práve toľko uplynie v novembri od legendárnej premiéry v Bratislave, ktorá sa v roku 1935 stala po švédskom Štokholme druhým miestom uvedenia diela mimo Sovietskeho zväzu. O pár mesiacov nato Šostakovičovú opernú prvotinu zomlela doba: pod nátlakom stalinskej cenzúry ju skladateľ prepracoval a druhú verziu autorizoval pod názvom *Katarína Izmajlovová*. Dnes tento hudobne geniálny opus – najmä vo svojej originálnej verzii – opäť patrí k stáliciam európskych javísk.

Silnou stránkou ostravskej inscenácie boli dôsledne realistické, psychologicky zargumentované vzťahy medzi postavami a ich, na miskách váh odmeraný, charakterový vývoj. Režisér Jiří Nekvasil mal k dispozícii herecky aj spevácky nadpriemerne disponovaných interpretov. Iordanka Derilova,

majiteľka dramatického, nosného, výrazovo obsažného sopránu, absolútne hodnoverne zvládla zložitý Katarínin charakter. Unudená, impotentným manželom frustrovaná panička sa vyvíja na ostrú divožienku, ktorá sa stavia proti vodcovi manželových zamestnancov Sergejovi. Neskôr ju jeho dravá mužnosť opantá natoľko, že sa stáva jeho milenkou a neváha zavraždiť svojho muža Zinovija ani svokra Borisa, len aby sa mohla stať aj jeho ženou. Nemenej autentická ako vo vášnivej, eroticky zmyselnej polohe svojho partu bola vo chvíľach utrpenia, keď ju cestou do sibírskeho vyhnanstva Sergej využil a odkopol. Aj ten našiel hodnoverného predstaviteľa v mužne sebavedomom Alešovi Brisceinovi, disponujúcom šťavnatým spinto tenorom. Trojicu výborných výkonov doplnil Martin Bárta ako Katarínin nenávidený svokor Boris Izmajlov – u Nekvasila viac paranoidný a na česť rodiny zameraný než tupo sadistický a po Kataríne sexuálne zažiadaný despota.

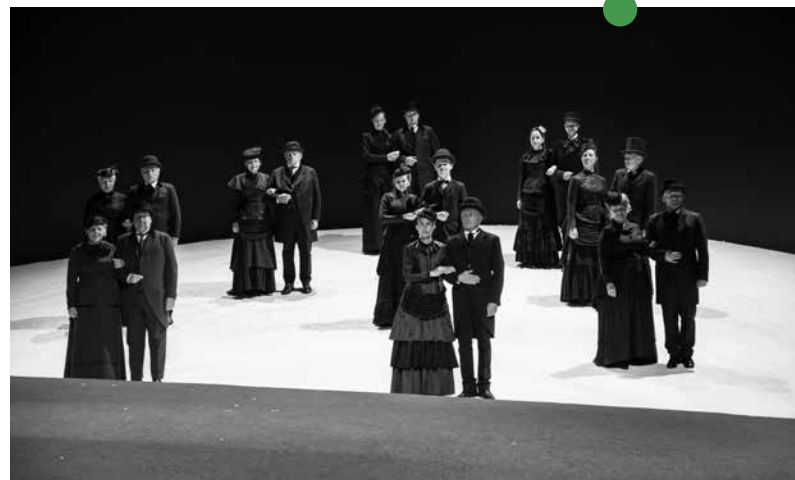
Kým lyrickú i dramatickú polohu diela zhmotnil režisér s hodnovernou autenticitou, menej sa mu darilo v scénach, kde sa k slovu dostáva groteskný kontrast (o túto dvojznačnosť Šostakovičovej partitúry zakopli už viacerí režiséri). Cirkusové postavy štatistov s červenými klaunskými nosmi, ktorých chrby zdobili ruské nápisy „smrť“, „slzy“, „hrob“ (a pod.), sa dali akceptovať ako funkčná zložka scénografie (pružné prestavby) a odcudzujúci epický moment. Avšak myšací balet ilustrujúci orchestrálne medzihry bez ohľadu na ich hudobný charakter výrazne rozriedoval inak silný účinok inscenácie. Tej, popri zmienených špičkových sólistických výkonoch, pridalo na hodnote aj muzikantsky strhujúce naštudovanie Jakuba Kleckera. Ostravský hudobný riaditeľ prečítal partitúru vo všetkých jej ostrých kontrastoch – od vrúcnej lyriky cez vášnivú dramatickosť až po hyperbolizovanú šostakovičovskú grotesknosť, hraničiacu s hudobnou pornografiou. S ohľadom na spevácku vyrovnanosť ostravského ansámblu, ponúkajúceho kvalitné

kreácie aj v početných epizódnych postavách, a tiež na krásnu hlasovú farebnosť jeho zborového telesa, vychádza *Lady Macbeth Mcenského okresu* ako najcennejšia operná akvizícia Eurokontextu 2018.

Protikladom ostravskej inscenácie, ktorá si svojou hudobno-divadelnou zrozumiteľnosťou získala spontánnu priazeň bratislavského publika, bol ďalší festivalový titul *Kráľ Roger* v podaní Krakovskej opery. Chef-d'oeuvre jedného z najvýznamnejších skladateľov poľskej hudobnej histórie Karola Szymanowského je mysterióznym titulom s mnohovrstevným, náročne interpretovateľným dejom. Jeho epicentrom je zrážka asketického kresťanského sveta, ktorý zastupuje Kráľ Roger, so zmyselným dionýzovským svetom, reprezentovaným tajomnou postavou Pastiera. Podľa režiséra Michała Znanieckého, „táto opera môže byť súčasťou diskurzu o mechanizme moci, o fungovaní ideológií, ale tiež o hedonizme či o homosexualite. Možno v nej sledovať psychoanalytické trópy, ale tiež religiózne konotácie“. Mnoho sľubujúca, nerv opusu dobre triafajúca téza sa však nepretavila do adresnej aktualizácie, ale sa zhmotnila v pomerne nevýraznej, introvertnej divadelnej koncepcii. Prvé dejstvo sa odohráva v sieni Rogerovho paláca. Jej stĺpy, pokryté rozsvecujúcimi sa textami v latinke, hebrejskom aj arabskom písme, sú popkultúrnym odkazom na obelisky v Kubrickovom filme 2001: *Vesmírna odysea*. Táto prísna scéna je v treťom dejstve rozbitá, deštruovaná. Nejednoznačný záver Szymanowského opery, ktorý otvára priestor rozličným interpretáciám, vyložil Znaniecki pesimisticky až nihilisticky: Kráľ Roger a jeho žena Roxana, ktorá od neho utiekla očarená Pastierom, nenašli po dlhom putovaní nič – žiadny nový zmysel života, len svoj dom v ruinách. „Jediným únikom je smrť,“ tak prezentuje režisér krakovskej inscenácie oslepujúce slnko, ktoré vychádza na konci opery a ktorému Kráľ Roger ponúka neviditeľnú obeť – svoje srdce.

V spoločnosti dvoch ikonických titulov prvej tretiny 20. storočia, ktoré vítaným spôsobom obohatili nevelmi vydarenú bratislavskú opernú sezónu, pôsobil tretí hosť spoza slovenských hraníc *Werther* z pražského Národného divadla ako ústupok voči pôvodnej, k modernému hudobnému divadlu nasmerovanej koncepcii festivalu. Opera Julesa Masseneta, balansujúca na pomedzí francúzskeho lyrizmu a nastupujúceho verizmu, je hudobne krásnym, občas však k sentimentalite inklinujúcim príbehom nenaplnenej lásky záhumčivého intelektuála Werthera a dobre vychovej meštianskej dcéry Charlotty. Pražania nepripravili novú javiskovú verziu tohto svetovo obľúbeného diela, ale kúpili overený produkt – inscenáciu slávneho nemeckého režiséra Willyho Deckera. Tá od svetovej premiéry v Holandskej opere v Amsterdame (1996) prešla viacerými európskymi scénami – a medzičasom zostarla. Nie v javiskovom riešení Wolfganga Gussmanna, ktoré dodnes fascinuje výtvarnou čistotou a divadelnou flexibilitou, ale vo výpovedi, ktorú svojmu divákovi ponúka. Možno to bol dôsledok režisérovej neprítomnosti v skúškovom procese (pražskú premiéru pripravil asistent Stefan Heinrichs), možno posun operno-divadelnej recepcie, ktorá ani na Slovensku v uplynulých dvoch desaťročiach nespala, no pražský *Werther* pôsobil ako výtvarne krásna

**WERTHER**  
(Opera Národného divadla Praha)  
foto archív festivalu



**TOSCA**  
(Opera SND)  
foto P. Breier

forma bez divadelného obsahu. Od hrozacej nudy síce divákov uchránili pekné spevácke (menej už herecké) výkony Petra Bergera (Werther), Štěpánky Pučálkovej (Charlotte), Slávky Zámečnickovej (Sophie) či Jiřího Brücklera (Albert), ale na plnokrvný hudobno-divadelný zážitok to bolo málo.

Na skutočnosti, že tohtoročný Eurokontext.sk nenaplnil ambiciózne festivalové kritériá, sa však nepodieľal len fakt, že hosťujúce divadlá tentoraz neprinesli relevantnejšie príspevky do diskusie o vývoji súčasných hudobno-divadelných poetík. V dlhodobejšom (euro)kontexte sa ako väčší problém javí, že do tohto diskurzu nedokázal prispieť domáci operný súbor. Ak budeme (logicky) predpokladať, že z repertoárových prírastkov ostatných dvoch sezón vybralo SND do festivalového programu to dramaturgicky a divadelne najzaujímavejšie, neprezentovalo sa lichotivou vizitkou. Ravelovská operno-baletná dvojčka *Španielska hodinka* / *Dafnis a Chloé* sa v divadelnej poetike rozpadla, takže výsledkom je rozpačitý dvojvečer, ktorý okrem skladateľovho mena a snahy dať príležitosť obom súborom SND nič neprepája. *Poľská krv* z pera prvého operného šéfa SND Oskara Nedbala chcela byť dôstojným predskokanom jubilea 2020, no túto ambíciu zmarila režijne bezradná, výtvarne kaširovaná inscenácia (Marián Chudovský, Jaroslav Valek). Plánovaný vrchol sezóny a dôkaz vysokých ambícií Opery SND *Sadko* Rímskeho-Korsakova v réžii hosťujúceho Davida Kramera, vzhľadom

na problémy s kontaminovanou hlinou a následným štrajkom súboru zmizol z javiska po dvoch premiérových večeroch, teda prv, než by stihol svoje kvality obhájiť (alebo aj neobhájiť) pred početnejším publikom, a z festivalového programu bol vyškrtnutý. Divadelne zaujímavé tituly premiérované v minulej sezóne, Halévych *Židovka* (réžia Peter Konwitschny) a Vivaldiho *Arsilda* (réžia David Radok), nie sú aktuálne v repertoári SND, a tak sa do programu Eurokontextu dostal už len Pucciniho *Triptych* v pomerne tuctovej inscenačnej podobe (réžia Roman Polák). Povešť Opery SND a zároveň jej málo vydarenú sezónu paradoxne zachraňoval opus, ktorý bol nasadený ako „kasový“ titul a ktorého premiéra otvorila Eurokontext 2018 – Pucciniho populárna *Tosca*. Stalo sa tak vďaka inteligentnej, archetypálne realistickej, divákovi sa nepodkladajúcej inscenácii Martina Bendika, divadelne plnokrvnému hudobnému naštudovaniu Rastislava Štúra a viacerým výborným sólistickým výkonom (Jolana Fogašová, Boldizsár László, Alexander Krasnov).

Každopádne – a to je druhý dôležitý odkaz Eurokontextu 2018 –, Opera SND má čo doháňať, ak chce do svojej druhej storočnice vstúpiť s repertoárom, ktorý by sa dal predstaviť nielen na festivale Eurokontext.sk v roku 2020, ale by s ním aj so ctou obstála v (aspoň stredo) eurokontexte. Personálne zemetrasenie a následné riadiace provizórium, ku ktorému došlo v čase odovzdania tohto textu, však mnoho dôvodov na optimistické vyhliadky nedáva. ♣

#### Eurokontext.sk

5. ročník festivalu európskeho divadla  
2. – 27. jún 2018, Slovenské národné divadlo, Bratislava  
[www.eurokontext.sk](http://www.eurokontext.sk)



**Barbora Kašparová**

divadelná kritička

## Rozkvetlá Divadelní Flora

**Cahit ve filmu *Gegen die Wand* (2004) německého režiséra Fatiha Akina nabourá hned na samém začátku snímku záměrně autem do zdi snad proto, aby alespoň na chvíli ucítil ve své lhostejnosti plnost života. Jít proti zdi však může znamenat i zdánlivě marný boj za důležité hodnoty, jejichž smysl se ukáže až časem. Letošní 22. ročník olomoucké Divadelní Flory, dramaturgicky zaštitěný mottem „Proti zdi“ a Akinovým stejnojmenným úspěšným snímkem, nabídl ve svém výběru 29 pozvaných tvůrců a jejich témat obojí. Naprosto punkerské kousky se snoubí s introspektivní zpovědí a naopak.**

Za dvě desítky let svého trvání si Divadelní Flora vytvořila standard, který se jí jako kouzlem daří nadále držet či jej dokonce zvyšovat. Promyšlená dramaturgie programu a kvalitní výběr hostů představuje základ. Avšak největší předností Flory, která ji vyčleňuje z řady dalších českých i slovenských divadelních festivalů, je bezesporu vzájemná otevřenost publika, kritiků i tvůrců nekonfliktně a konstruktivně diskutovat, a to nejen v rámci řízených debat, ale i ve volném čase na Parkáně, v Divadle Na cucky nebo jiném z festivalových center. Letos se zavedly vedené

**SOLOS** (Hodworks)

foto L. Horký



diskuze dokonce po každé produkci a žádná z nich rozhodně netrpěla nedostatkem zájmu. Proč to zde funguje a jinde méně, by ve vzájemném srovnání patrně vyšlo najevo. Ovšem mnohem důležitější je samotný fakt, že na celé československé divadelní mapě takové otevřené komunitní místo právě v Olomouci existuje, a proto je potřeba si ho vážit. Zdá se to jako nepodstatná drobnost, ale ve skutečnosti v celém malém československém divadelním rybníčku dochází mnohokrát spíše k egem poháněným třenicím, snad z důvodu nedostatku sebereflexe, než ke spolupráci, která by směřovala k obohacení celého společenství.

