

máj



kód

konkrétne ø divadle

číslo 5 | ročník 13 | 2019

cena 2 € | 50 Kč

ø Iveta Ditte Jurčová a Michal Ditte

ø Pastierska symfónia v Divadle Pôtoň

ø Teror v DJZ Prešov / Teror v Divadle Thália Színház

ø Hlava XXII v DAB Nitra

ø Proces v DPM / Proces v Novom divadle

ø Harry Potter ø Performativita katastrof

medzinárodný festival univerzít tanca

SHARE



PREDSTAVENIA WORKSHOPY MAJSTROVSKÉ HODINY

6 / 9
JÚN
2019

Anton Bruckner Privatuniversität Linz
Budapest Contemporary Dance Academy

Duncan Centre

Lithuanian Academy of Music and Theatre

Latvian Academy of Culture

Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien

National Academy of Theatre Arts Krakow Dance Theatre Department Bytom

Dance department of University of Goce Delchev, Shtip – North Macedonia

Katedra tanečnej tvorby HTF VŠMU

Divadlo LAB, HTF VŠMU
Začiatky predstavení o 19.00 hod.
Rezervácie vstupeniek: sharefestival19@gmail.com
www.htf.vsmu.sk

Lab

Festival z verejných zdrojov podporil:



Festival podporil:



Mediálni partneri:



Milí čitatelia!

V úvodnej rubrike májového čísla pomenúva český teatrológ Martin Langhans podobnosti i odlišnosti medzi súdnym pojednávaním a divadelným predstavením. Súd sa končí reálnymi následkami. Pociťuje ich v *Procese* od Franza Kafku aj jeho protagonista Jozef K., a to napriek tomu, že od prvej chvíle svoje obvinenie spochybňuje a vníma ho skôr ako krivdu, hlúposť či žart. Letec Yossarian z *Hlavy XXII* Josepha Hellera je pranierovaný za to, že vzdoruje vojenským predpisom, odmieta riskovať svoj život zbytočnými náletmi. Dvaja hrdinovia sa javia ako tí jediní normálni vo veľkom blázinci sveta. Až do poslednej chvíle hľadajú východisko z absurdného kruhu, v ktorom sa ocitli, snažia sa z neho vymaniť, no majú minimálne šance. Kým druhý volí útek, ten prvý ujsť nemôže, a tak ostáva vydaný systému napospas. Iný armádny pilot Lars Koch z divadelného bestselleru Ferdinanda von Schiracha čelí obvineniu z viacnásobnej vraždy. Má viac šťastia, pretože o ňom v inscenácii nerozhoduje len platný zákon, ale aj divák a jeho emócie. Ak by však z divadla vystúpil do reality a ostal iba v rukách nemeckého (alebo iného) zákonodarstva, musel by skončiť podobne ako Jozef K. Iba preto, že svoje rozhodnutie konať v súlade s prirodzeným právom, postavil nad právo pozitívne. Sú tieto postavy hrdinami, antihrdinami alebo obeťami, ktoré dávajú dôvod pochybovať o kritériách a hodnotových rámcoch našich zákonov? Ak by sa títo rebeli prispôbili, bolo by zrejme po probléme. Ibaže, ako dokladá Konrad Wojnowski, katastrofy sú užitočné. Len vďaka nim dokážeme doceniť, že riziko je v skutočnosti príležitosťou pre tvorivé prehodnotenie obligátnych istôt.

FOTO NA OBÁLKE
Teror, DJZ Prešov, foto R. Miko

obsah

na margo

Performance s reálnymi
následky a soudy o publiku
Martin Langhans

3 rozhovor

Bermudský trojuholník
v Bátovciach: sila strácania
a objavovania
rozhovor s Ivetou Ditte
Jurčovou a Michalom Dittom

15 recenzie

Aj pastierska, aj symfónia
Anna Grusková
• PASTIERSKA SYMFÓNIA
(DIVADLO PŮTOŇ)

19 Vinný či nevinný?

Milo Juráni
• TEROR (DJZ PREŠOV)
• TEROR (DIVADLO THÁLIA
SZÍNHÁZ)

25 Zahrajme si o hlavu
Nora Ibsenova
• HLAVA XXII (DAB NITRA)

30 Marec, mesiac Kafku...
Martina Ulmanová
• PROCES (DPM)
• PROCES (NOVÉ DIVADLO)

zahraničie

36 West End v zajetí kouzel
Adéla Vondráková

extra

41 Každý návštěvník může být
kurátorem vlastního zážitku
rozhovor s Markétou Fantovou
47 Performativita a užitočnost
katastrof
Konrad Wojnowski

krátko kriticky

50 Tanec demokraticky,
ironicky a s humorem
Lucia Galdíková

51 Spomienky
Stanislava Matejovičová

knižná ukážka

52 Nina Rapi, Jannis Mavritsakis,
Dimitris Dimitriadis
Grécka dráma

53 knižné tipy

z tvorby

54 Skúšanie Klatom
Miriam Kičiňová

2x2

54 Aké sú hranice medzi
originálnym nápadom tvorcu
a predpokladaným efektom
na divácky záujem?

glosa

55 Ministerstvo nekultury
Martin Macháček

56 ja a divadlo

Viktor Černický
Kristína Sihelská
Tomáš Vravník

58 kaleidoskop

59 tipy redakcie

59 v éteri

60 konkrétne p...

Pantone 293 U

Martin Langhans
teatrológ



Performance s reálnými následky a soudy o publiku

Aischylos v *Usmířených Líticích* inscenuje mytické založení athénskeho súdneho tribunálu a základný princíp athénskej justice, Aristofanes pak ve *Vosách* zobrazil athénske súdnictví, a predovšetkým jeho sudcu náležite zparodoval. Súdne scény obsahujú stredoveké masopustné hry Hanse Folze, kompletný súdny proces líčí moralita Nicolase de la Chesnayeho *Odsouzení Hostiny*, pred súdom se odehráva téměř celé čtvrté jednání Shakespearova *Kupce benátského* a tak bych mohl pokračovať.

Majú však súd a divadlo spoločného niečo viac než len to, že divadlo niekaku formu súdu docela často zobrazuje? Skutočné súdne jednání funguje na stejných principech a pracuje se stejnými nástroji a prostředky jako libovolná divadelní událost – děje se veřejně, má své aktéry, kteří jednají v určité situaci, a diváky, na které tito aktéři působí. Aktéři jednají především slovem a tomu své jednání a výrazové prostředky přizpůsobují. Prostřednictvím ostenze a aktualizace se pak při soudním jednání vytvářejí narativy o minulých událostech, které skutečnost nejen popisují, ale i rekonstruují a znovuzpřítomňují, a tak vytvářejí skutečnost novou. Tyto narativy se střetávají a soupeří, protože v jádru soudního jednání je vždy nějaký konflikt, kvůli němuž se soud koná a k jehož řešení je třeba dospět. To všechno se navíc děje podle předem známých pravidel (procesních norem), které definují formu a průběh tohoto střetávání, a na speciálním místě – fóru, které díky svému pevně danému prostorovému uspořádání do značné míry předurčuje

mizanscénu soudního jednání. Celé soudní jednání je tak vlastně performancí a působí značně symbolicky. Od divadla se odlišuje především tím, že má reálné následky.

Naznačených souvislostí mezi soudním jednáním a divadelním představením jsou si vědomi jak dramatici, tak soudní profesionálové. U těch prvních je toto vědomí ovšem mnohem lépe čitelné, řekl bych přiznané. Co dramatikovi a divadlu soudní scéna nabízí? Předně sama o sobě, z podstaty soudu jako manifestace sporu, potencuje dramatické napětí. Je-li v dramatu soudní scéna obsažena, bývá často scénou klíčovou. Relativně ustálená forma soudního jednání navíc dovoluje děj zpomalit a zaostřit na ideovou či ideologickou podstatu konfliktu, aniž by to pro plynulost děje znamenalo riziko. Obraz soudu zároveň představuje relativně jednoduchou příležitost, jak učinit součástí hry situaci, která umožňuje konflikt otevřeně pojmenovat, komentovat a také vysvětlit, obhájit nebo zkritizovat různé postoje a motivace.

V minulém století se rozvinul dramatický žánr, který možností soudu na divadle využívá, nazývaný legal drama nebo také courtroom drama. Divadelní hry, které do něj spadají, jsou zejména angloamerické proveniencie. Patří sem například *Inherit the Wind* (Kdo seje vítr) od Lawrencea a Leeho, Woollův *Libel!* (Urážka!) nebo *8* od Blacka. Tyto hry se odehrávají téměř celé v soudní síni, povětšinou reagují na nějaké společensky aktuální téma či událost a diváky ponoukají nebo dokonce nutí, aby k nim zaujali nějaký postoj. V roce 1933 Ayn Rand napsala hru *Night of January 16th* (Noc 16. ledna), inspirovanou smrtí podnikatele – Ivara Kreugera. Na začátku představení mají být vybráni a na jeviště přivedeni diváci, kteří budou hrát porotu v soudním procesu. Na jejich rozhodnutí pak skutečně záleží, zda bude obžalovaná hlavní hrdinka na konci představení odsouzena za vraždu. Obdobný, i když zdaleka ne tak odvážný postup využil i Ferdinand von Schirach ve svém *Teroru*. Obě hry jsou tak nakonec, jak to u divadla bývá, spíše soudem o publiku než soudem nad hlavním hrdinou. 

Marek Godovič
dramaturg a divadelný kritik

IVETA DITTE JURČOVÁ, MICHAL DITTE

Bermudský trojuholník v Bátorvciach: sila strácania a objavovania

Divadlo Pôtoň v posledných rokoch do povedomia širšej verejnosti vstúpilo nielen úspešnými a oceňovanými inscenáciami, ale aj celoročným programom rezidencií, ktorý oslovuje čoraz viac divadelníkov, hudobníkov, tanečníkov či výtvarníkov. O putovaní v jednom priestore za desaťrocie existencie Centra umenia a kreativity v Kultúrnom dome v Bátorvciach hovorí režisérka Iveta Ditte Jurčová a dramaturg a riaditeľ centra Michal Ditte.

Ked' s vami pred desiatimi rokmi robila rozhovor Dária Fojtiková Fehérová, dala mu titulok *Dajte mi priestor a ja pohnem svetom*. Vtedy ste v priestore bátorvského kultúrneho domu začali budovať Centrum umenia a kreativity. Čo sa po desiatich rokoch zmenilo?

Michal Ditte – Iva v rozhovore spomínala, kam by sme sa chceli uberať, a zdá sa, že po desiatich rokoch sa jej slová len potvrdili. Tvoríme tu vlastné inscenácie, organizujeme množstvo workshopov pre rôzne skupiny ľudí – pre laickú i odbornú verejnosť a študentov. V rámci rezidenčného programu poskytujeme celoročne priestor slovenským a zahraničným umelcom. Na naše podujatia prichádzajú diváci z celého Slovenska, niekedy sú to stovky kilometrov, ktoré musia prekonať, aby sa k nám dostali.

Do roku 2009 ste pracovali a tvorili ako divadelný súbor. Ako ste sa dostali k zámeru vybudovať z Bátorvciac kultúrne centrum?
MD – Už v roku 2002 sme začali s workshopmi.

Uvedomili sme si, že nestačí len tvoriť, ale že treba prinášať aj iné aktivity. Najprv sme organizovali workshopy v súvislosti s našimi inscenáciami, neskôr sme sa zamerali na tematické a komunitné tvorivé dielne. Organizovali sme aktivity, ktoré síce súviseli s umením, ale zasahovali aj cieľové skupiny, ktoré sme chceli dostať k nám – do divadla. Vtedy sme ešte pôsobili v Leviciach. Prvým zlomovým momentom bolo otvorenie našej kaviarne alebo skôr divadelného klubu Dve slová, kde sme všetky naše projekty

a aktivity sústredili. Kancelárske a skúšobné priestory sme však mali na rôznych miestach, často na opačných koncoch mesta. Chceli sme dospieť do štádia, aby sme všetko mali pokope. V Leviciach sme však takú možnosť nenašli, a preto sme začali hľadať priestory v okolitých obciach. Bátovce boli pre nás od začiatku čarovným priestorom, kde sme si okamžite vedeli predstaviť našu existenciu. **IDJ** – Už v Leviciach sme cítili, že sa nachádzame na čistej, nepopísanej ploche, ktorá je pre nás výzvou. A tak sme začali písať, značiť, maľovať. Tvorili sme inscenácie, ktoré boli performatívneho charakteru, takže bolo treba hľadať hercov, ktorí zvládnu takýto spôsob práce. Nadväzovali

AMERICKÝ CISÁR (Divadlo Pôtoň)
foto M. Škvrňáková



sme kontakty so zahraničnými lektormi, ktorí prinášali nové podnety. Hľadali sme svojich divákov. Hľadáme ich doteraz. Pochopili sme, že sa nemôžeme spoliehať iba na to, že urobíme kvalitnú inscenáciu a divák si nás nájde a zároveň bude rozumieť nášmu, nie práve jednoduchému divadelnému jazyku. Začali sme preto cielene komunikovať aj s divákmi. Je za nami, ale ešte aj pred nami, množstvo rôznorodých vzdelávacích aktivít. Byť iba umelcom je krásne, ale v prostredí, v ktorom žijeme a tvoríme, je to pre nás nemožné.

Aký bol váš prvý dojem, keď ste sa ocitli v klasickom priestore kultúrneho domu, akých je na Slovensku množstvo?

IDJ – Získali sme budovu, ale zistili sme, že je v dezolátnom stave. Bolo ju treba zrekonštruovať, aby sme splnili základné hygienické požiadavky. Všetko bez zásadnej podpory a financií. Iba s nadšením, ktoré sa mnohým mohlo zdať smiešne. To, že po desiatich rokoch sme stále tu, fungujeme a prežívame, vznikajú inscenácie a do Bátoviec prichádzajú ľudia z celého Slovenska aj zo zahraničia, je pre mňa dôkaz, ktorý ma v živote vedie: idea prekoná všetky materiálne problémy.

V rámci rezidií ponúkate v divadle možnosť tvorby domácim aj zahraničným tvorcom. Odkedy tieto rezidenčné programy organizujete?

MD – V roku 2009 sme prvýkrát vyhlásili otvorenú výzvu pre zahraničných umelcov. Prišlo nám cez päťdesiat žiadostí od umelcov od Austrálie až po Kanadu. O pár rokov sme však čoraz viac dbali na to, aby k nám chodili najmä slovenskí tvorcovia. Vychádzali sme z vlastnej skúsenosti, keďže sme sedem rokov migrovali po rôznych priestoroch. Chceli sme našim umelcom poskytnúť priestor na intenzívnu prácu, vytvoriť im domáce zázemie. Bol to však boj. Povedomie o tom, že je možné využívať rezidenčný program na Slovensku, bolo v tom čase medzi slovenskými umelcami minimálne. Bola skupina, ktorá využívala možnosti zahraničných rezidenčných centier, ale tá bola veľmi malá. V súčasnosti každoročne otvárame tri rezidenčné programy pre viac než šesťdesiat umelcov.



BRATŘI KARAMAZOVI (Slezské divadlo Opava)
foto archív divadla

Kto všetko sa k vám na rezidencie hlási a podľa čoho vyberáte konkrétnych rezidentov?

MD – Má to zvláštne sínusoidy: jeden rok máme prevahu žiadostí od výtvarníkov, ďalší rok od divadelníkov, potom zase od tanečníkov. Čoraz viac nás vyhľadávajú skupiny a jednotlivci, ktorým vyhovuje práca na vidieku a súvisí s ich pripravovaným dielom. Takýmto prípadom je napríklad slovenská dizajnérska značka Puojd, ktorá u nás tvorila fashion videá ku kolekcií Dedina. Čo sa týka výberu rezidentov, kurátorskú radu meníme podľa zamerania prihlásených umelcov a umeleckých zoskupení.

Špecifikom rezidií v Divadle Pôtoň je okrem vidieckeho prostredia aj to, že i vy dvaja ste tvorcovia. Vstupujete do tvorby rezidentov alebo im dávate aspoň spätnú väzbu?

MD – Každý rezident musí nielen odprezentovať svoju prácu, či už work in progress, alebo v premiérovom uvedení, ale musí aj zrealizovať workshop pre miestnu komunitu. Tieto prezentácie a aktivity navštevujú miestni diváci, ktorých reakcie sú často veľmi inšpiratívne. Debaty s ľuďmi, hlavne v dôchodkovom veku, sú veľmi dlhé a aj plodné a tvorcovia si na týchto stretnutiach urobia množstvo poznámok.

IDJ – Dôležité pre rezidenčné centrá je, aby ich zázemie tvorili umelci. Rezidenčné centrum sa nedá iba manažovať,

nevystačí si ani s tým najlepším produkčným. Umelci, ktorí k nám chodia, nás vždy vyzývajú, aby sme o ich tvorbe niečo povedali. Na diskusii s nimi si dávame záležať, nechceme, aby zostali napospas priestoru a samote. Aj pre mňa ako režisérku je dôležité rozprávať sa, aby som si sama definovala a čo najpresnejšie pomenovala, čím sa práve zaoberám. U rezidentov to funguje podobne, často

VOJENSKÉ MENO RAMA (Divadlo Pôtoň)
foto L. Dobias



prichádzajú iba s načrtnutou ideou, nápadom, ktorý sa pokúšajú rozvíjať. Vtedy sú pre nich rozhovory s kolegami zásadné. Niekedy to ani nemusí byť rozhovor, môže to byť i monológ, ale keď má rozprávajúci vnímavého poslucháča, môže dôjsť v priebehu svojho monológu k odpovedi.

Chystáte sa štruktúru vašich rezidenčných programov nejako meniť?

MD – Tieto úvahy sú v zárodkoch. Zatiaľ je to nastavené dobre. Program Inkubátor je pre tvorcov, ktorí si len začínajú definovať tému, spôsob, akým ju chcú uchopiť. Tvorí sa v rámci neho skice a náčrty budúcich diel. Akcelerátor je pre umelcov, ktorých diela sú pred premiérou, a pre zahraničných umelcov máme tiež špeciálny program. Limitom je samozrejme priestor, čas, ubytovacie kapacity, ktoré momentálne v divadle máme. Z hľadiska dĺžky prevažujú dvojtyždňové rezidenčné pobyty. V prihláškach však čoraz viac umelci preferujú mesačné pobyty. Určite k tomu prispel program štipendií Fondu na podporu umenia, ale pociťujeme aj akúsi potrebu – u istej skupiny tvorcov – odstrihnúť sa z mestského prostredia a intenzívne pracovať na svojom diele v Bátorviach.

Sledujete, čo sa potom ďalej deje s projektmi? Viete napríklad o nejakých konkrétnych prípadoch, keď rezidencia vyústila do vzniku diela, ktoré rezonovalo aj v širšom divadelnom kontexte?

MD – Nesledujeme to programovo a ani rezidentov nezaväzujeme povinnosťou informovať nás o každom uvedení diela. Naša vedomosť o ďalšom živote projektov je skôr záležitosťou bežnej spoločnej výmeny informácií. Nevieť celkom adekvátne posúdiť širší divadelný kontext, myslím si, že každý umelecký projekt, ktorému poskytneme priestor, je v danom čase impulzom pre tvorcov a je možné, že intenzívny čas strávený v Bátorviach so skupinou ďalších umelcov sa môže prejaviť i neskôr pri realizácii iných projektov. V každom prípade sme radi, že v našich priestoroch vznikali aj inscenácie ako



PLI (Viktor Černický)
foto M. Ditte

Stopy v pamäti súboru Odivo, *Temná noc +/- Obrazy pre srnky* zoskupenia Med a prach či *PLI* Viktora Černického¹.

Keďže sme nikdy nemali ambíciu vytvárať okolo seba skupinu stálych rezidentov, zoznam divadiel, ktoré v našich priestoroch tvorili, je pomerne bohatý, napríklad: D'EPOG, Debris Company, NO MANTINELS, Teatro Espánico, Milk Presents, Jaro Viňarský, Ela Lehotská s Honzom Lepšíkom. Z najmladšej generácie sú to Dáša Krištofiovicová, Tomáš Janyпка alebo Mário Drgoňa. Rezidenčný program necielime len na divadelníkov. Pomerne veľké zastúpenie majú u nás mladí slovenskí výtvarníci, ktorí pravidelne vystavujú

¹ Tanenčík a performer Viktor Černický bol za dielo *PLI* ocenený v rámci festivalu Česká taneční platforma 2019 – získal Cenu poroty aj Cenu divákov.

v galériách na Slovensku a v zahraničí ako Martin Derner, Katarína Čaková, Stanislav Piatrik, Gábor Gyenes, Jana Hirnerová a Marián Vredík. Výborný ohlas mal aj výsledok rezidencie Puojdu a Living documentary. Fashion videá ku kolekcií *Dedina* získali špeciálnu cenu Special Mention na Best Fashion Film Award 2018.

Spomínali ste domácich divákov, aký vzťah majú k vám a k ľudom, ktorí takto migrujú do Bátorviac za umením? Ako ste získavali ich dôveru? V Poľsku jedno divadlo na vidieku chodilo na začiatku od domu k domu a tak pozývalo obyvateľov na predstavenia.

MD – Tri roky sme vydávali noviny, ktoré sme distribuovali do každej schránky v Bátorviach a v ďalších troch okolitých obciach, zrealizovali sme špeciálne relácie pre obecné rozhlas o súčasnej slovenskej literatúre a nekomerčnej hudbe, robili sme anketové prieskumy. Za posledné roky sme smerom k obyvateľom Bátorviac a okolitých obcí vyvinuli iniciatívy rôzneho charakteru. Umeleckého i produkčného. Myslíme si, že sa nám podarilo nabúrať komfortné zóny istej časti obyvateľstva, ktorá si k nám pravidelne alebo aspoň sporadicky nachádza cestu. K búraniu hraníc, samozrejme, prispievajú aj ceny a rôzne mediálne ohlasy. Mohlo by sa dokonca zdať, že je to viac ako chodenie od domu k domu. Ale nemáme to podložené výskumom.

IDJ – Nemyslím si, že práca a množstvo energie, ktoré sme vložili do získavania si Bátorčanov, boli márne. Chodia k nám skalní diváci, ktorých sme veľa naučili, a sú nimi prekvapení aj umelci, ktorí k nám prídu hosťovať. Naučili sa používať výrazy ako avantgarda, fyzické divadlo, protagonista a podobne. Takýchto divákov nie je samozrejme veľa, ale z hľadiska obce sa ich počet pomaly rozširuje.

Využívanie spoločného priestoru, hľadanie, nachádzanie, putovanie, to všetko sa spája s komunitným divadlom. Ale na druhej strane Divadlo Pôtoň nemá vlastný súbor, komunita sa vytvára s každým projektom nanovo. Mali ste niekedy zámer

vytvoriť komunitné divadlo?

IDJ – Prvotným zámerom bolo vytvoriť divadlo so stálym súborom, ale to sa pre nedostatok financií aj odhodlania a odvahy hercov, s ktorými sme v tom čase spolupracovali, nepodarilo. S odstupom času to však hodnotíme pozitívne. Keby sme desať rokov budovali komunitu, tak by sme už v súčasnosti nedokázali tvoriť. Komunita by sa uzatvorila do seba, nakumulovali by sa v nej vzťahy, väzby, konflikty, ktoré by neprospievali práci. Do komunity by sa nedostal vzduch, vplyvy a inšpirácie od ľudí zvonka. Prijali sme ako princíp tvorby spájanie ľudí, ktorí sú rôznorodí, ale majú tú istú ideu – vytvoriť konkrétnu inscenáciu, vložiť do nej maximálne všetko a búrať tak svoje hranice. Niekedy je proces vzniku komunity jednoduchý, niekedy ladenie ľudí trvá dlhšie, ale v zásade sa to vždy podarí, čo na inscenáciách cítiť.

Málokedy sa stane, že ľudia, ktorí sem prídu tvoriť, sa nezačnú zapájať aj do pomoci, ktorá vyplýva z každodennej prevádzky priestoru. Veľmi rýchlo pochopia, že priestor žije z energie tých, ktorí v ňom žijú a tvoria. Niektorí varujú, niektorí píše európske granty, niektorí umyje riad. Bez vzájomnej pomoci to nejde.

MD – Príklad z druhej strany: Vodič autobusu, ktorý čakal účastníkov celodenného workshopu z projektu Psota na Slovensku, sa ponúkol, že nám pokosí trávnik. Ľudí, ktorí k nám prichádzajú, dokáže priestor zvlášťne pohltiť.

IDJ – Je ako vír na pokojnej rieke.

Od roku 2016 ste v Divadle Pôtoň začali obdobie koprodukcí. Vytvorili ste inscenácie s ukrajinským režisérom Sashkom Bramom (Vojenské meno Rama) či so Štúdiom 12 (Americký cisár). V projekte Miracles sa vám podarilo spojiť štyri výrazné nezávislé subjekty (okrem Divadla Pôtoň aj tvorkyňu Slávu Daubnerovú a súbory Med a prach a Debris Company), ktoré obsadili celé Bátovce.

