apríl

9 771337 180000 04

kød

konkrétne o divadle

číslo 4 | ročník 12 | 2018

cena 1,65 € | 50 Kč

| Katarína Holková |

| Hedda Gablerová v Činohre SND |

| Biológia politika – Fouché!!! v SKD Martin |

| Kráska a zviera v SDKS v Nitre |

| Deduško v BBD | Kornél Mundruczó |

| chorvátske divadlo | Milan Sládek |

13. ROČNÍK MEDZINÁRODNÉHO FESTIVALU SÚČASNÉHO TANCA A POHYBOVÉHO DIVADLA

NU DANCE FEST

18.-29. APRÍL 2018

A4 BRATISLAVA
ŠTÚDIO 12 BRATISLAVA
GALÉRIA MESTA BRATISLAVY
KC MODRA

WWW.NUDANCEFEST.SK

STREDA 18. 4.

14:00 – Galéria mesta Bratislavy: **TANEC 60+** [workshop]

ŠTVRTOK 20. 4.

19:00 – Štúdio 12: Soňa Ferienčíkova, Mária Júdová, Alexandra Timpau – **EVERYWHEN** (SK/CZ)

20:15 – A4: Odivo – **STOPY V PAMÄTI** (SK)

21:15 – A4: **STOROČNÁ OS** (SK/CZ) [vernisáž]

SOBOTA 21. 4.

18:00 – A4: **BEST OF LA DANZA IN 1 MINUTO** & Campo Largo Video Dance Residency (IT) [projekcia krátkych tanečných filmov]

19:00 – Štúdio 12: Soňa Ferienčíkova, Mária Júdová, Alexandra Timpau – **EVERYWHEN** (SK/CZ)

20:15 – A4: Magdalena Reiter, Milan Tomášik, Anja Golob – **SOLO FOR TWO** (SI/SK)

21:15 – A4: **MUŠNULA** (SK/CZ) [koncert]

NEDEĽA 22. 4.

19:00 – Štúdio 12: Soňa Kúdelová – **AUTOPILOT** (SK)

20:15 – A4: Tereza Ondrová, Peter Šavel – **AS LONG AS HOLDING HANDS** (CZ/SK)

21:00 – A4: Tereza Ondrová, Petra Tejnorová: **HALÓ? JE TAM NĚKDO?** (CZ) [tanečný film]

PONDELOK 23. 4.

20:15 – A4: **NOVÉ TVÁRE SÚČASNÉHO TANCA** – najmladšia generácia tanečníkov a choreografov, o ktorých ešte budeme počuť (SK/CZ)

UTOROK 24. 4.

19:00 – Štúdio 12: **NÁSTUPIŠTE 1-12** – Suvenír (SK)

STREDA 25. 4.

20:15 – A4: Clara Furey, Peter Jaško / Par B.L.eux – **UNTIED TALES** (CA/SK)

NEDEĽA 29. 4.

15:00 – KC Modra: **SOUHRA** (CZ) [interaktívna „bojovka" – hra pre rodinné tímy]

FB.com/nudancefest

HLAVNÝ PARTNER
Festival z verejných zdrojov ako hlavný partner podporil Fond na podporu umenia.
fond na podporu umenia

PARTNERI
Bratislavský samosprávny kraj · Bratislava Ars Bratislavensis · České centrum Czech Centre · Istituto Italiano di Cultura · BKIS · Goethe Institut · Priestor súčasnej kultúry · Modra · GMB · 1.Slovak pub

MEDIÁLNI PARTNERI
:RÁDIO_FM · :RÁDIO DEVÍN · rtv: · in.ba · kod · Taneční aktuality · CITYLIFE.SK · interticket.sk · TANEC · kapitál

Milí čitatelia!

Katarína Cvečková

Posledné týždne sa okrem činoherných scén bohato činili aj bábkové divadlá, resp. súbory zamerané na divadlo pre najmenšieho diváka. Trojica inscenácií *Deduško* (BBD), *Kráska a zviera* (SDKS v Nitre) a *Cisárove nové šaty* (Nové divadlo v Nitre) je pritom dôkazom, že tvorba pre deti u nás naozaj nestagnuje – dramaturgie siahajú po invenčných tituloch, majú ambíciu priniesť témy odzrkadľujúce aj aktuálne spoločenské otázky a tvorcovia experimentujú s rôznymi scénickými prístupmi. V marci sme napokon oslávili aj Svetový deň bábkarstva, ktoré každý rok prostredníctvom iného umelca hlása rovnakú myšlienku: aby sa na bábkové divadlo nezabúdalo, ale naopak, aby sa o ňom hovorilo a aby bolo stále nanovo objavované.

Okrem tvorby pre najmenšieho diváka v apríli objavujeme aj divadelný kostým – prostredníctvom rozhovoru s jednou z najvýraznejších predstaviteliek nášho scénického kostýmového výtvarníctva Katarínou Holkovou. A zároveň skúmaním vplyvu kostýmu na choreografiu, pohyb i samotných tanečníkov, do ktorého sa pustila tvorivá dvojica Andrej Petrovič a Maroš Baran v projekte *Fabric Body Move*. A keď už je reč o tanci, nezabudnite ho 29. apríla osláviť aj spolu s autorom tanečného jazyka GAGA Ohadom Naharinom a jeho posolstvom.

FOTO NA OBÁLKE
BIOLÓGIA POLITIKA – FOUCHÉ!!!
SKD Martin, foto B. Konečný

obsah

na margo
2 *Fabric Body Move alebo Pohyb vs. kostým*
Andrej Petrovič

rozhovor
3 *Vivienne Westwood slovenskej scénografie*
rozhovor s Katarínou Holkovou

recenzie
10 *Kto sa pozerá do zrkadla*
Soňa Šimková
• *HEDDA GABLEROVÁ (ČINOHRA SND)*
—
18 *Biologický pôvod zla alebo – – kam teraz?*
Martina Mašlárová
• *BIOLÓGIA POLITIKA – FOUCHÉ!!! (SKD MARTIN)*
25 *Stratený zámer*
Vladimír Predmerský
• *DEDUŠKO (BBD)*
—
30 *Rozprávka/nerozprávka*
Dária F. Fehérová
• *KRÁSKA A ZVIERA (SDKS V NITRE)*

zahraničie
35 *Mundruczóova imitácia života*
Dominika Široká
—
40 *Chorvátske divadlo ako platforma pre ľudskoprávne vzdelávanie – 1. časť*
Nikolina Židek

43 extra
Unesený tichom
Zuzana Nemcová Gulíková
46 —
Majster fluidného prevteľovania sa
Monika Čertezni
47 *Posolstvo k Medzinárodnému dňu tanca 2018*
Ohad Naharin
—
48 *Posolstvo k Svetovému dňu bábkarstva 2018*
Werewere-Liking Gnepo

krátko kriticky
50 *Memento mori? Ale prosím vás.*
Miroslav Zwiefelhofer
—
51 *Andersen podľa Havla*
Lenka Dzadíková

knižná recenzia
52 *Náhľady do súčasnej nemeckej tanečnej vedy a teatrológie*
Katarína Cvečková

53 knižné tipy

z tvorby
54 *Čakárne*
Stanislava Vlčeková

2×2
54 *Ako vnímate kostým v súčasnom slovenskom divadle?*

glosa
55 *=ё32еше2шь*
Michaela Zakuťanská

56 ja a divadlo
Eva Priečková
Peter Galdík
Juraj Bača

58 kaleidoskop
59 tipy redakcie
59 v éteri

60 konkrétne ø...

Pantone 3556 U

Andrej Petrovič
choreograf a tanečník
Maroš Baran
módny návrhár a vizuálny umelec

Fabric Body Move alebo Pohyb vs. kostým

Nápad na projekt *Fabric Body Move* vznikol zo vzájomného umeleckého rešpektu, z obojstrannej umeleckej fascinácie, ktorá medzi nami funguje a prehlbuje sa každou spoluprácou. Hoci obaja pracujeme v odlišných umeleckých disciplínach, spája nás estetika. Prvým spoločným projektom bolo tanečné sólo *L. – One of The Seven*, v ktorom sme pracovali s „funkčným" kostýmom. *Fabric Body Move* skúma opačnú stranu mince – čo sa s choreografiou deje, keď je kostým „nefunčný". Či sa tým, že sa niečo ničí, zároveň aj niečo (nové) vytvára – a ak áno, akú vizualitu a atmosféru to reprezentuje? Principiálnym aspektom *Fabric Body Move* je „nová vizualita toho istého".

Realizácii výskumu predchádzali hodiny brainstormingu – ideové, koncepčné, vizuálne referencie, ktoré sme si navzájom posielali a spoločne sa snažili projekt definovať – dať mu akési mantinely, v ktorých sme sa rozhodli hrať našu hru. Keď sme určovali koncepciu *Fabric Body Move*, vedeli sme, že choreografia nesmie byť komplikovaná, v rámci množstva materiálu a kompozície musí pôsobiť čisto a nemať jasnú obsahovosť. Predpokladali sme, že prítomnosť kostýmu jej bude dávať určitý charakter. Fixná choreografia mala asi len desať minút a bola postavená z 24 pohybov, ktoré tanečníci Eva Priečková a Lukáš Záhy ponúkli počas procesu skúšania na základe konkrétneho zadania. Tie sme modifikovali a varírovali – v poradí pohybových prvkov, priestoru, času, rytmu a zmenou tvaru pohybu a ich navrstvením. Prvá časť skúšania bola čisto fyzická – postavenie choreografie a jej usadenie sa v telách tanečníkov, aby sa s ňou neskôr mohli hrať a ďalej ju pretvárať. V druhej časti prichádzal dizajn kostýmu. Maroš priniesol hŕbu oblečenia, ktorú na tanečníkov priamo na scéne „nainštaloval", znemožňujúc im bezproblémový pohyb. Kostým ovplyvnil fyzikalitu tanečníkov aj samotnú choreografiu – či možno lepšie povedané – vizualitu choreografie. Hoci Marošov vstup na scénu vyzeral ako improvizovaný, bol nachoreografovaný rovnako ako samotný tanec. Dostal sa teda ako tanečníci do polohy, v ktorej predtým nebol. Typický princíp spolupráce choreografa a dizajnéra je založený na vytvorení odevu/kostýmu, ktorý choreografiu neovplyvňuje – kostým nesmie zavadzať a prekážať, aby sa mohol tanečník slobodne pohybovo vyjadriť. Projekt *Fabric Body Move* bol práve o inverzii tohto princípu. Ideou bolo obrátenie spolupráce choreografa a dizajnéra.

Od projektu sme očakávali iný uhol pohľadu na telo tanečníka, telo choreografie a na samotný princíp výstavby konceptu. Je rozdiel skúšať choreografiu iba v cvičnom outfite a potom si dať kostým. Tanečníci sa odrazu ocitajú v inom svete, stávajú sa akoby živou maskou svojho kostýmu. Už na začiatku sme predpokladali, že niektoré aspekty sa vplyvom kostýmu zmenia, napríklad postavenie tela, dynamika pohybu či intenzita sebavedomia tanečníkov. Ak tanečníkovi v rámci kostýmu niečo prekáža alebo naopak, pri pohybe s tým automaticky musí pracovať a odzrkadľuje sa to aj na jeho fyzickom, emočnom a psychickom stave. Ale definovať slovami, čo všetko a ako projekt zmenil, sa nedá, je to niečo dosť abstraktné. Výsledok tejto „zmeny" bude badateľný v ďalších projektoch, ktoré urobíme, či už samostatne, alebo spoločne.

Medziodborové spojenia jednoznačne ovplyvňujú a posúvajú tanečné umenie ďalej, rovnako ako tvorcov. Projektom *Fabric Body Move* sme objavili len špičku ľadovca. Stojíme len na kraji dažďového pralesa, či sa však doň aj vnoríme, alebo nie, to závisí od mnohých faktorov, z ktorých len niekoľko môžeme obaja ovplyvniť.

Anna Grusková
divadelníčka a filmárka

Vivienne Westwood slovenskej scénografie

Práce Kataríny Holkovej pre divadlo sú na prvý pohľad atraktívne, nabité energiou a sexepílom. Pritiahnu pozornosť nekonvenčnými štruktúrami, formami aj farbami. Nikdy pritom nejde o samoúčelné estetizovanie či experimentovanie. Aj pri tých najväčších úletoch sa scénická a kostýmová výtvarníčka drží pri zemi. Z návrhov i realizácií cítiť jej spätosť s reálnym životom tu a teraz, prenikavý a subverzívny vhľad do sveta smotánky aj subkultúr na okraji spoločnosti. K jej osobitému štýlu prispelo aj dospievanie v krásnom a drsnom meste Banská Štiavnica, kde čiastočne prebiehal aj náš rozhovor.

Už je to rok a pol, odkedy si sa vrátila z dvojročného štúdia v Nemecku. Čo si tam študovala? V čom si sa chcela konkrétne zlepšiť, získať nový pohľad, čo ti chýbalo doma?

Študovala som na Technickej univerzite v Berlíne interaktívny priestor. Odbor sa volá Studiengang Bühnenbild_Szenischer Raum der TU Berlin. Chcela som sa dostať priamo do centra, kde sa učí nemecké divadlo. Povzbudilo ma, keď som si prečítala, že toto denné štúdium je určené aj pre vyšších profesionálov a že kľúčová je interdisciplinarita.

Po viacročnej divadelnej praxi som si uvedomila, že potrebujem niečo zmeniť, posunúť sa ďalej. Chcela som sa zlepšiť v tvorbe priestoru, v rozvíjaní priestorového myslenia, jednoducho prehĺbiť svoje vedomosti. Študovala som so spolužiakmi zo 16 krajín, navzájom sme sa spoznávali v rôznych projektoch, pracovali sme spolu, čím sa podporil pocit blízkosti. Objavili sme nové perspektívy, ktoré rozvíjali našu predstavivosť vo všetkých

KATARÍNA HOLKOVÁ

foto A. Hrbková

priestorových disciplínach. Boli to napríklad projekty od Schillerových *Zbojníkov* až po mediálne inscenovanie, ale aj navrhovanie scénografických riešení výstav pre múzeá. Na projektoch sa pracovalo vždy v tímoch rôznych veľkostí.

Ako prebiehalo štúdium?
V škole sme mávali prezentácie, na ktoré som sa musela stále pripravovať. Spolužiaci mi často hovorili, že mám veľa skúseností, že som v tvorbe slobodná, a obdivovali, že sa nebojím farieb. Všetok voľný čas som využívala aj na štúdium jazyka, kdekoľvek, či som bola v obchode, na ulici, alebo v doprave.

Budova, v ktorej sídlil ateliér, bola veľmi zaujímavá, pôsobila ako bývalá obrovská továreň. Učenie prebiehalo nielen priamo v ateliéroch, ale niekedy aj v divadlách – napríklad v Deutsches Theater pod vedením technického riaditeľa Olafa Grambowa. V Schaubühne nám zas prednášal Jan Pappelbaum. Chodili sme často na exkurzie, na rôzne divadelné predstavenia a výstavy. Učila ma aj Antje Kaiser, s ktorou sme okrem iného dekódovali hudbu. Robili sme aj Bartókovu operu *Modrofúz*, libreto bolo v angličtine, partitúra v ruštine, Béla Bartók bol Maďar a komunikovali sme o tom v nemčine. Vyskúšala som aj rôzne techniky na výrobu masiek, napríklad s gumovým mliekom, presne podľa postupov, aké používajú v Komische Oper. Výhodou bolo, že som už mala za sebou rôznorodú prax, bola som teda vo všetkom pružnejšia. Na konci štúdia som k diplomu dostala aj odporúčací list, v ktorom sa píše, že som sa naučila byť veľmi kreatívnou, nezávislou a silnou osobnosťou, ktorá stále rozvíja svoje projekty aj experimentálne a že som bola pre nich prínosom, tak ako aj oni pre mňa. To ma veľmi potešilo. Študovať v Berlíne bolo mojím najlepším rozhodnutím, vďaka tomu si oveľa viacej dôverujem.

Ako na teba zapôsobilo nemecké divadlo? Ktorá konkrétna scénografická práca ťa oslovila?
Veľmi sa mi páčili kostýmy, ktoré vytvoril Ersan Mondtag pre inscenáciu *Záhuba*. Pôsobili na mňa ako živá maľba, boli pastózne, namaľované na trikote, ktorý plynule nadväzoval na pastózne líčenie hlavy. Jednoduchý nápad, ktorý pôsobil inovatívne a vďaka ktorému herci vyzerali ako farebné sochy. Tak trochu ako z hororového komixu.

U nás tvoríš nielen v mnohých kamenných divadlách, ale spolupracovala si aj s malými nezávislými tímami. Čo ťa na takejto rôznorodej práci inšpiruje a obohacuje? A aké vidíš rozdiely medzi týmito dvoma prostrediami?
Teší ma, že robím s ľuďmi, som rada, keď ma osloví aj niekto, koho nepoznám, a páči sa mi, že mojím fókusom je stále divadlo – ako výskumná cesta, na ktorej je dôležitým motorom práve sloboda. Niekedy sa cítim ako uprostred víru, keď človek presne nevie, kde je začiatok a kde koniec.

Rozdiely v tvorbe pre veľké divadlá a nezávislé tímy v skutočnosti neexistujú. Kreatívna cesta je veľmi podobná. Odlišnosť vnímam skôr vo výrobných procesoch. Kostýmový dizajnér odovzdáva spravidla svoje návrhy kostýmovému oddeleniu. Keď divadlo či tvorivý tím nemá dielne, realizácia si vyžaduje náročnejší stupeň organizácie práce.

MOJMÍR II. ALEBO SÚMRAK RÍŠE (Činohra SND)
foto C. Bachratý

GENEZIS (SĽUK)
foto C. Bachratý

Čo ťa napĺňa aj vzrušuje na práci kostýmovej výtvarníčky? Prečo sa jej venuješ?
Hľadanie vierohodných odevov nie je vždy jednoduché. Kostýmový výtvarník nemusí hneď nájsť riešenie a mať na všetko dopredu pripravenú odpoveď, vďaka tomu to všetko môže v procese objavovať. Toto je pre mňa pravým naplnením tvorivej práce, keď poznávam nové veci.

Uznávam improvizáciu, vnímam ju ako schopnosť, ktorú nemá každý. Improvizácia je spontánna, krásne riskantná, otvorená a odohrávajúca sa tu a teraz. Páči sa mi na nej nepredvídateľnosť, znie ako intuícia, invencia, inšpirácia, ako všetko, čo sa začína na „i“ – ako individualita. Zaujíma ma, čo vytvára treciu plochu v oblečení, postup, pri ktorom sa vedľa seba kladú veci, ktoré si nie sú podobné. Z tohto neporiadku vzniká môj, môžem to tak nazvať, eklekticizmus. Mám rada radikálnosť výrazu, keď z niečoho ide presvedčenie a sila.

V súčasnej divadelnej scénografii panuje trend aktualizácie historických kostýmov, niekedy viac a niekedy menej vydarenej. Ako to vidíš ty? Keď robíš na historickej hre, rešpektuješ dobu, v ktorej vznikla?
V poslednom čase mám šťastie skôr na súčasné texty. Na každej hre, aj keby bola historická, ma vždy zaujíma dnešný aspekt. Napríklad v inscenácii *Mojmír II. alebo Súmrak ríše* boli všetky kostýmy súčasno-historické. Premenlivosť roly pohanskej bohyne tvorila šašovská štylizácia, ktorá sa prelínala do kostýmu barbarky. Svätopluk bol trochu

wow! (Debris Company)
foto T. Czitó

Kráľ Lear, trochu v štýle Kurosawovho filmu *Ran* (Chaos), podstatné bolo vytvoriť určitú zmätenosť aj v oblečení. Miešanie okruhov tém v oblečení, či už historických, alebo súčasných, ma baví. Robert Roth ako Rastic bol polonahý, no predsa oblečený – do farby. Naopak, v inscenácii *Rodáci* som postavy obliekla tak, akoby vyskočili na javisko z ulice.

Kostýmové vedomosti sa živia asi dvetisícročnými tradíciami a pre exaktný historický kostým je pre mňa stále vzorom Milena Canonero. Nerobí len čisto historické kostýmy, ale premieňa ich aj na módu, ako napríklad cez kostýmy vo filme *Mechanický pomaranč*.

Kostýmy vždy istým spôsobom ovplyvňujú herecký výkon. Spomínala si, že niekedy je kostýmom iba celotelové líčenie, inokedy kostým priamo ovplyvňuje fyzickú akciu na javisku alebo jej úmyselne zabraňuje.
Keď tvorím štylizované kostýmy, tak sa väčšinou vyznačujú silnou ambivalenciou. Také kostýmy som robila napríklad do inscenácie Beckettovho *Konca hry*. Ich súčasťou boli stoličky – kľakačky, ktoré opticky hercom odrezali nohy,

a tak zabraňovali pohybu. Kostým slepého Rastica v *Mojmírovi* bol postavený na obnaženosti. Robert Roth mal celotelové líčenie a pôsobil, akoby bol vytesaný z mŕtvolnej farby. Nebolo to prvýkrát, čo sme týmto spôsobom pracovali, celé telo si Robert Roth líčil načierno už v inscenácii *Othello* v Národnom divadle Brno. Pri jednom výstupe sa mu zmiešala v ústach umelá krv, sliny aj líčidlo, pôsobilo to veľmi autenticky. Potešil ma, keď si k líčeniu celého tela nechal nalakovať nechty na čierno.

Ako konkrétne vyzerajú jednotlivé fázy tvojej práce?
Prácu na scenári začínam štrukturálnou analýzou. Kostýmová tvorba je spoluhrou rôznych rovín a som presvedčená, že niekedy je úplná sloboda vyslovene nutná. Kostým a scéna nemusia ísť po logike scenára, môžu ísť aj proti nemu a vtedy vznikajú možno tie najlepšie riešenia.

Na začiatku, keď prichádza vízia, sú chvíle, keď som počas vytvárania návrhov sama, no zároveň vtedy prichádzajú aj stretnutia, pri ktorých nastáva názorový posun. Od režiséra dostávam k vizuálu komentár, diskutujeme, až kým nie je výrobná porada. Tam sa finálny návrh rozpitve s výrobným tímom a potom sa stretávam s ľuďmi, ktorí kostýmy vyrábajú. Paralelne s výrobou komunikujem s hercami na skúškach, kde si overím, či sa moja predstava zhoduje s realitou a či sa všetko finalizuje v súlade s konceptom inscenácie.

Návrhy kostýmov k inscenácii Schillerovej hry *Zbojníci*
(študentský projekt na TU Berlin)

Robíš kostýmy nielen pre činohru, máš skúsenosť i s operou a si vyhľadávanou kostýmovou výtvarníčkou pre tanečné súbory, dokonca i folklórne. Naštuduješ si v takom prípade príslušné kroje a tance?
Tanečníkov zo SĽUK-u som v predstavení o stvorení sveta obliekla do žiarivých kostýmov. Nie sú to vôbec kroje, ale majú všetok ich pôvab. Bolo to moderné predstavenie, v ktorom si rôznorodosť etník vyžadovala pestrofarebné rozlíšenie, preto som vybrala také žiarivé a veselé látky. Spojila som súčasné strihy a dezény s prvkami folklóru. Látky som nechala vyrobiť a tanečníci skonštatovali, že kostým je pohodlnejší ako kroj. Ak majú veriť tomu, čo interpretujú na scéne, potrebujú na to aj vhodný kostým.

Aké majú špecifiká kostýmy pre súčasný tanec?
V tanečnom divadle je význam kostýmu sprostredkovaný na celkom inej obsahovej rovine. S Debris Company nechávame všetky kostýmy šiť na mieru. Inšpiráciu hľadám až do momentu, kým neprediskutujeme, aký bude vizuál kostýmov a z akého budú materiálu.

Kostýmy pre tanečné divadlo zvyknú byť farebne strohé. Kostým vysiela signály, môže byť zveličený alebo zjednodušený a môže byť aj absurdne dekonštruovaný. Kostýmová práca žije v duchu premien. Všetko čo „dnes“ platí, sa môže vždy „zajtra“ nahradiť lepším nápadom. Na tejto ceste neexistujú žiadne zaručené poznatky, iba objavy, prekvapenia a omyly. Inak sa nedá hovoriť o odkrývaní nových postupov v kostýmovej tvorbe. Kostýmy majú podľa mňa jedno základné špecifikum, že telo a šaty sú vzájomne závislé a tento vzťah je reciprocný.

Ak by som mala charakterizovať tvoj výtvarný jazyk, vnímam ťa ako Vivenne Westwood

slovenskej scénografie, odvážnu ženu, ktorej nie je cudzia punková revolta vo farbách aj v strihoch.
Teraz mám obdobie, keď skôr nachádzam inšpiráciu vo filmoch. Zaujíma ma dramaturgia farieb, napríklad vo filmoch, ktoré obsahujú farbu už v názve, ako je Kieslowského trilógia *Modrá, Biela, Červená* alebo Lynchov *Modrý zamat*. Farby sú mojou veľkou témou. Film mi prináša od nich odcudzenie, vo filme sa farby približujú k realite a naopak v divadle sa od reality vzďaľujú štylizáciou. Pre mňa je dôležité, kto kostým nosí, ako sa s ním vie zžiť, ako sa s ním vie identifikovať. Mám rada, keď kostýmy asociačne elektrizujú. Asociácia je pre mňa chémia pôsobiaca podľa vlastných zákonov.

