

Ø Gianina Cărbunariu

Ø Mária Stuartová v ŠDKE

Ø Ruské denníky v SND

Ø Mandragora v DJGT Zvolen

Ø Kompletný Shakespeare

v DJP Trnava

Ø Samson a Dalila v ŠDKE

Ø Nová dráma/New drama 2019

Ø Nu Dance Fest 2019

Ø divadlo v Hongkongu

Ø ekológia v scénických

umeniach

jún



kød

konkrétne ø divadle

číslo 6 | ročník 13 | 2019

cena 4 € | 100 Kč

knihy

DIVADELNÉHO

ÚSTAVU

Novinky!



Soňa Šimková

Divadlo prekračuje hranice/

Chéreau – Mnouchkine – Wilson

Kniha je zúročením dlhoročného bádateľského záujmu poprednej slovenskej teatrologičky, vysokoškolskej profesorky Sone Šimkovej o súčasnú francúzsku drámu a divadlo. Na príkladoch troch významných režisérskejších osôb sa usiluje ukázať premeny a rozličné vývojové tendencie modernej divadelnej réžie. Sleduje vývoj vzťahov režisérov k dramatickému textu, vzrastajúci vplyv telesnosti a význam obradnej divadelnosti, ale aj ovplyvňovanie divadelného sveta poznatkami a skúsenosťami z iných kultúr aj iných umeleckých médií. Soňa Šimková sa vo svojej knihe pohybuje na hranici medzi recenzentkou-kritičkou, ktorá mnohé z opisovaných inscenácií osobne videla, a teatrologičkou-historičkou, ktorá sa usiluje svoj osobne zaujatý výklad doplniť všeobecnejšími informáciami dôležitými pre pochopenie francúzskeho divadelného kontextu.

Gianina Cărbunariu

Hry

Zborník rumunskej dramatičky a režisérky obsahuje divadelné hry *Michaela*, *tigrica z nášho mesta*, *Solitarita* a *Work in Progress*. Jej diela charakterizuje hlboký prieskum tém, nech už ide o historickú udalosť, alebo o niektorý z aspektov súčasnej spoločenskej skutočnosti. Dokumenty a rozhovory vyhrabané z hlbín archívov, v ktorých sa delia jednotliví adepti o svoje vlastné zážitky a názory, sú však pre jej tvorbu len východiskom. Ich fragmenty sa v novej štruktúre a koncentrovanejšie objavia v texte či inscenácii. Je to, akoby nám zmenila uhol pohľadu, a preto sa znova musíme zamyslieť nad tým, čo sme si mysleli, že vieme.



Milí čitatelia!

Ako by malo umenie reagovať, aby sme nechodili k moru do Tatier naznačila konferencia Ekologické otázky a environmentálne problémy v divadle a performancii na festivale Nová dráma/New Drama 2019. V júnovom t/h/k to stručne zhrnula teatrologička Lisa Woynarski. Napokon, aj dramatička a režisérka Gianina Cărbunariu, patrónka tohto ročníka festivalu, v projekte *Red Mountain* poukázala na kontroverzie okolo ťažby zlata v rumunských horách. Meniť svet chcú aj filozofi. Starý kontinent aktuálne obieha populárny provokatér a intelektuál. Bernard-Henri Lévy svoj scénický prejav o kritickom stave Európy predniesol aj v Prahe, kde spomenul Dubčeka, Havla, Babiša, Zemana, Trumpa... Naše divadlá sa zatiaľ do klimatickej zmeny a ďalších globálnych katastrof príliš nehrnú, no nie je ani politické sucho. V letnom dvojčíse kØd-u to potvrdzuje nielen súhrn recenzií, ale aj reportáž zo spomínaného festivalu inscenácií súčasnej slovenskej a zahraničnej drámy. Prajeme horúce leto, ale aj občasné prehánky.

obsah

na margo

- 2 Umenie v období kríz
- Oto Hudec
-
- 3 Filozofia ako výskum založený na umení: umelec-filozof
- Arno Böhrer

rozhovor

- 4 Diskusia nemení slová, ale spôsob, akým sa hrajú
- rozhovor s Gianinou Cărbunariu

recenzie

- 12 Nevyrovnaný zápas alebo keď ženy vládnu
- Karol Mišovic
- MÁRIA STUARTOVÁ (ČINOHRA ŠDKE)
-
- 19 Nevyhnutná svedecká výpoveď v SND
- Viera Bartková
- RUSKÉ DENNÍKY (ČINOHRA SND)
-
- 26 Pouličná erudita
- Diana Pavlačková
- MANDRAGORA (DJGT ZVOLEN)
-

- 31 Nenáročná zábava i na účet súčasnosti
- Lucia Galdíková
- KOMPLETNÝ SHAKESPEARE ZHLTNUTÝ ZA 120 MINÚT (DJP TRNAVA)
-

- 35 Poláková sonda do pomútenej mužskej mysle
- Michaela Mojžišová
- SAMSON A DALILA (OPERA ŠDKE)

festivity

- 40 Politika u Dunaje
- Vladimír Mikulka
-
- 48 Nu Dance Fest 2019 – ve znamení mapování
- Barbora Kašparová

extra

- 54 Stratégie spájania
- Gianina Cărbunariu
-
- 57 S2 – parazit spod Rondela

zahraničie

- 62 Naliehavé volanie z Karlsruhe
- Karol Mišovic
-

- 66 Sloboda a (ne)tolerancia v hongkonskom divadle
- Čeung Ping-Kuen
-

- 74 Známy francouzský provokatér vyrazí do boje za záchranu Evropy
- Teraza Pavelková

t/h/k

- 80 Stručný úvod k téme ekológie v scénických umeniach
- Lisa Woynarski

in memoriam

- 84 Za Jaroslavom Blahom
- Michaela Mojžišová

krátko kriticky

- 86 Opuštěný Tabery anebo kdo?
- Jan Doležel
-
- 87 Terapie úžasným zoznamom
- Marek Godovič

knižná recenzia

- 88 Kde bábka/loutka naša?
- Peter Tilajčík

89 knižné tipy

knižná ukážka

- 90 63/64
- Kaja Kowalcuková

z tvorby

- 92 Ako som písala hru Doba plastová
- Michaela Zakuťanská

2x2

- 92 Ako vnímate spojenie divadla s aktuálnymi filozofickými smermi a dosah divadla na filozofiu?

glosa

- 93 Čo limituje slovenských divákov?
- Martina Mašlárová

94 ja a divadlo

Juraj Poliak, Alžbeta Vakulová, Luboš Homola, Kaja Kowalcuková, Michal Noga, Zuzana Fischerová

98 kaleidoskop

99 tipy redakcie

99 v éteri

100 konkrétne p...

Oto Hudec

vizuálny umelec



Umenie v období kríz

Stál som pred ľadovcom v doline Adishi na Kaukaze a okolo mňa hučala voda. Hučala tak, že som sotva počul svoje ukulele. Kým som hral, pomaly, veľmi pomaly sa ľadovec topil, menil na prúd vody, potok a riek. Ak by sme sa pozreli na historické fotografie údolia, zistili by sme, koľko z neho za krátky čas (ten čas môžeme charakterizovať ako obdobie od začiatku priemyselnej revolúcie dodnes) ubudlo.

Krízy zvyknú mať svoj zmysel. Ľudstvo alebo jednotlivec si naplno uvedomia, že už nemožno pokračovať v „business as usual“. Kríza je moment precitnutia. Environmentálna kríza nám naštrbila pocit bezpečia a rozbila modernistickú vieru, že ľudstvo môže pokračovať v priemyselnom a ekonomickom raste pri využívaní čoraz väčšieho množstva prírodných zdrojov. Zobrala pocit, že všetko sa vyrieši samo a budúcnosť máme pod kontrolou. Objavili sme termín „environmentálny žiaľ“ (zaviedla ho Hana Librová), ale aj anglický termín „eco-anxiety“. S nimi sú spojené pocity smútku, prehodenovania, aktivity aj vyhorenia a uvedomenie si drastických zásahov do prírody, ktoré spôsobuje človek. Práve v momentoch kríz, myslím, potrebujeme aj umenie.

Umelci, performer i aktivisti sa rozhodli čeliť klimatickým zmenám rôzne. Hnutia ako Extinction Rebellion realizujú priame akcie na uliciach, ktoré majú často charakter performancie alebo flashmobu. Napríklad, keď skupina osôb nepohnute ležala na verejnom priestranstve, čím symbolizovala vymieranie živočíšnych druhov. Práve v čase, keď píšem tento text, sa v ostravskej galérii Plató organizuje stretnutie umelcov (pod názvom Artikuluj klimatickou spravdnosť), ktorí prostredníctvom umenia performancie, tvorby kostýmov, sôch a iných foriem umenia plánujú podporiť aktivity združenia Limity jsme my. Limity organizujú v Česku každoročný

Klimakemp a bojujú za postupný odklon Českej republiky od používania uhlia na výrobu elektrickej energie.

Iné tvorivé metódy používa americká skupina Yes Men. Napísala falošný list, ktorý v mene investorskej spoločnosti BlackRock (výrazne podporujúcej uhlie a fosílné palivá) poslali jej vlastným zamestnancom. V ňom sa firma zaviazala, že odstúpi od ničenia životného prostredia a prestane využívať neobnoviteľné zdroje energie na svoj profit. Vo svojich akciách však Yes Men využívajú aj maskovanie, netradičné kostýmy – často presvedčivo vystupujú na verejnosti pod falošnou identitou. V Houstone napríklad vytvorili falošnú kampaň spoločnosti Volkswagen. V nej sa prostredníctvom ružového auta modelu Beetle, letákov a sloganov ospravedlnili obyvateľom USA za emisný škandál. Sú však aj umelci, ktorí na tému klimatickej krízy reagujú subtilnou, poetickou tvorbou. Napríklad český performer Martin Zet, ktorý sa počas jedného dňa pokúsil obísť rozsiahlu uhoľnú baňu na severe Čiech, kráčajúc so žiletkou na palici, akoby tým symbolicky vykrajoval povrchovú uhoľnú baňu z okolitého prostredia.

V období kríz potrebujeme umenie, aby prehováralo k divákovi, premýšľalo, otváralo myslenie a cítenie. Je umenie, ktoré burcuje, a umenie, ktoré sa do prírody vracia, čerpá z nej a komunikuje s ňou. Stačí sa vrátiť k performanciám slovenských umelcov zo šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov 20. storočia ako Matej Krén, Rudolf Sikora či Jana Želibská. Je umenie, ktoré zaznamenáva krásu, ale aj umenie, ktoré nastavuje zrkadlo, či šokuje. Také, ktoré umožňuje nanovo prežiť vnútorný pocit, pomenovať ho a odstúpiť od neho. A tiež umenie, ktoré sa pýta, kde stojí človek, kde príroda a či sme dve oddelené entity.

Keď som v doline Adishi dohral, spustilo sa krupobitie... 

Arno Böhler

filozof



Filozofia ako výskum založený na umení: umelec-filozof

Kým od umelcov sa už z podstaty ich profesie tradične čaká, že budú brať do úvahy význam priestoru, v ktorom vystavujú svoje diela a predvádzajú telá, filozofi a vedci sa len zriedka starajú o takéto „vonkajšie“ a „náhodné“ prvky. Zjavne je to preto, že v týchto disciplínach sa predpokladá, že kontext miesta, v ktorom človek prezentuje vedeckú alebo filozofickú myšlienku, nemá nijaký vplyv na jej význam.

Alebo, ako sme to vyjadrili spolu so Susanne Ganzerovou počas debaty v CRASSH (Centrum pre výskum umenia, spoločenských a humanitných vied) na univerzite v Cambridgei: „Všeobecná predstava o myslení, ktorá štandardizuje, ako sa robí veda alebo filozofia v akademickom prostredí všade na svete, zvyčajne nespočíva v myslení elementárnym spôsobom. Aj keď sa človek zaoberá filozofiou tela, nepracuje s vlastným telom, s miestnosťou, v ktorej sa jeho telo nachádza, a s materiálnym usporiadaním vecí, s ktorými sa v miestnosti ocitá. Keď človek rozvíja filozofiu tela, skôr sa zapodieva štúdiami a textami.“

Hoci dnešní vedci a filozofi len zriedka premýšľajú o vzťahu svojich teórií k lokálnym okolnostiam, v rámci ktorých ich prezentujú, v histórii klasickej filozofie nachádzame popredných umelcov-filozofov, ako napríklad Platón a Nietzsche, ktorí, naopak, veľmi citlivo vnímali kontext priestoru, v ktorom sa objavili ich myšlienky a realizovalo sa ich učenie. Zjavne si boli vedomí skutočnosti, že je zásadný rozdiel v tom, kde sa myšlienka vynorí a za akých podmienok a na akých miestach sa tlmočí; na námestí, mimo mesta alebo vnútri mestských hradieb v Aténach, na vrchole hory, o polnoci, za horúceho alebo chladného dňa

atď. Pre umelca-filozofa, ako je Platón, idey zjavne nesídli v transcendentálnom platonickom nebi, ale zjavujú sa v situáciách rozprávania skôr dramatickým než idealistickým („platonickým“) spôsobom.

Keď umelci-filozofi predpokladajú tajný vzťah medzi konfiguráciou konkrétneho súboru okolností a myšlienkami, ktoré sa objavujú, je zjavné, že myslia ako umelci. Pretože, tak ako umelci, sa nezaoberajú len konceptualizáciou všeobecných myšlienok, ale s konkrétnym časopriestorovým usporiadaním hmotných podmienok, ktoré umožňujú, aby ich koncepty vznikali. Umelcov-filozofov by sme preto mohli definovať ako druh filozofov citlivých na skutočnosť, že myšlienky majú imanentný vzťah k presnej telesnej konfigurácii, ktorá umožňuje, aby sa v rámci nej a na jej základe objavili.

Tým, že predvádzajú tento obrat v myslení, v skutočnosti už nie sú „čistými“ filozofmi, aspoň podľa dnešných medzinárodných štandardov, keďže uskutočňujú filozofiu ako výskum založený na umení skôr než len čisto hermeneutický (diskurzívny) typ „sokratckej“ vedy. V tejto súvislosti sa nám Nietzscheho koncept „Künstlerphilosoph-a“ (umelca-filozofa) javí ako mimoriadne plodný pre takéto prístup k filozofii. Nietzsche, sám umelec-filozof, posunul klasický obraz umenia a filozofie smerom, ktorý vyzýva filozofov a umelcov, aby prekročili svoje disciplíny, aby nanovo pretvorili ich tradičné obrazy; a aby zároveň nerobili z umenia a filozofie jedno a to isté. Naopak, podľa Nietzscheho sa na základe ich diferencovanej kombinácie zrodí niečo, čo dá obom disciplínam moc prekonať ich minulosť a odtrhnúť sa od nej v záujme nových a nadchádzajúcich filozofií a umení. 

Ján Šimko (teatrológ)
preklad Ivan Lacko

GIANINA CĂRBUNARIU

Diskusia nemení slová, ale spôsob, akým sa hrajú

Rumunská dramatická a režisérka Gianina Cărbunariu sa etablovala na európskej úrovni vd'aka práci s autentickým materiálom a vd'aka témam, ktorými sa zaoberá. Po spolupráci s Medzinárodným festivalom Divadelná Nitra sa stala patrónkou festivalu Nová dráma/New Drama 2019. V bulletine festivalu aj počas masterclass už svoju tvorivú metódu opísala. Čo sú základné impulzy pre toto jej hľadanie odlišných princípov, aký je jej názor na divácku reflexiu a zmysel divadla v spoločnosti?

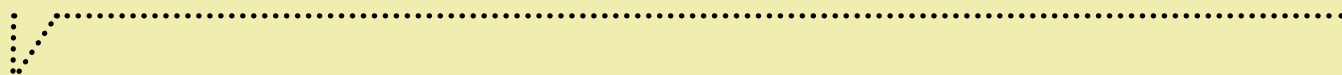


foto J. Čajko

Ako sa vyvíjala vaša poetika od hier *Stop the Tempo* a *Kebab*, ktoré vyšli a boli inscenované na Slovensku, po tie tituly, ktoré práve vychádzajú v najnovšom výbere Divadelného ústavu?

Viaceré témy a spôsoby uvažovania o divadle boli prítomné už v mojich začiatkoch, v hrách *Stop the Tempo* a *mady-baby.edu*. Bolo to však všetko veľmi intuitívne, príliš som na to pri písaní alebo pri inscenovaní nemyslela. Aspoň nie v tom zmysle, že by som chcela svoje diela posúvať nejakým konkrétnym smerom. Inscenácia hry *Stop the Tempo* bola prvou, ktorú som urobila ako študentka štvrtého ročníka réžie v Bukurešti. *mady-baby.edu* som spravila, keď som bola piatačka. V hre *Stop the Tempo* sú použité občianske preukazy hercov, ktorí v nej hrajú. A s preukazmi hercov sa do hry dostali aj ich malé príbehy. Už tam som použila útržky textov z reality, akési ready-made texty, ktoré som potom často používala v neskorších dielach ako kontrast alebo doplnok fiktívneho príbehu. Táto komplementarita ma zaujímala od začiatku.

Takže dramatický text postupne ustupoval dokumentárnemu materiálu?

Prvým impulzom na napísanie hry *mady-baby.edu* bol článok v novinách, ku ktorému som sa dostala na rezidenčnom pobyte pre dramatikov v Írsku. Dočítala som sa v ňom o udalosti, ktorá sa stala v miestnej rumunskej komunite, a potom som sa stretla s Rumunmi, ktorí v Írsku žili a pracovali. Časom sa mi podarilo vyvinúť metódu, ako pracovať s rozhovormi a nájdeným materiálom. Extrémnymi prípadmi mojej divadelnej práce boli inscenácie *X milimetrov* z *Y kilometrov* a *Typografia majuskula* (Inscenované archívy), ktorej spoluproducentom bol Medzinárodný festival Divadelná Nitra. V oboch som použila výhradne materiál z archívov tajnej polície Securitate. Obe diela mali, pochopiteľne, aj svoju dramaturgiu, pretože dramaturgiou je už samotný spôsob, ktorým zoradujem materiál. Sama som však nenapísala ani slovo textu.

Čo sa zmenilo, keď ste sa posunuli k nájdeným dokumentom či textovým ready-madeom, ako ste ich nazvali?

V prvom rade sa zmenil môj vzťah ku spolupracovníkom. Je iné prísť na skúšku s hotovým scenárom alebo hotovými scénami a iné začínať iba s nejakým nápadom či spisom z archívu. Druhý prístup je oveľa zaujímavejší, zároveň však robí kolektív zraniteľnejším, a to počas celého procesu tvorby. Takto vytvorené hry sú takmer neprenosné, iným režisérom sa môžu režírovať ťažko.

Kedy presne došlo k tomuto posunu? Čo bolo motiváciou začať používať materiál, ktorý ste spomínali?

Ten zlom, keď som si uvedomila, že nemôžem zadať napísanie scenára niekomu inému, prišiel asi s produkciou *20/20*. Vychádzala z obšrného výskumu o konfliktoch v meste Târgu Mureș v rumunskej Transylvánii. V deväťdesiatych rokoch tam došlo k pouličným potýčkam medzi etnickými Maďarmi a Rumunmi. Vycestovali sme tam presne dvadsať rokov po udalostiach a v meste a jeho okolí sme urobili celú sériu interview. V našej skupine boli herci z maďarskej národnostnej menšiny aj Rumuni. Príbehy, ktoré sme dali na javisko, sa ľuďí v tíme dotýkali. V istej chvíli začali hovoriť o ich vlastnej skúsenosti z obdobia konfliktu, keď boli ešte deti či tínedžeri. Dalo by sa to urobiť aj tak, že herec odohrá text zo scenára, ktorý by som mu dopredu dala, ale je veľmi ťažké dosiahnuť takúto mieru autenticity. Viacerí ľudia ma neskôr žiadali o preklad tejto hry. Dá sa preložiť a čítať ako scenár alebo ako stopa istej skúsenosti. Ale nemyslím si, že *20/20* by tak dobre fungovalo v inej produkcii, v réžii niekoho iného a s inými hercami.

Trvá vám dlho, kým si vyberiete tému? Uvažujete aj nad kontextom, do ktorého zvolená téma zapadne?

Nerobím veľa produkcií – maximálne dve ročne. A kontext je vždy veľmi dôležitý. Trvá dosť dlho, kým urobím výskum a nájdem vhodný spôsob, ako pristupovať k materiálu. Zaujímam sa o veľa vecí a tém, to však

neznamená, že všetko, čím sa zaoberám, sa potom dostane na javisko. Na inscenácii začnem pracovať, až keď počas výskumu objavím niečo divadelne nové a zaujímavé.

Inscenácie ako 20/20 ste vytvorili s malým nezávislým súborom, ale *Sold out* alebo *Typografia majuskula* boli realizované v produkcii, resp. koprodukcii s regionálnymi alebo štátnymi divadlami, teda v rámci väčších inštitúcií. V čom je rozdiel pri práci v týchto dvoch úplne odlišných prostrediach?

Stále pracujem ako režisérka na voľnej nohe. Začínala som vo veľmi obmedzených podmienkach. *Stop the Tempo*

sme urobili s troma reflektormi a ako kostýmy sme použili šaty samotných hercov. Na tom, koľko peňazí sa investuje do konkrétnej produkcie, mi nezáleží. Nemyslím si, že kultúra nepotrebuje peniaze, no neakceptujem výhovorku, že s malým rozpočtom neviete urobiť divadelnú inscenáciu. V divadle musíte vedieť robiť veci hneď. Mimochodom, 20/20 sme urobili bez peňazí na scénu. Všetky prostriedky sme minuli na honoráre pre zapojených umelcov, pretože som presvedčená, že v prvom rade treba zaplatiť ľudí. Vždy rada hľadám silný koncept, ktorý bude fungovať aj bez peňazí. Napríklad v tomto prípade sme divákov

STOP THE TEMPO (Malá scéna VŠMU)
foto archív Divadelného ústavu Bratislava



posadili nad herný priestor, pretože množstvo ľudí, hlavne cudzincov, vtedy sledovalo prebiehajúce udalosti z okien bytoviek a hotelov. Chceli sme zrekonštruovať rovnaký uhol pohľadu. Ale pracovala som aj s inštitúciami, ktoré nám dali k dispozícii veľmi štedré rozpočty, napríklad Münchner Kammerspiele alebo Teatro Nacional v Madride či Festival d'Avignon. Keď tvorím, snažím sa popustiť uzdu fantázii. Spolu so scénografmi si vždy povieme: vytvorme niečo bez toho, aby sme museli myslieť na peniaze. A potom hľadáme riešenia, ako vymyslieť najvhodnejšiu koncepciu. Keď máme peniaze, ide to možno ľahšie, a keď ich nemáme, musíme byť kreatívni. Trochu mi prekážajú všetky tie opulentné a predražené produkcie, ktoré sú o ničom, no tvária sa, že je to inak. Žijeme v „spoločnosti spektaklu“, zameranej na okázalosť. Zvädza to mnohých divákov aj kritikov,

SOLD OUT (Münchner Kammerspiele)
foto archív divadla

takže keď vidia ohňostroj scénických efektov, na obsah sa sústredia minimálne. Mali by sme si na to dať pozor.

Kontext, to sú aj diváci. Je pre vás dôležité byť s nimi v kontakte?

Pri inscenácii 20/20 sme do predstavení zahrnuli aj diskusie s divákmi. Medzi samotným predstavením a diskusiou nebola ani prestávka. Odvtedy robím diskusie s divákmi vždy. Pre mňa je dôležité vedieť, ako sa ľudia k predstaveniu postavia. S rôznymi typmi publika si postupne budujem vzťah aj vďaka tomu, že som pracovala na rôznych miestach. Napríklad, keď pracujem v inštitúciách v Rumunsku, aj v štátnych divadlách trvám na diskusii. Myslím si, že mi to istým spôsobom

zabezpečilo kontinuitu práce, pretože teraz oveľa lepšie chápem kontexty, v ktorých sa pohybujem. Potrebujem poznať divákov, ktorým sa svojím dielom prihovám.

Ako sa poznanie divákov prejavuje?

Keď som prvýkrát robila v Sibiu, snažila som sa tých ľudí pochopiť – podarilo sa mi to vďaka rozhovorom, ktoré herci robili s obyvateľmi mesta. Niektoré z nich pre samotnú inscenáciu vôbec neboli zaujímavé. Išlo mi hlavne o analýzu publika. To však neznamená, že som chcela splniť jeho očakávania. Po *Solitarite*, čo bola moja prvá inscenácia v Sibiu, som miestnych divákov už poznala a vedela som

WORK IN PROGRESS (Teatro delle Passioni di Modena)
foto L. del Pia



ako na nich. *Do You Speak Silence?* (*Hovoríte mlčaním?*) sa zaoberá lacnou pracovnou silou – Rumunmi v Nemecku. Výskum som robila v Nemecku aj v Sibiu. Inscenáciu v Sibiu veľmi dobre prijali aj alebo práve tí diváci, ktorí by za normálnych okolností do divadla ani nešli.

Inštitucionálna podpora prináša aj ochranu najmä v prípadoch, keď pracujete s citlivým materiálom – ako pri projekte *Typografia majuskula*. Ako nezávislý tím by ste v takomto prípade boli určite zraniteľnejší.

Ja si myslím presný opak. Keď som robila nezávislé projekty financované z rozličných grantov, peňazí bolo veľmi málo. Na prípravu inscenácií to však vplyv nemalo a ja som mala nad projektom väčšiu kontrolu. Zažila som situácie, keď



štátne divadlá nechceli dielo zaradiť do repertoáru, resp. keď ho z ponuky úplne vyradili. Na druhej strane je pravda, že štátne divadlá vás viac zviditeľnia. Napríklad hru *Typografia majuskula* hráme aj po siedmich rokoch a ľudia na predstavenia stále chodia, dokonca býva vypredané.

Ako ste vyberali texty do knihy, ktorá práve vyšla v Divadelnom ústave?

Chcela som do výberu zaradiť také hry, ktoré vznikli počas ostatných desiatich rokov. A tak som sa rozhodla pre hru *Michaela, tigrica z nášho mesta*, ktorú som napísala v roku 2011. Bola to moja prvá hra v žánri „mockumentary“. V Európe už vzniklo viacero jej scénických čítaní a inscenácií. Výskum som robila v Sibiu, kde som si prečítala článok o tigrovi, ktorý ušiel z tamojšej zoo. To však bola

OAMENI OBIŠNUIȚI (Teatrul Național Radu Stanca Sibiu)
foto A. Bulboaca

iba zámienka, aby som sa mohla priblížiť meštiakom a študovať konzervativizmus, ktorý som vtedy cítila nielen v Rumunsku. A tak vznikla hra o uzavretej komunite, ktorá je veľmi odmeraná voči inakosti. V Štokholme ju uviedli v čase, keď sa začala riešiť otázka imigrácie zo Sýrie a ďalších krajín na východe. V druhej hre *Solitarita* je päť rôznych scén, ktoré zobrazujú nedostatok spolupatričnosti medzi ľuďmi, ako aj nemožnosť porozumieť druhým. Jednotlivé scény sú písané rôznymi technikami od tradičných dialógov až po performatívne texty. Posledná z troch hier v kolekcii *Work in Progress* je asi najťažšia na preklad. Veľmi som rozmyšľala, či ju do knihy zaradiť. Ide o scenár produkcie, ktorú som robila

minulý rok v Taliansku. Vychádza asi zo stovky interview s tímom šesťnástich talianskych hercov, s ktorými som spolupracovala v Modene. Témou boli radikálne zmeny pracovných podmienok v Taliansku za ostatných desať až pätnásť rokov. Keď sme hru išli inscenovať, rozhodli sme sa pristúpiť k tomu s istým odstupom, pretože išlo o veľmi surový materiál – občas bolo hrozné počúvať ľudí, ako hovoria o svojich životoch a predstavách o budúcnosti.

Hovorili sme o témach a textoch. Ako si predstavujete ideálnych hercov, teda takých, ktorí všetky tieto témy odkomunikujú divákovi?

Keď som mala vlastný súbor, bolo to jednoduché. Spoznali sme sa ešte ako študenti. Ale v istej chvíli sa naše cesty rozdelili. Keď prídem robiť inscenáciu do nejakého divadla, musím pracovať s hercami, ktorí sú tam zamestnaní. Výzvou sa pre mňa stalo zostaviť skupinu tak, aby fungovala ako tím pre celé obdobie, počas ktorého sa bude inscenácia reprízovať. V zahraničí musím robiť kastingy, pretože tamojších hercov dobre nepoznám. Kastingy nemám rada. Potrebujem herca vidieť na javisku a rozprávať sa s ním. Je bežné, že herci vám na kastingu povedia iba to, čo chcete počuť, pretože si vás predtým vygooglili. Mám rada tých, ktorí si vážia svoje povolanie v tom zmysle, že vedia, že nejde iba o techniku, ale hlavne o chápanie sveta a schopnosť všímať si, čo sa deje okolo nás. Pretože bez ohľadu na to, aké kvalitné máte vzdelanie alebo techniku, neznamená to nič, ak ich neprepojíte so svetom. Keď idem do divadla, chcem pracovať s hercami, ktorých môj projekt zaujíma. Ak ich nezaujíma, môžu to byť akokoľvek dobrí herci, nebudem ich nasilu nútiť do spolupráce.

Ako vyzerá vaša práca na inscenácii od námetu až po premiéru?

Vždy to závisí od konkrétneho projektu. Niekedy strávim najviac času v archívoch ako v prípade inscenácie *Typografia majuskula*. Vtedy som robila výskum sama. Potom som vzala zozbieraný materiál a prišla na skúšky, kde sme sa o témach z archívnych zdrojov rozprávali asi tri týždne. To bolo pre hercov neobvyklé, pretože ak máte na prípravu



20/20 (Yorick Studio, dramAcum)
foto M. Drăghici

inscenácie mesiac a pol a vy sa z toho tri týždne iba rozprávate, tak to na nich vyvinie istý tlak. Popri čítaní materiálov som pracovala so scénografom. Ale koncepciu som mala už v hlave, pretože ju vždy tvorím pred skúšaním. A približne v tom istom čase sa rozhodujeme aj o priestore. Keď skúšam, potrebujem mať predstavu o priestore, v ktorom budeme hrať, a takisto koncept celej inscenácie. Samotný scenár sa dotvára počas skúšok. Niekedy scény prepisujem aj niekoľko dní pred premiérou, čo je pre hercov ťažké. Preto robím s tými, ktorí sú pripravení takto pracovať. Aj po premiére občas robím zmeny. Napríklad hra *20/20* mala pôvodne dve hodiny a 40 minút, no potom som si uvedomila, že v nej boli veci navyše. A tak som ju skrátila asi o 40 minút. Ale až po nejakom čase, po dvoch, troch mesiacoch. Až s takým odstupom som pochopila, že to musím urobiť.

Ovplyvňujú život inscenácií aj spomínané diskusie s divákmi?

Áno, presne to sa stalo pri *20/20*. Robili sme diskusie po každom predstavení a keď sa s nami diváci podelili o osobné zážitky z konfliktov v deväťdesiatych rokoch, zmenili sme takmer každú scénu. Nie text, ale spôsob, akým sa tie scény hrali. Do všetkého sa dostali nuansy – do intenzity i dôrazu jednotlivých scén.

Čo môže divadlo znamenať pre spoločnosť – čo je podľa vás jeho úlohou?

Z kritika systému som sa zmenila na niekoho, kto je vlastne v priamom centre systému – momentálne pracujem ako riaditeľka divadla Tineretului v malom meste Piatra Neamț. O to miesto som sa uchádzala s programom, ktorý sa volal Priestor na tvorbu a tvorivosť. Myslím si, že divadlo môže byť impulzom, aby sa ľudia schádzali a spolupracovali v akomsi laboratóriu, ktoré slúži spoločnosti. Možno to znie prehnane, ale počas jediného roka som si uvedomila, čo všetko sa dá dosiahnuť, najmä v menších komunitách. Keď je človek úprimný, nepotrebuje pri práci s divákmi nijaké komplikované nástroje, stačí otvoriť dvere a ukázať, že chceme komunikovať. Naše mesto nemá univerzitu a divadlo je preto najdôležitejšou kultúrnou inštitúciou. Divadlo musí zmeniť



TYPOGRAFIA MAJUSKULA (dramAcum, Divadlo Odeon)
foto O. Tibăr

svoje zameranie. V čase falošných správ a alternatívnych faktov sa musíme sústrediť na svoje najbližšie okolie. Nepotrebujeme veľké javiská, ale malý kontext, v rámci ktorého sa dokážeme stretávať s ľuďmi, rozprávať sa a rozmýšľať. Takisto by sme mali motivovať nových divákov, aby prišli do divadla, najmä tých, ktorí si myslia, že divadlo je elitárske. Divadlo musí zmeniť spôsob, akým sa prezentuje publiku, a nájsť prepojenia s divákmi. To momentálne považujem za najväčšiu výzvu. 📌

Gianina Cărbunariu

Rumunská režisérka a dramatička, vyštudovala francúzsku a rumunskú literatúru a neskôr aj réžiu na divadelnej a filmovej fakulte v Bukurešti. Na nezávislej rumunskej scéne pôsobí od roku 2004 v rámci rôznych umeleckých skupín ako dramAcum, Piese refractare a iných. Ako režisérka spolupracuje so štátnymi divadlami Teatrul Național Radu Stanca v Sibiu, Teatrul Odeon v Bukurešti, s Royal Court Theatre v Londýne či Schaubühne v Berlíne. Napísala viac ako desiatku hier či scenárov. Pri tvorbe textov vychádza z vlastných výskumov v teréne, interview či archívnych materiálov. Jej inscenácie hostovali na medzinárodných divadelných festivaloch (Festival d'Avignon, Wiener Festwochen, LIFT Londýn). V súčasnosti pôsobí aj ako riaditeľka divadla pre mládež Teatrul Tineretului a kurátorka divadelného festivalu v Piatre Neamț.

Karol Mišovic
teatrológ

Nevyrovnaný zápas alebo keď ženy vládnu

Hry Friedricha Schillera nepatria medzi pravidelných hostí súčasných repertoárov slovenských divadiel. Kombinácia autorovej historickej hry *Mária Stuartová*, slovinského režiséra Diega de Breu a činohry Štátneho divadla Košice o to viac vyvolala očakávania. Tieto tri veľmi svojbytné priamky však nenašli vždy spoločný priesečník.

Diego de Brea je v našom divadelnom kontexte už dobre známy. Jeho činoherné a operné inscenácie v Slovenskom národnom divadle sprevádzali značne kritické diskusie, hoci jeho umeleckým činom nemožno odoprieť pozoruhodné výsledky, napríklad na naše pomery nekonvenčný prístup k dramatickej látke a predovšetkým nachádzanie nových tvorivých možností u protagonistov súboru. Pozorné čítanie v podprahových podtextoch postáv a emócie gradované do extrémnych stavov, cez ktoré postupne odhaľoval marazmus ľudského individua či animozitu celej spoločenskej triedy, boli základným motívom jeho *Coriolana* (2011), *Malomeštiakovej svadby* (2013) i *Rivers of Babylon* (2016). Kým v posledných dvoch menovaných inscenáciách sa mu podarilo vytvoriť konzistentnú atmosféru, tvarovať postavy pomocou dovtedy neodkrytých hereckých polôh a zároveň jasne artikulovať myšlienku, *Coriolana* príliš ochudobnil o vnútorný rozmer pôvodiny. S vidinou vyhranenej režijnej koncepcie totiž ohlodal Shakespearov text až na kosť, čím sa stratila

Friedrich Schiller
MÁRIA STUARTOVÁ

ideová obsažnosť diela, ktorú však rovnocenne nenahradila režijná pútavosť. A k podobnému prípadu došlo aj pri inscenácii Schillerovej drámy shakespearovských rozmerov *Mária Stuartová*. Neskorú Schillerovu tragédiu z obdobia, keď sa autorovi úspešne darilo sklbiť boj romantického individualistu voči dominujúcemu politickému mechanizmu s realistickým pôdorysom príbehu vychádzajúceho z historického zázemia, režisér s dramaturgičkou Miriam Kičiňovou radikálne upravili. Text zbavili prebytočného pátosu, zredukovali zaťažujúcu spleť dejinných kontextov a priviedli na javisko len postavy zásadne zasahujúce do privátneho či politického osudu dvoch rovnocenných rivaliek – Márie Stuartovej a Alžbety Anglickej. Sústredili sa na témy boja osobnej a politickej slobody, postavenia feminity v mužskom svete a ľudského citu, ktorý je proti svojej vôli vohnaný do zlomových situácií. Východiskovým témam tak podrobili kompozičnú štruktúru hry a z päťdejsťvovej drámy ostal doslova zlomok pôvodného textu. De Breova réžia totiž podobne ako pri jeho predošlých slovenských inscenáciách s publikom nekomunikuje výhrade len cez slová autora, ale skôr cez mnohoznačnú prácu s neverbalitou. Pozorne vizuálne rozostavené a myšlienkovy rozvrstvené mizanscény v štylizovanom hereckom prejave konkretizujú či cez metaforické konanie definujú režijnú interpretáciu. Tá je jasná už z úvodu inscenácie (v širšom pohľade však formou pripomína už nejedno režisérovo dielo). Odhalené javisko je v pološere, postupne

„De Breova réžia podobne ako pri jeho predošlých slovenských inscenáciách s publikom nekomunikuje výhrade len cez slová autora, ale skôr cez mnohoznačnú prácu s neverbalitou.“

MÁRIA STUARTOVÁ
— A. Palko,
J. Zetyák, P. Čižmár,
A. Ďuránová, J. Kuka,
M. Stolár, S. Pitoňák
foto J. Štovka

zahmlievané a herci v tichu prichádzajú na scénu. Na plachtu v zadnom pláne sa premietajú svetlé obdĺžniky, pri ich zmene počuť cvakot kovových dverí, zrazu sa v osvetlenom priestore zjaví zúbožená Mária Stuartová. Z vizuálno-akustického náznaku je zrejmé, že sa ocitáme na väzenskom výsluchu. Blízko nej sedí v tmavých šatách odetá Alžbeta, akoby už predčasne smútila za príbuznou i konkurentkou v jednej osobe, a pozorne sleduje (alebo si spätne premieta?) tragický príbeh, v ktorom zohrala úlohu

spolupáchateľky. Hneď, ako sa Mária rozhodne priblížiť k hľadisku, pomalými, no dominantnými krokmi sa k nej z rôznych strán približuje šestica mužov. Keď sa chce Mária dostať z tesného zovretia sexteta a rozbehnúť sa na proscénium k mikrofónom, aby tam vykričala svoju žalobu, vždy ju rýchlo zadržia. Keď už má svoj cieľ takmer na dosah, násilne ju zrazia k zemi a ona stačí len vykriknúť meno svojej sokyne a budúcej vrahyne zároveň. Je teda väzenkyňou nielen anglickej



kráľovnej, ale i sveta mužov. Márii jej strážca Paulet dokonca nedovolí ani takú samozrejmosť – napiť sa dôstojne ako človek. Dva razy jej hodí kanister vody a keď jej ho na tretíkrát predsa len podá, tak iba na to, aby mu ho podržala počas toho, ako on zatvára uzáver. A keď jej nakoniec prinesú pohár, odmietne sa z neho napiť, lebo sa bojí, že je od Alžbety a mohol by v ňom byť jed.