MD – Spolupráca na projekte *Miracles* bola veľmi špecifická. Všetky štyri súbory majú rôznu poetiku, ktorá je súčasne v niečom spoločná. Prejavilo sa to nielen vo výsledku, ale najmä v procese tvorby.

IDJ – Ak hovoríme o nejakej spriaznenosti, tak to vystihuje výrok Andreja Kalinku, ktorý zaznel, keď sme zistili, že nám neschválili financie, a rozhodovali sme sa, či napriek tomu ideme projekt realizovať. Andrej vtedy povedal, že peniaze nie sú to, čo nás môže zastaviť. Všetci boli ochotní ísť do projektu aj napriek tomu, že nedostanú za prácu ani cent. Pre nás to bol jasný signál, že sme si dobre vybrali spolupracovníkov. Všetci z nezávislého divadla, odchovaní na nedostatku financií, ale so vzdorovitou silou a vierou v tvorbu. Napokon sa nám časť financií podarilo zohnať, takže to nebol až taký katastrofický scenár, na aký sme boli pripravení.

Asi veľa rozprávame o tom, ako sa všetko dá, aj keď nie sú peniaze, no nechcem, aby vznikol dojem, že je to vlastne výsada a cnosť ustavične prekonávať živorenie. Odmietam tvrdenie, že dobré umenie vzniká len v chudobných podmienkach a že nedostatok prostriedkov prináša netradičné riešenia. Na Slovensku ešte nikdy nebolo nezávislé divadlo adekvátne podporené. Nikdy nevznikol žiadny relevantný koncept na podporu progresívnej nezávislej tvorby. A tak keď si vzájomne kladieme otázky, prečo sa slovenskému divadlu nedarí preraziť v širšom európskom kontexte, práve tento fakt je jedným zo zásadných dôvodov.

Mohol by byť budúci zmysel Divadla Pôtoň spojený aj s takýmto prepájaním rôznych súborov a tvorivých poetík? Možno nabudúce aj na medzinárodnej úrovni?

MD – Momentálne pripravujeme koprodukčný projekt *Swingari a potápky* s Horáckym divadlom Jihlava. Bude to naša prvá koprodukcia s kamenným divadlom a pevne veríme, že bude pre obe zúčastnené strany inšpiratívna. Premiéry projektu by mali byť začiatkom apríla 2020 v Bátovciach a Jihlave. Najväčšou medzinárodnou spoluprácou tohto kalendárneho roku je projekt In memoriam: Word, na ktorom spolupracujeme s divadlami z Českej republiky, Francúzska, Rumunska a Palestíny. Projekt reaguje na útoky proti novinárom a umelcom, na potláčanie slobody slova a prejavu politickou mocou, ale aj rôznymi extrémistickými a teroristickými skupinami.



MIRACLES
foto C. Bachratý

Cez projekt Psota na Slovensku učíte stredoškolákov a vysokoškolákov uvažovať o umení a svete. Môže divadelná inscenácia meniť uvažovanie človeka či dokonca jeho charakter?

IDJ – Takto jednoznačne by som to nehodnotila. Našou snahou je narúšať komfortnosť myslenia bežného diváka. Ako s tým naloží, je jeho vec. Divadlo je pre mňa zóna intenzívnej komunikácie. Ale niekedy sa stane, skôr ide

o niekoľko prípadov, keď sa človek cíti taký oslovený tým, čo videl, že divadlo vstúpi do jeho života. Väčšinou, ak je puto veľmi silné, sám divák začne tvoriť. Z niekoľkých študentov, ktorí boli kedysi našimi divákmi alebo sa zúčastnili na našich workshopoch, vyrástli divadelní vedci, režiséri, herci, dramaturgovia.

Keď sa pozrieme na vaše posledné inscenácie Americký cisár a Pastierska symfónia, obe síce vychádzajú z príbehov z minulosti, ale vy nimi

vypovedáte o súčasnosti. Nie je to pritom prvýkrát, keď ste sa v rámci svojej tvorby zaoberali komentovaním aktuálneho diania.

IDJ – Pomenovať súčasnosť je vždy to najťažšie. Aj v bežnom živote, aj v umení. Vedieť sa pozrieť na seba a svet z nadhľadu, pomenúvať väzby a súvislostiach aj tam, kde nie sú úplne zrejmé, dokáže len málo ľudí. Pre mňa a moje uchopenie súčasnosti je skôr dôležitý balans. Udržiavanie harmónie medzi mnou, našou tvorbou a svetom. Reflektujeme spoločnosť a seba v nej a volíme si spôsob rozprávania, vyberáme jazyk, ktorým si myslíme, že treba hovoriť. Ak sa nám zdá, že svet okolo drieme v zdanlivom pokoji, potrebujeme ho rozrušovať, ako to bolo napríklad pri inscenácii *Psota*. Keď sme tvorili *Krajinu nepokosených lúk* a spoločenské sily a nálady sa začali preskupovať nielen na Slovensku, ale v celej západnej Európe, mala som pocit, že sa nachádzam na hojdačke a ťažisko treba presunúť. Vtedy sme s Michalom vymysleli projekt *Miracles* a zároveň sme si pomenovali svoje ďalšie smerovanie na ceste k hľadaniu krásy a základných princípov ľudského bytia. *Americký cisár* aj *Pastierska symfónia* sú súčasťou tejto cesty. Postavy z inscenácií sú tiež na ceste za vnútorným poznaním a zmierením, v spoločnosti iných, takisto putujúcich ľudí.

V *Americkom cisárovi* ste zmenili základnú líniu predlohy Martina Pollacka, presúvali ste osudy z postavy na postavu aj napriek rozdielnym sociálnym vrstvám. Vnímate hranicu medzi vernosťou dokumentu a slobodou tvorcu? Ako nad ňou uvažujete?

MD – Keď sme v roku 2007 prišli s inscenáciou *Terra Granus*, neviem, či to bolo spôsobené celoeurópskym boomom okolo dokudrámy, alebo to len nikto nechcel hlbšie špecifikovať, ale okamžite ju kritika a dramaturgia festivalov označili za dokumentárne divadlo. Až o päť rokov neskôr, keď sme boli s inscenáciou *Psota* zaradení do programu Medzinárodného festivalu Divadelná Nitra, sa v propagačných materiáloch objavilo, že robíme divadlo fiktívnej dokumentaristiky. Vôbec si netrúfam povedať, či je to správne pomenovanie, v každom prípade, už pri *Terra*



STOPY V PAMÄTI (ODIVO)
foto archív divadla

Granus sme pracovali so zozbieraným dokumentárnym materiálom veľmi slobodne. Počas terénnych výskumov sme mali približne tridsiatku respondentov a na diktafónoch viac než osemdesiat hodín nahrávok. Tento materiál sme odprezentovali vo forme work in progress – spievali sa piesne, tak ako ich spievali naše respondentky, odznievali príbehy a slová, tak ako sme ich zachytili počas výskumu. Tu sa pre nás dokument skončil a začala sa tvorba. Z tridsiatich ľudí, s ktorými sme sa rozprávali, vzniklo päť postáv. Do nich sa koncentrovali príbehy, emócie, situácie a osudy celej skúmanej skupiny. V rámci práce na inscenácii *Psota* to bolo veľmi podobné. A ak to mám ukončiť *Americkým cisárom*, treba povedať, že reportáž Martina Pollacka bola pre nás zdrojovým materiálom, z ktorého sme sa snažili na javisko preniesť esenciu napísaného a prečítaného. Myslím si, že vôbec nezáleží na tom, či sa dominantnou postavou v divadelnej adaptácii stala Rifke Beck, ktorej autor venoval v knihe iba štyri riadky. Dokument a autenticita boli vo vizuálnych prostriedkoch vďaka súkromnému archívu fotografií Martina Pollacka. Ostatné bola performatívna esencia reportáže o masovom úteku z Haliče.

***Americký cisár* získal ocenenie Dosky 2018 ako najlepšia inscenácia sezóny. Titul sa však objavil aj v ďalších nomináciách – okrem najlepšej réžie i za scénografiu. Výtvarné koncepty zväčša navrhuješ, Iveta, sama alebo si minimálne ich spoluautorkou. Máš nejakú osobnú „definíciu“ dobrej scénografie? Pýtam sa aj v súvislosti s Pražským Quadriennale 2019, kde sa váš projekt *Miracles* stal ústrednou témou slovenskej expozície.**

IDJ – Nemám poruke žiadnu poučku, ale viem, čo ma momentálne na scénografii najviac zaujíma: vrstvenie významov. Scénografia ako samostatná výtvarná inštalácia, ktorá je metaforou alebo niekoľkými metaforami ideí inscenácie spojenými do jedného výrazného gesta, a následne jej oživovanie a vrstvenie znakov v akciách performerov. Výtvarný koncept je pre mňa kľúčový, nejde mi „len“ o stavanie mizanscén a kompozícií, o hľadanie estetiky alebo jej popieranie, skôr sa snažím uchopiť prostredníctvom výtvarných prostriedkov a hereckej akcie podstatu jednotlivých tém, situácií, obrazov, akcií. Spolupráca s výtvarníkom je pre mňa dôležitá rovnako

TERRA GRANUS (Divadlo Pôtoň)
foto archív divadla



ako spolupráca s dramaturgom. Nechcem od neho, aby mi priniesol hotový koncept, trvám na tom, aby vznikal v spoločných dlhosiachlych debatách a vo vzájomných inšpiráciách. Počas príprav výtvarného konceptu inscenácie zažívam naozajstnú radosť z tvorby. Mám šťastie na spolupráce so skvelými výtvarníkmi a výtvarničkami, ako sú Eva Klinčoková, Tom Ciller, Zuzana Formánková-Havranová a v posledných projektoch Katarína Čaková.

Spomínam si, ako som v roku 2003 cestoval z Krakova stopom do Gardzienic, dedinky na východe Poľska, na predstavenie a uviazol som asi uprostred cesty. Mal som vtedy pocit, že som prišiel o niečo dôležité. Myslím, že je to aj špecifikum Bátoviec. Tvorca, ktorý ide do Divadla Pôtoň pracovať, alebo divák, ktorý chce vidieť vaše predstavenie, musí vyvinúť nejaké úsilie, aby sa sem dostal. Ako vnímate tento jav cestovania za umením?

IDJ – Putovanie za umením je pre mňa fascinujúce. Umenie má byť očistné. Ako keď sa človek vyberie na dlhú púť, dostane sa do cieľa a po námahe zažije niečo duchovné. Už tri roky nosíme v hlave obrovský projekt, experiment umelecký i divácky, spojený práve s putovaním. Zbierame naň silu, hľadáme možnosti na jeho realizáciu. Projekt však vyžaduje participáciu mnohých umelcov a rôznych organizácií a tiež nemalú finančnú podporu. A preto moje sarkastické a ironické ja výsmešne šeptá niečo o sile ideí.

Sú ľudia, ktorí prichádzajú do Bátoviec, väčšími hľadáčmi ako tí, ktorí nemusia prekonať také prekážky či nepohodlie cestovania?

IDJ – Človek môže prísť aj náhodne a odniesie si nejaký duchovný zážitok. Ale myslím si, že ľudia, ktorí cielene prekonávajú cestu k nám, majú mentálnu prípravu na prijatie toho, čo vidia. Väčšinou prídu naladení pozitívne a pripravení veľmi otvorene vnímať udalosť, na ktorej sa zúčastňujú.

MD – A to ich čaká ešte aj cesta späť. S cestami do Bátoviec sa nám spája aj zážitok hľadania cieľa jednej divadelníčky. V okolitých dedinách sú smerové tabule Bátovce 4 km a ona

sa točila stále dokola medzi nimi. Nahnevane volala, že kde sú tie Bátovce. Cestou späť sa rozhodla ignorovať akékoľvek smerové tabule a uprednostnila dobre vyzerajúce auto dúfajúc, že to ju zavedie minimálne po Nitru. Nasledovala ho, nanešťastie, auto nesmerovalo tam, kam chcela. Stratilo sa jej v lazoch za Pukancom a ona sa do Bratislavy dostala so šesťhodinovým meškaním. Takže sa môže stať, že pre niekoho sú Bátovce bermudským trojuholníkom. **IDJ** – Pod bermudským trojuholníkom sa dá chápať aj niečo iné. Umelci, ktorí tu tvoria, sa doslova zatvoria do čiernej diery – našej divadelnej sály. Nevnímajú, ako plynie čas, a zrazu zistia, že ubehlo aj dvanásť hodín a je hlboká noc. Takto vznikla napríklad naša spolupráca s výtvarníčkou Katarínou Cakovou. Prišla k nám na dvojtýždňovú rezidenciu niekedy v zime a odchádzala od nás počas rozkvitnutej jari. To isté sa stalo aj nášmu stabilnému spolupracovníkovi, videoartistovi Erikovi Bartošovi. Mnohí umelci odídu načas, ale opäť sa vrátia. Priestor v spojení s prírodou a samotou má zvláštnu energiu.

Iveta, spomínaš rôzne ťažko definovateľné pojmy, na ktoré mnohí nazerajú cez prsty a nie sú dnes veľmi akceptované. Čo znamená očista a duchovný zážitok v spojitosti s umením?

IDJ – Ak hovoríme o neakceptovateľnosti týchto pojmov, bavíme sa zrejme o európskom priestore a vývine západného európskeho divadla. Teda aj o pokusoch teatroológov definovať pojmy, ktoré sa dajú racionálne a intelektuálne uchopiť a nepúšťať sa – minimálne v našom divadelnom priestore – do niečoho, čo prináša neistý výsledok, ktorý je preto možné ľahko zamietnuť a označiť za balast. Myslím si, že na definíciu týchto pojmov nestačí teatroológia samotná, skôr by malo ísť o prieniky s poznatkami zo psychológie, z filozofie, antropológie či pomerne novej vednej disciplíny memetiky. Moja intuícia – opäť narábam s pojmom, ktorý je ťažko definovateľný, ale napriek tomu ma celkom spoľahlivo vedie v tvorbe aj v živote – mi hovorí, že ako umelkyňa musím prejsť cestu, niekedy veľmi zničujúcu, k poznávaniu svojho najvnútornejšieho ja. Stretnutie so sebou mi

často prináša prekvapivé momenty, odhalí staré smútky, obnaží krutosť, odkryje zášť. Snažím sa byť úprimná k sebe, vyrovnáť sa s novými poznatiami a vtedy hovorím o osobnej očiste. Byť umelcom je veľké privilegium, umelec sa v svojej práci venuje rozširovaniu svojho mentálneho a duchovného priestoru. Je pre mňa vzrušujúce stretnúť sa s divákom, skúmať, ako vníma inscenáciu, kam nás pustí a kedy už zatvorí dvere. Áno, a niekedy sa stane, že sa vyhraní voči emócii tým, že ju nazve pátosom, krásu prílišným estetstvom, škaredosť zbytočným nátlakom. Je na umelcovi, v prípade inscenácie na celom tíme tvorcov, aby prijali rôznorodé nazerania na dielo. O týchto témach by sa dalo rozprávať donekonečna. Dejiny divadla sú popretkávané zápasom racionality a emocionality, fyzického a duchovného, individuálneho a spoločenského, estetikou a antiestetikou. A potom je tu nový fenomén ženských réží, ešte je možno skoro na jeho prehodnocovanie, ale myslím si, že prechádza istým oslobodením od napodobovania mužských vzorov a môže prinášať úplne novú kvalitu. Svojou poznámkou si otvoril pre mňa úplne aktuálne otázky, ktoré si v posledných rokoch kladiem a hľadám na ne odpovede.

MIRACLES
foto C. Bachratý



PSOTA (Divadlo Pôtoň)
foto C. Bachratý

Kam dnes s Divadlom Pôtoň smerujete? Budete kultúrnym centrom na periférii pre divadelníkov a poučených divákov z väčších miest alebo divadlom, ktoré chce lákať miestnych a aktivizovať komunitu? Netreba si to jasne definovať?

MD – Je zvláštne, že v čase, keď sa veľmi často bavíme o multikulturalizme, keď sa všetci sieťujeme, prepájame nielen na Slovensku, ale v rámci celej Európy, dostávame

čoraz častejšie otázky o tom, čo sme my v Bátovciach vlastne zač. Ste divadlo? Ste kultúrne centrum? Ste vzdelávacie, spoločenské alebo rezidenčné centrum? Ste kino alebo komunitné stredisko? Vôbec tomu nerozumiem. V istej fáze sme nadobudli pocit, že chceme o umení, ale aj o svete uvažovať v širších súvislostiach. V praxi to znamená napríklad to, že sa nechceme uzatvárať (ako divadelníci) pred výtvarníkmi, hudobníkmi, dizajnérmi, architektmi, spisovateľmi alebo teoretikmi umenia či odborníkmi na spoločenské témy a politiky. Snažíme sa

nachádzať prieniky a spolupracovať v prospech niečoho. Chceme dosiahnuť akúsi komplexnosť a plasticitu priestoru. Chceme do Bátoviec priťahovať inšpiratívnych a kreatívnych ľudí, aby pracovali na nových dielach, a rovnako chceme diela, ktoré v Bátovciach vznikajú, dostávať do iných priestorov. A dnes máme pocit, teda, to nie je pocit, ale fakt, že by sme sa mali znova atomizovať, vyhraniť, vyčleniť a veľmi rýchlo definovať, čo sme zač (napríklad v súvislosti s kategóriami v podpornej činnosti Fondu na podporu umenia). Možno sa mi to len zdá, ale stráca to pre mňa akúkoľvek logiku. Nerozumiem, prečo by sme nemohli na Slovensku robiť (a to je jedno či v Bátovciach, alebo v Bratislave) moderné európske divadlo, vytvárať priestor pre laboratórnu tvorbu a zároveň viesť dialóg s komunitami, ktoré okolo nás existujú, ktoré sú našou súčasťou. S komunitami, ktoré možno nechápu umenie ako misiu alebo filozofiu, ale napriek tomu ich irituje a vracajú sa k nemu. Nemáme ambíciu robiť pre miestne komunity vegánske nedele, susedské burzy alebo s nimi hrať na záhrade

Výstava umelkyne Ilony Némethovej s názvom Ked' na priechlí budovy Divadla Pôtoň
foto archív divadla



spoločenské hry. Na to máme na Slovensku komunitné centrá, centrá voľného času a množstvo osvetových stredísk. V súvislosti s našimi komunitami nám ide len o umenie a o budovanie ich vzťahu k umeniu. Neviem to definovať inak. 

Iveta Ditte Jurčová

Absolventka Divadelnej fakulty VŠMU v Bratislave v odbore divadelná réžia. Je zakladateľkou, umeleckou šéfkou a režisérkou Divadla Pôtoň v Bátovciach. Vo svojej tvorbe sa zameriava predovšetkým na súčasné spoločenské témy. Ide o špecifický typ divadla, ktoré programovo sídli na slovenskom vidieku. Spoločné inscenácie v tandeme s Michalom Dittom, ktoré vždy tvorili gro repertoáru Divadla Pôtoň, spája zmysel pre svojbytnú metaforu a poetickosť. Dvojica sa pri inscenovaní neraz opiera o vlastné terénne sociologické či etnologické prieskumy problematiky (*Terra Granus*, *Psota*). Dielo *Terra Granus* získalo na festivale Nová dráma/New drama 2008 Cenu bratislavského diváka. Inscenácia *Americký cisár* (v koprodukcii Štúdia 12 a Divadla Pôtoň) získala Cenu DOSKY 2018 v kategórii Najlepšia inscenácia sezóny.

Michal Ditte

Dramatik, dramaturg a projektový manažér. Absolvent Divadelnej fakulty VŠMU Bratislava v odbore divadelná dramaturgia. V roku 2000 spoluzaložil nezávislé Divadlo Pôtoň, v ktorom je od roku 2003 na pozícii dramaturga. Po roku 2006 pracoval aj ako redaktor časopisu *Javisko* a ako projektový manažér festivalu Scénická žatva v Martine. Externe spolupracoval s viacerými kultúrnymi organizáciami na pozícii lektor vzdelávacích aktivít, najmä v oblasti kreatívneho písania a kultúrneho manažmentu. Od roku 2011 je riaditeľom Divadla Pôtoň a riaditeľom siete nezávislej kultúry na Slovensku – Anténa. Je aj autorom viacerých divadelných hier: *Dve slová Belisy Súmračnej... príbeh Evy Luny* (2003), *Venuša v sieti* (2004), *Terra Granus* (2008), *Psota* (2011). Jeho hry boli okrem domovského Divadla Pôtoň uvedené vo viacerých slovenských divadlách (SKD Martin, Činohra SND, BD Žilina, BDNR). Venuje sa aj tvorbe pre rozhlas a televíziu.

Anna Grusková
divadelníčka a filmárka

Aj pastierska, aj symfónia

Nová inscenácia Divadla Pôtoň *Pastierska symfónia* je dokonalým exportným dielom. Má zaujímavú fragmentarizovaný, asociatívnu štruktúru, ktorá si nevyžaduje detailné porozumenie hovorenému slovu, už aj tak zriedkavo využitému. Scénografia je náznaková, ľahko prenosná – pozostáva z nahrubo zoskrutkovaných kmeňov, pahýľov, symbolizujúcich generický (ale aj zdevastovaný) les. Zároveň má inscenácia i atraktívnych, zväčša mladých hercov a herečky, ktorí vedia spievať a hrať – a to aj na hudobných nástrojoch.

Podstatnou súčasťou javiskového tvaru je práve invenčná, viac-menej samostatná zvuková línia, ktorá je dômyselne komponovaná z elektronických aj zo živých zvukov, spevu a z hudby zo záznamu aj hranej naživo. Exportný potenciál inscenácie umocňuje prirodzene včlenená a intelektuálne, súdobo reflektovaná „pastierska“, čiže etnografická, historická či sociologická línia, pozostávajúca z rôznorodého autentického folklóru i religióznych tradícií z územia dnešného Slovenska. Čo je však hlavné – *Pastierska symfónia* prináša témy, ktoré sú dôležité, aktuálne a atraktívne nielen pre slovenskú či európsku kultúru.

Tvorcovia v bulletine rovno definovali, o čo im ide: „Scénická esej odkazuje na vzťah človeka k prírode, tradíciám, ku kultúre, k náboženstvu a rituálom, obnažuje národnú pamäť, folkloristický

Michal Ditte, Iveta Ditte Jurčová
PASTIERSKA SYMFÓNIA

sentiment a úpornú snahu zachovávať pozostatky našej predhistórie.“ Inými slovami, pokúsili sa vytvoriť scénický tvar z nutkavo prítomnej potreby hľadania odpovedí na archetypálne otázky: Odkiaľ prichádzame? Kto sme? Kam ideme? Alebo, opäť povedané slovami tvorcov: „Rekonštrukcia minulosti sa prelína s analýzou prítomnosti a na pozadí starého defragmentovaného príbehu prebieha konfrontácia so súčasnosťou.“ A preto je táto inscenácia vhodná nielen na export, ale aj pre domáce publikum.

V pozadí inscenácie je text známej, mnohokrát inscenovanej aj sfilmovanej hry Ivana Stodolu *Bačova žena* z roku 1928. Pre divákov a diváčky, ktorí tento text nepoznajú, však ostane táto skutočnosť pravdepodobne utajená. Príbeh prostej vidieckej ženy Evy, ktorá sa nie vlastnou vinou postupne stane manželkou dvoch mužov, má rozmery antickej drámy. Keď sa z Ameriky vráti Evin prvý muž, ktorý je považovaný za mŕtveho, nachádza svoju ženu vydatú za druhého. Eva je matkou nielen ich spoločného dieťaťa, ale má syna aj s novým mužom. Obaja manželia si na ňu neústupne robia nároky. Ako východisko z tejto neriešiteľnej situácie volí zúfalá žena samovraždu. Tento drsný príbeh slúži v inscenácii najmä ako ideové východisko. Môžeme teda vyše deväťdesiatročnú drámu vnímať ako metaforu súčasného Slovenska, v ktorom prebiehajú zápasy medzi tradicionalizmom a modernizáciou, medzi antidemokratickými a demokratickými tendenciami. Sú to tvrdé zápasy, niekedy na život a na smrť. Zomierajú v nich zväčša nevinní.



Pátranie po Bačovej žene

Pre tých, čo *Bačovú ženu* poznajú, je zaujímavé sledovať transformáciu príbehu na javisku. Inscenácia sa začína príchodom „pastierov“ na územie dnešného Slovenska. Vystupujú z hmly a zvukovej mäteže. Nie sú to útlocitní ľudia – jedným z prvých aktov je podrezanie štylizovaného jahňaťa a zabodnutie noža do stromu. Hneď na začiatku sa postupne zoznámime so štyrmi

hlavnými aktérmi *Bačovej ženy* – s Evou, ktorá sa objaví s husľami vrazenými pod bradou, s jej dvoma mužmi aj s matkou prvého z nich. Stoja pred nami štyria protagonisti Stodolovej hry, ale pre tých, čo to nevedia, by mohli byť len maškarami z fašiangového sprievodu.

