

Ø Matthias Lilienthal

Ø Don Carlo v Opere SND

Ø Pasca na myši v DJGT Zvolen

Ø Príbehy stien v BBD

Ø Beatles go Baroque v Baletе SND

Ø festival theater.cz

Ø Christopher Balme

január



kód

konkrétne ø divadle

číslo 1 | ročník 13 | 2019

cena 2 € | 50 Kč

knihy

DIVADELNÉHO
ÚSTAVU



Novinka!

Kolektív autorov
Dejiny slovenského divadla I.

Ukončením niekoľkoročnej práce kolektívu renomovaných slovenských teoretikov a historikov v oblasti divadla pod vedením Vladimíra Štefka sú dlho očakávané *Dejiny slovenského divadla*. Prvý zväzok poskytuje koncentrovaný a prehľadný obraz o vývinových tendenciách slovenskej divadelnej tvorby na profesionálnych javiskách od roku 1920 do roku 1948, zachytený na primerane charakterizovanom spoločenskom pozadí a v dejinných súvislostiach. *Dejiny slovenského divadla I.* sú komplexným a syntetizujúcim dielom, ktoré ponúka výber toho najpodstatnejšieho zo slovenského divadla v tomto období.

—

26,00 €

Novinka!



Ján Jaborník
Historik, teoretik a kritik divadla

Pri príležitosti jeho nedožitých sedemdesiatych piatich narodenín zorganizoval Divadelný ústav na jar roku 2017 kolokvium venované teatrologickej činnosti Jána Jaborníka, popredného slovenského teatrológa. Odznelo na ňom aj dvanásť odborných príspevkov, ktoré sa stali východiskom pre vydanie publikácie *Ján Jaborník historik, teoretik a kritik divadla*. Okrem príspevkov z kolokvia v nej nájdete aj prierez širokého vedeckého záberu Jána Jaborníka, portréty osobností a novinové recenzie, analytické štúdie o herectve a o vývinových tendenciách v réžii a dramaturgii, syntetizujúce texty venované dejinám slovenského divadla a iné.

—

17,00 €



Christopher Balme
Úvod do divadelnej vedy

Úvod do divadelnej vedy Christophera Balmeho sa v nemeckej jazykovej oblasti etabloval ako štandardné dielo. Prehľadné členenie a hutný výklad publikácie umožňujú rýchlu orientáciu a poskytujú presné informácie o ťažiskových pracovných oblastiach divadelnej vedy – vysvetlené sú najdôležitejšie oblasti od dejín a teórie divadla, cez analýzu drám a inscenácií až po javiskovú realizáciu, herecké umenie a výskum recepcie. Pritom sa zohľadňujú aj styčné body s inými disciplínami ako umenoveda, veda o médiách a etnológia. Publikácia poskytuje aj spoľahlivú orientáciu v aktuálnom stave odbornej teatrologickej diskusie, pričom zohľadňuje aj najnovší vývoj, ako napr. teóriu genderu a performancie, semiotiku alebo postštrukturalizmus.

—

17,00 €

Milí čitatelia!

Pojem roku 2017, „fake news“, vystriedal v tom minulom pojem „single-use“. Žijeme v ére postfactickej, a preto bludné správy dokážu čast' ľudstva presvedčiť o tom, že používanie jednorazových produktov prírode neškodí a celá ochrana planéty je vlastne len ekologická propaganda. Nepomôžu historické dáta, prognózy odborníkov ani modelovacie programy. Víťazstvo emócie nad rozumom a názoru nad vecným argumentom núti niektorých divadelníkov obrodzovať pravdu. Všimol si to aj nemecký teatroológ Christopher Balme, ktorý o tom hovoril na novembrovej prednáške v Bratislave. Rimini Protokoll, Gob Squad, SheShePop či ďalšie nezávislé súbory pravidelne pracujú so skúsenosťou „nedivadelníkov“ a ponúkajú rôzne formáty dokumentárneho divadla, performatívnych prednášok alebo javiskových esejí. Tieto diela málokedy vznikajú pre kamenné inštitúcie či v spolupráci s nimi, zväčša sú skôr materiálom pre hladných festivalových kurátorov. Intendant Matthias Lilienthal sa to pokúsil zmeniť a vybalil svoje predstavy reformy mestského divadla. Premenil Münchner Kammerspiele na priestor, v ktorom bežne vystupujú umelci z iných ako divadelných odvetví, prichádzajú tam hosťovať režiséri z rôznych miest a kultúr. Získal síce dostatočné umelecké výsledky, no zdá sa, že stratil časť návštevníkov. Preto to musí teraz zabaliť. Fakty sú čiastočne na jeho strane a čiastočne na strane tých, ktorí mu nepredĺžili zmluvu. Kto má v tomto prípade pravdu, nevedno, no núti to k novým úvahám o starom probléme. Aké sú vlastne funkcie a úlohy pravidelne subvencovaných divadiel? Čo by malo byť ich ambíciou?

Časopis *kød* po dlhom čase mení vizuálnu podobu obálky. Vás azda tento kozmetický detail nadchne viac ako Lilienthalov experiment abonentov mníchovskej divadelnej svätyne. Majte rok 2019 šťastný a úspešný.

FOTO NA OBÁLKE
Príbehy stien, Bratislavské bábkové divadlo, foto J. Starovecký

Pantone 535 U

obsah

na margo

2 Entartete Kunst
Robert Švarc

recenzie

3 Experiment, ktorý zlyhal?
rozhovor s Matthiasom
Lilienthalom

recenzie

10 Introvertná dráma o smutných
hrdinoch
Michaela Mojžišová
• DON CARLO (OPERA SND)

16 Do pasce sa nechytily len myši
Karol Mišovic
• PASCA NA MYŠI (DJGT ZVOLEN)

22 Steny, múry, neslobody

Lenka Dzadíková
• PRÍBEHY STIEN (BRATISLAVSKÉ
BÁBKOVÉ DIVADLO)

27 Pokus, omyl a jedna zlepená
premiéra
Natália Jabůrková

• BEATLES GO BAROQUE
(BALET SND)

festivally

32 Německy v pražských divadlech
Veronika Švecová

t/h/k

38 Mentální aktivizace diváka
v současném evropském
politickém divadle
Otto Kaupinen

extra

44 Musíme rozšířit hranice,
s ktorými pracujeme
rozhovor s Christopherom Balmom

kráko kriticky

50 Nenávidím, teda som
Matúš Marcinčin

51 Trochu insiderská oddychovka
Miro Zwiefelhofer

knižná recenzia

52 Pergerov život so scénou
Nora Nagyová

knížné tipy

53 Kto za to môže?
Gejza Dezorz

z tvorby

54 Kto za to môže?
Gejza Dezorz

2x2

54 Ako vnímate aktuálne funkcie
a problémy subvencovaných
umeleckých inštitúcií
na Slovensku?

glosa

55 Keď nemôžeš tvoriť,
môžeš pracovať
Michaela Zakuťanská

ja a divadlo

56 Zuzana Žabková
Alex Zelina
Magdaléna Žiaková

kaleidoskop

59 tipy redakcie
59 z éteru/TV

60 konkrétne ø...

Robert Švarc

teoretik umenia a umelec



Entartete Kunst

Písal sa rok 1928. V Berlíne zdramatizoval Erwin Piscator Haškovho *Švejka* a George Grosz kreslil scénu priamo na javisku počas predstavenia. Výsledkom jeho performatívnej kresby bol Kristus s plynovou maskou na kríži, pod ktorým bolo napísané: „Držať hubu a slúžiť ďalej.“ Grosza obvinili z prznenia dobrého mena pruskej armády a blasfémie. Sudca Julius Siebert, ktorý ho oslobodil, bol v roku 1933 jedným z prvých, ktorí nedobrovoľne opustili svoj úrad. Veci nabrali rýchly spád. V Nemecku sa začala éra tzv. Entartete Kunst a divoký koktail umeleckých experimentov zlatých dvadsiatych rokov Weimarskej republiky sa skončil. Nezačala sa len éra „zvrhého umenia“, ale aj „nebezpečného divadla“ alebo teoreticky hyperkorektne: „politického divadla“. Proti meštiackemu divadlu s jeho poctivou falošnosťou a pseudoseriôznosťou sa postavil Bertold Brecht s epickým divadlom, ktoré Walter Benjamin obhajoval do posledného dychu – tvrdil, že proti „estetizovaniu politiky, ktoré pestuje fašizmus, treba postaviť politizovanie umenia“. Pre koho bolo toto divadlo nebezpečné? Stačí sa obzrieť späť a línia kritiky „nebezpečného divadla“ nám napovie. Platón s Rousseauom sa desili toho, že divadlo rozvráti všetky dobré mravy; inými slovami, že denaturalizuje genderovú asymetriu, pretože rovnoprávnosti žien a mužov sa báli asi ako slovenskí politici transparentných účtov. Rousseau sa s vypätím posledných síl snažil zabrániť stavbe divadla v jeho rodnej „nepoškvrnenej“ Ženeve vyhláseniami ako „Na teátrómániu zahynuli Atény!“ a „Dva roky divadla a všetko je stratené!“

Posuňme sa však vpred. Po vojne sa do Nemecka vracia Benjaminovou samovraždou zdrvený Adorno, ktorý pri pohľade na celospoločenskú exkulpáciu z genocídnych zločinov proti ľudskosti pripraví celej postmoderne

maximu par excellence: „Písať básničku po Osvienčíme je barbarské.“ Po Osvienčíme umenie nemôže jednoducho obšťastňovať snobov pseudoestetickými komplimentmi; a ak to robí, je to barbarské. Tak sa línia „nebezpečného umenia“ udržiava pri živote. Jeho závan zaznieva dodnes v „dekonštrukcii“ Christopha Marthaler, ktorý rozoberá súčiastku po súčiastke schémy totality, ako píše Juliane Rebentisch. Samozrejme, nájdeme ho aj u Christopha Schlingensiefa, ktorému sa podarilo dostať politikov na pódium spolu s ich reprezentatívnymi stratégiami a nechať ich tam odhaliť svoju povahu pred tými, ktorých reprezentujú. A silu „nebezpečného divadla“ predviedol nedávno aj Milo Rau vo svojom *Konžskom tribunáli*, keď v inscenovanom súdnom procese poukázal na sedem miliónov mŕtvych a viac ako tristo tisíc znásilnených žien, ktorými sú zapltené naše mobilné telefóny. Tak sa pýtam znovu: prečo a pre koho môže byť dnes takéto divadlo nebezpečné?

Písal sa rok 2017. Sýrsko-nemecký umelec Manaf Halbouni postavil pred Frauenkirche v Drážďanoch tri staré autobusy. Dielom *Monument* chcel odkázať na fotografiu zo sýrskeho mesta Aleppo, kde si civilisti postavili obranný val z troch vrakov autobusov. Pred Frauenkirche protestovali proti inštalácii demonštranti, prívrženci Pegidy a AfD, objavili sa aj transparenty „Entartete Kunst“. Treba asi ešte viac takéhoto „zvrhého umenia“ a „nebezpečného divadla“, aby sme sa v tomto našom milom „luxus-apartheide“ zobudili. 

MATTHIAS LILIENTHAL**Dominika Široká**

divadelná kritička

Experiment, ktorý zlyhal?

Ako môže vyzeráť mestské divadlo 21. storočia? Niektoré nemecké divadlá v súčasnosti reflektujú vlastné štruktúry a nanovo definujú, čo znamená koncept mestskej scény. Jedným z príkladov je Münchner Kammerspiele, divadlo, ktoré si za svoj experiment vyslúžilo veľa kritiky, no za posledné obdobie aj veľa chvály. Končiaci intendant Matthias Lilienthal, ktorému prednedávnom mesto odmietlo predĺžiť zmluvu, si pre nemecké divadlo želá ešte viac odvahy ako malo doteraz.

V zahraničí je nemecká divadelná scéna vnímaná ako vzorný príklad dobre fungujúceho repertoárového systému s vysokými príspevkami a vysokou umeleckou kvalitou. V Nemecku sa však vo veľkom hovorí o kríze divadla. Naozaj sa nemeckým mestským scénam vodí tak zle? Reči o kríze netreba brať príliš vážne. Už štyridsaťpäť rokov sa zaujímam o divadlo a počas celých tých štyridsaťpäť rokov ľudia v Nemecku hovoria o kríze. Napokon to nemusí byť vôbec zlý signál. Kríza je predsa najsilnejší dôkaz určitej vitality. Ak by naozaj došlo k vážnym problémom, je predsa správne seba samého spochybniť.

Postmigrantské divadlo v berlínskom Maxim Gorki Theater, „svetové“ divadlo v regionálnom divadle v Bochume, stará a napokon i nová verzia berlínskej Volksbühne... Takéto koncepty

1 V Nemecku sú divadlá podobne ako na Slovensku financované z príspevkov spolkovej republiky, spolkového štátu alebo mesta. Divadlo Münchner Kammerspiele patrí medzi mestské divadlá.

foto J. Baumann

mestského divadla na Slovensku nepoznáme.

Ja mám naopak pocit, že väčšina nemeckých mestských divadiel necíti potrebu spochybňovať vlastné štruktúry a ani to nerobia. Čo sa ale naozaj zmenilo, je vnímanie nezávislej scény oproti mestským divadlám. To, že sa po roku 2000 divadlá ako HAU Hebbel am Ufer v Berlíne alebo hamburský Kampnagel vyrovnali mestským scénam a dosiahli rovnaké uznanie, to bola novinka! Odrazu i Theatertreffen, burza mestských divadiel, prezentovala práce Mila Raua alebo skupiny Gob Squad. Samotná debata o štrukturálnych ťažkostiach mestských divadiel však bola v deväťdesiatych rokoch a začiatkom nového milénia oveľa silnejšia ako dnes.

Čo sa zmenilo?

Asi pred pätnástimi rokmi sa umelecké honoráre skrátili na polovicu. Momentálne sa však verejné rozpočty stabilizovali a aj mestské divadlá a ich postavenie sa prestali toľko spochybňovať. Otázka, ktorá práve

v Mníchove v rámci tejto debaty zohrala veľkú rolu, však ostáva otvorená: dostávajú mestské divadlá veľké príspevky, aby podstupovali umelecké riziká a prinášali inovatívne formy, alebo sú tu mestské divadlá na to, aby s virtuóznymi hercami inscenovali klasiku na vysokej úrovni? Druhý prípad obhajuje najmä záujmovú skupinu určitej časti meštianskeho publika. Aktuálna orientácia divadla Kammerspiele je iná, čo viedlo k viacerým nepríjemnostiam.

Naznačujete isté ťažkosti, ktoré ste mali v Mníchove s etablovaním vašej vízie?

Naozaj to nie je jednoduché. Bola zrušená tretina abonentiek, čo pre mestské divadlo nie je dobré. Nedokážeme osloviť také široké publikum, ako by sme si želali. Na druhej strane sa nám podarilo do divadla priviesť veľa mladých divákov a rozšíriť v meste

MORNING IN BYZANTIUM (Münchner Kammerspiele)
foto O. Emirzas



MITTELREICH (Münchner Kammerspiele)
foto J. Buss

povedomie, že sa do Kammerspiele chodí ako do kina. Časť etablovaného meštianskeho publika sme však skutočne stratili. A niektorí to prijali s trpkosťou.

O koľko divákov ste teda prišli?

Keď človek vychádza z celkového počtu, tak návštevnosť klesla zo 150- na 132-tisíc. Strata je osemnásťtisíc divákov, čo znamená o dvanásť percent menej. O tých 132-tisíc návštevníkov, ktorí nám zostali verní, však bojujeme s oveľa vyšším počtom predstavení. Pri takomto vyťažení divadla je to problematickejšie. Na celkových počtoch divákov sa to však až tak neukáže.

V divadle pravidelne ostávajú neobsadené miesta. Hlavne v poslednom čase však po každom predstavení znie silný potlesk.

Diváci, čo ostali, sa zdajú spokojní.

Aj na zájazdoch máme na naše produkcie dobré ohlasy. V Mníchove možno bývajú prijímané inak, ale je to skôr výsledok náhod, než že by išlo o systematické novinárske mapovanie.²

Povedzte, že by ste dostali príležitosť predĺžiť si zmluvu o ďalšie päťročné obdobie, myslíte, že by sa vám podarilo koncept lepšie presadiť? Možno to len potrebuje viac času.

Prirodzene, ak by tento náš projekt pokračoval ešte ďalších päť rokov, mali by sme šancu zistiť, či sa preň publikum napokon nájde. Byť intendantom je trochu ako byť politikom. Najdôležitejšie je vydržať.

² Christine Dössel z denníka Süddeutsche Zeitung napísala na adresu divadla niekoľko veľmi kritických článkov, ktoré sa stali spúšťačom debaty o tzv. kríze Münchner Kammerspiele.



#GENESIS (Münchner Kammerspiele)
foto D. Baltzer

Pocit roztrpčenia sa v poslednom čase dostal i na javisko. V predstavení inscenácie #Genesis člen ansámbľu Damian Rebgetz verejne oznamuje odchod z divadla a publiku vyčíta, že ho nikdy nechcelo v meste prijať. Prečo bolo pre vás dôležité do súboru priviesť umelcov ako on, ktorí nemajú herecké vzdelanie?

Damian pochádza z Austrálie, kde študoval hudbu a cez rôzne projekty sa postupne dostal k divadlu. Patril k performerom okolo HAU v Berlíne a v mojom súbore je momentálne ústrednou osobnosťou. Damian zároveň na javisku vždy jednoznačne stelesňuje seba, a nie postavu. To je pre mňa zásadné.

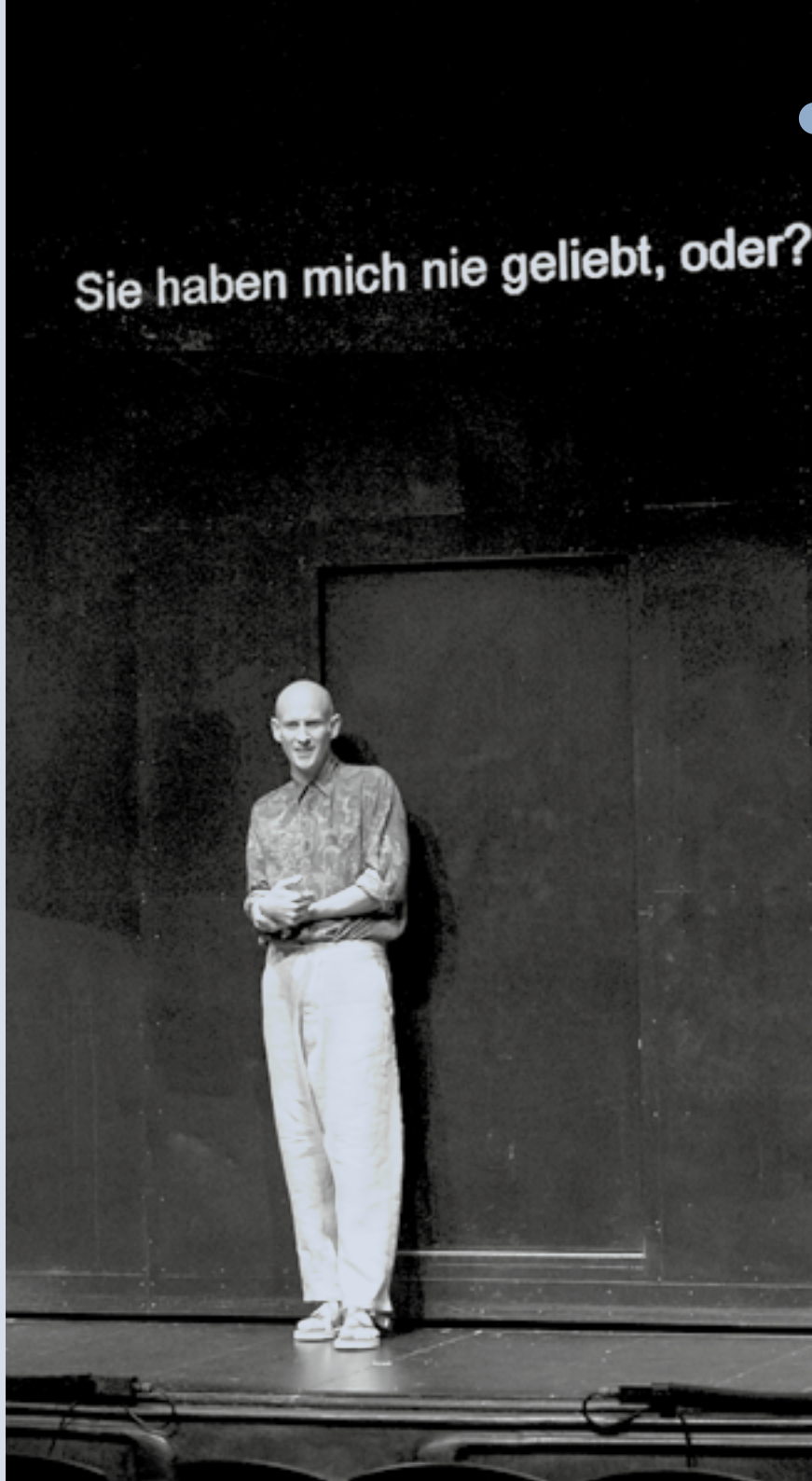
Znie to tak, akoby pre vás miešanie prvkov performancie a divadla, o ktorých sa v tlači tak diskutovalo, bolo predsa len dôležité.

Celá táto debata sa mi zdala mimo. Hybridizáciou som celý čas myslel skôr miešanie systémov mestského divadla a nezávislej scény. V Kammerspiele teraz máme z dvoch tretín repertoárový a ansámblový režim. Ostatná tretina sú „hostovačky“ z nezávislého divadla a medzinárodné kooperácie. Vytvorili sme hybrid repertoárovo-ansámblového divadla a produkčného domu.

Ako to môže vôbec fungovať v rámci prevádzky mestského divadla?

V Kammerspiele je okrem umelecko-prevádzkového oddelenia i nové produkčné oddelenie, ktoré má na starosti práve spomínané hostovanie z nezávislej scény. Tým sa líšime od ostatných mestských divadiel. A, samozrejme, pre technickú zložku divadla ide o odlišný produkčný režim, ako napríklad keď skupina Henrike Iglesias pred svojím predstavením pošle svoj technický rider. Nezávislé skupiny zároveň do divadla prinášajú celkom inú štruktúru práce.

Sie haben mich nie geliebt, oder?



#GENESIS (Münchner Kammerspiele)
foto D. Baltzer

Môžete uviesť príklad?