No obeťou tu nie je len Mária, ale i jej sokyňa. Rovnako je obklopená výhradne primitívnymi mužmi. Ani jej autoritatívny tón reči nič nemení na tom, že jej vizuálna krehkosť je v ostrom protiklade s touto testosterónovou masou. De Breova réžia sa teda sústreďuje na motív konfliktu dvoch inteligentných žien, ktoré musia o moc bojovať vo svete obmedzených mužov, a teda prijať ich pravidlá hry. Režijno-dramaturgická interpretácia je v základnej rovine jasná: konflikt princípov slobody a konvencie, mužsko-ženskej polarity a vzájomnej manipulácie i konflikt politicko-súkromnej sféry.

Lenže problém spočíva nie vo formálnej konštrukcii inscenácie, ale v jej obsahovom naplnení.

Režisér s dramaturgickou text výrazne upravovali. Inscenácia sa končí tretím dejstvom, po osudnej osobnej konfrontácii dvoch súperiek nasleduje len skrátaný Máriin monológ lúčenia sa s poddanými z piateho dejstva a na záver inscenácie ostáva už len spomalené Alžbetino operné gesto podfarbené áriou *Casta Diva* v podaní Marie Callasovej. Pre zvolenú režijnú koncepciu naozaj nebolo treba povedať viac. Lenže, ako sa ukázalo, košícký herecký ansámbel nebol na radikálne režijné vedenie pripravený. De Brea už od začiatku inscenácie graduje herecké výkony do krajných emócií, v ktorých sa mužskí členovia ansámbľu necítia komfortne. Ťažko hľadajú presvedčivosť v štylizovaných polohách, nehovoriac o tom, že na oboch premiérach sme boli svedkami absolútne dezolátnej rečovej kultúry, keď sa v ich ústach strácala nielen melodika verša, obsahová

„
... ako sa
ukázalo,
košícký herecký
ansámbel nebol
na radikálne
režijné vedenie
pripravený.
“



MÁRIA STUARTOVÁ
— S. Pitoňák, T. Poláková,
P. Čižmár
foto J. Štovka



MÁRIA STUARTOVÁ
— A. Ďuránová,
A. Palko
foto J. Štovka

suma replík, ale i základná zrozumiteľnosť.

Pri úprave textu režisér navyše postavy obral aj o ich vnútorné polemiky a bohatý citový zástoj. Na javisko preniesol len základnú tému rol a to, čo ostalo škrtnuté, mali predstavitelia herecky stvárniť. A to je základný problém inscenácie. Herecký štýl mužskej časti obsadenia sa tu nestretol s excentrickou divadelnou optikou slovinského tvorcu. Preto herci svoje úlohy spaušalizovali len na vonkajškový efekt bez prieniku do introspektívneho rozporu postáv. Prístup k hereckému komponentu v tomto prípade bol až priamym kontrastom k prvej tohtosezónnej premiére v košíckom divadle. Stroupežnického veselohru *Naši furianti* inscenoval Lubomír Vajdička v jednoliatej atmosfére založenej na herectve informatívneho tónu a bez výraznejších interpretačných impulzov. De Breova réžia od súboru, naopak, vyžadovala koncentrovanú vnútornú tenziu, vysokú fyzickú kondíciu a sústredenie sa nielen na slovo, ale i mentálny obsah tak daného výstupu, ako i celku. A práve nedostatočné vniknutie do týchto dimenzií spôsobuje, že herci často pôsobia na javisku ako mechanické bábky bez jasnejšej motivácie konania a skonkrétňenia vlastnej identity v príbehu.

Na scéne sa tak pohybuje skupina mužov v dlhých kožených kabátoch a bielych tielkach, no len ťažko definovať, kto je kto, aký je ich vzájomný vzťah a kto hrá akú úlohu v príbehu dvoch kráľovien. Nenastáva citel'ný a z výkonov čitateľný vnútorný konflikt, ktorý u Schillera pulzuje Mortimerom, Pauletom, barónom z Burleighu či grófom z Leicestru. Vidíme len tematické úlomky postáv, ktoré herci tlmočia vo fyzicky vyčerpávajúcich etudách či doslova prepíatej deklamácii, pričom chýba ukotvenie podstaty ich výskytu na javisku a najmä sprostredkovanie obsahu postáv.

Režisér pravdepodobne aj chcel dosiahnuť dojem jednotnej (až anonymnej) mužskej masy, ktorá sa stáva utláčateľom života dvoch senzitívnych žien, i keď práve ony by mali byť tými silnejšími. Teda podľa sociálneho statusu, nie reálneho chodu spoločnosti. Lenže tento podstatný motív inscenácie funguje len po jej vizuálnej, t. j. formálnej stránke. Napríklad pre dvoch mladých mužov (Jakub Kuka a Martin Stolár), ktorí v inscenácii manipulujú najmä s rekvizitami, sa jednou z nich stáva aj samotná Mária. Paralyzujú jej pohyb, jej lodičky sú pre nich len predmetom na odkopnutie. Pôsobivo vyznieva aj mizanscéna, v ktorej ju držia v zovretí spolu s rugbyovou loptou. Jeden vyhodí loptu vysoko do vzduchu a kým tá spadne na zem, druhý odsotí a okamžite pritiahne Máriu k sebe. Mária je pre poddaných anglickej kráľovnej len jeden z množstva predmetov na hranie. Táto a mnohé iné metafory zdoslovňujú východiskové témy interpretácie a vyvažujú režisérom vynechaný text. V inscenácii vyvstáva otázka, či bolo potrebné uvádzať Schillerovu drámu. Ak sa inscenátori rozhodli naštudovať príbeh o konflikte kráľovien Márie a Alžbety, mali k dispozícii aj množstvo iných hier či historických prameňov. Zo Schillerovho textu sa totiž na javisko nedostalo veľa. Namiesto vzťahov tu vidíme len stav. Namiesto homogénne scelených mizanscén skôr



osihotené akcie. Namiesto bohatých charakterových štúdií len tézy. Ide teda skôr o inscenáciu na motívy autora, nie o inscenáciu jeho hry.

Ak mužská časť obsadenia dokázala stvárniť postavy iba v jednej tónine, tak predstaviteľky Márie Stuartovej a Alžbety Anglickej vedeli pestro rozvinúť roly aj o mnohé dimenzie, ktoré v inscenovanej úprave textu chýbali. Tatiane Polákovej a Alene Ďuránovej sa podarilo konzistentne stvárniť obsažnosť postáv, ktorá ostala ich kolegom ukrytá (možno až na výnimku Juraja Zetyáka, ktorý racionálneho Talbota tvaroval s dôrazom na silu vysloveného argumentu). Účinne prenikli

do podstaty režijnej optiky, a preto ich výkony vyznievali v inscenácii najucelenejším dojmom.

Mária Tatiany Polákovej je síce ponížovaná a viditeľne týranou obeťou, napriek tomu si zachováva svoju hrdosť a žiada o možnosť obhajoby. Ak má herečka inokedy problém rozohrať sa, tak v tejto inscenácii jej pomohol príchod na javisko už vo vysokej emočnej polohe. Od začiatku v replikách nastavuje konkrétny podtext, ostrým až útočným tónom plasticky formuluje myšlienku, vehementnou dikciou doslova vyplúva slová, ktorými len dokazuje svoj vládarsky pôvod. Ten síce nemôžeme na jej zúboženom zjave momentálne

MÁRIA STUARTOVÁ
— J. Kuka, P. Čižmár,
T. Poláková, M. Stolár,
A. Palko
foto J. Štovka

„
Vyznenie
hudobnej
zložky sa stáva
synonymom
vyznenia celej
inscenácie.
“

vidieť, ale v jej obsahovom prejave je jasne prítomný. Ak o nej barón z Burleighu povie: „Je samý vzdor, aj pri poprave bude vzdorovať,“ tak je to pravda. Polákovej Mária je panovníčkou v každej situácii. Nikdy nad svojimi slovami nezaváha. Síce pri tej najočividnejšej šikane či ponížení do jej intonácie v spodnom pláne prenikne aj plačlivý tón, ale ten je skutočne len podmazom v jej neprestajne dávkovaných výbušných hlasových vibráciách. Na povrchu sa totiž stále snaží poukazovať na svoj majestát. Keď na Alžbetinu adresu vysloví vetu: „Zavraždiť ma môže,“ po značnej dramatickej pauze doloží, „... ale súdiť nie,“ tak to herečka oznámi chladnokrvne, s absolútnym presvedčením o svojej pravde. V týchto slovách je totiž ukrytý nielen kľúčový interpretačný moment Máriinej postavy, ale i Polákovej hereckého stvárnenia.

Alena Ďuránová je Polákovej rovnocennou javiskovou partnerkou. Posledné dni Márie Stuartovej vlastne inscenuje ona. Je neviditeľnou pozorovateľkou, pravdepodobne až režisérkou tohto príbehu. Keď vychádza zo zahmlenej anonymity zadného plánu javiska, tak k proscéniu kráča pomaly a ťažko. Odhodláva sa na veľký

MÁRIA STUARTOVÁ
— T. Poláková,
A. Ďuránová
foto J. Štovka

vnútorný boj. Poddaným od začiatku chrlí rozkazy diktátorsky zvýšeným hlasom, no v skutočnosti týmto krikom len zakrýva svoju ľudskú slabosť a ženskú citlivosť. Pri komunikácii s nimi nepozná molové stupnice (jedine v scéne s milovaným grófom z Leicesteru), akoby sa bála, že mužský svet, ktorý ju obkolesuje, by ju nerešpektoval, keby sa k nemu nesprávala ako krotiteľka divej zveri. Na rozdiel od emočne prudkej Polákovej Márie, Ďuránová ako Alžbeta sa štylizuje až do monolitného postoja, keď má ruky pokrčené v lakťoch, len v nevyhnutných momentoch zapojí mimiku, no prudké pohľady prezrádzajú jej neustále sa zvyšujúcu vnútornú intenzitu. Ako vládkyňa predsa pred poddanými nemôže ukázať slabosť, ktorá nekorešponduje s jej politickým postavením. Vrcholom jej i Polákovej hereckých kreácií je ich vzájomné stretnutie. Stoja vedľa seba a oboma lomcuje triaška od nervozity z konfrontácie, na ktorú tak dlho čakali. No Alžbeta odmieta poľaviť, zachováva si svoju umelo pestovanú nadradenosť a na sokyňu nemíňa pohľady, pozerá sa sústredne pred seba, iba na herečkinom postupne sa zvyšujúcom hrudnom pulze vidíme, ako pozorne vníma oponentkine slová. No ponecháva si masku neprístupnosti. Naopak Polákovej Mária na ňu živelne mieri svoju obžalobu, dobre vie, že sú to jej posledné slová a chce ich povedať práve jej. Priamo a kruto, tak ako hovorí o príbehu týchto dvoch žien de Breova inscenácia.

Inscenácia je založená predovšetkým na vysoko štylizovanom režijnom a výtvarnom princípe, z podstaty textu vyplývajúcich nápadov (i keď moment po replike: „Moje srdce odnesť do Francúzska,“ počas ktorého Mária vyberie z grófovho kabáta umelé srdce a roztlačí mu ho na hrudi, pôsobí skutočne triviálne), ale i na svojbytnnej akustickej stránke. Mnohé scény sú situované do absolútneho ticha, koncentrované na zvuky pochádzajúce výhradne z hereckých akcií. Zvuky škrabotu pera, búchania dverí, znásobenia





krokov vyvolávajú zámerný pocit úzkosti a desu. Polemicky však vyznieva hudobný výber. Kým klasické sláčikové melódie dokážu sugestívne podfarbiť a vygradovať výstupy, tak songy formácie Laibach či Toma Rosenthala pôsobia značne eklekticky. Síce napovedajú „čo-to“ o emócii situácie a napomáhajú plynulosti často haprujúcej dynamiky inscenácie, ale nie sú homogénnymi čiastočkami v mozaike strachu a hrôzy tohto krvavého príbehu. Vyznenie hudobnej zložky sa tak stáva synonymom vyznenia celej inscenácie. No jedným dychom treba dodať, že i keď naštudovanie má svoje problémy, pre košický ansámbel to je potrebná skúsenosť.

Do akej miery produktívna, ukáže najmä budúcnosť. Taká výrazná zmena režijnej poetiky mohla priniesť tvorivý úspech, ale ukázalo sa, že zámer sa zatiaľ na výsledok v plnej miere nepremenil. 

MÁRIA STUARTOVÁ
— T. Poláková,
P. Čižmár
foto J. Štovka

Friedrich Schiller: **Mária Stuartová**

preklad **I. Šafár** réžia, scéna a kostýmy **D. de Brea**
dramaturgia **M. Kičiňová** účinkujú **T. Poláková, A. Ďuránová, A. Palko, J. Zetyák, S. Pitoňák, P. Čižmár, J. Kuka** a **M. Stolár**
premiéra **12. a 13. apríl 2019, Historická budova Štátneho divadla Košice**

Viera Bartková

estetička a historička umenia

Aľa Rachmanovová, Roman Polák

RUSKÉ DENNÍKY

Nevyhnutná svedecká výpoveď v SND

Ruské denníky Ale Rachmanovovej sú desivým dokumentom doby, ktorý vás budí zo sna ešte dlho po tom, ako knihu dočítate. Pôvodný text pôsobí autentickosťou a úprimnosťou ako väčšina denníkových zápiskov, ale aj ostrým kontrastom vecnej jednoduchosti a opisovanej brutality. Režisér a autor dramatisácie Roman Polák s dramaturgom Danielom Majlingom vytvorili pre Činohru Slovenského národného divadla inscenáciu, ktorá je v kontexte súčasných politicko-spoločenských stratégií rovnako pôsobivým a nevyhnutným (nielen) svedectvom. Ich divadelné prostriedky sú práve také účinné ako tie literárne.

1 Aľa Rachmanovová je spisovateľský pseudonym Galiny Nikolajevny Ďuriaginovej, neskôr Galiny von Hoyer (1898 – 1991).

Príslušníčka ruskej vyššej strednej triedy Aľa Rachmanovová začína písať denník v deň svojich sedemnástych narodenín, ktoré oslavuje na jeseň v roku 1916. Napriek vojnovej realite sa dospievanie mladej ženy odohráva v takmer idyllickej atmosfére – je obklopená láskou a materiálnym dostatkom. Aľu však popudzuje fakt, že všetko, čo má, „dostala zadarmo“ a túži po „starostiach, utrpení a boji“. V kontexte nasledujúcich udalostí pôsobí narodeninové želanie ako znepokojivá predtucha.

Text je predovšetkým dokumentom života jednej ruskej rodiny v kontexte socio-politických premien a intímnu spoveďou mladej ženy. Inteligentná Aľa však vidí naplnenie života vo vzdelaní a vyhľadáva každú možnosť pokračovať v univerzitnom štúdiu. Akademický svet ako jedno z mála miest poriadku v časoch chaosu vyznieva ako paralelná existencia. I tento svet sa napokon podarí novému režimu prispôbiť na svoj obraz.

Autentické výpovede poskytujú niekoľko spôsobov čítania a interpretácie textu. V socio-kultúrnom pozadí existuje možnosť hľadania paralel so súčasnosťou. Jednou z aktuálnych hrozieb

sa zdajú frustrácie más oživujúce nostalgické spomienky na idyllický život v totalitných režimoch a diktatúrach. Spomienkový optimizmus na takzvanú rovnosť šancí pri získavaní práce, bývania, dokonca aj potravín, vymazal z mysli mnohých občanov takmer všetky negatívne sprievodné javy zdanlivej sociálnej spravodlivosti. Zabúdajú na obete fašizmu, komunizmu a neuvedomujú si, že podpora totalitného systému znamená stratu jedného z najdôležitejších práv človeka – osobnej slobody. Navyše nedemokratické režimy sa presadzujú a udržiavajú prostredníctvom deštrukčných síl.

Celý príbeh rodiny nie je možné preniesť na javisko, časopriestor inscenácie má svoje limity. Na scéne nezostalo miesto pre príbeh prvej Alinej lásky Vadima a zmenšila sa plocha pre Otmara, bývalého rakúskeho zajatca a manžela Ale. Transformáciou či syntézou prešli viaceré postavy, mnohé z nich sa na javisko ani nedostali. Režisér a autor dramatisácie Roman Polák pracoval s denníkovými zápiskami z prvých troch-štyroch rokov (1916 – 1919). Inscenačný text tvorí trinásť výstupov a dva varianty epilógu. Z pôvodného



RUSKÉ DENNÍKY
— E. Horváth,
J. Koleník, D. Fischer,
M. Potokárová,
Z. Fialová, R. Stanke
foto R. Tappert

textu Polák uprednostnil dialogické pasáže s dramatickým potenciálom, významovo viazané na životný príbeh rodiny. Literárna predloha sa končí v roku 1927 v Salzburgu správou prinášajúcou nádej na dôstojnejší život pre Alinu rodinu po nútenej emigrácii. V inscenovanom kratšom epilógu osudy rodiny po roku 1919 vyrozpráva Al'a a záver inscenácie tak pôsobí ako návrat k pôvodnému textu a jeho denníkovej forme.

Tvorcovia sa zamerali na kontrasty a paradoxy doby, pokúsili sa sprostredkovať jej absurditu a krutosť. V najturbulentnejšom období politických zmien je harmonický život rodiny zničený. Ktokoľvek a kedykoľvek môže byť vyhlásený za nepriateľa nového režimu. Každodennou skutočnosťou sa stáva vraždenie legitimizované najmä príslušníkmi Čeky,² všadeprítomný strach a hladomor. Rodina Rachmanovovcov prejde peklom červeného teroru, žije v neľudských podmienkach, trpí hladom a špinou, opakovanou absenciou otca, ale prežije. Poriadok vystrieda anarchia, uvoľňujú

sa najnižšie pudy. Masy ventilujú svoju frustráciu v rabovaní, vraždení, ponižovaní a často bez ideologických súvislostí „si vybavujú osobné účty“, či si len privlastňujú to, „na čo majú právo“. Al'a sa pokúša toto obdobie vecne opísať, jej vnímavá povaha nedokáže potláčať emócie. Z jej slov cítiť obavy, strach až hrôzu, napriek tomu sa až zúfalo drží svojho presvedčenia, že v každom človeku je aspoň kúsok dobra.

Inscenácia je sústredená okolo trojice protagonistov z rodiny Rachmanovovcov. Al'a je dospievajúcim dievčaťom mimoriadnej inteligencie, morálnej vyspelosti, s istou dávkou naivity, charakteristickou pre tento vek. Monika Potokárová má za úlohu vyjadriť spomenutú senzibilitu Ale, výrazne formujúcu jej osobnosť v procese dospievania. V hereckom stvárnení postavy sa jej podarilo zachytiť nielen emočnú inteligenciu, ale i premenu naivnej intelektuálky s ideálmi a snami na triezvo uvažujúcu mladú ženu, ktorá, i keď otrasená, nestráca vieru v lásku, dobro a súciti.

2 Čeka –
Črezvyčajnaja
komissija –
mimoriadna
komisia pre boj
proti kontrarevolúcii
a sabotáži – jedna
z prvých organizácií
tajnej polície
v bolševickom Rusku.

RUSKÉ DENNÍKY
— M. Potokárová
foto R. Tappert



„
Tvorcovia
sa zamerali
na kontrasty
a paradoxy
doby, pokúsili sa
sprostredkovať
jej absurditu
a krutosť.
“

Mimika a gestá sú postupne menej energické, ale statickosť a strnulosť nevyjadrujú rezignáciu. Obraz harmonickej rodiny, kde sú hlavnými hodnotami vzájomná dôvera, porozumenie a láska, Potokárová vytvára s Richardom Stankem (Otec) a so Zuzanou Fialovou (Matka). Stanke kreuje postavu otca a uznávaného lekára s jemným dôrazom na dobrosrdečný a empatický charakter osobnosti. Fialovej postava je láskyplnou a starostlivou manželkou a matkou, v spoločnosti primerane diplomatickou, a ak to vyžaduje situácia, dokáže byť neobyčajne rozhodnou a priamou. Ústredná trojica modeluje postavy v procese mentálnych i fyzických premien bez páťosu a heroizácie. Rodinný portrét dopĺňajú mladšie sestry Nataša a Irina. V krátkych replikách pozostávajúcich zo vzájomného hašterenia, zvedavých otázok či infantilných reakcií je zachytená dynamika spokojného života rodiny.

Romana Ondrejковиčová (Nataša) a Rachel Šoltésová (Irina) stvárnajúce pubescentné dievčatá majú na javisku len obmedzený priestor, možno aj preto ich občas preexponovaný prejav nepôsobí príliš rušivo. Potokárovej herecká akcia, viac sústredená v reči a mimike ako v geste, harmonizuje v scénach so skúsenejším hereckým partnerom/partnerkou. Naopak, vo výstupoch s Lidočkou (Soňa Fábryová, Bibiána Pogányi), Máňou (Fanni Hostomská), ale i Natočkou (Karin Tužinská) je dominantným prvkom zvýrazňujúcim neistotu a nie práve prirodzený prejav mladších a menej skúsených partneriek.

Domácnosť Rachmanovovcov žije intenzívnym spoločenským životom. Keďže v inscenácii nebolo možné predstaviť celú galériu hostí a priateľov rodiny, časť postáv prešla syntézou a stratili individuálne charakteristiky. Stali sa typmi reprezentujúcimi osudy príslušníkov vyšších



RUSKÉ DENNÍKY
— M. Potokárová
foto R. Tappert

spoločenských vrstiev ako napríklad postava plukovníka Orlova (Emil Horváth) a študenta Govorova (Daniel Fischer). Spolu s postavou manželky vicegubernátora Zinaidou Vasilievnu Pesockou (Zdena Studenková) predstavujú triedu „buržujov“, ktorá bola počas revolúcie fyzicky likvidovaná, psychicky deštruovaná a degradovaná. V inscenácii pozorujeme nárast ich strachu a s ním súvisiaci mentálny zmätok. Ich boj o prežitie sa končí rezignáciou. Vysoko postavená aristokratka sa uzatvára do vlastného sveta fikcií a bludov. Bývalý vojenský veliteľ zvažuje samovraždu. Študent si z viacerých možností záchrany vyberá tú najaktívnejšiu, ale zrejme i najmenej istú (rozhodne sa pripojiť k bielej garde). Horváth, Studenková a Fischer prevedú diváka týmto procesom transformácie prostredníctvom citlivo vystavaných hereckých akcií, sústredených aj v tom najmenšom detaile.

Domácnosť dopĺňa slúžka Máša (Božidara Turzonovová)³ a podnájomník docent Georgij Alexandrovič (Ján Koleník). Životný rytmus docenta odráža uzavretosť akademického sveta.

Koleník sa fyzicky hodí na postavu egocentrického a povrchného lámača ženských srdiec, ale argumentačne presvedčivého. Napriek istému satirickému vyzneniu postavy, v hereckom prejave má túto polohu pod kontrolou. Hrá s rovnakým nadhľadom a zameraním na seba, s akým jeho postava vníma svoje okolie a aktuálne dianie. To sa však nedá povedať o predstaviteľke postavy s najbližším vzťahom k docentovi, Jekaterine Pavlovne Kalininkovej. Monika Hilmerová nešťastne zalúbenú vedkyňu vo viacerých výstupoch zbytočne karikuje a jej výstupy pôsobia takmer ako oddychové humorné intermezzá.

Skupinu „prostých“ ľudí, u ktorých pred revolúciou neexistovala potreba akejkoľvek zmeny spoločenského poriadku, predstavujú slúžka Máša (Božidara Turzonovová) a vrátnik Pugovkin (Branislav Bystriansky). Neskôr ani jeden z nich príležitosť na zmenu statusu neodmietne a situáciu využije vo svoj prospech. Turozonovová Mášinu výmenu rolí buduje postupne, Bystriansky dostal priestor len na extrémne polohy – z poníženého vrátnika prosiaceho o zľutovanie

„
Inscenácia
Ruské denníky
je koncepčne
premyslený,
štruktúrovaný,
i keď významovo
pomerne
uzavretý tvar.“

sa stáva „predátor“ rozhodujúci o živote iných.

Alini spolužiaci z univerzity predstavujú presvedčených bolševikov: ambiciózny revolucionár, neskôr veliteľ Čeky Gvozdev (Martin Šalacha), „pešiak“ Lieberman (Kristóf Melecsky alebo Kristián Kozmenko) a zúfalá Petuchovová (Alexandra Trávníková alebo Anežka Petrová), pre ktorú sú po smrti brata pomsta a revolúcia jediným zmyslom života. Táto skupina symbolizuje červený teror. Z ich výstupov zrejme v publiku najviac rezonuje presvedčenie o oprávnenosti zabíjania („proti zlu musíme bojovať zlom“) a použitia všetkých možných násilných prostriedkov na udržanie moci. Kým krutosť týchto postáv pramení z fanatizmu a frustrácie, brutalita Alinej spolužiačky Grizelďy (Dominika Kavaschová) je patologická. Súcitná Al'a nedokáže prijať obraz neľudskej Grizelďy ani jej predstavu očisty spoločnosti, ktorú vníma ako istú formu terapie. Verí v ľudskosť nešťastnej ženy a táto viera zachráni Ali a jej rodine to jediné, čo im nakoniec ostalo – život. Kavaschovej Grizelďa

RUSKÉ DENNÍKY
— F. Kovár, R. Roth
foto R. Tappert



je efektným profilom narušenej osobnosti a jej výstupy patria k najintenzívnejším okamihom inscenácie. V gestách a slovách koncentruje drastickosť a krvilačnosť činov revolucionárov, ktoré napriek očakávaniám neprinášajú zadostučinenie a vytvárajú nekonečnú reťaz ďalších násilností.

Osobnosťou s podobným profilom je bývalý robotník z továrne Alinho starého otca Gorbunov (Robert Roth). V inscenácii vznikla postava filozofujúceho šialenca, ktorý svoj brutálny čin dokáže presvedčivo obhájiť. Nie študenti, ale Rothov Gorbunov je ideológom (a demagógom) revolúcie. A nepočúva ho aristokracia a inteligencia, ale úspešný podnikateľ, bohatý továrnik, Alin starý otec (František Kovár). Ani on podobne ako ostatní členovia rodiny nechápe motivácie a neľudskosť konania bolševikov. A práve pri poslednom spoločnom výstupe, keď Gorbunov prezentuje spokojnosť s naplnením cieľa, ktorý sa stal zmyslom jeho života, chýba hlbšia motivácia pre javiskovú akciu. Naozaj bolo treba

predviesť akt vraždy na javisku, keď bol doterajší spôsob prezentácie krutých činov bolševikov prostredníctvom opisu dostatočne sugestívny? Aký význam mala zmena spôsobu smrti syna starého továrnikára (menej dôstojná oproti knižnej predlohe)?

Priestor hereckých akcií vymedzuje scénografia Pavla Boráka s videoprojekciami Lukáša Kodoňa, ktorá sa vyznačuje monumentálnym minimalizmom a účinnou scénickou skratkou. Tri projekčné panely zastupujúce iluzívne maľované kulisy označujú konkrétne prostredie (napríklad premietaním odlišných motívov tapiet v rôznych izbách), ale i jeho deštrukciu (tmavé tieň alebo rozostrený vzor na tapetách). Rozostavenie stien vyjadruje veľkorysosť, resp. stiesnenosť priestoru. Posúvanie panelov naznačuje zmenšovanie životného priestoru rodiny Rachmanovovcov. Trojrozmerné rekvizity ako stôl, zrkadlo, kreslá symbolizujú úpadok rodiny – strácajúce svoje pôvodné umiestnenie, kopia sa v úzkom priestore, vykazujú znaky poškodenia,

miznú úplne. Výstupy sú jednoznačne oddelené zmenou scény, príchodom a odchodom hercov, nezriedka včlenených do skupiny technikov. Strihové oddelovanie výstupov je symbolom plynutia času či obracania stránok denníka.

Hudba (Lucia Chuťková) dotvára stupňujúcu sa dramatickú atmosféru alebo ilustruje revolučný zápal (hymna proletárov). Farebná striedmosť a harmonizácia jednoduchých, mierne štylizovaných dobových kostýmov umožňuje divákovi sledovať významy aj prostredníctvom tejto inscenačnej zložky. Peter Čanecký pracuje s farbami a materiálmi (zamat, hodváb) posilňujúcimi dojem elegancie a vkusu. Úpadok rodiny sa tiež prenáša do celkového výzoru postáv – ich odevu a ženských účesov. Rozpadáva sa nielen pôvodný svet, život rodiny, ale i starostlivo upravený vzhľad postáv.

Inscenácia *Ruské denníky* je koncepčne premyslený, štruktúrovaný, i keď významovo pomerne uzavretý tvar. Tematicky aktuálna

RUSKÉ DENNÍKY
— M. Hilmerová,
M. Potokárová
foto R. Tappert



RUSKÉ DENNÍKY
— R. Šoltésová,
R. Ondrejkočová,
Z. Fialová, R. Roth,
M. Potokárová
foto R. Tappert



a vizuálne pritažlivá inscenácia sa podľa môjho názoru nevyhne fenoménu charakteristickému pre repertoárové divadlá. Slovenské národné divadlo patrí k scénam s rôznorodou skupinou divákov a z toho pre našu prvú scénu vyplývajú zodpovednosť a príležitosť. Zdá sa, že tvorivý tím uprednostnil cestu vzбудenia náklonnosti diváka pred snahou o jeho formovanie (pokojne aj šokom). Aj v tomto predstavení sa pri niektorých scénach neubránite pocitu „kupovania“ priazne publika. Nejde len o karikovanie niektorých postáv či slabšie motivované zmeny fabuly. Román *Ruské denníky* je hrôzostrašným dobovým svedectvom a zdesenie vyvoláva odťažitý opis fyzickej a psychickej likvidácie človeka človekom. Obete teroru sú nielen obeťami ideológie, demagógie, fanatizmu, šialenstva, ale, žiaľ, aj svojvôle a náhody. A práve táto časť odkazu Rachmanovovej v inscenácii spolu s upadajúcim tempom postupne slabla, až sa stratila úplne.

Kým v prvej časti inscenácie diváka šokuje (len) rozprávanie podporené vizuálnou skratkou o zbytočnej smrti nevinného dievčatka, druhá časť s ním komunikuje priamejšie. Stručná informácia o zatknutí, zmiznutí, brutálnej smrti postáv by bola účinnejšou katarziou. Bez veľkých gest a emócií, ktorých je v postfaktuálnej dobe až príliš veľa. ❖

Al'a Rachmanovová, Roman Polák: Ruské denníky

preklad Z. Demjanová dramaturgia a réžia R. Polák
dramaturgia D. Majling scéna P. Borák kostýmy
P. Čanecký hudba L. Chuťková video L. Kodoň
účinkujú M. Potokárová, F. Kovár, Z. Fialová,
R. Stanke, B. Turzonovová, Z. Studenková, J. Koleník,
M. Hilmerová, D. Kavaschová, M. Šalacha, R. Roth,
E. Horváth, D. Fischer, B. Bystriansky a ďalší
premiéra 20. a 21. apríl 2019, Sála Činohry SND

Diana Pavlačková
divadelná kritička

Pouličná erudita

Divadlo Jozefa Gregora Tajovského v okrúhlej 70. sezóne uvádza tituly, ktoré už boli v histórii divadla inscenované. Najnovšie do repertoáru opäť zaradili renesančnú komédiu Niccola Machiavelliho *Mandragora*, ktorú divadlo naposledy uviedlo v roku 1960. Súčasnú inscenačnú podobu hry sa rozhodol režisér Peter Palik koncipovať na princípoch pouličného divadla, čo mu umožnilo predlohu aktualizovať, zdynamizovať a najmä získať od nej potrebný odstup.

Pri talianskych renesančných komédiách rozlišujeme dva typy tohto žánru. Commedia erudita bola dielom vzdelancov, vychádzala z antických hier, musela mať pravidelnú štruktúru a dôraz bol na texte a rétorike. Na druhej strane ľudová commedia dell’arte bola postavená najmä na hereckej improvizácii, nemala pevnú štruktúru textu a dôraz bol na situačnej

MANDRAGORA — R. Sanitra, T. Ivanka
foto R. Miko



Niccolo Machiavelli
MANDRAGORA

komike a gagoch. Hoci bola *Mandragora* napísaná ako erudita, Palik pri jej inscenovaní čerpal skôr z tradície commedie dell’arte. Herecký súbor v úvode vystupuje ako potulná hudobná skupina Mandragora, ktorá sa v danom momente rozhodne zahrať Machiavelliho text. V komornom priestore Štúdia majú herci priamy kontakt s divákmi a pod vlastnými menami sa im prihovárajú. Ich výstupy sú koncipované spôsobom, akoby šlo o improvizáciu – rozdeľujú si úlohy a z hľadiska si vyberajú chýbajúcu herečku. Uvoľnený herecký prejav dopĺňajú o rôzne žarty a gagy.

Inscenácia si po celý čas udržuje rýchle tempo. Striedajú sa herecké sekvencie so živými vstupmi kapely. *Mandragora* je tak až spojením koncertu a divadla zároveň. Hudobná zložka jej dodáva aj dynamiku. Neustále sa niekto z hercov nachádza pri nejakom hudobnom nástroji a vytvára melodické motívy k daniu na scéne. Často ide o ilustrovanie jednotlivých hereckých akcií (napr. údery, skoky a pády), čo situáciám dáva groteskný charakter. Dôležitú časť inscenácie tvoria najmä piesne, ktoré zhudobnili Martin Geišberg a Daniel Špiner. Texty zostali vo väčšine prípadov nezmenené, tak ako sú napísané v slovenskom preklade Blahoslava Hečka a prebásnené Jánom Smrekom. Hudobné aranžmány smerujú najmä k rockovým tónom a oživujú archaické vyznenie týchto textov.

Hudobné nástroje sú rozložené na jednej strane javiska a druhá polovica je venovaná primárne výstupom z Machiavelliho hry. Scénografické riešenie samotného režiséra vizuálne podporuje koncept pouličného divadla,

„Hoci bola *Mandragora* napísaná ako erudita, Palik pri jej inscenovaní čerpal skôr z tradície commedie dell’arte.“



MANDRAGORA
— R. Sanitra,
D. Výrostek, O. Daniš
foto R. Miko

keďže z paliet vytvára malé pódium. Navyše, ako pripomienku toho, kde sa nachádzame, umiestnil Palik na kraj javiska pouličnú lampu. Spojenie súčasnej kapely a renesančného textu vizuálne zaujímavo v kostýmoch spracovala Eva Farkašová. Držala sa čierno-bielej kombinácie a prepojila v nich dobové a punk-rockové prvky. Napr. žabó na bielej košeli Callimaca skombinovala s koženou bundou alebo riasenú sukňu Lucrezie so sieťovanými rukavičkami.

Machiavelliho text na pozadí prostej zápletky obsahuje kritiku cirkvi, korupcie, alibizmu, ľudskej hlúposti a naivity. Forma pouličného divadla poskytla tvorcom priestor prepojiť text so súčasnosťou a najmä nasmerovať kritiku

MANDRAGORA — L. Letková
foto R. Miko





MANDRAGORA
— L. Letková,
R. Sanitra
foto R. Miko

na aktuálnu politickú situáciu. Už samotná hra tvorí dobrý základ pre tvorbu vtipných narážok na výrazné kauzy posledného roka. Napríklad zaľúbený Callimaco je oslovený ako „maznák“, hlúpy právnik Dr. Nicia možno získal svoj titul neoprávnene a hercovi Richardovi stačí poznať iba päť smrteľných hriechov na to, aby zahral frátra.