Evin život je v inscenácii asociatívne predstavený v jeho emocionálnej aj sexuálnej dimenzii – mladá žena, ktorú presvedčivo,

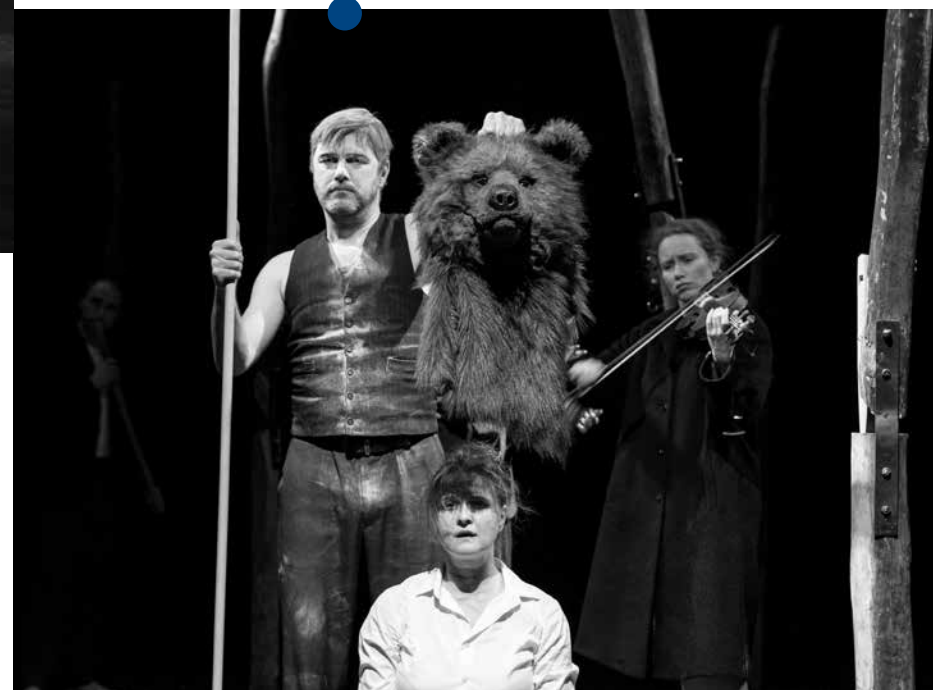
„*Pastierska symfónia* je múzickou inscenáciou, ktorá provokuje fantáziu, imagináciu aj intelekt.“

PASTIERSKA SYMFÓNIA
— R. Nižník,
E. Lehotská,
N. Puklušová
foto Ľ. Dobias

iskrivo a s veľkým odovzdaním stvárňuje Natália Puklušová, sa oddáva hrám s medveďom rovnako vášnivo, ako hľadá svoje deti, ktoré tu predstavujú bábk v povijanoch. Scénický obraz detí visiacich na oboch stranách palice, ktorú má Eva za krkom na spôsob nosičov vody, patrí medzi tie najsilnejšie.

„Činoherná“ časť inscenácie je iba ako intermezzo koncentrovaná na krátke stretnutie všetkých štyroch postáv v Evinom dome. Dom, vlastne papierový domček, prinesie na chrbte jeden z hercov, aby ho premenili na stôl, nad ktorým sa postavy chvíľu rozprávajú slovami autora *Bačovej ženy*. Tento výstup pôsobí trochu neorganicky a i keď to bol isto zámer, nie som si istá, nakoľko je zrozumiteľný pre tých, čo hru nepoznajú.

Rovnako z asociatívnej štruktúry vystupuje autentická nahrávka oplakávania mŕtveho syna. Táto nesmierne silná spevavá lamentácia zúfalej matky je ešte „korunovaná“ explicitným prepojením na zavraždenie novinára Jána Kuciaka. Takisto veľmi explicitne pôsobí židovská lamentácia v podaní Zola Lenského, v ktorej zaznejú aj konkrétne



PASTIERSKA SYMFÓNIA
— E. Lehotská, Ľ. Bukový
foto Ľ. Dobias

mená koncentračných táborov. Toto umelecké prepojenie s často inštrumentalizovaným svetom plickovských krásnych slovenských pastierov, aké je ešte stále prítomné v národoveckom diskurze, je pre mnohých zrejme nečakané, no nie je nereálne ani unikátne – poznáme napríklad fotografie Slovenskej tlačovej kancelárie z vojnovnej Slovenskej republiky s hajlujúcimi vidiečanmi v krojoch. Slovenská dedina nikdy nebola etnicky homogénna, ale žili v nej aj príslušníci iných etníc, ktorí bývajú v iných inscenáciách bežne na okraji. Tu sa objavujú najmä v hudobných či výtvarných motívoch.

Od rurálneho k urbánnemu

Pastierska symfónia je múzickou inscenáciou, ktorá provokuje fantáziu, imagináciu aj intelekt. Vizuálne a hudobne rafinované obrazy sú pripravené s precíznosťou a ľudskou i umeleckou zrelosťou. V pamäti uviaznu viaceré magické momenty: rituály s medveďou kožou, herečka, ktorá sa nebadane vznesie do vzduchu, nôž, ktorý sa na konci sám opäť zabodne do stromu. Čas a priestor majú tvorcovia a tvorkyne vo svojich rukách.

PASTIERSKA SYMFÓNIA

— E. Lehotská, R. Nižník
foto Ľ. Dobias

Jedným z kľúčov k porozumeniu dielu je aj jeho názov – proklamovaná pastierska minulosť Slovenska odkazuje na rurálnu kultúru, pôdu, archetypálnu zemitosť, laickosť, živočíšnosť. V inscenácii je skoncentrovaná v starom slovanskom symbole – medveďovi, respektíve v jeho kožuchu, vo fragmentoch krojov, v ľudových hudobných nástrojoch (husle, heligónka, pastierske píšťaly), v ľudových piesňach a tak ďalej. Pojem symfónia zase evokuje výsostne mestskú záležitosť, náročné a rozsiahle orchestrálne dielo, jeden zo symbolov „vysokej“ urbánnej kultúry. Kroje sú čoskoro zamenené za mestské obleky a kostýmy, pribudnú snečné okuliare aj mobil a perspektíva poučených Európanov a Európaniek. O žiadnu symfóniu v zaužívanom význame teda nejde. Inscenácia samotná je však komponovaná ako náročné hudobné dielo rafinovane striedajúce dynamické a pomalé, meditatívne pasáže. Názov samotný je provokatívny a hrá sa s očakávaním publika – ani jeden z pojmov nevystihuje mnohosť tém, alúzií, asociácií a výrazových prostriedkov, ktoré táto mimoriadna inscenácia ponúka. ♣

Michal Ditte, Iveta Ditte Jurčová:

Pastierska symfónia

réžia I. Ditte Jurčová libreto M. Ditte, I. Ditte Jurčová,
K. Caková dramaturgia M. Godovič výtvarný koncept
K. Caková, I. Ditte Jurčová výtvarná realizácia K. Caková
pohybová spolupráca R. Nižník hudba I. Mer & C. Estrella
svetelný dizajn M. Ditte účinkujú Ľ. Bukový,
E. Lehotská, R. Nižník, N. Puklušová, Ľ. Raši
premiéra 13. apríl 2019, Divadlo Pôtoň, Bátovce

Milo Juráni
divadelný kritikFerdinand von Schirach
TEROR

Vinný či nevinný?

Jednotlivec sa vzoprel platným etickým a spoločenským, no najmä nemeckým zákonom. Treba ho súdiť, a konečný rozsudok určia diváci. Hit európskych javísk Teror od Ferdinanda von Schiracha, tesne po sebe uviedli v Divadle Jonáša Záborského v Prešove aj v košickom Divadle Thália Színház. Tvorcovia zvolili odlišné inscenačné východiská, no problémy inscenácií sú podobné.

Na Slovensko sa hra dostáva päť rokov od svojho vzniku, potom, čo precestovala veľkú časť Európy a uviedli ju v Afrike i Saudskej Arábii. Na aktuálnosti jej to neuberá, pretože čerpá zo strachu, ktorý našu spoločnosť neopúšťa, navyše v jadre je dilemma stará ako západná civilizácia. *Teror* je niečo ako súčasná tretia časť *Oresteie*. Iba konflikt je menej osobný. Motívom vraždenia obvineného armádneho pilota Larsa Kocha nie je pomsta za otcovraždu spáchanú najbližším príbuzným, ale snaha odvrátiť „väčšie zlo“. Rozsudok nestojí na božej prozreteľnosti, ale závisí od divákov. Posudzujú náročnú situáciu. Lietadlo spoločnosti Lufthansa uniesli islamskí teroristi a namierili ho rovno na plný futbalový štadión. Koch lietadlo zostrelil, čím pripravil o život stovku civilistov, ale pravdepodobne zachránil tisíce iných ľudí. Podstatou hry je otázka, či sa jednotlivec môže za istých okolností postaviť nad všetky známe zákony. Prokurátorka má pádne argumenty, no obhajca jej oponuje rovnakou silou. Dvaja svedkovia, ktorí predstupujú pred tribunál, svedčia v prospech aj neprospech Kocha a informujú o okolnostiach. Pilot dostal rozkaz nestrieľať, štadión nezačali evakuovať, ľudia v lietadle sa pokúšali teroristov zastaviť a možno by sa im to aj podarilo... V tomto spore však stojí zákon v istej nevýhode (a nie preto, že na štadióne prebiehal reprezentačný zápas).

Pri argumentoch prokurátorky o tom, že: „Právo a morálka musia byť od seba striktné oddelené,“ že morálne postoje „nikoho k ničomu nezaväzujú, jedine zákony to dokážu“, racionálnosť systému ťahá naozaj za kratší koniec. Najmä za okolností, že systém, ktorý Kocha súdi, zlyhal a nevydal rozkaz na spomínanú evakuáciu. Kochovi toho hrá do karát naozaj priveľa.

Populárnosť televízneho formátu *Súdna sieň* a tiež vysoká miera nedôvery v justičnú spravodlivosť na Slovensku naznačujú, že ani u nás nie je toto prostredie ľuďom ľahostajné. Navyše, náboženský terorizmus trápi a straší západnú spoločnosť od začiatku milénia. A platí to aj na Slovensku, aj keď tu s ním nemáme reálne skúsenosti. Napriek tomu ani Adriana Totiková v Prešove, ani József Czajlik v Košiciach neuverili sile Schirachovho textu natoľko, aby do inscenácie nezanesli zbytočné ozdoby. V DJZ sa všetko odohráva v aréne, pred výrazným, ale zbytočným prvkom scény (Katarína Holková) – motorom prúdového lietadla. Už na začiatku vstúpi do hry aj videoprojekcia (Viktor Csudai a Veronika Kocourková), ktorá však v inscenácii nemá opodstatnenie. Turbína zahrá len na začiatku, keď sa z nej vyvalí efektný dym, na projekcii sa postupne zjavuje všetko, čo by si každý vedel predstaviť aj sám. Video najskôr púta pozornosť ilustračnými zábermi modrej oblohy, neskôr ukazuje



TEROR (DJZ Prešov)
— M. Erby,
M. Novodomský,
I. Kasala, V. Fürješová,
Ľ. Dutková, J. Ivan
foto R. Miko

inkriminovaný futbalový štadión, ponúka zábery z radaru alebo rekonštruje, ako asi prebiehala akcia stíhačiek. Technika strihu je síce kvalitná, no videá sú aranžované neautenticky. Nudne duplikujú to, čo sprostredkúva text a jeho rozohrávanie hercami. Čo však dáva prešovskej scénografii zmysel a osvetľuje režijnú koncepciu, je točňa. Diváci sedia v štyroch rohoch a uprostred nich sa odohráva pojednávanie. Javisko sa podchvíľou otočí a prinesie nový pohľad. Zmena perspektívy sa stáva súčasťou koncepcie režisérky a zdôrazňuje, že na tento konflikt sa dá pozrieť z mnohých perspektív. Vidíme vždy iba časť diania na scéne. Keďže na scéne sú takmer neustále prítomné všetky postavy, raz môžeme detailne sledovať Kochovu mimiku a inokedy zas emócie zapisovateľky. Zároveň sa tým odhaľuje aj časť súdneho „backstagu“. Pohľady prenikajú do vnútra stolíkov sudcu, prokurátorky i obhajoby a ich obsah naznačuje, že aj tí, čo reprezentujú zákon, pijú kávu, jedia a krémujú si ruky... Sú to teda v prvom rade obyčajní ľudia.

V Divadle Thália je scénografia (Erika Gadus) verná klasickému priestoru. Väčšina postáv je na scéne po celý čas ako v Prešove. Základná situácia je v súlade s pokynmi autora. Súdna budova je v prestavbe, sieň je provizórnym staveniskom. Medzi paletami sa nachádza sudcovské kreslo, stolička pre súdeného aj priestor na vypočúvanie. Prekvapivý je antický stĺp, cudzorodý prvok z kolísky demokracie. Spolu s motívom rekonštrukcie dotvára zámer: toto nie je obyčajný súd, ale súd o samotných pilieroch našej spoločnosti a možno trochu o rozpadajúcej sa justícii, ktorá zjavne má svoje diery. Prospekt definuje nevábna plastová stena. Spoza nej prichádzajú svedkovia a do hry vstupuje aj videoprojekcia (s podobným obsahom a ešte výraznejším antiefektom ako v DJZ). V kontraste s emocionálnym herectvom aj ostatným priestorom pôsobí video materiál smiešne. Na stene sa objavajú aj niektoré kľúčové slová z procesu. Tie sú efektívnou nápodobou a nútia premýšľať, aký konflikt to vlastne sledujeme. Signalizujú, že nejde o Kochovu vinu, nevinu ani

„... ani Adriana Totiková v Prešove, ani József Czajlik v Košiciach neuverili sile Schirachovho textu natoľko, aby do inscenácie nezanesli zbytočné ozdoby.“

terorizmus, ale skôr o vyššie naznačené všeobecné princípy – piliere demokracie. Zákon, spoločenská morálka a lojalita stoja oproti zdravému rozumu, svedomiu a zodpovednosti za individuálne rozhodnutie.

Najväčší šok (a v negatívnom zmysle) pripravil režisér Czajlik po skončení záverečných rečí, v kľúčovom momente hlasovania o vine a nevine Kocha. Celé hlasovanie z nepochopiteľného dôvodu sprevádza video dojímavej piesne od Lary Fabian v koncertnej verzii. Svoju voľbu odôvodňujú tvorcovia tým, že ide o poctu skvelej umelkyni. Pre patetickú pieseň bez zjavnejšieho súvisu s dianím na scéne je to slabý argument a po dvojici naozaj presvedčivých záverečných rečí a prestávke by stačilo aj ticho. Diváci hlasujú prostredníctvom kamienkov. Ponúka sa tak úvaha nad metaforou s porekadlom: „Kto si bez viny, hod' kameňom“. Na druhej strane, môže ísť aj o snahu poukázať

TEROR (Divadlo Thália Színház)
— E. Vasvári,
K. Nagy, É. Novak,
A. Héresz Menszátor,
I. Habodász
foto R. Németi



na modelovú povahu celej situácie a jej historickú platnosť odkazom na antický črepinový súd.

Hudba je problém aj v prešovskej inscenácii. Dá sa domnievať, že práve preto, aby divákovi rozhodovanie skomplikovali, aby mu dali dôvod zapochybovať o Kochovej „nevine“, podfarbili tvorcovia časť výpovede emocionálnou melódiou. Ozýva sa vo chvíli, v ktorej svedkyňa spomína topánku svojho manžela, ktorý bol v lietadle. Opis jedinej veci, čo po ňom ostala, je kľúčovým apelom, aby všetci pochopili, aké utrpenie Koch spôsobil príbuzným obetí. (Platí to aj v Divadle Thália, kde sa v rovnakej situácii mení svetlo.) V procese sa objavuje manipulácia, ktorá ide proti vnímaniu súdu ako objektívneho orgánu, ale aj proti koncepcii Totikovej a jej voľbe ponúkať rôzne pohľady na situáciu.

Inak je to s ďalším ozvláštnením, hereckou štylizáciou. Okrem už spomínaných stolíkov dáva režisérka nahliadnuť aj do duševných stavov postáv.

Matej Erby ako Koch sa v istom momente úplne vytrhne z realistickej konvencie a expresívnym jazykom komentuje svoj vnútorný stav. Pri otázke, ako by konal, keby v lietadle sedeli jeho žena a dieťa, pri zmene svetla vydesene zakričí, aby sa okamžite vrátil k predošlej chladnej emócii. Inscenácia by sa bez tejto štylizácie zrejme zaobišla, ale moment je dôležitý z hľadiska celkovej dramaturgie. Problematickuje Kochovu bezúhonnosť, akcentuje, že nie je jasné, ako by konal, ak by do hry vstúpili osobné city. Štylizácia vyvrcholí v závere. Pred rozsudkom stoja postavy v kruhu, držia sa za hlavy a napätie aj tlak sa stupňujú. Herci si vymieňajú

TEROR (DJZ Prešov)
— M. Erby
foto R. Miko



pozície. Odkaz režisérky je čitateľný, demonštruje názor, že celá situácia nie je o konflikte, súperiacich stranách a že v takej vyhrotenej situácii zlyháva akákoľvek logika. Za istých okolností by mohol byť každý na mieste každého. Koch by mohol obviňovať a prokurátorka byť súdená.

Czajlikova réžia ponúka viac drámu zo súdnej siene, veľký a dôležitý konflikt, v ktorom obžaloba aj obhajoba smerujú k rovnakému cieľu – v rovnom súboji argumentov nechať sudcov/divákov rozhodnúť, ktorá strana má pravdu. Emese Vasvári ako Prokurátorka pracuje s pátosom skúsenej rečníčky a je naozaj presvedčivá. Tvrdenia podáva ako nespochybniteľné fakty. Frázuje precízne, na jazyku opatrne váži každé slovo, keď treba, dopraje si prestávku, aby udeľla dôrazným tvrdením a síce staromilskými, ale jasnými a elegantnými rečníckymi gestami smerujúcimi od tela. Proti tomuto stelesneniu dekóra stojí strapatý rebel, obhajca s výzorom niktoša. Štýlom pripomína poručíka Columba. Prichádza na poslednú chvíľu a aj keď pôsobí ako ťuťmák, v skutočnosti je to bystrý lišiak. Čo sa ukáže už v úvodnej reči. Attila Héresz Menszátor má spustené plecia a pohybuje sa ležérne, rýchlo však prejde do energického prejavu. Podporujú ho aj prenikavý pohľad, detailná mimika a minuciózne gestá ako spojenie palca s prostredníkom a vystretým ukazovákom.

Tento typ právnickej teatrality by sme v Prešove hľadali márne. Dvojica prokurátorka – obhajca však funguje na rovnakom protiklade. Postava Michala Novodomského zaujme zjavom rovnako ako Héreszova. Prichádza však zo sveta *Kravaťákov*¹. Arogantný právnik novej generácie venuje viac pozornosti srkaniu smoothie ako pojednávaniu. Rád narúša situáciu poznámkami, kľaním pera a podobne. Jeho vzťah k povahe procesu je preto jasný. Tieto malé akcie, ktoré majú pôsobiť buď ako drobné schválnosti, alebo mimovoľná dekoncentrácia a zrejme zahusťovať atmosféru v súdnej sieni, však

„
Minimum priestoru, ale maximálna koncentrácia. Taký je údel Larsov Kochov vo všetkých divadlách. V DJZ aj v Divadle Thália ide o dve úplne odlišné postavy.“



TEROR (Divadlo Thália Színház)
— K. Nagy,
E. Vasvári, É. Novák,
A. Menszátor Héresz,
I. Habodász
foto R. Némethi

herec predvádza mechanicky, a nie bezprostredne. Nedokáže ich organicky prepojiť s monológmi a dialógmi pred tribunálom. No hneď, ako predstúpi pred súd/divákov, ide už priamo za svojím cieľom. Pracuje s typizovanými právnickými pohybmi, prácou s tempom jazyka aj intonáciou – gesto otvorených dlaní vystrieda uvážlivý prst na perách, rýchlu kadenciu slov náhle spomalenie. Jeho apel je premyslený a pokojný. Prokurátorka Ľudmily Dutkovej je vzorná, chladná a striktná rovnako ako jej kolegyňa z Thálie. Situáciu berie profesionálne ako ďalší zo série prípadov, v ktorom obhajuje stranu, aj keby nesúhlasila. V spojení s tlmenejším prejavom však jej figúra ľahko upadá do zabudnutia. V tomto vážení argumentov obhajca-exot vedie aj preto, že ho

autor predpísal ako zaujímavejšiu postavu.

Príchod svedkyne Maiserovej v podaní Veroniky Husovskej v prešovskom *Terore* naznačí, že neprichádza zlomená žena plná nenávisti. Celá situácia ju znervózuje, žmolí si ruky, znepokojene pohľadom kontaktuje okolie. Keď opisuje, ako jej manžel poslal mobilnú správu z lietadla, rešpektuje vecnosť súdu, no keď sa vloží do spomienok, sklopí pohľad, občas sa nadýchne, aby mohla odpovedať, a v očiach sa jej zalesknú slzy. Jej vecnosť sa rozkladá, v hlase zaznie výčitka a neskôr ju premôžu emócie natoľko, až sa rozplače. Ale ide o plač nárazový, rýchlo ho potláča. Herečka precízne rozvrstvuje emócie na celej ploche výstupu. V inscenácii z Košíc práve svedkyňou, paradoxne, najmenej

¹ Americký seriál z roku 2011, v ktorého hlavnej úlohe vystupujú mladí a draví právnici.

zmietajú emócie. Szilvia Vargová využíva civilnejšie prostriedky, pokojne intonuje a aj situáciu s topánkou opisuje skôr s pietou než ako hroznú ranu na duši. Nebičuje emócie, ale oduševnene šepká. Aj z mála je jasný jej postoj a osobná tragédia, ako aj to, že Kocha síce neodsudzuje, ale výčitky neskrýva.

Minimum priestoru, ale maximálna koncentrácia. Taký je údel Larsov Kochov vo všetkých divadlách. V DJZ aj v Divadle Thália ide o dve úplne odlišné postavy. Matej Erby v Prešove je vysoký blondiak, z ktorého priam srší dôveryhodnosť vyvolávajúca sympatie. V kontexte želaného výsledku je to však skôr výčitka ako pochvala. Od začiatku pôsobí trochu ako obeť. V tvári sa odráža napätie aj ľútosť, reaguje na výpovede mimikou vnútorného zápasu, niektoré repliky musí „rozdýchať“, a preto je príľahké jeho postave odpustiť. Svoje vnútorné dilemy hrá príliš vonkajškovo. István Habodász je tmavý, južansky typ a Koch, ktorého stvárňuje, je zachmúrený, chladný, vedomý si svojho činu, no zároveň pevne presvedčený o svojej nevine. V ničom sa porote nepodkladá, jeho výraz tváre je vážny až namosúrený, akoby cítil krivdu. K postave Kocha to sedí. Nie je žiadnym sympatickým svätuškárom, ale presvedčeným „profíkom“ až fanatikom, ktorý by v rovnakej situácii zrejme opäť konal rovnako. Jeho tvrdá povaha sa prejaví aj počas výsluchu. Ten ho emočne rozhojdá natoľko, že chvíľu nie je jasné, či neprekročí hranicu, nevyskočí zo svojho miesta, aby nakričal na prokurátorku. Následne sa však otočí a chyť si hlavu do rúk. Nad chladnou hlavou zvíťazia emócie, možno podobne ako v lietadle.

Interaktívny web, ktorý sumarizuje výsledky inscenovaných Schirachových pojednávani z celého sveta sa vyjadruje jasne. Koch koná proti zákonu, no v súlade so svedomím. V prenesenom význame (ktorý naznačuje aj text) vraždí umierajúcich, aby zachránil tých, čo nič netušia. Pre väčšinu divadelných návštevníkov je zrejme nevšedným antisystémovým hrdinom. Predstavenia, na ktorých základe vzniká



TEROR (DJZ Prešov)
— V. Husovská
foto R. Miko

recenzia, priniesli rovnaký výsledok. Aj naši diváci hlasovali za Kochovu nevinu.

Obe inscenácie pre toto mále vyjadrenie nedôvery vo všemocnosť justície zvolili iný divadelný jazyk, aj keď v podstate podobnú množinu prostriedkov. Snaha o civilný výraz, nápaditý režijný koncept Prešovčanov a precízne dramatické herectvo košickej Thálie zradili najmä „dekorácie“, ktoré, paradoxne, inscenácie vôbec nepotrebovali. 

Ferdinand von Schirach: Teror

réžia a kostýmy **A. Totiková** dramaturgia **M. Baláž**
preklad **M. Kováčsová** scéna **K. Holková** pohybová
spolupráca **E. Spaskov** videoprojekcie **V. Csudai**,
V. Kocourková hudba **M. Husovský**, **M. Baláž**
účinkujú **I. Kasala**, **M. Erby**, **M. Novodomský**,
L. Dutková, **J. Ivan**, **V. Husovská**, **V. Fürješová**
premiéra **22. február 2019**, Malá scéna Divadla Jonáša
Záborského Prešov

Ferdinand von Schirach: Teror

réžia **J. Czajlik** dramaturgia **M. Forgács** preklad **J. Péter**
scéna a kostýmy **E. Gadus** pohybová spolupráca **K. Kántor**
hudba **L. Robert** účinkujú **I. Habodász**, **K. Nagy**,
E. Vasvári, **A. Menszátor Héresz**, **S. Varga**,
A. Bocsárszky, **É. Novák**
premiéra **1. marec 2019**, Divadlo Thália Színház, Košice

Nora Ibsenova
teatrologička

Zahrajme si o hlavu

Mechanizmus vojny, vojenskej mašinerie zvnútra. Absurdné tragikomické varieté. Vysoko organizovaná hra s jasnou hodnotovou hierarchiou, kde ľudský život stojí na najspodnejšej priečke. Je to vlastne veľmi smiešne. Takýmto spôsobom by sa dalo hovoriť o najnovšom divadelnom spracovaní slávneho románu Hlava XXII v nitrianskom Divadle Andreja Bagara.

