- Peter Lomnický
- Jób – Debris Company
- Bakchantky v Činohre SND
- Zem pamätá v SKD Martin
- Masa&Moc – AntiTeatro
- Dotyky a spojenia
- Zlatá Maska
- Divadlo a kríza

september

9 771337 180000 07

kød

konkrétne o divadle

číslo 7 | ročník 13 | 2019

cena 2 € | 50 Kč

Milí čitatelia!

Milo Juráni

Niektorí ekonómovia varujú pred možným príchodom ďalšej krízy a iní vravia, že ide o bublinu a žiadne opakovanie situácie z roku 2008 nehrozí. Stav planéty je destabilizovaný – horí tajga, pralesy v Amazónii; nemali by sme jesť mäso, no avokádo nie je lepšia alternatíva. Donald Trump vraj navrhoval rozohnať hurikány jadrovými zbraňami, on to odmieta a vraví, že ide o „fake news". Migračná kríza sa neskončila, má iné podoby – Taliansko neprijíma lode s utečencami, oni zomierajú na mori. Zmeniť to nedokážu aktivisti, neziskové organizácie ani Richard Gere. Brexit bude – s dohodou alebo bez.

Zdá sa, že chaos stále eskaluje. Zorientovať sa už ani nemôže byť náročnejšie. Sú takí, ktorí uvažujú o tom, či by ľudstvu nepomohol nejaký poriadok. Ale to je problém, pretože práve robenie poriadku je jedným z nástrojov totality. Aj Euripidove *Bakchantky* v Činohre SND polemizujú so súčasnou situáciou. Pod váhou všetkého neznámeho, slobodného a nepredvídateľného sa v nich rúti dokonalo fungujúca polis aj s jej rigidnými pravidlami. Pentheus nezvládne krízu a ani následný chaos, ktorý zavládne po príchode Bakcha. V Grécku mladí divadelníci prijali chaos ako stratégiu. Nový neporiadok si podľa nich vyžaduje programovo iné umenie – divadlo tela, obrazu, zážitkov – späté so situáciou v spoločnosti. Tvrdenie Jana Vedrala o tom, že divadlo „jako specifický druh uměleckého poznávání světa (...) má proto z vlastní zkušenosti k současnému výzkumu chaosu jistě co říci", platí. Bez diskusie!

FOTO NA OBÁLKE
Jób, Debris Company, foto K. Križanovičová

Pantone 305 U

obsah

na margo
2 *Vstup do „teatrologické chaotologie"* Jan Vedral

rozhovor
3 *Môjmu humoru niekedy nerozumejú ani samotní tvorcovia* rozhovor s Petrom Lomnickým

recenzie
11 *Jóbovka o živote človeka* Martina Mašlárová
• JÓB (DEBRIS COMPANY)
—
15 *Bakchanálie prvýkrát v Národnom* Martina Daubravová
• BAKCHANTKY (ČINOHRA SND)
—
19 *Duchoň ako kapitola z minulosti (?)* Barbora Forkovičová
• ZEM PAMÄTÁ (SKD MARTIN)
—
23 *O mase, moci, divadelnom priestore a interpretácii* Miro Zwiefelhofer
• MASA & MOC (ANTITEATRO)

festivaly
27 *Dotyky a spojenia 2019: politická kritika* Martin Bernátek
—
32 *Eurokontext odhalil verejné i súkromné limity* Lucia Galdíková
—
37 *Zviditeľňovanie tzv. divadelnej periférie* Nadežda Lindovská

extra
42 *Festivalové dni spomalenia a fantázie* Diana Pavlačková

zahraničie
44 *Divadlo a kríza: Prípad Grécko* Savas Patsalidis

in memoriam
49 *Šťastná Babula* Peter Čanecký

krátko kriticky
50 *Svadba ako spoločenská hra* Barbora Gvozdjaková
—
51 *Túlavé zázraky* Bohuslava Vaňková

knižná recenzia
52 *„Rozrezané" strany povojnovej slovenskej drámy* Nora Nagyová

knižné tipy
53

z tvorby
54 *Bartókova jediná opera* Peter Mazalán

2x2
54 *Má zmysel obracať sa v dobe chaosu na staré poriadky?*

glosa
55 *Podoby slobody* Mário Drgoňa

ja a divadlo
56 Lukáš Záhorák
Mária Schumerová
Karol Rédli

kaleidoskop 58
tipy redakcie 59
z éteru/TV 59

konkrétne ø... 60

Jan Vedral
dramatik a divadelný teoretik

Vstup do „teatrologické chaotologie“

(Několik nezbytně zjednodušujících tezí)

Umění je specifickým způsobem poznávání a myšlení světa prostřednictvím obrazů.

Zatímco vědecký poznatek je podrobován novým ověřováním a je-li překonán, přestává platit, poznání fixované v uměleckém obraze žité skutečnosti tvůrce je neustále konfrontováno s žitou skutečností příjemce a nepozbývá platnosti.

Osvícenský přístup, který je dosud nejsilnějším zdrojem naší středoevropské kultury, prosazuje soulad mezi dosaženým vědeckým poznáním a uměleckým zobrazováním.

Osvícenství je výrazem přesvědčení, že odvěká lidská touha po řádu, který by dal lidskému životu smysl a přinesl tak uspokojení z naplněnosti existence, je dosažitelná prostředky uplatňování kritického myšlení.

Osvícenským paradigmatem je determinismus umožňující víru v pokrok.

Toto paradigma je soustavně zpochybňováno jak uměleckými obrazy žité skutečnosti, tak novými vědeckými poznatky.

Divadlo jako předvádění napodobováním je specifickým druhem umění. Předmětem i nástrojem zobrazování, resp. předvádění, je lidské chování a jednání.

Zdrojem divadla je herecké mimování, které je vždy současně částečně intencionální a částečně spontánní. Mimováním vstupuje do divadelního obrazu nahodilost a pomíjející časovost.

Drama jako literárně fixovaná složka scénického obrazu a jako „svěrací kazajka“ spontánního mimování, je pokusem lidského ducha překonat vysokou míru náhodnosti (nepredaktibility) a pomíjivosti (transitornosti a entropie). Je výrazem a nástrojem lidské touhy vnést do obrazů lidských skutků řád.

Mýty sytící antické drama jsou vždy látkami o překonávání rozvratu, který hrozí kosmu (řádu) upadnutím do prvotního chaosu (neuspořádanosti).

Literární složka divadla vždy souvisí se snahou po uspořádání a po celé dějiny evropského divadla se dostává do rozporu či konfliktu se složkou mimetickou.

Osvícenství, které vyžene z jeviště mimujícího Hanswursta, je přesvědčeno, že prvky chaotičnosti v žité skutečnosti jsou pouze pozůstatky temnoty, kterou ještě neprosvítil vítězný lidský rozum. Z toho těží svůj optimismus a energii modernita. Osvícenstvím resuscitovaná potřeba řádu vytvoří civilizační paradigma, jímž se posléze legitimují totalitní režimy, nastolující místo přirozeného řádu věcí násilný pořádek.

Modernita pořádku vyvrcholí holocaustem a gulagy. Jimi odhalená temná stránka lidství zpochybní, že žitou skutečnost je možné vztáhnout k deterministickému paradigmatu.

I vědecké poznání pak připustí to, co to umělecké již anticipovalo – existenci stochastického chaosu jako významného prvku bytí jako takového. Míra nepředvídatelných a neovlivnitelných prvků, které dynamicky vstupují do lineárních procesů a činí je nelineárními a nezvratnými (dnes se jim říká „černé labutě“) se z okraje poznání dostává do jeho středu.

Chaotologie se v sedmdesátých letech etabluje jako věda.

Konflikt mezi spontánním a uspořádaným, mezi literaturou dramatu a hereckým mimováním, se tak – v mnohem šířeji zakoušené podobě – stává fundamentálním noetickým konfliktem dneška.

Divadlo jako specifický druh uměleckého poznávání světa, který je překonáváním tohoto konfliktu (alespoň v evropské kulturní tradici) konstituováno, má proto z vlastní zkušenosti k současnému výzkumu chaosu jistě co říci. A také to mnoha svými projevy činí.

PETER LOMNICKÝ

Milo Juráni
divadelný kritik

Môjmu humoru niekedy nerozumejú ani samotní tvorcovia

Ako prekladateľ z nemčiny a dramaturg sa predstavil už dávnejšie, ale zviditeľnili ho preklad Aristofanových *Oblakov* a hra *Kapitál*. Dnes patrí Peter Lomnický medzi najčastejšie uvádzaných slovenských dramatikov. Jeho poetika imponuje najmä režisérom štylizovaného divadla, no i tým, ktorí tvoria na hranici činohry, tanca a pohybového divadla.

Píšete hry, prekladáte, ste autorom niekoľkých dramatizácií. Bol najskôr Peter Lomnický prekladateľ alebo Peter Lomnický dramatik?

Začal som s prekladmi. V Brne sme študovali spolu s režisérom Martinom Čičvákom, aj keď každý na inej škole. Čítali sme rovnaké knihy, spoločne sa po večeroch opíjali. A už ani neviem, ako sa to začalo, či ma oslovil on, alebo som sa do prekladu pustil sám. Preložil som hru *Minetti* od Thomasa Bernharda. Motivovala ma otázka, či to vôbec dokážem. Už na škole ma zarážalo, čo všetko niektorí ľudia pokladajú za dobrý preklad. Keď si súdny človek prečíta niektoré preklady, nemusí ich ani porovnávať s originálom, aby mu bolo jasné, že sú to nezmysly, že ak by to bolo takto napísané, nikto by to nečítal.

A ako ste sa dostali k dráme?

Občas som písal rôzne texty do šuplíka – poéziu aj prózu, ale žiadnu drámu. Začalo sa to, keď sme s režisérom Čičvákom inscenovali v Mestskom divadle Žilina *Kompletného Shakespeara zhltnutého za 120 minút*. Inšpirovaní touto hrou sme v roku 2009 pre žilinské divadlo vymysleli

foto archív P. Lomnického

Slovenskú klasiku zhltnutú za 120 minút a na mňa vyšlo, aby som vytvoril základ. Hru sme potom upravovali spoločne.

Prečo ste ostali verný divadlu?
Bola to náhoda. Jozef Vlk z Debris Company ma v roku 2012 oslovil, aby som spolupracoval na inscenácii *EPIC*. Myslel som si, že tam budem písať len pesničky. Oni ich nakoniec využili po svojom, lebo nikto z obsadenia nevedel spievať. S Jozefom Vlkom sme pripravili aj nejaké texty, z ktorých spravil celú inscenáciu, ale to ešte nebola žiadna hra. V roku 2014 prišiel *Kapitál*. Juraj Kukura chcel Marxa inscenovať v Divadle Aréna dlhé roky a požiadal ma, aby som to urobil. V podstate som sa do písania hier nijako nehrnul, písanie je strašná robota.

Hovorme ešte chvíľu o preklade. Ako jeden z mála prekladateľov drámy sa zaoberáte hrami v starogréčtine. V roku 2011 ste preložili Aristofanovu komédiu *Oblaky*. Kritici vám vtedy vyčítali, že váš preklad bol príliš voľný.
Profesorka Eva Stehlíkova, známa odborníčka na antické divadlo, ma pochválila. Zaujímalo by ma, ktorý z našich divadelných kritikov dokáže moje preklady posúdiť. Nikto tie hry v gréčtine nečítal. K voľnému prekladu som sa navyše prihlásil sám, pretože je to v istom zmysle pravda. Úprimne si neviem predstaviť, prečo by niekto čítal *Oblaky* v starších prekladoch od Miloslava Okála alebo Jana Šprincla. Aj ja som s tým mal problém. Oboch prekladateľov si vážim, ale ich preklady sú na javisku nepoužiteľné, okrem toho, že je v nich mnoho interpretačných chýb, sú absolútne bez humoru. A to je problém, lebo *Oblaky* sú komédia.

Čo znamená nepoužiteľné na javisku?
Doteraz si pamätám, ako mi Emil Horváth, ktorý hral v inscenácii hlavnú úlohu, po prvej „čítanej“ povedal, že si to vie konečne predstaviť. Dovtedy čítal iba Šprinclov preklad. Neviem, či niekto tie staršie preklady porovnal s mojím prekladom. Ak som hovoril o interpretačných chybách, tie sú, samozrejme, podmienené aj dobovo, proste nemali nové štúdie a komentáre, ktoré som mal k dispozícii ja.

EPIC (Debris Company)
foto K. Križanovičová

Takže voľný preklad bol nakoniec vaším cieľom.
Prekladateľ musí mať predovšetkým predstavu, čo prekladá a ako to má vo výsledku vyzerať. Aristofanes je technicky najzdatnejší grécky básnik, ktorý mení metrum s najväčšou ľahkosťou. Euripides, z ktorého si často uťahuje, vyznieva oproti nemu ako diletant. Každý jeho verš je slovná hračka, vtip, vymýšľa si slová, vždy je to divoké a politické. Vysoko štylizovaným jazykom sa vysmieva úplne zo všetkého, nevyhýba sa vulgarizmom ani nízkym vtipom. Akoby James Joyce spoločne s Ezrom Poundom napísali South Park vo veršoch. Dnes by to asi neprešlo. Takto je to nutné aj preložiť, aby text nestratil svoju pôvodnú pôsobivosť.

V minulej sezóne ste pre Činohru SND prekladali Euripidove *Bakchantky*. Preklad tragédie má asi odlišné zákonitosti, dá sa urobiť súčasným?
Každá dráma pracuje s istou distribúciou informácií. Pri antike je otázne, čo divák už vie a čo mu ešte treba povedať, lebo to z pôvodného textu v dnešných súvislostiach nepochopí. Snažil som sa do prekladu vložiť malé vysvetlivky. Prvý verš sa napríklad začína slovom „hékó“. Povie ho Dionýzos – smejúca sa maska, jediný z bohov, ktorý nikdy neplače, je pôvodom z Téb, takže sa vracia domov. Povie, „som tu“, „prišiel som“, „prichádzam“, alebo „tak som tu“ a otvára tragédiu. A potom o pár veršov ďalej hovorí, že božskú podobu zamenil za smrteľnú, teda vyzerá ako človek. Ja začiatok prekladám takto: „Som Dionýzos, Diov syn, a konečne sa vraciam do Téb.“ Pridávam iba to „konečne sa vraciam“, aby boli pre diváka karty ihneď rozdané. Každé moje rozhodnutie pri prekladaní má dôvod, väčšinou nie jeden.

A ako pracujete s jazykom?
Snažím sa, aby bol jednoduchý. Archaickejšie slová používam, aby som zachoval účinok a bohatý jazyk. Použil som napríklad slovo „pchne“, keďže som chcel, aby sa v reči kráľa Penthea opakovalo „ch“, aby naštvaný chrčal. „Keď chceš, tak choď ty pre Bakcha si tancovať.“ To už je zvukovo takmer ako gréčtina. Keď prekladám štýl, nemusím, a ani nemôžem, robiť to isté na tých istých miestach. Jazyky sú rozdielne, a to som ešte nespomenul kultúrnu vzdialenosť. Svet dnešného Slováka je iný ako svet divákov, pre ktorých písal Euripides. Preklad funguje vtedy, keď sa k nemu pristupuje komplexne, nedajú sa prekladať len slová, to dnes dokáže už aj počítač.

OBLAKY (Činohra SND)
foto O. Vojtíšek

Samozrejme, treba preložiť aj nuansy, ako je napríklad fakt, že Dionýzos sa niekedy rozpráva s kráľom Pentheom ironicky. Vtedy musím prispôsobiť jazyk tomu, aby to vyznelo ironicky aj v slovenčine. Dávam si tiež pozor, aby herci mali čo hrať. Aby ich verše neostali deklamačné, ale boli „kontaktné“, a samozrejme, aby sa im dobre hovorilo.

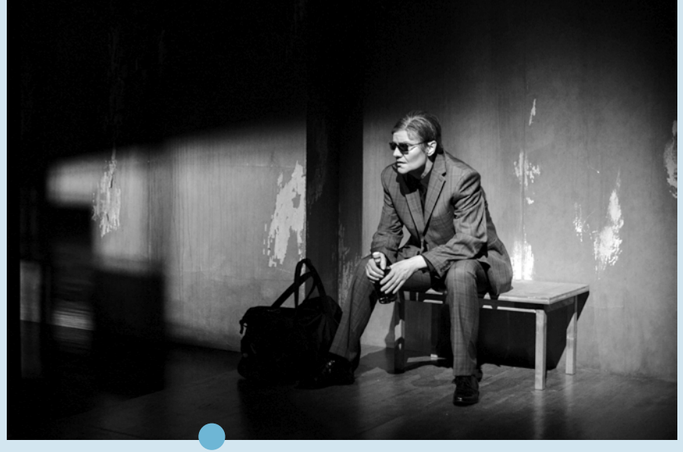
Čo pre vás teda znamená zlý preklad?
Raz som charakterizoval typický slovenský preklad vetou: „Ajhľa, ľaľa, vonku v tom úpeku šantili a jašili sa sopľoši.“ Hoci to má ešte aspoň nejakú jazykovú kvalitu, aspoň nejaký štýl. Snažím sa, aby v mojich prekladoch neboli slovné spojenia či vety, ktoré nie je, aspoň podľa mňa, po slovensky možné vysloviť ani napísať. Väčšina slovenských prekladov pôsobí ako zlý dabing. Prekladateľ ide slovo po slove a keď vidí, že je niekde slangový výraz, tak tam „vrazí“ slovenský ekvivalent. Takto sa prekladať nedá. Ako som povedal na jednej tlačovke, snažím sa, aby to nevyzeralo, že to prekladala moja babička.

Prekladáte z gréčtiny, angličtiny a nemčiny. Vaša veľká téma sú nemecká a rakúski dramatici. Preložili ste napr. *Podzemné blues* Petra Handkeho, viacero hier od Rolanda Schimmelpfenniga, *Anjela skazy* Elfriede Jelinekovej. Ktorý z dramatikov je vám najbližší?
Najradšej mám asi Schimmelpfenniga. Doteraz si pamätám, že jeho drámu *Žena z minulosti*, vyšla vtedy v nejakom nemeckom časopise, som čítal vo vani a tak sa mi páčila, že som ju hneď preložil. Preklad bol hotový ešte pred premiérou vo viedenskom Burgtheateri. Potom som ju ponúkal divadlám, ale nikto ju nechcel, až v roku 2009 hru inscenoval Edo Kudláč v Mestskom divadle Žilina. *Žena z minulosti* je antická tragédia prepísaná do dverovej komédie, a to nemôže byť zlé.

Z môjho pohľadu sú to práve dramatici z nemeckej jazykovej oblasti, ktorí ovplyvňujú aj vašu tvorbu. Napríklad Elfriede Jelinek.
Možné to je, aj keď u Jelinekovej o tom veľmi pochybujem. Nijako ju neobľubujem, ani ju veľmi nečítam. Chýba mi u nej ľahkosť, ktorú majú Bernhard, Schimmelpfennig aj Handke. Jeho *Podzemné blues* je monodráma napísaná bohatou, šťavnatou nemčinou a napriek tomu, že to je komplikovaný text, plynie hladko. Okrem toho je mi cudzí Jelinekovej humor. Ak niekomu moje texty pripomínajú jej dielo, neberiem to ako kompliment. Schimmelpfennig mal určite na mňa vplyv, stále ho čítam, aj keď si nemyslím, že to, čo píšem, sa mu podobá.

Jelinekovú som spomenul zámerne. Vaše hry ako *Kapitál*, *Strach*, *Únos Európy* sú aktuálnym svedectvom o súčasnosti a majú všetko, čo využíva aj ona: ide o viacrozmernú výpoveď, monologickú štruktúru, intertextuálnosť a citácie a odkazy na široké kultúrne fenomény.
To je síce pravda, ale každá z hier je celkom iná. Súvisí to najmä s tým, pre koho píšem. Moje texty vznikajú pre javisko a vždy v dialógu s potrebami tvorcov. Nemôžem pre pohybovo-tanečnú Debris Company napísať psychologickú drámu. Nemalo by to zmysel. Platí to aj pre *Kapitál*. Pôvodná predstava bola, že niečo vytiahnem z Karla Marxa,

KAPITÁL (Divadlo Aréna)
foto Z. Szkárossy



STRACH (Činohra SND)
foto R. Tappert

ale predloha napokon vznikala v procese. Naštudoval som si jeho texty, aj ďalších marxistov a súčasných ľavicových filozofov, a potom z nich citoval a parafrázoval. Napísať hru, akou bol *Kapitál*, nebol zámer, bola to požiadavka.