Druhý důvod, proč se Divadelní Flora jeví v očích (nejen) mnoha kritiků jako výjimečný festival, tkví v progresivitě dramaturgie. Flora sice už vyrostla natolik, že si nemůže dovolit objevovat totální alternativy a spíše se drží obecných trendů, ale na druhou stranu se stále otvírá v zahraničí již etablovaným divadelním a tanečním formám, které si u nás žádají protřelého diváka. Na programu letošního ročníku se tak objevil u nás málo známý žánr tzv. lecture performance, za jehož průkopníka lze považovat již Johna Cage a jeho *Lecture on Nothing* ze začátku 60.

let. Jedná se o typ dokumentárního politického divadla, které kombinuje rámec seriózní přednášky s estetickými koncepty a osciluje tak mezi realitou a fikcí. Charismatický Libanonec Rabih Mroué, současný německý režisér, performer a vizuální umělec, přivezl do Olomouce svou non-academic lecture s názvem *Písek v očích*, v níž se zabývá náborovými videi islámského státu a ideologií mediálního obrazu. Mrouého strhující charisma ukázalo olomouckému publiku úplně novou rovinu performerského umění.

### Visegrádská čtyřka v pohybu

Další velkou neznámou, respektive žánr živého umění s omezenou diváckou základnou a bídou reflexí, představuje v československém kontextu současný tanec a stále nedefinovaná performance. Programová sekce Visegrad Performing Arts letos čítala na osm produkcí. Tři z nich, české, se objevily i na letošním či minulém ročníku České taneční platformy a jejich pozice aktuálního trendu v oblasti české současné taneční tvorby se účastí na Divadelní Floře jen utvrdila. *Soma* v Česku působícího slovenského choreografa a tanečníka Martina Talagy se na ČTP 2018 stala Taneční

**ENOLA**  
(Eliška Brtnická)  
foto O. Hruška

**SOMA** (Martin Talaga)

foto O. Hruška

inscenací roku. V minimalistické choreografii pro jedny ženské umělohmotné nohy odříznuté z výstavní figuríny a libovolný počet tanečníků mužského pohlaví vypráví Talaga pokaždé v jiném prostoru o historii těla od samého počátku věků až po jeho osud v současné ideologii kultu krásy. Eliška Brtnická se ve svém novocirkusovém sóle *Enola* inspirovaném japonskou legendou o tisíci origami jeřábích zabývá mimo jiné tematizací akrobacie na visuté hrazdě. V přítomnosti se zdá, že své tělo rozkládá na menší a menší části, kterým vládne zdánlivě utátná hlava. Samozřejmě se Brtnická v akrobatických částech nevyhne spektaklu, který je však novocirkusové tvorbě vlastní, jakkoliv se dramaturgie nového cirkusu zaměřuje i na témata přesahující jeho původní funkce. Bez „kumštu“ není cirkusu, ani nového cirkusu, a proto je nutné jej posuzovat v jeho žánrových konvencích. Název taneční performance *YOU ARE HERE* režisérky Petry Tejnorové a Jara Viňarského napovídá diváku, jak vnímat a chápat současný tanec: „Zaměř se na tady a teď, zapoj fantazii, buď pozorný k tomu, co se děje, a zkus to pojmenovat.“ Tanec vyrůstá z pohybové improvizace tří tanečníků (Tereza Ondrová, Jaro Viňarský a Peter Šavel) uprostřed kruhového hlediště složeného jen z jedné řady židlí. Performance je

## festival

z velké části instruktážní, ať už výzvami publika k verbalizování vlastních pocitů či k závěrečné participaci společným sdílením prostoru uvnitř kruhu. Bohužel právě přehnanou dikcí zenový závěr utrpí a působí strojeně a pateticky. Sice se podařilo zbořit stěnu mezi diváky a performery, ale spíše formálně než duchovně.

Z Maďarska zavítala do Olomouce taneční skupina Hodworks choreografky Adrienn Hód a maďarská tanečnice Rita Góbi, jejichž tvorba ukázala, že maďarský současný tanec, tolik odlišný od ostatních zemí Visegrádu, stojí za bližší pozornost. Sólová performerka Rita Góbi, řadící se k nejmladší generaci maďarských tanečníků, se na rozdíl od Hodworks zajímá o taneční tělo ve své čistotě a estetičnosti a snaží se odpoutat od divadelních vlivů, které jsou v současné maďarské taneční tvorbě běžné. To bylo možné zhlédnout i v jejím sóle *Volitant*. Taneční sóla tří kmenových tanečníků skupiny Hodworks jednoduše pojmenovaná *Solos* vznikala pod vedením Hód separátně s velkým tvůrčím podílem každého z performerů, přičemž z nich choreografka posléze poskládala nekonečnou horizontální plochu propojenou jedním hudebním aranžmá, v níž se témata expresivního baletáka

**MACOCHA** (HaDivadlo a Studio Hrdinů)  
foto L. Horký



Csaby Molnára, živelné Emese Cuhorky a křehkého Imreho Vassa postupným vršením dalších a dalších sól skládají do tří osobitých linek. Tanečníci chrlí energii na všechny strany a mění se v demony z alegorických obrazů Hieronyma Bosche. Adrienn Hód vedla i jeden ze dvou letošních tanečních workshopů, kde se zaměřila na práci s imaginací prostředí, v němž tanečník reaguje na představované podněty. Stejně jako v *Solos* dokázala vytvořit dvouhodinový postapokalyptický prostor, v němž se tanečníci i netanečníci setkávají v neskutečnu, v němž se odkudsi line klasická hudba.

*Solo for Mr. Folk* Milana Hericha a Davida Zambrana a *Untied Tales* slovensko-kanadské dvojice Clary Furey a Petra Jaška se v taneční programové sekci zaměřené na čtyři země Visegrádu jeví jako drobná dramaturgická nedůslednost. Přesto, že obě pohybová díla vznikla ze spolupráce slovenských tanečníků, ani jeden z nich v současné době nežije, ani nepůsobí na Slovensku, tudíž nepatří k reprezentantům současné slovenské taneční scény. Poukazuje to však na fakt, že slovenští tvůrci velice často odchází za vzděláním do zahraničí, kde pak i nadále zůstávají.

### Německá činohra s odstupem

Nelze si nevšimnout, že Divadelní Flora do Olomouce přiváží ze zahraničí především činoherní tvorbu z německojazyčného prostoru. Příčina je možná prozaičtější, než by se zdálo. Ne náhodou považuje ředitel festivalu Petr Nerušil za svého nejoblíbenějšího literáta a autora divadelních her Thomase Bernharda. Přestože se vazba českého současného divadla na německý kontext nedá popřít ani v praxi, ani v teorii, a přestože se v současnosti považuje Německo za divadelní velmoc, Divadelní Flora organizuje přehlídku německé tvorby zejména z toho důvodu,

že jí organizátoři a dramaturgové rozumí a líbí se jim.

Letos se na Floře objevily dvě německojazyčné činohry, které spojuje minimalismus scény a soustředěné herectví, s nímž v obou případech téměř prázdná plocha ožívá. Mladý svérázný režisér Linus Koenig z divadla Landungsbrücken Frankfurt postavil svou *Nenávist* na principu jemného prolínání poloimprovizovaných situací, které tři herci rozehrávají kolem jediné červené pohovky. Koenig vychází ze stejnojmenného francouzského filmu Matthieu Kassovitze z roku 1995, který s velkou mírou nadsázky tematizuje nevybíravý život na pařížské periferii prostřednictvím příběhu tří dospívajících kluků z ulice. Žid, Černoch a Arab se vypořádávají s každodenními situacemi, které kriminální prostředí přináší, což Kassovitz staví do protikladu s černočerným až nekorektním humorem. Koenig v žádném případě neadaptuje film do divadelního tvaru, spíše inscenuje jeho ústřední myšlenku o principech rasové diskriminace a drží se stejně jako Kassovitz žánru černé komedie.

**PHILOKTET**  
(Volkstheater)  
foto O. Hruška



**NENÁVIST** (Landungsbrücken Frankfurt)  
foto L. Horký

Trojice herců Jochen Döring, Amin Biemnet Haile a Hadi Khanjanpour nerozehrávají jen scény z filmu, ale tematizují i své vlastní zkušenosti s předsudky na hereckých konkurzech, zatímco se na projekčním plátně promítají různé záběry násilí vybrané z médií. Herecké skeče si vynucují smích, který v kontextu promítaných videí vzbuzuje dojem nepatřičnosti. Jak jinak ale prožít závažnost



toho, co se v nich odehrává, když se obrazy násilí staly součástí každodenního života?

Do Olomouce letos znovu zavítala i hvězda předloňské Divadelní Flory, herečka vídeňského Volkstheatru Stefanie Reinsperger v roli Philokteta v inscenaci blankversového divadelního textu největšího německého básníka po Brechtovi Heinera Müllera. Mladičkový režisér Calle Fuhr zbavil text jakéhokoliv nánosu Müllerova mýtu osobnosti, vybral si z něj nadčasové téma antické tragédie o relativitě pravdy a nechal z úst trojice herců zaznívat Müllerovy existenciální verše. Z hlediska tématu je dramaturgická volba *Philokteta* na program festivalu jasná. Nejsem si však jistá, zda má český divák vůbec možnost ocenit hlavní přednost inscenace, která tkví v důrazu na veršovanou řeč, jen skrze rychlé titulky.

### Kaleidoskop českého divadla

Stalo se již tradicí, že Divadelní Flora dává ve své dramaturgii prostor některému z českých divadel ukázat svůj tvůrčí profil. Letos Flora prezentovala pražské Divadlo Na zábradlí a levicově zaměřené brněnské HaDivadlo, každé po dvou inscenacích. Společně s HaDivadlem se připomněl loňský profil Studia Hrdinů, neboť

**DENÍK ZLODĚJE** (Divadelní společnost Masopust)  
foto O. Hruška



**MACBETH – TOO MUCH BLOOD**  
(Divadlo Na zábradlí)  
foto L. Horký

inscenace *Macocha* v režii Kamily Polívkové vznikla ve vzájemné koprodukcii obou divadelních domů, přestože je doma v Brně. V adaptaci autobiografické tragédie o osobním pádu současné české spisovatelky Petry Hůlové se ukázal téměř celý ženský soubor HaDivadla pod vedením ženy-režisérky v zcela novém světle. V *Macoše* vynikla zejména Táňa Malíková, která zde, dle mého názoru, poprvé za své působení v HaDivadle dostala výraznější prostor a měla možnost ukázat, jak dalece přesahuje hranice role „čtoucí dívky“, v níž se objevila v HaDivadle tolikrát, až je to podezřelé. *Eyolf* uměleckého šéfa HaDivadla Ivana Buraje v určitém smyslu navazuje na *Náměsíčníky*, kteří se vloni v Olomouci také objevili. Buraj si z Ibsenova pozdního dramatu běžně známého pod názvem *Eyolfek* vybral motiv opuštění vlastního ega a cestu k sociálnímu aktivismu. Silně levicové poslání a nadměrné množství decibelů skladby *The One* od berlínské kapely Planningtorock v závěrečné scéně otřáslы pozlaceným Moravským divadlem s červenými potahy až do základů. Jestli jde Buraj hlavou proti zdi se ukáže až časem.

Profil Divadla Na zábradlí zahájila Flora vykostěnou inscenací Shakespearova *Macbetha*

s názvem *Macbeth – Too Much Blood* v režii Davida Jařaba a pokračovala adaptací románu *Mýcení* rakouského „nestbeschmutzera“ Thomase Bernharda. V *Too Much Blood*, textově omezeném na základní anglické fráze vyslovované s přehnaným anglickým přízvukem, se v hlavní roli Macbetha poprvé objevila letošní tvář festivalu, jemný Miloslav König.

Spíše nezáměrně vynikl letos na Floře ještě třetí profil, a sice tvorba režiséra Jana Nebeského, v níž byly oceněny hlavní herecké výkony. Herečka Tereza Dočkalová získala za své pojetí hlavní ženské role v jeho *Noře* z Divadla pod Palmovkou Cenu Thálie. Miloslav König s ním vytvořil hudebně-pohybovou performance *Deník zloděje*, jež vznikla spojením textů *Deník zloděje* francouzského existencialisty Jeana Geneta a *Co Bůh? Člověk?* českého barokního básníka Bedřicha Bridela, za níž získal ocenění *Divadelních novin* Herec roku 2018.

Dramaturgickou linii festivalu Proti zdi doplnili ještě kusy o malých velkých hrdinech, kteří inspirují v každé době. Patří mezi ně kontroverzní nitranská inscenace Rastislava Balleka *Jánošík*, která je filosofickou studií postavy Jánošíka ve vztahu k slovenskému národu, olomoucké dokudrama *Opletal* v režii Michala Háby, který na příkladu mladého studenta medicíny a odbojáře zemřelého na následky zranění po protinacistické demonstraci 28. října 1939, zproblematizoval myšlenku kultu jakéhokoliv hrdiny. V *Opletalovi* ukázal, že kdo se stane hrdinou pro budoucí společnost, záleží jen na náhodných dějinných událostech. Celý festival byl zakončen klasickým titulem, tragédií *Antigona* Ondřeje Spišáka ze Slovenského národního divadla, která přispěla do diskurzu letošního ročníku politickým statementem, pojatým formou současných kriminálek.

Oproti loňskému ročníku zastřešenému mottem Tekutá Evropa, odkazujícím na filosofický koncept společenských změn vloni zemřelého



**EYOLF** (HaDivadlo)  
foto L. Horký

Zygmunta Baumana, se letos pokusila být Flora méně politická, přesněji řečeno – nebýt explicitně angažovaná. Faktem však zůstává, že jak v tanci, tak v činohře se někdy subtilnější, někdy výraznější politická rovina dala překvapivě snadno vyčíst. Navíc živé debaty odehrávající se mezi jednotlivými představeními i výživný festivalový zpravodaj vetkl prezentovanému divadlu zvláštní smysl. Je jasné, že Flora není jen obyčejná přehlídka, ale materiál k přemýšlení, filosofování, kreativitě a inspiraci vzbuzující společenskou debatu, které v současnosti není nikde dostatek.

Uvidí se, co přinese další rok bez taneční sekce. Třeba organizátoři ucítí potřebu přizvat experimentálnější tvary z oblasti činohry, aby vyvážili divadlo slova. Třeba vznikne úplně nová dramaturgická linie, která se bude střídat s taneční. Kdo ví. Proměnlivost každopádně zaručuje Floře progresivitu. Můžeme se nechat překvapit, jaké květy přinese příští ročník. 🌱

### Divadelní Flora

22. ročník

10. – 20. máj, 2018, Olomouc, Česká republika

[www.divadelniflora.cz](http://www.divadelniflora.cz)

**Dominika Široká**  
divadelná kritička

**RABIH MROUÉ**

# Silné obrazy možno vytvoriť aj prostredníctvom slov

**Divadelná Nitra na jeseň predstaví hneď dve produkcie libanonského umelca Rabiho Mrouého. Projekt 33 otáčok za minútu a pár sekúnd je performatívnou inštaláciou bez herca, sólo Piesok v očiach je zas koncipované ako umelecká prednáška. Experimentátor Mroué dnes žije v berlínskom exile a na javisku si často vystačí len s vlastným laptopom.**

## Pochádzaš z Libanonu, čo ťa priviedlo do Nemecka?

Berlín nebolo žiadne cielené rozhodnutie. Získal som štipendium na Freie Universität Berlin, a tak som opustil Libanon. Pôvodne som tam mal stráviť jeden rok, no neskôr mi štipendium predĺžili ešte o ďalší rok. Musím však priznať, že mi odchod z Libanonu urobil dobre. Strávil som tam štyridsať rokov v prostredí napätia a konfliktov. Samozrejme, ani v Berlíne som celkom neunikol problémom. Koniec-koncov, život sa bez nich nikdy celkom nezaobíde. Rozhodne však v Berlíne žijem pokojnejší život ako predtým.

