apríl

9 771337 180000 04

kød

konkrétne o divadle

číslo 4 | ročník 14 | 2020

cena 2 €

Ø Michal Novinski Ø Môj boj (Mein Kampf) v MDPOH

Ø Hey! Slováci v MD Žilina Ø Tichá noc, tmavá noc v DJGT Zvolen

Ø ANDY! to be seen – Divadlo NUDE Ø Malá inventura

Ø Richard III. v Shakespeare´s Globe Ø Divadelnosť v politike antického Ríma

knihy DIVADELNÉHO ÚSTAVU

Kolektív
Divadelné storočie – Stopy a postoje
katalóg výstavy

Publikácia *Divadelné storočie – Stopy a postoje* približuje pohľad na jednotlivé galérie rovnomennej výstavy a ponúka bohaté fotografie niektorých kľúčových inscenácií a momentov histórie divadla. Okrem toho obsahuje rôzne ďalšie grafické materiály a informácie, ktoré neoddeliteľne súvisia s dejinami slovenského divadla.
—
10 €

Soňa Šimková
Divadlo prekračuje hranice
Chéreau – Mnouchkine – Wilson

Kniha je zúročením dlhoročného bádateľského záujmu poprednej slovenskej teatrologičky Sone Šimkovej o súčasnú francúzsku drámu a divadlo. Na príkladoch troch významných režisérskych osobností ukazuje 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.
—
23 €

Nina Rapi, Jannis Mavritsakis, Dimitris Dimitriadis
Grécka dráma

Publikácia predstavuje prvýkrát v slovenskom jazyku súčasnú grécku drámu. Zastupujú ju tri tematicky rôznorodé divadelné hry, ktoré spája výrazné využívanie abstrakcie. Hra Dimitrisa Dimitriadisa *Zacyklenie* štvorca prostredníctvom variácií na štyri partnerské situácie skúma možnosť úniku z bludného kruhu. Vo *Vitriol* Jannisa Mavritsakisa sledujeme príbeh mladého muža, ktorý sa stráca v medziľudských vzťahoch a neschopnosti konať. *Anjelský stav* od Niny Rapi predstavuje šesť postáv vo zvláštnom stave očistca, v ktorom sa vyrovnávajú s traumami vlastnej minulosti.
—
13 €

Milí čitatelia a čitateľky!

Milo Juráni

Kultúrna situácia je v súčasnosti rovnaká takmer v celej Európe. Opony padli, divadlá sú prázdne a premiéry presunuli na neurčito. Tradičné jarné festivaly ako Nu Dance Fest, no aj podujatia, ktorými sezóna vrcholí, ako Nová dráma/New drama či Dotyky a spojenia, hľadajú nové termíny. Kultúrny sektor medzitým začal verejnosti „uväznenej“ v karanténe pozvoľna ponúkať širokú škálu programov online. Divadlá streamujú záznamy, herci čítajú deťom a režiséri komentujú situáciu. Divadelníci vytvárajú istý druh užitočnej verejnej služby, utužujú spoločenskú morálku, a to bez toho, aby ich na to niekto musel vyzývať. Pravdepodobne to však budú aj oni, kto bude po tejto kríze potrebovať naozajstnú pomoc. S rušením a presúvaním predstavení rastie finančná neistota najmä nezávislých subjektov, no po skončení krízy bude od konkrétnych krokov novej vlády závislý celý kultúrny sektor. Bude to ďalšia kapitola do histórie zložitých vzťahov umenia, kultúry a štátu, ktoré sú témou aprílového vydania nášho časopisu. „Divadlo bylo v Římě naturalizováno do velké míry na základě politického rozhodnutí v roce 240 před Kristem (...) v reakci na šíření nakažlivé nemoci,“ píše Eliška Poláčková. Rimanov síce v tomto rozhodnutí motivoval skôr náboženský ako spoločenský aspekt, no zároveň si veľmi dobre uvedomovali dôležitosť kultúry (a divadla) pre súdržnosť a morálnu silu spoločnosti. Podobne ako členovia Frontového divadla v bojoch druhej svetovej vojny, ktorých príbehy tvoria jednu líniu inscenácie *Tichá noc, tmavá noc* v DJGT Zvolen. Preto sme v tomto stave izolácie a hladu po divadle vďační za každú teatrálnu udalosť. Aj keď sa deje iba v okne internetového prehliadača a pre preťaženú wifi má trochu pridlhé dramatické pauzy.

FOTO NA OBÁLKE
Tichá noc, tmavá noc, DJGT Zvolen, foto P. Zbončák

obsah

na margo
2 *Polícia v galérii*
Lenka Kukurová

rozhovor
3 *Slobodná myseľ, autenticita a túžba objavovať!*
rozhovor s Michalom Novinským

recenzie
12 *Keď divadlo nudí*
Miro Zwiefelhofer
• *MÔJ BOJ (MEIN KAMPF)* (MDPOH)
—
17 *A koho sa bojíš ty?*
Lucia Lejková
• *HEY! SLOVÁCI* (MD ŽILINA)
—
22 *Zážitkový ponor do útrob SNP*
Karol Mišovic
• *TICHÁ NOC, TMAVÁ NOC* (DJGT ZVOLEN)
—
29 *Alexa, when I will be famous?!*
Michaela Pašteková
• *ANDY! TO BE SEEN* (DIVADLO NUDE)

festivaly
33 *Nová krv aj stáli rezidenti alebo kontinuita českej nezávislej scény*
Barbora Forkovičová

zahraničie
38 *Tak trochu jiný Richard III. Ale opravdu jen trochu*
Klára Škrobánková

t/h/k
43 *Je to kampaň! Divadlo a divadelnost v politice antického Říma*
Eliška Poláčková

extra
48 *Divadelná architektúra na Slovensku?*
Juraj Kuchárek

krátko kriticky
50 *Má zmysel tápať v nezmysle*
Diana Pavlačková
—
51 *Ste v dobrých rukách, som vaša najväčšia obdivovateľka*
Matúš Marcinčin

knižná ukážka
52 *Myslet z druhého místa: k otázce performativní filosofie*
Alice Koubová

53 **knižné tipy**

z tvorby
54 *Pracovné podmienky*
Andrej Petrovič

2x2
54 *Aký má epidémia koronavírusu dosah na vašu prácu a ako zmenila vaše plány?*

glosa
55 *#JeSuisFreelancer*
Tomáš Procházka

56 **ja a divadlo**
Michal Paľko
Anežka Petrová
Matej Gavula

58 **kaleidoskop**
59 **tipy redakcie**

59 **z éteru/TV**

60 **konkrétne ø...**

Pantone 124 U

Lenka Kukurová
výtvarná teoretička a kurátorka

Polícia v galérii
O vzťahu moci a umenia

Do rozmernej sály londýnskej galérie Tate Modern prichádzajú na vernisáž stovky ľudí. Na publikum dozerajú dvaja policajti na koňoch. Keď sa na jednom mieste zhromaždí väčší počet osôb, policajti ich začínajú zoraďovať, vytláčať, izolovať alebo im blokujú ústup. Využívajú pritom policajné postupy na kontrolu davu. Vzniknutá situácia je dielom kubánskej performatívnej umelkyne Tanie Bruguerovej.[1] Umelecké publikum v umeleckej inštitúcii na vlastnej koži zažíva dynamiku moci.

O niekoľko rokov neskôr realizuje Bruguerová skupinovú performatívnu situáciu na Námestí revolúcie v kubánskej Havane. Každý z účastníkov smie jednu minútu slobodne hovoriť vo verejnom priestore.[2] Za túto akciu umelkyňu zadrží polícia, vypočúvajú ju a následne nemôže niekoľko mesiacov cestovať. Kým v londýnskej galérii je performancia umelkyne interaktívnou hrou s publikom, na havanskom námestí prechádza umelecký akt do reálnej politickej sféry.

Obe umelecké akcie sa dotýkajú vzťahu umenia a moci a pomáhajú nám pochopiť ich vzájomnú dynamiku. Zatiaľ čo v neslobodnom režime dochádza k cenzúre nepohodlného umenia, v demokratickej spoločnosti narába štátna moc s umením omnoho opatrnejšie. Prítomnosť policajtov v londýnskej galérii symbolicky zobrazuje mechanizmy kontroly sféry umenia, ktoré v skutočnosti nie sú viditeľné priamo. Realizujú sa prostredníctvom kultúrnej politiky: prideľovaním dotácií, správou a vytváraním umeleckých inštitúcií, personálnym obsadením a podobne.

Vzťah rôznych politických režimov k umeniu je dôležitým indikátorom hodnôt danej spoločnosti. Mocenská hra je prítomná aj v slovenskej kultúrnej politike. Nešikovné pôsobenie bývalej ministerky kultúry Laššákovej paradoxne pomohlo zviditeľniť tieto silové mechanizmy. V „kultúrnom zápase“ sa za jej pôsobenia stala zbraňou „neproblematická“ tradičná ľudová kultúra na úkor súčasného umenia. Mocensky boli motivované aj ďalšie kroky: zrušenie grantovej podpory pre LGBT+ festivaly, snahy ovplyvniť nezávislosť fondov na podporu umenia, krátenie financií pre niektoré inštitúcie, výmeny vedenia štátnych kultúrnych inštitúcií bez výberového konania a podobne.

Tieto zásahy do kultúrnej sféry sa týkali najmä umenia, ktoré je tŕňom v oku ľudí s politickou mocou. Viedlo to k vytvoreniu atmosféry, v ktorej nemali kritické názory v umení možnosť naplno zaznieť, čo je v podstate skrytá cenzúra. No táto skúsenosť priniesla aj vlnu protestov a znamenala scitlivenie slovenskej kultúrnej verejnosti proti mocenským zásahom zhora. Policajtov totiž z galérie možno vyhnať pomocou aktívneho občianskeho prístupu ku kultúrnej politike. ø

1 Umelkyňa Tania Bruguera realizovala dielo nazvané *Tatlin's Whisper #5* v Tate modern v roku 2008.
2 Akcia s názvom *Tatlin's Whisper #6* prebehla v Havane koncom roka 2014.

Tomáš Straka
básnik

Slobodná myseľ, autenticita a túžba objavovať!

S Michalom Novinským som sa stretol v kaviarni, kde prebiehala skúška komorného koncertu, a tak celý náš rozhovor sprevádzali útržky skladieb. Práve hudba je svetom Michala Novinského. Ako výnimočný skladateľ divadelnej a filmovej hudby a večný samouk sa vždy držal troch hlavných pilierov: slobodnej mysle, autenticity a túžby objavovať.

Dnes ste známy najmä ako autor filmovej hudby, vaše začiatky sú však späté s divadlom ASTORKA Korzo ´90 a s režisérmi ako Juraj Nvota a Roman Polák. Ako ste sa dostali k divadlu a prečo vlastne?

K divadlu som sa dostal veľmi skoro. Som najmladší zo štyroch súrodencov a jeden z mojich starších bratov viedol v Žiline Divadlo poézie. Keď som mal asi trinásť rokov, chodil som na skúšky a hrával som len tak na klavíri a na „synťáku“. Im sa to páčilo, a tak som zrazu robil hudbu do amatérskeho divadla. Ani som nevedel, že robím scénickú hudbu. Pre mňa to všetko bola taká hra. V Žiline bol kultúrny život typický tým, že všetci o sebe vedeli a nejakým spôsobom vzájomne spolupracovali. Spomeniem ešte pohybové divadlo No, ktoré ma tiež zavolalo na spoluprácu. Svet amatérskeho divadla bol veľmi živý a ja som veľmi rád trávil čas na skúškach. Určite to bolo zaujímavejšie ako v škole. Niektoré vystúpenia prebiehali aj počas vyučovania, tak ma to bavilo. Plus začala vznikať Improliga, kam ma volali, aby som sprevádzal improvizácie. Takže kontakt s divadelným dianím, aj keď na amatérskej úrovni, som mal dennodenne.

foto M. Beňadik Majorová

ARMAGEDON NA GRBE (ASTORKA Korzo ´90)
foto P. Breier

Od ochotníckeho divadla ste sa prepracovali na profesionálne javiská. Aké boli vaše začiatky na tejto scéne?
V roku 1992 som vytvoril hudbu k baletu *Franz Kafka: svetlo v tme* v režii a choreografii Ondreja Šotha na scéne SND. O pol roka neskôr k inscenácii *Kazimír a Karolína* v Divadle ASTORKA Korzo ´90. Na túto spoluprácu ma oslovil Juraj Nvota, ktorý v tom čase pôsobil v Trnavskom divadle. V Astorke hľadali vtedy vhodného adepta na post interného režiséra a oslovili Juraja, aby režíroval *Kazimíra a Karolínu*. Táto inscenácia rozhodla, že sa ním stane. Až s odstupom času som si uvedomil, že tak ako Ondrej Šoth, aj Juraj Nvota dosť zariskovali, keď si ma prizvali na spoluprácu. Ja som predtým žiadne profesionálne divadlo tohto typu nerobil, nehovoriac o balete. V Astorke to bola moja prvá veľká inscenácia, zložil som do nej desať pesničiek a tiež som bol súčasťou inscenácie. Sedel som na javisku a hral na klavíri. Inscenácia sa hrala niekoľko rokov a mala veľa repríz. Dnes už je iná klíma a inscenovalo by sa to pravdepodobne inak, ale vtedy to bolo veľmi úspešné. Astorka bola malá, takže pocit výrazného dopytu po divadle bol obrovský, lebo bolo vždy vypredané – to je výhoda malých divadiel.

Neskôr, v roku 1993, ste v Astorke spolupracovali na kultovej inscenácii Slobodovho *Armagedonu na Grbe* v režii Juraja Nvotu.
Od našej prvej spolupráce sme sa s Jurajom celkom skamarátili. Prizval ma preto komponovať aj pre ďalšiu inscenáciu, ktorej predlohu pre Astorku písal Rudolf Sloboda, a to bol práve *Armagedon na Grbe*. Najkomplikovanejšie bolo nájsť kľúč, ako k tomu skôr filmovému scenáru pristúpiť. Jurajovi som navrhol rozdeliť ho na desať alebo jedenásť častí a vystavať ho ako zádušnú omšu. Lebo tam išlo o ten okamih umierania, v ktorom sa človeku preleje alebo premietne celý život. On návrh prijal a ja som na ikstý pokus dokončil jednotlivé časti rekviem. Pozval sa chlapčenský zbor, ktorý bol živou hudobnou zložkou inscenácie a nahrávka sa zrealizovala s takým malým mikroorchestríkom. Inscenácia bola v repertoári asi desať rokov. Dokonca tam spievali, myslím, dve alebo tri generácie detí.

V roku 1999 ste získali ocenenie Dosky za hudbu k inscenácii *Historky z Viedenského lesa*. Neskôr to bola *Hra o svätej Dorote* (2004). Na oboch ste spolupracovali práve s Jurajom Nvotom. Boli aj pre vás tieto inscenácie hudobne výnimočné?
Neboli výnimočnejšie ako práca na *Armagedone*. Nielen preto, že som mal vtedy dvadsaťdva rokov, čo bolo zaujímavé, ale aj preto, lebo to bola práca výnimočná svojím rozsahom. Mám k tomu vtipnú historku. Keď bol Jan Schmid z Ypsilonky na predstavení, hneď sa pýtal na hudbu. Veľmi sa chcel zoznámiť s autorom. Juraj ma zavolal a Schmid ostal úplne v šoku, lebo čakal nejakého starého bradatého pána a ja som mal fakt okolo dvadsať a vyzeral som na pätnásť.

Historky z Viedenského lesa sú zasa zaujímavé piesňami s textami Jána Štrassera. Bolo ich tam asi osem a spievali ich Szidi Tobias, Anička Šišková a Marta Sládečková. Szidi je výnimočná speváčka, asi aj to prispelo k tomu oceneniu. Všetko toto sa dialo v čase, keď som divadlom intenzívne žil a veril som, že to má obrovský zmysel.

A čo vaše druhé ocenenie?
Hra o svätej Dorote bola pre mňa osobne veľmi dôležitá inscenácia, lebo išlo o rozsiahlu hudobnú prácu. Okrem piesní je tam aj množstvo scénickej hudby a v celej hudbe cítiť závan pašií. Inscenácia narazila na slabší záujem zo strany divadla a zostala v akomsi medzistave. Pre mňa to však bola zásadná práca. Hovorím to aj preto, že to bola jedna z inscenácií, ktoré rozhodli o tom, že som viac nepokračoval v divadle. Vyhodnotil som, že to už pre mňa nemá zmysel. Nie som schopný presviedčať ľudí, aby pracovali. Mal som pocit, že energia ide úplne iným smerom. Išiel som na stodesať percent a niektoré veci išli na dvadsať. Bolo mi to nesmierne ľúto, lebo človek aj starne a váži si svoj čas – teda svoj život. Začal som sa podvedome pozerať, kde by som dokázal viac zefektívniť výsledok svojej práce. Takže po tejto inscenácii som sa divadlu nejaký čas vôbec nevenoval.

HRA O SVÄTEJ DOROTE (Činohra SND)
foto J. Nemčoková

Divadelná kritika má tendenciu hudbu často, možno aj nechtiac, vytesňovať. Ak nemá výraznú funkciu, píše sa o nej len málo. Čo má pre vás osobne predstavovať ideálna hudba v divadle?
Hudbu považujem za jazyk. Keď ju niekto berie ako prvok, ktorý len dokresľuje atmosféru, je to jeho rozhodnutie, ale myslím si, že sa ochudobňuje o možnosť komunikovať istým jazykom. Hudba môže mať iks funkcií. Aj v hovorenej reči sú pauzy alebo ticho, a to je veľmi významná vec i v hudbe. To, ako vnímame hudbu, je na každom z nás. Myslím si, že v súčasnosti neexistuje absolútne pomenovanie toho, čo hudba vlastne je. Ak má byť hudba jazykom, tak na druhej strane by ľudia mali pochopiť, čo tá prvá strana, a teda autori, chcú povedať. Tým sa dá odpovedať na otázku, aký zmysel má hudba pre mňa.

Snažím sa komunikovať. Niečo, čo sa nedá vyjadriť ani obrazom, ani textom, ani ničím iným, sa dá vyjadriť hudbou. Dá sa navodiť psychický stav, ktorý u poslucháča v súznení napríklad s obrazom vytvorí konkrétny pocit.

V divadle spolupracujete s rôznymi režisérmi, v slovenskom kontexte v súčasnosti najmä s Michalom Vajdičkom. Tvorivé tandemy scénografa a režiséra sú pomerne bežné, ale čo je dôležité pre skladateľa, aby dlhodobo spolupracoval s konkrétnym divadelným režisérom?
Je to nový tandem, ktorý vznikol náhodou. Poznám Michalovu prácu a veľmi som sa potešil, keď ma oslovil, lebo jeho tím, v ktorom teraz pracujem, je plný kvalitných ľudí, ktorých si veľmi vážim. Ani som nevedel, že som súčasťou toho tímu a zrazu sme robili druhú alebo tretiu inscenáciu. Je mi to, samozrejme, veľmi sympatické.

Je to tá práca na stodesať percent?
Posledných desať rokov, počas ktorých som sa viac venoval filmu, mi práca pre divadlo veľmi chýbala, ale odvtedy sa aj situácia v samotných divadlách veľmi zmenila. Spolupráca s Michalom ma však znovu motivuje k tým stodesiatim percentám. V divadle je problém, že hudba sa dá odskúšať až na konci procesu a je na to veľmi málo času. Keď je inscenácia naskúšaná a scény sa dejú na javisku v reálnom čase, a už aj v reálnych kulisách,

HAMLET (Vígszínház, Budapešť)
foto archív divadla

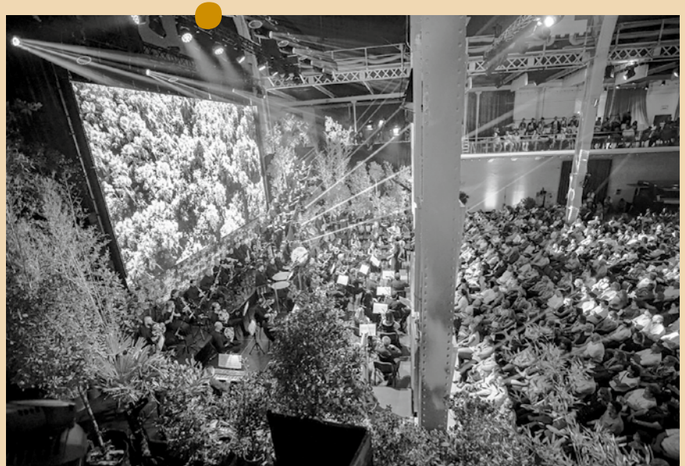
ŠTEFÁNIK – SLNKO V ZATMENÍ (DAB Nitra)
foto Collavino

vzniká pre mňa zásadná veličina, ktorá najviac ovplyvní hudbu, a tou je divadelný čas. Kým ho nepoznám, tak s hudbou veľmi pracovať neviem, a keď ho už poznám, tak je desať dní do premiéry. Musím to okamžite zložiť a nahrať. V tom ma film trošku rozmaznal. Vo filme je to zafixované a máte napríklad šesť týždňov času. V divadle je to pár dní a ani finančne, ani časovo nie je možné napĺňať predstavy úplne. Často kombinujem prácu s výberom skladieb, lebo to inak jednoducho nie je možné v takom krátkom časovom období realizovať. Je to podľa mňa veľká škoda. Našťastie som v Astorke zažil veľa experimentovania, aj keď vtedy som ešte nevedel, že to nie je štandard. V každom prípade som nikdy nerobil veci remeselne, jednak som to nikdy ani nevedel, a jednak som mal šťastie na ľudí, ktorí mali chuť experimentovať a vedeli sa s tým hrať. To má pre mňa väčší zmysel.

Divadlo je iné ako film, je to živé médium, ktoré vzniká v procese, v neustálej komunikácii celého tímu. Čítate si text? Chodíte na skúšky, ak môžete? Alebo skôr napĺňate konkrétne zadania? Radia sa s vami režiséri, ako vašu hudbu použiť?
Hudba vzniká paralelne s inscenáciou. Môžete si vymyslieť akúkoľvek hudbu, len musí sedieť aj k tomu zvyšku,

a to sa dá odskúšať až na konci procesu. Samozrejme, aj po prečítaní hry sa vám môže vybaviť akákoľvek hudba. Tými rokmi však zistíte, že nemá zmysel hrať pod dialóg, lebo potom nie je počuť hercov, a zase je blbosť, keď herci rozprávajú na mikrofón a nie je to inscenačne odôvodnené. Viete, keď robíte inscenáciu, ktorá má tri alebo tri a pol hodiny, tak ju nebudete predlžovať hudbou. To sú kompromisy, ktoré musíte urobiť, aby bolo predstavenie funkčné. Keď som robil prvé inscenácie, hudba bola v celom predstavení. Skrátka sa to naťahovalo, hudba znela kontinuálne a niekedy v takej nízkej hlasitosti, že ju nebolo počuť vôbec. S Jurajom Nvotom to boli skutočne až soundtracky. Niektoré inscenácie v Astorke, napríklad *Cintorín slonov*, som robil tak, že som tam večer po skúške sedel a celú noc som skúšal akustiku sály. Pripravoval som hudbu presne na tú sálu, dokonca tam boli pokusy s hraním sa so zvukom, presne na konkrétny priestor. Na to už dnes, žiaľ, čas nie je. A myslím si, že by ma nenechali sedieť po skúške v sále Slovenského národného divadla, aby som experimentoval. V Astorke tá možnosť bola, tak som to tak robil.

Pavol Barabáš: Symfónia o Zemi (Viva Musica! festival)
foto Z. Hanout



V marci krátko pred uzavretím divadiel mala premiéru Vajdičkova inscenácia hry Georga Taboriho *Môj boj (Mein Kampf)*. Ako uvažujete o hudbe do inscenácií, ktoré nemajú jasný žáner a pohybujú sa na takom výraznom pomedzí medzi tragickým a komickým?
Asi pred pätnástimi rokmi som robil s Jirkom Pokorným v Divadle Na zábradlí Taboriho hru *Balada o vídeňském řízku* a ostal som úplne šokovaný. Bol to totiž nesmierne provokatívny, drzý, kvalitný a vtipný text. Tabori prišiel o celú rodinu v koncentračných táboroch a zostal úplne sám. Možno práve tento krutý, tvrdý a drsný humor mu pomohol dostať sa z tej situácie.