Ale témy sú podobné. Reflektujete súčasného človeka v súčasnosti a v súčasných krízach. Týkal sa toho nielen *Kapitál*, ale napríklad aj *Strach*, ktorý sa venoval moderným fóbiám.
Človek je v kríze vždy. To je podstata človeka. Keby sme spočinuli v šťastí, tak by sme nič nerobili.

Sú dramatici, ktorí hľadajú východiská. Vy nie. U vás sa niekedy pýtam, či ako dramatik sledujete spoločnosť z istého odstupu a s úškrnom, alebo ide skôr o pesimistické vízie, ktoré aj sám prežívate. Prevažuje chladná racionalita alebo emócia?
Je to komplikované. Keď som písal *Únos Európy*, tvoril som jeden obrovský vtip. Na druhej strane, zombie apokalypsa, na ktorej pozadí sa dej odohráva, dáva isté konotácie. Osobná emócia a angažovanosť sa transformujú na humor, vzniká guláš uvarený zo západnej kultúry, ktorý je vyhodený do smetí. Mám teóriu, že v tej hre je celá západná kultúra – *Biblia* za päť minút, Ilias a Odysea za päť minút atď... spolu s nejakými horšími, a dúfam, že aj lepšími vtipmi. Je to bizarný kabaret, stand-up chlapa, ktorý má na hlave vrece na smeti. Snažím sa, aby mali herci na scéne príležitosť „vyblbnúť sa“. Aj preto bol napríklad *Kapitál* vymyslený ako búrlivá šou aj s nejakými ľavicovými „kecmi“ okolo. Ale aj spôsob, akým to Čičvák postavil, viedol k tomu, že divák nedostával návod, čo si o vyslovenom má myslieť. Musím však povedať, že ak niečo moje hry naozaj spája, je to najmä téma divadla, ilúzie, hra s realitou.

To som si neuvedomil.
Aj v *Únose Európy* mali herci z ničoho vytvoriť búrku aj lod'. Divadlo je o imaginácii, dá sa v ňom urobiť čokoľvek a všetko. Platia tu celkom unikátne pravidlá. Ak povieme, že „toto“ je niečo, tak sa tým to „toto“ aj stane. Muž stojí na javisku s tromi ženami. Každá z nich vyzerá inak, a on tvrdí, že sú jednovaječné trojčatá.To je na tom úžasné. Moje hry sú politické, zároveň každá uvažuje o tom, ako možno tvoriť divadelnú skutočnosť. Aj keď s tým inscenátori takmer vždy pracujú vlastným spôsobom.

Vo svojich hrách preto využívate bohaté scénické poznámky. Máte vždy jasnú predstavu o tom, ako by mali na javisku vyzerať?
Pôvodne som scénické poznámky nepísal. V *Kapitáli* sú myslím dve, že v strednej časti aktéri vykrikujú a hrá k tomu DJ a že sa objaví zomierajúca veľryba. Ale to bola dohoda s režisérom. Neskôr som zistil, že aj keď tvorcovia scénické poznámky neakceptujú, dotvárajú im text. Nemyslím si, že to musí vyzerať tak, ako to píšem. Moje didaskálie sa často končia „... alebo úplne inak“, ale ponúkam istú interpretáciu, pomáham inscenátorom pochopiť význam situácie.

Boli ste s niektorou z inscenácií naozaj spokojný?
Nie. Aj keď *Kapitál* alebo *Clear* a teraz aj *Jób* sa mi veľmi páčili. Ale ja nie som nikdy spokojný predovšetkým so samotnými hrami. A to už nie je problém režiséra, ale môj problém. Svoje texty preto prepisujem ešte dlho po premiére, aj vtedy, keď je to už celkom zbytočné.

Takže vaše súborné dielo by obsahovalo už celkom iné texty ako tie, ktoré sme videli na javiskách?
Myslím, že áno. Určite by som ich ešte prepisoval, hlavne škrtal. Napríklad z *Kapitálu* by som odstránil prostrednú časť a napísal by som tam niečo iné. Ale zatiaľ nemám dôvod to urobiť. Menej citátov a výkrikov, právd.

Myslím, že práve táto časť je najprovokatívnejšia. Prečo chcete meniť skvostné odhalenie mechanizmov systému? V dnešnom kontexte je tá pasáž ešte aktuálnejšia ako v roku 2014.
Nerád hovorím ľuďom, čo chcú počuť. Navyše nepíšem a nikdy som sa ani nesnažil písať nejaké „pravdy". Obávam sa že *Kapitál*, aj keď bol celý dosť ironický, bol interpretovaný práve tak. To mal byť rockový koncert, proste bordel, „ruiny súčasnosti" alebo niečo podobné, nie pravdy.

Vráťme sa späť inscenáciám. Keď som čítal *Strach* a potom videl javiskovú podobu, bol som prekvapený. Radikálne škrty režiséra Davida Jařaba zrušili celú detektívnu líniu. Aký máte vzťah ku konkrétnym dielam podľa vašich textov?
Mávam s tým problém. So *Strachom* som sa dosť trápil. Myslím, že tá inscenácia aj preto nedopadla úplne najšťastnejšie. Neviem, či som, ako hovoria Česi, nenaháňal príliš veľa zajacov po poli. Základná chyba bola v tom, že niektoré veci, ktoré som myslel ako vtip, napríklad Taxikár, ktorého hrala Jana Oľhová, vyzneli vážne. Jej monológ mal dvadsať minút a diváci sa vypli. A to napriek tomu, že to zahrala skvelo. Za to nemôže ona a myslím si, že ani režisér. Môjmu

ÚNOS EURÓPY (Debris Company)
foto K. Križanovičová

humoru niekedy nerozumejú ani samotní tvorcovia. Nemal som od toho odstup, tak som si to poriadne nevyškrtal. Najhoršie je, keď je autor očarený vlastným nápadom. Dnes mám pocit, že *Strach* bol len taký náčrt hry, ktorú som nedokázal urobiť.

Sú dramatici, ako napríklad Schimmelpfennig, ktorí sa v istej chvíli rozhodli zobrať opraty do vlastných rúk a inscenovať.
Už som o tom uvažoval, ale réžia je práca s ľuďmi. To mi pripadá dosť komplikované.

Pociťujete pri písaní nejakú zodpovednosť? Uvažujete nad tým, kto sa na to bude pozerať?
V súčasnosti na to myslím viac ako kedysi. Napríklad keď som písal *Clear*, vedel som, že mám k dispozícii jedného herca a dve tanečnice. Približne som vedel aj to, aká bude scénografia, ako to bude vyzerať. Vtedy som sa rozhodol napísať niečo ako báseň a čakal som, ako to vypáli, v podstate som to nechal na nich.

Inscenáciu som videl, no text bol pre mňa taký zložitý, že som ho nedokázal v priebehu predstavenia stráviť.
Napísal som rytmizovaný text v štýle Gertrudy Steinovej, v ktorom sú aj konkrétne situácie a nejaké tie, povedzme, filozofické paradoxy. Keď sme sa s Jozefom Vlkom bavili o tom, čo to bude, napadla mi veta z Reného Descarta: „Všetko je pravdivé, čo vnímam jasne a rozlíšene." Ale Descartova gnozeológia je založená na dvoch predpokladoch, že Boh ma neklame a že ja nie som šialený. Ale keď žijem vo svete bez Boha, prípadne ak je to nejaký zlomyseľný demiurg, nikto mi nezaručí, že nie som blázon a že to, čo vidím, je naozaj tak, proste zrazu máme namiesto reality halucináciu, a to vlastne malo byť už v štruktúre textu. Ale nemyslím si, že by to mohol niekto pochopiť. O to nešlo. Išlo o to vytvoriť text tanečnej inscenácie. Teórie, príbehy, pojmy – všetko sú to nástroje, aby vznikol priestor produktivity. A vždy je to len hra, žonglovanie. Ale to neznamená, že to nič neznamená.

Filozofia sa vo vašich textoch objavuje často, nie vždy je ľahké ju dešifrovať.
V *Jóbovi* asi nikomu špeciálne nepomôže, ak identifikuje ako jeden zo zdrojov Ludwiga Wittgensteina. Proste mi napadla veta z *Traktátu*, že svet nešťastného je iný ako svet šťastného. Keď začnem nad niečím premýšľať a mám tému, tak mi automaticky „naskakuje", čo som čítal, a začne sa mi to spájať. Ale väčšinou to nie je východisko. Moje hry nevznikajú z filozofie, vznikajú z „blbého vtipu".

Z toho, čo vravíte vyplýva, že vaše drámy sa rodia z malej, niekedy absurdnej, no vždy vtipnej situácie, ktorú rozvíjate do momentu, kým z nej nevyrastie celý svet. Mal som rovnaký pocit, aj keď ste na prezentácii počas festivalu Nová dráma/New Drama hovorili o námete textu k projektu Green Drama.
„Muž loví komára" je základ a okolo toho sa rozvíja „story". Potom vždy premýšľam, ako to napísať. Tentoraz chcem vytvoriť konverzačku. Ale niekedy je na začiatku iba obyčajná, dosť jednoduchá situácia, len podaná trochu nečakane. V *Strachu* je muž, ktorý dlho hovorí o urýchľovači častíc, o božskej častici, o nepochopiteľnosti vesmíru, a pritom vlastne lamentuje o tom, že ho podvádza žena. Jeho monológ sa končí tým, že všetko pohltí čierna diera. To sa tiež často opakuje v mojich hrách, že sa hovorí zdanlivo o niečom úplne inom.

Viete si predstaviť, že by ste napísali hru, v ktorej absentuje humor?
Myslím, že nie. Napísať dnes niečo vážne, aby sa to aj dalo inscenovať, je ťažké. A keď sa človek berie priveľmi vážne, nekončí sa to dobre.

A čo posledná inscenácia Debris Company *Jób*? Ten je vašou najvážnejšou, najsmutnejšou a najintímnejšou hrou – drámou o žene, ktorá prichádza o dieťa. Pritom som mal pocit, že vás to obyčajné nezaujíma.
Jób je vážny, ale ani v ňom som si humor neodpustil. Na začiatku je pár vtipov, ktorými som chcel zavádzať

diváka, aby si myslel, že inscenácia bude o niečom úplne inom. Rovnako ide o to, že hlavná postava nechce a nevie hovoriť o tom, čo je najdôležitejšie. Nechce prezradiť, prečo trpí. A to pozná každý.

***Jób* sa však končí slovami: „Daj niekomu pusu!“ To je iskra nádeje vo veľkej bezútešnosti vašich drám. Nehovorte mi, že ste ako osobnosť viac optimista ako pesimista.**

Ale ja vôbec nie som pesimista, veď vždy vychádzam z vtipov. Práve preto, že som veselý človek, môžem písať hry, aké píšem. *Únos Európy*, *Jób* a nakoniec aj *PamiatKAR* obsahujú môj paradoxný optimizmus. Som optimista, pretože si myslím, že sme konečné bytosti v zmysle, že náš život je dôležitý, lebo sme smrteľní a ďalej už nič nie je. Život nie je skúška. Aby som sa vrátil k tomu humoru, človek je vždy smiešny, len v tom je jeho veľkosť. Kedysi sa používalo skôr slovo tragický – ten, kto to stále znova skúša, aj keď je bez šance.

V slovenskej dráme sa častejšie ako hlúpe vtipy a filozofia objavujú konkrétne narážky na konkrétne spoločenské témy a politické problémy súčasnosti. Prečo sa tomu vyhýbate?

Keby som mal pivnicu, som mladý herec a spievam, tak si tam môžem každý týždeň pripraviť rockový politický kabaret. Je to super, funguje to, ale do divadelnej hry to nepatrí. Platí to čo s novinami, že sú staré, už keď sa píšu. Je veľmi ťažké písať o súčasnosti, väčšinou nie sme schopní vidieť jej esenciu práve preto, že sme jej súčasťou. Umenie je vždy komprimáciou skutočnosti, Nemci majú na to pekné slovo Verdichtung. Narážky sú iba kulisy, celá hra sa z nich urobiť nedá. Keď sa pozerám na také veci, pätnásť minút uvažujem, či sú pre druhý stupeň základných škôl, ale neskôr si uvedomím, že sú pre prvý.

Aké je podľa vás dobré politické divadlo?

Povedať v divadle, že je niečo zlé či dobré, je zbytočnosť. Ľudia potom chodia do divadla, aby to počuli, aby spadali do nejakej skupiny. V istom zmysle je to v poriadku. V tomto sme si všetci podobní. Ale dobrí, ktorí sú si príliš istí, že sú dobrí, sú vždy nebezpeční. Divadlo je politické skôr vtedy, keď naučí ľudí pozerať sa na veci inak, uvažovať inak. Mimochodom, ako sa filmom, a to doslova, bojuje proti „náckom“, ukázal geniálne Tarantino v *Nehanebných bastardoch*. Podpálil ich v kine celuloidom.

Píšete aj iné hry ako tie na objednávku?

Nápady mám, ale problém je čas. Neživím sa ako dramatik, mám bežnú prácu, k tomu ešte preklady, takže veľa vecí odkladám. Už dlho rôznym ľuďom ponúkam komédiu pre tri ženy s názvom *K smrti šťastná*. To by mala byť čierna komédia, nie úplne klasická konverzačka. Základná situácia je, že jedna postava vyhlási, že je absolútne šťastná, a preto nevidí dôvod niečo meniť na aktuálnom stave, takže zostáva v jednej izbe v posteli. Jej kamarátky sa ju snažia presvedčiť, aby „neblbla“, trochu popijú, až nakoniec uznajú, že má pravdu a zostanú v tej izbe s ňou. A na konci mám vymyslený ešte taký pekný apokalyptický obraz posledného človeka vo vesmíre, ktorý spieva karaoke… Ale ešte sa mi to nepodarilo predať. Našťastie. Potom by som to musel napísať.

Peter Lomnický

Dramatik, prekladateľ a dramaturg. Študoval filozofiu na FF UK v Bratislave a klasickú filológiu na Masarykovej univerzite v Brne. Medzi jeho prvé preklady patria hry z nemeckej jazykovej oblasti (Thomas Bernhard, Peter Handke, Roland Schimmelpfennig). Prekladá aj z angličtiny (Samuel Beckett: *Koniec hry*, 2011) a zo starogréčtiny (Aristofanes: *Oblaky*, 2011; Euripides: *Bakchantky*, 2019). Autorskou prvotinou uvedenou na javisku bola hra *Slovenská klasika za 120 minút* v Mestskom divadle Žilina, ktorú napísali spolu s Martinom Čičvákom. Dramatické texty Petra Lomnického vznikajú zväčša na objednávku konkrétnych divadiel, často v úzkej kooperácii s tvorivým tímom. Dramaturgicky spolupracuje najmä s Martinom Čičvákom a jeho hry často inscenuje aj Debris Company. Preložil viac ako desiatku hier a je autorom približne rovnakého množstva vlastných textov.

Martina Mašlárová
divadelná kritička

Peter Lomnický
JÓB

Jóbovka o živote človeka

Žijeme v ére nesmierneho vedecko-technologického pokroku, v ktorej sa všetky sci-fi predstavy minulosti – od vyspelej umelej inteligencie po lietajúce autá –, stávajú skutočnosťou. Ani medicína nezaháľa – dokáže transplantovať takmer všetky orgány, liečiť HIV aj sľubovať čoraz dlhší vek dožitia. Jednou z mála vecí, s ktorou si však veda zatiaľ neporadila, je ľudská pominuteľnosť, istota konečnosti, ktorá z nás robí krehké bytosti a núti nás klásť si otázku, ako žiť a prežiť dni, ktoré sú nám vymerané. Aj o tom je inscenácia Debris Company *Jób*.

Man is born of a woman.
His life means just a few days.
And these days are full of trouble, sorrow and pain.[1]

„Vrstvy banálnych rozhovorov prerastajú beckettovsky temným pocitom uviaznutia, stagnácie, neschopnosti pohnúť sa ďalej.“

Úvodné slová piesne, ktorá zaznie na začiatku predstavenia (autor predlohy Peter Lomnický je aj autorom textov piesní), odkazujú na Jóbovu lamentáciu o smrteľnosti človeka (Jób, 14: 1). Inscenácia s jasnou biblickou konotáciou obsiahnutou už v názve je v poradí treťou z voľnej trilógie po *WOW!* a *Únose Európy*. V istom zmysle sa ňou uzatvára tematická a motivická gradácia trojice diel – kým *WOW!* naznačilo hrozby globálnej apokalypsy z najuniverzálnejšej perspektívy a *Únos Európy* analyzoval aktuálny stav západnej civilizácie a jeho príčiny, *Jób* sa ponára do najintímnejšieho vnútra človeka ako takého. Keď zároveň jednotlivé inscenácie uložíme vedľa seba (napríklad počas celovečerného podujatia, v rámci ktorého sa prezentovala nová premiéra aj krstila hudobná nahrávka *WOW!*), odhalí sa nám aj ďalší princíp. Akoby každá z nich zastupovala jednu sféru hľadania odpovedí na existenciálne otázky – filozofiu, mytológiu a náboženstvo (či spiritualitu v širšom zmysle). Je však možné v niektorej z nich nájsť jednoznačné odpovede na to, čo nás kvári?

1 Človek je zrodený zo ženy / jeho život trvá len pár dní / a je plný útrap, zármutku a bolestí (prel. MM)

Biblia a Wittgenstein – utrpenie a logika

Keď skladba doznie, herečka vstúpi z osvetleného pásu javiska, akéhosi pomyselného „proscénia reality“, do iného – opäť svetelne vymedzeného sveta. Inscenácia sa tu esteticky napojí na predošlé časti, v ktorých významnú súčasť zážitku tvorí technicky i významotvorne absolútne presný svetelný dizajn Jána Ptačina a videoart Alexa Zelinu. Súčasťou výtvarného riešenia je tu najmä práca s kontrastom bieleho pozadia a rôznych variácií tmy a tieňa, akcentujúcich mizanscénu i vnútorné rozpoloženie postavy.

Uvedený moment až filmovým spôsobom a v súčinnosti so zvukom evokuje prechod Alenky do ríše za zrkadlom (niekomu sa zas možno vybaví seriál *Fringe* a postavy vstupujúce do paralelného vesmíru či niektorý diel zo seriálu *Black Mirror*, ktoré pripomína najmä fantazmagoricko-dystopická atmosféra inscenácie). Akoby žena vchádzala

Režisér Jozef Vlk a jeho spolupracovníci v poslednej časti trilógie skúmajú utrpenie moderného Jóba (tentoraz je ním žena), výslednému tvaru ale nechýba ani humor, ktorý je prítomný už v texte, sýti ho však najmä režijno-interpretačný prístup.

do sna či do svojho podvedomia, do temných zákutí bolesťou sužovanej, ale aj sarkazmom zocelenej duše. Prirovnanie k Alenke nie je náhodné – vo vnútornom svete žena nachádza svoje zrkadlo, dvojníka, partnera na dialóg či rozhovor s Bohom. Ten sa niekedy dokonca práve ako u Carrolla zjavuje v podobe bieleho králika.

Peter Lomnický ako autor textu spolupracoval už na inscenácii *Únios Európy* a aj tentoraz v predlohe uplatnil podobné princípy intertextovej koláže, ktorá je preňho ako dramatika príznačná. Lomnický (vedome) nie je veľmi rafinovaný v prekrývaní švov svojho patchworku, pri bližšom pohľade odhalíme jeho výpožičky (napríklad odkaz na Schimmelpfennigovu *Ríšu zvierat*, v ktorej sa herec konfrontuje s dilemou, či prísť o prácu, alebo vziať rolu volského oka). Takmer až výsmešne kombinuje banalitu všedných dialógov o útrpnom rannom vstávaní a raňajkách s citátmi a alúziami z filozofickej, odbornej aj dramatickej literatúry. Dialógy dvojice aktérov majú podchvíľou nádych absurdnej drámy, keď On presviedča Ju, aby si zlepšila náladu počúvaním Yoko Ono, pretože spev Yoko Ono je ako Boh, či keď sa Ju On snaží primať k tomu, aby mu dovolila dať jej pusu. Vrstvy banálnych rozhovorov však prerastajú beckettovsky temným pocitom uviaznutia, stagnácie, neschopnosti pohnúť sa ďalej.