**Často pracuješ s politickým kontextom rodnej krajiny. V *Looking for a Missing Employee* si odhaľoval korupciu v Libanone, v *Riding on a Cloud* si hovoril o libanonskej občianskej vojne, v *Three Posters* si riešil fenomén politického martýrstva, ktoré je typické pre arabskú kultúru. Aké je to byť zrazu umelcom v Berlíne?**

Bejrút poznám veľmi dobre, ovládam jazyk, orientujem sa v miestnej kultúre. V tom je zásadný rozdiel. Život



foto O. Hruška

v Berlíne mi rozhodne rozšíril horizont, otvoril mi nové svety, ktoré ešte stále spoznávam a snažím sa ich uchopiť. Na to, aby som dokázal spracovať miestne témy, sa ešte potrebujem veľa učiť. Na druhej strane ma teší, že v nových inscenáciách už nemusím toľko riešiť Libanon. Je to veľmi oslobodzujúce. Témy, ktoré sa s ním spájajú, sú ťažké, pretože konflikty a vojny sú tam na dennom poriadku.

**Hovoriš, že si od presunu do Berlína objavil nové témy. V divadle vo Wiesbadene si však vytvoril inscenáciu *Piesok v očiach*, v ktorej reflektuješ fenomén náborových videí Islamského štátu. Regiónu Blízkeho východu si sa predsa celkom nevzdal.**

To nie je celkom presné. *Piesok v očiach* nehovorí len o Blízkom východe, ako by sa na prvý pohľad mohlo zdať. Inscenácia je do veľkej miery napojená na miesto, v ktorom práve teraz žijem. Spájajú sa tu oba svety. Hovorím v nej o terorizme a zároveň i o vojne proti terorizmu. Nevenujem sa len teroristickým videám, ale skúmam aj zábery, ktoré snímajú smrtiace drony aliancie. Majú jednu spoločnú charakteristiku: v oboch prípadoch ide o dokumentovanie zabíjania. Čo ma v inscenácii zaujímalo, bola otázka, prečo ľudia z morálnych dôvodov odmietajú pozeráť videá Islamského štátu a pritom nemajú žiadny problém

akceptovať videá, v ktorých zabíjajú drony. V *Piesku v očiach* divákom ponúkam reflexiu, ktorá nedáva riešenie. Nesnažím sa tvrdiť, že je niečo z toho lepšie alebo horšie.

**V divadle Münchner Kammerspiele, s ktorým tiež intenzívne spolupracuješ, vznikla performance režiséra Olivera Zahna s názvom *Situation mit Zuschauern* (Situácia s divákmi). Diváci v nej môžu sami za seba rozhodnúť, či si pozrú video, v ktorom Islamský štát vykonáva popravu, alebo či divadelnú sálu opustia. V *Piesku v očiach* podobné videá neukazuješ. Zaujíma ťa tiež etický aspekt sledovania teroristických videí?**

Nechcem riešiť otázku, či sa videá tohto typu smú, alebo nesmú pozeráť. Osobne si myslím, že by to nemal nikto vidieť. Dokumentovanie zabíjania je jednoducho zločin. Zakazovať to však tiež nechcem. V tomto problém ako taký nespočíva. Ide mi skôr o to, aby ľudia o týchto videách vedeli a uvažovali nad tým, prečo vlastne vznikajú a aké sú. Prečo teroristi chcú, aby sme ich pozerali? Nejde predsa o ľudí z cudzej planéty. Mnohokrát sú to Európania, ktorí hovoria tým istým jazykom a majú rovnaké vzdelanie. Vedia všetko a napriek tomu sa správajú barbarsky, aby nás šokovali a aby sme zakúsili strach. Je dôležité pýtať sa prečo.

***Piesok v očiach* má skutočne charakter priam akademickej analýzy, ktorú prezentuješ formou umeleckej prednášky. V tvorbe všeobecne uprednostňuješ nespektakulárne divadelné formy ako minimalistická performance či „lecture performance“.** Ako si hľadal vlastný divadelný jazyk?

Pôvodne mám za sebou herecký tréning. Herectvo je totiž jediný divadelný odbor, ktorý možno študovať v Libanone. Nemôžete sa špecializovať na réžiu, dramaturgiu alebo scénografiu. Spolu s ľuďmi z môjho okolia som sa však vždy zaujímal skôr o fyzické divadlo. Text bol síce dôležitý, ale oveľa viac nás zaujímal vizuálny aspekt divadla a telo. Má to aj svoje historické dôvody. Písal sa rok 1990 a v Libanone sa po pätnástich rokoch

skončila občianska vojna. Pre všetkých to bola veľmi silná skúsenosť, ktorú sme chceli divadelne spracovať. Vojna sa hlboko zapísala do tela a my sme jeho prostredníctvom hľadali aj divadelnú výpoveď o tomto období.

## Rabih Mroué a fyzické divadlo, ide to vôbec dokopy?

Áno, to bol začiatok. Časom som sa však nevedel zbaviť pocitu, že telo nestačí. Nič, čo sme vtedy vytvorili, nebolo dostatočne silné. Uvedomil som si, že to musím skúsiť inak. Prestal som zobrazovať občiansku vojnu v celosti a pokúsil som sa byť, naopak, veľmi konkrétny a precízny. Zároveň som sa začal zaoberať otázkou, ako vytvoriť obrazy a pohyb iba prostredníctvom slova. Fyzické divadlo znamenalo aktívnu fyziognómiu. Ja som však začal uprednostňovať lenivé telá, vizuálne silné obrazy ma až tak nezaujímali. Telo je síce stále na javisku, ale je oveľa viac „ukecané“. Odrazu som chcel robiť divadlo, ktoré kladie otázky v rámci divadla ako takého a v ktorom telo absentuje, respektíve, v ktorom je len pasívne prítomné. Napokon, silné obrazy možno vytvoriť aj prostredníctvom slov.

## Preto si sa priklonil k myšlienke divadla redukcie?

Dá sa to tak povedať. Boli v tom však aj ekonomické dôvody. Libanon prekonal mnoho vojen a dodnes tam panuje korupcia. Umenie nie je prioritou našej vlády a podpora pre umelcov prakticky neexistuje. Musíme si nájsť vlastný spôsob, ako zaplatiť svoje projekty. Naučil som sa preto robiť divadlo s minimálnymi finančnými prostriedkami. Neskôr som si to ponechal ako metódu, ako zostať nezávislým umelcom. Takto môžem pracovať, kedy chcem a ako chcem. Aj keď momentálne pôsobím i v rôznych mestských divadlách. Čo je skvelé, konečne sa môžem po dlhých rokoch živiť divadlom.

## Predtým to tak nebolo?

Viac ako pätnásť rokov som bol na plný úväzok zamestnaný v televízii a vo voľnom čase som sa venoval divadlu. Dnes mám príležitosť slobodnej tvorby. Riaditelia divadiel mi dávajú k dispozícii zdroje, ktoré ani neviem minúť. Pre mňa je to plytvanie peniazmi. V princípe som zástancom



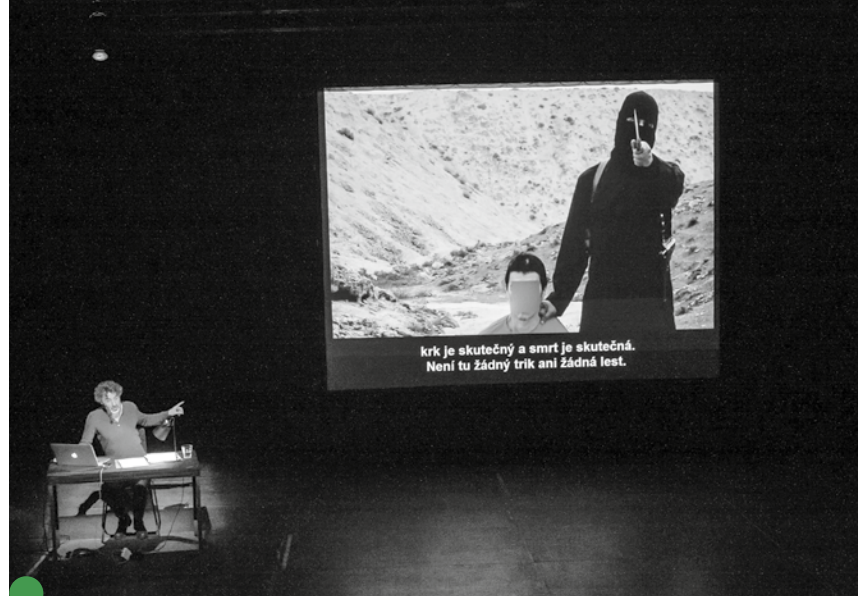
tvrdenia Petra Brooka, pre ktorého na divadlo stačí prázdny priestor, herec, ktorý ním prejde, a divák, ktorý ho pritom sleduje. Viac netreba. Brilantné. Podobne nad divadlom rozmýšľal i Jerzy Grotowski, ktorý sa pýtal, čo všetko vyžaduje divadlo. Potrebuje scénografiu? Nepotrebuje. Potrebuje svetlo? Nie. Potrebuje hudbu? Nie, ani hudbu. A kostýmy? Ani tie nie. Potrebuje herca? Áno. Čo tým chce povedať? Ak chceme robiť divadlo, potrebujeme len telo.

**Zaujímavé. Sám si totiž v redukcii divadla zašiel ešte ďalej a v projekte 33 otáčok za minútu a pár sekúnd si na živé telo celkom rezignoval.**

Áno, aj herca možno eliminovať. Grotowského definícia dnes už prestala platiť. Mňa však zaujíma otázka, prečo je to tak. Čo sa zmenilo? Špecifikom divadla ako média by mala byť vlastnosť odohrávať sa na mieste a v čase. No je to naozaj iba divadelné umenie, ktoré sa odohráva tu a teraz? V ére moderných technológií predsa môžete sledovať v reálnom čase futbalový zápas, ktorý sa hrá napríklad v Brazílii. Ako môžeme vysvetliť, že keď „skypujeme“, môžeme byť prítomní v Bejrúte a zároveň v Berlíne? Kde sa potom odohráva určitá udalosť? Na mieste, z ktorého zábery sledujeme, alebo tam, kde sa sami nachádzame? To je veľká téma moci obrazov a médií v súčasnosti. Všetky definície toho, čo robí divadlo divadlom, sú spochybniteľné. Brookov prázdny priestor by mohol byť i virtuálny priestor. Mnoho výstav už v dnešnej dobe existuje on-line. Umelci nemajú prístup do galérií a umeleckých centier. Ako majú prezentovať svoju prácu?

**Vedel by si teda definíciu divadla formulovať nanovo?**

Divadlo je platforma, či už fyzická, alebo virtuálna, ktorú okupujú umelci na limitovaný čas venovaný prítomným divákom. Tí tvorcom dávajú priestor hovoriť, čo sa im zachce. Ako umelec tu môžem tlmočiť svoje nápady, otázky, nedokončené myšlienky, pochybnosti. Od divákov je to veľmi štedré. Moja zodpovednosť je, ako túto možnosť využijem. Je to, ako keď zvolíme niekoho vo voľbách, aby nás reprezentoval. Je dôležité, aby nezneužil naše hlasy. Keď sa môj čas naplní,



**PIESOK V OČIACH**  
(HKW Berlín & Hessisches Staatstheater Wiesbaden)  
foto O. Hruška

musím odísť. Takto rozumiem prázdnemu priestoru Petra Brooka. Najprv určité miesto obsadíš, a potom ho musíš opustiť. Priestor musí ostať prázdny, aby ho potom mohol na určitý čas obsadiť niekto iný. ☐

**Rabih Mroué (1967)**

Divadelný režisér, autor, performer a vizuálny umelec, ktorý patrí k najzásadnejším súčasným libanonským tvorcom. Opakovane sa venuje reflexii konfliktov v rodnom Libanone, ako aj problematike mediálnych vojen. Od svojho pôsobenia v Nemecku spolupracuje predovšetkým s centrom nezávislého divadla HAU Hebbel am Ufer Berlin, s divadlom Münchner Kammerspiele a naposledy s priestorom Hessisches Staatstheater Wiesbaden, pre ktorý vytvoril umeleckú prednášku *Piesok v očiach*. Jeho dielo na pomedzí rôznych umeleckých druhov bolo prezentované na renomovaných platformách ako múzeum MoMA New York, Documenta alebo Festival d'Avignon. V máji tohto roku sa predstavil na medzinárodnom divadelnom festivale Divadelní Flora Olomouc a v septembri uvedie svoje dve inscenácie na Medzinárodnom festivale Divadelná Nitra.

Preklad: Margareta Cvečková

**Gretchen Jude**

performerka a teoretička médií

## Telo ako digitálna asambláž: Používateľské rozhrania v performancii

**„Medzi technológiou a telom nedochádza k stretnutiu. Hmota, prúdy, sila a intenzita fyzického prepojenia sa spájajú s prúdmi, silami a materiálmi technológie, čím vznikajú ďalšie a odlišné telesné a technologické multiplikácie.“**

(Diane Currier, 2003)

Vývoj senzorickej technológie, ktorá vstupuje do performancie, je zo svojej povahy multidisciplinárny a experimentálny proces. Mnohí umelci tieto technológie vyvíjajú špeciálne pre svoje živé vystúpenia. Vedúcimi hlasmi kreatívneho využitia elektroniky na javisku sú, prirodzene, najmä hudobníci. Zároveň sú to oni, kto v tejto oblasti stiera hranice medzi jednotlivými žánrami.

V texte sa zameriavam na príklady technológií, ktoré sa od osemdesiatych rokov 20. storočia používajú v živých vystúpeniach a pracujú s experimentálnym využitím digitálneho ovládania zvuku. Aké posuny prinášajú tieto digitálne rozhrania nad rámec inštrumentalizácie – sú viac ako len zariadenia ovládané telom, ktoré prinášajú nové roviny pre vnímanie? Postavím do kontrastu dva spôsoby analýzy takýchto technológií a ich využitia na javisku. Zameriam sa na nedostatky analýzy z hľadiska teórie identity kyborga<sup>1</sup> podľa Donny Harawayovej – radikálneho chválospevu protetického modelu – a uvediem, akú užitočnú alternatívu môže ponúknuť deleuzovský model asambláže<sup>2</sup>. Okrem toho sa pozriem bližšie na prácu japonského skladateľa Tomomi Adachiho, uplatňujúc feministické chápanie asambláže.