Román amerického spisovateľa Josepha Hellera *Hlava XXII* predstavuje jedno zo zásadných literárnych diel s protivojnovou tematikou a jeho dejovú líniu netreba zvlášť predstavovať. Je to hrubozrnný satirický obraz vojnového stavu, z ktorého sa vytratili hranice normálnosti, morálnosti a zdravého rozumu. Hellerov román ponúka príhodný pohľad na vojenský byrokratický systém v jeho nahej podstate – a tá je naskrz absurdná. Nariadenie s názvom Hlava XXII reprezentuje ukázkový model tejto nezmyselnej absurdity.

Nosným prvkom režijnej koncepcie nitrianskej inscenácie je nepochybne atypické scénografické riešenie Michala Lošonského. Lošonský maximalizuje hracu plochu nad jej základný rámec a využíva celý potenciál štúdia vrátane vstupných dverí a technických odchodí a zároveň ho vizuálne obnažuje. Vytvára vyvýšené javisko v tvare X s jasným centrom a štyrmi ramenami, medzi ktorými sedia diváci. Riešenie pripomína manéž či arénu, nad ktorou visia nadrozmerne drevené objekty v tvare pečiatok. Tá najväčšia sa nachádza uprostred,

Joseph Heller
HLAVA XXII

tesne nad úrovňou javiska a vytvára pomyselné srdce arény. Tento moment je nielen vizuálne efektný, ale aj významotvorný. Tak ako sa v priebehu deja zvyšuje počet povinných kvót pre letcov, dvíha sa aj tento dominantný objekt. Úradnícka pečiatka evokuje aj ideový stred inscenácie. Dojem byrokratickej hierarchizácie vzbudzujú i rozdielne výškové úrovne scénografického riešenia. Priestor má tri vertikálne línie. Tou najvyššou sú spomínané odchodze, v ktorých prevažujú výstupy vysokopostavených reprezentantov vojenskej moci. Ďalšími objektmi na scéne sú úlomky plastiky ženského tela či zdravotnícke ležadlo, ktoré podobne ako pečiatky visia vo vzduchu na lanách, pričom sa priebežne spúšťajú priamo do hracieho priestoru a plnia funkciu rekvizít.

HLAVA XXII
— T. Turek, D. Ratimorský
foto Collavino



Lošonského scénografia v rámci režijnej koncepcie, rovnako ako kostýmy Evy Kleinovej, nepracujú s konkrétnym zemepisným či časovým zaradením ani s konkrétnou vojnou. Kostýmy vojakov sú skôr bližšie nešpecifikované kombinézy, prípadne funkčne podfarbujú charakter danej postavy. Ambiciózny plukovník Cathcart má na hlave obrovskú čelenku z vtáčieho peria, prostitútka vyzývavý korzet, zvodná sestra Duckettová pod bielym plášťom ukrýva iba čiernu spodnú bielizeň a podobne. Inscenácia sa sústreďuje na tému, myšlienkové

obsahy Hellerovho diela. Tvorcovia sledujú obraz vnútornej zvrátenosti štruktúry vojenskej mašinerie, absurditu byrokratických a mocenských mechanizmov a ich následných účinkov na život jednotlivca ako nadčasový model odpornosti vojny v celej šírke jej významu.

Luteránova réžia má tendencie smerovať až k princípom divadla v divadle. Vojna je manéžou, akýmsi predstavením, ktorého aktéri sa ocitajú v situáciách, kde je všetko otočené hore nohami, vykľbené. Normálne je šialené, zdravý rozum

HLAVA XXII
— B. Andrešičová,
T. Turek, D. Ratimorský
foto Collavino

HLAVA XXII
— P. Oszlík,
M. Viskup,
M. Nahálka
foto Collavino

„
Nosným
prvkom režijnej
koncepcie
nitrianskej
inscenácie je
nepochybne
atypické
scénografické
riešenie Michala
Lošonského.
“

je bláznovstvo a naopak. Vzniká ilúzia hry, nadreality. Okrem vizuálneho riešenia túto rovinu umocňuje využívanie mikrofónov ako prostriedku uvádzania postáv na javisko, rovnako ako mierna pohybová a výrazová štylizácia protagonistov a v neposlednom rade prítomnosť intenzívnej hudobnosti. Jej nositeľom je samotný herecký kolektív. Aktéri na scénu často prichádzajú ako hudobný sprievod pripomínajúci vojenskú kapelu či miestami kabaretnú company. Hudba (Ján Kružliak ml.) využíva predovšetkým perkusné nástroje a spev. Veľmi efektným momentom je využitie perkusných hracích túb. Postavy tak tu a tam pôsobia dojmom účinkujúcich v nejakej grotesknej šou. Tento princíp zdôrazňuje pomyselný sarkastický významový oblúk inscenácie. Hudba nielen dotvára líniu humoru a zľahčovania, ale tiež je nositeľkou napätia, asociuje atmosféru desivej hraničnosti vojnového stavu.

Inscenáciu *Hlava XXII* ako celok charakterizuje práve časté cyklické striedanie týchto dvoch ostrých kontrastov. Napokon, zľahčovanie a satira tvoria základ aj samotnej Hellerovej predlohy. Luterán dokázal vybudovať umelecky veľmi pôsobivé dramatické situácie s tragickým východiskom, ktoré vzápätí rozbúral humorom, a to divadelne veľmi

funkčne. Miestami sa však postupne vynára otázka miery tejto línie. Občas humor a bagatelizácia strhávajú viac diváckej pozornosti, než by bolo žiaduce. Najmä samotný záver inscenácie akoby do istej miery popieral závažnosť témy, ktorú réžia dovedty efektne viedla. Dalo by sa povedať, že ku koncu inscenácia postupne zápasí s hľadaním adekvátneho vypointovania. Pozvoľna dochádza k duplicitnosti, ilustratívnosti už predtým dostatočne detailne vypovedaného, čo napokon rozvláča tempo a trochu naddlžuje inak veľmi funkčný javiskový tvar. Vzniká dojem niekoľkých koncov. Pričom ten skutočný záverečný moment (ktorému dominuje pieseň Johna Lennona *Imagine* a detsky žartovná bitka protagonistov perkusnými tubami) nedosahuje takú údernosť ako niektoré predchádzajúce situácie či ako samotný rafinovane premyslený režijný koncept.

Luteránovi sa napriek tomu podarilo naozaj vynikajúco rozvinúť priepasť medzi realitou videnia a prežívania zvráteného stavu sveta v čase vojny pri hlavnej mužskej postave letca Yossariana i ostatných postavách. Yossarian, vyhlasujúci seba samého za blázna, de facto pôsobí ako jediný skutočný, normálny človek uprostred karnevalu vyčíňajúcich a viac či menej ohavných postavičiek. K obrazu charakterovej plnokrvnosti jednoznačne prispieva aj herecký výkon Daniela Ratimorského. Charakterizujú ho veľmi čisté a vyrovnané výrazové kontúry, napriek emocionálnemu vypätiu udržiava vo výraze vecnosť a, naopak, napriek istej strohosti a odstupu buduje emocionálne silné momenty. Ratimorský ponúka uveriteľnú líniu duševného zúfalstva človeka, frustrácie neznesiteľne tragickkej a absurdnej bezvýchodiskovosti jeho životnej situácie, ktorá ho privádza až k smiechu. Odkazujúc na Ionesca, Yossarian ešte stále zostal človekom v meste plnom nosorožcov. Jeho normálnosť je nenormálna, a preto je a rovnako nie je bláznom. Napokon, je to jedno. Hlavu XXII neporazí, až kým neutečie.

Ostatné postavy sú skôr typmi než charaktermi. Ich hereckých protagonistov spája smerovanie k štylizácii či až parodizácii rôznych podôb, avšak bez citeľnej straty kompaktnosti celku. A to aj napriek tomu, že väčšina z nich v inscenácii stvárňuje hneď niekoľko postáv. Spomedzi zastupiteľov vojenskej moci jasne dominuje postava plukovníka Cathcarta, ktorého stvárnil Branislav Matuščin. V postave dochádza k výraznej režijnej aktualizácii, interpretačnému posunu smerom k domácomu mocenskému koloritu. V nitrianskom spracovaní Cathcart istými vzorcami správania, ale predovšetkým svojim verbálnym prejavom, veľmi nápadne pripomína aktuálneho predsedu Národnej rady Slovenskej republiky, nášho najznámejšieho vojenského kapitána JUDr. Andreja Danka. Plukovník predstavuje priam karikatúru nemožného reprezentanta moci. Je to egocentrický hlupák, bez štipky morálky, zato s obrovskou šírkou kompetencií, ktorá násobí jeho nebezpečnosť. Inscenačná narážka na Danka prináša veľmi efektný a aj vtipný motív. Okrem už spomínaných tém tak do popredia inscenácie veľmi konkrétne vystupuje otázka kompetentnosti, respektíve nekompetentnosti

HLAVA XXII
— T. Stopa, A. Remeník, D. Ratimorský, T. Turek
foto Collavino



mocných. Matuščin postavu stvárňuje sústredene s absolútnou vážnosťou bez náznaku parodizácie.

Z hľadiska temperamentu predstavuje druhý vysokopostavený muž – Major Major – v interpretácii Juraja Ďuriša plukovníkov protipól. Jeho hlavnou snahou je byť neviditeľný. Ďuriš postavu kreuje prostredníctvom výraznej pohybovej štylizácie chôdze a hlasu. Pohybuje sa veľmi rýchlo malými krokmi a jeho verbálny prejav evokuje vydeseného školáka, ktorý ešte mutuje. Každá z postáv inscenácie má daný špecifický znak, viac alebo menej konkrétny prvok, ktorý ju typovo určuje. Herec Peter Oszlík ako Milo Minderbinder využíva dynamickejší temporytmus, výrazný a rýchly herecký strih. Naopak, Martin Fratrič tvorí postavu podplukovníka Korna pomocou pomalšej dynamiky a minimalizácie mimiky. Kňaza zasa Marián Viskup buduje na vnútornom nepokoji a konštantnom popíjaní alkoholu. Jedinými ženskými protagonistkami inscenácie sú Lenka Barilíková a Barbora Andrešičová. Obe na javisku pracujú s výrazným sexuálnym nábojom, prinášajú herecky silný kontrast voči mužskému svetu. Prehlbujú dno morálnej pokrivenosti vojnového stavu. Andrešičová dokáže aj na malej ploche veľmi presne výrazovo vystihnúť základné nuansy každej postavy, ktorú v inscenácii stvárňuje. Vychádzajú jej skratka, pointa aj paródia. Podobne aj druhá protagonistka Lenka Barilíková. Postavu Sestry Duckettovej vytvára cez zjavnú štylizáciu pohybu. Erotický podtón funkčne akcentuje tým, že pri chôdzi zvýrazňuje ženské krivky. Matku zas stvárňuje cez jasnú výrazovú hyperbolizáciu a úmyselný afekt. Inscenáciu možno označiť za herecky veľmi silný celok s jasne synkretizujúcim vplyvom réžie.

Hlava XXII v Divadle Andreja Bagara napriek niekoľkým spornejším momentom prináša rafinované inscenačné postupy. Optika nazerania na ideu Hellerovho diela je jasne čitateľná. Nie je to „divadlo bez názoru“, ale, naopak, svoje

„
Hlava XXII
v Divadle
Andreja
Bagara napriek
niekoľkým
spornejším
momentom
prináša
rafinované
inscenačné
postupy.
“



HLAVA XXII
— B. Matuščin,
D. Ratimorský,
M. Fratrič
foto Collavino

postoje tlmočí veľmi konkrétne a so sarkastickým komentárom. Inscenátorom sa podarilo vytvoriť umelecky zaujímavé uchopenie tohto zásadného protivojnového diela. Zobrazujú plastickú podobu absurdne tragického mechanizmu vojenskej mašinerie, v ktorom je hodnotovo všetko absolútne rozhádzané a rovnako absolútne organizované. Nitrianska *Hlava* je hra. Nebezpečná a odporná hra o hlavy, životy, o ktorých rozhodujú práve tí, ktorých hlavy sú často najprázdnejšie alebo najzvrátenejšie. [🔗](#)

Joseph Heller: **Hlava XXII**
réžia J. Luterán preklad P. Vilikovský úprava M. Dacho,
J. Luterán dramaturgia M. Dacho scéna M. Lošonský kostýmy
E. Kleinová hudba J. Kružliak ml. svetelný dizajn J. Ptačin
účinkujú D. Ratimorský, M. Viskup,
P. Oszlík, M. Fratrič, B. Matuščin, J. Ďuriš, M. Nahálka,
A. Remeník, T. Stopa, T. Turek, B. Andrešičová,
L. Barilíková
premiéra 8. marec 2018, Štúdio Divadla Andreja Bagara v Nitre

Martina Ulmanová
divadelná kritička

Marec, mesiac Kafku...

...mohlo by nám napadnúť pri pohľade na zoznam divadelných premiér. V rozmedzí troch marcových dní uviedli dva divadelné kolektívy každý svoju interpretáciu Kafkovho románu *Proces*. Zhoda okolností? Alebo je niečo vo vzduchu?

Slávne dielo, v ktorom autor necháva čitateľa nazrieť do závratnej priepasti existenciálnej hrôzy, je známe svojou záhadnosťou. Pri príležitosti prvej slovenskej divadelnej adaptácie knihy (Divadlo Astorka Korzo '90, r. Roman Polák, 1990) poznamenal Oskár Čepan, že „nielen román *Proces* (1914), ale celé Kafkovo dielo si priamo vyžaduje viacero výkladov. Jeho poetika je založená na mnohoznačnosti detailov i celku. Veľmi približne povedané – aj v skladbe tohto románu sa v podstate splietajú dve línie: cieľavedomý realizmus detailu v nenápadnej gradácii prechádza do alegórie sui generis. Ani táto alegória však nie je priehľadná, ale cieľavedome mnohoznačná. O *Procese* sa už povedalo, že román v sebe ukrýva celý súbor možných významov. Čo nám chce vlastne dielo vsugerovať? Hovorí sa o metafyzickoteologických aspektoch, o anticipácii norimberských zákonov, o víziách mnohohlavých podôb totality a bezmocnosti človeka, o predtuche smrtonosnej TBC a mnohých ďalších pohromách, ktoré visia nad hlavami smrteľníkov“.¹

Nadčasovosť a významová univerzálnosť literárnej predlohy vyzerajú na prvý pohľad ako výhoda – dávajú inscenátorom slobodu, z ktorej

Franz Kafka
PROCES

strany dielo uchopiť. Kafka sa javí ako náš súčasník, nech ho vyobraciame akokoľvek. No enigmatický monolit jeho románu divadelná interpretácia nevymaže – stále tu bude trčať ako neprijemná otázka: Čo ste, holúbkovia, urobili s tými kúskami, ktoré ste zo mňa vytrhli? Dali ste im nový, naliehavý zmysel, vytvorili ste autonómne umelecké dielo, alebo ste ich iba ovešali scénickými ozdôbkami a nechali napospas divákovej bezradnosti? Bratislavskému Divadlu Petra Mankoveckého ani nitrianskemu Novému divadlu ambície rozhodne nechýbali. Oba súbory pristúpili k predlohe s gurážou a energiou – a oba to v istom zmysle prehnali. Tí prví s nezrozumiteľnosťou, tí druhí zasa so zrozumiteľnosťou.

Kafka light

Nitriansky tím si dal ozaj záležať, aby sa divák v príbehu Jozefa K. nestratil. Kafkove vety, ktoré svojou kompozíciou miestami pripomínajú až akýsi exaktný, precízne formulovaný právny spis, sformovali do stavebne jednoduchých, lakonických prehovorov s jasnou logikou. Ducha pôvodnej prózy však celkom nepotlačili – na javisku sa občas zacituje priamo z románu krátky úryvok, ktorý posunie postavu do ďalšej etapy deja. Niekedy sa na plátne, ktoré je súčasťou scény, objaví aj strana z knihy s vyznačenou pasážou, ktorá práve naživo zaznieva. Na rozdiel od originálu písaného v er-forme rozpráva v Nitre svoj príbeh Jozef K. sám. No jeho predstaviteľ Miloš Kusenda miestami aj odstupuje od svojej postavy a prechádza do tretej osoby, opisuje konanie

„Oba súbory pristúpili k predlohe s gurážou a energiou – a oba to v istom zmysle prehnali.“

PROCES
(Nové divadlo)
— L. Korená,
M. Kusenda
foto Collavino

seba samého ako nezúčastnený pozorovateľ. Udržiava spolu s ostatnými celý príbeh v polohe „hráme sa na Kafku“. To okrem iného umožňuje určitú žartovnú ľahkosť, ktorú režisér Šimon Spišák do svojej interpretácie vložil.

Ústrednými prvkami nitrianskej scénografie sú tri veľké čierne kufre – či skôr kontajnery – s kovovým kovaním, ktoré sa dajú otvoriť a ich veká slúžia ako stojany na veci alebo zásteny, predstavujú posteľ hlavného hrdinu aj schránky na rekvizity. A potom už len mikrofóny, premietacie plátno a v pozadí čupí automatická práčka. Až keď ju manželka súdneho zriadenca zodvihne a zľahka

prenesie do popredia, aby poslúžila ako znak jej domácnosti, spoznáme, že je to iba vonkajší plášť bez vnútra. Hravá „atrapa“ odkazuje na bábkové zameranie tohto divadla; to sa však najviac prejaví v štylizácii postáv troch predstaviteľov súdnej moci, ktorá terorizuje hlavného hrdinu. Herečky Ľuba Dušaničová, Lucia Korená a Agáta Spišáková, navlečené do rovnakých trojdielných čiernych pánskych oblekov, majú nasadené veľké guľovité kašírované hlavy. Ich tváre majú snehobielu farbu kancelárskych krýs a ozrutné nosy s čiernymi dierkami; veľké čierne guľaté oči a zovreté čierne pery, čierne ulízané vlasy rozdelené pedantnou



¹ ČEPAN, Oskár.
KAFKA + KORZO = ?.
In *Kultúrny život*, 30.
4. 1991.

cestičkou vytvárajú obraz niečoho smiešneho (gypsové hlavy občas niekam nešikovne narazia a ozve sa dutý zvuk) aj hrozivého zároveň. Jozef K. si však túto hrozbu očividne nijako zvlášť neuvedomuje – Kusenda ho hrá ako mladého ľahkovážneho muža obletovaného ženami, ktorému sa síce deje niečo nepatričné, proti čomu protestuje, no na druhej strane to nijako vnútorne neprežíva. A tak sa oňho ani veľmi nebojíme a príjemne sa zabávame na rôznych vynaliezavých mizanscénických etudách – na hromadnej poľovačke na švába (herečka v celotelovom prevleku hnedej farby so smiešnymi tykadlami), na ľúbostných hrách manželky súdneho zriadenca so študentom (ona mu žmolí ruku, ktorú drží pri rázporku, a obaja vyrážajú opakované „n-n-n...“). Bozk na dobrú noc medzi K. a slečnou Birstnerovou

je rozihraný ako simultánne cmukanie do dvoch mikrofónov.

Na Spišákovej štylizácii scény rozhovoru K. so susedkou slečnou Birstnerovou o tom, ako v jej neprítomnosti použili súdni vyšetrovatelia jej izbu na výsluch K., dobre vidno rozdiel predlohy a nitrianskej interpretácie. Vonkajšia stránka stretnutia je u Kafku aj Spišáka rovnaká – K. sa slečne ospravedlní za to, že zapríčinil, hoci neúmyselne, narušenie jej súkromia; ona ospravedlnenie prijíma. No to, čo je na nitrianskom javisku v podstate bežnou výmenou informácií okorenenou erotickou bodkou, je u Kafku tajuplným stretnutím plným dráždivých nejasností, zatajených pocitov a náznakov. Z úvodnej čepanovskej trojice „realizmus detailu – nenápadná gradácia – mnohoznačná alegória“ ostal v Spišákovej inscenácii najmä rozmarne štylizovaný, karikovaný

PROCES

(Nové divadlo)
— A. Spišáková,
Ľ. Dušaničová,
M. Kusenda
foto Collavino



„Čo sa týka monolitu románu, mám pocit, že v Nitre sem-tam iba trošku odlúpli vrchný náter.“

detail. Niet potom divu, že aj koniec Jozefa K. vyznieva v tejto interpretácii zo všetkého najviac ako netrpezlivé gesto človeka unaveného a otráveného neustálym dobiedzaním, vydieraním, obviňovaním a vyhrážaním. Krutá vražda Jozefa K. v kameňolome prebieha v podaní nitrianskeho súboru ako absurdne predlžovaný, ťarbavý a aj trochu smiešny akt, pri ktorom si vrahovia tak dlho navzájom dávajú prednosť, kto zasadí obeť smrtiacu ranu, až im sama obeť ukáže, kam majú bodnúť. Nemožno povedať, že by si inscenátori túto situáciu celkom vymysleli – aj u Kafku si K. hovorí, že by azda bolo jeho povinnosťou uľahčiť svojim vrahom prácu a sám sa zmárniť. To je však iba myšlienka, ktorá mu preletí hlavou. Po nej nasleduje ešte krátky záblesk zúfalej nádeje na záchranu v podobe neznámej postavy vo vysvietenom okne a napokon priam beštiálne vykonaná poprava na chladnom kameni. A slávne posledné vety románu, rovnako záhadné ako celé dielo: „„Ako pes!“ povedal a bolo to, akoby ho tá hanba mala prežiť.““

S tým sa však v Nitre netrápia. Hrajú príbeh nevinného človeka šikanovaného okolím, ktoré mu vnucuje akúsi vinu a ohrozuje ho bez toho, aby ukázalo svoju skutočnú tvár. Hrajú najmä vonkajšiu situáciu Kafkovho hrdinu, stojaceho bez pomoci zoči-voči represívnej moci. Čo sa týka monolitu románu, mám pocit, že v Nitre sem-tam iba trošku odlúpli vrchný náter.

Kafka heavy

Pri sledovaní divadelného predstavenia si väčšinou vyčítam, že som sa naň vopred lepšie nepripravila – na premiére *Procesu* Divadla Petra Mankoveckého to však, paradoxne, bolo presne naopak: Lutovala som, že som sa pripravila a prečítala si Kafkov román. S ťažkosťami som potom rekonštruovala druh zážitku, ktorý si odniesli z predstavenia diváci, ktorí prišli „len tak“, bez znalosti predlohy.



PROCES (Nové divadlo)
— L. Korená
foto Collavino

Divadelné adaptácie, rátajúce so znalosťou prozaického textu, nepokladám za nejaký podraz na divákovi. Inscenácia však potom musí fungovať v dvojakom kóde: ako systém nadväzujúcich odkazov a metafor pre tých, ktorí vedia, ale aj ako autonómny systém, majúci vlastnú, nezávislú logiku a súdržnosť, čitateľnú pre tých, ktorí nevedia.

Príbeh bratislavského Jozefa K., ktorý sa odvíja na javisku vybudovanom v klaustrofobickom

priestore kotolne Fakulty architektúry STU, sa začína prológom vyňatým zo záveru knihy, keď hrdina uvažuje o tom, aký asi bude proces pred súdom, a pripravuje si, čo tam povie. Do popredia vystúpi najmä výrok „Verejne porozprávať o verejnom neporiadku“, ktorý predznamená základnú črtu hlavnej postavy: Jozef K. Romana Poláčka sa nám od prvej scény predstavuje ako spoločenský rebel, volajúci po zmenách. Nahnevany, nervózny. Neprestajne fajčí.

Scéna Laury Madjiah Štorcelovej je navrhnutá tak, aby na veľmi obmedzenom priestore umožnila čo najviac zmien prostredia. Na lištách visiach nad hracou plochou v tvare trojuholníka sú upevnené rolety a zvislé žalúzie z bieleho polopriesvitného plátna. Na ne sa premietajú nahrávky aj live zábery kamery. V najzadnejšom cípe scény je malá pohovka. V štrbinách medzi žalúziami vidno hercov čakajúcich na výstup a pult hudobníka. Odvrátenou stránkou účelnosti scénografie je to, že jej obsluhovanie púta zbytočne veľa divákovej pozornosti. Stále nás omína nejaké vyťahovanie a sťahovanie, odhrňanie a spúšťanie.