Východiskom je tu tragická situácia, o ktorej sa dozvedáme až na záver, žena – Jób sa s ňou však počas celej inscenácie vyrovnáva. Hoci by sa dalo v inscenácii aj v recenzii sústrediť na príbeh ženy, ktorá prichádza o dieťa, konkrétny osud tu nie je kľúčový. Ide skôr o zástupný motív, ktorý naznačuje, že človek sa v živote neustále musí konfrontovať s jeho nestálosťou, s neistotou a mnohými stratami. Utieka sa pritom k racionalite logiky – Lomnický cituje celé vety a pasáže z Wittgensteinovho *Logicko-filozofického traktátu* a zároveň ich paroduje. (Napríklad na záver *Traktátu* Wittgenstein použije metaforu rebríka, po ktorom vyliezť znamená porozumieť jeho slovám a vyhodnotiť ich ako nezmyselné – ergo odhodiť rebrík. Obraz s rebríkom používa Lomnický vo viacerých momentoch doslovne a nezmyselne ho variuje.) Okrem málo nápomocnej logiky spochybňuje *Jób* aj psychoterapiu – Lomnický odkazuje na psychologickú príručku Elisabeth

JÓB
— M. Noga,
M. Potokárová
foto K. Križanovičová

JÓB
— M. Potokárová,
M. Noga
foto K. Križanovičová

„
... treba preto vyzdvihnúť prácu choreografky s oboma hereckými partnermi, ktorí spoločne dokázali premeniť potenciálny hendikep na devízu.
“

Küblerovej-Rossovej *On Death and Dying (O smrti a zomieraní)*, ktorej päť štádií smútku a straty – popretie, hnev, vyjednávanie, depresia a prijatie – tvorí štruktúru celej inscenácie. Prežívanie jednotlivých štádií, ktoré vždy naznačí premietaný nápis i pohybový a zvukový zlom, ironizuje autor dialógom o terapii s plyšákmi či vtipným dialógom o zvoniacom telefóne, ktorý žena nechce zdvihnúť. Znelka telefónneho zvonenia – Bachovo prelúdium k *Suite č. 1*, naznačuje princíp, ktorý je charakteristický pre hudobnú stránku *Jóba*. Hudba Jozefa Vlka totiž po celý čas vytvára kontrapunkt voči temnej nálade inscenácie aj Lomnického textom a akcentuje tak nadhľad, ktorý do témy tvorcovia vnášajú. Sentencia, ktorá zaznie v texte – „Humorom sa často len niečo zakrýva. Kompenzuje. Keď si nerobíš zo všetkého srandu, si zraniteľný“ – zároveň vyznieva v tejto súvislosti aj ako metatextový kľúč k celej inscenácii.

Tanec bez tanečníkov

Hoci Debris Company stále vnímame predovšetkým ako teleso, ktoré sa venuje súčasnému tancu, Jozef Vlk a Stanka Vlčeková sa nebránia ani spolupráci aj s netanečníkmi – v prípade *Jóba* dokonca výhradne s nimi. Monika Potokárová a Michal Noga sú absolventmi činohernej katedry a ich oslovenie bolo zrejme výsledkom predošlej spoločnej skúsenosti v rámci Vlčekovej pedagogickej činnosti na VŠMU či pohybových spoluprác na projektoch SND. Na tomto mieste treba preto vyzdvihnúť prácu choreografky s oboma hereckými partnermi, ktorí spoločne dokázali premeniť potenciálny hendikep na devízu. Príliš ľahký, vyslovene tanečný pohyb by zrejme zbytočne odľahčil inscenačný tvar, pri ťažkosti témy boli „ťažké nohy“ v istom zmysle výhodou. Na druhej strane musím dodať, že nie vždy jednoduchú choreografiu – zrkadlenie pohybov, mechanický a geometricky presný pohyb či dokonca zložitú párovú variáciu, v ktorej Potokárová nesie na pleciach Nogu, zvládli obaja herci v rámci svojich dispozícií priam bravúrne a s veľkou disciplínou. Potokárová navyše dokázala výborne pohybom pretlmočiť vnútornú rozorvanosť ženy (či skrátka

JÓB
— M. Noga,
M. Potokárová
foto K. Križanovičová

človeka) v impulzívnych a kŕčovitých tanečných výstupoch. Zároveň gestami podčiarkovala aj náladu jednotlivých skladieb, ktoré taktiež veľmi čisto a podmanivo odspievala, vrátane najzložitejších, až operných partov. Keďže Potokárová už svoj spevácky a herecký talent potvrdila vo viacerých inscenáciách, nemožno sa čudovať, že jej profesionalita imponovala aj Jozefovi Vlkovi, spolupráca však bola obojstranne prospešná. Sledovať herečku opäť v inej pozícii, v ktorej sa nemusí prevteľovať do postavy a naopak, hlasovou štylizáciou a abstraktným pohybom vytvára nuansy psychologických poryvov, uštipačnou iróniou vyvracia a zároveň podporuje pochmúrnosť inscenácie, rozrušuje vizuálne kompaktné a hladké obrazy grimasami a hrozivou dikciou, prináša zriedka zažívaný pôžitok. Výborne zvolená protagonistka však nezatieňuje ani Nogov výkon. Oni dvaja sú jedno, on je jej vnútro, jej tieň, jej mŕtve dieťa či božská entita, ktorá ju prehovára, aby zdvihla neodbytne zvoniaci telefón a vypočula si Jóbovu zvesť o synovom pošmyknutí sa na ľade.

Jób je logickým a do scénického tvaru opäť umne pretvoreným vyústením úvah, ktoré Jozef Vlk a jeho spolutvorcovia rôznymi spôsobmi sformulovali v predošlých inscenáciách. Sústredenie sa na človečenstvo ako také a jeho interakcie v rámci širšieho environmentálneho, spoločenského a politického kontextu zúžili na obraz človeka, ktorý sa musí vyrovnať sám so sebou a s tým, že to, čo je mu blízke, ba i on sám, sa raz nenávratne pominie. V zdanlivo pesimistickej perspektíve však tvorcovia ponúkajú východisko, ktorým je praobyčajná láska a schopnosť vychutnať si spoločne strávenú chvíľu…

So give me a kiss
And maybe a dance
Before the night is through
And the music ends…[2]

2 Tak mi daj pusu / a možno si zatancujme / kým sa noc pominie / a hudba stíchne (prel. MM)

Peter Lomnický: **Jób**
dramaturgia **D. Čiripová** koncept, réžia **J. Vlk** hudba **J. Vlk, J. S. Bach** choreografia **S. Vlčeková** asistent choreografie **D. Raček** výtvarné riešenie a svetelný dizajn **J. Ptačin** kostýmy **K. Holková** hudobná realizácia **R. Harvan** videoart **A. Zelina**
účinkujú **M. Potokárová, M. Noga, R. Harvan**
premiéra **27. apríl 2019, A4 – priestor súčasnej kultúry**

Martina Daubravová
teatrologička

Euripides
BAKCHANTKY

Bakchanálie prvýkrát v Národnom

Inscenačná tradícia antických hier je u nás veľmi skromná. Súvisí to nielen s prirodzeným rešpektom k antickému dedičstvu, ktorý sa často odzrkadlí v konzervatívnom inscenačnom prístupe tvorcov, ale aj s absenciou prekladov antických drám do slovenčiny. Smutnú štatistiku sa v posledných rokoch darí vylepšovať Slovenskému národnému divadlu, ktoré nesiaha len po overených tituloch, ale odvažuje sa zaradiť do repertoáru aj hry u nás menej známe – ako nedávno odpremiérované Euripidove *Bakchantky*.

„V bratislavskej inscenácii nie je slovo jedinou podobou komunikácie.“

Bakchantky sú poslednou tragédiou, ktorú Euripides napísal počas svojho pobytu v Macedónii u kráľa Archelaa, a až po jeho smrti (406 pred n. l.) boli uvedené v Aténach spolu s tragédiami *Ifigénia v Aulide* a *Alkmaeón* v Korinte. *Bakchantky* majú medzi ostatnými dramatikovými tragédiami výnimočnú pozíciu nielen vďaka ich náboženskej téme, archaickému a liturgickému štýlu chórových častí, ale aj preto, že táto tragédia je často považovaná za prejav filozofického obratu Euripida „racionalistu“ a kritika tradičného náboženstva i bohov k svetu mystiky a iracionality (i keď skôr s intenciou irónie). Tragédia je zaujímavá aj tým, že protagonistom je boh Dionýzos (nazývaný aj Bakchos), patrón divadla, najzaujímavejší a najzáhadnejší z gréckeho panteónu, ktorý bol vnímaný už v antike veľmi ambivalentne. Dionýzos nebol len bohom vína, bol chápaný aj ako osloboditeľ (preto mal tituly ako eleutheros, lusios či luiaos), dával ľudom voľnosť a zbavoval ich trápení. Spájal sa s plodivou silou prírody a zjavoval sa v podobe capa, tigra alebo leva. Jeho nasledovníčkami boli mainady, ktoré sa obliekali do srnčej kože a nosili thyrsos (palicu ovenčenú brečtanom a viničom, symbol boha Dionýza). Ako reprezentant chaosu, emócií a vášní bol často porovnávaný s bohom Apollónom, zastupujúcim intelekt a rozum. Dionýzos bol nositeľom inovácie, no aj viacerých protirečení, bol zároveň mužom aj ženou, dobrým aj krutým, prinášal život, ale aj smrť. Osciloval na pomedzí pravdy a ilúzie, rozumu a šialenstva, božskosti a beštiality, civilizácie a barbarstva, poriadku a chaosu. Dejová línia tragédie *Bakchantky* sa dotýka Dionýzovho kultu. Dionýzos prichádza do rodných Théb, aby obhájil česť svojej matky Semelé. Keď narazí na odpor a odmietnutie, pošle na ženy bakchické šialenstvo a kráľa Penthea, ktorý je jeho hlavným protivníkom, zbaví rozumu a podnieti ho zorganizovať tajnú výpravu za ženami do hôr. Tam je Pentheus mainadami odhalený a zaživa roztrhaný vlastnou matkou Agaué a jej sestrami. Táto téma nie je v gréckej mytológii žiadnou novinkou. Bohovia vždy potrestajú tých, ktorí sa vo svojej spupnosti odmietajú podriadiť danému poriadku. Pentheovo previnenie sa však netýka iba toho, že odmieta prijať Dionýza ako boha a jeho kult. Takisto racionalisticky odmieta existenciu iracionálnej časti svojej osobnosti a tým sa stavia proti božskému

BAKCHANTKY
— M. Kinik, D. Kavaschová, M. Noga
foto B. Dolinajová

poriadku. *Bakchantky* možno, samozrejme, vykladať viacerými spôsobmi. Často bývajú interpretované ako konflikt medzi náboženským a štátnym fanatizmom, motivovaný odmietaním nových ideí, ktoré majú potenciál výrazne zmeniť zabehnutý sociálny a politický poriadok.

Na rozdiel od iných antických tragédií ako *Antigona*, *Kráľ Oidipus* či *Médea*, ktoré už desaťročia patria medzi stálice v repertoároch divadiel, *Bakchantky* sa začali významnejšie objavovať v divadlách až v šesťdesiatych rokoch 20. storočia. Teda v období, keď mnohé krajiny čelili významným kultúrnym a politickým zmenám a zároveň boli svedkami politicky motivovaného násilia a bojov o moc. Niektoré z inscenácií sa stali známymi a zarezonovali v diváckych i kritických kruhoch (stačí spomenúť Schechnerovu inscenáciu *Dionysos in ´69* v New Yorku, 1968; *Bakchantky* Lucu Ronconiho vo viedenskom Burgtheatri, 1973; *Bakchantky* Michaila Kakojanisa v Comédie Francaise, 1977; Karola Kouna v Teatro Technis, 1977 či Suzukiho Tadashiho v Tokiu, 1978).

V našej oblasti sa *Bakchantky* v minulosti inscenovali len dvakrát (v roku 2008 v Divadle Meteorit a v roku 2017 na VŠMU). V oboch spomínaných inscenáciách sa však pracovalo s viacerými – navyše výraznejšie upravenými –, verziami textu skôr voľne (v tom čase neexistoval slovenský preklad). Pre potreby novej inscenácie SND preložil *Bakchantky* prvýkrát do slovenčiny Peter Lomnický, autor prekladov z viacerých jazykov, ale aj dramatizácií či vlastných dramatických textov. Práve autorskú divadelnú skúsenosť možno považovať v tomto prípade za devízu a pravdepodobne aj vďaka nej vznikol preklad súčasný, rytmický a so scénickými kvalitami.

Režisér Rastislav Ballek už v minulosti ukázal, že sa nebojí zabudnutých, marginalizovaných a málo známych dramatických textov a Euripidove *Bakchantky* nie sú jeho prvou skúsenosťou s antickou drámou. (V SND v roku 2012 režíroval Aischylovu trilógiu *Oresteia*). Ballek sa vydal aj v tomto prípade cestou nenásilnej aktualizácie s istou snahou obnoviť skryté ideové východiská pôvodného

„ ... inscenácia sa pohybuje na rozhraní antického mýtu a súčasnosti a vyniká divadelnou expresívnosťou a výtvarnosťou. “

textu. Keďže je Ballek režisérom, ktorému je blízka metafora a mnohovrstevná divadelná kompozícia, pri scénickej interpretácii majú dôležitý zástoj spolupracujúci výtvarníci Ivan Martinka, Markéta Plachá a kostýmová výtvarníčka Katarína Holková. Dej situujú do bližšie neurčených čias, ale zároveň v nich zachytávajú odraz súčasnosti. Dominantu scény tvoria panely s tlačenými fotografiami z pergamonského vlysu, cez ktoré prichádzajú a odchádzajú postavy na scénu. Antická architektúra je tak iba naznačená, historicky neutrálnu scénu dotvára viacero rekvizít ako pracovný stôl s monitorom či v pozadí opreté rámy. (Pentheus teda nevládne z trónu, ale od počítačového stola.) Ďalšie rekvizity sa postupne navrstvujú v priestore a spolu vytvárajú akýsi modernistický obraz. Holkovej kostýmy sú vytvorené v modernom duchu, sú civilné a indiferentné, hoci niektoré prvky, ako kothurnové topánky boha Dionýza, kostým Agaué či prilba Penthea, jasne naznačujú spojitosť s antikou. Zaujímavo sú riešené masky, ktoré vytvoril

BAKCHANTKY
— D. Jamrich, Š. Bučko
foto B. Dolinajová

nadaný bábkar Ivan Martinka. Vyrobil plastické kostýmy nahých korpulentných žien, do ktorých sa priebežne obliekali a z ktorých sa vyzliekali členovia chóru (Dominika Kavaschová, Michal Noga) vystupujúci z postáv ako motýle z kukly.

V bratislavskej inscenácii nie je slovo jedinou podobou komunikácie, režisér predlohu pretavuje aj do expresívnej javiskovej reči, objavuje sa štylizovaný prejav a jednotlivé repliky sa prekrývajú s mechanickými tanečnými pohybmi (pohybová spolupráca s Petrou Fornayovou). Dionýzos (Daniel Fischer) sa objavuje na javisku ako mladý cudzinec, aby priniesol zmenu, dosiahol svoj cieľ a zmenil zaužívané normy. Fischer ako Dionýzos zachovával počas hry takmer až stoický postoj a svojím milým až nežným prejavom vzbudzoval strach. Na scéne je spolu s ním neustále prítomný jeho sprievod bakchantiek (Dominika Kavaschová, Michal Noga, Michal Kinik). V inscenácii tvoria chórové časti, ktoré predstavujú veľmi dôležitú zložku hry a zároveň najproblematickejšiu časť antickej drámy vo vzťahu so súčasným divadlom. To, čo dnešný divák vníma už ako cudzí, rušivý element, bolo gréckemu publiku najbližšie. Ballek funkciu a prehovory chóru zredukoval na jednu hovoriacu postavu (Kavaschová). Zatiaľ čo v gréckej dráme bola dôležitá interakcia medzi hlavnou postavou a chórom, tu to bolo skôr naopak, miestami chýbala vzájomná súvislosť. Výrazne štylizovaný herecký prejav Dominiky Kavaschovej bol v rozpore s textom chóru. Spôsob jej deklamácie vyvolával pocit, akoby vôbec nezáležalo na tom, čo vlastne hovorí.

V priamom kontraste s Dionýzom a jeho nasledovníčkami (nasledovníkmi) bol kráľ Pentheus (Milan Ondrík) a jeho sluha a posol v jednom (Martin Hronský). Pentheus sa od začiatku snaží získať prevahu nad bohom, ale pomer síl sa počas hry mení a na samom konci získava moc Dionýzos. Presvedčí Penthea, aby sa preobliekol za ženu, a tak sa vybral na horu Kithairón za ostatnými ženami.

Jeho identita sa transformuje. Pentheus spočiatku predstavuje typického kráľa – tyrana, ktorému chýba sebakontrola a nie je ochotný počúvať rady iných. Odmieta prijať Dionýzov kult. I keď verí, že koná v prospech Théb, ukazuje, že mu chýba bázeň, a tým, že pohŕda rodinou a bohom, porušuje nepísaný zákon. Pentheus v podaní Milana Ondríka upútal svojou blazeovanosťou a aroganciou, ktorá sa časom mení na neistotu a strach. V inscenácii boli pozoruhodnými postavami slepý veštec Teiresias (Štefan Bučko) a Pentheov dedko Kadmos (Ľubomír Paulovič), ktorí symbolizovali hlas rozumu, pretože od počiatku akceptovali Dionýza ako boha. Výrazným kontrastom k ich múdrosti a skúsenosti boli ich kostýmy tvorené veľkou šifónovou sukňou, ktoré podkopávali ich autoritu, zosmiešňovali ich. Jednu z najzaujímavejších postáv sa podarilo vytvoriť Anne Javorkovej ako Pentheovej matke Agaué, ktorá triumfálne prichádza na záver so synovou odtrhnutou hlavou ako korisťou. Jej charizma a herecký prejav dokonale korešpondovali s predstavou antickej hrdinky, ktorá postupne precitala z bakchického šialenstva a uvedomovala si, čo vlastne vykonala. Skaza je dovŕšená, Dionýzos zahubil celý rod.

Bakchické besnenie, splynutie s božstvom, ktorého podstatou bola extáza, znamenalo úplné oslobodenie od zákazov, pravidiel, princípov a konvencií spoločenského poriadku. Človeku tak bolo umožnené ventilovať nahromadené vášne, ktoré musel v rámci zachovania pravidiel udržiavať na uzde. Podobnú očisťujúcu funkciu pripisoval Aristoteles aj gréckemu divadlu, ktoré sa vyvinulo z obradných spevov spojených s dionýzovským sviatkom a stalo sa neskôr ich súčasťou. Podľa slov režiséra je Euripidova tragédia sugestívnym obrazom pádu do barbarstva, zániku individuality aj polis, mestského štátu, ľudského spoločenstva postaveného na racionalite a mravnosti. Zobrazuje rozpor medzi autoritatívnou vládou a orgiastickým kultom, zároveň hovorí aj o stave ľudskej

BAKCHANTKY
— M. Ondrík, D. Kavaschová, M. Kinik, M. Noga
foto B. Dolinajová

spoločnosti, v ktorej krutosť nemá žiadne hranice.

Dnešnými očami môžeme hru chápať ako rozhodovanie medzi pudmi, vášňou a racionalitou. Pokúsiť sa inscenovať typ textu, ktorý je imaginatívny, myšlienkovo zložitý a dotýka sa iracionálnej sféry antického sveta, môže byť veľmi tvrdým orieškom. Bratislavská inscenácia sa pohybuje na rozhraní antického mýtu a súčasnosti a vyniká divadelnou expresívnosťou a výtvarnosťou. Postavy však akosi ostávajú osamotené vo svojom úsilí prežiť a získať odpoveď na svoje otázky. Mal pravdu Pentheus, ktorý radikálne odmietol prijať nový kult, alebo Dionýzos? Mali počúvať svoje ratio alebo pud? Snažia sa získať kontrolu nad tým, čo sa deje vo svete, ktorý sa mení a nevyhnutne sa aj musí zmeniť. Prijatie niečoho nového nemusí znamenať zavrhnutie minulosti. Zmeny, či už na individuálnej, alebo kolektívnej úrovni, sú často žiaduce a nevyhnutné. ø

Euripides: **Bakchantky**
preklad **P. Lomnický** dramaturgia **M. Dacho** réžia **R. Ballek** scéna, objekty **M. Plachá** kostýmy **K. Holková** hudba **M. Lejava** masky, objekty **I. Martinka** účinkujú **D. Fischer, M. Ondrík, D. Kavaschová, D. Jamrich, Š. Bučko, A. Javorková, M. Hronský, M. Kinik, M. Noga**
premiéra **25. a 26. máj 2019, Štúdio Činohry Slovenského národného divadla**

Barbora Forkovičová
divadelná kritička

Jiří Havelka, Róbert Mankovecký a kol.
ZEM PAMÄTÁ

Duchoň ako kapitola z minulosti (?)