Vývoj digitálnej technológie sľubuje (alebo varuje, v závislosti od pohľadu), že technika

bude všadeprítomnou súčasťou života, ale aj umenia. Dobrým príkladom je inscenácia *Búrky* v Royal Shakespeare Company z roku 2016, ktorá pracovala so špičkovými technológiami snímania a premietania obrazu. Schopnosť chápať a analyzovať nové technológie preto začína byť nevyhnutnou aj pre tvorcov a kritikov.

Adachi vo svojej show 21 *Grand* predvádza strhujúcu improvizáciu so svojou infračervenou senzoricou košelou (Infrared Sensor Shirt). Vchádza do priestoru, výstredne si spieva (akoby bol v priestore úplne sám), na hlavu si nasadí slúchadlá s mikrofónom a oblieka si ružovú košelu napojenú na spleť káblov. Od tej chvíle jeho hlas transformuje počítač. Zosilňuje ho a Adachi znie čoraz zvláštnjšie. Ako vnímame pohyb jeho tela a s ním aj pohyb košeľe, začíname chápať, že hlasové deformácie neboli zaznamenané vopred, ale vznikajú práve teraz, podľa toho, ako sa Adachi ohýba a skrúca. Zvuk sa mení každým gestom, vrství sa v zložitých vzorcoch. Vzniká fascinujúci efekt – niekedy zábavný, niekedy rušivý a veľmi telesný. Infračervenú senzoricú košelu, ktorá funguje na báze softvéru Max/MSP, si Adachi sám navrhoval, vyvíjal a vyrábal v rokoch 2004 až 2009. Snímače a spínače pripojené ku košeli majú v rámci softvérového prostredia

1 Pre Donnu Harawayovú je kyborg metaforou fragmentácie genderových identít a technologickej, telovej a sociálnej reality, ktoré sa viaže ku koncu 20. a začiatku 21. storočia. Autorka je proti klasickému vnímaniu gendrovej dichotómie aj proti totalite kategórií určujúcich identitu vo všeobecnosti. Jej kyborg vzniká prepojením tela a technológie a narušuje pohlavný dualizmus i ďalšie „dané“ kategórie (pozn. red.).

digitálneho zvuku rôzne funkcie a možnosti. Adachiho hlas zachytí mikrofón a technológia ho digitálne spracuje. Softvér je ovládaný pohybom – manipuláciou hardvéru umiestneného v košeli. Sám Adachi však dodáva, že miera „kontroly“ má od dokonalosti ešte ďaleko. Technológia ako súčasť oblečenia alebo rôznych doplnkov je od začiatku milénia rozšíreným konceptom. Jedným z aktuálnych príkladov je populárne zariadenie, hodinky Fitbit Fitness. Adachiho senzorická košeľa však nevznikla z túžby vytvoriť nositeľný prístroj, ale skôr z potreby nachádzať nové organické prepojenia so softvérovými a hardvérovými nástrojmi. Cieľom je pritom prepojiť techniku spracovania zvuku s fyzickým gestom performeru, ktoré sprevádza umelecká výpoveď.

V súčasnosti je rozšírené používanie iného digitálneho nástroja – rukavice prispôsobenej hudobníkovej vlastnej estetike. Laetitia Sonami vyvinula Lady's Glove. Jej prototyp prvýkrát použila v roku 1991 a rukavica ju sprevádzala až do umeleckého dôchodku v roku 2014. Známe sú aj novšie príklady, napríklad SensorPlay Pamelu Z alebo Sensorglove Franzisky Baumannovej.

Mnohé rané príklady digitálnej performancie sa sústreďovali na zvuk – je to zrejme preto, že v divadle sa bežne pracovalo s hudbou a nástrojmi, alebo preto, že zvuk vstúpil do digitálneho veku skôr ako video (koncom sedemdesiatych rokov, v porovnaní s polovicou osemdesiatych rokov – ak hovoríme o technológii nahrávania). Cenovo dostupné integrované obvody, ako aj protokol MIDI (Musical Instrument Digital Interface), ktorý sa v hudobnom priestore stal štandardom v 80. rokoch, uľahčili experimentálnym umelcom tvorbu. Už v polovici rovnakého desaťročia dokázali nezávisle vytvoriť základné verzie zariadení a systémov. Vyzerali a fungovali podobne ako tie, ktoré poznáme dnes, o tridsať rokov neskôr. Z tohto dôvodu skúmam práve rané dielo, ktoré je typickým príkladom

technológie založenej na snímačoch digitálnej stopy a zároveň súvisí s trendmi v oblasti informatiky ako interakcia človek-počítač (HCI) – *The Hands* (Ruky) skladateľa Michela Waisvisza z roku 1984.

Waisvisz začal pracovať na *The Hands* hneď po uvedení MIDI na trh. Technológia umožňovala plynulú a jednoduchú výmenu informácií medzi počítačmi a elektronickými prístrojmi, ako sú syntetizátory. Pre Waisvisza, podobne ako pre mnohých ďalších, znamenala MIDI úplnú revolúciu: „MIDI mi náhle dovolila pracovať s miniklávesnicami, prispôbenými mojím rukám, a s rôznymi pohybovými senzormi, ktoré okamžite pretlmočia pohyb mojich prstov na zvuk.“ *The Hands* teda majú charakteristiky akustického hudobného nástroja, ktorý rozohrávajú pohyby prstov hráča, ale aj algoritmické kompozície vytvorenej počítačovým softvérom. Technológia digitálnych senzorov teda už od svojho začiatku využívania komplikovala dovtedy jasné ontologické hranice tradičných západných hudobných kategórií ako nástroj, kompozícia a živé predstavenie.

Výpočtová technika je čoraz rýchlejšia a sofistikovanejšia, a stala sa ústrednou súčasťou mnohých oblastí ľudskej činnosti. Počítačoví vedci preto pracujú na tom, aby nahradili model pevného stolového počítača sofistikovanejšími modelmi interakcie ľudí a počítačov, ako sú napr. hmotné používateľské rozhrania (Tangible User Interfaces – TUIs). Od polovice deväťdesiatych rokov minulého storočia sa výskum TUIs zameriaval na rozvíjanie interakcie človeka a počítača mimo rozhrania WIMP (klasické okná, ikony, menu). Ak berieme do úvahy tento výskum, potom termín TUIs používame na označenie zariadení a systémov, ktoré „pracujú s telesnou interakciou, hmatovou manipuláciou, fyzickým znázornením údajov a informácií, a sú zabudované do existujúceho priestoru“. Spoločná terminológia môže premostiť prax naprieč žánrami a médiami, a povzbudiť kritické myslenie o tejto

2 Asambláž znamená multiplicitu, ktorá je vytvorená z mnohých heterogénnych prvkov a ustanovuje spojenia, vzťahy medzi nimi naprieč rôznymi jej vlastnosťami. Jediná jednota asambláže je preto tá, ktorá vypovedá o spoločnom fungovaní týchto nesúrodých prvkov. Viac ako príbuznosť a podobnosť sú pritom dôležité vznikajúce aliancie, symbiózy, sympatie (pozn. red.).

oblasti, aby udržalo krok s rýchlosťou inovácie.

Vyššie spomenutá raná tvorba založená na práci so senzormi zdôrazňuje dva kľúčové aspekty TUIs: hmatovú manipuláciu a interakciu v priestore. V *The Hands* používateľ priamo fyzicky manipuluje s daným prístrojom (väčšinou rukami). Ale napríklad v predstavení *Very Nervous System* Davida Rokebyho je to naopak – celý priestor je vybavený citlivými senzormi, ktoré sa aktivujú fyzickým pohybom umelca v inštalovanom priestore. Prvý príklad pracuje s klasickým chápaním používania hudobného nástroja, zatiaľ čo druhý postup sa práve vyvíja s úmyslom aktívneho zapojenia v tanečných dielach. Jin Hyun Kim a Uwe Seifert poukazujú na to, že koncepcie úlohy tela v predstavení zaostávajú za inžinierskymi inováciami technológií, ktoré sa v nich využívajú. Rozšírenie ovládacích možností hudobného nástroja pomocou interaktívnych počítačových systémov, ktoré transformujú a manipulujú vstupné dáta na výstupné dáta, je príkladom klasickej diskurzívnej konštrukcie digitálnych radiacích zariadení. Pochopenie technológie ako rozšírenia a predĺženia tela je potom charakteristickým znakom protetického uvažovania.

Mara Mills tvrdí, že komunikačné technológie boli vždy vnímané ako rozšírenie ľudských schopností. Zariadenie môžeme napríklad vnímať ako prostriedok na zväčšenie sily a výkonu používateľa – či už vylepšením jeho zmyslov (Oculus Rift od spoločnosti Facebook slúžia na vnorenie užívateľa do virtuálnej reality zraku a zvuku), alebo rozšírením možností sebayjadrenia počas živého predstavenia.

Hneď ako sa na trhu objaví nové zariadenie, objavia sa aj obavy z jeho negatívnych spoločenských dôsledkov, ktoré môžu dokonca vyvolať násilie (ako napríklad útoky na používateľov súprav Google Glasses v San Franciscu v roku 2014). Každá technologická inovácia nevyhnutne prináša nepredvídateľnú vlnu reakcií. Takéto

kritizovanie plusov a mínusov konkrétnych prístrojov však môže brániť skutočnému odbornému diskurzu a znemožniť, aby sme vplyvy prístroja podrobne preskúmali. Preto sa v ďalšej časti venujem analytickým rámcom na úrovni odborného diskurzu a budem skúmať ich možné limity a využitie v umení.

Diane Currier nazerá na technológiu cez protetiku a tvrdí, že „bez ohľadu na to, aké permutácie vznikajú pri stretnutí medzi telom a technológiou, zostávajú viazané logikou identity alebo podobnosti.“ Tento uhol pohľadu obmedzuje analýzu vplyvov technológie, pretože rovnica protetiky závisí od tela ako východiskového bodu, ku ktorému sa pridáva „nevlastná“ a „netelesná“ sila alebo entita. Táto logika je prekážkou hlbšieho chápania technológií, ktoré predstavujú neoddeliteľné (technologické) moduly pripojené k (ľudskému) telu. Currier tiež kritizuje vplyvný koncept feministického kyborga a jeho spájanie s protetickým modelom Donny Harawayovej. Tvrdí, že hoci kyborg má slúžiť ako alternatíva k maskulinistickým a koloniálnym modelom subjektívnosti, nemôže fungovať úplne bez logiky akejkolvek identity. Zdá sa, že feministický kyborg ako hybridné telo, ktoré je „zároveň organické aj anorganické, stroj aj mäso“, naruša a podkopáva binárnu logiku. V konečnom dôsledku však stelesňuje kategórie tela a technológie ako ontologicky samostatné a stabilné, pretože telo, ktoré ešte nie je technológiou, predchádza vzniku samotného kyborga. Hybridná povaha kyborga preto v konečnom dôsledku binárnu logiku rozdielu medzi človekom a strojom zachováva.

Currier preto navrhuje alternatívny spôsob analýzy interakcie človeka s technológiou. Asambláž presahuje rámec protetického modelu, predstavuje spojenie prostredníctvom pridania. Na rozdiel od binárnych kategórií, ktoré obsahujú protetické a kyborgové modely, tie prvky, ktoré tvoria asambláž, nemôžeme vnímať ako jednotné,



stabilné entity alebo objekty. Jej prvky odporujú binárnej povahe. Využitie teórie asambláže pri analýze inscenácie znamená zmenu koncentrácie z „čo sú tieto veci“ na „čo robia tieto veci“. Súčasťou asambláže sú aj dimenzie času a priestoru, ktoré majú rôzny rozsah – preto analýza vyžaduje pracovať s pojmom „stávať sa“, a nie s pojmom „byť“. Spochybňuje predstavu pevného alebo bytostného ja, skôr podporuje chápanie založené na procese.

### Čítanie performancie cez teóriu asambláže

Ako dokážem spracovať to nekonečné more nových podnetov, ktoré ponúka technológia z pozície kritického diváka (či poslucháča)? Čo tvorí prepojenie medzi mnou a technológiami, ktoré využívam vo svojej práci a ktoré využíva Adachi s jeho senzormi?

Keďže umelci aj publikum sú čoraz viac očarení TUIs, ale aj inými digitálnymi technológiami, namiesto je otázka, ako môžu takéto zariadenia posúvať naše chápanie a angažovanie sa v kritických procesoch tvorby. Akú úlohu zohrávajú nové komunikačné technológie v našej snahe pochopiť seba samých a zistiť, či sme súčasťou technológií, ako a či sa od nich líšime a v akom vzťahu k nim existujeme? (Ako je možné, že dlane, ktoré držia iPhone, môžu vytvoriť rovnaký efekt ako rocková kapela?)

Umenie, ktoré spája zvuk a telá, ústi do tanečnej formy so zvukom aj bez zvuku. Napríklad skladateľa Adrian Freed a John MacCallum skúmajú v spolupráci s choreografkou Teomou Naccaratovou potenciál biosenzorov v umeleckej praxi. V rámci cyklu *III* umiestňujú tanečnice do priestoru vymedzeného technológiou Kinect. Umelkyne sa pohybujú a zvukové parametre sa menia, zodpovedajú gestám a pohybom. Zvyčajné rozdelenie kreatívnych úloh sa rozmazáva a vynárajú sa otázky – „hrá“ tanečnica zvuk prostredníctvom svojho pohybu? Vytvára

skladateľ/programátor architektonický priestor pre tanečníka, aby ho ozvučil? Choreograf Yoko Ando v japonskom YCAM InterLab rovinu zvuku celkom neguje a pracuje s digitálnymi vizualizáciami pohybu cez systém senzorov Reactor for Awareness in Motion, ktoré sú umiestnené na telách performerov. Môžeme to vnímať ako zmeny, ktoré majú potenciál ovplyvniť všetky umelecké žánre.

Inovácie senzorickej technológie v oblasti zvukových performancií sú predzvesťou aj pre iné javiskové tvary. Kombinácia hlasu (náhrady ľudského tela) a prístroja (digitálne manipulovaného vokalistom v reálnom čase) presahuje rámec Harawayovej rovnice kyborga ako „človeka + technológie“. Namiesto toho táto zvuková asambláž znamená prehodnotenie zložitého súboru prvkov a vzťahov: interpret / skladateľ / spevák, hráč / hacker / hýbatel' / tanečník, poslucháč / pozorovateľ / používateľ interaktívnej inštalácie, ale tiež: programátori, ktorí softvér vyvinuli, inžinieri a výrobní pracovníci, ktorí vytvorili hardvér, až po: elektrická sieť a bzučanie elektrického prúdu, ktorý celý systém dotvára.