A jeho *Mein Kampf* všetky tieto znaky vykazuje. Veď si zobral ako predlohu Hitlerovu knižku. Hudba k tejto inscenácii sa skladá z dvoch plánov. Prvý plán je židovská hudba. Keď som bol na začiatku deväťdesiatych rokov v Nemecku, vyšla tam nahrávka klezmerovej hudby klarinetistu Gioru Feidmana. Zistil som vtedy, že existuje hudba, ktorá môže byť veľmi veselá a zároveň veľmi smutná, a to v sebe, pochopiteľne, nemá každá hudba. Práve v interpretácii Gioru Feidmana vyznieva tento kontrast ešte viac. Klarinet sa tu smeje a plače zároveň, a to je skutočne výnimočná vec. Keď mi Michal dal scenár, spomenul som si na túto jedinečnú nahrávku. Tak sme na vytvorenie tohto protichodného pocitu vybrali konkrétne citácie spomínanej klezmerovej muziky.

Aký je ten druhý plán?
Druhým plánom sú veľmi jemné vnútorné vzťahy, podčiarknuté normálnou psychológiou, ktorej môže tento plán pomáhať. Viete ním veľmi nenápadne určiť stav celej situácie, môže to byť napríklad veľmi nebadané napätie. Často som v scénickej hudbe experimentoval s rôznymi zvukmi alebo ruchmi prírody. Ruchmi, ktoré evokujú nejaký psychický stav. Niekedy je to veľmi primitívne, ale funkčné. Dážď asi vyvoláva melanchóliu a spomienky, more vyvoláva pocit slobody, keď počujete cikády, viete, že je večer. V skutočnosti cikády počuť celý deň vtedy, keď je teplo, ale u nás sú cikády vtedy,

keď je večer. S týmto môžete pracovať. Keď to niekde na pozadí zaznie, spúšťajú sa spontánne asociácie a diváka lepšie nasmerujete tam, kam chcete.

V čom spočíva najväčší rozdiel medzi prácou na hudbe pre film a pre divadlo?
Film je konanie zafixované v čase. Ten čas sa zaleje do skla a už tak ostane navždy, nehýbe sa ním. Čas ostane fixný a emócie budú vždy rovnaké. Takže hudba sa robí podstatne jednoduchšie, dosah filmu je podstatne väčší, ale autenticita je zriedkavejšia. Keď máte obrovské šťastie, zachytí sa na plátne, ale nie je to pravidlo. Zatiaľ čo v divadle, ktoré je oveľa flexibilnejšie vo vzťahu k divákovi, sa môžu herci prispôsobiť momentálnej situácii, je to skrátka živé. Rozdiel je tu zhruba ako medzi živým hudobným predstavením a nahrávkou. Keď je nahrávka super, tak sme radi, že je to nahrané, ale keď nahrávanie nevyjde, tak je z toho priemerná nahrávka a bude priemerná už navždy. Myslím, že by hudba v ideálnom prípade mala byť v divadle živá, ale z mne neznámych dôvodov sa s tým neráta a živá interpretácia je zriedkavá. Orchestre sú automaticky v opere alebo v balete, ale aj tam sa to už nahrádza nahrávkami. Je to nesmierna škoda a chyba, pretože pri živej hudbe by bol zážitok obrovský. Jednoducho nie je to tak, asi je to drahé, ale nemyslím si, že je to len vec peňazí, je to skôr vec uvažovania. Ak budem mať možnosť, tak sa to budem snažiť vrátiť späť, aby bol zážitok jedinečný a neopakovateľný. Ideálna divadelná hudba je ako mandala. Skrátka sa urobí, potom sa na predstavení rozmetá a druhýkrát vznikne niečo úplne iné. To sa vo filme nedá robiť.

Vo filmoch *Výťah na popravisko*, *Mŕtvy muž* či *Birdman* sa nahrávala hudba priamo, teda muzikant improvizoval rovno do filmu, pracovali ste niekedy takouto metódou? Išli by ste do toho?
Čítal som, ako to robia iní ľudia. Ale keďže ani ja nie som schopný ten proces presne pomenovať, predpokladám, že ani kolegovia to niekedy nepomenúvajú úplne presne.

Môžem však povedať, ako to funguje u mňa. Sú v podstate dva spôsoby, ako hudba môže vzniknúť. Istý typ hudby môže vzniknúť už len z rozhovoru o téme. Bavíte sa s režisérom alebo so scenáristom a on vraví, že má perfektný námet. Bude to detektívka z 19. storočia atď., a pri tom rozhovore sa vám môže vybaviť „aha, vlastne viem, ako to bude vyzerať, viem, aká tam bude hudba“. Alebo to môže byť čítanie scenára. Alebo to môže byť natočený film, pozriete si ho a hudba z neho vyplynie. Podľa páuz a typov scén napríklad.

Druhý spôsob je, že režisér má svoju konkrétnu predstavu a hneď vám rozpráva: „No ja tam vzadu počujem taký klavír“... aj tak sa to dá robiť. Závisí to len od toho, s kým pracujete, ako si s ním rozumiete, ako si navzájom dôverujete. Čím je tá dôvera väčšia, tým ľahšie sa robí. Nie je na to rovnaké pravidlo. Alebo to môžu byť aj vami spomínané improvizácie.

ZLOČIN A TREST (Vígszínház, Budapešť)
foto D. Domolky

Čo je pre vás na spolupráci s režisérmi dôležité?
U mňa hrá dôvera obrovskú úlohu. Musím mať pocit istej slobody a vtedy budem projektu slúžiť úplne oddane a prerobím to aj päťkrát, pokým nebudeme všetci spokojní. S čím však mám problém, je motivácia, pre ktorú to tí ľudia robia. Niektorí potrebujú zarobiť len peniaze, čo je síce fajn, ale na to stačí reklama, nemusíme predsa preto robiť film. Niektorí majú ambície, ale nakoniec len hrajú rolu režiséra. Vidíte to aj v divadle. Sú tu dva typy: režiséri, ktorí sú skutočne režisérmi, a potom režiséri, ktorí len hrajú rolu režiséra, a to je veľmi zjavné. Poznajú to aj herci a s týmto typom režiséra sa pracuje ťažko. Snažím sa tomu vyhýbať a myslím, že sa mi to darí. Každý však má šancu na zmenu.

Režiséri, s ktorými ste spolupracovali pri filmoch asi najviac, sú Jan Svěrák a Pavol Barabáš, pričom obaja sú žánrovo aj tematicky úplne odlišní. Ako sa s nimi spolupracuje, v čom sú hlavné rozdiely?
Tí dvaja až takí úplne rozdielni nie sú. Paľo Barabáš je človek, ktorý sa narodil preto, aby cestoval a priniesol nám informácie a posolstvá. Keď si uvedomíte, že ide medzi nejakých domorodcov alebo do úplného neznáma a tí ľudia sú mu schopní vyjsť v ústrety – a vôbec, že to doteraz prežil, to je zázrak. Pritom nám dokáže veľmi kultivovaným spôsobom posielať správy o týchto svetoch. Je to obdivuhodné. Paľo je extrémista a Jan Svěrák je extrémista zase vo svojom svete. Je schopný pre svoj film urobiť úplné maximum a pracovať až nadoraz aj čo sa týka prípravy, nielen samotného filmovania. Obaja majú úžasnú pokoru voči látke, na ktorej pracujú, a sú to fantastickí ľudia. Áno, sú odlišní v tom, že Paľo je sociálnejší a Jan uzavretejší, ale v ľudských kvalitách a uvedomovaní si zodpovednosti sú si veľmi podobní.

PROJEKT 1918 (Činohra SND)
foto Collavino

Ako sa pracuje na hudbe k dokumentárnym filmom a konkrétne k filmom Pavla Barabáša?
S Paľom sme si sadli hlavne ľudsky, a to napriek tomu, že ja až toľko do prírody nechodím. Dokumentárny film má na hudbu desaťkrát menší rozpočet ako hraný film. Pritom to nemá žiadnu logiku, lebo tá hudba sa musí nahrať rovnako, ale tak to je, teda u nás to tak je. Takže keby si Paľo dal do rozpočtu na hudbu takú sumu, ako má hraný film, tak by minul rozpočet celého filmu len na hudobnú zložku. A ja som mu veľmi chcel ukázať, ako by to mohlo byť. Akú silu naberie hudba dôsledne zrealizovaná, napríklad aj s orchestrom.

Na koncerte pre Pavla Barabáša ste hudobne spolupracovali s Martinom „Maokom“ Tesákom či Oskarom Rózsom. Ako sa vám spolu robilo, bolo ťažké nájsť presahy vážnej hudby a etna?
Posolstvo Pavlovej práce je nesmierne zaujímavé, a tak som chcel na jeho päťdesiatku zorganizovať veľký koncert, kde by sa premietali zábery z jeho filmov a hudba z nich by sa tam hrala naživo. Vtedy som to však nemal ako

urobiť. O desať rokov neskôr, keď už existoval festival Viva Musica!, požiadal som Mateja Drličku o stretnutie a pri káve som predostrel moje neskromné želanie ohľadom koncertu. Moja predstava nebola stavať Paľovi pomník, skôr predstaviť jeho celoživotné témy a usporiadať zážitkový večer pre ľudí, na ktorom budú mať živú hudbu aj s etnohudobníkmi, aj s premietaním a tými všetkými pralesmi a stromami, aj s Paľovým rozmýšľaním. Malo to byť nahliadnutie do jeho hlavy a duše. Matejovi sa to veľmi zapáčilo a ja som si myslel, že tým sa to skončí.

Ale neskončilo sa, koncert sa konal.
Zrazu som sedel na generálke, kde to všetko bolo a spomenul som si na rozhovor v kaviarni, počas ktorého de facto vzniklo toto megadielo s približne stovkou účinkujúcich. Samozrejme tomu predchádzala ešte predpríprava. Paľo to síce dostal ako darček, ale musel si to dva mesiace sám strihať (smiech). Jasné, že tam boli nejaké chybičky, ale tá energia bola neuveriteľná a je to dôkaz, že sa to dá! Keďže Paľo spolupracoval aj s Oskarom Rózsom, Maokom a v poslednom období tiež so svojím synom Marošom, prirodzene ich kompozície boli súčasťou koncertu, ale dramaturgia bola taká, že nebolo jasné, kto čo robil. Išlo o to potlačiť egá a spojiť sa s niečím väčším, čo nás presahuje, čo nemá trebárs podpis, ale je súčasťou sveta. Myslím, že to bol Lao-c´, kto vyslovil myšlienku, ktorou by sa dalo inšpirovať. „Vzdať sa samého seba," zrušiť autorstvo by nebol zlý nápad. Ľudia by mali robiť anonymne a mali by slúžiť prostrediu, lebo dôležitá je ich práca, nie ich osoby. Ego je potrebné na to, aby ľudia urobili výnimočne svoju prácu, ale potom ho treba rozpustiť, aby slúžilo niečomu vyššiemu.

***Toman, Nedodržaný sľub, Ostrým nožom, Učiteľka, Po strništi bos, Ve stínu*, všetko sú to filmy, na ktorých ste spolupracovali a ktoré rekonštruujú dramatické udalosti našej histórie v skutočných či fiktívnych príbehoch. Prečo myslíte, že sa porevolučná spoločnosť snaží takto zmieriť so svojou minulosťou? Prečo je to podstatné?**

Máme potrebu vyrovnať sa s minulosťou. Stále je to otvorené a nedoriešené, nakoniec to vidíme aj vo voľbách. Slovensko bolo fašistickým štátom viac ako šesť rokov a my k tomu musíme zaujať postoj. Ľudia majú doteraz na povalách gardistické uniformy. Je to naša minulosť a musíme jej čeliť a vyhodnotiť, čím vlastne bola. Preto tie filmy existujú, a to je správne. Nehovoriac o tom, že vzápätí sme žili štyridsať rokov v socializme, tak o čom inom by tie filmy asi mali byť? Zvrátenosť toho systému sa odhaľuje na etapy. Na socializme je najhoršie to, čo prichádza po ňom. Musíme sa naučiť rozoznávať, čo sú následky zlých rozhodnutí a vedieť za ne prijať zodpovednosť.

Kto sú vaše najväčšie inšpirácie vo filmovej alebo v divadelnej hudbe? Máte filmy, ktoré vás v súčasnosti zaujali?
Mám veľmi rád Spielberga, Ridleyho Scotta, ale aj Davida Lyncha. Lynch ponúka typ uvažovania a emotívneho prežívania ako nikto iný. Zrazu sa ocitnete vo svetoch, v okolnostiach, ktoré sú zvláštne a jedinečné a sú často indíciami pre vaše vlastné obrazy. So Spielbergom sa to samozrejme nedá porovnať. Ten zas ide na istotu, hrá sa na kúzelníka. Keď si pozriete *Jurský park* dôsledne, tak tam objavíte množstvo drobných nezrovnalostí, ktoré môžeme nazvať „chybami", lenže Spielberg vie, že keď sa sústredíte na príbeh, tak tie chyby nevidíte. Nedávno som videl *Jokera*, to sa mi celkom páčilo. Napriek tomu, že to je trošku pesimistický film s násilím a o násilí, tak je veľmi zaujímavo vyrozprávaný, s výborným hercom v hlavnej úlohe, s výbornou hudbou. Páči sa mi aj nový slovenský film *Služobníci*, veľmi. Jednak vďaka šialene zaujímavej kamere Juraja Chlpíka a jednak vďaka veľmi slobodnému uvažovaniu Ivana Ostrochovského, ktorý má schopnosť zachytiť vzorec tvorby, ktorým však nekopíruje už existujúce filmové rozprávania, ale inšpiruje sa nimi, a to je obrovský rozdiel. Keď má človek dar inteligencie, dostatok talentu a pochopí štruktúru akéhokoľvek umeleckého vyjadrovania, tak v tom vzorci môže vytvoriť úplne iné, jedinečné dielo.

Záber z filmu *Učiteľka* (2016), za ktorý získal Michal Novinski ocenenie Slnko v sieti 2017.

Sledujete aj divadelnú scénu? Oslovilo vás v poslednom čase niečo konkrétne?
V divadle mám, pochopiteľne, radosť z projektov, na ktorých som spolupracoval s Michalom Vajdičkom (*Pred západom slnka*, *Projekt 1918*, *Celé zle*, ...) a tiež som bol príjemne prekvapený inscenáciou *Šváby*, ktorú režíroval opäť Michal so svojimi absolventmi. Je to autorská inscenácia, z ktorej som ostal v dobrom zaskočený. Možno aj preto, že sú to mladí ľudia a tá energia, ktorej ja už musím pomáhať a hľadať ju, bola pre nich prirodzená. Som zvedavý a teším sa na ich ďalšiu inscenáciu.

Páčila sa mi aj páčila inscenácia *Morena* od mladých tvorkýň ako Andrea Bučková a Dominika Kavaschová. Je to taká jemne feministická hra, v ktorej tridsiatničky pomenovali svoj stav a je to super. Zase sa mi páčilo to, čo mám rád – že boli autentické a skutočné. To je najviac, čo môžete ľuďom dať, že nehráte nič iné, len to, čo ste. To je niečo, čo môžu obyčajne robiť len blázni, lebo v normálnom živote to väčšinou každý skrýva. V divadle to však je možné je. Preto ľudia do divadla chodia, lebo sa tam odkrývajú veci, o ktorých sa možno bežne nerozpráva. ø

Michal Novinski
Slovenský hudobný skladateľ. Pracuje zväčša vo vyšehradskom priestore. Za svoju tvorbu získal niekoľko divadelných ocenení Dosky a filmové ceny Český Lev (filmy *Kuky se vrací*, 2010 a *Ve stínu*, 2012) a Slnko v sieti (*Nedodržaný* sľub, 2009; *Ve stínu*, 2014; *Učiteľka*, 2017). Je tiež držiteľom Ceny Českej filmovej kritiky. Je členom Európskej filmovej akadémie (EFA), Českej filmovej a televíznej akadémie (ČFTA) a Slovenskej filmovej a televíznej akadémie (SFTA). Komponoval hudbu do väčšiny filmov slovenského dokumentaristu Pavla Barabáša. Okrem práce na desiatkach filmov komponoval hudbu k inscenáciám Divadla ASTORKA Korzo ´90, Slovenského národného divadla, Národného divadla v Prahe či maďarského divadla Vígszínház.

Miroslav Zwiefelhofer
divadelný kritik

George Tabori
MÔJ BOJ (MEIN KAMPF)

Keď divadlo nudí

Rozhodne nemožno tvrdiť, že odchody divákov z hľadiska počas prestávky či priamo cez predstavenie sú relevantným kritériom na hodnotenie inscenácie. Aj samotné odkazovanie na reakcie publika sa v recenziách hodí len v špecifických prípadoch. Inscenácia textu Georgea Taboriho *Môj boj (Mein Kampf)* ním je. Odchod divákov tu totiž ilustruje základnú črtu diela najnovšie uvedeného v Mestskom divadle Pavla Országha Hviezdoslava. Tou je, že hlavne nudí.

Niežeby divácky exodus počas prestávky bol do očí bijúci, no všimnúť si ho sa dalo. Oveľa podstatnejšie je však to, čo ho sprevádzalo. Nebolo vidieť žiadne pohoršenie, ale neustále sledovanie času na mobilných telefónoch a unavené hlavy, ktoré sa nezriedka skláňali na ramená spolusediacich, pričom tí, ktorí to cez prestávku nevzdali, v spomínaných činnostiach pokračovali aj v druhej časti.

Úvodné minúty inscenácie pritom podobný priebeh nepredznačovali. Scéna Pavla Andraška, ktorá sa prakticky nezmení, totiž v sebe má niekoľko povšimnutiahodných aspektov. Úzky a hlboký výrez zobrazujúci viedenskú nocľaháreň so sebou nesie klaustrofobický pocit, typický pre tento typ ubytovne, ktorá ponúka len minimálne súkromie. Tesný priestor má navyše potenciál na to, aby pomohol režisérovi Michalovi Vajdičkovi zakryť, že Taboriho text neponúka tvorcom práve priehrštie možností na výstavbu hereckej akcie.

Ísť primárne cestou konverzačnej drámy, čo bola pravdepodobne jedna z Vajdičkových ambícií, bolo pri takomto priestorovom členení schodné riešenie. Pomerne ľahko sa dá odčítať aj to, že zámerom tvorcov bolo vytvoriť scénu, ktorá bude mať realistický charakter, no nepôjde o verné zobrazenie dobových viedenských nocľahární. Bude však evokovať aj drevené baraky v koncentračných táboroch. Aj tu ide v podstate o fungujúci princíp. Síce trochu zbytočne predznačí záverečný moment, v ktorom sa objavia aj odkazy na spaľovacie pece, toto odhalenie pointy však nie je zásadnejší problém.

Problémom je to, že pohľad na prázdnu scénu v úvode je z umeleckého hľadiska tým najzaujímavejším momentom večera. Pri inscenácii, akou je bratislavský *Môj boj (Mein Kampf)*, ktorú Vajdička postavil výhradne na hereckých výkonoch, je ťažké do detailu presne určiť, kde sa končí práca režiséra s hercom a kde sa začína vlastná hercova tvorivosť. Vo viacerých momentoch však vidno, že tu bol priestor na dôslednejšie režijné vedenie. Väčšina hereckého obsadenia totiž len zriedkakedy opúšťa svoju komfortnú hereckú zónu. Logicky sa to najviditeľnejšie prejavuje na veľmi slabých výkonoch predstaviteľov dvoch hlavných postáv (Csongor Kassai – Herzl, Lukáš Latinák – Hitler). Nuž a inscenácia postavená na herectve, v ktorej zlyhávajú výkony hlavných predstaviteľov, nie je ničím iným ako ilustráciou namiesto interpretácie textovej predlohy. Presne to je zdrojom nudy spomínanej v úvode.

Začnem Kassaiom, pri ktorého výkone je najvýraznejšie vidno, že Vajdička mal kam herca posúvať. Predstaviteľ postavy jednoduchého Žida, ktorého osud zviedol dokopy s jedným z najväčších masových vrahov histórie, totiž nestavia svoj výkon na vode. Hercovi sa podarilo uchopiť základný východiskový moment postavy, vďaka ktorému ho kreuje ako obyčajného človeka so zmyslom pre

MÔJ BOJ (MEIN KAMPF)
— D. Hartl, C. Kassai, B. Palčíková
foto R. Tappert

MÔJ BOJ (MEIN KAMPF)
— C. Kassai, G. Hološka, L. Latinák
foto R. Tappert

ľudskosť a praktický život. Áno, občas si sám môže za to, že ho život, respektíve ľudia v jeho okolí prefackajú, áno, rád sa počúva. Tento aspekt má Kassai podchytený. Problém je v tom, že herec, režisér a ani inscenácia s ním nepracujú. Interpretácii Žida Herzla chýba vnútorná dynamika. Vnútorná štruktúra jednotlivých monológov i výstupov je príliš plochá a chýba jej cielené vedenie herca zo symbolického bodu A k bodu B, ktorá by zaujala. Výsledkom je monotónnosť a jednotvárnosť hereckého výkonu. V princípe nemožno tvrdiť, že by Kassai mal problém so stvárnením emocionálneho rozmeru postavy, len ju celú naprieč inscenáciou kreuje v jednej rovine, ktorá dokáže pútať pozornosť tak pätnásť minút, nie tri hodiny. Obzvlášť ak v Lukášovi Latinákovi rozhodne nemá hereckého partnera, s ktorým by mohol detailne rozpracovať vzťah ich postáv. Popravde, na Latinákovom výkone sú zapamätateľné prakticky len dva momenty. Prvým je používanie stredoslovenského prízvuku, druhým práca s mimikou, hlavne s obočím a očami. Iste, ak by som tieto prvky mal hodnotiť bez znalosti kontextu, nemožno poprieť, že nárečie môže byť cestou na komické uchopenie pôvodu Adolfa Hitlera. Jeho materská vidiecka bavorčina podfarbená rakúskym jazykovým vplyvom má totiž veľmi ďaleko od reči Goetheho a Schillera. Podobne je to s mimikou Adolfa Hitlera, ktorá bola, je a bude vďačným námetom na parodovanie. Ibaže ja ten kontext poznám a pozná ho každý, kto videl už niekedy Lukáša Latináka hrať. Pravda je taká, že spomínané výrazové prostriedky herec len ikstý raz recykluje a v momente, keď sa ich má vzdať, mu zostávajú len prázdne ruky. Treba si už konečne

„Problémom je to, že pohľad na prázdnu scénu v úvode je z umeleckého hľadiska tým najzaujímavejším momentom celej inscenácie.“

MÔJ BOJ (MEIN KAMPF)
— L. Latinák, S. Fábryová
foto R. Tappert

MÔJ BOJ (MEIN KAMPF)
— C. Kassai, Z. Studenková
foto R. Tappert

otvorene povedať, že herec, ktorý kedysi vedel ponúknuť aj viac (napr. *Prorok Ilja* – Teatro Tatro, 2005), je dnes, žiaľ, už viac zabávačom účinkujúcim v divadle než hercom. Niečo iné totiž bolo počúvať jeho stredoslovenské nárečie v *Na koho to slovo padne* (VŠMU, 1998) a sledovať jeho prácu s mimikou v *Bianke Braselli* (Teatro Tatro, 1999), niečo iné je sa na tieto prvky pozerať s vedomím, že prešlo dvadsať rokov a Latinák je čoraz zriedkavejšie schopný ponúknuť na javisku aj niečo iné.

Aspoň čiastočným oživením sú výkony hercov, ktorých postavy vstupujú do deja v druhej polovici inscenácie. Je síce pravda, že to vyplýva primárne z ich prirodzenej hereckej typológie a faktu, že rozsah ich postáv je neporovnateľne menší než pri Kassaiovi a Latinákovi. Nestihnú teda upadnúť do monotónnosti charakteristickej pre tento javiskový tvar, no vďaka aj za to. Zdena Studenková stavia svoju Pani Smrť na istom životnom nadhľade vyplývajúcom z povznesenia nad pozemským životom. K tomu dodáva prirodzenú dávku grácie a aj ironického odstupu. Dynamizuje tým javiskové dianie a mimikou i gestom ponúka na javisku po dvoch hodinách stereotypu aspoň nejakú zmenu. Jasne sa tu však ukáže, že ide skôr o herečkinu schopnosť prirodzene pôsobiť na javisku. V momentoch, v ktorých vidno pokusy o režijné vedenie, sa totiž začínajú problémy. Príkladom môže byť zbytočne ilustratívne a umelo vyznievajúce gesto, ktoré používa pri replikách, v ktorých spomína slovné spojenie „anjel smrti“. To má síce za cieľ čiastočne ironizovať fatalistický charakter tejto postavy, no zbytočne sa opakuje, čím sa komické vyznenie stráca a vtip vyprázdňuje.