Snahíme sa veľa komunikovať s naším súborom a vychádzať v ústrety jednotlivým prianiam tak, ako sa len dá. Ak si však členom súboru, nakoniec ťa do inscenácie jednoducho obsadia, či sa ti to páči, alebo nie. Pri nezávislých projektoch, naopak, ide o ľudí, ktorí sa dobrovoľne rozhodnú na určitom projekte participovať. V tom, ako potom k produkcii pristupuješ, je teda veľký rozdiel. Okrem toho sa v divadle pokúšame o zmiešané formy, v ktorých pre určité produkcie spojíme členov súboru s nezávislými divadelníkmi. Naposledy to bol projekt *Morning in Byzantium* od Trajala Harrella, v ktorom sme mali štyroch Trajalových tanečníkov a štyroch členov nášho súboru.

Kammerspiele ste dokonca zapojili do siete produkčných domov nezávislej scény, medzi ktoré patria spomínané HAU Berlín, Kampnagel Hamburg, Künstlerhaus Mousonturm vo Frankfurte nad Mohanom a ďalšie. V bavorskom hlavnom meste dosiaľ produkčný dom podobného zamerania chýba. Ako sa správa mestské divadlo ako súčasť týchto sietí?

Funguje to bez problémov. Systematicky sme na to vyčlenili istý rozpočet a tiež hrací čas. Na druhej strane Kammerspiele je síce bohaté divadlo, ale rozpočet, ktorý máme k dispozícii na projekty nezávislej scény, je približne na úrovni berlínskeho HAU. Preto občas vznikajú nedorozumenia a roztržky.

Čo tým myslíte?

Ide o výšku honorárov, ktoré by dosiahli úroveň repertoárovo-ansámblovej prevádzky. Momentálne sa nám stále nedarí tieto platové rozdiely vyrovnávať. Podobné ťažkosti máme aj v klasickej režime. Pokúšame sa s tým však niečo urobiť. Asistentom a začínajúcim hercom sme zvýšili plat na 2300 eur mesačne. Ak sa však zohľadnia reálne odpracované hodiny a pracovná záťaž, tak je to stále málo. Obzvlášť, ak chce človek prežiť v meste, ako je Mníchov.



MORNING IN BYZANTIUM (Münchener Kammerspiele)
foto O. Emirzas

Prekarizácia pracovných pomerov je v nemeckom divadle veľkou témou. Naozaj sa to nedá zlepšiť?

Dalo by sa to, avšak značne by to oklieštilo možnosti umeleckej produkcie. Viem, že to momentálne stále nie je ideálne, no snažíme sa s týmto problémom pasovať.

Na jednu produkciu máte vyčlenených viac ako stotisíc eur.³ Predpokladám, že na scénografiách a kostýmoch sa teda nešetrí.

Nie, šetrí sa i tam. No zmenila sa i estetika. V minulosti ešte bolo možné vidieť shakespearovskú inscenáciu s dvadsiatimi piatimi hercami. Tento prístup už v dnešných časoch takmer neexistuje. Ďalším aspektom je značné zmenšenie súborov

³ Na porovnanie: rozpočet činohernej produkcie Slovenského národného divadla sa pohybuje rádovo v hodnotách desiatok tisíc eur.

v posledných rokoch. Predtým v divadle bolo štyridsaťpäť hercov a herečiek. Dnes takým počtom ľudí disponuje len zopár skutočne veľkých divadiel ako viedenský Burgtheater alebo Residenztheater v Mníchove. V Kammerspiele sa súbor zmenšil už dávnejšie. Momentálne máme dvadsať ľudí v angažmáne. Počas vedenia môjho predchodcu Johana Simonsa to bolo dvadsaťpäť hercov. Dieter Dorn tu mal v deväťdesiatych rokoch ešte štyridsaťčlenný súbor.

Minulý rok sa Chris Dercon vo Volksbühne pokúsil viesť divadlo takmer bez ansámblu a bez repertoáru. Mnohí mu vyčítali, že tým likviduje nemecký systém mestských divadiel. Dercon to musel napokon po pár mesiacoch skutočne vzdať. Ako ste vnímali tento pokus? Môže ísť mestské divadlo týmto smerom?

Diskusia okolo Volksbühne bola totálne nezmyselná. Na jednej strane sme mali dočinenia so silnou antikampaňou, ktorá Derconovmu projektu prakticky

nedala žiadnu šancu. Na druhej strane divadlo pod jeho vedením urobilo chyby. Aj preto sa vôbec nestihli dostať do bodu, že by naozaj mohli niečo vyskúšať. Otázka, či sa mestské divadlo môže takýmto spôsobom modifikovať, nie je príkladom Volksbühne vôbec zodpovedaná.

Ďalšia téma, ktorá momentálne hýbe debatou o mestských divadlách, je absencia „people of colour“⁴ v prevádzkach. Vy ste v Kammerspiele túto tému rafinovane komentovali tzv. čiernou kópiou už existujúcej inscenácie *Mittelreich*. Anta Helena Recke, bývalá asistentka réžie, „oprášila“ staršiu produkciu tak, že jej čisto biele obsadenie nahradila výhradne predstaviteľmi people of colour. Ako sa zrodil tento nápad?

Christoph Gurk, náš kurátor produkcií nezávislej scény, mi spolu s Antou predstavil koncept čiernej kópie. Anta vtedy veľmi presne opísala danú problematiku. Keď počas skúšok sedí za režijným pultom a pozrie sa okolo seba, nikto nevyzerá ako ona. Pozrie na javisko a tam tiež nikto nevyzerá ako ona. Večer sedí na predstavení, poobzerá sa a situácia sa opakuje. Rada by to na jeden večer zmenila. Pôvodne chcela kopírovať inscenáciu Philippa Quesna *Caspar Western Friedrich*. Na to som jej navrhol, že by bolo zaujímavejšie spracovať nejaký typicky nemecký či bavorský materiál. Preto sme sa napokon rozhodli pre *Mittelreich*⁵.

Mittelreich, teda jej čierna kópia, bola nakoniec pozvaná na festivaly ako Radikal jung alebo Theatertreffen. Veľkú rolu hrá aj v diskusií o tzv. whitewashingu nemeckého divadla.

V živote by som si nemyslel, že to prejde takúto cestu. Je to pre mňa veľmi dôležitý projekt, na ktorom som pracoval veľmi rád. Okrem toho sme sa už od začiatku snažili v súbore integrovať „people of colour“ a ľudí s migrantským pozadím. To isté platí pre asistentov a ďalších

⁴ People of colour je oficiálny termín, ktorým sú v súčasnosti označované osoby inej ako bielej farby pleti (pozn. red.).
⁵ Románová predloha sa odohráva v 20. storočí v jednej bavorskej obci.

zamestnancov. Prostredníctvom Anty a projektov, ako je tento, sa na konci ukazuje, že sú tieto rozhodnutia správne.

Posledná sezóna sa začala a na plagátoch svieti slogan Open End. Panuje v Kammerspiele už rozlúčková nálada?

Práve naopak. Open End poukazuje na to, že ešte nekončíme. Aj keď toto motto možno interpretovať rôzne. Máme napríklad ešte variant s nápisom Come Back, ktorý žiada návrat do divadla. Nápis sú natlačené na termoizolačných fóliách, na takých, ktorými sa pomáha ľuďom po úraze alebo ktoré sa dávajú podchladeným utečencom. Tieto fólie sú zlatej farby, najobľúbenejšej farby Mníchovčanov. Úplne hore je navyše drobným písmom napísané: 2 more years (ďalšie dva roky). Skôr, ako by sme už naznačovali odchod, prostredníctvom týchto hesiel sa pokúšame oslavovať nekonečnosť nášho projektu.

Ako by podľa vás malo vyzeráť mestské divadlo budúcnosti?

Bolo by dobré, ak by sa divadlo budúcnosti viac zameralo na potreby a želania tvorcov a trochu menej iba reprodukovalo samo seba. [🔗](#)

Matthias Lilienthal (1959)

Začínal ako hospitant a asistent vo viedenskom Burgtheatri. Prvý angažmán ako dramaturg získal v Theater Basel pod vedením Franka Baumbauera. Odtiaľ jeho cesta viedla do Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, kde pôsobil ako šéfdramaturg popri intendantovi Frankovi Castorfovi. V deväťdesiatych rokoch z divadla vybudovali kultovú scénu, ktorej program sa okrem inscenácií rozšíril na koncerty, diskusie, prednášky a mnohé ďalšie aktivity. V rokoch 2003 – 2012 bol prvým intendantom produkčného domu nezávislej scény HAU Hebbel am Ufer v Berlíne, ktorá sa v tomto období dvakrát stala divadlom roku. Predtým, ako sa po odchode z HAU v sezóne 2015/2016 stal intendantom Münchener Kammerspiele, pôsobil v Bejrúte a viedol festival Theater der Welt v Mannheime.

Michaela Mojžišová
operná kritička

Introvertná dráma o smutných hrdinoch

Činoherné inscenácie slovinského režiséra Diega de Breu prinášajú do nášho divadelného kontextu inšpiratívne tóny, či už to boli *Coriolanus*, *Malomeštiakova svadba* alebo *Rivers of Babylon*. Zarezonovať v Opere SND sa mu však akosi nedarí. Po Gounodovom *Romeovi a Júlii* to potvrdil najnovšie aj Verdiho *Don Carlo*.

Príčinu tohto javu nemožno hľadať v režisérovej nekompetentnosti či nepripravenosti. Naopak, na rozdiel od mnohých kolegov – aj slávnejších, operne „ostrieľanejších“ a pôsobiacich na väčších scénach – Diego de Brea prichádza do skúšobného procesu s minuciózne vystavanou koncepciou. V jeho pohybových scenároch má každé gesto, každý krok, každý záchvev tváre opodstatnenie a sémantickú hodnotu.

Je pravda, že v Gounodovej lyrickej opere *Romeo a Júlia* (Opera SND, 2015) sa jeho racionálna, miestami až chladná konštrukcia ukázala ako kontraproduktívna. Naproti tomu najnovší Verdiho *Don Carlo* je s de Breovou operno-divadelnou poetikou kompatibilnejší už zo svojej podstaty. Skladateľ tu totiž nerieši len tragédiu nenaplnenej lásky infanta Carla k nevlastnej matke Alžbete z Valois a komplikovaný vzťah kráľa Filipa II. k synovi, ktorého politicky výhodným manželstvom pripravil o milovanú snúbenicu. Opera skomponovaná podľa rovnomennej drámy Friedricha Schillera je i Verdiho

Giuseppe Verdi
DON CARLO

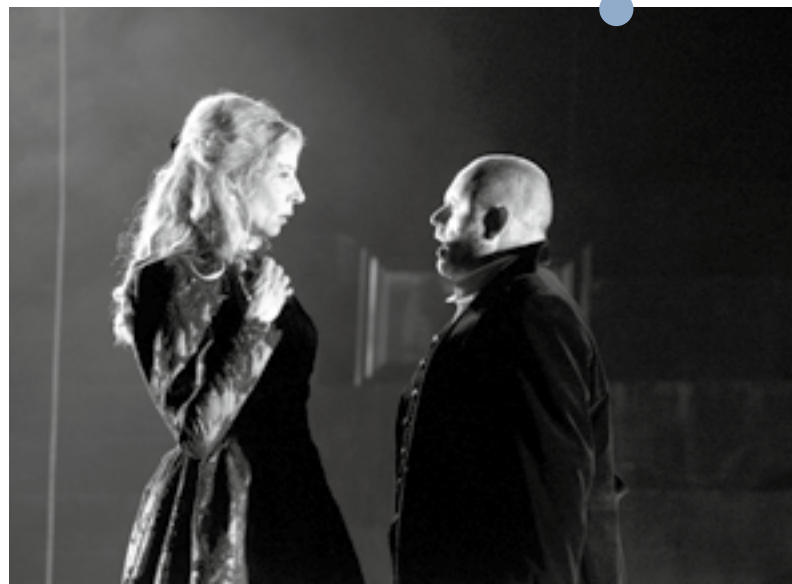
protestom proti politickej moci, uzurpujúcej si právo rozhodovať o ľudských osudoch.

De Brea zároveň interpretoval príbeh aj v opačnom garde: ako podobenstvo o vládcach, ktorí za svoju moc a bohatstvo platia osobným šťastím a duševným pokojom. Vyrozprával ho na vyprázdnenej scéne, variovanej len dramatickým svietením, divadelným dymom a meniacimi sa projekciami, na ktorých sa strieda mäkkosť secesných obrazov s tvrdosťou mramorových sôch. A ak by operný zbor, modelovaný v prísnych geometrických zoskupeniach, dodržal asketickú, avšak na absolútnu presnosť si nárokovujúcu choreografiu, aj on by získal funkciu pôsobivého výtvarného prostriedku. Žiaľ, nestalo sa tak.

Za to, že z *Dona Carla* zrejme nebude divadelne profilový titul Opery SND, môže v značnej miere

„Naši speváci
nie sú činoherci
a väčšina
z nich ani nemá
ambíciu sa
im priblížiť.“

DON CARLO
— D. Hamarová,
L. Ludha
foto P. Breier



DON CARLO
— G. Beláček,
zbor SND
foto P. Breier

nespôsobilosť či neochota časti sólistického i zborového ansámbľu podriaďiť sa režisérovým nárokom. Podobne ako *Romeo a Júlia* aj *Don Carlo* nastolil zásadnú otázku: má režisér nekompromisne trvať na naplnení svojej predstavy, a to aj s rizikom, že výsledok bude kontraproduktívny? Alebo má pracovať s prideleným „materiálom“ v rámci jeho reálnych možností? Po tejto inscenácii je jasné, že Diego de Brea nie je človek kompromisov. A zároveň i to, že v aktuálnom (či skôr tradičnom?) nastavení slovenského operného divadla mu

ruže nepokvitnú. Naši speváci nie sú činoherci a väčšina z nich ani nemá ambíciu sa im priblížiť. A slovenské operné publikum nechodí na Verdiho preto, aby sa nalaďovalo na inotajové divadelné koncepcie, ale aby zažilo estetický (predovšetkým vokálny) pôžitok z hudobnej drámy. Nasledujúci pokus o interpretáciu de Breovej koncepcie *Dona Carla* je teda skôr pokusom o analýzu toho, čo režisér (zrejme) zamýšľal svojou inscenáciou povedať, než opisom obrazu, s ktorým sa budú stretávať návštevníci repríz. Už druhá

premiéra sa totiž na tú prvú podobala iba výtvarnou formou, nie divadelným obsahom. Úvodný výstup opery, v ktorom sa infant Carlo priznáva Rodrigovi Posovi, že miluje otcovu ženu Alžbetu, a následne si druhovia prisahajú večné priateľstvo i spoločné odhodlanie oslobodiť flámsky ľud spod španielskej poroby, sa odohráva na prázdnej tmavej scéne pred nariaseným závesom. Keď látka na konci duetu spadne a na veľkom schodisku sa objaví kráľ Filip II. s manželkou a sprievodom, mykne nielen Carlom a Rodrigom, ale aj vnímavým divákom: ktovie, čo si z tajného rozhovoru mohli vypočúť nesprávne uši za touto tenkou zvukovou clonou? Napätie, dusná atmosféra podozrievania, nemožnosť ľudského dotyku, to sú ústredné pocity, ktoré sa režisér snaží sprostredkovať publiku. Na javisko stavia osamelé, introvertné postavy, ktoré medzi sebou nemajú takmer žiadne vzťahy – aspoň nie také, čo by sa odvážili navonok prezentovať. Infant Carlo je pasívny, vyhorený nešťastník bez energie. Jeho láska k Alžbete ustrnula v bolestínskej póze, jeho odhodlanie bojovať za flámsky ľud umiera spolu so zavraždeným Rodrigom, ktorému vo chvíli smrti nevládze ani podržať ruku. Je to nevďačná

DON CARLO — Š. Kocán, D. Čapkovič
foto P. Breier



DON CARLO
— Ľ. Ludha,
A. Danková
foto P. Breier

herecká poloha, sama osebe spochybňujúca status Dona Carla ako titulného hrdinu opery. Prvopremiérový Tomáš Juhás ho navyše uzemnil a významovo marginalizoval defenzívnym spevácko-hereckým výkonom. Vyššie opísaný profil postavy je odvodený z hereckej kreácie alternujúceho Ľudovíta Ludhu. Len škoda, že jeho vokálny materiál nemá výraznejšie dramatické dimenzie, na ktoré si nárokuje tento verdiovský part. Carlov otec, kráľ Filip II., je v ponímaní Diega de Breu esenciou neprístupného, uzavretého diktátora, vládnuceho tvrdou rukou bez toho, aby zvýšil hlas. V bratislavskej inscenácii sa mu podarilo získať interpreta, ktorý je typovým stelesnením tejto idey. Herecká kreácia medzinárodne renomovaného basistu Štefana Kocána poskytuje kľúč na odomknutie de Breovej koncepcie. Keď si počas rozhovoru s Rodrigom utrie ruku o hrud', akoby sa chcel zbaviť krvi flámskeho ľudu, čo na nej ul'pela, a potom pohyb rýchlo zamaskuje v prežehnaní sa, človeka až zamrazí. Panovník obklopený príživníkmi, nešťastný manžel a ešte nešťastnejší otec len na kratučký moment odkryje tlak, v ktorom žije. Vyrušený poctivosťou smelého rojka Rodriga si povzdychne: „Zmeniš názor, keď spoznáš ľudí, ako ich Filip pozná.“ U alternujúceho Petra Mikuláša sa tieto momenty strácajú, jeho Filip II. sa diametrálne líši od toho Kocánovho.

„
Po tejto
inscenácii
je jasné, že
Diego de Brea
nie je človek
kompromisov.
“



DON CARLO
— A. Danková,
Š. Kocán a zbor SND
foto P. Breier

Kreslí ho pastelovejšími farbami, jeho kreácia je „opernejšia“, bez vyššie spomínaného činohrneho rozmeru. Na druhej strane, klasickému opernému divákovi (či skôr poslucháčovi) v hojnejšej miere poskytuje to, čo v opere hľadá: štýlovú frázu, interpretačný nadhľad, opojnú mäkkosť timbru a vokálnu emóciu. Neprekvapí, že jeho najsilnejšou chvíľou je veľký monológ, v ktorom Filip po prebdenej noci rekapituluje svoj údel. V konečnom dôsledku je Kocán autentickjší v polohe vládcu, Mikuláš zase v polohe otca.

Kráľovná Alžbeta žije v napätom strachu, že jej láska ku Carolovi i neláska k Filipovi sa dostanú na svetlo neprajného sveta. Žalostnú pozíciu maskuje v sošnej strnulosti, čo v kombinácii s krásnym javiskovým vzhľadom Andrey Dankovej vyvoláva pocit antickej osudovosti. Rovnaké vznešené dimenzie má aj Dankovej tmavšie sfarbený soprán, pôsobivý najmä v nižšej a strednej polohe (už menej v zužujúcich sa výškach). Nezlomí ju, keď ju žiarliaci Filip v jedinom expresívnom výstupe inscenácie takmer zadupe do zeme. Jej

pokorným odhodlaním vydržať príkoria otrasie až priznanie princeznej Eboli, ktorá Filipovi vyzradila Alžbetin tajný vzťah s Carlom, pričom ona sama podľahla kráľovi. V tomto momente sa Alžbeta majestátne otočí a so vztýčenou hlavou vykáže plačúcu Eboli z krajiny. Keď odchádza z javiska, ľadovým výrazom tváre a chladnými pohybmi pripomína svojho manžela. „Zmeníš názor, keď spoznáš ľudí...“ Kým Andrea Danková kreslí Alžbetu z Valois ako vznešene trpiacu sväticu,

alternujúca Adriana Kohútková s operno-hereckou rutinou pridáva do svojho repertoáru ďalšiu z nešťastných žien. Oproti Dankovej má istú výhodu v prieraznej, svietivej vysokej polohe, ktorá však nie je ťažiskom tohto partu. Obe alternantky Eboli, Monika Fabiánová i Denisa Hamarová, boli herecky aj spevácky prijateľné, ich mezzosopránom však chýba zmyselnejší timber, ktorý by doplnil profil krásnej princeznej o dôležitý hudobno-výrazový rozmer.

DON CARLO
— Š. Kocán, T. Juhás,
D. Čapkovič, A. Danková
a zbor SND
foto P. Breier



„
Herecká kreácia
medzinárodne
renomovaného
basistu Štefana
Kocána
poskytuje kľúč
na odomknutie
de Breovej
koncepce.
“

DON CARLO
— zbor SND
foto P. Breier



K profilovým kreáciám inscenácie sa jednoznačne zaradil Rodrigo Posa v podaní svetovo vyhľadávaného barytonistu Dalibora Jenisa. V jeho výkone sa spojila jasná charakterová kresba statočného priateľa s nádhernou farbou hlasu, dokonalým porozumením pre verdiovský štýl a hlbokým emocionálnym prežitkom, primárne vyjadreným vokálnymi prostriedkami. Pokračujúcu hlasovú konjunktúru preukázal v rovnakej postave aj Daniel Čapkovič, i keď jeho Rodrigo Posa nehral toľkými výrazovými a dynamickými odtienkami ako ten Jenisov. K speváckym plusom oboch premiér treba pripočítať tiež Veľkého inkvizítora v podaní Jozefa Benciho a Mnicha/ Zjavenia Karla V. v interpretácii Gustáva Beláčka.

Pre dirigenta Martina Leginusa je *Don Carlo* v poradí desiatou Verdiho operou. Aj tentoraz sa osvedčil ako umelec, ktorý dokáže priviesť orchester k technicky disciplinovanému výkonu a partitúru vystavať v architektonicky

uvážlivom, na pôsobivé (hlavne dramatické) detaily bohatom tvare. Po dvoch premiérach a jednej repríze sa teda zdá, že hoci inscenáciu Diega de Breu naprogramovalo bývalé vedenie Opery SND ako titul s vysokými divadelnými ambíciami, v budúcnosti budú zotrvanie *Dona Carla* v repertoári opodstatňovať skôr jeho hudobno-vokálne hodnoty. ♣

Giuseppe Verdi: **Don Carlo**
réžia **D. de Brea** hudobné naštudovanie **M. Leginus** dirigent
M. Leginus, **M. Potokár** scéna **D. de Brea**, **J. Valek** kostýmy
B. Micevski zbormajster **P. Procházka** účinkujú **Š. Kocán**,
P. Mikuláš, **J. Benci**, **T. Juhás**, **L. Ludha**, **A. Danková**,
A. Kohútková, **M. Fabianová**, **D. Hamarová**, **G. Beláček**,
J. Galla, **D. Čapkovič**, **D. Jenis**, **S. Tolstov** a ďalší
premiéra 19. a 20. október 2018, Sála opery a baletu,
nová budova SND

Karol Mišovic
teatrológ

Agatha Christie
PASCA NA MYŠI

Do pasce sa nechytíli len myši

Vo Zvolene číha smrť. Ak si všimneme súpis premiér v Divadle Jozefa Gregora Tajovského od júna 2017 po jeseň 2018, je podozrivé, že vo všetkých sa vraždilo (samozrejme okrem rozprávkového repertoáru). Vrcholom a azda aj stopkou tejto dramaturgickej línie je inscenácia hry prvej dámy zločinu Agathy Christie *Pasca na myši*.