Ešte oveľa viac však vyrušuje hudba, ktorá znie takmer neprestajne. Veľmi nepríjemné zvuky, často ústredný tón, prechádzajúci až do akéhosi priemyselného škripotu – azda brúsky? – majú akiste sugerovať stupňujúce sa temné napätie okolo hlavného hrdinu. Je to však maximálne otravné a navyše ubíjajúco polopatistické; režisér Šimon Ferstl ani hudobník Erik Pánči nikdy nepočuli o efekte náladového protikladu?

Vráťme sa však k príbehu, ktorý sa po prológu viac-menej vracia do riečiska románu. Všetky postavy sú v čiernom so žiarivými signálnymi prvkami (odev súdnych zriadencov evokuje uniformy zásahových jednotiek) – iba K. je v tmavomodrom, farbe idealizmu. Veliteľ „zásahovky“ (Tomáš Pokorný) je štylizovaný ako šéf zločineckej bandy, ktorý ako správny mafián



PROCES (DPM)
— R. Poláček,
T. Pokorný
foto L. Baran

neustále v dlaniach preberá guľky z lesklého kovu. Na krku má masívny kríž – hľa, indícia akéhosi inscenačného výkladu: Je to teda cirkev, čo stojí v pozadí prenasledovania K.? U Kafku je aj tento motív prítomný, no imanentne, veľmi vnútorne, a trochu viac vystúpi na povrch (aj to nie jednoznačne) iba v záverečnej scéne rozhovoru K. s väzenským kaplánom.

No nepredbiehajme. K. ide do banky, snímaný ručnou kamerou, čo sugeruje špehovanie postavy a naznačuje, že už sa dostala „pod dozor“. Následný rozhovor K. so slečnou Búrstnerovou (Edita Koprivčević Borsová), štylizovanou ako femme fatale (krvavo červené pery, celá v čiernom), prebieha v osudovom, vzrušenom tóne. No pokým v románe je základný rámec návštevy Jozefa K. u susedy vecne aj emocionálne zrozumiteľný a záhadnosť celého výjavu (ako som už konštatovala pri nitrianskej inscenácii) je ukrytá hlboko v nenápadných detailoch, v bratislavskej kotolni je scéna emocionálne a logicky absolútne nezrozumiteľná. Nevieme, prečo je susedka taká rozrušená, či to, čo jej chce vlastne on povedať, a to ani vo faktickej, ani v symbolickej rovine.

„
Čo sa týka
interpretačných
ambícií,
má *Proces*
Divadla Petra
Mankoveckého
oproti tomu
nitrianskemu
určite body
za odvalu.
“



PROCES (DPM)
— L. Libjaková,
R. Poláček
foto L. Baran

Inscenácia pokračuje, podobne ako próza, sériou ďalších stretnutí K., niektorých s erotickým podtextom (Libjaková ako Leni v dlhej prestrihanej sukni a čiernej podprsenke). Postavy hovoria napospol vzrušene, všetko sa odohráva za spomenutej ubíjajúcej zvukovej kulisy, zaliate studeným mŕtvolným svetlom. Občas počujeme kúsok z románu, Tomáš Pokorný ako reprezentant polosveta represie a teroru dianie naživo komentuje do mikrofónu. Pokračujú zábery ručnej kamery premietané na rolety a žalúzie, zároveň však nakrúcaných aktérov často zazrieme medzerami medzi nimi (scéna výprasku v kumbáli).

Slávna pasáž o dverníkovi, ktorý stráži dvere zákona, je podaná ako debata, no vyznieva totálne jalovo. Kafka si vrcholný moment románu pripravil sugestívnym opisom vnútra stemneného chrámu, ktorý má až transcendentný účinok, a vedie myseľ čitateľa k stíšeni a maximálnej koncentrácii. Vo Ferstlovej inscenácii sa nesúvisle vykrikuje do búšenia besnejúcej hudby, v pozadí sa Poláček vyzlieka do pol tela a naznačuje obesenca, zatiaľ čo Pokorného mafián vypúšťa z úst krúžky dymu a vyriekne svoju poslednú repliku (v origináli slová

väzenského kaplána): „Netreba všetko považovať za pravdivé, treba to pokladať len za nevyhnutné.“ Románová odpoveď K. je v istom zmysle kľúčová: „Bezútešný názor. Lož sa stáva poriadkom sveta.“ Tú však už inscenácia necituje.

Čo sa týka interpretačných ambícií, má *Proces* Divadla Petra Mankoveckého oproti tomu nitrianskemu určite body za odvalu. Nešiel cestou vedomého zjednodušenia látky v mene dobrej diváckej stráviteľnosti, pokúsil sa vybudovať nezávislú divadelnú stavbu, ktorá by odrážala najmä vnútorné polozenie hrdinu. Napokon však z toho vzišiel iba akýsi všeobecný portrét temnej životnej absurdity, z ktorej niet úniku. Portrét do veľkej miery zmätočný, nekoncepčný a formálne denervujúci. Účasť Lenky Libjakovej a Tomáša Pokorného v projekte mi však pripomenula, že vlastne poznám na Slovensku divadlo, ktoré sa za roky, ba desaťročia existencie stalo bezkonkurenčným kafkovským špecialistom. Volá sa Stoka a pôsobí v ňom najkafkovskejší režisér široko-daleko Blaho Uhlár. 

Franz Kafka: *Proces*

dramatizácia **Š. Spišák**, **V. Gabčíková** dramaturgia
V. Gabčíková scéna, kostýmy a masky **K. Czech**
réžia **Š. Spišák** účinkujú **M. Kusenda**, **L. Dušaničová**,
L. Korená, **A. Spišáková**
premiéra 22. marec 2019, Dom Matice slovenskej v Nitre

Franz Kafka: *Proces*

réžia a dramatizácia **Š. Ferstl** dramaturgia **S. Chovanec**
videoart **J. Mydla** hudba **E. Pánči** kamera **M. Vasil'**
kostýmy a scéna **L. Madjiah Štorcelová** účinkujú
M. Babej, **E. Koprivčević Borsová**, **T. Pokorný**,
L. Libjaková, **R. Poláček**
premiéra 24. marec 2019, kotolňa Fakulty
architektúry STU v Bratislave

Adéla Vondráková
divadelná kritička

West End v zajetí kouzel

V muzikálovém světě existuje řada skutečných hitů, jejichž úspěch překonal všechny meze a veškerá očekávání: *Bídníci*, *Kočky*, *Rent...* Jsou to skoro tři roky od premiéry osmého dílu Harryho Pottera a je už víc než jasné, že se tahle westendská inscenace zařadí mezi kultovní. Snad žádná ze současných inscenací západního světa se jejímu věhlasu nevyrovná, a tak stojí za to se k ní ještě vrátit – v česko-slovenském kontextu si totiž moc pozornosti zatím neužila.

Trvalo devět let, než byl v Británii konečně pokořen rekord v počtu předobjednávek na knihu, který do té doby držel sedmý a poslední díl série o Harry Potterovi. Tentokrát se na 31. července 2016 – v den Harryho narozenin – sice Privet Drive (Zobí ulice) nezaplnila sovami, zato v ulicích po celém světě bylo možné vidět podezřelé množství postav ve špičatých kloboucích či s odznaky bradavických kolejí. Vyšla totiž divadelní hra, která měla o den dříve premiéru na West Endu: *Harry Potter and the Cursed Child* (Harry Potter a prokleté dítě), dvoudílný divadelní kolos trvající celkem přes pět hodin¹, se zhruba čtyřicítkou lidí na scéně a desítkami dalších v zákulisí a v týmu tvůrců, kteří udržují produkci v chodu.

Byl to dost možná splněný sen každého teatrologa narozeného někdy počátkem 90. let a byla to právem neočekávanější premiéra sezóny. Dalo se totiž předpokládat, že kombinace nablýskané westendské divadelní scény a celosvětového fenoménu jménem Potter bude přinejmenším obchodně velmi zajímavá.

38 Ostatně už jen koberec s logem HP pokrývající celý

interiér Palace Theatre naznačoval, že se inscenace v divadle zabydlí na delší dobu.

Záhy (předpremiéry probíhaly od června téhož roku) se začaly objevovat první recenze, které napovídaly, že rozhodně nepůjde jen o úspěch kasovní. Jeden z předních britských kritiků a teatrologů Michael Billington inscenaci označil za „strhující divadelní podívanou“. Kritici z *Evening Standard*, *The Telegraph* a *Daily Express* ohodnotili produkci pěti hvězdičkami a nebyli jediní. Inscenace se zapsala do historie Cen Laurence Oliviera (Olivier Awards), když proměnila devět z jedenácti nominací a stala se tak nejúspěšnější inscenací v historii cen. Cenu získala mimo jiné i za nejlepší novou hru a nejlepší režii. Kromě toho *Harry Potter a prokleté dítě* zabodoval i v cenách britské divadelní kritiky (Critics’ Circle Theatre Awards) a novin *Evening Standard* (Evening Standard Theatre Awards). Stejně jako jiné úspěšné produkce, bylo i *Prokleté dítě* později přeneseno na Broadway (premiéra na jaře 2018) a broadwayská inscenace získala mimo jiné šest cen TONY a čtyři nominace navíc. V současnosti už lze přenesenou² londýnskou inscenaci vidět i v San Franciscu, Melbourne a v Hamburku.

Kdokoliv, kdo četl divadelní hru, se musel nutně zamýšlet nad tím, jak by se dala inscenovat. Text se totiž nevyhýbá zjevným režijním výzvám, jako jsou proměny pomocí mnoholičného lektvaru³ přímo na scéně, přemísťování letaxovou sítí, létání na košťatech a nejrůznější další kouzla. J. K. Rowlingová ve spolupráci s oceňovaným britským dramatikem a scénáristou Jackem Thornem vytvořila osmý díl série, který se na možnosti mudlovského světa příliš neohlíží. Jistě, dramatičtí autoři mnohdy

4 *Harry Potter and the Cursed Child* vyšel dokonce ve dvou verzích: první byla *Rehearsal Edition*, druhá *The Official Playscript* obsahuje některé změny, které vznikly v procesu zkoušení.

píší bez ohledu na režiséra, který se bude muset s jejich dílem později nějak poprat. *Harry Potter a prokleté dítě* ale není ten případ, protože se na textu podílel kromě zmíněné autorské dvojice navíc i režisér John Tiffany (to je ostatně v Británii zvykem). Cokoli tedy divák v textu čte, na jevišti také uvidí.⁴

Technické požadavky textu ale nebyly jedinou výzvou, se kterou se museli inscenátoři vyrovnat. Hra, která mnoha způsoby odkazuje k předchozím knihám a přivádí zpět řadu postav, nutí inscenátory

vypořádat se i s dědictvím po filmových zpracováních původních dílů. Velká část publika se navíc zjevně řadí mezi potterovské fanoušky, čímž si lze vysvětlit drobné záchvěvy radosti, které prolétnou hledištěm, kdykoliv se objeví některá z klasických a oblíbených postav – ať už jde o Snapea nebo Uřňukanou Uršulu.

Tvůrci westendské produkce se nesnažili najít zcela nové způsoby, jak ztvárnit ikonické postavy,

HARRY POTTER AND THE CURSED CHILD
foto M. Harlan

1 Diváci mohou vidět oba díly v jednom dni (první díl dopoledne a druhý večer) anebo strávit s Harry Potterem dva po sobě následující večery.

2 Přenesené inscenace kopírují inscenaci původní. Režijní, scénografický i herecký přístup k látce je plně podřízen původnímu provedení.

3 Z jedné postavy se přímo před zraky diváků musí stát jiná.



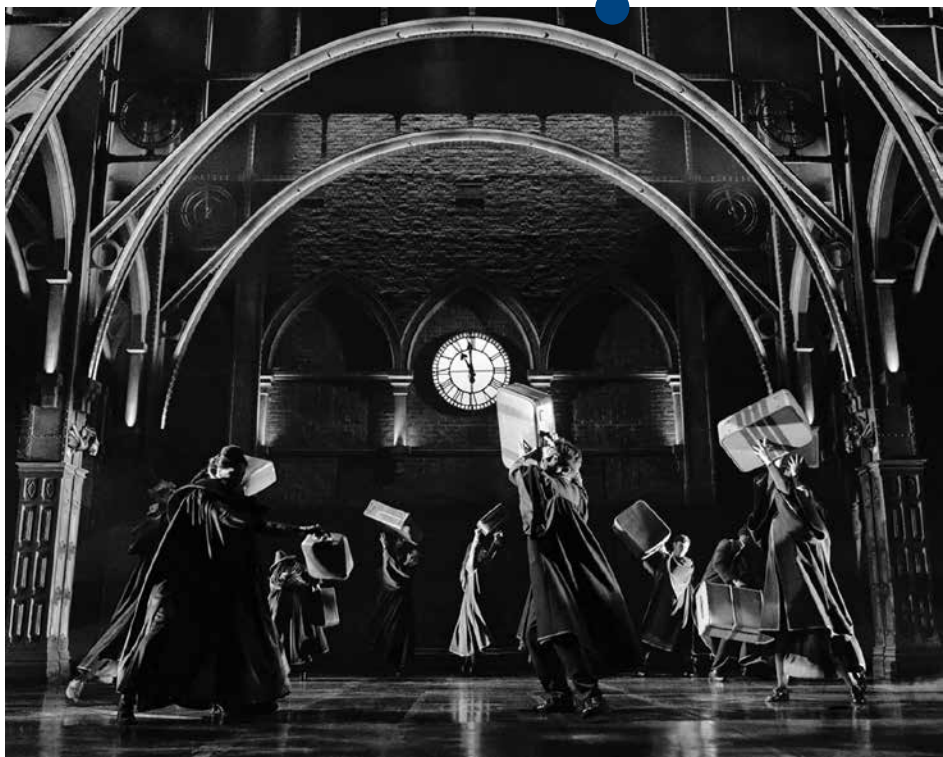
jevy či znaky potterovského světa. Nejvíce je to vidět na kostýmech (Katrina Lindsay), které výrazně následují filmovou předlohu. Profesorka McGonagallová má svůj příznačný klobouk, Snape zplihlé černé vlasy a dlouhý plášť, Draco Malfoy jako by z oka vypadl filmovému Luciusovi Malfoyovi a ani bradavické školní uniformy filmového diváka nezaskočí. Tvůrci však filmový vizuál mírně upravují a vytvářejí svůj vlastní, silně inspirovaný, ale originální. Takové jsou třeba kolejní znaky – nové, a přesto pro zběhlého diváka okamžitě a snadno identifikovatelné. Složitě erby totiž nahradila loga z prvních písmen názvů kolejí vyvedená v patřičných barvách. Je jen málo věcí, které jdou přímo proti filmovému zpracování. Předně je to moudrý klobouk, kterého hraje herec v klasickém pánském klobouku. Ten navíc tu a tam prochází scénou a, i když jeho role v příběhu není úplně zjevná, vyzařuje jakousi auru osudovosti jako němý vypravěč či průvodce příběhem.

Je těžké tvůrcům zazlívát opatrnost při změnách zajetého, roky ověřeného a dobře marketingovaného vizuálu kouzelnického světa (a je také otázkou, do jaké míry byli tvůrci vázaní licenčními právy, která vlastní i Warner Bros). Divadelní *Harry Potter* je umělecky mainstreamová a komerční inscenace, která chce jít svým divákům naproti. (Při ceně lístků, která se vyšplhá až na 350 liber, tzn. přibližně 400€ za oba díly celkem, do jisté míry divákům vyhovět musí.) Už jen z toho důvodu jsou nějaké odvážnější změny oproti zaběhnutým pořádkům pro tvůrce značně problematické. Nicméně to, že je *Prokleté dítě* komerční inscenace, neznamená, že by byla nekvalitní nebo neambiciózní.

Vlastní režijní řešení inscenace je pozoruhodné, byť tradiční, primárně činoherní a založené na charakterním herectví, které má k jakýmkoliv civilním polohám daleko. Kdokoliv by ale čekal dokonale realistickou scénografii, mýlil by se: je totiž náznaková a velmi divadelní (autorka Christine

Jones). Tvoří ji posuvné pilíře gotických oblouků umístěných po stranách jeviště a klenoucích se nad ním. Zadní cihlové stěně dominují další tři gotické niky a uprostřed velké prosvětlené hodiny. Hrací prostor může pro Evropana působit uměle, nicméně odpovídá velkým viktoriánským stavbám, které nejsou v Británii ničím výjimečným. Takto architektonicky přetvořená scéna se proměňuje za pomoci jednoduchých atributů – například pokud jsou na jeviště přivezeny dveře v rámu, rázem je prostor rozdělen na dvě místnosti, knihovna značí Hermioninu pracovnu, kufry zas představují Bradavický Express. Skvělým příkladem jsou Bradavice symbolizované dvěma schodišti na kolečkách, kterými kulisáci neustále pohybují, i když na nich stojí herci. Je to jednoduchá a výstižná zkratka. Znalí diváci ji okamžitě pochopí, protože vědí, že Bradavice jsou známy svými neposlušnými schodišti, která se neustále přesouvají a v pátek vedou jinam.

HARRY POTTER AND THE
CURSED CHILD
foto M. Harlan



Na neiluzivní scéně, která apeluje na divákovu představivost, je realismu a hře s iluzí učiněno zadost v herectví a scénách s triky. Tvůrci sice dělají divákům ústupky co se všeobecně rozšířeně, konsensuální představy o světě Harryho Pottera týká, zároveň se ale mnohdy nabourávají divákům představy o tom, co je v divadle možné. Na scéně se objevuje řada kouzel. Některá z nich jsou výsledkem precizního nazkoušení, šikovně umístěného propadla a přesnosti pohybů, některá vznikají díky dokonalému svícení a práci s divákovou pozorností a některé triky jsou výsledkem zapojení pyrotechniky anebo jsou převzaté ze skutečných kouzelnických show. Velká část magie však pramení z ozkoušených divadelních technologií. Z hůlek tak na scéně skutečně šlehají barevné ohnivé plameny kouzel, z uší jde po požití zábavných cukrovinek dým, mozkomorové létají nad hledištěm a koštata sama skácou do ruky.

Principy černého divadla se také po letech konečně dočkaly důstojného a moderního využití, když posloužily třeba jako nástroj pro vytvoření skutečně sugestivního a gravitaci popírající souboje Draca s Harrym. Ke slovu se dostala řada loutkářských prvků – a to nejen v případě prolétající sovy, ale i při znázornění Hermioniny knihovny, kde očarované knihy mluví. K celkové magičnosti navíc přispívají i úplné drobnosti: třeba choreografie proměn scény, kdy kulisáci v dlouhých kouzelnických pláštích nechávají „zmizet“ odnášené objekty teatrálním zakrytím pláštěm. Je navíc skutečně osvěžující, že tvůrci využívají starých divadelních triků a nesnaží se najít snadné východisko v moderních technologiích. Projekce například využívají jen při cestování časem, kdy se časoprostor skutečně rozechvěje díky videomappingu, a při promítání znamení zla na stěny divadla.

Režisér John Tiffany si navíc dal záležet na tom, aby inscenace nebyla kouzelnickou estrádou. Triky přicházejí bez přípravy, jakoby spontánně a někdy

dokonce i v druhém plánu – vždyť v kouzelnickém světě jsou naprosto běžnou záležitost, tak proč by se kolem nich měla soustředit pozornost. Všechna předepsaná kouzla navíc tvůrci zvládli vytvořit bez zcizení, mrknutí na diváka, že je to celé jen jako. Svým způsobem se tak ukazuje, že Harry Potter je mnohem lepší látkou pro divadlo než pro film. Zatímco u filmového zpracování divák tuší podraz ve formě digitální obrazové postprodukce, v divadle je všechno najednou mnohem skutečnější. Ten, kdo si zatím nezkusil vrazit hlavou do zdi na nádraží King's Cross, po zhlédnutí představení to nejspíš udělá.

Magický je ale zejména první díl *Prokletého dítěte*. Ten druhý doplácí na strukturu dramatu, které tak intenzivně zaplétá příběh, že v druhé polovině trpí syndromem detektivky – tedy složitým závěrečným vysvětlováním a rozplétáním. Druhá část dramatu je tak výrazněji postavená na slově a divadelní podívaná ustupuje do pozadí.

Hra totiž zavádí diváky zpátky do dění čtvrtého dílu Harryho Pottera a zároveň vypráví příběh synů Harryho a Draca, kteří poprvé vyrážejí do Bradavic. Bez znalosti předchozích dílů série by hra asi fungovala a dávala smysl, pravděpodobně by ale přišla o větší část svého půvabu, který pramení z drobných vtípků, aluzí a narážek na předchozí díly. S pomocí obraceče času se totiž noví mladí hrdinové Albus Potter a Scorpius Malfoy setkávají s původními postavami, drasticky manipulují dějovou linkou v budoucnosti a snaží se zachránit toho, který se provinil jen tím, že byl přespočet, Cedrica Diggoryho. Oba mladí hrdinové totiž trpí „dědictvím“ po svých otcích – od Albuse se očekává, že bude hvězdou, o Scorpiusovi zas koluje pomluva, že je ve skutečnosti Voldemortovým synem. Není tedy divu, že v sobě najdou pochopení pro Cedrica, který byl stejně dobrý kouzelník jako Harry. Jen se ocitl ve špatnou chvíli na špatném místě a byl prostě „navíc“. Záchranou Cedrica by navíc Albus se Scorpiusem prokázali, že mají co kouzelnickému



HARRY POTTER AND THE CURSED CHILD
foto M. Harlan

světu nabídnout.

Harry Potter a prokleté dítě je příběh o snaze vyrovnat se s odkazem svých rodičů i s očekáváním okolí, o životě ve stínu úspěchu někoho jiného a o snaze vydobýt své vlastní místo ve světě. A v neposlední řadě jde o téma iniciace, což je pro dospělé diváky navíc i mementem, že dospívání je bolestivý a drastický proces, který není a nikdy nebyl žádná legrace. Inscenace je navíc manifestem otevřené, inkluzivní společnosti. Příkladem může být obsazení Hermiony herečkou Franc Ashman, jejíž tmavá pleť některé diváky zaskočila. J. K. Rowlingové nové obsazení ikonické postavy bryskně okomentovala slovy: „Zadání: hnědé oči, střapaté vlasy a velmi chytrá. Světlá pleť nebyla nikdy podmínkou. Rowlingová miluje černou Hermionu.“⁵

V roce 2007 vyvedla J. K. Rowlingová čtenáře z míry prohlášením, že Brumbál je gay. Nyní napsala ústřední dvojici Albuse Pottera a Scorpiuse Malfoye takovým způsobem, že by už nikdo nemohl být překvapen – zároveň se však neuchýlila k žádným trapným klišé a vše nechává na úrovni „možná“. Vztah Albuse a Scorpiuse je prostě jen velmi blízký. Také téma rasizmu a nadřazenosti – a těžko si představit nějaké aktuálnější téma – bylo od počátku

ve středu potterovského světa. I kritika předsudků vůči konkrétní skupině ve společnosti, v tomto případě jde o zmijozelské studenty, je v osmém díle zdůrazněna.

J. K. Rowlingová všechna tato témata sleduje od počátků své tvorby a současně s rostoucí popularitou a úspěchem Harryho jim dává větší a větší prostor. V osmém díle je již zcela nekompromisní a její světonázor je stejně jasný jako rána pěstí do stolu. I tak se *Prokleté dítě* těší (i v měřítkách West Endu) nebývalému úspěchu. Paradoxně se tedy zdá, že je to právě dětský, pohádkový titul, kterému se v současnosti nejlépe daří vnášet do společnosti problematická témata – respektive, kterému se daří o nich promlouvat tak, aby široké spektrum společnosti skutečně naslouchalo.

Zážitek z divadelního *Harryho Pottera* je svou formou podobný tomu, který si divák odnáší po zhlédnutí potterovských filmů – jen je díky divadelní opravdovosti výrazně intenzivnější. *Harry Potter a prokleté dítě* je velkolepá rodinná show, přístupná v tom nejlepším slova smyslu. Je to komerční divadlo, které chce a musí vydělávat, ale zároveň neustupuje z požadavků na uměleckost, profesionalitu a hlubší smysl. Je to divadlo, které přinejmenším v českém kontextu nemá obdoby. 

5 Zdroj Twitter
J. K. Rowling.

Joanne Kathleen Rowling,
Jack Thorne, John Tiffany:
Harry Potter and the Cursed Child
réžia J. Tiffany scéna Ch. Jones kostýmy K. Lindsay hudba
I. Heap svetelný dizajn N. Auston zvukový design G. Fry
účinkujú T. Aldridge, H. Aluko, R. Annabella Nkrumah,
D. Annen, F. Ashman, J. Ballard, J. Bamford, E. Brown,
R. Bullock, J. Case, A. Christopher, C. Connolly,
W. Coombes, D. Dalton, E. Grihault, L. Haile,
T. Hibberd, J. Howard a ďalší
premiéra 30. júl 2016, Place Theatre, Londýn, Veľká Británia

Ondřej Svoboda
teatrológ

MARKÉTA FANTOVÁ

Každý návštěvník může být kurátorem vlastního zážitku

Výstavy letošního 14. ročníku Pražského Quardiennale bude provázet na šest stovek akcí. Jeho umělecká ředitelka Markéta Fantová v rozhovoru přibližuje také uměleckou koncepci letošního ročníku a její teoretická východiska, zapojení studentů do jeho přípravy i důvody, proč se PQ znovu vrací na pražské Výstaviště.