Jeho hity milujú nielen naše babky a mamy, ale aj generácie, ktoré sa narodili v ponovembrovej ére. Aké dôležité je však vnímať život a kariéru Karola Duchoňa, jednej z najväčších hudobných legiend Československa, aj v kontexte socialistického režimu, ukazuje inscenácia Slovenského komorného divadla v Martine *Zem pamätá*.

Urobiť divadlo o Duchoňovi bez hudby by sa hádam ani nedalo. Martinskí divadelníci v spolupráci s hosťujúcim českým režisérom Jiřím Havelkom pre priblíženie spevákovho života zvolili formu hudobnej biografie a ansámbel tak mohol opätovne potvrdiť svoje výnimočné muzikálne schopnosti. Ich spoločné autorské dielo stojí najmä na skvelej súhre hereckého obsadenia, Duchoňových veľkých hitoch a dynamickej réžii.

Keďže sa tvorcovia sústreďujú na Duchoňovu spevácku kariéru, neprekvapí, že hlavná časť scény častej Havelkovej spolupracovníčky Lucie Škandíkovej pozostáva z nahrávacieho štúdia s bielymi stenami a výsekom šatne po jeho strane. Aj úvod inscenácie, keď všetci účinkujúci prechádzajú po javisku, chystajú si kostýmy a popri tom trúsia poznámky – či už sú to reprodukované názory na speváka, autentické spomienky, alebo príbehy, ktoré s ním zažili jeho známi aj neznámi[1] –, nám naznačuje, že v tomto prípade sa bude hrať o Duchoňovi, teda že sa namiesto vciťovania bude tematizovať. A ústredná téma má aj náležité ústredné miesto na scéne. Predstaviteľ Karola Duchoňa, herec Tomáš Grega takmer počas celého predstavenia kráča na bežiacom páse umiestnenom v strede javiska, takže hoci je v neustálom pohybe, po priestore sa prakticky nepohybuje.

Dôležitým princípom režijno-scénografického riešenia je aj to, že Gregu po celý čas naživo sníma kamera. Obraz z nej je vysielaný v malom televízore umiestnenom na strane javiska. Duchoňova prítomnosť je tak zdvojená a tvorcovia poukazujú nielen na jeho mediálnu slávu, ale aj na istú iluzívnosť a umelosť jeho životného príbehu ukotveného v minulosti. Televízii sa podriaďujú aj zmeny scény. Keďže kamera zachytáva herca pomerne zblízka (vidno mu hlavu a plecia), pre obmenu pozadia treba zaplniť len malý priestor za ním. Najmä v druhej polovici inscenácie sa o to stará dvojica technikov, ktorá v prípade potreby vstúpi na javisko a neveľkú kulisu v pozadí vymení. Komický efekt samotnej výmeny sa dôrazní, keď príde na rad napríklad zlatý záves, ktorým technici prejdú cez Gregu, takže to vyzerá akoby cezeň vstúpil do štúdia. Táto metóda „akože“ autentickej zmeny prostredia odkazuje na reálie socialistickej éry, keď bolo fingovanie a prikrášľovanie reality najmä zo stany štátu častým javom.

Obdobie socializmu (Duchoň žil v rokoch 1950 – 1985) slúžilo v inscenácii ako vďačné estetické východisko (najmä pri vytváraní kostýmov), no jeho reálie sa neúprosne prejavujú aj v dejovej línii, teda v udalostiach spojených so speváckovou kariérou. Tvorcovia zobrazujú Duchoňove konflikty

1 V inscenácii sú citované výroky osobností ako napr. Marcela Leiferová, Eva Máziková, Dušan Grúň, ale aj Duchoňových priateľov a blízkej rodiny.

s vysokopostavenými komunistickými funkcionármi a okrem nátlaku a vyhrážok z ich strany (v zmysle, „Ak chceš spievať, netrep hlúposti v televízii!“) sa zameriavajú aj na vnútornú prehnitosť vládnucej strany. Politikov napríklad ukazujú ako bandu opitých idiotov na oslave narodenín, kde Duchoň na vyžiadanie s nevôľou zahrá, alebo spomenú ich dvojtýždňové dovolenky na pláži v Cannes, zatiaľ čo štátne hranice ostávali pre bežných ľudí stále uzavreté. Inscenátorom sa pritom pri pohľade na našu minulosť podarilo úspešne vyhnúť tak optike pozitívnej nostalgie, ako aj patetickému moralizovaniu. Práve vďaka humoru dokázali vykresliť éru socializmu v celej jej absurdnosti. Vtipy typu „viem, že je to trápne, ale nemôžem inak“ zrkadlia realitu, o ktorej všetci vedeli, že bola nezmyselná, no (dlhý čas) nemohli inak.

Ako je jasné už z voľby žánru inscenácie, hudba tu má zásadné postavenie. Počas predstavenia zaznejú všetky veľké Duchoňove hity, no dostane sa aj na menej známe piesne či rôzne cover verzie, ktoré spevák interpretoval najmä v začiatkoch kariéry – za všetky spomeňme hlavne *Nálady (Uber pary)*, slovenskú verziu hitu *Sugar, Sugar* americkej skupiny The Archies. Všetky odznejú naživo v podaní kapely zloženej z hercov (Marek Geišberg, Daniel Žulčák), hudobníka Mariána Frkáňa a dramaturga Róberta Mankoveckého, ktorý sa postaral aj o ich hudobné naštudovanie. S kapelou, samozrejme, spieva Grega, ktorý prekvapuje solídnym hlasovým rozsahom (nehovoriac o tom, že piesne spieva kráčajúc na páse) a ženské hlasy zastupujú herečky Alena Pajtinková a Barbora Palčíková. Hudobníci sa pohrávajú s tempom a piesňam dodávajú živú naliehavosť. Jednotlivé skladby potom buď dotvárajú vybrané scény – napríklad, keď Duchoň prvý raz stretne svoju budúcu manželku Elenu, ich rozhovor je trefne prerývaný energickou skladbou *Viem, na vás čaká láska* – alebo v spojení s javiskovou akciou vyústia do symbolického obrazu. Takmer v úvode zaznie pieseň *Šiel, šiel* – jej text hovorí o človeku, ktorý neúnavne putuje a „hľadá svoj pól“. Práve vtedy Grega vstúpi na bežiaci pás a začne spievať. A v slovách „Celý život hľadaj, hľadaj, hľadaj, hľadaj pól…“ zrazu cítime trpkosť večného nepokoja.

Hoci ani zďaleka nejde o ťažkými emóciami naplnenú drámu a spevák v Gregovom podaní sa väčšinu času usmieva od ucha k uchu (aj keď spieva, aj keď pije), hneď v úvode zaznieva veta: „Bol to v podstate nešťastný človek,“ ktorá sa v mysli počas predstavenia opätovne a neodbytne vracia. Pre Duchoňa je v inscenácii charakteristická najmä túžba tvoriť hudbu a spievať pre ľudí. Všetko, čo robí, robí so zámerom profesijne rásť, a to aj na úkor osobných vzťahov a slobody. Aby sa nedostal do konfliktu so štátnou mocou, necháva sebou manipulovať a tu i tam, i keď pochmúrne, na verejnosti prednesie vetu o blahodarnom živote v socialistickej krajine. Je vykreslený ako milovník ľudí, ktorý sa napriek svojej sláve nevyvyšoval, práve naopak, kedykoľvek rád prijal priateľské pozvanie na poldeci. Dôvody jeho problému s alkoholom, ktorý vyústil až do predčasnej smrti, sú v inscenácii prítomné len implicitne. Či už to bol Duchoňov spôsob, akým sa vyrovnával s veľkou slávou, krachujúcimi osobnými vzťahmi, či s tým, že sa pre zachovanie svojej kariéry vzdal svojej slobody a dôstojnosti, v inscenácii vyvstáva hlavne jeho

„Tomáš Grega musel v inscenácii zvládnuť niekoľko neľahkých úloh a treba povedať, že jeho výkon je obdivuhodný.“

ZEM PAMÄTÁ
— T. Grega, A. Pajtinková
foto B. Konečný

ZEM PAMÄTÁ
— D. Žulčák, T. Grega, M. Geišberg, M. Frkáň
foto B. Konečný

túžba neblahé okolnosti vytesniť a kráčať ďalej.

Tomáš Grega musel zvládnuť niekoľko neľahkých úloh a treba povedať, že jeho výkon je obdivuhodný. Ako bolo spomenuté, celý čas kráča na bežiacom páse, čo vyžaduje nielen fyzickú kondíciu, ale aj pozornosť. V inscenácii zároveň interpretuje Duchoňove piesne, ktoré nie sú spevácky najjednoduchšie. K tomu hrá na gitare a – hrá (teda herecky interpretuje) Karola Duchoňa. Zo zrejmých dôvodov mu ostáva len okresaná škála výrazových prostriedkov, a tak Grega využíva najmä mimiku, gestá a moduláciu hlasu. Aj pri mnohých simultánnych úkonoch herec dokáže udržať obraz veselého Duchoňa, ľudomila, no v daných scénach aj s jemnosťou vyjadriť spevákove zaváhania a vnútorné rozpory (najmä pri konfliktoch so zástupcami komunistickej strany).

Okolo ústrednej postavy sa v inscenácii doslova točí množstvo vedľajších a epizódnych postaviček. Režisérovi Havelkovi sa vďaka rozpohybovaniu súboru aj priestoru podarilo vytvoriť plynulý prúd prelínajúcich sa scén, ktorý je nabitý energiou, množstvom malých javiskových akcií a tanečných choreografií. Tie vyvolávajú pocit takmer neprestajného ruchu a približujú tak Duchoňovu realitu plnú skúšania, koncertov, cestovania a v neposlednom rade aj nekonečných flámov a alkoholového opojenia. Okrem Gregu má každý(á) z hercov (herečiek) zväčša priradenú jednu hlavnú rolu, v ktorej sa objavuje vo väčšine scén, no zároveň stvárňuje aj mnoho menších postáv. František Výrostko a Eva Gašparová sú predstaviteľmi Duchoňových rodičov. Tvoria jemne groteskný pár, ktorý syna v kariére z domova podporuje (často jeho úspechy sledujú v televízii), no slúžia aj ako obraz manželstva, v ktorom po rokoch už absentuje vzájomné porozumenie a cit. Výrostko sa neskôr v inscenácii objavuje aj ako tajomník KSČ Gustáv Husák, akási strnulá figúrka, pripomienka kontrolujúceho režimu.

Duchoňovu prvú manželku Elenu stvárňuje Barbora Palčíková. Pre ich vzťah je charakteristická

predovšetkým spevákova neprítomnosť. Spočiatku nadšená a zamilovaná žena po rokoch sklamaní a čakania na zmenu rezignuje. Herečka vyniká v úvode, keď veľmi úsporne a prirodzene dokáže stvárniť hanblivé nadšenie mladej Eleny pri prvom stretnutí s Duchoňom, no je presvedčivá aj v scénach, keď rozpráva o manželovej nevere. V jej opozícii sa zväčša nachádza Alena Pajtinková, ktorá je najvýraznejšia v úlohe Evy Mázikovej. Jej prejav je oproti Palčíkovej vyrovnanosti extrémne emocionálny a štylizovaný. Pajtinková potvrdzuje aj svoj spevácky talent, predovšetkým keď stvárňuje Evu Kostolányiovú, speváčku partnerku Karola Duchoňa.

Osobité postavenie v inscenácii má herec Tomáš Mischura, ktorý vytvára niekoľko epizódnych postáv. Je čašníkom na lodi, učiteľom, dokonca aj slovenským pastierom. V týchto úlohách Mischura na javisku „vypĺňa" priestor, no robí to s nápadom a vtipom, vyniknú najmä jeho presné a virtuózne pohybové schopnosti. V úlohe moderátora zasa verne kopíruje tón a melódiu reči osobností socialistického televízneho vysielania.

Pätica hercov popri kapele pôsobí aj ako vokálno-pohybová posila. Počas piesní vytvárajú jednoduché a vtipné tanečné kreácie (pohybová spolupráca Ján Ševčík), väčšinou skupinovo zladení. V spojení s dobovými kostýmami – najmä Palčíková a Pajtinková si užijú rýchle striedanie rób zo šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov – obraz pôsobí ako vystrihnutý z relácie Repete v zrýchlenom komickom vydaní.

Ambícia zachytiť celý spevákov život predsa len naráža na isté problémy. Inscenátori sa ho rozhodli spracovať chronologicky, pričom rok, v ktorom sa práve nachádzame, dvojica technikov zakaždým ukáže na tabuli. Zároveň sa inscenátori snažia momenty z Duchoňovho života prepojiť s celosvetovým dianím prostredníctvom premietania tituliek informujúcich o vybraných udalostiach z daného obdobia. Tie však zdanlivo

ZEM PAMÄTÁ
— T. Grega, T. Mischura, M. Frkáň
foto B. Konečný

nespája nijaký kľúč a ich význam sa len málokedy dotýka diania na scéne. Odrátavanie rokov zasa po chvíli začne byť príliš zdĺhavé a pôsobí skôr znervózňujúco, zvádza nás v hlave počítať, že do Duchoňovej smrti ostáva ešte 10, ešte 9, ešte 8...

Inscenácia *Zem pamätá* zobrazuje Karola Duchoňa ako legendu. Režisér Havelka na scéne vytvoril (v najlepšom zmysle slova) estrádu – zábavnú a divácky vďačnú. Táto forma však iba trefne zrkadlí problematiku Duchoňovho odkazu. Z histórie poznáme mnoho prípadov umelcov, ktorí v čase totality svoju slobodu uprednostnili pred kariérnym vzostupom. Tých, ktorí zvolili opačnú cestu, vtedy (a aj dnes) za ich postoje spoločnosť často ostro kritizovala. Prečo sa však zdá, že pri Duchoňovi máme v tomto smere tendenciu prižmúriť oko a s nostalgiou naňho spomínať? Ako odznie v predstavení, spevák sa „rýchlo odpálil" a ostal tak uväznený v minulosti. Keby Duchoň neumrel a dodnes s obrovským úsmevom spieval *Mám ľudí rád*, stále by sme ho milovali a tlieskali mu na koncertoch do rytmu? ø

„Režisérovi Havelkovi sa vďaka rozpohybovaniu súboru aj priestoru podarilo vytvoriť plynulý prúd prelínajúcich sa scén, ktorý je nabitý energiou, množstvom malých javiskových akcií a tanečných choreografií."

Jiří Havelka, Róbert Manovecký a kol.:
Zem pamätá
réžia **J. Havelka** dramaturgia **R. Mankovecký**
pohybová spolupráca **J. Ševčík** scéna **L. Škandíková**
kostýmy **T. Kopecká** hudba **R. Mankovecký** účinkujú
T. Grega, F. Výrostko, E. Gašparová, B. Palčíková, A. Pajtinková, T. Mischura, M. Geišberg, D. Žulčák, R. Mankovecký, M. Frkáň
premiéra **29. marec 2019, Štúdio SKD Martin**

Miro Zwiefelhofer
divadelný kritik

O mase, moci, divadelnom priestore a interpretácii

Zoznam bratislavských nezávislých divadiel sa v v minulej sezóne rozrástol o ďalšie zoskupenie. Prvou inscenáciou súboru AntiTeatro je adaptácia rozsiahlej štúdie či eseje Eliasa Canettiho *Masa a moc*.

Hoci je AntiTeatro novým projektom, tvorcovia, ktorí pracovali na jeho prvej inscenácii, majú za sebou rozsiahly register inscenovaných diel. Režisér Anton Korenči počas svojho štúdia na VŠMU patril k tvorcom, ktorých práca vzbudzovala záujem, následne bol jednou z tvárí Malej scény STU a režijne spolupracoval aj na projekte Činohry SND *Desatoro*. Autor hudby Vladimír Šarišský je jedným z najvyťaženejších súčasných hudobných skladateľov pre divadlo, navyše výrazne rezonuje aj v prostredí našej nezávislej hudobnej scény. Hlavnými predstaviteľmi sú členovia hereckého súboru Činohry Slovenského národného divadla Táňa Pauhoufová a Daniel Fischer. Pokračovať by sa dalo autorkou choreografie Stanislavou Vlčekovou. Neznámymi tvorcami (aj keď skôr medzi predstaviteľmi vlastnej generácie) nie sú ani autor scény (v tomto prípade označený ako architekt) Ondrej Zachar a kostýmová výtvarníčka Sylvia Korenči Zubajová. AntiTeatro teda asi nemožno vnímať ako vstup nových tvorcov na našu scénu, ale ako novú platformu – čo nie je žiadna výčitka, len faktografické spresnenie.

Autor konceptu a réžie Anton Korenči rozdelil

Elias Canetti
MASA&MOC

inscenáciu na dve časti. V prvej dominuje Táňa Pauhoufová. Protagonistka so skupinou hercov a herečiek predstavujúcich organickú masu reflektuje najmä tie pasáže Canettiho textu, ktoré sa zaoberajú definíciou, špecifikami a správaním sa masy. Pauhoufová má prirodzenú schopnosť stať sa dominantným elementom scény bez toho, aby zatieňovala zvyšné prvky javiskového obrazu ako celku. Prostredníctvom práce s dynamikou a melodikou reči dokáže permanentne pevne držať a varírovať tempo javiskového tvaru, hoci (či napriek tomu, že) nie je príliš nútená vystupovať zo svojej komfortnej zóny. Prvú časť inscenácie možno vnímať ako prednášku, Pauhofová je prednášajúcou, ktorá dokáže text posluchačom pútavo priblížiť. Za problém, a pomerne závažný, však považujem režijnú a choreografickú prácu s kolektívom predstavujúcim masu. Stanislavu Vlčekovú možno bez diskusie označiť za tvorkyňu, ktorá na našej scéne patrí medzi najužšiu špičku v oblasti choreografie, pohybového a tanečného divadla. Dokonca si dovolím tvrdiť, že pokiaľ ide o spoluprácu s primárne činohernými scénami a tvorcami, v schopnosti podľa potrieb diela a kolektívu balansovať medzi tanečným a pohybovým divadlom nemá u nás konkurenciu. Je preto pre mňa miernou záhadou, prečo sa v tomto prípade tak často uchýlila k choreografickému klišé a zbytočne doslovnej opisnosti. Za všetky uvediem divadelne najrozpačitejší moment. Herci zobrazujú cestu jednotlivca tráviacim traktom, pričom najmä stvárnenie úst je tak zbytočne ilustratívne a doslovné, že by sa mohlo využiť ako učebnicový príklad nezvládnutej práce so znakom a s divadelnou poetikou. Naozaj by ma zaujímalo, čo sa počas tvorivého procesu stalo, že zrazu na javisku vidno princípy a choreografický slovník,

ktorý v tvorbe Stanislavy Vlčekovej nemá obdobu.

Druhá časť inscenácie, v ktorej prichádza na scénu Daniel Fischer, sa zameriava na vzťah masy a moci. Reflektuje témy ako napríklad schopnosť jednotlivca manipulovať davom či možnosť/nemožnosť jednotlivca existovať ako samostatná jednotka v dave.

Pauhofová predstavuje skôr racionalistický prístup k špecifikám masy. Fischerov výstup, pracujúci s textami, ktoré sa zaoberajú už samotnou

MASA&MOC — D. Fischer, T. Pauhofová
foto R. Tappert

schopnosťou a princípmi získania moci, je ladený odlišne. Reprezentuje animálnu stránku túžby po moci. Pre jeho postavu sú charakteristické skôr iracionalita a pudovosť. Koncepcia inscenácie tu však postavy, hercov a tézy, ktoré reprezentujú, nestavia do opozitných pozícií, ktoré medzi sebou súperia, predstavujú skôr dve strany jednej mince.