Ak by som mal nájsť herca, ktorý vo svojom výkone ponúka aspoň nejakú výrazovú rôznorodosť a diferenciáciu výrazových prostriedkov či prácu so stvárnením emocionality postavy, tak je to David Hartl ako Himmlischst. Iste, deje sa to na pomerne malej ploche a pri interpretácii charakteru, ktorý

Tabori skôr načrtol, než komponoval. Aj tak platí, že práve jeho výkon opúšťa hranice ilustrácie a prechádza do interpretácie, pri ktorej môžeme identifikovať proces transformácie dramatickej osoby na javiskovú postavu. Pokiaľ ide o Barboru Palčíkovú, ktorá stvárnila postavu Grétky na premiére (alternuje sa so Soňou Fábryovou), za pozornosť stojí spôsob, akým dokázali s Kassaiom vybudovať vzťah ich postáv počas prvého spoločného výstupu. Dá sa z neho odčítať, že vzťah Palčíkovej Grétky k Herzlovi je primárne vzťahom dievčaťa k netradičnej hračke. Žiadna láska navzdory okoliu či cit pre vnútornú krásu, ale nezodpovedná snaha mať svoje „zvieratko". Škoda, že Palčíková s Vajdičkom nedokázali viac pracovať s touto detskou nezodpovednosťou, na ktorú text ponúka priestor. Tento motív tak ostáva viac v textovej rovine než v hereckej interpretácii.

Počas premiérového večera inscenácie zaujal ešte jeden jav. Nadpriemerný počet breptov hlavne u Csongora Kassaia a Lukáša Latináka. Ak tento fakt spojím s tým, že väčšine výstupov, resp. hereckých výkonov chýbala hlbšia prepracovanosť a pôsobili, akoby sa tvorcovia pri budovaní jednotlivých hereckých motivácií a tvorbe charakterov uspokojili s prvým nápadom, núka sa otázka, aký dlhý bol skúšobný proces. Nemyslím tým čas, ktorý uplynul od prvej čítačky po premiéru, ale reálny počet hodín strávených tvorivým procesom. Pri trojhodinovej inscenácii, ktorá kladie nemalé nároky najmä na stvárnenie dvoch hlavných postáv, to nie je zanedbateľné. Práve nedostatok času na premyslenejší prenos textového materiálu do javiskovej podoby by totiž mnohé z mnou uvedených výčitiek vysvetľoval.

Inscenovať akýkoľvek text s témou radikálnych pravicových ideológií potláčajúcich ľudské práva je na Slovensku v roku 2020 špecifické. Máme tu totiž situáciu, keď je neofašistická strana oslavujúca Jozefa Tisa súčasťou demokraticky zvoleného parlamentu. Počet inscenácií reflektujúcich tento fenomén v našich profesionálnych i neprofesionálnych divadlách prudko vzrástol od momentu, keď sa Marian Kotleba stal predsedom Banskobystrického samosprávneho kraja. Je evidentné, že MDPOH zámerne načasovalo premiéru *Mein Kampf* krátko pred konaním parlamentných volieb. Pravdepodobne by som mal na tomto mieste napísať, že už to si zaslúži rešpekt či pochvalu.

Nenapíšem to preto, že inscenácia takto plytko kĺžuca po povrchu textu si to nezaslúži. Po všetkých *Annách Frankových*, inscenáciách reflektujúcich Slovenské národné povstanie alebo spoločenské procesy na našom kontinente v období medzi dvoma svetovými vojnami už jednoducho nestačí len vybrať text s protifašistickou tematikou. To by bola cesta do pekla, ktorá by iba podporovala racionálny kalkul v duchu – spravme to o náckoch, to dnes funguje. Už nie sme vo fáze prvotného zdesenia z toho, kam sme ako spoločnosť dospeli. Sedem rokov po prvom Kotlebovom úspechu očakávam od profesionálnych divadelníkov, že výber tejto témy legitimizujú buď originálnym prístupom, ktorý na problematiku poskytne podnecujúci pohľad – v tom prípade môže byť sekundárnou otázkou jej remeselné zvládnutie. Prípadne, ak naopak nepresiahne hranice všeobecného diskurzu, mala by zaujať aspoň ambíciou o presnosť formálneho zvládnutia javiskového tvaru. *Môj boj (Mein Kampf)* v MDPOH však nie je ani jedno z toho. ø

„... väčšine výstupov, resp. hereckých výkonov chýbala hlbšia prepracovanosť a pôsobili, akoby sa tvorcovia pri budovaní jednotlivých hereckých motivácií a tvorbe charakterov uspokojili s prvým nápadom."

G. Tabori: Môj boj (Mein Kampf)
preklad **M. Porubjak** réžia **M. Vajdička** hudba **M. Novinski** scéna **P. Andraško** kostýmy **K. Hollá**
účinkujú **C. Kassai, G. Hološka, L. Latinák, B. Palčíková/S. Fábryová, Z. Studenková, D. Hartl**
premiéra **11. február 2020, Mestské divadlo Pavla Országha Hviezdoslava v Bratislave**

Lucia Lejková
divadelná kritička

Kolektív autorov
HEY! SLOVÁCI

A koho sa bojíš ty?

Je to paradox. No nebyť minuloročných obštrukcií ministerky kultúry Ľubice Laššákovej ohľadne dotácií pre projekty LGBT+ organizácií, možno by najnovšia inscenácia Mestského divadla Žilina nevznikla. Myšlienka vytvoriť ju totiž vzišla práve z vlny turbulentných reakcií na protestné vyvesenie dúhovej vlajky na budove divadla. Smutne neprekvapivá situácia, do ktorej nechtiac vyústilo gesto spolupatričnosti, priniesla zárodok sympatického divadelného projektu. Jeho témou sa stala inakosť a jeho tvorcami mladí slovenskí divadelníci.

Žilinské divadlo dáva priestor mladým tvorcom opakovane. Zväčša však ide o samostatné inscenácie s takpovediac tradičnými podmienkami skúšobného procesu. Za týchto okolností vznikli napríklad aj predchádzajúce inscenácie režiséra Tomáša Procházku. Najnovšie bol spolu s Pavlom Viechom a Annou Šoltýsovou súčasťou režijného kolektívu inscenácie *Hey! Slováci*, ktorá vznikla v priebehu dvoch týždňov. Výsledný tvar je skladačkou troch miniatúr z dielne troch samostatných tvorivých tímov, ktoré okrem spoločnej zastrešujúcej témy spája aj dramaturgička celého projektu Daniela Brezániová. Projekt *Hey! Slováci* využíva takmer prázdnu scénu a minimum rekvizít, dominujú mu herci a je závislý od režijnej a autorskej invencie. Platí, že trikrát na rovnakú tému neznamená trikrát to isté ani trikrát o tom istom. Miniatúry hovoria o rôznych druhoch predsudkov a nepochopení. Zakaždým však podčiarkujú, že u nás málokedy dochádza k oslave rozmanitosti, ale téma inakosti je, naopak, silným magnetom na negatívne emócie podmienené strachom a neochotou.

HEY! SLOVÁCI
— I. Kubáčková, M. Tomasy, J. Dobrík
foto R. Tappert

A takto si tu žijeme

Začíname (ako inak) v slovenskej krčme. Autor textu a dramaturg Matej Feldbauer s režisérom Pavlom Viechom totiž rozohrávajú úvodnú časť v duchu poznania, že na to, aby bola u nás zvada, nemusí jedinec nevyhnutne patriť k niektorej z minorít, lebo kvalitne „požrať" sa dokáže aj majorita. Napokon, vždy sa nájde niekto, kto sa „od nás dištancuje (di-štan-cu-je)". Tvorcovia prvej miniinscenácie s názvom *Cesta do stredu duše* zvolili, podobne ako autori legendárnej skladby, cestu humoru a satiry. Do štyroch skečov vybrali obľúbené

HEY! SLOVÁCI
— M. Koleják, I. Pagáčová
foto R. Tappert

zľudovené stereotypy a vtipy o obmedzených dedinčanoch a lenivých Bratislavčanoch, o bitkách na dedinských zábavách, „marihuane do žily“ a urputnom vnútornom odhodlávaní sa na čin (ku ktorému napokon, samozrejme, nedôjde). Ich *Cesta do stredu duše* má štyri zastavenia, ktoré na seba zaujímavo nadväzujú – z nenápadnej zmienky v prvom výstupe sa stáva leitmotív druhého výstupu atď., a smerujú k čoraz väčšej introspekcii. Po vzájomnom „hejte“ hlavného mesta a zvyšku krajiny (dedinčan vs. bratislavský „ristrettkár“) sa geografická vzdialenosť medzi rozvadenými jedincami zmenšuje (stačia opačné strany kopca), vedie na sedačku u rodičov a vo finále až do stredu duše – k vnútornému monológu, v ktorom sa chlapík vlastne nedohodne ani sám so sebou. Sled situácií opierajú tvorcovia o komediálne danosti hercov Jána Dobríka, Michala Tomasyho a herečky Ivany Kubáčkovej, vďaka ktorým niekoľkominútové výstupy nestrácajú na pointách ani nadhľade, s akým rozdávajú facky na všetky strany. Zároveň však neprehlušia podprahový odkaz, že v konečnom dôsledku vlastne neostalo veľa tých, ktorí by mohli hádzať kameňom.

Ty tam a ja tu

Aj režisérka Anna Šoltýsová usadila k stolu dva extrémne protiklady, tentoraz brata a sestru. Jej miniatúra s názvom *Na môj obraz* vykresľuje rodinnú návštevu, ktorá je, podobne ako u Viechu a Feldbauera, prestrelkou v stereotypizujúcom osočovaní. Súrodenci, brat Adam, ktorého prišla navštíviť sestra Eva, sú napriek biblickému súzvuku mien protikladmi v mnohých ohľadoch – on domased, ona cestovateľka, on vyznávač nedeľných rezňov, ona vegánka, on domajší hospodár, ona fotografka žijúca v cudzine. Ich dialóg je vlastne hádkou, spája ich však ignorovanie tretej osoby v miestnosti (Adamovej manželky) a hranie formy, pod ktorú zámerne

HEY! SLOVÁCI
— J. Dobrík, I. Kubáčková, M. Tomasy
foto R. Tappert

HEY! SLOVÁCI
— M. Koleják, I. Pagáčová
foto R. Tappert

skrývajú, že sa na spoločné stretnutie vlastne aj tešili. Od začiatku je zrejmé, že autorky (námet Gina Biarincová) zabiehajú k stereotypom o tzv. tradičnej a netradičnej rodine, ich miniatúra však, podobne ako tieto kategórie, zaváňa konštruktom aj nežným potkýnaním sa o nohy vlastného nápadu. A to aj napriek cennému postrehu – že sa ľahšie sústredíme na rozdiely než na podobnosti. Traja herci Ada Juhásová, Braňo Bačo a Kristína Sihelská nemajú veľa možností na prepracovanejšie výkony. V hereckom stvárnení, paradoxne, vynikne Sihelská ako Adamova (tradičná) manželka, ktorá má vlastne najmenší priestor a väčšinu času len oddane trpí dve sporiace sa egá. Šoltýsovej a kol. ide o realistickejší výjav než autorom prvej časti, vážnejšia atmosféra však neunesie porovnateľné množstvo narážok s rovnakou ľahkosťou. Miniatúrna plocha, pochopiteľne, nepraje rozkrývaniu motivácií či prirodzenejšej postupnosti, aké si zvolený princíp vyžaduje, a tak miniinscenácia *Na môj obraz* ústi do ťažkopádnosti.

„Platí, že trikrát na rovnakú tému neznamená trikrát to isté ani trikrát o tom istom.“

Neregistrovaní

Ide samozrejme o špekuláciu, no kým prvé dve miniatúry pôsobia dojmom, že ich tvorcovia hľadali tému pre ponúknutý priestor (čo je legitímny postup), posledná naopak – že jej režisér a autor textu Tomáš Procházka našiel priestor, kde mohol otvoriť dlhšie zvažovanú tému. Možno je to aj skúsenosťou, napokon, Procházka nie je úplne rovesníkom Viechu a Šoltýsovej, ale už osvedčeným režisérom. Miniinscenáciu *Requiem pre priateľa* postavil na dokumente a rozkrýva v nej príbeh zo svojho blízkeho okolia. Situáciu po smrti aktivistu a vizuálneho umelca Dušana Veselovského a pragmatickú, a zároveň veľmi citlivú otázku dedičského práva jeho partnera. Intímny príbeh predkladá v skratke a vedľa neho kladie výpočet faktov – stav, v akom sa u nás nachádza otázka registrovaného partnerstva osôb rovnakého pohlavia. Nezabúda na výroky extrémistov, populistov ani pseudoliberálov.

Postavami miniinscenácie sú partner zosnulého (Michal Koleják) a ich kamarátka (Iveta Pagáčová). Z rozhovorov dvojice vyplýva, že otec zosnulého Dušana nevidí dôvod, aby partnerovi svojho syna nechal čokoľvek, ani peňaženku či mobil so spoločnými fotkami. Nieto ešte väčší majetok. Ostáva tak jedine súdna cesta a dokazovanie spolužitia „bez papiera“, teda zdĺhavý a ponižujúci proces, ktorý má siahať až k účtenkám za spoločné nákupy. Michal Koleják a Iveta Pagáčová striedavo predstavujú dvojicu postáv a zastupujú anonymné hlasy rozprávačov, ktorí bezprízнakovo opíšu úmrtie aj pohreb zosnulého Dušana. Kolejákovi a Pagáčovej civilná poloha aj vykročenia z nej konvenujú, útržky rozhovoru pôsobia nezvyklo autenticky, doslova namotávajú, aby sme chceli vidieť a vedieť viac. Z *Requiem pre priateľa* aj vďaka tomu najvýraznejšie sála naliehavosť. Ide ruka v ruke s pripomienkou, že neprajnosť a nepochopenie na seba nemusia vždy upozorniť hlasným „hejtom“ či urážlivým vtipom. Môžu mať aj pokojnejšie, no stále rovnako neústupné prejavy.

Ktovie, či v projekte *Hey! Slováci* pretrvala táto ambícia, no v jednej z anotácií naň divadlo píše, že námet, ktorý spomedzi trojice najvýraznejšie zarezonuje, uvedie v nasledujúcej sezóne ako samostatnú inscenáciu. *Requiem pre priateľa* je v tomto ohľade mojím jednoznačným favoritom. ø

HEY! SLOVÁCI
— A. Juhásová, K. Sihelská, B. Bačo
foto R. Tappert

Kolektív: **Hey! Slováci**

M. Feldbauer a kol.: **Cesta do stredu duše**
dramaturgia **M. Feldbauer** réžia **P. Viecha**
účinkujú **J. Dobrík, I. Kubáčková, M. Tomasy**

Kolektív: **Na môj obraz**
námet **G. Biarincová** dramaturgia **D. Brezániová** réžia **A. Šoltýsová** účinkujú **A. Juhásová, K. Sihelská, B. Bačo**

T. Procházka a kol.: **Requiem pre priateľa**
réžia **T. Procházka** účinkujú **I. Pagáčová, M. Koleják**

dramaturgia autorského projektu **D. Brezániová**
premiéra **7. február 2020, Štúdio Mestského divadla Žilina**

Karol Mišovic
teatrológ

Marie Nováková
TICHÁ NOC, TMAVÁ NOC

Zážitkový ponor do útrob SNP

Slovenské národné povstanie je neustálym predmetom dejinnej diskusie. Jedna skupina Povstanie vyzdvihuje ako národný čin, druhá ho zas kritizuje ako zbytočný vzdor s obrovskými materiálnymi a najmä ľudskými stratami a pomedzi to sa stretávame aj s extrémistickými názormi o protištátnom puči. Zvolenské divadlo síce tento názorový gordický uzol nerozpletá, ale v inscenácii *Tichá noc, tmavá noc* ponúka možnosť ponoriť sa do atmosféry SNP.

Zvolenské Divadlo Jozefa Gregora Tajovského si popri Divadle Jána Palárika v Trnave ako druhé z kamenných scén pripomenulo 75. výročie dvojmesačnej občianskej vojny proti nacistickej tretej ríši. Kým však trnavské *Matky* (28. 8. 2019), dramatizácia románu Pavla Rankova, sa v skutočnosti témou SNP zaoberajú len okrajovo, Zvolenčania sa rozhodli pre autorskú inscenáciu zameranú výhradne na udalosti Povstania. Pracujú pritom s neklasickou divadelnou formou. Na spoluprácu oslovili český režijno-dramaturgický tím, v tamojšom kontexte známy tvorbou využívajúcou metódy imerzného divadla – Iva Kristiána Kubáka a Mariu Novákovú, aby na telo súboru a „na telo" budovy divadla vytvorili imerznú inscenáciu. Napriek rastúcej popularite fenoménu je táto forma v slovenských reláciách stále raritnou záležitosťou. DJGT je zároveň prvým slovenským repertoárovým divadlom, ktoré sa rozhodlo pre tento experiment. Imerzné divadlo totiž doteraz na Slovensku patrilo výhradne nezávislej scéne.

Pred tým, že sa publikum nebude prizerať bežnej divadelnej inscenácii, „nevarujú" len informácie na sociálnych sieťach zvolenského divadla. Už pri vstupe do divadla produkčná víta divákov a oslovuje ich ako členov komparzu práve prebiehajúceho natáčania prvého slovenského farebného filmu *Hanka sa vydáva*. Diváci sa musia vo foyeri vyzdobenom dobovými filmovými plagátmi[1] registrovať, pričom sa ich hostesky pýtajú na ich spevácke, herecké či tanečné schopnosti, keďže sa podujali na úlohu štatistov vo folklórne ladenom filme. Následne ich rozdelia do jednotlivých skupín a diváci, teda v tomto momente už komparzisti, šatniarkam odovzdávajú kabáty. Ďalšie uvádzačky návštevníkom na odev pripnú ľudové stuhy, v prípade záujmu ich maskérka jemne nalíči a kameraman Karol Krška (Marián Andrísek) ich nasmeruje do horného podlažia, kde bude prebiehať natáčanie. Tam diváci stretávajú hlavných predstaviteľov filmu – hercov Františka Zvaríka (Ondřej Daniš) a Annu Cvekovú (Veronika Slamková) či harmonikára Karola Móžiho (Ján Marcinek). Následne produkčná (Vladena Škorvagová) a kameraman dajú presné pokyny, čo majú komparzisti robiť, aby jednoduchšie zapadli do procesu natáčania. Pomedzi tieto rady však už sledujeme mierne napäté, ale informačne strohé dialógy medzi tvorcami filmu. Režisér Martin Hollý st. bol totiž náhle odvolaný do Bratislavy a štáb momentálne nemá kto viesť. Preto iniciatívu preberá Krška. Až následne prichádza vychýrený predstaviteľ (nielen) filmového Jánošíka režisér Paľo Bielik (Richard Sanitra) a natáčanie môže pokračovať. Pozitívnu atmosféru, do ktorej sa kde-tu primiesia zmienky o politickom pozadí filmovania, však preruší príchod partizánov, ktorí pred našimi očami zastrelia bezbranného muža, militantne argumentujúc, že to bol kolaborant. Vypuklo totiž SNP. Filmári následne nakrúcanie zastavujú. Zvarík, Cveková a Móži odchádzajú do centra odboja, do Banskej Bystrice, a Krška s Bielikom balia filmovú aparatúru. A práve tu sa my ako diváci môžeme rozhodnúť. Budeme nasledovať jedných, druhých alebo pred chvíľou odbehnuvších partizánov? Za kýmkoľvek sa vydáme, bezprostredne sa ponárame do atmosféry SNP a zároveň do útrob zvolenského divadla. Tam scénografka Aneta Kučeříková premenila bufet, sprchy[2], technické zázemie, CO kryt a iné (v bežnej prevádzke divákom neprístupné) miesta na jednotlivé hracie priestory. Na úvod treba povedať, že neodškriepiteľným pozitívom inscenácie je text Marie Novákovej. Ten sa začína skutočnou situáciou natáčania filmu *Hanka sa vydáva*, ktorý stopli práve pre vojnové nepokoje. Od neho autorka odvíja hneď niekoľko dejových línií, pričom všetky majú svoju skutočnú historickú prapodstatu. V Novákovej záujme stáli najmä umelci a ich postoj, ale i význam umenia počas intenzívnych bojov s nacistickou presilou. Preto do príbehu zasadila osobnosti našich kultúrnych dejín, ktoré sa skutočne stali očitými svedkami a účastníkmi SNP. Jednak ju zaujala odvaha Paľa Bielika a Karola Kršku, ktorí ukradli filmovú techniku, aby mohli podať audiovizuálne svedectvo o priebehu bojov, na druhej strane činnosť Frontového divadla, kde pôsobili herci ako Andrej Bagar, František Zvarík, Anna Cveková či Eugen Medek, ktorí svojou umeleckou aktivitou v armádnych provizóriách dodávali nádej nášmu vojsku na celom povstaleckom území. Okrem týchto pomerne známych osobností však do dejových liniek inscenácie autorka

1 Medzi sériou dobovo verných plagátov je tu aj jeden z českého filmu *Jánošík* (1935, réžia Martin Frič), na ktorom však nie je zachytený skutočný predstaviteľ titulného hrdinu Paľo Bielik, ale Bielikov herecký interpret zo zvolenskej inscenácie Richard Sanitra.

2 Výborným nápadom je umiestnenie nemých, t. j. nedejových scén falošných partizánov na divácke toalety (sú tam prítomní už pred predstavením). Už tu si teda môžeme uvedomiť, že nejde o skutočných príslušníkov organizovaného hnutia odporu proti Nemcom, ale o parazitov rabujúcich a vraždiacich pod falošnou maskou príslušnosti k partizánom.

TICHÁ NOC, TMAVÁ NOC
— L. Letková
foto P. Zbončák

TICHÁ NOC, TMAVÁ NOC
— v popredí J. Marcinek, R. Sanitra, O. Daniš, V. Slamková
foto P. Zbončák

zakomponovala aj veliteľa Povstania generála Goliana, činnosť odbojárky Terezy Marykovej, ale i lokálnu zvolenskú tému falošných partizánov, ktorí zavraždili skupinu ľudí vrátane bankového prokuristu Mateja Styka a farára Antona Šaláta, o. i. zanieteného zástancu ľudáckeho režimu. K tomu všetkému do príbehu vložila množstvo menších textových či neverbálnych situácií odohrávajúcich sa v najrozmanitejších hracích prostrediach. Treba pri tom povedať, že výsadou textu nie je len jeho historická vernosť, napriek ktorej sa autorka vyhýba enumeratívnosti, ale aj jeho vecnosť a premyslená vonkajšia i vnútorná štruktúra.[3] Nováková sa zbytočne neponára do detailov, nevrství nadbytočné významy, ale dialógy či celé situácie sú zámerne vystavané na hutnom sprostredkovaní základnej sumy informácií či navodení atmosféry jednotlivých príbehových či vzťahových okolností.

Novákovej textu i Kubákovej réžii by sme však mohli vyčítať názorovú nevyhranenosť. Nedozvieme sa, čo si o Povstaní myslia, ku ktorému z troch pohľadov spomenutých v úvode recenzie (či iným) sa prikláňajú. To však ani nebol ich zámer. Tvorcovia chcú, a to sa im aj darí, dovoliť divákovi, aby sa mohol ponoriť do pocitu z Povstania. Do ruchu a ambivalencie doby. Do odhodlania, strachu, povahových animozít, do dramatických až tragických peripetií obyčajných ľudí, ale i pohnútok oduševnených umelcov v krízovom zlome našich dejín. Nejde im teda o deskriptívny historický exkurz a už vôbec nie o divadlo ašpirujúce na dobový dokument. Vytvárajú vlastnú (umeleckú) verziu Povstania, do ktorej zvádzajú aj nás ako divákov. Priamych, ale pre hereckých aktérov neviditeľných pozorovateľov.[4]

Kubák s Kučeríkovou sa pri komponovaní scén sústredili výhradne na nedivadelné priestory, javisko a hľadisko divadla vôbec nevyužívajú. Inscenácia sa začína už v spomenutom foyeri, kde sa aj neskôr odohrávajú niektoré príbehové zvraty, ale hrací priestor sa sústreďuje do dvoch podlaží divadelného zákulisia. Na prízemí môžeme nahliadnuť do všedného obydlia manželov Stykovcov či zájsť k stanovišťu Cirkusu Romanov. Tu sa v niekoľkých momentoch zdvihnú oceľové garážové dvere, za ktorými sa nachádza priestor predstavujúci autobus Frontového divadla – doň sa dokonca pri simulácii jazdy na front uzavrú herci aj s divákmi. Centrom diania je samozrejme Banská Bystrica, ktorú reprezentuje srdce prízemia divadla – bufet. Tu je nielen štáb generála Goliana, ale i dobová kaviareň. V nej sa to hemží, povedané slovami z memoárov Františka Zvaríka, ako v úli. Kaviareň je totiž uzlom stretnutí a prepojení všetkých postáv.