V pôvodnom texte je to najmä postava frátra Timotea ako zástupcu cirkvi, ktorá čelí kritike za korupciu a falošné moralizovanie. Tvorivý tím pracuje s týmto motívom a divadelnými prostriedkami ho zvyrazňuje. Herec Richard Sanitra tak napríklad neustále ukazuje svoje lýtko, kde si za gumičku odkladá peniaze. Dôraz je upriamený najmä na momenty, keď Timoteo na základe úplatkov rázne mení svoj postoj. Príkladom môže byť scéna, v ktorej začne herec pri téme potratu expresívne vykonávať rituál vyhánania diabla. V okamihu, keď mu ponúknu peniaze, upokojí sa a zrazu s tým nemá žiadny problém. Inscenácia poukazuje aj na cirkevný fanatizmus a lipnutie na tzv. tradičných hodnotách. V jednom z takýchto

monológov Sanitra oduševnene káže do mikrofónu a používa pri tom rétoriku a gestá Mariána Kuffu.

Režijná koncepcia „divadla z ulice“ dovoľuje hereckému súboru využiť pri stvárňovaní postáv väčšiu štylizáciu. Keďže sa na javisku rozhodli zahrať *Mandragoru* aj pre vlastné pobavenie, zvyrazňujú a hyperbolizujú typologické črty postáv tejto hry. Nie vždy sa im však podarí odhadnúť mieru medzi zábavou a trápnosťou. Keď už prekročia pomyselnú hranicu, väčšinou sa navzájom zahriaknu a udržujú si nad danou situáciou nadhľad. Pomáha im pri tom postava sluhy Sira, ktorého stvárňuje Tomáš Ivanka. Herec takmer po celý čas predstavenia sedí pri klavíri, chrptom k hľadisku. Iba občas holou vetou vstúpi do deja ako boží hlas, čo vytvára aj vtipný scudzovací efekt. Posunie dej a najmä preruší zvyšných hercov pri prílišnom prežívaní Machiavelliho textu.

Pri postave Dr. Niciu je táto hranica prílišného prehrávania najtenšia. Daniel Výrostek tu vytvára ľudskú karikatúru staršieho hlúpeho muža. Využíva až stereotypné prostriedky na charakterizovanie

typu svojej postavy – hrbí sa, štylizuje svoju chôdzu, zvrášťuje tvár a rozpráva piskľavým hlasom, ktorý mu preskakuje. Juraj Smutný sa pri svojej role mladého učenca Callimaca zameral najmä na jeho mužnosť a vzrušenie z potenciálneho sexuálneho styku. Tvorcovia to príznačne zdôraznili replikou, že ho môžu nazývať aj „Kali-Mačo“. Herec je neustále vo vytržení a tým aj v pohybe – prebehne po javisku zo strany na stranu (keď to nejde, behá do kruhu) a veľkými gestami ilustruje svoje repliky. Púta na seba pozornosť a svoju nedočkavosť pri získavaní Lucrezie

vyjadruje neustálymi vzdychmi a prídychmi. Herci svoje roly prehrávajú, no v momente dokážu strihnúť a prejsť do prirodzenej polohy hudobníkov. Robia si tak žarty sami zo seba.

Najmenší kontrast medzi prirodzeným a štylizovaným prejavom vytvoril Ondřej Daniš v úlohe miestneho povaľača Liguria. Postava mu umožňuje udržať si od diania v hre odstup, keďže nemá čo stratiť a iba profituje zo zúfalej situácie iných. Daniš kreuje túto postavu ako flegmatického „čáva“ z ulice, ktorý neustále žuje špáradlo a má ruky vo vreckách. Nielen jeho

MANDRAGORA
— O. Daniš,
D. Výrostek
foto R. Miko

„Režijná koncepcia „divadla z ulice“ dovoľuje hereckému súboru využiť pri stvárňovaní postáv väčšiu štylizáciu.“





MANDRAGORA
— O. Daniš, L. Letková,
J. Smutný, D. Výrostek,
R. Sanitra
foto R. Miko

držanie tela, ale aj reč je uvoľnená a nedbalá.

Jedinú ženskú postavu – Lucreziu stvárnila Lucia Letková. V rámci konceptu, že je iba bežnou diváčkou, sa Letková nesnaží vytvoriť dôveryhodnú postavu mladej manželky, ale skôr dezorientovanej herečky, ktorú náhodou zapojili do hry. Lucreziino sväťuškárstvo zobrazuje rukami zopnutými v modlitbe a pohľadom k nebu. Popritom sa stále snaží s kolegami nadviazať očný kontakt a uisťuje sa tak, či to robí správne. Teatrálne hrá svoju morálnu čistotu, ale zároveň neustále poukazuje na svoju ženskosť. K zvýrazneniu vnútornej sexuality (ktorá sa odкрýva v závere) jej napomáha aj kostým. Herečka pri chôdzi rozhoďáva konštrukciu pod sukňou, intenzívne kníše bokmi a snaží sa tak sústrediť mužskú pozornosť na svoje pozadie. Tvorcovia v inscenácii pozmenili záver hry a Lucrezia nielen preberá kontrolu nad vlastným šťastím, ale dominante donúti Callimaca zostať v ľúbostnom zväzku.

Hra *Mandragora* ponúka veľmi jednoduchú zápletku a veľa plytkého humoru. Navyše je napísaná jazykom, ktorý dnes už vyznieva archaicky. Tím na čele s Petrom Palikom však našiel kľúč, ako ju aktualizovať a uchopiť z nadhľadu. Inscenáciu nesmerujú k hlbším zamysleniam a aj odkazy na politickú scénu sú skôr vtipnými narážkami ako kritikou. Palik však s dostupným materiálom vytvoril dynamickú súhru a zameral sa na situácie, ktoré môžu mať aj dnes komické vyznenie. 

Niccolo Machiavelli: **Mandragora**

preklad **B. Hečko** réžia, scéna, úprava **P. Palik** dramaturgia **U. Turčanová** hudba **M. Geišberg**, **D. Špiner** kostýmy **E. Farkašová** korepetície **T. Ivanka** účinkujú **J. Smutný**, **O. Daniš**, **D. Výrostek**, **L. Letková**, **R. Sanitra**, **T. Ivanka** premiéra 29. marec 2019, Štúdio Divadla Jozefa Gregora Tajovského vo Zvolene

recenzia

Lucia Galdíková
divadelná kritička

Nenáročná zábava i na účet súčasnosti

Divadlo Jána Palárika v Trnave si tentoraz z bohatej ponuky Shakespearových hier nevybralo nijakú konkrétnu – ale rovno všetky, a to v zhustenej forme v inscenácii *Kompletný Shakespeare zhltnutý za 120 minút* od autorov Jessa Borgesona, Adama Longa a Daniela Singera. Režisér Martin Čičvák stavil na hereckú kreativitu výsostne mužského obsadenia.

**KOMPLETNÝ
SHAKESPEARE
ZHLTNUTÝ
ZA 120 MINÚT**
— B. Mosný
foto R. Tappert

Tvorivému tímu na čele s režisérom Čičvákom sa podarilo pripraviť výrazne hereckú inscenáciu, vo viacerých smeroch odlišnú od zvyšku uvádzaných hier v divadle. V porovnaní s ostatnými inscenáciami mali účinkujúci nepochybne väčšiu slobodu a do výsledného tvaru tak zapojili i viac improvizácie. Zredukovanú shakespearovskú spoločnosť tvoria mladí herci viac-menej rovnakej generácie: Martin Kochan, Martin Križan, Braňo Mosný a Tomáš Vravník. Je zreteľné, že ich spoločná existencia

na scéne v tomto zložení baví – sú spontánni a uvoľnení a prevláda medzi nimi dostatočná súhra, ktorá je pre tento typ inscenácie, založenej najmä na neustálej interakcii medzi hercami, veľmi dôležitá.

Na začiatku si skupina napríklad robí self-promo: môžeme si ich vraj objednať, aby nám prišli zahrať. Nasleduje nenútený shakespearovský kvíz pre publikum, ktorý je, ako sa dalo očakávať, vopred zinscenovaný a spomedzi divákov odpovedá jeden z aktérov. Aj v niektorých ďalších momentoch sa inscenácia približuje takmer k autorskému divadlu, k čomu herci prispievajú veľkým nasadením.

K divadlu s autorským vkladom má spomedzi tejto štvorice najbližšie Braňo Mosný, ktorý už niekoľko rokov pravidelne pôsobí v nezávislom divadle Stoka. Jeho herecký štýl v trnavskom „zrýchlenom Shakespearovi“ pripomína práve jeho ťažiskové polohy známe z alternatívnejších projektov – či už ide o groteskné gestá, štylizovanú reč so zvláštnou artikuláciou, alebo dôrazom na nezvyčajné vyznenie slov a rôzne bližšie nešpecifikované citoslovčia. Akoby túto hereckú družinu svojím odviazaným prejavom ešte viac viedol k tomu, aby sa jej predstavitelia osmelili podať bezprostredné výkony.

Martin Križan vystupuje v hre ako „outsider“,



ktorý podľa mienky zvyšných členov tejto hereckej spoločnosti nevie poriadne hrať. Na rozdiel od ostatných, ktorí majú na sebe biele košeľe, čierne obleky a tenisky, pôsobí jeho zovňajšok rebelsky. Jeho kostým tvoria steely, čierne tričko s potlačou a vybiňaný náramok – akoby prišiel z rockovej kapely. Križan podporuje udržiavanie tempa inscenácie hrou na bicích a občas sa zapája zámerne neželanými vstupmi, keď chce zasiahnuť do deja a zahrať Dracula. Trojica ho však vždy zahriakne, aby bol ticho, a vyženie naspäť k zadnej stene javiska. Hoci tieto momenty nepôsobia až tak humorne, ako zrejme boli zamýšľané (niekedy sú rozpačité), prirodzený tok inscenácie výrazne nenarúšajú.

Dynamiku diela herci udržiujú fyzickým konaním, spomínanou hudobnou zložkou (bicie a elektrická gitara) aj živým kontaktom s publikom. Ani v jednom okamihu nepreváži pocit, že sa pozeráme na tragédiu – všetky načrtnuté hry (tragédie, ale aj komédie) sú tu skôr sparodované a zobrazené v humornej rovine. Slúžia na to napríklad i parochne, ktoré si nasadzuje Tomáš Vravník, keď hrá niektorú zo Shakespeareových hrdiniek, či jeho zženštené pohyby, keď si napríklad v časti *Macbeth* ako kráľovná sadá do lona ďalšiemu z hercov. Jednotlivé výstupy majú neraz charakter skečov; herci využívajú i rôzne gagy – Mosný ako Romeo žmurkne na divákov a ukáže im prezervatív, ktorý drží v ruke, pričom Júlii vyznáva pravú lásku.

Dalo by sa povedať, že každá z jednotlivých častí inscenácie, ktorá je zložená z okresaných výstupov týkajúcich sa istého motívu či scény z pôvodných hier, je v niečom špecifická a scénicky odlišiteľná. V *Othellovi* sa napríklad rapuje, inde sa ocitneme na futbalovom zápase, v televíznom programe o varení či v mäsiarstve. Tvorcovia využívajú rôzne efekty, napríklad práve v príbehu o žiarlivom Othellovi, ktorý naletel Jagovi a zabil svoju manželku Desdemonu. O jeho nešťastnom



**KOMPLETNÝ
SHAKESPEARE
ZHLTNUTÝ
ZA 120 MINÚT**
— T. Vravník,
M. Kochan, B. Mosný
foto R. Tappert

osude sa tu rapuje „Si zabill!“. Atmosféru vytvárajú červené svetlo, bicie nástroje i parostroj. Predstavitel' Othella na znak toho, že sa prebodol, navíja na kotúč červené predlžovacie káble symbolizujúce jeho vnútornosti. Na nemeckých scénach často kritizovaný tzv. blackfacing, keď si Kochan zafarbí tvár načierno, tu nijaké politické konotácie nenaberá – nejde tu o prejav rasizmu, ale o jeden z použitých vizuálnych efektov. Medzi ďalšie výstrelky inscenácie patrí napríklad nápis „SLAVE“ na odhalenej hrudi Mosného Hamleta (ktorý tragický životný pocit postavy posúva do komickej roviny) či model kostry dinosaura, ktorý drží v ruke namiesto tradičného symbolu lebky v slávnom monológu „Byť či nebyť“. Najkrvavejšia Shakespeareova hra – rímska tragédia *Titus Andronicus* sa ani v Trnave nezaobišla bez divadelnosti. Mosný počas imaginárneho pripravovania rôznorodých kulinárskych pochúťok žmýka červenú tekutinu z handry, ktorú namáča do vedra, priamo na bielu košeľu. Nachádzame sa v akomsi formáte relácie o varení nazvanej Maškrtenie s Titom.

Scéna, v ktorej sú prostredníctvom textu zhustené viaceré Shakespeareove komédie do jedného

„
Tvorivému
tímu na čele
s režisérom
Čičvákom
sa podarilo
pripraviť
výrazne hereckú
inscenáciu,
vo viacerých
smeroch odlišnú
od zvyšku
uvádzaných
hier v DJP.
“

celku, vyznieva výrazne autorsky – akoby si herci túto verbálnu časť vytvorili sami pre seba. Komedialne zápletky a zámeny identít interpretovali s popustením uzdy fantázie a náznakmi irónie vychádzajúcimi z pravdepodobnosti vykresľovaných situácií. Tie sa týkajú napríklad jednovaječných dvojčiat v hre *Sen noci svätajánskej*, kde sa mihne i odkaz na miliardára maďarského pôvodu Georgea Sorosa, ktorého meno skloňujú populistickí politici nielen v jeho rodnej krajine. „Kedysi dávno stratení synovia vojvodovho brata sa objavili v Taliansku... navonok zavšivavení žobráci, úbohé tiene bytostí, ktorými boli oňahdy, a tak ich neznesiteľná núdza prinúti, aby si požičali peniaze od starého Žida – nie Sorosa – ktorý ich úskokom prinúti zaručiť sa za pôžičku vlastnými mozgami.“ Herci mnohé situácie komentujú a aktualizujú. Keď Hamlet filozofuje a povie: „Zmena – tak by sa mala volať žena,“ možno si niektorí spomenú na situáciu, keď sa s napätím očakávalo, kto na Slovensku vyhrá prezidentské voľby.

**KOMPLETNÝ
SHAKESPEARE
ZHLTNUTÝ
ZA 120 MINÚT**
— B. Mosný,
T. Vravník, M. Kochan
foto R. Tappert



V *Macbethovi*, kde nechýba zakrvavená zástera a scéna z bitúнку, zase prekvapia výroky čarodejníc, ktoré akoby vymenúvali svoje doterajšie hriechy a tým azda i nešváry ľudstva: „Bola som na Slovensku odpaľovať rýchliky/Krímla som veľryby igelitkami/Ja som v deväťdesiatych rokoch volila Mečiara.“ Absurdné repliky sú aktuálne – poukazujú na terorizmus, problémy s ochranou životného prostredia či politiku. Ale nedá sa tvrdiť, že by inscenácia mala ambíciu byť politickou – ide skôr o politicky nekorektné narážky. V časti, v ktorej sú skĺbené viaceré Shakespeareove komédie, sa napríklad spomína veta „jedna z husičiek to dotiahla až na ministerku školstva“, čo v našom kontexte tiež vyznieva provokatívne.

Dve na prvý pohľad nepatrné situácie však ašpirujú na hlbší spoločensko-kritický rozmer inscenácie, hoci to evidentne nie je jej zámerom. Je to možno i škoda, pretože by sa tak do popredia mohli provokatívnou formou dostať mnohé ďalšie problematické body dnešnej spoločnosti.



„Dve na prvý pohľad nepatrné situácie však ašpirujú na hlbší spoločensko-kritický rozmer inscenácie, hoci to evidentne nie je jej zámerom.“

KOMPLETNÝ SHAKESPEARE ZHLTNUTÝ ZA 120 MINÚT
— T. Vravník, M. Kochan, M. Križan, B. Mosný
foto R. Tappert

Ide o zvolanie „Ideme do sakristie a nikomu to nepoviem,“ čo v čase, keď vychádzajú na povrch rôzne kauzy zneužívania detí katolíckymi kňazmi, explicitne odkazuje na túto tému. Druhým príkladom je scéna z hry *Caesar*: traja herci dokopú štvrtého a vo vzduchu zostane visieť otázka: „A to je všetko?“ Nedá mi nespomenúť si na vlnajší prípad Filipínca Henryho Acordu, ktorého v Bratislave napadol útočník a spôsobil mu smrteľné zranenia. Táto scéna oživuje obrazy násilia, ktoré každodenne vidíme v médiách, no ďalej už tieto obrazy nekomentuje.

Martin Čičvák inscenoval hru *Kompletný Shakespeare zhltnutý za 120 minút* už v roku 2008 v Mestskom divadle Žilina. Ako vyplýva z vtedajšieho opisu recenzentky Miriam Kičiňovej i z fotografií, režisér v Trnave recykloval niektoré nápady z minulosti: napríklad použitie stolových lúč, ktoré vytvárajú mesačnú atmosféru počas romantického stretnutia Romea a Júlie uprostred noci, či obdobné využitie stola na sprostredkovanie balkónovej scény. Režisér spolu s dramaturgičkou

Luciou Mihálovou v Trnave hercom poskytli dostatočný priestor na rozvíjanie komických výstupov. A tejto hereckej družine sa podarilo ustrážiť si mieru, vďaka čomu sa inscenácia neuchyluje k hrubému, vulgárnemu či prízemnému humoru.

Z trnavskej inscenácie sa však o Shakespearových dielach (ak najznámejšie hry tohto i dnes živého klasika nepoznáte) nedozviete takmer nič, respektíve vo veľmi skratkovitej forme. Inscenácia neponúka ani veľa podnetov na zamyslenie, prináša skôr úprimnú zábavu v najlepšom zmysle slova a jej silnou stránkou sú i aktuálne komentáre ukryté v texte. **♣**

Jess Borgeson, Adam Long, Daniel Singer:
Kompletný Shakespeare zhltnutý za 120 minút

preklad L. Feldek réžia M. Čičvák dramaturgia
L. Mihálová hudba S. Popovič účinkujú T. Vravník,
M. Križan, M. Kochan, B. Mosný
premiéra 26. apríl 2019, Divadlo Jána Palárika v Trnave

Michaela Mojžišová
teatrologička

Camille Saint-Saëns
SAMSON A DALILA

Polákova sonda do pomútenej mužskej mysle

Podobne ako mnoho európskych režisérov s čínoherným domicilom ani Roman Polák občas neodolá pokušeniu zmerať si sily s operou. Jeho úspechy na tomto poli sú kolísavé. Podstatne lepšie sa mu darí so slovenskou modernou (najmä Suchoňova *Krútnava*, 2008 a Cikkerov *Coriolanus*, 2011 v Štátnej opere Banská Bystrica) než s titulmi klasického repertoáru.

„Hoci na svetových javiskách patrí *Samsonovi a Dalile* pevné miesto, na Slovensku je Saint-Saënsova opera zriedkavým hosťom.“

V prvých operných prácach, Pucciniho *Tosce* a Mozartovom *Donovi Giovannim* (ŠD Košice 2002 a 2004), ho ešte zväzoval prílišný rešpekt z neznámeho terénu, v Rossiniho *Barbierovi zo Sevilly* (Opera SND 2013) zase „uletel“ mimo žánru. Ani jeho inscenácie Wagnerovho *Blúdiaceho Holanďana* (ND Brno 2013) a Pucciniho *Triptychu* (Opera SND 2017) nezaznamenali výraznejší ohlas. Najnovšia inscenácia Saint-Saënsovej opery *Samson a Dalila* tak v kontexte Polákovej operno-režijnej tvorby evokuje prekročenie pomyselného rubikonu – je jeho doposiaľ najviac povšimnutiahodnou prácou na pôde opernej klasiky.

Saint-Saënsova opera pomerne verne tlmočí starozákonnú stať o vyvolenom silákovi Samsonovi. Ten dostal od Jahveho nadľudskú silu, aby oslobodil židovský národ z fílištínskeho otroctva. V boji s nepriateľmi je úspešný, kým nezlyhá pre vášeň k zradnej Dalile, ktorá od neho vymámi tajomstvo sily ukrytej v jeho vlasoch. Samson je uväznený, oslepený a židovský národ opäť porobený. Keď ho triumfujúci Fílištínci ponížujú, vyprosí si od Boha ešte

na okamih niekdajšiu silu a obetujúc vlastný život za vyslobodenie svojho ľudu zrúti dom, v ktorom sa koná oslava. Jeden z profilových titulov francúzskej tvorby 19. storočia sa formou vymyká z tradičnej romantickej opernej tvorby. Camille Saint-Saëns, veľký obdivovateľ Bacha i Händla, ho najprv zamýšľal skomponovať ako oratórium. Libretista Ferdinand Lemaire napokon skladateľa presvedčil, že k dramatickému sujetu sa lepšie hodí operný formát, no pôvodný chrámovo-koncertný zámer sa aj tak podpísal na konečnom tvare diela. Je pomerne statické, o dejových peripetiách (bitky medzi Samsonom a Fílištíncami, jeho milostné stretnutia s Dalilou) sa tu častejšie epicky referuje, než by sa reálne odohrávali v divadelnom časopriestore.

Konflikt nezmieriteľných ideových táborov Fílištíncov a Židov, z ktorých sa prvý snaží profitovať na úkor toho druhého, odmietajúc uznať jeho právo na dôstojnú existenciu, ponúka popri iných motívoch aj priestor pre súčasný, politicky determinovaný výklad. Roman Polák sa však nepustil cestou radikálnejšej aktualizácie. Na druhej strane sa nedopustil ani opačného extrému a nezvýrazňoval historické či geografické reálie. Jeho koncepcia je intímna až introvertná a predovšetkým nadčasová: biblickú látku vyložil ako archetypálne podobenstvo o vysokých ideáloch a vznešených poslaniach, ktoré stroskotávajú na prirodzenej ľudskej slabosti.

Oratórny charakter opusu, prítomný najmä v prvom dejstve, nelámali inscenátori cez koleno, skôr ho umocnili čistými, metaforicky silnými obrazmi. V úvodnom výjave plačú Židia nad svojím

biednym postavením a na Samsonove výzvy, aby neprestávali dúfať v Jahveho pomoc, reagujú sklúčenou beznádejou. Jeho viera ich však napokon zbucuje: do hľadiska otočia ruky so zrkadielkami pripnutými na dlaniach, vysielajúc do sveta lúče nádeje. Zrážka medzi nimi a Filištíncami sa odohráva v štylizovanom pohybovom aranžmáne. Príslušníci oboch táborov prechádzajú pomedzi seba z jednej strany javiska na druhú, Filištínci sa pri tom snažia zasiahnuť neozbrojených otrokov obuškami, no bijú len do prázdna. Hrôza z nedotknuteľnosti Židov, na ktorých strane evidentne stojí sám Jahve, zloží tyranov na kolená a z ich hlúčka vypadne mŕtve telo filištínskeho veliteľa Abimelecha.

Pohybovo štylizované, metaforickú formu dostalo aj zoznámenie sa Samsona s príčinou

jeho záhuby, krásnou Dalilou. Z pootvoreného výrezu monolitnej steny ukrývajúcej svet Filištíncov vojde na javisko skupina tajomných žien v tmavých závoch a štvorica tanečníc v čiernych trikotoch s krátkymi sukničkami, ktoré lemujú farebné kvetinové vence. Ležiac na svietiacich kockách, čo si so sebou priniesli, sa zvodne vlnia vo vyzývavých pózach a počas tanečného čísla (tých je v partitúre viac) sa ovíjajú okolo Samsona. Medzi týmito necudnicami svieti Dalila – v nevinných bielych šatách, s bielymi kvetmi a dlhým závojom na hlave vyzerá ako anjelské zjavenie. Je to však anjel s diablom v tele: počas jej zmyselnej árie ju dvaja čierni tanečníci pripomínajúci démonov zdvihnú a s pomocou tancujúcich spoločníkov ju ako erotickú obeť

SAMSON A DALILA
— B. Gippert
Turpinszky,
M. Podkopájev,
zbor Opery ŠDKE
foto J. Marčinský



SAMSON A DALILA
— T. Tóbisz, J. Galla,
M. Havryliuk, zbor
opery ŠDKE, členky
tanečnej skupiny
Atašé
foto J. Marčinský

položia do Samsonovho náručia. Darma ho múdry hebrejský stavec vystríha, aby sa mal na pozore – mocného hrdinu zlomí jeho vlastná slabosť.

Na rozdiel od metaforického úvodu dostalo druhé dejstvo situované do Dalilinej spálne realistickejšie kontúry. Dovtedy temné, prázdne javisko sa rozjasnilo svetlom vychádzajúcim z kociek sklenenej podlahy (segmenty z nej vniesli filištínske tanečnice do tmavej askézy židovského sveta) aj romantickou nostalgiou vychádzajúcou z impresionistického obrazu lúky s fialovými kvetmi. V tomto vizuálne príjemnom prostredí čaká Dalila na svojho nemilovaného milenca. Skôr než Samson ju však navštívi kňaz boha Dagona – elegantný muž v čiernom obleku a dlhej červenej košeli – a požehná ju s rukou majetnícky položenou na jej lone. V tomto strohom, veľavravnom geste ponúkol Polák svoj kľúč k čítaniu Filištíncov: „Kto je boh Dagon? Nejaký zabudnutý boh z dávnej minulosti? Alebo je to naša neviazaná vášeň, nekontrolovateľná pudovosť, naše zbožštenie telesnosti?“

Samson prichádza k Dalile deklarujúc, že sa tak deje proti jeho vôli. Ich duet je hrou mačky s myšou. Dalila sa ho nesnaží zaujať prvoplánovou

lascivnosťou, naopak, zvádza ho s krutou racionálnosťou. Peter Čanecký jej pomohol skvelým kostýmom – dlhým červeným plášťom so širokými nariasenými rukávami, ktoré sa jej sem-tam zošmyknú z pliec, a s rozstrihnutým predným dielom, z ktorého pri pohybe kde-tu vykukne biela nočná košela. Zákerne zvodný úbor opája žiarivým leskom krásnej látky, takmer všetko zakrýva, a predsa mnoho sľubuje, takže keď Dalila špičkou červenej lodičky vysunie spod dlhých šiat biele saténové nohavičky, Samson viac nevládze vzdorovať. Roman Polák sa v bulletine netají empatiou k nemu: „Bože, koľkokrát pôvab ženy v dejinách pomútil rozum mužom pevných zásad a morálneho postavenia? Koľkokrát i mnohí z nás v živote stáli pred dilemou odolať pokušeniu, alebo mu nádherne podľahnúť, a potom prežívať všetko to utrpenie a výčitky svedomia?“

Samsona pripraveného o silu (tu mu Dalila neodstrihla vlasy, ale mu v spánku odobrala pokrývku hlavy) vzápätí zajmú a uväznia. Násilný akt sa odohrá bez opony: vďaka strohému, avšak atmosfére nebrániacemu a pružné prestavby umožňujúcemu scénografickému riešeniu Adély Hajduovej sa zhora na javisko spustí nízka ohrada, do ktorej vojaci privedú oslepeného Samsona v krvavej košeli a spútajú ho reťazami. Židia prejdú popri ňom cez ohradu až na proscénium, poukladajú tam vyzuté topánky (asociácia s fotografiami z koncentračných táborov je neprehliadnuteľná) a bosí opustia scénu. Spoza nej sa do hľadiska nesú výčitky zotročeného národa a prelínajú sa s kajúcnyimi slovami hriešnika Samsona, pokorne velebiaceho ruku, ktorá ho potrestala, a prosiaceho za oslobodenie svojho ľudu.

Tretie dejstvo Saint-Saënsovej opery sa odohráva počas slávnosti usporiadanej na oslavu víťazstva Filištíncov nad Samsonom a jeho bohom Jahvem. Inscenátori zaodeli bakchanálie do bizarnej dekadentnosti: nevkusne pestrofarebné



SAMSON A DALILA
— A. Kropáčková,
M. Gurbaľ
foto J. Marčínský

kostýmy stierajúce genderové rozdiely, prapodivné pokrývky hláv aj groteskná choreografia dávajú jednoznačne najavo, kde sú sympatie a kde antipatie tvorcov. Panoptikum, v ktorom sa erotika zvrhla na odpudivú karikatúru, Dagonov kňaz a Dalila sledujú v pokojnom mileneckom objatí, pri ich nohách ležia démoni aj čierne tanečnice. Na rozdiel od prvého dejstva tentoraz nie oni prinesú Dalilu k zúboženému Samsonovi, aby ho pokúšala. Je to sám Dagonov kňaz, kto ňou fyzicky manipuluje ako s nesvojprávnou bábkou. Filištínsky triumf však nemá dlhé trvanie. Jahve vypočul prosby pokorného syna: Samson nadvihne stĺp, ktorý podopiera strop sály, a na pohanské orgie sa zosype hĺba pestrofarebných handier, symbol konzumu.

Hoci na svetových javiskách patrí *Samsonovi a Dalile* pevné miesto, na Slovensku je Saint-Saënsova opera zriedkavým hosťom. SND ju prvý raz a zatiaľ naposledy uviedlo v roku 1927, počas

éry Oskara Nedbala, ktorý mal pozitívny vzťah k francúzskej tvorbe. Zvyšné dve naštudovania sa nie náhodou spájajú s Košicami. Rovnako ako v roku 1970 aj v súčasnosti sa Štátne divadlo môže pochváliť jediným predstaviteľom hrdinského tenorového odboru na Slovensku. Pred päťdesiatimi rokmi to bol Jozef Konder, dnes je to Titusz Tóbisz. Čerstvý štyridsiatnik sa medzi kolegami vyníma nielen mohutnou telesnou konštrukciou a zriedkavým typom hlasu, ale aj osobným príbehom. Je spoločne speváckym samoukom (má za sebou len tri roky konzervatoriálneho štúdia) a kým sa v roku 2010 stal členom zboru opery ŠD, pôsobil ako činoherný a muzikálový protagonista v Divadle Thália. Od sólistického debutu (Canio v *Komediantoch*, 2014) patrí k profilovým osobnostiam košického operného ansámbľu. Aktuálnu sezónu postavilo divadlo vyslovene na ňom, keď naštudovalo dve diela s dramatickými titulnými hrdinami – tri mesiace pred

„
Slová chvály patria dirigentovi Ondrejovi Olosovi, ktorý s technicky disponovaným košickým orchestrom rozkryl mnohé z výrazových fines zvukovo opojnej partitúry...
“

SAMSON A DALILA
— T. Tóbisz
foto J. Marčínský



Saint-Saënsovým Samsonom to bol Verdiho *Otello*. No kým skvele zvládnutým shakespearovským partom ašpiruje Tóbisz na najlepší mužský výkon opernej sezóny, Samsonom sa mu vysoko nastavenú latku nepodarilo dosiahnuť. I tentoraz zapľíňal

priestor impozantne masívnym, kovovo lesklým, vo výškach pevným materiálom, avšak občasná intonačná približnosť prežrádza nedostatok technickej istoty i vokálneho nadhľadu nad partom.

Jedno ani druhé neabsentovalo u mezzosopranistky Myroslavy Havryliukovej, k ideálnej Dalile jej však chýbala sýtejšia farba a väčší objem strednej polohy, čo v tomto prípade nedokázala saturovať ani žiarivými výškami a zamatovou mäkkosťou nižšieho registra. Po kvalitnom Jagovi z *Otella* spevácky sklamal domáci sólista Marek Gurbaľ, ktorého sonórny, zamatový barytón je pre part Dagonovho kňaza v hornom rozsahu prikrátky. Česť hlbokých mužských hlasov úspešne obhájil Michal Onufer, no jeho krásny, pružný, plastický bas sme si mohli vychutnávať iba krátko – do skorej smrti ním stvárňovaného filištínskeho veliteľa Abimelecha.

Slová chvály patria dirigentovi Ondrejovi Olosovi, ktorý s technicky disponovaným košickým orchestrom rozkryl mnohé z výrazových fines zvukovo opojnej partitúry, aj zbormajstrovi Lukášovi Kozubíkovi, pod ktorého rukami košický operný zbor farebne rozkvitá. A tak napriek čiastkovým výhradám platí, že košická opera pokračuje v ambicióznom ťažení za vysokými métami a na konto si pripisuje ďalšiu z kontinuálneho radu sezón, za ktorú sa nemusí hanbiť. ♦

Camille Saint-Saëns: **SAMSON A DALILA**

libreto F. Lemaire réžia R. Polák hudobné naštudovanie
O. Olos zbormajster L. Kozubík scéna A. Hajduová kostýmy
P. Čanecký dramaturgia E. Mikulášková choreografia
I. Kučerová účinkujú T. Tóbisz/B. G. Turpinskiy,
M. Havryliuk/ A. Kropáčková, M. Gurbaľ/L. Motkowicz,
M. Onufer/ M. Podkopájev, J. Galla/A. Milenkov a ďalší
premiéra 24. máj 2019, Historická budova Štátneho
divadla Košice

Vladimír Mikulka

divadelný kritik

Politika u Dunaje

Politickému divadlu se na Slovensku daří. Alespoň se tak zdá na základě programu patnáctého ročníku festivalu Nová dráma/New Drama. Z devíti inscenací hlavního programu se jich ke společenským otázkám vyslovila více než polovina, a dojem samozřejmě posílilo i to, že vypjatě politická byla rovněž hostující řecká inscenace, která celou přehlídku zakončila. Jiná otázka je, jak se s – pochopitelným – puzením ke společenské angažovanosti dokázali inscenátoři vyrovnat. Politické divadlo je disciplína obtížná a nevděčná; úskalí, na nichž je možné ztroskotat, je ještě víc než obvykle a žádnou záruku nedává dokonce ani příslovečný „boj za správnou věc“.

Tehdy a dnes

Činohra Slovenského národního divadla nabídla adaptaci próz Josepha Rotha, pojednávajících o rozpadu podunajské monarchie, v Divadle ASTORKA Korzo '90 zpracovali vzestup a pád normalizačního „vládce Oravy“ a GUnaGU připomnělo běh událostí v nejmenované nemocnici těsně před a těsně po Listopadu 1989. Děj trojice titulů bratislavských souborů byl sice zasazený do jiné doby a lišila se i poetika, odhalit však bylo možné i některé společné jmenovatele. Ve všech případech se hrálo „o minulosti“, nicméně se snahou o přesah k dnešku; v případě Astorky zcela explicitně, u dalších dvou titulů spíš nepřímo. Patrně nikoli náhodou se také ve všech inscenacích objevila výrazná postava darebáka, který bezostyšně prochází všemi režimy a dokáže se prodat k lizu za jakýchkoli okolností.

Snaha divadelníků nezůstat stranou společenského dění je sympatická, záruku dobrého divadla to však nedává. A tak se hned na úvod nelze vyhnout kousnutí do hodně kyselého jablka. Nejvýraznější emocí, kterou vyvolala představení GUnaGU, a ještě více

42 Astorky (ve festivalovém programu zařazená

hned po sobě), byl totiž nevěřící údiv, spojený s „tradiční“ otázkou nad festivalovou dramaturgií: „Jak si jen mohli vybrat tohle?“

Náš člověk popisuje praktiky korupčního ředitele jednoho socialistického podniku pomocí groteskně přepjaté, téměř kabaretní poetiky. Potíž je v tom, že situace, postavy i jejich ošklivé skutky maluje čarami, jejichž tloušťka a křiklavost by byla hodná spíš laciné estrády než renomovaného



1 Ve svém článku se soustředím pouze na politicky laděné tituly z letošního festivalového programu. Stranou tak zůstaly inscenace *Lúbim Ťa a dávaj si pozor, Vedľajšie účinky, Koniec Koniec, Znovuzjednotenie Kórei* a *Stalker*.

NÁŠ ČLOVEK
(Divadlo ASTORKA Korzo '90)
foto R. Tappert



VODKA A CHRÓM
(GUnaGU)
foto C. Bachratý

divadelního domu. Počínaje prvoplánově názorným předvedením odpudivých funkcionářů, přes ještě názornější utrpení nešťastné dívky, která byla jednomu z nich „předhozena“, až po banální parodii osmdesátkového samohrajkového hudebníka. K tomu je nutno připočíst řadu výstupů, které svědčí především o neschopnosti režie přijít s obrazem, který by měl elementární švih a spád (typicky nekonečné vracení úplatků, kdy se jediný nápad ždímá stále dokola snad deset minut). Hodně toporný byl i pokus dodat tomu všemu náležitou hloubku refrénovitými vstupy smrtelně vážně se tvářícího Mateje Landla, jenž nejdřív cituje Václava Havla, pak mudruje o planetě Zemi a nakonec se promění ve vyšetřovatele, který se pro změnu vyžívá v poetických rybářských řečech, coby alegorii lapání zločinců. Žadoucí přesah do současnosti dodávají této podivné normalizační taškařici zcela prvoplánově narážky na konkrétní korupční a jiné

kauzy současných politiků. (Což je ostatně i případ samotného názvu inscenace.) V závěru se to pak pro jistotu řekne úplně polopaticky: Slovákům je korupce bytostně vlastní, politici kradli vždycky, dnes je to ještě horší než kdysi. Stano dostal čtrnáct let, teď by to nebyla ani podmínka.