Zatiaľ čo Pauhofovej postava má bližšie k „tradičnej" činohernej schéme: dramatická osoba – herečka – javisková postava, Fischer spolu s autorom hudby Vladislavom Šarišským (ten ju tvorí naživo počas predstavenia, pričom je zároveň účinkujúcim) majú bližšie k performatívnej koncepcii bytia na javisku. Sledujeme tu zrod jednotlivca, pohybovú prácu či spev. Kým prvá časť je inscenovanou prednáškou, druhá má bližšie k performatívnemu vnímaniu divadla, čo ostatne potvrdzuje aj využitie Šarišského. V inscenácii neplní úlohu znaku len to, akú hudbu hrá, ale aj to, ako sa v priestore pohybuje. Nie som si istý, do akej miery ide o moju nadinterpretáciu a do akej o skutočný zámer tvorcov, no Šarišského možno vnímať ako reprezentanta bytia jednotlivca existujúceho mimo davu. Väčšinu času sa nachádza tesne za posledným radom hľadiska, v priestore, v ktorom mu diváci (minimálne zo začiatku) nevenujú pozornosť. Vnímajú len jeho hudbu. Hľadisko je však aj miestom, z ktorého v úvode prichádzajú na scénu herci znázorňujúci spomínanú masu. Šarišský prejde cez scénu, premiestni sa na opačnú stranu, pohybuje sa akoby mimovoľne. Je možné, že tento typ práce s hudobníkom je primárne len dôsledkom praktických potrieb, no podstatné je, že v priestore pôsobí ako autonómny znak reprezentujúci entitu jestvujúcu mimo základného rozdelenia diváci – účinkujúci, protagonista – masa/zbor atď., čím získava špecifické postavenie.

Keď sa už venujem otázke priestoru, treba spomenúť, že inscenácia sa hráva v Kostole klarisiek. Sakrálne priestory dodávajú podujatiam, ktoré sa

„Prvú časť inscenácie možno vnímať ako prednášku, Pauhofová je prednášajúcou, ktorá dokáže text poslucháčom pútavo priblížiť."

MASA&MOC
— T. Pauhofová, masa
foto R. Tappert

v nich odohrávajú, vždy istú dávku výnimočnosti. Či už by ste v nich organizovali zjazd politickej strany, čítanie telefónneho zoznamu, alebo turnaj v pokri. Pridanú umeleckú hodnotu však tvorí schopnosť dramaturgicky prepojiť daný priestor s inscenáciou. Tu sa dá opäť konštatovať, že sa to podarilo len v prípade práce s hudbou, keďže Šarišský využíva v druhej časti inscenácie organ, ktorý je súčasťou kostola. Rozdelenie hracieho priestoru inak funguje na overenom princípe, v ktorom je hľadisko situované oproti javisku, hoci vzhľadom na absentujúcu rampu a javiskový rám nemožno hovoriť o typickom talianskom barokovom koncepte, ktorý v našej kultúre označujeme za tradičný. Podobne je to s hranicou javiskového a diváckeho priestoru. Neprináša v podstate nič špecifické, keďže príchod hercov na javisko z hľadiska je niečo, čo dnes už zažil asi každý dom kultúry, v ktorom sa odohrala aspoň jedna ochotnícka prehliadka. Nijakú „nadprácu" nenachádzam ani v rovine obsahového prepojenia. Nechcem tým tvrdiť, že apriórna snaha o zmysluplné využitie „netradičného" priestoru je nevyhnutnou podmienkou inšpiratívnej inscenácie. Nasilu text prepájať s históriou či duchom Kostola klarisiek by takisto nebolo samospasiteľné. Len si kladiem otázku, či tvorcovia k priestoru, ktorý sa bežne na uvádzanie divadelných podujatí nevyužíva, pristúpili s ambíciou umeleckej nadstavby, alebo skôr s myšlienkou na všeobecnú, jednoduchú rovinu kostol – cirkev – manipulácia, ktorá sa nesnaží pracovať s históriou konkrétneho kostola. Chápem pritom, že podobná práca s priestorom je väčšinou z núdze cnosť. To, čo predstavuje umeleckú nadstavbu, je práve schopnosť povýšiť (v podstate náhodný) fakt, že išlo o najdostupnejší priestor z pohľadu produkčných možností, na zámer. Napríklad, keď Divadlo P.A.T. inscenovalo v Štúdiu 12 *M.H.I.*, pridanou hodnotou bolo prepojenie Magdy Husákovej-Lokvencovej s jej rozhlasovou tvorbou v tomto priestore. Skupina tvorcov spolupracujúcich na projekte *Miracles* dokázala detailne pracovať so svetelným dizajnom, priestorovým riešením,

MASA&MOC — T. Pauhofová, masa, D. Fischer
foto R. Tappert

vzťahom hracieho a diváckeho priestoru v rôznych lokalitách. *Hlava XXII* (Divadlo Andreja Bagara v Nitre) prepája motív slobody letcov vo vzduchu so scénografickým otvorením a prevzdušnením priestoru Štúdia DAB. Príklady uvádzam len preto, aby bolo jasné, že tu neporovnávam *Masu&Moc* so zahraničnými inscenáciami, ktoré sa finančným i personálnym zabezpečením pohybujú mimo slovenskej divadelnej reality. Čo obdobné možno nájsť v *Masе&Moci*? Uvedomujem si, že tento projekt nemá ambíciu byť site-specific dielom (to ostatne nebol ani posledný mnou menovaný príklad), malo by však existovať niečo ako dramaturgia priestoru. Obzvlášť v prípade, že daný priestor je primárne nedivadelný.

Ak som v súvislosti s choreografiou spomínal doslovnosť niektorých obrazov a výstupov, treba uviesť jedno. Ak by išlo o doslovnosť v jednej rovine, dalo by sa diskutovať, kde presne sa nachádza akceptovateľná hranica. Lenže inscenácia túto doslovnosť často znásobuje. Pauhofová začne rozprávať o mase, skupina hercov začne pohybom stvárňovať dav ľudí a zároveň videoprojekcia v rovnakom momente premieta na scénu opäť dav. Pauhofová začne rozprávať o žene, ktorá bola odsúdená za podpaľačstvo, herečka „z davu" zrazu vytiahne zápalky a jednu z nich zapáli. A takýchto príkladov by sa dalo nájsť omnoho viac.

Masa&Moc je nepochybne dielo, ktoré na prvý pohľad vzbudí záujem. Priestor Kostola klarisiek, emočne nabitá hudba Vladislava Šarišského, deklamačne priam dokonalá Táňa Pauhofová a výrazný Daniel Fischer to všetko v kombinácii s textom, ktorý navodzuje dojem prudko intelektuálneho podujatia. Pri bližšom pohľade však vidíme nevyužitie priestoru. Hercov, ktorí svoju prácu robia na najvyššej úrovni profesionality, len neprinášajú nič, čo by ich nútilo testovať svoje limity a schopnosti. A k tomu celkovú režijno-dramaturgickú koncepciu inscenácie, ktorá omnoho viac len doslovne ilustruje, než interpretuje. ø

„Naozaj by ma zaujímalo, čo sa počas tvorivého procesu stalo, že zrazu na javisku vidno princípy a choreografický slovník, ktorý v tvorbe Stanislavy Vlčekovej nemá obdobu."

Elias Canetti: **Masa&Moc**
koncept a réžia **A. Korenči** choreografia **S. Vlčeková** hudba **V. Šarišský** dramaturgická spolupráca **M. Dacho**, architektúra **O. Zachar** kostýmy **S. Korenči Zubajová** účinkujú **T. Pauhofová, D. Fischer, V. Šarišský, D. Ambróš, L. Bédi, L. Béhr, D. Droppová, A. Janeková, J. Janotík, S. Lasoková, A. Lukáčová, S. Polyková, K. Spáčová, D. Szebellai, J. Švec, T. Rošková, E. Žibek**
premiéra **20. máj 2019, Kostol klarisiek, Bratislava**

Martin Bernátek
teatrológ

Dotyky a spojenia 2019: politická kritika

Sezóna bez leitmotivu – takto nazvali Milo Juráni a Martina Mašlárová svůj rozbor minulé sezony slovenského divadla a zároveň písemný úvod k letošnímu ročníku martinských Dotyků a spojení. Navzdory chybějícímu společnému tématu (kterým pro ně mohlo být výročí sto let Československé republiky) v programové brožuře festivalu popisují, jak se v řadě jednotlivých inscenací slovenské soubory angažují v diskusi o společenských a politických záležitostech. Místo jedné soustředěné perspektivy jsme tak v Martině mohli sledovat, jaké jednotlivé rámce a postupy divadelníci využívají, aby vztáhli svá díla k současnosti.

Jinými slovy, nechávají na nás, abychom za fasádou inscenovaných titulů, anotací a předloh sami vynalezli – spíš než nalezli – to, co slovenská divadla poslední dobou spojuje. Tímto přístupem však musíme prozradit i něco o své totožnosti a zároveň posunout ohnisko našeho pozorování tak, abychom upozadili záměry určené inscenací a spíš zkusili vidět něco, co není vyjádřeno. Dílo nikomu nepatří, a proto pojď, čtenáři, čtenářko se mnou do prázdna mezi intendovanými a doslovnými významy a zpocenými těly v kostýmech. Pojď do prázdna, kde politika estetiky není otázkou obsahu či tématu, ale principem rozdělování vnímatelného a nevnímatelného.[1] Pracuj se mnou. Doufám, že tato taktika „kritické dezinterpretace" a politizovaná kritika nám pomůže aktualizovat pohled na díla, která už byla recenzována, oceněna a mají svou hlavní recepční vlnu za sebou.

Pohled rozhoduje a rozděluje; tím odkládá jiná hlediska. Kritickým okem vidíme představení jako sled rozhodnutí a množinu možností rozdělenou politicky. Proto jsme už předem „zúčastnění", „angažovaní" (a neutralita je též politická pozice). Angažovanost je vztah, neexistuje sama o sobě. Proto ustavme kritický postoj na stranu emancipace od obrazu nezměnitelného světa, požadujme jiný svět, třeba sociálně spravedlivější, antikapitalistický, a posuďme, v jakých pohledech na svět se festivalová představení angažují.

Festival slavnostně otevřelo představení bratislavského Divadla Aréna *Biblia* v režii Rastislava Balleka a v hlavní a jediné roli s Jurajem Kukurou a hudebním doprovodem Slovenského komorného orchestru pod vedením Ewalda Danela. Režisér využil zavedených kulturních forem jako koncert, scénické čtení, přednáška či akční malba, přičemž ve středu dění stojí Kukurova rapsodická

AMERICKÝ CISÁR (Divadlo Pôtoň a Štúdio 12)
foto R. Dranga

1 Viz Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of Sensible*. Tran. Gabriel Rockhill. London, New York: Continuum, p. 12–19. Viz také Rancière, Jacques. *Emancipovaný divák*. Přel. Mária Ferenčuhová. Bratislava: Divadelný ústav, 2015.

postava. Navzdory tomu, že Ballek volí ke čtení zejména kánonické starozákonní příběhy, jako například o Abrahámovi a Izákovi, nehodlá Bibli „inscenovat“, vyprávět či interpretovat. Kukura předčítá vybrané pasáže z této svaté knihy a svůj přednes prokládá vytvářením obrazu na velkém plátně. Divně, až šaškovsky se pohupuje, střídá intonaci a celkový styl přednesu, špiní se barvou a celkově nevytváří žádnou koherentní postavu, která by mohla být nazvaná vypravěčem. Spíš střídá různé pozice a rozkládá svůj projev do jednotlivých částek, gest, pohybů a promluv.

Nejde o interpretační divadlo, ale spíš o efekty vyvolávané přechody mezi různými emočními mikrosituacemi. Na jedné straně tak vnímáme představení jako performanci, jež nám dává pocítit prvky představení ve své materiálnosti, na druhou stranu se nemůžeme při vnímání zbavit extrémního symbolického, kulturního a politického zatížení Bible. Jsme to opět my sami, kteří se musí vyrovnat s potřebou sémantizovat viděné a slyšené a s tím, co se nás bezprostředně dotýká ve své materiální takovosti.

Z tohoto rozporu však nic nevyplývá. Tvůrci se příliš podřídili logice známého. Více zdůrazňují Starý než Nový zákon a neohlíží se na to, že Bible je dnes jednou z důležitých rekvizit nacionalistických autoritářských režimů a zejména sílících aktivit (středo)evropských krajně pravicových skupin. Kde se inscenace zdá být něčím, co se vztahuje k údajným základům evropské kultury, vidím potenciál společenského konzervativismu. Ačkoliv výběrem příběhů tvůrci zdůrazňují surovou až brutální rovinu biblického odkazu, nejde tento výběr i blasfemický efekt za hranice známého a bezpečného. Z Bible je zde legitimizující nabubřelé šaškování kolem známého pretextu.

Podobně *eu.genus* sdružení Med a prach v čele s Andrejem Kalinkou místo interpretace a práce s motivy a tématy zdůrazňuje materiální rovinu

BIBLIA
(Divadlo Aréna)
foto B. Konečný

představení. Na festivale zabydleli svůj „ateliér“ – tak označují své scénické uspořádání – v sále budovy PLH Holdings. Při jednoduchém přirozeném osvětlení jsme vnímali, jak se kolem jednotlivých stanovišť: pracovních stolů, pultů a hudebních nástrojů rozvíjí prostřednictvím pohybu těl, zpěvu a hudby jednotlivé proudy energií, které nesměřovaly k nějakému celkovému významu. Naopak, těmito postupy, prosazenými americkou neoavantgardou a experimenty Johna Cage, Roberta Rauschenberga či skupiny Fluxus, se vytváří spíš kontakt

suverénních jednotek, než jednotný smysl díla. Věci, těla, zvuky, umělecké objekty v různém stádiu dokončení poutají naší pozornost k nesémantickému rozměru komunikace. Můžeme pocítit tělesnost těla, hlínovitost hlíny, zvukovost zvuku… díky kterým se z obyčejných věcí a materiálů stává něco zvláštního. Zejména zvuk, který obecně nemá jasně určitelné hranice, emočně sjednocuje prostor a jednotlivé akce. Věci jsou zde jakoby kouzelné, „charizmatické“ a celé vystoupení můžeme vnímat jako proces, kdy se z materiálu lidskou sílou stává dílo – dar.

Na konci nám jeden z tvůrců naznačí vztah k předkovi v Americe, který byl umělcem a my máme možnost zpětně tématizovat viděné a pochopit jako sebereflexi: co vůbec znamená tvorba? Proto v představení najdeme odkazy na renesanční kulturu a veškerou obnaženou procesuálnost si můžeme přiřadit k tomuto reflexivnímu momentu.

Renesance však není jen počátkem, jakýmsi zakladatelským mýtem autonomie moderního evropského umění, ale také počátkem kapitalismu a kolonialismu. Za zjevnou apolitičností inscenace a ideologickou nevinností proto můžeme objevit prázdný prostor, chybějící reflexi toho, co autonomie umění znamená a čím je vykoupena.

TEROR
(DJZ Prešov)
foto B. Konečný

Kultura bez zamyšlení nad svými materiálními podmínkami a vytěsněnými politickými rámci se stává jen dalším pomyslným pendrekem policajta. V *eu.genus* nevidíme to, jak se umělecký kánon a velká (bílá) kultura podílí na „kultuře mlčení“, jak ji označil brazilský „pedagog utlačovaných“ Paulo Freire, a formě útlaku těch, kteří ke kultuře vůbec nemají přístup.

Třetím festivalovým kusem, který se výrazně rozvíjí kolem napětí mezi řádem prezéntnosti, tělesnosti a materiálnosti a řádem reprezentace, je *Americký císař* Divadla Pôtoň a Štúdia 12. Proces vzniku inscenace měl dvoustupňový charakter. Michal Ditte nejprve vytvořil adaptaci stejnojmenné knihy Martina Pollacka. Rakouský autor podrobně popisuje obchod s lidmi, jež byl v podstatě definicí masové emigrace z historické Haliče (a východu Slovenska) na přelomu 19. a 20. století do (severní i jižní) Ameriky. Pollack soustředí svůj výklad a vyprávění kolem procesu s podvodnými emigračními agenty a soustředí se na zločinný byznys s odchodem za lepším životem. Ditte zato z předlohy vybírá jiné motivy a prostřednictvím epizodních postav židovského ševce Mendela Becka, jeho sestry a party slovenských nádeníků tematizuje vykořeněnost a úzkost plynoucí z rozdílu mezi starým světem a náročným životem v novém prostředí. Přibyl také mýtický rámec jednotlivých epizod; ty uvádí legenda o zkažené, toxické zemi a příběh zakončuje náznak symbolického splynutí utopené ševcovy sestry s bratrem.

Jak prozradili herci na diskusi po představení, režisérka Iveta Ditte Jurčová následně rozvíjela textový základ pomocí hereckých cvičení, kolektivních improvizací a asociativních impulsů, které se vynořovali v průběhu zkoušení. V inscenačním procesu se téma nesené knižní předlohou ještě více zobecňovalo, odpoutávalo od historického kontextu a zabstraktňovalo. Inscenace má cyklický sujet, procházíme epizodami

Festivalové námestie
foto B. Konečný

cesty do USA a zároveň se neustále vracíme k jednotlivým momentům v životě Mendela Becka. U hereckých výkonů však nemůžeme hovořit o postavách v silném slova smyslu. Cítíme je jen intuitivně, herci se v jejich zpodobnění střídají. Na významu tím nabývají jednotlivé činnosti jako držení kostky ledu, kterými se téma konkretizuje víc, než vyprávěním příběhu pomocí postav.

Pro posun od historického materiálu k symbolické rovině má význam také scénografické řešení, na kterém se podílela Katarína Caková. Arénovitý scénický prostor obklopovaly historické fotografie z Haliče a ústřední hrací plochu pokrývala zemina, uprostřed které ležel kvádr (truhla, rakev). Při spojení materiálů, rekvizit a herecké akce vyniká základní poselství inscenace, že migrace je především migrace těl. Motiv tělesné zkušenosti emigrantů obsahovala už Pollackova kniha, která ukazuje, jak se z jednotlivců stává obchodovatelný „lidský materiál". V inscenaci můžeme pocítit a prožít tělesný rozměr tohoto radikálního přesunu. Co ale inscenátoři vytěsňují, je kapitalistický rozměr celého emigračního boomu. Raději historické souvislosti interpretují symbolicky, než skutečně historicky a politicky. To, že se nuzák z bídného východu stává obětí řady spekulantů, zkorumpovaných policajtů a úředníků až po majitele lodních společností tvůrce nezajímá.

Jde jim o abstraktní elegii vykořeněnosti. Když se už odklání od Pollacka, směřují k zvláštnímu mýtickému fatalismu, a nikoliv k hledání možností emancipace: vždyť jsme v době, kdy se staré světy rozpadají a vytváří nové identity, definované nikoliv etnicky a jazykově, ale sociálně a kulturně. V tomto procese člověk není nikdy sám. Jinými slovy, proletáři nemají vlast a proto nemá smysl rozplývat se ve smutku nad zmizelou domovinou, která nebyla ničím jiným než kupou hnoje.

Proto nesouhlasím s názory, které oceňují inscenaci jako reflexi současného fenoménu migrace v porovnání s jeho historickými podobami. Jakoby lidé byli se svými problémy sami a konkrétní viníci jejich bídy zamlženi. Domnívám se – a ty, čtenářko, čtenáři, sud' se mnou – že v řadě ohlasů na festivalová představení i divadelní počiny poslední sezóny se mísí téma s námětem. Předloha přece ještě není téma (tak, jako dramatický text Ferdinanda von Schiracha *Teror* či inscenace podle něj z DJGT Prešov a Divadla Thália Színház žádným způsobem nevypráví o terorismu).

Podobně symbolická, mýtická vyprávění o světě, která se projevovala ve výše popsaných inscenacích, sugerují falešný obraz celistvého světa. Usnadňují sice analogie k dnešku, nabízí podmanivou představu, že někde máme naše – sice spletité – kořeny. Tím ale často s dobrým úmyslem odvrací naší pozornost od budoucnosti k vágně pojaté minulosti a rozmlžují historický horizont naší zkušenosti. Nevěřím této mýtické olovnici na divadle, jež nás uzemňuje v mýtu. Proto agituji: Zraďme ji. Žádné spolehlivé, předem jasně dané a bez výhrad poděděné „kořeny" nemáme. Vyjednejme si nový vztah k tomu, co běžně chápeme jako „naše tradice". Jako kritici a kritičky pracujme se střepem v oku, kterým je politická a ekonomická nespravedlnost a nenávist k předsudkům.