Kým na tomto poschodí sa sústreďujú situácie z Banskej Bystrice a jej blízkeho okolia, kde sú spočiatku prestrelky skôr výnimočnou udalosťou, temné podzemie je strediskom neľútostného boja mimo mesta. Tu sa ocitáme na fronte, kde sú krv, streľba a rýchly pohyb postáv bežnou záležitosťou.

TICHÁ NOC, TMAVÁ NOC
— L. Kečkéš, M. Rozkoš
foto P. Zbončák

Vykachličkovaný priestor krytu civilnej ochrany vzdialene pripomínajúci wellness scénografka pozmenila na provizórnu poľnú nemocnicu so sestričkami a s lekárkami, ktoré sa snažia zraneným vojakom podať medicínsku i ľudskú pomoc. O pár krokov ďalej nájdeme aj tichý dedinský cintorín tvorený hlinou nasypanou v bazéne, faru Antona Šaláta situovanú do sauny, v jej bezprostrednej blízkosti kaplnku s Tisovou podobizňou, ale aj les s niekoľkými masívnymi kmeňmi stromov. Toto podzemie je zahalené do neprehľadnej tmy, kamene a vegetácia bránia v rýchlom presune, znervózňuje vás zvuk neustále kvapkajúcej vody a na podvedomie pôsobí psychadelická inštrumentálna hudba Petra Filáka. Ale najmä akcie a dialógy, ktoré tu prebiehajú, vyvolávajú autentický pocit neistoty, úzkosti a snahu o útek z tejto znepokojujúcej klaustrofóbnej zóny. Lenže dramatickosť výstupov vás prinúti ostať aj proti vôli ratia, niekedy vlastne skôr z obavy, že by sa pozornosť falošných partizánov, ukrývajúcich sa práve v tomto ponurom šere, mohla upriamiť práve na vás.

Jedným z prvkov imerzného divadla je i simultánnosť prebiehajúcich situácií, preto môže byť divák na jedenkrát prítomný len pri časti z nich. Aj vo Zvolene si recipient môže vyberať z niekoľkých, svojím dramatickým potenciálom rovnocenných dejových tokov. Kubák vytvoril dynamickú zážitkovú inscenáciu, takže keď si aj zvolíte jednu, pre vás najzaujímavejšiu linku, pri rozdrobovaní príbehovej spleti na menšie a menšie situácie nemáte šancu odsledovať ju vždy v jej celistvosti. Vašu pozornosť si vždy vyžiada niečo iné. Totiž, hneď, ako sa niečo podstatné udeje v jednom priestore, už vás zvuky a ruchy lákajú odbehnúť do ďalšieho. Osobne som si pri oboch videných reprízach inscenácie vybral línie, ktoré ma ako divadelníka zaujali najviac – príbeh Frontového divadla a cestu Paľa Bielika s Karolom Krškom. Hoci ani tie som nestihol odsledovať v ich jasnej

3 Pri porovnaní dvoch videných repríz je badateľné, že herci v mnohých momentoch aj voľne improvizujú a prispôsobujú si dialógy a akcie.

4 Ak v bulletine a propagačných materiáloch inscenácie tvorcovia avizujú, zameranie sa o. i. na otázku postavenia žien v SNP, tak práve tento aspekt výrazne v inscenácii uniká. Až na Terezu Marykovú sa nestretávame so ženskými rolami podstatnejšie zapojenými do príbehového diania inscenácie.

kauzálnej dôslednosti. Pravidelne som podliehal zvedavosti a odbiehal do vedľajších miestností.

Pri línii Frontového divadla zaujme najmä historická (i keď našťastie nie neproduktívne deskriptívna) dôslednosť, s akou autorka textu Nováková vedie svojich hrdinov. Poukazuje na odhodlanie umelcov, ktorých sledujeme ako energických mladých ľudí, pri natáčaní filmu *Hanka sa vydáva* ešte bezstarostných a plných vitality. Ak sa vydáme ich cestou, vidíme, ako sa na základe iniciatívy Andreja Bagara postupne formuje Frontové divadlo, ako naberá nových členov, ako získava autobus, ako sa v ňom umelci zabávajú, môžeme byť svedkami aj ich vystúpení pred autobusom, ako aj v poľnej nemocnici. Autori sa inšpirovali reálnym programom Frontového divadla, a tak tu v skrátenej podobe zaznie Bagarov horlivý povzbudzujúci príhovor, Zvaríkova recitácia, Medekove vtipy. Pobavia aj iluzionistické triky Chovanca a Perháčovej. A to všetko v úzkej a prehriatej miestnosti (inscenácia skutočne pôsobí na všetky zmysly), z ktorej počuť blízku streľbu a desivé výkriky. Keď sa vystúpenie skončí, stále môžeme sledovať, ako umelci prirodzene prechádzajú do civilného prejavu, rozprávajú sa so zranenými, zdravotníckym personálom a napriek tomu, že situácia dlhší čas neobsahuje význačnejšie dramatické zlomy, jej vonkajšková prirodzenosť a vnútorná homogenita nás nútia zotrvať.

Ťažko charakterizovať jednotlivé výstupy podľa ich osobitosti a najautentickejšieho vyznenia. Po prvé, divák nemá šancu vidieť všetky, takže by to bolo nespravodlivé, a na druhej strane ani v jednom prípade nešlo o scény len približne načrtnuté, každá (či už pre príbeh podstatná, alebo len atmosféru ilustrujúca) situácia má jasnú významotvornú a najmä atmosféru sugestívne budujúcu tenziu. Na mňa okrem scény vystúpenia Frontového divadla v lazarete najsilnejšie zapôsobila záverečná scéna, ktorá opäť spojí všetkých divákov do jedného priestoru. Po druhom predstavení Frontového divadla, keď sa po dlhšom čase stretnú Bielik a Krška so svojimi kolegami z filmu *Hanka sa vydáva,* dochádza k náletom a filmári si uvedomia, že musia zachrániť natočené zábery pre prípad, že by ich zatkli. Vtedy Bielik, Krška, Zvarík a Cveková utekajú z vystúpenia plného optimizmu, spevu, tanca a ľudového veselia na dolné podlažie, kde na schodoch spolu s nimi obchádzame krv a vidíme, ako ležiaceho Karola Móžiho zviera hysterický záchvat. Mladí umelci na úteku sú pod tlakom hroziacej smrti nervózni, prchkí, ale ako skupina stále kompaktní. Tajne zahrabávajú na cintoríne filmový materiál. Prekvapí ich však farská gazdiná, ktorá sa stará o poblúznenú tehotnú Júliu Stykovú. Animálny strach postáv v stiesnenom priestore je na tomto mieste vygradovaný do najvyššej miery (a hercami stvárnený s najvyšším možným stupňom autenticity), no ručička na meradle gradácie sa ešte zdvihne pri ich následnom zatknutí nemeckými vojakmi. Tí odvádzajú umelcov s gazdinou aj Júliou do lesa a pred nami surovo zabuchnú dvere. Čo ďalej? Už sa nedozvieme. Počujeme len reprodukovaný hlas Sanitrovho Paľa Bielika pri písaní listu z vojenského väzenia a potom nastane tma. Je koniec. Záver inscenácie, ktorý je možno vo výsledku nekonkrétny a chýba mu údernejšia pointa. Ale v zmysle inscenácie je vybudovaný s jasným zámerom. Ani osudy umelcov neboli jasné, ani oni nevedeli, čo sa s nimi stane. My síce vieme, že Bielika a Zvaríka nezatkli spolu a že obaja spolu s Bagarom, Cvekovou a ďalšími (na rozdiel od stoviek iných) prežili koniec vojny, no inscenácia nie je historickým dokumentom. Je skôr pokusom zachytiť atmosféru doby. A to sa tvorcom podarilo.

Tu by sa mohla recenzia skončiť, ale nemožno nespomenúť význam inscenácie v kontexte zvolenského divadla. Nielen s ohľadom na odvahu dramaturgie, ale aj kondíciu umeleckého súboru. Na inscenácii je z hereckého hľadiska najvzácnejšie

„Vašu pozornosť si vždy vyžiada niečo iné. Totiž, hneď, ako sa niečo podstatné udeje v jednom priestore, už vás zvuky a ruchy lákajú odbehnúť do ďalšieho.“

TICHÁ NOC, TMAVÁ NOC
— M. Rozkoš, R. Sanitra
foto P. Zbončák

jeho štýlové zladenie. Nik z vyše tridsaťčlenného kolektívu nevytŕča a nesóluje. Východiskovým tónom herectva je tu absolútna civilnosť. S tou herci zvolenského divadla nemajú z dôvodu komediálne až estrádne-spevácky ladeného repertoáru bohaté skúsenosti a nie každý pokus o novú tvorivú metódu vyšiel na tomto javisku úspešne. Jedinou výnimkou posledných rokov je hádam naštudovanie *Denníka Anny Frankovej* v réžii Júlie Rázusovej (2016), ktorá dokázala zbaviť hercov stereotypu a predstaviť ich v nových a dovtedy neobvyklých polohách. To sa podarilo aj Kubákovi. Herectvo súboru je koherentné, v situáciách (či už dejotvorných, alebo len atmosféru dopĺňajúcich) nepodliehajú preexponovanosti, ilustratívnemu „pitvoreniu sa“, nevybočujú z hraníc bežného ľudského prejavu. Keby na sebe nemali historicky verné odevy, tak by ľahko splynuli s masou divákov. S tým rozdielom, že my pozorovatelia máme formálne počas predstavenia zakázané rozprávať.

Pozitívom inscenácie je i fakt, že herci stvárňujúci konkrétne a i laickému divákovi známe osobnosti ako Bagar, Bielik či Zvarík, sa nesnažia štylizovať do podoby ich predobrazov. Vladimír Rohoň ako Bagar má síce mierne teatrálny prejav, ale veď Bagar bol predsa herec veľkého javiska SND, preto je u interpreta táto jemná štylizácia absolútne adekvátna. Richard Sanitra nestrúha z Paľa Bielika ikonického Jánošíka, ale cez prirodzený prejav spočiatku sebaironického muža, ktorý má nad sebou a svojou jánošíkovskou legendou bohémsky nadhľad, prechádza do polôh horlivého až chlapčenského zaujatia pre vec (t. j. nakrúcania dobového dokumentu o SNP) a oblúk postavy uzatvára stiesňujúcimi stavmi spôsobenými hrdelne zvierajúcim stihomamom, ktorý mu automaticky zabraňuje v rozdávaní jeho predošlých harmonizujúcich úsmevov. Preto Sanitra v týchto

„Pozitívom inscenácie je i fakt, že herci stvárňujúci konkrétne a i laickému divákovi známe osobnosti ako Bagar, Bielik či Zvarík, sa nesnažia štylizovať do podoby ich predobrazov.“

„Zvolenská odvaha sa vyplatila.“

TICHÁ NOC, TMAVÁ NOC
— O. Daniš, V. Rohoň, K. Ivanko
foto P. Zbončák

situáciách Bielika vedie k úsečnosti prejavu, prudkej emotívnosti reakcií a k napätým intonáciám, vyplývajúcim z extrémnych existenčných podmienok. No ani v týchto momentoch herec, ktorý je v divadle obsadzovaný zvyčajne do komických rolí, nestráca nič zo svojej dovtedajšej výrazovej autentickosti až nenútenosti. Ondřej Daniš sa pri Zvaríkovi inšpiroval jeho skutočnou žoviálnosťou a optimistickým vyžarovaním, ale v žiadnom ohľade netvorí kópiu svojho hereckého predchodcu. Vďaka konzekventnému vedeniu postavy dodáva role autonómne tóny prostej odhodlanosti, pričom za príjemný úprimný úsmev a veselé oči dokáže ukryť obyčajnú ľudskú a pochopiteľnú emóciu, akou je strach.

Zvolenská odvaha sa vyplatila. *Tichá noc, tmavá noc* nepatrí len medzi najodvážnejšie inscenácie stredoslovenskej činohry. Pôsobivý dramaturgický odklon od mainstreamovo formovaného repertoáru znamená aj prudké hodenie rukavice do slovenského divadelného kontextu. Statočnosť slovenskej armády v boji proti tretej ríši bola vo výsledku nepostačujúca, ale so smelosťou zvolenského divadla je to teraz naopak. Preto netreba túto cestu zarúbať, ale smelo v nej pokračovať. ø

M. Nováková: **Tichá noc, tmavá noc**
preklad **J. Chalupka** dramaturgia **M. Nováková**, **J. Chalupka**
kostýmy a scéna **A. Kučeříková** hudba a zvukový design **P. Filák** réžia **I. K. Kubák** účinkujú **R. Sanitra, O. Daniš, V. Slamková, M. Andrísek, Š. Šafárik, V. Rohoň, J. Smutný, M. Rozkoš, S. Hank Sarvašová a ďalší**
premiéra **21. a 22. február 2020, Divadlo Jozefa Gregora Tajovského vo Zvolene**

Michaela Pašteková
estetička

Kolektív
ANDY! TO BE SEEN

Alexa, when I will be famous?!

Andy Warhol mal dvadsaťpäť mačiek a všetky sa volali Sam. Aj zdanlivo bezvýznamný biografický fakt poukazuje na ľahostajný vzťah umelca k originalite a potvrdzuje jeho absolútnu oddanosť kópiám, reprodukciám či sériám. „Prečo by som nemohol byť neoriginálny?“ pýtal sa Warhol. Táto jeho „drzosť“ mu spolu s adoráciou všedného a povrchného zabezpečila nezastupiteľné miesto v dejinách umenia a slávu, ktorá trvá dodnes. A zaujala aj Divadlo NUDE.

Stratégie príznačné pre umenie pop-artu sa dnes stali bežnými nástrojmi nášho fungovania. Všetci kopírujeme, preberáme bez opýtania fotografie iných, „vystavujeme“ ich na sociálnych sieťach. Recyklácia či apropriácia sú súčasťou našej každodennej komunikácie. Banalita dnes nie je témou undergroundových filmov, ale našou každodennou realitou. Hranice medzi súkromným a verejným sa dávno zotreli a všetci sme viditeľní viac ako kedykoľvek predtým.

Naša prezentácia na sociálnych médiách sa stala pôvodnou inšpiráciou najnovšieho diela „nezávislého útvaru divadelnej energie“ NUDE. Režisérky a súčasne dramaturgičky Veronika Malgot a Jana Smokoňová však od nej v procese čiastočne upustili a priklonili sa viac k téme slávy. Jej rôzne podoby, dôsledky a otázky s ňou spojené sa rozhodli reflektovať cez osobu Andyho Warhola. Výsledné dramatické dielo s názvom *ANDY! to be seen* však nie je biografickou sondou; autorky si z Warholovho života vyberajú len určité témy, momenty, symboly, ktoré im ponúkajú nástroje na uchopenie ústredného motívu.

Inscenácia nemá jasnú naratívnu linku – skladá sa z viacerých obrazov, ktoré svojím vlastným jazykom a vo svojej osobitej dynamike rozprávajú o túžbe po sláve či uznaní. Niektoré z týchto obrazov sú „originály“ (napríklad autorské monológy Lýdie Ondrušovej), iné sú čiastočne upravenými remakmi (televízne interview Merva Griffina s Andym Warholom a jeho múzou Edie Sedgwick z októbra 1965) či takmer doslovnými kópiami (TEDx-ová prednáška Willa Stephena z roku 2014).

Celá inscenácia je rámcovaná industriálnym bratislavským ateliérom v komplexe City Gate. „Kója“, do ktorej nás usadia, má byť voľnou imitáciou slávnej The Factory – štúdia pôvodne situovaného na Manhattane, cez ktoré sa v šesťdesiatych rokoch premleli stovky známych osobností umenia, hudby, módy či literatúry. Za nami svieti príznačná strieborná stena, podlaha je zaprášená. Nie je tu žiadna elevácia ani tlmené svetlo, ktoré by vytváralo odstup medzi divákmi a hercami. A hoci sa náš a ich priestor prirodzene zlievajú, nie sme rovnocennými účastníkmi warholovského bohémskeho večierka. Vo výsledku ostávame pozorovateľmi deja, ktorý sa odohráva okolo nás – stávame sa statickými rekvizitami scénografie alebo metaforou masy, po ktorej uznaní budú niektorí protagonisti túžiť.

Vyššie spomínané prieniky autorskej tvorby a apropriovaného materiálu, respektíve presahy medzi divadelnou fikciou a reálnym životom sú prítomné nielen v obsahu, ale aj v hereckej rovine. Z vlastnej do cudzích identít sa najčastejšie prezlieka (a to aj doslovne menením ošatenia) Lukáš Pelč. Raz

ANDY! TO BE SEEN
— L. Ondrušová
foto Ľ. Baran

je moderátorom Griffinom, následne prezentujúcim Stephenom, potom opäť Lukášom Pelčom. Podobne, ako to počas svojho života robil Andy Warhol – ukazuje nám viac tvárí a nikdy presne nevieme, ktorá je najautentickejšia. Aj jeho „skutočný“ Lukáš môže byť vo výsledku iba dobre zahraná fikcia.

Šimon Ferstl (Andy Warhol) a Lenka Libjaková (Warholova múza Edie Sedgwick) vystupujú zo svojich hereckých rolí najmenej. Ani jeden však nie je verným napodobnením svojej predlohy. Warhola chceli režisérky ukázať civilnejšieho a predstaviť ho tak, ako by asi vyzeral dnes. Aj preto namiesto televízie prežíva intenzívny vzťah s novodobou umelou inteligenciou Alexou. Keď ju poprosí, aby prečítala nákupný zoznam, tvorí ho nekončiaci sa rad pozostávajúci z jednej opakujúcej sa položky: Campbellovej polievky. Malgotová a Smokoňová túžili Warhola poľudštiť, dostať sa „za“ Andyho ako umelo vytvorenú marketingovú figúru. Otázkou je, či to nie je trochu sizyfovská úloha, keďže samotný Warhol sa akejkoľvek hĺbke, akémukoľvek významu „za“ či „pod“ povrchom vzpieral. Každopádne, Ferstl je umiernený v emóciách, minimalistický v gestách a či už je jeho Andy viac narcisom alebo manipulátorom, ostáva výrazovo nemenný. Niekedy dokonca nevieme rozoznať, či sa nám prihovára postava, alebo herec.

Naopak, Lýdia Ondrušová je takmer po celý čas prítomná sama za seba. Samozrejme, ak ju osobne nepoznáme, nevieme, nakoľko je táto jej tvár naozaj dôveryhodná (v kontexte Warholovej filozofie to ani podstatné nie je), ale minimálne je to Lýdia, akú poznáme z iných predstavení divadla NUDE – živelná, smutno-vtipná, expresívna a drsne úprimná. Či už vedie monológ o tom, prečo chce byť slávnou (chcem, aby sa o mne písalo v časopisoch/chcem byť na tričkách/chcem mať vlastnú šou/chcem, aby ma volali na prednášky…), alebo verne sľubuje, čo všetko (ne)bude robiť, keď sa slávnou stane (vždy sa s vami odfotím/podpíšem vám podpisovú kartu/nikdy sa nezapredám značke, s ktorou nebudem totálne stotožnená/nepôjdem do filmu pre peniaze, ale jeho kvalitný obsah…), je prítomná všade, zaplní celý priestor imaginatívneho (ne)divadelného priestoru.

„Sláva ako námet sa v predstavení zjavuje v rôznych referenciách – niekedy sa po nej túži, inokedy obťažuje alebo sa prezentujú spôsoby, ako ju dosiahnuť.“

Lenka Libjaková alias Edie Sedgwick je vo svojej afektácii menej presvedčivá napriek tomu, že aj pôvodná „originálna“ Edie neustále hrá nejakú rolu. V tomto prípade je ženou, ktorá žije vo vzťahu s toxickým mužom. Nemusí ísť nevyhnutne o Andyho Warhola – inšpirácia skutočnosťou je len odrazovou platformou na vytvorenie akéhosi univerzálneho zástupného znaku. Sedgwicková tak reprezentuje jednu z mnohých žien, ktoré nevedia opustiť nezdravé partnerské spolužitie a nechávajú sa vmanipulovať do nepohodlných situácií, zosmiešňovať, využívať; žien, ktoré nemajú rady svoje telo a trpia sebadeštrukčnými sklonmi. Tragikomická ženská individualita tu mohla byť ešte údernejšia, keby Libjakovej herecký prejav bol plastickejší, viacrozmernejší. Zo Sedgwickovej preberá a hyperbolizuje primárne jej plochosť, a tak jej naivná „little poor rich girl“ ostala viac karikatúrou než autorskou kópiou, ktorá po oddelení sa od originálu žije vlastným životom. Ale ktovie, možno bola plošná interpretácia zámerným pop-artovým gestom.

Poetika kolektívu NUDE sa tradične spája s témami materstva, partnerstva, rozchodov či

ANDY! TO BE SEEN
— L. Ondrušová, Š. Ferstl, L. Libjaková, L. Pelč
foto Ľ. Baran

ANDY! TO BE SEEN — L. Pelč
foto Ľ. Baran

svadieb. To jeho ansámbel robí na slovenskej scéne jedinečným. V inscenácii *ANDY! to be seen* autorky čiastočne opustili pôdu, na ktorej sa cítia isto, a pustili sa do spracovania témy, ktorú nemajú až takú odžitú, čo niekedy cítiť. Keď o sláve hovoria viac cez seba (Lýdia), je výpoveď silnejšia a uveriteľnejšia, ako keď ju rozoberajú cez charaktery iných (Andy, Edie). Do istej miery experimentálne je tu aj herecké zoskupenie, ktoré kombinuje klasické aj menej klasické prístupy. Vo finále tak vzniká pestrá mozaika hereckých identít, ktoré sa niekedy výborne dopĺňajú, inokedy ich kontrapunkt trochu škrípe. Vo výsledku však v ich verzii The Factory vzniklo warholovské „demokratické prostredie“, v ktorom každý môže (a aj nemusí) byť sám sebou.

Sláva ako námet sa v predstavení zjavuje v rôznych referenciách – niekedy sa po nej túži, inokedy obťažuje alebo sa prezentujú spôsoby, ako ju dosiahnuť. TEDx-ová prednáška ukazuje, že presvedčivá prezentácia dokáže ľahko zamaskovať prázdny či hlúpy obsah, v rozhovore s Griffinom Warhol dokazuje, že na ovládnutie publika stačí aj úplne mlčať.

ANDY! to be seen nemá dramatický oblúk, dej inscenácie či jednotlivé postavy sa počas päťdesiatich minút nikam nevyvinú, nesmerujú k niečomu či za ničím (jedine za slávou?). Ak by sme si tak z divadla chceli odniesť nejaký jasný umelecký „statement“, budeme sklamaní. Ak sa však vrátime k pôvodnému inšpiračnému zdroju – sociálnym sieťam, môžeme konštatovať, že divadelná dramaturgia tu kopíruje dramaturgiu virtuálneho priestoru: rizomatické rozliezanie sa témy, nelineárne vrstvenie informácií a obrazov bez jednoznačnej pointy, roztrúsená koncentrácia. Ako užívatelia – diváci musíme byť dostatočne prispôsobiví na to, aby sme na tento spôsob komunikácie dokázali flexibilne reagovať. Andy Warhol prítomnosť anticipoval už pred päťdesiatimi rokmi.