Musím přiznat, že jsem tohle představení sledoval s nevěřícím zděšením. Čert vem nešťastnou divadelní podobu, mnohem horší je, že primitivní generalizace a především podbízivý způsob srovnávání před- a polistopadového režimu, na kterém je *Náš člověk* postaven, jsou nejen nepřípadné a hloupé, ale vlastně i docela nebezpečné. A to bez ohledu na to, jak kritičtí jsme k tomu, co se v politice děje dnes.

Bezostyšný kariérista, který nestoudně obrátí kabát, se prosadí i ve finále *Vodky a chrómu* (mimochodem, v inscenaci *Náš člověk* bylo k vidění i skutečné obracení kabátu naruby – ilustrace,



REVOLT ATHENS
(ODC Ensemble)
foto archiv divadla

44 která se změnila v banální klišé už někdy začátkem devadesátých let). Viliam Klimáček však na rozdíl od kolegů z Astorky neztrácí soudnost, takže svůj hodně deziluzivní pohled na dění po listopadu pointuje replikou „Ale stejně to bylo nejlepších třicet let, které tahle země zažila“. Což zasadí do patřičného kontextu i přídavkovou píseň, která s jedovatou ironií spojuje revoluční hymnu *Slúbili sme si lásku* s Mečiarovým volebním hitem *Vivat*

Slovakia. Povedený kus to však nebyl, zůstalo u řidounké přehlídky omšelych prefabrikátů, jak co do postav, tak dějových peripetií. Ani nemluvě o tom, že inscenačně i herecky se GUnaGU nebezpečně přiblížilo prostinkému sitcomu, prokládanému slaboučkými popěvkami.

V porovnání se zážitky z Astorky a GUnaGU vyhlížel *Projekt 1918* Činohry SND jako oáza invence a herecké profesionality. Docela sympatický

PROJEKT 1918
(Činohra SND)
foto Collavino

je ostatně už samotný nápad vyčlenit se z loňského zástupu „výročních“ titulů inscenací pojednávajících o nezadržitelném rozpadu říše, která vzniku Československa předcházela. Očekávané aktuálnosti pak činí zadost explicitně nevyřčená, ale zřetelně přítomná otázka, zda něco podobného nehrozí třeba i dnes, respektive v čem se dnešní doba „tamté“ podobá (a v čem ne).

Dobře srozumitelnou, nikoli však banální metaforu zahnívajících poměrů nastoluje už scénografie: hracím prostorem je močál, ve kterém se protagonisté téměř neustále brodí, ve kterém se dá utopit a který navíc může i ledacos skrývat. To podstatné se ale odehrává mezi jednotlivými postavami, obyvateli zapadlého, průměrně obyčejného posádkového města, reprezentativní zmenšeniny mnohonárodnostního útvaru zmítaného neřešitelnými vnitřními spory. Nedorozumění, pnutí, podrazů i křivd je tolik, že to prostě nemůže dobře dopadnout; zkostnatělé lpění na starých pořádcích je směšné, každá novota znamená krok směrem k zániku.

Po těsně předválečné první půlce přichází hořké vyhasínání starého světa v nehezských poválečných



STALKER (Teatro Tatro)
foto C. Bachratý

poměrech, které působí o to nepříjemněji, že jsou nahlíženy očima těch, kteří do nich bytostně nepatří. Často se tu také po čechovovsku ironizuje poznámkami, jaké že to tu všechno bude krásné za dvacet nebo za sto let – k trochu pohodlné potěše publika, jež v tomto ohledu bohužel ví své. Stejněho rodu jsou i časté výpady na adresu Slováků; ty totiž vzdor řadě silných slov paradoxně vyznívají jako docela přátelské, laskavě ironické pomrkávání do hlediště, které se ostatně – alespoň na festivalové repríze – proudem absurdně přepjatých národnostních urážek docela dobře bavilo. Tím spíš, že hlavním nadávajícím je už od pohledu protivný a nepříliš bystrý Maďar, zatímco Slováci reprezentuje jediná setrvale důstojná figura na scéně – Martin Huba v roli hrdého správce Lajčiaka.

Od slovenských kolegů jsem na konto *Projektu 1918* slyšel až nečekaně mnoho výhrad: od podivné volby tématu po příliš rutinované, opakující se herectví. To druhé neumím posoudit, moc inscenací SND jsem v posledních letech neviděl (ale je fakt, že třeba Milan Ondřík polohu z fanfarónského darebáka Wagnera de facto zopakoval hned o pár dnů později ve *Stalkerovi* Teatra Tatro). Sám jsem se ošíval spíš v pasážích, kde se vyráběl poněkud přímočarý humor, při otravných opileckých etudách jinak přesvědčivého Tomáše Maštalíra (v ústřední roli poručíka Trotty) nebo když 45



došlo na nechtěně směšný cachtavě erotický tanec lehké dámy, v programu nazvané „Tanečnica“. To však byly spíš jednotlivosti, vady na kráse inscenace viditelně dobře promyšlené a solidně provedené.

Něco navíc

Zbývající dvojice společensky angažovaných titulů nabídla podívanou hranou podle trochu jiných not. Tvůrci z Divadla Pôtoň i Prešovského národního divadla přišli s obrazivými opusy, které se snažily ke žhavě aktuálním problémům vyslovit prostřednictvím moderního divadelního jazyka (stranou teď nechme, že Grotowským inspirovanou poetiku Divadla Pôtoň lze brát jako svého druhu „alternativní klasiku“).

Prešovská *Moral Insanity* byla po ryze divadelní stránce nejnápaditější inscenací celého festivalu. Což platí i pro ironickou scénografii, která dění

umístí doprostřed políčka „našeho zelí“, jež je nutné urputně bránit před všemožnými škůdci, a které je možné obepnout (a to doslova) hradbou magnetofonové smyčky, z níž pořád dokola znějí písně o lásce i povědomé bojovně obranářské výroky. Nad hlávkami zelí se přitom výmluvně tyčí strašák, zpočátku představovaný samotným hercem a posléze pečlivě zrekonstruovaný alespoň z jeho oblečení. Strašení svépomocí, chtělo by se dodat. Peter Brajerčík (je autorem scénáře i jedinou osobou na scéně) vyšel z románu Umberta Eca *Pražský hřbitov*, zabývajícího se antisemitismem a obecněji národními nenávisťmi konce devatenáctého století. Od „starosvětských“ výpadů proti Židům a nejrůznějším národům či skupinám se ovšem inscenace plynule přesune ke zcela současné xenofobii, k útokům proti imigrantům a samozřejmě i k fake news všeho druhu. Ryze slovenskou pointu

MORAL INSANITY
(Prešovské národní divadlo)
foto R. Tappert



ZNOVUZJEDNOTENIE KÓREÍ
(Činohra ŠDKE)
foto J. Štovka

na závěr dodá citace neblaze proslulého výhružného telefonátu Mariána Kočnera Jánu Kuciakovi.

Cíl je zřejmý: vystavět oblouk od verbální nenávisti až k vraždě, zdůraznit spojnici mezi xenofobií dávnou a dnešní. Dává to smysl, ale zároveň je to i slabina. *Moral Insanity* totiž divadelně sofistikovanou formou víceméně jen zopakuje to, co už bylo na dané téma vyřčeno nesčetněkrát, respektive co se v naší sociální bublině „tak nějak říkat sluší“. Včetně pohodlného zjednodušení, které se spokojí s tím, že nositele nenávisti diagnostikuje jako frustrované a zakomplexované tupce – a považuje tím otázku za vyřízenou. Brát

se za správnou věc a horlit proti nesnášenlivosti je chvályhodné, samo o sobě to však nestačí: politické divadlo hodné toho jména by mělo přijít s něčím alespoň trochu objevným, překvapivým, hlubším. Nespokojit se s pouhou plavbou v proudu tvořeném novinovými články či facebookovými komentáři obdobně naladěných přátel.

Americký císař je dílo, které stojí – alespoň odhaduji – na dost podobných světonázorových základech jako *Moral Insanity*. Záběr však nabízí o poznání hlubší. Přiznám se, že jsem šel do Štúdia 12 s obavami: očekával jsem záplavu přepjatého patosu kombinovaného s okázale



ušlechtilým dojmáním se nad těžkým osudem uprchlíků dávných i dnešních. Obě tyto polohy sice inscenace obsahuje, dokáže je však udržet ve snesitelných mezích. Co je však podstatnější: zatímco se v hliněném obdélníku rozehrává několik linek příběhu o bídě doma v Haliči, hrůzách cesty do USA a následující nekončící dřině, v podtextu je ukryto ono tolik potřebné „cosi navíc“. Celá ta efektní podívaná totiž bez okatě prvoplánové aktuálnosti připomíná, že to není zas tak dávno, kdy právě z našich končin houfně odcházeli chudí, nevzdělaní a dezorientovaní lidé, na které se v zámoří dívali s nechutí, obavami a despektem jako na „evropský mor“.

A nakonec naštvání Řekové

Patnáctý ročník festivalu Nová dráma/New Drama působil vzdor opakovanému rozehrávání politických témat až překvapivě usedle. Inscenátoři se vcelku očekávatelným způsobem vyjadřovali k očekávatelným tématům, kritizovalo se to, co obvykle kritizováno bývá, nic zvlášť objevného, hlubokého, kontroverzního nebo razantního se neobjevilo ani po ryze divadelní stránce. Poklid výrazněji narušila až poslední, hostující inscenace *REVOLT ATHENS*. Ta byla zároveň hezkou ukázkou kulturní globalizace: řečtí účinkující i téma, hrálo se v angličtině.

Uprostřed jeviště stál stylizovaný model Athén

LÚBIM ŤA A DÁVAJ SI POZOR
(Divadlo NUDE)
foto J. Zmatek

REVOLT ATHENS
(ODC Ensemble)
foto archiv divadla

AMERICKÝ CISÁR
(Divadlo Pôtoň a Štúdio 12)
foto R. Dranga



Athens is
a hot city

festival

s vlající řeckou vlajkou; do „magazínově řecké“ podoby byla stylizovaná i samotná protagonistka. Navenek se totiž představení (alespoň zpočátku) tvářilo jako medově vlídný turistický průvodce. Do širokých úsměvů však záhy začaly prosakovat temné podtóny: všichni si o nás myslí, že my Řekové jsme líní, válíme se na plážích, večer tancujeme v tavernách a přitom jako výraz poněkud nablblé spokojenosti halekáme svoje „Opá!“. Jenže nám se vede špatně, nemáme práci ani peníze a ještě ke všemu se nám do Řecka valí davy uprchlíků i německých turistů. Žádný důvod ke spokojenosti,

jsme naštvaní na celý svět, fašizující se Evropou počínaje a našimi pseudolevicovými vládami zdaleka nekonče. Nezbyvá, než se radikalizovat, revoltovat, romanticky se servat s policajty, podpálit parlament a rvát co nejhlasitěji: „Zničit celý ten zasraný svět a postavit ho znova!“ Právě touto replikou celé představení vyvrcholí. Poté, co do půl těla svlečená herečka (stylizovaná jako hadí bohyně) pomocí vrtačky a v doprovodu ryčné hudby i nervních projekcí delší dobu rozbíjela vše, co stálo na scéně.

Přiznám se, že je mi tento způsob uvažování dost protivný, nemám rád agresivní sebestřednost, připravenou obvinít z vlastních problémů celý svět – s drobnou výjimkou sebe sama. Zároveň však nešlo přehlédnout, že tenhle vzteklý výkřik zněl v podání Rozy Prodromu nejen hlasitě, ale také docela zoufale, naléhavě a autenticky. Kdyby nic jiného, lze *REVOLT ATHENS* vidět jako pramálo nadějeplnou zprávu o stavu mysli na Peloponésu. ☘

Nová dráma/New Drama 2019

15. ročník festivalu inscenací súčasnej slovenskej a svetovej drámy
4. – 9. máj 2019
www.novadrama.sk

Barbora Kašparová
divadelná kritička

Nu Dance Fest 2019 – ve znamení mapování

Pole současného tance a pohybového divadla představuje dobrodružný prostor. Lze jej stále znovu prozkoumávat a nalézat tak neobjevená bílá místa, jež je třeba mapovat. Podobný charakter rozpínavého nepoznaného terénu má i bratislavský festival Nu Dance Fest, který je jako alternativa k taneční přehlídce Bratislava v pohybe zaměřen primárně na inovativnost a diverzitu v současné taneční tvorbě.

Kromě toho, že v rámci letošního 14. ročníku na festivalu vystoupila desítka již etablovaných domácích i zahraničních tvůrců, svůj prostor dostali také nové tváře současného tance, senioři i děti. Kde jinde než zde se učít kriticky myslet a psát o tanci či promýšlet otázky spojené s vizí uspořádat v roce 2020 v Bratislavě slovenskou taneční platformu.

Stále více současných choreografů a tanečníků alternativní scény nutí svou tvorbou přehodnocovat, jestli lze současný tanec a pohybové divadlo vůbec nějak formálně či žánrově kategorizovat. Snaha uchopit taneční tvorbu pomocí škatulek se čím dál více ukazuje jako cesta, která nikam nevede. Stejně tak pokusy o definování obecného pojmu „současný tanec“ pozornost od samotného díla spíše odvádějí, než že by napomohly přiblížení se k jeho podstatě, přičemž to je v otázce reflexe umění přeci to nejzásadnější. Pojmem vydefinovaným řadou

kritérií lze umělecké dílo totiž označit jen v případě, že tvůrčí počín dané podmínky odpovídající termínu splňuje, přičemž ani to nijak nenapomáhá zachycení hloubky a jedinečné esence takto kategorizovaného díla. Jako možnou alternativu k hledání definic lze snad přijmout přístup nahlížení tance pomocí konceptů, jež ze své povahy umožňuje k nezařaditelnému inovativnímu dílu přistupovat zvenčí a pojmenovávat jeho originální a zaužívané principy i jejich kombinaci. Nu Dance Fest v kontextu podobných tanečních slovenských a českých přehlídek vyčnívá právě proto, že jeho hlavní organizátorka, choreografka a tanečnice Petra Fornayová pojímá festivalovou dramaturgii s nevídanou otevřeností a citlivostí vůči diverzitě současné taneční platformy. Ostatně slovo „nu“ ve francouzštině znamená nahý, což je v tomto kontextu přiléhavou metaforou k bezprostřednosti, která prostupuje atmosférou festivalu. Petra Fornayová se vědomě vzdává všech ambicí na vytvoření zdánlivého dojmu přehlednosti

HABIBI 2196-18
(Yuri Korec & Co.)
foto B. Dolinajová



MOMENTUM
(CocoonDance)
foto B. Dolinajová

v taneční tvorbě, která je vlastně jen konstruktem. Zvolením dramaturgie nepravidelnosti a otevřenosti vede festivalového diváka k tomu, aby přijal formální i tematickou šíři současné taneční tvorby, a zasvěcuje jej tak do jejích nejhlubších tajů, které ještě čekají na rozklíčování.

Jednotlivá představení a neméně tak i ostatní body programu Nu Dance Festu vyvolávají specifická, méně či více palčivá témata k promýšlení. Poměrně velké zastoupení měly na festivalu společensky angažované projekty. Performance *Habibi 2196-18* Yuriho Korce, navazující na choreografii rakouské tvůrkyně Helene Weinzierl *Habibi Problem*, tematizuje

odmítání jinakosti v sexuální orientaci v kontextu slovenské společnosti. Taneční performance *Millennial Magic Mirror*, která vznikla ve spolupráci uměleckého uskupení mimoOs a kolektivu Priekopník Veverička, reflektuje nové technologie ve vztahu ke každodennímu životu generace tzv. mileniálů, kteří se narodili na počátku éry přetechnizovaného světa, a sleduje i dopady upevňování pozice robotů ve společnosti. Sondu do historie stoleté nejprve Československé, posléze České a Slovenské republiky představuje taneční inscenace *Výročí* Michala Záhory.

Velkou míru kontroverze oproti ostatním projektům vyvolala hostující inscenace



MAN SHAPE
REVISED 2019
(kfQW / ME-SA)
foto B. Dolinajová

WART izraelské choreografky Renany Raz. Pomocí tance, fyzického divadla, zpěvu, práce s loutkami tanečníci reflektují své dětství, jehož neodmyslitelnou součástí se staly různé válečné konflikty, které se jim tak otiskly do hry a dětské imaginace. Dvě tanečnice (Olivia Court Mesa, Renana Raz) a jeden tanečník (Ofer Amram) provázejí proudem někdy nápaditých, jindy prvoplánových až patetických asociativních obrazů na téma války a násilí. Jako rekvizity jim

slouží výlučně vojenské vybavení, které mění svůj význam dle potřeb jednotlivých scén. Například samopal se stane flétnou, vojenský maskovací převlek označovaný termínem „hejkal“ se promění v koně. S těmito rekvizitami je nakládáno poměrně jednoduše, někdy až naivně, což však odpovídá leitmotivu spojení dětské imaginace a války. Výjimkou je loutka malého chlapce, skrze níž se choreografka od dětského světa přemostí k obecnější, ale poněkud nevyargumentované,

MILLENNIAL MAGIC
MIRROR
(mimoOs a Priekopník
Veverička)
foto B. Dolinajová

kritice násilí, jež je produkováno mezistátními (nejen válečnými) konflikty. Prostřednictvím loutky, kterou lze po celou dobu chápat jako univerzální metaforu dítěte, performeři vytvoří v závěru ikonický obraz vyplaveného tělíčka mrtvého chlapce na břehu moře, jež se stal symbolem nevinné oběti uprchlické krize. Problémem zdánlivě snahy o angažovanost je skutečnost, že Raz nabízí až příliš obecné teze na téma války a s ní spojeného násilí a tím, že se opírá zejména o klišé, nepřináší žádné konkrétní poznání. Nadmíru alibisticky pak v našem kontextu působí, že choreografka nijak nezohledňuje současné domácí politické problémy. Zpoza symbolů diktatury – Adolfa Hitlera, Kim Čong-una a dalších – tak doslova křičí nejen ve skutečnosti, ale i v choreografii nezohledněné, sporné a kontroverzní izraelsko-palestinské konflikty, za něž obě strany doposud odmítly převzít jakoukoliv zodpovědnost. Vzhledem k neznalosti kontextu izraelské taneční scény si musím klást otázku, nakolik je, dle mého názoru nemístná, korektnost ze strany Raz reflektována na domácí půdě. Je vůbec možné tyto problémy v oficiální sféře umění v Izraeli tematizovat?

Pokud ano, zřejmě to není právě to umění, které se vyveze na zahraniční festival. Ovšem i takové dílo má dle mého názoru na Nu Dance Festu své místo, neboť je dokladem toho, že s angažovaností tance to není ani v dnešní době, a ani v demokratických zemích vždy jednoduché.

Formalističtější projekty, reenactment *Man Shape Revised* 2019 norské choreografky Karen Foss a slovenského tanečníka Daniela Račka (v současné podobě ve spolupráci s tanečnicí Martinou Hajdyla Lacovou) a choreografie *Momentum* z produkce souboru CocoonDance, propojila exponovaná mužská fyzičnost. Obě choreografie zkoumají primárně energii pohybu a tělesného vypětí muže, ale zatímco v *Momentum* ohledávají tři performeři, připomínající tanečními vzorci ještě, hranice své fyzické síly, v mužsko-ženském duetu jsou tematizovány rozdíly, a naopak paralely mezi mužským a ženským pojetím té samé taneční sekvence.

Za určitý vrchol celého festivalu lze považovat konceptuální sólo *217Counting* původem slovenského tanečníka, performerera a choreografa Tomáše Danielise působícího v zahraničí, převážně v Bruselu. V koncepčně a dramaturgicky čistě vystavěné performanci se spojuje Danielisův osobitý taneční projev, upřímnost zpovědi a promyšlený rámec přesahující osobní téma více než dvacetileté taneční kariéry do obecnější roviny uvažování o kontextu vlastní tvorby a jejím zachycení do prostoru a času vlastní performance. Danielis přechází mezi modem slovního komentáře a tancem. Do mikrofonu o sobě mluví s nadhledem, zatímco tančí s obětavou odevzdaností. Během performance obkresluje své tělo křídou na zem, když se nachází v pozicích, které mu v minulosti přinesly hlubší prožitek. Na zemi postupně vzniká mapa dvou časů – jeden představuje osobní historii, druhý její znovuzachycování v rámci tohoto konkrétního představení. V závěrečné choreografii



se prolne performerův pohyb s kontextem jeho vlastního života zakresleného v mapě na podlaze, čímž Danielis na chvíli docílí ukotvení sebe sama i abstraktního tanečního pohybu v neúprosné pomíjivosti reálného i divadelního času.

O tom, že se festivalová dramaturgie cíleně zaměřuje i na žánrové přesahy, svědčí uvedení pantomimické inscenace *Die Rache* umělecké skupiny Handa Gote research & development, pojednávající příběh o pomstě situovaný do česko-

německého pohraničí. Skupina výrazně pracuje s atmosférou zatěžkanou zločinem a ukrutnou zimou, kterou nechává téměř pocítit. Performeři odehrávají podivný příběh pomocí pohybového slow motion, beze slov a v přítomí, přičemž vědomě střídají divadelní zkratku s momenty například reálného štípání dřeva. Technikou vyvažování divadelní fikce s reálným jednáním tvůrci dosahují „neuvěřitelné autenticity“, která činí, byť bizarní, příběh zapamatovatelný a emočně silný.

WART
(Renana Raz)
foto B. Dolinajová



1 Workshop *Píš ako tancujú! se poprvé uskutečnil na festivale Kiosk 2018, druhý díl pak na pražském festivalu Česká taneční platforma 2019.*



AERO
(Odivo)
foto B. Dolinajová

Program zaměřený na dětského diváka se ukázal ve dvou protipólech. Zatímco dva participativní workshopy pro děti 3–5 a 6–9 roků z cyklu *Tělohra*, pořádaného od roku 2018 uskupením mimoOs, se snaží dětem předat kreativní přístup k pohybu i vlastnímu tělu, batolárium *Aero* nezávislého uskupení Odivo staví na principu spektakulárnosti. Do světa imaginace, v němž se vznášejí různé předměty od mikrotenových pytlíků přes peříčka až po balonky, bohužel nelze vstoupit. Malí diváci tak sice zažijí malý zázrak času, kdy vše, dokonce i postavy, byť z pytlů na odpadky, mohou létat, ale zároveň jsou nuceni napasovat se do divadelní konvence sezení v hledišti, aby se křehký časoprostor nezhroutil.

Jednotlivá představení se stala i předmětem workshopu kritického myšlení a psaní o současném tanci *Píš ako tancujú!*, který vzešel z impulsu online časopisu MLOKi a na Nu Dance Festu se uskutečnil již potřetí.¹ Jedná se o iniciativu, jejímž cílem je omladit taneční kritiku a vytvořit síť kontaktů mezi začínajícími recenzenty se zájmem o tanec a pohybové divadlo. Záměrem je motivovat většinou studenty nebo čerstvé absolventy divadelní vědy a kritiky ke

koncepčnějšímu uvažování o tomto specifickém poměrně mladém žánru a poskytnout jim prostor, kde se v tomto oboru mohou dále rozvíjet.

Často diskutovaným tématem v kruzích slovenského současného tance a pohybového divadla je chybějící prostor, taneční dům, který by sloužil jako zázemí pro tanečníky a performery, kam by bylo možné soustředit i diváckou pozornost. Velkou inspirací je v tomto ohledu pražské Divadlo Ponec. Jedním z kroků k upevnění pozice současného tance na Slovensku a v budoucnu možná i k vybudování jeho centra je momentálně vize prvního ročníku festivalové přehlídky Slovenská tanečná platforma, který by se měl uskutečnit na sklonku roku 2020. Nový festival je již ve fázi prvních příprav, s nimiž se neodmyslitelně pojí promýšlení ideového smyslu přehlídky. Toto téma bylo mimo jiné předmětem kulatého stolu pod názvem Slovenská tanečná platforma 2020 – dosiahnuteľný sen? K jakému účelu by měla přehlídka sloužit a jakou dramaturgii by měla zvolit? Je vůbec nasnadě inspirovat se formátem České taneční platformy? A jak vlastně definovat slovenský současný tanec? Zahrnuje pouze tvůrce působící na Slovensku nebo i v zahraničí? Nejen tyto, ale mnohé další otázky bude potřeba ještě promyslet, nicméně přesně tato debata produkuje velmi aktuální uvažování o současném tanci a jeho pozici ve společnosti. Pokud se to projeví i na výsledném tvaru přehlídky, možná bude tento první nejistý krok dokonce inspirativnější než některé již etablované postupy v propagaci tance, jaké známe z jiných zemí. ☘

Nu Dance Fest

14. ročník festivalu současného tance a pohybového divadla

10. – 15. apríl 2019

www.nudancefest.sk

Gianina Cărbunariu

dramatička

preklad Jana Páleníková

Stratégie spájania

Patrónka 15. ročníka festivalu Nová dráma/New Drama na otváracom ceremoniáli vystúpila s príhovorom, v ktorom upozornila na dôležitosť festivalov a ich stratégií pre podporu mladých tvorcov, ako aj na nové funkcie novej drámy v chaotickej súčasnosti.

Keď som si uvedomila, že už prešlo dvanásť rokov, odkedy som na scéne tohto festivalu uviedla jedno z mojich prvých režisérskejších a dramatických diel, zmocnilo sa ma isté dojatie. Možno som sa tak cítila aj preto, že mám ešte stále pred očami živý obraz početného, veľmi veľkorysého a vzhľadom na priemerný vek aj dojemne mladého publika, ktoré sa na *mady-baby.edu* prišlo pozrieť. Diváci zaplnili sálu, niektorí sedeli rovno na zemi na koberci scény a veľmi blízko hercov. Hra *mady-baby.edu* bola o troch mladých Rumunoch, ktorí emigrovali do Írska a aby tam prežili a splnili si sny, nepoužívali vždy morálne a zákonné metódy. Inscenácia sa síce pokúšala zachovať si určitý ironický odstup, no je pravda, že z nej nevyžaroval optimizmus ani dobrá nálada. Uprostred tohto festivalového predstavenia, v jednej veľmi delikátnej scéne, neviem ako a ani odkiaľ, jednoducho sa na scéne medzi hercami a divákmi, len niekoľko centimetrov od jedných aj druhých, objavil psík. Veľmi milý pes, ktorý však nijako nesúvisel s tým, čo sa v danej chvíli odohrávalo na javisku. Sekundu som si myslela, že hľadisko vybuchne do smiechu a predstavenie sa úplne pokazí. Smiech je absolútne normálna reakcia vtedy, keď nejakú veľmi vypätú fikciu preruší odľahčená realita, ktorá prejde scénou a dotkne sa aj hercov. Hľadisko sa našťastie nerozosmialo. Naopak, nastalo ešte väčšie ticho, ako keby diváci s napätím čakali, ako si



foto J. Čajko

herci s danou situáciou poradia, a pritom, samozrejme, ostanú v hraniciach fikcie. Ešte aj dnes som vďačná tomu publiku z roku 2007! Preto, ale zaiste nielen preto, je môj príhovor o publiku, o publiku predstavení, ktoré vznikli podľa nových textov, o divákoch, ktorí prichádzajú na toto stretnutie s tvorcami otvorení, pozorní a náruživí.

Najväčším prínosom každého festivalu je v prvom rade vytvoriť taký kontext, ktorý bude permanentne provokovať verných divákov, a s každým novým ročníkom pritiahne aj tých nových. Je viac ako zrejmé, že potenciálne publikum má čoraz početnejšie a rozmanitejšie ponuky na zábavu. Rovnako zrejmé je aj to, že veľká časť „konzumentov“, aby som použila aktuálny neoliberálny jazyk, sa orientuje na „značky“, ktoré im ponúkajú „istú garanciu kvality“. Ide o texty klasických autorov, ktoré režírujú a hrajú hviezdy na veľkých scénach, často s premršteným rozpočtom. Veľmi málo divákov bude vyhľadávať inscenácie novej

drámy, ktoré možno tvoria autori prvotín či mladé súbory a ktoré často vznikajú v skromných podmienkach. Osobne by som neobviňovala divákov z nedostatku pochopenia toho, čo je súčasné umenie, ale položila by som si otázku, aké stratégie by sme mali vymyslieť my tvorcovia inscenácií alebo organizátori festivalov.

Nová dráma/New Drama takýto kontext ponúka. Festivalu sa od prvého ročníka až doteraz podarilo vytvoriť platformu novej drámy, ktorá si získala zainteresované publikum a z neho vytvorila verné publikum, ktoré vždy nejakým spôsobom provokuje. Toto publikum je každý rok jeho najdôležitejším symbolickým kapitálom: publikum, ktoré malo príležitosť formovať si vkus vďaka stretnutiam s rozmanitými súčasnými umeleckými postupmi a umelcami, vďaka prístupnosti divadelných textov, ktoré každoročne publikuje Divadelný ústav, výmene myšlienok a energie medzi všetkými účastníkmi. Festival Nová dráma/New Drama prispieva k upriamaniu pozornosti

na dramatika ako na významnú súčasť umeleckého súboru. A to nie je málo, najmä pre niektoré lokálne európske kontexty, kde sa na dramatika/dramatičku nepozerajú ako na divadelníka, ale skôr ako na tvorca literatúry, ktorý sa celkom náhodou ocitol blízko scény.

Keď sa však vrátim k prehodnocovaniu stratégií, ktoré by pritiahli súčasné publikum, chcela by som zdôrazniť fakt, že v nijakom prípade nemám na mysli to, koľko vstupeniek sa nám podarí predať, aký veľký úspech má ten-ktorý umelec na trhu umenia, ale ako a čo máme komunikovať tým, na ktorých sa obraciame. Každý festival novej drámy je akousi skladačkou svedectiev, úvah, otázok týkajúcich sa reality okolo nás, ale aj platformou, ktorá spája extrémne rozdielne estetiky a umelecké programy. Takýto festival je nielen zrkadlom doby, v ktorej existuje, ale aj kaleidoskopom subjektívnych pohľadov. Dáva do popredia mikropříbehy, ktoré sú súčasťou veľkej histórie, a sám je často ekonomicky, sociálne alebo politicky podmienený históriou.

Čo sa týka prienikov medzi novou drámou a vývinom spoločnosti, je dostatočne zrejmé, že inscenácie nových textov viac ako akýkoľvek iný typ divadla nemôžu obchádzať kontext, do ktorého prichádzajú alebo v ktorom vznikajú. Konkrétny kontext automaticky diktuje spôsob, akým sú vybudované konkrétne príbehy. V tomto zmysle „fake news“, alternatívne faky aj „public shaming“ – všetky tieto nové spôsoby rozprávania „príbehov“ širokému publiku provokujú dramatikov: Čo vlastne chceme povedať, komu a ako konkrétne? Ako navrhnuť také príbehy, ktoré by boli dostatočnou konkurenciou tým, ktoré vytvárajú médiá a isté ekonomické alebo politické záujmy? Ako hovoriť o konfliktach v spoločnosti tak, že budeme ľudí zbližovať, a nie ešte viac ich rozdeľovať?

Je veľa vecí, ktoré by mali byť základom takýchto stratégií spájania, a niektoré z nich sú samou podstatou divadelného predstavenia. Mňa osobne sa veľmi dotýka skúsenosť rovnosti zúčastnených divákov. Samozrejme, keď hovorím o rovnosti, nemám na mysli nevyhnutne skúsenosť diváka z broadwayských muzikálov alebo z opery. Skúsenosť rovnosti diktujú konvencie divadla, na ktoré sa

môžeme pýtať alebo im protirečiť. A je prospešné, ak to v prípade niektorých z týchto konvencií aj robíme. Ved' byť si rovný vo verejnom priestore je privilegovaná skúsenosť, ktorú divadlo môže ponúknuť, a to práve vo chvíli, keď spoločenská nerovnosť dosahuje prekvapujúce kvóty.

Inscenácie nových textov môžu zmeniť aj agendu verejných diskusií: môžu nastoliť tému, ktorú väčšina masmédií vedome odsúva niekam na desiate miesto. Môžu teda vyprovokovať snahu o porozumenie zmenou ohniska, čo je nesmierne dôležité. Zaiste, môžu hovoriť ten istý príbeh, o akom hovoria aj masmédiá, majú však možnosť dekonštruovať ho, dať mu iný rámec, aby sme pochopili hlboké mechanizmy spoločnosti. Ako som už povedala, nová dráma môže tvoriť „nové príbehy“, ktoré by z dlhodobého hľadiska mohli ovplyvniť realitu. Nová dráma môže vidieť veci, ktoré unikajú nášmu pohľadu, alebo môže dať novú perspektívu veciam, na ktoré sme sa už prestali pýtať. Navyše, tieto texty si dovoľujú hovoriť dvojmyselné veci vo svete, ktorý si zvykol vidieť všetko čierne alebo biele, a to tak z hľadiska obsahu, ako aj formy. Nová dráma si dokonca dovoľuje aj luxus anarchie. A azda najanarchickejšie gesto, aké môže v tejto chvíli urobiť, je to, že v tomto veľmi konkrétnom priestore divadelných sál bude budovať imaginárne teritória. V nich by sme s istotou mohli urobiť krok jedni k druhým, ako diváci aj ako ľudia, a to napriek priepasti, ktorú spoločnosť v rôznych podobách medzi nami prehlbuje.

Aj festival Nová dráma/New Drama má šancu predstaviť svojmu publiku texty, ktoré vznikajú práve teraz, a tiež ich autorov, z ktorých niektorí píšu pre divadelnú scénu prvý raz. Jeden festival nemôže predpovedať budúcnosť umelca, môže mu však pomôcť, aby sa stretol s divákom. Toto stretnutie je životodarné. A vôbec nie je také jednoduché, ako by sa mohlo zdať. Pred štrnástimi rokmi som svoju hru *mady-baby.edu* dala manažérovi nezávislého divadla, aby si ju prečítal. Pozvali ma ako režisérku – dramatičku a v tom priestore som mala svoj scenár režírovať. Po dvoch týždňoch skúšanie zrušili s odôvodnením, že text nemá „nádej“ a neukazuje rumunskú spoločnosť v priaznivom svetle.

Bola to pravda, ako som už povedala, z drámy nesálali práve svetlo a nádej. Ale rovnako je pravda aj to, že ako umelkyňa som sa nezaväzovala, že pre moju krajinu budem turistickou kanceláriou. Na tú chvíľu, keď sme sa aj s rekvizitami ocitli pred divadlom na ulici, si spomínam ako na chvíľu, keď sa veci mohli vybrať rôznymi smermi. To, že sa mi predstavenie podarilo úspešne dokončiť a že sa dostalo až k divákovi, nepovažujem za hrdinstvo. Nepovažujem túto epizódu za bod, v ktorom sa formovala moja umelecká cesta. Naopak, želala by som si, aby mladí dramatici, ktorí píšu svoje prvé texty, boli konfrontovaní s inými vecami. Želala by som si, aby viedli čestné dialógy s producentmi a aby im režiséri a herci neškrtili alebo neprepisovali repliky v prípade, že im nerozumejú. Aby to tak však naozaj bolo, musia byť podporované také priaznivé kontexty, aké vytvára aj festival Nová dráma/New Drama, keď ponúka širšie horizonty aj divadelným manažérom, organizátorom alebo vydavateľom. Tak aspoň niektorí z nich pochopia, že nový text nepredstavuje extrémne riziko, ale že je súčasťou normálnej stratégie, predostiera divákovi príbehy o svete, v ktorom žijeme, a vypovedá o nich tvorivou citlivosťou, príznačnou pre toto storočie.

Je pravda, že silnie tlak konzervatívnej vlny, ktorý ohrozuje umelecké inštitúcie, umelcov a publikum návratom k praktikám z minulých storočí. Na tento tlak budeme musieť odpovedať v nasledujúcich rokoch a zároveň sa budeme musieť spoločne pokúsiť o to, aby sme priviedli ľudí do sál a nielen ich rozplakali alebo rozosmiali, ale najmä ich vyprovokovali k premýšľaniu. A aby sa nám to podarilo, budeme sa v tom musieť cvičiť aj my sami – dramatici, režiséri, herci, teoretici a ďalší. Budeme sa musieť cvičiť v predstavivosti a myslení, ako aj v autentickom spojení s realitou. Častejšie budeme musieť vyjsť zo skúšobných sál a zo súkromného kontemplovania, aby sme sa jedného dňa neocitli v situácii, že pred nami v divadelnej sále budú len konzumenti umeleckých produktov, na ktorých sa budeme musieť obracať ako na klientov, a nie ako na divákov. ✎

S2 – parazit spod Rondela

V roku 2009 sa súčasťou kultúrneho centra Stanica Žilina-Záriečie stal netradičný priestor. Multifunkčná sála s pomenovaním S2 doslova obrástla piliere veľkej žilinskej križovatky. Táto aktivita, ktorou občianske združenie Truc sphérique oživovalo okolie železničnej stanice pod križovatkou Rondel, dostala od historika architektúry Petra Szalaya príznačný prívlastok – experimentálny parazit.

