



**február**



# kód konkrétné o divadle

číslo 2 | ročník 12 | 2018

cena 1,65 € | 50 Kč

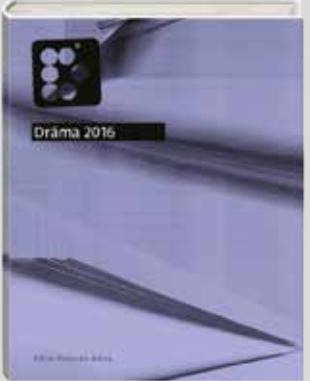
| Ján Ptačin, Ondrej Zachar, Michal Lošonský |

| Ľudia, miesta a veci v DAB Nitra |

| Tektonika citov v MDPOH | Idiot v Jókaiho divadle |

| Festival Theatre.cz | Festival Spielart |

| svetelný dizajn | Marián Labuda |

**knihy****DIVADELNÉHO  
ÚSTAVU****E-kniha Dráma 2016**

Dráma 2016 vychádza ako elektronický zborník víťazných textov súťaže pôvodných dramatických textov v slovenskom a českom jazyku, ktorú organizuje Divadelný ústav. Prvú cenu získal v roku 2016 Peter Scherhauf za text *Invázia*, Dušan Vicen s textom *Squat* dostał druhú cenu, za hru *HUMANS OF LATE CAPITALISM* udelila porota Samuelovi Chovancovi tretiu cenu. Finalistom súťaže, ktorého text *Cicho, bo skajpujem s dzivku!* sa tiež dostał do zbierky, je i Jozef Jenčo.

—

5,00 €

**Martina Čierna**  
*Slovenské divadlo v číslach*

Publikácia komplexne sumarizuje minulú a súčasnú situáciu profesionálnej divadelnej scény na Slovensku a možno ju vnímať ako identifikovanú „matriku“ slovenského divadla. Stručne opisuje a štatistikami metódami mapuje situáciu v sieti slovenských profesionálnych divadiel od roku 1948 až po rok 2014. Kniha poslúži ako východisko pri dôslednom skúmaní divadelnej problematiky a následnych štatistikých analýzach. Kedže slovenské divadlo transformovala autorku do faktov, údajov a čísel, jej práca bude nezastupiteľným prameňom pri ďalšom výskume, reflexii a analýze slovenského profesionálneho divadla.

—

9,00 €

**Milí čitatelia!**

Rýchly odchod viacerých významných osobností umeleckého i teoretického sveta predznamenáva výmenu generácií, ktorá je nevyhnutá a nezvratná, rovnako ako neustály technologický progres. Práve nové technologické výdobytky v mnohom určujú i smerovanie mladých divadelníkov. Dôležitý zlom v posledných rokoch nastal najmä v uvažovaní o svetle, bežné „svietenie“ už aj u nás nahradil profesionálny svetelný dizajn. Dokladom tohto silnejúceho fenoménu je rozhovor so scénografmi z ateliéru JaOnMi CreatureS i článok odborníka z pražského Inštitútu svetelného dizajnu Vladimíra Buriana.

Druhú, smutnejšiu líniu februárového čísla nanešťastie tvoria práve spomienky na veľké osobnosti, ktoré nás v posledných týždňoch opustili. Okrem herca Mariána Labudu, českého režiséra, teoretička a pedagóga Karla Makonja a poľského historika a teoretička divadla Zbigniewa Osińského odišiel aj náš kolega a priateľ, český kritik a publicista Vojtěch Varyš. Jeho názory, ktoré sa objavovali aj na našich stránkach, boli vskutku originálne, niesli sa v duchu svojského estetického vnímania a nekonečného zmyslu pre úprimnosť. Texty pod značkou VV boli vždy rázne a štiplavé, s príchuťou irónie a humoru, obzvlášť toho čierneho a mládeži neprístupného. A presne také boli i všetky stretnutia s ním. Snáď je teraz v takom divadle, kde hrajú iba podľa jeho gusta (a hlavne bez pátosu, prosím!) a kde mu dovolia piť pritom pivo!

FOTO NA OBÁLKE  
Ľudia, miesta a veci, DAB Nitra**Colette Conroy**  
*Divadlo a telesnosť*

Publikácia prináša provokatívne východisko pre chápanie komplexného vzťahu medzi divadlom a telesnosťou. Hnutým a zrozumiteľným spôsobom odhaluje napätia medzi telesnosťou, konkrétnymi telami, jazykom, zobrazovaním a pohybom v divadle. Autorka Colette Conroy prednáša teóriu drámy na Royal Holloway, University of London, je editorkou výskumnej časti monografického čísla časopisu *Drama Education* s témove Znevýhodnenie: Tvorivé napätia v aplikovanom divadle, autorkou viacerých článkov a štúdií, ako aj spoluautorou medzinárodného časopisu *RiDE: The Journal of Applied Theatre and Performance*.

—

10,00 €

**na margo**

- 2 Historik a analytik moderného polského divadla  
Nadežda Lindovská

**rozhovor**

- 3 Svetlo je materiál budúcnosti  
rozhovor s JaOnMi CreatureS

**recenzie**

- 11 Oklamáť matku a lekárku  
je najťažšie  
Miroslav Zwiefelhofer  
• LUDIA, MIESTA A VECI  
(DAB NITRA)

- 16 Chcenie by bolo, ale prírodná katastrofa neprichádzala

- Marek Godovič  
• TEKTONIKA CITOV (MDPOH)

- 20 Nepochopiteľný Idiot vo vlaku  
Géza Hisznyan  
• IDIOT (JÓKAIHO DIVADLO)

**festivaly**

- 24 Žiadny spasiteľ neprišiel  
Ľubica Krénová

- 30 Festival Spielart: Lekcia  
o európskej rasovej a kultúrnej  
ignorancii  
Lucia Galdíková

**zahraničie**

- 36 Premio Europa s ručením  
obmedzeným  
Soňa Šimková

**extra**

- 41 O jasu  
Vladimír Burian

**in memoriam**

- 45 Múdry klaun Marián Labuda  
Vladimír Štefko

- 47 Moje tri zastavenia s Mariánom  
Labudom  
Peter Pavlac

**48 Craig, Kantor, Makonj...  
Eva Kyselová****krátko kriticky**

- 50 Modlitba pre Moniku, kabaret  
pre normalizáciu  
Soňa Jánošová

- 51 Procházka (ne)tradicne  
Lucia Lejková

**knižná ukážka**

- 52 THE UGLY LIGHT. Lichtdesign im  
Theater Taschenbuch  
Benjamin Schälike

**53 knižné tipy**

- 54 Louis Vuitton, hus, ježkovia,  
modrý svietiaci kôň a ďalší  
Šimon Spišák

**58 kaleidoskop**

- 59 tipy redakcie  
59 v éteri

**60 konkrétné o...****obsah**

2x2  
54 Do akej miery vnímate svetlo ako súčasť umeleckého diela?  
Ako sa vaše vnímanie svetla rokmi a vývojom súčasného divadla a umenia menilo?

glosa  
55 Generácia Alfa  
Uršuľa Turčanová

56 ja a divadlo  
Ivan Acher  
Milos Kuseda  
Ints Plavnieks

58 kaleidoskop  
59 tipy redakcie  
59 v éteri

**Nadežda Lindovská**  
teatrologička



## Historik a analytik moderného pol'ského divadla

Začiatkom roka 2018 z Varšavy prišla smutná správa: zomrel profesor Zbigniew Osiński, významný pol'ský teatrológ svetového mena, emeritný profesor Varšavskej univerzity a Divadelnej akadémie Aleksandra Zelwerowicza. Bol to nesmierne činorodý vedec s encyklopédickým rozhládom, jeho práce preložili do vyše dvadsiatich svetových jazykov vrátane čínskiny, japončiny a arabčiny. Na Slovensku vyšla jeho monografia *Jerzy Grotowski. Od „divadla predstavení“ k rituálnym hrám* (1995).

Profesor Osiński bol osobným priateľom veľkého pol'ského divadelného guru – Jerzyho Grotowského a autorom základných historických a analytických prác o jeho myšlení a tvorbe. Stal sa iniciátorom, zakladateľom, prvým riadiťom a neskôr vedeckým garantom Inštitútu Grotowského. Okruh jeho činnosti a tém, ktoré reflektoval, však bol podstatne širší.

Zbigniew Osiński patrí k pokoleniu, ktoré sa zapojilo do verejného života v dnes už bájnych šestdesiatych rokoch a nieslo ich energiu v sebe po celý život. V roku 1962 vyštudoval polonistiku na univerzite v Poznani, v tom istom roku sa zoznámil aj s Grotowským. Od roku 1970 začal pôsobiť v univerzitnom prostredí vo Varšave. Recenzovanie divadla spájal s bádaním. Prvé vedecké publikácie k dejinám pol'ského medzivojnového divadla uverejniť ešte ako študent, dlhé roky sa venoval divadelnej kritike, aktívne reflektoval aktuálne divadelné dianie, redigoval odborné časopisy. Zaujímal sa tiež o praktickú divadelnú prácu, v rokoch 1973 – 1977 zastával post dramaturga v Starom divadle v Krakove, vyskúšal si aj réžiu. Údajne práve

Grotowski mu odporučil sústrediť sa na dejiny a teóriu divadla, pretože mal pre teatrológiu mimoriadny talent.

Popri početných prácach o Grotowskom boli predmetom jeho výskumu aj významné zjavy a tendencie pol'ského divadla zo. storočia: Wilam Horzyca, Wacław Raduński, Konrad Swinarski, Mieczysław Limanowski, Juliusz Osterwa, Teatr Reduta, Irena i Tadeusz Byrscy, Teatr Ósmego Dnia, Gardzienice atď. Zapájal sa do experimentov Laboratória Grotowského. Zúčastnil sa na prvých výskumných výpravách Centra divadelných praktík Gardzienice a analyzoval jeho snaženie už v čase, keď išlo o neznáme zoskupenie. Popri vlastných samostatných monografiách zozbieranl, zostavil, utriedil, okomentoval a vydal kvantum materiálov k štúdiu moderného pol'ského divadla. Pracoval v množstve domáciach i zahraničných vedeckých ustanovizní, udržiaval kontakty s mnohými významnými osobnosťami svetového divadelného umenia a vedy o divadle. K jeho posledným práciam patrili nové publikácie o Grotowskom a dvojzväzková priekopnícka monografia *Pol'ské divadelné kontakty s Orientom* v 20. storočí.

Profesor Osiński spájal prácu vysokoškolského pedagóga a kabinetného vedca s výskumom a pohybom v teréne. Jeho pracovňa bola od podlahy až po strop zaplnená knihami a časopismi. Do poslednej chvíle sa živo zaujímal o súčasný film, vášnivo sledoval výtvarné umenie, múzeá a ich výstavnú činnosť. Veľmi rád chodil pešo, presúval sa obdivuhodne rýchlo, akoby lietal. Prvého januára 2018 po návrate zo silvestrovskej oslavys vzlietol navždy. Dožil sa 78 rokov. Posledná rozlúčka s ním prebehla vo Varšave 12. januára, popri početnej divadelnej a vedeckej komunité si jeho pamiatku uctili zástupcovia pol'skej vlády. V záplave kondolencií zo zahraničia nechýbal list od Eugenia Barbu, ktorému choroba znemožnila vycestovať na pohreb pol'ského priateľa, vyslal tam aspoň svojho zástupcu. ♦

**Miriam Kičiňová**  
dramaturgička

## Svetlo je materiál budúcnosti

Trojica divadelníkov, architektov, scénografov, pedagógov, ktorých združuje spoločný ateliér JaOnMi CreatureS, prináša svoj pohľad na spojenie scénografie a svetelného dizajnu. Ján Ptačin, Michal Lošonský a Ondrej Zachar majú dnes už skúsenosti z práce v divadle i na rôznych nedivadelných projektoch. Všade sa však snažia prepašovať kúsok inovatívneho divadelného uvažovania. Sú novou generáciou scénografov, ktorá sa intenzívne zamýšľa nad stavom a premenou myslenia súčasnej slovenskej scénografie, nad jej technologickými, ale najmä ideovými možnosťami.



Existujú odborníci, ktorí o sebe hovoria, že sú svetelní dizajnéri, hoci na to nemajú nijakú školu. Až s vaším príchodom na VŠMU sa postupne zavádzajú svetelný dizajn ako predmet.

Mi — Na škole existoval už predtým predmet, myslím dokonca, že sa volal svetelný dizajn, ktorý mal na starosti pán Kocman. Takže aj my sme sa k tomu dostali takto, na škole. Až potom Ján Ptačin začal cielene študovať svetelný dizajn prostredníctvom rôznych workshopov organizovaných napríklad sietou Anténa a pražským Inštitútom svetelného dizajnu a počas doktorandského štúdia odišiel na špecializovanú stáž do amsterdamského Inštitútu svetelného dizajnu. Myslím si, že už bolo aj súčasťou zámerov katedry, viest Jana týmto smerom. A nakoniec sme v poslednej akreditácii akreditovali

foto archív M. Lošonského

svetelný dizajn ako jeden z troch hlavných predmetov štúdia scénografie. Na bakalárskom stupni sú tri ateliéry, v rámci ktorých študent dostane prierez všetkými troma profesiami. Na magisterskom sa môže zamerať na jeden, dva alebo aj všetky tri odbory, je na ňom, koľko štúdia zvládne. Dôležité však je, že teraz existujú tri úplne rovnocenné zložky – priestor, kostým, svetlo.

**Čo pre vás znamená svetelný dizajn, aká je jeho funkcia v rámci inscenácie? Je to práca pre scénografa alebo by to mal byť samostatný špecializovaný odbor?**

**Mi** — Popri kostýme a priestore – scéne je svetlo rovnocennou zložkou výpravy. Pri troch rovnocenných súčastiach môžeš nimi slobodne manipulovať a určovať ich vzájomný pomer. Scénografia môže byť aj bez dekorácie, ale musí sa dotvoriť, napríklad svetlom. Všetko vizuálne, čo sa na javisku odohráva, môže byť scénografiou. Aj pohyb herca.

**Ja** — Aj rozhodnutie, že na javisku nebude scéna alebo že herci budú nahí, aj to je rozhodnutie scénografické. Ak na scéne nie je nič a vytvoríš to svetlom, alebo to neurobiš ani svetlom a zahrá sa to „v pracákoch“, všetko je v konečnom dôsledku o scénografických rozhodnutiach. Svetlo má však nepochybne tú vlastnosť, že vie ľahšie bez materiálnych vecí nahradíť javiskový dizajn alebo dekoráciu.

**Môžeme používať termín svetelná scénografia ako odborný pojem?**

**Ja** — Samozrejme sú nejaké zložky, ktoré sa podpisujú na celkovom scénografickom riešení a je jasné, že svetlo je jednou z nich alebo môže dokonca pokryť aj tie ďalšie. Svetlom sa to dá oveľa ľahšie, pretože nepotrebuje hmotu. Ked' povieš dekorácia alebo kostým, potrebuješ to vyrobiť, ušíť. Svetlo je v tomto zmysle rýchle. Samozrejme, môžeme sa zamýšľať nad technológiou. Ako to urobiť? S čím? Vo svojej podstate je svetlo len médium. Výhodou svetla pri tvorbe scénografie je nielen to, že nepotrebuje materiálnu časť scénografie, ale zároveň sa dá meniť v čase. Je oveľa jednoduchšie robiť dynamiku a dramaturgiu v čase svetlom ako dekoratívnu scénografiou.

**6 Mi** — Svetelný dizajn nie je nič nové. So svetlom sa pracuje



**Europeana** (SKD Martin)  
foto B. Konečný

už veľmi dlho, ale len teraz sa tým začíname zaoberať ako niečim, čo môže naozaj fungovať samostatne.

**On** — Svetelný dizajn a svetelná scénografia však podľa mňa nie je to isté. Svetelný dizajn musí človek ovládať natol'ko, aby mohol robiť svetelnú scénografiu. Je jednoducho svetelný dizajnér ako taký a potom sú svetelní scénografi, ktorí sa venujú svetlu na scéne, v divadle, respektíve vytvárajú svetlom nejakú scénu.

**Ja** — Ale treba to vymedzovať? Podľa mňa nie. Ked' rozmyšľaš, že ideš do nejakého projektu, tak tam ideš ako scénograf.

**Mi** — To závisí od toho, ako sa na seba pozeraš. Môžeš sa na seba dívať ako na svetelného dizajnéra. Čiže môžeš ísť robiť do divadla aj do galérií či pre architektúru. Alebo sa na seba môžeš pozerať ako na scénografa a tiež môžeš robiť pre divadlá, môžeš robiť letné festivaly a zase sa na to pozeraš inak, cez tie tri časti – kostým, svetlo a priestor.

**Myslíte si, že pri inscenácii je dobré alebo dôležité, aby mal všetko pod patronátom jeden človek?**

**Aby bol autorom scény a scénografie ako takej a zároveň aj autorom svetelného dizajnu?**

**Ja** — Ideálny stav je, ak to dokáže obsiahnuť jeden človek. Závisí to však od toho, či máš víziu, ktorú dokážeš naplniť a realizovať vo všetkých zložkách. Niekedy si pri projekte uvedomíš, že si vyžaduje napríklad také kostýmy, na ktoré nemáš.

**On** — Mňa baví, ak sa tvorivé tímy skladajú z viacerých ľudí, ktorí k sebe pridávajú rôzne poznatky, idey, vízie. Jedna hlava a jeden pohľad je vždy menej ako tri pohľady. Navzájom sa v tíme ovplyvňujú a mám pocit, že naozaj veľké projekty sa ani inak nedajú robiť.

**Svetelný dizajn súvisí aj s technologickou náročnosťou. Už to nie je len o manuálnych reflektoroch, ale dizajnér musí vedieť, aký prístroj čo robí a čím dosiahne to, čo zamýšľa. Študent tieto poznatky zrejme nemá šancu získať, keď sa zapodieva svetlom len v hypotetickej či teoretickej rovine. Potrebne sú pravdepodobne aj skúsenosti z rôznych workshopov.**

**Veľký zošit** (DAB Nitra)  
foto Collavino



**Ja** — To sú tie dve zložky scénografie – technická a umelecká. Pri kostýme musíš napríklad poznať základné strihy, v stage dizajne zasa musíš vedieť, aký má byť schod, aby herec nespadol. A tak je to aj so svetlom. V posledných rokoch ide rozvoj techniky rapídne dopredu. Je jasné, že svetlo bolo na javisku vždy istým spôsobom prítomné. Od nejakej fakle až po terajšie inteligentné systémy, ktoré prinášajú nové možnosti z hľadiska pohybu, zmien farieb, automatizácie a pod. V tomto je to náročnejšie, ako to bývalo. Pred dvadsiatimi rokmi si režiséri vedeli svietenie inscenácie spraviť sami, ale teraz už možno niektoré technické možnosti ani nepoznajú. Samozrejme, čest výnimkám. To je teda technická časť. A tá umelecká, tá je všeplatná. Nemusíš vedieť programovať svetelný pult, ked' vieš, čo chceš dosiahnuť. Človeka to predsa nemôže obmedzovať v kreatívnom myšlení. Samozrejme, že ked' to ovládaš, je to plus. Ale tak je to vo všetkom.

**On** — Aj na to sú dobré tímy. Môžem prísť za Janom a povedať mu, aký mám nápad, a spýtať sa ho, či by sa to vôbec svetelne dalo zrealizovať.

**Mi** — Podstatnejšia je umelecká časť, lebo pre tú druhú si vždy vieš nájsť cestu – bud' si dohľadáš informácie, alebo nájdeš niekoho, kto to vie. Umelecká časť je podľa mňa pre všetky zložky rovnaká. Všetci uvažujú nad nejakým príbehom, nad procesom, nad textom, nad významami. V tomto je to rovnaké pre kostyméra a scénografa – v zmysle architekta scény, a aj pre svetelného dizajnéra.

**Prijímajú aj režiséri vašu úvahu o tom, ako by mal vyzerat svetelný dizajn? Čoraz častejšie sa stretávam s tým, že si k svietenu pozývajú ľudí, ktorým dôverujú. Zahraniční režiséri už zasa prichádzajú s človekom, o ktorom vedia, že im to „nasvetí“ tak, ako chcú. Ako to vyzerá na Slovensku?**

**Ja** — Momentálna situácia vyplýva trošku z historickej danosti nášho územia. Kedysi boli v divadle majstri, ktorí svetlo v inscenácii vedeli urobiť a tvorcovia na to boli zvyknutí. Na Západe majú dlhšiu tradíciu prizývať dizajnérov do tvorivého tímu už od začiatku procesu, rovnako ako scénografov a kostymérov. Pomaly tento úzus prichádza aj sem. Zrejme to súvisí aj s praxou a s tým, že svetelní majstri pomaly z divadiel odchádzajú a nemá ich kto nahradí. Režiséri zároveň už možno nedôverujú tomu, že „sa to urobí dobre“ a nechcú si to už ani zjednodušovať. Nastupuje tiež mladá generácia režisérov, ktorí chcú skúšať nové a iné veci a potrebujú nápady riešiť už v prípravnom procese. Začínajú si uvedomovať, že svetlo je dôležité a môže sa ním vo výsledku dosiahnuť veľký rozdiel. Je iné „nejako nasvetiť“ tváre a spraviť svetlo tak, že bude súčasťou scénografie.

**Mi** — Hlavne, ak je svetlo súčasťou scénografie, musí mať aj dramatický jazyk, ktorým môže prehovárať k divákovi.

**On** — A aj práve preto, že sú dnes na trhu dostupné rôzne možnosti rôzneho stupňa komplikovanosti, musí to robiť taký človek, ktorý ich pozná, lebo ani technik možno nievie, čo všetko sa s čím dá spraviť. Môže to byť scénograf – svetelný dizajnér, ktorý sa s tým „hrá“ a má

schopnosti, ktoré nejakým spôsobom rezonujú s videním režiséra. Možno nemá všetky technické znalosti, ale určite má informácie o tom, aké efekty existujú alebo ako sa dajú svetlá skombinovať. A to sa nedá ničím nahradíť, musí to robiť daný človek. Ani režisér nemôže všetko obsiahnuť. Tak ako v prípade scénografie nie je jeho úlohou vedieť, akým spôsobom sa vyrába scéna. Možno ešte ideu by zvládol, ale ako to nakreslí, ako to celé bude fungovať? Na to musí byť odborník.

**Ja** — Režiséri si aj preto privolávajú konkrétnych dizajnérov, lebo už poznajú ich rukopis, tak ako si volajú scénografa, s ktorým robia dlho, poznajú ho po ľudskej stránke, vedia, akým štýlom robí a či im ten štýl vyhovuje. Už to nie je len technické nasvietenie inscenácie, aby bolo jednoducho na scéne herca vidno, ale ide aj o nejaký ciel – ideu. Technický personál v dividlách je však stále veľmi dôležitý. Dizajnér bez nich nespráví nič.

**On** — To sú tí, čo vedia.

**Ja** — Tí, ktorí poznajú budovu, vedia poradiť, ale vedia urobiť aj presný opak.

**On** — Dizajnér vlastne pracuje s ich prostredím, ktoré vedia ovládať iba oni. Ak natrafíš na dobrý technický tím, tak sa dokonca od neho učíš, alebo oni od teba.

**Ako je to s vašimi skúsenosťami v rámci spolupráce s režisérm? Panuje tu autokraticosť režiséra v zmysle jeho predstavy scény alebo vám dávajú úplnú slobodu?**

**Mi** — Ak má režisér túžbu situovať inscenáciu do iného obdobia, ako je text hry, tak je určite dobré, keď ju vysloví skôr.

**Ja** — „Najlepšie“ je, keď režisér predstavu má a tvári sa, že nie, urobte si, čo chcete. A potom vás dva mesiace do niečoho tlačí a nakoniec zistíte, že to od začiatku presne šípi, ale nechá vás si myslieť, že to robíte vy.

**Mi** — Režisérova myšlienka má vždy nejakú hranicu. Môže do scénografie nejako zasiahnuť, ale jeho schopnosť uvažovať o nej sa niekde končí, lebo ju vidí zvonka ako režisér. Nedá sa však ísť proti nemu, lebo sa môže stať, že bude dva mesiace skúšať niečo úplne iné. Takže jeho vízu

treba prijať ako jedno z obmedzení alebo jeden z impulzov, to závisí od toho, ako sa na to človek pozerá. V divadle sa mi však nikdy nestalo, že by režisér povedal, že takto to bude, lebo som režisér. Podčiarkujem slovo v divadle.

**On** — Ja tiež nemám žiadne skúsenosti s autokratickými režisérmi. A aj keď vznikne nejaký konflikt, inscenáciu to neuškodí.

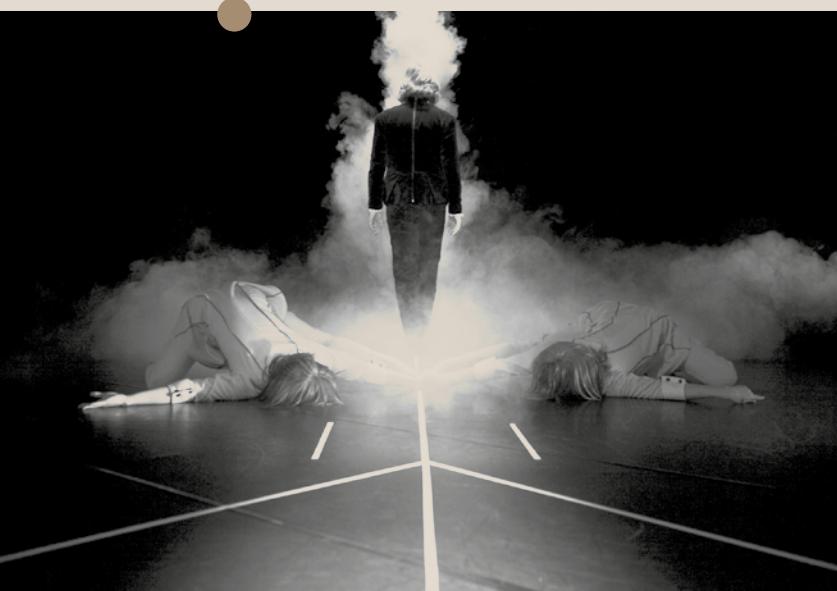
**Aké máte skúsenosti s realizáciou svetelných ideí? Sú už slovenské divadlá pripravené na požiadavky, ktoré sa rodia v hlavách mladých scénografov?**

**Mi** — Divadlá sú pripravené. Opäť je to však technicko-umelecká otázka. Výtvarný návrh by predsa mal pracovať s tým, do akého priestoru sa ide realizovať a aká technika tam je. Mal by sa tomu prispôsobiť a v rámci tých možností zafungovať.