„Alexa, when I will be famous?“ pýta sa zúfalo v jednej scéne Lýdia rozbitého reproduktora. Kedysi by bola odpoveď možno neurčitá. Vďaka Facebooku či Instagramu je však dnes dosiahnutie warholovských pätnástich minút slávy pravdepodobnejšie ako kedykoľvek predtým. ø

Kolektív: ANDY! to be seen
réžia, dramaturgia **J. Smokoňová, V. Malgot**
scéna, kostýmy **L. Štorcelová** účinkujú **Š. Ferstl, L. Libjaková, L. Ondrušová, L. Pelč**
premiéra **18. február 2020, ateliér City Gate, Bratislava**

Barbora Forkovičová
divadelná kritička

Nová krv aj stáli rezidenti alebo kontinuita českej nezávislej scény

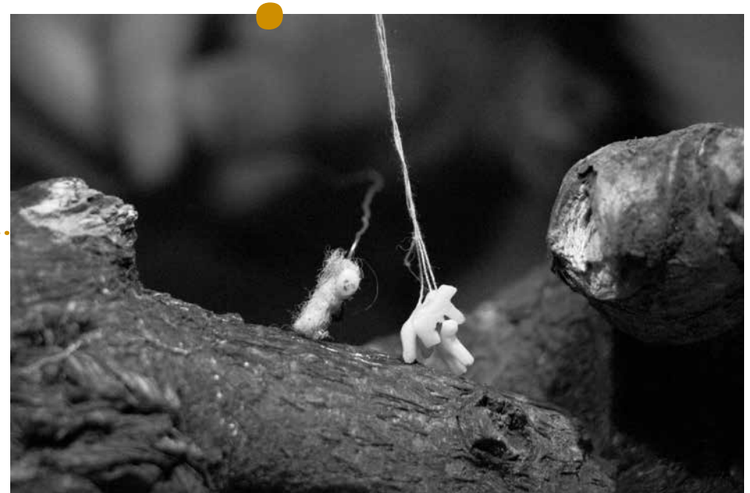
Našinca stále dokáže prekvapiť rozmanitosť českej divadelnej kultúry, obzvlášť pokiaľ ide o nezávislú scénu. Rok čo rok pribúdajú nové tvorivé tímy, inscenácie a občas aj (ne)divadelné priestory. Aj preto existuje Malá inventura – festival, ktorý je verný svojmu názvu a slúži ako akási každoročná revízia toho, čo sa za ostatný rok urodilo v oblasti tzv. nového divadla.

Od tohto roku plnoletý festival sa už tradične koná koncom februára v Prahe a za úlohu si dáva predstavovať najnovšiu nezávislú divadelnú tvorbu nielen bežným divákom, ale najmä organizátorom domácich aj zahraničných podujatí a festivalov. Jedným z jeho hlavných zámerov je teda snaha o propagáciu umelcov a ich sieťovanie, čomu je špeciálne venovaných aj niekoľko podujatí v rámci sprievodného programu. Pozoruhodné je, že festival má aj svoje regionálne pokračovania (tento rok plánované v piatich mestách) a kontinuálne sa tak snaží o „rozvoz“ kultúry mimo hlavného mesta. A v neposlednom rade treba spomenúť aj festivalom podporovanú iniciatívu Pralin – komunikačnú platformu, ktorá spája pražské a berlínske nezávislé umelecké scény a na osvieženie prináša do Prahy aj niekoľko divadelných či performatívnych ochutnávok z Nemecka.

Napriek medzinárodnému charakteru celej akcie, ktorý vyplýva najmä z orientácie na hostí z rôznych krajín, stojí v centre jej pozornosti česká tvorba. Program ponúka mladé, prípadne novovzniknuté tvorivé tímy a ich projekty, ale aj diela etablovaných umelcov. O bohatosti českej nezávislej divadelnej scény svedčí aj dĺžka festivalu (tento rok 9 dní) a objem jeho programu – každý deň beží niekoľko inscenácií simultánne. Necelé štyri dni, ktoré som na festivale strávila, mi tak poskytli len čiastkový, ale výživný náhľad na úrodu českého nového divadla.

Jedni z najmladších tvorcov, ktorých som tento rok mala možnosť na festivale vidieť, boli zoskupení pod názvom Československé klacky a v rámci programu predstavili svoju minimalistickú bábkovú inscenáciu s názvom *Nejmenší ze Sámů*. Príbeh o malom Sámim, určený primárne pre deti, je najmä o statočnosti a vytrvalosti. Zachytáva Sámiho

NEJMENŠÍ ZE SÁMŮ
(Československé klacky)
foto J. Bártová



putovanie so sobmi za potravou, keďže na mieste, kde žijú, je jej nedostatok. Dvaja herci a režisérka, ktorá počas predstavenia zabezpečuje zvukovú stránku, sa sústredia okolo veľkého pňa, ktorý im slúži ako malé javisko. Napriek malej ploche však dokážu zobraziť aj obrovskú, rozsiahlu krajinu, a to najmä vďaka efektnej práci s rozličnými pomermi bábok a objektov, s ktorými pracujú. Na zobrazenie sobov a Sámiho využívajú tvorcovia bábky/objekty v niekoľkých rozmeroch, čím sa im darí meniť optiku a perspektívu kedykoľvek v priebehu predstavenia. Napríklad na začiatku využívané neveľké figúrky sobov herci na ceste krajinou po vysokých skalách vymenia za ich miniatúry (aby ich bolo vidieť, divákom dokonca pomôžu zväčšovacím sklom), čím šikovne simulujú filmový „zoom out“ (oddialenie). Sámi na svojej ceste čelí niekoľkým nástrahám, ktoré do príbehu vnášajú napätie a do inscenačného tvaru zasa závan naturalizmu. Stretáva napríklad polárnu líšku, realisticky vypracovanú z kožušiny, čím tvorcovia zdôrazňujú jej dravosť a nebezpečenstvo, ktoré pre Sámiho predstavuje. Zároveň je líška v kontraste s pútnikovou jemnou povahou, ktorá sa zrkadlí v jeho mäkkom bielom kožúšku. Aj napriek takýmto momentom celkový tvar Sámiho odysey diváka nerozruší – skôr príjemne pohladí na duši.

Medzi mladších tvorcov patrí aj zoskupenie 8lidí, ktoré si vyslúžilo pozornosť hneď svojou prvotinou, inscenáciou s názvom *Press Paradox*. Tá mala pred vyše rokom premiéru ešte v Divadle DISK – teda na pôde školy (DAMU), kde sa tvorivá skupina sformovala. V inscenácii performeri (tvorba v rámci skupiny prebieha na nehierarchickom princípe „všetci robia všetko“) prinášajú aktuálnu spoločenskú tému odvíjajúcu sa od príbehu fingovanej smrti ruského novinára Arkadija Babčenka. Pri jej spracovaní kladú dôraz na divadelnosť a trefne tak poukazujú na skutočnosť, že politické kauzy a fenomén fake news často hraničia až s divadlom a že hľadanie pravdy vo svete, v ktorom, tak ako na divadelnej scéne, hocičo môže byť hocičím (napríklad panvička môže predstavovať okupované mesto), nie je vôbec jednoduché. Študenti si uvedomujú, že púšťať sa do tém, akými sú vzťah Ruska k jeho (opozičným) novinárom či ruská politika ako taká, si vyžaduje komplexný prístup a sami priznávajú, že v príbehu ostali miesta či skutočnosti, ktoré sa im nepodarilo preniesť na javisko (napríklad priblížiť úlohu ukrajinskej tajnej služby v celej akcii predstieranej smrti). Ich pokus o spracovanie vysoko aktuálnej témy ohrozenia novinárov, ktorá sa ani zďaleka netýka iba Ruska, však naznačuje úprimnú zaangažovanosť plynúcu z osobného zdesenia či prinajmenšom znepokojenia samotných tvorcov. Ťaživé myšlienky zjemňujú práve pohrávaním sa s divadelnou formou – hlavnú postavu Arkadija Babčenka stvárňuje vždy niekto iný (spoznáme to najmä podľa mikiny, ktorú si performeri prezliekajú) a príbeh je vyskladaný z niekoľkých hraných scén, rozhovorov, ale napríklad aj citácií z knihy novinára, vďaka čomu sa im podarilo vytvoriť hravé a zároveň inteligentné dielo, ktoré kladie znepokojivé otázky o našej realite.

Intímnejší pohľad na súčasného človeka poskytuje režisér Ondřej Štefaňák v javiskovej adaptácii románu Josefa Pánka *Láska v době globálních klimatických změn*. Príbeh vedca, ktorý sa ocitne v Indii, kam prichádza na konferenciu, reflektuje európsku či západnú optiku nazerania na svet s jej svetlými aj temnejšími stránkami, akými sú napríklad xenofóbia, rasizmus či neschopnosť prijať odlišný spôsob života. Zároveň režisér približuje vnútorný svet hlavnej postavy a problematizuje snahu (západného) človeka vyrovnať sa predovšetkým so sebou samým. Inscenácia je sledom viac či menej prepojených výstupov, ktoré zachytávajú vedcov pobyt v Indii, ale vracajú sa aj do jeho minulosti. Režisér k rôznorodým scénam pristúpil eklekticky – každá z nich je odlišným kúskom celej skladačky. Traja herci pred nami podľa potreby menia svoje postavy, iný je uhol pohľadu na dané udalosti aj spôsob narácie. Práve to však spôsobuje, že v istých momentoch je ťažké odčítať, kde sa postavy nachádzajú a kto vlastne sú. V úvode inscenácie Petr Jeništa predstavujúci vedca rozpráva o prvých dojmoch z príchodu do Indie, neskôr, keď sa ubytováva v hoteli, k nemu pribudne jeho alter ego (Jan Bárta), ktoré sa očividne snaží potlačiť. Dvojicu hercov dopĺňa Vojtěch Hrabák, ktorý zvláda zahrať množstvo vedľajších postáv a pri každej pritom zachovať originalitu prejavu. Do úlohy indickej krásky vkĺzne jednoducho – prezlečením sa do úzkeho kusa látky sa z neho stáva zvodná spoločníčka, ktorá svoju túžbu po úteku z domoviny (ale aj z vlastnej tmavej kože) vyjadruje kabaretnou piesňou. Inscenácia má niekoľko nápaditých momentov, v pamäti utkvie napríklad vianočná scéna, keď rodina tlmočí svoje predsudky voči vedcovej manželke pochádzajúcej z Kolumbie a pritom si rozbaľuje darčeky – bombery. Je len škoda, že priehršťia režijných nápadov prekryli príbehovú líniu a znejasnili tak motívy a strasti hlavnej postavy.

Do hĺbky medziľudských vzťahov nahliadajú už programovo členovia divadelného spolku Jedl. V rámci festivalového programu uviedli svoju novú inscenáciu *Pan pros*. Tvorivá trojica

PAN PROS
(Divadelní spolek Jedl)
foto J. Slavík

LÁSKA V DOBĚ GLOBÁLNÍCH KLIMATICKÝCH ZMĚN
(MeetFactory)
foto A. Černá

v zložení režiséra Jana Nebeského a hereckého dua Lucie Trmíkovej a Davida Prachaře tentoraz prináša pohľad do útrob partnerského vzťahu, ktorý osciluje niekde medzi večnosťou a ničotou. Trmíkovej autorský text, v ktorom sa strieda chladná vecnosť s poetickým jazykom, režisér Nebeský umiestnil do auditória galérie DOX. V úvode inscenácie prináša Prachař na scénu v pomalom tempe vedrá naplnené zafarbenou vodou. Tým, že ich kladie na seba, sa z nich postupne voda vylieva a rozpíja sa na plachtu položenú na zemi. Trmíková následne rozpráva príbeh o pánovi menom Pros, ktorému dom zarástol príhľavou a následne zmizol. Znepokojivý obraz pomalého a tichého zániku nás sprevádza aj v častiach, v ktorých už sledujeme dvojicu v statických, no vnútorne emočne napätých dialógoch. Pocit prázdnoty umocňuje aj biely galerijný priestor a v ňom sa ozývajúce tóny dychových nástrojov (v inscenácii účinkuje hudobné zoskupenie Clarinet Factory). Počas predstavenia sa v ňom ukážu – statickým umiestnením v priestore priam vystavia – nielen stretnutia dvoch partnerov, ale aj intímne pocity šialenstva či pochybnosti nad vlastným bytím, vždy vyjadrené jednoduchým obrazným spôsobom. Keď dvojica pociťuje (alebo spomína na?) príťažlivosť a nehu, ktoré ju spájajú, herci na scénu vybehnú s naddimenzovanými molitanovými medvedími hlavami, s rukavicami a topánkami v rovnakom štýle, tanečným krokom sa pohybujú po scéne a dookola striedavo so smiechom a nevraživosťou hovoria „Miláčku! ...miláčku, tohle ne!“ Rozšafný obraz však strieda Prachař učupený v zadnej časti hracieho priestoru, ktorý za kvílivých zvukov klarinetu vyslovuje prúd slov. Z toho, čo je zreteľné, sa dá vyrozumieť kontemplovanie nad dušou a obava zo straty rozumu. Dielo, ktoré je podľa slov autorov ich vlastnou beckettovskou variáciou, zavŕši obraz – plachta, ktorú technik pomocou lana zdvihne z podlahy. Spoločné dúfanie a zúfanie zanechalo hodnotnú stopu – mnohofarebnú a predsa harmonickú.

Handa Gote Research & Development sú už stálicami pražskej nezávislej umeleckej scény. Ich projekty na pomedzí divadla, hudby, performancie, vizuálneho a konceptuálneho umenia sú zárukou minimálne nevšedného zážitku a možnosti sledovať imaginárne svety tvorené zo spleti asociácií, odkazov a veľkej tvorivosti. Inak to nie je ani v prípade diela *Čtvrtá opice*. V centre inscenácie stojí trojica bytostí (spočiatku v ľudskej podobe), ktorá prechádza rôznymi časovými obdobiami, vývinovými fázami Zeme, hoci zvláštne premiešanými. Človek, ktorý vyzerá ako skladník/laboratórny pracovník v červenom plášti, im na javisko po celý čas prináša rôzne objekty, vždy zabalené v škatuliach ako tovar z Ikey. Trojica z nich napríklad vyberá obal od mobilu, no v ňom sa skrýva iba obdĺžnikový kameň. Napriek tomu si ho ženy prikladajú k uchu, akoby telefonovali. Podobné časovo nekorešpondujúce predmety spolu existujú na scéne, čím vytvárajú dojem, že sa ocitáme v nejakej zvláštnej medzere vo vesmíre, kde sa všetky časy spojili do jedného. Neskôr si však trojica performerov nasadí nadrozmerné hlavy dinosaurov či zvláštnych zvierat a zdá sa, že sme sa prehupli do éry dávno pred vznikom ľudstva. Príšerky sledujú kamenný LED televízor, jedia pochutiny (ich marshmallow je polystyrénová výplň do škatúľ) a tešia sa, keď im laborant prináša ozdobnú maketu kométy. Po ďalšej transformácii sa menia opäť na ľudské bytosti. Vtipné javiskové obrazy prichádzajú jeden za druhým, objaví sa napríklad staré rádio s anténou, ktorú má performerka pripevnenú na helme, či robotická sviečka. Ťažko pritom odhadnúť, čo príde ako ďalšie. V závere už ľudské bytosti využívajú súčasné technológie: robotickú ruku, notebook či smartphone. Ktorá z nich im však pomôže, keď sa z neba spustí krupobitie? Záverečný obraz, keď sú performeri schúlení pri sebe a pred nevľúdnym počasím ich chráni iba krehká konštrukcia počítača Mac, je tak jasným komentárom k našej situácii v čase globálnych klimatických zmien.

PRESS PARADOX
(8lidí)
foto O. Helcel

ČTVRTÁ OPICE
(Handa Gote Research & Development)
foto M. Špelda

České nezávislé divadlo očividne dokáže promptne a citlivo reagovať na celospoločenské či svetové zmeny a problémy, no nestráca kontakt ani s citovým prežívaním jednotlivca. Popri rokmi overených tvorcoch, ktorí si vďaka svojej flexibilite či nadčasovosti udržujú záujem publika, každým rokom pribúdajú aj nové talenty, ktoré majú čo povedať – a vedia aj ako. Je príjemné vidieť, že mladí tvorcovia dostávajú možnosti a priestor na tvorbu, čím si česká nezávislá scéna upevňuje svoju kontinuitu. A k tomu prispieva aj Malá inventura. ø

Malá inventura
18. ročník festivalu nového divadla
20. – 29. február 2020, Praha
www.malainventura.cz

Klára Škrobánková
teatrologička

Tak trochu jiný Richard III. Ale opravdu jen trochu

V současnosti už nikoho nepřekvapí, že v inscenaci *Richarda III.* není Richard oblečen do černého, nemá hrb a zmrzačenou ruku a že jej hraje žena. V divadelním světě koneckonců Shakespeare platí za autora, který „snese hodně". Experimenty s pohlavím postav patří k těm více rozšířeným, v Londýně se však Shakespeare's Globe snaží povýšit tento postup na jedno z klíčových témat dramaturgického směřování souboru.

Divadlo Shakespeare's Globe za více než dvacetileté fungování zažilo experimentů více než dost – od „původního inscenování" (original production) v alžbětinské angličtině s výhradně mužským obsazením, kterou pro divadlo pomohl zrekonstruovat lingvista David Crystal, po snahu využívat v replice historické budovy moderní svícení a ozvučení. Současná umělecká ředitelka Shakespeare's Globe (dále jen Globe) Michelle Terry jde ve svém přístupu k Shakespearovi ještě o krok dále – už druhou sezónu se snaží o inscenování bez ohledu na pohlaví, barvu kůže či postižení herců. Že takovýto přístup nemusí být nutně politickým gestem a že tzv. „gender blind" („rodovo slepý" pozn. red.) casting dokáže být funkční, chce ukázat v listopadu 2019 uvedená inscenace *Richarda III.* v režii Seana Holmese a Ilincy Radulian. Inscenace navazuje na Shakespearova *Jindřicha VI.*, kterého režisérské duo uvedlo ve stejném divadle jen několik týdnů před premiérou *Richarda III.*, a společně tvoří dvojici her vyjadřujících se k tématu sezóny divadla Globe: nástupnictví (v originále succession). Přestože na sebe hry navazují, hraje v nich obdobná skupina deseti herců a nijak výrazně se neproměňuje ani scénografie a kostýmy, není nutné vidět jednu, aby divák porozuměl druhé.

Když v dubnu 2018 skončila ve funkci umělecké ředitelky londýnského Globe Emma Rice, na krátkou chvíli se ve Spojeném království rozvířila debata o poslání této divadelní instituce. Rice se ve vedení divadla udržela pouhé dva roky (pro srovnání, oba předchozí umělečtí šéfové, Mark Rylance a Dominic Dromgoole, vedli divadlo vždy deset let), rozhodnutí o jejím odchodu bylo zveřejněno již po několika měsících od jejího nástupu v roce 2016. Oficiálním důvodem pro odchod Emmy Rice se stalo její „nekonvenční používání ozvučení a světel", divadlo si totiž zakládá na přirozenosti svého projevu, tedy zásadně nepoužívá mikroporty, bodové osvětlení, projekce a vše, s čím se dnešní divák běžně setkává[1]. Jak tedy může vedení divadla tolerovat ženského Richarda, který se publiku představí ve fotbalovém dresu s příznačným číslem tři a nechává své oběti udusit plastovým pytlíkem? Odpověď se pravděpodobně skrývá v identitě divadla Globe a v tom, jak se chce prezentovat svým návštěvníkům.

Replika Globu, která na břehu Temže stojí od roku 1997, dnes patří k místům, kam každoročně zavítají tisíce návštěvníků z celého světa. Kromě prohlídky alžbětinského divadla či vhledu do života Williama Shakespeara nabízí divadlo také návštěvu divadelního představení. Ve své podstatě kombinuje tři funkce – akademické instituce podporující výzkum inscenačních praktik alžbětinské a jakubovské doby, divadla, jež se snaží konkurovat zbytku londýnských divadel a neprofilovat se jen jako letní scéna renesančního divadla (jako tomu například je v podobných replikách v Římě či Gdaňsku), a turistické atrakce, která návštěvníkovi nabídne kromě prohlídky budovy i nepřeberné množství upomínkových předmětů často hraničících s kýčem.

Shakespeare's Globe má k dispozici dva divadelní prostory – venkovní arénu, kterou využívá v letních měsících, a menší vnitřní sál, Sam Wanamaker Playhouse, jenž svou architekturou připomíná divadlo U černých bratří (The Blackfriars) a pozdější jakubovské scény. Jedná se o sál s větší kapacitou diváků (přibližně 340 míst), který funguje především během podzimu a zimy. Nechybí v něm malovaný strop s portrétem bohyně Luny a zavíracím světlíkem, kterým proniká na hrací plochu světlo zvenčí, balkon pro hudebníky situovaný nad jevištěm, i dvě řady galerií a tzv. jáma, která je ovšem na rozdíl od svého venkovního protějšku určena k sezení, nikoliv stání. I přes větší počet míst k sezení působí divadlo velmi intimně, možná až stísněně – což svým způsobem patří k zážitku z „repliky historie". Jedním z neobvyklých zážitků také může být to, že každé představení je osvěcováno pouze svíčkami,

1 pozri KELLAWAY, K. Emma Rice: 'I don't know how I got to be so controversial'. In *The Guardian*. 1. 7. 2018 [online, cit. 15. 2. 2020].

RICHARD III. (Shakespeare's Globe, Londýn) foto M. Brenner

RICHARD III.
(Shakespeare's Globe, Londýn)
foto M. Brenner

které jsou na čtyřech kovových lustrech efektivně používány k osvěcování celého jeviště, dokáží však umně simulovat i moderní bodové osvětlení.

V takovémto historicky působivém prostoru se odehrává *Richard III.* Přestože inscenace využívá veškerých dobových efektů – hudebníků nad jevištěm, osvětlení svíčkami, minimální scénografie – nesnaží se vypadat dobově. Nebýt historizujícího prostoru, ve kterém je inscenována, mohla by stejně tak být uvedena jakýmkoliv jiným londýnským, potažmo evropským, divadlem. Grace Smart, autorka scény a kostýmů, zasazuje inscenaci do blíže nespecifikované modernity, zároveň ale respektuje prostředí, ve kterém se *Richard III.* odehrává. Jediným kusem nábytku je červeně polstrovaný otoman se zlatými detaily, který pomáhá zasadit příběh do jakéhosi zámeckého, luxusního prostředí. V kontrastu s tímto honosným posezením je zbytek scény. Smart překryla bohatě zdobený a intarzovaný zadní prospekt divadla Sama Wanamakera OSB deskami, v pozadí jsou poházeny kbelíky od barvy a jiné stavitelské pomůcky, v druhé polovině je celé jeviště potaženo ochrannou plastovou fólií – reálná rekonstrukce na jevišti odkazuje na rekonstrukci politickou, o které pojednává Shakespearova originální hra. Královský původ všech postav je symbolizován stylem jejich oblékání – draze vypadajícími ženskými kostýmky, hedvábnými halenkami, dobře padnoucími obleky a podobně, jež připomínají oblékání současné britské královské rodiny. Jediný, kdo tento „královský“ styl narušuje, je právě Richard (Sophie Russell). Richard v podání ženské představitelky nosí bílý oblek, pod sakem však má obyčejné triko a místo společenské obuvi má na nohou vysoké šněrovací boty à la Dr. Martens. Během večera pak mnohokrát změní kostým, který ale vždy zůstává sněhově bílý, odkazující na erbovní barvu rodu Yorků i na Richardovu ironicky proklamovanou nevinnost. Vystřídá tak fotbalový dres, presleyovskou třásňovou bundu, občas si nasadí cylindr, občas sombrero. Využití těchto doplňků však působí spíše nahodile, jejich cílem je pobavit diváka – všechny se vyskytují ve scénách, kdy Richard, společně se svým „nájemným vrahem“ Ratcliffem (John Lightbody) vraždí dalšího ze svých politických protivníků. Přestože inscenace nechce přepisovat klasický text, který je až na drobné škrty ponechán beze změny, právě scénám vražd je věnováno nejvíc času. Scéna vraždy je vždy stejná. Ratcliff přijde na scénu, z tašky vytáhne pracovní lampu, kterou používají řemeslníci, teatrálně ji rozsvítí a poté přistoupí k samotné vraždě – ta je nejčastěji prováděna plastovým pytlíkem, na konci hry už však dojde i ke krvavějším střetům. Gagovité vraždění je divácky velmi vděčné a potvrzuje to, co tvrdí množství akademiků zabývajících se Shakespearem – Richard III. je opravdu jedním z nejlepších alžbětinských klaunů.