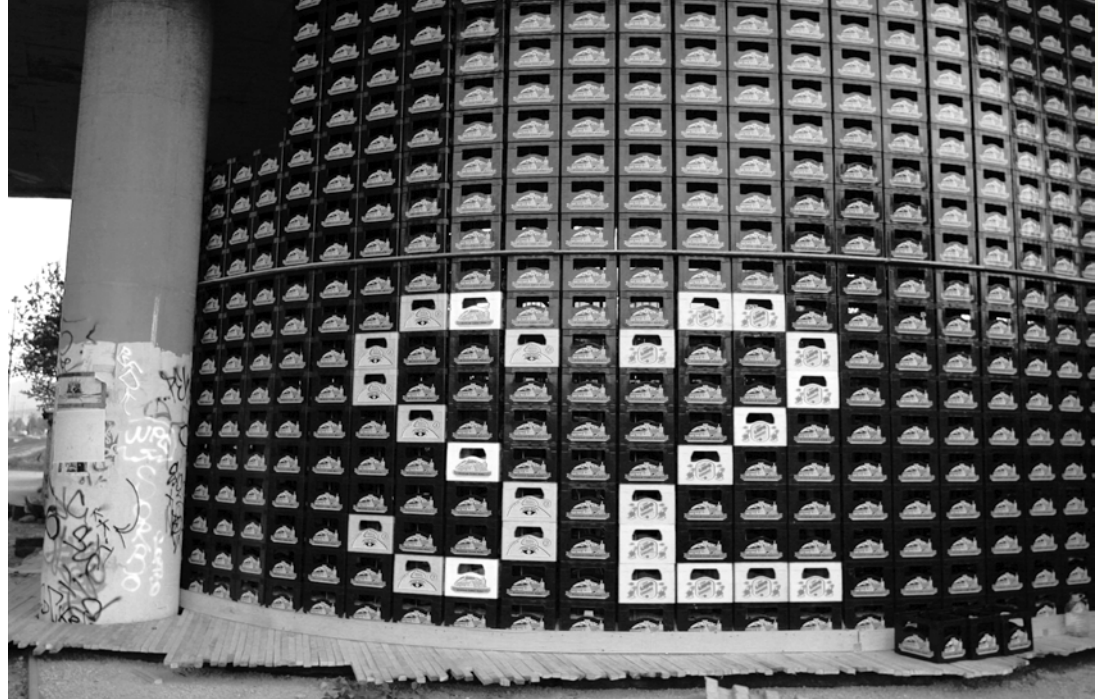
Szalay zhrnul špecifickú kvalitu tohto priestoru nasledovne: „Ekologická a zároveň ekonomická architektúra, ktorá nezávisí od sofistikovaných a drahých technických zariadení a materiálov, ale je skôr výsledkom práce a experimentovania s miestnym materiálom a predovšetkým odpadom, sa vo svete už dlhší čas snaží vydobýť si rovnocenné miesto pri klasickom osvedčenom staviteľstve. Na Slovensko sa tiež dostáva nenápadne a doposiaľ nebola príliš medializovaná, vo veľkej miere ju šíria odborníci zo Západu, z Holandska či Nemecka, kde si ekoarchitektonické experimentovanie našlo svoje miesto už aj na univerzitách. (...) Už samotný koncept sály, parazitujúcej na moste kruhového objazdu, je myšlienka, za ktorú by sa nemuseli hanbiť ani významné svetové architektonické ateliéry. Kontrast modernej plastovej štruktúry fasády a archetypálne pôsobiaceho hlineného povrchu vnútornej omietky, zastrešenej betónovým mostom nadjazdu, poskytuje návštevníkovi nevšedný zážitok. Estetika periférie, pestrosť pouličného umenia a industriálu sa čoraz viac dostáva do módy a svojou originalitou často zastiera aj čistý luxus tradičnej modernej a klasickej architektúry. S2-ka je, samozrejme, experimentom, pokusom, ktorý ešte stále prebieha, no už teraz o nej možno povedať, že je aj pozitívnym príkladom pre skutočne environmentálnu alternatívu, nielen pre tretí sektor.“

S2 znamenala architektonický experiment

so šťastným koncom a zároveň silným príbehom. Úlohu v ňom zohrala energia iniciátorov, sponzorstvá, dary a najmä dobrovoľníci, ktorí stavbe obetovali desiatky hodín. Napokon vznikla budova, ktorá bola v neustálom procese stavby. Najskôr stála sála s vybavením, neskôr prišlo zateplenie, nová podlaha, hliníkové vstupné dvere, lepšie vybudované hľadisko... A ako sa S2 formovala funkčne a dizajnovu, tak aj umelecky tým, čo sa v nej dialo. Aj preto si u odvážnych divákov upevňovala svoje postavenie a nakoniec sa stala malým chrámom „iného“ divadla a tanca.

Každý rok si diváci pred začiatkom festivalu Kiosk v neďalekej záhrade rozkladali stany a v jej bočných priestoroch potom títo vyznávači „arte-turizmu“ počas parných dní vďačne využívali osvieženie sprchou. Oproti vstupným dverám hrali diváci stolný tenis alebo sa (komunitne) schovávali pred horúcim slnkom. A napokon nemalý dav kontinuálne vyčkával pred vstupom, aby mohol prejsť úzkou chodbou a vojsť do nečakane priestrannej, technicky vybavenej a odvetrávanej sály vytvorenej z pívnych prepraviek, slamy s hlinenými stenami svetlohnedej farby.

Spojenie spomenutých charakteristík je kľúčom k výnimočnosti. Bol to „iný“ súčasný priestor, v ktorom sa dialo „iné“, povedzme, súčasné umenie. A preto dnes, desať rokov od vzniku priestoru a ani nie mesiac po jeho zániku, prinášame príbeh S2 vo fotografiách. ✎





S2
foto archív Stanica Žilina-Záriečie



Karol Mišovic
teatrológ

Naliehavé volanie z Karlsruhe

Napriek tomu, že divadlo Badisches Staatstheater Karlsruhe možno nezarad'ujeme medzi menovatele súčasného nemeckého divadla, na ktoré „sa chodí“, určite má prečo pútať našu pozornosť. Divadlo dlhodobo buduje progresívnu dramaturgiu a v aktuálnej sezóne sa dokonca venuje výhradne tvorbe žien režisérok. Jednou z nich je aj slovenská režisérka a performerka Sláva Daubnerová.

V slovenskom kontexte je Sláva Daubnerová známa a kritickou obcou rešpektovaná najmä vzhľadom na jej autorskú tvorbu. V českom divadelníctve v posledných rokoch Daubnerová rezonovala ako operná režisérka s inovatívnym pohľadom na klasické hudobné opusy. A v Karlsruhe inscenovala najnovšiu hru rakúskej dramaticky Elfriede Jelinekovej *Am Königsweg* (*Na kráľovskej ceste*), v ktorej autorka bezprostredne reagovala na zvolenie nového „kráľa sveta“ – prezidenta USA Donalda Trumpa, človeka s extrémne vyhraneným vnímaním, náchylného na elitárstvo, rasizmus a xenofóbiu. Jelinek vidí priamu paralelu s inými vládcami sveta, ktorí tu boli predtým a svojimi činmi sa stali neslávnymi určovateľmi nadnárodnej politiky. Svet bol vždy pod vládou mužských rúk a nie vždy to dopadlo dobre. Preto Jelinek vyjadruje svoj pocit neistoty a znechutenia zo stavu súčasnej spoločnosti. A ako je u nej zvykom, nenapísala hru podľa klasickej aristotelovskej štruktúry, ale voľný monológ, ktorý až následní tvorcovia môžu transformovať do dramatickej podoby.¹ Daubnerová v Karlsruhe z vyše osemdesiatstranovej prozaickej

úvahy vytvorila dialóg postavy Autorky s okolitým svetom – s nami v hľadisku, s mužským zborom na javisku i so sebou samou. Potrebuje sa totiž zveriť a nahlas vysloviť niektoré skutočnosti. Pri vstupe do sály vidíme javisko rozčlenené na dve časti. V tej zadnej sú umiestnené čierne a biele kvádre pripomínajúce zmenšeniny domov, v ktorých môžeme odčítať jasnú paralelu k Daubnerovej predošlej slovenskej tvorbe (inscenácie *Solo lamentoso* a *Spievajúci dom*). Na zníženom proscéniu sedí Autorka – indiferentné stvorenie so silným modrosivým nalíčením odeté v extravagantnom ružovom plášti, ktorý pripomína gýčový vychádzkový odev rozprávkových princezien. Nachádza sa v blízkosti rozbitého klavíra a všade naokolo rozhádzaného uhlia. Je to zdemolovaný svet Autorky, ktorá sa cielene izoluje od vonkajšieho diania. No v jeho vnímaní neostáva pasívna, iniciatívne reaguje na to, čo sa deje za hranicami jej intímnej zóny. Aj v tomto tematickom bode môžeme vycítiť Daubnerovej základnú dramaturgickú orientáciu na príbehy žien osamelých, planúcich túžbou po vypočutí, ale neschopných plynule sa zapojiť do otvorenej medziludskej komunikácie. Opäť sa nám teda režisérka prihovára témou silnej ženy na okraji spoločnosti i na pokraji psychických síl v nerovnom boji. Herečka Ute Baggeröhrová má počas príchodu divákov do sály tvár previazanú ružovými remeňmi, na začiatku predstavenia ich rozväzuje a nevtieravo až opatrne oslovuje divákov v publiku. Tí sú Autorkinými poslucháčmi. Načúvajú jej žalobám, vecným hodnoteniam, ironickým komentárom, intelektuálnemu polemizovaniu, ale i prudko

1 V Nemecku hru vo vlastných verziách uvádzajú napríklad divadlá Deutsches Theater Berlin, Deutsches Schauspielhaus Hamburg, Theater Aachen či Schauspiel Frankfurt.

AM KÖNIGSWEG
(Badisches Staatstheater Karlsruhe)
foto F. Grünschoß

emočnému zaujatiu pre dobovú realitu. Interpretka ukrýva pod dlhým ružovým plášťom trikot telovej farby s vytetovanými vzormi pripomínajúcimi členky domorodých kmeňov z Novej Guiney. Režisérka tak akcentuje prítomnú ženskú časť populácie naprieč dejinami i kultúrami, ktorú mužskí vládari pravidelne doslova marginalizovali. Preto je kostým Baggeröhrovej kombináciou divožienky, distingvovanej rozprávkovej aristokratky, ale i antickej dominy. Teda rôznych žien, k sebe odstredivých typov, pretínajúcich sa práve v zosobnení generalizovaného ženského osudu, t. j. Autorky. No herečka už na začiatku ironicky poznamenáva, že nie je Medeia ani Elektra. Je to veštkyňa, ktorá vidí ďalej ako zaslepený dav mužov pohybujúci sa v robotickom rytme v druhej časti javiska. Oni sú ten zmechanizovaný dav, ktorý dovolil zvoliť ďalšieho nehodného kráľa. A tento úvodný interpretačný akcent je východiskom k Daubnerovej ústrednému režijnému výkladu.

Daubnerová tu vytvorila konzistentnú inscenáciu, v ktorej sa jej podarilo abstraktný a filozofický Jelinekovej text skonkretizovať vzácnou symbiózou obrazotvorného konania a dôrazu na vyslovené. Dokázala pevne udržať tenziu inscenácie, kde má všetko svoje miesto a slúži na neustále gradovanie napätia v a priori nedramatickom texte. Okrem režisérkinej citlivej ruky so zmyslom pre účinnú kooperáciu pohybových štylizácií so zrozumiteľným tlmočením naratívneho textu možno hovoriť o nadpriemernom hereckom výkone hlavnej predstaviteľky. Baggeröhrovej Autorka je racionálnou komentátorkou sveta, herečkine slová vychádzajú z dešifrovania ideového významu textu, s iróniou priamo oslovuje divákov v hľadisku, ale podobne sa usmieva aj pri pohľade na robotický dav maskulínnej masy. Nie náhodou režisérka tento zbor občas štylizuje do podoby Caesara alebo i hajlujúcej mládeže. Autorke napriek prirodzenému

cynizmu nie je budúcnosť sveta ľahostajná. Preto sa do herečkiných slov dostáva trpká príchuť i prirodzený emocionálny vnútorný zápas. Úprimne ju rozhorčuje, čo sa deje, ako sa svet opäť nepoučil. Preto je interpretka v neustálom netrpezlivom pohybe. I keď sedí, na jej hlasovej vibrácii cítiť jasné vzrušenie, ktoré sa o chvíľu pretaví do prudkej akcie, gesta či útoku na svoju bránicu i uši ohlúpených mužských voličov. Daubnerová Jelinekovej text rozčlenila do štrnástich obrazov, ktorých názvy sú súčasťou nápaditého videodizajnu Moritza Ermerta na horizonte javiska. Každý jeden obraz je pre Autorku v podaní vehementnej Baggeröhrovej novou témou, novým zápasom, novým fórom na diskusiu, do ktorej vstupuje len po pár sekundách zamyslenia nad tým, čo predurčuje téma na zadnej ploche scény.

Princíp izolácie silného individua a jeho priame (i keď vo výsledku neúčinné) reakcie na okolie je tiež spojitom s režisérkinou slovenskou tvorbou – s jej poslednými a vysoko oceňovanými inscenáciami

Solo lamentoso a *Spievajúci dom*. Autorka na javisku je podobná asociálka. Ale na rozdiel od Evy N. zo Štúrova ona sa odhodlá na otvorenú konfrontáciu. Baggeröhrová si počas scény nazvanej Mužský komplex vyzlečie dlhý a pre plynulý pohyb nepraktický plášť, ostane „nahá“ iba s potetovaným telom a po náročnom „šplhaní“ po strechách domov vstúpi do mužského sveta. Toho, ktorý doteraz komentovala a poznala len z bezpečia svojho deštruovaného príbytku. A ostáva šokovaná, už nestretáva zbor mužov pripomínajúcich atletických Grékov ani svorne a synchronizovane cvičiacich nadradených Árijcov ako v predošlých obrazoch, ale zženštilých modelov s líščou štólou. Zrazu sa presvedčí, že ona nahá je silnejšia ako bezduchí muži zodpovední za pravdepodobne ďalší pád sveta. Takémuto svetu sa nedokáže prispôbiť, nevie sa integrovať a dochádzajú jej slová aj sily.

Daubnerovej inscenácia teda púta neustálou invenčnosťou, výrečným zhmotnením abstraktného

AM KÖNIGSWEG
(Badisches
Staatstheater
Karlsruhe)
foto F. Grünschloß



AM KÖNIGSWEG
(Badisches
Staatstheater
Karlsruhe)
foto F. Grünschloß

a citom pre vystihnutie atmosféry i zrozumiteľného sprostredkovania podstaty problému každého jedného výstupu. Násilne a okázalo pôsobí iba záverečný obraz, keď sa k zoslabnutej Autorke na tróne na automatické ovládanie priváza nahý Kráľ. S ním doteraz viedla dialóg len ako s hlasom zhora. S Bohom, s ktorým principiálne nesúhlasí. Kráľ v podaní obézneho Jensa Kocha s nadrozmerným falusom nasadeným na hlave pripomína až pitoresknú figúrku z alegorického voza brazílskeho karnevalu. Lenže práve toto výtvarné riešenie príliš zdoslovnilo metaforu, o ktorej režisérka hrá v celej inscenácii.

Už mnohí svetoví tvorcovia potvrdili, že pracovať s poetikou Elfriede Jelinekovej nie je jednoduché. Jej špecifický jazyk náročný na lexiku, ideu i formu je pre tvorcov vždy náročnou úlohou. Slovenka Sláva Daubnerová si nielenže poradila s komplikovanou literárnou predlohou ikonickej rakúskej spisovateľky, ale vytvorila sugestívnu inscenáciu so zreteľnou

a spoločensky angažovanou režijnou výpoveďou, žiaľ, v posledných rokoch aktuálnou i v našich končinách na východ od Karlsruhe. Pocit trpkého užasnutia, nespokojnosti a vnútorného vzdoru intelektuálov proti mase, ktorá uverila populizmu a pomohla radikálom dostať sa na posty, z ktorých môžu rozhodovať o ďalšom chode krajiny, nie je len transatlantický problém. Je to ako plagát z inscenácie, na ktorom vidíme vydesenú tvár Baggeröhrovej pridržajúcej si cez ústa lístok s nápisom: Die Worte sind aufgebraucht (Slová sa minuli). 

.....
Elfriede Jelinek: **Am Königsweg**

.....
réžia a adaptácia **S. Daubnerová** dramaturgia **S. Walter**,
.....
S. Frauwallner scéna **S. Hannak** kostýmy **A. Epstein** hudba
.....
D. Lee video **M. Ermert** hrajú **U. Baggeröhr**, **J. Koch** a ďalší
.....
premiéra **24. november 2018**, Kleines Haus
.....
Badisches Staatstheater Karlsruhe
.....

Ping-Kuen Čeung
teatrologička

preklad Ivan Lacko

Sloboda a (ne)tolerancia v hongkonskom divadle

Hongkong trápia podobné problémy ako Európu. Spoločnosť je rozdelená a stigmatizovaná. Aj preto je divadlo nielen jej zrkadlom, ale angažovane volá po kompromisoch.

„Život by mohol byť omnoho jednoduchší – stačí, keď sa staneme farbosllepými,“ povedal Dayo Wong Tze-wah, populárny stand-up komik z Hongkongu počas svojho rozlúčkového vystúpenia. Tento zdanlivo smiešny výrok u divákov silne zarezonoval. Metaforu o farbách použil ako satirický komentár na iracionálne rozdelenie ľudí v Hongkongu na dva oddelené tábory. Počas tzv. dáždnikového hnutia v roku 2014 ľudia otvorene reagovali na udalosti a vyjadrovali svoje politické názory. Žltá, resp. modrá farba pritom reprezentovali ich postoj – žltá znamenala protivládny tábor a modrá, naopak, tábor podporovateľov vlády. Toto rozdelenie zostalo v povedomí ľudí, čo komplikuje akúkoľvek konštruktívnu spoločenskú diskusiu. Rozšírili sa separatizmus a exkluzivizmus, niektorí dokonca označujú návštevníkov z Číny za „kobyľky“, ktoré do Hongkongu prichádzajú iba na to, aby robili problémy a páchali škody.

Smutné rozdelenie politického spektra, ktoré je prítomné vo všetkých sférach spoločenského života, má svoje historické príčiny. Väčšina ľudí v Hongkongu veľa očakávala od sľubu „jeden štát, dva systémy“, ktorý centrálna vláda presadila v Čínsko-britskej spoločnej deklarácii z roku 1984, a takisto od nádeje na všeobecné volebné právo,

ktoré sa malo v budúcnosti uplatňovať pri voľbách predsedu vlády. Avšak centrálna vláda mala vlastnú predstavu o všeobecnom volebnom práve a pribrzdila očakávania ľudí, že budú existovať „dva systémy“ ako nesprávnu interpretáciu dohody západnými štátmi. Z pohľadu centrálnej vlády, ktorá sa viac zameriava na koncept „jedného štátu“, by sa však všeobecné volebné právo malo vyvíjať postupne a pod jej plnou kontrolou, aby sa zaručilo, že zvolený predseda vlády v Hongkongu bude stopercentne politicky spoľahlivý. Zdá sa, že priepasť medzi centrálnou vládou a väčšinou obyvateľov Hongkongu, najmä mladej generácie, je neprekonateľná. Aj to je dôvod, prečo po odovzdaní Hongkongu Číne v roku 1997 došlo k politickému a spoločenskému chaosu. Dáždniková revolúcia v roku 2014, ktorá žiadala „skutočné všeobecné volebné právo“ a ktorej sa dostalo celosvetovej pozornosti, bola dozaista jednou z najdôležitejších udalostí v dejinách Hongkongu.

Po nej však pretrvávajú dva základné pocity: relatívne veľa mladých ľudí, ktorí sa aktívne na hnutí zúčastnili, pociťuje sklamanie zo zlyhania a bezmocnosti – budúcnosť vidia ako temnú a beznádejnú. Ešte viac ľudí sa však uzavrelo do seba, do sveta „ozvien vlastných myšlienok“, kde si nevšímajú iné názory a spoločnosť sa tak čoraz viac polarizuje.¹ Dayo Wongova poznámka je trefným, hoci trochu zjednodušeným opisom tohto fenoménu.

Nedostatok vzájomnej dôvery

Ako a prečo sa spoločnosť v Hongkongu ocitla



¹ Keď pri nehode zomrel syn vysokopostavenej politickej predstaviteľky, na univerzitnom kampuse sa objavili zlovoľné komentáre, ktoré jej „blahoželi“ k strate syna.

v tejto situácii? Hlavnou príčinou je nedostatok vzájomnej dôvery medzi ľuďmi a vládami: a to nielen vládou Hongkongu, ale predovšetkým centrálnou vládou v Pekingu. Pozadie celého problému v skratke: Veľkú časť obyvateľov Hongkongu tvoria „utečenci“, ktorí v posledných desaťročiach prišli z Číny s cieľom nájsť pokojné miesto, kde by mohli žiť lepší život, ktorý by nebol ovplyvňovaný nekonečnými politickými machináciami. To vysvetľuje, prečo sa ľudia v Hongkongu k Čínsko-britskej spoločnej deklarácii stavali skepticky a prečo sa desiatky tisíc obyvateľov rozhodli odísť do iných krajín. Väčšina Hongkončanov, ktorí sa rozhodli zostať, mala na odovzdanie Hongkongu v roku 1997 rozporuplný názor. Na jednej strane vítali návrat do veľkej čínskej krajiny, pričom táto historická udalosť pre nich znamenala znovuzískanie národnej dôstojnosti; na druhej strane však pociťovali nedôveru ku Komunistickej strane Číny. Je preto logické, že ľudia očakávali, že Hongkong si vybuduje akúsi hrádzu, ktorá ho bude oddeľovať od Číny. Teng Siao-pchingov návrh „jedného štátu a dvoch systémov“ bol inovatívnym modelom s cieľom postaviť sa pragmaticky k zložitej situácii.

Druhá polovica osemdesiatych rokov, keď sa Čína tešila z relatívne liberálnej vlády a zdalo sa, že sa schyluje k demokratickým reformám, bola lepším obdobím. Avšak masaker na Námestí nebeského pokoja 4. júna 1989 tento sen ukončil a situácia sa zhoršila. Vyše milióna Hongkončanov vyšlo do ulíc, aby vyjadrili svoju podporu a solidaritu so študentmi v Pekingu. Základná legislatíva, ktorá sa mala stať ústavou Hongkongu, sa stala účelovo prísnou – bolo zjavné, že vláda v Pekingu sa obávala, že Hongkong by mohol aj naďalej robiť problémy, resp. stať sa akousi „protičínskou základňou“ podporovanou nepriateľskými zahraničnými mocnosťami. V roku 2003 sa vzťahy medzi centrálnou čínskou vládou a Hongkongom opäť zhoršili, čo viedlo k ďalším demonštráciám

(1. júla vyšlo do ulíc pol milióna ľudí). Namiesto osláv založenia Hongkongu ako administratívneho regiónu sa ľudia rozhodli hromadne žiadať zmenu článku 23 ústavného zákona, t. j. zákona o národnej bezpečnosti. Videli v ňom riziko obmedzenia slobody prejavu, tlače a tvorivých aktivít – všetko slobôd, ktoré si občania Hongkongu dovtedy voľne užívali. Článok 23 sa vďaka protestu nakoniec do legislatívy nedostal a zdalo sa, že Peking sa naučil počúvať hlas ulice. Vzájomná dôvera však bola znovu a zrejme už trvalo naštartená. Od roku 2003 sa 1. júla pravidelne organizujú pochody za demokraciu, všeobecné volebné právo, práva menšín, ochranu slobody prejavu a mnoho ďalších politických a spoločenských tém.

A pochody sa stali v roku 2014 základom dáždnikovej revolúcie. Demonštrácie boli reakciou na rozhodnutie centrálnej vlády zaviesť prísnu kontrolu kandidátov vo voľbách predsedu vlády. Podporovatelia z demokratického tábora vyjadrili svoj nesúhlas s previerkami kandidátov a kritizovali tzv. všeobecné volebné právo, predstavené centrálnou vládou, ako falošný politický koncept. A práve preto sa „skutočné všeobecné volebné právo“ stalo hlavnou požiadavkou protestujúcich, ktorých hnutie sa neskôr vyvinulo do dáždnikového hnutia, tiež známeho ako Occupy Central. Toto hnutie nedosiahlo žiadny výsledok. Možnosť „všeobecného volebného práva“ je čoraz menej pravdepodobná. Vlády v Pekingu a Hongkongu dodnes neprišli so žiadnou stratégiou, ako takúto politickú reformu dosiahnuť.

Divadlo v Honkongu je často zrkadlom, ktoré ponúka reflexiu kolektívnych pocitov. Mnoho angažovaných divadelných produkcií vyjadrovalo okamžitú emóciu, ktorá nasledovala po zistení, že realizácia idealistickej politickej reformy je nemožná – emóciu, ktorá má iba terapeutický efekt, avšak chýba jej umelecká hodnota. Šťastím je, že neexistujú žiadne pozoruhodné produkcie,



Dáždnikové hnutie v Hongkongu v roku 2014.

ktoré by bojovali za väčšie rozdelenie spoločnosti. Aj keď niektoré z nedávnych divadelných produkcií zámerne poukazujú na existujúce kontrasty.

Tête-bêche

Slávna hra *Tête-bêche* (2018) v produkcii divadelného súboru On and On je adaptáciou známeho rovnomenného románu, ktorý napísal literát 20. storočia Liu Jičang. *Tête-bêche* je filatelistický termín z francúzštiny označujúci dve spojené známky, pričom jedna známka je dole hlavou voči druhej. Môže ísť o omyl alebo zámer. Gro románu tvorí dvojica postáv. Šun je v stredných rokoch a pochádza zo Šanghaja; Ah Hang je mladé dievča z Hongkongu. Prechádzajú sa po uliciach mesta a zažívajú podobné i úplne rovnaké situácie, avšak vždy s rozdielnymi a často aj opačnými dojmami. Inšpirovaná novelou spisovateľa Dung Kai-

čeunga, hra divákovi predstavuje dve nové postavy, ktoré dopĺňajú majstrovské Liuovo dielo. Predstavia sa mladý hongkonský fotograf, ktorý sa nevie zbaviť pocitu zlyhania z neúspechu dáždnikového hnutia, a mladé dievča z Číny, ktoré prichádza do Hongkongu za novými zážitkami. Fotograf so sebou prinesie model Hongkongu, ktorý sám vyrobil a ktorý – hoci je poškodený – chce prezentovať klientovi v Šenzene, susednom meste v južnej Číne. Dievča z Číny sa rozhodne kopírovať Šunove kroky z románu Liu Jičanga, aby sa o zaujímavostiach Hongkongu dozvedelo čo najviac. Obaja mladí ľudia sa stretnú v kaviarni v Mongkoku – štvrti, v ktorej pred desiatkami rokov trávili svoj čas Šun a Ah Hang, na mieste, kde sa začalo dáždnikové hnutie a kde sa konali občianske nepokoje v roku 2016.² V kaviarni fotograf čaká na telefonát od klienta a dievča sa sústreďí na knihu, ktorú práve číta – román *Tête-*

² Dáždnikové hnutie sa zoskupilo hlavne v rámci Hongkongu, avšak rozšírilo sa aj na Causeway Bay a Mongkok, dve hlavné obchodné oblasti Hongkonského ostrova a polostrova Kau-Lung. Nepokoje v Mongkoku zo začiatku roku 2016 sú považované za dozvuky dáždnikového hnutia.

bêche. Po chvíli, keď obaja iba sledujú toho druhého a snažia sa odhadnúť situáciu, fotograf prevezme iniciatívu a prelomí vzájomné podozrievanie.

Pristúpi k dievčaťu a podá mu model mesta: WONG/ŽLTÝ (fotograf): Ten model je pre vás. LAM/MODRÁ (dievča z Číny): Ach... aký úžasný dar!

Zaujímavé je, že priezviská oboch mladých postáv – Wong a Lam – doslova znamenajú Žltý, resp. Modrá. Zjavne ide o metaforu volajúcu po zmierení oboch táborov. Hongkong, dnes „zlomené mesto“, určite potrebuje takéto zmierenie oboch strán – tej, ktorá oslavuje režim, a tej, ktorá stojí proti nemu. Pár spred štyroch desaťročí je na konci príbehu len dvojicou neznámych ľudí, ktorí okolo seba prechádzajú. Pár zo súčasnosti je však presným opakom. Prelomia lady a začnú spolu komunikovať, dokonca sa zdá, že sa medzi nimi vytvorí bližší a významnejší vzťah. Ktovie. Takéto zmierenie totiž môže byť iba zbožným prianím, keďže Wong (Žltý) a Lam (Modrá) sa dobre nepoznajú. Napriek tomu hra prezentuje zaujímavú myšlienku: po utrpení vyvolanom dlhoročným rozdelením a konfrontáciou sa ľudia v Hongkongu musia

TÊTE-BÊCHE (On and On) foto Ch. Ch. Wai



naučiť byť otvorení a trpezliví, aby vedeli počúvať aj iné názory. Hru napísali Čan Ping-čiu a Wong Čing-jan, pričom Čan ju aj režíroval. Výsledkom ich práce je dokonale vytvorený vzťah párov v zmysle tête-bêche, k čomu prispela aj vynikajúca práca scénografov. Na javisku sa nachádzajú rôzne modely a zrkadlá, ktoré vytvárajú fascinujúci efekt porovnávania, prirovnávania a kontrastov. Nečudo, že hra nedávno získala ocenenie za Najlepší scenár roka, ako aj Najlepšiu scénografiu roka v rámci Ceny divadelných kritikov IATC.

Šešť rán

Naučiť sa otvorenosti neznamená vzdať sa istých základných zásad. Napríklad sloboda prejavu a tlače musia byť podporované za každých okolností. V Hongkongu sa úroveň slobody tlače znižuje. Niektoré médiá majú nových majiteľov, ktorí majú väčšinou veľké obchodné záujmy v Číne a často sú aj členmi politických orgánov. Niektoré z tlačových médií zjavne zmiernili svoj prístup a prestali plniť úlohu strážneho psa, ktorú tak dobre vykonávali v minulosti. Existujú aj dôkazy o autocenzúre. Obavy z obmedzenej slobody ešte prehĺbil útok nožom na Kevina Lau Čun-toa v roku 2014 – prípad, ktorý by mal zostať v trvalej pamäti ľudí.

Laua, bývalého šéfredaktora známeho a vplyvného hongkonského denníka *Ming Pao*, na ulici napadli dvaja muži. Pri útoku ho zasiahli šiestimi bodnými ranami do chrbta a nôh. Polícii sa neskôr oboch podozrivých podarilo chytiť – k činu sa priznali, na súde však tvrdili, že im za útok zaplatili bez toho, že by poznali dôvod, prečo tak mali urobiť. Útok bol mementom, jasným signálom, ktorého cieľom bolo zastrašiť nielen Laua, ale všetkých novinárov. Išlo jednoznačne o ohrozenie slobody tlače v Hongkongu. Prípadu sa v spoločnosti dostalo veľkej pozornosti a obrovské množstvo ľudí Lauovi vyjadrilo svoju podporu. Krátka hra s názvom *Šešť rán* bola inscenovaná 13. apríla toho istého roku –

necelé dva mesiace po incidente – v Hongkonskom centre umenia. Hru vytvoril kolektív divadelníkov (vrátane kritikov, novinárov a akademikov). Divadlo aktuálne reagovalo na násilné udalosti, hoci táto reakcia mala minimálny efekt. Išlo však o spôsob, ako vyjadriť kolektívny hnev, vyjadriť svoju podporu obeti a médiám ukázať jednoznačnú reakciu.

Iba žiadne správy sú pravdivé správy

Kedže ohrozenie slobody tlače v Hongkongu neprestáva, nedávno vznikla hra s názvom *Iba žiadne správy sú pravdivé správy* v produkcii divadla Windmill Grass. Hra, ktorej autorom je Wong Kwok-kui, získala v réžii Čan Ču-heia cenu za najlepšiu drámu, najlepšiu herečku v hlavnej úlohe a najlepší divadelný scenár na 28. hongkonských Cenách za drámu. Rebecca je moderátorkou spravodajstva vo významnej miestnej televíznej stanici. Jedného dňa sa k nej dostane video so záznamom tajného stretnutia medzi populárnym kandidátom na funkciu predsedu vlády, ktorý má konexie s Čínou,

a undergroundovou komunitou. Z videa je zrejmé, že ide o nekalú dohodu. Aby uspokojila verejný záujem, Rebecca je rozhodnutá video zverejniť. Jej šéf, pán Liu jej však povie, že na zverejnenie týchto „mimoriadnych správ“ nemá dost dôkazov. Ide jednoznačne o autocenzúru, ktorá naznačuje, že televízia sa podriadila moci. Rebecca vie, že jej manžel sa nikdy nepostaví na jej stranu, pretože má osobné záujmy v Číne, a tak sa rozhodne vyhľadať podporu na webovej stránke, ktorú prevádzkuje jej známy z univerzity. O pomoc žiada aj svojho bývalého univerzitného učiteľa. Avšak všetky jej pokusy sú márne. Ocitne sa sama, opustená a zradená. Na konci príbehu je umlčaná, pretože ju premiestnia do športového spravodajstva. Ako protagonistka hry si však stále stojí za svojím a jasne hovorí, že sa nevzdá – dokonca vyzýva všetkých občanov, aby strážili demokraciu:

„Až teraz, keď už osem rokov pracujem ako novinárka, si uvedomujem, že neexistuje absolútne objektívne spravodajstvo. V postfaktických

časoch má každý človek svoj vlastný pohľad. Každé médium má svoje obchodné i politické záujmy a snaží sa verejnosti prezentovať svoju pravdu. Ak sa verejnosť chce dozvedieť pravdu, musí sa spoliehať na seba. Vyjdite von, sledujte svet okolo seba a urobte si vlastný názor! Koľko ľudí, toľko názorov a toľko záverov. Verím tomu, že argumentáciou a porovnávaním rôznych pohľadov sa vieme dopracovať k obrazu, ktorý najvernejšie zodpovedá skutočnosti.“

Ale Rebecca je osamelou hrdinkou, ktorá nedokáže vybojovať svoj náročný boj. Nevie nájsť spojenie s druhými. V spravodajskom kolektíve nemá ani jedného dobrého priateľa. Zlyháva pre nedostatok múdrosti a taktu. Jej záverečná výzva je možno vznešená a povzbudivá, no v praktickej rovine veľmi nereálna. Bežní ľudia nemajú dost času a príležitostí na to, aby „vyšli von, sledovali svet okolo seba a urobili si vlastný názor“. Hra teda vyjadruje kolektívne pocity ľudí v Hongkongu, cieľ predovšetkým na intelektuálov, ktorí sa rozhodli ísť do divadla, aby sa podelili o všeobecné obavy z budúcnosti našej spoločnosti. Stáť si pevne za svojím je etické. Stáť pevne na zemi je však múdre. Otázka, ako spojiť etiku a múdrosť, je výzvou, s ktorou sa musia popasovať všetci vrátane divadelníkov a kritikov.

Diviak

Ak stojíme pevne na zemi, ešte to neznamená, že musíme byť váhaví a báť sa konať. Možnosť, že zostaneme ticho, vôbec neprichádza do úvahy. V takýchto ťažkých chvíľach je dôležité nájsť v sebe divokosť. Ale vstupuje do toho strach zo straty slobody. Reflektuje ho napríklad hra *Diviak* (2012) dramatičky Candace Čong Mui-ngam.

Autorka vo svojich dramatických poznámkach jasne vysvetľuje, prečo napísala toto dielo: „Zaujal ma príbeh v novinách, ktorý som čítala pred dvoma rokmi. Opisoval, ako jeden súbor zažil zastrašovanie.

3 *Wild Boar* (2012)
od Candace Čong
Mui-ngam, anglický
preklad Joanna C. Lee
a Ken Smith, Hong
Kong Arts Festival.
s. 4.

4 *Ibid.*, s. 10.



IBA ŽIADNE SPRÁVY
SÚ PRAVDIVÉ SPRÁVY
(Windmill Grass)
foto W. Ward

Keď som videla meno režiséra, hneď som vedela, že nešlo iba o lacnú formu seba propagácie – dobre ho poznám, pretože som s ním chodila do školy; verím mu a vážim si ho. Hneď som mu zavolať a dozvedela som sa, že na tvorivý kolektív bol vyvinutý taký tlak, že niektorí z členov výrobného štábu sa rozhodli skončiť. Na jednej strane ma rozčúlil takýto odporový prístup k tomu, čo nazývame tvorivým prostredím, no na strane druhej ma povzbudilo vedomie, že ľuďom záleží na tom, aby sa správa o takomto prípade dostala do novín. To, či zasiat semienko vyrastie, vždy závisí od jeho prostredia: moju hru od prvého konceptu až po finálny scenár živili búrlivé udalosti a striedavé šťastie, ktoré naše mesto v posledných rokoch zažívalo. Je venovaná všetkým diviakom v Hongkongu.“³

Dráma sa začína príbehom mlčanlivého profesora, ktorý skúma miestnu históriu. V rámci výskumu vybuduje obrovský webový archív. Jedného dňa však profesor záhadne zmizne. Ostrieľaný novinár Ruan sa začne prípadom zaoberať, ale noviny, pre ktoré pracuje, jeho aktivitu potlačia. Ruan sa dozvedá, že „keď sa právo verejnosti na informácie dostane do konfliktu so súkromnými záujmami korporácií, hlas verejnosti sa musí potlačiť, zastaviť, umlčať“. ⁴ Ruan dá výpoveď a založí vlastné noviny. Napriek účinnej a inteligentnej podpore od svojej manželky Tricie, ako aj pomoci bývalého študenta Johnnyho, Ruanove počiatkové problémy pri zakladaní novín sa zintenzívňujú a začína pociťovať tlak zo všetkých strán. Medzičasom sa potichu spustí developerský projekt s názvom Dokonalé mesto. Napriek tomu, že vláda tento projekt oficiálne neschválila, medzi vládnymi predstaviteľmi a zástupcami veľkého biznisu došlo k dohode. Cieľom projektu je prestavba mesta: niektoré štvrte budú zbúrané, iné prestavané, má sa skvalitniť doprava. Mesto má byť prestavané do tvaru sústredných kruhov: každý kruh dostane číslo podľa svojho spoločenského statusu. Chudobní



DIVIAK
(Hong Kong Arts Festival)
foto K. Chan

budú môcť ísť bývať, resp. budú presťahovaní do vonkajšieho kruhu alebo do podzemia.