Pri pohľade na repertoáre slovenských divadiel posledného obdobia zistíme, že detektívky už vyšli z módy. V druhej polovici štyridsiatych rokov a najmä v priereze celých šesťdesiatych rokov minulého storočia sme sa totiž na našich scénach viac ako pravidelne stretávali s hrami Roberta Thomasa, Johna Boyntona Priestleyho, Arthura Watkina a najmä Aghaty Christie. V súčasnosti inscenácie klasických detektívok na javiskách takmer nenájdeme a všeobecne sú dnes už považované za komerčne ladené tituly vyžadujúce od réžie iba v presvedčivej psychologickej kresbe nevtieravé zosúladienie účinkujúcich na javisku. Divákov síce stále priťahuje pátranie po zločineckých chodníčkoch, ale anglické detektívne drámy hermeticky uzavreté v salónoch viktoriánskeho slohu nahradili modernejšie a pre dnešnú dobu vzrušujúcejšie krimipríbehy z filmovej a televíznej produkcie. Ak by sme lupou hľadali posledné uvedenia detektívok na slovenskom javisku, tak by sme narazili iba na Thomasových *Osem žien* (Nová scéna, 2003) či Christieovej *Bod nula* (Divadlo Aréna, 2012), obe v réžii Romana Poláka, a najmä na *Desať malých černoškov* (SND, 1999) od rovnačky autorky v réžii Martina Hubu, ktorú môžeme právom označiť za jednu z najlepších detektívnych inscenácií v našej histórii. Hubova réžia totiž absolútne rešpektovala zákonitosti

detektívky – matematicky vypočítaný príbeh, ktorý treba oživiť na javisku v autentickej podobe s neustávajúcim gradačným napätím a škálovaním rol na psychologické miništúdie. Tieto interpretačné výhody či nevýhody (záleží na tom, ako sa na to tvorca pozrie) si uvedomil aj režisér Matúš Bachynec vo Zvolene. Nepodarilo sa mu ich však úplne využiť.

Pasca na myši sa v DJGT nevyskytla náhodou, dramaturgický plán jubilejnej 70. sezóny je postavený na konfrontácii minulosti so súčasnosťou – všetky tituly uvedené v aktuálnej sezóne sa už raz v repertoári vyskytli. Divadlo však

PASCA NA MYŠI
— M. Ďuriš, J. Pilzová
foto B. Konečný



„Bachynec aktívne s hercami využíva celý priestor, ale paradoxne, je to pre atmosféru a tempo predstavenia často kontraproduktívne.“

PASCA NA MYŠI
— V. Slamková,
J. Pilzová, M. Ďuriš,
V. Rohoň, K. Rozkošová
foto B. Konečný

nechce citovať predošlé naštudovania, ale vytvoriť autonómne interpretácie. Napriek tomu nájdeme medzi inscenáciami *Pasce na myši* v réžii začínajúceho Miloša Pietora z roku 1961 (o. i. išlo o slovenskú premiéru hry) a réžiou začínajúceho Matúša Bachynca spoločný priesečník – vernosť textu. Nedávny absolvent VŠMU sa síce profiluje ako jedna z nádejí mladej režijnej generácie, ale jeho inscenácie len málokedy prekročia prah konzervatívnej diváckej „páčovosti“ a psychologizujúceho kánonu. *Pasca na myši* mohla teda Bachyncovmu divadelnému naturelu vyhovovať, keďže ide o komornú psychologicko-

realistickú sondu založenú na analýze ľudského správania sa pri reakcii na vypätú stresovú situáciu. I napriek tomu, že sa snažil rešpektovať takmer kompletne znenie drámy a za hlavného komunikátora inscenácie určil prácu s hereckým komponentom, mnohé v jeho inscenácii ostalo nedotiahnuté. Chýba v nej to hlavné pre konverzačné drámy a detektívky (a tento titul v sebe kompiluje oboje) – napätie. Vo Zvolene ho vytvára len textová zložka, réžia k nemu nijako neprispieva.

Niežby sa na javisku nič nedialo. Bachynec aktívne s hercami využíva celý priestor, ale paradoxne, je to pre atmosféru a tempo



predstavenia často kontraproduktívne. Režisér dôkladne dodržiava autorkine didaskálie a niekedy ich ešte aj rozvíja, čo pre celok tiež často pôsobí neproduktívne, rozbíja ťažko budovanú atmosféru i pozornosť od hlavnej príbehovej osi. Akoby sa Bachynec bál, že herci nedokážu v sebe obsiahnuť konverzačnú zručnosť a významotvornú skratku. Zároveň precenil psychologizujúce prvky predlohy, z inscenácie sa tak stratila ľahkosť a, naopak, pritlačilo sa na každý i ten najmenší dramatický moment. Inscenácia je vonkajškovo predynamizovaná, ale vnútorne pôsobí ťaživo a fádne. Iba ilustratívne aranžuje, čo by sa dalo stvárniť hereckou akciou či dôkladne vypointovanou situáciou. Naštudovanie veľmi rýchlo smeruje k náladovej jednotvárnosti, ktorú nedokážu rozčeriť ani tie najpodstatnejšie dejové zlomy. Expozícia inscenácie (do príchodu detektíva Trottera) trvá

neúmerných päťdesiat minút, počas ktorých sa aj tak veľa nedozvieme. Prvé dva obrazy totiž slúžia najmä ako defilé postáv a naznačenie ich budúcich, od prípadu dištancovaných argumentov či práve naopak, pádných podozrení. Do Trotterovho nástupu však nemajú herci šancu viac rozvinúť charakterové ladenie rolí, všetko ostáva v náznakoch a keďže réžia rozptyľuje pozornosť práve rozvíjaním detailov a nie celku, tak ani účinkujúci nemôžu ešte pestrejšie kolorovať svoje kreácie. Napätie však negraduje ani neskôr, dokonca ani v tom najzásadnejšom momente, pri odhalení vraha.

Z realistického rámca hry režisér vychádzal jedine mizanscénami s červeným nasvietením, ktoré pravidelne sprevádzalo postavu mladej hotelierky Mollie a symbolizovalo jej psychosomatický strach z minulosti. Predstaviiteľka úlohy vtedy spomalí svoje konanie a ocitá sa akoby v iluzórnom svete

1 Prečo však napríklad Trotter berie odtlačky prstov len od Mollie a Paraviciniho, keď sú podozriví všetci a postupne s každým vedie dialóg?



PASCA NA MYŠI
— K. Rozkošová,
R. Sanitra
foto B. Konečný

„Ak nie je *Pasca na myši* výzvou pre progresívnu režijnú interpretáciu, tak je určite výzvou pre hercov schopných balansovať medzi psychologickým herectvom, konverzačným tónom a emočným odstupom.“

PASCA NA MYŠI
— J. Pilzová,
M. Rozkoš
foto B. Konečný



svojich výčítiek. Týmto strihmi sa však priveľmi upriamila pozornosť na postavu, čo v detektívke, kde na každého zúčastneného padá rovnocenný tieň podozrenia, pôsobí heterogénne. Nehovoriac o tom, že tieto červené intermezzá nevhodne rytmicky zadíhali plynulé napredovanie inscenácie. Bachynec sa aspoň týmto efektom snažil o režijnú nadstavbu, ale o to menej sa venoval tomu, čo je v danom žánri skutočne podstatné – homogénnosti hereckých výkonov a plynulej konzistentnosti atmosféry.

V tom režisérovi nepomáha ani scénografia Barbory Šajgalíkovej, ktorá pripomína skôr vzorovú halu z katalógu IKEA než dobovým duchom modelovaný penzión, ktorý ešte aj nelogicky zaberá javisko až od portálu. Proscénium ostáva absolútne nevyužitá a medzi hracím priestorom a hľadiskom tak vzniká priveľká vzdialenosť. Tá nielen zabraňuje sprostredkovaniu atmosféry, ale spôsobuje i neviditeľnosť mnohých hereckých akcií. Zároveň takmer neprerušené studené nasvietenie (až na spomínané červené predely) nepomáha sledovať herecký detail, ktorý sa najmä v okrajových častiach scény stráca v prítmí. Kostýmy Jána Husára

tiež dodržiavajú autorkine realistické predpisy a rešpektujú sociálne postavenie i osobnostné črty postáv. Zaujímavým detailom, ktorý aspoň čiastočne prináša do kostýmovej zložky polysémiu, sú tmavé traky na bielej košeli využité pri dvojici postáv Gilles a Christopher. Efekt viacvýznamovosti si uvedomíme až pri ich hádke, keď sa obaja stojaci vedľa seba zahľadia do zrkadla a Daniel Výrostek ako predstaviteľ druhého z nich ostentatívnym tónom vykrikuje: „Aha, vrah!“ Nie je totiž jasné, koho z nich dvoch má na mysli. Ak kostýmy pečatia eleganciu doby, v ktorej sa hra odohráva, tak historický zmätok prináša hudba Róberta Mankoveckého (využitá najmä v úvode, závere a predeloch obrazov). Počujeme v nej elektronickú a k príbehu neutrálnu melódiu, ktorá nás neuvádza do obdobia a ani nekorešponduje s tým, čo sa na javisku deje či bude diať. Hudba potom zaznieva už iba v „červených“ intermezzách a neskôr len výnimočne ako podmaz, ktorý dodáva konkrétnym výstupom to, čo inak inscenácii chýba – hutnú dávku napätia, gradáciu i divadelný nadhľad.

Ak nie je *Pasca na myši* výzvou pre progresívnu režijnú interpretáciu, tak je určite výzvou pre hercov schopných balansovať medzi psychologickým herectvom, konverzačným tónom a emočným odstupom. A najväčšie úspechy detektívky mali práve vtedy, keď sa v jedno spojilo dôkladné režijné vedenie bez snáh o efektnosť výrazu a jemu podriadený tvorivý herecký potenciál. Lenže vo Zvolene akoby réžia a ostatnou dramaturgiou pestovaný herecký štýl nenašli kompromis v každom jednom prípade. Pritom Bachynec už neraz dokázal prebudiť aj v rutinovaných hercoch nové tvorivé možnosti. Vo Zvolene sa to podarilo napríklad v prípade Daniela Výrostka a Vladimíra Rohoňa. Výrostek ako excentrik Christopher okamžite od príchodu na scénu znervózňuje svoje okolie okázalými a pre situáciu nečakane prudkými gestami. Zároveň

jeho neupravený zjav a vysoký tremolový smiech, asociujúci filmového Amadea, mu dodávajú esprit prerasteného adolescenta vyžadujúceho si stálu pozornosť spoločnosti. Vladimír Rohoň sa oprostil od v poslednom čase nadužívaného zľudovenia postáv^a a jeho Paravicini je vitálnym pánom, ktorého talianska bezstarosťnosť vzbudzuje u ostatných až závažné pochybnosti. Ohuruje ich priateľským tónom, ironicko-suchým humorom a najmä familiárnym prejavom (ktorý, ako postupne začíname tušiť, je skôr takticky vykalkulovaný). Dobré načrtnutie postáv však obaja herci už v druhej polovici inscenácie neosviežili o žiadne nové prvky. Výrostek upadol pri prezentácii serióznejšej stránky charakteru do nadbytočného psychologizovania a Rohoň už len reprízoval to, čo sme videli pred prestávkou. Režijná ruka im nepomohla rozvíjať účinne nastavené východiská postáv.

Michal Ďuriš ako major Metcalf na javisku zas panoval svojím chladným úsudkom a racionalitou presne diktujúcou jeho konanie. V celku však jeho výkon ostával v úzadí scénického diania, akoby ani nepatril do skupiny podozrivých. Marek Rozkoš ako mladomanžel Gilles stavil na prirodzenosť prejavu, presne ustriehol mieru výrazu a využil svoj cit pre logistiku výkonu. Jeho postava majiteľa penziónu je energickým mladým mužom, ktorý dokáže byť infantilný vo svojej zamilovanosti a súčasne nekompromisný až asertívny pri presadzovaní dominancie v konflikte s manželkou. Katarínu Rozkošovou ako Mollie, naopak, režisér zaviedol k nadmernému dramatizovaniu až tragizovaniu úlohy. Z dramaturgicko-režijného hľadiska zároveň len ťažko uveriť, že by si manžel za rok spolužitia nevšimol jej neprestajné neurotické triašky či neustále užívanie liekov. Jej prejav je často priveľmi silený, akoby herečka chcela povedať viac ešte pred tým, ako to autorka káže. Predstavitelia mladomanželov

dosahujú spoločné naladenie najmä v scéne ich hádky ohľadom usvedčovania toho druhého z tajnej návštevy Londýna. Vtedy je Rozkošová v oboch extrémoch situácie – v argumentoch proti manželovmu obvineniu i obrane svojej pravdy – plne autentická. Rozkoš sa tu zas vo svojej civilnej tónine pozorným rozf(r)ázovaním replík (v pomalej, ale v pevnej rytmickej tenzii a akcente na význam i dosah viet) mení z anglického gentlemana na popudlivého Othella, ktorého žiarlivosť dovedie k prudkej, ale v hercovom podaní stále kohéznej expresii. Jana Pilzová ako snobská sudkyňa Boylová, naopak, celkovou prepiatosťou prejavu nedokáže zapadnúť do štýlu inscenácie. V prejave kladie dôraz takmer na každé jedno slovo vo vete, ktoré do toho ešte prezentuje hlboko položeným, ale vysokou kadenciou vystreľovaným tónom a tým práve nebuduje napätie postavy ani situácií, ale ich takýmto preexponovaním hatí. Veronika Slamková nemá na pestrejšie charakterové rozvrstvenie slečny Casewellovej dostatočný

2 Príkladom môže byť oxfordský komorník Brassett v *Charleyho tete* (2016), ktorého doslova poslovenčil v protiklade s poetikou hry i inscenácie.

PASCA NA MYŠI
— M. Rozkoš,
M. Ďuriš, R. Sanitra
foto B. Konečný



... inscenácia *Pasca na myši* je solídna. Ale priveľmi sivá na to, aby úspešne vrátila detektívky späť na naše javiská. “

interpretačný fond. Úzky nesonórny hlas jej nedovoľuje účinnejšie predstaviť cynický životný nahlľad i zžieravú tajomnosť tejto indiferentnej persóny. Herečka vyznieva len ako dievčatko umelo zdôrazňujúce svoju súčinnosť v kolobehu udalostí, ale nepôsobí ako rovnocenný či dokonca nadmieru záhadný článok tohto príbehu. Pre Richarda Sanitru je detektív Trotter po dlhom čase veľkou a konečne nie komediálnou príležitosťou, ktorá spočiatku síce pôsobí ako typová figúrka, ale herec ju v intenciách pôvodného textu prehľbuje do skutočnej charakterovej podstaty. Postava je o to náročnejšia, že prevažnú časť hry je len sprievodcom ostatných – podáva, získava a sprostredkúva informácie. Nič viac, nič menej. Na Sanitrovi je preto citelná občasná bezradnosť. V dlhých informatívnych pasážach nedokáže okamžite nájsť presvedčivú vehemenciu slova. Do intonácie mu sem-tam prekláza dabingový tón bez osobitejšieho podtextu a do postoja zas strojenosť a očividne nelogické gesto či pohyb. Lenže tieto parazitujúce prvky vie herec pravidelne a na väčšom úseku prekryť inovatívnymi nuansami a predošlým výčitkám až do bodky oponujúcimi tvorivými momentmi. Síce jeho detektívovi chýba prirodzená dôstojnosť (čo už vyplýva z hercovej typovej predurčenosti), ale Sanitra ustriehol balans medzi autoritatívnosťou, ktorú získava dôrazom na slovo a jeho presný význam, a prívetivosťou, keď sa snaží zmäknutými tónmi získať dôveru ostatných postáv. Jeho Trotter je síce ironik, zároveň však pre svoje poslanie zanietený profesionál, ktorý často nad týmto nesúdržným kolektívom zdvíha obočie (metaforicky i doslovne povedané). Drží si od neho odstup, ale pri výraznejšom konflikte prísny prízvukom, vysloveným so všetkou serióznosťou až rozhorčením, dáva jasne najavo, že v prípade je zainteresovaný viac, než mu kážu predpisy. To sa potvrdí aj v momente charakterového zlomu

postavy, ktorý však v Sanitrovom podaní pôsobí nepresvedčivo. Príliš rýchlo mení fazónu, ktorá je v takom náhlom strihu nepravdepodobná a prostriedkami stvárnená doslova insitne (ak to aj bol režijný zámer, hercovi sa nedarí nájsť adekvátny spôsob jeho naplnenia). Podobne insitne vyznieva aj celý záver inscenácie, ktorej nesúdržnosť zapríčinila najmä réžia. Ak je totiž prvých päťdesiat minút až priveľmi rozohraných a odvádzajúcich pozornosť od toho podstatného, tak posledná časť inscenácie pôsobí z režijnej i hereckej stránky priam náhodne. Príbeh sa končí nečakane, ale v priveľmi uponáhľaných a málo rozvitých mizanscénach i so slabou pointou katarzného finálneho dialógu. Kolízia tu nepreskočila do krízy, len cez ňu mierne prešla. Preto ostáva konštatovať iba to, že inscenácia *Pasca na myši* je solídna. Ale priveľmi sivá na to, aby úspešne vrátila detektívky späť na naše javiská. Ostala tým, čím možno aj chcela byť – kasovou a umelecky nevýbojnou čiastočkou v repertoári regionálneho divadla. Mladý režisér v nej totiž nepreukázal opodstatnenosť výberu titulu a cez inscenáciu ani neprezradil svoj názor na hru. Možno i preto jeho naštudovanie síce pôsobí v celku kompaktne, ale sterilne. Nevŕta hru ani nevzrušuje. Čo by detektívka, či už na papieri, obrazovke, alebo na scéne, asi mala. ✎

Agatha Christie: **Pasca na myši**
preklad a réžia M. Bachynec dramaturgia
J. Chalupka scénografia B. Šajgalíková kostýmy
J. Husár hudba R. Mankovecký účinkujú
K. Rozkošová, M. Rozkoš, D. Výrostek, J. Pilzová,
M. Ďuriš, V. Slamková, V. Rohoň, R. Sanitra
premiéra 26. októbra 2018, Divadlo Jozefa
Gregora Tajovského vo Zvolene

Lenka Dzadíková
teatrologička

Steny, múry, neslobody

Bratislavské bábkové divadlo sa kontinuálne snaží o komunikáciu aj s mladým a dospelým publikom. Pre túto divácku kategóriu v roku 2016 vznikla aj pozoruhodná inscenácia *Na slepačích krídlach* podľa románu Ireny Brežnej. Rovnaký inscenačný tandem – režisérka Katarína AulitISOVÁ a výtvarníčka Markéta Plachá – pripravil k témam spojeným so 17. novembrom inscenáciu *Príbehy stien*.

Východiskovým materiálom inscenácie bola kniha poviedok s názvom *1989. Příběhy zdi*, ktorá vyšla vo viacerých jazykoch a v roku 2010 aj v češtine. Zostavovateľ zbierky Michael Reynolds do nej zaradil desať poviedok, ktoré otvárajú témy strachu, demokracie a slobody na viacerých úrovniach. Katarína AulitISOVÁ si vybrala štyri z nich a v adaptácii použila aj myšlienky z doslovu zostavovateľa. Päť príbehov o stenách ako oddeľujúcich a obmedzujúcich prvkoch rámcuje

PRÍBEHY STIEN — L. Píktor, L. Tandara, P. Pavlík, J. Hupková
foto J. Starovecký



M. Reynolds – A. Camilleri – O. Tokarczuk
– H. Böll – D. Daeninckx – K. AulitISOVÁ

PRÍBEHY STIEN

autorka scénami s malým chlapcom, ktorý je sám doma. Na začiatku prichádzajú stavbári, aby prerobili byt – postavili v ňom nové priečky. V závere sa dozvedáme, že prerábka súvisí s rozvodom rodičov. Po nej sedí chlapec nepovšimnutý za dverami (za stenou) a túži po pozornosti matky a otca, ktorá neprichádza. Inscenácia zobrazuje škálu tém a ich variácií z privátnej aj politickej oblasti. Ved' stena, za ktorou je neprístupný rodič, môže byť rovnako neprekonateľná ako Berlínsky múr.

V *Príbehoch stien* účinkuje päť hercov a herečiek. Každý z nich je hlavnou postavou jednej časti. Prvým sprevádza Anna Čonková ako služobníčka u Pána K. Príbeh vznikol na základe poviedky Andreu Camilleriho *O člověku, který se bál lidí* a venuje sa úzkostnému strachu, ktorý dokáže človeka dohnáť až k totálnej izolácii. Bohatý muž sa najprv strachoval o svoje peniaze, no neskôr jeho fobia prerástla do takých obľudných rozmerov, že sa už s nikým nestretal, vyhodil všetko služobníctvo, okolo domu dal postaviť niekoľko múrov a nakoniec sa utiahol do malej miestnosti pripomínajúcej hrobku.

Lukáš Tandara hrá vojaka z poviedky *I děti jsou civilisté* Heinricha Bölla. V múre väzenskej nemocnice nájde škárku, aby si mohol od ruského dievčatka kúpiť pocukrené koláče. Inscenátorky (rovnako ako autor predlohy) pracujú s prepletajúcimi sa motívmi snehového a cukrového poprašku. Vojak v závere vysloví hlavnú myšlienku príbehu: „Človek predsa musí niekam ísť, nemôže sa len tak nechať zapadať snehom.“

Hostujúci Peter Pavlík hrá holiča v príbehu o inakosti, nezapadnutí do spoločnosti – o čudáctve. Aká neprekonateľná stena je medzi majoritou

PRÍBEHY STIEN — A. Čonková
foto J. Starovecký

a niekým, kto do väčšiny nezapadá? Ako určiť, kto je normálny a kto čudný? Nie sme trochu čudní všetci? Idey tohto príbehu vychádzali z poviedky Maxa Frischa, ktorá sa tiež nachádza v zbierke, no výsledný príbeh je predlohe nakoniec vzdialený a je autorským dielom Kataríny AulitISOvej. Aj v súvislosti s hostovaním Petra Pavlíka treba spomenúť študentskú inscenáciu *Múr* (2015) na motívy poviedok Jeana Paula Sartra, v ktorej účinkoval a režíroval a pedagogicky ju viedli Katarína AulitISOVÁ a Markéta Plachá. Nachádzame tu nielen obdobné témy, ale i črty poetiky, ktorú táto tvorivá dvojica buduje.