**On** — Aj v našich dividlách je nekonečne veľa možností. Už len s dvoma svetlami toho viete urobiť mnoho. A všetky tieto možnosti pozná práve svetelný dizajnér.

**V rámci systému prevádzky v divadle vidíte mnohokrát svoju scénu až na technickej skúške,**

**Clear (Debris Company)**  
foto K. Križanovičová



**jeden či dva dni, a potom až počas generálkového týždňa. Máte pocit, že je to funkčný systém? Dostali ste v nejakom divadle šancu skúšať už so scénou a v scéne ešte skôr a častejšie?**

**Ja** — Niekedy si to ani režisér nevie predstaviť. Niekedy ani ty. Musíš to vyskúšať. Niektoré veci sa nedajú vypočítať alebo nakresliť na tabuľu, musíš to vidieť. Ak sú v návrhoch nejaké neštandardné veci, vždy sa snažím, aby sa urobila skúška s režisérom už vopred, aby sme si otestovali veci, materiály. Príprava je podľa mňa dôležitá, aby potom nedochádzalo k negatívnym prekvapeniam. Prax, ktorú si pomenovala, zažívame vo veľkých kamenných dividlach. V alternatívnych, menších zoskupeniach, v tanecných produkciach a podobne, tam všade je svetlo obrovskou výhodou. Na pláci môže byť niekedy aj týždeň, čiť s tým ľudmi, skúšať s nimi rôzne alternatívy. To sa podľa mňa nedá uskutočniť v prevádzke veľkých divadiel z pragmatických dôvodov, nemôže predsa blokovať scénu, nemôže zakaždým nanovo rozostavovať svetlá a každý deň si ich inak poprehadzovať.

No a potom je to o skúsenosti. A pri svetle obzvlášť. V tom majú výhodu majstri, divadelníci, technici, všetci, ktorí s tým žijú, pretože majú vďaka tomu skúsenosť. Vedia, že toto konkrétné svetlo odtiaľ bude v tomto bode robiť to a to. Ty si to vieš predstaviť, vieš asi, ako to bude vyzeráť, ale vždy ďa môže niečo prekvapíť. Skúsenosť je podľa mňa v tomto smere úplne nevyhnutná. Musíš si to praxou „nachodiť“, „naskúšať“. Na to sú dobré workshopy. Vyskúšať si veci, myliť sa, robiť chyby a na tom získavať skúsenosti.

Možno sú aj nejaké iné modely, ale u nás je to takto a dá sa to. Ked' všetky zložky budú rítať s tým, že príde svetlo, od ktorého chceme, aby bolo niečím zaujímavé, tak to pôjde. Ak sú technici pripravení, že budeme skúšať niečo nové a možno to bude chvíľku trvať. Ak sa naše požiadavky uvedú dosť skoro, tak sa to dá spraviť úplne v pohode.

**Čo bol pre vás najtvrdší oriešok, ktorý ste si vymysleli ako scénografi, možno aj v súvislosti so svetlom?**  
**A aké bolo potom stretnutie sa s realizáciou vlastnej záľudnosti, ktorú ste si na seba vymysleli?**

**Ja** — Spomínam si na projekt s kontajnerom v rámci Európskeho hlavného mesta kultúry Košice, ktorý sme dvíhali aj s ľud'mi.

**Mi** — To bol tvrdý oriešok, vtedy nám zachránil zadok Pipo Klein, ktorý na kávičke vymyslel, že chalani, však spravte hojdačku – a zrazu to bolo.

**Ja** — Idea bola zdvihnuť kontajner s ľud'mi a bolo jasné, že príde vysokozdvížný vozík a zdvihne to. Zrazu bol problém, lebo nikto to nechcel zdvihnuť aj s ľud'mi, a tak sme museli vymyslieť nás strej, strojček, ktorý išiel na autobatériu. Ale v podstate každá scéna je nejaký prototyp, ak nejdeme na istotu, ako sú dve stoličky a stôl, tak je to vždy niečo, čo vyvíja úplne od nuly. A tam je tých prekvapení veľa.

**On** — V zásade nemáš šancu to skúsiť.

**Ja** — Povieš si, druhýkrát by som to spravil inak,

**Solaris** (ŠDKE)  
foto J. Štovka



ale už nemáš ten druhý pokus, už to stojí.

**Mi** — Alebo druhýkrát by som to už nerobil vôbec.

**Ja** — A to je zase tá skúsenosť, nejaké know-how. My v JaOnMi však máme tú vlastnosť, že ked' je niečo jednoduché, tak si to skomplikujeme.

**On** — Výhoda svetelného dizajnu je aj v tom, že to vieš vždy pozmeniť. Scénografiu už zmeniť nedokážeš. Respektívne, svetlá vieš v zásade ešte riešiť, ale scéna sa väčšinou nezmení a kostýmy už vôbec nie.

**Mi** — Možno to súvisí s tým, že svetlá sa robia len tých posledných pár dní. Neviem prečo, ale mne to vždy vyjde tak, že do Košíc si vymyslím projekciu a potom si ju robím sám. Aj pri inscenácii Solaris som si ju vyrábal sám. A projekcia je peklo.

**A projekciu môžem zaradiť kam? Tiež sa berie v rámci scénografie ako samostatná zložka?**

**Mi** — Je to scénografia a zároveň je to aj práca so svetlom.



výstava Body Danced Body Seen (Slovenský súčasný tanec vo fotografii) počas podujatia SLOV:motion (prezentácie súčasného tanca a divadla v Bruseli)

foto R. Chomo

**Ja** — Môžeš premietať realistický obrázok, ale môžeš s ňou robiť aj vyslovene svetlo, napríklad aj imitovať klasické svetelné kužeľe. Nedá sa to oddeliť.

**Mi** — Môže to byť projekcia v rámci scény. Môže to byť aj meotar, akvárium, čokoľvek.

**Je rozdiel pripravovať scénografiu či svetelný dizajn pre klasickú činohru založenú na teste a pre tanečné divadlo, inak je to zrejme aj v hudobnom divadle. V čom sa cítite najslobodnejšie, najkreatívnejšie?**

**On** — Podľa mňa to je skôr o vstupoch a limitoch, ktoré dostanem. Tie definujú, čo máš a s čím musíš pracovať, nemôžeš ísť za určenú hranicu. Ale ten priestor je väčšinou vždy dosť veľký.

**Mi** — Priestor pre kreativitu sa vytvára skôr v tvorivom tíme, ked' si v pohode s režisérom, so svetelným dizajnérom, scénografiom, s kostymérom. Možnosti zároveň závisia vždy od viacerých aspektov – od rozpočtu po kolegov v tíme.

**Ja** — Zlom možno potom nastane v realizačnej fáze, ked' by už kreativita mala byť uzavretá. A tam sú rozdiely medzi formami. Mám asi radšej proces realizácie v menších, alternatívnych a tanečných tímov. Ale mám dobré

skúsenosti aj z veľkých divadiel. Ked' robíš dekoráciu alebo javiskový dizajn, tak chodíš do dielni, vidíš ten proces vzniku častejšie. Ale na svetlo máš vlastne len ten čas na javisku, s tým ľud'mi, s ktorými si tam v tom momente zavretý.

**Mi** — V malých divadlách si veci realizujem sám. A potom viem aj ja oceniť veľké divadlá a ich dielne. Viem sa do nich vcítiť a hovorím si, ešte že vás tu mám.

**Scénografia existuje len v momente realizácie alebo sa ráta aj ako úvaha, idea? A čo je potom objekt archívacie? Bez inscenácie akoby scénografia nebola. V momente, ked' už sa inscenácia skončila, zostala len dekorácia?**

**Mi** — Scénografia je naozaj len v tom momente, ked' inscenácia žije. Ale určite existuje spôsob, ako ju zaznamenať. Možno prvotná dokumentácia alebo záznam z inscenácie, alebo niečo medzi tým. Mohli by sme sa ešte rozprávať aj o tom, či scénografia musí byť vždy v divadle a či vždy musí byť tým performerom herec, či sa scénografia nemôže performovať aj sama.

**Na rôznych súčasných svetelných šou to tak je, nie? Svetlo tam nesie nejaký význam, vytvára obraz. Je to uzavretý celok, ktorý existuje sám osebe.**

**On** — Áno, ale to je o niečom inom ako o scénografii v rámci spomínaných troch zložiek. Svetelná šou môže byť samostatná, ale väčšinou tiež tvorí vizuál k nejakému eventu a tam už do hry vstupujú ďalšie zložky – samotný priestor, zvuk a samozrejme obsah, respektívne myšlienka.

**Na Vysokú školu múzických umení ste všetci traja prišli z iného ako divadelného prostredia, z architektúry. Ako to ovplyvnilo váš prístup a pohľad na scénografiu? A čo vy a vaše scénografické vzory v tejto súvislosti?**

**Mi** — My sme neprišli, nás za ručičky na scénografiu. Dovedol Jozef Ciller a to, ako sa o scénografii rozprávame a ako o nej uvažujeme, je tým jeho prvým impulzom. Prišiel za nami na workshop a povedal: „Chalani, tá vaša architektúra je scénografická.“ On je vlastne aj odpoved'

na otázku o našich vzoroch. Ked' sme k nemu dva roky chodili, hovoril nám o tom, ako scénografiu vidí, cíti, ako nad ňou premýšľa. A teraz, ked' počúvam chalanov alebo aj ked' sám rozmýšľam, stále tam vidím jeho úvahy.

**Ja** — Vnímam ako veľkú výhodu, že sme vzišli z týchto dvoch prostredí. Pohybujeme sa na hranách dvoch odvetví, takže nám to otvára aj nové možnosti a miesta uplatnenia. Zdá sa mi výborné, že sme si prešli aj architektúrou aj VŠMU, kde sme mali možnosť viesť rozhovory s páni Čorbom, Cillerom i Čaneckým. Pre nás to boli, aspoň teda pre mňa, nové svety. Ale späťne si nevieme zo seba architektúru vymazať.

**Mi** — A prenášame si ju do scénografie hlavne ako remeslo. Ked' sme hovorili, že v práci scénografa je umelecká a remeselná časť, tak práve tým nám scénografia zrazu otvorila nové kategórie vo výtvarnom uvažovaní. A zručnosť, ktorú sme mali, bola jediným spôsobom, ako sme túto novú kategóriu mohli naplniť.

**Ja** — Odzrkadľuje sa to aj na našom spôsobe myslenia o scénografii. Ked' sa o nej rozprávame, tak sa stále opierame o základy a pozadie z architektúry. Odvolávame sa na iné veci.

**Mi** — Používame inú literatúru.

### Aká je podľa vás budúlosť svetelného dizajnu aj v rámci Katedry scénografie na VŠMU?

**Ja** — Svetelný dizajn je u nás v podstate nový odbor. Pre svetlo, tak ako pre scénografiu, je divadlo tým najlepším miestom, kde sa dá využiť, ale uplatnenie je oveľa širšie: architektúra, verejný priestor, fotka, film. Svetlo zvlášť, lebo je všade. Retail, obchody, interiéry a všade sa s ním dá vytvoriť divadelná atmosféra. Divadelné uvažovanie a myslenie sa dá aplikovať rôzne. To je podľa mňa veľmi zaujímavé aj pre nových študentov, ale aj pre vyštudovaných scénografov. Môže to otvoriť ďalšie obzory a tým sa svet okolo nás môže aj týmto spôsobom skvalitňovať. Divadlo nemusí byť len na javisku, ale aj verejný priestory a interiéry sa dajú takto vylepšiť.

**On** — Svetlo je materiál budúcnosti. Napríklad, pokial' v dome nepotrebujem bývať, tak ho viem s dnešnými

projekciami postaviť úplne do detailu. Môžem vybudovať stenu, ktorá je naozaj stenou na scéne alebo v priestore, a pritom nemusím mať iný materiál. Urobíš svetelný stĺp a je to stĺp. A kedže je to materiál budúcnosti, umelci s ním budú musieť pracovať. Technológia je taká vyspelá, že už tu máme dokonca aj hologramy.

**Ja** — Možno je to dané práve tým, že až osemdesiat percent všetkého vnímame očami, svetlom.

**Mi** — A potom je tu ešte augmentovaná realita a scénograf, ktorý sa môže zapojiť do obohatenej reality tak, že už naozaj nebude potrebovať ani herca, ani režiséra, pretože jeho nápady budú cez telefón alebo cez okuliare kolorovať tento svet. ♦

### Michal Lošonský, Ondrej Zachar a Ján Ptačín

(JaOnMi CreatureS)

Absolventi architektúry Vysokej školy výtvarného umenia aj scénografie na Vysokej škole múzických umení a technických škôl architektúry na FA STU v Bratislave a FA VUT v Brne.

Absolvovali viaceré zahraničné stáže (napríklad Fachhochschule Trier v Nemecku, Florence Design Academy a Politecnico di Milano v Taliansku, instituut Lichtontwerpen v Holandsku).

Pracovali v architektonických kanceláriach, sklárskych ateliéroch či vo firmách z oblasti rozvoja ľudských zdrojov. Už počas štúdií sa im podarilo zúčastniť sa na zaujímavých súťažiach a niektoré z nich dokonca aj vyhrať, ako napríklad súťaž pre Camera Obscura na novú galériu na Šafárikovom námestí v Bratislave alebo víťazný návrh komplexného urbanisticko-architektonického oživenia štruktúry mesta Martin pri jeho kandidatúre na Hlavné mesto Európskej kultúry 2013. Spolupracovali aj pri realizácii projektov v rámci podujatia Košice, Európske hlavné mesto kultúry 2013. Ich spoločné i individuálne kreácie možno vidieť v rôznych divadlech na Slovensku (DJZ Prešov, SND Bratislava, Divadlo Aréna, DAB Nitra, SKD Martin, ŠDKE, Debris Company a ī.). Ateliér JaOnMi CreatureS okrem trojice zakladateľov dnes združuje aj ďalších umelcov. Pod touto značkou zároveň vznikajú aj samostatné projekty jednotlivých členov ateliéru.

**Miroslav Zwiefelhofer**  
divadelný kritik

## Oklamat' matku a lekárku je najťažšie

Výrazné ženské postavy, komplikované charaktery, ktoré neumožňujú zaujať voci nim jednoznačný postoj, dôraz na prácu s hercom, zraniteľná a krehká hrdinovia a nad tým všetkým sa zväčša vznáša duch samotného Antona Pavloviča. To sú najcharakteristickejšie črty tvorby režiséra Mariána Amslera. Nezáleží pritom, či práve inscenuje Čechova a variácie na jeho tvorbu, dramatizáciu svetovej klasiky, alebo slovenskú klasiku, súčasnú ruskú či európsku drámu. V tejto linii pokračuje Amsler aj vo svojej najnovšej inscenácii *Ľudia, miesta a veci*, ktorú uviedlo nitrianske Divadlo Andreja Bagara.

Text Duncana Macmillana *Ľudia, miesta a veci* je príbehom mladej herečky Lucie, ktorá vystupuje pod menom Emma. Zachytáva jej premenu počas dvoch liečebných pobytov v odvykacom zariadení, pričom proces liečby zo závislosti je samozrejme aj procesom spoznávania, vyrovnávania sa so sebou a akceptácie vlastného ja. Autorovi sa podarilo vyhnúť tendencii, na ktorú sám upozorňuje. „Naša kultúra inklinuje skôr k idealizovanému pohlľadu na závislosť alebo naopak k jej stigmatizovaniu, vytvára bud' moralistické rozprávky, tragickej spovede obetí, alebo skázava do paródie“.

Macmillan nestavia drogy a závislosť od nich do takej výraznej úlohy ako napríklad film *Trainspotting* (1996, r. Danny Boyle) či humoristi Richard Marin a Tommy Chong v ich stand-up výstupoch a sérii filmov o duu Cheech & Chong. Spôsobené je to tým, že text primárne zobrazuje postavy už v období abstinencie.

Zrážka reality vnímanej trievymi očami s tou, ktorú vidí mozog pod vplyvom návykových látok, je jedným z motívov, ktorý sa podarilo zachytiť Mariánovi Amslerovi. V inscenácii vidíme dva svety. V prvom je každý okamih intenzívny, zážitky sú

Duncan Macmillan  
*ĽUDIA, MIESTA A VECI*

výrazné a jasné. To je svet, ktorý vidíme v úvode oboch častí inscenácie, ked' Emma (Barbora Andrešičová) účinkuje v Čajke a neskôr v bližšie neurčenej inscenácii. Patria sem aj výstupy situované do zadnej časti javiska. Tá je od zvyšku hracieho priestoru oddelená sklenenou stenou. Podlažia, zadná stena a bočné steny sú vyplnené bielymi kachličkami. Odohráva sa tu drogový „rauš“ Paula (Martin Nahálka) či Emmi detox. Ten patrí k najvýraznejším momentom inscenácie. Scénograf Juraj Kuchárek pracuje s princípom, ked' na scéne vidíme Emmiu iba v troch mierkach. Vo zväčšenej, tou je celý spomínaný zadný hraci priestor. V širokom a vysokom priestore sa jedinec stráca, je v ňom zanedbateľným prvkom, môže tu cítiť jedine samotu a opustenosť. Druhý rozmer predstavuje izbu v mierke zhruba jedna k jednej. Ide o pohyblivý kváder, ktorý diváka pripravuje na surreálne obrazy, keďže napríklad stolička je v ňom umiestnená na bočnej stene. Kváder sa neskôr zasunie do zadnej časti a ocítne sa v jednom priestore aj so zmenšenou verziou izby. Tá je zas miestom klaustrofobickej stiesnenosti a strachu. Autorka pohybovej



spolupráce Stanislava Vlčeková spolu s Amslerom tieto tri dimenzie naplnili niekol'kimi verziami Emmy. Andrešičová s komparzistkami vytvárajú obraz úplného rozbitia osobnosti počas očisty tela od toxickejch látok. Výborne sa tu podarilo zachytiť proces, ked' sú telesná schránka aj duša/mysel človeka rozobrané na najmenšie atómy, aby sa mohli následne pomaly začať skladáť naspať, ako sa aj v texte neskôr spomína.

Text aj inscenácia *Ludia, miesta a veci* je však oveľa viac o svete vnímanom čistým mozgom. V nôm je všetko menej intenzívne, vyhranené a jasné. Život nie je sledom koncentrovaných momentov, ale jeho väčšiu časť tvorí vata (čechovovskej) nudy a stereotypu. *Ludia, miesta a veci* strácajú svoju jedinečnosť. Tu Amsler nekomponuje veľké obrazy. V dobrom zmysle slova ustupuje do pozadia. Je skôr oporou a jemne vedie herca, ktorého nechá vyniknúť. Podobne pri teste nepotrebuje zdôrazňovať dvojzmyselnosť niektorých replík. Necháva ich v pozadí, aby vynikla

ich sila. Príkladom môže byť životný príbeh, ktorý rozpráva T. Peter Oszlík túto postavu kreuje tak, že ešte aj medzi outsidermi je outsiderom. Je v podstate ľudskou troskou s množstvom tikov a neuróz. Aj tie spôsobujú, že ho diváci vnímajú primárne cez komickú optiku. Je logické, že ked' zakončí svoju osobnú spoved' tým, že fetoval už v matkinom bruchu, vyvolá to smiech v hľadisku aj u postáv na javisku. Hrôza osudov detí, ktoré si svoju prvú dávku nikdy nemuseli kupovať, pretože ju dostali priamo cez pupočnú šnúru, zostáva kdeś ticho v ústrani, no je o to silnejšia. Podobne vyznieva aj rozlúčkový večierok Emmy. Usmiate tváre, všade radosť a pohoda, do toho pieseň Janis Joplinovej a príhovor Lekárky (Eva Pavlíková) o tom, že odchádza výnimočná pacientka. Človeku by sa chcelo Amslera až obviníť z gýcha. Lenže presne to isté diváci videli už v závere prvej časti. Tá istá pieseň, tie isté úsmevy, ten istý príhovor, len sa namiesto Emmy lúčil Mark (Roman Poláčik).

*Ludia, miesta a veci* totiž nie sú príbehom

**LUDIA, MIESTA A VECI**  
— študentky Súkromného konzervatória v Nitre  
foto L. Kotlár

o výnimočnom osude výnimočných ľudí. Naopak, jedno z najhorších zistení Emmy je to, že celá jej predstava o tom, že jej závislosť je iná, že ju k nej viedli špecifické dôvody a nemožno ju porovnať s ostatnými na liečení, je len ilúziou. Hovorí presne to isté, čo v liečebni počuli a budú počuť ešte tisíckrát. Aj tento motív necháva Amsler väčšinu inscenácie ticho v pozadí a nezdôrazňuje ho. Robí tak až v závere a o to silnejšie. Z Emmínych úst počujeme záverečný monológ Sone z *Uja Váňu*. Andrešičová ho interpretuje výborne. Len cez intonáciu a mimiku doň vkladá ľažobu všetkého,

čím si Emma musela prejsť, ale zároveň aj kúsok skepsy a skôr silné „treba žiť“. Dojímavý koniec sa však nekoná. Za Emmou zrazu z tmy vystúpi niekoľko ďalších žien. Všetky čakajú, aby mohli prednieť ten istý monológ a získať postavu Sone.

Už Macmillanov text je koncipovaný tak, že jeho inscenovanie bude vždy do veľkej miery závislé od stvárnenia Emmy. Amslerova režia to len zvýrazňuje. Barboře Andrešičovej toho na plecia naložili dosť. Obzvlášť, ak si uvedomíme, že išlo o jej prvé obsadenie do hlavnej postavy. Podobná miera pozornosti na herečku síce



bola sústredená v inscenácii divadla DPM Boh je DJ v režii Šimona Ferstla (2016), v mnohých ohľadoch však išlo o diametrálnie odlišnú situáciu než v tomto prípade (intímnejší priestor, počet hereckých kolegov, odlišné fungovanie kolektívú v podmienkach nezávislého a repertoárového súboru). Mladej herečke sa s týmto faktom podarilo vyrovnať. Postupne ako jej postava otvára svoje vnútro, sama ho spoznáva a prestáva klamať seba aj okolie, graduje aj Andrešičovej výkon. Darí sa jej diváku pripútať k osudu postavy. Je to vlastne permanentná hra na to, aby divák hrdinke držal palce v jej boji, zdanivo súcitil s jej traumami a nakoniec sa dozvedel, že opäť klamala. Následne celý tento proces pokračuje od začiatku s rovnakým koncom. Aj preto funguje spomínany záverečný monológ. Po všetkých jej klamstvách totiž máme konečne pocit, že jej postava odhalila svoje vnútro. Lenže človeku

so závislosťou nikdy nemožno úplne veriť. Veľmi dobre funguje zároveň Andrešičovej javisková interakcia s Eviou Pavlíkovou v dvojúlohe Lekárky a Matky (popri tom predstavuje aj vedúcu terapeutickej skupiny). Ich vzťah je v podstate permanentným tancom. V postave Lekárky herečka umne balansuje medzi starostlivosťou, opatrovateľskou dôslednosťou a zároveň nadhľadom. V Matke, ktorá sa objaví len v jednom výstupe, Pavlíková dáva postave spočiatku odtažitý chlad. Nechýba pritom ani štipka komiky, v momente, keď očakáva dcérine výčítky. Postupne prechádza k materinskej láske, no tá priniesla viac bolesti než radosti, preto končí v mierne direktívnej až drsnej polohe, keď necháva dcéru v izbe so všetkými narkotikami. Cítiť však, že táto drsnosť má za cieľ vyhnúť sa vlastnému sklamaniu a zároveň dcére v podstate pomôcť. Oklamat matku a lekára/ku je totiž najťažšie.



”  
Postupne ako jej postava otvára svoje vnútro, sama ho spoznáva a prestáva klamať seba aj okolie, graduje aj Andrešičovej výkon.  
“

**LUDIA, MIESTA A VECI**  
— B. Andrešičová,  
M. Nahálka, E. Pavlíková,  
P. Oszlík  
foto L. Kotlár



**LUDIA, MIESTA A VECI**  
— B. Andrešičová  
foto L. Kotlár

V posledných rokoch nastal v našom divadle výrazný nárast inscenácií, ktorých ambíciou je reflektovať celospoločenské javy. Expanzia extrémnej pravice, dezinformačná kampaň, migračná kríza a s ňou spojené xenofóbne prejavy, obavy o vývoj krajiny v kontexte situácie v susednom Poľsku, Maďarsku, na Ukrajine, a o chvíľu možno aj v Českej republike. Všetko sa začalo v posledných rokoch objavovať na našich javiskách v miere, na akú sme neboli vždy zvyknutí. Zrazu je zaujímavé sledovať inscenáciu, ktorá sa týmto tématom vyhýba – pritom ešte pred pár rokmi to bolo presne naopak.