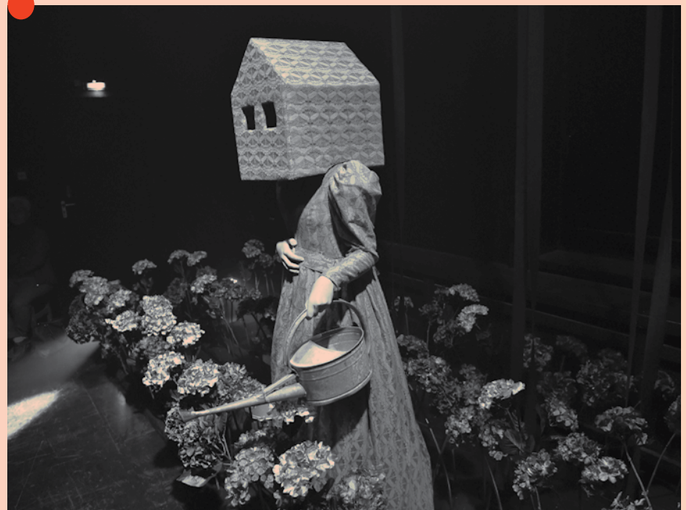
Máš rada extrémy? Do akej miery rešpektuješ pri tvorbe telá hercov a herečiek?
Pri kostýme sa nevylučuje určitá extravagancia. Kostým môže a mal by spochybňovať to, čo je ustálené. Ak má fungovať, musí sa začleniť do inscenácie. Divadlo nie je vždy šou, v ktorej sa dá uplatniť práve morský rak na hlave, pyrotechnická podprsenka alebo slnečné okuliare zo žiletiek. Ja osobne mám rada materiálové extrémy, ale z vlastnej skúsenosti viem, že ak nejaká súčasť kostýmu nie je príjemná na dotyk, herec ju odkladá. Rešpektujem aj to, keď mi herec povie, že nemá rád prezliekanie. V Nemecku sú napríklad skúšobné kostýmy povinné. Sú to podobné vzorové kostýmy ako tie, ktoré sa vyrábajú na premiéru. Keby sa to zaviedlo aj u nás, mohlo by sa zefektívniť otestovanie a fungovanie kostýmov skôr ako počas generálok.

Viem, že nerobíš iba „šatičky“ a neváhaš využiť aj materiály, ktoré nepredávajú v obchodoch s látkami.
Raz som ponavliekala neónové pingpongové loptičky ako šnúru z perál alebo som urobila klobúk z tienidla na lampu a navrchu bol svietiaci ružový psík, ba dokonca som raz použila toaletné kefy ako čelenku.

Študovala si aj módne návrhárstvo na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave, dokonca šesť rokov. Vieš teda asi posúdiť výhody aj nevýhody tohto vzdelania pre kostýmové výtvarníctvo?
Návrhári sú zameraní viac na výtvarné umenie a estetiku ako na dramatické umenie. Ak ho neštudovali, môže sa stať, že im divadelné myslenie chýba. Rozdiel medzi kostýmovým výtvarníctvom a módnym návrhárstvom je zásadný, hoci módni návrhári, ako napríklad Jean Paul Gaultier, navrhujú bežne aj 500 kostýmov do jednej produkcie, napríklad vo Friedrichstadt-Palast v Berlíne. Keby som chcela fungovať ako nezávislý módny návrhár, musela by som mať pod kontrolou dizajn, výrobu, reklamu a predaj.

Aké sú tvoje lásky zo sveta divadla, filmu, literatúry, výtvarného umenia…?
Mám rada rôznych divadelných tvorcov, od Brechta až po etablované performatívne skupiny. Zo spisovateľov momentálne čítam Viktora Pelevina. Z divadelného umenia sú to napríklad Achim Freyer, Axel Manthey, Penelope Wehrli a Johannes Schütz.

LENZ (Schauspielhaus Chemnitz)
foto D. Wuschanski



OEDIPUS REX (DPM Bratislava)
foto R. Miko

Vyrastala si v Banskej Štiavnici. Ovplyvnilo ťa nejako toto mesto?
Osobitosť Štiavnice, jej architektonické skvosty či zaujímavé postavičky, žijúce v domoch situovaných do kopcov, na mne určite zanechali svoj podpis, vždy hľadám osobitý prístup a nejdem vychodenými cestičkami. Banskoštiavnický rukopis možno vidím aj v tom, že veľmi rada používam warholovskú striebornú, ktorá by mohla odkazovať na štiavnické jašteričky.

Na Slovensku si známa najmä ako kostýmová výtvarníčka, ale máš za sebou aj pomerne početné realizované návrhy scén, a to aj v zahraničí. Rada robíš „scény“?
V Berlíne som študovala práve preto, aby som mohla robiť aj scény, nielen kostýmy. Kostýmy vždy charakterizujú prostredie, sú súčasťou výsledného obrazu a kompozičnej súhry a dôležité je ich začlenenie do priestorového vizuálneho celku. A v tom je podľa mňa výhoda, keď jeden autor robí scénu aj kostýmy, pretože si to navzájom môže zosúladiť. Nebránim sa ani tomu, keď robím len scénu, a kostýmy tvorí niekto iný. Vtedy si od nich oddýchnem.

Vo svojej zatiaľ poslednej práci na filme *EPIC* sa púšťaš do oblasti kinematografie. Aké sú tvoje doterajšie skúsenosti s týmto projektom?
EPIC je filmová metafora o večnom hľadaní šťastia. Mal by to byť môj prvý celovečerný film. Divadlo robím 16 rokov a vnímam ho úplne inak ako film. Vzťah obidvoch týchto médií ma totálne zaujíma. Momentálne v súvislosti s kostýmami študujem knihu *FILM-KONZEPTE 40 – Milena Canonero*, v ktorej už v úvode autorka Fabienne Liptay píše, že kostýmy majú vyvolať dojem, že sú nosené so samozrejmosťou. V týchto dňoch nad tým voľne uvažujem a zatiaľ dávam všetkému spontánny priebeh.

Katarína Holková (1976)
Vyštudovala odevný dizajn na Vysokej škole výtvarných umení (1996 – 2002) a scénografiu na Vysokej škole múzických umení v Bratislave (1998 – 2005): bakalárske štúdium u Aleša Votavu, magisterské štúdium u Jozefa Cillera a Milana Čorbu. V rokoch 2014 až 2016 študovala scénografiu aj na Technickej univerzite v Berlíne (Studiengang Bühnenbild Szenischer Raum). Od roku 2011 spolupracuje s režisérom Rastislavom Ballekom. Vytvorila scénu a kostýmy k jeho inscenáciám *Holokaust a Rosmersholm* v Divadle Aréna, *Macbeth* v NDM v Ostrave, kostýmy v SND pre inscenácie *Koniec hry, Oresteia, Mojmír II. alebo Súmrak ríše, Akvabely* (SKD Martin), *Othello* (ND Brno) a *Jánošík* (DAB Nitra). Spolupracovala aj s režisérmi Ondrejom Spišákom (*Verejný nepriateľ*, DAB Nitra), Slávou Daubnerovou (*66 sezón*, Asociácia súčasného divadla, ŠD Košice a Kunsthalle Košice), Viktorom Kollárom (*Eugen Onegin*, DJP Trnava), Máriom Radačovským (*Warhol*, SND), Diegom de Brea (*Rivers of Babylon*, SND), Jurajom Bielikom (*Plastický obraz*, DJP Trnava), Adrianou Totikovou (*Syna či dcéru*, DAB Nitra), Tilmannom Köhlerom (*Rodáci*, SND), Enikö Eszenyiovou (*Venuša v kožuchu*, Divadlo Aréna) a ďalšími. V roku 2015 navrhla a realizovala kostýmy pre inscenáciu *Lenz* podľa Georga Büchnera v Schauspielhaus Chemnitz (réžia Kathrin Brune). Za kostýmy k inscenáciám *Eugen Onegin, Holokaust, Mojmír II. alebo Súmrak ríše* bola nominovaná na ocenenie Dosky v kategórii najlepší kostým sezóny.

Soňa Šimková
teatrologička

Henrik Ibsen
HEDDA GABLEROVÁ

Kto sa pozerá do zrkadla

Dráma a literatúra 19. storočia len tak hýria veľkými ženskými postavami. Činohra Slovenského národného divadla ich má na repertoári tiež peknú vzorku. Od tragických ruských heroín typu Anny Kareniny či Dostojevského Krotkej, cez statočné bojovníčky s každodenným násilím z rodu Jane Eyrovej až k trpiteľkám rodinného dusna u takých Buddenbrookovcov či Bovaryovcov. Do radu scénických štúdií o ženskom údele pribudol najnovšie Ibsen so svojou Heddou Gablerovou. Akademicky vzaté, jeho príspevok na danú tému nemohol chýbať. Tak ako by sa pre úplnosť vedľa neho hodil aj Strindberg. Aj on, podobne ako jeho škandinávsky sused, zachytil vo vzduchu príchod nových časov. A v nich črtajúce sa nezadržateľné metamorfózy ženskej situácie, ako to zaznamenala sociológia.

„Žiadna aktivita už nie je ženám principiálne nedostupná, žiadny príkaz už nestanovuje ich miesto v spoločenskom poriadku. Rovnako ako muži stoja pred moderným príkazom nájsť vlastnú definíciu a plne si skonštruovať svoj život. Je síce pravda, že ženy nedržia v rukách opraty politickej a hospodárskej moci, ale nie je pochýb o tom, že získali moc vládnuť samým sebe (...) nastupuje schopnosť skonštruovať samu seba, naplánovať a vybudovať vlastnú, dopredu neurčenú budúcnosť.“ Renomovaný francúzsky sociológ Gilles Lipovetsky píše v publikácii *Tretia žena* o nepopierateľnom zlome v západnej kultúre počnúc päťdesiatymi rokmi 20. storočia, keď sa zo ženy podriadenej mužovi v dôsledku civilizačného vývoja stáva strojkyňa vlastného osudu. Nová situácia priam z mocenského tlaku nastala aj v sovietskom bloku. Uvedomme si len, že Švajčiarky získali volebné právo až začiatkom sedemdesiatych rokov, kým v našich krajinách už veselo prebiehala emancipácia žien. Niektoré matky síce nenastúpili do zamestnania, ale iba v dôsledku zotrvačnosti patriarchálneho modelu a preto, že príjmy hlavy rodiny umožňovali plne sa venovať výchove detí. Také rodiny sa vnímali takmer ako disidentské. Atraktívnosť sebarealizácie však bola veľká a nie jedna žena sa z luxusu „nemusieť pracovať“ netešila, bolo to pre ňu zdrojom frustrácie.

Tento úvod som si neodpustila preto, že sa na programe Činohry SND objavil titul, ktorý pre „tretiu ženu“ Lipovetského definície predstavuje za istých okolností rébus. Dramatik Ibsenovho rangu napísal samozrejme vierohodnú realistickú hru. Všetko v nej funguje, navzájom do seba zapadá. Oceňujeme jeho vyzretú poetiku, ktorá už pracuje s podtextom a freudovským podvedomím. Nevieme sa však do nej pozrieť ako do zrkadla. Vracia nám retro obraz, femme fatale v kostýme fin de siècle. Možno, že cesta k Hedde Gablerovej by viedla priznaním dobového vročenia príbehu. Benefitom historizujúceho prístupu by bolo uvedomenie si, ako veľmi sa situácia ženy zmenila. Taká metóda by spadala pod Brechtov efekt oddialenia, odcudzenia.

Dnešný trend je však opačný. Aj klasika a staršie hry sa inscenujú, akoby to boli texty najnovšieho dáta. V súčasných prostrediach a kostýmoch. Otázka znie, či iba vonkajšia aktualizácia postačuje. Milovník Ibsena, režisér Thomas Ostermeier si v svojej ibsenovskej sérii našiel spôsob, ako priviesť príbehy 19. storočia do reality súčasného

„...kedy sa Ibsenove drámy dožijú nového, sviežeho prekladu?“

HEDDA GABLEROVÁ
— A. Bárta, T. Pauhofová
foto R. Tappert

Nemecka. Zväčša začal už pri texte, jeho novom preklade a dramaturgickej úprave. Hneď tu sa núka otázka smerom k dnešným i potenciálnym tvorcom: kedy sa Ibsenove drámy dožijú nového, sviežeho prekladu? Aktualizácia významov už na úrovni textu je pre presné zacielenie javiskovej interpretácie nevyhnutná. V SND režisér Roman Polák inscenoval preklad z päťdesiatych rokov. Ten hneď na prvé počutie v istých významových bodoch znie inakšie, neutrálnejšie než napríklad inovovaná verzia, ktorú naštudoval Svetozár Sprušanský s hercami nitrianskeho Divadla Andreja Bagara v roku 2007. Jeho výklad príbehu bol vôbec výraznejší, expresívnejší a vzťahy medzi postavami boli dovedené až k otvorenej sexualizácii. Hedda Kristíny Turjanovej bola domina vystupujúca v príhodnej situácii v čiernom negližé a s bičíkom. V rámci „domáceho väzenia“ si našla útočisko aspoň v libide.

Nebudeme porovnávať dve inscenácie, medzi ktorými uplynulo takmer desať rokov. Poznamenávame iba, že najnovšia Polákova

HEDDA GABLEROVÁ
— R. Roth, A. Bárta
foto R. Tappert

podoba Heddy a jej sveta nevykazuje také známky zdrsnenia a brutalizácie ako tá nitrianska. Na nej sa bezpochyby podpísal vplyv štýlu vtedy silno príťažlivej in-yer-face dramatiky, priamočiareho trendu písania. Bratislavská sa modelovala zjavne na inom pozadí. Je noblesnejšia, uhladenejšia, ale aj frustruje. Skúsime si pomenovať prečo.

Divák má už na prvý pohľad príležitosť zorientovať sa, pokiaľ ide o spoločenskú úroveň mladej domácnosti a z nej vyplývajúcich problémov. Oporou sú mu však skôr materiálne prostredie a niektoré situácie než to, čo sa celkovo odohrá. Jorgen Tesman čerstvo obhájil doktorát a ašpiruje na miesto profesora. Alexander Bárta ho hrá v súlade s indíciami textu a štandardnou predstavou o vedeckom pracovníkovi ako vecnom, nenápadnom a necharizmatickom človeku. Jeho manželku Heddu v podaní Táne Pauhofovej pri prvom objavení sa v salóne registrujeme ako atraktívnu, zdržanlivo vystupujúcu partnerku vedátora. Aj tetu Júliu, manželovu náhradnú matku, urazí iba tak mimochodom, „netlačí na pílu“. Prirátajme k tomu bezfarebne v recitatívnom štýle hrajúcu Zuzanu Kocúrikovú v role tety a zmätenú slúžku Bertu v jednostrunnom podaní Anny Maľovej a vychádza nám, že sme svedkami zdanlivo obyčajnej každodennej rodinnej situácie. Tlmenou nevýraznosťou sa navodzuje ilúzia banality. Zapadne do nej aj niekoľko detailov, ako napríklad typická otázka, či už je Hedda „v tom“. Tak sa najvýraznejším hráčom od počiatku stáva novokúpený dom, o ktorom sa teta stihla zmieniť, že je pre mladých nad pomery a sama preň musela založiť dôchodok.

Za sklenou, po šírke celého javiska vedúcou stenou viac tušíme, ako vidíme bujnú vegetáciu, doslova džungľu. Dômyselným osvetľovaním sa z tmy vynorí akoby botanická záhrada, aby po stiahnutí svetiel opäť zmizla z dohľadu. Aj po zatmení účinkuje podprahovo v doslovnom i symbolickom význame ako prírodné pozadie k veľkomestskému salónu a rodinnému dusnu. Obrovské listy paliem vysielajú k divákovi zmyslové a aj zmyselné signály, sú to akési obrovské ruky – chápadlá. V zadnej záhradnej zóne sa Hedda oddáva streľbe, aby si uľavila z frustrácií, tadiaľ pomedzi stromy mizne temná postava rodinného priateľa Bracka, na chvíľu sa tam odohrá zopár scén, aby sa v popredí, v salóne za žiarivého svetla rozvinuli nevyhnutné objasňujúce dialógy. Tretím priestorom hry je oblasť okolo malého bazéna umiestneného uprostred proscénia a siahajúceho hlbšie do hľadiska. V bazéne sa udeje zopár viac symbolických ako realite príbehu zodpovedajúcich akcií.

„Spolupráca Romana Poláka so scénografom Pavlom Borákom sa často zakladá na podobnom koncepte bujnej vegetácie...“

HEDDA GABLEROVÁ
— Z. Kocúriková, A. Maľová
foto R. Tappert

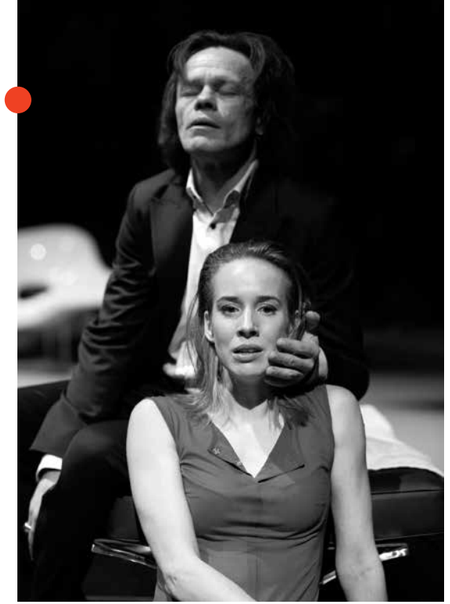
Takto rozvrhnutý a výtvarne uspôsobený priestor má silu vtiahnuť diváka od začiatku do deja. Na tej istej prvoplánovej úrovni je aj funkčný. Spolupráca Romana Poláka so scénografom Pavlom Borákom sa často zakladá na podobnom koncepte bujnej vegetácie – *Platonov* v Astorke (2010) sa odohrával v skleníku, *Mizantrop* v Martine (2010) v záhadnom „akváriu“ s morskou trávou. Už z tejto záľuby pomaly začína byť výrobná značka. Problematickejšie však je, že pre daný príbeh a náš kontext je to prostredie priveľmi luxusné. Kandidát na profesúru síce dostáva odporučenie, aby s výdavkami na domácnosť šetril, lebo vymenovanie sa môže pozdržať. A vôbec, vytúženú vilu bývalého ministra si kúpili na hypotéku a s výdatnou podporou zjavne nie veľmi solventnej dôchodkyne tety Julie. Povedzme, že mladí mali veľké oči a vysoké očakávania. To by zatiaľ mohlo ladiť s nezodpovednou ambicióznosťou aj niektorých našich mladých. Vynára sa však otázka, kto okrem hviezd zo šoubiznisu a pár veľkopodnikateľov má u nás podobné predstavy o bývaní.

Pochybnosti vzbudzuje najmä reprezentatívnosť konceptu, na akom si Jörgen a Hedda založili spoločnú budúcnosť. Manželstvo

uzavreli z vysoko konzumných dôvodov a na konzervatívnom pôdoryse. Ich životný projekt vzhľadom na pomery 19. storočia neobsahoval ani zmienku o nejakej podobe aktívneho Heddinho participovania s výnimkou automaticky očakávaného materstva. Z hľadiska umeleckej výstavby sa nevyhnutne musí dostaviť zvrat, aby sa charaktery protagonistov preverili. Zaznie hrozba, že Tesman profesúru tak rýchlo nedostane. Logicky z toho pre Heddu vyplýva, že príde o sľúbeného jazdeckého koňa a nákladný spoločenský život (v originálnom texte aj o livrejovaného sluhu), že si ekonomicky pohoršia. Nová perspektíva v nej vyvoláva reakciu, ktorá je asi najtvrdším orieškom pre súčasného interpreta a režiséra vzhľadom na to, čo sme uverejnili v úvode tejto úvahy ako citát z pera sociológa. Veď koľko možností poskytuje súčasný stav civilizačnej rozvinutosti pre ženu, aby do situácie aktívne zasiahla a riešila ju! Aká potom takému obrazu bezradnosti u nás zodpovedá spoločenská skupina a či aký typ ženy? Kde a kedy sa v zlatých klietkach unudene

HEDDA GABLEROVÁ
— T. Pauhofová,
D. Heriban
foto R. Tappert

HEDDA GABLEROVÁ
— T. Pauhofová,
R. Roth
foto R. Tappert



„V inscenácii v SND sa tajomstvo minulosti nijako zvlášť nenatíska do popredia, nerieši sa.“

ponevierajú atraktívne mladé osoby ženského pohlavia nevediace, čo s načatým životom? Hedda skutočne explicitne priznáva, že sa vie unudiť až na smrť. Kedysi v šesťdesiatych rokoch na túto tému nakrúcal kultové filmy Michelangelo Antonioni. Že by nastal comeback voľakedy módneho námetu?

Očakávali sme skrátka, že najnovšia inscenácia skrotí naše dobiedzavé otázky a najmä, že sa nám divákom dostane objasnenia daných okolností, ako tomu hovorieval Stanislavskij, za akých je podobný príbeh dnes možný a vierohodný. Lebo v realistickej dramatike platia tvrdé pravidlá sociologickej a psychologickej presnosti, ak má byť pohľad do zrkadla pre obecenstvo uspokojujúco jasný. Odpoveďou najnovšej inscenácie je sociologický šum. Zrkadlo je zahmlené.

V Polákovej inscenácii jednu logickú interpretačnú líniu predsa len nachádzame, paradoxne, v alogických prejavoch hlavnej hrdinky. Od bodu zlomu, keď vezme na vedomie možný zvrat v naplánovanej budúcnosti, začína čudne reagovať. Vyberie si ohnivočervené líčidlo a nanáša si na tvár hrubé čiary. Postupne si sfarbuje paže, občas pritrie aj spolubesedníka, až napokon obrovským písmom na sklenú stenu napíše vlastné meno HEDDA. Vybočením z roviny bežného civilného správania a prechodom k akýmsi magickými úkonom sebapretvárania naznačuje, že sa vyšinula, že stratila rovnováhu a kontrolu. Jej konanie pripomína tiež odviazanosť hippies, antimeštiacky protest v zmysle náhleho zapretia pôvodného životného projektu. Ďalšie spresňujúce indície k momentálnej situácii poskytuje jej výstredné tancovanie za zvukov hudby heavymetalovej kapely a škriekavého preerotizovaného songu. Takouto performanciou zjavne zaháňa vlastných démonov. Heddino správanie v okamihoch prudkej frustrácie v Pauhofovej silnom a presvedčivom podaní predstavuje regres na úroveň nedospelej osoby, je svedectvom nezrelej odpovede antihrdinky na vzniknutú situáciu. Lenže Hedda nekončí pri rituálnych aktivitách, jej finále je samovražda. Prisilná odpoveď na hrozby, ktoré takmer vzápätí relativizuje sám úhlavný konkurent Eilert Lovborg, talentovaný spisovateľ, ale bohémsky škandalista, jej niekdajší osudový muž – homme fatal.

Tu je ďalší tvrdý oriešok. Ibsenove postavy vždy dobieha vlastná minulosť. Tajomstvo ich vzťahu je kľúčom k Heddinej tragédii. Hedda nespoľahlivého Lovborga zradila a zvolila si zdanlivé meštiacke istoty stelesnené v Tesmanovi. Ťažisko príbehu spočíva potom vo vyrovnávaní si otvorených účtov z predhistórie. U Ostermeiera išlo z jej strany o pomstu za zle uzatvorené manželstvo a sebatrestanie za zbabelosť. Dosť dôveryhodné zdôvodnenie jej konania vrátane dobrovoľnej smrti. Posadnutosť minulosťou jej bráni triezvo sa pozerať do budúcnosti, zmieta sa v pasci. V inscenácii v SND sa tajomstvo minulosti nijako zvlášť nenatíska do popredia, nerieši sa. Lovborg je pre Heddu iba

HEDDA GABLEROVÁ
— T. Pauhofová
foto R. Tappert

prekážkou na manželovej ceste ku kariére, a tak sa pomaly sústreďuje na jeho odstránenie. Dosť veľká dávka pohonnej látky ostala nevyužitá.

Problémom inscenácie v Činohre SND je slabo vybudovaná línia tohto zdanlivo sprievodného motívu, ktorý je však rovnocenný a pre celkové pochopenie polyfónne komponovanej hry bezpodmienečný. Predstaviteľ Lovborga Daniel Heriban svojho antihrdinu stvárňuje technicky, spĺňa predpísané úkony, ale nevzbudzuje v divákovi pocit, že k tajomstvu postavy prenikol a privlastnil si ju. Niektoré akcie prijatiu výkonu priam bránia, napríklad zdanlivo logické ochladzovanie sa v bazéne po prehýrenej noci, keď primalé rozmery nádrže vzhľadom na robustnosť herca vyvolávajú dojem groteskného máčania sa vo vani. Vďaka atletickému vzhľadu, pevnej dikcii a silnému hlasu navodzuje jeho hra dojem, že Lovborg je už skutočne „za vodou“, prekonal minulé zlyhania a vďaka súčinnosti dobrodušnej pani Alvstedovej dosiahol pôdu pod nohami. Ťažko sa dá uveriť, že sa pri prvom nápore zlomí, spadne do starej závislosti a poskladá sa ako domino.

Nečitateľnosť tejto významnej postavy pritvrdzuje aj rušivo stvárnená postava jeho záchrankyne. U Ibsena svojou činorodosťou, oddanosťou predstavuje Heddin protiklad. Talentovaná Monika Potokárová, ktorá nás neprestáva udivovať svojím raketovým vzostupom na doskách SND, dostala prekvapujúce zadanie, hrať Teu ako škriekajúcu hysteričku a chaotičku. Pri prvom podnete vzbĺkne a vzápätí oblečená vojde do bazéna, kde bezmyšlienkovite prešľapuje, aby sa odreagovala. V nepadnúcom kostýme, ktorý by sa hodil vyššej postave, s priveľkou taškou na pleci, zdá sa, že neplánovane nadobudla podobu smutnej karikatúry naivnej, submisívnej osoby. Nedá sa ľahko uveriť, že by jedným z dôvodov Heddinho dobrovoľného odchodu bolo, že ju na konci zblížením sa s Tesmanom vyšachovala z hry.