To, ako budú kritici a publikum schopní zmeniť vnímanie seba ako súčasti takýchto asambláží, bude v nadchádzajúcich rokoch kľúčovou otázkou. Umelci, ktorí ešte sami zápasia s využitím obskúrnych prvkov v asamblážach budú čoraz lepšie a lepšie pripravení na tvorbu, ktorá je viac než výskumno-vývojovou demonštráciou technológií ako predajnej komodity. Tempo inovácií rastie, a tak otázka, či a ako sa vymaniť z kolotoča asambláží, bude čoskoro irelevantná. Budeme musieť vymyslieť a zaviesť stratégie na to, aby sme sa dokázali vyrovnáť s vlastnou existenciou v ére postkyborga. ♣

**pozn.** Redakčne krátené. Štúdia v plnom znení bola pôvodne publikovaná v on-line magazíne *Critical Stages/Scènes critiques*, *The IATC journal/Revue de l'AICT*, č. 16, 2017. Dostupné na internete: <http://www.critical-stages.org>.

**Vladimír Štefko**  
teatrológ a divadelný historik

## Básnik sarkazmu

**Stano Dančiak**

(\* 26. október 1942 – † 4. august 2018)



Čakanie na Godota  
(Divadlo na korze, 1968)  
foto archív Divadelného ústavu

Boli taká trojica. Dvaja Bratislavčania, čo sa od útleho detstva motali okolo divadla stáby detské krúžkové či rozhlasové hviezdičky, a jeden krajčírov syn, z vidieka, z Hontianskych Nemiec. Osud ich zviedol na hereckú dráhu a od prvých ročníkov Vysokej školy múzických umení si padli do oka, hoci boli každý z iného cesta. Pavol Mikulík seriózny, elegantný, vždy s láskavým úsmevom. Marián Labuda rudimentárny talent, ktorý mal oči očakávajúceho, zem i prírodu a prirodzenosť, niekedy až bolestne otvorenú. A Stano Dančiak, mestský švihák, z ktorého sálali bratislavské uličky a pohostinské zariadenia. Paľo Mikulík nás opustil už dávnejšie, nedávno aj Marián Labuda a pred krátkym časom dotrpel – chorobou i nostalgiou za divadlom a herectvom – aj Stano Dančiak.

Vôbec nebola náhoda, že všetci traja – každý svojím spôsobom – zažiarili už v školských inscenáciách. V prvej polovici šesťdesiatych rokov minulého storočia boli jadrom skupiny mladých, medzi ktorými sa rodili nové podoby slovenského divadla a herectva. Ocitol sa medzi Milanom Lasicom, Júliusom Satinským, Vladimírom Strniskom, Martinom Porubjakom, Karolom Spišákom... Aj s odstupom času sa domnievam, že mysleli na to, že ich divadlo chce byť a aj bude iné – svoje –, že bude smrdieť autentickým životom, a nie peknu „kašírkou“. Boli, nepochybne, produktom i spolutvorcami nových čias – rokov šesťdesiatych. Mali svoj program, nie manifesty, ale tvorbu. Vstupný akord tejto generácie – Divadlo na korze, ukázal, že dokázali to chcenie naplniť. Ba aj v časoch normalizácie, v Divadle Nová scéna a neskôr v Slovenskom národnom divadle, to špecifické v ich tvorbe trvalo.

V Stanovi Dančiakovi prišlo naše zdravotníctvo o zubného technika a možno zubného lekára, ale divadlo získalo. Viem si predstaviť, že Stano by, držiac v ruke kliešte, hotujúci sa na extrakciu boľavého zuba, žartoval aj so svojimi pacientmi. V pamäti publika utkvel najmä ako komik. Je to pravda a nie je to nič dehonestujúce. Komikovia sme mali viac, ale Dančiak bol iný. Žiadny komunálny vtip, jeho zvláštny humor prebleskoval v tzv. vážnych úlohách. Neútočil divákovi na bránicu – ohlas v publiku mal rád, ale podstatný bol jeho životný pocit, že život

je viacfarebný a treba naň hľadiť s odstupom, nebrať všetko smrteľne vážne. Bol hercom ironických tónov, ba viac, sarkastických stupníc. A ešte niečo, nezakladal si ani ako človek, ani ako herec na zdôrazňovanej dôstojnosti. Nezamieňal si dôstojnosť osobnosti a hereckej profesie s manierou. Slovom, otvorená a otvárajúca sa duša.

Už je to veľa rokov, ale dodnes mám v živej pamäti jeho postavu z legendárnej Pietorovej inscenácie Gogoľovej *Ženby* (1969) v Divadle na korze. Jeho Kočkarev bol štrícák nabádajúci priateľa, dvorného radcu Podkolesina, aby sa oženil. A čím skôr, bez filozofovania – lebo Labuda v tejto role mal priam hrôzu z manželského chomúta. Dančiak pod'kal do manželstva svojho váhajúceho priateľa nie preto, že chcel jeho staromládenecký život zratovať, ale zo zlomyseľnosti, pretože bol sám ženatý. Aby si aj Podkolesin skúsil, že to nie je med lízať. Bol to pozoruhodný výkon v dobre hrajúcom orchestri ostatných.

Akokoľvek listujem v pamäti, v súpisoch Dančiakových postáv divadelných, filmových, televíznych i rozhlasových, vždy mi ako stručná charakteristika

vychádza to, čo tvorí titulok tejto spomienkovej črty – básnik sarkazmu. Ved' preto mu boli blízke aj excentrické postavy a postavičky. V nich ako nikto iný vedel uplatniť svoju expresívnu mimiku, razantné gesto a karikatúru. Vkus, pri všetkých jeho klauniádach, bol hranicou, ktorú neprekračoval. A ešte čosi, bol spoľahlivým hercom, ktorý nikdy nič nekazil. Vari aj preto hrával najmä u tých najvýznamnejších režisérov (Miloš Pietor, Peter Mikulík, Vladimír Strnisko, Roman Polák a ďalší). Zo slávnej generácie „Korza“ žije a pracuje už len hrstka. Ich odkaz však pretrváva v rôznych modifikovaných podobách. Ani odchodom Stana Dančiaka nezanikol. Ak sa okrídlenou vetou hovorí, že človek zanechal za sebou hlbokú brázd, platí to aj o tomto typologicky osobitom hercovi.

Stano, pozdrav v divadelnom nebi Paľa, Mariána, Zorku, Miloša Pietora, Maca Debnára a ostatných. Už si tam budete môcť opäť naštudovať *Čakanie na Godota* či *Ženbu* a rovnako prenikavo ako na „Korze“. Budem vám odtiaľto tlieškať tak ako vtedy! ♣

foto archív Divadelného ústavu



**Martina Ulmanová**  
divadelná kritička

## Ladislav Lajcha: Osobná spomienka

**Ladislav Lajcha**

(\* 15. august 1932 – † 16. jún 2018)

Pána Ladislava Lajchu som osobne spoznala v (jeho) dôchodkovom veku. Načo to prikrášľovať – boli sme si pridelení. On vydával v Divadelnom ústave revidovanú reedíciu monumentálnych *Dokumentov SND*, ktorú som ja ako redaktorka edičného oddelenia dostala za úlohu pripraviť.

Spočiatku sme sa k sebe správali s obozretnou zdvorilosťou a bola som presvedčená, že ma čakajú hory otravných a zbytočných úradníckych zlátanín. Ľady sa však rýchlo začali roztápať a ja som zistila, že ide o mimoriadne zaujímavé, ba vzrušujúce čítanie, ktoré o minulosti SND hovorí v mnohých ohľadoch viac ako autorské štúdie teatrológov. Za neho samozrejme hovoriť nemôžem. Iba viem, že k návrhom mojich drobných opráv a úprav vydávaných dokumentov sa staval ústretovo a so záujmom, a keď môj zásah pokladal za prospešný, až s istou pokorou a vďakou. Čo bola z jeho strany naozaj „nadpráca“, keďže nešlo o nijaké prevratné redaktorské „objavy“, robila som si len svoju robotu.

Potom sa naša spolupráca na dlhší čas prerušila, nie však naše styky. Zjavoval sa väčšinou v podvečer, niekedy cestou z trhu, odkiaľ mi nosil domáce džemy. Nič za to, samozrejme, neprijal, až na sušené a nakladané hríby, ktoré som mu vždy po lete priniesla ako pozdrav z lesov Novohradských hôr. Vedel presne, kde som ich nazbierala – do mestečka Benešov nad Černou, vzdialeného od mojej rodnej Kaplice iba zopár kilometrov, chodil na chalupu k scénografovi Joanovi Brehmsovi, autorovi známeho otáčavého hľadiska v českokrumlovskom zámockom parku. Dodnes si v tejto súvislosti vyčítam, že som naňho

viac nenaliehala, aby sa podrobil môjmu vypočúvaniu v rámci slovenskej divadelnej oral history; jeho kontakty s poprednými divadelníkmi nielen (Česko)Slovenska, ale celej Európy boli početné a mimoriadne zaujímavé. Občas iba medzi rečou spomenul, ako zazvonil doma u Martina Esslina či ako po celú noc popíjal čaj a zhováral sa o divadle v hotelovej izbe s Magdou Husákovou-Lokvencovou. Podrobnosti som však z neho nikdy nedostala. Radšej mi rozprával židovské vtipy (nebol v tom však veľmi dobrý – sám sa začal smiať vždy predtým, ako prezradil pointu) a hovoril o varení, servírujúc mne a mojim kolegom teplé palacinky.

Niekedy v roku 2010 či 2011 začal hovoriť o práci na ďalšej knihe. Pokladal za prirodzené, že okrem edície textov o hospodárskom a politickom živote našej prvej scény napíše aj text, ktorý by charakterizoval a zhodnotil umelecký život tohto divadelného domu. Ako objekt skúmania si vybral generáciu, ktorej najstarší členovia nastúpili na umeleckú dráhu už koncom dvadsiatych rokov minulého storočia, v čase, keď Ladislav Lajcha (ročník 1932) ešte nebol na svete, no jej vrcholné výkony vnímal už ako pozorný kritik. A nielen to, Ján Jamnický, Magda Husáková-Lokvencová, Jozef Budský, Vilma Jamnická, Peter Karvaš, Karol Machata a mnohí ďalší mali v neho takú dôveru, že sa postupom rokov stali jeho dobrými známymi, ba aj priateľmi.

Keď mi pán Lajcha priniesol ako redaktorky niekedy začiatkom roku 2012 hotový rukopis, mal názov *Generácia ranená krásou*. To ma trochu vyhodilo z konceptu – nie som na také poetické superlatívy zvyknutá, a tak som sa opatrne usilovala názov mu vyhovoriť. Napokon, ako vždy, noblesne ustúpil a kniha vyšla pod neutrálnym titulom *Silueta generácie*. Myslím si však, že ho to až do konca trochu mrzelo – on, inak bytostne triezvy, kultivovaný a analytický štylista volil exaltovaný názov úmyselne. Nielen, aby zložil poklonu umelcom, ktorých si vážil, ale aj aby vyzdvihol to, čo sám v divadle najviac obdivoval a vyhľadával – krásu. Estetickú veľkoleposť a citovú vznešenosť zážitku. Azda preto už dlho pred svojím skonom chodil iba na koncerty a do opery, moje pozvania na činohru vytrvalo odmietal. Usúdil, že toto divadlo už nie je preňho. Čím som staršia, tým viac ho v tomto viem pochopiť. ♣



## Tosca a dekonštrukcia

Nápad riaditeľa Divadla Aréna Juraja Kukuru uviesť jedno z najobľúbenejších operných diel v činohernej podobe, má celkom racionálny základ – samotná opera *Tosca* je adaptáciou divadelnej hry, ktorej autorom je Victorien Sardou. Režisér Tomáš Procházka sa však rozhodol, že nepoužije pôvodnú Sardouovu hru, ale že sa pokúsi zinscenovať operný príbeh formou dekonštrukcie. Výsledkom malo byť objavenie skrytých či potlačených paradoxov a rozporov, ktoré sú zanesené nánosmi interpretácií, emócií a motívov. Keď sa však vymenia významové opozitá v opere, dominantným sa stane libreto a submisívnym hudba. Režisér si tento fakt nepochybne uvedomoval, a preto princíp dekonštrukcie aplikoval iba čiastkovo. V Pucciniho opere sa celá dráma i emócie odohrávajú najmä v hudbe. Procházka hudbu zachoval prostredníctvom úryvkov z reprodukovanej nahrávky *Toscy*<sup>1</sup>.

Režisér sa ďalej rozhodol použiť dôležitý prvok opernej inscenácie – operné herectvo. To je však, na rozdiel od činoherného, do veľkej miery výsledkom istého kompromisu. Operný spevák sa môže pohybovať a hrať do tej miery, aby dokázal kvalitne spievať. Procházka sa rozhodol aplikovať herecký slovník operných spevákov minulosti na činohercov: patetické operné gesto (pokladané dnes za kliše) v kombinácii so štylizovanou textovou deklamáciou libreta v podobnom duchu. Neskrátol však do paródie. Pridal pantomímu, elektronickú hudbu a symbolickú postavu Dirigenta vo výraznej pohybovej a rečovej štylizácii (amplifikácia) a v jednom civilnom monológu. Procházka v zásade dodržal chronológiu deja, povymieňal niektoré repliky medzi postavami a použil repetície. Scéna Zuzany Hudákovovej je ohraničená



foto R. Dranga

nafukovacími bielymi stenami a pripomína psychiatrickú celu. Kostýmy Andrey Pojezdalovej sú súčasné, civilné, v druhom dejstve evokujú japonské kimoná. Herci striedajú pohybovú a rečovú štylizáciu s realistickými výstupmi. Dirigent Petra Tilajčíka je spomalený a bravúrne štylizovaný. Ostatné postavy si zachovávajú exemplárnu typológiu: presvedčivá tragédka Tosca Jany Kovalčíkovej, patetický mačo Cavaradosi Braňa Mosného, slizký a zákerný Scarpia Martina Hronského.

Výsledkom Procházkovej *Toscy* je poznanie samotných tvorcov, že dekonštrukcia opery je vlastne nezmysel. Presunúť dominanciu na libreto a podriadiť mu hudbu je nefunkčné. Exemplárnym príkladom je finále, ktoré pôsobí ako zámerná režisérska kapitulácia: Tosca po poprave Cavaradosiho ostáva nemo stáť. Všetko ostatné dopovie hudba prostredníctvom nahrávky. Expresivita burácajúcej Pucciniho hudby a hlas Marie Callasovej v sugestívnom výraze nevyhnutne prevažujú akýkoľvek režisérsky konštrukt. Predstavenie v Divadle Aréna sa skončí a divák skonštatuje: *Tosca* je naozaj výborná opera. ☞

Tomáš Procházka, Luigi Illica, Giuseppe Giacosa: **Tosca**

réžia a koncept T. Procházka preklad A. Braxatorisová

scéna Z. Hudáková kostýmy A. Pojezdalová účinkujú

J. Kovalčíková, P. Tilajčík, B. Mosný, M. Hronský, T. Pokorný

premiéra 25. máj 2018, Divadlo Aréna, Bratislava

<sup>1</sup> Dirigent Victor de Sabata, speváci Maria Callas, Giuseppe di Stefano a Tito Gobbi, 1953.