Nitrianska inscenácia prináša príbeh, ktorého sila je v ponore do intimity ľudského osudu. ☮

Duncan Macmillan: **Ludia, miesta a veci**  
dramaturgia M. Špálová režia M. Amsler scéna J. Kuchárek  
kostýmy M. Kotúček hudba I. Acher pohybová spolupráca  
S. Vlčeková účinkujú B. Andrešičová, E. Pavlíková,  
B. Matuščin, R. Poláčik, M. Nahálka, L. Barilíková,  
P. Oszlík, A. Sabová, M. Šalacha, A. Rakovská a ďalší  
premiéra 19. január 2018, Veľká sála  
Divadla Andreja Bagara v Nitre

**MAREK GODOVIČ**  
divadelný kritik

# Chcenie by bolo, ale prírodná katastrofa neprichádza

Overovanie pravdivosti citov patrí ku vzťahu v každom jeho období. Skúšame sa navzájom, aby sme sa viac poznali, ale toto poznanie nevieme pochopiť, nedokážeme ho prijať, tak skúšku opakujeme až do chvíle, kým výsledok bude konvenovať našim predstavám. Už málokedy však vieme odhadnúť následky, ktoré svojím konaním spôsobíme. Prejdeme poučení, ale s narušenou dôverou k sebe i ku svojím blízkym. V prípade hry Érica-Emmanuela Schmitta *Tektonika citov*, ktorej inscenáciu uviedlo Mestské divadlo Pavla Országha Hviezdoslava, sa postavy zamotávajú do vlastných pascí, ktoré sa môžu prehlibiť do trvalých trhlín, a ich vzťah už ďalší náraz nemusí prežiť.



MDPOH vo svojom repertoári pravidelne uvádza tituly súčasnej svetovej dramatiky, ktoré sa na slovenských javiskách ešte neobjavili. V posledných sezónach sa tak na javisko divadla dostala *Pravda* francúzskeho dramatika Floriana Zellera či *Veronikina izba* Iru Levina. Oba texty pritom v komornom spracovaní odkrývali partnerské či rodinné tajomstvá. Hra *Tektonika citov* jedného z najúspešnejších súčasných francúzskych dramatikov Érica-Emmanuela Schmitta sa zase pohráva s myšlienkovou a emočnou nestálosťou, ktorá v partneroch môže nahľodať dôveru a dokonca vzťah úplne rozložiť. Ako autor uvádza, hra je poctou Denisovi Diderotovi, pretože práve časť jeho

Éric-Emmanuel Schmitt  
**TEKTONIKA CITOV**



románu *Jakub Fatalista* ho inšpirovala na napísanie tohto textu. Schmitt je tiež známy ako pokračovateľ mussetovskej komédie mravov, jedného z výrazných inšpiračných zdrojov vo francúzskej dramatike. Celá zápletka hry je postavená na rationalizácii citov, na otázkach a úvahách, či je možné predvídať vývoj vzťahu a do akej miery sa dá zakonzervovať do stavu, v ktorom sa nám zdá ideálny. Je možné mozgom postihnúť vývoj citov? Dokáže človek svoje city ovplyvňovať rozumom, alebo sa ich priebeh dá prirovnáť k neuchopiteľnému prírodnému živlu?

Úspešná a finančne zaistená tridsiatnička Diana pôsobí ako sebavedomá poslankyňa parlamentu a zároveň aktivistka za práva žien. V súkromí však zažíva otrasy a neustále prežíva pocit nestálosti svojich citov k partnerovi Richardovi, ako aj jeho citov k nej. Na radu matky sa mu so svojimi pochybnosťami zverí. Richard na jej prekvapenie pocítuje to isté a navrhne jej preto rozchod. Diana sa mu za to rozhodne pomstíť a ked' na ulici náhodne stretnie dvojicu prostitútok z Rumunska, vtiahne ich do svojho plánu. Mladšiu zo žien Elinu podstrčí ako návnadu nič netušiacemu Richardovi, ktorý sa do nej beznádejne zamiluje.

Hra je príležitosťou pre dvojicu hercov, ktorí dokážu medzi sebou rozohrať mužsko-ženský súboj, v ktorom sa úlohy skúšajúceho a skúšaného neustále menia. Schmitt drámu graduje do absurdných polôh, v ktorých už nejde len o samotnú skúšku, ale o získanie moci nad tým

**TEKTONIKA CITOV**  
— P. Vajdová, M. Král  
foto P. Chvostek



druhým a jeho destrukciu. City prirováva k pohybu tektonických dosiek, ktoré na seba pravidelne narážajú a tým spôsobujú otrasy. K tejto ibsenovskej téze, že prírodné javy odzrkadľujú stav duše, sa postavy dopracujú po sérii súbojov, ale významovo či vizuálne sa s ňou, žial, ďalej nepracuje.

Režisér Michal Spišák inscenoval v roku 2014 už Schmittovu hru *Voľnomyslienkar* v Štátom divadle v Košiciach. V MDPOH ešte výraznejšie naznačil, že vie s citom vytýciť priestor, ktorý konverzačná komédia ponúka. Stavil však príliš na samotný text, ktorý je problematický už sám osebe. Je napísaný s veľkými motivačnými otáznikmi – zdá sa, že pohyb tektonických dosiek nenarúša len samotné emócie, ale aj logiku textu. Autor presne umiestnené pointy dokresľuje nepravdepodobnými motiváciami, ktoré ešte viac odhalujú celkovú blázivost skúšky, ktorá sa mení na partnerskú štvanicu. Schmitt v istom momente rezignoval na logickosť či uveriteľnosť situácie, čo sa prejaví už v scéne prvého stretnutia Diany s Elinou, ktorej sa neprirodzene rýchlo a jednoducho zveruje so svojím zámerom. Spišák necháva text (v preklade Eleny Flaškovej) plynúť bez akejkoľvek výraznejšej režijnej interpretácie (čo spôsobuje istú predvídateľnosť a rozvláčnosť) a necháva vyniknúť najmä hercov.

Najväčšiu hereckú príležitosť text ponúka predovšetkým Petre Vajdovej. V úlohe nevypočítateľnej Diany herečka presvedčivo prechádza medzi rôznymi emočnými polohami: od nerozhodnosti, manipulatívnosti až po citový rozklad. Autor jej prirodzene dáva veľký priestor, väčší ako Richardovi. V bratislavskej inscenácii sa tento part ešte zväčší. Vajdová už od začiatku diktuje dramatický rytmus celej inscenácie, vie na seba strhnúť pozornosť, ked' vmanipuluje do svojej hry nielen partnera, ale aj ďalšie obe. Kontrovať jej môže jedine jej matka (Božidara Turzonovová). V druhej časti, v situáciách, ktoré Diana nemá pod kontrolou, dokáže

v momente gesticky i mimicky prenieť dôraz tam, kde to potrebuje. Strieda pocity a nálady v intencii samotnej hry, a tak ako jediná z postáv v inscenácii dosiahne úplný dramatický obrat.

Milo Kráľ ako Richard pôsobí dojmom zaspatého starého mládenca, ktorý si skôr kráti chvíľu bezmedzným adorovaním svojej partnerky ako dramatickým dobývaním. Stavia sa do polohy svedka, ktorý len pramalo zmôže proti eruptívnym zmenám nálad svojej partnerky. Lavíruje zo strany na stranu. A viac než vyriešenie partnerskej krízy a zaujatie rovnocennejšej úlohy ho zamestnáva hamletovská dilema, kým vlastne je, ako keby sa mal jednoznačne vyslovíť. Tým prenecháva širší priestor Petre Vajdovej, ktorá situáciu výraznými emóciami zdramatizuje.

Božidara Turzonovová hrá postavu starostlivej



## TEKTONIKA CITOV

— J. Valocká, P. Vajdová,  
D. Žiaranová, M. Kráľ  
foto P. Chvostek

Madame Pommeray s vtipom a zveličením. Často situáciu odľahčí, jej glosy dodávajú akcie patričný nadhľad a iróniu. Prevzdušný dramaticky dusné scény a rafinované zvláda úlohu jemnej matky-manipulátorky a zároveň dobrosrdečnej potenciálnej svokry, ktorá platonicky preukazuje naklonnosť partnerovi svojej dcéry.

Dominika Žiaranová ako mladá rumunská prostitútka Elina vzhľadom na malý priestor, ktorý jej hra i inscenácia ponúkajú, poňala svoju postavu prirodzene, bez prílišného nadsadenia a prehrávania. Jana Valocká v úlohe staršej prostitútky typovo korešponduje s postavou, ktorú hrá. Jej Rodica je zo začiatku vulgárne cynická, neskôr sa dostáva do polohy ochranárskej zásadovej matky a tú vygraduje až po razantnú manipulátorku.

TEKTONIKA CITOV  
— P. Vajdová, M. Kráľ  
foto P. Chvostek



Inscenácia „*Tektonika citov*“ v réžii Michala Spišáka otvára tému možností spoznania partnera, jeho emócií i vlastných pocitov a ich vzájomného ovplyvňovania sa.

Scénografiu Pavla Andraška tvoria dva mohutné panely s výraznou fotopapetou s eruptívne sa vzpínajúcim motívom, ktoré sa počas predstavenia točia, pohybujú, vytvárajú stále podobne sterílné prostredie, ktoré opakovane navodzuje podobné priestorové možnosti s podobnými atmosférami. Posuny a zmeny pozície panelov dej situujú od prostredia Dianinej obývačky cez podkrovny byt, v ktorom bývajú Elina a Rodica, až po priečelie Richardovho domu. Samotný princíp dlhých prestavieb scény, v ktorých sa panely pohybujú a ilustrujú pohyb tektonických dosiek, ktoré do seba zapadajú alebo o seba narážajú, má v inscenácii len veľmi obmedzené využitie a v konečnom dôsledku skôr iba určuje smer odchodov a príchodov hercov na scénu. Podobne je to aj s kostýmami (Ján Kocman), ktoré sa v istom dlhšom časovom období takmer nemenia, čo vyvoláva dojem, že postavy majú na sebe stále ten istý odev. K výraznejšej zmene príde až v obraze pohrebu Dianinej matky. Hudba Roberta Mankoveckého znie hlavne pri prestavbách

scény, výrazne pôsobí pri dramatických zmenách.

Inscenácia *Tektonika citov* v réžii Michala Spišáka otvára tému možností spoznania partnera, jeho emócií i vlastných pocitov a ich vzájomného ovplyvňovania sa. Načrtáva zároveň otázky, ktoré sa môžu vyskytnúť v partnerských vzťahoch, ale dovnútra problémov sa nepúšťa. Chýba celková nadstavba. Otrasy a chvenie môže divák cítiť len na povrchu a k zemetraseniu a tak aj odkrytiu fungovania vzťahov teda nemôže dôjsť. Láva zostala v kráteri sopky. Počuť len dunenie. ♫

Eric-Emmanuel Schmitt: **Tektonika citov**

preklad E. Flašková réžia M. Spišák scéna

P. Andraško kostýmy J. Kocman hudba

R. Mankovecký účinkujú P. Vajdová, B. Turzonovová,

M. Kráľ, D. Žiaranová, J. Valocká

premiéra 12. január 2018, Mestské divadlo

Pavla Országha Hviezdoslava, Bratislava

**Géza Hisznyan**  
divadelný publicista

# Nepochopiteľný Idiot vo vlaku

Hlavným vchodom vchádzame do sály Jókaiho divadla v Komárne. Sedadlá sú pokryté bielymi ochrannými poťahmi, v strede hľadiska je uložená široká čierna šíkmá plocha, po jej stranach dva dlhšie stoly. Uvádzacíky usmernia divákov na javisko – tvorcovia otočili obvyklé divadelné uloženie javiska a hľadiska. Zvedavý divák okamžite začne intenzívne rozmýšľať nad možným významom toho gesta.



Hubovo naštudovanie Dostojevského *Idiota* sa začína dialógom Jepančína a Tockého na proscénii. Následne sa rozsvietia reflektory na konci „šíkminej“, ozve sa zvuk lokomotívy, objaví sa dym – v ďalšom priebehu predstavenia sa ukáže, že to bude ústredný motív inscenácie. Divák dostáva novú hádanku – mal by vylúštiť význam(y) „vlakového motív“ Cesta Myškina domov a jeho stretnutie s Rogožinom vo vlaku sú dôležitým motívom, no vlak sa už ďalej v predlohe neobjavuje, preto je ľahké nájsť vysvetlenie pre toto režijné riešenie. V programovom bulletine súčasťou nájdeme úvahy režiséra o tom, že „vlak je na jednej strane dynamizujúcim činiteľom, na druhej strane vyjadruje bezmocnosť tých, ktorí ním cestujú“, no priznám sa, že napriek tomuto pomocnému vysvetleniu som nedokázal pochopiť jeho zámer. Rovnaký efekt po desiatom použití už nič nedynamizuje, jednoducho len diváka nudí až otrávi. A ako by mohol divák takýto vonkajškový efekt interpretovať ako „vyjadrenie bezmocnosti“ protagonistov,



Fiodor Michajlovič Dostojevskij  
**IDIOT**

zostáva pre mňa skutočnou záhadou.

Výrazná povedal by som určujúca scénografia a silný opakujúci sa javiskový efekt smerujú inscenáciu k expresívnemu štýlu. Tomu zodpovedajú aj niektoré ďalšie scénické prvky a herecké prejavy. Myškin (Viktor Szabó) pri rozprávaní svojho príbehu vo vlaku bezdôvodne vybehné po šíkmej ploche k otočnej stoličke, na ktorej ilustratívne predvádzá svoju chorobu a následnú liečbu, Lebedevove (István Orosz)



**IDIOT**  
— V. Szabó  
foto G. Kiss

„Absentuje jemnejšia štrukturalizácia postáv, vykreslenie zložitosti ľudských pováh, komplikovanosti ľudských príbehov, ktoré v konečnom dôsledku určujú ich konanie a naplnia ich osudy.“

**IDIOT**  
— T. Tóth, K. Tóth  
foto G. Kiss



reakcie vo vlaku sú natoľko skreslené, že miestami pôsobia ako paródia, Rogožin (Tibor Tóth) plieska bičom, správa sa ako agresívny, panovačný človek, Nastasia Filipovna (Katalin Holocsy) vo svojom prvom výstupe prichádza po šíkmej ploche so strhujúcim elánon a najmä s krikom. Po týchto expresívnych, extrovertných hereckých prejavoch v prípade hlavných protagonistov ani v ďalšom priebehu inscenácie nedochádza k výraznejším zmenám. Absentuje jemnejšia štrukturalizácia postáv, vykreslenie zložitosti ľudských pováh, komplikovanosti

ľudských príbehov, ktoré v konečnom dôsledku určujú ich konanie a naplnia ich osudy.

Podľa režijno-dramaturgickej koncepcie Martina Hubu sa ústrednou postavou tejto inscenácie stáva Nastasia Filipovna. Režisér ju stavia do centra javiskového diania. Kým sa však za strhujúcim elánon a krikom, s akým prichádza na scénu, neukáže aj jemnosť jej zranenej duše, je aj tragika jej osudu menej zdrvujúca. U Rogožina to platí viacnásobne. V románe sú obaja (Nastasia Filipovna aj Rogožin) jemne vykreslené, psychologicky zložité postavy, ľudia, ktorí by si

zaslúžili lepší osud. No duševné traumy, ktoré si vytrpeli, a zasahovanie okolia do ich života z nich robia tragickej hrdinov. Ked' však agresívny hulvát zo žiarlivosti zavraždí svoju milenkú, ktorá ho neustále provokuje, je to takmer logický následok jej vyzývavého správania sa. Stráca sa tak aj hlbka tragiky jej osudu a z neho sa stáva obyčajný vrah, čo znemožňuje akýkoľvek súcit s ním. Myškin je v tejto

**IDIOT**

— K. Holocsy, A. Mokos  
foto G. Kiss



interpretácii akýmsi rezonérom, skôr katalyzátorom ako aktívnym účastníkom diania. Herci ako keby hrali podľa presných režisérskych „nôt“, ich výkony sa preto ľahko hodnotia, sú predurčené režijnou konceptiou. Pri uvedenej interpretácii postavy Nastasie Filipovny sa prakticky stráca význam vplyvu Tockého, ktorý ju ako mladé dievča zneužíval, vytráca sa vývoj jej osudu v súvislosti s ním. Tomu zodpovedá citel'ná neistota až bezradnosť Attilu Mokosa, ktorý v ostatných inscenáciach takmer vždy naplno dokazuje svoje mimoriadne herecké kvality. Menším postavám sa pravdepodobne dostalo menej režisérskej pozornosti, respektíve nemali takú pevnú „režisérsku notáciu“, tak sme mohli vidieť niekoľko jemne prepracovaných hereckých miniatúr, ktoré súce nie celkom ladili so základným štýlom inscenácie, ako herecké etudy však poskytovali niekedy veľmi zaujímavú charakterológiu danej postavy a príjemný divácky zážitok. Predovšetkým Éve Bandor (Lizaveta Prokofjevna Jepančina) a Krisztiánne Holocsy (Ivolginova matka) sa podarilo vytvoriť komplexné postavy a aj v krátkych výstupoch zobraziť ľudské životné osudy. Môžeme k nim priradiť aj hostujúceho László Horányho, ktorý našiel aj štýlovo akúsi strednú cestu – zdržal sa expresívnych výrazových prostriedkov a vonkajškových efektov a zároveň postavu generála Jepančina zobrazil bez príliš jemnej drobnokresby. Za silné herecké momenty sme mohli vďačiť tiež niekoľkým ďalším účinkujúcim: József Ropog – generál Ivolgin, Ottó Culka – Ferdyščenko, Márton Béhr – Radomskij.

Výrazne problematickým komponentom inscenácie je práca s textom. Nemyslím tým prípadné problémy dramatizácie (programový bulletin neuvádza meno jej autora), ktoré určite nie sú také veľké, aby spochybnilo použiteľnosť tejto verzie. Inscenátori však zjavne použili škrty v deji, ktorými vytvorili dve nesúrodé, z hľadiska dramatického textu štýlovo nezlučiteľné časti: prvú opisnú, v ktorej sa rozpráva o každej drobnosti,

„U nás aj v zahraničí toľko obdivovaná „funkčná scénografia“ Jozefa Cillera je v tomto prípade ďalším z dôvodov problematicnosti inscenácie.“

**IDIOT**  
— V. Szabó, T. Tóth  
foto G. Kiss

a druhú, miestami až apokryfne rozdrobenú, vyžadujúcu od diváka aktívne domýšľanie udalostí, v ktorých pochopení často nepomáha ani scénické dianie. Obávam sa, že pre divákov, najmä tých, ktorí nepoznajú pôvodný príbeh, boli niektoré udalosti na javisku až nepochopiteľné.

U nás aj v zahraničí toľko obdivovaná „funkčná scénografia“ Jozefa Cillera je v tomto prípade ďalším z dôvodov problematicnosti inscenácie. Ľahko vysvetliteľné otočenie javiska a hľadiska ako veľmi silný znak bez dostatočného odôvodnenia pôsobí rušivo a odpútava pozornosť. Reflektory na vrchole scény sú hlavným vizuálnym zdrojom „vlakového efektu“, ktorý je ústredným motívom, a vzhľadom na jeho silu pri nečitateľnom význame je i hlavným rušivým prvkom.

Martin Huba patrí v Komárne ku kmeňovým režisérom, pričom svojimi doterajšími prácam v Jókaiho divadle v posledných rokoch výrazne ovplyvnil poetiku súboru a vytvoril tu inscenácie



s veľmi pozitívnym diváckym ohlasom. Zážitok z tejto zjednodušenej interpretácie však zostáva tiež zjednodušený. Účinok režisérovho návratu k Dostojevskému na komárňanskej scéne sa ani zdáľka nepribližuje ku katarznému zážitku z jeho tunajšej inscenácie Bratov Karamazovcov. Možno režisérka práca Martina Hubu v Jókaiho divadle by stala za samostatné nahliadnutie do minulosti. ♦

Fiodor Michajlovič Dostojevskij: **Idiot**  
dramaturgia E. Varga režia M. Huba scéna J. Ciller  
kostýmy P. Čanecký choreografia J. Letenay  
účinkujú V. Szabó, K. Holocsy, T. Tóth, A. Mokos,  
L. Horányi, É. Bandor, M. Andrusko, Á. Jókai,  
K. Tóth, J. Ropog, K. Holocsy, D. Drága, Š. Olasz,  
O. Culka, M. Béhr, E. Balaskó, T. Bernáth, Š. Németh,  
B. Majorfalvi, L. Nagy, A. Forgács, M. Takács  
premiéra 8. decembra 2017, Jókaiho divadlo v Komárne

**Lubica Krénová**  
teatrologička

## Žiadny spasiteľ neprišiel

Najprekvapivejším príspevkom 22. ročníka Pražského divadelného festivalu nemeckého jazyka bola znova česká inscenácia. *Strach jist duši* v režii Jana Friča na báze filmovej predlohy Rainera Wernerho Fassbindera uviedlo ako českú premiéru Národné divadlo Brno v Divadle Reduta. Inscenácia nielenže získala Cenu Josefa Balvína 2017 za realizáciu nemeckojazyčného textu v českej produkcií, ale navyše korešpondovala s tematickým leitmotívom festivalu, ktorý popri mohutnejúcej tendencii radikalizácie pravice vo svete opäť upriamil pozornosť na človeka v imigrantskej životnej situácii.

### Nazi a (bulharská) Stasi

Razantne štylizované Fričovo inscenačné uchopenie romantickej komédie vracia diváka do deväťdesiatych rokov minulého storočia, keď do českého a slovenského divadla mierne oneskorene, ale o to výbušnejšie, vtrhla postmoderna. Inscenácia *Strach jist duši* čerpá z postmodernistickej estetiky mnohovýznamovostí, schválnosť, vulgárnosť, cynizmus, zvrátenú sexualitu a rozšafné pohrávanie sa s ikonami dobovej popkultúry. V obscénnej scénografii a eroticky lascívnych kostýmoch podľa návrhov Jana Štěpánka doslova hýria posolstvá varujúce pred krízou mužskosti. Sú sice uchopené zobrazovacími prostriedkami na hrane diváckej únosnosti (hyperbolizácia sexuálnych túžob na pozadí stoporených mužských pohlavných údov), avšak v humorno-interpretačnej, miestami až dojemnej kabaretnej poetike. Exhibicionistické scény bujarej mužskej prostitúcie či okázalého onanovania v nočnom bare, ktorého pravidelnými hostami sú zväčša pristáhovalci, sú konfrontované s banálnym bytím štyroch upratovačiek, ktoré svoje životy opisujú a komentujú jadrným prostorekým slovníkom. Oba „nedôstojné“ spôsoby existencie spoluvtvárajú kulisy, z ktorých sa ako snový

kontrast vynorí čistý cit, ktorý náhle vzplanie medzi jednou z upratovačiek a jedným z migrantov. Vzťah postaršej Nemky a mladého Maročana však nie je motivovaný žiadnymi zvrátenými túžbami ani ekonomickými pohnútkami, ale celkom obyčajnou láskou medzi mužom a ženou, ktorá neadekvátnym vekovým rozdielom a odvážnou multikultúrnou kombináciou vzbudzuje rovnaký strach z neznáma ako prítomnosť migrantov.

Aby z inscenácie nevznikol gýč, inscenátori atakujú diváka neočakávanými a vtipnými postmodernistickými kúskami. Dômyselných príkladov je veľa. Sobášny akt, na ktorý si nevesta požičia šaty od unikultúrnej rozprávkovej bytosti Snehlulienky a ženich prevezme podobu moderného supermana, sprevádza originálna hudba z filmu o Vinnetouovi. Alebo, keď sa životom ľažko skúšaný ženich – cudzinec, už notoričký „vredár“, ocitne v ohrození života, záchranárov povzbudzuje hudobná téma z ikonickej českého televízneho seriálu osemdesiatych rokov *Sanitka*. Takmer skutočná romanca je na záver scudzená fiktívnu rozprávkovou pointou, a sice hudbou z dobových televíznych večerníčkov. Travesty štýl zdanlive evokuje recesistické stužkové slávnosti maturantov, avšak herecké majstrovstvo (zvlášť

**STRACH JIST DUŠI**  
(Národné divadlo Brno)  
foto V. Kiva Novotný



Ivana Hloužková, ktorej interpretácia Emmie upriamuje pozornosť na tabuizovanú tému sexuálnej apetencie v seniorskom veku) a divadelný účinok zvolených postupov zbavujú inscenátorov podozrenia z náhodnosti či bezduchosti. Napriek všetkým výstrednostiam je inscenácia silnou výpovedou o strachu z cudzincov. Fassbinderov text zároveň odkazuje na nacistickú minulosť. Alúzie na realitu nacistického Nemecka sú v inscenácii prezentované vecne a s humoristickým nadadením („Otec bol straníkom u Hitlera, vlastne vtedy boli straníci takmer všetci.“). Zároveň v sebe majú mrazivý osteň, ktorý nedokáže otupiť ani obratný a vtipný inscenačný strih z melodického kabaretného songu do uhrančivého rapu. Slovný hlavolam „strach jest dušu“ znamená pokus Maročana vyjadriť skľučujúci životný pocit lámanou nemčinou. Ľudský strach totiž pojedá dušu človeka.

Nemecké divadlá sa opakovane vracajú k tématu viny za nacistickú éru, ako aj k morbídnej činnosti štátnej bezpečnosti pôsobiacej

v komunistickom režime vo východnej časti dnes zjednotenej krajiny. Českého režiséra hostujúceho v divadle Schauspiel Hannover Dušana D. Pařízka zaujal príbeh *Macht und Widerstand* (Moc a vzdor) nemeckého spisovateľa bulharského pôvodu Ilija Trojanowa. Literárne stvárnenie praktík štátnej bezpečnosti pred rokom 1989 v Bulharsku spracoval autor ako stretnutie trýzniteľa a jeho obete. Je po páde železnej opony a pôvodné roly sa nezmenili. Z trýzniteľa sa stáva reprezentant výkonnej moci, z jeho obete opäť outsider, hoci v mŕavne „obrodenej“ spoločnosti. Bývalý disident – anarchist, ktorý v čase totality ako gesto vzdoru vyhodí do povetria pomník Stalina, ide za „svojím“ bývalým vyšetrovateľom, v novom režime sudcom, aby uňho hľadal vlastný spis o protištátnej činnosti. Základnou premisou inscenácie je, že obžaloba štátnej bezpečnosti nie je možná, pretože kolektívna vina sa nepripúšťa.