Ruanovo úsilie dosiahnuť spravodlivosť komplikuje celý rad prekážok, no dôležitý okamih nastáva, keď sa na scéne objaví čašníčka Karrie. Tvrdí o sebe, že ako bežná obyvateľka mesta vníma Ruanovo úsilie ako obyčajný idealizmus, ktorý nevidí, o čo v projekte ide a čo znamená pre chudobných. Karrie hovorí: „Slobodu spomínajú iba politici, v skutočnom svete ani neexistuje! V skutočnom svete existujú iba nezamestnanosť, depresia, choroby a smrť! (...) Pokým majú tí nad nami jedlo na stole, my sa môžeme tešiť aspoň z omrvíniek. Nech si užívajú svoje privilégiá! Nech pokojne všetko ovládajú! Jedného dňa bude Dokonalé mesto centrom sveta a my všetkých predbehneme vo vede a v lekárskom výskume. A vtedy budeme profitovať aj my....

[Pauza.]

Ved' sme to už dávno vzdali. Prosím, už za nás nebojujte.“⁵

S cieľom obrániť verejné blaho Karrie dokonca podporí vládu v jej snahe zrušiť Ruanove noviny.

74 Ak by smel Ruan nahlas komunikovať nepríjemné

fakty, mesto by prišlo o svoj pokoj – pritom však mnohí z jeho obyvateľov prichádzajú o akúkoľvek nádej.⁶ Táto populistická filozofia Ruana mátie a hnevá. Na konci hry Ruana postrelia, ale prežije. Vtedy sa uňho prejaví jeho slabšia stránka. Materiál od nezvestného profesora použije na vyjednávanie s vládou, ktorej sľúbí, že neodhalí pravdu o nebezpečenstve a nespoľahlivosti projektu Dokonalého mesta, ak mu vláda zaručí, že v projekte uskutoční isté zlepšenia. Proti tomu sa vzoprie Johnny a odmietne spolupracovať. Prežíva obrovské sklamanie a presadzuje názor, že Ruanove ciele sú nezmyselné a v úplnom rozpore so zásadami, ktoré zastával celé roky. Rozhodne sa opustiť svojho učiteľa, ktorého tak dlho uznával, a nájde si vlastnú cestu, ako bojovať proti establišmentu. Ako mestský disident sa stáva diviakom-samotárom.

Hľadanie kompromisov sa javí ako racionálnejšia voľba. Bojovať ako diviak, rýpať sa v zemi pri hľadaní pravdy, zrejme povedie k utrpeniu v živote – ľudia na vás budú útočiť a vy nebudete stíhať lízať si rany. Sú pravda a sloboda naozaj tým cieľom, ktorý je hodný takejto obete?

6 Ibid, s. 96.

7 Ibid., s. 150.

Plagáty k inscenáciám
Iba žiadne správy
sú pravdivé správy
a *Diviak*.

5 Ibid, s. 102-104.

Máme zostať divokí alebo sa treba domestikovať?

Wong urobí priateľské gesto a daruje svoj model Hongkongu Číňanke Lam. Demonštruje tým svoju otvorenosť. Avšak ani tá nie je zárukou úspešného zmierenia. Rebecca sa, napriek svojej neochvejnej pozícii, nedokáže vyhnúť svojmu osudu, keď ju umlčia a jej boj proti nespravodlivosti nezíska žiadnu podporu. Vyzýva ľudí, aby sledovali, čo sa deje okolo a zaznamenávali pravdu, je však otázne, či je to reálne možné. Ruan, kedysi ešte „divokejší“ ako Rebecca, vo svojom boji stratil toľko síl, že sa na konci rozhodne pre kompromis. Urobil múdre rozhodnutie? Ruan sa jednoducho poddá osudu. Aj si to prizná – je príliš praktický a seba samého dokonca nazýva falošným idealistom či slušným človekom, ktorému záleží na celkovom obraze a pre ktorého je preto kompromis relatívne jednoduchý. Kompromis si zargumentuje tým, že stačí „slobodne komunikovať aspoň malý zlomok informácií bez toho, aby sa uškodilo urbánnemu rozvoju“. Jeho kompromis je výsledkom jeho viery, že vláda rozumie tomu, „že ak chcú propagovať Dokonalé mesto, musia byť do istej miery otvorení a demokratickí“.⁷ Na druhej strane však vidí, že spravodlivosť a sloboda pre bežných ľudí nie sú dôležité, a že títo sa rozhodnú skôr pre zlepšenie svojich životných podmienok, presne tak, ako mu povedala Karrie. Johnnyho osudom sa stane samota. Je jedným z diviakov, na ktorého poľujú a ktorého aj zrania, avšak on zotrúva vo svojom



presvedčení – pri tom všetkom počuť jeho bolestné výkriky. Je to smutná, ale povzbudzujúca bájka. Keď si však uvedomíme, aká je realita, je nám jasné, že diviaci musia zostať na vidieku a vyrovnáť sa s tým, že ich počet sa stále znižuje.

Ako zostať divokým a zároveň sa vedieť dohodnúť s establišmentom, ako bojovať na úzkom a ťažkom chodníku, ako sa vyhnúť tomu, aby človeka umlčali ako Rebeccu, či ako nebyť predmetom kritiky za spoluprácu s vládou ako Ruan – to všetko sú náročné a bolestivé dilemy. Vieme si zachovať svoju divokosť alebo sa musíme pripraviť na domestikáciu?

V čínskych dejinách už vyše sto rokov prebieha búrlivá diskusia o tom, či byť revolucionárom, alebo reformátorom. Revolúcia presadzuje radikálnu zmenu, pokým reforma jej postupný proces s cieľom zabrániť násiliu. Táto debata rezonuje už od čias Sun Jat-sena a Kang Juweia z konca 19. a zo začiatku 20. storočia. Sun bol lídrom revolúcie v roku 1911, ktorá úspešne zvrhla poslednú čínsku cisársku dynastiu. Sun si vyslúžil titul „otec Čínskej republiky“. Na druhej strane je Kang tým porazeným, pretože jeho idea reformácie a podpora konštitučnej monarchie sa nikdy nezrealizujú, hoci jeho koncept známy ako Datong (Veľká spoločnosť) je dodnes predmetom diskusií a zostáva v pamäti ľudí. A tak je križovatka dejín, na ktorej sa ocitnú Ruan, Johnny a ďalší, aj historickou metaforou.

Zachovať si divokosť, a...

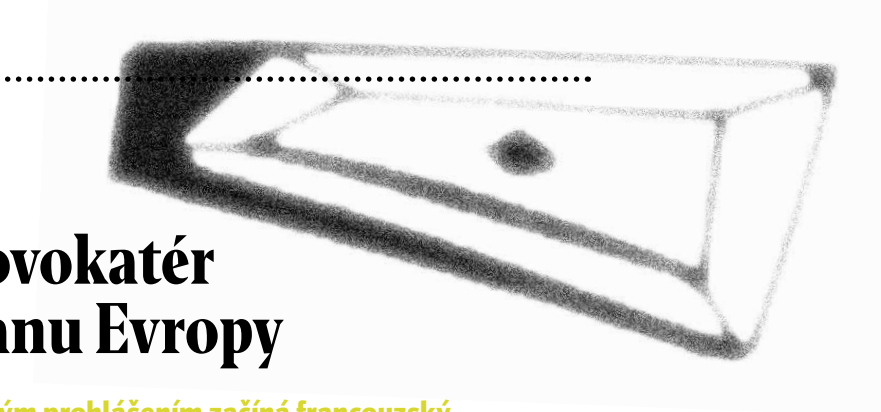
Divadlo v Hongkongu demonštruje rozhodný hlas podpory slobody a želanie zaplniť diery, ktorá vznikla rozdelením. Sme si však vedomí, že hoci náš hlas tu je, nemusí ho vždy byť počuť, resp. nemusí mu každý rozumieť. A tak jediná cesta, ktorou sa môžeme teraz vybrať, je ísť ďalej v zmysle našich princípov a v každej situácii prezentovať našu úlohu, pritom si uvedomovať, čo to znamená byť občanom Hongkongu, ale hlavne: vždy byť v strehu. ☘

Tereza Pavelková
divadelná kritička

Známý francouzský provokatér vyráží do boje za záchranu Evropy

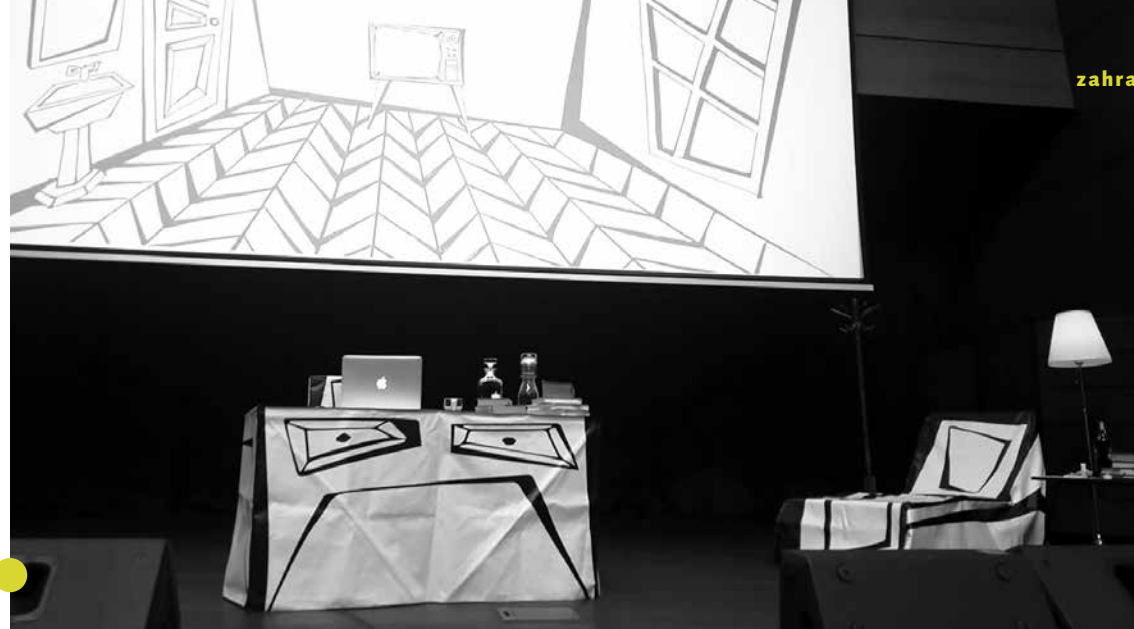
„Evropská myšlenka je v ohrožení.“ Tímto varovným prohlášením začíná francouzský filozof a spisovatel Bernard-Henri Lévy svůj dopis, který byl letos v lednu otištěn v deníku *Libération*, a pod nímž se podepsala bezmála třicítka dalších významných spisovatelů a intelektuálů. Sami sebe označují za „evropské patrioty“ vyrážející do boje za naši civilizaci, za znovuzrození duše Evropy, kterou pohlcují ničivé síly populismu šířícího se jako nákaza po celém kontinentu. Pro někoho pesimistické, až apokalyptické vidění světa, pro jiné zcela realistické zhodnocení aktuální politicko-společenské situace. Manifest je ale především také dalším z řady Lévyho apelů, s nimiž již několik let vstupuje do veřejného prostoru, nejčastěji prostřednictvím publikací, novinových článků a esejů.

Lévy, o němž Francouzi jednoduše hovoří jako o „BHL“, byl jednou z vůdčích osobností hnutí Nových filozofů (Nouveaux philosophes) v 70. letech. V roce 1990 například zahájil kampaň za intervenci mezinárodních sil v Bosně, o deset let později vyzýval k intervenci v Dárfúru; zapojil se do britské debaty o muslimských nikábech, jež dle něj ženy dehumanizují a přímo vyzývají ke znásilnění; v roce 2010 přednesl na konferenci v Tel Avivu projev o Izraelských obranných silách, které nazval jednou z nejdemokratičtějších armád na světě. Několikrát otevřeně podpořil jak francouzského levicového politika Dominiqua Strausse-Kahna, jenž byl v roce 2011 obviněn ze sexuálního obtěžování, tak i jeho oponenta Nicolase Sarkozyho; veřejně bránil také papeže Pia XII a Benedicta XVI proti politickým útokům na jejich osoby ze strany židovské komunity. Lévy je autorem kontroverzní knihy s názvem *Francouzská ideologie (Idéologie française)*, v níž přišel se zcela novým, značně kritickým pohledem na francouzské dějiny, a která



LOOKING FOR EUROPE
(Bernard-Henri Lévy)
foto Y. Revol

LOOKING FOR EUROPE
(Bernard-Henri Lévy)
foto Y. Revol



mezi historiky vyvolala vyostřenou debatu; a také reportážních publikací, v nichž zachycuje své zpravodajské zkušenosti z Pákistánu (*Bangla-Desh, Nationalisme dans la révolution*) či ze Spojených států amerických (*American Vertigo: Traveling America in the Footsteps of Tocqueville*). Ve své nejnovější knize *Říše a pět Králů (L'Empire at les cinq Rois)*, která letos vyšla také v českém překladu, se nakonec věnuje současnému celoplošnému ústupu demokracie vinou neustále se zvyšujícího tlaku pěti velmocí, v čele s Ruskem a Čínou. Jeho angažovanost však získala zcela nový rozměr, když se rozhodl podniknout jakési turné po dvaceti evropských divadlech se zmíněnou hrou *Hledání Evropy*, v níž sám účinkuje a skrze kterou shrnuje a rozvíjí myšlenky formulované v manifestu. 26. dubna 2019 ji pod záštitou Nadace Fórum 2000, jejímž hlavním cílem je naplňovat odkaz Václava Havla, uvedl také v pražském Divadle Archa.

BHL jako dramatik

Byť se Lévyho rozhodnutí prezentovat své názory divadelní formou může zdát na první pohled překvapivé, při bližším zkoumání jeho posledních

počinů zjistíme, že je divadlem čím dál tím víc přitahován. Má k němu blízko už jen tím, že je známým provokatérem, který na sebe rád skrze své někdy povrchní, ničím nepodložené, jindy zase striktně jednostranné výroky strhává pozornost. Po inauguraci Donalda Trumpa například napsal novinový komentář s názvem „Židé, dejte si pozor na Trumpa“, v němž autor mimo jiné uvádí, že vlastně neví, zda je současný americký prezident vyznavačem antisemitismu a je mu to jedno.

Divadla se Lévy dotkl i jako dramatik. V roce 2014 se v podání francouzského herce Jacquese Webera uskutečnila v sarajevském Národním divadle premiéra Lévyho hry *Hotel Evropa*, která byla napsána u příležitosti stého výročí atentátu na arcivévodu Františka Ferdinanda d'Este. Toto drama se stalo jakýmsi odrazovým můstkem; autor jej totiž v následujících letech několikrát upravil a variace pak představil při jiných významných politických a společenských událostech. Rok po premiéře třeba v budově Ukrajinské národní opery, kde na jevišti již sám vystoupil v roli performeru a reflektoval zde pocity ukrajinského lidu z doby občanských protestů (tzv. Euromajdan),

teré vedly k revoluci a svržení proruské vlády Viktora Janukovyče. O tři roky později hru revidoval doplněním britských reálií a pod názvem *Poslední odchod před Brexitem* (*Last Exit before Brexit*) ji odehrál v londýnské Cadogan Hall. Hlavním cílem jeho vystoupení zde bylo připomenout Britům evropskou myšlenku a přesvědčit je o důležitosti setrvání v Evropské unii. „Velká Británie se nyní intenzivně snaží o to, aby se z ní stala Malá Británie,“ prohlašuje v monologu s nadsázkou sobě vlastní. *Hledání Evropy* je tedy další, doposud poslední úpravou původní hry. Francouzský filozof ji v každé ze zemí, v níž hostuje, doplňuje o odkazy na tamější politicko-společenský kontext a snaží se skrze ni celoplošně upozornit na blížící se zánik Evropy, respektive jejích myšlenkových, kulturních, politických pilířů v případě, že v květnových volbách do Evropského parlamentu zvítězí populismus nad demokracií.¹

Aristotelovská jednota

Základní situace hry se v jednotlivých variacích nemění. Mezi čtyřmi stěnami hotelového pokoje vede spisovatel svůj vnitřní monolog rozdělený do pěti aktů. Tu a tam se dá mluvit spíše o dialogu se sebou samým či s přihlížejícím publikem. Intelektuál formuluje, reviduje a zaznamenává své myšlenky o Evropě, aby je mohl za devadesát minut přednést na konferenci organizované demokraty z dané země – v případě českého představení novináři časopisu *Respekt*. Devadesát minut je také reálná délka, po kterou diváci sledují francouzského filozofa na jevišti. *Hledání Evropy* tedy ve své struktuře dodržuje Aristotelovo pravidlo tří jednot (jednotu místa, času a děje), a to zcela záměrně proto, aby vynikla monologičnost a hlavní téma hry. To, co v samotném textu funguje, se však může stát problémem pro výsledný scénický tvar. Lévyho performance naráží na absenci role režiséra², který by takto sevřenou dramatickou formu dokázal vyčistit od nešvarů, jimž se sám autor vyhnout nedokázal.

Óda na Havla

Vzhledem k tomu, že hra *Hledání Evropy* neobsahuje žádné dramatické situace, není postavena na konfliktech mezi postavami, nabízí se otázka, co je tedy její hnací silou? Gradaci v textové rovině zajišťují především samotné autorovy úvahy, které postupně ztrácejí návaznost a stávají se z nich až jakási strohá politická a filozofická hesla. Hned na úvod se Lévy obrací k publiku se slovy: „Přátelé z Prahy, z města, kde pobýval Komenius, Milan Kundera, Václav Havel, z barokního města, jež hostilo Mozarta, přátelé duchů Karlova mostu, a také Vy – přátelé ze Sarajeva.“ Zarazí se. Oslovení „přátelé ze Sarajeva“ se mu nezdá dostatečně silné. Co takhle „bratři ze Sarajeva“? Podobným způsobem se po celou dobu vrací zpět z myšlenkových slepých uliček, upravuje falešně dobré nápady. Mluví o účelu konference, která mimo jiné připomíná padesát let od doby, kdy Alexander Dubček, jeden z politických géniů 20. století, podnítil Pražské jaro, během něhož byla namísto tanků použita síla inteligence. Filozof se v návaznosti na tuto myšlenku noří čím dál tím hlouběji do československé historie; vzpomíná i na Sametovou revoluci, díky níž se dokázaly vymanit z komunismu; opěvuje je za to, že se o něco později od sebe oddělily, aniž by byla prolita krev. Lévy se ptá, zda by byl někdy Zeman zvolen prezidentem, kdyby Československo zůstalo Československem? Zda by v čele naší společné vlády stál trestně stíhaný premiér, který se modlí k Putinovi? „Zeman a Babiš jsou Laurel a Hardy populismu,“ vysloví v jednu chvíli. Odkazů na současnou i minulou politickou situaci v České republice je nespočet, avšak nelze si nevšimnout, že k jedné osobě se Lévy ve své hře obrací nejčastěji. Václava Havla nazývá ztělesněným hrdinou, blondatým princem, tvrdohlavým, železným politikem, básníkem odboje, mužem, jehož největším uměleckým počinem života byl

1 Na webových stránkách věnovaných inscenaci autor nabízí v příslušné sekci možnost vznést jakýkoliv dotaz, který se týká Evropy, s tím, že tyto otázky pak integruje do následujícího představení hry.

2 Vzhledem k tomu, že u žádné z anotací titulu, které jsou dostupné na webu, není k nalezení seznam osob tvůrčího týmu, vycházím z předpokladu, že autor hry je zároveň režisérem.

jeho život sám. „Jak moc v současné situaci chybí Čechům Havel, si nedokážu ani představit.“ Kromě reálií, které autor během svého turné po evropských městech přizpůsobuje danému kontextu, ve hře zůstávají jeho myšlenky týkající se například války v Bosně a Hercegovině, kde dle něj začala Evropa postupně umírat; kritické zmínky o Trumpovi a Putinovi, krátké charakteristiky politických situací v ostatních evropských zemích, Francii nevýmaje (o političce Marine Le Penové říká, že ze srdce nenávidí svou rodnou zem, o současném francouzském prezidentovi zase, že zůstal sám jediným demokratem). V posledním aktu jsou Lévyho úvahy postupně abstraktnější; brousí do řecké mytologie, německé filozofie, volá po znovuoživení duše holandského filozofa Spinozy, romanopisce Maxe Broda a Franze Kafky, malíře Picassa a jiných, aby pomohli Evropanům bojovat za demokracii.

Rocková hvězda filozofie

Mimo samotnou formu jednotlivých promluv podporují napětí i jednotlivá upozornění na nekompromisně ubíhající čas, který spisovatele

LOOKING FOR EUROPE (Bernard-Henri Lévy) foto Y. Revol



dělí od začátku konference. Sám Lévy si místo kontroluje zbývající minuty na mobilním telefonu a sdělí je vždy také divákům, avšak tematizují ho i „vpády“ zvenčí. Jednou mu pípne zpráva, v níž spisovatele někdo žádá o názor na antisemitismus britského politika Jeremyho Corbyna, podruhé mu zase volá neznámá osoba, která ho zve na setkání s Le Penovou v Praze. Osoby, jež přerušují tok jeho myšlenek, se snaží rychle odbýt konstatováním, „že má teď důležitější věci na práci.“ V samém závěru, kdy se filozofova promluva zrychluje a úvahy zhušťují, se pak zpoza jeviště ozve klepání na dveře – organizátoři urgují řečníka s dotazem, zda je již připraven. Všechny tyto momenty jsou svým způsobem zcizující: přerušují proud vědomí a připomínají druhou rovinu hry, kterou představuje vhléd do osobního, až intimního světa intelektuála. *Hledání Evropy* je kromě scénické úvahy o našem kontinentu také jakýmsi oknem do situace a činnosti, jež jsou Lévyho vlastní – koneckonců o ní v rozhovoru pro časopis *New Yorker* sám prohlásil, že je ukázkou toho, „jaké je to být rockovou hvězdou filozofie.“ A právě ve chvílích, kdy je tato biografická rovina podporována i režijně, působí hra nejpoutavěji.

Ke gradující struktuře textu přispívá Lévy, oděný do černého obleku s bílou košilí, již má u krku typicky ležérně rozepnutou, svou dikcí, proměnlivou intonací a rychlostí mluvy. V určitých částech se dokáže rozčílit nad současným stavem evropského kontinentu, naopak zpomalí v těch pasážích, kdy pociťuje únavu a musí si vzít prášek na bolest hlavy. Na intenzitě projevu zase přidává ke konci, kdy mu zbývá jen několik málo minut do vystoupení na konferenci. Po většinu času tudíž Lévy ponořen do svého hloubání pracuje pouze s hlasem a přechází roztěkaně po jevišti sem a tam zřejmě tak, jak je při svém přemýšlení zvyklý i mimo divadlo. To jevištnímu tvaru vlastně stačí a v součinnosti s textem funguje.



LOOKING FOR EUROPE
(Bernard-Henri Lévy)
foto Y. Revol

Temporytmus inscenace však začne kolísat tam, kde Lévy přestává být Lévy a začne postavu spisovatele hrát. Děje se tak při předělech mezi jednotlivými akty, kdy je intelektuál již vyčerpán a musí si na chvíli zdřímnout na hotelovém sofa. Francouz tento stav spíše demonstruje výraznými gesty – držením se za hlavu, objímáním rukou kolem svého těla, aby dal najevo, že mu začíná být zima, či kolísavou chůzí, kterou dojde k lenošce. Své počínání navíc celou dobu komentuje (např. „Najednou se ochladilo...velmi se ochladilo.“), čímž se celá situace zdvojuje a působí zbytečně popisně. V monologické hře, v níž napětí vytváří křehký vztah mezi tokem myšlenek a ubývajícimi minutami, působí takové momenty o to víc rušivě; způsobují, že divák ztrácí pozornost, která je ale pro vnímání vrstevnatého textu důležitá.

Minimalismus vs. výtvarná stylizace

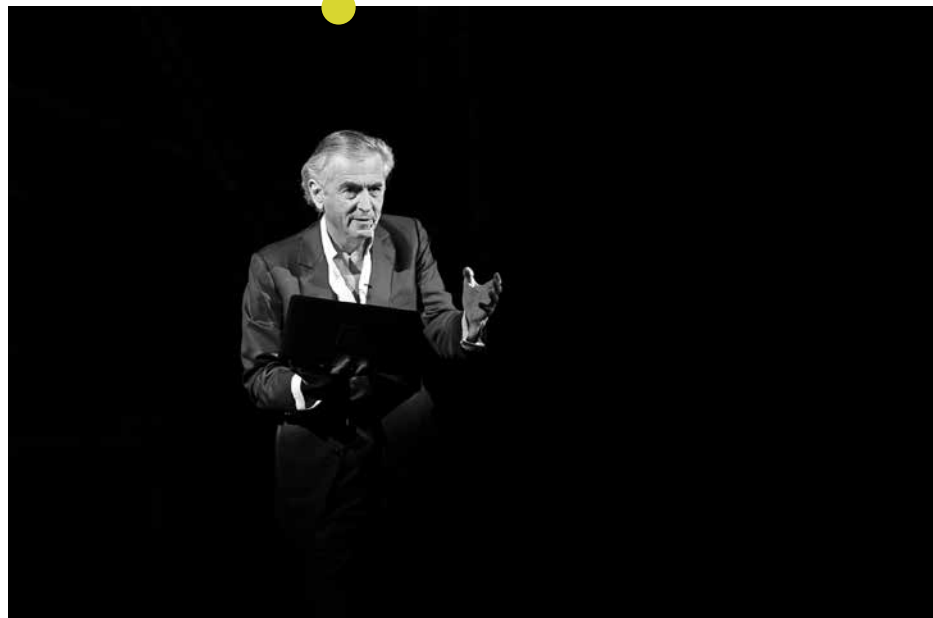
Lévyho snahy ozvláštnit statickosti hry, projevující se potlačením až úplnou absencí dramatickosti, jsou patrné také ve scénografickém

řešení. Scéně dominuje psací stůl stojící uprostřed jeviště, na němž se nachází laptop značky Apple, který mimo jiné odkazuje k Lévyho jako výsostnému intelektuálovi své doby využívajícímu ke komunikaci s širokou veřejností současné technologie (např. i online kanály typu Twitter, Facebook, Instagram, Youtube aj.); dále pak hromada knih a láhev whiskey. Hrací prostor je však kromě toho zahlcen gaučem s lampou a nočním stolem na pravé a vanou na levé straně; kolem obou jsou rozestavěny další komínky s knihami. Nábytek je navíc přikrytý jakýmsi bílým plátnem, na kterém jsou namalované černé šikmé obrysy každého jednotlivého vybavení. Tato výtvarná stylizace koresponduje s prospektem, který tvoří plátno, na nějž se promítá zbytek místnosti. Zkosené linky promítaných objektů (oken, dveří komody, umyvadla, kachlíček) evokují místnost z černobílého kresleného filmu. I ve scénografii se tedy objevuje nadbytečná popisnost v kombinaci s komiksovou stylizací, která ale ve finále nekoresponduje s minimalismem hry.

Má snad tato podivná pokřivenost nábytku

odkazovat k abstraktnímu prostoru ve filozofově myšlence? Odpověď na tuto otázku divák bohužel nedostane, protože sám Lévy ke scénografické koncepci, jež ho obklopuje, nezačíná žádný vztah, pouze o ní občas slovně referuje. Během větší části představení využívá jen pravou půlku jeviště, kde se nachází ono sofa, a občas také stůl, k němuž sedá v těch chvílích, kdy si potřebuje dohledat či ověřit určité informace. Filozof třeba hovoří o dopisech českého překladatele, prozaika a esejisty Jana Čepa adresovaných různým francouzským osobnostem (mezi nimi například o *Otevřeném dopisu Paulu Claudelovi*), které pocházejí z období druhé světové války a v nichž píše o podstatě a důležitosti demokracie. Na plátně za ním se objeví nejdříve internetové vyhledávání a následně fotografie obou osobností, zatímco se Lévy rozpomíná na citaci z dopisu. Jindy se zde objeví video, v němž se spisovatel Salman Rushdie omlouvá za to, že nemůže dorazit na konferenci, což však sám aktér před tím divákům sdělí. Do třetice se také promítne jakási mini reportáž, jež zachycuje rozhovory s lidmi různých národností (Španělka, Holanďan, Němka, Ukrajinka aj.), v níž dotyční

LOOKING FOR EUROPE
(Bernard-Henri Lévy)
foto Y. Revol



vyslovují pochybnosti, zda francouzský filozof dokáže ve své hře skutečně zachytit podstatu společenských problémů země, kde vystupuje. Na tyto rozhovory aktér přímo reaguje, udává argumenty, jimiž pochybnosti vyvrací. Pouze v posledním zmíněném případě se mu tedy daří využít promítací plátno tak, aby rozvinul jevištní dění, většinu představení však tato práce působí spíše redundantně. Nutno podotknout, že jednotlivé objekty na scéně neodůvodňuje ani herecká akce. Vanu v celé hře například využije pouze jednou, to když se do ní v závěru ponoří se slovy „do vany s Donaldem Trumpem a Evropskou komisí!“

Francouzské divadlo idejí

Zahraniční recenzenti o hře *Hledání Evropy* často píšou, že je „příliš francouzská.“ Pravdou je, že divadlo, v němž se méně jedná, více pak mluví, respektive ve kterém se prostředkem jednání stává promluva, má ve Francii silnou tradici už od klasicismu. Lévy napsal hru, která z těchto historických kořenů přímo vychází. Tato „lecture performance“, jak ji sám autor v anotacích nazývá, zcela uspokojuje touhu (nejen) Francouzů po intelektuálním požitku z dispute, přičemž je tento požitek umocněn tím, že v něm sám BHL vystupuje jako hlavní aktér. V tomto směru je jeho *Hledání Evropy* zdařilou sondou do myšlenkových a názorových pochodů filozofa-intelektuála, ale také důmyslně strukturovaným apelem na evropskou společnost: „Pojďme všichni společně najít princeznu Evropu, zachránit ji a znovu ji korunovat,“ končí svůj monolog Lévy. A to ve finále vyváží i všechny zmíněné divadelní nedostatky. ♣

.....
Bernard-Henri Lévy: **Looking For Europe**

..... účinkuje Bernard-Henri Lévy

..... premiéra 5. november 2018, Public Theatre,

..... New York, USA
.....

Lisa Woynarski
teatrologička

Stručný úvod k téme ekológie v scénických umeniach

Ľudské pôsobenie na prostredie vyústilo do definície novej ekologickej éry. Scénickým umeniam to dáva príležitosť kreatívne sa zapojiť do jedného z najurgentnejších rizík súčasnosti. Ekológia nie je len sociálnou a politickou témou či témou pre vedcov, ale aj predmetom kultúrnych štúdií. Navyše, informáciami o nových ekologických problémoch sme zaplavovaní každodenne. Aj z počasia, banálnej témy pre dialóg, sa stáva pojem prebúdžajúci diskusiu. Dnes už nemožno využiť rozhovor o počasí ako bezproblémový sociálny lubrikant (povieš pojem klimatická zmena prvý ty alebo ja?). Obrazy klimatickej zmeny: hurikány, záplavy, hladné ľadové medvede, rastúce teploty aj sucho dominujú imaginácii populárnych médií. Scénické umenia však môžu niektoré z týchto zjednodušujúcich obrazov problematizovať, preformulovať a nanovo vytvárať. Môžu otvoriť nové cesty myslenia o našom ekologickom svete.

Miňajúce sa zdroje sveta vytvorili imperatív na premýšľanie o spotrebe, o zásobách potravy a komplexných vzťahoch medzi ľuďmi a prirodzeným svetom. Tento imperatív by dokonca mohol indikovať istý „ekologický obrat“ v myslení, pričom umenie (vráťanie scénického) z neho vôbec nie je vyňaté. Ako tvrdí teatrologička Wendy Arons: „Vzťah ľudstva k životnému prostrediu je naliehavou témou, na ktorú by mal upozorňovať každý, kto sa zapája do kritických a intelektuálnych snáh. Aj divadelníci a divadelní vedci.“ A pokračuje: „Som však presvedčená, že scénické umenia a ich predstavitelia by sa nemali zaoberať iba ekológiou, ako to

robia iné oblasti. Mali by ich reflektovať z pozície média, ktoré ponúka zvláštny druh odstupe.“

V kontexte tohto príspevku používam pojem ekológia na opísanie vzájomného prepojenia vzťahov v živých svetoch. Nie je to referencia na prírodovedné štúdium organizmov v ich prostredí, skôr prístup, akým sa my – ľudské bytosti – vzťahujeme k tomu ostatnému, čo predstavuje naše prostredie a tiež „viac ako ľudský svet“¹.

V širšom význame ide o uplatnenie princípov ekologického myslenia v teórii scénických umení, dramaturgii, produkcii a tiež v teatrologii. Ide o relatívne novú oblasť, ktorá sa začala objavovať v akademických debatách približne od vydania článku teatrologičky Uny Chaudhuriovej „*There Must Be a Lot of Fish in That Lake*“: *Toward an Ecological Theater*². Jej apel prispel k tomu, že sa vedecká komunita, ktorá sa problematikou zaoberá, rozšírila. Patria do nej napríklad Wendy Arons, Downing Cless, Deidre Heddon, Wallace Heim, Baz Kershaw, Carl Lavery, Theresa J. May a mnohí ďalší. Ekológia v scénických umeniach je dnes často predmetom tematických čísel odborných časopisov, kníh a zborníkov alebo konferencií, no stále ostáva na periférii širokého odboru performatívnych štúdií. V úvode k publikácii *Reading in Performance and Ecology*, Arons a May naznačujú, že ekológia v scénických umeniach je v súčasnosti „podteoretizovaná“ aj pre istú mieru neistoty z toho, ako vlastne možno spojiť tieto dva pojmy dohromady.

Ekológia a scénické umenia sa delia o jeden

¹ Pojem „more-than-human-world“ v roku 1996 zaviedol ekofilozof David Abram a označil ním všetko, čo sa týka nielen človeka, ale celého prírodného sveta.

² CHAUDURI, U. „There Must Be a Lot of Fish in That Lake“: *Toward an Ecological Theater*. In *Theater*, 1, 25, 1994. Durgam : Duke University Press, s. 23 – 31.

preklad Milo Juráni

priestor len neochotne. Platí to materiálovo aj ontologicky. Tento paradox čiastočne vysvetľuje aj to, prečo na začiatku druhej dekády 21. storočia ekológia a životné prostredie sú nielen teoreticky málo reflektované, ale na javiskách západného sveta aj málo reprezentované a málo tematizované. Zdá sa, že reflektovať viac ako ľudský svet si v scénických umeniach vyžaduje prijať istý posun v myslení. Treba prekročiť binárne rozlišovanie medzi kultúrou a prírodou. Aj keď dielo samotné je vždy istou kultúrnou interpretáciou niečoho a v podstate onen „prirodzený svet“ svet svojou existenciou skôr pokrýva. Hoci ekológia a scénické umenia k sebe historicky nepatria, som presvedčená, že si vzájomne môžu veľa ponúknuť. Performatívne štúdiá majú interdisciplinárne korene a tie z nich robia ideálneho adepta aj na spojenie s ekológiou. Chaudhuriová tvrdí, že západné divadlo je zakuklené vo svojej humanistickej tradícii. Jeho nové spárenie sa s ekológiou môže pomôcť načrtnúť to, ako je človek hlboko spojený so živým svetom, akou je jeho súčasťou. V tomto smere môžu scénické umenia odhaliť cestu k otváraní kreatívnych možností ekológie, rozširovať prístup k nej. Alebo, ako tvrdia Giannachi a Stewart, môžu spochybňovať,

A BODY IN FUKUSHIMA
(Eiko Otake)
foto W. Johnston



kritizovať aj nachádzať nové vzťahy medzi človekom a prírodou, polemizovať o nich alebo tiež zboriť stenu kultúrnej separácie týchto pojmov, ako vraví Kershaw. Giannachi a Stewart identifikujú chápanie ekológie v spojení s výkonom umenia takto: „Ekológia, štúdium zvierat a rastlín, nášho miesta výskytu a prostredia, rovnako ako analýza vzájomných vzťahov medzi nami a všetkými, nie je iba jedným z najzaujímavejších nástrojov na interpretáciu prírody, ale tiež dôležitým modelom na kultúrne pozorovanie.“ V úvode k publikácii *Performing Nature* opisujú túto charakteristickú zvláštnosť, keď tvrdia, že je to „súhra medzi ekológiou a umením, v ktorej možno nájsť esteticky najinšpirujúcejšie a politicky najvyzývajúcejšie diela, pretože takto orientované umenie otvára, spochybňuje a dokonca objavuje nové vzťahy medzi ľudskými bytosťami a prírodou“.