Problémom štátnych hraníc a témou migrácie sa zaoberá časť podľa poviedky Olgy Tokarczukovej *O muži, který neměl rád svou práci*. Tu je dramatizácia zaujímavá aj tým, že príbeh AulitISOVÁ podáva cez pohľad psa, ktorý v poviedke sprevádza strážcu hraníc.

Posledná časť vychádza z *Vánoční zdi* Didiera Daeninckxa. Autorka dramatizácie tu opäť presunula ťažisko rozprávania na matku hlavnej postavy. Syn, ktorý sa od mala veľmi rád hral s legom, to vďaka jej podpore dotiahol až na post prezidenta. Dal postaviť obrovský múr, aby ochránil blahobyť krajiny. Múr, cez ktorý sa nik nedostane dnu, ale ani von. Pri jeho slávnostnej prezentácii hlboký a vysoký múr prekoná prostý detský balón a prezident dostane na mieste infarkt. Jeho matka v závere vysloví nosnú myšlienku: „Postavil taký veľký múr a zabila ho taká malá zrazenina.“

Katarína AulitISOVÁ vybrala z poviedok ich os, základnú ideu, pričom niektoré motívy a detaily vynechala, aby boli myšlienky univerzálne a nadčasové. V poslednej menovanej eliminovala motív lega a jeho vynálezcu. Pri poviedke Olgy Tokarczukovej zase potlačila poľský kontext a bližšie nekonkretizovala príbeh utečencov, ktorým ich



strážca hraníc pomôže nelegálne prekročiť.

Inscenácia je nabitá podnetmi na diskusiu, preto ostáva veriť, že pedagógovia a pedagogičky to po organizovaných návštevách divadla využívajú. *Príbehy stien* im otvárajú širokú škálu spoločenských a etických tém a zároveň sú výbornou ukážkou jednej zo súčasných podôb bábkového divadla. Ide o kombináciu hereckého a bábkohereckého prejavu (používajú maňušku, manekýna aj marionetu), práce s objektmi a výtvarnými metaforami.

Organickou súčasťou inscenácie je aj elektronická hudba Fera Királyho, ktorá kreuje napätie a zároveň daniu dodáva bezčasovosť. To bol evidentne aj zámer tvorkyň – neukotviť jednotlivé príbehy v konkrétnych dejinných udalostiach. Zvukovú stránku inscenácie ozvlášťujú aj ruchy vytvárané hercami na ozvučených stolčekoch – cinkanie mincami, chôdza po štrku a pod.

Inscenácia má jasný výtvarný koncept. Scénická výtvarníčka Markéta Plachá použila niekoľko jednoduchých prvkov, ktoré doplnila

prácou so svetlom. Základom jednotlivých prestavieb sú nízke drevené stoličky bez operadla. Z nich sa dá vytvoriť stena a možno nimi i obklúčiť herca a vytvoriť tak dojem väzenia. V prvej časti použila škatule rôznej veľkosti, ktorými zobrazila, ako si pán K. zmenšuje životný priestor, len aby nemusel nikoho stretnúť. Výraznými objektmi sú aj štyri nadrozmerné hlavy, ktoré si herci nasadia, keď stvárajú návštevníkov v holičstve v príbehu o čudákovi. Obraz z poviedky Heinricha Bölla o koláčikoch, ktoré sú poprášené cukrom i snehom, preniesli inscenátorky na javisko pomocou baterky, pod svetlom ktorej sypali prášok. Jeho sypaním na obrúsok s vystrihnutým vzorom vytvárali na stolčekoch obrázky symbolizujúce koláče i snehové vločky. Nebol to však patetický obraz, zavřili ho tým, že prášok počas prestavby povysávali stavbári z úvodného vstupu typickým priemyselným vysávačom.

Herci a herečky pracujú ako zohraná skupina, sú to dôslední a presní animátori a aktéri prestavieb

„
Herci a herečky
pracujú ako
zohraná skupina,
sú to dôslední
a presní animátori
a aktéri prestavieb
na scéne.
“

PRÍBEHY STIEN
— L. Tandara,
L. Píktor, A. Čonková,
P. Pavlík, J. Hupková
foto J. Starovecký



PRÍBEHY STIEN
— L. Píktor, L. Tandara,
A. Čonková, P. Pavlík,
J. Hupková
foto J. Starovecký



na scéne. Zo skupiny vždy vychádza jeden z jej členov, ktorý sprevádza daným príbehom. Sú umiernení, zámerne neprekračujú svoje naturelom dané typy. Anna Čonková je vynaliezavá slúžka, v jej prejave cítiť istý naivný obdiv k Pánovi K., respektíve k jeho bohatstvu. Lukáš Tandara sa tiež drží strednej cesty, vojaka nekreuje ani ako zúfalca, ani ako agresora. Peter Pavlík je všetečným holičom presne v duchu slova „služobník“, ktoré vraví svojim zákazníkom. Dynamicky sa prepleťá pomedzi ich veľké hlavy, aby ich nadrozmernou britvou oholil. Ľubomír Píktor našiel mieru pre svoju zvieracu postavu. Je jasné, že je to pes – dobre vycvičený, snaživý, ale rád si odbehne na zálety, lebo psia ruja predsa nepozná štátne hranice. Píktor čerpá aj z klaunského prejavu a zvláda i náročné časti, v ktorých stváraňuje súčasne dve javiskové postavy – vodí marionetu pohraničníka a zvyškom

tela hrá psa. Jaroslava Hupková je matkou, ktorá počas prezidentského prejavu svojho syna hovorí ľuďom, ako mu zabezpečila to najlepšie vzdelanie. Jej postava nie je karikatúrou, no nie je ani úplne serióznou, prehnane hrdou rodičkou. Jej záverečné konštatovanie o krvnej zrazenine, ktorá jej syna zabila, tak nevyznieva pateticky. Väčšinu času tvoria herci a herečky celok a charakterizuje ich sústredená práca. Vzniká tak dojem dynamicky a bez zaváhania plynúceho predstavenia.

Inscenácia *Príbehy stien* je ďalším dielom kontinuálne pracujúceho tandemu Aulitisová-Plachá. Po troch inscenáciách Divadla PIKI vytvorili spoločne site specific projekt *Začnite s vystahovaním* (2014), inscenácie *Na slepačích krídlach* (2016) v Bratislavskom bábkovom divadle a *Tracyho tiger* (2016) v Bábkovom divadle Žilina. Relevantné sú aj ich pedagogické výstupy



„Inscenácia nie je nezrozumiteľná, no je vrchovato naplnená formálne aj obsahovo, a tak istý okruh divákov po nej pravdepodobne bude potrebovať pomocnú ruku v podobe diskusie v divadle či v škole.“

PRÍBEHY STIEN
— L. Tandara,
P. Pavlík, J. Hupková,
L. Piktora, A. Čonková
foto J. Starovecký

na katedre bábkarskej tvorby. Spomenuté inscenácie nesú znaky osobitej poetiky a patria k tomu najprogresívnejšiemu a dramaturgicky najodvážnejšiemu, čo v súčasnom slovenskom bábkovom divadle vzniká. To však so sebou nesie aj úskalie, že nepripravení či menej skúsení diváci a diváčky nemusia vedieť ich inscenácie kompletne dešifrovať. A to platí aj o *Príbehoch stien*. Inscenácia nie je nezrozumiteľná, no je vrchovato naplnená formálne aj obsahovo, a tak istý okruh divákov po nej pravdepodobne bude potrebovať pomocnú ruku v podobe diskusie v divadle či v škole.

Divadlo odporúča inscenáciu „všetkým ľuďom od deviatich rokov“. Špeciálnym prínosom by však mohla byť pre vyššie ročníky druhého stupňa základných škôl a stredoškôľakov. Už len preto, že je to často „problémová“ veková

skupina, ktorú už neoslovujú rozprávky, no ešte ju nemusí zaujímať tradičný repertoár divadiel. Je výborné, že v Bratislavskom bábkovom divadle už nájdeme niekoľko podnetných inscenácií, ktoré pre nich môžu byť mimoriadne inšpiratívne. ☐

Michael Reynolds – Andrea Camilleri – Olga Tokarczuk – Heinrich Böll – Didier Daeninckx – Katarína Aulitsová: **Príbehy stien**

koncept K. Aulitsovej, M. Plachá adaptácia K. Aulitsovej
dramaturgia P. Galdík réžia K. Aulitsovej scéna,
bábky, kostýmy M. Plachá hudba F. Király účinkujú
A. Čonková, J. Hupková, L. Piktora, L. Tandara, P. Pavlík
premiéra 16. november 2018, Bratislavské
bábkové divadlo (budova Istropolisu)

recenzia

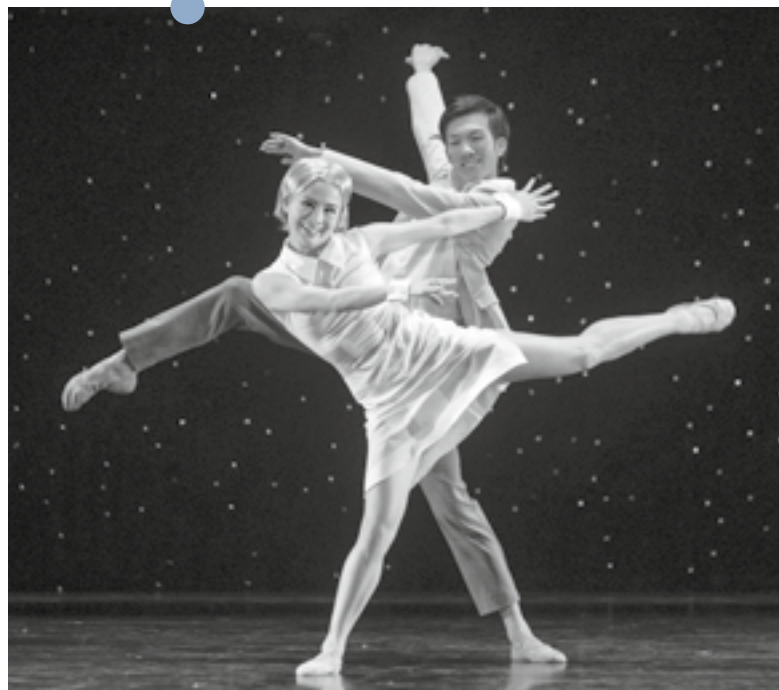
Natália Jabůrková
divadelná a tanečná publicistka

Pokus, omyl a jedna zlepená premiéra

Balet Slovenského národného divadla mal naplánované v tejto divadelnej sezóne iba dve premiéry. Prvým reprezentatívnym titulom národnej tanečnej scény sa stala inscenácia *Beatles go Baroque*. Hity britskej skupiny The Beatles, ktoré upravil do barokovej podoby skladateľ Peter Breiner, zazneli v choreografiách piatich umelcov.

BEATLES GO BAROQUE
— Chiaki Honda,
S. Nagahori
foto P. Brenkus

Premiéra sa konala na prelome novembra a decembra, čiže krátko pred obdobím, keď javisko historickej budovy pravidelne ovládne klasika menom *Luskáčik*. Podobne divácky obľúbeným



BEATLES GO BAROQUE

kusom ako Čajkovského klasika sa pred časom stal komponovaný hudobno-baletný večer Baletu SND so skupinou Fragile. Vzhľadom na čiastočne zhodný koncept večera sa môžeme domnievať, že Balet SND chcel vidieť v titule *Beatles go Baroque* rovnaký kasový trhák. Oba „večery“ však nápadnejšie spája príslovie „chcieť veľa muziky za málo peňazí“.

Markantne bol tento prístup cítiť na scénografii, ktorá bola skôr prehliadkou lacného nevkusy. Scénograf Milan Ferenčík sa síce snažil o jednotu kombinovanú s jemnými prvkami, ktoré prispôboval jednotlivo, zdá sa však, že len skladal to, čo dom dal. Inak sa nevkusné lustre a textílie asi vysvetliť nedajú. V prípade prvej choreografie Reony Satovej sme dokonca mali na zadnom prospekte možnosť vidieť hviezdnatú noc zo spomínaného koncertu *Fragile & Balet SND*. To, že Slovenské národné divadlo sa topí v dlhoch, je verejne známy fakt a šetrenie je v takomto prípade pochopiteľné. Neodpustiteľná je však realizácia a spracovanie titulu, ktorý vo finále pôsobí ako povinná jazda, ktorou sa nikto do hĺbky nezaoberal a ani sa nepokúsil kreatívne využiť jej potenciál.

Titul *Beatles go Baroque* sa stal príležitosťou pre piatich tvorcov: absolventku choreografie VŠMU a súčasne sólistku Baletu SND, Japonku Reonu Satovú; slovenského tanečníka Andreja Petroviča pôsobiaceho v zahraničí; člena Baletu SND Belgičana Glena Lambrechta; sólistu Baletu SND Adrianu Ducinu z Moldavska, ktorý je taktiež študentom choreografie na VŠMU a choreografa a baletného majstra Igora Holováča.

Práve choreografia *Yesterday, dnes a zajtra* bola s prihliadnutím na rozsiahle skúsenosti Igora Holováča najvýraznejším sklamaním večera. Nedostatky sa začínali pri nevyspelej muzikalite, scénickom zmätku, absentujúcej réžii, dramaturgii a končili sa pri využívaní celej palety divadelných barličiek v podobe stolov a zbytočných rekvizít, ktoré na scéne nemali žiadne logické využitie. Zmätok a nepochopenie sa nedotýkali len divákov, ale aj samotných interpretov, ktorí sa na scéne ponevierali netušiac, aké emócie stvárniť. Choreografii neprospeľ ani megalomansky uchopený svetelný dizajn v réžii samotného choreografa.

V tesnom závese za Igorom Holováčom sa umiestnila Reona Sato. Žiaľ, v jej prípade hovoríme už o neúspešnom hattricku. Neoslnila svojou verziou Ravelovej baletnej jednoaktovky *Dafnis a Chloé* a neuspela ani na malej ploche v rámci koncertu *Fragile & Ballet SND*. Výstup *Fool on the Hill* je teda tretím neuspokojivým výsledkom jej choreografických snažení. Reona Sato nerozumie divadelnosti, nechápe zákony javiskových akcií a nedokáže sa vcítiť do diváka. Podsúva mu zmätočné a prázdne konania, ktoré by sa dali bez problémov vyriešiť, keby mala nejakú režijnú asistenciu. Príliš často sa stalo, že akcií bolo na scéne priveľa, čo v lepšom prípade vyvolávalo chaos a v tom horšom divák polovicu z nich vôbec nezachytil. Zároveň sa jej intímny pohybový slovník vo veľkých plochách strácal a prichádzal o sviežosť, ktorá bola v jej tvorbe prítomná počas štúdií. Je to škoda, keďže Reona Sato je nesmierne muzikálny a špecifický typ choreografky. Zo spoluprác s prvou scénou zatiaľ prevláda dojem, že ju očakávania a tvorivá nesloboda ničia. V prípade *Beatles go Baroque* si choreografi nemohli sami vybrať hudbu, ale bola im pridelená. Ťažko povedať, do akej miery ich nimi nezvolený hudobný materiál inšpiroval.

Podobný problém nastal aj v prípade

30 Andreja Petroviča. Svoju choreografiu *Michelle*

koncipoval ako kontrast dvoch svetov – mladej ženy a ženy v rokoch. V prípade ženy v rokoch sa oprel o štylizovaný pohybový prejav baroka, z ktorého vychádza veľká časť klasického tanca. Aj v tejto choreografii dominovala nezrozumiteľnosť

BEATLES GO BAROQUE
— A. Szabo, K. Görözdös
foto P. Brenkus



BEATLES GO BAROQUE
— V. Šimončíková
foto P. Brenkus



» Breiner sa
v Bratislave teší
popularite a je
teda namieste
domnievať sa,
že zo strany
vedenia išlo aj
o marketingový
ťah.
«

spôsobená netanečnými pasážami, keď sa od predstaviteľiek očakávali herecké akcie.

Titul *Beatles go Baroque* sa stal triumfom pre Adriana Ducina a Glena Lambrechta. Adrian Ducin uviedol *Eight days a week* už pred časom ako svoju bakalársku prácu. Ducin je inteligentný tvorca, ktorému nechýbajú vkus, priamosť a vtip. Pre jeho tvorbu je charakteristická aj hravosť

a výborná práca s interpretmi. V prípade *Eight days a week* postavil do kontrastu svet obdobia Beatles a svet baroka, pričom ich zaujímavým spôsobom premiešal. Dievčatá boli odedé do kostýmov podľa módnych trendov rokov šesťdesiatych, choreografie odkazovali na barokový manierizmus, rovnako ako na pózovanie á la pin-up girls. Frivolnej neviazanosti a súčasnej plochosti vyššie



spomenutých choreografií kontrovala tanečne aj emočne hlboká baroková dvojica v podaní Ilince Ducinovej a Adriana Szelleho. Postupným odhaľovaním, pri ktorom obaja interpreti skončili len v jednoduchých bielych košeliach, poukazoval Adrian Ducin na pravú podstatu ľudskosti a citov.

Z iného súdka bola pocta ženskosti Glena Lambrechta. Hoci jeho kompozícia neodkazovala na závažné témy, Lambrecht sa rozhodol prezentovať tanec serióznej úrovne, náročný po technickej aj interpretačnej stránke. Treba podotknúť, že choreograf jeho monumentálneho cítienia v našom priestore chýbal. V dynamickej a bohatej choreografii preukázali všetci zúčastnení takmer jednotnú kvalitu. Triumfovala prvá sólistka Baletu SND Romina Kolodziej, ktorej Lambrechtov pohybový slovník sedel ako uliaty.

Technický náročné prvky predvádzala s ľahkosťou, štýlom a naplno využila roky svojich skúseností. V tesnom závесе ju nasledovali demi sólistka Klaudia Görözdös a prvý sólista Andrej Szabo. Prijemným prekvapením večera bol aj výkon sólistky Viktórie Šimončíkovej a členky Baletu SND Helene Zienerovej. Obe sa predviedli na väčšej ploche a ich interpretačná úroveň bola nečakaným bonusom.

Pre skladateľa a dirigenta Petra Breinera bola táto spolupráca už treťou v poradí a vedenie Baletu SND má v pláne zapojiť ho aj do ďalšej sezóny. Po hudobnej stránke titul s orchestrom naštudoval Peter Valentovič, hoci premiéru dirigoval skladateľ osobne. Breiner sa v Bratislave teší popularite a je teda namieste domnievať sa, že zo strany vedenia išlo aj o marketingový ťah. To je škoda, pretože práve Valentovič je dirigentom s mimoriadnym

BEATLES GO BAROQUE
— K. Görözdös,
A. Szelle
foto P. Brenkus

„
Titul *Beatles go Baroque* sa
stal triumfom
pre Adriana
Ducina a Glena
Lambrechta.
“

BEATLES GO BAROQUE
— C. Zaharia
foto P. Brenkus

citom pre pohyb a tanec, čo pred orchestrom Opery SND a hosťami dokázal už niekoľkokrát. Breiner je nepochybne kvalitným orchestrálnym dirigentom, ale baletné tituly mu príliš nesedia. Za dôkaz možno považovať miernu rozkolísanosť v tempe a artikulácii, ktorá nie vždy korešpondovala so štruktúrou choreografií. Najmarkantnejšie sa tieto nedostatky prejavili na choreografii *Resemblance of Femenity* od Glena Lambrechta.

Neštandardné bolo vyvýšenie jamy, vďaka ktorému sa odhalil orchester a divák



BEATLES GO BAROQUE — zbor SND
foto P. Brenkus

mal tak možnosť o čosi priamejšieho kontaktu s hudobníkmi. Tento postup sa, pochopiteľne, prejavil aj na zvuku, ktorý potvrdil, že prevažná časť hráčov strávila v jame príliš dlhý čas. Technicky si orchester Opery SND a hostia poradili s náročným kusom na dostačujúcej úrovni.

Beatles go Baroque je inscenácia s nejasnou štruktúrou, ústrednou myšlienkou a predvedením. Je to skôr zlepenec piatich choreografií, ktorých kvalita je sporná, výnimkou je kus Lambrechta a Ducina. Pôvodné domáce produkcie sú v Baletе SND, žiaľ, stále skôr prešľapmi. 🗨

Beatles go Baroque

choreografia A. Ducin, I. Holováč, A. Petrovič,
G. Lambrecht, R. Sato hudba a hudobné naštudovanie
P. Breiner scéna M. Ferenčík kostýmy P. Čanecký
dirigent P. Breiner, P. Valentovič účinkujú
sólisti a zbor Baletu SND
premiéra 30. november a 1. december 2018,
Balet, historická budova SND

Veronika Švecová

študentka divadelnej kritiky (DAMU Praha)

Německy v pražských divadlech

Již po třiadvacáté se na podzim z několika pražských jevišť rozezněla němčina. V rámci festivalu theater.cz 2018 se publiku představilo šest inscenací z Německa, Rakouska, Švýcarska a Lucemburska. Nabitý byl také doprovodný program, který představil zajímavé zahraniční hosty i projekty z domácí pražské scény.

Mottem festivalu se stalo úsloví Schluss mit lustig (konec legrace). Ačkoliv se většina inscenací točila okolo vážných, často až existenciálních témat, otázek morálky, hledání identity, rozhodně se nedá říci, že by se na humor rezignovalo úplně a návštěvníkům festivalu by byla nakládána jenom deprese. Těžko hledat velké souvislosti mezi jednotlivými body rozmanitého výběru, který celý festival nabízel. Ostatně i vzhledem k minulým letům se dá soudit, že festivalové motto je spíše rozlišovací označení pro jednotlivé ročníky než přísně dané téma, kterému se podřizuje dramaturgický výběr pozvaných jevištních děl.