Ohodnoťme přísně i festival, který nám umožnil velkoryse tyto úvahy. Každá přehlídka se skládá z něčeho víc než jen z jednotlivých představení. Zároveň jsou to právě tato představení, převážně

EU.GENUS
(Med a prach)
foto B. Konečný

z hlavního programu, na základě kterých hodnotíme celou akci. Domnívám se, že Dotyky a spojenia chtějí plnit příliš mnoho cílů. Na přehlídku toho nejlepšího ze slovenského divadla je program příliš činoherně zaměřený a také vstřícný k pozývání souborů. Přitom zdaleka ne všechna představení stojí za pozvání, zejména na úkor napjatého harmonogramu. Kde je to divadlo, nepříjemné,

Kritická platforma
foto B. Konečný

ale důvěrné jako kámen v botě, pro které píšeme a bez kterého náš kritický hlas ztrácí smysl?

Je kritická platforma opravdu tím generátorem podnětů a inspirací pro tvorbu i její reflexi? Po své zkušenosti s členstvím si myslím, že není. Lépe fungují bezprostřední debaty s tvůrci po představení, jejichž účast přímo mezi panelisty je naopak zbytečná a příliš strhuje pozornost směrem k autorským záměrům. A kdo je publikum? Martinské měšťanstvo, festivalová komunita nebo diváci ze sousedních zemí či oblastí kultury? Všem se zavděčit nelze. Co dělá festival pro to, aby kultura nezůstala jen výsadou dobře postavených? V těchto bodech čeká festival buď důležitá koncepční debata a jasná programová a ideová vyhraněnost, nebo další ročníky a ročníky ritualizované rutiny.

Dotyky a spojenia 2019
15. ročník festivalu slovenského divadla
17. – 22. jún 2019, Martin
www.dotykyaspojenia.sk

Lucia Galdíková
divadelná kritička

Eurokontext odhalil verejné i súkromné limity

Siedmy ročník festivalu Eurokontext, ktorého operné ročníky sa striedajú s tými činohernými, tento rok v Slovenskom národnom divadle opäť privítal okrem slovenských aj niekoľko zahraničných činoherných inscenácií.

Aktuálne motto – Limity – sa vo svojej podstate veľmi neodlišovalo od toho spred dvoch rokov – Civilizácia ohrozuje civilizáciu. Jednotlivé inscenácie tohtoročného programu sa tejto témy dotýkali niekedy viac, inokedy menej, no limit ako isté obmedzenie, či už v privátnej, alebo verejnej, politickej sfére môžeme nájsť v takmer každom jednom diele.

Napätie aj bez hercov

Otváracím predstavením siedmeho ročníka festivalu Eurokontext bolo dielo rakúskeho performera Kurta Hentschlägera pôsobiaceho v New Yorku s názvom *FEED.X*. Odvážni diváci, ktorí sa nezľakli počiatočných varovaní, že predstavenie nie je vhodné pre ľudí trpiacich klaustrofóbiou, epilepsiou či astmou, a neopustili sálu, sa usadili na stoličkách pred plátnom a podobne ako v kine začali vnímať objavujúce sa obrazy. Dominovala im videoinštalácia *CLUSTER*, ktorá zobrazovala vo vzduchu či vo vode sa vznášajúce ľudské telá. Spočiatku amorfné zoskupenia sa neskôr zhmotnili do skutočných tiel, ktoré však mohli byť rovnako živé i mŕtve, keďže sa nechali voľne unášať priestorom na plátne, akoby ich ovládali neviditeľné sily. Ich odľahčenosť naznačovala stav medzi dvoma svetmi a trochu pripomínala i bezvládne telá migrantov utopených v mori na ceste do Európy. Ďalšie videoinštalácie sa pohrávali s rozširovaním a zužovaním pomyselných priestorov – priamky či čierno-biele geometrické vzorce sa k sebe približovali, následne sa od seba vzďaľovali a uzatvárali tak rozličné umelé a bližšie nešpecifikované miesta a plochy. Na základe predošlých varovaní zrejme každý divák očakával, kedy ho zaplaví hustý dym znemožňujúci akúkoľvek orientáciu a konfrontuje ho s klaustrofobickými pocitmi. Zdanie nemožnosti úniku a bezvýchodiskovosti sa skutočne dostavilo,

KALIFORNIA/GRACE SLICK
(TR Warszava)
foto Collavino

FEED.X
(Kurt Hentschläger)
foto Epidemic

hoci len nakrátko. Hustá konzistencia bieleho dymu vytvorila individuálnu vizuálnu bariéru okolo každého človeka v hľadisku, čím ho zo všetkých strán ohraničila a uvrhla do samoty. S prepojením predošlých vizuálnych obrazov tápajúcich ľudských tiel sa kontext ohrozenia, potopy či prechodu do iného stavu mysle javil ešte zreteľnejším. Keď sa opar pomaly rozplýval, začali na divákov doslova útočiť prenikavé svetelné lúče, pred ktorými nebolo úniku. Stroboskop vygradoval vizuálne násilie do nevydržateľných sekvencií absolútneho nervového vypätia. Uniknúť sa z neho dalo azda len tak, že človek zatvoril oči a skryl sa do vlastného vnútra. Zážitok, v ktorom mohli diváci v divadelnej sále spoločne prežívať sčasti extrémne vnemy, bol odvážnym dramaturgickým nápadom celého festivalu.

Kde je naša vlasť?

Nemecké divadlo Staatschauspiel Dresden prinieslo na festival inscenáciu hry Rolanda Schimmelpfenniga *Odysea*, inšpirovanú Homérovým eposom o Odyseovom putovaní naspäť do vlasti a k jeho žene Penelope. Nemecký autor prostredníctvom aktualizovaného príbehu o bájnom hrdinovi akcentuje otázku, čo v súčasnosti znamená domov, a to najmä s prihliadnutím na ľudí, ktorých osudy ovplyvnila krutá skúsenosť vojny. Režisér Tilmann Köhler[1] necháva prostredníctvom jednotlivých hercov, ktorí nezobrazujú konkrétne postavy, vyznieť úvahy a pochybnosti o tejto zložitej problematike.

1 V SND režíroval v sezóne 2016/2017 inscenáciu *Rodáci*.

Scénický tvar je prekvapivo úsporný v množstve použitých výrazových prostriedkov. Úvod i záver rámcujú starší muž a žena. Takmer bez pohybu na javisku odriekajú desivé slová, ktoré sú súčasťou jazyka vojny: krv a bolesť, strach. Pýtajú sa, kam má ísť ten, čo vojnu prežije a ako vlastne vyzerá domovina po vojne. Predstavuje ju ešte minulosť či skôr budúcnosť? A akú rolu zohráva v predstave domoviny rodina? Po čase, nabaľujúc na seba dlhé prúdy myšlienok, začne byť inscenácia mierne monotónna. Napriek tomu až apelatívne a nástojčivo pôsobia presvedčivé vyhlásenia jedného z hercov, že človek predsa musí mať „základné právo“ na to, že sa len tak neutopí v mori a bude sa môcť zaoberať skôr obyčajnými každodennými vecami. Následne sa uprene zadíva do hľadiska a mlčí. Je totiž jasné, že také samozrejmé to nie je, a mnohí ľudia prichádzajú o život, práve keď sa cez more snažia dostať k lepším životným podmienkam. Jednou z mála výrazných akcií v inscenácii je scéna, keď sa javisko postupne zaplní desiatkami cestovných kufrov, ktoré akoby obsahovali ľudské spomienky, zážitky, vzťahy a celé naše bytie. V celkovom chaose a zmätku v duši, keď človek už viac nevie, kde je jeho miesto na svete, herci zrazu kufre vrhajú do vysokých a mohutných drevených stien, ktoré dominujú inak prázdnej scéne. V inscenácii zbavenej expresívnejšieho hereckého konania kládol režisér dôraz najmä na vyznenie ideí a na zamyslenie sa nad tým, ako vojny i dnes mnohých ľudí vyháňajú z domovov a spôsobujú tak prázdnotu v ich srdciach.

PIESEŇ PIESNÍ
(Fortebraccio Teatro)
foto Collavino

Romantický závan z Talianska

Pieseň piesní v podaní Fortebraccio Teatro z Talianska v sebe kombinovala intelektuálny zážitok s hlboko emocionálnymi a zmyslovými vnemami. Performer Roberto Latini vo svojej monodráme cituje starozákonné slová Šalamúnovej piesne spoza mixážneho pultu. Sme svedkami rozhlasového vysielania, červené svetielko svieti a šou je v plnom prúde. Latini sa s bielym mejkapom na tvári a čiernou parochňou v elegantnom obleku inscenuje do polohy citmi ovládaného milovníka. Pohráva sa najmä s hlasom – raz je jeho zafarbenie erotickejšie, inokedy drsnejšie, v jeho odtieňoch sa odráža spaľujúca túžba a vášeň. Vety citované z tejto božskej a zároveň ľúbostnej knihy sú nanajvýš zmyselné a ich melodickosť v taliančine ešte pridáva na zvukovej efektnosti. Inscenácia by sa pokojne dala vnímať aj ako rozhlasová hra, čomu napovedá samotné scénické uchopenie rozhlasového štúdia. Latini sebou necháva prechádzať slová ohlušujúcej lásky a očarenia, a keď sa vyčerpá, sadá si na drevenú lavičku, strháva parochňu a dostáva sa do civilnejšej polohy. Keďže jeho vety znejú raz z mužskej, inokedy zo ženskej perspektívy, nie je jasné, v čej koži sa práve ocitol a čie pocity predstavuje. Akoby sa chcel až do vyčerpania síl nasýtiť bohatstvom i ohrozeniami milostného prežívania. Jeho zmietanie sa v citoch sa zrkadlí v duševných poryvoch, ktoré sa prejavujú v spôsobe jeho reči. Raz je pokojná, inokedy sa zadrháva či zrýchľuje. Autorom hudby a zvukov, ktoré prispievajú k vytvoreniu intímnej atmosféry, je Gianluca Misiti. Inscenácia sa nevyhla ani pátosu, ktorý však do spracovávanej témy, ktorá v hojnej miere využívala najmä silu obrazového jazyka, nepochybne patril.

Prehliadka maďarského a poľského hereckého štýlu

Radnóti Színház z Budapešti uviedlo na Eurokontexte pre divadlo adaptovanú verziu románu oceňovaného autora slovenského pôvodu Pála Závadu *Deň na trhu*. Dej sa odohráva vo fiktívnej maďarskej dedine Kunvadas v roku 1946. Autor sa inšpiroval konkrétnymi udalosťami z maďarskej histórie – nepokojmi a pogromom na Židov v obci Kunmadaras, ku ktorému došlo po druhej svetovej vojne, po tom, čo sa preživší Židia vrátili z koncentračných táborov do rodnej dediny. Do ich príbytkov sa medzičasom nasťahovali iné rodiny, ktoré odtiaľ nehodlali odísť. Tieto udalosti sú konfliktným bodom, ktorý v malej dedine, kde každý pozná každého, spustia doslova krviprelievanie. Na povrch vychádzajú ukážkové príklady ľudskej chamtivosti, zloby, hanby za peniazmi, závisti, žiarlivosti a hriechov. Režisér János Mohácsi obsadil početný ansámbel hercov, ktorý vytvára živelný kolorit obyvateľov miestnej dediny. Dobové kostýmy bližšie špecifikujú prostredie, ktoré dotvárajú i hudobné nástroje ako napríklad husle či harmonika. Do popredia sa dostáva najmä príbeh učiteľa Sándora Hadnagya a jeho ženy Mariky. Herečka Csilla Radnay vo svojej postave dokonale zosobňuje hlbokú osobnú drámu súvisiacu so stratou nemanželského dieťaťa a následné citové ochladnutie medzi ňou a jej manželom. Pre herectvo maďarského súboru sú charakteristické presné akcie, ktoré vyjadrujú konkrétne stavy medziľudského porozumenia i sporov. Hoci je založené prevažne na psychologických motiváciách a prežívaní, nepôsobí odťažitým pátosom, ale uveriteľne a autenticky. Neprekážajú v tom ani tradičné kostýmy a scéna z dedinského prostredia. Skúsenosť z vtedajších čias je prenosná i do súčasnosti a mohla by sa zopakovať kdekoľvek na svete.

Celkom iný typ hereckého prejavu predstavilo

ODYSEA
(Staatschauspiel Dresden)
foto Collavino

poľské divadlo TR Warszava v inscenácii *Kalifornia/Grace Slick*. Nemecký režisér a dramatik René Pollesch so súborom spolupracoval už tretíkrát. Kombinácia nemecko-poľských tvorcov v inscenácii plnej popkultúrnych odkazov reagovala na viaceré udalosti spájajúce šesťdesiate roky minulého storočia s dneškom. Vtedajšiu expanziu do vesmíru herci dali do kontrastu s expanziou do vlastného vnútorného sveta amerického prezidenta Donalda Trumpa, ktorý ho prezentuje prostredníctvom vyhlásení na sociálnej sieti Twitter. Podľa tvorcov jeho slová pripomínajú práve psychadelické svety. Centrum dejiska inscenácie tvorí inteligentný dom, takzvaný smarthouse, v ktorom trojica hercov (Agnieszka Podsiadlik, Tomasz Tyndyk a Justyna Wasilewska) nateraz spoločne žije. Pripomínajú komunitné hnutia hippies v Spojených štátoch z revolučných šesťdesiatych rokov. Zaznievajú i formulky z tohto obdobia ako napríklad „privátne je politické“. Herci kritizujú súčasnú konzumnú spoločnosť, ako i neobmedzené možnosti nových technológií, ktoré sa môžu obrátiť proti ľuďom a kontrolovať ich. Inscenácia má niekoľko rôznych a neraz ťažko uchopiteľných vrstiev, ktoré sa prelínajú. Raz dialógy kĺžu po povrchu a tápu v banalitách, inokedy polemizujú s poriadkom a fungovaním sveta. Herci v prívale dynamických monologických či dialogických pasáží preskakujú z jednej témy do druhej. Hovoria o mužsko-ženskom svete, sexualite, homosexualite, ekonomike, reklame, stvorení a konci sveta, živote, smrti. V inscenácii sa objavujú hity rokenrolovej hviezdy daného obdobia Grace Slick, ako i živé filmové zábery zachytené metódou live cinema. Herci svojím húževnatým expresívnym a neutíchajúcim prejavom nedajú divákom ani na chvíľu vydýchnuť a týmto nátlakom nás nútia zamyslieť sa nad spomínanými spoločenskými javmi.

Nastolená festivalová téma Limity dokázala, že prekážky a obmedzenia sú všade vôkol nás. Máme ich vo svojom vnútri, čo nám neraz bráni slobodne sa rozhodovať, v dôsledku čoho sa rútime do katastrofy. Často nás ovládajú i spoločenské konvencie, nepochopenie iných, ich názorov a viery. Následne sa stávame netolerantnými, bezočivými a násilnými. Diváci, ktorí mali možnosť zhliadnuť hosťujúce predstavenia a reflektovať ich odkazy, sa mohli na základe nich konfrontovať i s vlastnými limitmi, ktoré im bránia v rozširovaní ich vnútorného sveta. Napriek tomu je škoda, že festival nesprevádzali okrem diskusií po predstaveniach i širšie zamerané tematické rozhovory či prednášky režisérov formou masterclass, ako to bolo v minulosti. Tie by možno dokázali tému festivalu uviesť do konkrétnejšej podoby.

DEŇ NA TRHU
(Radnóti Színház)
foto Collavino

Eurokontext.sk
7. ročník medzinárodného divadelného festivalu
7. – 14. jún 2019, Bratislava
www.eurokontext.sk

Nadežda Lindovská
teatrologička

Zviditeľňovanie tzv. divadelnej periférie

V Rusku existuje veľa divadelných festivalov, ale len jeden ponúka zahraničným záujemcom možnosť v priebehu niekoľkých dní získať prehľad o ruskom divadle. Aktuálny ročník festivalu Zlatá maska naznačil tendenciu divadiel z menších miest dobiehať kvality dlhodobo dominujúcej Moskvy.

Zlatá maska je vrcholnou prehliadkou domáceho divadelného umenia od činohry cez bábkové divadlo po operu a balet. Na záver podujatia sa rozhoduje o víťazoch jednotlivých kategórií. Už samotná účasť na festivale sa rovná oceneniu, do jeho programu sú zaraďované iba tie inscenácie, ktoré prešli sitom odbornej výberovej komisie, zloženej z divadelných kritikov a teatrológov. Počas prehliadky v Moskve ich hodnotí už iná porota zložená z ďalších odborníkov, medzi ktorými sú zástupcovia viacerých divadelných profesií. Rok 2019 bol jubilejný, festival Zlatá maska oslavoval 25. výročie, špeciálna prehliadka pre zahraničných hostí nazvaná Russian Case si pripomenula dvadsiaty rok svojej existencie.

Programu Russian Case (RC) patrí len päť dní z vyše trojmesačného divadelného maratónu Zlatej masky, jeho účastníci spoznajú teda len zlomok celého festivalu. Popri súťažných inscenáciách (v danom prípade datovaných sezónou 2017/2018) však zhliadnu aj nové inšpiratívne nesúťažné divadelné diela. Často sa stáva, že ich nominujú v ďalšom roku. RC to sú aj besedy, diskusie s kritikmi a tvorcami, knižné prezentácie a divadelné exkurzie. Tento program sa dá prirovnať ku krátkemu, no intenzívnemu študijnému pobytu, počas ktorého sa poznanie súčasnosti snúbi s informáciami o minulosti. Nikto však nemá šancu absolvovať celú ponuku RC, keďže viacero inscenácií beží simultánne v rovnakom čase. Napriek všetkým úskaliam možno získať istú predstavu o súčasnom ruskom divadelníctve, jeho tendenciách, osobnostiach a témach. A samozrejme o premenách, ktoré sú zvlášť očividné v poslednom desaťročí.

Jedna z takýchto premien sa týka vzťahu medzi centrom a „perifériou“. Dlhé roky festival Zlatá maska mnohí kritizovali za slabé zastúpenie tzv. provinčných divadiel. Ich inscenácie sa objavovali skutočne zriedkavo. Výberové komisie sa bránili, že moderné a kvalitné divadlo sa sústreďuje predovšetkým v Moskve, občas v Peterburgu[1], len výnimočne za hranicou týchto tradičných kultúrnych centier. Častým problémom bolo, že inscenácie, ktoré zažiarili vo „vnútrozemí“, v Moskve prepadli a len zriedkavo získali ocenenia. V posledných rokoch sa však situácia evidentne mení. Divadelníci z Peterburgu aktívne atakujú Moskvu. Aj divadlo tzv. periférie sa modernizuje, osvojuje si nové formy hereckej práce. K tradičnému základu realistického psychologického herectva sa pridáva znalosť fyzického divadla, inšpirácie západnými aj východnými hereckými technikami. Mladí režiséri už z provincie neutekajú, naopak – ochotne odchádzajú na skusy a vytvárajú si vo vnútrozemí svoje tvorivé laboratóriá, experimentálne priestory, v ktorých hľadajú a cibria vlastný jedinečný divadelný rukopis. Neboja sa, že život mimo hlavného mesta ich pripraví o umelecké uznanie. Sú vzdelaní,

1 Názov mesta Petrohrad používame v tvare Peterburg na želanie autorky článku.

scestovaní, ambiciózni. Čoraz častejšie sa práve ich predstavenia zaraďujú k dôležitým udalostiam Zlatej masky. Sebavedomie tzv. provinčných divadiel rastie, prezentáciu svojej práce v hlavnom meste zvládajú čoraz lepšie a siahajú po náročných originálnych tituloch, získavajú ceny. K dobre známym divadelným mestám ako Jaroslavľ, Novosibirsk, Omsk sa pridávajú Pskov, Lesosibirsk, Krasnojarsk, Rostov na Done, Ufa, Voronež, Kazaň, Jakutsk, Ťumeň, Perm, Jekaterinburg, Iževsk a ďalšie. Hlavné mesto Moskva síce naďalej zostáva kultúrnou mekkou Ruska, ale talenty tzv. periférie sa výrazne zviditeľňujú a emancipujú.