Takéto premýšľanie o vzťahu ekológie a scénických umení sa v podstate zrodilo v teórii literatúry. Pochádza z teoretickej literárnej vetvy, tzv. ekokritiky. Glotfelty v *The Ecocriticism Reader: Landmarks In Literary Ecology* charakterizuje ekokritiku ako štúdium vzťahov medzi literatúrou a fyzickým prostredím, ktoré zavádza do literárnych štúdií zemsko-centrický prístup. Ekológia v scénických umeniach môže byť považovaná za pokus zaviesť zemsko-centrické prístupy do scénických umení a vnímať dielo ako súčasť sveta, niečo, čo sa „nevznáša nad materiálnym svetom v estetickom vzduchoprázdne, ale existuje a zohráva úlohu v nesmierne komplexnom globálnom systéme, v ktorom interagujú energia, hmota a idey“. Toto myslenie je vo vzťahu k ekológii v scénických umeniach naozaj užitočné, pretože rekonfiguruje vnímanie diela ako zástupcu kultúry (teda opak prírody). Dielo teda neexistuje vo vákuu, zasahuje do socio-ekologických systémov a vzťahov a je nimi ovplyvňované.

Táto oblasť výskumu sa pokúša ustanoviť

ekologické myslenie ako súčasť scénických umení aj ich predvádzania. Filozof Timothy Morton to opisuje ako „postup a proces uvedomenia si, ako sú ľudské bytosti spojené s ostatnými bytosťami – zvieratami, zeleninou alebo minerálmi...“. Aj May tvrdí, že ekologické divadlo a performancia by mali viac ako len prinášať environmentálne otázky ako tému a vytvárať tlak na zmenu, ale tiež iniciovať naše zmysly a spájať ich s viac ako ľudským svetom, alebo ponúkať skúsenosť ekologickej intimity. Ako Glotfelty vyhlasuje o ekokritike, „aj napriek širokému rozsahu problematiky a rôznorodému stupňu sofistikovosti všetky ekologické kritiky sa stotožňujú so základnou premisou, že ľudská kultúra je prepojená s materiálnym svetom, že naň pôsobí a je ním ovplyvňovaná“. Rovnaké tvrdenie sa vzťahuje aj na ekológiu v scénických umeniach.

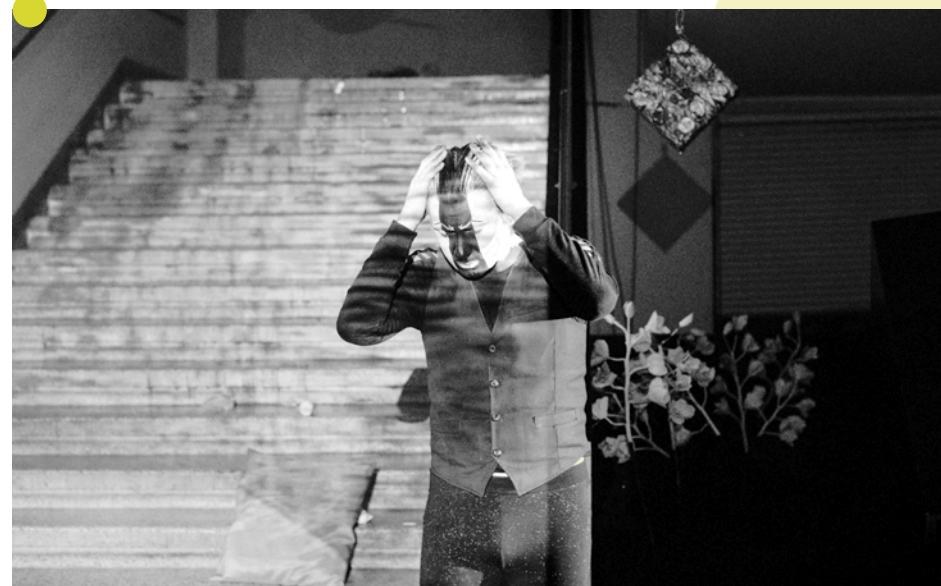
Ekologická kríza je taká hlboká, že by ju mali reflektovať všetky umelecké disciplíny, tvrdí Chaudhuriová. Akcentuje potrebu stvoriť ekologickejšie divadlo a zdôrazňuje potenciál nekonvenčného divadla v jeho sile intervenovať. Chaudhuriová je presvedčená, že klasické divadlo je od podstaty zamerané na človeka už len tým, že je podávané z pohľadu ľudského vnímania, je realistické a objektivizujúce. Downing Cless v knihe *Ecology and Environment in European Drama* tvrdí, že ani humanistická tradícia divadla nevyhnutne nemusí stáť v opozícii k ekologickému mysleniu. Cituje mnohé príklady klasických hier, v ktorých prirodzené prostredie zohráva dominantnú úlohu. Jeho zoznam obsahuje *Sen noci svätéhojanskej* od Shakespeara, Beckettov *Koniec hry*, Čechovov *Višňový sad* a ďalšie. Cless, sám aj divadelný praktik, zdôrazňuje, že pri ekológii v scénických umeniach je dôležitá najmä rola režiséra. On môže interpretovať a ponúknuť svoje ekokritické čítanie drámy na javisku.

Medzi prvé knižné práce, ktoré sa venovali ekológii v scénických umeniach, patrí *Ecologies*

of *Theater* teatrologičky Bonnie Marrancovej. Hoci Marrancová chcela zdôrazniť biocentrické videnie sveta, nakoniec sa pre ňu ekológia stala najmä metaforou pre chápanie divadelného tvaru. Pojmy ako klíma a geografické metafora (ako napríklad krajina) využíva na nové definovanie vnímania diela – ide jej o nehierarchickú analýzu mnohosti druhov a jazykov v diele. Marrancová sa zameriava najmä na ekologickú analýzu avantgardných, experimentálnych inscenácií, opiera sa o landscape play Gertrudy Steinovej.

Podľa teatrológa a performeru Baza Kershawa ekológia v scénických umeniach podkopáva kultúrne vnútenú predstavu separácie človeka od biosféry a poukazuje na potenciál scénickej akcie odohrávať sa mimo konvenčných divadelných priestorov, v imerzívnej, participatívnej a experimentálnej forme. Priznáva Marrancovej, Fuchsovej a Chaudhuriovej pravdu pri identifikácii postmoderných techník inscenovania ako istej možnosti pre reformu. Môžu prispieť k porážke dualizmu modernity, ktorý poháňa všetky ekologické krízy a najviac tie, ktoré nastali medzi telom

K ANTROPOCÉNU (HaDivadlo)
foto K. Barvířová



a myslou, analýzou a kreativitou, myslením a akciou, divákom a zúčastneným. Kritizuje však ich pohľad na vnímanie landscape plays Gertrudy Steinovej. Píšu o nej ako o istej ceste, ako sa dá poukázať na vzťah medzi ľudským a viac ako ľudským svetom. Kershaw však nesúhlasí a argumentuje, že takéto vnímanie krajiny umožňuje divákovi hľadiť na krajinu iba ako na niečo oddelené, odcudzené „iné“. K pocitu jeho účasti na živom svete, v ktorom sa aj fyzicky neustále nachádza, však nedochádza.

Celá oblasť ekológie a scénických umení teda vyrástla z idey, že hoci ekologické otázky ovplyvňujú našu najsúčasnějšíu súčasnosť a iné umelecké disciplíny (ako architektúra, móda a dizajn) sa nimi aktívne zaoberajú, divadlo a performancia sú v úzadí. Nedostatok tejto angažovanosti môže byť spôsobený jednak spomínanou zdedenou predstavou oddelenia prírody a kultúry, realizmom v odzrkadľovaní ľudských problémov, ale aj nedostatkom príležitostí kultivovať vlastné ekologické identity v našich súčasných urbánnych prostrediach. Wendy Aronsová v *Readings and Performance Ecology*, okrem týchto premís prikladá ďalšie otázky, prečo divadelníci tak pomaly reagujú na ekologické témy. „Alebo za to môže priepasť medzi konkrétnymi riešeniami a vidinou environmentálnej katastrofy, alebo ťažko zmerateľný efekt scénického umenia. Alebo aj predpoklad, že prepojenie ekologických záležitostí a divadelnej produkcie stále konotuje čosi amatérske.“

Stephan Bottoms poukazuje aj na nedostatok angažovanosti k ekológii v aplikovaných podobách divadla. Povedomie, že environmentálne otázky sú pravdepodobne najurgentnejšou úlohou dnešného sveta, rastie. Čím to je, že sektor aplikovaného divadla – ktorý tvoria prakticky zvyšujúci povedomie, politicky angažovaní a priamo zainteresovaní do aplikácie drámy do výučby – je pri preberaní ekologickej taktovky taký pomalý?

Som presvedčená, že to je možno aj otázka vzťahu akademikov k tejto socio/politicko/ekologickej zmene. Ekologické myslenie (v akademickom prostredí aj vo všeobecnosti) je kritickým prístupom, ktorý môže pomôcť pochopiť, čo klimatická zmena pre ľudský život vlastne znamená a ako sme pripravení zahrnúť ju do našich životov. Teoretizovanie ekológie v scénických umeniach je teda dôležité, pretože umenie niekedy dáva hlas tomu, čo je nevýslovne iné. Súčasnú ekologickú situáciu a komplexnosť ekologických vzťahov je veľmi ťažké pochopiť a komunikovať. Dielo a jeho čítanie môžu priniesť rôzne cesty a podoby toho, ako na tieto vzťahy nazerať alebo aspoň pestovať tiché pochopenie niektorých zložitostí ekológie.

Bottoms píše, že existuje množstvo rôznych perspektív, ktoré umenie (vo vzťahu k ekológii) ponúka, čo demonštruje nedostatok súzvuku, kohézie a umeleckej zhody. Som presvedčená, že to môže mať práve generatívny účinok. Hoci je tu ešte mnoho práce, ktorú pri ustálení vzťahov medzi performanciou a ekológiou treba urobiť, súčasná aktivita prispieva k utvoreniu rozmanitejšieho a diverzifikovaného poľa. Rôzne teoretické prístupy ako teória postkoloniálnej ekológie, kritická teória rasy, „queer ecology“ a ekofeminizmus obohacujú rozmanitosť v tejto oblasti. Napríklad publikácia *Enacting Nature: Ecocritical Perspectives of Indigenous Performance* ponúka chápanie prírody v domorodých performatívnych praktikách, kritizuje koloniálny útlak, ktorý sa týka nielen domorodcov, ale aj prostredia.

V ekológii (v jej pôvodnom význame) znamená väčšia rozmanitosť zdravší ekosystém. A preto, aj keď sa oblasť môže zdať príliš diverzifikovaná, rôznorodosť perspektív naznačuje rast záujmu o tému. Stále však pretrvávajú potreba rozšírenia umeleckej praxe, ktorá je spojená s ekologickým myslením, s cieľom pochopiť potenciál scénického umenia v pasovaní sa s urgentnou okolnosťou. ☿

Michaela Mojžišová

operná kritička

Za Jaroslavom Blahom

Jaroslav Blaho

(* 6. máj 1942 – † 14. apríl 2019)

S Jaroslavom Blahom som sa zoznámila presne pred štvrtstoročím, keď som v Divadelnom ústave hľadala operné materiály k prváckej ročníkovej práci. Uviedli ma do zafajčenej miestnosti k pánovi v strednom veku, ktorý sa ma opýtal: „Slečna, viete, v akej Pucciniho opere sa hlavná hrdinka volá Lucia?“ Skúškou som neprešla. Mala som šťastie, že mi vtedy nedal aj nejakú serióznejšiu otázku, než bol tento chyták – asi by som pohorela nielen na pravom mene Mimi z *Bohémy*. Možno by nado mnou zlomil palicu a nestal by sa na dlhé roky mojím obetavým veľkorysým mentorom.

Vzdelaním bol z päťtiny muzikológom z Filozofickej fakulty Univerzity Komenského a zo štyroch päťtin teatrológom z Divadelnej fakulty Vysokej školy múzických umení, no náturou bol polyhistor. Mal úžasný rozhľad v histórii, literatúre, divadle, hudbe. Volali sme ho chodiaca encyklopédia, ale nebolo to presné. Encyklopédie sú často enumeratívne a štýlovo nudné, zatiaľ čo Jaroslav Blaho bol nesmierne charizmatickým rozprávačom i pisateľom. Zložité veci dokázal podať zrozumiteľne, pútavo, vtipne. Nikdy však nešlo o lacné „tliachanie“, ale o vysokú odbornú úroveň servírovanú neopakovateľným autorským štýlom: nitky rôznorodých informácií votkané do kompaktnej tkaniny.

Zrejme nikto neovplyvnil vnímanie opery na Slovensku tak intenzívne ako on. Ak si odmyslíme interpretačné disciplíny, Jaroslav Blaho kreoval operný život azda zo všetkých dostupných pozícií. Začínal opernými recenziami: uverejňoval ich v *Pravde*, vo *Filme a divadle*, v *Hudobnom živote*, písal interné hodnotenia pre Divadelný ústav. Žiaľ, nie je ich veľa, kritike sa kontinuálne venoval len na prelome šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov. Všetko

sú to však texty napísané s vedomím širokého kontextu, s výnimočnou akribiou pre hudobnú aj divadelnú zložku predstavení, so zreteľne zargumentovanými estetickými kritériami a neraz až s vizionárskym rozmerom.

Operu vnímal ako divadlo, no na druhej strane si uvedomoval, že „opera je syntetický umelecký žáner, ale bez obsažného spevu je ničím“. Tento pohľad uplatnil nielen ako kritik, ale aj ako dramaturg. V Slovenskom národnom divadle spolu s Mariánom Chudovským a Jurajom Benešom spoluformovali krátku, ale zato intenzívnu etapu (1988 – 1990), ktorá priniesla „vpád divadla“ na operné javisko (Bendárikov *Faust a Margaréta*, 1989). O desať rokov neskôr využil priestor Komornej opery na oneskorenú renesanciu romantického belcanta na Slovensku (donizettiovská trilógia). Túto ideu – spolu s kriesením nehraných diel talianskeho verizmu – rozvíjali s umeleckým šéfom Mariánom Vachom aj v externých

foto archív Divadelného ústavu



odovzdávanie Ceny za mimoriadny prínos v oblasti divadla SC AICT v rámci ceremoniálu DOSKY 2015
foto C. Bachratý

spoluprácach s banskobystrickou Štátnou operou. Ale jeho najvlastnejšou pôdou boli operné Zámocké hry zvolenské, s ktorými prestál celú ich existenciu (1979 – 2014).

Jaroslav Blaho ovplyvnil vnímanie opery na Slovensku aj ako historik. Na písaní jej dejín sa podieľal od „najnižšieho“ (no nesmierne dôležitého) stupienka ako dlhoročný pracovník Divadelného ústavu. Od šesťdesiatych rokov spolu s Gizelou Mačugovou, Nelly Štúrovou či Jankom Jaborníkom spracúval obrovské kopy zväčša neotextovaných fotografií, výstrižkov a bulletinov, budujúc základy toho, čo je dnes systematickou divadelnou dokumentáciou a archívom. Popri tejto mravčej práci písal odborné články, medailóny, pripravoval výstavy, intenzívne spolupracoval s rozhlasom a vykonával nedoceneniteľnú prácu pri popularizačných prednáškach a matiné v Slovenskej národnej galérii a neskôr v SND. Jeho rozprávačská charizma mu vyslúžila prezývku „slovenský Marcel Prawy“.

Pri príležitosti jeho sedemdesiatky som mu v interview pre *Hudobný život* položila otázku o tom, čo sa mu v profesionálnom živote vydarilo a kde cíti manko. Odpovedal: „Budem sebakritický. Ako dramaturg som v mnohých projektoch stál skôr v pozadí. (...) Ako kritik som sa iba rozbehol, ale prácu som nedovršíl. Ako historik som, odhliadnuc od drobných štúdií, nič rozsiahlejšie nenapísal. Uvedomujem si (a okolie mi to dáva často na vedomie), že by sa mi patrilo napísať nejakú závažnejšiu publikáciu. Verím, že sa mi zámer podarí dotiahnuť do konca. Materiálu i osobných zážitkov a spomienok mám nazhromaždených viac než dosť. Možno pre niekoho aj menej príjemných...“

Za päť nasledujúcich rokov, čo mu ostávali, napísal kapitoly do prvého dielu *Dejín slovenského divadla*, zrecenzoval operné state do ich pokračovania, narozprával vstupy do pripravovaného dokumentu RTVS k storočnici SND, spolupracoval na inscenačných dejinách SND a popritom ďalej ťahal predpremiérové matiné i cyklus Kontinuity.

Hovorí sa, že nikto nie je nenahraditeľný. Pár výnimočných ľudí sa však k tejto méte počas svojho života priblíži. Jaroslav Blaho k nim patrila. ☐

..... Opuštěný Tabery anebo kdo?

Kniha Erika Taberyho *Opuštěná společnost* nabízí všechno, co by se mělo chtít po esejistické literatuře pro širší vrstvy. V žádném případě se však autor nevzdává komplikovanosti a nikdy se neuchyluje k jednoznačným závěrům, proti nim se naopak vymezuje. V českém prostředí způsobila kniha rozbušku podněcující debatu, která, ať už s autorem souhlasíme nebo ne, poskytuje skvělý odrazový můstek pro diskuzi.

Tedy s přihlédnutím k všemu výše zmíněnému jde ze strany Divadla na cucky o skvělou dramaturgickou volbu. Není mnoho knih ověřených Magnesiou Literou, jež by bylo možné shlédnout na českých jevištích, a už vůbec ne těch zabývajících se politickými tématy, jako je vztah Čechů k ideji státu, populismus či vliv sociálních sítí. Především není běžné zhlédnout adaptaci předlohy, která zpracovává fenomén pravdy.

Dramatizátoři – režisér Patrik Lančarič a dramaturgyně Iva Mikulová zvolili konzervativní přístup. Všichni tři herci (Dagmar Kopečková, Jan Mansfeld, Marek Šenkyřík) přesně reprodukuje vybrané teze z předlohy, které jsou řazeny na přeskáčku, což otevírá jeden ze zásadních problémů. V předloze za interpretaci vybraných tezí ručí autor, v inscenaci se ztrácíme v koktejlu bezejmenných mluvčích. Herce jako nositele jeho myšlenek doplňuje i reprodukováný hlas (Pavel Vacek), který je v programu označený právě jako „hlas Erika Taberyho.“ Avšak dramatizace tento princip důsledně nedodrжуje. Hlas „autora“ z reproduktoru zní spíš jako parodie na nějakého boha stvořitele nebo snad tatíčka zakladatele. Anonymitu mluvčích ještě umocňuje jednotná monotónní dikce po celou dobu představení a absence jakékoliv vzájemné komunikace mezi herci, ale stejně tak herce s diváky – pokud za něco takového nepovažujeme klišé pomrkávání do publika.

Režie Patrika Lančariče tvoří nezajímavé mizanscény,

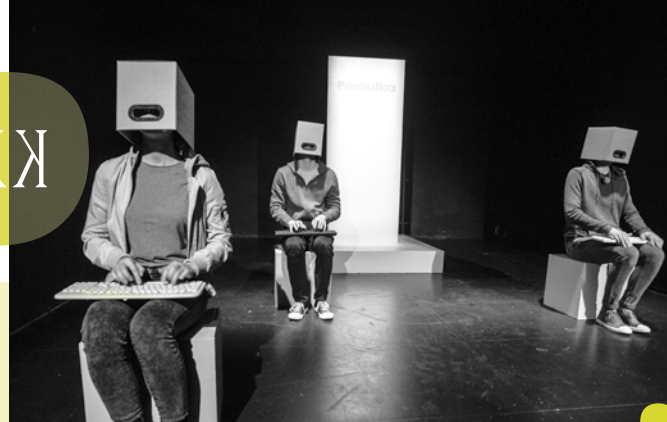


foto L. Horký

nachozené krok za krokem a podpořené technikou, která (většinou) reaguje přesně na předepsanou nárazku pro zhasnutí světel, puštění hudby nebo přepnutí projekce – ta slouží jako berlička inscenátorů a nahrazuje herectví při zobrazování odlišení názorů autora a citace dalších myslitelů. Čistě technicky se ocitáme v abstrahovaném prostoru tvořeném bílým panelem na podstavci a třemi taktéž bílými kostkami, což nijak nepomáhá už tak dost nekonkrétnímu vyznění inscenace. Jde o prázdné prostředí, ve kterém se všechna politická sdělení roztékají do neurčita.

Po nějaké chvíli už ani nemáte chuť poslouchat, jenom čekáte, jaký další ilustrační motiv přijde – mluví se o sociálních sítích, pak budou mít herci klávesnice. Omezenost scénických obrazů po chvíli naráží na svoji banálnost, a navíc Taberyho myšlenky zplošťuje, jak je tomu například u situace, kdy herci drží v rukou černé a bílé kameny, čímž jasně definují ty pozitivní a negativní postavy historie.

Zůstává tak nevyužitý potenciál, který by mohl získat jistou osobitost, pokud by herci přidali alespoň nějaký vypravěčský náboj, když už jim to režie svými chladnými a banálními kompozicemi nedovoluje. ♡

E. Tabery, I. Mikulová, P. Lančarič: **Opuštěná společnost**

réžia P. Lančarič dramaturgia I. Mikulová scéna A. Zelinková,

J. Malík kostýmy K. Chválová hudba P. Mlynář, T. Valent

účinkují D. Kopečková, J. Mansfeld, M. Šenkyřík, P. Vacek

premiéra 16. máj 2019, Divadlo na cucky, Olomouc, Česká republika

..... Terapia úžasným zoznamom

Súčasný britský dramatik Duncan Macmillan už vstúpil do povedomia slovenských divákov viackrát. Inscenáciu jeho hry *Všetky úžasné věci*, ktorú napísal v spolupráci s komikom Jonnym Donahoeom, v réžii Roba Horňáka tentoraz pripravilo bratislavské divadlo Ticho a spol.

Téma Macmillanovej monodrámy sa opäť dotýka psychických problémov. Ide o traumatu, ktorú v sebe protagonista od detstva nesie. Jeho matka sa opakovane pokúša o samovraždu a jej syn tvorí zoznam najúžasnejších vecí a presviedča ju (ale aj seba a divákov), prečo je dôležité žiť. Dramatikov rukopis cítiť v premyslenej štruktúre hry, ktorá ponúka retrospektívne rozprávanie v spojení so situáciami, ktoré môže herec schopný improvizácie voľne rozohrať aj s novými asociáciami. Text obsahuje aj rovinu sebareflexie hlavného hrdinu, ale nedokáže sa odpútať od názornosti a dramatickej priamočiarosti, ktorá vedie k rozťahanému deju a ten v druhej polovici prestáva byť zaujímavý.

V komornom priestore divadla diváci vchádzajú

foto S. Babjaková



aj do osobného priestoru herca, ktorý sa sám nachádza v malej aréne. Herec (a v minulosti tiež komik) Miro Noga pri usádzaní divákom rozdáva tabuľky s textom a dáva inštrukcie, kto a kedy má dané slová prečítať. Sú to veci zo zoznamu „úžasných javov, predmetov, ľudí“, pre ktoré je ochotná jeho postava žiť. Neskôr oznamuje, že povaha zoznamu sa v čase menila: ku konkrétnym detským želaniam ako tajné močenie do bazéna prichádzajú tie dospelé: ako poznať niekoho tak dobre, že mu môžete pokojne povedať, že má brokolicu medzi zubami.

Réžia Roba Horňáka kladie dôraz na interakciu medzi hercom a divákom. Noga už pri vchode hrá nesmelého muža, ktorý je však ochotný komunikovať. Náhodne aj cielene si vyberá protagonistov svojho života a volá ich na javisko, aby spolu s ním rozohrali rôzne životné situácie: od detstva po boku nevypočítateľnej matky a starostlivého otca po jeho precitnutie v strede terapeutického skupiny. Otázne je, či bude interakcia s divákmi fungovať aj pri ďalších reprízach a pre tvorcov menej známych divákov ako na premiére, prípadne pri obecenstve, ktoré sa na hru inscenátorov bude báť pristúpiť.

Noga traumatizovanému mužovi dodáva sentiment, nostalgiu a dojem zlomenosti, ktorá v ňom zostáva až do záveru inscenácie. Noga si vystačí s arénou, divákov do úloh vovádza viac-menej nenútene. Nepokúša sa o dramatické stvárnenia situácie, skôr o rozprávanie z nadhľadu, akoby hovoril človek, ktorý je už so situáciou vyrovnaný a pozerá na ňu z odstupu a s dávkou irónie.

Všetky úžasné věci získali v Európe popularitu hlavne vďaka spomínanej štruktúre drámy. Tvorcovia slovenskej inscenácie však až príliš stavajú na sentimente herca a miestami tak má inscenácia pomalší spád, ako by si povaha textu vyžadovala. ♡

D. Macmillan, J. Donahoe: **Všetky úžasné věci**

réžia R. Horňák preklad a dramaturgia M. Košická scénografia

a grafický dizajn J. Branický účinkuje M. Noga

premiéra 18. máj 2019, Ticho & spol.

Peter Tilajčík
bábkar

Kde bábka/loutka naša?

Minulý rok pri príležitosti stého výročia založenia spoločného štátu Čechov a Slovákov vyšla publikácia *Bábky na československej medzi, ktorá ponúka náhľad do formovania a fungovania „medzibratských“ tvorivých výmen u bábkarov. Zostavili ju Dagmar Inštitorisová, Iveta Škripková a Dominika Zaťková. Prostredníctvom teatrologických štúdií, ale aj memoárových príspevkov nám predostreli storočnicu vývinu a vzájomného ovplyvňovania sa na poli bábkového divadla.*

Vzájomné umelecké interakcie medzi dvoma národmi sú dlhotrvajúce. Vplyv českých tvorcov na tých slovenských a tiež opačne bol v kontexte dejín československého bábkarstva kľúčový. Editorky publikácie si zvolili za počiatok výskumu práve rok 1918 a predstavujú jednotlivé obdobia vývoja a dôležité udalosti, ktoré najviac poukazujú na silné prepojenie slovenského a českého bábkarstva. Ako uvádzajú v prológu: „Hlavnou ambíciou našej publikácie *Bábky na československej medzi* je preto spomínať, aj keď teatrologicky vecne a presne, na to najpozitívnejšie, čo v nás vzbudila téma.“ Charakteristické pre publikáciu je teda najmä spomínanie a osobná zaangažovanosť.



Dagmar Inštitorisová, Iveta Škripková, Dominika Zaťková (ed.)
Bábky na českoslo-slovenskej medzi
Bábkové divadlo na Rázcestí Banská Bystrica, Divadelný ústav Bratislava
256 s.
ISBN 978-80-570-0275-8

Kniha je rozdelená do viacerých kapitol a podkapitol, ktoré umožňujú čitateľovi ľahkú orientáciu v texte. Hlavnými teatrologickými časťami sú prvé tri kapitoly *Minulosť, Súčasnosť* a *Z tých najlepších na Slovensku*. Nasledujúcou časťou sú *Reminiscencie*, ktoré obsahujú spomienky tvorcov, a záverečnú kapitolu *Epilóg*, ktorú tvorí štúdia Ivety Škripkovej Festival Bábkarská Bystrica a česko-slovenské spojenia. Publikácia je bohato ilustrovaná a má príťažlivý grafický dizajn štylizovaný do česko-slovenskej trikolóry.

V prvej podkapitole *Minulosť* sa nachádzajú tri príspevky od významných bábkarských teatrologov. Prvým autorom je Vladimír Predmerský, ktorý sumarizuje a opisuje spôsob, ktorým sa utváralo slovenské ochotnícke bábkarstvo pôsobením českých bábkarov, ktorí po roku 1918 prichádzali na územie Slovenska. Taktiež nám pripomína najvýznamnejších tvorcov a inscenácie, ktoré vznikali na území Slovenska pod vplyvom českých divadelníkov do sedemdesiatych rokov. Činí tak výpočtom rokov, názvov inscenácií a prostredníctvom mien českých bábkarov, ktorí sa stali formovateľmi slovenského bábkového divadla. V druhej podkapitole *České a slovenské loutkářství bez hranic* nám česká teatrologička Nina Malíková predstavuje významné minulé, ale aj súčasné osobnosti, ktoré migrovali medzi Českom a Slovenskom: Karla Brožka, Annu Cigánovú, Pavla Uhera, ale aj Ondreja Spišáka či Mariána Pecka a ďalších. Ida Hledíková v tretej podkapitole približuje českých tvorcov, ktorí pôsobili v slovenských profesionálnych bábkových divadlách. A tým poskytuje čitateľovi možnosť spoznania tvorivých princípov najmä máma a režiséra Ctibora Turbu, režiséra Karla Brožka a skladateľa Gregora Roletzkého. Touto štúdiou je završená prvá časť publikácie.

V kapitole *Prítomnosť* nám autorky Lenka Dzadíková a Kateřina Lešková Dolenská predkladajú informácie o väzbách medzi českými a slovenskými bábkarimi po roku 1993, teda po rozpade Československa. Práve táto časť je prínosná, pretože odhaľuje, že v téme medzinárodnej výmeny tvorivých osobností, avšak aj tendencií, zmena nenastala. Napriek rozdeleniu krajín je diskurz naďalej udržiavaný a živený tvorcami strednej (Ondrej Spišák, Marián Pecko, Michaela Homolová...), ale aj

R

najmladšej generácie (Šimon Spišák, Michal Hába...). Barbora Krajč Zamišková v nasledujúcej kapitole predstavuje desať najvýznamnejších inscenácií, ktoré vznikli v československej kooperácii. Okrem legendárneho *Jánošíka* z roku 1975, ktorý vznikol v spolupráci troch bábkových divadiel (z Banskej Bystrice, Hradca Králové a Poznane), obsahuje táto kapitola aj opisy inscenácií *Túžba po troch pomarančoch* (Žilina, 1964, réžia Jiří Jaroš), *Kráska a zviera* (Banská Bystrica, 1977, réžia Lubomír Vajdička), ale aj *Poondiat Vianoce*, ktorá vznikla v Starom divadle Karola Spišáka v Nitre v roku 2008 pod režírnym vedením Jakuba Kroftu. Spomínané inscenácie sú naozaj z tých najlepších, ktoré vznikli v československej kooperácii a presne pomenúvajú dôležitosť a význam vzťahu medzi českými a slovenskými tvorcami.

Predposledná kapitola *Reminiscencie* je symptomatická (tento prístup je charakteristický pre celú publikáciu). Udalosti pomenúva prostredníctvom spomienok českých, ale aj slovenských bábkarov. Memoárový charakter nie je negatívom, avšak miestami poskytuje čitateľovi iba náčrt udalostí a historických nadväzností. Nemožno jej samozrejme uprieť ani teatrologické kvality, ale jej najväčším príspevkom do dejín bábkového divadla sú osobné spomienky tvorcov, ktoré sa objavujú vo všetkých kapitolách a sú neodlučiteľnou súčasťou publikácie.

Dôležité je ešte spomenúť poslednú kapitolu, v ktorej sa editorka a autorka Iveta Škripková venuje histórii a súčasnosti festivalu Bábkarská Bystrica z kvantitatívneho hľadiska. Nachádzajú sa tu súpisy českých divadelných súborov, ktoré sa na festivale zúčastnili od roku 1994, ocenenia, ktoré odovzdali českým tvorcovi, a ďalšie kategórie. Menšia čitateľská príťažlivosť tkvie najmä v príliš exaktnej a štatistickej forme. Avšak táto časť môže poskytnúť presné dátumy a informácie o inscenáciách nevyhnutné pri ďalšom teatrologickom výskume.

Zborník *Bábky na česko-slovenskej medzi* je dokumentom, ktorý preletom cez storočie od vzniku spoločného štátu poukazuje na dôležitosť tvorivej výmeny pre progresívne smerovanie bábkového divadla oboch, dnes už rozdelených štátov. ⚡

Knižné tipy



165 s.
orientačná
cena: voľne
dostupná

Stanislava Matejovičová
Hľadisko a javisko, potenciál (divadelného) umenia
Štátny pedagogický ústav
www.statpedu.sk
Publikácia reflektuje aktuálny stav umenia ako metafory sveta. Poukazuje na divadelné umenie ako relevantnú súčasť a formovateľa spoločenského diania a podstupuje ho interdisciplinárnej reflexii. Nadväzuje na výskum v oblasti pedagogických vied, psychológie, sociológie, vzdelávania, kulturológie, umenia, jazyka a literatúry, filozofie, religionistiky, ako aj ďalších hraničných disciplín. Zaoberá sa dielom, tvorcom aj procesom samotnej tvorby.



134 s.
orientačná
cena: 7 €

Bohumil Nekolný a kol.
Kontext provozování divadla v ČR
Nakladatelství Akademie múzických umění
www.namu.cz
Publikácia vyčerpávajúcim spôsobom sumarizuje kontext, prostredie a podmienky divadelnej produkcie v Českej republike. Venuje sa pritom všetkým typom divadelných scén aj modelom ich prevádzky, materiálnemu zaisteniu a legislatívnemu rámcu. Aj keď publikácia vychádza zo špecifik českého divadla, viaceré podobnosti v nastavení systému naznačujú, že poznatky publikácie môžu obohatiť aj naše prostredie.



256 s.
orientačná
cena: 35 €

Andrew Brown
Art & Ecology Now
Thames & Hudson
www.thamesandhudson.com
Kniha prináša škálu umeleckých prístupov, ktoré súvisia so životným prostredím. Od diel s charakterom nezávislých pozorovaní a dokumentov cez práce z prírodných materiálov až po umelecké počiny presvedčených aktivistov, ktorí prostredníctvom umenia apelujú na spoločnosť. Je to prvý sprievodca svetom vizuálneho umenia, ktoré sa obracia na ekologické východiská a predstavuje prácu pionierov aj etablovaných umelcov a kolektívov z celého sveta.

63/64

V tohtoročnej súťaži DRÁMA dominovala trojica textov menej známych dramatikov – A. S. Baskeho, Erwina Hodulíka a víťazky Kaje Kowalczukovej. Jej text 63/64 skáče z prostredia do prostredia a zo situácie do situácie. Ako uvádza samotná autorka, pri realizácii sa počíta s využívaním projekcií, postmoderných postupov, postdramatického pohľadu a predstavivosti. Chaos je však len zdanlivý. V skutočnosti ide o spojenú reťaz, v ktorej má všetko svoje presné miesto. „Dej tady máme, jo, jo, je však spleťtý, s málo lineárnou chronológiou, napodobňuje spoznávanie človeka.“

PROLÓG

NEZNÁMY MUŽ: V dial'ke sú ženy, tancujú. Teda nie sú až tak ďaleko. Asi by som sa k nim mal pridať. Tancujú tak slobodne, ľahko, neťažia ich očakávania, neťažia ich bolesti ani sklamania. Nie, moja mama tam nie je. Nikoho tam nepoznám. Tancujú, sú svojím protikladom a sebou zároveň. Na tvárach sa im jagajú kvapky poznania. Asi by som sa k nim chcel pridať. (...)

NEZNÁMY MUŽ: Tak len odchádzam... A vôbec... nechcem o tom hovoriť. Aspoň dnes nie.

1 RYBA NECÍTI V KUPÉ

NARÁTOR: Jonáš si vôbec nevšimol, kedy si do drobného kupé Neznámy muž prisadol.

JONÁŠ: A ak mám byť úprimný, to, že si sadol presne oproti mne, považujem za vrcholne otravné.

NARÁTOR: Špičky nablýskaných oxfordiek sa takmer dotýkali špičiek Jonášových. Rovnaké póly v poli diskomfortu. Ako sa tak kupé postupne zmenšovalo, lebo medzičasom a priestrannosťou kupé existovala

neutešená nepriama úmernosť, hrozba náhodného dotyku sa čoraz častejšie stávala skutočnosťou. No aspoň pohľady sa im nestretli. Ani raz. *Jonáš a Neznámy muž si s úľavou povzdychnú.* (...)

3 NESCHODNÉ

Kupé je to síce to isté, ale o niečo menšie. Obaja muži, Jonáš aj Neznámy muž, sa mierne prekvapene a mierne nespokojne pozerajú, aké je kupé malé, nesvojo sa hmýria na mieste. Jonáš aj Neznámy muž v ňom sedia prikrčení, aby si neudreli hlavu o strop. Neznámy muž sa bezradne zahľadí von oknom. Vonku je noc, iba občas vidieť svetlá naokolo. Po okne steká dážď.

NARÁTOR: Neznámy muž sa opäť raz prichytil pri tom, ako nerozumie ľudským voľbám.

NEZNÁMY MUŽ: Neviem prísť na to, prečo si mladík v kupé zvolil miesto presne oproti mne. Ved' každé iné miesto by bolo pohodlnejšie. Pre oboch. Ale ľudia si ubližujú, taká je už ich povaha, rozmyšľam ďalej. A spomenul som si pri tom na mamu.

NARÁTOR: Ako tak spomínal, pustil sa do tichého plaču. Neznámy muž pozerá von oknom. V odraze okna vidíme, že mu po tvári stekajú slzy. Nie je to iba dážď. (...)