Letošní zahajovací představení – inscenace *Desatero přikázání* z vídeňského Volkstheateru v režii Stephana Kimmiga – si po vzoru své předlohy (deset televizních filmů polského režiséra Krzysztofa Kieślowského – *Dekalog*) předsevzalo polemizovat s morálním nastavením naší doby. Zatímco filmová série se věnuje každému přikázání zvlášť, vídeňská inscenace příběhy promíchala a režisér je ještě rozsekal na menší

části a následně je nechal různě se prolínat. Bohužel tímto způsobem přišly jednotlivé osudy o jakoukoliv gradaci a konkrétní přikázání byla jen těžko vystopovatelná. Směsici méně či více zajímavých lidských peripetií, v nichž se řeší například nevěra, chamtivost nebo pokřivený vztah otce a dcery, pak vlastně chyběl nějaký větší přesah, jenž by na diváka dolehl. Pokusem dát inscenaci alespoň nějaký rámec byla postava starší paní v bílých šatech, která na začátku adresuje Kieślowskému jako tvůrci filmové předlohy metafyzické otázky typu: „Co je štěstí? Láska?“ Následně se usadí do rozpadlého kamionu, který tvoří jediný výrazný prvek scénografie, a pokouší se ze sledování vyobrazených příběhů vyčíst odpověď. Nicméně se zdá, že tomuto rámu chybějí hrany. Tato osoba totiž v jednu chvíli své místo opouští, sama se zapojuje do děje, jako by na hledání odpovědi rezignovala, a i pouhá snaha o vytvoření celistvého obrazu se definitivně

DESATERO PŘIKÁZÁNÍ
(Volkstheater)
foto V. Kiva Novotný



DESATERO PŘIKÁZÁNÍ
(Volkstheater)
foto V. Kiva Novotný

rozpouští. Ač *Desatero přikázání* jako celek nevyznívá moc přesvědčivě, přesné herecké výkony jsou velmi intenzivní, a to i bez přehnané psychologizace, přitom v některých momentech odlehčené stylizací do pohybových metafor. Navíc desítky herců (včetně dvou dětí) vystřídají několik rolí a každou postavu zvládne odlišit, aniž by docházelo ke zjednodušování na nadsazené typy. Tím pádem se *Desatero přikázání* stalo poměrně příjemným úvodem do festivalového dění, které již takřka zaručuje nadmíru kvalitní herecké výkony.

Jinak tomu nebylo ani u *Nekonečného žertu*. Inscenace režiséra Thorstena Lensinga z multifunkčního kulturního prostoru Kampnagel v Hamburku vychází ze stejnojmenné patnáctisetstránkové knižní předlohy Davida Fostera Wallaceho a rovněž nabízí svůj pohled na současný svět. I zde herci, kteří hrají o vymknutostech naší společnosti s odlehčující samozřejmostí, vystřídají většinou alespoň dvě role. O realistických projevech drogové závislosti, mentálních poruchách nebo tělesných znetvořeních se většinou hovoří s velkým odstupem a opatrně, jelikož mnoho lidí téměř

odpuzují. V *Nekonečném žertu* ale právě na základě kontrastu mezi ožehavými tématy a přirozenou otevřeností, se kterou jsou rozebírána, vzniká až groteskní komika. Herci líčí jindy zavrženíhodné momenty ze životů svých postav s všední bezprostředností, ale zároveň s dokonale věrným hereckým projevem, ve kterém si osvojují vnější znaky jednotlivých charakterů, jako jsou tiky nebo dikce, a daří se se jim vytvářet komplexní obraz svých postav. A přestože musely být škrty v rozsáhlém románu obrovské, zvládli tvůrci udržet téměř čtyřhodinovou inscenaci pohromadě na dvou dějových linkách. Vyprávění náctiletého tenisového talentu nejen o jeho nejbližší rodině je prokládáno výstupy ze sezení v protidrogové léčebně. Vyklobubenost intimních lidských příběhů doplňují zprávy o apokalyptických katastrofách na neďalekém území, které znějí až absurdně, ale vlastně nejsou v poměru k naší současnosti zas tak nadsazené. Pro mne patřila inscenace *Nekonečný žert* k vrcholům celého festivalu, jelikož snoubí

TO TÉMA / DAS THEMA (Divadlo Na zábradlí)
foto T. Rubin



festival

netradiční jazyk a text s vynikajícími hereckými výkony, inteligentním (přitom nepatřičným) humorem a vážnou i trefnou výpovědí.

Mluvíme-li o vrcholech festivalu, nelze nenavázat asi neočekávanější produkcí, a sice *Richardem III.* z berlínského divadla Schaubühne. Jedna z nejslavnějších režisérských osobností současnosti Thomas Ostermeier nesází na žádnou velkou alternativu či avantgardu, jeho inscenace by se vlastně daly označit jako „velmi kvalitní mainstream“. Richarda v podání Larse Eidingera nevykresluje režisér jako démonické zlo, před kterým je lépe mít se na pozoru. Naopak se ho spolu s hlavním představitelem snaží divákovi co nejvíce přiblížit, učinit co nejsympatičtějším. Eidinger tak celou dobu hází očko po publiku, vtipkuje, tu a tam celou hru czizí, aby ještě více probořil bariéru mezi hledištěm a jevištěm. Využívá i zavěšený mikrofon, kterého se při svých promluvách chápá, aby svůdně zašeptal, nebo naopak rozjel rockový výstup. Richard je s divákem kamarád, je mu blízko, je to vlastně člověk jako my. A ty odporné zločiny, kterých se dopouští? Vždyť ty nakonec dělá (nebo by dělal) každý

Scénické čítanie *Kňourání mléčné dráhy*
foto T. Rubin



NEKONEČNÝ ŽERT
(Theater Kampnagel
Hamburg)
foto V. Kiva Novotný

z těch, co jsou na jevišti (a možná nejenom oni), jen aby si uštípl kousek moci pro sebe. Takže, byť asi nerozumíme voličům Babiše nebo Trumpa, Richarda III. si oblíbit dokážeme. A to je přesně ten osten, provokace a zároveň poselství, které se živou a velkolepou inscenací daří předat.

Jelikož inscenaci do Prahy doprovodil i režisér osobně, chopili se organizátoři festivalu příležitosti a na DAMU uspořádali přednášku vedenou formou rozhovoru. Thomas Ostermeier dostal prostor aspoň částečně přiblížit svou metodu, zejména práci s herci. Za svou kariéru si vytvořil komplexní postupy. Ve fázi zkoušení nazvané story-telling režisér dramatickou situaci inscenované hry abstrahuje do obecné roviny tak, aby si každý mohl vzpomenout na vlastní podobnou zkušenost. Jeden z herců svůj zážitek nazkouší s někým ze zbytku účinkujících a následně vše předvedou tak, jak si události dotyčný pamatuje. Jelikož je zde výchozím bodem skutečná vzpomínka, vyplavou na povrch reakce a pocity, které by člověka při konvenčním čtení nenapadly. Výsledkem je, že se do inscenace dostane mnohem více reálných prožitků a odstraní se běžná patetičnost

a umělost, jde se více do hloubky a následně je i dopad na diváka opravdovější. Podobná příležitost setkání a naslouchání o osobitém režijním přístupu je velmi inspirativní, a pokud by se podobný formát na festivalu ustálil, vůbec by to nebylo na škodu. Přece jen si nemohu odpustit jednu výtku organizátorům, totiž že se Ostermeierova přednáška kryla s druhým uvedením *Richarda III.* a mnoho lidí si tak muselo vybrat, kam zamíří raději. Naštěstí byl však z debaty pořízen online dostupný záznam.

Hlavním fokusem inscenace příznačně nazvané *To téma / Das Thema*, uváděné v Eliadově knihovně Divadla Na zábradlí, je vztah Němců k České republice. Otázka „česství“, „němectví“ a vzájemné fungování obou národností je pro Pražský divadelní festival německého jazyka jistě zcela zásadní, a tak byl třeskutý kabaret, kde tři německy mluvící herci (přesněji Němec/Čech Roman Horák, Švýcar Philipp Schenker a Rakušanka/Češka Markéta Richterová) hledají svou identitu, kterou opuštěním rodné vlasti značně zašmodrchali. Trojka je tak perfektně sebraná a sympatická, že jejich vzájemné

RICHARD III.
(Schaubühne)
foto V. Kiva Novotný



RICHARD III. (Schaubühne)
foto V. Kiva Novotný

špičkování baví publikum, které je tím víc zaujato, že má pocit, jako by bylo zapojeno do interního humoru. Fungují slovní hříčky mezi němčinou a češtinou, parodické komentující songy i střídme operování s komikou trapnosti.

Jinou zábavnou inscenací byla *Odyssea* hamburského Thalia Theater. S Homérovou předlohou měla společného pramálo, antické dílo se stalo jen velmi vzdáleným inspiračním zdrojem pro klaunské výstupy dvojice bratrů Telemacha a Telegona, kteří se po smrti svého otce Odyssea setkávají u jeho hrobu. Ač by se

festival

jistě s větší nebo menší námahou dal vyzkoumat určitý hlubší význam, celá inscenace na tyto aspekty rezignovala, nebo je minimálně nestavěla do popředí. Do středu pozornosti se naopak dostaly nejen pohybové zdatnosti obou bratrů-bavičů (Thomas Niehaus a Paul Schröder), kteří své gagy pečlivě pointovali a nabízeli divákům stále větší ztřeštěnosti. Sice občas sklouzávali k prvoplánovým vulgárnostem, celkově ale byla klaunská plejáda velmi profesionální a poutavá. Po chvíli přece jenom začne unavovat absence gradace i vývojové linky a není jasné, jak dlouho potrvá, než se ona bryskní řachanda omrzí. Divadelní festival, o němž zde pojednávám, by si při své pověsti možná zasloužil o něco náročnější produkce.

Reprezentant české divadelní scény pak oproti tomu nemohl být vybrán lépe. I letos byla do programu zařazena inscenace, které byla v rámci festivalu předána cena Josefa Balvína. Stalo se jí *Mýcení* z Divadla Na zábradlí v režii Jana Mikuláška.* Tvůrcům se povedlo stejnojmenný román Thomase Bernharda převést na jeviště bez sebemenšího inscenačního zaváhání. Výpověď autorova alter-ega o pohrdání rádoby úspěšnými

prezentácia špeciálneho čísla nemeckého časopisu
Theater der Zeit
foto T. Rubin



ODYSSEA
(Thalia Theater)
foto V. Kiva Novotný

umělci, kteří se přiživují na slávě jiných a snobsky debatují o kultuře, je nejen díky charismatickému Janu Hájkovi v hlavní roli strhující. Vedle protagonisty nezaostává žádný z jeho hereckých kolegů, ale Hájkova postava vystupováním a komentáři nad rámec přehrávaného příběhu láká diváka na svou stranu. Je totiž v lidské povaze, že málokdo odolá pomlouvání či vysmívání druhých. O to působivější je závěrečný výstup, ve kterém hlavní hrdina přiznává vlastní pokrytectví a nabádá tím všechny, aby se odvážili k sebekritice. Jelikož se tvůrci nebáli udělat si legraci i sami ze sebe, je jejich výzva mnohem efektivnější než sebeprovokativnější spílání publiku.

Kromě letošního programu plného kvalitních inscenací je pro festival důležitý i rozrůstající se doplňující program, rozvíjející spolupráci mezi divadelníky států do festivalu zapojených. Ve spolupráci s Českým rozhlasem Vltava proběhlo autorské čtení spisovatelky Judith Hermann a poslech rozhlasové hry *Shakespeareova lebka*, kterou pro stanici napsal Werner Fritsch. Rozhlasové zpracování imaginativního, snového

1 Kromě této ceny si
Mýcení ještě téhož dne
zaslouženě odneslo
i Cenu Divadelních
novin za inscenaci
roku.

MÝCENÍ
(Divadlo Na zábradlí)
foto V. Kiva Novotný



textu měli návštěvníci možnost vyslechnout v netradičních prostorech, a sice v holešovickém planetáriu za doprovodu vesmírných projekcí. Během festivalu byly uvedeny i dvě scénické skici současné německojazyčné dramatiky v rámci cyklu 8@8 ve VILE Štvanice. *Tahle zeď se pospojuje sama a hvězda promluvila, hvězda taky něco řekla* od Miroslavy Svobkové režírovala Linda Dušková a druhou hru – *Kňourání mléčné dráhy* – převedl na scénu Adam Skala. V pražském Goethe Institutu, který je hlavním partnerem celého festivalu, se konala prezentace speciálního čísla německého teatrologického časopisu *Theater der Zeit*, které se zaměřilo na dění v českých divadlech a inspirativní české divadelní osobnosti. Pražský divadelní festival německého jazyka si udržel své renomé a poskytl zájemcům o německojazyčné divadlo řadu možností vidět divadlo evropského formátu na velmi vysoké úrovni. Celý projekt navíc veškerými spolupracemi s praktickými divadelníky, odbornou veřejností i dalšími



MÝCENÍ (Divadlo Na zábradlí)
foto V. Kiva Novotný

divadelními agenturami nabízí stále silnější platformu, díky které se dají prohlubovat vztahy mezi oběma jazykovými oblastmi. 

theater.cz

23. ročník Pražského divadelního festivalu německého jazyka
18. november – 1. december 2018, Praha, Česká republika
www.theater.cz

Otto Kauppinen

dramaturg a divadelný teoretik

Mentální aktivizace diváka v současném evropském politickém divadle

V demokratické společnosti má teoreticky každý názor právo na existenci. S tím je spojeno také právo na vlastní názor vytvořený na základě vlastní úvahy – v demokracii nikdo nesmí svůj názor vnucovat druhému či si vynucovat jeho přednostní postavení.

Přenesme tuto úvahu na vztah inscenátorů a diváků. Když režisér nazkouší inscenaci za účelem přenést svůj názor na diváka či v divákovi vyvolat takové emoční rozpoložení, aby tento názor jednoduše přijal, jde ještě o politické divadlo v demokratickém smyslu? Divadlo jako médium, které v sobě nese základy občanské společnosti, je tím degradováno na pouhý nástroj agitace, vytrácí se z něj potenciál diskuze. Theodor Adorno definuje ve své stati *Angažovanost*¹ rozdíl mezi angažovaným a propagandistickým uměním v přístupu k mnohoznačnosti, asociativnosti. Pokud umění dovoluje více způsobů, jak jej číst, a vnímatel díla si v něm musí angažovanost svojí aktivitou nalézt, jedná se podle Adorna o angažované umění. Pokud je dílo interpretovatelné pouze jedním způsobem, tedy nedává žádný prostor imaginaci, považuje jej Adorno za propagandistické. Používat výraz „propaganda“ např. v souvislosti s divácky masivně úspěšnou českou kabaretní inscenací *Ovčáček čtveráček* v Městském divadle Zlín je samozřejmě nadnesené, pokud jej však chápeme jako jednostranné prosazování názoru,

které diváka v přemýšlení o problému nikam neposouvá, je Adornova definice přesná.

Společná přítomnost herců a diváků v prostoru (a jejich interakce) se také zdá sama o sobě být v jistém smyslu politická, k čemuž došli mnozí významní současní divadelní teoretici jako Nicolas Ridout, který se odkazuje na Hans-Thiesa Lehmana: „I v Lehmannovi se prézens zdá být podmínkou, která nejjistěji zaručuje poznání vztahu sdělením a odpovědí, vztah, který je ‚nejen estetický‘, ale i ‚etickopolitický‘.“² V těchto jevech lze pozorovat velkou podobnost s principy vztahového (umění), jak o něm píše Nicolas Bourriaud. Vyzdvihuje hodnotu setkávání se na různých úrovních jako činitele vedoucího k tomu, že vnímatel, divák či účastník uměleckého

1 ADORNO, Theodor W. *Angažovanost. In Divadlo*, 1969, č. 8. s. 3 – 13.

2 RIDOUT, Nicholas Peter. *Theatre & ethics*. Hampshire : Palgrave Macmillan, 2009, s. 65.

OBYČEJNÍ LIDÉ
(Divadlo Archa)
foto J. Hrab



3 SCHNELLE, Barbora. *Politické divadlo a jeho dvě německé tradice. In Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity* Q1. Brno : Masarykova univerzita, s. 50 – 51.

4 BOURRIAUD, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Paříž : Les presses du réel – Criticism, theory & documents, 2002, s. 112.

5 Ibid, s. 16.

6 Mentální prostor je malý svazek (trs, klastř) smysluplně propojených prekonceptů utvářený subjektem během myšlení a komunikace pro účely momentálního porozumění, dorozumění anebo přetvářejícího jednání. Zdroj: SLAVÍK, Jan – CHRZ, Vladimír – ŠTECH, Stanislav et al. *Tvorba jako způsob poznávání*. Praha : Karolinum, 2014, s. 68 – 69.

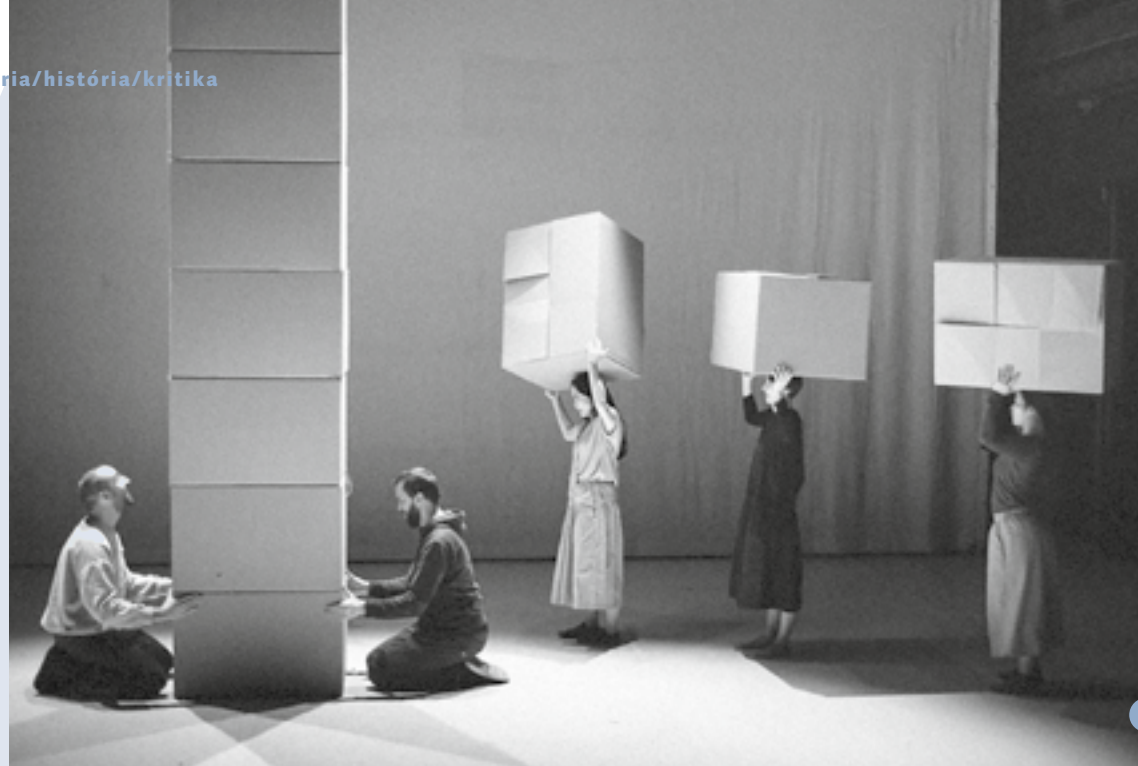
díla je nucen ohledávat vlastní názor na danou problematiku. Barbora Schnelle ve své práci o německém politickém divadle uvažuje podobně: „O politickém divadle hovoříme tehdy, je-li divadelní realita představena tak, aby byla patrná její intence vyprovokovat u diváka zamyšlení se nad současnými společensko-politickými problémy nebo dokonce iniciovat snahu změnit stávající politické poměry (popř. v tomto smyslu probudit u diváka morálně-politické vědomí – vyprovokovat ho tedy ke kritickému přístupu).“³ Toto vyprovokování ke kritickému přístupu nazývám mentální aktivizací.

Jak již bylo naznačeno, koncept mentální aktivizace je založen na vztahové estetice Nicolase Bourriauda. Ten definuje vztahovou estetiku jako „estetickou teorii, která se skládá z posuzování uměleckých děl na základě mezilidských vztahů, které reprezentují, vytvářejí nebo podněcují.“⁴ Jde o obecnou estetiku umění, která není psána konkrétně pro divadlo či jiná performativní umění. Bourriaud se nejvíce vztahuje k umění výtvarnému. Dokonce přímo považuje divadlo za místo, kde principy vztahové estetiky nefungují tak silně, jako v umění výtvarném: „Umění (praktiky odvozené od malířství a sochařství, které se projevují formou výstavy) se jeví jako obzvláště příhodné pro vyjádření této civilizace blízkosti, neboť svírá prostor vztahů, na rozdíl od televize či literatury, která každá odkazuje k soukromému prostoru vnímání, i na rozdíl od divadla a kina, které seskupují malou skupinu lidí před stejnými obrazy: tam se totiž bezprostředně nekomentuje to, co vidíme (čas diskuse je odsunut až na chvíli po představení). Naproti tomu během výstavy, i když se jedná o inertní tvary, máme možnost okamžité diskuse, a to v obou slova smyslech: vnímám, komentuji, pohybuji se v jediném a stejném časoprostoru.“⁵

Toto tvrzení o neschopnosti divadla vytvářet příležitosti pro diskuzi je však nedomyšlené. Částečně by bylo možné jej vztáhnout na klasické

dramatické divadlo, ale i to by bylo zjednodušování. Bourriaud jako by vůbec nebral v potaz historii divadla jako takovou: například v renesančním alžbětinském divadle fungovalo divadlo jako vyhledávané místo k diskuzi i během samotných představení. Druhý smysl slova diskuze, o kterém Bourriaud mluví, je myšlenková diskuze, intelektuální výměna mezi uměleckým dílem a divákem. I tento princip se v divadle nachází již dlouhou dobu, nejznatelněji od dob Brechta a jeho zcizovacího efektu. V současném divadle je prostor pro diskuzi přítomen také v obou těchto smyslech: Například během inscenace *Herec a truhlář Majer mluví o stavu své domoviny* pražského Studia Hrdinů, tematizující národní identitu, nastane pauza na přemýšlení, kdy herec po monologu podněcujícím diskuzi na několik minut odejde ze scény a nechá diváky mluvit mezi sebou.