Vím, a vzhledem k tvé profesi scénografky je to víc než logické, že tohle není tvá první zkušenost s PQ. Můžeš se vrátit v čase a nastínit, kdy ses PQ účastnila a jak jsi akci v té době vnímala? Měla nějaký dopad na tvůj profesní život?

PQ pozitivně zasáhlo do života mnoha umělců a na mě mělo vliv už od malička. Je to akce, která má opravdu schopnost spoustu věcí změnit, a hlavně člověku otevřít oči, inspirovat a dodat novou kreativní energii. Svoje seznámení a aktivity spojené s PQ bych asi rozdělila do dvou částí: pasivní, spojené s domácím archivem, kde jsou i návrhy na Československou výstavu scénografie pro Bienále v São Paulu z 50. let 20. století, historky s touto akcí spojené, pomoc při rozměřování Výstaviště, a poučné sledování příprav architektonického řešení několika ročníků PQ v osmdesátých a devadesátých letech.¹ Z toho vzešlo opravdu důležité poučení, a to, že když se zemím či regionům nechá volná ruka ve výběru prostoru a velikosti výstavní plochy, práce architekta je pak nadmíru frustrující a nekonečná. Přiznám se, že právě proto mají všechny země a regiony vystavující na 14. ročníku PQ k dispozici stejný prostor.

Druhá část je pak aktivní a ta opravdu ovlivnila moji kariéru a velkou měrou přispěla i k tomu, že mám tu úžasnou



foto A. Vosičková

možnost podílet se na PQ 19. V roce 2007 byly dvě moje scénografie (scéna i kostým) vybrány do tehdy ještě národní výstavy USA New Voices, New Visions. Byla to pro mě velická pocta a možnost se seznámit s mnoha nejen americkými, ale zejména pak světovými scénografy. V roce 2011 jsem na PQ společně s kolegyní D. Chase Angier vedla workshop, pomáhala se Scenofestem a jako člen USITT² pomáhala s americkou expozicí. Tu jsem pak v dalším ročníku vedla jako umělecká ředitelka. Tým kurátorů byl složen ze samých broadwayských hvězd jako Tony Walton, Carrie Robbins, Kevin Rigdon, nicméně výstava byla zaměřená na unikátní projekty vznikající v nekomerčních divadlech. Přiznám se, že práce to nebyla vůbec jednoduchá, každopádně přinesla zkušenosti, bez kterých bych se dneska určitě neobešla. Díky spolupráci a časté komunikaci s kurátory jiných zemí jsem pochopila mezinárodní význam PQ, jeho obrovskou sílu a zároveň jeho křehkost. Měli bychom si vážit toho, že je právě tady u nás v Praze, protože to rozhodně není samozřejmost. Udržet takovou akci po tolik ročníků je obrovským úspěchem jak Institutu umění – Divadelního ústavu (IDU), tak i světových týmů, které se na přípravě podílejí.

Poslední tři ročníky PQ pod uměleckým vedením Sodji Lotker znamenaly určitou proměnu v přístupu k prezentaci a vlastně i v samotném chápání vizuální stránky divadla.³ Nový přístup pochopitelně vnesl nejistotu do dosud poměrně stabilních základů

oboru a přinesl širokou škálu protichůdných reakcí a kontroverzních vystoupení. Jakým způsobem navazuje letošní ročník PQ na svou dlouholetou historii a jak bude reagovat na zmíněný nový přístup k tématu designu pro performing arts?

Poslední tři ročníky poukazovaly na možnosti, které mezioborovost scénografie nabízí. Vznik festivalové části PQ byl založený na širším pojetí scénografie jako oboru, který zasahuje do všech oblastí lidské činnosti. Arnold Aronson, v době, kdy byl generálním komisařem PQ, radil scénografii do výtvarného umění. Sodja Lotker pak poukazovala na živou část scénografie, její dramaturgickou linii a schopnost oslovit široké publikum. Minulé dva ročníky pod jejím vedením tak přilákaly nejen velkou řadu umělců, ale také mnoho dalších zajímavých osobností z různých oborů. Tato proměna PQ nejen výrazně oživila, ale také zajistila jeho udržitelnost. Myslím, že tradiční prezentace scénografie formou artefaktů by z PQ postupně udělala výstavu jen pro úzkou skupinu profesionálů, která by postupem času zanikla. Proto tedy pokračujeme se zážitkovou formou scénografie, na druhé straně jsme ale vytvořili všechny otevřené výzvy tak, aby bylo jasné, že je to právě scénografie, která je v centru všeho dění. Bylo totiž zřejmé, že festival založený na mezioborovosti měl za následek určité rozmělnění vlastní identity. Řada světových výtvarných bienále a trienále začala k výtvarným složkám svých expozic přidávat performativní elementy, takže definovat jasnou identitu scénograficky laděné akce není zrovna jednoduché, nicméně je to jeden z nejdůležitějších momentů současného ročníku. Zároveň je asi potřeba říci, že došlo k posunu od výstavy artefaktů, přes rozšířené vnímání scénografie, až ke snaze definovat ji jako oblast, kde je důležitý způsob myšlení, týmová práce a propojení mnoha oborů s cílem vytvořit určitý typ zážitku.

Já v umělecké koncepci tohoto ročníku už v žádném případě neříkám, že scénografie je jednou z oblastí výtvarného umění. Scénografie pro mě nikdy neměla pouze výtvarnou rovinu. Je to obor, který vytváří aktivní prostředí určené k prožitku. A mluvím o prožitku, který je předem promyšlený a má jasnou dramaturgii. Jedná se o tvorbu prostředí, kde dochází k výměně emocí a způsob myšlení spojený s touto



Kostýmy Markéty Fantovej k inscenácii hry Marie Irene Fornes *Dunaj*, ktoré boli vystavené na PQ 2007 (Kitchen Dog Theatre, 2004, réžia Dan Day) foto archív M. Fantovej

tvorbou je jiný než práce výtvarného umělce. Navíc se jedná o práci kolektivní. V dnešní době není scénografické řešení jakéhokoli představení jen práce jednoho scénografa, ale celého týmu umělců a techniků. A to se bude s narůstajícím podílem nových technologií dále rozšiřovat a měnit. Tam rozhodně dochází k novým posunům. Proto také vznikl projekt 36Q zaměřený na nová média a technologie. Kolektivní uměleckou spolupráci také vnímám stále víc jako mimořádný a unikátní jev, a to nejen ve světě současného umění, kde snaha jednotlivce vyniknout nad ostatními je často hlavním hnacím motorem tvorby.

Jaké jsou nejdůležitější body koncepce letošního ročníku?

Koncepce dalšího ročníku je zaměřená na tři důležité části scénografického kreativního procesu, a to imaginaci, která

- 1 Otec Markéty Fantové Martin Tröster byl hlavním architektem několika ročníků PQ.
- 2 United States Institute for Theatre Technology
- 3 V přednáškách, odborných diskusích i praktických prezentacích či performativních experimentech se PQ v čele se Soudjou Lotker snažilo nově a velmi otevřeně testovat hranice divadelního designu a definovaly jej mnohem volněji a širěji než dříve poměrně jasně vymezený termín scénografie.

je zdrojem inspirace, nápadů a počáteční krok každého projektu, transformaci, tedy schopnost scénografie přetvářet a vytvářet nová prostředí a nové momenty, a reflexi ve smyslu rekapitulace získaných zkušeností, schopností a znalostí, které pak podpoří nový začátek. Zkrátka jde o zmapování cyklického kreativního procesu scénografie.

Dalším důležitým tématem jsou porézní hranice. Nejedná se výhradně o politické téma, na myslí jsme měli zejména hranice, které umělci překračují v průběhu vlastní tvorby, hranice mezi individuální tvorbou a tvorbou kolektivní, která je pro scénografii specifická. Zaměřujeme se na týmovou spolupráci, nikoli na separaci jednotlivých oborů, jako je například kostým, scéna, světla atd. Jde nám o smazání pofidérních a v reálu neexistujících hranic... Protože například kostým je často nejsilnější součástí scény. Světlo nebo zvuk mohou utvářet prostor. Zkrátka hranice jsou jen popisný druh kategorizace, kterou se pokoušíme mazat. A asi tím nejdůležitějším bodem je, jak jsem řekla už výše, ukázat scénografii jako umění, které vytváří prostředí určené k zážitku, s vlastní dramaturgií a vnitřními zákonitostmi.

Od 90. let je zvykem, že PQ přináší stále více živých akcí – přednášek, workshopů, diskusí, ale i divadelních představení. Na jaké divadelní zážitky se letos můžeme těšit?

Projektů obklopujících výstavy letošního PQ je kolem šesti set, ne všechny jsou na Výstavišti, některé opět ožíví město. Ve vstupní části Výstaviště budou mít návštěvníci možnost doslova narazit a projít urbanisticko-choreografickým projektem Formace, který je úmyslně nevypočitatelný a zcela plánovaně nemá uvedený denní rozvrh. Jedná se vlastně o nepřetržitou sedmidenní performanci. Celý projekt slibuje množství nečekaných momentů, a to nejen pro návštěvníky, ale i pro účinkující. V zadní parkové části bude probíhat množství site-specific projektů. Celá malá sportovní hala bude patřit 36Q, instalaci *Blue Hour* a setkání umělců, kteří se zabývají světelným a zvukovým designem, projekcí, novými médii, virtuální a rozšířenou realitou. Střechy Křižíkových pavilonů ožíví až do noci klub NEONE provozovaný

Lunchmeatem, což je tvůrčí skupina pořádající festival elektronické hudby a nových médií. PQ Studio připravuje řadu intervencí do veřejného prostoru a množství představení v různých městských lokacích a v divadle DISK. V několika případech představení propojí DAMU s Výstavištěm. A v jednom dokonce zamění jeviště za boční stěnu hotelu Mama Shelter. Performery a hudebníky nebudou jen lidé, ale v jednom případě i letka cvičených holubů.

Kterých událostí či hostů letošního PQ si osobně nejvíce považuješ a která část bohatého výstavního i živého programu je z tvého pohledu nejpodstatnější?

Přiznám se, že já osobně nemám favority. Snažili jsme se vše nastavit tak, aby byla naprostá transparentnost a vše šlo přes otevřené výzvy. Celý náš zahraniční kurátorský tým pracoval velice pečlivě na výběru těch nejzajímavějších projektů a je velmi těžké z tak velkého množství zmínit jen některé. Nejvíce si považuji toho, jaký má PQ ohlas ve světě a jak zajímaví umělci na naše výzvy sami reagovali. Cílem celého přípravného týmu je vytvořit bohatý a zajímavý program, ve kterém každý návštěvník může být kurátorem vlastního zážitku.

Na jaké skupiny cílí a komu je především určen tenhle ročník?

PQ je určeno všem generacím scénografů, umělců, teoretikům, akademikům, ale i veřejnosti, dětem školním i předškolním. Celý areál Výstaviště je řešen tak, aby se tam všechny skupiny měly možnost potkat v různých rolích. Centrální hala, ať je to prostor obrovský a vešlo by se tam množství expozic, je vyhrazena setkávání profesionálů a studentů. Venkovní prostor, okolí Křižíkovy fontány, vstupní plaza a nejbližší okolí jsou pak místem k setkání veřejnosti a umělců. Venkovní prostory a centrální hala jsou přístupné všem bez vstupného a doufáme, že tím scénografii přiblížíme veřejnosti i přesto, že jsme mimo centrum města.

Už od prvních ročníků se v koncepcích PQ prosazovala mezigenerační výměna zkušeností a vzdělávání studentů scénografie. Později tyto snahy vyústily

v ustavení samostatné Studentské sekce a dále od 90. let navazovaly řady intenzivních workshopů Scenofest. Předpokládám, že studenti nebudou chybět ani na letošním PQ – jaké mají možnosti a jaké programy jsou pro ně připraveny?

V zapojení studentů samozřejmě pokračujeme, tentokrát pod hlavičkou PQ Studio, které ovládne celou budovu DAMU a několik míst v centru Prahy. Na přípravách a organizaci se velkou měrou podílejí i studenti produkce DAMU. Program studia se skládá z workshopů a festivalu. Obojí je přístupné komukoli, kdo má zájem se nadále vzdělávat. Scénografie je obor, kde se nepřestáváme učit, proto jsou workshopy přístupné nejen studentům. PQ Studio přinese 38 workshopů a 58 představení a myslím, že možnost čerpání inspirace jak mezi generacemi, tak od současníků je bez limitů. Podstatné není jen to, že studenty povedou zkušení lektori na vysoké umělecké i technické úrovni, důležité je i setkání studentů mezi sebou. Přijedou doslova z celého světa a naskytne se tak vzácná příležitost poznat různé přístupy a způsoby výuky oboru.

Výjimečným způsobem zapojení studentů do procesu přípravy a realizace PQ je pak program Internship, který je realizován ve spolupráci s mezinárodní nevládní organizací OISTAT⁴. Pro PQ 2019 vzniklo šestnáct manažerských míst pro studenty, kteří budou během PQ působit v pozicích asistentů významných lektorů a budou zajišťovat průběh jimi vedených workshopů. Osm z nich pak bude v této činnosti pokračovat za dva roky na výstavě World Stage Design, kde je doplní další osmička nových studentů; na příštím PQ v roce 2023 se zase osm studentů obmění a tímto způsobem se bude pokračovat dále. O tom, že je tento koncept stáží na principu

⁴ Organisation Internationale des Scénographes, Techniciens et Architectes de Théâtre (Medzinárodná organizácia scénografov, divadelných architektov, a technikov).

⁵ Kulturní organizace adresovaly pražskému magistrátu nedávno výzvu k vyhlášení stavu klimatické nouze, jejímž signatářem je i IDU. Tématem mobility umělců v éře klimatické změny se také zabývala konference, kterou v dubnu tohoto roku pořádá IDU v rámci plenárního zasedání mezinárodního networku On the Move v Praze.

cyklického zapojení studentů do realizace vrcholných akcí v odpovědné pozici nosný, nás přesvědčil i počet přihlášených – na šestnáct vypsanych míst se nám sešlo přes 300 zájemců z celého světa.

Poslední dva ročníky PQ se odehrály mimo, dá se říci tradiční, prostor pražského Výstaviště v Holešovicích s dominujícím Průmyslovým palácem. Toto hledání nového prostoru jistě souviselo se snahou o výše zmíněný nový pohled na problematiku divadelního designu a minulý ročník 2015, kompletně realizovaný na několika turisticky exponovaných místech v centru Prahy, se maximálně přiblížil lidem – nejen odborné, ale hlavně široké veřejnosti, a byl také divácky nejatraktivnější, nejnavštěvovanější. Co vlastně v tomto smyslu znamená návrat na Výstaviště?

To, že se PQ vrací na Výstaviště, tedy do míst, kde vzniklo a kde proběhla většina dosavadních ročníků, nemá žádný hluboký důvod. V Praze se nám prostě nepodařilo zajistit jiné místo, které by naplňovalo naše představy a potřeby. Snažili jsme se najít prostor, kde by vzájemné setkání profesionálů, studentů a teoretiků scénografie i návštěvníků bylo jedním z centrálních témat. Většina prostorů v Praze a blízkém okolí ale nemá dostatečnou rozlohu a kapacitu. Původní záměr byl vybrat takový prostor, který se sám může stát scénografií. To by splňovalo třeba Nákladové nádraží na Žižkově. Bohužel to ale nebylo možné. Uzavření smlouvy 3 roky před akcí je v Čechách téměř nemožné, takže většina opravdu nápaditých řešení byla zejména z tohoto důvodu vyřazena.

Myslím, že Výstaviště naše očekávání naplní plnou mírou: nabízí nejen vnitřní, ale i venkovní prostory, dá se využít téměř každá část areálu včetně Lapidária. To bude součástí PQ poprvé a výstava Fragmentů je možná díky spolupráci s Národním muzeem. Další výhodou Výstaviště je možnost rozšíření akcí do městského parku Stromovka a spolupráce s organizacemi, které jak na Výstavišti, tak kolem něj působí. Art-distrikt Prahy 7 byl také jedním z faktorů, které hrály roli v našem rozhodnutí. Návrat na Výstaviště rozhodně není projevem nostalgie. Na druhou stranu to přinese možnost srovnání, zdůrazní současné změny a celkový vývoj PQ bude tím pádem patrnější.



Priestorová inštalácia Odras obrazu. Milan Čorba od Borisa Kudličku (PQ 2015, Slovenská expozícia)
foto B. Kudlička

Realizace výstavy rozsahu PQ je bohužel spojena i s určitým negativním dopadem. Po skončení zbývá množství materiálu a odpadu, který končí na skládkách. O ekologickém přístupu a o vztahu kulturních organizací k životnímu prostředí se přitom stále více hovoří.⁵ Jaké jsou reálné možnosti redukovat negativní dopad na životní prostředí a jaké postupy můžete využít?

U akcí tohoto rozsahu je to vždycky trochu problém, ale naštěstí již existují materiály, produkty a postupy, které tuto zátěž mohou eliminovat. Tým PQ 2019 tyto trendy reflektuje a je si vědom odpovědnosti, kterou pořádání tak velké akce přináší. V denním provozu, např. v oblasti občerstvení, budeme pro servírování využívat ekologicky šetrné a udržitelné produkty, omezili jsme plasty, upřednostnili opakovaně použitelné nádoby. Záleží také na návštěvnících, jak se k problému postaví, my se je budeme snažit motivovat. Při instalacích se snažíme pracovat přednostně s recyklovanými materiály, stavebními deskami vyrobenými z tetrapaku, které jsou opakovaně použitelné či znovu recyklovatelné. Samozřejmostí a pro PQ vlastně už tradicí je i bazar, second-hand využitých materiálů, instalačních prvků, rekvizit či mobiliáře. Vytváříme on-line platformu, kde si budou zájemci moci tyto věci předem zamluvit.

V posledních letech se realizačnímu týmu PQ dařilo získávat evropské finance z programu Kultura resp. Kreativní Evropa a realizovat tak mezinárodní projekty s řadou zajímavých teoretických i praktických výstupů, které pak výrazně ovlivnily i výslednou podobu samotného PQ (InterSection na PQ 2011 či SharedSpace: Music Weather Politics na PQ 2015). V loňském roce byl zahájen další takový projekt s názvem Emergence – čeho se týká a na jaké výstupy se můžeme těšit?

Emergence je projekt, který skrze divadlo, performance a scénografii představuje místa spojená s politicky nepohodlnými a potlačenými vzpomínkami. Zkoumá nejen genius loci daných míst, ale poukazuje na problematiku potlačených událostí, které se zapsaly



Model scény k inscenácii *Tango* od A. Lisiyanského
(PQ 2019, výstava Fragmenty)
foto archív PQ

do lokální paměti obyvatel. Těmito místy jsou například norský ostrov Hayoa, spojený hned s několika hrůznými příběhy druhé světové války, zelená zóna mezi severním a jižním Kyprem nebo město Mariupol na Ukrajině, kde jsou zoufalé vzpomínky na zmizelé obyvatele zcela čerstvé. V těchto místech buď už proběhly, nebo proběhnou rezidence, workshopy, performance nebo setkání umělců. Projekt, na kterém spolupracuje šest evropských partnerů a jeden z Taiwanu, bude na PQ zastoupen výstavou věnovanou všem zmíněným lokacím a příběhům s nimi spojeným. Naším příspěvkem budou výstupy dvou workshopů PQ Studia, které probíhají pod hlavičkou tohoto projektu, dále proběhne kostýmní performance nazvaná *Costume Live! – Emergence*. Součástí plánovaných aktivit jsou i *Mizející vnitřní světy* – vznikající zvuková databáze rozhovorů s legendami světové scénografie, které vedou zástupci nastupující generace umělců. 

Markéta Fantová

Vyštudovala scénografii na DAMU u prof. Jaroslava Duška, od roku 1996 žila a působila v USA jako scénografka a vysokoškolská pedagogička na niekoľkých univerzitách. V letech 2003 až 2015 byla viceprezidentkou USITT pro mezinárodní záležitosti, v roce 2015 byla umelečkou ředitelkou expozice USA na PQ. Od roku 2003 je rovnako členkou OISTAT, kde je předsednicí komise pro performance design. Od roku 2016 žije opět v České republice a působí jako umelečká ředitelka PQ.

Pražské Quadriennale

Pražské Quadriennale scénografie a divadelního priestoru vzniklo v roce 1967 s cieľom dostať to najlepšie z divadelného designu, scénografie a divadelnej architektúry do popredia kultúrnych udalostí a umožniť tak profesionálnym a začínajúcim umelcom, ako aj širokej verejnosti zoznámiť sa so súčasnou scénografiou.

Konrad Wojnowski
teatrológ

Performativita a užitočnosť katastrof

Katastrofy komunikujú prostredníctvom narušania a deštrukcie. Prinášajú zmätok, vyvádzajú z rovnováhy, nabúravadajú poriadok ľudskej existencie. Nezriedka pritom nútia prehodnocovať platné poznanie o svete a meniť smerovanie vo vývoji civilizácie. Často sú predzvestou konca jestvujúceho sveta a súčasne impulzom na zrod nového. Práve tým sa líšia od nehôd, chýb a porúch – prichádzajú náhle a prinášajú nezvratné zmeny prostredia. Ich bizarné čaro spočíva v tom, že nám umožňujú zažiť niečo nečakané a rozšíriť si tak poznanie o svete.

Napriek tomu o katastrofách málokedy premýšľame v pozitívnom zmysle – vo všetkých európskych kultúrach je tento pojem zaťažený negatívnymi konotáciami. Aby sme dokázali premýšľať o potenciálnej užitočnosti katastrof, treba sa uvoľniť od paradigmy reprezentácie, ktorá dominuje v našich kultúrach a podľa ktorej sa neočakávané prekladá do jazyka drámy v podobe zámerne konajúcich hrdinov v hlavných úlohách. Spomenutý prvý spôsob vyrovnávania sa s katastrofami prevláda v Európe od čias antiky. Azda najväčšou tragédiou v dejinách myslenia o katastrofách, paradoxne, je, že sa stali neoddeliteľnou súčasťou drámy a divadla. Došlo k tomu v Grécku v 5. storočí pred n. l., keď sa katastrofa stala jedným zo základných dramaturgických prvkov – náhlým dejovým zvratom, ktorý slúžil na to, aby v divákovi vyvolal ľútosť a zdesenie. Najlepšie to možno demonštrovať na príklade *Kráľa Oidipa*, v ktorom sa Sofoklovi podarilo urobiť šikovný prenos: epidémia pustošiaci celé Téby – jav dynamický, zložitý, s dosahom na celé spoločenstvo obyvateľov – bola dejovo votkaná do bohi predurčeného osudu jedného hrdinu – Oidipa. Práve na neho veštec Teiresias zvažuje individuálnu zodpovednosť za problém, ktorý sa týka celého

preklad: Júlia Batmendiynová

spoločenstva. Zoči-voči neznámemu a hrôzostrašnému – pliage, ktorá ohrozuje existenciu mesta – sa ľud stvárnenný chórom obracia s prosbou o pomoc na slepca, ktorý žije v ústraní a takpovediac „veští“ minulosť. Žiaľ, z textu antickej tragédie sa nedozvedáme, či Jokastina ľudská obeť a Oidipovo oslepenie priniesli účinok a nákaza zázračne zmizla. Nejestvujú však najmenšie pochybnosti o tom, že Sofoklov text, ktorý vznikol okolo roku 427 pred n. l., sa vzťahoval na epidémiu, ktorá v Aténach vypukla necelé tri roky predtým a ktorú v *Dejinách peloponézskej vojny* detailne opísal Thukydides.

Tento trochu archaický spôsob vyrovnávania sa s katastrofami, respektíve ich zametanie pod koberec v divadle, dominuje dodnes. Podľa Davida Alexandra, ktorý sa špecializuje na tému spoločenského dosahu katastrof, „v súčasnosti nadobúdajú symbolickú hodnotu vo forme predstavenia, príbehu, ságy pričom divákovi prinášajú také témy, ako sú spoločenský úpadok, šírenie anarchie, hrdinské vodcovstvo či hanebné sprisahanie“. Táto súčasná prax je však hlboko zakorenená v kultúre západnej Európy, ktorá traumatizujúce udalosti vysvetľovala a stále vysvetľuje pomocou kategórií ako príčina, dôsledok, zámer, zmysel alebo vina. Bez ohľadu na to, či sa pri interpretácii katastrof uplatňoval morálny kľúč ako u Sofokla alebo u poľských romantikov, ktorí v utrpení národa hľadali boží plán alebo racionálny kľúč, hľadajúci konkrétne príčiny pohrôm, vo vzťahu k ľudskej kultúre a spoločnosti boli katastrofy vždy vnímané ako niečo vonkajšie.