Inscenácia je kombináciou dokumentárneho a činoherného divadla. Dutý presklený kubus

uprostred javiska je hlavným hracím priestorom. Slúži ako imaginárny výťah, v ktorom má človek možnosť pozrieť sa protivníkovi do očí z nepríjemnej blízkosti, ale aj ako zvukotesná vyšetrovňa štátnej bezpečnosti. Okolo preskleného priestoru sedia herci na stoličkách ako nezúčastnení pozorovatelia, ktorí s odstupom dnešného pohľadu sledujú príbeh minulosti, aby doň mohli v pravom okamihu vecne vstupovať ako jeho priami aktéri. Herci na stoličkách však majú aj ďalšiu funkciu. S využitím hudobných nástrojov komponujú zvukovú zložku inscenácie, ktorá je najdôležitejším zdrojom napäcia, pretože zvonka „ozvučuje“ silné emocionálne prežívanie postáv. Zabuchnutie dverí, keď vchádza vyšetrovateľ, bezmocné búchanie jeho obete do prázdnych stien, bolestivé kŕče v jeho bruchu. V rámci dokumentárnej roviny inscenácie sa s použitím meotarov premietajú záznamy štátnej bezpečnosti. Pařízkovu réžiu možno charakterizovať umiernenosťou či až nudným striedaním predvádzaných a dokumentovaných scén. Rozvláčne tempo umocnila aj nedostatočne končízna dramaturgia. Hercov však režisér precízne viedol za zmyslom veci. Najmä Samuel Finzi ako Konstantin, v každej ére ponížovaná obet, a Markus John ako Metodi, v každej ére zvrchovaný mocipán, predvedli frapujúce herecké výkony.

### Aj vojna pozná detský smiech

Žáner čistého dokudivadla predstavila inscenácia *Mitleid. Die Geschichte des Maschinengewehrs* (Súcit. Príbeh guľometu) režiséra Mila Raua v produkcií berlínskeho divadla Schaubühne am Lehniner Platz. Projekt až trýznivým spôsobom obnažuje imigrantskú situáciu zo zorného uha genocídy, teda jedného z hlavných dôvodov, prečo sa v danej situácii človek vôbec ocitá. Súčasne však nezastiera odvrátenú tvár humanitárnych postojov, respektívne často len formálnych politických riešení, ktoré sa

neraz pretransformujú do bohapestého biznisu – s materiálnou pomocou, ľuďmi a tiež s ľudskými emóciami. Hlavným potenciálom projektu sú dve profesionálne herečky, ktoré opisujú svoje vlastné zážitky. Prvou je africká herečka Consolate Sipérius, ktorá utiekla v roku 1994 z Konga pred genocídou a ktorej pred očami zastrelili rodičov. Sedí tak trocha bokom a predstavuje prológ inscenácie – kamerou sníma svoju tvár počas rozprávania osobného príbehu. Ostatok priestoru inscenácie patrí nemeckej herečke Ursine Lardiovej, ktorá začala životnú dráhu v dobročinnej organizácii Teachers in Conflict, pričom práve v Kongu pochopila, že intelektuáli v Európe nerozlišujú africké rasy, a preto nikdy nemôžu porozumieť ich motívom vzájomného vyvražďovania sa.

Aj v tejto inscenácii, hoci len v rámci narácie, sa stretávame s duálnym princípom obete a trýzniteľa, ktorý je však obsiahnutý v jednom človeku. Ursina počas prvej misie spoznala mladého chlapca Christophera, ktorého zachránila pred zabitím. Podporila ho na štúdiach, aby po rokoch dosiahol hodnosť generála a, paradoxne, dospel do roly



DAS LICHT IM KASTEN  
(Düsseldorfer  
Schauspielhaus)  
foto V. Kiva Novotný



HOTEL EUROPA ODER  
DER ANTICHRIST  
(Burgtheater Wien)  
foto V. Kiva Novotný

zabijaka v radoch tých, ktorí ho v mladosti chceli zabíti. To je logika rás, ktorú však nemožno pochopiť za rečníckymi pulmi politikov. Aj Ursina Lardi v tomto zmysle márne vyvíja úsilie, stojí za pultom a z bezpečnej časti sveta (Európy) sprostredkúva autentické skúsenosti. V okamihu, keď číti, že je ďalej nemožné ich pretlmočiť, pokračuje v rozprávaní akoby priamo z terénu, z ohrozenej časti sveta (Afriky). Odchádza od pultu a v koktaiových šatách a lodičkách sa snaží prebodiť cez hromadu odpadkov do stredu javiska. Spomína si, ako ju Christopher prinútil z pozície moci verejne sa vymočiť na piateľku domorodkyňu jednej rasy, pretože sa zúčastnila na veľvyslaneckej párty tej druhej rasy. Herečka sa vzápäť vymočí na javisku. Chce tak hodovernejšie demonštrovať, ako bola jej ľudská dôstojnosť ponížená a jej ľudský súcit odvtedy navždy otupel. A predsa ju niečo občas dokáže citovo povzbudit – detský smiech. Je nezdolný a umlieť ho môže iba smrť. Ako napríklad štvorročného sýrskeho chlapčeka, ktorého mŕtve teličko vyplavilo more v Bodrume a z jeho fotografie sa stala celosvetová senzácia, gýčový obchod s dojatými, a pritom

„nezúčastnenými“ ľudskými emóciami – vecne konštatuje Ursina a ukazuje prestávku fotografiu.

Príbehy oboch žien sa, žiaľ, scénicky odvájali samostatne a ich prepojenie dopovedali herečky až na záver. Zhodli sa na tom, že herectvo a ľudská pomoc majú spoločného menovateľa, ktorým je oddanosť. Dominantným výrazovým prostriedkom bolo ich vlastné sugestívne rozprávanie a paralelné projekcie záberov nepatrnych, ale výrečných mimických záchrav na ich tváraх vo veľkých detailoch. Úsilie tvorcov scénograficky imitovalo vojnový neporiadok a chaos prostredníctvom scény zahádzanej hromadou nesúrodých vecných predmetov vyznalo ako lacná, nepresvedčivá ilustrácia. Psychoanalytický ponor do intímnych pocitov celkom prirodzeno nemal ambíciu vyústiť do všeobecných záverov. Existujú totiž natol'ko drastické skúsenosti, že sú skrátka neprenosné.

### Svetlo na konci tunela je v škatuli

Inscenácia hry *Das Licht im Kasten* (Svetlo v škatuli) Elfriede Jelinekovej rieši „problémy“ módy ako „druhej kože človeka“ (a za účasti módnej polície!), ktoré dostatočne odvádzajú globálnu pozornosť sveta od jeho skutočných problémov. A hoci predsa len naznie zmienka o utečencoch, zapadne v nej rovnako ako postavy Martina Heideggera a Immanuela Kanta, ktoré prichádzajú do orgií konzumu a varovne pripomínajú mravný imperatív. A tak východiskom z európskej krízy, v rámci kriticko-spoločenskej analýzy Jelinekovej, nie je svetlo na konci tunela, ale svetlo v škatuli od produktov nenašytne konzumujúcej spoločnosti. Dá sa povedať, že text (i jeho inscenácia) je „trendy“, keďže hladko zapadá do dnešného pomerne oblúbeného vzorca dramatických predlôh, ktoré sa snažia reflektovať zložitú súčasnosť iba nesúrodými monologickými prúdmi slov. Nedostatkom však nie je, že sa dramatický text v princípe vzpiera tradičnému pôdorysu drámy. Problém je, že aj keď je prešpikovaný 29

intelektuálnou intertextualitou, vo výsledku iba klže po povrchu. Akoby bol pozliepaný fráz a floskú novinových článkov takpovediac na tepe dňa. Aj hry z deväťdesiatych rokov minulého storočia často čerpali z každodennej banality, ale snažili sa, aby si divák život naplnený banalitami ešte viac uvedomoval a občas sa z neho aj vydesil. Jelinekovej text si takéto ambície nekladie a, žiaľ, nedokáže ani pobaviť. Navyše herečkám divadla Düsseldorfer Schauspielhaus neposkytuje žiadne dramatické situácie, o ktoré by mohli opriť svoje výkony alebo ich aspoň premenlivejšie stváriť. Určite „dramatično“ na javisku poskytol iba scénicky efektný apokalyptický obraz, v ktorom luza zaútočí na novodobú aristokraciu, ktorá žije v luxusných „škatuliach“ presklených rezidencií. Keby režisér Jan Philipp Gloger mohol v tomto kulminačnom bode inscenáciu ukončiť, malo by to gradačnú logiku. Avšak Jelinekova vníma apokalypsu ako nový začiatok. Ak sa v úvode inscenácie šest'

žien rôznych vekových kategórií brodí pralesom nepreberných módnich možností (doslova húštinou variabilných lesných porastov), aby obvešané papierovými nákupnými taškami zo značkových butíkov prezentovali radost, starosti i úzkosti konzumného bytia, po útoku na „zimný palác“ sa z konca zrodí nový začiatok a na javisko prichádza desaťročná slečna – nová nádej nehnúceho konzumu. V dôsledku neobratnej rézie ide však o ďalší a nekonečne „urozprávaný“ záver. Nositel'ke Nobelovej ceny za literatúru slúži ku cti sebaironický pohľad na vlastnú záľubu v haute couture, ktorú prostredníctvom postáv hry vystavuje na pranier.

### Hľadá sa Antikrist! (Zase len ten meštiak?)

Najväčším očakávaním festivalu bol preslávený Burgtheater s ukážkou z tvorby pozoruhodného nemeckého režiséra s čílsko-portugalským pôvodom Antú Romera Nunesa.



MACHT UND WIDERSTAND  
(Schauspiel Hannover)  
foto V. Kiva Novotný

Inscenácia Hotel Europa oder Der Antichrist (Hotel Európa alebo Antikrist), ktorá vznikla voľným spracovaním literárneho diela Josepha Rotha, sa zamýšľa nad otázkou, kto je vlastne hlavným architektom zániku Európy? Kto stojí za likvidáciou jej starého či nového projektu? V autorstve tohto diela „vzniku zániku“ treba zakaždým hľadať meštiaka, ktorý si pri jeho tvorbe nikdy nezavolá na pomoc Krista, ale Antikrista. Preto je Európa opakovane „ako stvorená“ pre meštiacku kultúru a kto nevyznáva jej hodnoty, cíti sa v nej ako dočasného návštevníka anonymného hotela. Inými slovami povedané – Antikristom je meštiak! Ten môže za všetky problémy sveta. Je to on, kto spoločnosť uniformuje a zavjuje akejkoľvek inakosti. Jeho morálka je navyše veľmi praktická, dá sa podľa potreby prispôsobovať.

Autorskému konceptu inscenácie zodpovedajú aj postavy, ktoré sú navzájom zameniteľné, rodovo občas mätúce, názorovo nepevné.

Jasnejšie identifikovateľný je iba Cudzinec, hoci pravú identitu ukrýva v maske klauna. Vďaka nemu začínajú strácať pôdu pod nohami alebo vznešenejšie povedané prichádzať o svoju vlast. V takmer žiadnej scéne, ktorá nastoľuje vázne proroctvá v polovážnom grotesknom podaní, nechýba hotelový pikolík, symbolické stelesnenie meštiacko-buržoázneho európskeho životného štýlu. Bezprizorní Európania márne hľadajú starú vlast, ktorú stratili rozpadom cisársko-kráľovskej monarchie niekdajšieho Rakúsko-Uhorska. Inscenácia sa snaží na báze Rothových myšlienok naznačiť, že sa v súčasnosti dejiny opakujú. Cudzinec navyše zomiera – Európa znova stratila ľudské parametre. Vízia blízkej budúcnosti sa odohráva v chladnom foyeri hypermoderného hotela s neónovým osvetlením na odosobnených obrovitých paravánoch, za ktorými neustále číha meštiak a vstupuje do diania fatálnymi zlyhaniami.

Impozantná scénografia komunikuje

s technicky perfektným herectvom viedenského divadla. Avšak voľne uchopené Rothove úvahy a násilné polarizovanie meštiaka a toho druhého (koho vlastne?), kto by mal spasíť náš kontinent uprostred turbulentne sa meniaceho sveta, sú tak trocha apartné. Žiada sa skôr redefinovať, kto dnes zastupuje postavenie meštiaka v spoločnosti. Je to miernuca stredná trieda? A kto ju dnes vlastne utvára? Aký je jej vzdelenostný potenciál na to, aby dokázala poučene čeliť globálnym nástrahám? Domnievam sa, vychádzajúc z úvah rakúskeho filozofa Konrada Paula Liessmanna, že na riešenie otázky záchrany európskeho bytia sa treba vyzbrojiť muníciou vzdelenosti a nevyrážať do boja proti meštiakovi, ale proti všeobecnej nevzdelenosti vo všetkých spoločenských triedach. Ukázať prstom na Antikrista súčasnosti nie je až také jednoduché. Nota bene nájsť ho v bližšie neidentifikateľnom meštiakovi, akomsi bezobsažnom zaklínadle, je až zavádzajúce.

Posledný ročník festivalu Theater.cz plynul ako márne čakanie na Godota. Na niečo, čo by diváka vytrhlo zo zabechnutých spôsobov myslenia a videnia. Možno len tí, ktorí sa za pražským festivalom paradoxne vydali do Nemecka, čím súčasne naplnili príslovie, že ked' nemôže ísť hora k Mohamedovi, musí ísť Mohamed k hore, stretli Godota. Podľa festivalovej ponuky ním mohla byť inscenácia Tiefer Schweb (Záchytná nádrž) režiséra Christophra Marthalera v divadle Münchner Kammerspiele. Avšak mne sa to nepodarilo, nota bene, Godota stretnúť nemožno. ♀

### Theater.cz

22. ročník Pražského divadelného festivalu nemeckého jazyka  
19. november – 1. december 2017, Praha, Česká republika  
[www.theater.cz](http://www.theater.cz)

**Lucia Galdíková**  
divadelná kritička

## Festival Spielart: Lekcia o európskej rasovej a kultúrnej ignorancii

Prvé dva novembrové týždne sa v Mnichove dvanásť raz konal festival Spielart – medzinárodné podujatie, na ktorom v minulosti hostovalo množstvo alternatívnych divadelných kolektívov ako napríklad She She Pop či Gob Squad, ktoré už medzičasom hrávajú aj na scénach mestských a štátnych divadiel. Kurátori Tilmann Broszat a Sophie Becker tentokrát vybrali pre nemecké obecenstvo takmer neznámych umelcov z geograficky i kultúrne vzdialených končín sveta – Južnej Afriky a juhovýchodnej Ázie. Spielart sa tak vo svojej dramaturgii posunul smerom k menej preskúmaným divadelným debatám. Tým, že hostil osobnosti najrôznejších identít, názorov, postojov a vierovyznaní, zároveň prehľbil aj svoj multikultúrny rozmer.

Počas festivalu divák veľakrát jasne či podprahovo pocíti napätie medzi veličinami „my“ a „oni“: Európa verzu Afrika, beloch/černoch, privilegovaný a utláčaný, hetero/gay.

Mnohí z umelcov sa priznali, že si síce väžia pozvanie na festival (vďaka ktorému niektoré z produkcií vôbec mohli vzniknúť), no zároveň nepopierajú fakt, že by najradšej vystupovali pred „vlastným“ publikom, ktoré rozumie ich problémom, pretože ich dennodenne zažíva. Nanešťastie tamojšie politické autority nie sú naklonené avantgardným umeleckým prejavom odlišným od tradičnej ľudovej kultúry. Z tohto dôvodu je pre umelcov najschodnejšou cestou práve účasť na zahraničných festivaloch.

Súčasťou sprievodných podujatí festivalu bola aj trojdňová programová sekcia s názvom Crossing Oceans. Jej súčasťou boli prednášky, diskusie, masterclassy, filmové projekcie a krátke perfomancie viažuce sa k diskurzu o (post) kolonializme, identite a rozmanitosti. Jedným z temných zákutí nemeckej histórie sú nepochybne



#NEGROPHOBIA  
(Jaamil Olawale Kosoko)  
foto D. Lothert

EXCERPTS FROM THE PAST  
(Sethembile Msezane)  
foto F. Kimmel

aj dejiny kolonializovaných krajín. Nie je zriedkavosťou, že nemecká spoločnosť sa s citlivými tématami (ako napríklad so svojou nacistickou minulosťou) usiluje vyrovnať aj prostredníctvom umeleckých foriem. Jedným z takých príkladov o zastieraní nepríjemnej etapy dejín bola prednáška s názvom What happened here? Who knows the Maji Maji War? Skôr než o vojnu išlo o povstanie pôvodného obyvateľstva proti utláčateľom v bývalej kolónii Nemecká východná Afrika (dnešná Tanzánia), ktoré prepuklo v rokoch 1905 – 1907. O tom, že v oboch krajinách znamená táto historická udalosť v povedomí ľudí čosi iné, niet pochyb. Kým v Tanzánii je doslova pojmom a jej dôsledky sú hlboko vryté do kolektívnej pamäti a ukotvené v národnej identite, v Nemecku

o nej vie len málokto (na čom, ako sme sa dopočuli, má svoj podiel aj vláda, ktorá takne zamlčiava isté nelichotivé dejinné udalosti, aby sa nedostali do učebných osnov). Prednášku viedli zástupkyne oboch vtedajších bojujúcich strán: Kathleen Bomani z mesta Dar-es-Salaam a Sophia Stepf z Berlína, režisérka inscenácie Maji Maji Flava (ASEDEVA a Staatstheater Kassel, 2016). V závere spomenutej inscenácie sa tvorcovia ako katarzný moment rozhodli divákom položiť otázku, čo by chceli odkázať náprotivnej strane. Odpovede sa nahrali na video a odprezentovali pri ďalšom uvedení. A aké boli reakcie? Šok, obvinenia, krik, slzy, ospravedlnenia...

Zhubnené edukatívno-umelecké aktivity počas víkendu svojou intenzitou vytvárali miestami



atak na bielych „mainstreamových“ Európanov, ktorí si mohli (súdiac z vlastných pocitov) pripadat akosi previnilo. Občas trochu chýbali hlasy, ktoré by oponovali vysloveným tvrdeniam o tom, ako v Afrike stále pretrváva diskriminácia černošského obyvateľstva, či také, ktoré by predostreli i príklady pozitívnych zmien v spoločnosti. Nikto totiž nemal odvahu vzopriť sa ublíženým egám performerov či latentne protieurópsky vyznievajúcim náladám. Uznávam však, že je len ľažko možné uchopíť pocity a situáciu ľudí, ktorí sú diskriminovaní pre príslušnosť k rase.

V tančeno-hudobnej inscenácii *De-Apart-Hate* perfomeri Aphiwe Livi a Mamela Nyamza upozorňujú na to, že politika apartheidu v Juhoafrickej republike je už sice dávno oficiálne skončená, no jej dôsledky napriek tomu naprieč spoločnosťou stále pretrvávajú. Takzvaný dúhový národ stelesňuje v inscenácii pestrofarebná lavička, na ktorej dvaja performeri raz balansujú, inokedy súperia o dominanciu. Kresťanstvo, ktoré do afrických krajín priniesli európski misionári a veľačká miestnym obyvateľom nanútili, je jednou z tabuizovaných témy, ktoré spôsobujú v bežnom rodinnom živote mnoho utrpenia. Divákov v rozjarenej nálade tlieskaním a tancom vítajú v sále rytmu gospelu a nabádajú, aby sa pridali k veselosti. Ako tvrdí Mamela Nyamza, v tomto akte sa snažia divákov zviesť, rovnako ako si ich chcú podmaníť i náboženstvo a spiritualita. Podľa jej slov diváci v Juhoafrickej republike veľmi dobre chápu celý kontext a obsah diela, no Európanom mnohé unikne. Podobne to bolo pri čítaní zo zbierky básni *Collective Amnesia* poetky Koleky Putumovej, kde nás občas popchol trápny pocit toho, že nie sme schopní aktívne a uvoľnené povzbudzovať aktérku tak, ako si to priala. I tu sme narazili na to, že sme sa nechceli nechať uniesť a rozplynúť v podmanivej hudbe a zaváhali sme s participáciou. Úvodná bujará nálada sa však



prostredníctvom rýchlych a úsečných pohybov perfomerov razom zmenila na boj proti ideámu Biblie či zápas o moc medzi pohlaviami a preukazovanie si vzájomnej sily, nadradenosť či podradenosť.

Performerka Sethembile Msezane z Kapského Mesta v Juhoafrickej republike si okrem účasti na panelovej diskusii, kde prezentovala svoju tvorivú činnosť, podmanila divákov krátkou performanciou

s názvom *Excerpts from the Past* (Útržky z minulosti). Msezaneová je známa napríklad svojimi projektmi, ktoré uvádzajú pod názvom *Public Holidays* (Štátne sviatky). Vstupuje nimi do dialógu so sochami vo verejnem priestore (zväčša predstaviteľmi britského impéria) ako pozostatkami kolonializmu. Na univerzite v Kapskom Meste sa v roku 2015 rozbúrili študentské protesty. Jedným z ich cieľov bola požiadavka slobodného vzdelania. Podnetom bola snaha o odstránenie pamätníka Cecila Johna Rhodesa, britského kolonizátora a premiéra Kapskej kolónie v rokoch 1890 – 1896, ktorý sa stále týčil na univerzitnej pôde. Počas odstraňovania sochy z podstavca uskutočnila Msezaneová symbolický akt: jej kostým a roztiahnuté ruky ako krídla pripomíinali dávneho vtáka chapungu, ktorého sochy zo Zimbabwe ukradli nemeckí kolonizátori. Msezaneová sa zjavila na danom mieste práve vtedy, keď sa socha stávala minulosťou. Vznešene a hrdo niekoľko hodín stála na jej mieste. Usilovala sa upozorniť na ženy (najmä ženy tmavej pleti), ktoré nie sú vo verejnem priestore reprezentované, ako



prednáška What happened here? Who knows the Maji Maji War?  
foto F. Kimmel

aj na prehodnocovanie histórie a kolektívnej pamäti národa. Performancia *Excerpts from the Past* v sebe spája silnú vizuálnu stránku s aktivizmom, ktorý sa prejavuje v nástojivosti tlmočeného odkazu. Tvár performerky zahaľuje zlatá visiacia ozdoba. Jej kostým oplývajúci esenciou neskrotnej ženskej sily sa skladá z eroticko-mystického čierneho korzetu a našuchoreného bielej sukne z materiálu, ktorý pripomína akési bájne zviera. Predstaveniu dominujú dva prvky – pôda, ktorá zhmatňuje africký kontinent, domov, a koloniálna čajová súprava z porcelánu. Msezaneová pomedzi prsty naberá hlinu do exkluzívnych šálok a organizuje si svoj vlastný čajový večierok. Jej pohyby sú presné, ale zároveň chaotické a nervózne. Diváci sedia na dosah, vidia, ako sa jej trasú ruky, cítia napätie a konflikt medzi uhladenosťou a zemitosťou. Krásna žena v akomsi tradičnom rituálnom odeve vstáva a zrazu sa rozozne obrovským kyjakom, ktorým krúži nad hlavou, a dáva najavo svoju nebojácnosť. Hlina, ktorá do krehkých šálok vôbec nepasuje, je azda metaforou násilne kolonializovaného čierneho kontinentu. Dočkáme sa aj momentu, ktorý zákonite musí prísť – šálka sa rýchlym agresívnym pohybom ocítá na zemi a zostávajú z nej len črepiny.

Autorom projektu #Negrophobia je Jaamil Olawale Kosoko. Centrom vnímania sa tu stáva „čierne“ mužské telo, ktoré v ľuďoch podľa jeho vlastných slov vyvoláva strach i erotickú fascináciu zároveň. Kosoko performanciu venoval svojim mŕtvym blízkym – otcovi, matke a najmä bratovi, ktorý bol násilne zabity – dobodený v pouličných bojoch ešte ako tínedžer. Počas predstavenia si Kosoko obúva topánky svojho brata, čím sa akoby transformuje do jeho tela i duše. #Negrophobia sa pohybuje v intenciach myšlienky hnutia #BlackLivesMatter (ktoré už pred pár rokmi odštartovala skupina aktivistov upozorňujúcich na rasovo motivované policajné



#NEGROPHOBIA  
(Jaamil Olawale Kosoko)  
foto D. Lothert

násilie v Amerike). Jednou rovinou inscenácie sú Kosokove básne plné poetického a zároveň drsného jazyka ulice. Emocionalita jemných záchvevov sa prelínajú s hlučnosťou, gýcom, popkultúrou a lacnou vizuálnosťou plnou efektov. Druhú vrstvu inscenácie tvorí transsexuálna performerka s umeleckým menom IMMA, ktorá sa počas predstavenia sporo odetá predvádzajúca lascívnych a zároveň sebabujúcich choreografiách. IMMA sa počas jednotlivých performancí v priebehu rokov postupne menila: počas Spielartu mala parochňu s dlhými čiernymi vlasmi, ktoré jej voľne padali na plecia, v iných videách ju zas môžeme vidieť ako blondínu či úplne bez vlasov alebo

s odhaleným ženským poprsím, v tangách a na vysokých opätkoch. Exotizujúcim a voyeuristickým prvkom je nepochybne dokonalé telo performerky, ktorej nová identita ženy navonok ešte stále bojuje s krásnou mužnou postavou. Prepojenie medzi dvoma umelcami nastáva, keď IMMA dotieravo natáča na mobilný telefón Kosoka (čím de facto narúša intimitu osobnej spovede) a projekcia sa live premieta na plátno na stene. #Negrophobia cez osobnú traumu násilnej straty rodiny volá po spravodlivosti pre celú spoločnosť. Používanie médií akoby potvrdzovalo to, na čo Kosoko vo svojom koncepte tiež poukazuje: ako sa zo všadeprítomnej smrti černochov v televízii stáva

senzácia. Na margo úvodnej poznámky o výčitkach smerom k bielemu publiku tu Kosoko komentuje dianie nasledovne: „Ak sa cípite zle, predstavte si, ako sa cítime my, keď tu pre vás hráme.“

Zaujímavým príspevkom do diskusie o čiernom a bielom tele bola performatívna prednáška belošky Dean Huttonovej s názvom Plan B, a Gathering of Strangers (or) this is not working (Plán B, Stretnutie cudzincov (alebo) akosi to nefunguje), ktorá sa vyjadrovala k téme rasizmu a identity. Huttonová pochádza z Johannesburgu, kde pôsobí ako vizuálna umelkyňa, ktorá komunikuje prostredníctvom sociálnych médií a videí. Svoju identitu definuje ako „Fat Queer White Trans“ a snaží sa upozorňovať na to, ako vnímame identitu ľudí vo verejnom priestore. Tvrídí, že ľudí zaujíma len „bolešť belochov“ a o černochov sa nik nezaujíma. Vo svojom vystúpení počas Spielartu prezentovala divákom svoje tézy o nadvláde belochov v dnešnom svete. Vychádzala z vlastných experimentov a pozorovaní. Pod pseudonymom Golden Dean sa napríklad nahá, natretá zlatou farbou dala vystaviť do preskleného

výkladu, kde sa následne stala terčom ľudí, ktorí si ju ako senzáciu fotili na mobil a fotografie posúvali na sociálnych sietiach. Podnetom pre ňu bol prípad študenta, ktorý s nápisom „Fuck White People“ na tričku chodil po areáli univerzity, za čo mu hrozilo vylúčenie. Ako dodáva Huttonová, nikomu neprekážal nápis na druhej strane trička v znení „Being Black is Shit“. Dean Hutton prišla na svoju performanciu v overale, ktorý bol celý pokrytý množstvom nápisov „Fuck White People“. Diváci dostali aj materiál s provokatívnou výzvou: „Ak ste beloch, pravdepodobne sa práve teraz nejako cípite. Nie je mi to vôbec ľúto. Belochov v poslednom čase znepokojuje, obrátený rasizmus“, akoby také niečo vôbec stálo za zmienku. Belosí rasizmus vytvorili, profitujú z neho a dbajú na to, aby bol hlboko ukotvený v našich zákonoch, ekonomike a vo verejných inštitúciach ako dôsledok kolonializmu, otroctva, apartheidu a stoviek rokov využívajúcich pracovných podmienok, ktoré položili základy moderného kapitalizmu. Táto provokácia je tu na to, aby ste pocítili, tú „belošskú bolest“. Zhlboka to predýchajte. Ste na očiach.“ Provokatívne postoje sú určite dobrým popudom na zamyslenie sa pre ľudí všetkých farieb pleti.