Diskuze v onom druhém smyslu je v divadle fenomén, který nazývám myšlenková aktivizace. Tento princip je patrný třeba v tanečně-dokumentární inscenaci *Obyčejní lidé* pražského Divadla Archa hledající paralely mezi životem „obyčejného člověka“ v socialistickém Československu a Číně, která umožňuje diskuzi v mentálním prostoru⁶ divákovy mysli a aktivuje ji tím k přemýšlení o problému. Performeři střídavě zvou ostatní performery do svých vnitřních světů, kde onen druhý funguje jako divák a performer zároveň. Vnímáme „obyčejné lidi“, kteří pozvali nás, jiné obyčejné lidi, k návštěvě jejich světa. Divák jakoby na chvíli přejímal zodpovědnost za performeru, jak píše Nicholas Ridout ve své studii *Theatre & ethics*: „Představení koncipované ve vztahu k Levinasově postmoderní etice vybízí diváka, aby přestal nahlížet na inscenaci jako na zkoumání své vlastní subjektivity a místo toho ji vnímal jako příležitost zažít setkání s někým jiným. Takto nahlížené představení žádá, aby divák převzal etickou zodpovědnost za křehký život druhého.“⁷



7 RIDOUT, Nicholas
Peter. *Theatre & ethics*.
Hampshire : Palgrave
Macmillan, 2009, s. 8.

OBYČEJNÍ LIDÉ
(Divadlo Archa)
foto J. Hrab

Aby inscenace neskončila u poučování, před kterým varuje Jacques Rancière v díle *Emancipovaný divák*, musí performeři nějakým způsobem k dialogu vybídnout. Musí učinit vstřícné gesto, které má každý divák šanci interpretovat jako výzvu k dialogu. Jinými slovy, musí ukázat lidskou tvář. Ve *Vztahové estetice* Bourriaud cituje francouzského kritika Sergeho Daneyho, podle kterého „každá forma je tvář, která se na mě dívá,“ protože mě zve k dialogu.⁸ Pokud se tento princip pokusíme uplatnit na divadlo, zjistíme, že je jaksí jeho esenciální součástí: V performančním umění i v současném divadle, které stále častěji pracuje s řádem prezentace, se nám tvář performerů vyjevuje jako pozvánka k dialogu. Když Jiang Fan tančí v inscenaci *Obyčejní lidé* na zábradlí, její tvář zkřivená námahou se stává jakousi projekční plochou utrpení demonstrujících studentů, které v Číně potlačila policie či armáda. Nejde však doslova o její fyzickou tvář.

Stejně jako je tvář výtvarného díla jeho forma, „tvář“ Jiang Fan vytváří kvalita jejího pohybu, její příběh a její zasazení v čase a prostoru. Otevírá tím svůj niterný svět, do kterého zve ostatní performery na scéně, i diváky. Neukazuje nám v něm svůj imperativní názor na čínský režim – neukazuje na nikoho prstem, neříká nám, kdo je ten zlý. Vidíme pouze její vztah.

Mezi vztahem a názorem je rozdíl. Názor je náš subjektivní pohled na daný problém, který jsme si vědomě vybrali, protože nám přijde nejsprávnější. Můžeme si jej vytvořit i z jiných pohnutek, vždy však jde o vědomé rozhodnutí, které navenek prezentujeme za nějakým účelem. Vztah k danému problému si vybrat nemůžeme – jde o soubor chování a přemýšlení, které mimoděk projevujeme, když jsme s daným problémem konfrontováni. Jde o niternou, spontánní lidskou reakci. Lze tedy říci, že náš názor na daný problém je logickou interpretací našeho vztahu k němu. Při aplikování

8 BOURRIAUD,
Nicolas. *Relational
Aesthetics*. Paříž :
Les presses du réel
– Criticism, theory
& documents, 2002,
s. 24.

vztahové estetiky na divadlo nás nezajímá názor inscenátorů na danou problematiku, ale jejich vztah k ní. Když se totiž režisér snaží, řečeno s Rancière, přenést svoji myšlenku či názor do těla či mysli diváka, rezignuje vlastně na svůj vztah k danému problému: Je pro něj důležitý pouze úspěch vlastního názoru, který již nemá ambici tříbit a opracovávat zachováním relace k problému. Pokud pro inscenátora zůstane relevantní, že divák bude přijímat jeho vztah a ne názor, může být aktivizující dialog nastolen mnohem úspěšněji. K tomuto vztahu si totiž divák může vybudovat mnohem snáze vlastní vztah bez toho, aby ho blokoval imperativní názor. Například v pohybové inscenaci *Sorry* berlínské skupiny Monster Truck tematizující kolonialismus přichází na scénu performer, asi padesátiletý dobře oblečený bílý muž silnější postavy. Usedá na židli a začne pojídat čokoládovou

tyčinku. Po chvíli si všimne téměř nahého osmiletého nigerijského performerů, který leží na bílé hrací ploše. Muž pomalu dojí tyčinku, dojde k dítěti, aby mu pomohl, a zvedne jej do náruče. Chlapec se probudí, otevře doširoka ústa, čímž odhalí dlouhé bílé tesáky, a zakousne se bílému muži do krku. Ten se pomalu skácí na zem, kde mu černý upír začne sát krev. Myšlenka černých upírů dětí je natolik absurdní, že situaci tematizující koloniální vztah posouvá do roviny zamýšlené trapnosti a komiky. To lze interpretovat tak, že vzrůstající se konzervativní tendence, snažící se otočit problém koloniální viny, jsou pro inscenátory absurdní. Vidíme opravdu jejich vztah, a ne primárně názor: Není nám od začátku vštěpováno, že bílý muž ze západu je strůjcem vykořisťování Afriky.

Základní tezí, na které Rancière zakládá svoje teorie, je odmítnutí faktu, že divák potichu

SORRY
(Monster Truck)
foto F. Krauss





SORRY
(Monster Truck)
foto F. Krauss

sedící v hledišti, nevykazující žádné zjevné známky aktivity, je nutně pasivní. Pro Rancièra je aktivní role diváka složená z pozorování, výběru, srovnávání a interpretace. Podle něj je přemýšlení o politice v umění uzavřeno v kruhu mezi klasickým principem reprezentace, která účinek na diváka vytváří zobrazením, a principem „etické bezprostřednosti,“ podle které by formy umění a formy politiky měly být totožné. Tato uzavřenost podle Rancièra znesnadňuje vidět třetí princip účinnosti umění, který označuje jako estetický. Nabízí koncept disenzu reprezentace, etiky a estetiky jako způsobu, kterým se umění může přibližovat politice. Tento disenzus však pro Rancièra není aktivizací v obecném slova smyslu, která by měla za cíl diváka přimět k činu ovlivňujícím realitu, protože mezi estetickým zážitkem kritického umění a realitou je – a vždy bude – nepřekonatelná stěna: „Jenže tento efekt nemůže být vypočitatelným přenosem mezi vnímatelným

šokem z umění, intelektuálním uvědoměním a politickou mobilizací. Nedá se přejít od sledování představení k pochopení světa a od intelektuálního porozumění k rozhodnutí něco udělat.“⁹ Dalo by se tedy říci, že koncept disenzu je pro Rancièra mentální aktivizací diváka – politického účinku dosahuje v jeho myšlenkovém světě.

Rancière dál píše: „Umělecké dispozitivы se tu prezentují přímo jako návrhy sociálních vztahů. To je například teze, kterou zpopularizoval Nicolas Bourriaud pod názvem vztahová estetika. (...) Ale tato banalizace vzájemnosti ukáže svoji odvrácenou tvář – rozptýlení uměleckých děl v mnohosti sociálních vztahů má smysl, pouze pokud je viděné, buď proto, že obyčejný vztah, ve kterém ‚není co vidět‘, se názorně umístí do prostoru běžně určeného na vystavování děl, anebo, naopak, protože produkce sociálních vazeb ve veřejném prostoru jako by byla obdařená spektakulární uměleckou formou.“¹⁰ Rancière tedy kritizuje fakt, jak jednoduše se z díla založeného na vztahové

⁹ RANCIÈRE, Jacques.
Emancipovaný divák.
Bratislava : Divadelný
ústav, 2015, s. 63 – 64.

¹⁰ Ibid, s. 66 – 67.

estetice může vytrátit umělecká kvalita, pokud kromě tvorby mezilidských vztahů nepřináší nic dalšího – vztah sám o sobě není uměním, tím může být až způsob jeho manifestace. Zde přichází paradoxně Bourriaudovi na pomoc divadlo, kterému tak málo věří. Co je názorné vystavení „obyčejného vztahu, na kterém není co vidět“ do určitého prostoru – tedy na scénu – jiného, než esence divadla? Stejně tak „produkce sociálních vazeb ve veřejném prostoru“ je akcí s prvky performativity, které Rancière přiznává v tomto kontextu funkčnost, až spektakularitu. Co tedy vlastně těmito řádky Rancière říká jiného,

než že by pro něj umění na bázi vztahové estetiky fungovalo, pokud by bylo divadelní či performativní?

Dává mi inscenace, na kterou se dívám, šanci existovat před ní jako relevantní subjekt, nebo strukturálně popírá existenci druhého a tím popírá i mě? Dotýkají se vztahy, které vidím a zažívám v rámci inscenace, mého přemýšlení o životě? Kritizuje inscenace opravdu to, co o sobě tvrdí, že kritizuje? Mohl bych žít ve světě vystavěném podle pravidel, na kterých inscenace funguje? Tyto otázky vycházející z Bourriauda míří podle mého názoru k podstatě političnosti divadla dnes a mohou nám pomoci učinit diváka aktivnějším. 

HEREC A TRUHLÁŘ
MAJER MLUVÍ O STAVU
SVÉ DOMOVINY
(Studio Hrdinů)
foto L. Babuščák



Jana Wild
teatrologička

CHRISTOPHER BALME

Musíme rozšíriť hranice, s ktorými pracujeme

Ked' som pred desiatimi rokmi na divadelnej fakulte dostala za úlohu učiť predmet úvod do divadelnej vedy, poslúžila mi rovnomenná nemecká kniha mníchovského profesora Christophera Balma, vtedy v tretej reedícii. Ku knihe som sa vždy znovu vracala ako k dobrému zdroju, ktorý ponúka systematický, vedecký a usporiadaný základ toho, čo na mňa občas v húštinách reality pôsobilo ako náhodné a parciálne, ak nie chaotické. Že v tom nie sme sami, som si uvedomila, keď som knihu začala prekladať: nepochybne aj študenti nemeckej jazykovej oblasti oceňujú dobrý grunt a orientáciu, ktoré im kniha poskytuje už takmer dve desaťročia. Koncom roku 2018 sme sa dočkali nielen slovenského vydania¹, ale hneď aj osobnej návštevy jej autora.

Vaša prednáška na Divadelnej fakulte v Bratislave bola o postfikčnom divadle. Jej jadrom je zistenie, že v postfaktickej ére si divadlo musí nanovo definovať svoju pozíciu a rozšíriť svoj rádius na formáty nonfiction. Tento typ produkcií nazývate postfikčným divadlom. Ako jeden z príkladov ste uviedli inovatívnu dramaturgiu Matthiasa Lilienthala v Münchner Kammerspiele.

¹ Slovenská publikácia vychádza z pôvodného nemeckého orginálu *Einführung in die Theaterwissenschaft*. Z piateho doplneného vydania knihu preložila Jana Wild – pozn. red.



foto R. Miko

Končiaci intendant narazil pre zavedenie postfikčných formátov na výrazný odpor, a to rovnako zo strany produkčnej, ako aj recepčnej. Herci sa sťažovali na nevyťaženosť a veľká časť publika zrušila svoje abonentky. Ide tu zjavne o výraznú zmenu paradigmy. Kto sú tí nespokojní diváci a ako by ich bolo treba pripraviť na tú zmenu? Alebo si divadlo má hľadať celkom nové publikum, ktoré by prišlo do divadla „nadobudnúť vedomosti“? Aké prerekvizity na to potrebuje? To je kľúčová otázka. Ľudia, ktorí zrušili svoje abonentky, tvoria tradičné divadelné publikum, ktoré tam chodí možno už desať alebo aj dvadsať rokov, niekedy sa predplatné dokonca v rámci rodiny odovzdáva z generácie na generáciu. Taký je etablovaný vzorec publika v Münchner Kammerspiele. Diváci očakávajú určité veci – a netvrdím, že by boli konzervatívni: očakávajú

javiskové uvedenie hry, ktorá má fikčný charakter. Produkcia môže byť aj radikálna, to im neprekáža – neprekáža im nové čítanie Shakespeara, ani ak ho hrajú, povedzme, nahí herci – to je pre nich okej, s tým problém nemajú. Problém však majú s divadlom, ktoré už neponúka herectvo: a v tom je ten posun paradigmy, to je kľúčový bod. Postfikčné divadlo sa hrá zväčša na festivaloch. Matthias Lilienthal a ďalší však urobili krok vpred a preniesli ho do repertoárového, štátom dotovaného divadla s pevným súborom – a to sa ukázalo ako zdroj konfliktu. Tak uvidíme, ako to dopadne.

Ak o postfikčnom divadle uvažujeme na pôde divadelnej fakulty, musíme si položiť aj otázku, či a aký vplyv má tento posun na našu výučbu. Mali by sme napríklad na hercov klásť iné požiadavky? Mali by sa väčšmi stať občanmi než hercami? A ako to ovplyvňuje divadelné štúdiá a výučbu kritikov?

Ak študujete herectvo – a to kdekoľvek na svete –, učíte sa pracovať v rôznych médiách, vo filme, v televízii, rozhlase, divadle. A každé z týchto médií si vyžaduje trochu iné zručnosti. Študenti sa však učia hrať vo formátoch, ktoré patria do kategórie fikcie, o tom niet pochyb. No herci sú zároveň aj občanmi, sú politicky angažovaní a majú isté sociálne cítenie a záujmy. Určite by nemali zabudnúť na svoje „remeslo“. Ide však o čosi, čo by som možno nazval rozšírením zručností, resp. otvorenosťou voči iným formátom. Produkcie skupiny Rimini Protokoll sú provokatívne, pretože ani nepotrebujú hercov. Netvrdím však, že by jedna paradigma mala nahradiť druhú. Treba to skôr chápať ako jej rozširovanie.

Rozšírenie paradigmy sa týka aj odboru divadelných štúdií. Namiesto prístupu, kde je v centre dielo, navrhujete niečo, čo nazývate „inštitucionálna estetika“ – celkom v súlade s trendmi, ktoré pozorujeme napríklad v translatológii alebo shakespearistike. Vy však zároveň konštatujete, že divadelné štúdiá si tento prístup osvojujú len pozvoľna a zriedkavo.

Takže ako by sme my divadelní vedci a kritici mali reagovať na nové požiadavky?

Musíme rozšíriť teórie, s ktorými pracujeme. Ak sa pozrieme na spôsoby, akými inštitúcie ovplyvňujú divadlo alebo naopak, akými divadlo ovplyvňuje inštitúcie – lebo ten proces je obojsmerný –, dostaneme sa zrejme skôr do oblasti sociológie. To je disciplína, ktorá sa zaoberá inštitúciami, odtiaľ idú všetky teórie. A možno sa dostaneme aj do ekonómie? Som veľkým zástancom širšieho chápania divadla, nielen úzko estetického. Pretože výzvy sú hlavne inštitucionálneho charakteru. Sú, samozrejme, aj ekonomické – veď ktoré divadlo by nemalo problémy s financiami. Ekonomický aspekt však tvorí aj otázka straty tradičného publika či demografických posunov.

Takže, keď hovorím o inštitúcii, používam tento termín v širokom zmysle. Rozhodne tým nemám na mysli iba spôsob interného fungovania divadla. Inštitúcie predstavujú čosi ako abstraktné dohody, zmluvy v rámci spoločnosti o tom, ako robiť veci na pravidelnej báze. Môže to byť systém zákonov, ale aj mnoho iných vecí. Vždy však ide o nejakú základnú dohodu. A keď potom raz niekto povie, že s tým už vôbec nesúhlasí – a zdá sa, že presne toto sa teraz deje v nemeckom divadle –, potom treba dohody znovu nanovo vyrokovať. Zrejme to pôjde v malých krokoch, ale myslím si, že presne to sa momentálne deje.

Ako divadelný vedec ste spustili a viedli medzinárodný projekt nazvaný Global Theatre Histories (Globálne histórie divadla) – a plural v slove „histories“ je veľmi dôležitý. V čom pre vás spočívala najväčšia metodologická výzva pri písaní divadelných histórií z transnárodného pohľadu, z globálnej perspektívy?

Skúmali sme, ako sa divadlo od konca 19. do začiatku 20. storočia stalo transnárodným fenoménom, a to zvlášť v spojitosti s kolonializmom a imperializmom. Zaujímalo nás, ako sa západný model divadla exportoval do sveta, ale aj ako sa divadelné formy z Číny, Japonska alebo Indie dostali na západ. Zaujímalá nás teda širšia perspektíva.

Metodologicky sme boli konfrontovaní s problémom, ako študovať divadlo, ktoré je stále v pohybe, pretože sme sa zamerali na tzv. kočovné skupiny, ktoré putujú a presúvajú sa z miesta na miesto. Prvým problémom bolo nájsť archív. Divadelné archívy sú neuveriteľne nacionalistické, vždy sú založené na idei národného štátu alebo mesta, vždy majú svoj vysoko lokálny charakter. Keď sa však pozriete na divadlo v pohybe, nijaký archív nenájdete. Väčšina ľudí, ktorých v projekte skúmame, v divadelných archívoch jednoducho neexistuje.

A ako ste potom postupovali?

Naším najdôležitejším zdrojom sa stali digitalizované historické noviny. Digitalizovaný archív historickej periodickej tlače poskytuje vynikajúce služby. Práve som dokončil knihu o mužovi menom Maurice E. Bandmann. Bol to anglický divadelný manažér, aktívny v rokoch 1900 až 1922 medzi Londýnom a Jokohamou. Jeho divadelná skupina dvakrát do roka putovala po krajinách Ďalekého východu. Keď som sa ním začal zaoberať, vybral som sa do British Library, čo je zrejme najlepšia knižnica na svete. Našiel som tam o ňom len dve-tri zmienky, teda takmer nič. Ale potom som zistil, že Singapur má zdigitalizované všetky svoje noviny, a to už od roku 1837. Keď som zadal jeho meno do databázy, dostal som okolo tisíc záznamov. Zrazu sa mi ten človek zviditeľnil. Našiel som s ním rozhovor v lokálnych novinách aj inzeráty na jeho predstavenia. Takže knihu som mohol napísať na základe zdigitalizovaných novín. To je pre divadelné štúdiá veľká výzva. Prístup k tým obrovským archívom poskytuje fantastické možnosti.

Vaša bibliografia je úctyhodná. Nedávno ste spolueditovali šesť dielov knihy s názvom *A Cultural History of Theatre* (Kultúrne dejiny divadla). Kniha je zaujímavo štrukturovaná, ale ešte vždy sa drží bežnej chronológie. Prečo však bolo treba znovu napísať dejiny divadla od antiky až po 20. storočie? Prečo sú to „kultúrne“ dejiny? V čom je váš prístup nový?

Kultúrne dejiny divadla sú súčasťou veľkej edície, v ktorej ide o kultúrne dejiny rôznych fenoménov. Základná požiadavka bola, aby všetkých šesť dielov – antika, stredovek, renesancia a barok, 18., 19. a 20. storočie – bolo štruktúrovaných rovnako. Iné oproti bežným dejinám sú témy a názvy kapitol, ktoré sa opakujú v každom zväzku a ktoré reflektujú komplexné interakcie medzi divadlom a kultúrou.

Každý zväzok má teda kapitolu o inštitúciách, o sociálnych funkciách divadla, o sexualite a rode, o prostredí divadla, o produkčných komunitách, o cirkulácii, repertoári, technológiách, médiách a pamäti a podobne. Takže tieto dejiny môžete čítať aj tak, že si kapitoly o inštitúciách alebo sexualite a rode prečítate krížom cez všetkých šesť dielov – a otvoria sa vám dejiny divadla nazerané z úplne špecifickej perspektívy. Na začiatku sme si museli definovať kultúrne kategórie, platné pre všetkých šesť dielov. V tom je ten spôsob inovatívny a iný než v doterajších veľkých dejinách divadla.

Vo svojej knihe Úvod do divadelnej vedy komentujete aj tému rekonštrukcie divadelnej inscenácie. My ako historici divadla skúmame zdanlivo efemérne javy, pretože zväčša nemáme pred sebou zjavný, hmatateľný objekt – musíme si ho rekonštruovať. Rekonštrukcia je však mimoriadne kontroverzná záležitosť: náš „archeologický“ proces by sa

pracovné zasadnutie projektu Global Theatre Histories
foto archív projektu



ADOLF HITLER: MEIN KAMPF, VOL. 1 & 2 (Rimini Protokoll)
foto C. Welz

ňou istotne mal začať, ale cieľom skúmania by zrejme nemala byť rekonštrukcia samotná.

Kontroverznosť rekonštrukcie spočíva v epistemologickej otázke – teda v tom, čo chceme vedieť, čo sa chceme dozvedieť. Čo je konečným cieľom nášho výskumu? Každý historik divadla na začiatku rekonštruuje. Keď som skúmal divadelné putovanie spomínaného Bandmanna, najskôr som na základe článkov v novinách rekonštruoval

jeho divadelný itinerár, jeho repertoár a podobne. To je vždy súčasť historického výskumu. Problematické je však tvrdiť, že konečným cieľom je rekonštrukcia. Ňou sa výskum začína, ale rozhodne sa ňou nekončí.

V divadle máme kolegov, ktorí veľmi zaujímavo rekonštruovali povedzme herectvo 18. storočia alebo historický štýl spevu či staré hudobné nástroje – v muzikológii je táto tendencia silnejšia než v divadelnej vede. Problematické to začne byť vtedy, keď chcete tieto metódy aplikovať v praxi na inscenovanie, na mizanscény,

pretože to je zrejme v rozpore s naším chápaním divadla. Samozrejme, aj v tejto oblasti existujú zaujímavé výnimky: počuli ste zrejme o slávnych inscenáciách nemeckého režiséra Petra Steina *Višňový sad* a *Tri sestry*, v ktorých rekonštruoval dobový spôsob uvedenia z MCHAT-u. Ideologicky by som to vnímal ako veľmi sporné, aj ho za to dosť kritizovali, ale ako diváka ma to fascinovalo. Nie som teda odporcom rekonštrukcie – je to postup, ktorý sa v divadle už stal súčasťou umeleckého slovníka. Pre nás vedcov je to však iba časť práce. Čiastočnou odpoveďou by azda mohlo byť tých šesť zväzkov *Kultúrnych dejín divadla*, ktoré sa na minulé divadelné udalosti dívajú inak.

Ste svetovo uznávaným profesorom divadelnej vedy na Univerzite Ludwiga Maximiliana v Mníchove, dlhoročným predsedom Nemeckej divadelnovednej spoločnosti a bývalým prezidentom Medzinárodnej federácie pre divadelný výskum (IFTR). V Nemecku žijete už vyše tridsať rokov – ale pochádzate z Nového Zélandu. Geograficky je to kus cesty – ako d'aleko je to pre vás mentálne a kultúrne?