Ostáva diablov advokát, Doktor Brack. Je zvestovateľom zlých správ – možného odkladu Tesmanovej profesúry. A je aj dôverným rodinným priateľom, ktorého ambíciou je stať sa tretím „do partie“. Viac v tej veci svojimi nedvojzmyselnými narážkami však podniká Hedda. Robert Roth hrá sivú eminenciu sugestívne, s „pokerfaceom“, iba úchytkom trúsi trefné poznámky – o tom, napríklad, že pani domu pri prvej prekážke panikári, hoci pred ženami stoja vážnejšie výzvy (a naznačuje materstvo). Tušíme, že si terén dobre zmapoval a Heddu má prečítanú. V závere jej so sebe príznačnou stručnosťou oznámi, aké má na ňu kompromitujúce dôkazy a prudko jej zvesí hlavu na rameno. Majster podtextov, Ibsen, čitateľa ani diváka detailmi neobťažuje. Roth ide v jeho stopách. Nasleduje situácia, ktorá bola pre režiséra zjavne výzvou, dať herečke spektakulárne zahrať odpoveď na Brackov náznak sexuálnej manipulácie. Táňa Pauhofová sa vzdiali najprv do záhrady, kde si vpáli guľku, a potom podíde do salónu dopredu, aby sme uvideli, kam výstrel smeroval. Krvavým fľakom na bruchu naznačuje, že je až dvojnásobnou vrahyňou detí – prvým dieťaťom bol Lovborgov rukopis, spoločný potomok, ktorého stvoril spolu s Teou Alvstedovou a ktorý ona hnusne odcudzila a spálila. Roman Polák motív dieťaťa týmto terčom dopovedal.

Hedda Gablerová je aj v samom kontexte Ibsenovej tvorby záhadnou hrdinkou. Nora predsa z pádnych dôvodov manžela a dokonca aj deti opúšťa. A to žije v tlaku tých istých spoločenských noriem a identifikačných modelov. Hedda ostáva. Jej príbehu mnohí kritici nerozumeli už vtedy. Dodnes ostáva enigmou a asi preto tak priťahuje. Ibsen sa vyjadril, že manželstvo je väzenie. Na prvý pohľad si jeho tragická hrdinka pobyt vo väzení zvolila. Prečo? A dobrovoľne? Mohli by sme kolotoč otázok roztáčať znova, a to aj po zhliadnutí interpretácie v Činohre SND. Lebo tam skladačka viac alebo menej presvedčivých situácií nedrží pohromade.

Paralelne k bratislavskej premiére uviedol hru na javisko londýnskeho National Theatre Ivo van Hove, kultový holandský režisér. Inscenoval ju o tom, že Hedda má depresiu. Z hľadiska rozšírenej diagnózy, dosť emblémovej pre súčasnosť, napokon jej príbehu dokážeme porozumieť a dokonca k jej uviaznutiu v pasci pocítiť aj empatiu. ø

Henrik Ibsen: **Hedda Gablerová**
preklad **L. Obuch** dramaturgia **D. Majling** úprava a réžia **R. Polák** scéna **P. Borák** kostýmy **P. Čanecký** hudba **L. Chuťková** texty piesní **R. Polák** účinkujú **A. Bárta, T. Pauhofová, Z. Kocúriková, M. Potokárová, D. Heriban, R. Roth, A. Maľová**
premiéra **3. a 4. február 2018, Sála činohry Slovenského národného divadla**

Martina Mašlárová
divadelná kritička

Stefan Zweig, Lukáš Brutovský
BIOLÓGIA POLITIKA – FOUCHÉ!!!

Biologický pôvod zla alebo – kam teraz?

„Slizká hadia povaha... skrz-naskrz amorálna... bezočivosť... bezhraničný cynizmus, s akým zmení názor... charakterový chameleón si zvolí červenú farbu... má ruku na tvrdej, studenej páke, ktorou zvládne aj najťažšie krízy: je ňou pohŕdanie ľuďmi.“ Tieto slová nie sú komentármi k aktuálnym kauzám a nehovoria o slovenskom politikovi, ba ani neopisujú postavu bezcharakterného Franka Underwooda zo seriálu House of Cards. Rakúsky spisovateľ Stefan Zweig nimi v biografii Josepha Fouchého charakterizuje muža, ktorý bol v čase vydania knihy (1929) už dávno mŕtvy. Jeho portrét, ktorý Lukáš Brutovský inscenuje v Slovenskom komornom divadle v Martine pod názvom BIOLÓGIA POLITIKA – FOUCHÉ!!!, je nám však akýsi príliš povedomý. Je to skrátka „náš človek“[1].

Zweig Fouchého nazýva „najdokonalejším machiavellistom novoveku“. Ktovie, ako by uspel v konkurencii tých, ktorých zrodilo 20. a 21. storočie. Fouchého cesta k moci a schopnosť držať sa jej ako kliešť naprieč režimami v politicky vrcholne nestabilných časoch, kým všetci jeho protivníci i spojenci padali pod ostrím gilotíny, je však vskutku fascinujúca. Zweig tiež uvádza, že Fouchého biografia je príspevkom „k biológii tejto ešte nie celkom preskúmanej, mimoriadne nebezpečnej duchovnej rasy vo svete, v ktorom žijeme“. Brutovský teraz túto biológiu politika preniesol na javisko.

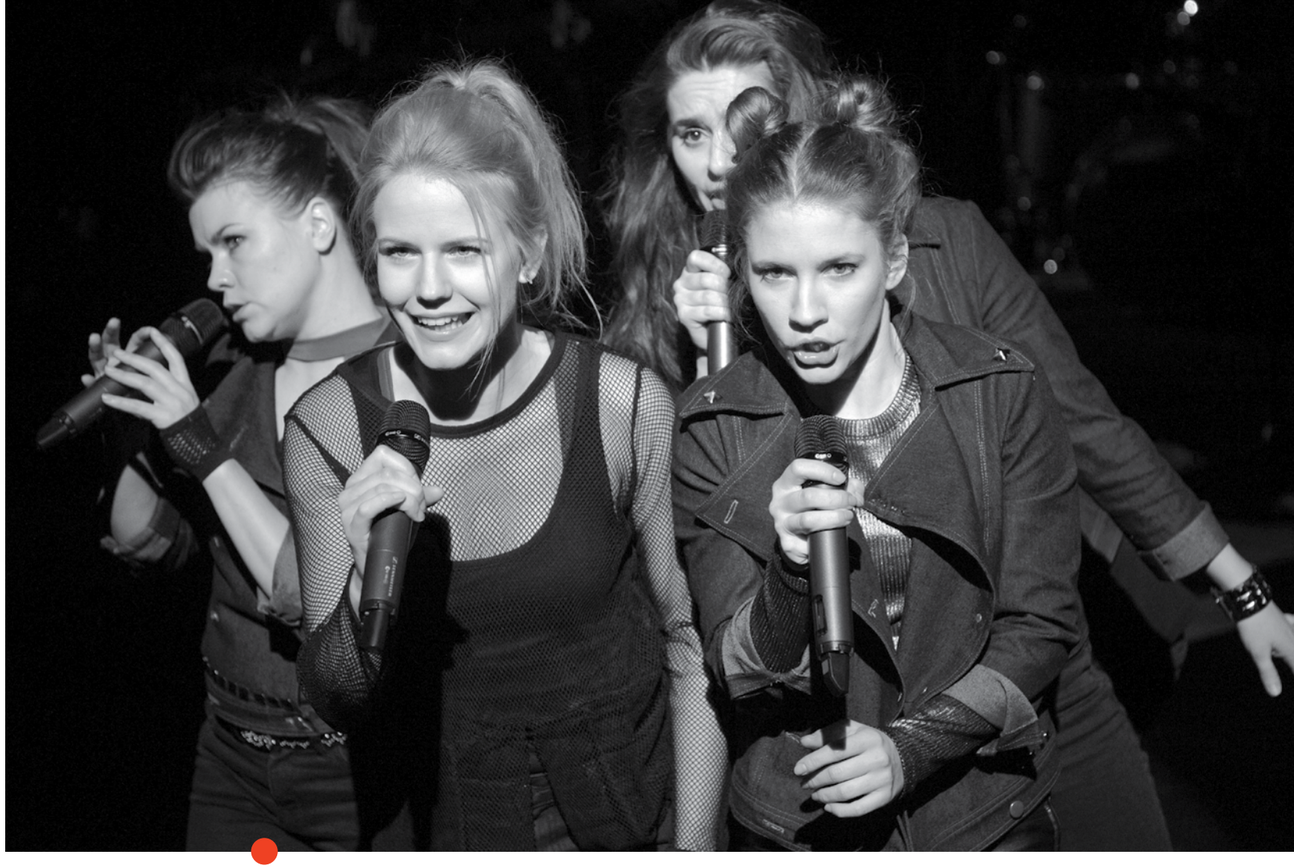
Hovoriť o akomsi generalizovanom prototype „politika“, navyše na základe biologických faktorov, sa môže zdať pritiahnuté za vlasy. Sú však známe klinické výskumy, z ktorých vyplýva, že ľudia na najvyšších pozíciách vykazujú napríklad omnoho častejšie príznaky psychopatickej poruchy osobnosti. Spravidla sa zaraďujú do kategórie nekriminálnych psychopatov, čo je v niektorých prípadoch vcelku ironické. Oplývajú vlastnosťami (v rôznej miere a kombináciách), ktoré by sme si ľahko vedeli priradiť ku konkrétnym menám – majú schopnosť rečniť, vyvolať pozitívny prvý dojem, očariť. Zároveň ich však charakterizujú aj intrigánstvo, bezcitnosť, egocentrizmus, neschopnosť empatie, náchylnosť podvádzať, manipulovať, klamať a porušovať zákon pre svoj prospech, absencia výčitiek svedomia, neschopnosť uvedomiť si svoje konanie a priznať si vinu. Na úkor vzťahov a všeobecného prospechu ich zaujímajú len moc a úspech. Nielen na Fouchého to nepochybne do bodky sedí.

Nie je to prvý raz, čo sa Fouché, človek skrz-naskrz politický, objavuje ako súčasť umeleckej fikcie. Balzac ho spomína v románe *Une ténébreuse affaire* (Temný prípad), ale je aj jedným z protagonistov hry Jeana-Clauda Brisvilla *Le souper* (Večera), v ktorej sa v predvečer návratu Ľudovíta XVIII. na trón stretávajú nad tanierom Fouché s Talleyrandom – hra bola neskôr aj sfilmovaná. Okrem toho sa Fouché objavuje aj vo filme Ridleyho Scotta *The Duellists*, interpretovaný Albertom Finneym, v seriáli *Napoléon* v podaní Gérarda Depardieaua (s Johnom Malkovichom ako Talleyrandom) a tiež v nedávno uvedenom treťom pokračovaní série filmov *Návštevníci* s podtitulom *Revolúcia*.

Martinská inscenácia má originálne žánrové zaradenie – rocková pseudoopera. Brutovský a celý výrazne muzikálne disponovaný martinský ansámbel sa takto vyrovnali s nedramatickou predlohou, životopisom bez dialógov. Hoci Fouchého život bol od momentu, keď sa pridal k Veľkej francúzskej revolúcii, mimoriadne turbulentný a dramatický, tvorcovia sa nepokúsili o dôslednú dramatizáciu životopisu, namiesto toho zvolili formu, ktorá im umožňuje prerozprávať jeho príbeh. Pre martinské divadlo experimentovanie s hudobnými žánrami nie je celkom nóvum – inscenácia *Štúrovci – koncert zrušený* (2006) či sitcomová séria *www.narodnycintorin.sk*, oboje v réžii Doda Gombára, boli taktiež výrazne postavené na piesňach, ktoré sa následne stali aj samostatným

„Martinská inscenácia má originálne žánrové zaradenie – rocková pseudoopera.“

1 Toto slovné spojenie so známymi konotáciami sa objavuje v úvode inscenácie v projekcii.



BIOLÓGIA POLITIKA – FOUCHÉ!!!
— A. Pajtinková, B. Palčíková, J. Kovalčíková, Z. Rohoňová
foto B. Konečný

predajným artiklom v koncertnej forme či ako CD. Ktovie, či sa aj skladby z *FOUCHÉHO*, prevažne drsne rockové, zložito rytmizované a bez kontextu nie vždy zrozumiteľné, stanú hitmi, minimálne jedna má však na to všetky predpoklady. Jednoduchá melodická gitarová linka, pesničkárska chytľavosť (podobnosť s niektorými hitmi slovenskej popmusic čisto náhodná) a slová „včera si ešte bol predsedom, dnes už nemôžeš spať doma, hlavu máš na pleciach len na úver“ spolu s refrénom „každý sa trasie, každý si myslí, že by ho mohli dostať, nik nie je bez viny“ z nej robia protestsong ako ušitý na mieru udalostiam, ktoré hýbali/hýbu slovenskou spoločnosťou od februára 2018. Divadlo v tomto prípade o pár týždňov predbehlo realitu. (Nie je to prvýkrát, čo sa Brutovskému podarilo takto predvídavo trafiť do dramaturgie dňa – napríklad autorská inscenácia DPM *September 2015* v jeho réžii podobne výstižne pracovala s témou nárastu popularity pravicového extrémizmu.)

Ak vezmeme do úvahy činoherné scény, ťažko by sme v súčasnosti hľadali divadlo, ktoré by malo väčšie predpoklady naštudovať úspešný singspiel – najmä v podobne experimentálnom duchu – než SKD. Za posledné sezóny herecké prírastky súboru len posilnili toto doslova hudobné teleso. Muzikanti sú však nielen medzi hercami, Róbert Mankovecký roky funguje v dvojdomej pozícii dramaturga-hudobníka a rovnako pozitívny vzťah k hudbe má aj umelecký šéf a režisér Lukáš Brutovský. Jeho inscenácie vždy niesli výraznú stopu muzikálnosti nielen v častom využívaní živej hudby na javisku, ale tiež v práci so zvukovými možnosťami hovoreného slova (napríklad prostredníctvom častej práce s mikrofónmi). Dosiaľ túto svoju režijnú črtu najvýraznejšie využil v inscenácii *Trnavská skupina*, v ktorej zhudobnil poéziu Mihalkoviča, Ondruša, Feldeka a Stacha a z básnického zoskupenia urobil hudobnú kapelu. V Martine ide ako autor libreta a spoluautor hudby ešte ďalej.

„Line-up“ martinského koncertu tvoria jednotlivé Fouchého životné etapy, ktoré sa ako

„Hudobne to celej kapele slušne ladí, nikto citeľne nezaostáva za ostatnými.“

BIOLÓGIA POLITIKA – FOUCHÉ!!!
— D. Žulčák
foto B. Konečný

BIOLÓGIA POLITIKA – FOUCHÉ!!!
— J. Kysel
foto B. Konečný

pomyselné názvy skladieb (či častí opery) priebežne objavujú na zadnej projekcii (od Cirkevného učiteľa, Umierneného poslanca, Kráľovraha cez Komunistu, Drancovača kostolov, Lyonského zabijaka po Ministra polície, Pučistu, Vojvodu Otrantského atď.). Napriek výstižnému podtitulu sa inscenácia pohybuje v rôznych žánroch, nedrží sa len v medziach rocku či (súčasnej) opery. Najmladšia generácia martinských hercov bez veľkého zaváhania berie do rúk nástroje a rozoznieva hlasivky, herci a herečky s ľahkosťou prechádzajú od vysokých tónov (pseudo)árií k beatboxu (Direktoriumbeat). A tiež od noiseových zvukových experimentov s teremínom (Tomáš Mischura z neho často vyludzuje iritujúce zvuky, ktoré podčiarkujú atmosféru neustáleho napätia a nepokoja v období krvipreliévania a absolútnej politickej nestability), s looperom a inými technologickými „hračkami“, po salónne džezové variácie (v momente, keď sa na večierku hovorí o Talleyrandovom úteku do Ameriky). V makabróznom kabarete sa kde-tu pripomenie hudobný leitmotív Marseillaisy, ale zaznejú aj odkazy na populárnu hudbu (téma z filmu *Mission: Impossible* v momente, keď sa Fouché spriatelí so svojím úhlavným nepriateľom Talleyrandom a Napoleon sa ho zbaví ako zradcu namiesto Fouchého). Keďže spoluautorom hudby je popri Lukášovi Brutovskom aj Róbert Mankovecký, nesú viaceré skladby aj jeho hudobnícky rukopis, známy nielen z predošlých Gombárových inscenácií (najmä v momentoch, keď na klavíri sprevádza zborový spev alebo šansónovo znejúce skladby). Ťažko hodnotiť individuálne výkony, osobne ma prekvapila najmä hlasová disponovanosť Jany Kovalčíkovej, ktorej farba hlasu v sólových partoch pripomína Mariku Gombitovú (Kovalčíkovej

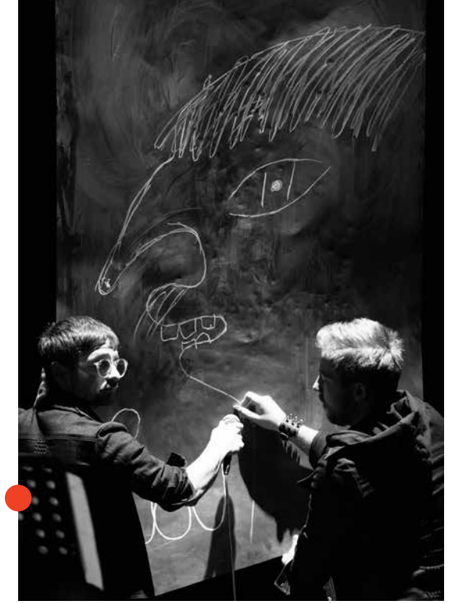
zmysel pre rytmus zas potvrdzuje veľmi prirodzený tanečný pohyb). Hudobne to však celej kapele slušne ladí, nikto citeľne nezaostáva za ostatnými. Novšie prírastky súboru Barbora Palčíková a Alena Pajtinková suverénne doplnili mladý kolektív hercov, ktorí sú v martinskom súbore tiež len niekoľko sezón (Grega, Kysel, Mischura, Žulčák, Kovalčíková, Rohoňová). Palčíková pôsobí ešte viac dievčensky jemne než herecky drzejšia Kovalčíková, naopak, Pajtinková žensky zrelým hlasom vyspieva aj náročné party, dopĺňajúc rebelsky maskulínnejší prejav Rohoňovej. Nuansy hereckých naturelov mužskej časti ansámblu v inscenácii natoľko nevyniknú, ale to ani nemôžu – v príbehu o mužovi bez charakteru nie je priestor na individuálnu charakterokresbu. Martinský „koncert revolúcia“ totiž nemá nijaké postavy, ktoré by herci reprezentovali. V „kapele“ sú všetci sami za seba (v bulletine sú uvedené osoby totožné s ich civilnými menami), maximálne sa pomocou papierovej masky na moment niektorý z nich stáva ústami Robespierra, Napoleona či sa v bielej parochni nakrátko mení na Fouchého. Inak herci komentujú postavy z odstupu ako rozprávači.

Kostýmová výtvarníčka Zuzana Hudáková, s ktorou Brutovský pravidelne spolupracuje, zaodela kapelu do patrične rockových kúskov čiernej farby, kožených, vybíjaných, kde-tu roztrhaných. Okrem čiernej sa na javisku objavujú už len farby trikolóry – biela, modrá a červená. Najmä červená, farba revolúcie a farba krvi, ktorou sa toto obdobie francúzskych dejín sýti a napája. Hudáková nezabudla niekoľkým aktérom nasadiť typickú „bonnet rouge“, červenú frýgickú čiapku, akú nosili jakobíni a sansculoti ako symbol slobody (a odporcom revolúcie pripomínali obdobie jakobínskeho teroru). S pomocou vedra s červenou farbou zas herci naznačujú krvavé masakre a zastrašujú diváka.

Inak herci využívajú len zopár rekvizít. Hudobné nástroje zaberajú väčšinu javiska. Aj v tejto inscenácii Brutovský ostal pri preňho typickom scénickom minimalizme a Jozef Ciller k základnému kapelníckemu rozloženiu pridal len dva funkčné prvky. V pravej časti visí a sem-tam sa hrozivo roztrasie skosený plech predstavujúci čepeľ gilotíny. Tento symbol revolúcie, pomenovaný po lekárovi a revolucionárovi Josephovi Guillotinovi, zároveň slúži ako tabuľa, na ktorú sa podchvíľou niečo nakreslí (Fouchého karikatúra) či napíše (slovo „la mort“ – smrť) a pracuje sa s ňou aj zvukovo. Ďalším scénickým elementom je kovové schodisko, ktoré vytvára samostatný hrací priestor – počas entrée zo schodov s barokovou opernou teatrálnosťou zostupuje Alena Pajtinková spievajúca o Fouchého narodení, zhora sa dobre máva vlajkou i pozoruje svet „tam dole“, a napokon sa postupný pád Tomáša Mischuru zo schodov stáva metaforou pádu a úpadku Josepha Fouchého. Pohyb ako taký je tiež výraznou súčasťou inscenácie, herci nielen interpretujú piesne, ale zároveň tancujú v synchronizovaných či individuálnych choreografiách. Ruch na javisku takmer neustáva, dynamiku inscenácie vytvára reťaz mikroakcií, aktéri sa neustále hemžia a na milión spôsobov zakrývajú skutočnosť, že predloha im neposkytuje možnosť budovať a rozvíjať klasické dramatické situácie. Prechádzajú z jednej strany javiska na druhú ako Fouché, ktorý sa bez mihnutia oka pridáva na tú stranu, ktorá je preňho v danom momente výhodnejšia. Skáču, skandujú, verbálne zápasy živelne dopĺňajú akciou, všemožne kreujú humbug doby.

Hudobne zaranžovať celý Fouchého životopis a mizanscénicky ho ozvláštniť tak, aby dej nebol len mechanickým prerozprávaním série dejinných udalostí, je veľká ambícia, s ktorou sa Brutovský aj celý tvorivý tím zdarne popasovali. Hoci kreslenie na gilotínu či používanie papierových tvárí a ďalšie mikroakcie (manipulácia s vlajkou, „komentovanie zápasu“ Fouché vs. Robespierre atď.) možno

„V štylizovaných recitatívoch pomedzi piesne, ale i v piesňach samotných fungujú humor a irónia...“



BIOLÓGIA POLITIKA – FOUCHÉ!!!
— T. Mischura, J. Kysel
foto B. Konečný

vnímať len ako akési pomôcky, ilustratívne detaily slúžiace skôr na neustále atakovanie pozornosti diváka než ako akýsi spôsob dopovedania zamlčaného či posúvania deja. Sú to malé atrakcie vmontované do koncertného strojčeka, ktorého mechanizmus skvelo funguje, efektné riešenia otázky možnej nudy či monotónneho stvárnenia zložitých a rýchlych dejových zvratov.

Istej komplikovanosti sa však vyhnúť nedalo napriek tomu, že Brutovský v librete zručne skoncentroval dej a sústredil sa na kľúčové dramatické situácie, zásadné momenty Fouchého mocenských vzostupov a pádov, ktoré pre lepší prehľad pomenúvajú aj premietané „headliny“.

Napokon, obsiahnuť v dvoch hodinách predstavenia nejaký celistvý obraz nesmierne premenlivých a chaotických čias dvoch terorov, konfliktu girondistov a montagnardov, diktatúry jakobínov a Robespierra, ktoré pokračovali termidorským prevratom, troma direktóriami, konzulátom, Napoleonovým prevratom, prvým cisárstvom a reštauráciou kráľovstva za vlády Ľudovíta XVIII. – je celkom zjavne nemožné. Pre neznalca či laika mená ako Robespierre či Talleyrand možno znejú aspoň povedome, Collot d´Herbois či Paul Barras a celý rad ďalších si však vyžadujú hlbšie poznanie kontextov. Brutovský ako režisér so zmyslom pre mizanscénu, pracujúci s remeselnou presnosťou, však, zdá sa, vedome pracuje aj s nezrozumiteľnosťou (rozdávanie Fouchého agitačného letáka „L´instruction“ vo francúzštine, využívanie francúzskych replík či napríklad veľká podobnosť použitých masiek-portrétov, na ktorých základe sa takmer nedá rozoznať identita aktérov). Zároveň robí všetko preto, aby spolu s hercami upriamili pozornosť na nadčasovú (anti)charakterovú štúdiu, pod ktorou presvitajú aj jasné paralely s dneškom. Darí sa im to bez toho, že by sa spreneverili Zweigovi. Keď po replike Barbory Palčíkovej o tom, že „skutočná revolučná odvaha je byť nekompromisne bezcharakterný – nemať názor“, nasleduje gesto dvíhajúcej sa zaťatej päste, ku ktorej sa vzápätí mechanicky pridávajú ďalšie, či pri skandovaní hesiel „revolúcia alebo smrť“ si ľahko domyslíme, aká nebezpečná môže byť revolúcia, keď sa zvrhne nesprávnym smerom. Aj k dekadentnej zábave na „Bonapárty“ si vieme dosadiť vlastné asociácie, nehovoriac o replikách typu: „Minister polície je človek, ktorý sa stará predovšetkým o všetky veci, ktoré sa ho týkajú, a potom sa stará aj o všetky veci, ktoré sa ho netýkajú.“ Problémom inscenácie však je, že napriek všetkým jasným paralelám, napriek energii hercov a ich kapely nás vlastne tvorcovia nechávajú tápať v tom, aký postoj nám svojou inscenáciou tlmočia. Nechávajú nás sledovať dokonalé Fouchého úskoky a zároveň svoje tanečné kreácie. V štylizovaných recitatívoch pomedzi piesne, ale i v piesňach samotných fungujú humor a irónia, ale momenty sprostredkujúce akúsi

BIOLÓGIA POLITIKA – FOUCHÉ!!!
— T. Mischura
foto B. Konečný

angažovanosť (presviedčanie divákov, aby odovzdali svoj majetok v prospech revolúcie...) či vytvárajúce priestor pre politický komentár ostávajú len chladne narežírované. Ozubené kolieska inscenačného mechanizmu sa točia bez zadrhovania, ale na konci nám z toho celého ostáva len zvláštne neutrálny, takmer apatický (a apolitický) pocit. Azda najzaujímavejší motív celej inscenácie, rozpor medzi spoločenskou túžbou po zmene a skutočnosťou, že revolúcia plodí teror, ostáva v úzadí a spolu s ním napokon aj Fouché. Na záver sa ešte dočkáme zemanovsko vulgárnej postavy spustnutého politika, na projekcii sa objaví posledný nápis – kam ďalej? – a dokonalý prevracač kabátov, „umiernený poslanec parížskeho konventu, ultrajakobínsky terorista, minister polície direktória, minister polície Bonapartovho konzulátu, cisára Napoleona aj Ľudovíta XVIII.“ končí na smetisku dejín.