Richard je sám o sobě postavou, která vesměs odpovídá stereotypnímu zobrazení této postavy – je charismatický, nebezpečný, znepokojující, chvílemi psychopatický, chvílemi vtipný. Fakt, že jej hraje žena, není režiséry inscenace nijak zdůrazňován, což odpovídá strategii, kterou v divadle Globe prosazuje jeho umělecká šéfka Michelle Terry. Ženské obsazení si neklade za cíl empowerment žen, nesleduje žádnou feministickou agendu, která by z Richarda udělala ženskou postavu, která se dokáže v britských politických vodách pohybovat stejně agresivně a obratně jako její mužští kolegové. Ženskost Richarda není podtrhována ani potlačována. Sophie Russell po celou délku představení nosí rozpuštěné dlouhé vlasy, ty však nejsou nijak přehnaně akcentovány, aby se upozornilo na tento „ženský“ element (což může český divák znát z inscenace Davida Drábka, kdy Pavlína Štorková coby Richard má cop až po pás). Její poprsí není nijak maskováno kostýmem,

RICHARD III.
(Shakespeare's Globe, Londýn)
foto M. Brenner

nesnaží se měnit svůj hlas, aby zněla „mužsky“. Na Richardovu jinakost nereagují ani ostatní postavy – slovně ani nonverbálně. I zbytek postav je obsazen s podobnou „slepotou“ vůči pohlaví, která nenaznačuje jakýkoliv vzorec. Rozhodně se v případě této inscenace nedá mluvit o tzv. gender swapu, tedy prohození pohlaví – herečky sice hrají mužské postavy a herci ženské postavy, stejně tak ale ženy hrají ženské postavy a muži mužské. Jediným požadavkem je genderově rovnocenný počet herců a hereček – pět mužů a pět žen. Tento postup v Globu není nový. V předchozí sezóně 2018/2019 byl podobně inscenován *Hamlet*, kdy skupina šesti hereček a šesti herců pod vedením dvou režisérů (opět se jedná o dvojici muže a ženy) vytvořila podobně „gender blind“ adaptaci. Neznamená to však, že by kterákoliv postava působila androgynně, bezpohlavně. Pohlaví postav a jejich herců jednoduše není v těchto inscenacích důležité. V *Richardu III.* stojí ve středu zájmu především herecký um jednotlivých protagonistů, jejich schopnost přecházet z role do role – až na Sophii Russell (Richard) a Jonathana Broadbenta (Buckingham) vystřídají herci dvě až tři role – a herectví v historickém divadle, kde se nemohou spolehnout na jakékoliv technické vymoženosti. Z tohoto hlediska je *Richard III.* inscenací velmi povedenou, bezmála tříhodinové dění si neustále udržuje vnitřní napětí a nesklouzává k pouhému recitování dlouhých monologů. Zároveň však ale inscenace nenese žádné poselství, není patrný důvod, proč si inscenátoři vybrali právě tuto hru. Jedná se pravděpodobně o pokračující problém celého divadla Globe, jež je díky profilaci na Shakespeara a jeho předchůdce, současníky a pokračovatele velmi omezené, co se sestavování dramaturgického plánu týče. „Gender blind“ obsazení tedy opravdu funguje bezpříznakově, protože ani nemá na co odkazovat. Postavy mají stejné vlastnosti, jako mají již v Shakespearově originálu, a nejsou nijak aktualizovány; fakt, že daný charakter hraje herec jiného pohlaví, než bylo původně zamýšleno je podřadný a jelikož na něj režisérské duo ani nijak neupozorňuje a dále s ním nepracuje, může připadat kontroverzní či inovátorský jen konzervativnímu divákovi. Jelikož je ovšem ve velkých a hojně navštěvovaných londýnských divadlech standardem Shakespeara nijak výrazně neupravovat, neposouvat jeho vyznění apod. (což si mohl český divák vyzkoušet během přenosů z londýnského Národního divadla, když v posledních letech nabídlo záznamy např. *Krále Leara* či *Hamleta*), „gender blind“ obsazení, ke kterému se v posledních dvou sezónách uchyluje Shakespeare's Globe, může působit jako přelomový koncept. Michelle Terry a režiséři *Richarda III.* Sean Holmes a Ilinca Radulian zdá se našli zlatý střed existující na průsečíku moderního a konzervativního zpracování Shakespeara. *Richard III.* tak sice díky svému přehlížení pohlaví herců působí soudobě a naoko reaguje na současný diskurz o genderu, ve své podstatě ale jednoduše a klasicky inscenuje staletími prověřený text, který je navíc ozvláštněn světlem svíček. Je to rozhodně dobrý marketingový tah, který do divadla mimo hlavní turistickou sezónu přitáhne diváky z jiných, „kamennějších“ londýnských divadel. Pozlátko inkluzivity ovšem maskuje fakt, že režijní poselství tomuto *Richardu III.*, jenž byl shodou okolností premiérován pouhé tři týdny před rozhodujícími post-brexitovými volbami, notně chybí. ø

W. Shakespeare: Richard III.
réžia **S. Holmes, I. Radulian** scéna a kostýmy **G. Smart**
hudba **E. Wilson** účinkujú **S. Amankwah, P. Arditti, N. Bowers, J. Broadbent, L. Darko, S. Donnelly, M. Houghton, C. Hurley, J. Lightbody, S. Russell**
premiéra **13. november 2019, Sam Wanamaker Theatre, Shakesepare's Globe, Londýn**

Eliška Poláčková
teatrologička

Je to kampaň! Divadlo a divadelnost v politice antického Říma

Když říkáme, že „politika je jedno velké divadlo“ nebo že některý politik „to na nás jenom hraje“, často nemáme přímo v úmyslu konstatovat vnitřní spřízněnost divadla a politiky, ale jen více či méně automaticky používáme obrat, který je našemu myšlení vlastní už od té doby, kdy Shakespeare prohlásil, že „celý svět je jeviště a všichni lidé na něm jenom herci“. Zamyslet se v dnešní době hlouběji nad vztahem politického dění a divadla či divadelnosti, případně performativity, však může přinést nečekané ovoce, a to i když budeme mluvit o období natolik vzdáleném, jako je starověká antika, konkrétně antický Řím. Cílem tohoto zamyšlení bude ukázat, jakým způsobem může být konkrétní historický politický systém „divadelní“ v nejrůznějších významech tohoto slova, a dále že koncept divadelnosti (teatrality) může být jedním z pomyslných reflektorů, kterým lze nasvítit politickou scénu minulosti (i současnosti) a vytáhnout jeho prostřednictvím na světlo některé podstatné skutečnosti.

V římské kultuře můžeme od počátku pozorovat výraznou propojenost toho, čemu dnes říkáme divadlo, s tehdejšími politickými institucemi a správou „věcí veřejných“ (latinsky *res publica*), a to zejména na půdě veřejných náboženských slavností. Tyto slavnosti organizoval jednak stát na počest nejrůznějších římských božstev (tzv. *ludi solemnes*, pořádané s každoroční pravidelností), jednak čas od času také bohatí aristokraté při příležitosti pohřbů významných rodinných příslušníků, jako poděkování za pomoc bohů (například vítězství v bitvě) nebo při otevření veřejné stavby, kterou daný patricij sponzoroval (*munera*).

Náboženský rámec těchto slavností nám ovšem nesmí zabránit vnímat je především jako výsostně politické události, a to jak z důvodů ideových, tak čistě praktických. Náboženské festivity byly jedním ze způsobů, prostřednictvím kterých římská republika v době před vznikem masmédií, jako jsou tisk, televizní a rozhlasové vysílání nebo internet, formulovala a komunikovala svou podstatu, a to jak na venek – vůči cizincům –, tak i směrem ke svým vlastním občanům a dalším, neplnoprávným obyvatelům Říma. Byly to především tyto náboženské slavnosti, které Římanům umožňovaly formovat a společně prožívat svou kolektivní identitu a základní společenské hodnoty jako *virtus* (vlastnost zahrnující moderní mužnost, odvahu, hrdost a pevný charakter) nebo *pietas* (úcta k bohům), na jejichž akceptování a dodržování bylo fungování římské společnosti založeno (podobně jako je tomu v západních demokraciích s hodnotami, jako je svoboda slova, rovnost před zákonem nebo správa státu prostřednictvím vzájemné kooperace a kontroly zákonodárné, výkonné a soudní složky moci). Bez toho, aby byly tyto hodnoty obyvateli římské říše chápány a sdíleny, by nebylo možné udržet v chodu její státní správu, ekonomiku a zejména soudnictví, které mnohem více než dnes spoléhalo na apriorní dodržování zákonů, nikoli na jejich vymáhání prostřednictvím rozsáhlého systému různě odstupňovaných represivních prostředků.

Zajímavé v tomto kontextu je, že římská společnost si důležité ideje a hodnoty mezi sebou komunikovala často performativním i vyloženě divadelním způsobem – jako třeba právě na veřejných slavnostech, jejichž nezbytnou součástí byla teatralizovaná procesí s maskami a amatérskými i profesionálními tanečníky, hromadné obětování bohům doprovázené společným zpěvem, tancem a hodováním… A také *ludi*, neboli sportovní utkání (*ludi circenses*) a divadelní představení (*ludi scaenici*). Ty první byly především demonstrací římské moci pro přihlížející zástupce cizích „zemí“, společenství a etnik, které s Římem sousedily nebo s ním měly diplomatické

a obchodní vazby či naopak animozity. Pěstní souboje římských mladíků, kteří tvořili páteř republikánské armády, jež z ideologických důvodů nepřijímala žoldnéře (protože součástí *virtus* každého Římana byla vojenská služba vlasti), stejně jako závody na vozech, které se rovněž používaly v bitvách, a mimetizovaná drezúra koní, při které mladí muži předváděli zároveň scény z Trójské války a zároveň své jezdecké schopnosti (rovněž nezbytné pro úspěch v bitvě) – to vše bylo pro přihlížející i soutěžící nejen zábavou, ale také ukázkou toho, že Řím jako vojenského protivníka není dobré brát na lehkou váhu a že je lepší jej mít spíš za spojence než za nepřítele.

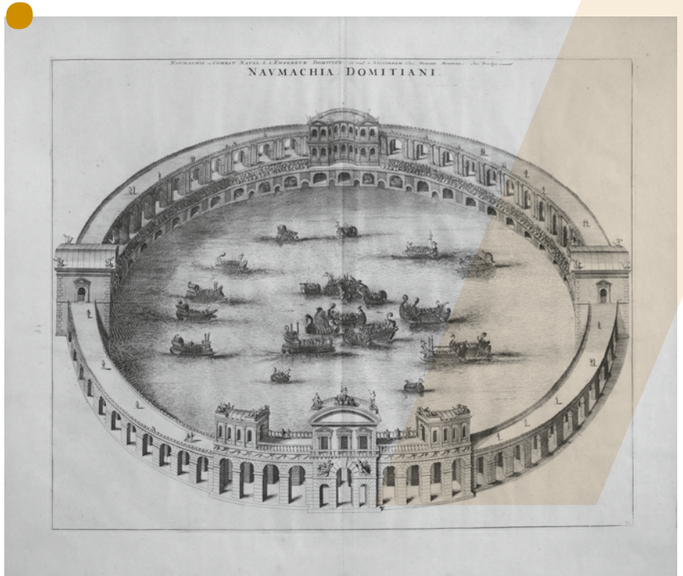
Ludi scaenici, divadelní představení, byla v této perspektivě neméně důležitou demonstrací hegemonie kulturní. Kulturní či v užším smyslu umělecká vyspělost byla totiž v antickém starověku pokládána za podobně významný znak civilizační vyspělosti jako schopnost postavit kvalitní armádu nebo navázat obchodní styky – což obojí Římané v průběhu republikánského období (509 – 27 před Kristem) bezpečně zvládli. Divadelní jeviště se tak stalo dalším z důležitých bojišť „kulturní války“ mezi Římany a dřívějším kulturním premiantem Středomoří, Řeky, kteří donedávna figurovali jako hlavní nositelé civilizačního pokroku a od nichž Římané přejali takřka vše v oblasti vzdělanosti, literatury a umění. Toto první, živelné období tzv. helenizace, pořečťování, která se netýkala zdaleka jen Říma, ale zahrnovala prakticky celé Středomoří, se ve druhé polovině třetího století před Kristem začalo měnit v uvědomělejší přístup k přejímání kulturních modelů od „staršího a vyspělejšího bratra“. Římané začali mít potřebu ukázat, že jsou schopní od Řeků nejen mechanicky kopírovat, ale také přejímat s uměleckou invencí a na řeckých základech tvořit vlastní, podobně hodnotné kulturní artefakty.

Tento mechanismus ostatně dobře známe ze slovenského a českého národního obrození, které se v různých fázích vymezovalo tu proti německé, tu zas proti maďarské nebo třeba slovanské nadřazenosti. Podobně jako Češi budovali v devatenáctém století svou kulturu do velké míry na imitaci západních zdrojů, které ovšem z ideových důvodů v průběhu přisvojování procházely radikální naturalizací, také Římané se na počátku republikánského období rozhodli zvýšit svůj kulturní kredit tím, že po řeckém vzoru implementovali do svých náboženských slavností a přisvojili si jednu z nejdůležitějších uměleckých forem té doby – divadlo.

Divadlo bylo v Římě naturalizováno do velké míry na základě politického rozhodnutí v roce 240 před Kristem, kdy toho roku úřadující politikové-úředníci (zvaní *aedilové*) v reakci na šíření nakažlivé nemoci rozhodli, že jako zvláštní oběť bohům se mají součástí nejdůležitějších náboženských slavností, *Ludi romani*, stát divadelní hry po řeckém vzoru, tedy inscenace řeckých dramat, která do latiny na příkaz úředníků přeložil bilingvní Řek usazený v Římě Livius Andronicus.

Divadlo v Římě bylo tedy od počátku úzce svázáno jak s náboženstvím skrze jeho pořádání v průběhu náboženských slavností, tak s politikou skrze mechanismy jeho produkce. Soukromé festivity, *munera*, hradili

Vyobrazenie rímskych Naumachií. (P. Mortier, okolo roku 1700)

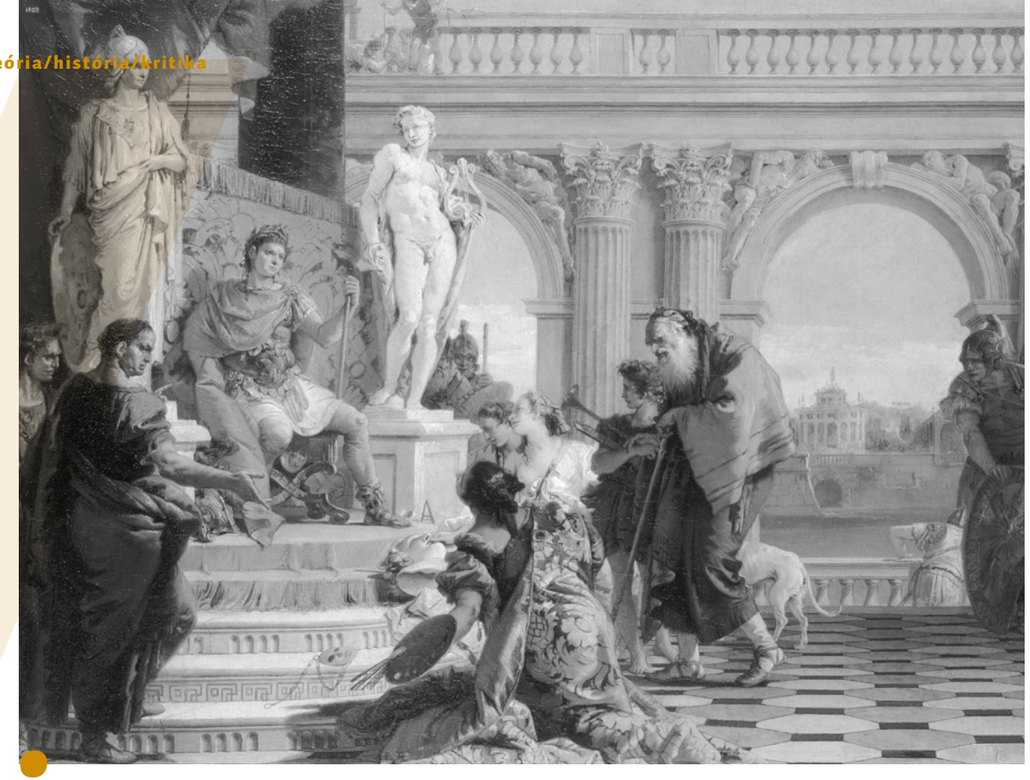


pochopitelně členové příslušných aristokratických rodin, avšak i státem organizované *ludi*, které technicky vzato financoval státní rozpočet, v reálu závisely na sponzoringu soukromých osob, opět konkrétních římských aristokratů. Byli to především úředníci-politici, v jejichž funkčním období se dané slavnosti odehrávaly a kteří měli povinnost konání her zajistit po organizační i finanční stránce – což pro ně ovšem nebylo tak nevýhodné, jak by se na první pohled mohlo zdát. „Lid“ (rozuměj voliči) byl vždy dobře spraven o tom, komu vděčí za onu spektakulární a nákladnou zábavu, které se mu na slavnostech dostalo. Úředník-politik, kterému se povedlo zafinancovat úspěšné slavnosti a dostatečně zviditelnit svůj přínos na jejich organizaci, si tak výrazně zvýšil šanci, že bude v dalším období znovu zvolen a bude moci zdárně stoupat po příčkách politického žebříčku (*cursus honorum*). Tito zodpovědní činitelé mohli navíc požádat sobě zavázané či podřízené osoby (tzv. klienty, latinsky *cliens*), aby do pokladny *ludi* také přispěli a tím splatili své závazky vůči nim. Příležitost přispět měli také ti, kdo se naopak chtěli do přízně konkrétního úředníka-politika teprve dostat, ti, kdo si toužili pojistit jeho náklonnost (čti zajistit protekci) nebo na sebe „pouze“ upozornit.

Vidíme tedy, že kolem pořádání náboženských slavností, jejichž součástí bylo také divadlo, vznikaly složité sítě individuálních zájmů a mocensko-politických vztahů. Divadlo v tomto konglomerátu funguje jako nástroj společenské a politické sebeprezentace, jednoduše jako „výtah k moci“. To je zřejmé i z toho, že římský senát, instituce doplňující a kontrolující práci úředníků, několikrát v průběhu republikánského období vydal nařízení, jež různým způsobem regulovala, kdo může a nemůže slavnosti sponzorovat, a také určovala horní hranici celkové částky, kterou může jednotlivec za tento typ „předvolební kampaně“ utratit. O totéž se snažili i konzulové, nejvyšší představitelé státu, kteří byli voleni na dva roky a jejich funkce odpovídala zhruba roli dnešního premiéra nebo prezidenta: když byl například senátorem známý politik, řečník a spisovatel Marcus Tullius Cicero, vydal takzvaný *Lex Tullia de ambitu* (Ciceronův zákon o podvádění při volbách). Nařízení zakazovalo uchazečům o jakýkoli volený úřad (dnešním slovníkem politickou funkci) během dvou let předcházejících kandidatuře sponzorovat gladiátorské zápasy, které byly už v té době nejpopulárnější z festivalových zábav. Více než století před proslulým Juvenálovým komentářem o manipulování masami prostřednictvím „chlebu a her“ Cicero dobře věděl, jak snadné je donutit určitou část elektorátu k čistě emoční, rozumem nekorigované volbě.

Přechod od republiky k císařství pak v Římě charakterizuje mimo jiné stále výraznější využívání divadla a teatrality k politickému boji. Není přehnané říci, že v rukou několika výrazných osobností přelomu letopočtu se divadlo a jeho prostředky staly výkonnými nástroji politické propagandy a do velké míry usnadnily změnu politického uspořádání směrem k přísně autokratické vládě jednoho muže, císaře (*imperator*).

Jednou z těchto osobností byl politik a úspěšný vojevůdce Gnaeus Pompeius Magnus. Nejdříve byl spojencem Gaia Iulia Caesara v tzv. prvním triumvirátu, později se ale stal jeho protivníkem a nakonec mu jakožto lepšímu politickému stratégovi v občanské válce podlehl. To bylo ovšem až v roce 48 před Kristem. Roku 61 slavil Pompeius ještě na vrcholku úspěchu svůj v pořadí již třetí triumf, státní poctu udělovanou za významná vítězství v důležitých bitvách, při kterém ulicemi, náměstími a hipodromy Říma po dva dny defiloval nekonečný průvod ukořistěných zbraní, šperků a dalších cenných předmětů. Spolu s nimi byly na „alegorických vozech“ předváděny živé obrazy z Pompeiova vítězného tažení na východní hranici říše a proti pirátům. Sám Pompeius kynul davům z triumfátorského vozu připodobněn k emblematickému úspěšnému vojevůdci, Alexandru Makedonskému, když si na znamení jejich vzájemné podobnosti oblékl jeho proslulý plášť (pokud to, co našel v Alexandrově hrobce, byl skutečně on). Toto teatrální (a rovněž mimetické), ovšem efemérní gesto pak o několik let později napevno vtělil do římské kolektivní paměti, když v roce 55 před Kristem otevřel první kamenné divadlo v Římě a nechal je pojmenovat po sobě – Pompeiovo divadlo. Honosná budova



Mecenáš prezentuje umenie cisárovi Augustovi.
(G. B. Tiepolo, 1743)

byla mnohokrát větší než dosavadní dřevěná divadla, která se ve městě stavěla jen na dobu konání slavností a po jejich skončení se zase bourala. Podle současných odhadů mělo divadlo 11 až 12 tisíc míst a při jeho otevření na scéně znovu spektakulárně defilovala kořist z Pompeiova triumfu – tentokrát jako součást průvodu krále Agamemnóna, který se ve stejnojmenné tragédii vrací jako vítěz od Tróje, podobně jako se z Východu vrátil vítězně sám Pompeius. Podle očitých svědků tento mix reálného a dramatického děje na scéně spoluutvářelo mimo jiné 600 živých mul (coby fikční analogie oněch mul z šest let starého triumfu) a 3000 hliněných nádob na víno (ty mohly být dost dobře původní).

Co začal Pompeius v době hroutícího se republikánského zřízení, to dovedl k dokonalosti císař Augustus, zakladatel římské imperiální tradice a – chce se říci – geniální (sebe)režisér v goffmanovském slova smyslu. Augustus hned při nástupu na trůn pochopil, že abstraktní významy jako „nová éra“, „změna vlády“ nebo „císař stojí nad všemi kromě bohů“ se nejefektivněji komunikují skrze jejich materiální zpřítomnění a „odehrání“ či předvedení prostřednictvím komunikace živých aktérů se živým publikem, jednoduše skrze performanci. Začal tím, že kompletně přebudoval město Řím a stavby, jež připomínaly jeho republikánskou minulost, nahradil novými, naplněnými pro změnu symbolikou císařství. Vytvořil tak vysoce sémantizovaný veřejný prostor, na jehož pozadí

měly dvě generace obyvatel Říma řízeně zapomenout svou republikánskou identitu a změnit se z občanů na politicky pasivní obyvatele. Předchozí systém omezování sponzoringu náboženských slavností dovedl Augustus k dokonalosti, a díky tomu odřízl republikánskou opozici od symbolického kapitálu a ve výsledku také od veškerého politického vlivu. Propojil tak divadelnost jako mechanismus a konkrétní divadelní instituce v perfektně fungující ideologickou mašinérii sloužící jeho politickým záměrům – a zřejmě si toho byl dobře vědom. Přinejmenším podle jeho životopisce Suetonia, který líčí, že císařova poslední slova zněla: „Protože jsem svou roli zahrál dokonale, všichni mi tleskají a vyprovázejí mě ze scény s jásotem.“

I většina dalších císařů se držela ve stejné propagandistické linii a využívala divadelní představení i divadelnost jako takovou k prosazování a udržování své pozice samovládců. Nechvalně proslulý Caligula se na veřejnosti objevoval v teatrálních kostýmech, které jej mimo jiné představovaly jako boha (v jeho době se již rozmáhala představa císaře nikoli jen jako podobného bohům, ale jako boha samého) a prostřednictvím *ludi* také ponižoval a degradoval ty, kdo se mu znelíbili, když je nechal vystupovat v gladiátorských zápasech, což podle římského práva znamenalo automaticky ztrátu občanství. Dalšího z notoricky známých císařů julsko-klaudijské dynastie, Nerona, dobový historiograf dokonce tituloval *scaenicus imperator*, divadelní císař. Nero totiž nejen že divadlo miloval a často jej navštěvoval, ale sám byl také vášnivý performer: skládal písně a dramatické monology, které zpíval či deklamoval za doprovodu lyry, na kterou sám hrál. V takto realizovaných příbězích často sebekriticky (nebo snad psychoanalyticky) reflektoval svoje vlastní násilné činy, kterých se dopustil na své rodině – mimo jiné také prostřednictvím masek s všeříkajícími názvy jako *Orestes matricide* (Orestes matkovražedník) nebo *Hercules insanus* (Šílený Herkules). Historik A. J. Boyle ve své knize *An Introduction to Roman Tragedy* píše, že Neronova doba byla natolik teatralizovaná, že bylo někdy obtížné odlišit, kde v politickém a veřejném prostoru končí realita a začíná divadelní iluze – a naopak.