Vyrástol som na farme na Novom Zélande, divadlo sme tam nemali. Prvé divadlo, na ktoré si spomínam, bolo z rádia. Dokonca sme nemali ani televíziu. Keď som bol tínedžer, začiatkom sedemdesiatych rokov, naša rodina sa presťahovala do malého mesta a tam si pamätám na úsilia založiť profesionálne divadlo. V škole sme hrávali drámy a aj moja prvá letná platená brigáda súvisela s divadlom: robil som herca v skupine pre deti. Potom som študoval divadlo v kombinácii s nemčinou, takže po príchode do Nemecka som mohol obe veci dobre spojiť. Je fascinujúce pracovať v divadelnom systéme, ktorý je zrejme najlepšie dotovaným systémom na svete, a potom sa vrátiť na Nový Zéland a nájsť pravý opak. Tam totiž divadlo patrí k zrejme najmenej financovaným aktivitám. Môj brat je profesionálny herec a autor, takže situáciu poznám z prvej ruky. Pracuje pre televíziu, pretože z divadla vyžiť nemôže. Zrejme aj toto mi pomáha pri uvažovaní o divadle ako o inštitúcii.

Napísali ste aj knihy o postkoloniálnom divadle *Decolonizing the Stage* a o divadle v Pacifiku *Performing the Pacific*.

Áno, dosiaľ najväčšiu časť výskumu som venoval postkoloniálnemu divadlu – na ňom som vyrástol, dôverne poznám problémy postkoloniálnej spoločnosti a na vlastnej koži som zažil začiatky profesionálneho divadla na Novom Zélande, aj to, ako pôvodné maorské obyvateľstvo začalo experimentovať s divadelnými formami. Neskôr som túto skúsenosť rozšíril aj na iné krajiny Oceánie.

Keď hovoríme o kultúrnych rozdieloch, treba spomenúť, že vaša kniha *Úvod do divadelnej vedy*, pôvodne publikovaná v nemčine, vyšla neskôr aj po anglicky pod titulom *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*. Zo skúseností s anglosaskou kultúrou vieme, že divadlo aj divadelné štúdiá sa tu chápu trochu inak než v našom a nemeckom jazykovom priestore. Je aj vaša kniha v angličtine iná než nemecká?

Nemecká a anglická verzia majú rôzne dôrazy, ale základ tvorí nemecký text. Keď som knihu začal upravovať pre anglické vydanie, bol som prekvapený, ako veľa sa dá použiť z nemeckého kontextu. Takže spoločný základ je dosť široký. Anglická verzia má však navyše celú

KILL THE AUDIENCE (Münchner Kammerspiele)
foto J. Buss



vstupná hala Univerzity Ludwiga Maximiliana
foto archív univerzity

veľkú kapitolu o aplikovanom divadle, pretože je veľmi silnou súčasťou výučby divadelných štúdií v Británii. Bolo mi jasné, že pre anglicky hovoriace publikum je to nevyhnutné – v nemeckej verzii tá kapitola stále nie je, ale možno ju začlením do ďalšieho revidovaného vydania, ktoré by malo vyjsť na budúci rok. Celkovo je tam však viac spoločných vecí, než by sa na prvý pohľad zdalo. Všetci predsa čítame tie isté teórie a na dejiny divadla sa metodologicky dívame podobným spôsobom.

Vysoká škola múzických umení v Bratislave ponúka štúdium divadelnej vedy už od svojho založenia v roku 1949. Doposiaľ sme však nemali vlastnú učebnicu úvodu do tohto odboru². Verím,

² Ak nerátame *Úvod do divadelní vědy*, dávno zastarané skriptá brnianskych kolegov A. Závodského a Z. Srnu z roku 1965, resp. 1972.

že vaša kniha *Úvod do divadelnej vedy* výborne poslúži aj našim študentom a zároveň podnieti aj ďalšie kritické a teoretické uvažovanie.

Gratulujem vám, že máte takú dlhú históriu divadelnej vedy – všeobecne je to totiž veľmi mladá disciplína, veď väčšina univerzít v Nemecku takého štúdium zaviedla až v šesťdesiatych rokoch minulého storočia. Trend rušiť tento odbor, ktorý v Nemecku nakrátko nastal začiatkom 21. storočia, sa, našťastie, zastavil. Vašej divadelnej vede želim veľa úspechov. 📌

pozn. Rozhovor vznikol krátením a redakčnou úpravou prepisu pódiovej diskusie, ktorá sa uskutočnila po prednáške profesora Christophera Balma s názvom *Performancia vo verejnom priestore v ére postfaktickej politiky* na Filmovej fakulte VŠMU 23. novembra 2018.

Matúš Marcinčin
divadelný publicista

Nenávidím, teda som

Dvadsiaty prvý február 2018 zlomil príbeh našej krajiny a otriasol slušným Slovenskom. V decembri Peter Brajerčík prerušil doterajší príbeh Prešovského národného divadla, aby nahlas hovoril o morálnej pomätenosti v čase, keď vykĺbená doba šalie.

Úvod inscenácie *Moral Insanity* patrí počiatočným odsekom *Pražského cintorína*, románu Umberta Eca. Brajerčík v zelenom pršiplášti, s rukami rozpaženými ako na kríži, stojí uprostred krajiny kapustných hláv. V tejto nepohodlnej póze sa zo seba snaží všemožnými spôsobmi vyzliecť všetko, čo sa dá. Do toho zaznievajú jeho veľkolepé litanie nenávisti. Voči Židom, Nemcom, Francúzom, Poliakom, Maďarom, Grékom, Čechom, východiarom, kresťanom, moslimom, homosexuálom, migrantom, iluminátom... Nech sa páči, vyberte si, kto môže za váš zbabraný život a za to všetko, čo sa okolo vás deje. Určite je to niekto iný. Vo vysokom tempe Brajerčík tľmočí „the best of Slovak hate speech ever“. A „against everyone“.

Strnulý herec nedokáže zo seba zhodiť šaty bez toho, aby vystrel ruky, tak ako sa nedokáže zbaviť predsudkov voči celému svetu. S nepochopeným kresťanstvom na jazyku sa stáva malým anonymným Antikristom, keď ho na kríži drží nie láska, ale slepá a nezdôvodniteľná nenávisť. Júlia Rázusová na malom priestore zanecháva intenzívnu režisérsku stopu, ktorá sa prejavuje mimoriadnym zmyslom pre detail. Divák sleduje genézu zla, ktoré pramení v iracionálnom strachu. Vstupuje do mentálneho sveta internetového trolla cez precízne vystavanú sieť replík a gest. Protagonistovi monodrámy pomáhajú aj nahrávky zo starých magnetofónových pások. Na pozadí s krehko-agresívnou psychedelickou hudbou zaznievajú rôzne zaručené teórie vysvetľujúce univerzum. Všeobecnosť sa však postupne stráca, hra naberaá na konkrétnosti. Keď sa Brajerčík na chvíľu

KX



foto R. Tappert

zmení na generátor náhodných slov, prechádzame k tomu, ako sa zlo a nenávisť šíria od jednotlivcov a opantávajú spoločnosť i politiku. Dôležitou časťou hry je úsek o médiách, selekcii a následnej manipulácii s informáciami, ktorými sa vytvára žiadaný obraz sveta.

Vrchol dosahuje inscenácia v momente, keď sa protagonista ako inkarnácia zla mení na človeka, ktorý pred komunálnymi voľbami v roku 2006 slúbil, že postaví Bratislavu na nohy. Podarilo sa mu to, žiaľ, v úplne inom kontexte o dvanásť rokov neskôr. Nasleduje typický „ecovský prvok“ – intertextuálna vsuvka, keď je divák svedkom reálneho rozhovoru medzi spomenutým človekom (Brajerčík naživo) a investigatívnym novinárom (hlas z reproduktora) so smutne známymi otázkami o tom „kto koho úkoluje“ a vyhrážaním sa jemu i jeho blízkym. Z tejto časti mrazí. V závere herec odtrhne dve kapustné hlavy a strčí ich do čierneho vreca. Na ich mieste zasvieti dve elektrické sviečky. Nasleduje minúta ticha pre Jána Kuciaka a Martinu Kušnírovú. ♢

Peter Brajerčík: *Moral Insanity*

réžia a scénický koncept **J. Rázusová** hudba **M. Husovský**
scéna a kostýmy **D. Strauszová** účinkuje **P. Brajerčík**
premiéra **14. december 2018, Prešovské národné divadlo (VIOLA – centrum pre umenie), Prešov**

Miro Zwiefelhofer
divadelný kritik

Trochu insiderská oddychovka

Divadelná sezóna 2035/36. Pätnásť rokov po tom, čo sa rozhodlo o zatvorení všetkých divadiel, prichádza reštart. Vzniká Vysoká škola diváckeho umenia, ktorá má vychovať nových divákov. Pedagógmi sú Alexander Bárta a Robert Roth, ich vedeckým asistentom Daniel Divadelný (Daniel Fischer). Poslucháčmi zas diváci daného predstavenia. Toto je základný východiskový rámec hry maďarského dramatika Istvána Tasnádiho *Vysoká škola diváckeho umenia*.

Dramaturgovia Miklós Forgács a Miro Dacho text adaptovali na slovenské reálie. Postavy majú mená hercov, ktorí ich predstavujú, nechýba ani množstvo odkazov na naše divadelné prostredie. Niektoré zmeny sa udiali evidentne až v inscenačnom procese: napríklad výstup so sedadlami, ktoré sa „zachovali“ z rôznych bratislavských divadiel, sa nenachádza ani u Tasnádiho, ani v inscenačnom texte, ktorý je súčasťou bulletinu. V kontexte odľahčeného charakteru celej inscenácie pobavia aj jednoduchšie slovné hračky ako RekviZita Furková. Zo situačného humoru sú to napríklad

foto C. Bachratý



citácie niektorých pasáží choreografie Štefana Nosála k muzikálu *Na skle maľované* v podaní Daniela Fischera a Roberta Rotha, ktorými sprevádzajú pieseň *Zbohom bud'* z rovnakého muzikálu spievanú Alexandrom Bártom.

Zdá sa, že Bártovi voľnejšia forma javiskového tvaru neseď tak ako jeho kolegom. Jeho postava predstavuje typ „národného umelca“, ktorý je chodiacim monumentom, čo sa však hercovi nedarí rozohrať v takej miere, akú text ponúka. Rothov výkon je v tomto ohľade omnoho prepracovanejší. Vie sa doslova vykúpať v polohe „hviezdy“ nezávislej scény, ktorá sa vyžíva v autorských monodrámach a východných filozofiách. Herec miestami až balansuje medzi postavou, ktorá parodizuje tento typ hercov, a ironizovaním seba samého. Ak teda vidieť v tejto inscenácii viaceré Rothove typické gestá, intonácie a mimiku, je to väčšinou zámer, nie herecká šablóna. Pri Fischerovi zas najvýraznejšie cítiť prácu režiséra. József Czajlik chcel evidentne podčiarknuť submisivitu až nesvojprávnosť jeho postavy. Prázdne pohľady, mierne detsky ladená reč tela aj mimika, to sa darí hercovi zvládnuť bez zbytočnej preexponovanosti. Zároveň dal režisér Fischerovi možnosť vyniknúť aj ako hudobníkovi a spevákovi. Spolu s ďalšími členmi Orchestra Jeana Valjeana tvoria časť hudby k inscenácii priamo na javisku. Hudba z produkcie OJV je navyše v inscenácii v podstate samostatným zážitkom.

VŠDU je inscenácia, ktorá chce primárne zabaviť, čo nie je výčitka. Bodaj by tento typ autorského vkladu, profesionalizmu a kvalitatívnej úrovne bol inšpiráciou pre všetky divadlá pri „diváckych kusoch“. Riziko tu však môže spočívať v často príliš internom type humoru. I keď publikum na príslušnej repríze rozhodne nebolo „divadelnícke“ a inscenácia s ním dokázala bez problémov komunikovať. ♢

István Tasnádi: *Vysoká škola diváckeho umenia*

réžia **J. Czajlik** dramaturgia **M. Forgács, M. Dacho** preklad **R. Deák** scéna **V. Fodor** kostýmy **K. Öry** hudba **R. Lakatos, D. Fischer** účinkujú **A. Bárta, D. Fischer, R. Roth** a ďalší
premiéra **3. a 4. november 2018, Štúdio Činohry SND**

Nora Nagyová
divadelná vedkyňa

Pergerov život so scénou

František Perger patrí k popredným osobnostiam slovenskej scénickej a kostýmovej tvorby. Študoval na Katedre scénografie Vysokej školy múzických umení v Bratislave pod vedením prof. Ladislava Vychodila a jeho profesijný život je výrazne spätý s Divadlom Andreja Bagara v Nitre. Pri príležitosti Pergerovho významného životného jubilea DAB spolu s divadelným spoločenstvom LeMon vydalo monografiu, mapujúcu jeho osobnosť i komplexnú umeleckú tvorbu.

Kniha *František Perger – Život so scénou* vznikla pod zostavovateľskou gesciou Evy Kapsovej, Slávky Cíváňovej, Petra Oravca a Waltera Nagya. Je rozdelená do niekoľkých kapitol, ktoré systematicky mapujú Pergerov život a umeleckú tvorbu. Čitateľovi poskytujú komplexný pohľad prostredníctvom pôvodných analytických, hodnotiacich a interpretačných štúdií podľa jednotlivých tvorivých období rozdelených podľa režijných spoluprác či podľa žánrového zamerania. Úvodná kapitola estetiky Evy Kapsovej prostredníctvom prierezovej štúdie ozrejmuje kontexty spojené s Pergerovým detstvom, štúdiom na Katedre

scénografie VŠMU, pedagogickými vplyvmi Ludmily Purkyňovej a Ladislava Vychodila i výtvarníkovým profilovaním umeleckého rukopisu. Výraznú pozornosť Kapsová upriamuje na Pergerovo obdobie v Divadle Andreja Bagara v Nitre¹, kde pôsobil dlhé roky ako interný scénograf. Uvedený krok autorky možno považovať za logický, keďže majoritná časť výtvarníkovej tvorby je s Nitrou a touto divadelnou scénou pevne spätá. Kapsová sa v širších súvislostiach snaží zachytiť vtedajšiu dobu a prostredníctvom jednotlivých realizácií podstatu spolupráce s režisérmi Karolom Spišákom, Milošom Hynštom, Jozefom Bednárikom a i. Treba dodať, že autorka okrem iného interpretuje Pergerovo pôsobenie v divadle aj na pozadí rôznych životných peripetií, predovšetkým situácie po roku 1968. V závere štúdie značnú časť pozornosti orientuje na Pergerovu tvorbu po tzv. ukončení profesionálnej kariéry, keď sa zintenzívňuje jeho spolupráca s neprofesionálnymi divadelnými zoskupeniami i školami. Kapsovej úvodnú štúdiu môžeme označiť za konzistentne prepracovanú platformu, od ktorej sa kontinuálne odvíjajú nasledujúce, bližšie fokusované kapitoly ostatných spoluautorov.

Kapitola *František Perger, študent Ladislava Vychodila*, ktorej autorom je teatroológ Walter Nagy, poukazuje na pedagogický vplyv profesora a zakladateľa katedry scénografie Ladislava Vychodila. Autor sa v stručnosti vyjadruje k súvislostiam, spätým s obdobím vysokoškolského štúdia s Vychodilovými pedagogickými východiskami, termínom akčná scénografia. Zmienaná kapitola prispieva ku komplexnejšiemu obrazu o umeleckom význame Pergerovho scénografického diela. Nagy je o. i. aj autorom ďalších kapitol. Na základe emblémových inscenácií nitrianskeho divadla v období sedemdesiatych a osemdesiatych rokov upriamuje pozornosť na výtvarníkovu spoluprácu s režisérom Jozefom Bednárikom. V popredí jeho záujmu stoja inscenácie *Dom Bernardy Alby* (1979) a *Titus Andronicus* (1981). Ostatnú pozornosť Nagy zameriava

¹ V čase Pergerovho nástupu Krajské divadlo v Nitre.

R

na rekapituláciu Pergerovho profesionálneho života prostredníctvom rozhovoru so samotným výtvarníkom, ktorý vznikol v roku 2017. Interview prezentuje Pergerove spomienky na obdobie vysokoškolského štúdia, príchod do Krajského divadla v Nitre i okolnosti spojené s výstavbou novej budovy divadla.

Estetik Peter Oravec vo svojej štúdii približuje kontexty súvisiace s hudobným divadlom. Pozornosť sústreďuje na konkrétne muzikálové opusy *Pacho sa vracia* (1995), *Mária Stuartová* (1995), *Malý obchod hrôzy* (1997), *Fidlikant na streche* (1998) a *Báthoryčka* (2000). Oravec kladie dôraz predovšetkým na minuciózny opis jednotlivých scénografických koncepcií, ktoré uvádza do súvislostí s režijnými interpretáciami. Svoje tvrdenia dokladá kritickými reflexiami k daným inscenáciám.

Záverečná kapitola estetiky Slávky Cíváňovej je zameraná na Pergerovu spoluprácu s mladými amatérskymi divadelníkmi, nezávislým a študentským divadlom i divadlom nepočujúcich v nitrianskom regióne. Cíváňová sa zameriava predovšetkým na produkcie divadelného spoločenstva Le Mon. Jej príspevok poodhaľuje výtvarníkovu invenčné scénografické riešenia v nedivadelných priestoroch, akým je aj nitrianska synagóga, kde združenie uviedlo v réžii Petra Oravca inscenácie *Amadeus, bohom milovaný* (2003), *Ester* (2006) a *Čas barchesu* (2007). Textovú časť o. i. dopĺňajú aj úryvky z kapitol z rozsiahlej publikácie *Divadelná Nitra* teatrológa a divadelného historika Vladimíra Štefka.

Na základe uvedeného je zrejmé, že monografia prináša komplexný pohľad na osobnosť a umeleckú tvorbu popredného scénického výtvarníka Františka Pergera. Texty autorov dopĺňa bohatá obrazová dokumentácia jeho scénických návrhov, skíc, makiet a fotografií z realizácií, spomienky bývalých kolegov z divadla i súpisy scénografickej tvorby doma i v zahraničí, jeho filmovej a televíznej tvorby, výstav a pod.

Scénická a kostýmová tvorba patrí v slovenskej teatroológii z pohľadu súčasnosti k menej pertraktovaným témam. Preto monografia *František Perger – Život so scénou* patrí k tým knihám, ktoré si pozornosť zaslúžia. 

Knižné tipy



312 s.
orientačná
cena: 9 €

Bohuslav Blažek
Divadlo v proměně civilizace
Pražská scéna
www.prazska-scena.cz
Publikácia prináša sedem statí o divadle od sociálneho ekológa, psychológa, sociológa, dramaturga, režiséra, radikálneho a všestranného mysliteľa Bohuslava Blažeka. Na divadlo nazerá kriticky a v kontextoch sveta, ktorý osciluje v neustále rastúcej neurčitosti a premenlivosti.



200 s.
orientačná
cena: 13,5 €

Irena Řehořová
Kulturní paměť a film
SLON
www.slon-knihy.cz
Autorka v publikácii prináša dva pohľady na film ako médium sprostredkujúce kultúrnu pamäť. Na jednej strane chápe film ako dokument doby, v ktorej bol natočený, na druhej strane ako obraz obdobia, do ktorého je zasadený jeho dej. Řehořová z oboch perspektív skúma československé hrané filmy, ktorých námet sa týka povojnového odsunu a osídľovania pohraničia.



322 s.
orientačná
cena: 35 €

Josephine Machon (ed.)
The Punchdrunk Encyclopaedia
Routledge
www.routledge.com
Encyklopédia zaznamenáva osemnásť rokov tvorby skupiny Punchdrunk, ktorá patrí k svetovým priekopníkmi imerzného divadla. Autorka publikácie pracovala s kolektívnou pamäťou a archívnymi materiálmi členov súboru, vďaka čomu vznikol široko koncipovaný, podrobný dokument o vývoji súboru, kľúčových princípoch jeho tvorby a posune z okrajového fenoménu k mainstreamovému prijatiu.

Kolektív autorov
František Perger – Život so scénou
Divadelné spoločenstvo Le Mon Nitra,
Divadlo Andreja Bagara v Nitre, 2017
ISBN 978-80-972994-5-3

Gejza Dezorz
režisér, producent a scenárista



Kto za to môže?

V apríli som sa vrátil po dvanástich rokoch do kamenného „bábkača“ (BBD) a v Starom divadle Karola Spišáka zažívam comeback po šestnástich rokoch. Nič sa nezmenilo. Vlastne niečo málo áno. Väčšina bábkových divadiel má nových riaditeľov, mnoho z kolegov zostarlo, viacerí nás navždy opustili. Kvalitní remeselníci z divadelných dielní sú už dôchodcami, umeleckí riaditelia a dramaturgovia (česť výnimkám) schizoidne blúdia medzi ambíciami a potrebami kamenných prevádzok, bábkys miznú z javiska.

Smutné je, že honoráre tvorcov bábkového divadla stále nereflektujú realitu. Prirodzene sa ponúka otázka, kto bude ďalej tvoriť divadlo, ktoré má výnimočný dar vstúpiť do života malého diváka a ožiarit ho lúčmi poznania krásy, étosu a príbehov, čo zušľachtujú a naplňajú čistou nevinnou dušičku fantáziou i mágiou oživenia neživého. Keď všetci tí, ktorí dokážu tvoriť bábkové divadlo, už nebudú, kto potom zostane? A kto za tento stav môže?

V Nitre teraz prdkáme. Áno, robíme to, na čo sa v slušnej spoločnosti nepatrí ani pomyslieť. Inscenujeme knižný hit slávneho spisovateľa Jo Nesba *Prdiprášok doktora Proktora*. Pri tomto tvorivom procese mi napadlo pár krutých postrehov. Už takmer pätnásť rokov s kolegami v Dezorzovom lútkovom divadle nerobíme bábkový mainstream. Precestovali sme Európu, okrem množstva inscenácií sme vytvorili aj projekty Slovenské marionetové divadlo a Kabinet bábkového umenia, vydali sme knihu textov našich hier. A pritom nemáme platy. Kto za tento stav môže? 

MICHAELA MOJŽIŠOVÁ
operná kritička

Ako momentálne najakútnejšiu otázku vnímam ďalšie fungovanie a smerovanie Opery SND. Mám pocit, že šok z finančnej sekery sa rieši vyliatím vaničky aj s dieťaťom. Pozývanie zahraničných inscenačných tímov a hosťujúcich spevákov (t. j. všetkých, ktorí nemajú v SND trvalý pracovný úväzok) je už vopred odsúdené ako mrhanie financiami. S nádychom hystérie a účelového škandalizovania sú zatracované aj produkcie, ktoré SND posunuli do zahraničného kontextu (*Arsilda, Židovka*). Zdá sa, že vlajková loď našej opernej kultúry si to s požehnaním zriaďovateľa, ktorý sa snaží učiť od odborárov, zamierila do vôd provinčnosti. To však určite nie je zmyslom ani poslaním storočného Slovenského národného divadla.