Hoci Brutovský a herci inscenácie reprezentujú mladú generáciu, od ktorej by sme mohli očakávať vyhranenú interpretáciu, nechcú z divadla robiť tribúnu. Jasné statementy si divadelníci nechávajú pre ulicu, kam sa presunuli v aktuálnej politickej situácii. Toto pouličné divadlo by sa však tiež mohlo poučiť z Zweiga, ktorý o Fouchém píše: „Sám oportunista, dobre pozná neodolateľnú silu zbabelosti; vie, že vždy, keď sú masy spolitizované, určujúcim menovateľom všetkých výpočtov je odvaha.“ ø

Stefan Zweig, Lukáš Brutovský:
BIOLÓGIA POLITIKA – FOUCHÉ!!!
preklad **J. Rozner** libreto **L. Brutovský**
dramaturgia **R. Mankovecký** réžia **L. Brutovský**
scéna **J. Ciller** kostýmy **Z. Hudáková** hudba
R. Mankovecký, L. Brutovský účinkujú **A. Pajtinková, B. Palčíková, J. Kovalčíková, Z. Rohoňová, D. Žulčák, T. Grega, J. Kysel, T. Mischura, R. Mankovecký, M. Frkáň**
premiéra **2. február 2018, Štúdio Slovenského komorného divadla Martin**

Vladimír Predmerský
divadelný historik a teatrológ

Matija Solce
DEDUŠKO

Stratený zámer

Nová umelecká šéfka Bratislavského bábkového divadla Katarína Aulitisová si uvedomila, že rozprávok s babičkami (najmä s tou nemilosrdne zhltnutou, ale šťastne prinavrátenou) bolo už dosť, a rozhodla sa vyrovnať feminizáciu vyhľadávaním rozprávok o starčekoch, strýčkoch, starých otcoch, sváčkoch či o dedkoch alebo deduškoch... Nezastavila sa pri Báčikovi z Chochoľova a neuvažovala ani o prípadnom stretnutí deda Jozefa a Bambuľky s najmenšími detskými divákmi.

Namiesto toho objavila staršiu rozprávkovú knihu pre deti *Lietajúci deduško* od českého výtvarníka, spisovateľa a disidenta Štěpána Zavřela, čoho výsledkom bola avizovaná dramatizácia predlohy. Keď sa však pri navrhovanom titule objavilo meno hosťujúceho Matiju Solceho, bolo viac ako isté, že slovinský režisér a herec prepracuje počiatočnú inšpiráciu do svojského autorského tvaru, a tak vznikla inscenácia *Deduško*. Absolvent pražskej alternatívnej a bábkarskej katedry, jedinečný bábkarský performer, herecky strhujúci realizátor poetiky pretvárania neživých vecí na živé, je pre animátorské umenie s vtipnými citoslovcami ochotný stratiť sa v pôvodných myšlienkových zámeroch. Pri jeho predstaveniach čas nehrá žiadnu úlohu. Nerád sa lúči s bábkou, s predmetmi a kontaktom s divákmi a radšej ukončuje predstavenie hrou na harmonike a spevom, ku ktorému sa obyčajne pridáva jeho kapela.

Charakteristické znaky a postupy jeho tvorby nesie aj text hry *Deduško*, ktorý vznikal počas skúšok za prispenia dvojice dramaturgov Petra Galdíka a Katarína Aulitisovej. Tá vstúpila do vzniku inscenácie aj prekladom a textami pesničiek (v programe nie je uvedená). Solce si za základ konceptu vybral niektoré životné príbehy z denníka svojho starého otca, vedca (v hre nazývanom Dedo Dedovič Deduškovský alebo Deduškin), ktorý sa venoval výskumu lišajníkov. Mal manželku Mimi, ale v mladosti, počas prvej svetovej vojny, musel odísť bojovať na východný front. Tam ho krivo obvinili a poslali do väzenia na Sibír. Ťažko chorý sa dostal do nemocnice, kde ho však uznali za zdravého a poslali domov. Deduškin, človek s túžbou po poznaní, sa namiesto toho rozhodne spoznávať neznámu, širokú ruskú krajinu. Na krátky čas si nachádza prácu u gazdu pri hospodárstve, nespokojný však putuje ďalej. V prírodovedeckom múzeu v Tomsku nadšene objavuje medzi vzácnymi objektmi aj svoj odborne sledovaný

DEDUŠKO
— Ľ. Piktor, P. Pavlík, A. Čonková, R. Laurinec
foto J. Starovecký

DEDUŠKO
— Ľ. Piktor
foto J. Starovecký

lišajník. Zažije milostnú avantúru s Irinou a po osemročnom odlúčení sa nakoniec vracia domov ku svojej Mimi. Zvolené prostredia s príbehmi sa stali pre režiséra s bohatou invenciou ideálnou príležitosťou na realizáciu divadla objektov.

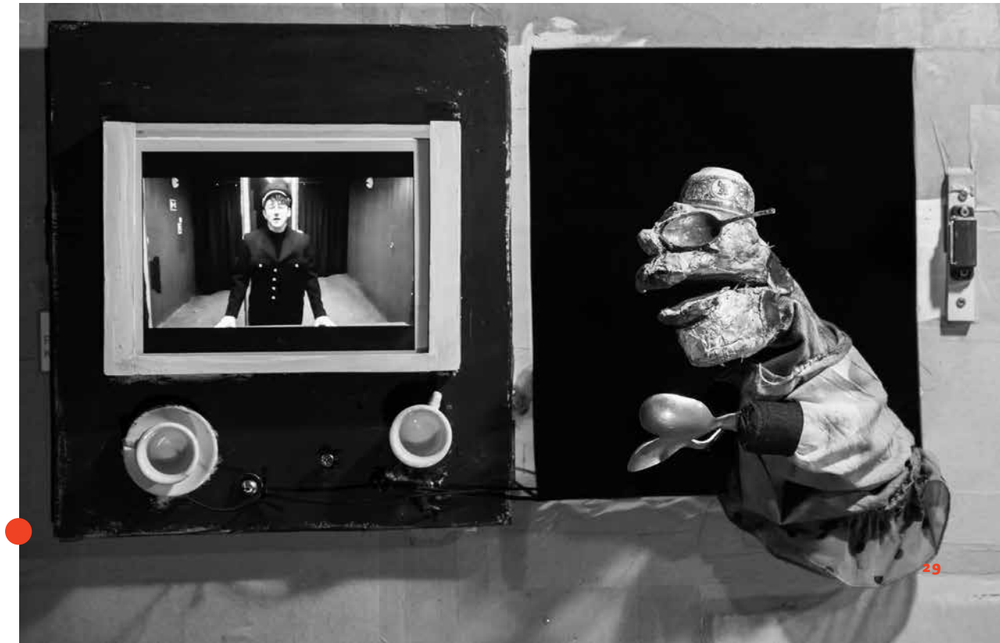
Do tohto rodinného príbehu dostáva Solce divadelných návštevníkov nezvyčajnou fikciou. Pred uzatvoreným vchodom do hľadiska s nápisom Krátka chvíľa dozvedá sa čakajúce obecenstvo od uniformovaných zamestnancov, že stoja pred najmodernejšou úschovňou pre dôchodcov, kam posielajú rodiny svojich deduškov a babičky v škatuliach. Tu ich vysušia a vákuovým prístrojom (predstavovaným vysávačom), zmenšia a uskladnia do škatúľ. Jednu starú a spokojnú dôchodkyňu dokonca ukážu prítomným divákom v podobe maňušky. „A čo tvoj dedko, babka, starenka? Sú ešte naživе?“ obracia sa jeden zo zamestnancov na detské obecenstvo, ktoré nadšene potvrdzuje rodinné skutočnosti. „Tak sem s nimi! Uschováme ich kvalitne, bezpečne a so zárukou.“ Vtedy sa medzi postávajúcimi divákmi motá hundrajúci deduško Svetomír (Ľubomír Piktor), ktorý vyhlasuje slová pracovníka za hlúposti a bludy a volá prítomných do svojho príbytku. Cez zákulisie sa obecenstvo presúva na javisko, kde sa usádza pred deduškovu izbičku.

Mladá výtvarníčka Ivana Macková vytvorila jednoduchý a skromný príbytok, plný rôznych zbytočností, vecí a predmetov, s hodinami a rodinnými fotografiami na stenách, ktorých účelovosť sa prejaví až v priebehu predstavenia. Dedko Svetomír sa prihovára divákom, rozhodnutý porozprávať im životné príbehy svojho starého otca Deduškina. Už pri jeho predstavovaní preberá Piktor do rúk zarámovanú fotografiu mladého vojaka

„Solce si za základ konceptu vybral niektoré životné príbehy z denníka svojho starého otca...“

a pridáva k nej svoje dva prsty ako nohy. Naznačuje, ako s trojicou hercov (Róbertom Laurincom, Annou Čonkovou, hosťujúcim Petrom Pavlíkom a inšpicientkou Ninou Tarasovičovou) budú z ponúkaných vecí okolo seba vytvárať rôznymi prostriedkami viacero postáv a prostredí. Pri divadle objektov hrá dôležitú úlohu výber jednotlivých častí zo všeobecne známych predmetov, z ktorých sa v rukách hercov, na prekvapenie divákov, zostavujú postavy, či už ľudské, alebo zvieracie, prípadne vzbudzujúce asociácie iných významov. Inscenácia *Deduška* ponúka dostatok takýchto invenčných premien, vychádzajúcich z podnetov výtvarníčky alebo režiséra, čo však neznamená, že všetky realizované ponuky sú aj dostatočne čitateľné.

Hlasovými prejavmi, improvizovanými zvukmi výbuchov, svetelnými efektmi pripomínajúcimi prelet mín nočnou tmou a pád lietadla vyvolávajú herci atmosféru vojny. Do nej vstupuje mladý vojak Deduškin a dostáva sa medzi spolubojovníkov rôznych národností s výstižnými menami: Jano, Honza, Hans a Jánoš, ktorých predstavujú nábojnice. Spoločne idú do boja a po zásahu nábojnicami postupne padajú. Nikto z nich neprežije. Je to skutočne divadelne pôsobivý a v skratke metaforicky stvárnený obraz vojny. Nemocnicu na Sibíri zasa nápadito dotvárajú čakajúci pacienti v podobe vreckových čajov, práve z lišajníkového sa uzdraví chorý Deduškin. Komplikovaná je však identifikácia gazdovstva so zvieratami, ktoré sú poskladané z predmetov pokazených hodín. Pomáhajú im herci charakteristickými zvukmi konkrétnych zvierat. Neskôr zasa divák len ťažko zistí, že sa v Tomsku nachádza v akomsi prírodovedeckom (?) múzeu, pretože chýba akákoľvek konkretizácia. Nejasný



DEDUŠKO
— P. Pavlík
foto J. Starovecký

zhluk vyslovovaných chemických značiek a čísiel pri animácii s malými a nečitateľnými predmetmi, pohybujúcimi sa v pološere medzi veľkými zavárací mi fľašami nedokáže objasniť prostredie. Najmä keď sa zbytočne dlho venuje pozornosť jednotlivým „nálezom“ vo fľašiach a do hlasového prehlušenia sú ešte zainteresovaní detskí diváci. Na druhej strane je vtipne vystavaný milostný vzťah Deduškina k Ruske Irine, predstavovanej starším typom malého zrkadla, ktoré je doplnené herečkinými prstami. Do radostného spoločného tanca a spevu vchádza na jej prekvapenie ruský nápadník-soldát (herec so zarámovanou fotografiou) a ponúka Irine ruku. Má na nej niekoľko hodiniek, čo je tromf, ktorému ona nedokáže odolať. Ohrdnutý Deduškin sa vracia domov ku svojej milovanej Mimi, čím sa končí časť príbehov postavených na určitých životných skutočnostiach a naznačenej túžbe človeka po poznaní.

Piktor opúšťa postavu fotografie Deduškina a pokračuje príbehom deduška Svetomíra. Nestačí sa ani poobzerať a na jeho prekvapenie ho hneď „zbalia“ zamestnanci Krátkej chvíle (dokonca za hlasného nesúhlasu niektorých starších detí v hľadisku) a hneď ho šupnú do spomínaného špeciálneho domova dôchodcov. Výtvarníčka necháva doterajšie prostredie prekryť panelom pripomínajúcim rad zostavených škatúľ s otváracími vekami-oknami, za ktorými žijú vysušení a zmenšení starčekovia a starenky ako maňušky. Tu však vzniká otázka, prečo sú na maňušky premenení (až na jedného) tiež doterajší fyzicky prítomní predstavitelia zamestnancov? Nie je na to žiadny dôvod. Čoskoro sa presvedčíme, že v otvoroch sa začnú objavovať a konať dôchodcovia-maňušky (končí sa divadlo predmetov), s veľkými otváracími ústami, čo výtvarne pôsobí ako panoptikum starcov. (Niektoré malé deti v hľadisku sú z ich výrazu vystrašené, staršie sa im vysmievajú.) Každá bábka má určený charakter aj so zaužívanými pohybovými a slovnými prejavmi, za paravánom im však často chýba zrozumiteľnosť. Nazdávam sa, že práve v týchto častiach sa prejavil nedostatok času počas skúškového obdobia.

Z vyvíjajúcich sa niekedy čudných a úsmevne nepochopiteľných reakcií dôchodcov vzniká dojem, že v rámci ich veku je pre nich pravdepodobne najprijateľnejší život tam, kde sú. Neprejavujú žiadnu nespokojnosť alebo túžbu po zmene a spoznávaní sveta. Rozhodujúce slová o perspektíve života sa z úst dôchodcov neozývajú. Autor dal prednosť nezáväznému vtipkovaniu namiesto toho, aby naznačil opačnú paralelu so životom Deduškina. Bez tohto dôležitého expozé je prekvapením objavenie Piktorovho deduška Slavomíra ako polobábky s jeho živou hlavou, so slovami o potrebe spoznávania sveta v každom veku. Akoby si tvorcovia inscenácie naraz uvedomili, že hru treba dotiahnuť do pôvodného myšlienkového zámeru. Deduško Slavomír vyzve všetkých starčekov a starenky v domove dôchodcov na útek za svojimi snami. Herci sa tak v závere objavujú pred veľkými i malými divákmi s otázkou, či aj oni chcú ísť za svojimi snami. Táto otázka naraz trčala vo vzduchu a deti na ňu mohli odpovedať iba pozitívne, hoci pravdepodobne netušili, o čom hra mala byť. Na dôvažok ich vyzývajú, aby nezabúdali svojim dedkom a babičkám písať, k čomu im rozdávajú programy v podobe pohľadnice. Tu už bolo jediným riešením ukončiť predstavenie. Samozrejme, dychovkou a pesničkou. A tak mám aj ja otázku, či je práve *Deduško* „príspevkom k medzigeneračnej kontinuite i podporou aktívneho života v každom veku“, ako sa píše v anotácii k inscenácii.

Treba tiež pripomenúť, že inscenácia pôvodne určená deťom od šiestich rokov nie je vekovo zakotvená a migruje medzi deťmi a dospelými s viacerými otázkami. Ak sa však nimi nebudeme znepokojovať, dáme sa možno radi strhnúť tempom, vtipom a režisérskou nápaditosťou inscenácie... ø

„...inscenácia pôvodne určená deťom od šiestich rokov nie je vekovo zakotvená a migruje medzi deťmi a dospelými s viacerými otázkami.“

DEDUŠKO
— Ľ. Piktor, A. Čonková
foto J. Starovecký

DEDUŠKO
— P. Pavlík, A. Čonková, Ľ. Piktor
foto J. Starovecký

Matija Solce: **Deduško**
preklad a texty piesní **K. Aulitisová** dramaturgia **K. Aulitisová, P. Galdík** réžia a hudba **M. Solce** scénografia, kostýmy a bábky **I. Macková** účinkujú **A. Čonková, R. Laurinec, P. Pavlík, Ľ. Piktor** premiéra **6. február 2018, Bratislavské bábkové divadlo, Bratislava**

Dária F. Fehérová
divadelná kritička

Tomáš Procházka
KRÁSKA A ZVIERA

Rozprávka/nerozprávka

Kráska a zviera, to je pre deti najmä veľkolepý muzikál z dielne Walta Disneyho. Kráska je síce trochu netradičná – intelektuálka, ktorá rada číta, za to Zviera, to je mocný, svalnatý fešák s levou hrivou. Zo spodnej sánky mu trochu vytŕčajú očné zuby a nenosí topánky, ale oblieka sa slušne a jeho maskulínny zjav automaticky vyvoláva ochranársky reflex. Slovenská verzia príbehu je skromnejšia. Dobšinského rozprávka Trojruža je vyrozprávaná prosto, bez hovoriaceho nábytku či jedálenského servisu, v zámku sú všetci skamenení, iba medveď čaká, kým ho bozkom vyslobodí krásna dievčina. Spoluautori aj spolurežiséri inscenácie v Starom divadle Karola Spišáka Andrea Bučko a Tomáš Procházka siahli po oboch verziách aj po rozprávke Jeana Cocteaua La Belle et la Bête, aby vytvorili vlastnú predlohu s názvom Kráska a zviera.

Z disneyovky tvorcovia prebrali postavy a ich mená, no hotové dielo má ambíciu sa odlíšiť. Priznávajú dokonca inšpiráciu aj filmom Juraja Herza *Panna a netvor* (citáciami v texte aj v javiskových akciách). Nesnažili sa však veľkovýpravné filmy preniesť na javisko a pristúpili na niekoľko zjednodušení. Logicky sa museli uskromniť v počte postáv. Kráska nemá súrodencov (v iných verziách má dve chamtivé sestry, ktoré vytvárajú kontrast k jej pracovitosti a skromnosti), otec má iba asistenta, ktorého zastupuje bábka. Vynechali disneyovskú plejádu predmetov z domácnosti, rozprávkou nás sprevádzajú iba Ciferník a Svietnik.

Aj príbeh je priamy, bez digresií, sústreďuje sa iba na jednu líniu. Dialógy sú dynamické vďaka krátkym, jednoznačným vetám, repliky sa pohotovo striedajú. Monológy, ktoré tlmočia emočné stavy postáv, sú vložené predovšetkým do piesní. Jediným retardačným momentom predlohy aj inscenácie samotnej je prológ, v ktorom sa cez tieňohru dozvedáme, prečo sa krásny kráľ premenil na zviera. Išiel za čarodejnicou, pretože jeho žena umierala, nevediac o tom, že za jej život si ona vezme jeho krásu. Keď kráľovná uvidí svojho znetvoreného manžela, od hrôzy aj tak zomrie. A keď posledný lupeň trojruže opadne, kráľ zostane zakliaty naveky. Expresionistický prológ pridáva psychológii Zvieraťa nepochybne zaujímavý rozmer. V súvislosti s rozprávkovo interpretovaným príbehom je tu však niekoľko diskrepancií, keďže problém, ktorý si Zviera nesie, je oveľa komplikovanejší a zďaleka nie rozprávkový. Zviera je vlastne vdovec, ktorý svoju prvú ženu nesmierne miloval, a teraz, nevedno ako dlho, žije sám. Musí sa zamilovať znova, no nie je ľahké nájsť náhradu za životnú lásku. V prológu sa tiež spomína, že premenený kráľ v sebaobrane (také ospravedlňujúce slovo) zabil svoju družinu, pretože naňho zo strachu zaútočili. Síce v sebaobrane, ale zabil. Jeho psychika je zranená oveľa ťažšie než len škaredým zovňajškom. Bolo by zaujímavé hlbšie sa jej venovať, ale to nie je cieľ inscenácie. Tvorcovia si v nej navyše neodpustili komentár k imigračnej kríze a strach zo Zvieraťa interpretujú ako strach z neznámeho, resp. cudzieho.

Postavy podľahli zjednodušeniu primeranému žánru. Dvaja obyvatelia zámku Ciferník a Svietnik majú za úlohu prostredníctvom humoru, ktorý vzniká z ich vzájomnej interakcie alebo z komunikácie s Kráskou či Zvieraťom, popohnať temporytmus inscenácie. Svietnik (Michal Kalafut) sa pohybuje s ľahkosťou takmer v baletných pozíciách. Ľahkosť je aj v jeho rečovom prejave, hovorí po francúzsky, je nadšený, nechá sa uniesť emóciami, je to romantik. Ciferník (Henrieta Kolláriková) je zase pragmatický, triezvy a racionálny. Kalafut aj Kolláriková využívajú na charakterizáciu postáv najmä pohybové znaky. Kostýmy (Silvia Korenči Zubajová) rovnako pomáhajú v ich ľahkej identifikácii. Svietnikov cylinder má navrchu knôt, krovky fraku v zlatistom odlesku pokrývajú biele nohavice, ako keď po sviečke steká vosk. Ciferník je odetý v striedmej hnedej farbe s pozdĺžnym prúžkom a namiesto hodinových ručičiek nosí palicu.

Pozornosť sa koncentruje na život na zámku. Málo priestoru – priam iba nevyhnutné minimum – dostal otec (Ivan Gontko) so svojím pomocníkom – dreveným chlapcom na kolieskach. Je to zábudlivý zmätkár, skôr dobrák typu tatko Geppetto než zámožný kupec. Jeho pruhované námornícke tričko naznačuje francúzske prostredie. V závere inscenácie prichádza na javisko aj Gaston (Lukáš Púchovský), o ktorom sme sa medzičasom dozvedeli, že si ho chce Kráska vziať. Je oblečený v agresívne červenom kabáte a podobne agresívne sa aj správa. Táto postava podlieha najväčšiemu

„Z disneyovky tvorcovia prebrali postavy a ich mená, no hotové dielo má ambíciu sa odlíšiť.“

KRÁSKA A ZVIERA
— R. Hudec, J. Labajová
foto M. Lachkovič

zjednodušeniu – je to chlap, ktorý násilie považuje za jediný prostriedok dorozumievania sa. Ku Kráske je neuveriteľne arogantný a vo verbálnom prejave až sexuálne násilný. Dokonca ju zviaže a privedie do zámku sťaby svoju otrokyňu. Kráska sa doposiaľ javila ako racionálna a samostatná žena, preto sú Gastonove výpady voči nej a najmä fakt, že sa v podstate bez reptania dala premôcť jeho hrubou silou, trochu neuveriteľné. Ani otázka mužsko-ženskej stereotypizácie tu nie je na mieste.

Postavy Krásky aj Zvieraťa majú predpoklady postupne sa rozvíjať. Jana Labajová ako Kráska sa v prvom výstupe s otcom prejaví ako láskavá manažérka domácnosti. Sukňa jej šiat je poskladaná do ružového púčika, čo predznačuje jej nevyhnutný osud. Je pragmatická, priamočiara a najmä bez predsudkov. Vystupuje energicky, bez strachu a zároveň bez vznešených spôsobov – keď má na tanieri jedlo, pustí sa doň aj rukami. Labajová postave ako charakteristické črty dáva úsmev a priamy pohľad. Radovan Hudec v postave Zvieraťa buduje tragicko-romantický rozmer. Charakterizuje ho najmä hlasom a zhrbeným postojom. Mohutnosť mu pomáha vytvárať aj jeho maska, ktorá ho núti k pohybu celého tela a veľkým gestám.

Podobne ako v disneyovke, aj v inscenácii sa netradičný pár zblíži počas valčíka. Je to emóciami nabitá skladba: zvuk postupne narastá, tóny sa množia a pôsobia ako vír, v ktorom sa Kráska a Zviera v tanci ocitli, až hudba postupne slabne a vracia sa do pokojného raz-dva-tri, dva-dva-tri.

„Hudba Andrey Bučkovej je silnou stránkou inscenácie a určuje jej ráz.“

KRÁSKA A ZVIERA
— J. Labajová, M. Kalafut, H. Kolláriková, R. Hudec
foto M. Lachkovič

KRÁSKA A ZVIERA
— I. Gontko, L. Púchovský
foto M. Lachkovič

Ako v príbehu o Kráske a Zvierati, aj v hudbe sa spájajú stabilná nízka a energická vysoká melódia. Najintenzívnejším miestom tanca je pasáž, keď sa Kráska oprie o Zviera a on ju vedie, je to prejav ich vzájomnej dôvery a priateľstva, ktoré môže v ďalšom obraze prirodzene pokračovať v dialógu.

Hudba Andrey Bučkovej je silnou stránkou inscenácie a určuje jej ráz. Tvorí vlny impresií a pri odchode zo sály sa v hlave nevdojak objaví subtílne piano Erika Satieho. Inscenácii samotnej však chýba charakteristický, ľahko zapamätateľný nápev, ktorý sa od podobného diela očakáva. Je to dôkaz, že umelecké ambície tvorcov išli ďalej než po prerozprávanie príbehu o láske. Scénografii (Daša Krištofovičová) dominuje klietka s hojdačkou, ktorá predstavuje izbu Krásky. Je ako vtáčik v zlatej klietke, uväznená v bohatstve. Motív ruže nás sprevádza na jej šatách, na proscéniu sú kríky ruží a ruže obrastú aj klietku.