Katastrofy vo svete bez vonkajška

Zachovanie tohto prístupu sa však v dnešných časoch globalizácie a prudkého technologického pokroku, ktorý

1 ALEXANDER, David. *An Interpretation of Disaster in Terms of Changes in Culture, Society and International Relations*. In: red. PERRY, Ronald W. – QUARANTELLI, E. L.: *What Is a Disaster?* Bloomington : Xlibris Corp., 2005, s. 33.

spôsobil postupný zánik rôznych foriem vonkajška, javí ako neľahké. Príroda je dnes nielen zapriahnutá do práce, ale aj odpočúvaná – informačné siete v podobe káblov, serverov, kamier, satelitov, senzorov, sond a ďalších meracích zariadení opantávajú zemeguľu, aby ľudstvo neprestajne zásobovali novým poznáním a stanovovali prognózy. Každý záchvev tektonických dosiek, ktorý je predzvestou zemetrasenia, sa dnes zaznamenáva pomocou seizmografu a vyhodnocuje pomocou príslušnej stupnice. Globalizácia chápaná ako proces zväčšovania dosahu informačných a energetických sietí vedie k zdvihnutiu opony nevedomosti a odhaleniu útrobov budovy skény, onoho nedostupného vonkajška, v ktorom sa fakticky prijímajú rozhodnutia o tom, kto a s akým cieľom sa objaví na javisku. Vonkajšok, ktorý jednoducho predstavuje priestor, o ktorom sa nemožno nič dozvedieť, mizne prostredníctvom neustáleho monitorovania a vykorisťovania prírody – žiadna surovina neostane „prírodná“, keď sa dostane do ťažobného reťazca, ktorý je ďalej napojený na dopravnú sieť, tá zas na obchodnú, automobilovú, turistickú atď.

Je však zrejmé, že proces pomalého zanikania tohto absolútneho vonkajška vôbec nevedie k vymazaniu nepredvídateľnosti zo sveta ľudskej existencie. Možno sa domnievať, že tento dej je presne opačný a katastrofy prekvapujú o to viac, o čo viac predpovedí existuje. Zmena nastáva v niečom inom – nepredvídateľnosť už vôbec nevyplýva z prítomnosti kognitívnej bariéry, ktorá by nám nedovoľovala chápať príčiny určitých udalostí. Spočíva skôr v zložitosti sveta, ktorá narastá proporcionálne k vedecko-technickému pokroku. Chápanie katastrof pomocou kategórie reprezentácie preto prestáva byť užitočným a čiastočne zastiera skutočnosť, že pohromy nevznikajú vonku, ale vnútri nesmierne komplikovaného sveta, ktorý znamená hromadu nespočetných geologických, biologických a technologických systémov s najrôznejšími stupnicami. V tejto novej realite, nezredukovane zložitej a zbavenej konštitutívneho vonkajška, prinášajú katastrofy rovnakú alebo väčšiu skazu, no zároveň sú najvýznamnejším zdrojom zmien.

Práve preto český filozof Vilém Flusser, ktorý vo svojich spisoch pripomenul nevyhnutnosť prispôbiť staré kognitívne kategórie novej existenčnej situácii človeka v ére informačných technológií, v texte napísal, že „skutočnými katastrofami sú nové informácie“². Aby sme však dokázali zaznamenať a oceniť ich informačný potenciál, nemožno ich vyobcovať a vylúčiť za hranice spoločenstva ako Oidipa. Pri premýšľaní o konvenciách, zámeroch či o otázke zodpovednosti určitého subjektu sa katastrofa nevyhnutne stane výhradne formou nedostatku alebo príčinou traumy – niečím, čomu sa za každú cenu usilujeme vyhnúť alebo to vymazať z nášho civilizovaného života (ako nepotrebný prienik odcudzenej prírody); interpretovaná ako ohrozenie svätého poriadku zas môže viesť jedine k smútku alebo k pomste či k túžbe po jeho obnovení použitím sily (nie nutne nasmerovanej proti druhému). Tieto prístupy poukazujú aj na dve formy dramatickosti: tá prvá afirmuje drámu v tom zmysle, že ju potrebuje na hlboké prežívanie krízy, druhá zas nekriticky siahla po starých dramatických formách, aby si našla obetného baránka.

V komplikovanom a globalizovanom svete 21. storočia sa katastrofy nielenže nedajú redukovat' na rozprávanie, ktoré realitu vysvetľuje pomocou kauzálnych súvislostí, dnes prestáva byť predovšetkým aktuálnym samotné rozlišovanie medzi katastrofami a ich mediálnym sprostredkovaním. Inak povedané, za najpodstatnejšie dosahy udalostí tohto typu považujeme jednak náhle materiálne zmeny vo svete (napríklad zrútenie budov pod vplyvom pohybu tektonických dosiek), jednak šok vyvolaný obrazmi v televízii (napríklad strašné zábery na obeť pohromy), ktorých prenos prebieha prostredníctvom elektrického signálu alebo elektromagnetického vlnenia. Katastrofa sa nedá predstaviť nie preto, že je sama osebe „nepredstaviteľná“, ale pre jej deštruktívny vplyv na akékoľvek médium. Namiesto premýšľania o význame katastrof sa teda oplatí prizrieť sa na ich performativitu, čiže na to, aký presne je ich vplyv a čo sa ich prostredníctvom môžeme dozvedieť

² FLUSSER, V. *Into the Universe of Technical Images* (prekl. Roth, N. A.). Minneapolis : University of Minnesota Press, 2011, s. 160.

o našom komunikačnom spojení so svetom. V bode/ momente katastrofy sa totiž stretajú dva často rôzne spôsoby chápania performativity: ako nesémantického rozmeru komunikácie (Erika Fischer-Lichte) alebo ako závislosti komunikácie od kontextu (John Langshaw Austin). V zmysle prvej definície sa performativita často chápe ako určitý energetický nadbytok, nepreložitelný do jazyka symbolov a významov. Druhá naproti tomu vychádza z predpokladu, že množstvo javov, najmä v spoločenskej oblasti, predstavuje veľmi zložitú štruktúru bez opory v metafyzike: to, čo nazývame ich podstatou, vôbec nemá pôvod v nich samotných, ale emergentne sa z nich vynára v dôsledku percepcie alebo spoločenskej komunikácie. Pohľad na performativitu cez prizmu katastrofy, materiálnej a súčasne odhaľujúcej mechanizmy zanikajúcich systémov, umožňuje zladit' rôzne prístupy, ktoré sa na prvý pohľad zdajú ťažko skĺbiteľné.

Na čo sú nám katastrofy?

Postulát „prehodnocovania“ katastrof z hľadiska performativity nie je totožný s ich absolutizovaním ako očakávaným účinkom každej kultúrnej aktivity. Ich pozitívna hodnota sa dá uchopiť jedine v nemetafyzickom a mimomorálnom zmysle. Uznanie či dokonca docenenie performativity katastrof sa teda nepretavuje do „snahy o katastrofy“. Vedie skôr k doceneniu takých systémov v kultúre, ktoré dávajú priestor riziku výskytu neočakávaných udalostí a dokážu ich tvorivo využiť. Dvoma nevyhnutnými podmienkami bezpečnosti v 21. storočí, a to platí aj pre oblasť kultúrnej komunikácie, sú predsa upevnenie pozície prijímateľa v určitom odstupe a závislosť od technológie (média), ktorá zaisťuje determinovaný prenos. Je teda dobré si všimnúť, že prisudzovanie pozitívnych hodnôt katastrofám je možné až od unikátneho momentu, v ktorom sa na obzore objavilo blúznenie o splnení sna o bezpečnosti a ľudí obklopili nástroje na meranie minulosti a kontrolu budúcnosti. Ak budeme súhlasiť

³ SLOTERDIJK, Peter. *Pogarda mas* (prekl. Baran, Bogdan). Varšava : Aletheia, 2012, s. 153-155.

s tézou, že v súčasnosti sme obeťami technológií, ktoré slúžia na determináciu ľudského života v mene bezpečnosti, tak katastrofa, ktorá životu prospieva tým, že ho ohrozuje, sa pre nás stane prinajmenšom ambivalentnou hodnotou.

Tézu Petra Sloterdijka o „nenávisti k výnimke“, ktorú v začiatkoch živilo západné meštianstvo³, no dnes už preniká celou súčasnou kultúrou, by bolo treba doplniť tvrdením, že najvýraznejším prejavom onej nenávisti sa stala „paranoja z katastrof“ a snaha skrotiť si najnepravdepodobnejšie prípady v bezpečí domovov (na svojich domácich kinách), ako aj vo verejných divadlách. Preto nie je ťažké domyslieť si blízky súvis medzi takto chápanou slobodou od rôzneho druhu náhodných vplyvov a fetišistickým uctievaním bezpečnosti. Najvyššia forma slobody predsa nachádza svoj výraz v ideáli dokonalej bezpečnosti, čiže stave absolútnej nezávislosti od nepredvídateľných vplyvov a náhodnosti prostredia. Až subjekt plne „v bezpečí“ si môže dovoliť plnú suverenitu, no zároveň sa bezpečnosť získava vytvorením si závislosti od zdanlivo transparentných technológií a médií. O koľko sa samotné úsilie o bezpečnosť zdá celkom prirodzené, najmä cez prizmu evolučnej psychológie, o toľko dôležitejšou sa dnes stáva otázka, či sa v súčasnej situácii nepreceňuje bezpečnosť, ktorá ako hodnota vo verejnej diskusii vedie k obmedzovaniu slobody, atomizácii spoločnosti, závislosti človeka od technológií a štandardizácii jeho správania v súlade s princípom, ktorý možno zhrnúť nasledovne: čím viac osudovosti (náhodnosti) sa v živote nachádza, tým ťažšie je mať nad ním kontrolu, a to tak znútra, ako aj zvonku. Minimálne od polovice 20. storočia a nástupu prudkého rozvoja informačných technológií si nástroje sebakontroly (vnútornej askézy), žiaľ, nachádzajú hrozivých spojencov v nástrojoch technologickej regulácie (determinácie) života. Práve odtiaľ sa berie nápad, aby katastrofa, ktorá nemá subjekt, a teda nepodlieha žiadnej forme regulácie, bola zaradená do slovníka základných hodnôt kultúry 21. storočia. ♦

Lucia Galdíková
divadelná kritička

Tanec demokraticky, ironicky a s humorom

Sólová performance **21&COUNTING** vznikla ako oneskorená oslava 20. výročia slovenského tanečníka Tomáša Danielisa na scéne. Divák však nemusí mať s jeho tvorbou priamu skúsenosť, nie je nutné v jeho kreáciách hľadať črty z minulých choreografií. Môže sa iba (tak ako Danielis) zamerať na úvahy o vzťahu jazyka a tela a ich schopnosti vypovedať to, čo vidíme, cítime a prežívame.

Priamo na scéne režíruje Danielis seba samého: púšťa si hudbu z notebooku, ovláda osvetlenie, prerušuje dianie. Prostredníctvom sugestívneho, vecného a intelektuálne nabitého prejavu predstavuje svoju tanečnú autobiografiu a komentuje vlastné pohyby. Jeho hlas v mikrofóne znie formálne, nezaangažovane až brechtovsky (pripomína napríklad ohlasovanie bezpečnostných pokynov v lietadle). Odstup, ktorý Danielis vytvára rečou, nám nedovoľuje emocionálne sa ponoriť do jeho pohybov a to napriek tomu, že ich predvádza ladne, s ľahkosťou a nadnesenosťou. Skáče do dialky, zo sedu mieri do stojky, otočí sa na hlavu, prekotúľa sa po zemi a z kľuku sa vyšvihne až do ľahu na chrbát. Akoby lietel v priestore.

Po celý čas na podlahe navyše obkresľuje bielou kriedou jednotlivé časti svojho tela v rôznych tanečných pozíciách. Sú to spomienky na miesta, kde sa jeho telo nachádzalo, akýsi pokus o zachytenie prchavých momentov na scéne. Keď vytvára obrysy obdĺžnikového priestoru, obrazne si tak rámcuje i svoj profesionálny život. Uprostred zostávajú kriedové zvyšky jeho tela, akoby zážitky predsa len zostali niekde zachované – aspoň dočasne.

Pasáž inšpirovaná nahrávkou amerického komika Georgea Carlina, ktorý sa s humorom a nemalou dávkou satiry a ironie (čo je vlastné i Danielisovi) venuje jazykovej kultúre v Spojených štátoch, prináša ďalšiu tematickú

KX



foto B. Dolinajová

rovinu. Zo slovníka Američanov podľa Carlina vymizli priame pomenovania vecí, ktoré odrážajú neschopnosť ľudí čeliť realite a pravde. Tvrdí, že výrazy ako napríklad „neger“ vo svojej podstate neznamenajú nič zlé. Dehonestujúce zafarbenie a politickú nekorektnosť im dodáva až kontext, v ktorom ich ľudia vyslovia. V performancii sa do súvisu dostávajú slová ako pomenovania ideí obsiahnutých v našich myšlienkach a realita, ktorú opisujú.

Pointu prináša Danielis v závere, keď sa jednoduchými asociáciami snaží presne zadefinovať tanečnú pozíciu. Hranami nôh sa opiera o zem a jednou rukou siaha do výšky, čo môže podľa neho rovnako znázorňovať východ slnka, ručičky na pražskom orloji či komára, ktorý si natáhuje nohy. Danielis sa však priznáva, že v skutočnosti je iba tým, kto sa hýbe, tančuje a rozpráva v danom priestore. Je na divákoch, ako si jeho pohyby vysvetlia. Poukazuje i na to, že sprostredkovať prizeraúcim sa to, čo cíti, keď práve tančuje, je komplikované (ak vôbec možné). Do polemiky sa tak dostávajú práve slová, ktoré by mali mať schopnosť veci jasne a označovať, a pohyby, ktoré si každý človek môže interpretovať podľa vlastnej skúsenosti a fantázie. Vnímanie tanca, tak ako i reality, je predsa individuálne. ☐

Tomáš Danielis: 21&COUNTING

choreografia **T. Danielis** zvuk, hudba **G. Carlin**,

J. S. Bach, **L. Panák** účinkujú **T. Danielis**

premiéra 13. apríl 2019, Štúdio 12, Bratislava

Stanislava Matejovičová
teatrologička

Spomienky

V priestore Trezor Divadla ASTORKA Korzo '90 pertraktujú dôležitosť spomienok, paradoxne, mladí umelci. Divadlo Prvý plán tu hostuje s inscenáciou **Pamäť**. Daša Krištofovičová sa vo svojom autorskom diele voľne inšpirovala románom Nicole Kraussovej *Man Walks Into a Room*. Okrem textu vytvorila scénografiu a tiež inscenáciu režíruje. Tak ako pri predošlej *Vegánskej apokalypse*, aj tentoraz reaguje na aktuálne spoločenské dianie. Berie si na paškál manipuláciu s človekom, konkrétne experimentovanie s ľudskou myslou a pamäťou. Pričom predostiera tému pokroku a jeho možný ničivý vplyv.

Malé čierne javisko je od začiatku pokryté bielym padákom, do ktorého má divák priečny vhlád. Pozerá sa do hlavy hrdinu, ktorý stratil pamäť. Spolu s ním môže pátrať po tom, či život úspešného profesora zmenila práve táto ujma, alebo až následné implementovanie cudzej spomienky (v mene pokroku). Táto spomienka je viac než desivá a ľudstvom ako takým zažitá. Atómové bomby, či už verejnosti známe, alebo ukrývané za „nevinny“ experiment človeka (vedca), dopadli nielen na telá ľudí, ktorých zabili, ale aj na duše tých, ktorí prežili.

Inscenácia využíva znaky minimalisticky, ale zato mnohovravne. Herectvo a kostýmy sú vzhľadom na často až expresívne atakujúcu hudbu i vizuál, paradoxne, realisticko-civilné. Všetci účinkujúci si priam etudovo vyskúšali viacero polôh, či už v rámci jednej postavy, alebo striedaním rolí. Rozohrávali charaktery v náznakoch, ale pravdivo, čomu dopomohol aj režijný strih. Ak dostala priestor groteskná hyperbola, zakrátko ju herec verbálne zdôvodnil (napríklad prehnané pohyby sa neskôr vyjasnili ako spoločenská hra na napodobňovanie slávnych hercov). Zabavil tak diváka, ale aj zanechal odkaz. Striedaním sugestívnosti a zveličenia herecky vynikol najmä Ján Jackuliak v úlohách viacerých doktorov.

Príbeh sa skladá mozaikovo, keďže sujet nejde ruka v ruke s fabulou. Tvorivý tím tak udržuje pozornosť publika, ktoré sa díva na viac-menej nemenný stiesnený priestor. Pointa je dávkovaná prostredníctvom minimalistických, no výstižných scénických a svetelno-vizuálnych prvkov.

Celej inscenácii dominuje práve príbeh a jeho myšlienkový odkaz a tomu slúžia aj všetky divadelné zložky. Tvorcovia poukazujú na problematiku slobody a zodpovednosti a otvárajú priestor na diskusiu, či by predsa len pokrok vedy nemal ísť viac v sprievode umu. V sprievode pamäti, čo nevytesňuje človekom nejasne rozložené zlo v spoločnosti. A teda nezabúdajúc na to podstatné, aj keď sa to netýka osobnej spomienky, ale kolektívnej rozhodne. Mladí tvorcovia v komornom priestore otvorili aktuálnu tému, vyzývajúcu riešiť veci zrela. ☐



foto R. Dranga

Daša Krištofovičová: Pamäť

réžia, scéna **D. Krištofovičová** dramaturgia **S. Chovanec** kostýmy

M. Širáňová svetelný dizajn a videoart **J. Čabo** hudba **Nad'a El**

účinkujú **A. Šoltés**, **J. Johanidesová**, **J. Jackuliak**, **V. Zbořoň**

premiéra 25. apríl, Trezor, Divadlo ASTORKA Korzo '90 Bratislava

Nina Rapi, Jannis Mavritsakis, Dimitris Dimitriadis Grécka dráma

Publikácia predstavuje prvýkrát v slovenskom jazyku súčasnú grécku drámu. Zastupujú ju tri divadelné hry, ktorých autormi sú grécki dramatici Dimitris Dimitriadis, Jannis Mavritsakis a Nina Rapi. Texty sú síce na prvý pohľad tematicky rôznorodé, ale spája ich výrazné využívanie abstrakcie. Publikáciu dopĺňa aj teoretický text Sissy Papathanasiovej Kreatívni ľudia sú súčasným hlasom Grécka. Cesta gréckou drámou, z ktorého vám prinášame ukážku.

Národné divadlo

(...)
Od 60. do 80. rokov 20. storočia zažíva grécka dramaturgia boom. Nikdy predtým sa v divadelnom živote Grécka neobjavilo toľko dramatikov. Ich hry možno stále nasledujú klasickú štruktúru realistického divadla, ako je napr. členenie na dejstvá, a ich opisy javiskového priestoru možno nie sú nič viac ako verné snímky, no nemajú nič spoločné s realistickým a psychologickým divadlom. Ich hrdinovia, často nepodliehajúci psychologickým zákonitostiam, nie sú charaktery, ale postavy stelesňujúce univerzálne vlastnosti. Priepasť medzi spisovateľmi 60. rokov a ich predchodcami je obrovská. Títo dramatici nevidia grécku realitu ako uzavretú, idylickú spoločnosť, ktorá lipne na tradíciách, ale ako meniacu sa spoločnosť, ktorá formuje časť medzinárodného systému. Prvýkrát je grécke divadlo reprezentované dramatikou bez národných predsudkov.
Boom v divadle prichádza zároveň s revolúciou v gréckych múzických a vizuálnych umeniach; toto všetko, spolu so znovuoobjavením rembetika a ľudových piesní a podporou insitných ľudových umelcov ako Evgenios

Spatharis v tieňovom divadle a Theofilos v maliarstve, vytvára atmosféru „kreatívnej eufórie“.
Od pádu diktatúry roku 1974 približne do konca 20. storočia, kým ešte tvoria preddiktátorské generácie dramatikov, sa zachováva kontinuita povojnovej dramaturgie, odrážajúca dlhotrvajúce tematizovanie politiky a histórie. Prvý krok smerom k diskontinuite, k personalizácii dramaturgickej orientácie, podnikajú dramatici, ktorí debutujú od polovice 80. rokov 20. storočia. Táto trhlina sa stáva výraznejšou pri autorskej generácii nastupujúcej začiatkom 21. storočia s dielami, v ktorých sa osobné niekedy rovná súkromnému. Takisto veľa spisovateľov, opäť všetkých generácií a smerov, sa pohybuje pozdĺž širokého spektra od kolektívneho k individuálnemu a naspäť, a táto syntéza divergencií a konvergencií stále pokračuje. Samozrejme, to kolektívne už nepredstavuje politika a história, ako to bolo pre povojnových autorov, ale skôr zobrazovanie kultúrneho vývoja záležitostí ako pohlavie, národná a etnická identita alebo odlišnosť.

Grécka dráma v prvých dvoch desaťročiach dvadsiateho prvého storočia

Čo sa týka súčasnej dramatickej tvorby v Grécku, od začiatku dvadsiateho prvého storočia dodnes sa veľký nárast počtu divadelných spoločností zhoduje s nárastom počtu nových diel pre divadlo, rovnako ako je stále viac spoločností, ktoré si želajú uvádzať súčasné grécke hry. Radikálne sa však zmenilo chápanie dramatického textu a do značnej miery aj charakteristika dramatickej produkcie v porovnaní s druhou polovicou dvadsiateho storočia: od „divadla každodenného života“ 50. a 60. rokov, odohrávajúceho sa v mikrosвете domácej a súkromnej oblasti, sme sa posunuli k „svetskému divadlu“ a k makrosvetu spoločnosti 60. a 70. rokov a potom,



Nina Rapi, Jannis Mavritsakis,
Dimitris Dimitriadis
Grécka dráma
Divadelný ústav, Bratislava, 2019
222 s.
ISBN 978-80-8190-051-8

od 80. rokov, k písaniu, ktoré bolo reakciou na „monotónny sled predvídateľných situácií“.
Veľká väčšina nových hier napísaných v Grécku od začiatku 21. storočia bola po prvý raz predstavená na festivale Analogio a tvoria dostatočný korpus pre prvé, skoré ohodnotenie v oblasti. Dramatici pochádzajúci z rôznych generácií, ktorí tvoria v tomto období, zahŕňajú rozsiahle spektrum dramaturgických a literárnych smerov.
Pred súčasným obdobím vážnej ekonomickej krízy a jej následkov sa grécke divadlo snažilo uvádzať hry, ktorých témy a estetika boli plne začlenené do systému súčasného európskeho, ba aj svetového divadla, aj keď s jasne stanoveným úmyslom opísať spoločenské mravy odlišne a s prvkami, ktoré viac alebo menej orientovali dramaturgiu smerom k postmoderne a moderne.
Charakteristikou aktuálnej gréckej dramatiky je fragmentárne zobrazovanie nedokončeného naratívu odohrávajúceho sa v dnešnom Grécku. Prevláda angažovaný politický postoj a snaha sformulovať túto kritiku cez osobné príbehy, nie tými z kolektívnej pamäti. Prostredníctvom mikropříbehov autori hľadajú nový význam dejinnosti a zároveň sa snažia nanovo definovať totožnosť jednotlivca v nestabilnom spoločenskom rámci.
Za pozornosť by stál aj aktuálny trend inscenovať všetky literárne žánre alebo adaptovať staré melodramatické komédie, vaudeville a kinematografické diela z posledných desaťročí, ktoré prispôbené našej dobe na moderných javiskách zaplavujú grécke divadlá.
Okrem toho mnohé diela, ktoré v súčasnosti píšu a uvádzajú nové avantgardné divadelné skupiny, odrážajú kolektívny pohľad súborov a ich režisérov hľadajúcich systém, z ktorého by vytvorili „príručku“ k vlastnej divadelnej aktivite. Tento fenomén obmedzuje inscenovanie týchto diel inými spoločnosťami a do písania sa stále viac vnášajú osobné zážitky.
Čo sa týka prítomnosti antickej drámy na začiatku 21. storočia, je to charakteristická kontinuita gréckeho divadla. Tragédie a komédie antického Grécka sa stále hrajú vo veľkej miere. Mýty, motívy, témy a postavy z antiky sa stále vracajú do nášho súčasného sveta a vyzývajú mladých autorov, aby sa porovnávali s minulosťou, ale hľadeli aj do budúcnosti. ⚡

Knižné tipy



154 s.
orientačná
cena: 12 €

Gianina Cărbunariu
Hry
Divadelný ústav Bratislava
www.theatre.sk
Nový zborník hier známej rumunskej autorky a režisérky dokumentárneho divadla obsahuje diela *Michaela, tigrica z nášho mesta*, *Solitarita* a *Work in Progress*. Či ide o historickú udalosť, alebo o niektorý z aspektov súčasnej spoločenskej skutočnosti, dramatická vždy vychádza z poctivého prieskumu témy. Viac o metóde jej tvorby približuje aj úvod od rumunskej teatrologičky Kingy Boros.



194 s.
orientačná
cena: 12 €

Étienne Decroux
Slova o mimu
Nakladatelství JAMU
www.jamu.cz
V knihe sa nachádza pestrá zmes úvah významného európskeho míma. Ide o výber textov z prednášok, ktoré predniesol v Európe, Spojených štátoch, ale nájdeme medzi nimi aj časopisecké články, nepublikované eseje a poznámky, z ktorých vychádzali jeho kurzy. Decroux v nich analyzuje pantomímu aj vo vzťahu k tancu či divadlu a ďalším druhom a poukazuje na jej význam pre činohercov.