IVANA RUMANOVÁ
teoretička umenia

Príspevkové divadlá a umelecké inštitúcie by asi v ideálnom svete mali byť komplementárne k tomu, čo robíme my vo sfére neziskových organizácií a donekonečna opakovaných grantových rituálov. Nesledujem ich tak detailne, aby som sa mohla vyjadriť k ich fungovaniu, programovému zameraniu, miere flexibility alebo betónovaniu pozícií, ktoré v takýchto inštitúciách zrejme hrozí. Som každopádne rada, že existujú už len preto, že sú jednými z posledných, ktoré zatiaľ odolávajú prekarizácii práce. A to navyše v rizikovom sektore umenia a kultúry, kde už pojmy ako „pracovná zmluva“ či nebodaj „zmluva na dobu neurčitú“ takmer načisto vypadli z aktívnej slovnej zásoby.

VLADIMÍR PREDMERSKÝ
historik bábkového divadla

Nepatrím do skupiny tzv. odborníkov na otázky financovania divadiel. Som iba ich trpitelom. Dôverne však poznám jeden prípad. V sedemdesiatych rokoch som sledoval šestnásťročnú anabázu rekonštrukcie terajšieho Bratislavského bábkového divadla. Výsledok zďaleka nezodpovedal zahraničným parametrom. Detičky so žiariacimi očkami chodili do zastaranej budovy, kam divadlo pozývalo aj zahraničné súbory na svoje festivaly. Nech aj svet vidí zázrak, v ktorom sa v Bratislave tvorí bábkové divadlo. Hanbil som sa. Dnešná budova divadla na Dunajskej ulici, s umeleckým súborom schopným osloviť prostredníctvom aktuálnej dramaturgie nielen detského, ale tiež mladého a dospelého diváka, je pre havarijný stav opäť zatvorená. Dokedy? Nezaslúži si hlavné mesto Slovenska konečne dôstojný bábkový stánok na profesionálnej úrovni?

RASTISLAV BALLEK
režisér

Spoločenskou funkciou pravidelne subvencovaných umeleckých inštitúcií je kontinuita rozprávania príbehu. Niektí by to možno nazvali tradíciou. A niekomu je to možno málo. Pred pomalou a často ospalou kontinuitou divadelnej prevádzky by uprednostnil – občasné či pravidelné – oslnivé explózie geniálnych majstrovských diel na zelenej lúke. Obe koncepcie sú v princípe správne, len nechápem, prečo sa v poslednom čase prestali vzájomne plodne napádať, prenikať, hrýzť a urážať. Namiesto toho bezproblémovo a apaticky koexistujú každá jednotlivo vo svojom vlastnom gete.



Ako vnímate
aktuálne funkcie
a problémy
subvencovaných
umeleckých
inštitúcií
na Slovensku?

Ako vnímate
aktuálne funkcie
a problémy
subvencovaných
umeleckých
inštitúcií
na Slovensku?



Michaela Zakuťanská
dramatička



Keď nemôžeš tvoriť,
môžeš pracovať

Dostojevskij si sadal k písaciemu stolu v noci, keď už zvyšok rodiny spal a on sa mohol koncentrovať na svoje myšlienky. Cez deň svoju nočnú prácu nadiktoval manželke stenografke. Ich efektivita by mohla konkurovať dnešnému čínsko-európskemu pracovnému tímu. Skoro na svitaní zas začínali pracovať Hemingway či Vonnegut. Ten za dôležitú súčasť dňa považoval aj fyzickú aktivitu. Denne plával a písanie prerušoval sériami kľukov a brušákov.

Victor Hugo sa dve hodiny denne venoval vytrvalostnému cvičeniu na pláži. Počas písania kľukuje aj Dan Brown. V momentoch, keď nevie ako ďalej, používa antigravitačné topánky a visí zo stropu. Beckett zas zvykol vyspávať do neskorého poľudnia, pracoval podvečer a do rána vymetal bary. Kafka mohol písať až po ukončení práce v úrade a C. S. Lewis mal všetky denné aktivity naplánované na sekundu. Po uplynutí času na písanie odložil pero aj v polovici rozpísanej vety.

Denná tvorivá práca pri písacom stole u väčšiny autorov vraj trvá v priemere šesť hodín. Česť výnimkám ako Balzac, ktorý popri päťdesiatich šálkach kávy písal až štrnásť hodín denne. Henry Miller pre seba vypracoval jedenásť prikázaní, ktorými sa riadil. Jedným z nich bolo, že „keď nemôžeš tvoriť, môžeš pracovať“. Tvorba nie je každý deň spontánnym výbuchom mysle. Podľa majstra bojových umení a herca Brucea Leeho musíme pohyb zopakovať premyslene aspoň desaťtisíckrát, aby sme ho urobili dokonale, presne a prirodzene. Preto vám v novom roku prajem veľa kvalitnej pracovnej rutiny a inšpiratívnej mravčej práce. 

Ja a divadlo

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

v januári kreslí — Viktória Bitterová



ZUZANA ŽABKOVÁ

tanečnica



1 — Na Druhý sviatok vianočný som dotancovala ráno o 5.00 h na stole vedľa svojej spriaznenej duše Nik Timkovej, s ktorou sme hrali ako DJ-ky na každoročnej tradičnej Štefanskej v košickom Úsmeve. Keďže Zuzke, ktorá mala hrať po nás, prišlo zle, vzali sme jej set za ňu a hrali sme šesť hodín nepretržite. Nik púšťala náš playlist, držala stôl a stroje, aby neodleteli, a ja som pokračovala v tancovaní na DJ pulte spolu so všetkými deckami pred nami. Mala som v ten deň seknuté kríže, ale hadie vlny som si neodpustila. Na druhý deň ráno som nevedela vstať z postele, ale cítila som sa veľmi fajn. Tancovanie s kamošmi a tancujúcimi dušami je najviac!

2 — Eva Priečková ma inšpiruje. Ona a všetci ostatní kamoši, s ktorými sa robí umenie tak, že tečie a tryská. Mám veľkú radosť z projektov, do ktorých sa púšťam, pretože vychádzajú z potreby vzájomne si odovzdávať a zdieľať to najintímnejšie v danom momente. Intimita môže byť delikátna a niekedy nie je ľahké sa baviť otvorene, hlavne ak má človek (alebo aj inštitúcia) strach, čo sa stáva, ak sa cíti osamelo a potom aj sám strach vzbudzuje. Samota je fajn, ale osamelosť, uzatváranie sa, ignoráciu a odsudzovanie vnímam negatívne. Naozaj nemám rada, ak ja alebo iní vyrábame bariéry pre vlastné obohatenie sa alebo zo strachu. Najviac sa vždy učím, keď počúvam a pozorujem, a potom som vďačná, ak môžem vypočuté aplikovať v interakcii.

ALEX ZELINA

vizuálny umelec



1 — Venujem sa najmä môjmu netradičnému hobby. Vytvárať rastlinné terária. Celé dni som zavretý v ateliéri a hrám sa s hlinou, rastlinami, vytvárať príbehy s miniatúrnymi postavičkami. Je to veľká zábava. Čo sa týka divadla, blíži sa premiéra inscenácie *Vedľajšie účinky*, na ktorej spolupracujem s režisérkou Alenou Lelkovou. Lucy Prebble napísala hru o láske z pohľadu lekárskeho experimentu. Vizualizovať lásku je pre mňa nová výzva. S Debris Company chystáme hneď dve premiéry. Jednou z nich bude aj môj prvý projekt, v ktorom figurujem ako režisér. Bude to úplne nová skúsenosť, na ktorú sa naozaj teším. Som zvedavý, ako to prijmu diváci na Slovensku, keďže to nebude mať klasický divadelný formát.

2 — V posledných mesiacoch ma inšpirujú rastliny a príroda všeobecne. Cestujem do rôznych dažďových pralesov, navštívil som džungľu. Nachádzam v nich nekonečnú inšpiráciu. Keď sa túlam opustenými lesmi a nikde nikoho niet, rozmýšľa sa mi najlepšie a nachádzam spojitosti medzi vecami ako nikde inde. V Amerike som mal z niektorých scenérií doslova zimomriavky. Prišiel som tam na veľa vecí, ktoré chcem v tomto roku realizovať. Navštívil som napríklad Hoh Rainforest a strávil tam týždeň. Všetko bolo pokryté machom, papradami a bolo cítiť život tohto miesta. Bude to zrejme aj inšpirácia pre divadelnú inštaláciu, ktorá bude mať premiéru v júni tohto roku.

MAGDALÉNA ŽIAKOVÁ

dramaturgička



1 — V Divadle Andreja Bagara v Nitre sa ešte stále rozhliadam, ale aspoň sa už nestrácam na chodbách. A snažím sa prísť na to, ako veľká inštitúcia funguje a akým spôsobom tam mám pôsobiť ako dramaturgička. V januári bude premiéra inscenácie *Meno*, ktorú režíruje Matúš Bachynec. V Asfd divadle ašttnnkorazd fildj zasa plánujeme pripraviť workshop s Belarus Free Theatre o politickom divadle. A dúfame, že sa podaria aj prednášky s poľskými kritikmi Marcinom Boguckim a Stasiekom Godliewským. Hlavne sa v Asfd veľa rozprávame, väčšinou to našťastie nesúvisí s divadlom, ale vytvorilo to medzi nami kamarátske puto.

2 — V poslednom čase premýšľam nad inšpiráciami z počítačových hier, či je vôbec možné, aby sa nejaké prvky, ako napríklad ikonická postava, spôsob rozvíjania príbehu, zážitok hráča, dali preniesť do divadelného prostredia. Všimla som si, že moju pozornosť dokáže upútať, keď hrá niekto iný a mne stačí sa na to pozerieť. Nemám to však ešte hlbšie rozanalyzované. Momentálne sa chystám hrať *Return of the Obra Dinn* a *This War of Mine*. Trochu sa obávam, že v divadle môžem ľahko spohodlnieť. A čo ak sa to už deje...

1.– 2. december
Bábkové divadlo na Rázcestí v spolupráci s Veľ-vyslanectvom Slovenskej republiky v Bruseli a úradom Stáleho zastúpenia SR pri Európskej únii pripravilo v Belgicku podujatie Banskobystrické bábkarky hrajú pre deti v Bruseli. Pre pracovníčky a pracovníkov slovenských inštitúcií, pre bruselských Slovákov a Slovenky a rodiny úradníkov a úradníčok v diplomatických misiách vystúpili s predstavením *Dobrá chuť, vlk!*



Dobrá chuť, vlk! foto J. Šamaj

4. december
Ministerstvo kultúry informovalo, že od novembra zvýšilo platy všetkým technickým zamestnancom Slovenského národného divadla. O viac ako sto eur viac na výplatnej páske nájde každý mesiac približne viac ako 450 ľudí, ktorých platy sa v poslednej dekáde nemenili. Týmto opatreniami chce ministerka zaistiť personálnu stabilizáciu našej prvej divadelnej scény. Okrem toho MK pripravuje plošnú valorizáciu plátov zamestnancov SND od januára roku 2019.

6. december – 9. december
V Myjave sa uskutočnil 15. ročník festivalu Vianoce v divadle, na ktorom sa predstavili bratislavské divadlá GUnaGU, Divadlo ASTORKA Korzo '90,

ale aj Divadlo Bolka Polívky a Divadlo Kalich z Prahy. Ocenenie za kultúrny prínos a s ním pamätnú tabuľu na myjavskej Terasе slávy dostali herci Božidara Turzonovová a Pavel Zedníček.

10. december
Operná diva Edita Gruberová sa po 38 rokoch rozlúčila s divadlom Deutsche Oper Berlin. Na koncerte vo vypredanej sále spievala výber árií od skladateľov Gioacchina Rossiniho, Gaetana Donizettiho, Johanna Straussa a ďalších.

18. december
Inštitúcia Music Theatre NOW Network of the International Theatre Institute (ITI) vyhlásila víťaza súťaže hudobného divadla a novej opery Music Theatre NOW Today. Medzinárodná porota zložená z odborníkov z piatich kontinentov vybrala desiatku víťazných projektov zväčša nezávislých divadelníkov z Iránu, zo Švédska, z Grécka, Ukrajiny a ďalších, ktoré dostanú možnosť hosťovať v Operadagen Rotterdam či Shanghai Dramatic Art Centre.

20. december
Počas charitatívnej akcie Vianočný Bazár Chalanov, ktorá sa koná pod záštitou hercov Lukáša Latináka, Róberta Jakaba a Mariána Miezgu, sa podarilo vyzbierať viac ako 24 000 eur. Suma sa prerozdelení medzi štyri občianske združenia, ktoré sa zaoberajú podporou mentálne, fyzicky aj sociálne znevýhodnených skupín.

Divadlo Nová scéna už po štvrtý raz zorganizovalo galakonzert Bohaté Vianoce, ktorý mal po prvýkrát charitatívny charakter. Diváci mohli prispieť do verejnej zbierky a účinkujúci sa vzdali svojich honorárov. Získané peniaze divadlo venovalo Detskému kardiocentru v Bratislave.

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

10. január
V Činohre SND bude hosťovať inscenácia *Veľký zošit* podľa známeho románu Agoty Kristofovej v réžii Jána Luterána. Toto predstavenie bude zároveň definitívnou derniérou jednej z najpozoruhodnejších inscenácií Divadla Andreja Bagara v Nitre z posledného obdobia.



Veľký zošit, foto Collavino

22. január
V Modrom salóne SND sa uskutoční prvá zo série diskusií s názvom Slovensko 2043, ktoré diváka zavedú do úvah o potenciálnej budúcnosti života v našej krajine. Témami debát pod vedením Martina Strižinca budú starnutie, vzdelávanie, klíma, ale aj doprava či demografia. Svoje vízie predstavia príslušní odborníci v týchto oblastiach a ozvláštnením bude zapojenie umelcov, ktorí by mali ponúknuť vlastné fantastické názory na to, čo nás čaká.

30. január
Divadlo SKRAT a české zoskupenie Rádio Ivo budú mať v A4 – priestore súčasnej kultúry premiéru politicky nekorektného kabaretu o minulosti, prítomnosti a neschopnosti s názvom *Tiene pochybností*. V kontexte divadla SKRAT netradičná koprodukcja, ktorá má byť „ódou na spoluprácu“, sľubuje aj netradičný výsledok – videoprojekciu, filmové sekvencie a spojenie svojrázneho herectva a humoru dvojice výrazných nezávislých divadelných zoskupení.

Z éteru / TV

RÁDIO DEVÍN

- 9. 1. 21:30 **B. Panáková:** Na vlastných krídlach
- 11. 1. 21:30 **A. P. Čechov:** S pozdravom Čechov
- 12. 1. 13:00 **N. Veberová – M. Kaiser:** Podivný pútnik
- 13. 1. 21:00 **W. Shakespeare:** Timon Aténsky
- 15. 1. 20:00 **G. Deledda:** Elias Portolu
K. Horák: Žena menom Sifyfos
- 19. 1. 13:00 **J. Verne:** Tajomný hrad v Karpatoch
- 20. 1. 21:00 **J. Niňaj:** Matúš Čák Trenčiansky
- 22. 1. 20:00 **S. Lavrík:** Lemberg
- 26. 1. 13:00 **S. Lagerlöfová:** Gösta Berling
- 27. 1. 21:00 **C. de la Barca:** Komédia za groš
- 29. 1. 20:00 **J. Červenák:** Kliatba na Zobore;
Mŕtvi na Pekelnom vrchu

RÁDIO REGINA

- 9. 1. 22:00 **M. Hvišč:** Rádio 3
- 16. 1. 22:00 **D. Charms – V. Janček:** Monsterproces
- 23. 1. 22:00 **K. Horák:** Preventívna prehliadka
- 30. 1. 22:00 **J. Kákošová:** Alžbeta Báthoryčka

DVOJKA

- 12. 1. 17:00 **Koruna lásky** (televízna inscenácia podľa hry A. Casonu)
- 14. 1. 10:00 **Mučivé tajomstvo** (televízna inscenácia podľa novely S. Zweiga)
- 16. 1. 10:00 **Buky podpolianske** (televízna inscenácia podľa hry Š. Králiku)
- 19. 1. 17:00 **Ideálny manžel** (televízna inscenácia podľa hry O. Wilda)
- 23. 1. 10:00 **Bankinghouse Khuwich and comp.** (televízna inscenácia podľa hry I. Stodolu)
- 27. 1. 22:00 **Ako Bonnie a Clyde** (záznam inscenácie, ŠDKE)

Konkrétne ø ... minulom roku

ANNA GRUSKOVÁ (dramaturgička)

... Minuloročný top je zvyšovanie počtu nezávislých divadelných a všeobecne kultúrnych zoskupení, centier, festivalov, časopisov atď. a ich vzájomné sieťovanie a inšpirovanie. Je za tým šikovnosť a talent mnohých ľudí, ale aj financie z Fondu na podporu umenia a ďalších fondov a nadácií. Trop je hrozba zabrzdenia tohto pozitívneho trendu. Súvisí s verejnosti perfídne podsúvanou nedôverou k tretiemu sektoru a občianskej spoločnosti, kam patrí aj nezávislá kultúra. Ako dobre vieme z minulosti, tieto praktiky sú zamerané na zneistenie a zmätenie voličskej základne a smerujú k vytváraniu totalitnej spoločnosti.

ELENA KNOPOVÁ (teatrologička)

... Minulý rok ma potešilo viacero odborných a vedeckých aktivít. Poukázali na to, že na Slovensku dokážeme zorganizovať kvalitné konferencie a prednášky, ktoré majú čo zásadné povedať a priniesť aj do európskeho teoretického diskurzu. Ide napríklad o konferenciu Max Reinhardt a Bratislava (Ústav divadelnej a filmovej vedy CVU SAV), sériu prednášok so zahraničným zastúpením organizovaných VŠMU a Divadelným ústavom, prijatie prvej zástupkyne zo Slovenska (Zuzana Uličianska) do výkonného výboru AICT a tiež to, že budúci svetový kongres tejto organizácie sa bude konať práve na Slovensku. Naopak, nepotešili ma udalosti a zistenia okolo hospodárenia Opery SND, ktoré priviedli túto inštitúciu do finančnej krízy. A to práve

v čase, keď Činohra SND po desaťročiach zažíva mimoriadne plodné a úspešné obdobie.

MAREK GODOVIČ (divadelný kritik)

... Tanečná inscenácia *Matka* belgického súboru Peeping Tom, ktorá bola súčasťou festivalu Bratislava v pohybe bola jednoznačne mojím zážitkom roka. Pohyb sa v nej stal slovom. Rok 2018 nás každopádne svojimi udalosťami ako tvorcov či divákov nešetril. Napriek tomu stále pretrváva môj pocit (a možno nie je len môj), že diváci aj pri témach, ktoré hýbu svetom, chodia do divadla skôr vydýchnuť si ako sa nadýchnuť. Skôr sa presvedčiť o správnosti svojich názorov ako vnútorne polemizovať či svoje názory dokonca pozmeniť. Možno im tvorcovia až príliš vychádzajú v ústrety.

LUKÁŠ KOPAS (teatrológ)

... Za jeden z najvýznamnejších momentov uplynulého roka považujem vydanie prvého zväzku *Dejín slovenského divadla*, ktorým sa zavŕšila niekoľ'koročná práca početného tímu odborníkov. Moja impresia nesúvisí s faktom, že som sa na príprave publikácie autorsky a redakčne spolupodieľal. Vydanie *Dejín slovenského divadla* som so záujmom očakával ešte ako frekventant Prešovskej univerzity, teda v období, keď Divadelný ústav túto ambíciu avizoval. Som nesmierne rád, že aj napriek smutnej udalosti v roku 2010, keď slovenská teatrologia prišla o jedného z najvýraznejších predstaviteľov Jána Jaborníka, sa od realizácie plánovaného projektu neupustilo, a že výsledkom je doposiaľ absentujúce komplexné dielo o dejinách nášho divadelníctva od najstarších čias do roku 1948.

JANUÁR 2019

číslo 1 | 13. ročník

šéfredaktor

Milo Juráni

odborné redaktorky

Katarína Cvečková

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 2 EUR / 50 Kč

Vychádza 10-krát ročne

v náklade 400 ks.

Redakcia si vyhradzuje právo rozhodovať o uverejnení neobjednaných príspevkov. Preberanie materiálov je možné len s písomným povolením vydavateľa. Jednotlivé články vyjadrujú názory autorov a nemusia sa stotožňovať so stanoviskami redakcie a vydavateľa. Divadelný ústav je štátnou príspevkovou organizáciou zriadenou Ministerstvom kultúry Slovenskej republiky. EV 3021/09 ISSN 1337-1800

 MINISTERSTVO
KULTÚRY
SLOVENSKEJ REPUBLIKY

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



LEWIS CARROLL – ALICA V KRAJINE ZÁZRAKOV
NÁVRH BÁBKY – EVA FARKAŠOVÁ
RÉŽIA – PAVEL UHER
ŠTÁTNE BÁBKOVÉ DIVADLO BRATISLAVA, 1992
ZDROJ – MÚZEUM DIVADELNÉHO ÚSTAVU

DIVADELNÝ ÚSTAV
BRATISLAVA
THE THEATRE INSTITUTE

DEJINY SLOVENSKEHO DIVADLA I.

**Slávnostná prezentácia publikácie sa uskutoční
31. januára 2019 o 17.00 hod. v Štúdiu 12
na Jakubovom námestí 12 v Bratislave
s účasťou autorov publikácie.**

**Účinkujú Bratislava Hot Serenaders
a Milan Lasica.**

DIVADELNÝ ÚSTAV
BRATISLAVA
THE THEATRE INSTITUTE

Vydal Divadelný ústav v Bratislave v roku 2018 v edícii Slovenské divadlo.

AUTOR KONCEPCIE A ODBORNÝ GARANT:

prof. PhDr. Vladimír Štefko, CSc.

AUTORI ŠTÚDIÍ:

Juliana Beňová, Jaroslav Blaho, Juraj Hamar, Lukáš Kopas,
Eva Kyselová, Karol Mišovic, Michaela Mojžišová, Zdenka Pašuthová,
Soňa Šimková, Vladimír Štefko, Martin Timko, Miklós Vojtek

RECENZENTI:

PhDr. Vladimír Blaho, prof. Mgr. Dorota Gremlicová, PhD.,
Mgr. Peter Himič, PhD., prof. PhDr. Karol Horák, CSc.,
prof. PhDr. Peter Káša, CSc., PhDr. Andrej Maťašík, PhD.,
doc. PhDr. Vladimír Predmerský, CSc., PhDr. Miron Pukan, PhD.,
prof. PhDr. Marta Součková, PhD.

VEDECKÁ REDAKTORKA:

PhDr. Vlasta Jaksicsová, PhD.

GRAFICKÝ DIZAJN A ZALOMENIE PUBLIKÁCIE:

Ondrej Gavalda