Jedno zo svedectiev sme videli ako súčasť RC. V činohernej kategórii malých scén Zlatú masku získala inscenácia *Pianisti* novosibírskeho divadla Glóbus v réžii tridsiatnika Borisa Pavloviča. Divadelná adaptácia prózy nórskeho spisovateľa Ketila Bjørnstada prináša pohľad do súťažného prostredia mladých hudobníkov. Ich dospievanie ide ruka v ruke s bojom o zaistenie si budúcnosti v profesii, dozrievaním umeleckým, mravným a sexuálnym. Pavlovič využil rozprávačské postupy prózy, vytvoril dynamickú mozaiku zložito rozvetvených príbehov a za pomoci hudobného skladateľa Romana Stoľara naplnil inscenáciu hudbou ľudských hlasov. Pozoruhodným spôsobom prepojil spev a cappella s malými a veľkými drámami mladých pianistov a ich rodín, striedme vizuálne obrazy naplnil zvláštnou muzikalitou, priblížil ponorenie sa do sveta hudby bez jediného tónu klavíra. Spev zastupoval aj koncertné vystúpenia (napr. variácie Clauda Debussyho a Mauricea Ravela) aj duševné a citové rozpoloženie postáv. Herci podali skvelý kolektívny výkon, ukázali dokonalú hlasovú zdatnosť, zmysel pre temporytmus a zároveň presnú interpretáciu zložitého epického textu, kde pod povrchom často bežných slov vrie oheň emócií a vášní.

Rozmanitosť a pestrosť programu RC 2019 odrážala rozmanitosť prejavov dnešného ruského

TRI SESTRY
(Moskovské umelecké divadlo)
foto E. Tsvetkova

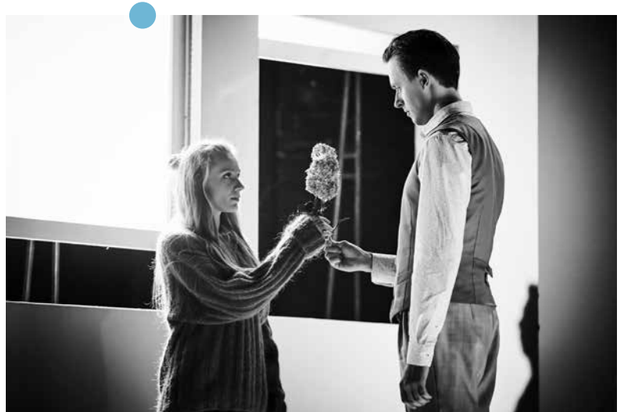
divadla, dynamický rozvoj posledného desaťročia, ktorý vyrastá z rokov hľadania a tápania na prelome 20. a 21. storočia. Aj to je jedna zo súčasných tendencií. Popri intelektuálnej ženskej inscenácii-koncerte (vtipné polhodinové pohrávanie sa s ruskou frazeológiou ako zrkadlom národnej identity – *Vety jednoduchých ľudí*. TRU Teatr, Peterburg), bolo možné zoznámiť sa s početnými aktivitami Mejerchoľdovho centra. Okrem produkcie projektov mladých divadelníkov a divadelných vzdelávacích programov (konferencie, prednášky, pohostinné vystúpenia) centrum rozvíja a verejne prezentuje výsledky práce s rôznymi vekovými a sociálnymi skupinami publika vrátane hendikepovaného – od kurzov tvorivého písania, kolektívnej divadelnej tvorby po rôzne špecifické workshopy. Svoj variant podobných aktivít, obohatených o vlastnú edičnú činnosť a výrazne experimentálne multimediálne zameranie, predstavil Elektroteatr Stanislavskij, divadlo, ktoré pevnou rukou vedie večný divadelný revolucionár – umelec, pedagóg, teoretik Boris Juchananov.

Projekt *Zrkadlo Carlosa Santosa alebo divadelná promenáda so záverečnou večerou* (zoskupenie OOO Carlos, Moskva) zastupoval komerčne orientované, žiadané a populárne imerzné divadlo. Návštevníci boli vyzvaní, aby sa zúčastnili na pseudopsychoanalytickej prechádzke zákutiami svojich tajných želaní, mali postupne navštíviť

UTÓPIA
(Divadlo národov, Moskva)
foto M. Zaivyi

psychoterapeuta, rôzne kancelárske a privátne priestory a ich obyvateľov, okúsiť väzenie, poležať si v márnici, odpovedať na sériu intímnych otázok, naučiť sa žiť prítomným okamihom a na záver sa tešiť zo života pri spoločnom pohári vína a jedlách kaukazskej kuchyne. Na realizácii projektu sa podieľalo množstvo etablovaných divadelných profesionálov, viacerí vyšli z nezávislého prostredia ako napríklad známy dramatik Maxim Kuročkin či režisér Talgat Batalov. Alternatívnejšie ladené zoskupenie Teatr. Na vynos z Peterburgu

PIANISTI
(Divadlo Glóbus, Novosibirsk)
foto V. Dimitriev



ponúklo v duchu práce nemeckého zoskupenia Rimini Protokoll mestskú divadelnú prechádzku nazvanú *POE.TRI*. V sprievode niektorého mladého básnika (divadlo pozná a kontaktuje viacerých, okolnosti rozhodnú, ktorý z nich má čas) sa účastníci exkurzie zoznamujú súčasne s jeho životom, poéziou aj s ulicami, v ktorých žije, pracuje a ktoré sú súčasťou jeho bytia.

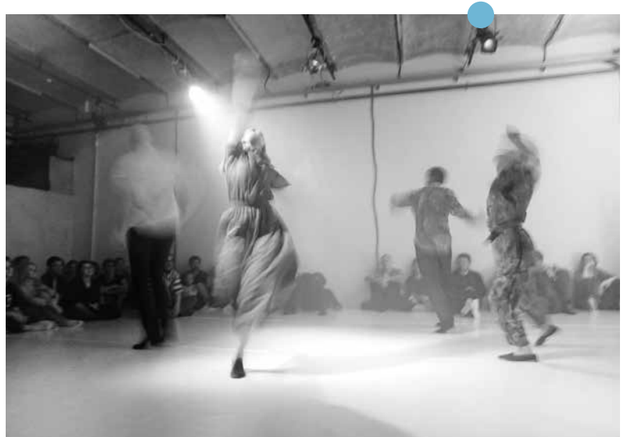
K najvýraznejšie zastúpeným osobnostiam v programe RC 2019 patril režisér Konstantin Bogomolov – jeden z najvzdelanejších a najprovokatívnejších súčasných ruských divadelníkov. Viaceré jeho inscenácie sú legendárne ako napríklad päťhodinoví *Karamazovovci* v Moskovskom umeleckom divadle, ktorí mali premiéru v roku 2016 a stále sú beznádejne vypredaní. Vďaka festivalovej ponuke sme ich mohli vidieť a presvedčiť sa, že „karamazovčina" ako ruská národná choroba vykorenenosti, šialenstva, morálnej deštrukcie je vo výklade Bogomolova hlavnou diagnózou postsovietskeho Ruska. Treba však dodať, že nejde o pietnu javiskovú adaptáciu textu F. M. Dostojevského, ale o dobovo aktualizovanú, voľnú autorskú fantáziu na motívy klasického románu. Odhliadnuc od toho, či prijmete, alebo neprijmete predloženú interpretáciu, herecké majstrovstvo súboru pôsobí strhujúco. Zaujímavé a neobvyklé je najnovšie stretnutie Bogomolova s ruskou divadelnou klasikou. Na javisku MCHT po viac ako sto rokoch od celosvetovej premiéry uviedol Čechovove *Tri sestry* v dôsledne protimchatovskom kľúči – nepoeticky, staticky, bez páuz, bez výraznejších mizanscén a hlavne bez sympatických, citovo založených inteligentných ľudí. Postavy zväčša odcudzene posedávajú na sedačkách, temer spolu nekomunikujú. Nad ich hlavami sa na viacerých projekčných plochách premietajú detailné zábery tvárí, približujúce mimiku. Bogomolov otvorene, antiiluzívne pracuje s princípom montáže. Namiesto

bezprostrednej človečenskej komunikácie tu vzniká sprostredkovaná komunikácia medzi projekciami hovoriacich ľudí. Dom Prozorovovcov je nehostinným mŕtvym domom, jeho obyvatelia a návštevníci monotónne, ale zároveň významovo presne odriekajú svoje repliky a monológy, pridávajú im intonácie súčasného života. Paradoxne vzniká ten istý efekt, aký sa pripisoval mchatovským priekopníckym naštudovaniam: obraz nudného, premárneného života a ubíjajúcej všednosti a banality. Do úlohy Tuzenbacha Bogomolov obsadil herečku Dariu Morozovú. V jej podaní je ruský Nemec vo svete troch sestier a ich pospolitosti jediným človekom so srdcom a s empatiou. Jeho smrť v Irine, Oľge a Máši nevyvolá ani len drobný záchvev ľútosti a smútku. Život pokračuje, nevesta cestuje do Moskvy a nemieni sa zdržať na pohreb mŕtveho ženícha. Zato publikum je otrasené, režisér mu prostredníctvom projekcie pripomenie Tuzenbacha, dojemne spievajúceho ruskú romancu. Bogomolov na scéne MCHT drzo polemizuje so slávnou inscenačnou tradíciou a vstupuje do aktívneho dialógu o interpretácii Čechova – v dnešnej Moskve *Tri sestry* ožili temer simultánne na viacerých javiskách, na RC sme však iné verzie nevideli. Paradoxne, Daria Moroz získala Zlatú masku za najlepší ženský herecký výkon.

Medzi inscenáciami, ktoré sme videli a ktoré premenili svoje nominácie na ocenenie, bolo aj naštudovanie novej pôvodnej hry Michaila Durnenkova *Utópia* v réžii Marata Gacalova (Divadlo národov, Moskva). Hra tematizuje postsovietsku nostalgiu; východisková situácia je založená na bizarnej objednávke ruského zbohatlíka podrobne zrekonštruovať sovietsku piváreň (od zariadenia po ponúkaný sortiment a chute nápojov a jedla), aby si sem občas mohol doviesť obchodných partnerov a v rámci sentimentu podpísať výhodné zmluvy. Snaha o vytvorenie utópie najprv vyvolá eufóriu, no napokon sa všetkým kruto vypomstí. Durnenkov si odniesol Zlatú masku za najlepší dramatický text (porazil Ivana Vyrypajeva a jeho *Slnečnú líniu*) a scénografka Xenia Peretruchinová za najlepšie výtvarné riešenie. Vďaka nemu inscenácia nadobudla baladicko-poetické vyznenie a originálnu podobu. Šikmo nad javiskom sa nakláňa obrovské zrkadlo, herci nehrajú do hľadiska, ale na zrkadlo, a to tak, aby vytvárali ilúziu života, v ktorom sa dá existovať v korune stromu, chytať poletujúce jablká atď. Ich pohybová disciplína spojená s emocionálnym vkladom si zaslúžia obdiv. Spoločným úsilím tvoria metaforu utópie, sna a publikum temer ako na filmovom plátne sleduje odraz ich akcie v zrkadle.

Meno Xenie Petruchinovej si rozhodne treba zapamätať a popri nej aj meno režiséra Dmitrija Volkostrelova (Peterburg), ktorý s ňou často spolupracoval. V priebehu posledných piatich rokov jeho nekonvenčné práce nechýbali na žiadnom ročníku Zlatej masky. Volkostrelov tvorí konceptuálne divadlo na hrane nedivadelnosti a je veľkým obľúbencom mladého publika. So svojím Teatr Post predviedol projekt *DJ Pavel* – akýsi pokus o rekonštrukciu sovietskych diskoték osemdesiatych rokov: hudba, tanec, svetlo, autentické oblečenie z pred tridsiatich rokov, žiadna dramatická akcia. Pre nás bezkontaktný a nudný zážitok, pre ruskú

DJ PAVEL
(Teatr Post, Peterburg)
foto A. Blur



ZRKADLO CARLOSA SANTOSA ALEBO DIVADELNÁ PROMENÁDA SO ZÁVEREČNOU VEČEROU
(OOO Carlos, Moskva)
foto E. Grusitskaya

mládež vhľad do doby jej rodičov. Ešte radikálnejšie sa režisér dištancoval od divadelných prostriedkov v projekte *Umelec zvonku a znútra*. Otvára ho inštalácia výstavy textov, venovaných histórii architektúry a výtvarného umenia. Postupne prázdny priestor zaplnia stoličky, návštevníci sa môžu usadiť a sledovať na plátne písmená, ktoré sa slovo za slovom, strana za stranou skladajú do denníkových záznamov posledných rokov života talianskeho renesančného výtvarníka zo 16. storočia, predstaviteľa florentskej školy, zakladateľa manierizmu Jacopa da Pontorma. Geniálny maliar systematicky zaznamenáva, čo jedol, koľko jedol, ako trávil, koľko pracoval, čo mu radí a predpisuje lekár. Zápisky ozvučujú hlasy, to je jediný odkaz na prítomnosť hercov. Rytmické „listovanie“ denníka preruší informácia o smrti umelca vo veku 62 rokov. Meditatívnejšie založené publikum môže rozjímať o vzťahu medzi umením a všednosťou, tvorbou a fyziológiou a pod. Zástancovia moderného umenia oceňujú absenciu hereckej reprezentácie v divadle (!). Provokatérovi Dmitrijovi Volkostrelovovi treba uznať odvahu a schopnosť svoje projekty teoreticky zdôvodniť ako nový model komunikácie, vychádzajúci zo súčasného dištančného vnímania sveta.

Utópia, DJ Pavel aj mnohé iné javiskové diela sa neustále vracali k reflexii sovietskej minulosti. Aj víťazná inscenácia v kategórii veľkých scén, *Optimistická tragédia. Rozlúčkový bál* (Alexandrinské divadlo, Peterburg), ktorá vznikla na motívy veľkej agitačnej hry Vsevoloda Višnevského z tridsiatych rokov 20. storočia, si všíma históriu. Režisér Viktor Ryžakov a jeho spolutvorcovia sa usilovali o dekonštrukciu sovietskeho mýtu a obnaženie jeho protirečení. O obrovskom ohlase, ktorý vyvolali, sme sa, žiaľ, dozvedali iba z rozprávania a recenzií, keďže sa v Moskve predstavili dva týždne pred RC. Darmo je, trojmesačný ruský divadelný maratón sa nedá odprezentovať za niekoľko dní.

Zlatá maska – Russian Case
25. ročník festivalu ruského divadla, jar 2019, Moskva
www.goldenmask.ru

Diana Pavlačková
divadelná kritička

Festivalové dni spomalenia a fantázie

V rámci Týždňa rozhlasovej hry Slovenský rozhlas každoročne usporadúval aj prezentáciu rozhlasovej umeleckej tvorby. Tento rok sa organizátori rozhodli tento koncept pozmeniť, časovo ho skoncentrovať a „ukotviť" v konkrétnom priestore. V spolupráci s trnavskou krajskou samosprávou sa tak začiatkom júna konal prvý ročník Festivalu rozhlasovej hry.

Hoci sa niekomu môže zdať, že festival postavený na sedemhodinových verejných počúvaniach je tak trochu bizarnosť, význam celého podujatia je postavený aj na ambícii rozšíriť povedomie a zvýšiť záujem verejnosti o rozhlasovú hru. Dôležitou súčasťou bol preto aj off-program, ktorý spájal diskusie a rozhovory s hudobnými vystúpeniami.

Zameraní nielen na príbeh

V kontexte celého programu prevažovala najmä tendencia prerozprávať príbeh a samotná téma či jej aktuálny presah boli druhoradým aspektom. Z tohto rámca vyčnievala najmä práca režiséra Jána Mikuša. Pôvodne divadelná hra *Posledné dni ľudstva* Karla Krausa je akousi kolážou rôznych výpovedí o prvej svetovej vojne (aj z dobového materiálu, ako napríklad citáty z novín, listov, vojenských dokumentov a pod.), ktoré vytvárajú nielen chronologický prierez dôležitými dejinnými udalosťami, ale odhaľujú aj detaily z každodenného života civilistov. Mikuš vytvoril pre jednotlivé sekvencie osobitú formu (vo zvuku, v hudbe aj herectve). Zvukové stopy neilustrovali dej, ale tvorili inú, niekedy až kontrastnú významovú vrstvu. Vznikla tak nielen zaujímavá štruktúra, ale aj možnosť kriticky nad danými udalosťami premýšľať. Autorskému tímu sa podarilo vystihnúť aj podstatu absurdnej manipulácie spoločnosti v daných časoch. Živenie strachu, burcovanie ľudí proti sebe a iné hrôzy vojny sú tu zachytené bez zbytočnej snahy poslucháčov rozcítiť.

Mikušovo spracovanie *Fausta* z cyklu Ako to bolo ďalej zase vytvorilo zaujímavú paralelu medzi Goetheho „diabolským" spoznávaním sveta a virtuálnou realitou. Témy z pôvodného románu adaptoval na súčasné tendencie v spoločnosti a vytvoril obraz dystopickej budúcnosti. Hlavný hrdina sa ako Faust stráca vo fiktívnej realite a snaží sa nájsť skutočné city a vzťahy. Štruktúra textu vytvorila nielen priestor pre uvažovanie nad stratou ľudskosti, ale navodzovala aj sugestívny pocit chaotického fungovania (možného) budúceho sveta.

V rámci tohto cyklu vznikla aj hra Tomáša Hučka *Život v lese* na motívy knihy Henryho Davida Thoreaua *Walden*. Autor nastolil otázku, ako je možné toto dielo vnímať v súčasnosti. Hlavnou postavou je spisovateľ, ktorý získava slávu najmä vďaka budovaniu svojho obrazu ako muža nezávislého od zvyšku spoločnosti, absolútne spätého s prírodou. Súčasťou textu sú aj jeho e-maily, ktoré objasňujú skutočný a voči danému iluzórnemu obrazu protichodný spôsob jeho života. Hučko tak prináša tému pokrytectva súčasných hrdinov, mentorov či motivačných citátov. Daná myšlienka je však od začiatku jasná a v priebehu hry sa rozvíja iba minimálne. Zaujímavejšie bolo preto skôr menej priame zobrazenie problematiky o novinárskej etike v závere hry. Novinárka, ktorá so spisovateľom robí rozhovor, je postavená pred otázku, či prezradiť jeho skutočný spôsob života a riskovať tým bezpečné pracovné miesto. Vzhľadom na súčasnú spoločensko-politickú situáciu je aj riešenie, respektíve neriešenie vnútorného konfliktu postavy novinárky oveľa podnetnejšie ako číre ilustrovanie života pokryteckého spisovateľa. Režisérka Zuzana Galková spracovala text do čistého rozhlasového tvaru. Doplnila ho o jednoduchú hudobnú linku a minimum ilustračných zvukov, čím vznikol priestor najmä na vnímanie samotného príbehu. Tým však repetitívna štruktúra predlohy v rozhlasovej podobe upadala do monotónnosti.

Akustické vnemy

Práca so zvukovými stopami sa ukázala ako veľmi problematická najmä pri odhadovaní miery ich využitia. Príliš málo viedlo k monotónnosti, priveľa zasa okliešťovalo slobodu osobnej predstavivosti. Napríklad v hre *Marína Havranová* v réžii Mileny Lukáčovej sa zvuky stali najmä ilustráciou textu a zároveň v nich bola citeľná veľká snaha o zosilňovanie dramatického napätia využitím tomu prislúchajúcich konvenčných prostriedkov (napríklad gradujúce bubnovanie pri predvolaní). Ako poslucháčka mám v takom prípade pocit, že tvorcovia sa vo mne nasilu snažia vyvolať isté emócie a na tento nátlak reagujem úplným odosobnením.

Pri hrách *Obvinenie* (autori Maja Hriešik, Maroš Hečko, Radka Hoffmanová a režisér Ľuboš Machaj) a *Slovo Válkovo* (autor Peter Pavlac a režisér Patrik Lančarič) zvolili tvorcovia, naopak, minimalistické zvukové riešenie, ktoré však v kombinácii s danými predlohami veľmi dobre fungovalo. Autori dokázali už slovami v textoch vytvoriť dostatočne obrazotvorné podnety, ktoré nebolo treba zosilňovať. Zároveň v hrách ide najmä o vnútorné prežívanie človeka v zložitej situácii, ľudský hlas bol preto dostačujúcim výrazovým prostriedkom.