PLAVÁREŇ. SKORÉ RÁNO

TRÉNER: Nádychvýdychnádychvýdychnádychvýdychnádych. Človek sa nesmie prestať nadychovať. A keď už sme pri tom, tak ani vydychovať. Do-stať všetko z pľúc, z hrude, z lakťov, až lakťov. V bazéne plávajú Neznámy chlapec a Chlapec v žltej čiapke. (...)

Trénerov monológ zaniká pritom, ako mizne v šatni. Chlapec so žltou čiapkou sa poriadne nadychuje nad vodou. Neznámy chlapec má zelenú čiapku a už je ponorený. Chlapec v žltej čiapke sa ponára. Chlapec



v žltej čiapke pod vodou z celej sily kričí, z úst mu vychádzajú bubliny vzduchu, no počuť len veľmi málo. Chlapci sa nad hladinou veľmi smejú.

NARÁTOR: V to skoré ráno Neznámy chlapec našiel kamaráta. Vincent sa volal.

CHLAPEC V ŽLTEJ ČIAPKE: Vincent sa volám.

NARÁTOR: A Vincent zvolal.

CHLAPEC V ŽLTEJ ČIAPKE: Ideme ešte?

NEZNÁMY CHLAPEC: Uhm. (...)

CHLAPEC V ŽLTEJ ČIAPKE: To bola ale sranda, že?

NEZNÁMY CHLAPEC: Bola to sranda! Bolo to super!

CHLAPEC V ŽLTEJ ČIAPKE: Kto posledný skočí z tamtoho mostíka, je moja babka! (...)

NARÁTOR: Celá sranda sa tým pre Neznámeho chlapca definitívne skončila. Od kedy sa Neznámy chlapec pamätá, nedokázal striedať nohy kráčajúc po schodoch.

NEZNÁMY MUŽ: Vincent beží po schodoch mostíka a so smiechom kýva na Neznámeho chlapca. Neznámy chlapec smutne sleduje Vincenta ako beží po schodoch.

7 63/64

NARÁTOR: Na filmovom plátne práve agenti strieľajú na pána Andersona. Gul'ky sa však pred pánom Andersonom zastavia. Pán Anderson jednu z guliek s ľahkosťou a so záujmom chytí do ruky a obzerá si ju. Pán Anderson je hrdina.

PÁN ANDERSON: Vyvolený.

„Film“ sa premieta v kine. V plnom kine sedí Neznámy muž s rukou vo vedierku s popkornom. Vedľa neho sedí atraktívna blondínka.

BLONDÍNA: Uáu. (...)

NARÁTOR: Neznámy muž ju začne bozkávať na krku a rukou sa dotýka jej kolena a ide vyššie a vyššie.

BLONDÍNA: Vyššie a vyššie a vyššie a vyššie a vyššie a vyššie, vyvolený.

A blondínka si to s privretými očami užíva. (...)

Vtom sa však muž od nej odvráti a prehovorí na nás.

NEZNÁMY MUŽ: Taký bol plán. Ale plán som nenasledoval. Neznámy muž sedí nehybne vedľa blondínky a ruku má stále ponorenú v popkorne.

NARÁTOR: Milostné záležitosti vždy stroskotali na tom, že si začal predstavovať, ako by prebiehala ich prvá hádka. Scenár bol vždy rovnaký.

HONOSNÁ OBÝVAČKA – PREDSTAVA NEZNÁMEHO MUŽA (...)

Blondína sa s kyslým výrazom pýta.

BLONDÍNA: Bla bla bla bla bla bla bla? Neznámy muž sa zatvári prekvapene. Ale reaguje pokojne.

NEZNÁMY MUŽ: Bla bla bla.

Stôl sa zrazu výrazne predlži. Jej prehovor sa postupne mení na teatrálny krik.

BLONDÍNA: Bla bla bla, bla bla bla bla bla bla bla bla bla bla bla bla bla! Bla bla bla bla. Neznámy muž krúti hlavou.

NEZNÁMY MUŽ: Bla.

NARÁTOR: To Blondínu skutočne nasrdí. Stôl je už neuveriteľne dlhý. Neznámy muž a Blondína sú od seba extrémne vzdialení.

BLONDÍNA: Bla bla bla bla bla bla A ANI NEVIEŠ NORMÁLNE CHODIŤ PO SCHODOCH! Blondína buchne po stole.

KINO

Z predstavy Neznámeho muža sa dostávame späť do kina. Neznámy muž krúti presvedčene hlavou.

NARÁTOR: Táto predstava sa mu javila veľmi neutešená a navyše ponižujúca.

PRED KINOM

BLONDÍNA: Nechcel by si ísť ku mne? Mezonet, romantika, výhľad, Ja, ty, hešteg kaplgóls. Neznámy muž zdvihne zrak, pozrie na usmiatu blondínku, pokrúti hlavou, otočí sa a odchádza preč. Uprostred ulice ostáva Blondínka sama. (...)

Michaela Zakuťanská
dramatička



Ako som písala hru Doba plastová

1– Pozeráš von oknom na topole. Si šťastná, že ich ešte nezrezali. Poznáš zopár debilov, ktorým tienia. 2– V kontajneri mesiac hnije tvoj rodinný odpad. Auto je pokazené. Smetiari nechodia. Odpad prestáva byť anonymným tvorom žijúcim v čiernom plastovom obale. Vnímaš, ako vzniká. 3– V obchode dcére vysvetľuješ, prečo jej kúpiš radšej banán ako stopercentné ovocie v plastovom obale. 4– V meste otvorila bezobalový obchod. Máš tri fľaše – na prášok, na saponát, na univerzálny čistiaci prostriedok. 5– Svokra ti pošle dvadsať druhov čistiacich prostriedkov, obalovú techniku z NDR, päťdesiat nových igelitiek. Svokor pribalí rukavice na nabieranie chleba. Tiež bola akcia na stopercentné ovocie v plastovom obale, máme dvadsať kusov. 6– Dcére nekúpiš v meste vodu, aby si nekupovala fľašu. Vydrží domov. 7– Dcéra zastavuje v lese pri každom pníku a pýta sa, či tam bol strom. 8– Tvoja mama príde s ďalšou plastovou hračkou zabalenou v piatich obaloch. Vysvetľuješ jej, nech to nekupuje. Vydrží mesiac. Povieš jej, nech si vezme obaly domov, že k tebe nechodia smetiari. Vidíš ako nohou nenápadne zasúva obal pod kreslo. 9– V meste už tretí deň nakladajú storočné stromy na rakúske vagóny. 10– Bojíš sa každých sviatkov, obaly z darčiekov a donesených potravín sú nadprodukciou nášho týždenného odpadu. 11– Počítaš, koľko obalov si spotrebovala pri varení obeda. 12– Muž ti číta, ako sa starí Slovania museli so svojím stromom skamarátiť, keď z neho chceli postaviť dom. Strom musel chcieť žiť s ich rodinou. 13– Túžiš po svete bez obalov a ľudí, ktorí netúžia po okamžitom uspokojení. Napíšeš o tom hru. ♣

MICHAELA MOJŽIŠOVÁ operná kritička

Na prvý pohľad sa môže zdať, že na zmysly útočiaca opera má s racionalitou filozofie málo spoločného. Napriek tomu nejde o nekompatibilnú dvojicu – veď mnohé operné libretá žijú z jungovských archetypov či freudovských syndrémov! Francúzska filozofka Martine de Gaudemar v jednej zo svojich štúdií nazýva operu „pokračovaním filozofie inými prostriedkami“. Vzťah opery a filozofie však nie je len predmetom záujmu vedcov, ale aj leitmotívom viacerých režiséro. Za všetkých spomeňme Romea Castellucciho: jeho operné inscenácie, ktoré sú husto pretkané intertextovými odkazmi, si v plnej miere vychutnajú iba recipienti s rozhladom vo filozofii, v dejinách a kunsthistórii. Stálo by za sociologický prieskum, koľko takých v opernom publiku sedí...

IVANA RUMANOVÁ teoretička umenia

Dnešná diskusia o tom, či divadlo má byť za každú cenu interaktívne, alebo stačí len zmeniť perspektívu a brať do úvahy emancipovanosť diváka, je vlastne obdobou Platónovho „spílání“ divadlu. Diskusia stále pretrváva, ale je vzácne natrafiť v nej na nové podnety. V tomto zmysle je veľmi trefná a vtipná sebareflexívna performance kolektívu DiStO (Divadlo Statického Objektu), ktorý pracuje so zážitkom spoločného koncentrovaného vnímania, z diel extrahuje fetiš a vyvoláva OOO (objektovo orientovanú ontológiu).



**Ako vnímate
spojenie
divadla
s aktuálnymi
filozofickými
smermi a dosah
divadla
na filozofiu?**

**Ako vnímate
spojenie
divadla
s aktuálnymi
filozofickými
smermi a dosah
divadla
na filozofiu?**



VLADIMÍR PREDMERSKÝ historik bábkového divadla

Myslím si, že filozofické smery sú súčasťou každého naliehavého umenia, v prípade, ak ich kladú znepokojení tvorcovia ako obraz súčasného života. Otázkou je, ako ich dokážu stvárniť. Niektoré zábery neraz zostávajú iba v myšlienkach a predstavách tvorcov a na javisko prichádzajú v nečitateľných tvaroch, pre diváka neobjaviteľných. Obyčajne potom po predstavení čakáme na príchod dramaturga alebo režiséra, aby nám vysvetlili filozofický zámer inscenácie. Či má divadlo vplyv na filozofiu? Nazdávam sa, že takouto otázkou sa filozofi nezaobierajú a svoje filozofické úvahy radšej vkladajú do svojej dramatickej tvorby.

RASTISLAV BALLEK režisér

Najvzrušujúcejšia a najdesivejšia filozofická téza súčasnosti pochádza z tzv. Brombergovho memoranda v knihe bratov Strugackých *Vlhy tíšia vietor*: „Ludstvo sa rozdelí na dve nerovnaké časti podľa parametra, ktorý nepoznáme, pričom menšia časť rýchlo a navždy prebehne väčšiu.“ Či už v divadle, politike, alebo kdekoľvek inde... sme všetci práve v štádiu hľadania toho parametra.

Martina Mašárová
divadelná kritička



Čo limituje slovenských divákov?

Mám rada medzinárodné divadelné festivaly. Jeden taký sa v júni koná aj v Bratislave. Hoci nad festivalom Eurokontext.sk visí od jeho vzniku niekoľko otázok, je to jedna z mála príležitostí okúsiť zahraničnú tvorbu a nevytiahnuť pri tom päť z domu.

Jeho tohtoročnou témou boli limity. Médiami v apríli prebehli informácie, že vedenie SND stoplo plagáty podujatia, pretože ich vizuálny obsah tvorili fotografie z protestov Za slušné Slovensko. Sto bodov za výber témy! Plagáty ostali prázdne – azda najlepšie vyjadrenie nesúhlasu s cenzúrou. O pár dní na to skončili s prázdnyimi rukami aj mnohí kultúrni pracovníci, ktorí žiadali o dotácie na svoje projekty. Niekoľko sa bez jasného vysvetlenia napriek schváleniu odbornou komisiou rozhodol umelcov a inštitúcie limitovať v ich práci. Ak sme sa nazdávali, že tento druh politikárčenia s kultúrou prostredníctvom financií je už anachronizmom, opäť sme narazili do steny tvrdej reality.

Po návšteve predstavenia *FEED.X* som však dospela k presvedčeniu, že to, čo stále najväčšmi hamuje našu kultúru, nie je cenzúra ani problémy s dotáciami. Kým na zahraničných festivaloch pred vypredanými sálami postávajú ľudia zháňajúci posledné voľné miesta, na produkcii, ktorá sa vlní u nás, uvádzala aj na známom Wiener Festwochen, bol pre Eurokontext.sk problém predať vstupenky. Ešte, že ktosi urobil nábor a zavolať študentov z VŠVU, ktorí si vzorne posadali do prvého radu a vychutnali si svetelnú vizuálnu inštaláciu (stroboskopický úlet!), ktorá u nás nemá obdobu. Zdá sa, že najväčším limitom sú u nás divácke predsudky. ♣

Ja a divadlo

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

v júni kreslí — Filip Bandurčin



JURAJ POLIAK

výtvarník



1 — Momentálne dokončujeme slovenský pavilón pre Pražské Quadriennale, ktorého som spoluautorom. Hlavným kurátorom je režisér Rastislav Ballek. Snažili sme sa do Prahy preniesť esenciu projektu *Miracles* z Bátoviec. Zaujíma nás, ako náš spôsob uvažovania bude fungovať v kontexte medzinárodnej prehliadky. V Rosenfeldovom paláci v Žiline práve prebieha výstava s názvom Dobrá zostava, kde predstavujem maľby inšpirované inscenáciami, na ktorých som spolupracoval. Teším sa už do Francúzska. V Paríži, kde strávim celý júl v ateliéri a budem maľovať v centre mesta. Chcel by som tam pripraviť pokračovanie projektu zoskupenia Med a prach *Temná noc / Obrazy pre srnky*. Mala by to byť výstava v lese, spojená s geocachingom, taký obrátený princíp – ak chceš niečo vidieť, vylúšti kódy a postupne sa dostaneš na miesto určenia.

2 — Žijem vo dvoch svetoch, vo výtvarnom, ktorý som vyštudoval, a zároveň v divadelnom, ktorý ma prijal. Občas ma prekvapí, ako sú tieto svety nekompatibilné. Žijú vedľa seba, hovoria o tých istých témach, ale iným jazykom a zrejme aj na iných frekvenciách. Divadelníci poznajú scénografa Vychodila, ale nepoznajú sochára Uhera. Málokto z výtvarníkov pozná Heinera Goebbelsa alebo Romea Castellucciho. Alebo je to len iným rytmom života divadla a rytmom galerijného života? Zatiaľ som na to neprišiel.

ALŽBETA VAKULOVÁ

kostýmová výtvarníčka a dokumentátorka



1 — Momentálne žijem na viacerých divadelných frontoch. Na jednej strane sú to moje praktické divadelné príležitosti, ktoré sa snažím plnohodnotne využiť. Nedávno bola premiéra dramatizácie románu Mila Urbana *V osídľach* v Spišskom divadle, kde som robila scénu a kostýmy. Pripravujem sa aj na natáčanie krátkeho umeleckého filmu. Na druhej strane je to skúsenosť s festivalom Nová dráma/New Drama, na ktorom som pôsobila ako členka dramaturgickej rady. K divadlu som mohla pristúpiť z úplne iného uhla. Zároveň žijem aj svojou prácou v Divadelnom ústave, ktorá je tiež naplno spojená s divadlom, opäť, z úplne rozdielnej stránky. Takže som zvedavá, kam ma tieto fronty zavedú a čo bude ich výsledkom.

2 — Najviac ma dokáže inšpirovať kreativita a chuť tvoriť, taký ten zápal, vďaka ktorému dokážete bez prestávky robiť niekoľko hodín bez jedla, na chvíľu si pospať a ísť opäť pracovať. Nadchnutie pre to dobré a hodnotné, čo dokážete vytvoriť. Ak sa v tvorivom procese spoja ľudia s rovnakým nadšením, je to ešte o čosi hodnotnejšie a vzácnejšie. To ma poháňa najviac. Odrádzajú ma ľudia, ktorí kladú svoje ambície pred umeňenie a tým úplne zrážajú túžbu po kreativite a radošti z nej. A odrádza ma aj to, že neviem, ako to zmeniť.

LUKÁŠ HOMOLA

tanečník



1 — Momentálne iba pozorujem. Takmer celú sezónu som pozoroval sociálne siete a v porovnaní s minulými rokmi som videl minimum inscenácií. Nevieť, čím to je, ale asi som si potreboval dať nejakú pauzu od návštev divadla. Dá sa povedať, že žijem v akomsi zvyškovom opare z našej poslednej premiéry, ktorá bola pred mesiacom v Divadle Štúdio tanca. Predstavenie sme vytvorili pod naším o.z. tria v spolupráci s choreografom Milanom Tomášikom, režisérom a zvukovým dizajnérom Jakubom Mudrákom a interpretkami Veronikou Tóčkolyovou a Sabinou Bočkovou. Emócie už vyprchali, teraz sa už len zaoberám fotkami a zosrihom z premiéry. Klasika, v nedeľu večer ich dať na web a zbierať lajky, aby sa o tom všetci dozvedeli. Máme za sebou prvý krok, vytvorenie a uvedenie. Budeme pracovať na tom, aby sme v budúcej sezóne mali čo najviac repríz. Nepoznáte dobrého produkčného?

2 — Inšpiruje ma najmä život, ktorý sa odohráva okolo mňa. Nevieť prečo, ale všimam si hlavne jeho smutnejšie stránky. Je však pravda, že aj to by chcelo zmenu. Mal by som začať šíriť viac pozitívnej atmosféry. Inšpiruje ma, keď jednotlivé vnemy môžem s niekým rozobrať do detailu a analyzovať zo všetkých strán, a to sa aj deje. Mať okolo seba ľudí, ktorí majú záujem a sú ochotní sa rovnako nadchnúť pre podobnú vec, je vzácne. A aj veľmi príjemné.

KAJA KOWALCZUKOVÁ

dramatička



1 — Mladí filmoví dokumentaristi vás nabíjů chuťou tvorit. Přišla som na to na klauzůrach. Japonskí turisti sledující skanzen tržnice na Trnavskom mýte. Štedrovečerné hľadanie vianočného zázraku na „benzínke“. Motivačná prednáška motivačného spíkra motivujúca k úspechu optikou hasiča dohliadajúceho na bezpečnosť podujatia v zmysle zákona 18/1958. Sú to „bengery“, ó, áno, ale vyzreté a citlivé „bengery“ s inteligentnou dramaturgiou a poetikou (blízkou tej postdramatickej), ktorá hľadá pravdivý, ale jedinečný odraz reality. Takže žijem závisťou? Trochu... V júni sú tu klauzůry zas a v ideálnom svete by som sa nimi opäť išla dobiť („mrskání a jiné středověké metody, že jo“). V ideálnom svete by však neboli štátnice a magisterka.

2 — Konečne som videla Švankmajerov *Hmyz*, a tak som si pripomenula, že keď budem veľká, chcem byť ako Čapkovci. (Som zástankyňou nedosiahnuteľných cieľov.) Nebáli sa. Úprimne písali o tom, čo je v živote krásne, ale aj o tom, za čo sa hanbili, za čo sa hanbíme všetci. Poznáte niečo ľudskejšie? Ja nie. No možno už len štvrtú sériu *Bojacka Horsemana*. Odrádza ma sústredenosť na vytváranie vlastného obrazu, ktorá, zdá sa mi, ide na úkor poznania a sebapoznania. Je však možné, že je to druh súčasného umenia, ktorému len málo rozumiem.

MICHAL NOGA

herec



1 — V tejto chvíli sa teším z pokojnejšieho obdobia. Za sebou mám tri premiéry s veľmi krátkym časovým odstupom a do toho som sa musel pripravovať na štátnice a obhajoby na VŠMU. Prvá bola inscenácia textu Dey Loher *Modrofůz* v študentskom Divadle LAB, potom inscenácia *Jób* s Debris Company a nakoniec v Činohre SND *Bakchantky* v režii Rastislava Balleka. Nedávno som sa vrátil z festivalu v Brne, kde sme boli s predstavením SND *Před západom slnka*, v ktorom tiež hostujem a s ktorým nás v júni ešte čaká festival Dotyky a spojenia. Popri slovenských produkciách si sem-tam odskočím do Prahy, zahrať si v Divadle Komedie inscenáciu *Konzervativec*.

2 — V divadle ma najviac inšpirujú výzvy a tiež keď som svedkom toho, ako spoločne s tvorcami posúvame svoje hranice. V takom prípade je vedľajšie, či trebárs dopadla premiéra dobre. Zaujímavé je sledovať, ako sa vzájomne pasujeme s výzvou. Nie je nič horšie, ako keď je práca stereotypná a keď skúšobný proces a neskôr aj samotná inscenácia pripomína skôr fungovanie vo fabrike než prácu pre umeleckú ustanovizeň.

V divadle ma odrádza, keď snahu kolektívu marí egoizmus niekoho z tvorcov. Z pohľadu diváka nemám rád, keď sú tvorcovia príliš jednostranní a robia zo seba „mesiašov“ v zmysle „ideme divadlom spasiť svet a takto sa má žiť“. Je tam ale, samozrejme, veľmi tenká hranica, kedy je to znesiteľné a kedy už neprípustné.

ZUZANA FISCHEROVÁ

režisérka



1 — Momentálne žijem stále radosťou z mojej najnovšej premiéry veristických dvojčiek *Cavallerie Rusticana*/ *Pagliacci* v Štátnej opere Banská Bystrica. Som nesmierne šťastná z tejto spolupráce a dúfam, že diváci túto produkciu budú radi navštevovať. Blíži sa aj premiéra *Hoffmanových rozprávok* v Opere SND, kde pracujem ako asistentka réžie a zároveň si sem-tam zbehnem pofotiť nejaký projekt ako príležitostná fotografka.

2 — Na divadle zbožňujem skutočnosť, že je živé, a teda zakaždým trochu odlišné. Je to krása momentálneho okamihu. Baví ma zhmotňovať idey mysle do konkrétneho tvaru spolu s interpretmi a posúvať ich smerom k divákovi. Myslím si, že by sme nemali možnosti svojho vnímania zastavovať iba na jednom stupni, ale pripustiť, že umenie je živý organizmus, ktorý má mnoho podôb. Inšpirujem sa všetkým, čo sa okolo mňa nachádza. Či je to vizuálne, audiovizuálne, literárne umenie, príroda, bežný život... Niekedy vám podnet na charakter nevedome vtisne pani v električke, preto ma baví pozorovať ľudí v ich prirodzenosti a strojenosti. Veľkou inšpiráciou je aj oblasť tanečného a fyzického divadla a súznenie v tom, čo na javisku chceme dosiahnuť s performerami a choreografmi, keďže som sama performerkou.

Redakcia kód-u praje príjemné leto!

v júli a auguste kreslí — Gabriela Stančík



9. máj
Prvé miesto v súťaži DRÁMA 2019, ktorú vyhlasuje Divadelný ústav, získala hra Kaje Kowalczukovej 63/64. Na druhom mieste sa umiestnila dráma *Jánova Mal'ba* Erwina Hodulíka a tretie miesto získal A. S. Baske za text *Strigy*. Táto hra si odniesla aj Cenu Činohry Slovenského národného divadla. Rádio Devín svoju cenu neudelilo a novoodvzdávanú Cenu Divadla Jána Palárika v Trnave získala dráma *Diagnóza dno* od Dušana Vicena.

foto J. Čajko



Festival Nová dráma/New Drama 2019 odovzdal ocenenia inscenáciám tohtoročného programu. Cenu bratislavského diváka získala inscenácia *Lúbim Ťa a dávaj si pozor* Divadla NUDE. Cenu študentskej poroty udelili inscenácii *Znovuzjednotenie Kórei* Štátneho divadla Košice. Zvláštnu cenu poroty festivalu si odniesli Iveta Ditte Jurčová a Katarína Čaková za výtvarný koncept k inscenácii *Americký cisár* Štúdia 12 a Divadla Pôtoň. Grand Prix Nová dráma/New Drama 2019 porota udelila inscenácii *Moral Insanity* Prešovského národného divadla.

12. máj
Rehearsal for Truth Theater Festival v New Yorku, ktorý organizuje Václav Havel Library

Foundation ponúkol scénické prezentácie divadelných hier z krajín Visegrádskej štvorky. Zo Slovenska vybrali čiernu komédiu Martina Čičváka *Urna na prázdnom hľadisku*.

19. máj
V skorých ranných hodinách zhorela známa budova S2, umiestnená pod žilinskou križovatkou Ron-del, ktorá patrila ku kultúrnemu centru Stanica Žilina-Záriečie. Následkom požiaru došlo aj k poškodeniu nadjazdu. Príčiny sú v štádiu vyšetrovania. S odpratávaním odpadu zo zhoreniska pomáhali aj dobrovoľníci a na obnovu objektu a podporu centra prebieha verejná zbierka.

22. máj
Riaditeľka Opery Národného divadla a Štátnej opery v Prahe Silvia Hroncová odstúpila zo svojej funkcie. Hroncová svoju rezignáciu oznámila ako reakciu na dlhodobu nevyjasnenú situáciu spojenú s novou sezónou, rozdielne názory na budúce smerovanie opery, na jej organizačnú a personálnu štruktúru a obsadenie i chod opery. Jej odchod je výsledkom napätia v divadle, ktoré súvisí aj s netransparentným vymenovaním nového umeleckého šéfa.

31. máj
Na 64. ročníku festivalu Sterijino pozorje v Novom Sade prezentovali antológiu *Nova slovačka drama* (Nová slovenská dráma), ktorá vyšla koncom roka 2018. Ide o výber z najnovších hier deviatich autorov rôznych generácií, počnúc Janou Juráňovou po najmladšieho dramatika Samuela Chovanca. Zo Slovenska sa na prezentácii zúčastnili autori Peter Pavlac, Peter Lomnický, autorka a editorka antológie Vladislava Fekete a predsedníčka Slovenskej sekcie AICT Zuzana Uličianska.

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

13. – 16. jún
V Banskej Štiavnici sa uskutoční československý divadelný festival Vlnoplocha 2019. Témou aktuálneho ročníka je neha – nežné pohlavie, nežná revolúcia aj nežné vlny. V historických priestoroch mesta sa uskutoční séria site-specific projektov od slovenských a českých tvorcov. V rámci programu bude mať premiéru inscenácia *Cely* Slávy Daubnerovej. Performerka sa v nej zaoberala životom francúzskej výtvarníčky Louise Bourgeois.

.....
5. júl – 7. august
Nádvorie Bratislavského hradu bude tradične patriť najväčšiemu dramatikovi všetkých čias. Letné shakespearovské slávnosti plánujú tento rok dve premiérové inscenácie. Režisér Dodo Gombár naštuduje ľúbostnú tragédiu *Romeo a Júlia* a česká režisérka Jana Kališová bude inscenovať komédiu *Trojkráľový večer alebo Čo len chcete*. Po ročnej prestávke sa vracia aj aktuálny a aktualizovaný *Othello* v réžii Michala Vajdičku.

.....
11. júl – 11. august
Mesiac súčasného tanca a performatívnych formátov vo Viedni s názvom ImPulsTanz ponúkne okrem iného tetralógiu od Mette Ingvartsen s názvom *Red Pieces*. Vo štvorici diel sa z rôznych intelektuálnych hľadísk a v rôznorodých formách zaoberá choreografka históriou sexuality a jej reprezentáciou na javisku. Tých konzervatívnejších poteší produkcia *Mascura Fogo* legendárnej Piny Bausch a jej súboru z Tanztheater Wuppertal.

MASCURA FOGO
foto Courtesy



Z éteru /TV

RÁDIO DEVÍN

- 18. 6. 20:00 **M. Gorkij:** Barbari
- 21:50 **S. Lavrík:** Biely nosorožec
- 19. 6. 21:30 **J. Rozsival:** Chanuka alebo Dva listy o šťastí
- 21. 6. 21:30 **J. Bodnárová:** Snežný vrchol
- 22. 6. 13:30 **W. Shakespeare – J. Nvota:** Sen noci svätajánskej
- 23. 6. 21:00 **P. Kováčik:** Krčma pod zeleným stromom
- 25. 6. 20:00 **F. M. Dostojevskij:** Mrzká príhoda
- 21:00 **N. V. Gogol:** Ako sa dvaja statkári rozvadili
- 29. 6. 13:30 **P. Glocko:** Tri vety pre ošpedalské siroty
- 30. 6. 21:00 **J. Chalupka:** Kocúrkovo
- 2. 7. 20:00 **J. G. Tajovský – M. Vannayová:** V službe
- 7. 7. 21:00 **J. Vdovják:** Salomea
- 22:00 **P. Pavlac:** Môj brat
- 9. 7. 20:00 **S. Bodický – A. Hanuliak:** Dva výstrely
- 10. 7. 21:30 **O. Belešová:** Len tak
- 14. 7. 21:00 **J. C. Hronský:** Jozef Mak
- 16. 7. 20:00 **E. Márothy-Šoltéssová – M. Drgoňa:** Elenin odkaz
- 17. 7. 21:30 **H. Ibsen:** Strašidlá
- 21. 7. 21:00 **M. Figuli:** Sen o živote
- 23. 7. 20:00 **E. Márothy-Šoltéssová:** Moje deti
- 28. 7. 21:00 **L. Lopejská:** Klopanie na rínu
- 22:00 **M. Zakuťanská:** Octológovia alebo Prvý
- 30. 7. 20:00 **L. N. Jégé – Z. Ferenczová:** Orchidea

RÁDIO REGINA

- 19. 6. 22:00 **J. Bodnárová:** Prípad
- 26. 6. 22:00 **J. Jesenský:** Láska? Láska!
- 3. 7. 22:00 **O. Škrabal:** Zjavenie pudla
- 10. 7. 22:00 **A. Salmela:** Dvadsaťsedem čiže smrť robí umelca
- 17. 7. 22:00 **H. Gregorová:** Prvá obeť
- T. Vansová:** Kar
- 24. 7. 22:00 **P. Macsovszky:** Tantálopolis
- 31. 7. 22:00 **J. Mikuš:** Pád noci

DVOJKA

- 16. 6. 22:10 **Dubčekova jar** (záznam divadelnej inscenácie, Štátna opera BB)
- 18. 6. 10:00 **Pozor na anjelov** (televízna inscenácia podľa hry J. Soloviča)
- 23. 6. 11:30 **Nový život** (televízna inscenácia hry J. G. Tajovského)

Konkrétne ø ... S2

MARTIN KRIŠTOF (dramaturg)	MILO JURÁNI (divadelný kritik)
... Už neviem čo bola (je) S2. Umelecká inštalácia, divadlo, koncertná sála, komunitná či performatívna stavba? Jej inakosť znamenala často viac ako jej funkcie. Stavať alebo rozoberať ju bolo rovnako iniciačné, ako teatrálné. Aj jej požiar bol veľkým divadelným gestom, vďaka ktorému neostane na smetisku dejín. Slama z nej slúži koňom a kravám, debničky prenesú ešte veľa pív, hobru použijeme na zateplenie lodných kontajnerov a podlahové dosky, ktoré znamenali svet, budú znamenať niečo iné. Zomrela S2, nech žije všetko z nej. Reduce, reuse, and recycle.	... Priestor S2 bol nepochopiteľný „slniečkársky“ underground. Neoddeliteľná súčasť Stanice Žilina-Záriečie vyrástla priamo pod veľkou mestskou križovatkou, okolo pilierov. A začalo to rozprávko – zahraničný architekt, nízky rozpočet, práca dobrovoľníkov a pivné prepravky, slama i hlina. Z kultúrnej mapy zmizol jeden z prvých slovenských symbolov toho, že miesto pre umenie môže mať ľubovoľné parametre. Preto ostáva živý.
VOJTĚCH POLÁČEK (teoretik umenia)	MAJA HRIEŠIK (teatrologička)
... S2 byla výjimečná tím, jak vznikla, kde vznikla, z čeho vznikla a především tím, co se v ní odehrávalo. Více než dojímat se má ovšem smysl dívat se do budoucnosti. Ta smutná událost by neměla umělce a organizátory kulturních aktivit odradit od toho, aby se pouštěli do projektů, které překračují hranice, balancují na hraně a nesou s sebou rizika. Díky, Truc sphérique. Vstaňte z popela!	... Že to je dočasná štruktúra mi Marek Adamov pyšne vysvetľoval už keď dokončovali hrubú stavbu. Kultúrni manažéri a množstvo dobrovoľníkov sa vrhli do práce, ako by išlo o ich vlastné „baráky“. Bez zapustenia koreňov a recyklovaním či využitím lacného materiálu sa podarilo rýchlo postaviť priestraný nový „house“. Bol to architektonický počín. Vizionárstvo, čo sa týka uvedomejšieho prístupu voči environmentálnym problémom, vrcholne kreatívne riešenie nekonečných: „Nie, nedá sa.“ Zostáva dúfať, že za desať rokov, čo táto esovitá stavba zachraňovala slovenský tanec sa zásadne zmenila paradigma. „Nemožných riešení“ je dnes viac a tak Žilina a Slovensko snád' nezostane dlho čakať na svoju S3.
VIKTOR ČERNICKÝ (performer)	PODPORTE STANICU ŽILINA-ZARIEČIE
... Moje prvé slovenské hranie. S2. Kost'otvára Kiosk, 120 divákov ležérne okupuje stage. Ja sa skrývam za výkrytom a podľa vzoru Yoshiho Oidu myslím na Neviditeľného herca, keď sa takmer hodinu snažím neprezradiť. Ľudia si ku mne odkladajú batohy, opierajú sa o stenu netušiac že len dva prsty od nich stojím s tyčou v ruke, pripravený na show. Koncentrovanejšie predstavenie som ešte neodohral.	- Aby mohol život kultúrneho centra Stanica Žilina-Záriečie pokračovať ďalej vznikla verejná zbierka - SOS Stanica. Bližšie informácie o tom, akým spôsobom možno prispieť k obnove priestorov, ktoré požiar poškodil, nájdete na www.stanica.sk.

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



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

JÚN 2019
číslo 6 | 13. ročník

šéfredaktor
Milo Juráni
odborné redaktorky
Katarína Cvečková
Dária F. Fehérová
layout & logo
ZELENÁ LÚKA s.r.o.
jazyková redaktorka
Iveta Geclerová
adresa redakcie
kød – konkrétne ø divadle
Jakubovo nám. 12
813 57 Bratislava
vydáva
Divadelný ústav Bratislava
IČO 00 164 691
zodpovedná vydavateľka
Vladislava Fekete, riaditeľka Divadelného ústavu
telefón
+421 (0)2 2048 7503, 312
e-mail kod@theatre.sk
internet

www.casopiskod.sk,
www.facebook.com/casopiskod
realizácia
Dolis, s.r.o., www.dolis.sk
distribúcia, predplatné
www.casopiskod.sk
cena čísla 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



KIOSK

FESTIVAL NOVÉHO SLOVENSKEHO DIVADLA A TANCA

25 – 28 / 07 / 19
WWW.KIOSKFESTIVAL.SK



Z verejných zdrojov podporil Fond na podporu umenia.

VYHORENIE

17. jún pondelok

JUNIOR

9:00 štúdio
DIVADLO LAB VŠMU
BRATISLAVA
**KAČKA, SMRŤ
A TULIPÁN**

17:00 štúdio
DIVADLO
AKADÉMIE UMENÍ
BANSKÁ BYSTRICA
LEŠÍK

20:00 národný dom
DIVADLO LAB VŠMU
BRATISLAVA
MYSEĽ

18. jún utorok

14:00 študovňa
**KRITICKÁ
PLATFORMA
O DIVEDELNEJ
SEZÓNE 2018/2019**

16:30 štúdio
ŠTÚDIO 12
BRATISLAVA
A DIVADLO PÔTOŇ
BÁTOVCE
AMERICKÝ CISÁR

20:00 národný dom
DIVADLO ARÉNA
BRATISLAVA
BIBLIA

23:30 štúdio
PREŠOVSKÉ
NÁRODNÉ
DIVADLO
MORAL INSANITY

19. jún streda

11:00 študovňa
**KRITICKÁ
PLATFORMA**

16:00 národný dom
NOVÉ DIVADLO
NITRA
**SLOVENSKO
V OBRAZOCH**

19:00 štúdio
DIVADLO JONÁŠA
ZÁBORSKÉHO
PREŠOV
TEROR

22:30 stan
TEATRO TATRO
STALKER

20. jún štvrtok

11:00 študovňa
**KRITICKÁ
PLATFORMA**

15:30 štúdio
SLOVENSKÉ
KOMORNÉ DIVADLO
MARTIN
ZEM PAMÄTÁ

19:00 národný dom
ŠTÁTNE DIVADLO
KOŠICE
MÁRIA STUARTOVÁ

22:00 budova
PLH Holdings
MED A PRACH
EU.GENUS

21. jún piatok

11:00 študovňa
**KRITICKÁ
PLATFORMA**

14:30 národný dom
DIVADLO THÁLIA
SZÍNHÁZ KOŠICE
TEROR

19:00 štúdio
SLOVENSKÉ
NÁRODNÉ DIVADLO
**PRED
ZÁPADOM SLNKA**

23:00 národný dom
DIVADLO PETRA
MANKOVECKÉHO
PROCES

22. jún sobota

11:00 študovňa
**KRITICKÁ
PLATFORMA**

15:00 | 17:00 | 19:00
Villa Ľadoveň
DIVADLO NUDE
**ĽÚBIM ŤA A DÁVAJ
SI POZOR**

19:00 štúdio
DIVADLO JÁNA
PALÁRIKA TRNAVA
KOPANEC

21:30 študovňa
**KRITICKÁ
PLATFORMA**

www.dotykyaspojenia.sk


DOTYKY A SPOJENIA

DIVADELNÝ FESTIVAL / **15. ROČNÍK** / MARTIN / 17. - 22. JÚN 2019

HLAVNÝM ORGANIZÁTOROM FESTIVALU DOTYKY A SPOJENIA JE SLOVENSKÉ KOMORNÉ DIVADLO MARTIN. ZÁŠTITU NAD FESTIVALOM PREVZALA PREDSEDNÍČKA ŽSK ERIKA JURINOVÁ.