176 s.
orientačná
cena: 16 €

Milo Rau
Das geschichtliche Gefühl: Wege zu einem globalen Realismus
Alexander Verlag Berlin
www.alexander-verlag.com
Vo svojej najnovšej knihe režisér otvára komplexné spoločenské a estetické výzvy súčasnosti, ktoré sú charakteristické aj pre jeho umelecký jazyk. Odpoveď na reflexiu doby, ktorej vládne kapitál, nachádza vo vzniku nového estetického modelu. Definíciu pojmu globálny realizmus podkladá nielen charakteristikami a argumentáciou, ale aj dlhoročnými umeleckými skúsenosťami.

Miriam Kičiňová
dramaturgička



Skúšanie Klatom

Iva Klestilová a Ladislav Stýblo dávnejšie uverejnili v *Divadelných novinách* krásny text *Jak se zkouší s Klatou*. Na Slovensku sa Klatom skúša. Postupne. Pomaly a pritom intenzívne. Je to spleť poznání, rozhovorov, výkladov a kontextov. Najmä tých hudobných a tiež dejinných. Klata vytvára more asociatívneho myslenia a snaží sa doň ponoriť zainteresovaných. Takýto spôsob ladenia sa vedie k odhaľovaniu motivácií a postupnému budovaniu sveta hry. Širokého a často i prekvapivého. Človek sa tak stane znalcom posledného albumu Davida Bowieho, spozná príbehy najkurióznejších spevákov – bláznov a ich špecifické single. V tejto fáze je čítanie textu skôr sprievodný jav, ktorý sa len pozvoľna zhmotňuje do aranžovania. Herci dostávajú veľa slobody. Hľadanie intonácií necháva režisér na nich a tiež na tom, ako porozumeli jeho výkladu sveta. Počas skúšok tak neprichádza žiadna direktíva ani presná naplánovaná predstava. Klata dáva ponuky. Základného rámca, hudby, scénických prostriedkov... A keď prichádza na aranžovanie, tak to je intimita. Začína sa nežným „tancom“, takým krehkým prvým flirtovaním a hľadaním konkrétneho bytia na javisku. Najprv v rovine verbálnych úvah a potom i prakticky sa hľadajú mizanscény. Žiadna nie je vopred nakreslená v režijnej knihe, rodí sa z poznania situácie a úvah nad dynamikou a štruktúrou budúcej inscenácie. Opora štábu ľudí okolo je dôležitá. Aj spoločná pamäť. Slovenské skúšanie s Klatom je o požiadavkách, hľadaní, o svete, do ktorého sa krok za krokom ponárame. Azda sa nepotopíme, ale začneme spolu plávať vo vodách Kraftwerku, Shoobyho Taylora a samozrejme Dürrenmatta. 

MICHAELA MOJŽIŠOVÁ operná kritička

Dnešnou anketovou otázkou sa ako operná „fachidiotka“ cítim obzvlášť zasiahnutá. Honba za divákovým/poslucháčovým úžasom sa totiž vinie celou históriou tohto svojrázneho umeleckého druhu. Dá sa detegovať v koloratúrnej ekvilibristike talianskych kastrátov, z ktorej dobové publikum upadalo do mdlôb, i v opulentných barokových výpravách so strojmi schopnými nevidaných javiskových zázrakov. Aj dnes sa dá zreteľne odčítať v provokatívnych, vizuálne brutálnych, blasfemických či inak výstredných režisérskejších kreáciách, ktoré viac než originálny výklad sledujú naplnenie PR poučky: „Negatívna reklama je najlepšia reklama“. Opera a ťah na efekt – to je jednoducho už viac než štyri storočia vyladená symbióza.

IVANA RUMANOVÁ teoretička umenia

Asi taký ako medzi neoriginálnym nápadom tvorcu a manipuláciou, čo sa vymkla spod kontroly. Alebo medzi originálnou manipuláciou a krčovitým autorským zámerom. Autorský prístup nevylučuje manipuláciu, to by bola nuda.



Aké sú hranice medzi originálnym nápadom tvorcu a predpokladaným efektom na divácky záujem?

Aké sú hranice medzi originálnym nápadom tvorcu a predpokladaným efektom na divácky záujem?



VLADIMÍR PREDMERSKÝ historik bábkového divadla

Pretože hranice pre originálneho a nápaditého tvorcu neexistujú, hľadá sa „iba“ forma oslovenia divákov so závažnými, aktuálnymi otázkami, schopnými vyprovokovať ich k netradičnej a bezprostrednej reakcii. Predpokladaný efekt však môže byť prekvapivo neefektívny v diváckom nezaujme. Forma s myšlienkou sa stretla s mimoriadnou diváckou rekciov pri inom druhu a žánri, akým bol Kinoautomat na svetovej výstave Expo '67, kde medzi tvorcami originálneho nápadu bol aj náš režisér Janko Roháč. Nepredpokladám, že takéto zástupy záujemcov budú stáť aj pred niektorou pokladnicou našich divadiel. Hoci, ktovie.

RASTISLAV BALLEK režisér

Nie som si istý, či originálny nápad tvorcu a predpokladaný efekt na divácky záujem sú územia, ktoré spolu bezprostredne susedia. Preto je ťažké odpovedať na otázku, aké sú medzi nimi hranice. Možno by sme ich vzájomný vzťah mohli nazvať súvislosťou. Súvislosť medzi nápadom, efektom a diváckym záujmom nesporne existuje. Tento fakt je však natoľko očividný, že nie je dosť dobre možné urobiť z neho predmet vážneho zamyslenia bez toho, aby sme pri tom neskončili pri bohapustej banalite.

Martin Macháček
divadelný kritik



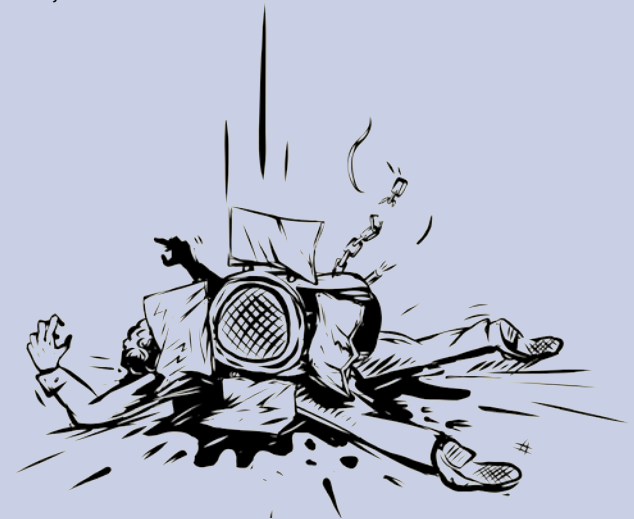
Ministerstvo nekultury

Asi je to povahou umelcov, umenovedcov, umeleckých manažerů, že rádi zpochybňujú stávajúcí ministry kultury. Současný ministr není výjimkou. Antonín Staněk, někdejší primátor Olomouce, nastoupil do úřadu v červnu minulého roku. Jeden z prvních kroků, který jej dostal do přímé konfrontace s odbornou veřejností, bylo rozhodnutí pozměnit termín odevzdávání žádostí o dotace z původního 30. září na 12. listopadu. Zástupci jak komise pro divadelní i taneční umění ministrowi napsali otevřený dopis (pro pořádek zdůrazňuji, že jsem v jedné z nich seděl). Kromě dílčích rozporů (například co se týče památkové ochrany moderních, brutalistních staveb v Praze nebo kontroverzního otáčivého hlediště v zámeckém areálu Českého Krumlova) překvapil 18. dubna (nejen) odbornou veřejnost rozhodnutím odvolat ředitele Národní galerie Jiřího Fajta a ředitele Muzea umění Olomouc Michala Soukupa. Komentátoři se v názoru na ministrowy kroky shodují. Považují je za, přinejmenším, diskutabilní a někteří rovnou za nekompetentní. Přes ministrowy snahy argumentovat statistikami, daty i fakty, podporu oběma za několik málo dní vyjádřili zástupci domácích i zahraničních galerií a přidávají se také divadelníci z příspěvkové i nezávislé oblasti. Scénář, který se za posledních deset let opakuje po několikáté (s různými personálními korelacemi, samozřejmě). Výsledek zatím neznáme, ale podobné incidenty občas mohou paradoxně přinášet i blahodárny účinek. Jinak názorově roztržštěné, sobě si navzájem cizí scény nachází společné téma (i nepřítel) a vzájemnou součinností mohou katalyzovat i pozitivní procesy – např. šanci konečně si uvědomit, že ministerstvo kultury není zapadlá štace. Uvidíme. 

Ja a divadlo

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

v máji kreslí — Marek Cina



VIKTOR ČERNICKÝ

tanečník a performer



- 1 — V tomto období sa cítim závislý od čítania. A zisťujem, že je to podobná závislosť ako ostatné. Väčšinou sa snažím konzumovať „good stuff“ a míňam peniaze na kvalitné knihy. Teraz ich mám rozčítané štyri: jednu o prvočíslach, jednu o neviditeľných mestách, jednu o ľudskom tele a jednu o väzňoch. Hromadu času trávim vo vlaku, takže mám dostatok priestoru na pravidelné a chutné dávky. Keď nemám žiadnu knihu pri sebe a nedá sa inak, nepohrdnem novinovým „junk food“, totálne sa ho prežeriem a potom mi ostane zle.
- 2 — Minule som čítal text o jednej výstave, bolo to v štýle vánok znázorňuje toto, zvolený materiál znázorňuje tamto, ostal som z toho podráždený. V rozhovore o umení sme ešte stále tak chorobne posadnutí znázorňovaním, až zabúdame na jeho vlastný zmysel a autonómnú hodnotu. Mám podozrenie, že tak nedoceňujeme ani hodnotu diváckeho pozorovania a prežívania, ktoré nemajú dostatok priestoru samostatne sa rozvinúť. Divák nemá skutočnú voľnosť vnímať, že napríklad drevo je tvrdé a aké je tvrdé, akú má štruktúru, aký bol ten strom starý a ako doň narazí ocelová špička sekery, akú silu vyvíja človek na rúbanie, ako sa pritom zakláňa, či je pokojný, alebo unavený. Obrovskú plnosť prežitku človeku odoprieme tým, že ho zredukujeme na jedinú vetu: rúbanie dreva znázorňuje manuálnu prácu. Ja tomu nerozumiem. Vy?

KRISTÍNA SIHELSKÁ

herečka



- 1 — Momentálne žijem veľmi aktívny a naplnený život. Po materskej som sa vrátila do divadla a potrebovala som sa naučiť, ako zladať prácu s rodinou a aktivitami mimo divadla. Viediem divadelnú skupinu Théâtreapia, s ktorou prinášame najmä autorské inscenácie inšpirujúce na hľadanie vlastnej podstaty. Tento rok sme si však vybrali filmovú predlohu francúzskej autorky Coline Serreauovej *Nádherná zelená*. V Mestskom divadle Žilina práve pripravujeme s režisérom Mariánom Amslerom hru *Prachy!* autorov Andreasa Sautera a Bernharda Studlara. Práca v tejto tvorivej atmosfére ma veľmi teší, rovnako ako aj postava, ktorú stvárňujem. Nachádza sa v emocionálne vyhrotenej situácii, čo pre mňa znamená hereckú výzvu.
- 2 — Už niekoľko rokov ma neprestáva inšpirovať Jaroslav Dušek, ktorý otvára pre mňa dôležité témy a prináša ich medzi širšie publikum. Fascinuje ma spôsob, akým divadlo zrkadlí život a akým môže byť veľmi efektívnym nástrojom sebapoznania. To ma podnietilo k spojeniu divadla a cesty osobného rozvoja; robím workshopy a zážitkové semináre, ktoré som nazvala Liečenie divadlom.

TOMÁŠ VRAVNÍK

herec



- 1 — S kolegami u nás v Divadle Jána Palárika v Trnave finišujeme *Kompletného Shakespearea zhltnutého za 120 minút* v réžii Martina Čičváka. Hneď na to začíname skúšať *Protokol* od Tracyho Lettsa s Jurajom Bielikom. Na to sa teším, aj keď to bude asi vyžadovať trochu trpezlivosti, pretože tam účinkuje celý súbor a všetci budeme po celý čas na javisku. Budúca sezóna nabitá režisérskymi menami ako Ballek, Kalinka, Strnisko, Bielik a Luterán tiež nevyzerá, že by nebuolo do čoho pichnúť. Zmysluplnej práce je ako na kostole a to je dobre. A ešte k tomu čakáme doma prírastok, takže ma čaká zaujímavé životné obdobie.
- 2 — Vo všeobecnosti ma inšpiruje ľudská inteligencia alebo lepšie povedané múdrosť. Najlepšie, keď sa snúbi s pracovitosťou a morálnou integritou. Konkrétnejšie sú to zmeny, ktoré sa momentálne dejú v našom divadle. Zavial nový vietor. Odrádza ma premrštené ego. Ľudia v našom povolání k tomu majú sklony. A ja nie som výnimkou. Treba s tým zvädzať súvislý, dlhotrvajúci boj.

3. apríl

V Prešove udeľovali Ceny mesta. Za propagáciu a zviditeľňovanie Prešova získali ocenenie herci Divadla Jonáša Záborského Kvetoslava a Jozef Stražanovci. Čestné občianstvo mesta venovali in memoriam opernej speváčke Ide Kirilovej za jej výnimočný prínos do dejín slovenského operného divadla a vrelý vzťah k rodnému Prešovu.

Jubilejný 25. ročník festivalu Česká taneční platforma opäť vyvrcholil slávnostným odovzdávaním cien. Medzi ocenenými bol aj slovenský tanečník a performer Viktor Černický za dielo *PLI*. Porota ocenila originálny choreografický prístup a výnimočnú interpretačnú kvalitu diela. Okrem ocenenia poroty získal Černický za *PLI* aj Cenu divákov.



odovzdávanie ocenení na ČTP 2019,
foto V. Brtnický

13. apríl

Prierezovú výstavu celoživotnej tvorby scénického výtvarníka Romana Rjachovského s názvom *Pondelky plus* otvorili v Pistoriho paláci. Názov odkazuje na jeho pôsobenie v Slovenskej televízii, kde pracoval na kulisách k pondelkovým televíznym inscenáciám. Expozícia predstavuje aj scénografické návrhy a priestorové inštalácie. Jej kurátorom je Martin Šulík.

14. apríl

V Štátnom divadle Košice otvorili výstavu k nedožitým osemdesiatinám herca Jozefa Adamoviča. Autor výstavy Martin Timko z Divadelného ústavu Bratislava pripravil tematickú expozíciu ako kaleidoskop kľúčových divadelných úloh jedného z niekdajších protagonistov Slovenského národného divadla. Výstava sprevádza od rol romantických hrdinov cez komediálne postavy až k tragickým velikanom v Shakespearových tragédiách; fotografie dopĺňa o úryvky z recenzií.

23. – 26. apríl

Ďalší z ročníkov má za sebou medzinárodný festival Akademický Prešov. V zmesi rôznych druhov a žánrov tradične dominovalo divadlo. Okrem vysokoškolských amatérskych súborov z Bratislavy, Banskej Bystrice, Košíc a Prešova tu vystúpili aj hostujúce telesá z Poľska, Maďarska a Česka. Zastúpené bolo činoherné divadlo, divadlo poézie, pouličné divadlo, site specific a program dopĺňali aj workshopy tvorivého písania a preklady besied s autormi i kolokviá. Laureátom v kategórii študentských divadiel sa stalo študentské divadlo Prešovskej univerzity (PU) v Prešove za inscenáciu poézie Gregoryho Corsa *Nahý anjel*.

28. apríl

V bratislavskom A4 – priestore súčasnej kultúry do života uviedli soundtrack inscenácie *WOW!* od Debris Company. Vychádza vo vydavateľstve Real Music House a jeho autorom je režisér a hudobník Jozef Vlk, ktorý je zároveň spoluautorom celého projektu. Album je dostupný vo futuristickom formáte – na USB kľúči v podobe náramku.

Chcete na stránkach
kod-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

22. – 24. máj

Festival Bábková Žilina predstaví výber z najpozoruhodnejších inscenácií, ktoré mali v posledných dvoch sezónach premiéry na slovenských javiskách. Šiesty ročník prinesie štrnásť bábkových produkcií, špeciálne hostovania a pochody bábkarov oživia verejnú zónu mesta. Chýbať nebudú ani odborné diskusie o predstaveniach hlavného programu.



KRÁľ UBU (Dezorzovo lútkové divadlo)
foto J. Páleník

24. – 26. máj

V kaštieľskom parku v Stupave sa uskutoční deviaty ročník medzinárodného Festivalu nového cirkusu Cirkul'art. Program predstaví širokú škálu súčasných možností tohto druhu umenia – prácu klaunov a akrobatov pod holým nebom, ale aj celovečerné produkcie v šapite. Jedným z uvedených diel bude *FINALE* od skupiny Analog, šou plná akrobatických trikov, humoru a javiskovej mágie, ktorú energiou nabíja bubeník priamo na scéne.

22. – 27. máj

Move Fest z Ostravy minulý rok expandoval aj do Košíc. Aktuálny ročník festivalu súčasného tanca, nového cirkusu a fyzického divadla prichádza s témou *SUPER POWERS – SUPER SILY*. Odvahu byť odlišný, vyjadriť svoj názor a vyjsť zo zóny komfortu prinesú umelci zo Španielska, z Talianska aj z Fínska.

Z éteru / TV

RÁDIO DEVÍN

- 10. 5. 21:00 **A. de Musset:** Na nič neprisahať
- 11. 5. 13:30 **B. Čahojová-Bernátová:** Dvaja šibali
- 12. 5. 21:00 **L. Nádaši-Jégé:** Adam Šangala
- 14. 5. 20:00 **P. Pavlac:** Štefánik
- 18. 5. 13:30 **D. Dušek:** Medové reči
- 19. 5. 21:00 **T. Dreiser:** Americká tragédia
- 21. 5. 20:00 **I. Kerégyártó:** Spiatočka.
Spoved' biedneho mešťana
- 21:30 **M. Nikolič:** Kováči
- 24. 5. 21:30 **M. Godovič:** Voľná
- 25. 5. 13:30 **G. Keith Chesterton – J. Rihák:**
Klub podivuhodných živností
- 26. 5. 21:00 **P. Vilikovský – L. Garajová:** Pes na ceste
- 28. 5. 20:00 **J. Mikuš – I. Bukovčan:** Slučka pre dvoch

RÁDIO REGINA

- 15. 5. 22:00 **A. Medowits:** Spoločenstvo
- 19. 5. 17:00 **H. de Balzac:** Neznáme veľdielo
- 22. 5. 22:00 **G. Vámoš:** Jazdecká legenda
- 29. 5. 22:00 **T. Kusá:** Bozkaj ma, miláčik

JEDNOTKA

- 25. 5. 12:15 **Polnočná omša** (filmová adaptácia hry P. Karvaša)

DVOJKA

- 10. 5. 10:00 **Tanec nad plačom** (televízna inscenácia podľa divadelnej hry P. Zvona)
- 22. 5. 10:00 **Koniec a začiatok** (televízna inscenácia podľa hry R. Kaliského)
- 25. 5. 15:45 **Listy Juliane** (televízna inscenácia podľa novely H. Jamesa)
- 26. 5. 21:15 **Inak sa mám fajn** (záznam divadelnej inscenácie, Štúdio L+S)

Konkrétne ø ...

MIROSLAV BALLAY (<i>teatrológ</i>)	a nefalšovaného humoru. A čo je v súčasnom
... V inscenácii <i>Pastierska symfónia</i> vytvorilo	divadle vzácné: na nič sa nehrajú (napriek
Divadlo Pôtoň rafinovanú hudobno-obrazovú	tomu, že herci sa na javisku hrajú
štruktúru na prahu snovej lyriky. V réžii Ivety	priam ukážkovo)!
Ditte Jurčovej vznikla vizuálno-akustická	MARTINA MAŠLÁROVÁ (<i>divadelná kritička</i>)
symfónia s viacnásobným asociatívnym	... Čítajúc v <i>Denníku N</i> článok Jany Beňovej
vyznením. Tvorivý tím do veľkej miery čerpal	o Šancovej ulici sa mi v mysli vybavil projekt
z folklórneho materiálu, vďaka čomu sa neraz	<i>Poe.tri</i> mladých nezávislých petrohradských
dotýkal úrovni archetypov kolektívneho	divadelníkov zo zoskupenia Teatr. Na Vynos.
nevedomia.	Maxim Karnauchov a jeho kolegovia si
EVA KYSELOVÁ (<i>teatrologička</i>)	vymysleli „street-artové divadlo“, ktoré spočíva
... Generálny riaditeľ Národnej galérie Jiří Fajt	v spoločnom objavovaní úlomkov textu (poézie)
bol odvolaný okrem iného aj pre autorskú	v uliciach mesta či medzi panelákmi sídliska
zmluvu, za ktorú dostal honorár nad rámec	počas performatívnej prechádzky. Aj u nás by
svojho úväzku. Znamená to, že sa spustí	sa takto dalo spoznať zákutia miest, o ktorých
vlna kontrol a odvolaní z vedúcich pozícií	existencii sotva tušíme či inak zažiť čaro ulíc,
aj v iných inštitúciách? Nájde sa riaditeľ/	ktorými denne rutinne prechádzame. Možno
ka, ktorý/á žiadnu autorskú zmluvu nikdy	by podobné intervencie mohli pomôcť vytvárať
nepodpísal/a?	i trochu menej ľahostajný vzťah obyvateľov
KATARÍNA CVEČKOVÁ	k urbánnemu priestoru.
(<i>divadelná kritička</i>)	DOMINIKA ŠIROKÁ (<i>divadelná kritička</i>)
... Až do posledného aprílového víkendu som	... Intendatka Anna Bergmann pozýva do divadla
túto divadelnú sezónu považovala skôr	v Karlsruhe pracovať len ženské režisérky
za priemernú a nezaujímavú. Po niekoľkých	a čoraz hlasnejšie sa debatuje o zavedení
častočne svetlých výnimkách (ako napríklad	paušálnych kvót pre ženy v divadlách.
3x20 <i>Ženy</i> z banskobystričského Divadla	Feministický kolektív She She Pop si
Štúdio tanca) napokon pre mňa predsa	z Theatertreffen tento mesiac odnesie
došlo k výraznejšiemu zlomu. Stalo sa ním	cenu Berliner Theaterpreis. Ďalšie ženské
najnovšie dielo združenia Odivo, ktoré Mária	skupiny ako Henrike Iglesias či The Agency
Danadová a Monika Kováčová vytvorili pre	valcujú divadlá a festivaly. Zdá sa, že pre
Bratislavské bábkové divadlo. <i>Neviditeľní</i>	ženy v divadelnej brandži, ktoré sú aj
sú tematicky originálni, plní fantáziu	v Nemecku vo vedúcich pozíciách stále silno
podnecujúcich obrazov, chytľavých pesničiek	diskriminované, svitá na lepšie časy.

MÁJ 2019
číslo 5 | 13. ročník

šéfredaktor

Milo Juráni

odborné redaktorky

Katarína Cvečková

Dária F. Fehérová

layout & logo

ZELENÁ LÚKA s.r.o.

jazyková redaktorka

Iveta Geclerová

adresa redakcie

kød – konkrétne ø divadle

Jakubovo nám. 12

813 57 Bratislava

vydáva

Divadelný ústav Bratislava

IČO 00 164 691

zodpovedná vydavateľka

Vladislava Fekete, riaditeľ-

ka 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 mate-

riálov je možné len s písom-

ným povolením vydavateľa.

Jednotlivé články vyjadrujú

názory autorov a nemusia sa

stotožňovať so stanoviska-

mi redakcie a vydavateľa.

Divadelný ústav je štátnou prí-

spevkovou organizáciou zriade-

nou Ministerstvom kultúry Slo-

venskej republiky. EV 3021/09

ISSN 1337-1800



Pražské Quadriennale scénografie a divadelního prostoru

Výstaviště
Praha

Pražské
Quadriennale
Prague
Quadrennial

Průmyslový
palác

600 eventů
800 umělců
79 zemí/regionů

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

Pražské Quadriennale pořádá Ministerstvo kultury
ČR a realizuje Institut umění – Divadelní ústav



Generální partner:



Generální mediální partner:



Za podpory:



www.pq.cz

NOVÁ DRÁMA

15. ROČNÍK

4.-9.
MÁJ
2019

NOVADRAMA.SK

Hlavní uspořadatel

DIVADELNÝ ÚSTAV
BRATISLAVA



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

BKIS

S podporou

Zážitku nad festivalom
prevzal primátor Hlavného
mesta SR Bratislavy
Matúš Vallo.



Zážitku nad programovou sekcíou
Focus Grécko prevzalo Veľvyslanectvo
Holandskej republiky



Partneri



Mediálni partneri



NEW DRAMA