Festival Spielart, najmä cez víkend, počas ktorého sa konala diskusno-performatívna platforma Crossing Oceans, priniesol divákom vedomosti o témach a dejinných udalostach, o ktorých väčšina zúčastnených nemala predtým príliš veľa znalostí. Tieto prednášky tak v mnohom nahradzali rolu vzdelávacích inštitúcií a slúžili ako dobrá príležitosť, ako spozať dejinné milníky a osobnosti afrických a ázijských krajín. ♀



#### Spielart Festival

27. október – 11. november 2017, Mníchov  
[www.spielart.org](http://www.spielart.org)

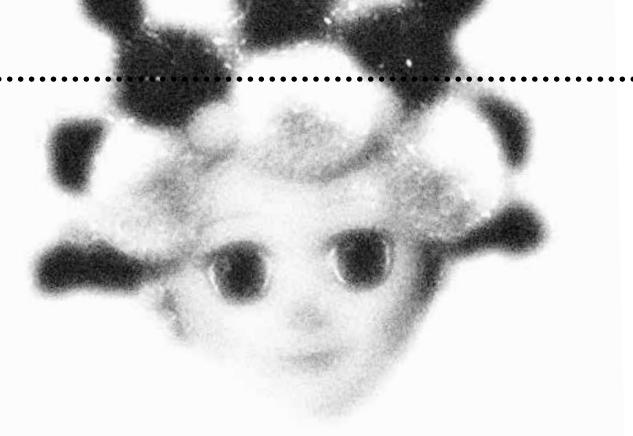
# Premio Europa s ručením obmedzeným

Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Giorgio Strehler, Robert Wilson, Heiner Müller, Pina Bausch, Patrice Chéreau, Peter Stein, Harold Pinter a rad ďalších tvoria zoznam nositeľov Európskej ceny za divadlo. Cenu založili v roku 1987 na podnet vtedajšieho ministra kultúry Francúzskej republiky Jacka Langa a prvý raz ju udeľovali na brehu Stredozemného mora, v snovom sicílskom mestečku Taormína. Po rokoch putovania po Solíne, Turíne, Petrohrade a Varšave sa vrátila do Ríma. Do mesta, kde si práve v decembri pripomínali šesťdesiat rokov od podpisania Rímskych zmlúv – základu európskej integrácie.

Takto napísané to všetko vyzerá veľkolepo a znie bombasticky. V skutočnosti je dušou udalosti nenápadná dvojica. Večne sa usmievajúci Alessandro Martinez a trpežlivá Gabriella Catalano. Čas akoby sa pri nich zastavil. To cítiť vo večnom meste (*città eterna*) na každom kroku. No najmä na miestach, kde sa podujatie konalo. V Palazzo Venezia z 15. storočia ktorí vtipne poznamenal, že Jeremy Irons – jeden z nominovaných na veľkú cenu – sa týmto činom vrátil späť do lokácie svojej televíznej série *Borgiovci*. V úzkych uličkách tejto historickej mestskej štvrti sa však žije naplno a moderne.

Aktualitou vibrovali aj odborné akcie.

Roztriedené na stretnutia, rozhovory, prezentácie, 38 návrhy vyvrcholili slávnostným odovzdávaním



všetkých ocenení, hlavnej ceny aj cien za „divadelné reality“. Korunu podujatiu nasadilo spoločné vystúpenie „hviezdi“ večera Isabelle Huppertovej a Jeremyho Ironsa. Hviezdy som dala do úvodzoviek z viacerých dôvodov. Ešte o nich bude reč (o úvodzovkách aj o aktéroch).

Gro podujatia tvorili rozličné spôsoby prezentácie oceňovaných a tiež v minulosti už ocenených osobností. Všimneme si najprv cenu so zvláštnym pomenovaním „divadelné reality“. Kedysi mala ešte jeden prívlastok, „nové“. O ten v ostatnom čase prišla. Zjavne na znak toho, že sa dnes ľahko dá spoľahlivo určiť, čo je v súčasnom divadle nové. Skôr akoby platilo, že nič nové pod slnkom. Takže skúsim zistiť, čo nominanti priniesli do kategórie s „novým“ názvom. Prvý na rade bol Slovinec Jernej Lorenci. V rámci festivalu Eurokontext.sk v júni uplynulého roka sme mali možnosť vidieť jeho naštudovanie Jarryho Kráľa *Ubu*. Pre skon titulného hrdinu sa na udeľovaní cien predstavenie nanešťastie nekonalo. Robustný herc Jernej Šugman nás v Bratislave upútal neskutočnou energiou a improvizáčnym talentom. Francúzsky prototyp premietol do ovela obscénnejšej roviny a drzo dráždil, ako aj celá inscenácia, prah divákovej citlivosti. Podobný druh a intenzitu herectva by sme v našich končinách ľahko hľadali. Oproti iným účastníkom sme mali teda výhodu. Vďaka konkrétnej skúsenosti sme ľahko pochopili Lorenciho výklad pracovných postupov a filozofie tvorby. Skupinový výskum,



THE VIRGIN SUICIDES  
(Münchner  
Kammerspiele)  
foto F. Bonfiglio

založený na workshopovej príprave, spoločných improvizáciach a osobnom postoji aktérov k téme dáva jeho inscenáciám nevšednú autentickosť. Sám je milovníkom rozprávania príbehov (storytelling) a pri ich výbere začína od počiatkov. *Iliada*, *Biblia*, stredoveká srbská poézia, z ktorej sa splietal „kosovský mýtus“, ako to Lorenco predvedol v inscenácii Kráľovstvo nebeské, až po onú modernú Jarryho grotesku moci. Režisér sa zároveň zaujíma o stavu k politickosti divadla. Subverzívymi gestami sa angažuje v konzervatívnych inštitúciach v Záhrebe, Belehrade i rodnej Ľublane. Inšpiratívne bolo aj jeho porovnanie slovenskej divadelnej situácie s litovskou. Udivujúco veľký počet režisériov oboch krajín pracuje na európskych scénach. Vymenoval najmenej piatich rodákov, ktorí sa už etablovali v zahraničí. A tak sme si uvedomili, že naša vernosť Diegovi de Brea je prehnana.

Ešte menšou krajinou je Estónsko. A predsa obojstrannými výmenami divadelníkov nemá ďaleko k európskej ukotvenosti predošlých dvoch menovaných. Oporu nachádza najmä vo všeestrannej pomoci Goetheho inštitútu. V tohtoročnej rímskej bilancii ju zastupovalo tallinnské Divadlo NO99.

Ocenili ho ako celok, čo v histórii danej kategórie nie je ojedinelé. Počas stretnutia s reprezentantmi divadla pod vedením dramaturga Stefana Schmidtkeho sme nahliadli do transformácie estónskej kultúry, ktorá v deväťdesiatych rokoch prechádzala dramatickými turbulenciami. U nás sme na festivale Divadelná Nitra do problematiky nahliadli vďaka predstaveniu *Ako vysvetliť obrazy mŕtvemu zajacovi* v inscenácii práve spomínaného divadla. Súbor pracuje metódou skupinových tréningov v sále so zrkadlami. Sú založené na improvizácii a prvenstve fyzickej tvorby. Dovtedy textovo zamerané divadlo sa preorientovalo a vedúcou silou sa stal u nich choreograf. Názornou ukážkou malo byť predstavenie *NO43 – Filth* (Číslo 43 – Špiná) v rézii Ene-Liis Semperovej a Tilta Ojasooa, ktorí v roku 2005 toto divadlo založili. Deväť performerov za stredne vysokou sklenou stenou neverbálne rozohrávalo situácie súboja s osamelosťou a s hrubou masou blata celistvo pokrývajúceho podlahu. Naskytol sa nám pohľad do akvária na pokusné morčatá z dielne akéhoosi Anti-Stvoriteľa. Skrz jednotlivcov sa podchvíľou prelievala negatívna energia. Brzdila úsilie po zbližovaní, poniektorých odstredivou silou vrhala k okrajom, iných zrážala do bahna. Fyzické herectvo bolo vystavované skúške, lebo sa postupne každý ponoril do hnedej mazľavej hmoty. Zavrtával sa do nej ako dážďovka a vynáral sa „sochársky“ preformovaný námosmi hliny. Nechýbali ani deťmi také oblúbené blatové obhadzovačky. Do abstraktného diania sa divák vpisoval svojimi asociáiami. Predstaveniu škodila dramaturgická rozpačitosť, zbytočné opakovanie situácií až po nudu a únavnosť. Podľa želania inscenátorov malo ísť o obraz pohybu ľudského rodu v kruhu za pomalého ponárania sa do bahna. Pri zdvihnutí očí nahor „nevidíme hviezdy, ale iba blčiace oči toho druhého naplnené zúrivostou“. Nič povzbudzujúce. Zároveň, aký to paradox, divadlo v Estónsku zažíva konjunktúru.

Ani prezentácia ďalšieho oceneného Kirila Serebrenikova nám neposkytla dôvod na radost. Režisér zavretý v domácom väzení sa samozrejme do Ríma nedostavil. Kritička Marina Davydova opísala jeho súboj s Kremlom a pripomenula neblahý osud ruských avantgardných umelcov z čias Stalinových čistiek. Niečo z jeho tvorby sme videli aj v našich končinách. Už v roku 2002 na Divadelnej Nitre očaril inscenáciou *Sigarevovej Plastelíny*. Nedávno zasa vo Viedni i na viacerých európskych prehliadkach prezentoval svoje Mŕtve duše.

Nitrianskemu festivalu vďačíme aj za sprostredkovanie práce štvrtej ocenenej v tejto kategórii, mladej nemeckej režisérky Susanne Kennedyovej. Na DN sme nedávno spoznali originálnu divadelnosť jej inscenácie podľa Fassbinderovho a Fenglerovho filmu *Prečo pán R. dostal amok?* Réžiu vyštudovala na prestížnej umeleckej škole v Amsterdame. Počnúc rokom 2011 žne úspechy na holandských, flámskych a nemeckých scénach. Reprezentuje performačné umenie typovo príbuzné opusom, aké tvorí umelec Jan Fabre. V čase „tekutej reality“ zistuje, z čoho sa realita skladá, čo „efekt reality“ vytvára. O tom je podľa nej umenie: evidentné veci nie sú samozrejme a nič nie je nemenné, definitívne. V ére nástupu umelej inteligencie scénické postavy neraz tvarujú do podoby kyborgov. Multimedialnu feériu *The virgin suicides* podľa rovnomenného románu Jeffreyho Eugenida (v slovenčine *Smrt' panien*) naštudovala opäť v divadle Münchner Kammerspiele. Aj v nej rozpája hlasy a telá (ako v Pánovi R.) a novými technológiami ich znova mixuje. Príbeh piatich dievčat, uväznených v domácnosti nábožensky fanatických a prudérnych rodičov, sa končí ich smrťou „udusením“. Ich osud voyeursky sleduje gang mladíkov. Stáva sa pre nich bremenom, a tak sa s ním ako dospelí po rokoch vyrovňávajú. Zo svojho mužského pohľadu si ho po kúskoch rekonštruujujú a rituálne odreagúvajú. Susanne Kennedy nechala

piatich hercov performovať v maskách a kostýnoch kvetinových detí z obdobia generačnej revolúcie. To ešte viac zvýraznilo absurdnosť väzenského štýlu života rodiny Lisbonovcov. A keďže divadlo je podľa jej slov na tempo dneška privel'mi pomalé, na jeho urýchlenie treba siahnuť po rôznych nových technológiách a médiach. Jedinečnosť jej prístupu spočíval napokon v tom, že ultramoderné spojila s archaickým. Scénograf jej pripravil javiskové zariadenie, ktoré samo osebe ponúkalo klúč k pochopeniu inscenácie. Dvojkridlový „ikonostas“ niesol na sebe girlandu monitorov a rámcová vnútorný rituálny priestor. Optický aj akustický dojem bol silný, lebo ustavične blikali obrazovky, znala hudba, ozývali sa zvuky, z javiska sa na nás valila masa farebných signálov a evokovala nejakú exotickú destináciu. Biele haleny s havajskými kvetinovými vencami na hrudiach aktérov a porcelánové masky s kvetinovým okružím okolo tvári predstavovali fasádu, za ktorou sa postupne odumieralo. Bodku za spomienkovým obradom dalo odstrojenie sa a klaňačka, keď sme si uvedomili fyzickú odlišnosť performerov od sprítomňovaných prototypov panien.

Ďalšia cena pripadla Alessandrovi Sciarrinimu. Taliansky performer sa prezentuje na divadelných a tanečných festivaloch, v galériach, múzeách a na nekonvenčných miestach v mnohých krajinách sveta. V Ríme sme v jeho réžii videli inscenáciu *Untitled...I will be there when you die* (Bez názvu...Prídem, keď' zomrieš) patriacu do žánru nového cirkusu. Päťica performerov predvedla dych vyrážajúcu žonglérsku šikovnosť. Očarení sme sledovali dráhy letu kužeľov i dômyselné písanie tiel v priestore. Biely balet napĺňal hľadisko povznášajúcou atmosférou. Necelá hodinka poskytla, žiaľ, iba malú ukážku umenia nominanta.

Performačné umenie malo prevahu. Aj grécky kandidát Dimitris Papaioannou tvorí v tejto oblasti. Začínal ako maliar a komik a vypracoval sa na mnohostranne činného umelca. Svetoznámym sa stal réžiou otváracieho i záverečného

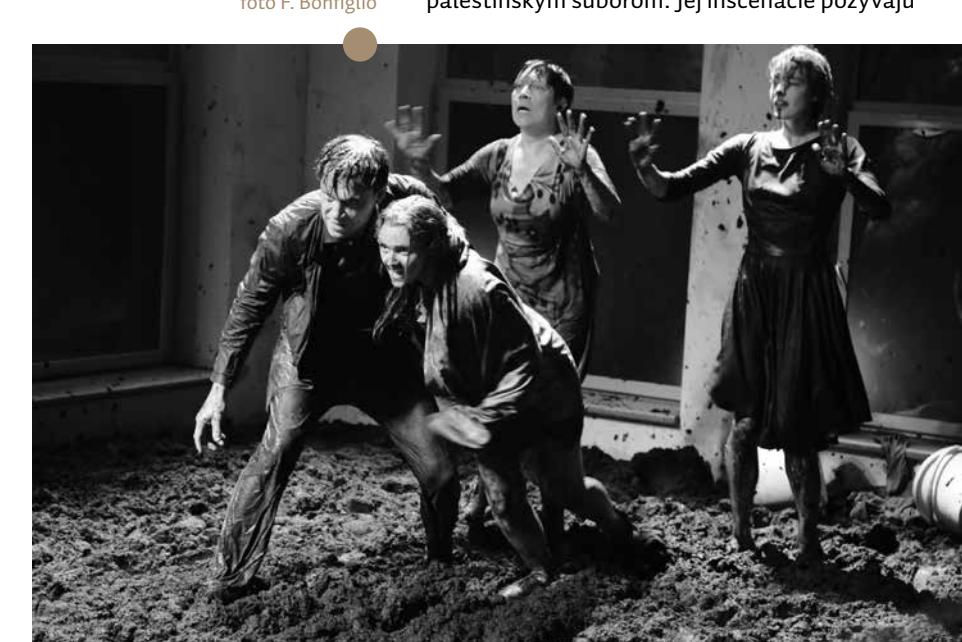
ceremoniálu olympijských hier v Aténach roku 2004 aj otváracieho ceremoniálu pre 1. európske hry v Baku roku 2015. Ostatnou jeho veľkou prácou je medzinárodná koprodukcia *The Great Tamer* (Veľký krotiteľ), na ktorej participoval aj Festival d'Avignon. Zájazdy sú na programe až do roku 2019. Návštevníkom podujatia Wiener Festwochen jeho tvorba nie je neznáma. V Ríme sme videli iba fragmenty z jeho prác na videozáznamo so živým komentárom. Témou bol výskum tela a identít človeka. Je zjavné, že ide o generálnu otázku, ktorá, hoci nie je dnešného dátumu, stále poskytuje dostatok inšpirácií a neprestáva byť naliehavou.

Napokon siedmou kandidátkou, ktorej prezentácia prišla na rad pred vyvrcholením programu, bola Yael Ronen. Izraelská režisérka patrí k najtalentovanejším umelkyniam svojej generácie. Od sezóny 2013/2014 je riadnou členkou Maxim Gorki Theater v Berlíne. V uplynulom desaťročí pôsobila najmä v Cameri Theatre a v Habima National Theatre of Israel v Tel Avive. Na nemeckú scénu prenikla v roku 2005 veľmi úspešnou inscenáciou *Plonter* (Neporiadok) vytvorenou so zmiešaným izraelsko-palestínskym súborom. Jej inscenácie pozývajú

na prestížne festivaly a získala už viaceru ocenení. V ostatnom čase režíruje v rámci novozaloženého Exilového súboru v Maxim Gorki Theater. S najnovšou performanciou *Roma Armee* sa prestavila aj na Premio Europa. V názve sa dá počuť parafráza na neblahú Rote Armee Fraktion, teroristickej úderku zo 70. rokov, ale samozrejme v prevrátenom význame. Režisérka robí programovo politické divadlo. Horúcou tému sú pre ňu rôzne predsudky vedúce k diskrimináciám. Na ich odbúranie použila princíp osobných spovedí účastníkov predstavenia. Každý sa štýlom „coming out“ zdôveroval publiku najprv s vlastnými vnútornými blokmi, od narodenia vsugerúvanými i nasávanými komplexmi z pôvodu, vzhľadu, rôznych znevýhodnení atď. Išlo prevažne o osudy rómskych pristáhalovcov do Nemecka, ktorí sú vzhľadom na ich svetoobčianstvo priam prototypmi zložených a aj zložitých identít. V druhej časti sa aktéri posmelení skupinovou terapiou začali so svojou pestrofarebnosťou vyrovnať. Na predstavení bola cenná práve oná možnosť zobrať si slovo vo verejnom priestore a získať vďaka tomu pocit dôstojnosti a občianskej rovnoprávnosti. Podobne, ako to umožňujú scény s občianskoprávnym programom. Estetické kritériá v tomto prípade nehrali rolu.

Spomeňme len letmo, že sa na 16. ročníku udeľovali aj mimoriadne ocenenia. Špeciálnu cenu získal nigérijský nositeľ Nobelovej ceny za literatúru Wole Soyinka ako kultúrny mediátor medzi Európu a Afrikou. Zvláštne hodnotenie si zaslúžil aj tuniský dramatik Fadhel Jaïbi, známy v regiónoch severnej Afriky, Orientu aj v Európe.

To najzávažnejšie prišlo, pravdaže, na koniec. Hlavnú cenu si podelili Jeremy Irons a Isabelle Huppert. Podobnú situáciu sme už zažili v Solúne. Udalosť vtedy odignoroval dominant Peter Zadek, údajne zo zdravotných dôvodov. V kuloároch sa však pošepkávalo, že v skutočnosti zahral fakt, že „polovicu“ ceny mal dostať slávny, ale oveľa mladší kanadský režisér Robert Lepage. Kto vie, aké



NO43 – FILTH  
(Divadlo NO99)  
foto F. Bonfiglio

emacie vreli v zákulisí najčerstvejšieho dekorovania. Lebo nejaké presakovali až na javisko a divadlom vyškolené publikum podprahové dianie nemohlo nezaregistrovať. Medzi oboma hviezdami panovalo v slávnostný večer napätie, ktoré zjavne lepšie zvládal suverén Jeremy. Čítanie korešpondencie medzi Albertom Camusom a jeho veľkou láskou herečkou Mariou Casarèsovou sa uberala po dvoch koľajniciach. Isabelle pohľady Jeremymu neopätovala. Vzhľadom na to, že druhé vystúpenie čitali po anglicky – išlo o fragment Pinterovej hry *Ashes to Ashes* (Popol k popolu), Isabelle Huppert bola v nerovnom postavení. A predsa prednes textu zvládla perfektne. Zjavne má na jazyky talent, študovala ruštinu a prehovorila aj po taliansky. Na záverečnej recepcii sa už na seba obaja príjemne usmievali a fotografiom nastavovali uvoľnené tváre.

Podujatie obsahovalo ako už tradične aj sekciu Návraty. Myslí sa tým pripomienutie si tvorby nositeľov hlavnej ceny. V rámci nej sme videli čerstvé naštudovanie Kráľa Leara v rézii Giorgia Barberia Corsettiho. Zaujímavá konцепcia o radostnom abdikovaní kráľa, aby sa zbavil zodpovednosti a mohol si užívať život, troskotala na prveľkom až komiksovo pôsobiacom zjednodušení situácií a herectva. Nedlho pred začiatím Premio Europa mala na scéne Teatro Argentina premiéru inscenácia Richarda II. v rézii Petra Steina. Opäť téma abdikácie. V uchopení nemeckého režiséra bola zvýraznená ešte aj ženským obsadením titulnej roly. Historizujúce naštudovanie, esteticky sladké a nudné. Hold Shakespearovi sa vydaril aspoň vďaka postmodernej verzie Hamleta z pera Heinera Müllera, inscenácia Hamletmachine (Hamlet-stroj) v rézii Roberta Wilsona. Stará konцепcia realizovaná podľa majstrovho zvyku cez „kopirák“ (v 80. rokoch ju naštudoval v New Yorku a Londýne) s absolventským ročníkom rímskej Accademia Nazionale d'Arte Drammatica

42 Silvio d'Amico. Dokonalý esteticky sofistikovaný



**HAMLET MACHINE**  
(Robert Wilson)  
foto L. Jansch

kontrapunkt ku katastrofickej tónine predlohy.

Napriek tomu, že Premio Europa sa pýší patronátom EU, šestnasty ročník sa konal iba vďaka ochote Ríma finančne podporiť odborne aj spoločensky hodnotné podujatie. Nájde sa sponzor na jeho ďalšie kolo? To je opakujúca sa otázka. Účastníci z celého sveta sa oboznámili s menami divadelníkov, ktorí práve teraz v Európe aktívne bádajú a tvoria. S veľkou pravdepodobnosťou majú dlhšiu budúcnosť ešte pred sebou. Tak asi si vysvetľujeme kategóriu „realít“. Otázkou je, aká je sila ich reprezentatívnosti. Na spôsobnosť výberu sa isto nedá prischať. Korunou podujatia však stále je hlavná cena. Na začiatku tohto článku som jej viacerých držiteľov vymenovala. Zväčša ide o nespochybnielne osobnosti, no už len podľa trojice inscenácií z kategórie návratov, aj ona by si občas zaslúžila prílastok „s ručením obmedzeným“. Napriek všetkému ostáva pre profesiu cenným referenčným bodom. ♀

#### Premio Europa per il teatro/ The Europe Theatre Prize

16. ročník, 12. – 17. decembra 2017, Rím  
[www.premio-europa.org](http://www.premio-europa.org)

**Vladimír Burian**  
svetelný dizajnér

## O jasu

Významnou teatrológicou udalosťou minulého roku sa zcela nepochybne stalo vystoupení Roberta Wilsona v rekonstrukcií Appiovovej scénografie pôvodne v prostoroch drážďanskeho Hellerau<sup>1</sup>. Svetově proslûlý režisér mísťo predstavení nabídl divákum scénickou přednášku, ve ktorej formou prekvapivé intimního monologu vysvetloval své umělecké postupy. Wilson je známý tím, že v jeho inscenacích tvorí dôležitou složku právě svetlo. Není tedy divu, že z jeho úst zaznělo významné poselství: „Start with the light first.“

Wilson se pozastavil nad faktom, že príprava scénografie, kostýmů a ďalších scénických složiek probíhá většinou nezávisle na príprave svetel. Přitom divák sleduje predstavení především zrakem. Nebudeme zde zkoumat otázku nakolik je zrak dôležitý smysl. Nicméně to znamená, že ještě před otázkami estetiky a sémiotiky bychom se měli zabývat kognitivními lidskými funkčemi, a to především zrakovým vnímáním. Tato interdisciplinární oblast (vision science) přináší celou řadu zajímavých témat. Už samo úsloví „přesvědčit se na vlastní oči“ je vlastně velice nepravdivé. Samotný nás zrak nás „obelhává“ a přináší obraz naší nejbližší reality značně zkreslený. Jako jeden z typických příkladů bych zde rád uvedl problematiku ostrosti zrakového pole – skutečně ostrý obraz zachytí naše oko jen ve velice malém zrakovém úhlu, přesto „obraz“ reality v naší hlavě se jeví celý ostrý<sup>2</sup>. Domýšlení tohoto a ďalších příkladů může dle mého názoru vnést do oblasti svetelného designu zcela nové myšlenky.