Je smelé porovnávať nitriansku rozprávku s hranými filmovými adaptáciami. Treba však zároveň povedať, že inscenácia sa nedá zaškatuľkovať ako rozprávka. Práve naopak, definíciu ohýba vo viacerých smeroch. Snová hudba, ktorá nemá spevný lajtmotív, sporný happyend (ich šťastný život sa už len melancholicky dorozprává),

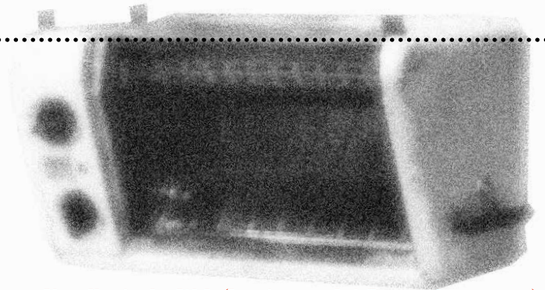
KRÁSKA A ZVIERA
— R. Hudec, J. Labajová
foto M. Lachkovič

ponurá atmosféra. Inscenácia je ovplyvnená rôznorodými inšpiráciami a chýba jej to, čo by z nej urobilo divadelný originál. Formálnych podobností je tu priveľa na to, aby sa mohla odlíšiť napríklad od Disneyho. No na hollywoodsky muzikál tu chýba chytľavá hudba a pompézna scénografia. Na európsky film aj slovenský „horor" je v nej málo magickosti a najmä psychoanalýzy, ponoru do problému odlišnosti, či dokonca filozofie dualizmu. Výsledkom je melancholická rozprávka/nerozprávka, ktorej chceli tvorcovia vtisnúť artistnú podobu, hoci ide o obyčajný „animák". ø

Tomáš Procházka: **Kráska a zviera**
dramaturgia **P. Babulicová, T. Procházka** réžia a texty piesní **A. Bučková, T. Procházka** hudba **A. Bučková** scéna a bábky **D. Krištofovičová** kostýmy **S. Korenči Zubajová** obsadenie **J. Labajová, R. Hudec, L. Púchovský, M. Kalafut, H. Kolláriková, I. Gontko**
premiéra **16. február 2018, Staré divadlo Karola Spišáka v Nitre**

Dominika Široká
divadelná kritička

Mundruczóova imitácia života



Hamburský divadelný festival Lessingtage. Um alles in der Welt (Lessingove dni. Pre všetko na svete) sa na prvý pohľad javí ako nenápadná lokálna prehliadka, ktorú posledných desať rokov organizuje mestské divadlo Thalia Theater. Zdanie však klame, Lessingove dni okrem miniprehliadky miestnej scény do severonemeckej metropoly privádzajú celý rad vychytených zahraničných produkcií. Látszatélet/Imitation of Life, jeden z vrcholov tohtoročného programu, pritom vznikol čoby kameňom dohodil od Bratislavy – v budapeštianskom divadle Proton Színház[1] pod režijným vedením Kornéla Mundruczóa.

Práca maďarského divadelníka a filmára už dávno presiahla región stredovýchodnej Európy. Svedčia o tom aj dôvody, pre ktoré sa v Hamburgu nemohol fyzicky objaviť. Organizátorom festivalu nezostávalo iné, než s pobavením konštatovať: režisér práve nakrúca svoju prvú snímku v Hollywoode a cestovné náklady by boli príliš vysoké. Pre Mundruczóa by to však zďaleka nebola prvá návšteva divadla Thalia Theater, s ktorým spolupracoval už niekoľkokrát. Naposledy tu naštudoval inscenáciu *Die Weber* (Tkáči)[2], v ktorej pradiareň z Hauptmannovej hry nahradila krajčírska dielňa podobná pakistanským textilným fabrikám. Namiesto barchetu sa na javisku v nehumánnych podmienkach šili módne deravé džínsy.

Referencia na Gerharda Hauptmanna a jeho naturalistické divadlo sa prirodzene objavuje aj pri celkovom pohľade na divadlo Kornéla Mundruczóa. Tak ako nemecký dramatik i maďarský režisér sa vo svojej tvorbe zaoberá predovšetkým životnou situáciou obyvateľstva z okraja spoločnosti. Mundruczóovi hrdinovia sú chudobní, chorí, outsideri, vydedenci. Nie nadarmo nesie i jeho posledný film názov *Underdog*.

Aj scénografické koncepty jeho pravidelného spolupracovníka Mártona Ágha nadväzujú na naturalistickú tradíciu. Inscenácie sa odohrávajú v kontajneroch (ako napríklad *Projekt Frankenstein*, ktorý hosťoval v roku 2008 aj na festivale Divadelná Nitra), v nemocniciach či ošarpaných a pivničných priestoroch. Ágh dokonca v *Tkáčoch* postavil na javisko textilnú dielňu zariadenú do najmenších detailov. Účinkujúci sa s rúškami na tvárach krčili nad šijacími strojmi v preplnenej nízkej miestnosti, ktorá pripomínala otrasné pracovné podmienky západných fabrík v rozvojových krajinách. Toto „antimeštianske" divadlo podrobne vykresľuje prostredie najnižšej spoločenskej vrstvy a prepája ho s atmosférou rozkladu, degradácie, škaredosti, biedy. Divadelný naturalizmus 21. storočia pritom podobne ako v minulosti odkrýva odvrátenú stranu zdanlivého blahobytu dnešného sveta.

V inscenácii *Látszatélet/Imitation of Life*, z domovského divadla Proton Színház v Budapešti, to nie je inak. Režisér sa púšťa do reálneho prípadu napadnutia mladíka rómskeho pôvodu. Vysvetlenie, že za zločinom sa skrýva rasistický motív, skomplikovala jedna skutočnosť: neskôr

1 Inscenácia vznikla v rámci medzinárodnej koprodukcie viacerých inštitúcií: Wiener Festwochen (Rakúsko), Theater Oberhausen (Nemecko), La Rose des Vents (Francúzsko), Théâtre de Strasbourg / Scène européenne (Francúzsko), Trafó House of Contemporary Arts (Maďarsko), HAU Hebbel am Ufer (Nemecko), HELLERAU – European Center for the Arts (Nemecko), Wiesbaden Biennale (Nemecko).

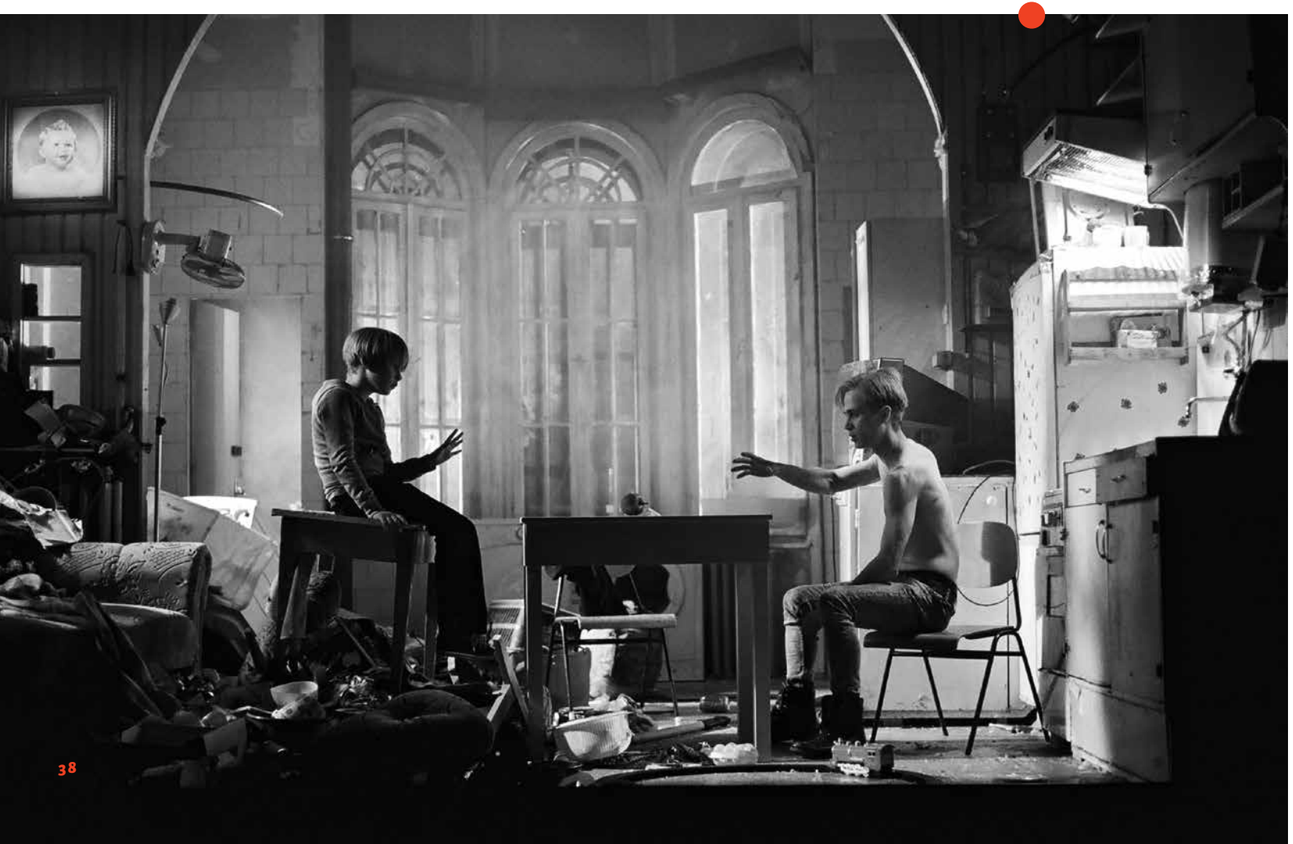
2 Premiéra sa uskutočnila v rámci minuloročného festivalu Theater der Welt.

sa počas vyšetrovania ukázalo, že i samotný útočník bol Róm. S prípadom je tak spojená komplexná situácia. Zločin na dieťati sa tu mieša s predsudkami voči kriminálnej kultúre rómskej menšiny, so sociálnou problematikou a s otázkami identity. Mundruczóova inscenácia sa následne pokúša domyslieť možnú prehistóriu tejto kauzy. Útočiaci mladík sa v nej chce dištancovať od prostredia rómskej society, z ktorej vzišiel a ktorá je spoločná s napadnutou obeťou. Je to prostredie stigmatizovanej národnostnej menšiny z okraja spoločnosti, ktorá žije za hranicou biedy. Veľmi dobre to poznáme i na Slovensku. V Hamburgu sa však katastrofálna situácia Rómov v Maďarsku musela v diskusii po predstavení dovysvetľovať – presahovala totiž hranice predstavivosti a skúsenosti publika.

Predstavenie otvára videoprojekcia na plátne uprostred prázdneho javiska. Kvázidokumentárne video je, ako sa neskôr odhalí, snímané priamo z javiska. Žena (pravdepodobne rómskeho pôvodu) sa v ňom dohaduje so štátnym exekútorom o nutnosti opustiť byt v dôsledku nedoplatkov. Stvárňuje ju Lili Monori, výrazná osobnosť maďarskej kinematografie, ktorá sa za posledných päťdesiat rokov objavila vo vyše šesťdesiatich filmoch. Neraz sa stala tvárou i Mundruczóových filmov a inscenácií. Herečka je snímaná z tesnej blízkosti, pričom úradník oproti ostáva mimo obrazu na strane kamery. Ostrá Minori sa nechce nechať komandovať úradmi a bezočivým tónom protestuje proti vyhosteniu z vlastného bytu. V mrazivo realistickom výkone maďarskej herečky, ktorá vychádzala pri stavbe postavy aj z bližšie nešpecifikovanej dokumentárnej nahrávky, vidno neľahké sociálne pozadie i antisystémový vzdor. Expozé tak hneď na začiatku načrtne zložitú otázku Rómov a ich problematického vzťahu k väčšinovej spoločnosti, kde sa vinník vždy hľadá na opačnej strane.

Následne sa zdvihne projekčné plátno a divákom sa naskytne pohľad do ženinho bytu. Scénograf Márton Ágh vytvoril na scéne tesnú garsónku s ošarpaným, jednoduchým nábytkom, špinavou kuchyňou a prašivým gaučom. Na tomto byte je však niečo nezvyčajné. Komorný priestor je navrhnutý podľa princípov centrálnej perspektívy, ktorá scéne dodáva priam historický charakter. Pomyselný byt je zároveň korunovaný vysokým stropom a veľkými francúzskymi oknami, cez ktoré presvitá teplé žlté svetlo. Atmosférou pripomína unavené čechovovské sídlo či dokonca sakrálny priestor. Z bytu však zároveň cítiť zatuchlinu a zažranú špinu. Výsledkom je obraz, v ktorom sa stretávajú krása a hnus, symetria a chaos, romantická nostalgia a stiesňujúce reálie.

LÁTSZATÉLET/ IMITATION OF LIFE
(Proton Színház)
foto M. Rév



LÁTSZATÉLET/ IMITATION OF LIFE
(Proton Színház)
foto M. Rév

Len málokedy idú na javisku tieto polohy ruka v ruke tak ako v *Látszatélet/Imitation of Life*.

Dve polohy – romantická a naturalistická – sa prepájajú aj v rámci javiskovej situácie. Monori napríklad krátko po odkrytí scénického bytu nečakane skolabuje. Najskôr jej pri otvorenej chladničke vytekajú zvratky z úst, potom sa zvalí na zem vedľa konferenčného stolíka. Napokon už len bezvládne leží na gauči a v spoločnosti exekútora čaká na príchod doktora. Sanitka, ako inak, mešká – tento detail naznačuje nefunkčnosť celého štátu, ktorý ženu ešte naposledy nechal v štichu. Režisér pritom z obrazu ležiacej robí kontemplatívnu scénu, v ktorej sa výjav samotnej chorej a jej zlej sociálnej situácie povyšuje priam na náboženskú ikonu. Čas predstavenia pomaly ubieha ako v opare a na javisku sa zatiaľ s pietou vzdáva úcta posledným momentom života umierajúcej ženy zo spoločenského „dna“. Do toho odrazu zaznie neopakovateľný hlas Niny Simone a jej slová Birds flying high, you know how I feel. Refrén piesne *Feeling Good* zasadzuje trpkú bodku za jedným biednym životom. Piesňou sa k scéne navyše pridáva ešte jeden silný rozmer. Mundruczó prostredníctvom Niny Simone, známej aktivistky za ľudské práva, necháva do inscenácie preniknúť kontext „zvonku“ – v podobe postavenia Afroameričanov v Spojených štátoch, ktoré je rovnako spojené nielen s rasizmom, ale i s chudobou. Na paralelu medzi rómskou otázkou a afroamerickým obyvateľstvom ostatne odkazuje i názov inscenácie: *Látszatélet/Imitation of Life*, teda „imitácia života“. Rovnomenná kniha spisovateľky Fanny Hurstovej spracúva rasistickú problematiku v USA a stala sa predlohou viacerých filmových spracovaní.

LÁTSZATÉLET/ IMITATION OF LIFE
(Proton Színház)
foto M. Rév

LÁTSZATÉLET/ IMITATION OF LIFE
(Proton Színház)
foto M. Rév

Takto sa sociálne divadlo môže solidarizovať s príbuznými problémami na druhom konci sveta.

Von zo začarovaného kruhu?

Uprostred predstavenia sa zrazu začne diať niečo mimoriadne. Celá scéna sa dá do pohybu. Kubus, v ktorom je zasadený scénický byt, sa začne v pomalom tempe otáčať v smere hodinových ručičiek a neskončí, až kým sa celá konštrukcia neotočí o 360 stupňov. Už pre tento spektákel sa oplatí *Látszatélet/Imitation of Life* vidieť. Toto otočenie má pritom na podobu bytu fatálne následky, keďže scéna začne prirodzene podliehať gravitácii. Z políc nekontrolovane vyletujú knihy, zo stien padajú obrazy, spotrebiče ostávajú visieť na kábloch. Pred očami divákov sa odohráva deštrukcia v priamom prenose. V divadelnej skratke sa tlmočí vykĺbenosť zobrazovaného sveta, ktorá zomelie všetkých a všetko.

Keď sa potom kubus opäť vráti do pôvodnej polohy, zostane z bytu len ruina. Stará žena je preč a do zdevastovaného bytu prichádzajú noví obyvatelia – slobodná mamička s malým synom, ktorí v rozbitom byte našli svoje útočisko. Mamička sa s predstieraným úsmevom pokúša normalizovať situáciu, zatiaľ čo chlapec sa začne nesmelo hrať v troskách. Začína sa nový cyklus, no vidina lepšej budúcnosti je v nedohľadne.

Na záver predstavenia sa napokon do bytu vkradne mladý muž s výzorom chuligána. V byte hľadá vlastnú mamu, ktorá tu bývala. „Zomrela,“ dozvedá sa od chlapca, ktorého matka nechala osamote a uprostred noci sa vytratila za pochybným frajerom. Mladík a chlapec ostávajú stáť oproti sebe ako v zrkadle a až v tomto momente začína skladačka rozprávania do seba zapadať. Dvojica na javisku pochádza, podobne ako útočník a obeť z prípadu o napadnutí, z rovnakého sociálneho prostredia. Mladík bol kedysi prakticky tým istým malým chlapcom, delí ich len vekový rozdiel jednej generácie. Mundruczó interpretuje prípad práve cez toto prepojenie, pričom dvojicu dokonca symbolicky spojil s históriou jedného bytu. Len mladý muž má teraz na hlave svetlú parochňu – už nechcel byť „cigáňom“.

Samotný útok v predstavení neuvidíme – rozprávajú o ňom až nasledujúce titulky, ktorými sa predstavenie končí. Pre Mundruczóovu interpretáciu a vôbec jeho filozofiu sociálneho divadla je totiž podstatné sústrediť sa na niečo iné: na likvidačné sociálne prostredie, ktoré tento zločin mohlo spustiť. To je alarmujúci problém, ktorý treba riešiť. Inak z neho naďalej ostane len začarovaný kruh, z ktorého niet cesty von. ø

Kata Wéber: **Látszatélet/Imitation of Life**
réžia **K. Mundruczó** scéna **M. Ágh** kostýmy **M. Ágh, M. Domán** svetlo **A. Éltető** dramaturgia **S. Boronkay** hudba **A. Goldschmidt** účinkujú **L. Monori, R. Rába, A. Láng, Z. Jéger, D. Kozma** premiéra **27. apríl 2016, Protón Színház (Trafó House of Contemporary Arts), Budapešť, Maďarsko**

Nikolina Židek
sociologička, politologička, divadelná teoretička

Chorvátske divadlo ako platforma pre ľudskoprávne vzdelávanie – 1. časť

Preklad: Margareta Cvečková

Boj o nezávislosť Chorvátska od Juhoslávie prebiehal vo vojnovom stave. V chorváčtine sa táto vojna označuje aj ako Vlastenecká vojna, čo jasne poukazuje na jej význam v procese budovania národa, ktorého identita nesie pečať vojny. Podľa deklarácie chorvátskeho parlamentu o Vlasteneckej vojne z roku 2000 to bol „spravodlivý a legitímny boj, vojna vedená na vlastnú obranu a o svoje oslobodenie – bez agresívnych a dobyvateľských cieľov“.[1] Posledná operácia „Búrka“, ktorú chorvátske jednotky spustili v roku 1995 na oslobodenie územia Knin, okupovaného Srbmi, bola vo zvláštnej deklarácii z roku 2006 ukotvená ako „legitímna, víťazná, protiteroristická, konečná a pamätná bitka“. Deklarácia zároveň definovala nasledujúcu úlohu pre vedecké a vzdelávacie inštitúcie – tie mali z tejto bitky urobiť zásadnú udalosť, ktorá „sa stane lekciou z chorvátskej minulosti, užitočnou pre budúce generácie“.[2] Takto nastavený oficiálny diskurz bol spočiatku zakotvený vo dvoch parlamentných deklaráciách a následne sa v tejto rétorike pokračovalo aj vo verejných vyhláseniach, spomienkových udalostiach a aj v učebniciach dejepisu. Do mainstreamu tak prenikla verzia príbehu, v ktorej sa chorvátsky národ v zásade len bránil a je teda nemožné, že by Chorváti počas vojny spáchali akékoľvek zločiny. V konečnom dôsledku však ide o popieranie porušovania ľudských práv a spoločnosť nemá priestor vyrovnať sa s temnými stránkami chorvátskej minulosti.

Táto štúdia sa sústreďuje na divadlo ako alternatívny priestor, kde možno budovať povedomie o vojnových zločinoch Chorvátska a spoločnosti, ktorá sa popieraním týchto zločinov stáva spolupáchateľkou.

Vojna v chorvátskom divadle a dráme (1990 – 2006)

Téma vojny sa v chorvátskej dráme objavovala pravidelne od začiatku vojnového konfliktu, dokonca súbežne s jeho priebehom. Napríklad hru Davora Špišića *Vitajte vo vojne* (1992) „uviedli priamo vo vojnovej zóne mesta Osijek, v budove Chorvátskeho národného divadla, ktoré bolo zničené bombardovaním. Hralo sa bez elektriny, počas povinného vypnutia energií a za zvukov skutočného ostreľovania“.[3] Dráma pozostávala z príbehov obyvateľov mesta, ktoré sa objavili v tlači, v mestských kronikách alebo vo vojnových reportážach, a tematizovala dilemu, či byť divákom, alebo priamym účastníkom konfliktu.

Darko Lukić definuje „drámu vojnovej traumy“ ako apolitickú a nehistorizujúcu, keďže „sa k vojne, ideologickým klišé a spoločenským či národným mýtom stavia kriticky, nelobuje za žiadny politický názor. Nesmeruje k politickému divadlu, ale k demytologizácii a spochybneniu väčšinových spoločenských mýtov“.[4]

S výnimkou Špišićovej hry vznikla väčšina dramatických textov o vojnových traumách až po vojne. Jednou z hlavných tém chorvátskych vojnových hier je stratená generácia bývalých vojakov, ich neschopnosť začleniť sa späť do „mierového“ života a posttraumatická stresová porucha. Práve hra *Između dva neba* (Medzi dvoma oblohami) Renata Ryana Orlića pracuje s témou neschopnosti reintegrácie do spoločnosti a fungovania v nej. Dej sa odohráva po vojne, v psychiatrickej liečebni, kde postavy síce hovoria o živote vonku, no uprednostňujú pobyt v bezpečí medzi múrmi liečebne. Ďalším autorom, ktorý sa venuje téme návratu, je Filip Šovagović. V dráme *Cigla* (Tehla) sa hlavná postava vracia domov zo srbského zajateckého tábora. Šovagović tematizuje dezilúziu jednej generácie, jej neschopnosť žiť aktívne a byť užitočnými pre spoločnosť, ktorá žije v mieri. V hre *Ptičice* (Vtáci) Šovagović opisuje morálny úpadok, ktorý je dôsledkom vojny, a hľadá súvislosti medzi vojnou a zločinom, čím spochybňuje práve „čistotu“ Vlasteneckej vojny. Autor Ivan Vidić sa v texte *Veliki bijeli zec* (Veľký biely zajac) tiež venuje stratenej generácii, ktorá sa vracia domov z frontu. Aj napriek tomu, že sa vojna skončila víťazstvom, človek-milión, ktorý v nej bojoval, skončí ako nikto a nedokáže nájsť v novej spoločnosti svoje miesto. V tejto skupine autorov stojí za zmienku ešte Nina Mitrović a jej dielo *Kad se mi mrtvi pokoljemo* (Keď sa vraždia mŕtvi). Hovorí o mŕtvych vojakoch, ktorí nedokážu nájsť pokoj ani po smrti a ďalej bojujú vo svojich hroboch. Autorka spochybňuje kult vojnového hrdinu a vyslovuje posolstvo, že vojna sa nekončí tým, že sa vojaci vzdajú – mier je proces, učenie sa tolerancii a prijímaniu odlišností medzi ľuďmi. Lukić správne konštatuje, že v hre autorky Mitrovićovej sa vojna ani neskončila, pokračuje a pretrváva ako dedičstvo pre všetky etniká, ktoré sa z predchádzajúcich konfliktov vôbec nepoučili.

Ďalšou zásadnou témou chorvátskych vojnových hier sú vojnové zločiny spáchané na ženách. Dráma *Zmijin svlak* (Hadia koža) autora Slobodana Šnajdera pracuje s témou detí, ktoré sa narodili zo sexuálneho násilia, ktoré bolo dôsledkom vojny, ale aj súčasťou vojnovej stratégie. Lydia Scheuermann-Hodak sa vo svojom texte *Slike Marijine* (Máriine obrázky) na túto tému pozerá z iného uhla – z pozície niekoho, kto žil vo vojnovej zóne a bol svedkom výpovedí žien, ktoré sa stali obeťami sexuálneho násilia.

Nútené presídľovanie chorvátskych občanov srbského pôvodu na začiatku vojny a masové opúšťanie domov na strane Srbov je ďalšou zaujímavou a častou témou chorvátskej dramatiky. Miro Gavran je prvým autorom, ktorý v komédii *Deložacija* (Vysťahovanie) otvoril tému núteného sťahovania do bytov „s požehnaním štátu“ a obrovskú vlnu plienenia, ktorá nasledovala. Gavran hru napísal a uviedol ešte pred koncom vojny, takže to, že k téme zaujal komický prístup, bol v zásade akt hrdinstva a tak trochu prejav protestu autora, ktorý všeobecne patrí do hlavného prúdu. Aj Nina Mitrović sa venuje téme vysťahovania v hre *Komšiluk naglavačke* (Susedstvo hore nohami), ale opäť z inej perspektívy. Tému skúma z pohľadu Chorvátov, ktorí musia opustiť srbské byty z dôvodu návratu pôvodného majiteľa. Autorka stavia dej cez postavu Chorváta, ktorý byt srbského majiteľa obýva nezákonne – obe postavy sú však obeťami – jeden bol zbavený majetku, druhý bojoval za svoju krajinu a skončil na ulici.