Mozaika s římskymi divadelnými maskami.

Co z toho všeho plyne pro dnešek? Některé analogie jsou nasnadě: vysoce sémantizovanou architekturu coby kulisu k masovým performancím využíval ve dvacátém století jak nacistický, tak komunistický režim a sponzoring nejrůznějších kulturních a sportovních událostí jako prostředek získávání mocenského kapitálu funguje dnes prakticky stejně jako v antice. V souvislosti s vzestupem populistických politiků, kteří jsou akceptováni nemalou částí veřejnosti, ať už se jedná o Donalda Trumpa, Borise Johnsona, Viktora Orbána, Andreje Babiše nebo Igora Matoviče, však může být na závěr užitečné zdůraznit jeden z hlavních principů divadla a performance jako určitého typu komunikačních médií. Je jím autentické tělesné jednání jednotlivých aktérů (v našem případě politiků) směrem k publiku (elektorátu) usazené v konkrétním čase a prostoru, které tento čas a prostor bere do hry, sémantizuje jej a vytváří abstraktní sdělení na základě tělesné, žité zkušenosti recipienta. Sílu takového typu komunikace není dobré podceňovat, protože sdělení je v performanci vázáno na tělesný, emocionální prožitek, který, jak nedávno potvrdily i kognitivní výzkumy, jeho sílu umocňuje a fixuje – i pokud je toto sdělení obsahově nepravdivé. Důvodů, proč populisté se svými zkratkovitými a jednorázovými řešeními čím dál více ovládají politické pole, je jistě více. Zkušenost antického Říma, že veřejná politická performance může být komunikačně velmi účinná, ať už nese jakýkoli obsah, tak může být překvapivě jednou z cest k pochopení současného politického dění. ø

Juraj Kuchárek
scénograf

Divadelná architektúra na Slovensku?

Naša prvá scéna oslávila sto rokov. Sto rokov Slovenského národného divadla, sto rokov nášho profesionálneho divadla. Sto rokov zázemia pre slovenské divadlo. Tým zázemím myslím budovy divadiel, ich prevádzkové možnosti, ich vnútornú technickú štruktúru, organizáciu scénickej výroby a samotnú scénickú výrobu.

Vyslovene divadelné priestory a budovy máme len vďaka dedičstvu. V posledných troch desaťročiach nepribudla okrem dostavby SND žiadna nová významná divadelná stavba (megalomanské budovy v Prešove či nová budova Divadla Andreja Bagara v Nitre vznikli už dávno, na začiatku deväťdesiatych rokov 20. storočia). Rekonštrukcie sa dajú počítať na jednej ruke a či všetky vyšli, je otázka nielen pre tvorcov...

Aký paradox, že sme oslávili sté výročie v historickej budove SND, ktorá je už takmer nebezpečnou ruinou. Projekcia na budovu počas ceremoniálu je technologickým opakom možností, ktoré sa nachádzajú v útrobách divadla (nemožnosť používania motorických ťahov je len jeden z mnohých problémov).

Je to naše dedičstvo a nazdávam sa, že dlhodobo chradne vo všetkých smeroch. Je ťažko pochopiteľné, že v časoch, keď sa naša krajina ako-tak ekonomicky zmáhala, nevznikol žiadny nový divadelný priestor.

Dielne SND počas Dňa otvorených dverí.
foto TASR

Rekonštrukcia, prestavba a prístavba historickej budovy SND (1962 – 1972).
foto J. Vavro

Nemyslím tým len kamenné divadlo, ale priestor, v ktorom sa s divadlom, prípadne s prienikmi divadla a iných umení, počíta na dennej báze. Smutné na tom je, že už aj nová budova SND je zastaraná. Napríklad Činohra je šialene poddimenzovaná, technologicky zaostala za vývojom a riešenie veľkej sály je priam nešťastné. Scény, ktoré zostali po SND (dnešné Mestské divadlo P. O. Hviezdoslava a Malá scéna STU), tiež nie sú v najlepšej kondícii. Je ich škoda, už dávno mali byť zrekonštruované pre potreby divadla v meste.

Dielne SND, ktoré bývali pýchou a vzorom slovenského divadelníctva, dožívajú a nereflektujú súčasné potreby predimenzovaných hlavných scén. Časy, keď sa v Bratislave priamo v dielňach pravidelne konal veľtrh divadelnej techniky, scénických technológií, sú už dávno preč. Počúvam o tom zo všetkých divadelných dielní roztrúsených po našej krajine. Ako aj za socializmu chodili z Rakúska na skusy k nám, aby videli, ako funguje scénická výroba.

Za posledných pár rokov vyrástlo na Slovensku veľa nových futbalových štadiónov, no krajské mesto Trenčín doteraz nemá svoju budovu pre divadlo. Kultúra stále ťahá za kratší koniec. Píšem to v čase vzmáhajucej sa pandémie koronavírusu. Ten bude určite veľkou výhovorkou, prečo neinvestovať do vytvorenia či obnovy našich divadiel. Z histórie máme pritom krásny príklad, keď naše doteraz najstaršie stojace divadlo (Divadlo Jána Palárika v Trnave) bolo postavené za deväť mesiacov práve počas smrteľnej epidémie cholery v roku 1831.

Malým svetielkom v tomto priestorovom marazme je nezávislá scéna, ktorá krôčik po krôčiku buduje svoje skromné kultúrne bunky. Mojím obľúbeným priestorom bolo divadlo postavené z debničiek od piva v Žiline.

Dalo by sa smútiť a sťažovať sa do nekonečna. Ale čo ak príde tá doba, respektíve možnosť výstavby či rekonštrukcie divadelného priestoru? Sme na to pripravení? Nepríde len potichu spískaný projekt, ktorý nadiktujú dodávatelia technológií? (Slovenské reálie.) Nebolo by dobré definovať potreby divadelného priestoru? Pomenovať, ako by mohol reálne fungovať, a ak už vzíde architektonická súťaž, mať aké-také mantinely – zadanie aj pre architektov? Lebo počas súťaže (ktorá by mala byť pravidlom) je pre architektov ťažké pochopiť požiadavky fungovania divadelného priestoru, ak nie sú konfrontovaní so skúsenosťou tvorcov. Všeobecná debata chýba.

Tvorcov posúva zaznamenávanie inscenácií v podobe recenzií, konfrontácia s divadelnou obcou na festivaloch, či už vo verejnej debate, alebo vo forme článkov, keď sa mnohokrát pomenúvajú formy, spôsoby inscenovania. Bolo by skvelé, ak by vznikla platforma, ktorá by takto pomáhala aj divadelnej štruktúre. A v rámci nej by sa viedli odborné diskusie medzi architektmi, tvorcami, zriaďovateľmi o vzťahu dobovej architektúry k súčasným potrebám javiskového priestoru, potrebách nového divadelného priestoru, spôsoboch a možnostiach použitia technológií vo vzťahu k priestoru a inscenovaniu, o podpornej infraštruktúre vnútorného fungovania divadla. Nemenej dôležité je definovanie potrieb scénickej výroby a jej sfunkčnenie.

Ak dnes divadlo koreluje s inými formami umenia, tak aj na dnešný priestor, v ktorom sa táto kombinácia umení odohráva, musia byť kladené väčšie požiadavky. ø

Diana Pavlačková
divadelná kritička

Má zmysel tápať v nezmysle

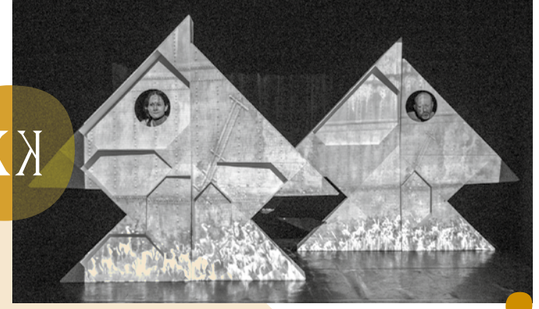


foto Ľ. Kotlár

Inscenovať hru Ivana Vyrypajeva *Bytie 2* je v kontexte doterajšej tvorby režisérky a performerky Petry Fornayovej prekvapivá voľba. Nejde pritom o jej prvú skúsenosť s týmto dramatikom, v roku 2010 účinkovala v inscenácii jeho hry *Júl* v réžii Aleny Lelkovej. Doposiaľ Fornayová pracovala prevažne s autorským typom textu, no predovšetkým v jej tvorbe vždy dominoval pohyb. Pôvodná ruská hra a dramatika stojaca prevažne na slove preto značí v jej tvorbe posun. Inscenácia kolektívu Príchod Godota v Štúdiu 12 ukázala, že vôbec nie zlým smerom.

Vyrypajev napísal *Bytie 2* (tiež *Genezis 2*) na základe hry, ktorú mu zaslala pacientka psychiatrickej liečebne. Antonina Velikánová, bývalá učiteľka matematiky, v nej prepája svoje osobné úvahy o zmysle života s biblickým príbehom Lótovej ženy. Fikcia sa prelína s realitou aj archetypmi a spoločne otvárajú základné otázky bytia.

Inscenačný tím text len minimálne upravil a skôr sa pokúsil formálne odlíšiť od Vyrypajevom predpísaného spôsobu inscenovania. Ide najmä o kuplety proroka Jána, ktoré predeľujú časti hry. Ich úlohou je podľa dramatika odľahčiť ťažkosť dialógov podľa vzoru antických tragédií. Fornayová texty piesní preniesla vo forme titulkov do projekcie, čím vytvorila ešte väčší priestor pre „mentálne prestávky" pri vnímaní zložitejších ideí obsiahnutých v dialógoch. Komickú uvoľňujúcu rovinu pritom zachovala v hudobnom a pohybovom rámci. Heidi Šinková sa v týchto scénach v role Velikánovej za zvuku punkovej akustickej hudby oddáva nekontrolovanému a oslobodzujúcemu tancu. Ten tvorí výrazný kontrast k statickým dialógom a celkovo dodáva inscenácii dynamiku.

Režisérka poskladala jednotlivé mizanscény tak, aby vznikol najmä priestor pre vyznenie slov. V každom výstupe stoja herci v určitých pozíciách a pohybujú sa iba minimálne. Ich prítomnosť na javisku dotvára výtvarná kompozícia z bielych členitých objektov, v každej scéne rozostavaných do odlišných formácií. Raz stoja herci v ich tesnom obkľúčení, inokedy majú medzi sebou postavenú bariéru. Text vyznieva najmä vďaka kontrastu medzi hercami. Šinková ako submisívnejšia, nežnejšia a civilnejšia stojí so svojimi neistotami proti sarkastickému a v presvedčení dominantnejšiemu Vladovi Zboroňovi. Ona je sužovaná neistotou bytia a on je úplne flegmatický. Či už má predstavovať Boha, lekára alebo akúkoľvek autoritu, rezignuje na tento post a neposkytuje oporu v chaotickom svete. Obaja herci dokážu nenásilne a pritom trefne pointovať skryté významy textu a Šinková najmä prirodzene prechádzať medzi civilnými a štylizovanými polohami.

Fornayová so svojím tvorivým tímom neprichádza v inscenácii s radikálnou interpretáciou Vyrypajevovej hry, no dokázala pre obsah zvoliť jednoduchý a pritom funkčný koncept. Vďaka tomu nevzniká nudná „rozhlasová hra" ani zbytočné konkretizovanie abstraktných tém javiskovým konaním. V inscenácii nezdôrazňujú Velikánovej chorobu či pomätenosť vedomia. Je tak o univerzálnom pocite straty pevných základov (na čo v súčasnosti nie je ani nutné trpieť psychickou poruchou), uchopení reality, hľadaní zmyslu a aj opory v sebe samom.

I. Vyrypajev: Bytie 2
preklad **E. Maliti Fraňová** dramaturgia **J. Šimko**
réžia **P. Fornayová** scéna **M. Gavula** videoprojekcia
B. Vitázek účinkujú **H. Šinková, V. Zboroň**
premiéra **3. marec 2020, Štúdio 12, Bratislava**

Matúš Marcinčin
divadelný publicista

Ste v dobrých rukách, som vaša najväčšia obdivovateľka

Ostať bezmocným v rukách psychopatky je vcelku mizerná situácia. Zvlášť, keď od zbožňovania je tak blízko k mučeniu. Ako námet to však určite nie je zlé.

Román *Misery* (1987), psychologický triler Stephena Kinga, získal Bram Stoker Award, nomináciu na World Fantasy Award a prirovnanie ku kultovému hororu *Psycho*. Film (1990), v ktorom hlavnú mužskú rolu postupne odmietlo osem hercov zvučných mien pre dominanciu ženskej postavy, získal Oscara za najlepší ženský herecký výkon (Kathy Bates). Divadelná podoba sa objavila v roku 1992 (S. Moore) a ďalšia v roku 2012 (W. Goldman), neskôr sa pridal aj muzikál (2014). A v roku 2020 sa divadelná inscenácia *Misery* v Divadle Jonáša Záborského v Prešove stala darom k životnému jubileu herečky Zuzany Kúšikovej.

Tá v role zdravotnej sestry Annie zachraňuje život Paulovi Sheldonovi (Michal Novodomský), spisovateľovi, ktorého nekriticky zbožňuje a ktorý sa po autonehode ocitá bezvládny v jej opustenom dome. Je to práve on, kto stvoril literárnu postavu Misery, na ktorú je osamelá Annie fanaticky naviazaná. Smrť Misery v deviatom pokračovaní Sheldonovej knihy je však bodom zlomu, ktorý nepripúšťa akúkoľvek misericordiu (milosrdentvo). Annie podriaďuje svoj život jedinej myšlienke – Misery nesmie zomrieť – a je ochotná pre to urobiť všetko. Aj preto na javisku horí oheň, strieka krv a okrem bezpočetných bolestných vzdychov týraného spisovateľa sa ozývajú aj výstrely.

William Goldman, autor dramatizácie (ale aj filmového scenára), podobne ako tvorca románovej predlohy stavil na prirodzené napätie. Prešovská inscenácia však napriek tomu funkčne do sujetu primiešava aj nádych mysterióznosti.

King v postave Annie zosobnil svoj problém so závislosťou od drog a alkoholu, ktorá bola jeho prenasledovateľkou, ale aj múzou. Sheldon je autorovým druhým ja – prežil totiž autonehodu s podobnými následkami (viacnásobná zlomenina nohy a bedrového kĺbu, neznesiteľné bolesti...). V porovnaní s filmom na javisku dominuje predstaviteľ mužskej postavy, čo do určitej miery narúša dedikáciu diela. Novodomský utkvie v pamäti už len pre dlhé, no pôsobivé plazenie sa za utišujúcimi liekmi, postavu tvorivo mení podľa situácie, na cynickú ošetrovateľku to skúša rôznymi spôsobmi. Oproti tomu Kúšikovej Annie upadá do monotónnosti, používa obmedzený hlasový register, málo pracuje s psychológiou postavy, v dôsledku čoho divák nedokáže poriadne odčítať dôvody jej vyšinutosti.

Aj keď inscenácia vzbudzuje dojem, že autor hry a režisér sa trochu nezhodli na interpretácii hlavnej postavy, príbeh *Misery* nie je márny, pretože podnecuje hlboké uvažovanie o umení, realite a slobode.

foto V. Slávik

W. Goldman: Misery
preklad **A. Lara, Ľ. Feldek** dramaturgia **A. Verešpejová**
réžia **M. Náhlík** scéna a kostýmy **A. Szökeová** hudba **J. Haško**
účinkujú **Z. Kúšiková, M. Novodomský**
premiéra **21. február 2020 na Malej scéne DJZ v Prešove**

Alice Koubová Myslet z druhého místa: k otázce performativní filosofie

Koubová vo svojej knihe píše o možnosti myslieť inak, filozofovať performatívne a priznane zaujato. Svoje teórie opiera aj o súvislosti medzi filozofickým myslením a divadelnou tvorbou. Že práve divadlo a performancia umožňujú „myslet člověka a svět“ dokazuje na príkladoch filozofických prístupov, ktoré s umeleckými formami priamo súvisia. Úvod k stati *Performanční umění a estetika performativity* nielen obratne definuje korene performatívnych štúdií, no je i pozvánkou do polemiky s tvrdeniami teatrologičky Eriky Fischer-Lichte.

V rámci dosud provedených sond jsme postupně identifikovali postoj, který nazývám postojem „z druhého místa“ a kterému bychom také mohli říkat v souvislosti s posledním výkladem Judith Butler postoj netragický nebo v souvislosti s výkladem Huizingovým postoj ludický. Ludický postoj se neangažuje v tradičním mocenském boji o dominanci tělesné zkušenosti nad myšlením nebo myšlení nad tělem, výrazu nad nitrem nebo nitra nad výrazem, a nesnaží se ani o vytvoření jakéhokoli stavu harmonické jednoty, prolnutí a stavu „mezi“. Odolává tak přitažlivosti mocného filosofického habitu, kterým je novověký dualistní rozvrh. Díky tomu má možnost všímat si fenoménů, jinak zakrytých, v otázkách konstituce výrazu, subjektivity, vztahu k druhému, viditelnosti, závažnosti a podružnosti, normativity, distribuce moci apod. Klíčovou pro tento detailní proces transformace se zde stává divadelní zkušenost, která, pokud ji vezme myšlení dostatečně vážně, umožňuje generovat nové porozumění lidské situaci i transformovat postoj myšlení.

Jak ukazuje Marvin Carlson v již vícekrát zmiňované knize *Performance. A Critical Introduction*, obrat k performanci vede v rámci umění k rozvoji tzv. performančního umění a jeho kořeny jsou v zásadě dva. Tím prvním je hnutí avantgardy a modernismu ve smyslu hnutí, které staví na ne-narativní, neinscenační, nemimetické formě divadla bezprostřednosti, se zásadním důrazem na pojem „přítomnosti“ a potřebou dobrat se uměleckými prostředky autentického či pravdivého jádra aktéra-lidské bytosti. Rétorika avantgardy apeluje na očištění jednání od nánosů sociálních masek, na hledání původního komunitního a tělesného propojení mezi lidmi, na osvobození umění od interpretačního násilí, od plánů, projektů a hodnocení.

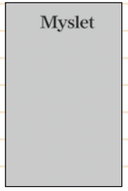
Druhým zdrojem performančního umění je podle Carlsona postmoderní a poststrukturalistické myšlení. Tyto vlivy se projevují především tendencí ukázat lidské já jako sociálně konstituované a zároveň jako otevřené, proměnlivé a fragmentované, jako permanentní odstupování od sebe sama, odsouvání se od vlastního počátku, z čehož vyplývá i nemožnost ukázat cokoli v jeho vlastním přítomnění. Je zjevné, že ačkoli je společným jmenovatelem těchto dvou zdrojů performančního umění kritika dualismu těla a mysli, je způsob této kritiky zásadně odlišný. Oba přístupy staví na zdůraznění síly nediskurzivní zkušenosti, která boří pokusy kontrolovat vědomím vlastní zkušenost, nahlížet ji v plnosti ve své mysli a řídit ji racionálním rozvažováním. Avantgarda však věří, že nediskurzivní zkušenost je možné chápat jako hlubší původnost a zdroj určité silnější autenticity přítomnosti, postmoderna naopak chápe nediskurzivní zkušenost jako zdroj narušování a znemožňování dosáhnout původu.

Udržet tedy takovéto zdroje ve spojení představuje nemalý úkol. Jedním z možných řešení takového úkolu je tento rozpor neřešit, ale v jistém smyslu postavit přístupy vedle sebe jako různé možnosti. Takové rozhodnutí lze zastřešit pozitivně znějícími hodnotami, mezi něž patří otevřenost k různosti, procesualita, svoboda, flow, heterogenita, multiplicita, uznání jinakosti či demokracie. Richard Schechner, zakladatel performančních studií jde, zdá se, touto cestou, když svůj obor nezakládá jako metodicky sjednocený přístup, ale prosazuje principiální heterogenitu a otevřenost:

„Performanční studia vzdorují pevné definici. Performanční studia neoceňují ‚čistotu‘. Nejlépe operují uvnitř hutné sítě vazeb. Akademické disciplíny jsou nejaktivnější na svých stále se proměňujících rozhraních. Pokud jde o performanční studia, jde o interakce mezi divadlem a antropologií, folklórem a sociologií, historií a teorií performance, genderovými studii a psychoanalýzou, performativitou a konkrétními performativními událostmi atd. […] Performanční studia jsou otevřená, mnohohlasná a sama sobě si protiřečí. Z tohoto důvodu je jakékoli volání po ‚sjednoceném poli‘ podle mého názoru nepochopení oné tekutosti a hravosti, které jsou pro performanční studia bytostné.“

Pokud tedy Schechner připouští nějakou jednotnost, tak je to jednotnost obrovské šíře přístupů. Fenoménem, kterým se tyto přístupy mají zabývat, je stejně bezbřeze pojatý fenomén performance. Schechnerova široká definice performance zní:

„Performanci je třeba vykládat jako ‚široké spektrum‘ či ‚kontinuum‘ lidských aktivit sahající od rituálu, hry, sportů, lidové zábavy, dramatických umění (divadlo, tanec, hudba) a každodenních společenských představení přes vtělení sociálních, profesních, rodových, rasových a třídních rolí až k léčení (od šamanismu k operaci), médiím a internetu.“ ø



Alice Koubová
Myslet z druhého místa: k otázce performativní filosofie
Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2019
168 s.
ISBN 978-80-7331-511-5

Knižné tipy

534 s.
orientačná cena 16 €

Zdeněk Kalista
Divadelní hry psané ve vězení
Památník národního písemnictví
www.pamatniknarodnihopisemnictvi.cz
Český historik a básnik Zdeněk Kalista bol jednou z obetí politických procesov päťdesiatych rokov 20. storočia. Vo väzení na Pankráci napísal v rokoch 1956 – 1957 tri divadelné hry. Jeho dramatickú tvorbu, doteraz nevydanú, dáva do kontextu s jeho ostatnou literárnou tvorbou, ale aj s jeho odsúdením, úvodná štúdia editorky Renaty Ferklovej.

150 s.
orientačná cena 7,5 €

Vojtěch Varyš
Na vrcholu zoufalství
Nakladatelství Petr Štengl
www.petrstengl.cz
Divadelný kritik a novinár Vojtěch Varyš, ktorý bol nekonvenčnou a originálnou osobnosťou, stihol predtým, než dobrovoľne ukončil svoj život, napísať román. Jeho prvá i posledná kniha nedávno vyšla vo vydavateľstve Petr Štengl a podľa recenzentov sa úplne vymyká súčasnému českému písaniu.

716 s.
orientačná cena 22 €

Stephen Parker
Bertolt Brecht
NAMU
www.namu.cz
Pôvodne prvá anglickojazyčná biografia Bertolta Brechta prináša pohľad na kultovú a zároveň jednu z najkontroverznejších osobností divadla 20. storočia. Listy, denníky a nepublikovaný materiál vrátane lekárskych záznamov spolu tvoria komplexný obraz ambicióznego divadelného inovátora a nekompromisného tvorcu.

Andrej Petrovič
tanečník a choreograf

Pracovné podmienky

S Akramom Khanom spolupracujem už dvanásť rokov a každý projekt je špecifickou výzvou. Aktuálne robíme s English National Ballet. Po modernej verzii baletu *Giselle* tu pripravujeme inscenáciu *Creature* inšpirovanú Büchnerovým Woyzeckom. Náš príbeh sa odohráva v prostredí arktického výskumného strediska, kde hlavný hrdina podstupuje rôzne testy ľudských možností. Cieľom týchto pokusov je jeho adaptácia na ďalší život na Marse. Dotýkame sa tým rôznych tém, napríklad klimatickej zmeny. Reflektujeme dobu, v ktorej žijeme.