## Košická celebrita?

Pôvodný text Kamila Žišku o jednej z najzaujímavejších žien Košíc zavŕšil sezónu 2017/18 v Činohre Štátneho divadla Košice. Hra s priamočiarym názvom *Sára Salkházi* ukazuje osud reálnej postavy, ktorú spája s mestom Košice história minulého storočia. Sára Salkházi sa narodila v roku 1899 do známej košickej rodiny majiteľa dnes už neexistujúceho hotela Schalkház. Chvíľu bola učiteľkou, po vzniku Československej republiky kníhviazačkou i klobučníčkou. Stala sa však predovšetkým rešpektovanou novinárkou, spisovateľkou, organizátorkou viacerých kultúrnych, charitatívnych a ženských spolkov a dalo by sa povedať, že i aktivistkou vo verejných veciach mesta. Bola bohémkou so zmyslom pre humor. Ani nie ako 30-ročná nastúpila cestu svojej duchovnej formácie, organizovala charitu, túžila po misijnej činnosti, vstúpila do rádu spoločnosti sociálnych sestier, a napokon, koncom roka 1944, tragicky umrela v Budapešti, kde bola vedúcou v Ženskom robotníckom dome, v ktorom ukrývali mladé Židovky.

Už len takto zjednodušene prerozprávajú životopis Sary Salkháziovej je plný podnetov, ktoré dávajú priestor skúsenému dramatikovi divadelne atraktívne uchopiť

foto J. Štovka



zaujímavú tému. Kamil Žiška ako cenený režisér však tento autorský dramatický potenciál nevyužil. *Sára Salkházi* je slabým literárnym pásmom, monológom hlavnej hrdinky, do ktorého jej občas vstupujú ďalšie reálne i transcendentálne postavy. Stáva sa tak akousi pietnou spomienkou. Akoby si autor nevedel vybrať cestu, po ktorej sa pustiť a ďalej ju dramaticky rozvíjať. Vzniká len vrstvenie životopisných údajov, denníkových zápiskov, citácií. Dokonca ani scénografické riešenie, ktoré navrhol Peter Janků, neponúklo hlbší prienik k divadelnosti. Ak by sa text odohral na úplne prázdnej scéne, výsledok by mohol byť porovnateľný. A to napriek tomu, že priehľadná konštrukcia, zložená akoby z troch oddelených častí, evokuje hotel, svet, ktorý je uzavretý a tajomný rovnako ako ľudia, ktorí v ňom žijú a pracujú. Kopia a preskupujú sa v ňom nábytok a predmety, kopírujú život svojich (ne)používateľov. V druhej časti predstavenia je javisko takmer prázdne, len rôzne rozmiestnené stoly vytvárajú priestor interiéru. Dramaticky i vizuálne najsilnejšia je záverečná časť inscenácie, moment prepadu budapeštianskeho domu a smrti Sary a jej pomocníčok.

Po režijnej stránke vidieť snahu Kamila Žišku rozvibrovať vnútorný život hlavnej hrdinky a motivicky pomáhať hercom uchopiť ich postavy. Sárú Salkháziiovú stvárnila Tatiana Poláková, ktorá prirodzene dokázala rozohrať svoj dostatočne široký a flexibilný register hereckých výrazových prostriedkov. Napriek tomu, žiaľ, nemohla prekročiť limity textu.

Inscenácia *Sára Salkházi* má v kontexte Košíc viac spoločenský, historický, edukatívny a cirkevný rozmer ako ten umelecký. To jej však dáva šancu osloviť široký okruh divákov, ktorým sa takto ponúka jemne štylizovaná dokumentárna hra-pásmo. ☞

Kamil Žiška: **Sára Salkházi**

réžia K. Žiška dramaturgia M. Kičiňová scéna a kostýmy

P. Janků hudba K. Žiška účinkujú K. Horňáková, B. Drotárová,

L. Michalčík Dujavová, T. Poláková, L. Záhon, A. Palko

premiéra 8. jún 2018, Malá scéna Štátneho divadla Košice

**Nora Nagyová**  
teatrologička

# Panoptikum divadelnej fotografie

**V roku 2014 vyšla pri príležitosti výstavy Teatrálny svet 1839 – 1939 publikácia, ktorá bola zároveň katalógom k uvedenej výstave. Zostavila ju a úvodnú štúdiu do nej napísala teatrologička Anna Grusková. S odstupom času zažíva reflexia divadelnej fotografie svoje znovuzrodenie aj v Českej republike v podobe rozsiahlej publikácie Česká divadelní fotografie: 1859 – 2017.**

V kontexte českej a slovenskej teatrologie môžeme kolektívnu monografiu pod zostavovateľskou gesciou autorov Martina Bernátka, Anny Hejmovej a Martiny Novozámskej zameranú na dejiny českej divadelnej fotografie považovať za progresívny čin. Monografia Česká divadelní fotografie so sebou prináša doposiaľ nepertraktovanú tému, pokrývajúcu široké historické rozpätie od počiatkov existencie divadelnej fotografie až po dnešok. Publikácia je výsledkom výskumného projektu Oddelenia zbierok a archívov Inštitútu umení – Divadelného ústavu v Prahe. Jej vydanie súvisí s rovnomennou výstavou, ktorá sa konala v Obecnom dome v Prahe.

Autori publikácie si za cieľ výskumu stanovili odborne prebádať rozsah a podobu fotografického materiálu vzťahujúceho sa k divadelnej kultúre na území súčasnej

Českej republiky. Ako deklarujú v úvode teatrologovia Bernátek a Hejmová: „Mapování pramenů zahrnuje teritorium jednoho státu, řadu vědecko-výzkumných organizací a časové období více než sto padesáti let.“ Uvedené skutočnosti značne ovplyvnili metodologickú rovinu publikácie v pozitívnom zmysle. Autori odborný text rozdelili na šesť ťažiskových kapitol rozčlenených do konzistentne ladených podkapitol, v ktorých sú poznatky dokladované veľkým množstvom fotografických reprodukcí pochádzajúcich z rôznych zbierok a archívov.

V úvode venovanom fotografii a divadlu do roku 1918 sú ozrejmené súvislosti spojené s počiatočným výskytom divadelnej fotografie na území Českej republiky. Kapitola čitateľovi okrem iného približuje okolnosti spojené fotografickým pramenným materiálom vzťahujúcim sa k divadelnej kultúre (hlavne civilné portréty hercov a herečiek či herecké portréty v konkrétnej role). K mimoriadne zaujímavým možno zaradiť aj ďalšie podkapitoly analyzujúce napr. najpopulárnejšie postavy na divadelných fotografiách od šesťdesiatych rokov 19. storočia do prelomu 19. a 20. storočia či prvé fotografie divadelnej scény a inscenácií.

Ďalšia kapitola kontinuálne tematicky prechádza do medzivojnového obdobia a obdobia Protektorátu Čechy a Morava. Autori v úvode poukazujú na prepojenie fotografie medzivojnového obdobia s najprogresívnejšími trendmi vtedajších čias, teda rastúcou popularitou filmu a pod. Čo však možno považovať za príznačné pre dané obdobie je súvislosť fotografie s avantgardnou scénografiou. Scénografia je v danom období obohatená o nové prvky, ktoré sa vyznačujú svojou technologickou inovatívnosťou. Autori túto skutočnosť dávajú do priameho vzťahu s fotografiou, ktorá sa stala integrálnou súčasťou estetických koncepcií niektorých scénografických riešení. Pozornosť tiež venujú subjektu divadelného fotografa a jeho postaveniu v rámci prvých pražských

1 BERNÁTEK, Martin, HEJMOVÁ, Anna, NOVOZÁMSKÁ, Martina. Česká divadelní fotografie. 1859 – 2017. Praha : Institut umění – Divadelní ústav, 2018, s. 11.

R

divadelných scén, ako aj problematike fotografie ako scénického prostriedku a komponentu, ktorú demonštrujú na konkrétnych dobových inscenáciách.

Štvrtá kapitola sa tematicky upriamuje na súvislosti po roku 1945. Do popredia výskumu sa dostávajú otázky spojené s technikou práce divadelných fotografov medzivojnového obdobia ako Karel Drbohlav, Miroslav Háek, Karel Ludwig, Václav Chochola a i. Predposledná kapitola mapuje okolnosti súvisiace s utváraním špecifik divadelnej fotografie v šesťdesiatych a osemdesiatych rokoch. Uvedené obdobie v súvislosti s divadelnou fotografiou možno považovať za výrazne expanzívne, najmä pokiaľ ide o teoretickú reflexiu a medzinárodné renomé. Utváranie špecifik vnímajú autori na pozadí emancipácie českej divadelnej kultúry od schematizmu prvej polovice päťdesiatych rokov a v kontexte založenia nových divadelných scén ako Divadlo Na zábradlí, Semafor a i. Na uvádzané scény poukazujú v súvislosti so zvýšeným záujmom divadelných fotografov a fotografiiek, ktorí sa v danom období stali pre divadelníkov partnermi a ich fotografie výrazným spôsobom prispeli k dotvoreniu dobovej divadelnej kultúry a reflexie. Tematický okruh dopĺňajú podkapitoly zamerané na fotografické obrazy v inscenáciách, spojené s nástupom Laterny magiky Alfréda Radoka a Josefa Svobodu. Sú tu tiež zastúpené kontexty fotografovania divadla počas normalizácie či úspechu na medzinárodnom trienále divadelnej fotografie v Novom Sade. Záverečná kapitola je orientovaná na reflexiu deväťdesiatych rokov a nástup farebnej a digitálnej fotografie v spojitosti s fotografickou kultúrou uvedeného obdobia. Autori kontinuálne prechádzajú k nástupu digitálnych technológií, čím završujú svoj vedecký výskum. Keďže ide o súčasnú tému, stále sa rozvíjajúcu a pulzujúcu, uvedenú kapitolu môžeme vnímať ako otvorenú výzvu pre autorov a ich ďalší výskum.

Kolektívna monografia si nepochybne zaslúži patričné uznanie odbornej i širšej verejnosti. Ide totiž o historiografické nóvum, prinášajúce syntetizujúci prehľad o svete divadelnej fotografie na českom území. ☘

## Knižné tipy



139 s.  
orientačná  
cena 8,5 €

Jakub Rataj, Gilberto Agostinho  
**Digitální technologie v hudební tvorbě pro akustické nástroje**  
NAMU

[www.namu.sk](http://www.namu.sk)

Prvú časť knihy tvorí práca Jakuba Rataja *Převod pohybu lidského těla na zvuk pomocí senzorů*, ktorá sa zaoberá vývojom senzorickej technológie v oblasti hudby a tanca a rolou tanečníka ako hudobného interpreta. V druhej časti Gilberto Agostinho zameriava pozornosť na proces tvorby akustického diela pomocou algoritmov, najmä na automatické generovanie hudobných partitúr a estetické otázky s tým spojené.



536 s.  
orientačná  
cena 20 €

Martin Kučera  
**Drama dirigenta**  
Karolinum

[www.karolinum.cz](http://www.karolinum.cz)

Monografia *Drama dirigenta* s podtitulom *Jaroslav Krombholc v osídlech doby* je prvou biografiou talentovaného českého dirigenta, celoživotne spätého s Operou Národného divadla v Prahe. Na pozadí života a tvorby dirigenta zároveň Kučera odhaľuje historické súvislosti fungovania hudobnodramatického telesa ND, ktoré pozná aj z autopsie.



224 s.  
orientačná  
cena 22 €

Victoria Deiorio  
**The Art of Theatrical Sound Design: A Practical Guide (Backstage)**  
Bloomsbury

[www.bloomsbury.com](http://www.bloomsbury.com)

Victoria Deiorio, uznávaná americká skladateľka, v knihe sumarizuje svoje skúsenosti a prináša praktické rady, ako využiť psychológiu, fyziológiu, sociológiu, antropológiu a rôzne aspekty zvukovej fenomenológie pri vytváraní zvukového dizajnu pre divadlo. Okrem teoretických statí publikácia obsahuje aj cvičenia a otvára diskusiu o plnohodnotnosti práce zvukového dizajnéra pri vzniku divadelného diela.



Martin Bernátek, Anna Hejmová,  
Martina Novozámská  
**Česká divadelní fotografie: 1859 – 2017**  
Institut umění – Divadelní ústav, Praha, 2018  
ISBN 978-80-7008-397-0



**Juraj Augustín**  
režisér



## Výpoveď jednej generácie – záznam zrodu

Mám dvadsaťosem rokov. Pohybujem sa na pomedzí svetov fyzického a nového divadla, divadelných obrazov, výtvarných výjavov, koláží, montáží a autorského divadla. A keď vám v jednom momente kamenné divadlo dá voľnú ruku...

Divadlo Andreja Bagara v Nitre. Ako prvé sme vytvorili obsadenie. Vybrali šesť mladých hercov jednej generácie. Dôraz sme kládli na silu, výraz a živelnosť. Pre túto zostavu sme našli román o slobode, morálke, nenávisti a násilí a o ľudskosti, smútku a samote. Našli sme text, ktorý vypovedá o nás – *Mechanický pomaranč* Anthonyho Burgessa.

Chceli sme výpoveď jednej generácie. Vedeli sme, s kým budeme pracovať a scenár sme im napísali na telo. Túžili sme pocítiť ich energiu a zároveň priniesť intímnu výpoveď jednotlivých postáv aj ľudí. Museli sme preto vytvoriť dva rozdielne svety. Prvá časť je ironická, brutálna, rýchla, sebakomentujúca a divadelná. Hrá sa všade, hrajú všetci a všetko. Druhá polovica je intímna, monologická, s absolútnou koncentráciou na postavy – ich smútky a desy.

Chceli sme, aby divák všetko pocítil a zažil. Vytvorili sme arénu a publikum má herca doslova nadosah, vidí a cíti každý detail.

Hľadali sme obsadenie Alexa. Našli sme ho v Barbore Andrešičovej. A to, že je žena? Genderová príslušnosť pre nás nehrala rolu. Hľadali sme postavy v hercoch, a tak sa stalo, že sme Alexa našli v Barbore a postavu matky v Romanovi Poláčikovi.

Tvoríte s hercami, z hercov a pre nich. A dielo sa skladá. Ak máte možnosť tvoriť

56 a tvorba vás baví, nič viac netreba. ☐

## MICHAELA MOJŽIŠOVÁ

### operná kritička

Hudbu v činohernom divadle vnímam ako korenie v dobrom jedle. Na tvorivom tíme záleží, akého je druhu a intenzity, či inscenáciu len jemne dochutí (vtedy ju divák vníma skôr podprahovo), alebo sa stane autonómnou ingredienciou divadelného tvaru (ako napríklad partitúra Mariána Lejavu k nitrianskej inscenácii *Jánošík* či spolupráce Martina Burlasa a Eduarda Kudláča). Osobne vítam tvorivú konfrontáciu výrazných umeleckých osobností, ktoré sa vzájomne rešpektujú a motivujú. V ideálnom prípade umožnia divákovi dosiahnuť širokospektrálny zážitok.