Existuje však ešte jedna hra, ktorá sa v roku 2001 venovala rovnakej otázke. *Krovna udruga* (Ústredný zväz) autoriek Ante Tomićovej a Ivice

1 Official Gazette of the Republic of Croatia. 13. 10. 2000 (v chorváčtine).

2 Official Gazette of the Republic of Croatia. 10. 7. 2006 (v chorváčtine).

3 Lukić, D. *Drama ratne traume*. Záhreb: Meandar, 2009, s. 329 – 330.

4 Ibid., s. 15.

Ivanišević ovej si vyslúžila mimoriadne kritické reakcie verejnosti, politikov aj vojnových veteránov. V podstate ide o prvú hru, ktorá vôbec na verejnom fóre vzbudila také silné reakcie. Kritizovali ju však aj sami divadelníci, ktorí textu vyčítali nízku kvalitu a odsúdili ho ako dramatický text druhej kategórie. Lukić radí text k „typickým príkladom agresívnej demytologizácie“. Vzburu, ktorá sa proti dielu zdvihla, považuje len za „dôsledok agresívneho prístupu k spoločenskej mytológii“.[5] Tematické jadro hry otvorene spochybňuje mýtus Vlasteneckej vojny ako taký – spochybňuje Chorvátov ako obete núteného presídľovania počas vojny, núteného opúšťania vlastných domovov a naráža aj na nútené vysťahovávanie Srbov. Autorky zároveň upozorňujú na fakt, že presídľovanie nebolo jednorazovou záležitosťou, ale masovým fenoménom. Na rozdiel od Gavranovej hry, ktorá dej zjemňuje príbehom lásky a komediálnym vyznením, autorky na svetlo sveta vyťahujú celkom iné, mimoriadne citlivé témy: kult heroizmu, dobrovoľné regrútstvo a dobrovoľné sebaobetovanie pre vlasť, masívny odchod Srbov z Chorvátska na začiatku vojny, ako aj snahu vyrovnať sa s radikálnou a pomerne rýchlou premenou mytológie uctievania juhoslovanského socializmu na chorvátsky nacionalistický patriotizmus.

Ide o veľmi citlivú tému, obzvlášť keď vezmeme do úvahy, kde a kedy text inscenovali – rok 2001 bol prvým rokom po zmene vlády, keďže od roku 1990 s absolútnou väčšinou vládla Chorvátska demokratická únia. V roku 2000 vyhrala parlamentné voľby stredopravá koalícia šiestich strán. Zároveň to bolo obdobie, keď sa Chrovátsko začalo otáčať smerom k európskej integrácii a takýto krok vyžadoval spoluprácu s Medzinárodným trestným tribunálom pre bývalú Juhosláviu (ICTY), takže Chorvátsko muselo tribunálu vydať chorvátskych občanov vo vysokých vojenských funkciách. Prvá zásadná kríza medzi novou vládou a ICTY vznikla v dôsledku obžaloby chorvátskeho armádneho generála Mirka Noraca v roku 2001. Hneď ako autority vydali zatykač, Norac sa ukryl a vo februári 2001 v Splite vypukli masívne protesty, na ktorých sa zišlo okolo dvestotisíc ľudí s požiadavkou na zmenu vlády z dôvodu vlastizrady. Hra *Krovna udruga* sa hrala priamo v Splite len niekoľko mesiacov po protestoch. Na kontroverzii pridalo aj to, že sa nehralo len v nejakom malom divadle, ale rovno v Chorvátskom národnom divadle v Splite. Národné divadlá sú „oltármi, na ktorých sa má národná mytológia nielen tvoriť, ale aj zachovávať“.[6]

Lukić vo svojej štúdii skúma obdobie medzi rokmi 1991 a 2004 a konštatuje, že v podstate neexistuje hra, ktorá by „jasne smerovala k politickej aktivizácii alebo silnejšej destabilizácii spoločenskej mytológie“.[7] Buď sú príliš konzervatívne, alebo príliš sústredné na menšie osobné príbehy a súkromnú históriu. Ako však autor konštatuje, v roku 2004 bolo priskoro na vytváranie záverov a nejaké hodnotenie, keďže v tom čase bola „chorvátska dramatika traumy ešte stále vo vývoji, takže vyvodzovať závery vo vzťahu k jej skutočnému dosahu na rozpad spoločenskej mytológie je takmer nemožné“.[8] ϕ

KROVNA UDRUGA
(Chorvátske národné divadlo v Splite)
foto M. Biljak

5 Ibid., s. 270.

6 Ibid.

7 Ibid., s. 341.

8 Ibid., s. 342.

Zuzana Nemcová Gulíková
teatrologička

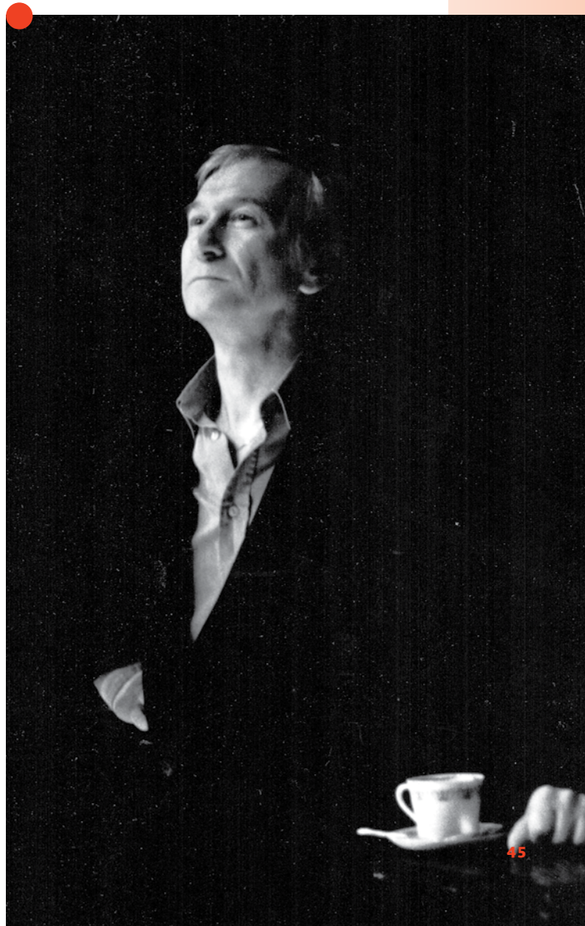
Unesený tichom

Píše sa rok 1958. Na javisku závodného klubu Chemických závodov Juraja Dimitrova (v skratke v Dimitrovke) vystupujú študenti herectva Vysokej školy múzických umení v Bratislave. Na prvý pohľad nič mimoriadne, javisko v Dimitrovke využívalo a bude využívať ešte veľa divadelníkov a z niektorých z nich vyrastú aj profesionálni umelci. Na tomto konkrétnom stretnutí však sedí v hľadisku aj ešte čerstvý absolvent divadelnej vedy Divadelnej akadémie múzických umení v Prahe Emil Lehuta. A nielen sedí, ale aj píše. Malý, ale výrazne pochvalný článok do denníka *Večerník*. Ani to by však ešte nič nemuselo znamenať. Keby...

Keby mladý kritik ostal len pri článku. Ale Emil Lehuta, ešte plný pražských reminiscencií, vidí v Milanovi Sládkovi nádejného avantgardného tvorcu, a tak ho nasmeruje do prostredia prajnejšieho alternatívnym smerom umenia. A tak prežije Milan Sládek nie jedno, ale hneď dve osudové stretnutia – s E. F. Burianom a Eduardom Žlábkom. Od Emila Františka Buriana sa učí syntéze divadelného umenia – literárnej príprave, rytmike a súzvuku slova, hudby a pohybu, dôležitosti svetla a celkového výtvarného vyznenia divadelnej inscenácie. S Eduardom Žlábkom objavujú možnosti a hranice pantomimickej výpovede a pod Burianovým vplyvom sa pantomimické klauniády v ich podaní definitívne menia na občiansky angažované etudy zo života.

Milan Sládek študoval herectvo na VŠMU v rokoch 1957 – 1958, následne pôsobil do roku 1960 v štúdiu Divadla E. F. Buriana v Prahe, kde spolu s Eduardom Žlábkom založili Pantomimický súbor (1959) a naštudovali dve celovečerné inscenácie – *Hrču* (1960) a *Handrára* (1961). Uvoľnenejšia spoločenská atmosféra a úspech na pražskej scéne vyústili do pozvania a presídlenia súboru na Slovensko. Súčasťou pozvania bol aj prísľub vhodných priestorov v Bratislave, ktorý sa však naplnil až v roku 1967 vznikom Divadelného štúdia, ktoré prevádzkovalo Divadlo pantomímy, Divadlo poézie a Divadlo na Korze. V tomto medzičase sa Divadlo pantomímy pohybovalo po bratislavských „obkasoch“ a krátkodobo pôsobilo na stabilnejších divadelných

foto M. Baloghová



scénach, akými boli Divadielko Horizont (1961 – 1962) a Malá scéna SND (1962 – 1964). V rokoch 1965 – 1967 ho zastrešovala Koncertná a divadelná kancelária.

Po príchode do Bratislavy predstavuje Milan Sládek publiku svoj nový súbor v inscenáciách *Postrehy* (1961 a 1962), *Hrča* (slovenská premiéra 1962) a *Únos do ticha* (1963). Po odchode spod strechy SND spolupracuje tandem Sládek-Žlábek s Vysokou školou múzických umení, kde naštudujú inscenáciu hry Pavla Kyrmezera *Komedie česká o bohatci a Lazarovi* (1964). Vzápätí sa Sládek vracia ku komornejším projektom v *Sólových pantomímach* (1965), uvádza ďalšiu Kyrmezerovu hru *Komédia o Tobiášovi* (1967), znovu uvádza v mierne upravenej a čiastočne preobsadenej verzii *Komédiu o bohatci a Lazarovi* (1967) a najzrelší autorský projekt, celovečernú mimodrámu *Starinár* (1967). V roku 1967 prijal Milan Sládek spoluprácu so Štátnym bábkovým divadlom v Bratislave v inscenácii *Moment muzical* (1967), kde sa popri pohybovej spolupráci alternoval s Vladimírom Ragalom a Dušanom Štauderom v postave Hudobného klauna. Okrem toho poskytol Milan Sládek pohybové školenie aj hercom ďalších nielen bábkových divadiel (KBD, ŠBD, DSNP, VŠMU). Už počas pôsobenia na Slovensku vystupoval so svojou pantomimickou skupinou vo vyše 40 štátoch sveta. Časté a dlhotrvajúce zájazdy boli jednou z príčin, pre ktorú ho vo vedení Divadelného štúdia vystriedal (1968) Kornel Földvári. Po roku 1968 pôsobil Milan Sládek výhradne v zahraničí.

Počas slovenského pôsobenia Milana Sládka bolo pre jeho tvorbu dôležité smerovanie postavy od archetypu k charakteru, posúvanie pantomímy od mozaiky kratších výstupov k ucelenej celovečernej inscenácii s prvkami činohernej dramaturgickej prípravy a umocňovanie jej výpovednej hodnoty. Úspech Starinára urobil z mimodrámy dôležitý medzník v osobnom umeleckom vývine Milana Sládka i modernej pantomímy.

Svoje zahraničné pôsobenie začal Milan Sládek vo Švédsku. V roku 1970 sa presťahoval do Kolína, ktorý sa stal jeho základňou i druhým domovom. Po putovaní po školách a rôznych divadelných scénach otvoril

foto A. Nagy

v roku 1974 vlastné divadlo Theater Kefka a o dva roky neskôr aj medzinárodný festival pantomímy Gaukler. Nemeckému publiku predstavil Kefku i Pierrota, svoje sólové pantomímy, ale nevzdal sa ani celovečerných projektov. Jedným z prvých, ktorý vznikol už v zahraničí, bol *Dar* (1971). Inscenácia, v ktorej sa svojským spôsobom vrátil k udalostiam roku 1968 a vstupu sovietskych vojsk do Československa. Ale tiež inscenácia, v ktorej čerpal zo svojich stretnutí s bábkovým divadlom a v ktorej sa prihlásilo o slovo aj jeho výtvarné cítenie. Bez zveličenia môžeme povedať, že vo všetkých nasledujúcich projektoch je výtvarná zložka dôležitým vizuálnym i významovým prvkom inscenácií, či už ide o masky, bábky, kostýmy, prácu s farbou, alebo so svetlom.

Počas pôsobenia v zahraničí pokračuje Milan Sládek aj v cestovateľskej misii. Spolupracuje s Goetheho inštitútom i s organizáciou UNESCO, cestuje po všetkých

kontinentoch, hrá v divadlách, na školách, v utečeneckých táboroch, na pôde OSN. Učí, tvorí, prekračuje hranice geografické i hranice divadelných druhov. Stretnutie s východnými divadelnými kultúrami je pre umelca Sládka, vyjadrujúceho sa cez pohyb a výtvarné zložky, tretím osudovým stretnutím. Stáva sa vetrom do plachiet jeho tvorivosti a umeleckej odvahy. Emil Lehuta o ňom v rozhovore s Katarínou Ducárovou povedal: „... stále potrebuje spaľovať seba samého. Dávať si vždy náročnejšiu úlohu. Iní sú spokojní s tým, čo dosiahli.“[1] A práve táto neutíchajúca tvorivá energia ho núti hľadať stále nové územia, na ktoré noha pantomímy ešte nevstúpila – inscenuje *Dona Juana* (1978), *Carmen* (1983, 2000), *Kráľa Ubu* (1984, 1999) a veľký autorský projekt *Apocalyptica* (1989, 1992). Na Slovensko sa vracia vďaka veľkým operným projektom v spolupráci so SND – vzniká *Figarova svadba* (1991) a *Korunovácia Poppey* (1993, scéna a kostýmy Albín a Daniel Brunovskí), ktoré spolu s réžiami Jozefa Bednárika novátorsky rozčerili inscenačné hladiny slovenského operného divadla.

Druhé slovenské pôsobenie Milana Sládka trvalo desať rokov. Pre pantomímu získal priestor Divadla Aréna, ktoré

foto M. Baloghová

prešlo rozsiahlou rekonštrukciou a do ktorého následne preniesol aj medzinárodný festival pantomímy Kaukliar. V rámci festivalu sa v Bratislave predstavili umelci prakticky zo všetkých svetadielov. Milan Sládek vrátil na javisko svojho Kefku, inscenácie pre deti i celovečerné projekty pre dospelých. Vďaka personálnemu a technickému zázemiu mohol v inscenácii *Grand Pierrot* (1995 Divadlo Nová scéna, 1997 Divadlo Aréna) vzdať hold svojmu celoživotnému vzoru, francúzskemu mímovi českého pôvodu Jeanovi Gaspardovi Deburauovi. S dlhodobým pôsobením na Slovensku sa rozlúčil uvedením *Opery za tri groše* Bertolta Brechta (2001), s ktorou súbor s úspechom absolvoval aj posledný zájazd do Nemecka.

Po návrate do Nemecka prichádza Milan Sládek na Slovensko len príležitostne ako hosť. Vystavuje svoje obrazy, predstavuje nové projekty. Vo svojich umeleckých a pedagogických aktivitách pokračuje v zahraničí a opäť cestuje. V Nemecku oprášil staršie a pripravil nové inscenácie. Treba však povedať, že jeho návraty nie sú mechanické. Inscenácie dozrievajú a menia sa spolu s jeho tvorcom. Pri zachovaní základnej štruktúry deja sa so zmenou doby menia aj akcenty v umelcovej výpovedi. Z novších projektov spomeňme *Krížovú cestu* (2007) a *Antigonu* (2014), ktoré mali možnosť vidieť aj slovenskí diváci a ktoré sú obrazom celoživotného snaženia Milana Sládka prinášať divákom aktuálne témy so všeobecnou platnosťou, výpovede o konflikte morálky so svetskou mocou a nadčasových humánnych hodnotách. Výnimočnosť talentu Milana Sládka nie je len v kultivovanosti a plastickosti pohybu či výraznej a výrazovo bohatej mimike, výtvarnej autonómnosti a odvahe urobiť z pantomímy nevšedne komplexné a syntetizujúce plnokrvné divadlo. Ale je aj v jeho hľadačstve, jeho neustále prítomnej umeleckej angažovanosti a ľudskej zainteresovanosti na osude človeka v meniacich sa dobových súvislostiach. Milan Sládek oslávil 23. februára 2018 životné jubileum – okrúhlych osemdesiat rokov. ø

1 *Teatro, prvá internetová divadelná revue.* Ročník 5, číslo 0-1, september-október 2000.

Monika Čertezni
tanečná publicistka

Majster fluidného prevteľovania sa

Bratislavské Divadlo Malá scéna STU sa od 28. februára do 3. marca 2018 stalo miestom osláv významného životného jubilea svetoznámeho majstra pantomímy Milana Sládka. Divákom a priaznivcom pantomímy divadlo ponúklo podujatie s názvom Jubileum, ktoré pozostávalo z dvoch Sládkových inscenácií Dar a Andy & Basquiat.

Inscenácia *Dar* priniesla na javisko legendárneho Kefku, umelecké alter ego Milana Sládka. *Dar* je parafrázou „priateľskej pomoci" – okupácie Československa vojskami Varšavskej zmluvy, v širšom kontexte sa zaoberá témou trójskeho koňa, ktorý vo svojej podstate skrýva hrozbu zneužitia a ovládnutia. Milan Sládek v predstavení kombinoval techniku pantomímy s čiernym divadlom. Objavil sa aj fragment etudy neviditeľnej steny, takej príznačnej pre klasickú pantomímu. Pre Sládka typický presah, siahajúci až ku klasickým formám bunraku a kabuki, robí jeho štýl nesmierne osobitým a súčasným. Veľmi výraznou črtou jeho pohybových etúd je zmysel pre humor a sebairóniu, ktorý vnáša do inscenácie hravosť. Tým sa popisnosť gesta mení na plastickosť, práca s vnútorným impulzom pre pohyb obohacuje formálne pravidlá pantomímy o hĺbavý filozofický kontext. Gesto a mimika nabaľujú významové vrstvy situácií, stávajú sa názorovým extraktom, presne sformulovaným posolstvom nabádajúcim na dialóg. Trápne sa stáva milo ľudským.

Anekdotická reflexia stretnutia rozporuplných svetov dvoch umeleckých gigantov – *Andy & Basquiat* tvorila druhú časť jubilejného večera. Počas vzájomného priateľstva kráľa popartu Andyho Warhola a afroamerického graffitového excentrika Jeana-Michela

Andy & Basquiat
foto R. Miko

Basquiata umelci spoločne namaľovali asi 130 obrazov. Fascinujúca spolupráca, schopná absorbovať rozdielnosť oboch výtvarných štýlov, ľudského nastavenia a úskalí ich slávy, je primárnou témou inscenácie. *Andy & Basquiat* je zábavnou hrou, niekedy láskavo konfrontačnou a občas provokujúcou, dvoch vyhranených egocentrických osobností. Samotný Sládek sa ako Andy Warhol s ľahkosťou a nadhľadom konfrontuje so živelnou fyzikalitou mladého míma Kelvina Burkarda v postave Basquiata. Hudba Jozefa Vlka je špecifickým dynamizujúcim elementom, vnášajúcim do vzájomného doberania sa intelektuálne tenzie, ktoré sa prekvapivo ventilujú v radostných a vitálnych obrazoch. *Andy & Basquiat* je predstavením oslovujúcim mladé publikum svojou odvahou, vtipom, provokatívnosťou, rytmickou dynamikou konceptu. Pohybové zdroje Sládek už dlhší čas nachádza v prvkoch japonského divadla bunraku a kabuki, a tiež v butó tanci, napríklad v podaní tanečníka Kazua Ohna. Možno aj vďaka tejto umeleckej a intelektuálnej otvorenosti je Milan Sládek doteraz nedostihnuteľným majstrom vytvárania typológie postáv, fluidného prevteľovania sa a precíznosti plnovýznamového gesta.

Milan Sládek: Jubileum
28. február – 3. marec, Malá scéna STU, Bratislava

Ohad Naharin
choreograf a tanečník

Posolstvo k Medzinárodnému dňu tanca 2018

foto archív O. Naharina

K divadelným sviatkom patrí okrem Svetového dňa divadla aj Medzinárodný deň tanca, ktorý je od roku 1982 stanovený na 29. apríla. Pri tejto príležitosti a tiež pri príležitosti 70. výročia založenia Medzinárodného divadelného inštitútu (ITI) vzniklo päť posolstiev, každé za jeden z piatich regiónov UNESCO. Všetky podčiarkujú transkulturálny a medzinárodný aspekt tvorby a potrebu reagovať prostredníctvom umenia na globálne témy a udalosti, ktoré ovplyvňujú našu multikultúrnu spoločnosť. Salia Sanou, tanečník z Burkiny Faso, pripomenul, že svet momentálne tvaruje migračná kríza a tanec je jedným z najprirodzenejších prostriedkov prepájania kultúr a prekračovania hraníc. Libanonská tanečnica Georgette Gebara pripomenula, že tanec je univerzálnym jazykom, ktorému môžeme rozumieť bez ohľadu na pôvod. Tanec je skvelým protiliekom na šialenstvo ľudstva, píše kubánska tanečnica a choreografka Marianela Boán. Podobným úvahám sa venuje aj čínsky choreograf Willy Tsao, keď sa pýta, či by umenie mohlo slúžiť ako prevencia alebo riešenie porúch, ktoré ohrozujú mier a harmóniu sveta. Autorom posolstva pre Európu je izraelský choreograf Ohad Naharin.

Tanec je o bytí v prítomnosti. Je o načúvaní rôznym vzruchom tak, aby sa toto načúvanie stalo energiou pre všetky pocity, formy i obsah. Vždy by sme si však mali pamätať, odkiaľ sme prišli. Keď sa ma pýtajú, o čom je moja práca, najprv odpoviem, že je o sebe samej. O tom, ako sa všetky jej prvky stretnú, aby vytvorili príbeh. Tanečné rozprávanie o sile, jemnosti, využití výbušnej energie. Výskum pohybu, usporiadania a štruktúry. Smiech nad sebou samým, dynamika, zľahčovanie a zveličovanie, spojenie pôžitku i námahy, sublimácia šialenstva, vášne a predstáv každého tanečníka do čistej formy. Ak sa podarí, tanec dokáže byť nádherný, dokonca aj keď má ďaleko od dokonalosti. Musíme odolať konzervatívnemu a konvenčnému mysleniu, ktoré je zakorenené vo väčšine tanečného vzdelávania a tréningu, vymeniť staré nápady za nové, lepšie. A každý deň nesmieme zabudnúť trochu si zatancovať... ale nikdy nie pred zrkadlom.

Ohad Naharin (1952)
Choreograf, umelecký šéf Batsheva Dance Company, tvorca pohybového jazyka GAGA. K Batsheva Dance Company sa pridal v roku 1974, hoci mal minimálny tréning. Počas prvého roku ho hosťujúca choreografka Martha Graham pozvala do svojho súboru v New Yorku, kde v roku 1980 aj debutoval ako choreograf v štúdiu Kazuka Hirabayashiho. V nasledujúcom desaťročí prezentoval svoje práce v New Yorku aj v zahraničí, spolupracoval s rôznymi súbormi, okrem iného s Kibbutz Contemporary Dance Company a Nederlands Dans Theater. V roku 1990 bol vymenovaný za umeleckého šéfa Batsheva Dance Company, v tom istom roku založil aj mládežnícky súbor Batsheva – the Young Ensemble. Popri práci na inscenáciách vytvoril Naharin aj GAGA, inovatívny výskum pohybu a denný tréning pre tanečníkov Batsheva Dance Company, ktorý sa rozšíril medzinárodne aj medzi netanečníkmi.

Werewere-Liking Gnepo
multidisciplinárna umelkyňa

Posolstvo k Svetovému dňu bábkarstva 2018

Svetový deň bábkarstva sa koná už od roku 2002 pod záštitou organizácie Union Internationale de la Marionnette (UNIMA) a je stanovený na 21. marca. Prvé medzinárodné posolstvo bolo zverejnené v roku 2003 v Naí Dillí v Indii. Tento rok je autorkou posolstva umelkyňa Werewere-Liking Gnepo z Pobrežia Slonoviny.

Vyrezaná hlava
Pomaľovaná postava
Je to človek
Je to zviera
Alebo dokonca zelenina
zrodená z koreňov či mŕtvych listov
Je to nerast
vytvorený priamo z kopy kameňov alebo rudonosnej zeme
Alebo je to len pena alebo handry...

Je alebo predstavuje niekoho milovaného,
Predka alebo Anjela strážneho,
Ale mohla by to byť aj prisľúbená
socha, maska alebo bábika
Čo z toho robí bábku, je oživenie:
Nosíme masku alebo bábiku, trasieme
skákacím panáčikom, oživujeme bábku...

Môže to byť palička,
dáždnik, ruka alebo noha
Kým ju oživujeme,
vytvárame ilúziu, že žije vlastným životom,
je osobnosťou, má charakter,
plán, cieľ, svoj vlastný osud,
žije život ako ktokoľvek iný
Život spojený so svojím animátorom, svojím
Stvoriteľom: dialektický život,
niekedy dojímavý, častejšie komický a fantastický...

Nemôžeme sa zamýšľať nad bábkami bez toho, aby
sme premýšľali nad stvorením vo všeobecnosti
Hlavne nad stvorením života
A zvlášť nad stvorením živých bytostí, zdanlivo
nezávislých, ktorých závislosť alebo vzájomná
závislosť však často presahuje číre oživenie
Stáva sa čistou manipuláciou...