Yaron Abulafia, významný svetový svetelný designér, vydal v roce 2016 knihu *The Art of Light on Stage*. Tato kniha zkoumá svetlo především z hlediska sémiotiky svetelného obrazu. Autor dokonca tvrdí, že je to první kniha, která se zabývá scénickým svetelným designem

především z pohledu sémiotiky a poetiky světla. Je to jedna z mála knih, která popisuje teoretické rámce, ve kterých bychom mohli o světle a jeho použití na divadle přemýšlet. A to je veľice dôležité, zvláště když si uvedomíme, že většina literatury o scénickém svetelném designu je psaná z hlediska technologického, ako „příručka technika“. Tento pohled se také prosazuje pri samotné konverzaci o světle. Veľice často můžeme slyšet, jak je libovolný scénický svetelný obraz popisován pomocí názvů zdrojových svítidel. Domnívám se, že toto zjednodušování má za následek, že do dnešnej doby nemáme žádnou ustálenou metodiku popisu a hodnocení svetelného designu. V divadelních recenzích se většinou svetelná složka představení obchází, nebo se jí dostává všeobecných soudů zpravidla odkazujících k dramaturgií díla („svetlo citlivě reagující“, „vhodně zvolené svetlo“ apod.). Hlubší analýza scénického svetelného designu se v našem regionu objevuje veľice zřídka.

#### Kontrasty jasu

Tento článek by se měl zabývat světem z hlediska příjemce/receptora/diváka. Za východisko si tedy vezměme zrakové vnímání jako interdisciplinární oblast zahrnující poznatky z oborů fyzika světla, biochemie, biofyzika, neurologie a psychologie. Základem pak bude zkoumání veličiny jasu, hodnoty přímo podmíňující zrakový vjem. Jasem rozumíme množství světla dopadající

svetelný dizajnér Yaron Abulafia  
foto archív Y. Abulafia





na sítnici a umožňující zrakový vjem. Myšleno je tím veškeré množství světla vyzařovaného ve směru oka příjemce.

Světlo může pocházet z primárního zářiče (světelného zdroje), nebo sekundárního zářiče (odrazy). Oko se příchozím jasům přizpůsobuje – základní mechanismus je adaptace oka na tmu a adaptace na světlo. Díky této adaptačním mechanismům nevnímáme jasové hodnoty jako takové, ale jejich kontrasty. Pokud jako diváci budeme sledovat představení, můžeme říci, že vnímáme kontrasty jasů, ve kterých se za určitých podmínek objeví barevná informace – vjem barvy. Tyto kontrasty pak vedou k tomu, že jsme schopni rozlišovat a rozehnávat objekty v zorném poli. Pro tvorbu scénického světelného designu je mimo jiné charakteristická exaktní práce s jasovými hodnotami. Tím se liší například od koncertního svícení, pro které je typický důraz na něco úplně jiného (barvy, rytmus apod.). Správné rozvržení kontrastů jasů na scéně je pro světelného designera prioritou.

Otzázkou jasů nám zůstane dokonce i v případě, že vynecháme světelný design úplně – například v oblasti site-specific projektů. Pokud budeme chtít, aby divák sledoval scénu osvětlenou např. přrozeným (denním) světlem, měli bychom přesto sledovat kontrasty jasů. Při nízkém kontrastu může dojít při dlouhodobém sledování

Na fotografii si můžeme hezky ukázat principy fungování jasů. Vizuální prim hraje rozhodně figura „holčička na pozadí“. Nás zrak zřejmě zaujmou i stopy světel na zemi (svítidla PC). Dále si povšimněme změny jasu z PC na zemi po prvních dvou metrech od zdroje vyzařování (světla).

k únavě zraku. Barvy stěn a fasád můžou mít vyšší jas než je jas lidské kůže, sledovat takovou (monotonní) scénu třeba hodinu může být pro oči opravdu náročné (viz níže).

### Zorné pole

Průměrem všech jasů ze zorného pole dostaneme hladinu tzv. adaptačního jasu (určuje, na jakou jasovou hladinu bude oko adaptováno a tím vymezuje schopnost rozehnávat kontrasty jasů). Všechny zdroje jasů, nacházející se v našem zorném poli, jsou důležité. Nejen ty, které tam mít chceme (například krásně nasvícená scéna), ale také ty nechtěné (odrazy a odlesky v hledišti, svítící cedule nouzových východů, jas displeje mobilu našeho souseda, parazitní světlo apod.). Veškeré jasy v našem zorném poli jsou důležité.

Můžeme si to vysvětlit na tzv. „paradoxu blackoutu“. Blackout je standardně používaná změna – zhasnutí, např. mezi jednotlivými částmi hry. V momentě blackoutu stříhem dochází k náhlé adaptaci oka na tmu. Při ní se rozšířuje zornice a aktivuje se periferní vidění. Na některých místech v hledišti si díky značení nouzových světel místo



světelný dizajn Yarona Abulafiu k inscenaci *And the Earth Shall Bear Again* (The English National Ballet)  
foto A. Hunt

hlubokého divadelního prožitku budeme během blackoutu spíše naprostě přesně uvědomovat vnitřní geometrii divadelního sálu. Pro „rozvrhování“ jasů ve scénickém prostoru musíme počítat s fototropickým reflexem, který popisuje intuitivní chování oka – oko se intuitivně natáčí ve směru nejvyššího jasu, či největšího kontrastu jasu.

### Stíny

Lokální nedostatek světla se nazývá stín. Se stíny musíme ve scénickém prostoru počítat. Jejich tvorba je závislá na směru a charakteru světla a samozřejmě na tvarech a lokalizaci objektů, které stíny vrhají. Světlo podle jeho směrové charakteristiky rozdělujeme na světlo směrové a difuzní. Jejich vzájemné kombinace provádí modelaci prostoru, postav apod. Ve scénické praxi se používají většinou směrová svítidla. Opravdu difuzní zdroje s měkkým („fotografickým“) světlem se v divadlech vyskytují velice málo<sup>3</sup>.

Tento nedostatek se řeší několika způsoby. Prvním je znásobení zdrojů. S výhodou požíváme tuto možnost především u násvitu větších ploch. Nevýhodou jsou ale někdy nepříjemné (neostré – se špatnou čitelností v prostoru) stíny. Druhým způsobem je použití odrazu od ploch na scéně (podlahy, či scénografie). Je však problematické používat odrazu od tmavých ploch (kontrast je příliš vysoký, odraz malý), takže v tomto případě je nutný hlubší scénografický zásah. Další variantou je použití difuzních filtrů. Vržené stíny postav, například na podlahu, jsou v podstatě estetickou záležitostí. Stíny tvořící se na těle nebo tváři můžou být komplikací, která souvisí s celkovou čitelností, zvláště pokud jsou kontrastní a tvrdé. Měkké stíny jsou samozřejmě příjemnější, ale celková absence stínů rozhodně není naším cílem, jsou důležité pro rozpoznávání prostoru a tvaru objektů.

### Figura versus pozadí

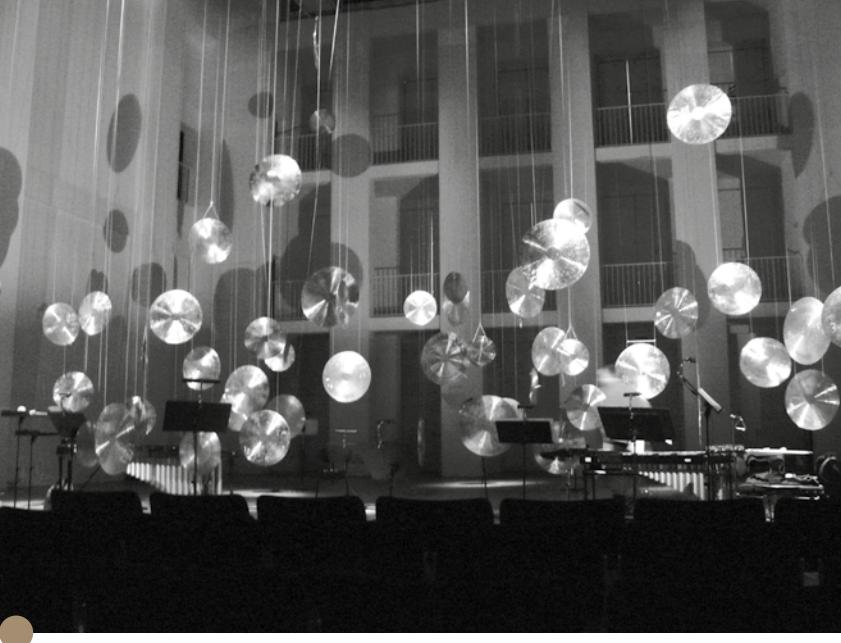
Klasický scénický prostor je vůbec z hlediska světelné teorie zajímavý – je to prostor, ve kterém máme v podstatě fixované zorné pole do jednoho směru,

oblasti periferního vidění mají uměle snížený jas (tma v sále). Divák má jediný zrakový úkol a tím je – dívat se. Před námi se odehrává dramatická akce, která je přímo ztělesněním problematiky figury versus pozadí. Tato problematika je součástí teorie organizace zrakového pole. Podle ní si vždy vybíráme v zorném poli část, která je dominantní a zbytek vnímáme jako pozadí. Z tohoto úhlu pohledu je pak víceméně jedno, jestli pozadí tvoří fyzické stěny divadla, podlaha scény, šálové vykrytí, nebo scénografie. Důležitá je distribuce jasů v prostoru. V ideálním případě figuru (herce, pěvce, tanečníka, performeru...) můžeme oddělit od pozadí nejen tvarem, barvou, ale i množstvím světla, aby se výrazně lišil jas figury a jas pozadí. To dodává celé scéně plasticitu a čitelnost.

### Figura versus textura

Dramatické děje různých žánrů kladou na své interpretu různé požadavky. Převážná část jich ale bude o vyjádření, o expresi a emocích. Těmto požadavkům se samozřejmě musí přizpůsobit světelní design. Zcela jiné nároky na osvětlení bude mít mim a jiné bude mít tanečník. Každý z nich má jiný způsob vyjadřování a tím bude podmíněno i použití světla. Zatímco například klasický mim bude potřebovat, aby diváci mohli sledovat celou dobu jeho emoce, tanečník se vyjadřuje více abstraktně, k vyjádření používá celé tělo. Je patrné, že každý bude mít jiné nároky na nasvícení tváře, která je hlavním nositelem emocí. Analogicky pak řešíme problematiku toho, jestli potřebujeme vidět figuru (a třeba jenom její siluetu), nebo i její tektoniku, texturu. Potlačení textury přinese větší napětí mezi viděným a myšleným, větší dramatický náboj. Naopak zvýraznění textury sice ubere na tajemnosti, ale dovolí nám se plně soustředit na postavu a její existenci tady a teď.

Divadlo vysvětlujeme síť různých teoretických konceptů. Dovolil jsem si předeštít ten, který se týká zraku diváka. Rozhodně není jediný a všeříkající. Ve vizuální oblasti je například zajímavá teorie selektivní pozornosti, kterou proslavila „neviditelná gorila“. Doporučuji třeba shlédnout videa Selective Attention Test a především The Monkey Business Illusion, která s naším oborem úzce souvisí.<sup>4</sup>



Windgongprojekt v Hellerau  
foto S. Floss

**1** V rámci projektu Rekonstrukce budoucnosti (Prostor – světlo – pohyb – utopie) vznikla kopie scénografického návrhu Adolpha Appii, který vznikl přímo pro prostor Hellerau před sto šesti lety. Do tohoto prostoru jsou zváni přední světoví tvůrci. Robert Wilson je ve své tvorbě silně ovlivněn právě Appiovými myšlenkami. Záznam přednášky je dostupný na facebookové stránce pod hashtagem #helleraulive Robert Wilson.

**2** Opravdu ostrý zrak máme jen v rozsahu 1,5° (oblast žluté skvrny), směrem k periferii sítnice ostrost klesá. Znamená to, že i když budeme sedět na nejvzdálenějších místech v hledišti, uvidíme skutečně ostře vždy jen část scény.

**3** Plošné svítidlo (vana) – největším aspirant na zdroj difuzního světla – má vyzařovaný kužel světla se silnou směrovou charakteristikou, ostré hrany a ostré stíny. Tento zdroj je zdroj směrového světla s velkým vyzařovacím úhlem.

**4** Youtube kanál Daniela Simonse, videa Selective Attention Test z roku 1999 a The Monkey Business Illusion z roku 2010. Pro větší vhled do problematiky doporučuji text The Invisible Gorilla: And Other Ways Our Intuitions Deceive Us.

Vladimír Štefko  
teatrológ a divadelný historik

## Múdry klaun Marián Labuda

Marián Labuda

(\* 28. október 1944 – † 5. január 2018)

Marián Labuda bol zjav. Zjavil sa „znenadáka“ a od prvých jeho postáv vám nemohol zísť z myseľ a pamäti. Rýchlo sa stal populárny, ale popularita ho neskazila. Musel pritom prekonávať špecifiká svojej fysis. Najprv chlapčenský zjav (kto iný mohol hrať v televíznom vysielaní Kukučínovho *Neprebudeneho*) a potom čoraz koruplentnejšiu postavu. Nebol ani v mladosti typ hórneho chlapca so strunnou postavou a mohutným hlasom. Zdalo by sa, že tieto danosti mu určia pomerne úzku škálu. Ak sa tak nestalo, bolo to

Marián Labuda ako Ondráš Machuľa vo filme *Neprebudeny* (1965, r. J. Zachar)  
foto archív Divadelného ústavu



preto, že do slovenského herectva priniesol čosi viac ako svoj osobitý exteriér. Ponor do vnútra postáv a zvláštnu nástojočivosť ľudí, ktorých stvárňoval. Nástojočivosť údelu, jeho prekonávanie, zvláštnu zemitosť, ktorú si priniesol z detstva v rodnych Hontianskych Nemciach. Hrával v inscenáciach štylizovaných, nenaturalistických, ale jeho postavy pôsobili vždy hodoverne, ľudsky obsažne so skvelými detailmi. Už ako Cresus v slávnej inscenácii Kyrmezerovej *Komedie českej o bohatci a Lazarovi* (VŠMU, 1964) v réžii Milana Sládku, ktorá slávila úspechy aj v zahraničí, presvedčivo naznačil, že do nášho divadelníctva prichádza osobnosť. Herec, ktorý spája pohybovú inteligenciu s presvedčivosťou verbálneho konania. A ked' skupina mladých tvorcov založila dnes už legendárne Divadlo na korze (1968), jeho herectvo sa stalo erbovým znakom tohto generáčne vyhraného divadla. Estragon v Beckettovom *Čakaní na Godota* a najmä Podkolesin v Gogolovej *Ženbe* zhmotnili to, čo si tvorcovia i kritika nazvali autentickým herectvom. Herectvom, v ktorom sa snúbili biologické danosti človeka (ako jeden z vážnych motívov konania) s jeho schopnosťou mimiky či intelektom (pravdaže, rôzneho typu). Marián Labuda bol aj v neskorších desaťročiach najvýraznejším nositeľom tohto typu herectva. To bola oná nástojočivosť, zemitosť jeho kreácií, ktoré z neho spravili frekventovaného herca vo filme, v televízii i rozhlasе.

Súpis jeho úloh je veľmi dlhý. A už len leitomý pohľad naň hovorí, že Labuda dokázal zvládnuť širokú škálu typov a charakterov, satirizujúcu britkosť, sarkazmus a nadhlád, autentický detail a kompozíciu výkonu ako celku. Ved' postavme vedľa seba jeho Šťastlivceva, potulného herca tažko skúšaného osudem v Ostrovského *Lese* (Divadlo na korze, 1971), Andreja Prozorova z Čechovových *Troch sestier* (Nová scéna, 1972), mladého, talentovaného, ktorého prostredie uvrhlo do stavu imobility, alebo Deda v aktovke *Karol a Malého stroskotanca* v *Stroskotancoch* Štawomira Mrožka (Divadlo na korze, 1969). V tých prvých zvünutorienie, v tých druhých ostrosť kresby v priamočiarych liniách. Už v roku 1987 syntetizoval svoje herecké skúsenosti v Radičkovovej monodráme *Lazariáda*, v úvahe nad svetom i sebou samým (Nová scéna, 1987).

Labudovo herectvo malo svoje polohy lútosti i súcitu s človekom, ale aj rozhorčenie, snivosť i tvrdú reálnosť, jemnosť i krutosť. Ak by sme nazvali jeho herectvo polytematickým, asi by sme sa nemýlili. Pričom nemáme na mysli len rôznorodosť ideí a z nich vyplývajúcich témy, ale aj témy ukryté hlboko v človečenskom osude. City, pocity, sklamania i sentiment, mentálne určenia postavy – slovom všetko, čo sa skrýva v pojme človek v toku bežiaceho času. Tak to bolo v posledných kreáciach, napríklad v Tupolskom v Ujovi Vankúšikovi (SND, 2004), Léonovi v Krajčírkach (SND, 2002), Poštárovi Matejovi v Krcheňovi nesmrteľnom (SND, 2003), Millerovi v Úkladoch a láske (SND, 2007) alebo v Čebutykinovi v Troch sestrách (SND, 2008). Neobyčajne zaujímavou bola jeho kreácia Tisa v rovnomennej dokumentárnej dráme v Divadle Aréna (2005). Tu by sa žiadalo poznamenať, že Labuda sa skvelo zmocnil toho, čo by sme mohli nazvať historickou vernosťou pri traktovaní tejto rozporupnej postavy našich dejín. Labuda bol interpretom Tisových textov, ale aj občanom nazerajúcim na postavu z hľadiska súčasného poznania. Nie však manipulátorom. Herec bol vždy hercom, ale vždy aj občanom.

Suma sumárum – Marián Labuda bol klaunom. Múdrym klaunom. Pretože dobrý klaun je ten, čo aj veselo zobrazuje vážne témy. Radosť aj utrpenie, plytčiny i múdrost', slabosti aj silu. Tento klaunovský pohľad nájdeme vo väčšine jeho kreácií, raz viac, raz menej. Grotesknosť – čo je vždy legitímny znak klauna – bola organickou súčasťou jeho herectva.

Marián Labuda neboli hercom len jednej scény ani jedného režiséra. Obsadzovali ho aj režiséri vyznávajúci rôzne poetiku – Miloš Pietor, Vladimír Strnisko, Ľubomír Vajdička, Roman Polák, Rastislav Ballek a ī. Nielen preto, že Labuda v obsadení bola stávka na istotu, ale najmä preto, že vždy prispel svoju hrivnu k inscenácii ako celku. Zdalo by sa, že je hercom do značnej miery univerzálnym. No nehrával veľkolepých hrdinov, fešákov a seladónov – a ak, tak skôr ich paródiu. No jeho mnohoraká „využiteľnosť“ na javisku sa opierala o jeho schopnosť stváriť vnútorné sváry postavy. Hojne využíval pietorovský ozvláštnený realizmus, princíp kontrastu medzi

verbálnym a fyzickým či mizanscénickým konaním.

Všetky spomínané (iste len v neúplnom názvane) dispozície mu zaručili množstvo úloh vo filme, televízii i rozhlase. Tie médiá mu priniesli slávu a širokú pozornosť, a to nielen doma (hral v Brne, Zlíne, Prahe). Takéto kreácie však vyrástli na bohatej a variabilnej javiskovej práci. Labuda teda patril všetkým týmto tvorivým priestorom.

P.S.: Zle sa píše o Mariánovi v čase minulom.

Útechou je, že to, čo vytvoril, ešte dlho bude fungovať v čase prítomnom i budúcom. ♦

Marián Labuda ako Cresus  
Komedie česká o bohatci a Lazarovi (VŠMU, 1964)  
foto archív Divadelného ústavu



**Peter Pavlac**  
dramatik, dramaturg

## Moje tri zastavenia s Mariánom Labudom

Stretnutí s majstrom Labudom, osobných či profesionálnych, bolo za môj krátky život dosť na to, aby sa kolotoč spomienok dokázal rozkrútiť závratným tempom a prekvapil ma intenzitou. Nikde sa to nezačalo a som presvedčený, že nikde sa to ani neskončí, lebo od istého času hranicu vlastného života nepovažujem za hranicu seba samého. Preto je tento text tromi zastaveniami sa v čase, kde sa naše životy s pánom Labudom pretli, azda najintenzívnejšie.

Prvým zastavením bola spolupráca na Feldekovej verzii Hviezdoslavovej Hájnikovej ženy (Horor v horáni, 2002). Hoci som už nejaké tie dva roky ako dramaturg v Činohre SND pôsobil, stala sa inscenácia tejto hry zlomovou pre istú časť našej generácie, počnúc prvým oficiálnym „prevádzkovým“ vstupom režiséra Patrika Lančáriča (môjho spolupútnika i priateľa) na javisko činohry, končiac silnou katarznou očistou v podobe komplexného zážitku s najväčšími majstrami groteskna v SND Stantom Dančiakom a Mariánom Labudom. Hoci gro zodpovednosti stálo na Patrikovej hlave, peklo prvých týždňov skúšobného procesu, ktoré nám bardí slovenského herectva dali pocítiť, bolo zničujúce pre nás všetkých. V istom bode sme sa ocitli v situácii, keď nebolo isté, či inscenáciu doskúšame, či rešpekt k nim neostane neprekonateľnou bariérou v našej ambícii pohrať sa s nie jednoduchým Feldekovým textom, s Hviezdoslavovou nezrozumiteľnosťou a najmä s nedozumením, ktoré zo zábavy urobilo nočné mory mnohým z nás. Ale potom prišiel zlom, práve vdaka obom majstrom. Jedného dňa náhodou prišli na časť skúšky, keď nemali skúsať. Sadli si teda do hľadiska a intenzívne „zavnímali“, o čo skutočne ide režiséroví, čo je našou ambíciou, aký význam pre nás divadlo vôbec má. Ten strih bol vesmírny a premena

prístupu a najmä osobného vzťahu šokujúca. Až tak, že som sa neostýchal poprosiť oboch, aby sa stali krstnými otcami mojej prvej knihy poviedok – *Hra na smiech*. Krstilo sa smiechom. A hoci na krst mohol osobne prísť len Stano Dančiak, majster Labuda sa smial s nami, pretože jeho charakteristický smiech sa stal pevnou súčasťou nášho prežívania reality tej doby (osobnej i profesnej).

Druhé zastavenie sa začalo na ulici o päť rokov neskôr, keď som kráčal popri bicykli a kdeši na začiatku Michalskej som stretol Maja Labudu, syna Mariána Labudu, v tom čase už etablovaného mladého herca. Opisoval mi, ako by sa rád posunul o krok ďalej. Hľadal postavu pre seba, ale i pre svojho otca, s ktorým sa konečne chcel postaviť na javisko. Slúbil som mu, že niečo skúsim. O päť mesiacov už bola na svete hra *Moja mama mala brata* (2005), volne inšpirovaná (neuro)poviedkou Olivera Sacksa. Pri skúšaní inscenácie sa na javisku stretli otec so synom a konštrukcia hry s tým nielen rátala, ale stala sa klúčom k zážitku, ktorý bol aj pre mňa ako autora absolútne zásadný. Vzťah otca a syna, odovzdávanie štafety, hereckej, i ľudskej, očistenie bulvárneho stereotypu nazerania na (v tom období) menej známeho syna extrémne známeho otca, to všetko boli momenty, keď divadlo nielen splynulo so životom, ale

Marián Labuda ako Sammy Samuels Showmen (SND, 1990)  
foto archív Divadelného ústavu



dokonca ho predbehlo. Prvá veta pána Labudu smerom ku mne ako k autorovi prakticky nenučiteľného textu, bola: „Pán Pavlac, ja sa to naučím, ale pod jednou podmienkou, že sa aj vy naučíte aspoň jednu stranu svojho textu!“ Bol to však práve on, kto sa ho naučil do poslednej bodky, mal ambíciu pochopíť každú štylistickú bizarnosť, pretože rešpektoval slovo, a najmä motív, ktorý sa za každou mojou čudnou formuláciou objavil. A to všetko s takou obrovskou mierou pokory a profesionality, s akou som sa stretol v mojom profesionálnom živote asi len trikrát.

Posledným zastavením sa stala príprava hry pre Činohru SND, ktorá napokon nevznikla. Mala mať príznačný názov „Tí druhí“. Na základe hlbokej emocionálnej skúsenosti s knihami Žo Langerovej (*Vtedy v Bratislave*) a Jána Roznera (*Sedem dní do pohrebu*) som sa totiž rozhadol napísat text vychádzajúci z histórie SND a z rozhovorov s aktuálne najstaršou hereckou generáciou v činohre (Marína Kráľovičová, Juraj Slezáček, Martin Huba, Emília Vásáryová a ďalší, samozrejme, Mariána Labudu nevynímajúc). V liste Milanovi Čorbovi (ktorý mal robiť kostýmovú výpravu) som napísal: „V prvom rade chcem napísat, že som si tento projekt pripravil ako akúsi profesionálnu samovraždu, súc polomrty a vyčerpaný udalostami, s ktorými sa v tomto divadle stretávam už roky. Tento stav priniesol nápad pokúsiť sa, zrejme poslednýkrát (i pre všetkých zúčastnených), postaviť na javisko celú jednu generáciu, ktorá má v krvi jeden velikánsky príbeh tejto krajiny a tohto divadla, ako zrkadla, vo všetkom zlom i dobrom.“ Tento projekt sa nikdy nerealizoval, trinásť rozhovorov so spomínanými osobnosťami som však nahral a považujem ich za poklad, ktorý sa raz musí stať súčasťou niečoho „väčšieho“. Jedným z nich je aj rozhovor s Mariánom Labudom, ktorý som si večer, v deň, keď som sa dozvedel tú smutnú správu, pustil. Nebudem to tajíť. Síz bolo zrazu oveľa viac. Nie však tých, čo človeka ničia, ale tých, čo vás prinútia zodvihnuti hlavu s vedomím, že určite príde čas, aby som o hĺbke a rozmeroch týchto stretnutí podal správu. Nie kvôli sebe, ale práve kvôli nim.