## IVANA RUMANOVÁ

### teoretička umenia

Pre sociofóbov v publiku vytvára hlasná hudba komfortnú ochrannú vrstvu, upevňuje ich osobné hranice tým, že ich izoluje od dychov, tepov, zívnutí z vedľajších sedadiel. Paralelne s tým umožňuje sociofilom jasať nad prežívaním spoločného okamihu mimo slov. Ale zrejme najviac nedocenenou historickou kvalitou hlučno-hudobnej scény je to, že umožňuje nenápadne odísť zo sály pred koncom predstavenia tým, čo sa na jeho rytmus nevedia chytiť.



**Ako vnímate historickú a súčasnú úlohu hudby v divadle a/alebo v performatívnych umeniach všeobecne?**

**Ako vnímate historickú a súčasnú úlohu hudby v divadle a/alebo v performatívnych umeniach všeobecne?**



## VLADIMÍR PREDMERSKÝ

### historik bábkového divadla

Mám dojem, že v šesťdesiatych rokoch museli mladí hudobní skladatelia najprv prejsť scénickou hudbou v bábkových divadlách, aby sa potom stali slávnymi. Patrili medzi nich napríklad Svetozár Stračina, vyznávač dodekafónie Jozef Malovec a avantgardista Ladislav Kupkovič. Pospevujúc si pesničky Jána Melkoviča vychádzali detskí diváci z predstavení Feldekovho *Botafoga*. Nemyslím si, že takto by mali vychádzať dnešní dospelí diváci z činoherných predstavení. Ale hľadanie súčasného zástoja hudby v divadle pre deti aj pre dospelých je evidentné (doložené Dorskami). Všeobecne známe pravidlá o hudbe nebudem opakovať, aj tak dnes niektorí hudobníci muzicujú naprieč inscenačným zámerom. Ticho v hudbe, zakomponované do javiskového procesu v pravom okamihu, považujem za výsadu najtalentovanejších.

## RASTISLAV BALLEK

### režisér

Už je to pár rokov, čo sa akoby na pokyn odohral v kaviarňach variant performálneho obratu, ktorý dodnes nikto neobjasnil. Zákazníci sedeli a debatovali ako predtým. Nová okolnosť vyzerala takto: na veľkoplošných obrazovkách bežal televízny program so stiahnutým zvukom a paralelne, z iného miesta kaviarne, hrala hlasná hudba z rádia. Obraz a zvuk boli totálne asynchrónne a nedal sa medzi nimi identifikovať žiadny súvis. Napriek tomu, že do kaviarne málokto ide pozeráť televíziu alebo počúvať rádio, obidve médiá sa hosťom servirovali naraz. Bez vyžiadania. A bez náznaku odporu – nikto nikdy neprotestoval ani túto situáciu nekomentoval. Ide tu teda o signifikantnú kultúrnu situáciu, ktorá je takmer dokonale protikladná pozícií tradičného diváka. Tu by som začal.

**Miriám Kičiňová**  
dramaturgička



## Kedy budeme svetoví?

Odpoveď na známu otázku, kedy slovenské divadlo bude svetové, som dostala v divadelnej mekke, v Poľsku. Dal mi ju enfant terrible, ktorý už to svetové renomé má – Jan Klata. Vyzerá to tak, že tajnou receptúrou by mohli byť práca a pracovitý herec.

Sporné gdanské leto, na stole asi desať prekladov *Trójaniek* a v dobre klimatizovanej miestnosti sa každý deň skúša, veď načo „vakacie“. Vojdeš do skúšobne o 18.00, lebo hľadáš „svojho“ režiséra, a prichytíš v nej charizmatickú herečku Małgorzatu, ako sa učí hrať na elektrickej gitare. Jej Cassandra bude udávať rytmus a energiu celej inscenácii. Medzi dverami si herečka a režisér ešte stále vymieňajú posledné podnety, a potom nasleduje naša dlhá debata: kedy a koľko bude v Bratislave, koľko hodín skúšania, koľko večerných skúšok, koľko iných aktivít hercov, koľko priestoru pred generálkami na javisku, dokedy je možné ešte hľadať a meniť...

Ako trénovať na maratón najlepších športovcov, ako ich dobre pripraviť a pritom nepresiliť? Divadlo je ako šport a tréner chce svojich zverencov dobre poznať, aby zvolil správnu podobu tréningu. A zrazu bolo jasné, prečo stále nie sme svetoví. Lebo náš tréning nie je nastavený na víťazné výkony. Z pohľadu tohto trénera asi spĺňame iba niektoré normy a zrejme nie tie, aké sa žiadajú na maratón. Ako dôkaz postačí, že o 22.00, keď končíme s režisérom dišputu o všetkých problémoch cudzinca pri príprave inscenácie v slovenskom divadle, dvere sa rozletia a Małgorzata sa už opäť rúti dnu. Musí cvičiť. Že by bol recept naozaj taký jednoduchý: obyčajná dôsledná intenzívna herecká práca? ☐ 57

# Ja a divadlo

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

v septembri kreslí — Han



## MARIKA SMREKOVÁ

divadelná režisérka



1 — Skúmam, či môže byť umenie performance a divadla nástrojom na sociálnu interakciu na periférii. Spoločne s organizátormi festivalu UM UM v posledných rokoch pociťujeme zmenu v slovenskej spoločnosti, ktorá vedie k radikalizácii názorov a eskalovaniu negatívnych vzťahov na etnickom základe. Práve preto sa festival po niekoľkých rokoch venovaných prezentácii súčasného umenia na periférii Slovenska začal venovať umeleckej reflexii jednotlivých kultúr regiónu a transkultúrnemu dialógu. Základ festivalu je vystavaný z umeleckých výstupov štyroch vzájomne kolaborujúcich multimediálnych projektov. Tvorcovia z desiatich krajín sveta pod naším vedením predstavili vo verejnom priestore Starej Ľubovne a v Prešove imerzívnu performanciu *Svadba*. Mimoriadna udalosť, ktorú tvorili obyčajní ľudia v kombinácii s umelcami, odrážala schopnosť modernej a postdigitálnej spoločnosti prehovárať sama k sebe a k jej menšinám.

2 — Čo sa týka divadla, inšpiruje ma predovšetkým neverbálny dialóg pri kolektívnom tvorivom procese. Odrádza ma neustále členenie divadelného priestoru na javisko a hľadisko, ako aj štvrtá stena – hranica, ktorá vytvára hierarchiu medzi účinkujúcimi a divákmi. A preniesla sa aj do folklóru, ktorý je dnes najmä na javisku, v televízii či na internete. Kedysi ním žila celá obec, neexistovalo členenie na umelcov a divákov. Participovali a „performovali“ takmer všetci a v rámci verejného priestoru.

## PETER MAZALÁN

architekt a intermediálny umelec



1 — Posledné mesiace žijem intenzívnou prípravou projektu *Ten, čo prežil*, reagujúceho na inverzie a resuscitácie historického extrémizmu a ich prítomnosť či neprítomnosť v kolektívnej pamäti ľudstva. Názov a hlavná téma vychádzajú z kantáty Arnolda Schönberga *A Survivor from Warsaw* (Op. 46), ktorá sugestívnym jazykom skladateľa opisuje hrôzy holokaustu. K projektu prijala pozvanie Jana Ol'hová, ktorá bude rozprávačkou mnohých krutých udalostí. Pôjde o herecký koncert, počas ktorého sa ocitneme v tmavej priemyselnej hale iba s klavírnym krídlom; hudbou, ktorá je plačom, krikom, modlitbou a šepotom zároveň.

Teším sa, že môžem operný spev, ktorý má na sebe mnoho nepôvabných nánosov, aj ako vizuálny tvorca stavať do nových kontextov a umeleckých foriem. Takým dielom bude aj decembrový koncert s Evou Šuškovou Dvojhlas.

2 — Inšpiruje ma človek. Akýkoľvek. Najzaujímavejší je proces filtrácií.

Odrádzanie. Najodpornejšie je robiť v hudobnom divadle predspievanie alebo lepšie povedané casting – tzv. vorsingen alebo súťaž. V klasickom vokálnom umení v súčasnosti prekvitá krutý obchod s mladým, pekným a dobre vokálne disponovaným tovarom (spevákom). Najlepšie sa predáva Rossini – *Largo al factotum*, Gounod – *Je veux vivre* alebo napríklad Donizetti – *Una furtiva lagrima*. Takto sa vyrábajú artisti. (Áno, predával som aj ja – dokonca úspešne.)

## MICHAL FRERIKS

tanečník



1 — Môj život je kolotoč plný zmien, v ktorom hľadám aspoň aký-taký poriadok, aby som vedel efektívne narábať so svojou energiou. Asi ako život každého slobodného umelca, ktorý sa snaží etablovať. Mám za sebou prvý rok po škole, počas ktorého som načerpával vedomosti v rôznych krajinách sveta. Strávil som veľa času s mojimi mentormi (David Zambrano, KJ Holmes, Jaro Viňarský), viac v zahraničí ako doma. Vyskúšal som si rôzne úlohy – od asistenta choreografky cez pohybového výskumníka, tanečníka, tvorca až po produkčného. Sú to nesmierne vzácne vedomosti a skúsenosti, ktoré získam len praxou. V poslednom období som trávil čas self-funded produkciou dvoch improvizovaných predstavení, založených na technike Passing Through, na tvorbe nového diela v spolupráci so Zuzou Burianovou, a svojim performatívnym výskumom. Zamýšľam sa nad tým, koľko času musím stráviť nutnou byrokraciou, aby som reálne mohol byť v sále a pracovať na tom, čo som študoval a čo chcem robiť. Je to celkom nepomer, ale akceptujem situáciu. To som sa totiž tiež naučil: akceptovať a adaptovať sa na to, čo sa deje. Mám rád svoje sny a vízie, avšak tie musia spolupracovať s tým, čo mi realita ponúka. Povedal by som, že rád lietam, ale pri zemi.

2 — Ak by som postavil inšpiráciu a odrádzanie do protichodných pólov, povedal by som, že ma inšpiruje život a odrádzať sa môžem iba ja skrz filter „ja“.



# Kaleidoskop

**21. jún**  
V priestoroch Východoslovenského múzea v Košiciach sa uskutočnila vernisáž výstavy Z príbehu do príbehu – Dizajnéri/ky divadelného kostýmu, ktorú v spolupráci s múzeom pripravil Divadelný ústav. Kurátorom výstavy je scénický výtvarník Miroslav Daubrava a otvorila ju herečka Emília Vášáryová.

**24. jún**  
V netradičnom priestore bývalej radošinskej sýpky sa uskutočnila vernisáž výstavy s kurióznym názvom Namydlený blesk. Radošinské naivné divadlo na čele so Stanislavom Štepkom týmto spôsobom vzdalo hold svojmu dlhoročnému dvornému výtvarníkovi Svetozárovi Mydlovi. Výstava zároveň otvorila sýpku, ktorá sa vďaka rekonštrukcii premenila na novú galériu.

**14. júl**  
V Hájnom grúni odhalili pomník hercovi Ladislavovi Chudíkovi. Pamätník z kameňa a ocele vytvoril Matúš Jančura a príznačne ho osadili na Chudíkovo obľúbené miesto. Hora v rodnej obci Hronec sa podľa hercovho želania stala aj miestom jeho posledného odpočinku.

**18. júl**  
Deti z Luníka IX. vytvorili predstavenie *Divadlo na deviatke*, v ktorom prepojili rôzne autorské etudy a scénky. Na ich príprave spolupracovali s americkými hercami z divadla Dramatic Adventure Theatre z New Yorku, ktorí Košice navštívili už po siedmy raz. Lektori s deťmi opäť umelecky spracovali témy, s ktorými sa stretávajú vo svojom okolí a bezprostredne sa ich týkajú.

**28. júl**  
Slovenská národná galéria oslávila 70. výročie svojho vzniku. Jedným z vrcholov osláv bola performance vizuálneho umelca Jána Šicka a hu-

dobníka Pjoniho, ktorí v reálnom čase vytvorili audiovizuálne dielo inšpirované najmä scénografickými návrhmi Ľudovíta Fullu.

**1. august**  
Ministerka kultúry Ľubica Laššáková odvolala generálneho riaditeľa Slovenského národného divadla Mariána Chudovského. Došlo k tomu po tom, ako sa ukázalo, že SND je v zlej ekonomickej situácii, presiahlo rozpočet a nevyplatilo odmeny zamestnancom technického úseku. Kritici tohto rozhodnutia vyhodnotili ministerkin krok ako účelový, pretože k odvolaniu došlo ešte pred ukončením finančného auditu.

**20. august**  
Divadelný ústav v spolupráci s Mestskou knižnicou v Bratislave a združením Aspekt zorganizovali inscenované čítanie s názvom Emigrantky. V Letnej čítárni U červeného raka odzneli úryvky dramatizácií kníh Žo Langerovej *Vtedy v Bratislave* a *Nevdlačná cudzin(k)a* Ireny Brežnej, ktorými si organizátori pripomenuli päťdesiate výročie invázie spojeneckých vojsk do Československa.

**29. august**  
Štátne divadlo Košice programovo zabezpečilo Slovenský deň medzinárodného festivalu Trans/Misje. Jeho prvý ročník sa odohrával v Poľsku, ale prehliadka by mala získať charakter putovného podujatia, primárne zameraného na krajiny Visegrádskej štvorky, Ukrajiny a Litvy a budúci rok by sa mala konať v Košiciach. Košičania do Poľska napríklad preniesli výstavu Majstri ducha zo Slovenského technického múzea v Košiciach, film *Robinson Crusoe* a z repertoáru ŠDKE vybrali inscenáciu *Doma u Hitlerovcov: Historky z kuchyne*.

Chcete na stránkach  
kød-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



foto archív ND Brno

**5. – 9. september**  
Divadelnú sezónu v Košiciach otvorí 12. ročník Festivalu divadiel strednej Európy. Výber inscenácií zo Slovenska, Česka, Poľska a Maďarska doplnia filmové projekcie, diskusie aj raňajky s hercami Slovenského národného divadla. Z Národného divadla Brno napríklad privezú *Teror* Ferdinanda von Stiracha. Titul, ktorý v nasledujúcej sezóne naštudujú aj v Divadle Thália a v prešovskom DJZ, má povahu súdneho tribunálu a ráta aj s diváckou interakciou.

**9. – 16. september**  
Medzinárodný festival Sám na javisku už viac ako dvadsať rokov hostí v Trenčíne tvorcov monodram. Aktuálny ročník okrem domácej tvorby ponúkne české, francúzske či poľské tituly s potenciálom spojenia silnej témy a dobrého humoru. Napríklad *List pre podvodníkov islamofóbie, ktorí hrajú hru rasistov* vznikol iba dva dni pred atentátom na *Charlie Hebdo*. Vstupné na festival je dobrovoľné.