Nemôžeme premýšľať o Stvoriteľovi a výsmechu, ktorý
vyvoláva otravné otázky bez toho, aby nás opäť vysmievali:
To, čo je v očiach dieťaťa, ktoré je v každom z nás
A v každom našom divákovi
To je to, čo nám pomáha uniknúť
zo zúfalstva a nemohúcnosti
čeliac neustále rastúcej
neznášanlivosti a násiliu.

Potrebujeme tento detský pohľad, aby
sme uverili oživeným postavám
Týmto „Ndjundju“ a „Kakamu“, „Sogos
Ba“ a ich „Sogos Denw“
Niekedy takým jemným a atraktívnym, často takým divným
a desivým, ktoré na jednej strane terorizujú či ohromujú
Na druhej strane, bez ohľadu na to, však úplne zaujmú
všetku našu pozornosť a ochotu
veriť v mágiu a všetky jej možnosti
zmeniť svet a všetky jeho mravy.

A prijímame bábky,
V tichosti im načúvame,
Obdivujeme ich tváre a ich ústa,
tú úžasnú imitáciu a znázornenie
našich spoločenských bábok:
Politikov, Veriacich,
Mužov a Žien,

foto archív UNIMA

hlasov Moci a Biznisu
všetkých takých mafiánskych,
tak strašne zvrátených
Bábky nás doháňajú k slzám, keď to všetko odhaľujú
Bez cenzúry či bombardovania.

Sú doma aj tu, v Afrike,
Sú tu a robia „Šašov“,
Majú svoju vlastnú silu
Silu žiť a byť,
Sú darom, dedičstvom
A poznaním
z generácie na generáciu
Sú zasvätením
pred začatím hry
Sú umením epických časov
Tam, kde sa reč sleduje príliš pozorne,
odteraz vyžadujú štíty
chrániace „vdovy a siroty“, tieto
impulzy vynálezcov a tvorcov...

Ponúkajú slobodu, aby sme sa usilovali
o nepreskúmané vesmíry, v ktorých techniky stvorenia
a zvlášť oživenia súťažia
v rámci týchto globálnych manipulácií
(genetických aj technologických)
Žiadajú svoj podiel na trhu,
rovnako ako dôstojné a čestné miesto
zodpovedajúce ich zásluhám
Bábky Afriky
vstupujú na scénu
Odhaľujú svoj nevšedný príbeh
utkaný z krásy a tajomstva,
zo snov a zázrakov
Odkázané na zachovanie
čistého detstva
v predstavivosti ľudstva
A pri svetových oslavách bábkarského umenia v roku 2018 som obzvlášť pyšná a šťastná, že som bola vybraná, aby som priniesla Posolstvo UNIMA. Na počesť tejto umeleckej formy, ktorá stále neodhalila celé bohatstvo ľudského dedičstva. Podľa najlepšieho vedomia a svedomia celého ľudstva. A modlím sa ku všetkým, ktorí mi zverili toto ušľachtilé poslanie a ktorí majú moju úctu a vďačnosť. ø

Werewere-Liking Gnepo (1950)
Je autorkou približne tridsiatich vydaných kníh od románov cez dramatické texty, poviedky, básne až po eseje či knihy o umení. Pôsobí aj ako dramaturgička, bábkarka, divadelná a televízna herečka. Režírovala mnoho divadelných inscenácií, označovaných ako africké opery, niektoré z nich absolvovali turné po celom svete. V rokoch 1979 – 1985 pôsobila ako výskumníčka tradičnej pedagogiky na univerzite v Abidjane (LENA). Vyvinula vzdelávací systém inšpirovaný africkými iniciačnými obradmi. V rámci tohto tréningu pôsobila ako „star awakener“, teda hľadačka talentov. Táto úloha jej umožnila podporiť stovky mladých ľudí v problémových podmienkach, aby sa mohli úspešne začleniť do spoločnosti. Za to jej holandský princ Claus v roku 2000 udelil cenu City Heroes. Je zakladateľkou umeleckej skupiny Ki-Yi Mbock ako aj Ki-Yi Pan-African Foundation for Youth Training in Cultural Creation and Development, kde pracuje doteraz. Získala niekoľko ocenení, napríklad francúzsku Arletty Award, belgickú René Praïle a cenu Fonlon Nichols Award Univerzity v Alberte. Je Rytierkou umení a literatúry vo Francúzsku či nositeľkou vyznamenania Rádu za zásluhy na Pobreží Slonoviny. V rokoch 1997 až 2003 bola členkou Rady francúzsky hovoriacich spoločenstiev. V roku 2005 získala cenu Noma a v roku 2007 ocenenia Kniha roka za román *Amputed Memory*. V súčasnosti je stálou členkou Akadémie vied a Africkej a diasporickej africkej kultúry a umenia na Pobreží Slonoviny.

Miroslav Zwiefelhofer
divadelný kritik

Memento mori? Ale prosím vás.

foto C. Bachratý

Najnovšia inscenácia Kremnického divadla v podzemí *Posledná husička* je návratom tohto divadla k textom pracujúcim s prvkami spoločenskej satiry. Text českého dramatika S.d.Ch.[1] je v podstate antimoralitou, ktorej hlavnou postavou je fiktívny Politický činiteľ. Počas rozhovoru s Doktorom popíja luxusný koňak a pripravuje pečenú hus. Jedlo, ktoré si celý život vychutnáva, no tentoraz vie, že si ho pripravuje naposledy. V „správnom svete" by malo ísť o symbolické svedectvo o uzdravení tela aj duše tesne pred smrťou. Lenže *Posledná husička* nie je hrou zobrazujúcou správny svet. Namiesto predsmrtného pokánia prichádza pravý opak. Hus je metaforou verejného záujmu či majetku. Politický činiteľ vysvetľuje, ako dokázal manipulovať verejnosťou, aby ju presvedčil, že koná v jej najlepšom záujme. Doktor sa ho nesnaží ešte naposledy dostať na správnu cestu. Je pasívnym pozorovateľom, ktorý v podstate len s obdivným úžasom híka nad tým, ako jeho pacient dokázal celý život ničiť svoje telo rovnako ako zverený majetok. Je to vlastne vztýčený prostredník. Nie však politikom a ich chamtivosti, ale smrti a morálke.

Práve moment onoho výrazného gesta chýba inscenácii v réžii Karla Krála. Tá vychádza z princípov literárneho divadla s minimom hereckej akcie. Správnym rozhodnutím bolo obsadenie Eugena Libezňuka (Politický činiteľ). Rusínsky prízvuk spolu s tielkom, ktoré má oblečené, predstavujú dobrý základ pre interpretáciu jeho postavy. Nie je to žiadny vysoký politik, skôr dlhoročný funkcionár niekde na severovýchode Slovenska, ktorý dokázal obhájiť post starostu od polovice osemdesiatych rokov až dodnes. Libezňuk sa dokáže v mimike a intonácii vyhrať s pôžitkárstvom a suverenitou svojej postavy. Na druhej strane však tieto mikrosituácie už neprepojil do postupne gradujúceho celku, ktorý vyvrcholí v závere. Viem si predstaviť, že s pribúdajúcimi reprízami posunie svoj výkon ešte o úroveň vyššie. Obsadenie postavy Doktora je zásadné a v inscenácii predstavuje väčší problém. Herec musí udržať plnú koncentráciu a na minimálnej ploche vytvoriť postavu, ktorá v princípe nie je viac než „nahrávačom", ale zas neskĺznuť do pozície prísediaceho. Vladimír Zboroň je výborný typ. Ak mu postava sadne, je radosť ho na javisku sledovať. Lenže v tomto prípade musí hrať. Prakticky nič z toho, čím dokáže inokedy zaujať, tu nemá priestor rozvinúť. Libezňuk je tak na javisku podstatnú časť trvania predstavenia vlastne akoby sám.

Posledná husička dokáže pobaviť, ak ju čítate cez kontext dejín drámy. Okrem spomínaného princípu antimorality je tu prítomný aj motív hrobárov (Heterosexuálny funebrák – Mária Benkovská, Homosexuálny funebrák – Martin Kollár). Bujarý smiech však neprináša. Príčina pritom nie je v tom, že inscenácia mala premiéru práve počas týždňa, ktorý spôsobil, že spojenie smrti a politiky na nejaký čas na Slovensku smiech nevyvolá. ø

S.d.Ch.: **Posledná husička**
preklad **J. Fakla** dramaturgia **J. Mikitková** scénografia a bábky **B. Hubená** réžia **K. Král** účinkujú **E. Libezňuk, V. Zboroň, M. Benkovská, M. Kollár**
premiéra **28. február 2018, BlackBox Štúdia Ludus, Bratislava**

1 Vlastným menom Miloslav Vojtíšek.

Lenka Dzadíková
teatrologička

Andersen podľa Havla

Šimon Spišák nie je režisér uhladených rozprávok. Práve naopak. Jeho inscenácie sú gejzírmi nápadov, asociatívnych odbočiek a neočakávaných strihov. Bez bázne pristupuje aj k literárnym predlohám, ktoré neváha nadinterpretovať a ak chce, tak aj dezinterpretovať. V nerovnom boji medzi neskrotným režisérom a mŕtvym autorom už padli mnohí – Márquez, Shakespeare, Brecht a najnovšie aj Hans Christian Andersen.

Inscenácia v Novom divadle v Nitre sa volá *Cisárove nové šaty*, no nejde tu len o jednu rozprávku. Spišák spolu s dramaturgičkou Veronikou Gabčíkovou si Andersena podali komplexne a svojou inscenáciou mu vyčítajú jeho krutosť. V ich spracovaní nie je Cisár vôbec taký zlý, Dievčatko so zápalkami si zaslúži prežiť a z lásky Kaya a Gerdy Snehovú kráľovnú trafí šľak. Zástupkyňou tradičného poňatia Andersenových príbehov je Teta Božena. V úvode poučí divákov, ako sa majú v divadle správať, a upozorní ich, že „po predstavení tlieskame, aj keď sa nám predstavenie nepáčilo". Potom číta priamo z knihy. Rozprávkové postavy jej to však kazia – Cisár vbehne do rozprávky o Dievčatku so zápalkami, dá mu svoje oblečenie a prekazí jeho úmrtie. Teta Božena vykrikuje, že Andersen to tak chcel a dievčatko musí umrznúť, aby nastal katarzný zážitok. Vstupuje na javisko, prebieha bláznivá naháňačka, knihy sa chopí Cisárov Komorník a číta o Snehovej kráľovej. Hrá ju Teta Božena. Cisár a Dievčatko so zápalkami však zahrajú takú silnú lásku medzi Kayom a Gerdou, že Snehová kráľovná to neprežije. Poslednou vetou predstavenia, ktorú herci vyslovia, je, že pravda a láska musia zvíťaziť nad lžou a nenávisťou.

Tvorcovia sa Andersenovým rozprávkam doslova vzopreli, no v ich odvážnej nekonvenčnej interpretácii do seba všetko zapadá. Treba však podotknúť, že pri zobrazení utrpenia Dievčatka so zápalkami vyvolávajú zmiešané pocity. Rozprávka je esenciou nadčasových problémov chudoby, alkoholizmu a domáceho násilia. A hoci Katarína Vargová Petrusová stvárňuje postavu s nadhľadom a zámerne s istou veselosťou, jej rozprávanie o násilnom otcovi alkoholikovi sa vzpiera humornému poňatiu.

Súbor Nového divadla je pripravený napĺňať „odviazané" divadlo Šimona Spišáka. Tradične dobre zvládajú aj improvizáciu a Agáta Spišáková v role Cisárovho Komorníka navyše aj bezprostrednú komunikáciu s publikom. Ponúka svoj zemitý prejav, nafukuje líca, gúľa očami a vo výsledku ponúka veľmi vtipné kreácie. Výtvarník inscenácie Karel Czech sa inšpiroval barokovým divadlom. Použil dva zdobené stĺpy v prednej časti javiska a hrací priestor vykryl maľovanými sufitmi. „Baroková crazy komédia", ako ju nazval tvorivý tím, dopĺňa ponuku Nového divadla o ďalší kúsok pre vnímavé a experimentom otvorené publikum. ø

foto Collavino

Hans Christian Andersen – Šimon Spišák a kol.: **Cisárove nové šaty**
réžia **Š. Spišák** dramaturgia **V. Gabčíková** scéna a kostýmy **K. Czech** autor veršovaných textov **M. Kusenda**
účinkujú **L. Korená, Ľ. Dušaničová, A. Spišáková, K. Vargová Petrusová, M. Kusenda**
premiéra **28. január 2018, Nové divadlo v Nitre (Dom Matice slovenskej v Nitre)**

Katarína Cvečková
divadelná kritička

Náhľady do súčasnej nemeckej tanečnej vedy a teatrológie

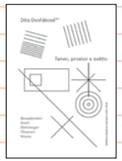
Performativita, svetelný dizajn, nové technológie, intermedialita – všetko sú to pojmy, ktoré hýbu divadelnou a tanečnou scénou posledných rokov. V slovenskom kontexte sa síce tieto fenomény zatiaľ prejavujú len veľmi nesmelo a zväčša v oblasti praktickej, v zahraničnej divadelnej a tanečnej teórii je však situácia diametrálne odlišná. Dôkazom je aj nová antológia Tanec, prostor a světlo editorky Dity Dvořákovej, ktorá ponúka komplexný inšpiračný zdroj pre českých aj tunajších teatrológov i tvorcov.

Tanečná veda ako taká sa začala výraznejšie formovať v šesťdesiatych rokoch minulého storočia a to prevažne na univerzitách v nemecky hovoriacich krajinách. Primárnym cieľom publikácie *Tanec, prostor a světlo* je práve upriamenie pozornosti na konkrétne tendencie súčasnej nemeckej teatrológie a tanečnej teórie. Prostredníctvom vybraných štúdií prináša určitý výsek teatrologického výskumu v tomto prostredí a zároveň predstavuje niekoľko výrazných osobností tohto odboru. Spájajúcim motívom textov sú už v úvode spomínané intermediálne presahy a využívanie technologických výdobytkov v divadle a súčasnom tanci, ako aj otázka diváckeho vnímania. Texty sa nevenujú výhradne tanečnej tvorbe posledných rokov, ale ponúkajú aj nové pohľady na staršie diela významných osobností zo sféry tanca, ako sú Pina Bausch, Loïe Fuller či William Forsythe. Popri tanci je ďalšou veľkou témou publikácie scénografia, resp. premeny scénického priestoru a vývoj práce so svetlom.

Prvú kapitolu *Tanec v proměně médií* tvorí predslov Dity Dvořákovej. Nie je to však iba akési predstavenie publikácie či rámcové uvedenie čitateľa do kontextu. Dvořáková v texte zároveň pomenúva začiatky formovania tanečnej vedy a oboznamuje nás s aktuálnymi metodologickými prístupmi i s konkrétnymi univerzitami a inštitútmi, ktoré sa dnes tancom na teoretickej báze zaoberajú. Rovnako, avšak v o čosi menšej miere, sa venuje téme svetla cez premenu scénografie.

Šesť z celkovo ôsmich textov sa zaoberá prevažne tancom. Prvé dva sú od nemeckej teatrologičky, tanečnej a literárnej vedkyne, profesorky z berlínskej Freie Universität, Gabriele Brandstetterovej. V štúdii *Tanec / divadlo / pohyb v proměně médií* analyzuje vzťah tanca a médií, rozoberá otázky typu: čo sa stane s pohybom, keď je zachytený v obraze, a odvoláva sa na video *Final – L'ultime rencontre de Nijinsky et Lifar* (Finále – Posledné stretnutie Nižinského a Lifara) videoumelkyne Irène Jouannet. V téme pokračuje aj v druhom texte *Klidový stav/pohyb,* v ktorom okrem iného definuje aj základné rozdiely medzi moderným a postmoderným tanečným umením. Kerstin Evert, teatrologička a umelecká riaditeľka hamburského centra K3 – Zentrum für Choreographie Tanzplan, sa v štúdii DanceLab. Současný tanec a nové technologie venuje pohybovej estetike v kontraste s „technizáciou" tela a fenoménom tzv. zmiznutia tela. Na okraj pokladá otázku: ako tanečne trénované telo manipuluje s použitými technológiami, či ako je telo v konfrontácii s novými technológiami inscenované. V ďalšom texte *Choreografie jako hypertext: William Forsythe* sa už konkrétne zameriava na tvorbu tohto choreografa s fókusom na princíp „real time choreography" a jeho dielo *Self Meant to Govern.* V oboch prípadoch Evert okrem hlavného textu ponúka aj rozsiahly poznámkový aparát, ktorý obsahuje rovnocenné množstvo informácií a tvorí tak ďalšiu úroveň textu. Kapitola *Trhliny v historické tkanine. O prosvítaní těla v Serpentinovém tanci Loïe Fuller* Nicole Haitzingerovej, profesorky tanečnej a hudobnej vedy na rakúskej univerzite v Salzburgu, sa zameriava na priekopníčku moderného tanca a inovatívnej práce s kostýmom a javiskovou svetelnou technikou. Ďalšou významnou osobnosťou dejín moderného tanca je Pina Bausch, ktorej je venovaná kapitola *Prekérní fyzická zóna.* Tanečná kritička a teoretička Christina Thurner v nej analyzuje predstavenie *Sacre* tejto nemeckej choreografky. Témami posledných dvoch štúdií divadelnej teoretičky a dramaturgičky Birgit Wiens je scénografia a svetlo. Prvý text *Kreativní světlo* sa zaoberá odkazom Adolpha Appiu a intermediálnou scénografiou dánskeho súboru Hotel Pro Forma. V štúdii *Scénografie bez obrazu. Hrací prostor jako „práh"* opisuje Wiens projekt scénografky Penelope Wehrli, na základe ktorého zavádza nové významy pre pojem priestor – ten sa tu aktívne podieľa na tvorbe inscenácie.

Dvořáková do antológie veľmi vhodne vybrala práve texty, ktoré sú skôr úvodmi do konkrétnych problematík. Prinášajú prevažne kontext konkrétnej tematiky, prvotnú dávku informácií potrebných na zorientovanie čitateľa a zároveň rozsiahle odkazy na ďalšiu literatúru s podobným zameraním. Tie sú potom vyvážené analýzami tvorby konkrétnych osobností. Tak ako Dvořáková sama píše v úvodnej kapitole, kniha ponúka najmä prehľad o aktuálnom výskume v nemeckojazyčnej teatrologickej oblasti (a príbuzných odboroch) a zároveň predstavuje zameranie konkrétnych teatrologičiek. Keďže v našom (a sčasti i českom) prostredí momentálne pociťujeme nedostatok odbornej literatúry venujúcej sa súčasnému tancu či intermediálnym presahom, publikácia *Tanec, prostor a světlo* tak môže byť prínosným impulzom pre nadviazanie na zahraničný výskum, ako aj inšpiračným a zároveň rešeršným zdrojom (napríklad aj pre budúce preklady jednotlivých rozsiahlejších štúdií).



Dita Dvořáková (ed.)
Tanec, prostor a světlo
Nakladatelství JAMU, Brno, 2017
ISBN 978-80-7460-125-5

Knižné tipy

Elena Knopová (ed.)
Súčasné slovenské divadlo v dobe spoločenských premien
Veda
www.veda.sav.sk
368 s.
orientačná cena: 17 €

Kolektívna monografia približuje vývin slovenského divadla od roku 1989 až po súčasnosť v širšom spoločenskom kontexte. Autori štúdií zdôrazňujú, že divadlo ako umenie aj inštitúcia vždy reflektuje spoločenské dianie, zanechávajúc správu o pocitoch a náladách danej doby. Slovenské divadlo je podľa nich charakteristické kontinuitnými a diskontinuitnými procesmi, ktoré v ňom prebiehajú už od konca 70. rokov 20. storočia. Publikácii predchádzal dlhoročný výskum.

kolektív autorov
Jan Švankmajer
CPress
www.cpress.cz
296 s.
orientačná cena: 40 €

Monumentálna publikácia vzdáva poctu svetovo uznávanému českému surrealistovi a jeho dielu. Jej súčasťou sú aj dosiaľ nepublikované reprodukcie Švankmajerových „objektov-fetišov" a snímky z jeho najnovšieho filmu *Hmyz.*

Goran Stanivukovic, John H. Cameron
Tragedies of the English Renaissance
Edinburgh University Press
www.dukeupress.edu
240 s.
orientačná cena: 17 €

Publikácia podrobne skúma anglickú renesančnú tragédiu od jej začiatkov v druhej polovici 16. storočia až po rok 1642, keď britský parlament nariadil zatvorenie londýnskych divadiel. Autori vo svojom výklade postupujú chronologicky – v piatich kapitolách predstavujú na seba nadväzujúce fázy alžbetínskej tragédie. Teatrologické analýzy sú v knihe prepojené s dobovým politickým, sociálnym a kultúrnym kontextom.

Stanislava Vlčeková
tanečníčka a choreografka

Čakárne

V poslednom čase sa veľmi často ocitám v čakárňach. Sedieť a čakať. Človek akoby nevedel dokedy. Ale viem, že čakať musím, keď chcem o sebe vedieť viac. A tak si všímam priestor, jeho tvar, farbu, zvuk, čas a pozorujem ľudí. Ako sú oblečení, ako sa správajú, ako chodia, sedia, stoja, čo rozprávajú, ako sa pri tom tvária, či pohybujú. Väčšina vlastne nerobí zdanlivo nič. Sú ticho, pozorujú a premýšľajú. Takmer všetci nehybne sedia a čakajú. Ľudia. Pre mňa herci v tejto miestnosti. Keď sa pohnú, tak to robia veľmi jednoducho, cielene a spomalene.

Akýkoľvek rýchlejší, ostrejší, hlučnejší pohyb alebo akcia kohokoľvek strhne pozornosť väčšiny v rovnakom čase. Náhla akcia v nehybnosti čakárne. A k tomu unisono – nádherné... Potom nastane opäť spomalenie a postupné zastavovanie. Také malé vyrušenie skupiny ľudí. Pohyb sa prenesie v momente z jedného na druhého a vznikne na chvíľu spojenie, ktoré vzápätí mizne.

Keď tvorím a niečo pripravujem, pozerám sa okolo seba a z toho pretavujem do práce situácie, ktoré ma obklopujú. Baví ma ten rytmus, náhodnosť a radosť z toho, ako je všetko prepojené. Prináša mi to reálny základ a východiská pre riešenie situácií, ktoré sa na javisku pri tvorbe vyskytujú. To, kam ich posuniem, závisí od rôznych vecí, ľudí, tímu a priestoru, v ktorom pracujem. Teraz sa ocitám v Mestskom divadle Zlín *(Zamilovaný Shakespeare)* a mám za sebou bezprostrednú spoluprácu s Divadlom SkRAT *(Rozlúčka s pohybovým aparátom)*. V mojich čakárňach sa však pripravuje niekoľko ďalších projektov, aby ste mi rozumeli. ø

2 × 2

Ako vnímate kostým v súčasnom slovenskom divadle?

DARINA KÁROVÁ
dramaturgička

Divadelný kostým má na Slovensku oddávna výnimočné postavenie. Mnohí kostýmoví výtvarníci sa stali uznávanými osobnosťami, prenikli na zahraničné scény i do filmu. Zaujímavé sú presahy divadelného kostýmu mimo javiska – v podobe expozícií, výzdoby interiérov alebo požičiavania na rôzne karnevaly či večierky. Svedčia o tom, že verejnosť kostýmy obľubuje. Tej vychádza v ústrety množstvo novo vzniknutých požičovní, predajní kostýmov vrátane masiek a líčidiel od výmyslu sveta. Aj do tohto priestoru – podobne ako do knižnej ilustrácie – však vtrhol v posledných desaťročiach „americký" nevkus. Spolu s nekonečnou ponukou civilného oblečenia v obchodoch i online a módnou políciou bulváru sa u publika vytvára nový hodnotový systém, pokiaľ ide o vnímanie odevu, ale aj vznik skupinových štýlov obliekania. Divadelný kostým v tomto kontexte musí redefinovať svoju úlohu i jedinečnosť.

JÚLIA RÁZUSOVÁ
režisérka

Koncept a funkčnosť namiesto dekoratívnosti a estetiky.
Tajomstvo a detail namiesto popisnosti a zovšeobecnenia.
Humor a pohyb namiesto ilustratívnosti a pasivity.
Výklad a kreativita namiesto stereotypu a zrozumiteľnosti.
Znak a kontrast namiesto verizmu a maskovania.
Koherencia a kontext namiesto samoúčelnosti a nepripravenosti.
A to všetko poprehadzované v záujme tvorby a individuálneho prístupu v rámci každej inscenácie, pretože akékoľvek pravidlá by oslabili vzrušujúce komponovanie originálneho diela.

Ako vnímate kostým v súčasnom slovenskom divadle?

MIROSLAV BALLAY
teatrológ

Kostým v rámci divadelnej inscenácie nemožno vnímať autonómne. Bez herca kostým nielenže neožije, ale tiež nevynikne v úplnosti. Neodmysliteľne sa spája s konkrétnou hereckou postavou, ktorej výstižne dotvára jej dôslednú výtvarnú podobu. Rovnako ho treba vnímať spolu s ostatnými kostýmami v inscenácii v rámci osobitého rukopisu konkrétneho kostýmového výtvarníka. Často sám nesie význam svojou tesnou kompaktnosťou s hereckou zložkou. Vypovedá zároveň o natureli hereckých postáv, prípadne o stereotypoch ich zobrazovania v kontexte inscenačnej koncepcie. Kostýmom je v rámci nej zreteľne nesený kultúrny kód, určitá vžitá kultúrna konvencia, symbolika, ktorá je hercami jasne vyjavená a sprostredkovaná.