Ako Akram často hovorí, *Giselle* bola deväťdesiat k desiatim. Znamená to, že sa náš tvorivý tím na základe danej témy, no i výberom pohybového materiálu, jeho formy a celkovým myslením, adaptoval na klasické prostredie. Pri *Creature* je to pol na pol a tanečníci baletu sa musia pasovať s výrazovými prostriedkami a špecifikami pohybu, na aké nie sú zvyknutí (a niektorí ani trénovaní). Sú to však vynikajúci umelci, tvrdo na sebe pracujú, je doslova úžasné sledovať tú zmenu v ich telách. Našou motiváciou je aj to, že English National Ballet má latku nastavenú ozaj vysoko. Treba tu využiť každý deň, a to si vyžaduje našu neustálu pripravenosť, rovnako ako pripravenosť tanečníkov aj inštitúcie. Premiéra sa síce pre vírus odložila, no verím, že to napokon bude úspešná spolupráca. Práca v takomto vyspelom profesionálnom prostredí ma vždy vedie k premýšľaniu o tom, ako takéto podmienky vybudovať v Bratislave. Ako vytvoriť to miesto, ktoré by tanečníkom umožnilo realizáciu. Skúseností je už predsa dosť a chuť tvrdo pracovať rozhodne nechýba. ø

ELENA KNOPOVÁ
teatrologička

Keďže som v povinnej domácej karanténe, mám viac priestoru na vlastné vedecké aktivity, najmä pramenný výskum, literatúru a písanie. Konečne sa dostávam k spracovaniu toho, na čo pri bežnom tempe nebolo dosť času a pokoja. Chystám nové štúdie, premýšľam nad novými témami. Možno budeme musieť prejsť na istý čas na online publikovanie, čo môže byť celkom pozitívne vzhľadom na ľudí, ktorí sú doma. Predpokladám však aj dosahy na tzv. bežiace tímové projekty, manažovanie vedy, prácu v archívoch a hlavne – chýba kontakt so živým divadlom. Je ťažké odhadnúť konečný psychologický dosah epidémie. Práve tu nastupujú humanitné vedy a umenie, ktoré majú pre ľudí v ťažkých časoch obrovský stimulačný potenciál.

PETER ČANECKÝ
scénický a kostýmový výtvarník

Koronavírus ma zastavil. Prijímam to pozitívne. Už dlhšie obdobie vnímam, že naša Zem ide na veľmi rýchle obrátky. Toto zrýchlenie sme nekorigovali my, ale malý globálny vírus. Je tu zrazu čas na to, aby sme si opäť pomenovali, kto sme, čo sme a kam chceme ísť.

Ja som po dlhom čase našiel čas a priestor venovať sa sebe, svojej rodine, záhrade a neprečítaným knižkám. V izolácii prímestského domu a rodiny sledujem a počúvam prichádzajúcu jar.

2 × 2

Aký má epidémia koronavírusu dosah na vašu prácu a ako zmenila vaše plány?

Aký má epidémia koronavírusu dosah na vašu prácu a ako zmenila vaše plány?

MARIÁN AMSLER
režisér

Ťažko povedať, aké dosahy bude mať súčasná situácia na budúcnosť živého umenia na Slovensku. V prvom rade treba uvažovať, akým spôsobom podporiť najviac postihnutých umelcov a ľudí pôsobiacich na voľnej nohe, ktorí prišli o možnosť zárobku na dlhé obdobie a tým o svoj jediný príjem. Dúfam, že toto bude aj prioritou novej ministerky kultúry. Ďalšia vec, ktorá ma desí a ktorá sa dotkne aj mňa, je, ako sa budú riešiť všetky odložené premiéry a dramaturgické plány divadiel. V diári som mal plno do konca roka 2022 – pracujem v rôznych divadlách na Slovensku aj v Českej republike, no obávam sa, že všetky tieto plány sa zrútia ako domček z karát, začne sa presúvať, prípadne rušiť. Túto situáciu repertoárovým divadlám nezávidím, hracie a dramaturgické plány sú veľmi zložitá vec a je možné, že všetko bude treba robiť odznova. Všetci asi začneme na bode nula.

MICHAELA PAŠTEKOVÁ
teoretička umenia

Z mojich pracovných povinností pandémia najviac zasiahla proces výberu inscenácií na festival Kiosk (stále je otázne, či sa vôbec uskutoční) a projekt Tanečná sezóna, v ktorom s teoretikmi a teoretičkami hodnotíme aktuálne premiéry súčasného tanca. Samozrejme, zháňajú sa videozáznamy, niektoré súbory začali predstavenia streamovať a dokonca im môžete zaplatiť aj symbolické vstupné. No už z minulosti mám skúsenosť, aký výrazne iný môže byť divácky zážitok sprostredkovaný obrazovkou. Obzvlášť v tanci je nevyhnutné vidieť a cítiť telá naživo, môcť pozorovať drobné výrazové a emocionálne nuansy.

Tomáš Procházka
režisér

#JeSuisFreelancer

Človek v živote robí rozhodnutia. Ja som sa rozhodol ostať na voľnej nohe, každoročne čakať na telefonát z neznámeho čísla a modliť sa, že to je dramaturg nejakého divadla, resp. si nervózne obhrýzať nechty vždy, keď sa majú uverejniť výsledky grantových schém. Ďalšie také rozhodnutie bolo odísť do Prahy. Sčasti z osobných dôvodov, keďže som homosexuál a Praha/Česká republika je pre LGBT+ komunitu priateľskejšie prostredie ako Slovensko, sčasti preto, že som vyhorel, sčasti preto, že voči divadlu, akému sa vo svojej praxi venujem, je pražský divák viac otvorený.

„Hujujú" okolo Covid-19 ma zastihlo počas skúšania *Hedy Gablerovej* v Horáckom divadle Jihlava. Prišiel týždeň, keď sa začali reštrikcie – rušenie predstavení a vystúpení, ktoré predstavujú peniaze, od ktorých sú ľudia ako ja existenčne závislí. Aby mi aj nedivadelník rozumel, z týchto „kšeftov" si dokáže človek zarobiť na dôstojný život a ešte mu aj niečo zostane. Prísť zo dňa na deň o dva či tri mesiace príjmov nie je príjemný pocit. Ani to, že nemôžem ísť na Slovensko, kde by som okrem povinnej karantény bol pre svoju rodinu skôr rizikom ako potešením pre oslabenú imunitu otca.

Boh vie, že keď sa rozdeľovala finančná zodpovednosť, tak som sa kochal niekde inde, ale (nech mi kolegovia odpustia množné číslo) stojíme pred veľmi náročnými mesiacmi, počas ktorých si ešte len budeme uvedomovať reálny dosah pandémie na kultúru. Obzvlášť na tú nezávislú – čím vôbec nezľahčujem údel mojich kolegov v kamenných divadlách, sme v tom všetci rovným dielom. Ostáva len dúfať a hľadať cesty. Nezabiť sa a veriť, že to má celé nejaký „vyšší" zámer, ktorý sa ešte len ukáže. Verím. ø

Ja a divadlo

v apríli kreslí — **Ivana Šáteková**

MICHAL PAĽKO
hudobný skladateľ

Ak nepočítam občasnú tvorbu menšej scénickej hudby, počas štúdia na konzervatóriu či VŠMU som s divadlom tvorivo neprišiel do styku a ani ma to nelákalo. Po ukončení štúdia kompozície na Akadémii muzycznej w Krakowie som sa však zoznámil s Rabbi Tanyou Segalovou, ktorá v tom čase viedla Židovské divadlo – Midrash Theatre v Krakove. Prizvala ma na spoluprácu, v rámci ktorej som pre Festival židovskej kultúry pripravil hudbu k inscenácii *Megilat Polin* a naša spolupráca potom ešte dlho pokračovala. Postupom času som sa stal umeleckým riaditeľom divadla pre veci hudobné.

V posledných týždňoch ma najviac zamestnáva spolupráca s Júliou Rázusovou pre košické Štátne divadlo na inscenácii *BORODÁČ alebo Tri sestry*. Musím priznať, že ma ohúrila jej spontánnosť, nebývalá invencia prepojená s racionalitou a strážením formy či bežných tvorivých postupov. Rovnako ma ohúrila práca teatrológa Karola Mišovica, ktorý je odborným konzultantom tejto inscenácie. Tvorivo je to pre mňa mimoriadne podnetné – možnosť ukázať túto ikonickú postavu dejín slovenského divadla z hudobnej perspektívy nemal doteraz asi nikto. Nehovoriac o Borodáčovi samotnom, ktorý nemal vzťah k hudbe, hoci v detstve pomáhal otcovi privyrobiť si a zabezpečiť živobytie rodiny hrou na maličkej harmonike na svadbách po šarišskom vidieku.

ANEŽKA PETROVÁ
herečka

Prebiehajúcu divadelnú sezónu som začala už v lete v DJP Trnava, kde som sa vďačne venovala skúšaniu inscenácie *Matky* (uvedenej pri príležitosti 75. výročia SNP) v réžii Matúša Bachynca – a nejako podvedome som túžila dohnať kúsok letného voľna. Voľno prišlo chtiac-nechtiac až teraz, keď mám za sebou štyri premiéry v štyroch v rôznych divadlách. Štyri diametrálne odlišné témy, paradoxne, rovnako aktuálne a aj práve preto im prikladám rovnakú dôležitosť. Prvou premiérou bola inscenácia *Plastové nebo* v divadle Non.Garde, tesne pred Vianocami to bola školská inscenácia v divadle Lab – *Screens up!* Koncom januára *Divadelný román* v SND a následne obnovený *Holokaust* v Divadle Aréna. Momentálne sa nám zastavil skúšobný proces inscenácie *Hriech/Její pastorkyňa* v SND z rovnakého dôvodu, z akého sa zastavilo všetko a všetci. Mám voľno, ktoré ma síce vyhodilo z rytmu divadelnej práce a „odradilo" od divadla, ale ponúka mi čas. Ak ma má niečo inšpirovať, napríklad kniha, potrebujem čas prečítať si ju, ak človek, potrebujem čas zhovárať sa s ním. Teraz ten čas mám. Čas oddýchnuť si, čas čítať, čas nájsť inšpiráciu tam, kde by som ju možno najmenej hľadala. Doma. Pevne verím, že sa čoskoro všetci opäť uvidíme v divadle.

MATEJ GAVULA
vizuálny umelec

Študoval som na VŠVU v Bratislave sochárstvo a sklo v architektúre. Vizuálne umenie.

V oblasti scénografie som „outsider". Priviedol ma k nej môj priateľ Martin Hvišč, pre ktorého som vytvoril scénické riešenia pre beckettovské inscenácie *Krappova páska*, *Pekné dni*, ako aj Handkeho *Kaspara*. Bolo to už pomerne dávno. Keď ma oslovila Petra Fornayová, ktorá pracovala na inscenácii Vyrypajevovho textu *Bytie 2*, rád som súhlasil. Hneď na začiatku ma upozornila na motív ryby, ktorý bol v texte dosť výrazný. K tomu sa pridal symbol vesmírnej lode a ešte aj ľudovej zrubovej chalupy. Vyrypajev pochádza z Ďalekého východu, narodil sa v Irkutsku, pôsobil aj na Kamčatke. Vo mne to evokuje svet šamanizmu, animistické náboženstvá a úzke spojenie so živou aj s neživou prírodou. Lesy a jazerá, skaly. Striedanie ročných období. Ornamentika starých kmeňových spoločenstiev, vysekaná v totemoch alebo vyšitá v odeve, vzniká ostrými nástrojmi – ihlou, sekerou, ohňom. Preto je výsledok pomerne ostrý, vychádza z trojuholníka a zo štvorca. Formálne sú to štyri samostatné objekty, ktoré sa dajú vzájomne kombinovať a obmieňať. Do objektov zasahuje okrem hercov aj Boris Vitázek a jeho videoprojekcie/mapping. Momentálne som pre hrozbu koronavírusu zavretý doma, pracujem na architektúre výstavy, ktorá sa zaoberá zvukom vo vizuálnom umení.

Kaleidoskop

1. marec
Pred sto rokmi sa v Slovenskom národnom divadle odohralo otváracie predstavenie, premiéra opery *Hubička* Bedřicha Smetanu. Pri tejto príležitosti SND usporiadalo galavečer s názvom *… tak sme my…*, v rámci ktorého sa organizátori zamýšľali nad pôsobením a významom tejto inštitúcie v historickom, politickom aj estetickom kontexte. V programe sa operné árie prepájali s baletnými a činohernými časťami a reprezentovali tak tri súbory združené pod hlavičkou SND. Galavečer režíroval Jozef Dolinský ml.

2. marec
Pripomínanie vzniku Slovenského národného divadla pokračovalo aj nasledujúci deň. Prostredníctvom hosťujúcej *Maryše* českého Národného divadla odkazovalo SND na svoju prvú činohernú premiéru z roku 1920, ktorou bola práve inscenácia tejto hry bratov Mrštíkovcov v réžii Viléma Táborského.

Maryša, foto M. Špelda

5. marec
Pri príležitosti premiéry inscenácie *Dom* v réžii Mariána Amslera pripravilo Divadlo Andreja Bagara v Nitre výstavu s názvom Dom Bernardy Alby – vtedy a dnes. Nitrianske divadlo tak dalo do súvislosti nové dielo s významnou inscenáciou Jozefa Bednárika z roku 1979, ktorej videozáznam je tiež možné vidieť na výstave.

9. marec
V súvislosti so zamedzením šírenia ochorenia Covid-19 vyvolaného koronavírusom boli postupne pozastavené prevádzky všetkých divadiel na Slovensku. Ako prvé zastavilo svoju činnosť Slovenské národné divadlo a postupne sa pridávali aj ostatné scény. Zatvorenie divadiel platí až do odvolania. Odložilo sa aj niekoľko plánovaných divadelných festivalov, okrem iných aj festival Nová Dráma/New Drama, Dotyky a spojenia, Nu Dance Fest či česká Divadelní Flora.

13. marec
Staré divadlo Karola Spišáka v Nitre odohralo premiéru inscenácie *Stvorenie* bulharskej režisérky Magdaleny Mitevy bez divákov, s využitím živého streamu.

16. marec
Česká divadelná kritika odovzdala ceny za rok 2019. Výsledky boli vyhlásené prostredníctvom kanálu YouTube. Inscenáciou roka sa stali *Transky, body, vteřiny* z ostravského Divadla Petra Bezruča v réžii autora hry Tomáša Dianišku. Dráma bola zároveň vyhlásená aj za najlepšiu po prvýkrát uvedenú českú hru. Cenu za ženský herecký výkon získala Erika Stárková za stvárnenie postavy Dívky v inscenácii *Lazarus* v réžii Mariána Amslera v Divadle Komedie, ktoré patrí pod Městské divadlá pražské, držiteľa ceny Divadlo roku 2019.

27. marec
Počas Svetového dňa divadla sa divadlo pripomínalo aspoň v internetovom priestore. Napríklad herci zvolenského divadla na Facebooku zverejnili video, v ktorom prečítali tohtoročné posolstvo od divadelníka Shahida Nadeema.

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

1. – 30. apríl
Záznamy inscenácií už online sprístupnili viaceré naše divadlá. Na internete nájdete vybrané inscenácie Slovenského národného divadla, Slovenského komorného divadla v Martine, Divadla Andreja Bagara v Nitre, no i nezávislého Divadla Pôtoň. Z dostupnej ponuky vyberáme inscenáciu Divadla Petra Mankoveckého *Boh je DJ* o dvojici ľudí, ktorí sú zatvorení doma a streamujú svoj život.

……

5. – 12. apríl
Dôkazom, že krízová situácia môže byť dobrým východiskom pre nekonvenčné riešenia, je aj online festival Reconnect Performance Festival. Organizujú ho iránski umelci, ale podujatie má medzinárodný charakter. Jednotlivé predstavenia majú trvať od 15 do 20 minút, budú prebiehať na instagramovom účte a neskôr budú voľne prístupné v online archíve.

……

13. apríl
Berlínska Schaubühne uvedie záznam jedného zo svojich najväčších skvostov. Inscenáciu dramatizácie románu Stefana Zweiga *Ungeduld des Herzens* (Netrpezlivosť srdca), ktorá tematizuje otázky empatie, súcitu a možnosť úprimne prežívať s druhým svoje aj jeho utrpenie. Režisér Simon McBurney zo známeho anglického divadla Complicité je silným lákadlom a zároveň zárukou, že budú k dispozícii aj anglické titulky.

Ungedulg des Herzens
foto G. Bresadola

Z éteru / TV

RÁDIO DEVÍN

8. 4.	21:30	**P. Karpinský**: Žofrej
10. 4.	15:00	**H. Sienkiewicz**: Quo vadis 1/3
	17:00	Ikony slovenského divadla
11. 4.	15:00	**H. Sienkiewicz**: Quo vadis 2/3
12. 4.	15:00	**H. Sienkiewicz**: Quo vadis 3/3
	16:00	Desať dekád divadla.sk (Dramaturgia a réžia 1932 – 1938)
13. 4.	15:00	**P. Kyrmezer**: Komédia o bohatci a Lazarovi
14. 4.	20:00	**J. Mičuch**: Hodina v Empyreu, Veľkoslovensko. Pravda o vzniku monarchie
17. 4.	17:00	Ikony slovenského divadla
19. 4.	16:30	Desať dekád divadla.sk (Herecké osobnosti v činohre medzivojnového obdobia)
	21:00	**E. Maliti Fraňová**: Jaskynná panna
21. 4.	20:00	Divadelný zápisník **P. Karvaš**: Antigona a tí druhí, Fascikel S
24. 4.	17:00	Ikony slovenského divadla
26. 4.	16:30	Desať dekád divadla.sk (Operný repertoár, sólisti, dirigenti 1939 – 1946)
	21:00	**J. Hollý**: Geľo Sebechlebský
28. 4.	20:00	**A. Čobej**: Adelka, Prekliate husle **O'Henry**: Dobrák od kosti
29. 4.	21:30	**D. Pastirčák – B. Panáková**: MODRO alebo Rozprávka o lietajúcej Alžbetke

RÁDIO REGINA

8. 4.	22:00	**D. Pastirčák**: Hra o svätej Dorote
15. 4.	22:00	**F. Švantner**: Ľudská hra
22. 4.	22:00	**I. S. Turgenev – M. Frolo**: Čierne a temné
29. 4.	22:00	**J. Micenková**: Pán Hybš tu nebýva

DVOJKA

8. 4.	10:00	**Hrdina západu** (televízna inscenácia hry J. M. Synga)
	23:15	**Druhé dejstvo** (dokumentárny film mapujúci súčasné dianie v oblasti rómskej divadelnej kultúry)

TROJKA

9. 4.	9:30	**Veselé panie z Windsoru** (televízna inscenácia hry W. Shakespeara)
10. 4.	21:00	**Od štvrtka do zmŕtvychvstania** (film podľa hry *Atentát* L. Laholu)

Konkrétne ø ...

KATARÍNA CVEČKOVÁ *(divadelná kritička)*

... Zrejme by som mala napísať, že tento čas využívam na pozeranie záznamov inscenácií, ktorých predstavenia som zmeškala. Ale pravda je, že som tento formát nikdy neobľubovala. Zaujal ma síce archív Divadla Pôtoň, no nakoniec som sa tejto myšlienky opäť vzdala a rozhodla sa vyčkať na reálny divadelný zážitok. Oceňujem životaschopnosť a vynaliezavosť umelcov, rovnako ako humor a iróniu, s akými pristupujú k tejto situácii. Na sociálnych sieťach sledujem skupinu CoronART, ktorú založila Ivana Šáteková, videodenník Šimona Ferstla a Divadla Petra Mankoveckého či profily viacerých slovenských tanečníkov, medzi ktorými koluje tanečná videovýzva. Nehovoriac o performatívnom prežívaní karantény Tomáša Pokorného v jednom z výkladov pred Bohéma Barom.

DÁRIA FOJTÍKOVÁ FEHÉROVÁ *(teatrologička)*

... Covid-19 zatvoril škôlky, Covid-19 otvoril nový online divadelný svet. Bábkové divadlo Žilina promptne vytvorilo web BábkarAnténa, knižnice čítajú pre deti, osobnosti čítajú pre deti – ponúkajú audio aj video, pre všetky vekové kategórie. U nás najväčší úspech zožal Martin Žák (Divadlo Agapé) a jeho živý prenos z vlastnej kuchyne, s bábätkom a manželkou v pozadí. Jeho úprimné a nezištné predstavenia dokážu poľudštiť aj karanténu v zmysle: „Aha, aj oni sú doma a ako im je veselo!“ Takto sa získavajú diváci.

IVA MIKULOVÁ *(teatrologička)*

... Divadelní specifikum – efemérnost – pozbylo v posledních dnech na významu. Z dílen divadel se šíří bavlněné roušky, k šicím strojům usedají všichni od garderobiérek po ředitele. Vysílají se archivní záznamy inscenací, k nimž bychom se za „normálních“ okolností jako diváci jen stěží dostali. A zůstává také písemné svědectví: dramatici Anne Rabe, Maja Das Gupta, David Gieselmann, Konstantin Küspert a Hannah Zufall se rozhodli společně, no bez kontaktu napsat hru o současném dění. Jmenuje se příznačně *Corona Monologe oder wie geht man auf Distanz* a vzniká v online prostředí Google dokumentu, takže čtenář může sledovat její vznik znak po znaku, v přímém přenosu.

LUCIA ŠMATLÁKOVÁ *(divadelná kritička)*

... Kým sa na Slovensku zatvárali kultúrne inštitúcie a rušili všetky verejné podujatia, vo Veľkej Británii ľudia húfne chodili „na umenie“. Pravdepodobne preto ešte chvíľu potrvá, kým sa online priestor zaplní aj britskou kultúrou. Televízia BBC ohlásila plánovaný program Culture in Quarantine. National Theatre v Londýne na Youtube zverejní každý aprílový štvrtok jednu zo svojich divácky najpopulárnejších inscenácií. Popredné britské scény ako The Old Vic, Northern Ballet, Royal Opera House a Royal Shakespeare Company spolupracujú s platenými digitálnymi platformami ako MarqueeTV a Digital Theatre. V Británii je stále najväčším hitom (prehnane) klasický prístup k divadlu, a tak dúfam, že sa k virtuálnej kultúrnej osvete, ktorú v týchto prapodivných časoch potrebujeme, podarí prispieť aj nezávislým divadlám.

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 **theatre.sk/projekty/casopis-kod/archiv**

APRÍL 2020
číslo 4 | 14. ročník

šéfredaktor
Milo Juráni
odborné redaktorky
Barbora Forkovičová
Martina Mašlárová
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, 102
e-mail kod@theatre.sk
internet
theatre.sk/projekty/casopis-kod
facebook.com/casopiskod
realizácia
DOLIS GOEN, s.r.o., dolisgoen.sk
distribúcia, predplatné
theatre.sk/projekty/casopis-kod
cena čísla 2 EUR / 50 Kč
Vychádza 10-krát ročne v náklade 400 ks.

Redakcia si vyhradzuje právo rozhodovať o uverejnení neobjednaných príspevkov. Preberanie materiálov je možné len s písomným povolením vydavateľa. Jednotlivé články vyjadrujú názory autorov a nemusia sa stotožňovať so stanoviskami redakcie a vydavateľa.

Divadelný ústav je štátnou príspevkovou organizáciou zriadenou Ministerstvom kultúry Slovenskej republiky. EV 3021/09
ISSN 1337-1800

MINISTERSTVO KULTÚRY SLOVENSKEJ REPUBLIKY

kolekcie DIVADELNÉHO ÚSTAVU

Zlatá kolekcia slovenského profesionálneho divadla

Divadelný ústav vďaka svojej výskumnej činnosti zaostruje pozornosť na výnimočné scénické diela a postupne buduje „galériu“ slávnych inscenácií slovenského profesionálneho divadla od jeho vzniku až po súčasnosť. Prezentovaný výber dostupný online je čiastočnou ukážkou bohatej divadelnej tvorby, ktorá v priebehu storočia vznikla na našich profesionálnych scénach a bude sa postupne rozširovať.

—

Zlatú kolekciu slovenského profesionálneho divadla nájdete na: **zlatakolekcia.theatre.sk**

Pre viac info píš na
prospero@theatre.sk

Jediný mesačník na Slovensku, ktorý sleduje aktuálne príbehy (nielen) slovenského divadla.