Ďakujem, majster Labuda. Som pripravený

50 o tom rozprávať, ale dajte mi ešte chvíľku. ♀

**Eva Kyselová**  
teatrologička

## Craig, Kantor, Makonj...

**Karel Makonj**

(\* 9. decembra 1947 – † 2. január 2018)

K týmto riadkom pristupujem opatrne, pretože nechcem písat ani encyklopédické heslo, ani reflektovať režijný tvorbu Karla Makonja. Ved' jeho najzásadnejší čin v českom divadle, bábkarský experiment Vedené divadlo, som nezažila. A pritom bábkarská historiografia sa stále obracia k jeho výrazným groteskným inscenáciám pre dospelých. On bol tým, kto po Krejčovi znovaobjavil pre české divadlo napríklad Ghelderoda. Okrem iného patril k tým tvorcov, ktorí boli schopní nielen veľkých umeleckých diel, ale uvažovali o divadle teoreticky, nasledoval vlastne odvážne myšlenie Jana Císařa. Makonjova revolta a odmietnutie pojmu bábkové divadlo, ktoré nahradil tzv. divadlom herce a loutky, znamenala nové vnímanie fenoménu bábky a podstatný príspevok do dlhorocnej českej bábkarskej tradície. A práve jeho zamyslenia nad novým výkladom vzťahu herca a bábky, mnohé teoretické state a úvahy sú dodnes samozrejmostou nielen v osnovách teoretických predmetov Divadelnej fakulty AMU, ale stali sa vlastne jedným z mála relevantných súčasných prameňov v českej a slovenskej bábkarskej teórii.

Tento stručný úvod je len nutným prologom pre moju osobnú spomienku na Karla Makonja ako na fascinujúcu osobnosť. Nebol mojím pedagógom, hoci som sa od neho veľa naučila. Bol špecifický vo všetkých smeroch – pamätám si dve podoby Karla Makonja. Tá prvá je spojená s jeho béžovým sakom, ktoré nosil ako uniformu – tú približne pred troma rokmi nahradilo sako s jemným čierno-bielym

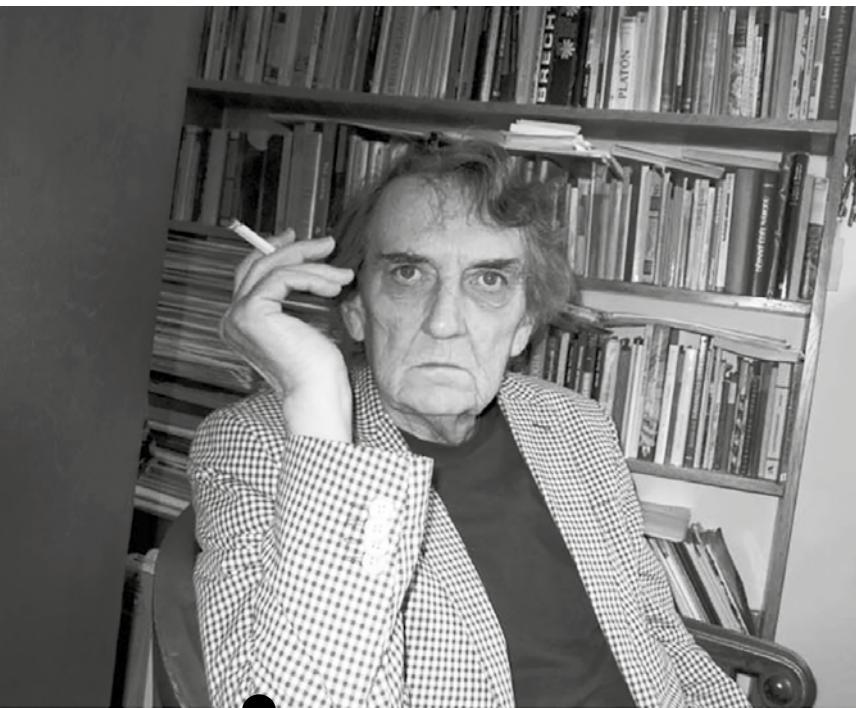


foto archív *Divadelných novín*

pepitom. Nikdy nesklamal a bol vždy rozpoznatelný. Rovnako ako jeho prejav, ktorý bol stručný, ale presne vedel, čo a prečo povedal, ale hlavne vyjadril vždy svoj názor bez ohľadu na to, aké to môže mať dôsledky.

Každý, kto Karla Makonja poznal, musí sa aspoň pousmiať nad jeho rebeliou – systematicky odmietal akékoľvek zákazy a príkazy, obzvlášť na akademickej pôde, počnúc jeho absolútne slobodným prístupom k fajčeniu. Pred zapálením cigarety ho nezastavilo nič, ani oznamy v škole, ani vedomie, že stojí vo foyeri divadla pre deti. Neoddeliteľnou súčasťou jeho osobnosti bol humor, ale niežeby Karel Makonj rozdával úsmevy na každom kroku alebo sa snažil ostatných zabávať. Naopak, nenápadne, akoby nezaujato vedel použiť tú správnu ironickú, sarkastickú poznámku, ktorou trefne a veľmi presne komentoval javy a situácie okolo seba. Pritom to bola podstata

už jeho dramaturgického myšlenia – absurdno a groteskno, ktoré lemovali jeho tvorbu, boli bytostnou súčasťou Makonjovej komplexnej osobnosti.

Mala som to šťastie, že som mohla aspoň zriedka byť jeho kolegyňou, sledovať, ako uvažuje o divadle, ako hodnotí videné predstavenia na festivaloch alebo diplomové práce pri obhajobách, viest s ním rozhovory za jedným stolom s neodmysliteľnou cigaretou (aj nefajčiarovi by pri ňom cigareta zachutila). Znova a znova fascinoval presným vyjadrením problémov, bez zbytočných fráz alebo zhovievavosti. Nebol nepríjemný ani útočný, ale bol jednoznačný. Odmietať vykrádania a malichernosti, neboli priaznivcom zlého divadla pre deti, hoci mám pocit, že neboli fanúšikom divadla pre deti vôbec. Vedené divadlo predbehlo svoju dobu, Makonjove teórie tiež museli čakať, kým moderné divadlo pochopí, že bábkové divadlo nemusí byť len marioneta a maňuška alebo že alternatíva nie je len o ostentatívnom bezobsažnom opakovanií starých, znovaobjavených divadelných postupov. V tomto duchu pokračovali aj jeho študenti, momentálne azda najvýraznejšie Šimon Spišák a Michal Hába. Ani oni nie sú posluhovačmi overených postupov, ale tvoria presne v duchu Makonjovej tézy – experiment ako základ.

Karel Makonj bol, podobne ako všetci vizionári, človekom bez historickej príslušnosti či príslušnosti k niektoréj z divadelných poetík. A rozhodne neboli nasledovníkom nejakého guru. A tak ako vizionári, ktorí ho fascinovali, Craig a Kantor, aj Makonj vždy bol a bude inšpiratívnym umelcom a pedagógom. On sám prekračoval hranice myšlenia o bábkovom divadle natol'ko, že azda nie je presnejšia charakteristika ako tá, ktorou ho označil jeden z jeho bývalých študentov Tomáš Jarkovský: Karel Makonj bol „bytostný nadloutkár“. A bol len jeden jediný. Čest' jeho pamiatke. ♀

**Soňa Jánošová**  
divadelná kritička

## Modlitba pre Moniku, kabaret pre normalizáciu

Odchádzať z kabaretu a pospevovať si skladby, ktoré ho spoluvytvárali, je iste dobré znamenie. Ak však odchádzate z kabaretu, ktorý má vo svojom názve aj slovo normalizácia a vo vašej hlave znie zo všetkých najmä pieseň *Hej, pane zajíci*, potom zrejme došlo k chybe.

Kabaret *Normalizácia alebo Modlitba pre Martu* je ďalšou z línie hier písaných na telo hercom a herečkám. V Modrom salóne tentoraz dostala príležitosť Monika Potokárová, ktorá počas svojho nedlhého účinkovania v Slovenskom národnom divadle už neraz dokázala, že je disponovaná nielen herecky, ale aj spevácky.

Život Marty Kubišovej je zaujímavý v niekoľkých rovinách. Osobné problémy, ktoré predznačili rozvod rodičov, neskôr pokračovali problematickými vzťahmi s mužmi aj trpkou cestou k materstvu. Jej život je zároveň symbolom umelcov, vedcov a vôbec občanov, ktorých vlastná krajina ovládaná nedemokratickým režimom ušliapávala a nedovolila im realizovať sa. A, napokon, je to inšpiratívny príbeh človeka, ktorý nehľadá ľahšiu cestu, a vytrvalo bojuje za svoje presvedčenie, aj keď ním rizkuje osobné pohodlie, kariéru i rodinný život.

Niekoľko týchto rovín sa autor textu a zároveň režisér inscenácie Matúš Bachynec pokúsil pretlmočiť formou kabaretu. Toto rozhodnutie je iste relevantné a inscenácia z neho mohla i mnoho vytiažiť. Osobne aj politicky náročné témy tak mohli v odľahčenom podaní získať hlbší rozmer. Ak navyše vezmeme do úvahy, že okrem Moniky Potokárovej sa na inscenácii ako hostia podieľali Daniel Žulčák a Silvia Holečková – obaja nielen herecky, ale aj spevácky veľmi nadaní

KK



foto J. Barinka

aktéri, potenciál tohto rozhodnutia bol nemalý.

Inscenácia však napriek tomu smerovala iba k lineárному pretlmočeniu najvýznamnejších kapitol zo života ženy, speváčky a disidentky. Hravé, hudobne aj pohybovo výborne naštudované časti sú pre divákov osviežením a neraz strhávali k spontánemu potlesku, čo napokon ku kabaretu akosi patrí. Škoda len, že inscenovaný životopis s pesničkami nenechal skutočne zaznieť aj vážnejšie a temnejšie tóny, ktoré normalizácia prinášala.

Najsiľnejším momentom inscenácie teda zostáva výkon Moniky Potokárovej ako Marty Kubišovej. Nie je to málo, najmä ak uvážime, že ide o vekovo aj personálne najmladšiu členku činohry. V každom prípade je zrejmé, že Potokárová by zvládla aj plnokrvnejšiu postavu. ♀

### Matúš Bachynec: Kabaret Normalizácia alebo Modlitba pre Martu

rézia M. Bachynec dramaturgia L. Mihálová scéna a kostýmy J. Husár pohybová spolupráca J. Letenay účinkujú M. Potokárová, S. Holečková, D. Žulčák premiéra 7. decembra 2017, Modrý salón, Činohra Slovenského národného divadla

**Lucia Lejková**  
divadelná kritička

## Procházka (ne)tradične

Režisér Tomáš Procházka je tvorca, ktorému určite nemožno uprieť divadelníku odvahu ani tendenciu experimentovať. Príklon k relatívne tradičnému divadelnému spracovaniu radí inscenáciu *Smrť sa volá Engelchen* v kontexte jeho tvorby skôr k výnimkám.

Svoju najnovšiu inscenáciu v Mestskom divadle Žilina, dramatizáciu známeho románu Ladislava Mňačka, začína pôsobivým „introm“, ktoré navodzuje atmosféru mrazivej nočnej mory. Do hľadiska mieri niekoľko zbraní, na sivých kvádroch rozmiestnených po javisku sú poukľadané lebky. Po tlmene osvetlenej scéne za znenia mixáže útržkov z dobového rozhlasového vysielania postupne defilujú postavy. Mama Rašková (Iveta Pagáčová) utiera pomyselné pomníky, ukladá lebky do jedného zo sivých objektov – zrejme do spoločného hrobu odkazujúceho na ploštinskú tragédiu.

Na nesporné pôsobivý začiatok však zvyšok inscenácie nedokáže nadviazať. Po úvodnom obrazze sa už tvorcom nedarí budovať atmosféru a narázajú na viaceré prekážky. Medzi tie najvýraznejšie patrí problematická herecká interpretácia. Už predloha kladie

foto R. Tappert



nemalé nároky na predstaviteľa ústredného hrdinu Volod'u. Michala Kolejáka, žiaľ, úloha preválcovala.

V jeho prejave presvitá herecká vonkajškovosť a výrazová monotonosť. Tajomná Marta Ivany Kubáčkovej tak ostáva bez rovnocenného partnera. Z menších postáv v mnohých situáciach hereckou bezprostrednosťou vyniká Ján Dobrik ako Volod'ov spolubojovník Fred.

Počas plynutia inscenácie sa čoraz väčším otáznikom stáva aj napohľad výtvarne pôsobivá scéna, ktorú vypĺňajú najmä spomínané kvádre. Niekol'konásobné presuny objektov do nových priestorových zoskupení, ktoré majú odlišovať jednotlivé dramatické priestory, však zväčša nemajú iný než tempo retardujúci vplyv.

Dramatizácia Lenky Garajovej sa zameriava na viaceré klúčové momenty Volod'ových spomienok, lúbosťné motívy nevynímajúc. V detailoch však akoby sa tvorcovia spoliehali na zorientovaného diváka – čitateľa predloh. Scénam z povoju novej prítomnosti dominujú dialógy (aj vykreslenie vznikajúceho vzťahu) so zdravotnou sestrou Eliškou (Anna Nováková). Volod'ovo spomínanie sa na javisku odohráva v obrazoch, do ktorých dokáže jeho poslucháčka Eliška vstúpiť ako pozorovateľka. Princíp prináša aj sugestívne okamihy – napríklad ked' si umierajúci nemecký kapitán vymení pohľad s vydesenou Eliškou, čím umocňuje metaforu „pohľadu priamo do očí smrti“.

Je to sice trochu obrátená logika, ale *Smrť sa volá Engelchen* môže v „súpise“ doterajšej Procházkovej tvorby zastávať miesto určitého experimentu, kroku nie úplne očakávaným smerom, čo nie je nezaujímavé. Škoda len, že jeho výsledkom je v tomto prípade inscenácia s výraznými limitmi. ♀

### Ladislav Mňačko: Smrť sa volá Engelchen

dramatizácia a dramaturgia L. Garajová scéna Z. Hudáková kostýmy M. Golianová hudba M. Zavarský videoart M. Moučka rézia T. Procházka účinkujú M. Koleják, M. Tomáš, B. Bačo, J. Dobrik, I. Kubáčkova, A. Nováková, T. Peršic, I. Pagáčová, D. Uzsák premiéra 13. januára 2018, Mestské divadlo Žilina

# Benjamin Schälike THE UGLY LIGHT. Lichtdesign im Theater Taschenbuch

Kniha s paradoxným názvom sa venuje teoretickým, praktickým, potenciálnym a hypotetickým možnostiam práce so svetelným dizajnom. Základný sprievodca v stále mladom umeleckom odbore nie je obmedzený na pohľad jediného muža. Kaleidoskop faktov, úvah aj voľných asociácií rešpektovaného svetelného dizajnéra Benjamina Schälikeho pozýva do dialógu známe mená scénografie, rézie, choreografie a neobchádza ani kurátorov. Svoje chápanie významu svetla a svietenia ponúkajú okrem iných Trisha Brown, Peter Zadek či Olafur Eliasson.

## Ako si nakresliť svetelný plán: Náčrt základného rozmiestnenia

Musíte zjednotiť scénu, pôdorys divadla a strop. Nebudete potrebovať všetky detaily, ktoré na týchto plánoch sú; napríklad budete potrebovať iba tie časti scény, ktoré sú pre nasvietenie podstatné (steny, dvere). Nemusíte kresliť všetky svetelné rampy, nakreslite iba tie, ktoré potrebujete. V Európe je obvyklá mierka 1:24 (1 centimeter reprezentuje 24 centimetrov) alebo 1:50 pre väčšie javisko. Začnite tým, že nakreslite hranicu scény (hranicu opony) a stredovú čiaru. Ak vo vašich plánoch nie je hranica scény, nakreslite zadnú stenu. Musíte sa uistíť, že sa plány scény a stropu zhodujú tak, že porovnáte prvky, ktoré sa objavujú v obidvoch. Načrtnete len tie detaily, ktoré ovplyvnia spôsob montáže osvetlenia. Váš svetelný scenár je príručkou pre technikov, ktorí budú svetlá vešať, a mal by obsahovať iba relevantné informácie. Medzi vaše svetelné prvky môže patriť reflektor osvetľujúci herca alebo veľká súprava reflektorov. Môžete mať napríklad prvok s názvom „teplo“

U

zadné svetlo: slnko sa cez okno rozlieva po izbe“. Rozhodli ste, že toto svetlo bude vytvorené z dvoch častí: jedno svetlo reprezentuje slnko zvonku, druhé v izbe vytvára dojem, že do izby preniká slnko. Teraz musíte určiť tieto veci:

**1.** Aká lampa? Vyberiete si prístroj pre obidve svetlá. Napríklad určite, že svetlo zvonku bude PAR Medium Floods (CP62), pretože potrebujete ostro nasmerovaný, a pritom rozptýlený dojem. Svetlo vnútri bude zKW Fresnel, aby malo jednotný a difúzny efekt.

**2.** Farba? Nie všetky reflektory musia mať rovnakú farbu; tie bližšie k oknu môžu byť napríklad žltšie.

**3.** Priradenie kanála. Chcete, aby všetky svetlá tohto prvku fungovali naraz? Toto spravidla nie je dobrý nápad, okrem prípadu, že máte obmedzený počet dimmerov na stmievanie. Najlepšie je mať čo najviac individuálne kontrolovaných svetiel, na druhej strane vám skupiny svetiel uľahčia navrhovanie osvetlenia. Ked' robíte svetelné zmeny, svetelné prvky používate ako svoju paletu. To znamená, že viac budete používať prvky alebo skupiny svetiel ako samotné svetelné jednotky.

**4.** Kam ich umiestniť? Jednoduchý príklad: herec stojí uprostred javiska a vy ho chcete nasvetiť spredu. Pracujete vo dvoch úrovniach: zhora ako z vtáčej perspektívy, to je horizontálna úroveň, a zboču, to je vertikálna. Najprv si vyberte horizontálny uhol. V tomto prípade ste určili, že herec bude osvetlený priamo spredu. Vo svojom pôdoryse urobte X tam, kde stojí herec, a nakreslite čiaru pozdĺž horizontálneho uhla. Táto čiara sa pretne so stredovou čiarou: smeruje od proscenia cez X až dozadu. Na tejto čiare označte všetko, čoho sa dotýka: proscénium, zadnú stenu scény atď. Teraz nakreslite prierez. Toto je vertikálny pohľad zboču, pričom podlaha javiska je pozdĺž čiary,

Benjamin Schälike  
**THE UGLY LIGHT. Lichtdesign  
im Theater Taschenbuch**  
Grin Publishing, 2017  
ISBN 978-3668417236

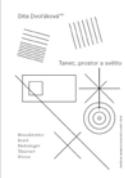
ktorú ste nakreslili do pôdorysu. Samozrejme, všetko by malo byť v rovnakej mierke. Tu zakreslite všetko, čo pretína vašu čiaru na pôdoryse: stenu s oknom, okraj pôdia, nábytok. Mala by tam byť aj čiara vo výške hlavy a ja sám kreslím panáčikov, ktorí reprezentujú ľudí. Ak je mriežka v pevnej výške, zakreslite ju hore. Ak ste sa rozhodli, že svetelné rampy budú v nejakej výške, podľa scény a maskovania, mali by ste v danej výške zakresliť čiaru paralelne so zemou. Teraz nakreslite čiaru od hercovej hlavy smerom k mriežke alebo rampe, v uhle, v ktorom chcete svietiť. Ak chcete vyvolať dramatický efekt, potrebujete trochu strmší uhol ako obyčajne, povedzme 60 stupňov. To znamená, že medzi touto čiarou a čiarou paralelnou k zemi je 60 stupňov, ale vo výške hercovej hlavy. Reflektor bude pozdĺž tej čiary vo výške mriežky. Spustite kolmicu od reflektora k dlážke. Teraz presne viete, v akej vzdialosti od herca, popri líniu dlážky, umiestnite osvetlenie. Poznáte detaily ako uhol svetla a vlastne môžete nakresliť aj svetlo vychádzajúce z reflektora. Z nákresu uvidíte, aký veľký priestor reflektor osvetí. Uvidíte, ako d'aleko za hercom dopadne atď. Na základe tohto sa môžete rozhodnúť zmeniť typ reflektora, svetelný uhol alebo že potrebujete klapky atď. Vráťte sa k pôdorysu, odmerajte vzdialenosť medzi čiarou, ktorá znázorňuje horizontálny uhol, a nakreslite reflektor. Tam bude umiestnený.

**5.** Nákres reflektorov. Doteraz ste reflektory zliahka načrtli na plán. Teraz ich musíte presne lokalizovať a pridať detaily o kanáloch, farbách a pod. V divadle, kde je vpredu pevná rampa, nemusíte zakresľovať pozície týchto reflektorov, pretože nie je možné sa pomýliť či inštalovať tie svetlá inam.

**6.** Legenda. Váš plán musí mať legendu, popisky k svetlám, ktoré ste použili, aby bolo jasné, že kresba s vrúbkovaným okrajom je 1KW Fresnel, kresba s vrúbkovaným okrajom a dvoma čiarami naspodku je zKW Fresnel a pod. Legenda by mala obsahovať svetlá s číslom kanála a číslom farebného filtra (prípadne s číslom dimmera, ak tam je), aby bolo jasné, čo v pláne znamenajú. **7.** Značenie. Značenie je rôzne, ale váš plán musí byť označený názvom inscenácie a divadlom, vaším menom, s dátumom a použitou mierkou. ☀

## Knižné tipy

Dita Dvořáková (ed.)  
**Tanec, prostor a světlo**  
Janáčkova akademie múzických umení  
[www.jamu.cz](http://www.jamu.cz)



199 s.  
orientačná cena: 8 €

Alejandro Jodorowsky  
**Nekonečný tyátr**  
Malvern  
[www.malvern.cz](http://www.malvern.cz)



434 s.  
orientačná cena: 15 €

Amir Al-Azraqi, James Al-Shamma (ed.)  
**Contemporary Plays from Iraq**



224 s.  
orientačná cena: 20 €

Romeo a Júlia v Bagdade, Prevrat či Vdova. 55

Zborník prináša výber zo súčasnej irackej dramatiky prvýkrát v anglickom preklade. Obsahuje hry etablovaných i nových, domáciach aj exilových autorov a autoričiek.

Publikácia predstavuje unikátnu možnosť preniknúť do malo známeho kontextu dramatickej tvorby na Strednom východe, ktorá je silno ovplyvnená vojnovými konfliktmi, o čom svedčia aj tituly ako Romeo a Júlia v Bagdade, Prevrat či Vdova. 55

**Šimon Spišák** | režisér

**Louis Vuitton, hus, ježkovia,  
modrý svietiaci kôň a ďalší**



V Novom divadle v Nitre práve skúšame *Cisárove nové šaty*. Hrá tam aj dievčatko so zápalkami, šváb, Louis Vuitton a ďalší. S dramaturgičkou Veronikou Gabčíkovou sme sa rozhodli (opäť) využiť metódu násilnej dekompozície textu. Možno sa dá dokonca hovoriť o derridovskej „dekonštrukcii“, keďže Andersena veľmi nešetríme. Ale robíme to všetko v mene zachovania a potvrdenia jeho posolstva. A ešte posolstva Václava Havla. Máme tam dokonca aj veršované pasáže (od Miloša Kusendu, ktorý hrá cisára), čo ma obzvlášť baví, lebo som také niečo ešte nikdy seriózne nerezíroval. (Aj keď toto tiež vlastne nie je úplne seriózne.) A scéna od Karla Czechu je úplne exotická. Ráno sa na ňu musím vždy najprv chvíľu pozerať, aby som si zvykol.

Po premiére idem do Bábkového divadla Žilina inscenovať súčasný existenciálny text pre deti od Marty Gušniovskéj *Aby to hus kopla*. Hus nevie nájsť zmysel života, preto hľadá niekoho, kto by ju zjedol. Okrem toho skúšam v Nitre v ZUŠ-ke so slávnym súborom Slúchadlo inscenáciu na motívy slávnej knihy *My deti zo stanice ZOO*. Zatiaľ to vyzerá, že to bude dosť výrazne „na motívy“, lebo k príbehu sme sa ešte veľmi nedostali. S otcom a slávnym súborom Teatro Tatro skúšam inscenáciu *Stalker* podľa románu *Píknik pri ceste od bratov Strugackovcov*. Tam však hrám a mám hlavne repliky typu: „Sused!... jebe vám?“ alebo „To bol určite ježko, tie tak šuchocú“, takže to nie je príliš náročné skúšanie. A na marec už by som mal pripravovať text pre inscenáciu vychádzajúcu zo Švantnerových poviedok a noviel, ktorú budeme robiť v Novom divadle. O tom však zatiaľ viem len toľko, že by to malo byť trochu detektívne ladené a chcel by som tam modrého svietiaceho koňa. ♦

**DARINA KÁROVÁ**  
dramaturgička

Ked' Boh povedal „Bud' svetlo!“, oni už šest dní káblovali. Tak znie pointa vtipu o najstaršom remesle sveta – elektrikároch. Príde mi na um vždy, ked' sledujem prípravu zahraničných predstavení počas festivalu Divadelná Nitra. I ked' má nitrianske Divadlo Andreja Bagara celkom dobré technické vybavenie (lebo ho pravidelne dokupuje), veľa špeciálnych svetiel musíme na festival požičiavať. A to aj pre inscenácie z východnej Európy. Raz sa na mňa jeden slovenský divadelník rozúlil: „Načo vozíte také technicky náročné predstavenia? Že inšpirácia? Ved' my také zariadenia nikdy mať nebudem.“ Skutočne – nemajú. Aj to je položka skrytého dlhu voči kultúre. Pritom svetlo je najspoľahlivejším tvorcom mágie na javisku.