**17. august – 23. september**  
Bratislavská Bibiana odhaľuje najmenším divadelné tajomstvá. Výstava Tajomný svet bábok – Tajemný svět loutek vznikla pri príležitosti storočnice Československa a zápisu nášho bábkarstva do kultúrneho nehmotného dedičstva UNESCO. Interaktívny multimediálny projekt odhaľuje, ako vznikali tradičné príbehy pre bábky a ako prostredníctvom nich bábky ožívajú v tradičných poetikách. Okrem toho sa venuje dlhoročnej tvorbe trojice autorov projektu – Miroslavovi Dušovi, Jaroslavovi Milfajtovi a Karlovi Vostárkovi.

# Z éteru /TV

## RÁDIO DEVÍN

- 7. 9. 21:00 **K. Horák:** Ucho
- 8. 9. 13:00 **J. Mikuš:** Expedícia človečia hlava
- 9. 9. 21:00 **H. Ibsen:** Staviteľ Solness
- 11. 9. 20:00 **H. de Balzac:** Otec Goriot
- 22:00 **H. de Balzac:** Dve tváre
- 14. 9. 21:00 **V. Klimáček:** Denník nežnej
- 15. 9. 13:00 **D. Hevier:** Zmizík
- 16. 9. 21:00 **L. Hyža:** Otec Grigorij
- 18. 9. 20:00 **J. Váh:** Bohovia Amsterdamu; Prívaly
- 22. 9. 13:00 **K. Kacer – T. Vráblová:** Tajomstvo príborníka
- 23. 9. 21:00 **M. Urban:** Živý bič
- 25. 9. 20:00 Divadelný zápisník
- 20:30 **P. Macsovszky:** Tantalopólis
- 21:30 **P. Šulej:** Spolu
- 29. 9. 13:00 **K. Kacer – T. Vráblová:** Noční špióni
- 30. 5. 21:00 **E. a J. Goncourtovci:** Slečna Renée

## RÁDIO REGINA

- 12. 9. 22:00 **M. Groll:** Návrat pána ministra
- 19. 9. 22:00 **Aristofanes:** Lysistrata
- 26. 9. 22:00 **E. Antalová:** Con te partiro

## DVOJKA

- 5. 9. 10:00 **Kristína** (televízna inscenácia hry A. Strindberga)
- 6. 9. 10:00 **Blízki cudzí ľudia** (televízna inscenácia)
- 8. 9. 16:30 **Ako som nedostal Nobelovu cenu** (televízna inscenácia)
- 15. 9. 14:10 **Matka** (televízna inscenácia drámy J. Barča-Ivana)
- 16. 9. 14:15 **Svadba Arneho Jurgu** (televízna inscenácia na motívy poviedok I. Horvátha)

# Konkrétne ø ... odvolaní Mariána Chudovského

## TLAČOVÁ SPRÁVA MINISTERSTVA KULTÚRY SR

... Dlhodobá a prehlbujúca sa finančná strata, neefektívne nakladanie s verejnými finančnými zdrojmi a neriešenie problémov vlastných zamestnancov sú hlavné dôvody, pre ktoré ministerka kultúry SR Ľubica Laššáková odvolala Mariána Chudovského z funkcie generálneho riaditeľa Slovenského národného divadla (SND). (...) Za rok 2017 divadlo opäť vykázalo stratu vo výške 692 000 eur a za prvých šesť mesiacov roka 2018 priznalo SND záporný hospodársky výsledok až 1 037 000 eur s vlastnou prognózou, že tento rok opäť ukončia s niekoľkostotisícovou stratou.

### PAVEL UNGER (operný kritik)

... Vymenovanie a odvolanie generálneho riaditeľa SND je nespochybniteľnou právomocou vedenia rezortu kultúry. Ministerka argumentovala kvantifikovateľným ukazovateľom, paralelne je však stav v manažovaní operného súboru ťažko udržateľný – a nie pre kategorické posolstvá odborárov. Nazdávam sa, že bez revízie zriaďovacej listiny SND (prekonané spojenie troch súborov) ostane situácia stále komplikovaná.

### DARINA KÁROVÁ (dramaturgička)

... Poznala som SND z viacerých strán: ako interná dramaturgička, ako „nadriadená“ tejto organizácie, ako občianska aktivistka pri záchrane novej budovy a napokon i členka jednej z výberových komisií na post generálneho riaditeľa. Ale na to, aby som mohla vyjadriť názor

na súčasnú situáciu, nemám – ako zrejme väčšina verejnosti – dostatok zmysluplných informácií. Medializácia sa deje prevažne v rovine bulváru. Jej súčasťou je aj polarizácia postojov zúčastnených strán. V každom prípade považujem takýto spôsob odvolania generálneho riaditeľa národnej ustanovizne za neštandardný. Chcelo by to verejnú diskusiu o príčinách stavu (čo keď sa problém týka aj viacerých oblastí kultúry?), výmenu stanovísk, hľadanie riešení, a nie direktívne odvolanie bez vyodenia zodpovednosti. Veď to je tá otázka: „Kto je tu za čo zodpovedný?“

### SOŇA ŠIMKOVÁ (teatrologička)

... V máji som videla v Paríži skvelú inscenáciu opery *Orfeus a Eurydika*. Vytvorili ju umelci svetovej špičky. Vstupenka na relatívne slušné miesto stála sto eur. Sála bola vypredaná, ovácie úžasné (aj keď bez „standing ovations“). O mesiac neskôr sa v SND konal festival Eurokontext.sk. Aj na celkom dobrých zahraničných inscenáciách bola sála poloprázdna a vstupenky sa ponúkali s veľkou zľavou, ba až darovali. „Kde je problém,“ znie priam hamletovská otázka.

### PETER SCHERHAUFER (publicista a dramatik)

... Odvolanie riaditeľa SND prinieslo najmä jeden dôležitý moment – konečne sa začalo o hospodárení divadla a problémoch Opery SND hovoriť. Nový generálny riaditeľ by sa mal snažiť rozumne zladit' umelecké potreby divadla s finančnými možnosťami.

SEPTEMBER 2018  
číslo 7 | 12. ročník

### šéfredaktor

Milo Juráni

### odborné redaktorky

Katarína Cvečková

Martina Mašárová

### layout & logo

ZELENÁ LÚKA s.r.o.

### jazyková redaktorka

Ľubica Laššáková

### 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 2 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

62 Ak máte záujem ø predplatné, ø inzerciu, ø informácie... všetko nájdete na stránke [www.theatre.sk](http://www.theatre.sk) v sekcii časopis kød, v kníhkupectve Prospero a na e-mailových adresách [prospero@theatre.sk](mailto:prospero@theatre.sk) alebo [kod@theatre.sk](mailto:kod@theatre.sk).



### REGISTER

Ak hľadáte register všetkých dosiaľ publikovaných článkov, klikajte na [www.theatre.sk/sk/aktivita/kod/extra](http://www.theatre.sk/sk/aktivita/kod/extra)

## VÝSTAVY

21. 9. – 9. 10.

**Divadelné šapito, pod Pamätníkom SNP RODINNÉ BÁBKOVÉ DIVADLÁ**

Oživená výstava rodinných bábkových divadiel a interaktívne hry pre deti. Sprevádzajú študenti a študentky z Katedry bábkarskej tvorby DF VŠMU. Vernisáž: 21. 9. o 16.00 PO – NE: 10.00 – 15.00, 16.00 – 18.00 1,50 €

25. 9. – 2. 11.

**Štátna vedecká knižnica v Banskej Bystrici SLOVENSKE BÁBKY V PLZNI, ČESKÉ BÁBKY V BYSTRICI**

Výstava divadelných fotiek z festivalov Skupova Plzeň a Bábkarská Bystrica. PO – PIA: 10.00 – 17.00

## PROGRAM

**Prvý impulz, pre deti**

**PIATOK, 5. 10.**

**11.15, TOUR, Horný Tisovník**

L'ASINA SULL'ISOLA,

Montecchio Emilia (IT)

K. Janošková, P. Valli

**BZZZ – OPERKA PRE ŠKAREDÉ KÁCATKO,**

**KLARINET A TIENE**

Od 4 rokov, 55 min.,

neverbálne, 1,50 €

**15.00, BDNR**

GRUPO SOBREVENTO,

Sao Paulo (BR)

M. Sadat

**MOJA ZÁHRADA**

Od 6 mesiacov, 45 min.,

3,50 €

# BÁBKARSKÁ BYSTRICA TOUR 2018

**17.00, Štátna opera**

TEATR LALEK BANIALUKA

IM. JERZEGO ZITZMANA,

Bielsko-Biala (PL)

Na motívy knihy J. Korczaka

**KRÁČ MATEJ PRVÝ**

Od 10 rokov, 70 min.,

SK titulky, 4,50 €

**19.00, BDNR**

VYSOKÁ ŠKOLA

MÚZICKÝCH UMENÍ,

Bratislava (SK)

Na motívy rozprávky

H. CH. Andersena

**GERDA**

Od 9 rokov, 45 min., 4,50 €

**SOBOTA, 6. 10.**

**9.00, BDNR**

BÁBKOVÉ DIVADLO

NA RÁZCESTÍ, Banská

Bystrica (SK)

M. Grifelová

**HMATULÁCI**

Od 15 mesiacov, 45 min.,

3,50 €

**11.15, TOUR, Zemiansky**

**Vrbovok**

WAXWING COMPANY,

Sedlice (CZ)

T. Švehlová

**LOUTKOVIŠTĚ/**

**BÁBKOHRIŠKO**

Od 2 rokov, 90 min., 1,50 €

**15.00, BDNR**

LICHTBENDE, Amsterdam (NL)

M. Raemakers, R. Logister

**TUTU**

Od 6 rokov, 50 min.,

neverbálne, 4,50 €

**17.00, Štátna opera**

DIVADLO LOUTEK

OSTRAVA, Ostrava (CZ)

D. Jirmanová

**DLHÝ, ŠIROKÝ,**

**BYSTROZRÁKÝ**

Od 6 rokov, 70 min., 4,50 €

**NEDEĽA, 7. 10.**

**9.00, BDNR**

ODIVO, Banská Bystrica (SK)

Kolektív

**AERO**

Od 1,5 roka, 30 min., 3,50 €

**11.15, TOUR, Pohronský**

**Bukovec**

DIVADLO VÍTI MARČÍKA,

Drahotěšice (CZ)

V. Marčík

**BAJAJA**

Od 4 rokov, 45 min., 1,50 €

**15.00, Divadlo Štúdio tanca**

COMELSKÉ BÁBKOVÉ

DIVADLO, Gomeř (BY)

Na motívy rozprávky

W. Buscha

**PLÍŠ A PLUM**

Od 6 rokov, 45 min.,

SK titulky, 4,50 €

**17.00, Štátna opera**

CIRK LA PUTYKA, Praha (CZ)

Kolektív

**BATACCHIO**

Od 8 rokov, 80 min., 4,50 €

**20.00, BDNR, Teátrium**

**FESTIVALOVÉ DIALÓGY**

**Stretnutie s divadlami**

**a diskusia o inscenáciách**

**prvej časti festivalu**

Vstup voľný!

**PONDELOK, 8. 10.**

**10.00, ZŠ Slobodného**

**slovenského vysielača**

**Banská Bystrica**

**BRATISLAVSKÉ BÁBKOVÉ**

21. ročník medzinárodného festivalu  
súčasného bábkového divadla pre deti  
a dospelých v Banskej Bystrici a v okolí

[www.bdnr.sk/bab](http://www.bdnr.sk/bab)

DIVADLO, Bratislava (SK)

J. Rázusová

**ADVENTURA HUMANA**

Od 10 rokov, 60 min., 2 €

**10.00, TOUR, Ladomerská**

**Vieska**

DIVADLO VÍTI MARČÍKA,

Drahotěšice (CZ)

V. Marčík

**BAJAJA**

Od 4 rokov, 45 min., 1,50 €

**UTOROK, 9. 10.**

**10.00, TOUR, ZŠ/MŠ**

**Andreja Sládkoviča Hrochoť**

BRATISLAVSKÉ BÁBKOVÉ

DIVADLO, Bratislava (SK)

J. Rázusová

**ADVENTURA HUMANA**

Od 10 rokov, 60 min., 1,50 €

**10.00, TOUR, Hriňová**

GRUPO SOBREVENTO,

Sao Paulo (BR)

M. Sadat

**MOJA ZÁHRADA**

Od 6 mesiacov, 45 min., 1,50 €

**Druhý impulz,**

**pre dospelých**

**PONDELOK, 8. 10.**

**17.00, BDNR**

NOVÉ DIVADLO, Nitra (SK)

A. Franková

**ANNA FRANKOVÁ**

80 min., 7 €/5,50 €

**19.00, Robotnícký dom**

FIGURENTHEATER

WILDE&VOGEL, Lipsko (DE),

GRUPA COINCIDENTIA,

Białystok (PL)

Kolektív

**FÁZA REM FÁZA**

75 min., 7 €/5,50 €

**21.00, Divadlo Štúdio tanca**

DIVADLO CONTINUO,

Malovice (CZ)

Kolektív

**POLUDNIE**

70 min., 7 €/5,50 €

**UTOROK, 9. 10.**

**17.00, Divadlo Štúdio tanca**

**BÁBKOVÉ DIVADLO ŽILINA,**

Žilina (SK)

W. Saroyan

**TRACYHO TIGER**

60 min., 7 €/5,50 €

**19.00, Robotnícký dom**

WAXWING COMPANY,

Sedlice (CZ)

Z. Smolová, P. Gaffney

**BEŠTIÁR**

50 min., 7 €/5,50 €

**21.00, Misijný dom**

LA MUE/TTE, Nancy (FR)

D. Bardot, S. Moreno

**JEDEN V DRUHEM**

50 min., neverbálne,

7 €/5,50 €

**ZÁVER FESTIVALU!**

Zmena programu vyhradená.

PREDPREDAJ VSTUPENIEK  
od 3. 9. 2018

**1** **Bábkové divadlo**  
**na Rázcestí, Skuteckého 14,**  
tel.: 048/ 412 55 13, možnosť  
rezervovať vstupenky  
na vstupenky@bdnr.sk  
alebo na vrátnici divadla  
PO – PIA: 8.00 – 16.00

**2** **Divadelné šapito,**  
**pod Pamätníkom SNP,**  
od 21. 9. do 9. 10. 2018  
v časoch PO – NE:  
10.00 – 15.00 a 16.00 – 18.00

**3** predpredaj  
vstupeniek  
online cez  
[ticket-art.sk](http://ticket-art.sk)



Viac na [www.bdnr.sk/bab](http://www.bdnr.sk/bab)

Bábkarská Bystrica TOUR 2018 sa koná pod záštitou predsedu  
Banskobystrického samosprávneho kraja Ing. Jána Luntera.  
Festival Bábkarská Bystrica TOUR 2018 z verejných zdrojov  
podporil Fond na podporu umenia.

u. fond  
na podporu  
umenia

Zriaďovateľom divadla je  
**BANSKOBYSSTRICKÝ  
SAMOSPRÁVNÝ KRAJ**

MESTO  
BANSKÁ BYSTRICA



 AGROKOMPLEX  
 VYSTAVIMCTVD  
 NITRA