OMAR MIRZA
teoretik umenia a kurátor

Ak súhlasíme s tým, že šaty robia človeka, tak pre hercov to platí dvojnásobne. Kostým je pomerne dôležitá súčasť premeny herca na postavu. Nie je to len obal bez obsahu – kostým podčiarkuje charakter postavy. Dobre zvolený kostým dokonca môže hercovi jeho rolu uľahčiť. Najnáročnejšie je teda asi hrať bez kostýmu. Čo je však ťažšie: oblečený zahrať nahého alebo nahý stvárniť oblečeného?

Michaela Zakuťanská
dramatička

=ё32ешг2шь

V Rusku po prvýkrát uvádzajú divadelnú hru napísanú mačkou. Hru s názvom *=ё32ешг2шь* napísal kocúr Valera a stal sa tak prvou mačkou v Rusku, ktorá napísala dramatický text. V réžii Vasilija Berezina mala inscenácia tejto hry premiéru 16. februára 2018 o 19.00 v okolí divadla .doc v Moskve. V marci bude uvedená v réžii Alexeja Eršova v Petrohrade. Podľa Berezina je inscenácia hry tohto kocúra určená pre mačky a počítače. Majiteľ kocúra, ruský divadelný kritik a teoretik Alexej Kiselev, povedal, že hra mu pripomína starú futuristickú školu poézie Kručonycha alebo Kamenského a tiež konceptualistov sovietskej textovej grafiky Prigova a Rubinsteina. Hru tiež prirovnal k mačaciemu denníku s ozajstnou drámou na konci. Valera text písal viac než rok, keďže mal písanie a dotýkanie sa počítača zakázané. Podľa majiteľa písal všade, v messengeri, vo vyhľadávači, v dokumentoch. Alexej Kyselev uložil všetky texty v jednom súbore v chronologickom poradí. Jedného dňa Valera prestal písať a nepísal celý mesiac. Tak Kyselev pochopil, že mačka napísala svoju prvú hru, ktorá má päť strán. Na otázku, ako vedel, že ide o divadelnú hru, odpovedal, že režisér Vsevolod Lisovskij ho požiadal, aby mu priniesol hru napísanú mačkou potom, čo vyhlásil, že jeho mačka dokáže písať avantgardné texty. Zatiaľ čo na Slovensku vznikla v rámci festivalu Nová dráma/New Drama sekcia Nájdená budúcnosť, v Rusku píšu novú drámu už aj mačky. ø

Ja a divadlo

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

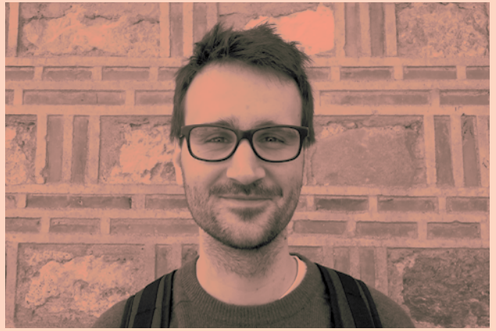
v apríli kreslí — **Ivana Šáteková**

EVA PRIEČKOVÁ
tanečníčka

1 — Momentálne putujem z miesta na miesto a pozorujem... Účastníkov môjho pohybového kurzu „beeing flow“, ktorí väčšinou prichádzajú z korporátneho prostredia. Spoločne znovu objavujeme telo a kreatívny pohyb pomocou improvizačných zadaní. Pozorujem študentov na konzervatóriu v Topoľčanoch, ich názorové formovanie, zvedavosť, energiu a zároveň sebakritickosť, lenivosť a apatiu prameniacu zo súťaživosti, drilu a nedostatočného života mimo školy. Pozorujem ticho a pokoj Banskej Štiavnice, kde momentálne žijem a hľadám inšpirácie do budúcich spoluprác zo série *Berghain duets*, v ktorých skúmam vzťah bez genderových stereotypov, kultúrnych, jazykových či náboženských rozdielov cez otvorené improvizované pohybové štruktúry. Spolu so zoskupením mimoOs pripravujeme dielo *Moving mountains*, ktoré je prvým autorským projektom našej pätice.

2 — V umení ma inšpirujú medziľudské vzťahy, rôznorodosť názorov, snaha či nesnaha o vzájomný rešpekt... To ma niekedy posúva naspäť k sebe samej a k vytváraniu si vlastného sveta na periférii a niekedy ma to berie do ulíc – spoločne prežívať, vnímať, cítiť, dotýkať sa a hlavne počúvať. Inšpiruje ma, keď sa tieto svety dokážu prelínať vo vlastnej intuitívnej logike a odrádza ma dogmatizmus, apatia a ego, s ktorým sa v tanečnej komunite stretávam. Mám pocit, že je tu veľa predsudkov a zvláštnych zatrpknutých vzťahov, ktoré brzdia umelecký rast. Na takej malej scéne, akou je slovenská súrne potrebujeme vzájomnú podporu, rešpektovanie inakosti a kritický dialóg, a z neho prameniacu reflexiu.

PETER GALDÍK
dramaturg



1 — Žijem Bratislavským bábkovým divadlom, kde intenzívne pracujeme na tom, aby si diváci pod jeho názvom nevybavili výlučne rozprávkový repertoár s využitím tradičných bábok a určený iba deťom. Úspešne sa postupne otvárame všetkým vekovým kategóriám, ktoré si u nás môžu nájsť najrôznejšie formy moderného výtvarného a experimentálneho divadla, aké by v činohre hľadali len márne. Zároveň pracujeme na premene vizuálnej identity divadla: predstavili sme nové logo, pripravujeme nový web a podobu propagačných materiálov. Pre mňa ako fanúšika kamenných divadiel je to výborná skúsenosť vidieť, ako sa dá premeniť divadlo s nie najlepšou povesťou na modernú, živú a otvorenú kultúrnu inštitúciu, ktorú bude verejnosť vnímať ako svoj priestor. Zároveň je to pre mňa (človeka od činohry) kontakt s úplne iným a veľmi inšpiratívnym divadelným myslením. A ešte jedno super zistenie: ak chcete robiť angažované divadlo, ktoré mení svet, divadlo pre deti je na to ideálnym priestorom.

2 — Inšpiruje ma poľské divadlo a poľský film, ako aj súčasná maďarská literatúra. A výlety na Balkán. Odrádza ma divácky nezáujem o kvalitné inscenácie v kontraste s nabitou sálou, na ktorú stačí napríklad rozprávka s notoricky známym názvom.

JURAJ BAČA
herec

1 — Práve mám za sebou náročný dvojmesačný skúšobný proces inscenácie *#Dubček* v Divadle Aréna. A keďže ma o chvíľu čaká ďalšie skúšobné obdobie a potom náročné filmárske leto, momentálne žijem najmä oddychom. Prechádzky v prírode, veľa čítania – potrebujem upokojiť myšlienky.

2 — Inšpiruje ma množstvo vecí, ktoré na prvý pohľad ani s umením nesúvisia. Momentálne však najviac žijem divadelným herectvom. Objavovaním vlastnej slobody na javisku, slobody myslenia, slobody štylizácie, slobody hľadania charakterov. Mojou najväčšou nevýhodou ako neštudovaného herca, ktorý však dostal príležitosť, bola absencia javiskových hereckých techník. Áno, čítal som o nich veľa, ale prax je prax a teraz som vďačný za každú sekundu, ktorú môžem stráviť na javisku pred divákom – verím, že sa to odrazí aj v mojej práci pred kamerami. Keby som mal uviesť vec, ktorá ma dokáže demotivovať, je to práve vnímanie herca a jeho práce nielen verejnosťou, ale aj kolegami. Namiesto priateľskej rady sa človek o sebe dozvedá kadečo. A pritom umenie dokáže byť krásne práve v tom, že je subjektívne. Často nám chýbajú tolerancia a pochopenie pre „to druhé“, mnohí majú tendenciu súdiť. No je aj množstvo prajných hercov, ktorí nás mladých vychovávajú – v tom vidím cestu.

Kaleidoskop

1. marec
Vernisáž výstavy MEDZI v Divadle Malá scéna STU predstavila doterajšiu tvorbu ukrajinského fotografa žijúceho v Bratislave Antona Faraonova. Faraonov sa venuje rôznym žánrom fotografie, ale užšie sa špecializuje na fotenie tanca a baletu.

10. marec

Zuzana Kronerová, foto ČTK

V pražskom Rudolfine sa už po dvadsiaty piatykrát udeľovalo ocenenie Český lev. V kategórii najlepšia herečka v hlavnej úlohe si cenu prebrala Zuzana Kronerová za svoj výnimočný herecký výkon vo filme *Baba z ľadu*. Medzi ocenenými Slovákmi bol aj študent bratislavskej VŠMU Michal Blaško so svojím študentským filmom *Atlantída* a režisér Peter Bebjak so seriálom *Spravodlivosť*. Za najlepšiu filmovú scénografiu si cenu spolu s ďalšími kolegami prevzal slovenský scénograf František Lipták za animovaný film *Lajka*.

14. marec
Legendárny surrealistický filmár, animátor a výtvarník Jan Švankmajer navštívil bratislavské kníhkupectvo Artforum, kde predstavil nedávno vydanú monografiu, ktorá mapuje umelcovu doterajšiu tvorbu, ako aj svoj najnovší animovaný film *Hmyz*, inšpirovaný divadelnou hrou bratov Čapkovcov *Zo života hmyzu*.

18. marec
Počas slávnostného večera sa v pražskom Paláci Akropolis odovzdávali Ceny divadelnej kritiky za rok 2017. Divadlom roka sa stala Komorní scéna Aréna, ktorá zvíťazila aj v kategórii najlepšia prvýkrát uvedená hra s predstavením *Smíření*. Cena za najlepšiu inscenáciu bola udelená hneď trikrát. Rovnaký počet bodov od kritikov získali inscenácie *Macbeth – Too Much Blood* z Divadla Na zábradlí, *Deník zloděje* Jeana Geneta z Divadla Masopust a *Lucerna* z Divadla v Dlouhé.

24. marec
Ďalšie ocenenie v tomto mesiaci získala herečka a speváčka Katarína Hasprová. Odniesla si Cenu Thálie za ženský výkon v kategórii opereta a muzikál, konkrétne za rolu pani Danversovej v muzikáli *Rebecca* (Národní divadlo moravskoslezské, Ostrava). Za mužský javiskový výkon bol v tej istej kategórii ocenený Slovák Peter Pecha za postavu Rockyho v rovnomennej inscenácii.

26. marec
Príjemné s užitočným spojilo Divadlo Jozefa Gregora Tajovského vo Zvolene počas Divadelnej kvapky krvi. Odber sa konal v priestoroch divadla a svojou prítomnosťou ho podporili viacerí zvolenskí herci. Za odmenu si darcovia mohli zakúpiť dve vstupenky za cenu jednej na jedno z predstavení v nasledujúcom mesiaci. O deň neskôr, 27. marca, sa Divadelná kvapka krvi konala aj v Štátnom divadle Košice. Počas akcie sa darcovia mohli stretnúť a porozprávať s košickými hercami a okrem dobrého pocitu si so sebou odniesli aj malé divadelné darčeky.

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

Tipy redakcie

11. apríl
Brnianska JAMU otvára nový cyklus podujatí s názvom Dialogy o herectví. Rozhovory bude viesť režisér Jan Antonín Pitínský a prvou partnerkou do dialógu mu bude slovenská herečka Emília Vašáryová, s ktorou režisér viackrát spolupracoval.

.....

16. apríl
Bratislavský priestor súčasnej kultúry A4 bude hostiť akrobatku Elišku Brtnickú a Cirkus Mlejn s ich inscenáciou *ENOLA*, ktorá sa pohybuje na pomedzí nového cirkusu a fyzického divadla. Predstavenie je súčasťou festivalu nového cirkusu Fun Fatale, ktorý sa okrem Bratislavy bude konať v Prahe, Jihlave a Brne od 11. apríla do 9. mája.

.....

17. apríl
Slovenské národné divadlo si osmičkové výročia nepripomína len v rámci svojej dramaturgie, ale venuje sa im aj v diskusnom programe v Modrom salóne. Cieľom diskusií s rôznymi osobnosťami je poodhaliť historické súvislosti, príčiny a dôsledky dejinných medzníkov. Aprílové podujatie s podtitulom „v znamení kosáka a kladiva“ bude o roku 1948 a jeho hosťami sú filmový teoretik Martin Ciel, historik Štefan Šutaj a historik, pracovník Múzea SNP Marek Syrný.

.....

25. apríl
Divadlo Andreja Bagara v Nitre pripravilo vzdelávací projekt pre študentov stredných a vysokých škôl s názvom Jánošík – Jáno-ŠOK! Po návšteve inscenácie *Jánošík* v réžii Rastislava Balleka bude nasledovať diskusia s režisérom a účinkujúcimi hercami a neskôr prehliadka scény, divadelnej techniky, kostýmov a masiek pod vedením scénografa Juraja Gráfela. Program zakončí diskusia s divadelným kritikom Karolom Mišovicom.

Z éteru / TV

RÁDIO DEVÍN

10. 4.	20:00	**P. O. Hviezdoslav:** Ežo Vlkolinský; Gábor Vlkolinský
11. 4.	21:30	**J. Steinbeck – Š. Timko:** Červený koník
14. 4.	13:00	**J. Bodnárová:** V záhrade papierových drakov
15. 4.	21:00	**J. Hollý:** Geľo Sebechlebský
17. 4.	20:00	**A. N. Tolstoj:** Cár Fjodor
20. 4.	21:30	**P. Sobota:** Sťahovanie v noci
21. 4.	13:00	**D. Hevier:** Krajina V.
22. 4.	21:00	**W. Shakespeare:** Oko za oko
24. 4.	20:00	**Divadelný zápisník**
	20:30	**I. Stodola:** Premiéra
	21:30	**I. Stodola:** Bankinghouse Khuvich and comp.
29. 4.	21:00	**I. Stodola:** Náš pán minister
1. 5.	20:00	**W. Shakespeare:** Richard II.
		F. M. Dostojevskij: Krokodíl
5. 5.	13:00	**W. Shakespeare – J. Nvota:** Sen noci svätojánskej
6. 5.	21:00	**Ľ. Feldek:** Jánošík podľa Vivaldiho
8. 5.	20:00	**P. Karvaš:** Polnočná omša
		A. Bednár: Kolíska

RÁDIO REGINA

11. 4.	22:00	**B. Bjørnson:** Novomanželia
18. 4.	22:00	**B. S. Timrava:** Chudobná rodina
25. 4.	22:00	**Marivaux:** Hra lásky a náhody
2. 5.	22:00	**G. de Maupassant:** Život

JEDNOTKA

6. 4.	20:30	**Slnko v sieti** (národné filmové ceny)
15. 4.	13:40	**Slnečný kúpeľ** (televízna adaptácia poviedky J. Jesenského)

DVOJKA

8. 4.	17:45	**Muž, ktorý skorumpoval Handleyburg** (televízna adaptácia poviedky M. Twaina)
9. 4.	10:25	**List žene** (televízna adaptácia poviedky)
15. 4.	14:30	**Oko za oko** (televízna adaptácia poviedky J. Jesenského)
16. 4.	15:00	**Armagedon nielen na Grbe** (životopisný film o Rudolfovi Slobodovi)
17. 4.	09:55	**Mercadet** (televízna adaptácia komédie podľa H. de Balzaca)
27. 4.	10:00	**Cukor** (televízna adaptácia prózy K. Horáka)
29. 4.	14:10	**Zimozel** (televízna inscenácie komédie od S. Bodického)

Konkrétne ø ...

EVA KYSELOVÁ *(teatrologička)*

... Reakcie na udalosti posledných týždňov v českej a slovenskej spoločnosti, masové a neutíchajúce demonštrácie v uliciach, študentmi organizovaný protest #VyjdiVen, nielenže vzbudzujú nádej, hrdosť a sympatie, ale hovoria jasne: po dvadsiatich piatich rokoch od rozdelenia došlo k nezámernému, no o to zásadnejšiemu spojeniu našich republík. Tentoraz však nejde o politický akt, ale o akt morálnej a vzájomnej spolupatričnosti, a #toniejemálo.

MARTIN MACHÁČEK *(divadelný kritik)*

... Punk žije. Totiž naopak. V České republice nikdy neumřel a lze ho stěží přežít. Svědčí o tom Ceny divadelní kritiky za rok 2017. Máme tři inscenace roku, které poprvé v historii hlasování získaly shodný počet hlasů – mezi jinými také obludná Jiráskova klasika *Lucerna*.

SYLVIA HUSZÁR *(teatrologička a prekladateľka)*

... Festival fotografie sa otváral 28. februára v Kunsthalle (Műcsarnok) v Budapešti výstavou slávneho fotografa Sandra Millera pod názvom Malkovich Malkovich Malkovich. Na fotografiách dominuje tvár hollywoodskej hviezdy Johna Malkovicha, ktorý napodobňuje postavy, gestá a pózy kultových osobností: Alberta Einsteina, Che Guevaru, Johna Lennona, Andyho Warhola či Marilyn Monroe. Výstavu sprevádzali aj rôzne akcie, rozhovory či premietanie Malkovichovho sebareflexívneho filmu *Shadow of the Vampire* (Tieň vampíra), v ktorom hrá herca, ktorý len hrá, že je hercom.

MAREK GODOVIČ *(divadelný kritik)*

... V tomto období žijem udalosťami, ktoré sa udiali v súvislosti s vraždou Jána Kuciaka a Martiny Kušnírovej, ktorá ma hlboko zasiahla, hoci som oboch pred mesiacom ani nepoznal. Žijem však aj prípravou inscenácie *Americký cisár*. Udalosti, ktoré Martin Pollack v tejto knihe spracoval (napr. masová migrácia), sa vo mne prelínajú so situáciou na Slovensku. Natíska sa mi pri tom otázka: Ak sa nespamätáme, čaká nás ďalší exodus?

LENKA DZADÍKOVÁ *(teatrologička)*

... *Židovské príbehy* – inscenácia nezávislého Divadla SpozaVoza sa nevyhne porovnaniu s inscenáciou *Židovské rozprávky* z Bábkového divadla na Rázcestí v Banskej Bystrici. Rozdiel je v režisérovi. Kým Marián Pecko dbal na každý jeden pohyb účinkujúcich, kolektívnej réžii hercov a herečiek z SpozaVoza chýbalo „tretie oko“. Rovnako aj ich dramaturgickej práci.

MONIKA ČERTEZNI *(choreografka a tanečná publicistka)*

... Inscenácia *Labutieho jazera* v Balete ŠD Košice je v naštudovanej choreografickej verzii Vladimira Malakhova vizuálne a štýlovo ukotvená v noblese petrohradských kniežacích salónov. Scéna a kostýmy Jordi Roig Menendeza svojou eleganciou vytvorili správnu atmosféru pre gestá, náklony tela a „port de bras“, ktoré sú podriadené aristokratickej umiernenosti a vznešenosti. Pôsobivé sú aj niektoré výkony sólistov ako i hudobné naštudovanie a výkony orchestra pod vedením Igora Dohoviča.

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

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

APRÍL 2018
číslo 4 | 12. ročník

šéfredaktorka
Katarína Cvečková
odborná redaktorka
Martina Mašlárová
layout & logo
ZELENÁ LÚKA s.r.o.
jazyková redaktorka
Iveta Geclerová
adresa redakcie
kød – konkrétne ø divadle
Jakubovo nám. 12
813 57 Bratislava
vydáva
Divadelný ústav Bratislava
IČO 00 164 691
zodpovedná vydavateľka
Vladislava Fekete, riaditeľka Divadelného ústavu
telefón
+421 (0)2 2048 7503, 312
e-mail kod@theatre.sk
internet
www.casopiskod.sk,
www.facebook.com/casopiskod
realizácia
Dolis, s.r.o., www.dolis.sk
distribúcia, predplatné
www.casopiskod.sk
cena čísla 1,65 EUR / 50 Kč
Vychádza 10-krát ročne
v náklade 400 ks.

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

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

MINISTERSTVO KULTÚRY SLOVENSKEJ REPUBLIKY

NOVÁ DRÁMA/NEW DRAMA FESTIVAL 2018

NOVÁ DRÁMA ~ NEW DRAMA

VŠETKY INSCENÁCIE SÚ UVÁDZANÉ S ANGLICKÝMI TITULKAMI.

PONDELOK 14. 5.

17.00 a 20.30
Divadlo ASTORKA Korzo ´90/Trezor
OZ per. ART
Duncan Macmillan: PĽÚCA
Réžia: Michael Vyskočáni

19.00
Mestské divadlo P. O. Hviezdoslava
Slávnostné otvorenie festivalu
Debris Company
Eugen Gindl: WOW!
Réžia: Jozef Vlk

UTOROK 15. 5.

10.00 – 12.30
Štúdio 12
Roland Schimmelpfennig
masterclass nemeckého dramatika, patróna festivalu a prezentácia zborníka jeho hier

15.00
Slovenské národné divadlo – Modrý salón
Činohra Slovenského národného divadla
Matúš Bachynec: KABARET NORMALIZÁCIA ALEBO MODLITBA PRE MARTU
Réžia: Matúš Bachynec

15.30
Moyzesova sieň FiF UK
Mestské divadlo Žilina
Ivan Vyrypajev: NEZNESITEĽNE DLHÉ OBJATIA
Réžia: Eduard Kudláč

18.00
Slovenské národné divadlo – Sála činohry
Činohra Slovenského národného divadla
Jiří Havelka a kol.: ELITY
Réžia: Jiří Havelka a kol.

21.00
A4 – priestor súčasnej kultúry
Uhol_92
Alžbeta Vrzgula: HRANICE_92
Réžia: Alžbeta Vrzgula, Peter Galdík

STREDA 16. 5.

10.00
Štúdio 12
Inkluzívne performatívne praktiky a aplikované divadlo v súčasnom chorvátskom divadle
Theory Event/prednáška prof. Dr. Darka Lukića

16.30
A4 – priestor súčasnej kultúry
Petra Fornayová a kol.: HRA NA BUDÚCNOSŤ _SUBJECTIVE FUTURE
Koncept a réžia: Petra Fornayová

19.00
Divadlo ASTORKA Korzo ´90
Divadlo ASTORKA Korzo ´90
M. Forman/J. Papoušek/I. Passer/SKUTR: LÁSKY JEDNEJ PLAVOVLÁSKY
Réžia: SKUTR

20.00 a 22.00
Nová Cvernovka
Divadlo Petra Mankoveckého
Tomáš Procházka: OEDIPUS REX – (MOMMIE DEAREST)
Réžia: Tomáš Procházka

ŠTVRTOK 17. 5.

9.00 – 16.00
Štúdio 12
Divadlo v konfliktných zónach
medzinárodná konferencia

17.00 a 19.30
Divadlo Stoka
Divadlo Stoka
Blaho Uhlár a kol.: POSTFAKTÓTUM
Réžia: Blaho Uhlár

21.30
A4 – priestor súčasnej kultúry
Asfd divadlo
aštttnnkorazd fildj
Samuel Chovanec: BYŤ MNOU BYŤ VAMI
Réžia: Samuel Chovanec

PIATOK 18. 5.

13.00
Štúdio 12
Pestré chorvátske divadlo stredomoria a kontinentu
Theory Event/prednáška teatrologičky Željky Turčinović
Tena Štivičić: Tri zimy
prezentácia publikácie za účasti autorky

17.00
Divadlo Lab
GAFFA oz
Werner Schwab/Martin Hodoň: POMALY PLYNÚCE DNI
Réžia: Martin Hodoň

19.00
Slovenské národné divadlo – Sála činohry
Divadlo Andreja Bagara v Nitre
Duncan Macmillan: ĽUDIA, MIESTA A VECI
Réžia: Marián Amsler

22.30
A4 – priestor súčasnej kultúry
Labanov ateliér Bratislava
Marta Poláková – Tomáš Procházka: pODPORa
Réžia: Tomáš Procházka

SOBOTA 19. 5.

10.00
Štúdio 12
Na/čo/je/dobrá/nová/Nová/dráma?
diskusia o súťažných inscenáciách

15.30
Slovenské národné divadlo – Modrý salón
Trojboj
inscenované čítanie finálových textov súťaže Dráma 2017

19.00
Slovenské národné divadlo – Štúdio
Slávnostné odovzdávanie cien festivalu Nová dráma/New Drama 2018

20.00
Slovenské národné divadlo – Štúdio
HKD Teatar Rijeka, Chorvátsko
Oliver Frljić: ALEKSANDRA ZEC
Réžia: Oliver Frljić

NOVADRAMA.SK

NOVÁ DRÁMA / NEW DRAMA

NOVÁ DRÁMA NEW DRAMA FESTIVAL

14.–19. MÁJ BRATISLAVA

NOVADRAMA.SK

HLAVNÍ USPORIADATELIA

DIVADELNÝ ÚSTAV BRATISLAVA THE THEATRE INSTITUTE · DPOH · BKIS · MINISTERSTVO KULTÚRY SLOVENSKEJ REPUBLIKY

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

S PODPOROU

Záštitu nad festivalom prevzal primátor hlavného mesta SR Bratislavy Ivo Nesrovnal

BRATISLAVA · Bratislavský samosprávny kraj

MEDIÁLNI PARTNERI

BKIS · rtv: · :RÁDIO_FM · CITYLIFE.SK · in.ba · portál · .tasr. · kod · interez

PARTNERI

BRATISLAVA · Slovenské národné divadlo · DIVADLO ASTORKA KORZÓ · VŠMU VYSOKÁ ŠKOLA MUZICKÝCH UMĚNÍ · Lab · PRIESTOR SÚČASNEJ KULTÚRY · MUZI KOLÓGIA FIEUX · 2018 · Anniversary · rtv: · :RÁDIO DEVÍN · MARY KAY · ST GERMAIN · Dobrá Čokoláda · LA DONUTERIA · HOTEL · ibis · BRATISLAVA ARS BRATISLAVENSIS

FOTO © ROBERT TAPPERT

DIZAJN ZELENÁ LÚKA