JÚLIA RÁZUSOVÁ  
režisérka

Posledné roky sme si medzi sebou s výtvarníkmi pripravovaných inscenácií často vymenili v e-mailoch fotografie svetelných inštalácií japonskej umelkyne Kumi Yamashitaovej. Využíva princíp premeny napohl'ad nesúvisiacich objektov pomocou svetla na konkrétny obraz. Spôsob premeny je práve tým, čo na svetle najviac obdivujem. Fascinuje ma, ako dokáže zmeniť podstatné na zanedbateľné alebo, naopak, urobiť z malého detailu to najdôležitejšie. Pomocou smeru, intenzity a polohy svetla je možné vyrobiť nekonečné množstvo podôb jednej reality.

glosa

# Generácia Alfa



**Uršul'a Turčanová**  
dramaturgička

Generácia Alfa

Je tu. Generácia Alfa. Vykúka zo kočíkov, detských kútikov a už aj z prvých školských lavíc. „Glass generation“ – generácia, ktorá sa od útleho veku dotýka sveta za sklom displeja. Môže divadlo konkurovať možnostiam lákavého digitálneho sveta na dotyk prsta?

Virtuálny svet sa najprv zhmotnil ako nepopísaná „terra incognita“. Generácia X ho uvidela na obzore, generácia Y ho začala osídľovať a generácia Z ho už dostala do vienka spolu s predurčením mať dvojdomosť vo dvoch svetoch. Písmenkom Z sa končí latinská abeceda aj generácie dvadsiateho storočia. Končí sa tak aj svet v podobe, v knej sme ho poznali? Bude divadlo už len exotikou pre exotov? Myslím si, že nie. Dotyk s divadlom bez ochrannej vrstvy skla môže byť naďalej cenným kódom pre étos a hravosť novej generácie. Môže byť učiteľom. Môže byť kompasom a kotvou. A stále môže osloviť aj „screenedžerov“.

Napokon, nie je divadlo svojím spôsobom virtuálnou realitou už dávno? Nie je priamo v jeho podstate zakódovaná schopnosť premeniť párs dosiek na svet bezhraničnej fantázie? Virtuálny svet láka plasticky formovať svoju identitu a modelovať siet vzťahov. Chveje sa na končekoch prstov mladých scenáristov, režisérov, hercov, kostymérov, osvetľovačov, maskérov, zvukárov, dramaturgov, vizionárov svojich životov.

Práve generácia Alfa by si mohla vziať za svoje okrídlené shakespearovské „celý svet je javisko“. Súčasťou ich životov bude plynulé prechádzanie medzi identitami a realitami. A divadlo môže byť v tomto procese jedinečným mostom. ☩



**MIROSLAV BALLAY**  
teatrológ

„Čítanie“ svetla je vždy zážitkové, respektíve spája sa s emocionálnym pôsobením. Mimo sféry umenia ho môže vzbudzovať trebárs tajomne osvetlená katedrála, rozžiarené lampy pouličnej scenérie, prípadne iritujúci svetelný smog. Aj vďaka tomu sa môj pohľad na význam svetla zmenil. Spolu s noeticou funkciou svetla sa mi rovnako otvorili možnosti nevšedného vnímania jeho spektakulárnej hodnoty. Progresívny záujem o svetelný dizajn možno zaregistrovať najmä v súčasnom tanci, ako aj v jednotlivých odvetviach performatívnych umení. Na žilinskom festivale odvážneho diváka Kiosk sa nie nadarmo udeľuje cena za najzaujímavejšiu prácu so svetlom a scénou pod názvom Počin [POUČN].

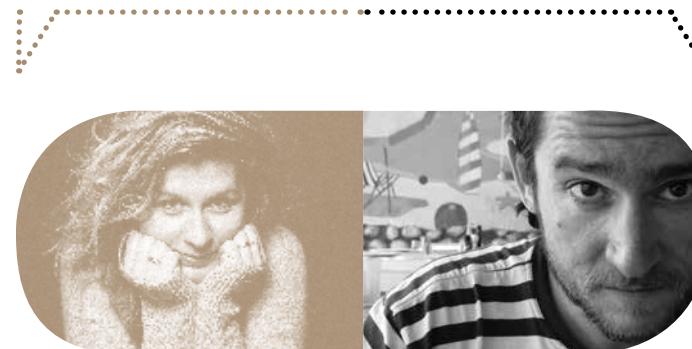
# 2 X 2

**Do akej miery  
vnímate svetlo  
ako súčasť  
umeleckého  
diela? Ako sa vaše  
vnímanie svetla  
rokmi a vývojom  
súčasného divadla  
a umenia menilo?**

Do akéj miery  
vnímate svetlo  
ako súčas-  
umeleckého  
diela? Ako sa vaše  
vnímanie svetla  
rokmi a vývojom  
súčasného divadla  
a umenia menilo?

**OMAR MIRZA**

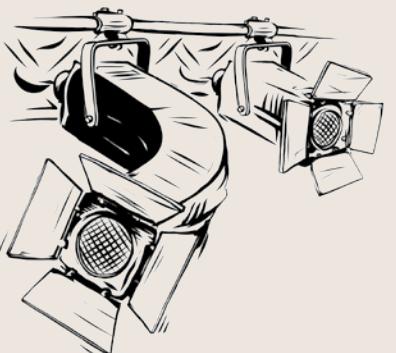
Zo slovníka: svetlo, -a, -iel  
1. (elektromagnetické) žiarenie umožňujúce vnímanie zrakom  
Hudba je teda asi jediným umeleckým žánrom, ktorý môžeme naplno vnímať aj bez svetla. Tým však nechcem povedať, že aj v absolútnej temnoti nemožno vnímať, cítiť a prezívať umenie.



# Ja a divadlo

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

vo februári kreslí — Marek Cína



**INTS PLAVNIEKS**  
svetelný dizajnér



1 — Momentálne žijem zimou. Po takmer desiatich rokoch na Slovensku sa konečne učím lyžovať. Uvidíme, ako to dopadne. Pomaličky sa začína aj druhá polovica sezóny v divadle. Čiže si musím pomaly naplánovať svoj čas a všetky aktivity tak, aby veci krásne klapali až do augusta, keď na Stanici Žilina-Záriečie máme zase trochu času si vydýchnuť.

V týchto dňoch však spolupracujem aj na projekte *Everywhere* tria Soňa Ferienčíková, Mária Júdová a Alexandra Timpau. Ide o audiovizuálnu pohybovú performanciu, v ktorej sú rovnocenne prepojené tri silné prvky do jedného celku. Premiéra bude v polovici februára v pražskom divadle Alfréd ve dvoře.

2 — Inšpirujú ma väčšinou ľudia okolo mňa. Rôzni, zaujímaví ľudia a niekedy aj nudní ľudia. Dobrí, ale aj zlí. Skoro od každého sa dá niečo naučiť. Čo a ako robíť alebo naopak, čo nerobíť. Ale prevažne ma inšpirujú kreatívni ľudia, ktorími som denne obklopený – doma aj v práci.

**MILOŠ KUSENDA**  
herc



1 — Odišiel som z kamenného divadla na voľnú nohu. Bolo to náročné rozhodovanie, ale zatiaľ som rád, že som ho urobil. Moja práca je momentálne kreatívnejšia, strieda sa v nej viacero podnetov, rozdielne pracovné príležitosti. Teší ma terajšia spolupráca s Novým divadlom, ale som aj rád, že môžem znova hrať v angličtine pre Divadelné centrum. Toto obdobie je náročné najmä na organizáciu všetkých aktivít. Ale udržiava ma to v príjemnom časovom strese, ktorý vnímam ako veľmi kreatívny. Je fajn, keď raz za čas príde radikálna zmena, človek si otestuje svoje možnosti, posunie ho to do inej roviny a nastavuje si tak nové ciele. Môj momentálny cieľ je viac pracovať na autorskej tvorbe.

2 — Rád si zapisujem brbty ľudí v mojom okolí, vtipné alebo zaujímavé situácie či absurdné vety. Ľudia sú pre divadelníka výborný inšpiračný zdroj. Motivujú ma aj moji kolegovia, ich tvorba a nové pohľady na divadlo. Som rád, keď som priamou súčasťou tvorivého procesu inscenácie. Beriem ju potom oveľa osobnejšie. Do istej miery je inšpiratívny aj neúspech či sklamania a samozrejme SUPERHRDINOVIA a SUPERZLODUCHOVIA.

V pracovnom živote to mám podobné ako v osobnom, odrádza ma príliš veľa pravidiel, keď tvorba nie je úprimná, gýč, okázalá pompéznosť a zbytočné gestá. Nemám rád individuálny egocentrismus, lebo divadlo vnímam ako kolektívny celok. Zároveň sa snažím na veciach vždy hľadať to pozitívne, ale keď sa to už nedá, tiež ma to dokáže odradiť.

**IVAN ACHER**  
hudobník a hudobný skladateľ'



1 — Momentálne intenzívne žiju několika přesuny termínů, které mi nádherně zahustily čas začátku nového roku. V Plzeňském divadle je to *Kazimír a Karolína* s Thomasem Zielinskym – určitě přijdete, je to krása. V Činoherním klubu s Maškem a Uhliřovou *Černý med* – určitě přijdete, je to krása. V Nitře s Amslerem *Ludia, miesta a veci* – určitě přijdete, je to krása. Povedlo se něco výjimečného a souznění s tamními herci dosáhlo stupně „velmi vás miluju“. Ted' zdárně dovedeme do cíle *Maryšu* s Jankou Schmiedtovou v DPB Ostrava a tam to vypadá na „určitě přijdete, je to krása“ taky. Už od června však jako Poeovo kyvadlo nade mnou visí velký úkol pro Národní divadlo, opera *Sternenhoch*, kterou jsem teď s velkou úlevou a radostí odevzdal.

2 — Pokud jde o divadlo, inspiruje mě tušení, vize při četbě textu; spouštím v hlavě filmostroj a k obrazům mi už probublává hudba sama od sebe. Pak jsou hned v pořadí „lidi, místa a věci“. Čili co nejdříve navštívím divadlo, herce a chci vidět návrhy scény a kostýmů. Většinou kupodivu nemusím základ vygenerovaný v hlavě měnit, protože pokud se nevzpěju a naslouchám a nechám se pokorně vést, obrazy, lidé a místo mně vedou přesně na cíl. A „odrádza“? Postupem času a poctivým odmítáním lidí a věcí, které vám připadají z jakéhokoli důvodu tak nízké, že byste s nimi nechtěli trávit čas na Zemi, eliminujete nabídky na parádní a superparádní a to je zrazu bez odrádzačky.

# Kaleidoskop

## 1. január

Prezident Andrej Kiska udelil pri príležitosti 25. výročia vzniku Slovenskej republiky štátne vyznamenania dvadsiatim piatim osobnostiam. Za mimoriadne zásluhy o rozvoj v oblasti divadelného umenia a kultúry ich získali operná speváčka Gabriela Beňačková, herečka Zuzana Krnerová a jej otec, herc Jozef Krner (in memoriam), hudobný skladateľ Peter Breiner, spisovateľ Rudolf Sloboda (in memoriam) či speváčka a herečka Marta Kubišová.

V tento deň sa režisér Michal Vajdička stal oficiálne šéfom Činohry Slovenského národného divadla. Post prebral od režiséra Romana Poláka, ktorý tu pôsobil od 1. januára 2013. Okrem nového šéfa má Činohra aj nového dramaturga, Miroslav Dacho na tomto poste nahradil Petra Kováča.

## 19. január

Takmer presne pred štrnásťmi rokmi sa v priestore A4 prvýkrát začali diať veci a dejú sa v ňom dodnes. Priestor súčasnej kultúry svoje výročie oslávil vo veľkom štýle – koncertom švajčiarskej elektronickej divy, hudobníčky a speváčky s umeleckým menom Aïsha Devi. Domácu scénu zastupoval projekt Isama Zing, za ktorým stojí známy hudobník Jonatán Pastirčák alias Pjoni. Divadlom oslávila A4 svojich štrnásť rokov existencie o čosi neskôr, 30. januára najnovšou premiérou Divadla SkRAT Mono – Stereo – Surround.

## 21. január

Už dvadsiatyprvýkrát sa odovzdávali ocenenia Krištáľové krídlo. Za divadlo a audiovizuálne umenie si cenu prevzal Tomáš Maštalír za výnimočný herecký výkon vo filme Čiara. Medzi ocenenými bol aj dirigent Rastislav Štúr za hudobné naštudovanie Gianni Pucciniho Triptychu: Sestra Angelika, Plášť, Gianni

Schicchi na javisku Opery SND a výtvarník Juraj Čutek za bustu opernej speváčky Lucie Poppovej, ktorá je vystavená v priestoroch Viedenskej štátnej opery.

## 22. január



foto archív Divadla ASTORKA Korzo '90

Legendárna inscenácia Na koho to slovo padne v réžii Petra Mankoveckého oslávila svoje 20. výročie. Na Kysuciach sa v tento deň zároveň odohrala symbolická 365. repríza inscenácie. Inszenácia pôvodne vznikla ako ročníková práca tretieho ročníka herectva a štvrtého ročníka rézie a dramaturgie, neskôr ju do svojho repertoáru zaradilo Divadlo ASTORKA Korzo'go. V roku 1998 za ňu získali tvorcovia ocenenie Dosky v kategórii Objav sezóny.

## 27. január

V pražskom Divadle Archa sa udeľovali Ceny českej filmovej kritiky. V kategórii najlepší film získalo ocenenie dielo Špina slovenskej režisérky Terezy Nvotovej, ktorá si zároveň odnesla cenu ako objav roka. Slovenskú scénu zastupovala aj herečka Zuzana Krnerová, ktorá zvíťazila v kategórii Najlepší ženský herecký výkon za úlohu vo filme Baba z ľadu. Film Mira Rema Richard Müller: Nepoznaný získal ocenenie za najlepší dokument.

Chcete na stránkach kód-u informovať o zaujímavostach 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](mailto:kod@theatre.sk).

# Tipy redakcie

## 16. – 18. február

Združenie SKOK! Jara Viňarského v roku 2018 ponúka celoročný dramaturgický koncept, ktorý reflekтуje potreby slovenských tvorcov a vďaka ktorému sa zároveň diváci lepšie zorientujú vo fyzickom a tanečnom divadle. Projekt bude Viňarský po celý rok realizovať v banskobystrickom kultúrnom centre Záhrada. Medzi prvými podujatiami bude v piatok 16. februára tanecné predstavenie 'DIS-EASE' tria Stanislav Dobák, Jamie Lee a Ofer Smilansky. Cez víkend bude nasledovať pohybový workshop pod vedením Dobáka a Leeovej. V sobotu večer umelec Ofer Smilansky predstaví aj svoju audiovizuálnu performanciu GIVINIT.

## 21. – 28. február

foto M. Hančovský



Už tradične sa v priestoroch nezávislých pražských scén bude konáť divadelno-tanečný festival Malá inventura. Tento rok sa bude program deliť na tri línie: Domovské scény, Tažní ptáci a Nová krev na scéne, pričom nebudú chýbať networkingové stretnutia a akčný sprievodný program. Na festivale sa predstaví aj súbor slovenského tvorca Viljama Dočolomanského Farma v jeskyni s najnovšou inscenáciou Navždy spolu!

## 28. február – 3. marec

Pri príležitosti okrúhleho jubilea slovenského míma Milana Sládku Malá scéna STU uvedie niekoľko predstavení jeho dvoch diel – rozprávky pre dospelých Dar a Andy Ø Basquiat. Milan Sládek sa tak po päťdesiatich rokoch vráti na javisko, na ktorom v období rokov 1962 – 1968 vytvoril niekoľko legendárnych inscenácií.

# Z éteru / TV

## RÁDIO DEVÍN

- 13. 2. 20:00 **Karol Horák:** Domov z plastíny
- I. Horváthová: Izabelíriána TX
- Š. Šimko: Kauza Hamlet
- 14. 2. 21:30 **J. Verne:** Deti kapitána Granta 2. časť
- 17. 2. 13:00 **E. Antalová:** Podobizeň
- 18. 2. 21:00 **P. Corneille:** Cid
- 20. 2. 21:00 Divadelný zápisník
- 21:30 **M. Adamčiak a kol.:** Jama
- 22:30 **J. Drabičák:** Steel my heart
- 24. 2. 13:00 **A. Nanettiová:** Môj dedko je čerešňa
- 25. 2. 21:00 **F. Kafka:** Proces
- 27. 2. 20:00 **Ján Milčák:** Vianočný peniaz Chvenie Most

## RÁDIO REGINA

- 2. 3. 21:40 **K. Horák:** Abeceda citového šachu
- 3. 3. 13:00 **P. Glicko:** Tri vety pre ospedalské siroty
- 4. 3. 21:00 **M. Maeterlinck:** Stilmondskej starosta
- 6. 3. 20:00 **I. Horváthová:** Izabelíriána TX
- J. Krasula: Ako som stretol ľudí
- K. Horák: Vyšie, tam je srdce

## RÁDIO REGINA

- 14. 2. 22:00 **S. H. Vajanský:** Zločin a pokánie
- 21. 2. 22:00 **I. Bukovčan:** Takmer božský omý
- 28. 2. 22:00 **F. Kafka:** V trestaneckej kolónii
- 7. 3. 22:00 **S. Rakús:** Pieseň o studničnej vode

## JEDNOTKA

- 24. 2. 23:55 **Radost zo života. Vlado Müller** (dokument)

## DVOJKA

- 14. 2. 22:30 **Umenie** (relácia)
- 20. 2. 23:40 **Jozef Miloslav Hurban** (dokument)
- 24. 2. 21:00 **Anjeli strážní Milana Sládku** (relácia)
- 25. 2. 22:00 **N. V. Gogol'**: Hráči (záZNAM inscenácie)

# Konkrétné Ø ...

## YURI KOREC (choreograf a tanečník)

... Pri Bohovaní Heidi Šinkovej a Kataríny Zagorskej som mal pocit, že sa každú chvíľu stane niečo úplne šialené, že sa niektorá z nich premení na vranu alebo že niekomu z divákov vyskočí z topánky žaba. Nakoniec sa nič také nestalo, a to bolo na tom to najmagickejšie. Tajomné rituály sugestívne zaháľovala tma Divadla Arteatro a v nej dve strigy humphreyovsky balansovali medzi smrťou a znovuzrodením. Úspech inscenácie je v skúsenom choreografickom oku Jara Viňarského a schopnosti performeriek vzbudzovať strach a humor zároveň. Myslím, že Bohovanie je dobrý štart pre nového diváka súčasného tanca. Vylepšiť by sa dalo už len tým, že by z kopy hliny na javisku vyskočila vzkriesená Mary Wigman so svojim Hexentanz.

## JOZEF KOVALČÍK

(výtvarný teoretik, riaditeľ FPU)

... Vol'by v regiónoch priniesli úľavu pre kraj sužovaný fašistami. Všetko sa vracia do normálu. Aj v kultúre nastal čas na druhý dych a strategické rozhodnutia. Premyslené, efektívne a hlavne bez hysterie. Nutné je zostúpiť zo slonovinovej veže nezáinteresovanosti.

Odpútať sa od fantázií o dokonalom umení. A po spíniť sa každodenným, jednoduchým, ba možno aj banálnym. Jeden symptom sa totiž podarilo vyliečiť. Choroba však zostala.

## KAROL MIŠOVIC (teatrológ)

... Výkon Barbory Andrešičovej v Amslerovej inscenácii *L'udia, miesta a veci* je zatial' mojm najsilnejším hereckým zážitkom prebiehajúcej

sezóny. Koncentrovaný, gradujúci a svoju obmenou stále pútavý výkon. Pritom bez okázalých gest a exaltovanej „šmíry“, prísne kontrolovaný a predsa emočne i myšlienovo mnohovrstevnatý. Ukázalo sa, že nám vyrastá zrelá charakterová herečka, ktorá dokáže čítať medzi riadkami, má cit pre mieru a schopnosť pitevnej diagnostiky zmyslu postavy, ktorú dokáže pretlmočiť v homogénnom a zrozumiteľnom tvare. **MARTINA MAŠLÁROVÁ** (divadelná kritička)

... Za jeden víkend som navštívia dve produkcie, radikálne odlišné a pritom v niečom podobné, *Něco za něčo* v réžii Jana Klatu v pražskom Divadle pod Palmonkou a *Cisárove nové šaty* Šimona Spišáka v nitrianskom Novom divadle. Paradoxne, eklekticizmus veľkého mena pol'skej režie ma skôr otrávil, kým Spišákova typicky bláznivá mätež ma bavila omnoho viac. Z iného súdka – štvrtá séria seriálu *Black Mirror* je už mesiac vonku a ja sa už veľmi teším na chvíľu, keď budem mať čas sa opäť vnorit do Brookerových znepokojivých vízií sveta.

## MILO JURÁNI (divadelný kritik)

... Iniciatíva Centra pre politickú krásu (Zentrum für Politische Schönheit) dáva inšpiratívny príklad vzdoru bez moralizovania. Björn Höcke, politik dlhodobo spochybňujúci holokaust, dostal netradičný darček. Umelecká skupina z Nemecka postavila priamo v susedstve jeho letohrádku zmenšenú kópiu Pomníka zavraždeným Židom Európy. „Berlínsky pomník hanby“, ako ho Höcke nedávno nazval, si teda môže teraz vychutnávať každý deň.

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



## REGISTER

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

FEBRUÁR 2018  
číslo 2 | 12. ročník

## šéfredaktorka

Katarína Cvečková  
**oborná redaktorka**

Martina Mašlárová  
**layout & logo**

ZELENÁ LÚKA s.r.o.

## jazyková redaktorka

Ivetta Geclerová  
**adresa redakcie**

kód – konkrétné Ø divadla  
Jakubovo nám. 12  
813 57 Bratislava

## vydáva

Divadelný ústav Bratislava  
IČO oo 164 691

## zodpovedná vydatel'ka

Vladislava Fekete, riaditeľka Divadelného ústavu  
**telefón**

+421 (0)2 2048 7503, 312

## e-mail

[kod@theatre.sk](mailto:kod@theatre.sk)

## internet

[www.casopiskod.sk](http://www.casopiskod.sk),  
[www.facebook.com/casopiskod](http://www.facebook.com/casopiskod)

## realizácia

Dolis, s.r.o., [www.dolis.sk](http://www.dolis.sk)

## distribúcia, predplatné

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

## cena čísla

1,65 EUR / 50 Kč  
Vychádza 10-krát ročne  
v náklade 400 ks.

Redakcia si vyhradzuje právo rozhodovať o uverejnení neobjednaných príspievkov. Preberanie materiálov je možné len s písomným povolením vydatel'ka.

Jednotlivé články vyjadrujú názory autorov a nemusia sa stotožňovať so stanoviskami redakcie a vydatel'ka.

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

MINISTERSTVO  
KULTÚRY  
SLOVENSKÉJ REPUBLIKY

# VÝZVA NA PREDKLADANIE EDIČNÝCH NÁVRHOV PRE DIVADELNÝ ÚSTAV BRATISLAVA

Divadelný ústav vyzýva na predkladanie edičných návrhov na vydanie publikácií v kategóriach:

## 1 PÔVODNÁ TEATROLOGICKÁ PUBLIKÁCIA

**edície Slovenské divadlo, Osobnosti, Teória v pohybe**

## 2 PREKLADOVÁ TEATROLOGICKÁ PUBLIKÁCIA

**edície Svetové divadlo, Svetová dráma-antológia, Nová dráma/New drama, Vreckovky**

## POSTUP VYHODNOCOVANIA ŽIADOSTÍ

Vyhodnocovanie žiadostí projektov po formálnej aj obsahovej stránke zabezpečuje Edičná rada DÚ, ktorá zasadá dvakrát do roka. Edičná rada ako poradný orgán odporučí DÚ projekty na vydanie alebo zamietnutie.

## ZVEREJŇOVANIE INFORMÁCIÍ

DÚ odpovie predkladateľom žiadostí písomne do 30 dní od zasadnutia ER.



**NÁVRHY POSIELAJTE NAJNEŠKÔR DO  
30. 4. 2018**

2018

# február

## v Štúdiu 12

1

19.00  
divadlo

### Byť mnou? Byť vami.

Samuel Chovanec

Traja muži, každý v zabehnutom stereotype vydaný napospas samote, čakajú, čo bude s ich životmi, až dôjde k ich náhodnému stretnutiu.

8

19.00  
divadlo

### Samson

Divadlo NUDE

Sme združenie dvoch žien a združenie si hovoríme iba preto, lebo to znie dôstojne. Sme tie, ktorí dôstojnosť prepožičiavajú svoje blázivné srdcia, aby mohli medzi ľudmi tráviť chvíle. Ľudí milujeme, ale väčšinu sa nás boja. Alebo si nás obľúbia, lebo nevedia ako inak.

18

19.00  
tanec

### Autopilot

Soňa Kúdelová

„Je ľažoba naozaj hrozná a ľahkosť nádherná?“ Hľadanie vnútorej rovnováhy v kolobehu (ne)aktivity. Činnosti i nečinnosti, ľažobe i ľahkosti. V každodennosti.

Projekt podporil Fond na podporu umenia.



26

19.00  
PREMIÉRA

divadlo – Mliečne zuby

### J/E/AN

Ján Balaj

Autorská inscenácia inšpirovaná životom a dielom francúzskeho dramatika Jeana-Luca Lagarcea a rodinnými väzbami, ktoré vedia ochladnúť, ale nikdy sa nepretrhnú.

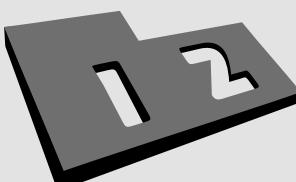
28

19.00  
hudba

### Recitál Michala Palčka

Hurhaj, o.z.

Michal Palčko spája vlastné kompozície s otvoreným systémom voľnej improvizácie. Koncert ozvláštni, okrem hry na cimbal, využitím multikanálovej elektroniky, sady bicích a použitím starých nástrojov.



ŠTÚDIO PRE NOVÝ DRÁMU