Veľmi zaujímavý hudobný výber vytvorila Ludmila Hodulíková pre hru *Papuša*, vďaka čomu získala aj cenu poroty za výnimočný výkon v rozhlasovej hre. Hudba tu nielen vytvárala atmosféru, ale aj tematicky rozvíjala špecifickosť kultúrneho prostredia deja hry. *Papuša* dokumentuje životný príbeh rómskej poetky Bronisławy Wajsovej, ktorá pre svoj talent musela čeliť vyčleneniu z vlastnej komunity. Román Angeliky Kuźniakovej zdramatizovala Martina Vannayová a v spolupráci s režisérom Lacom Keratom vytvorili dynamický a zároveň kompaktný celok, v ktorom sa príbeh Papuše stal univerzálnejšou výpoveďou o dobe, postavení ženy aj špecifikách fungovania vzťahov v rómskom spoločenstve.

Zrekapitulovať, zhodnotiť aj zviditeľniť

Festival rozhlasovej hry má súťažný charakter a súčasťou teda bolo aj udeľovanie cien. Okrem Ludmily Hodulíkovej získal cenu Miro Dacho, ktorý pre rozhlas zdramatizoval viaceré diela z takzvanej zabudnutej klasiky. Do festivalového programu bolo zaradených niekoľko jeho hier, medzi nimi napríklad dramatizácia poviedky Terézie Vansovej *Kar*. Dacho predlohu zdynamizoval a dokázal na základe replík vybudovať osobité a tragikomické charaktery.

Hlavnú cenu v kategórii nad 30 minút udelila porota hre Ivice Ruttkayovej *Volám sa Mária*. Hoci ide o vzťahovú drámu, režisérovi Adamovi Hanuljakovi sa do nej podarilo vniesť nadhľad a pritom vystihnúť každodennú tragiku ženských postáv. V kategórii do 30 minút zvíťazila hra Barbory Nitschovej *Feldpošta*. Študentka réžie na VŠMU pracovala s dokumentárnym materiálom a z osobnej korešpondencie na malom priestore vytvorila kompaktný životný príbeh dvoch manželov v čase prvej svetovej vojny. Bolo potešujúce vidieť, že sa do užšieho výberu dostali aj hry z cyklu Fórum mladých autorov. Ide o projekt spolupráce medzi Slovenským rozhlasom a VŠMU, ktorého vznik inicioval Peter Pavlac. Festival potvrdil, že tento projekt plní nielen didaktický účel, ale že v rámci neho vznikajú diela na profesionálnej úrovni.

V uvedených hrách bolo možné sledovať najmä vplyv Slovenského rozhlasu a jeho dramaturgie na vznik nových rozhlasových hier. Zdá sa, že v poslednom období vzniká viac dramatizácií prózy než autorských textov. V budúcnosti bude zaujímavé sledovať, či koncentrovaná prehliadka ovplyvní rozhlas pri vytváraní nových cyklov, ktoré by výraznejšie podporovali autorskú tvorbu.

Význam Festivalu rozhlasovej hry teda spočíva v možnosti zrekapitulovať a zhodnotiť danú „sezónu", ale aj podporiť rozvoj rozhlasovej dramatickej tvorby a sprístupniť ju širšej verejnosti. V dnešnej rýchlej dobe, ktorá je zahltená vizuálnymi vnemami, môže byť práve rozhlasová hra priestorom na spomalenie a rozvíjanie vlastnej fantázie. ø

Festival rozhlasovej hry
1. ročník, 10. – 12. jún 2019, Trnava
www.frh.rtvs.sk

Savas Patsalidis
divadelný teoretik a historik

preklad: Margareta Cvečková

Divadlo a kríza: Prípad Grécko

Divadlo nedokáže zmeniť svet. Tvrdenie W. H. Audena, že žiadna báseň nezachránila ani jediného Žida pred Osvienčimom, platí ako pripomienka našich možností a obmedzení. To však stále neznamená, že divadlo nemôže byť prejavom odporu. Môže, ale nemusí priamo súvisieť s revolúciami, pouličnými pochodmi, demonštráciami či obsadzovaním fabrík a univerzít. Môže byť aj o sexizme, rodových či generačných témach, osobných skúsenostiach s rasizmom, o ekologických a environmentálnych problémoch, o korupcii či o strate. Problémov máme dosť. Sme obkolesení krízami alebo potenciálnymi krízami a výzvami, ktoré majú množstvo tvárí. A divadlo môže byť pri tom a skúmať a pýtať sa, akými spôsobmi dennodenne prijímame a spracúvame informácie. Inak povedané, divadlo nám môže pomôcť pozrieť sa na veci novými očami.

Divadlo a kríza

Či budeme o kríze uvažovať v politických, ekonomických, ekologických, umeleckých či etických súvislostiach, hovoríme o udalosti, ktorá vedie k nestabilite a hrozbám, ktoré majú hlboký vplyv na to, ako národ a jeho obyvatelia vnímajú seba samých a ako sa javia ostatným. Kríza spôsobuje trhliny medzi individuálnym a kolektívnym konceptom národa, dominuje atmosféra strachu, ľudia uviaznu medzi zlyhaniami minulosti a obavami z budúcnosti. Grécko je už desať rokov v najhlbšej ekonomickej kríze za posledné polstoročie. Krajina sa náhle prebrala z pseudoeufórie deväťdesiatych a nultých rokov a ocitla sa v kalných vodách ekonomickej katastrofy. Istoty, ktorým ľudia verili, sa rozplynuli ako oblaky. Z povzbudivého tónu modernizmu sa ľudia násilne prebrali do bezútešného postmodernizmu. Dnešok volá po bolestných redefiníciách a novej poetike reprezentácie. Zoči-voči tomu všetkému vznikla potreba nového divadla, ktoré prenesie spoločenskú drámu na javisko. To je neľahká úloha aj vzhľadom na to, že časy, keď grécki umelci a politici presadzovali socializmus ako alternatívu k voľnému ekonomickému trhu a otvorene obhajovali „politiku obsahu“, sú už pasé. Rovnako staromódne pôsobí na javisku realizmus, keď chce reagovať na nový svet, ktorý sa v krátkom čase stal omnoho zložitejším, ako stihli zachytiť aj tie najlepšie divadelné hry posledných rokov. Ako správne poznamenáva Hans Thies Lehmann, tento nový svet očividne potrebuje flexibilnejší pohľad. Vraví, že divadlo sa nestáva politickým tým, že na javisku ukazuje trpiacich ľudí a podmienky, v ktorých

META
(ODC Ensemble)
foto archív divadla

existujú, ani tým, že priamo tematizuje politické otázky. Aj v Grécku ekonomický prepad nielen dramaticky ovplyvnil funkciu, estetiku, mentalitu a morálku mnohých miestnych divadiel. Zároveň vytvoril nároky na nové javiskové formy, ktoré dokážu generovať dialógy s dostatočným napätím, dokážu skúmať paradoxy, neurčitosť a zložitosť identity, tradície atď., dokážu spoluvytvárať a budovať inú, novú kolektívnu identitu.

Nové spôsoby komunikácie

Divadelný život v Grécku netvorí súdržný celok. Spektrum je naširoko rozkročené a priepustné, prekračuje zaužívané inštitucionálne a druhové koľaje, a má vlastné pravidlá aj cieľové skupiny. Čo však všetky prúdy spája, je ich túžba po nových spôsoboch komunikácie a odovzdávania informácií divákom. Mám dojem, že mladí umelci sa prejavujú ako odvážni kronikári krízy a zároveň sú lepšie pripravení konfrontovať sa s náročnou úlohou skúmania konvencií a tradičných postupov reprezentácie. Mladí divadelníci akoby rozumeli, že spoločnosť, ktorá je ekonomicky aj kultúrne ohrozená a zlomená biedou a zúfalstvom, potrebuje radikálne nový prístup a nové prejavy. Staré postupy a stará mentalita nezachytia vplyv nelegálnej migrácie, recesie, globálneho antagonizmu, chudoby, miznúcich štátnych fondov, zrútenia sociálneho systému atď. Ich umenie sa väčšinou hýbe na hranici toho, čo vnímame ako divadlo, a čo už nie, čo sa deje na javisku a čo v hľadisku. Razantne sa vracajú k príbehom z minulosti, nanovo usporiadané, v nových historických a teritoriálnych kontextoch. Nové časopriestorové štruktúry spochybňujú doterajšie chápanie historického dedičstva, jeho zlyhaní a prísľubov. Zároveň dochádza k návratu tela, skutočného tela hercov a fiktívnych tiel postáv, čo spúšťa dynamický dialóg medzi divadelným „tam“ a „tu“, „vtedy“ a „teraz“.

Či už je východiskovým materiálom ľudová tradícia, popkultúra, staré texty, próza, poézia, mainstreamové alebo alternatívne divadlo, cieľom mnohých umelcov je udržať divadlo v centre verejnej diskusie a interakcie v rámci komunity – nie ako komoditu, ale ako nevyhnutnosť, ako komunikačný kanál, ktorý prispieva k lepšiemu porozumeniu sveta a jeho histórie.

Niekoľko príkladov

Niektorí umelci sa viac zameriavajú na text, experimentujú s potenciálom postdramatickej komunikácie a rodovými otázkami ako napríklad Nina Rapi, ktorá sa neustále pohybuje na hrane. V jej hrách dominuje obraz outsidera a neustále prekračovanie hraníc (sexuálnych, národných, behaviorálnych) spolu so všetkým, čo takéto prekračovanie prináša.

Do rovnakej skupiny divadelných tvorcov patrí aj zoskupenie Nova Melancholia a jeho inscenácie *Splín* (podľa Baudelairových *Kvetov zla*) a *Mŕtvy muž*. Estetika súboru nesleduje linerárne rozprávanie a počíta s otvorenou dramaturgiou. Tvorcovia pracujú s montážou, paralelnými akciami, medzi ktorými naoko nie je súvis a využívajú aj nedivadelnú literatúru (poéziu, eseje), čím vytvárajú multiperspektívu hybridných obrazov, ktoré často balansujú na hrane senzáciechtivosti a pornografie, a znepokojujú diváka. Jedným z takýchto príkladov je inscenácia *Pokojný život* – polyfonická, baroková performancia postavená na sérii simultánnych akcií, ktoré postupne prerastajú do formy nahého, perverzného, ochabnutého tela: „tela mesta“, ako sa dozvedáme na webovej stránke.

Ďalším zoskupením, ktoré systematicky pracuje s prozaickými textami, je Bijoux de Kant, ktoré v decembri 2010 založili výtvarník Yannis Scourletis, hudobný skladateľ Kostas Dalakouras a sociológ Aris Asproulis. Ich cieľom nebolo vytvoriť len divadelné zoskupenie, fungujú aj ako výskumná platforma, ktorá kombinuje divadlo,

performanciu, súčasnú hudbu, nové médiá, technológie, literatúru a vizuálne umenie, herecké techniky. Ich zámerom je vytvoriť otvorené javisko kombinujúce prvky baroka s minimalizmom, expresionizmom, konštruktivizmom, romantizmom a konceptuálnym umením, ktoré spolu tvoria široký spoločenský tvar bez limitov dominantnej kultúry.

Medzi divadelné skupiny s novátorským prístupom patrí divadelná skupina Vasistas, ktorú v roku 2005 založili mladí umelci rôzneho pôvodu. Ich dramaturgiu nedefinuje logika vychádzajúca z textu ani lineárne rozprávanie a s minimálnym využitím techniky vytvárajú detailné pohyblivé obrázky, ktoré majú svoj rytmus a fungujú ako hudobná choreografia v reálnom čase. Vrstvy, ktoré tvoria štruktúru ich inscenácií, sú niekedy chaotické – koláž textov a opakovaní, scény, ktoré herci náhle opustia, ich repliky občas znejú váhavo, akoby neboli naskúšané – to sú všetko dojmy, ktoré diváka mätú. Očakáva ukážku konvencií a techník, ktoré znamenajú dobre urobené divadlo ako celistvý produkt a zažíva divadlo, ktoré nedokáže potvrdiť pravdy, hierarchie ani hodnoty, netvorí organický celok.

Politicky angažovaní umelci

Niektorí umelci sú aj otvorenejšie politickí. Uvedomujú si, že nemôžu len nečinne stáť bokom. Investujú do aktuálnosti, reálneho diania a vytvárajú nové priestory pre publikum, ktoré bude môcť prehodnotiť, čo znamená byť tu, teraz, v tejto chvíli; čo znamená zapojiť sa, skúmať nové tvary, ktoré sú na míle vzdialené zaužívanému a nemennému svetu bežných divadiel – hrajú v hlučných reštauráciách, opustených fabrikách, v autobusoch, na preplnených trhoviskách, kde divadelný zážitok nadobúda, v bachtinovskom chápaní, „dialogický“ charakter. Diváci tak môžu uvažovať o politickom a ekologickom kontexte, ktorý ovplyvňuje ich vlastný habitus, premýšľať o zmysle divadelnosti, hrania, autenticity toho, kto umenie tvorí, ako ho tvorí, kde, prečo, pre koho, za akú cenu, ak nejakú cenu má. V skratke, ich politické umenie je zároveň výzvou skúmať (ne)možnosti divadla v dobe krízy a zároveň spytovať svoje vlastné občianstvo a pozíciu vo svete, ktorý je neustále v stave kritických premien.

Jedným z takýchto gréckych súborov je Kanigunda. Zoskupenie sa odpútalo od konvenčného divadla a sústreďuje sa na politiku performancie a publika, zameranú na princípy komunikácie. Názov si požičali od Bergmana a znamená „prchavá láska“ – láska, ktorá príde a odíde, presne tak ako predstavenie. Členovia Kanigundy sú presvedčení, že vo chvíľach krízy vzniká túžba po divadle ako kultúrnej sile, ktorá je mediátorom zmien. Ich divadlo nielen myslí a hovorí o politike a kultúre, ale aj rozumie dynamike moci. Je to politické divadlo, ako ho vníma Joe Kelleher v knihe *Theatre & Politics*, ktoré „spochybňuje víťazstvo mocných, rozširuje záber popkultúry, posúva do popredia autentický hlas disentu a prispieva k sebaurčeniu“.

Jedným z politicky najaktívnejších a avantgardných súborov v súčasnom gréckom divadle je ODC Ensemble, ktoré vedie Elli Papakonstantinou. Ideológiu svojej práce pomenúvajú nasledovne: „Umenie musí stáť vo frontálnej línii, stáť vo vedení opozície a klásť otázky. Súbor ODC tvorí angažované umenie na nečakaných miestach, v spolupráci s dobrovoľníkmi, ktorí s umením nemajú žiadne predchádzajúce skúsenosti. Cieľom je provokovať, pýtať sa a v čase národného šoku lámať tabu a divadelné konvencie.“

Dekonštruktívny prístup ODC sa spája s postmoderným dramatickým jazykom a miestnymi prejavmi populárnej zábavy a politickej rétoriky. Jasným príkladom tohto politického a estetického stanoviska je ich inscenácia *META*, ktorá vznikla na začiatku ekonomickej krízy v spolupráci s profesionálnymi hercami aj aktivistami. Ide o vrstevnatú site-specific performanciu o tom, čo znamená koniec (telos) príbehov (náboženských, politických, ekonomických, národných, a iných) a o vzťahu ľudí ku spoločnosti v čase krízy. Komunikuje tancom, hudbou a výtvarnými obrazmi v snahe o reflexiu toho, čo sa aktuálne deje v Grécku a na celom svete. Zároveň sa snaží premostiť medzery medzi realitou a divadlom, profesionálnymi hercami a amatérmi, realizmom a bizarnosťou.

Pokiaľ ide o výber nedivadelného priestoru, budovy garbiarne uprostred zanedbanej časti Atén, aj tento moment sa opieral o potrebu začať občiansky dialóg o spoločnej prítomnosti a budúcnosti. V garbiarni robotníci prichádzali do kontaktu s kožou zvierat, ich vnútornosťami, baktériami, krvou a kontaminovanou vodou. Keďže očista je jedným z kľúčových posolstiev performancie, spolu s dostatočným základom v texte sa z tohto miesta mal stať priestor podobný očistcu. Porušovaním štandardných noriem, vstupovaním na neznáme územia, narúšaním hraníc disciplín a vnemov, odmietaním postavenia diváka mimo alebo v opozícii divadelnej situácie, ODC a Kanigunda upriamujú pozornosť na témy, na ktorých záleží, ktoré sa priamo týkajú ich životov a zároveň súvisia s ich vlastným vnímaním konceptu vlasti – povedané slovníkom Dana Rebellata -, ako „série odcudzení“.

Spomínané performancie sa od reprezentácie významu prikláňajú k vytváraniu významu v rámci bytia tu a teraz. Vytvárajú tým novú verziu (hyper)realizmu, nové ľudové umenie, ktoré „núti“ divákov niesť zodpovednosť za svoje divácke správanie sa konfrontovať svoju úlohu diváka. Robia to aj členovia zoskupenia BLITZ, keď skúmajú vzájomnú závislosť reprezentácie a udalosti, a zážitku z ich sledovania. Príkladom je inscenácia *Katerini*. Ide o názov provinčného gréckeho mestečka, ktoré leží pri mori, mimo veľkých mestských centier, kde sa robia dôležité rozhodnutia. Čas tam beží pomalším tempom, ľudia prežívajú svoje malé tragédie za zatvorenými dverami a v istej chvíli vyjdú von, na námestie, stretnú sa s priateľmi, protestujú proti skorumpovaným politikom alebo proti úpadku svojho okolia, aby sa následne vrátili do svojich domov, do školy, na pláž alebo do svojich izieb.

ČISTÉ MESTO
(Anestis Azas, Prodromos Tsinikoris)
foto Ch. Georgiadou

Inscenácia *Katerini* je hraná realita, trvá päť a pol hodiny, odohráva sa v šiestich miestnostiach a v otvorenom, verejnom priestore. Divák navštevuje miestnosti podľa harmonogramu a vždy sa stretne len s jedným hercom. Verejný priestor priebežne mení svoju funkciu: je to miesto na oznámenia, verejné vyhlásenia, zábavu alebo len miesto stretnutia, kde si môžete dať drink. Každá miestnosť má svoj vlastný scenár, rozpráva úplne nový príbeh, čím dramaturgii celej performancie dáva nové uhly pohľadu. Diváci môžu odísť, kedy sa im zachce. Zmeny v priestorovom a časovom usporiadaní akcie vytvárajú v kombinácii s ďalšími audiovizuálnymi a rozprávačskými princípmi imerzný priestor, ktorý umožňuje účasť diváka na procese. Význam udalosti neurčuje dej, ale priama prítomnosť. Lehmann tvrdí, že keď predstavenie prestane byť dramatické, diváci postupne strácajú povedomie „nezaujatého svedka" a viac sa nechajú vtiahnuť do „mikroudalostí", do obrazov performancie, čím nadobúdajú vedomie, že sú s hercami spoluprítomní v jednom priestore. Práve vzdialenosť od predmetu identifikácie je to, čo z produkcií typu *Katerini* robí politicky angažované dielo.

To platí aj pre dokumentárne divadlo, ktoré tvorí silný prúd. Ukážkovým príkladom je *Čisté mesto* postavené na piatich príbehoch imigrantov, ktorí sa v Aténach živia upratovacími prácami. Extrémistická strana krajnej pravice Golden Dawn má vo svojom programovom vyhlásení záväzok „očistiť" Grécko od migrantov. Divadelní režiséri Anestis Azas a Prodromos Tsinikoris otočili túto rétoriku a položili si otázku: Kto v tejto krajine upratuje? V osemdesiatych rokoch to boli imigranti z Filipín, v deväťdesiatych rokoch z Balkánu a bývalého východného bloku a od roku 2000 primárne migranti z Ázie a Afriky. V *Čistom meste* zamestnanci upratovacích firiem rôznej národnosti a z rôznych generácií migrantov hovoria o svojej práci a každodenných zápasoch so spoločenskými predsudkami, ako aj o solidarite v čase krízy.

Protiargument

Niekto by možno vzniesol argument, že alternatívne divadelné prejavy sú len dôkazom tolerancie a otvorenosti demokratického systému a ideológie, ktorá mu dominuje; iní budú tvrdiť, že tieto formy môžu byť príťažlivé, ale majú príliš malý dosah na to, aby pozitívne prispeli k verejnej diskusii. Nerád by som vyzdvihoval alebo uprednostňoval niektorý zo spomenutých prístupov, ale považujem za dôležité povedať, že medzi takzvaným alternatívnym divadlom, politikou a estabilišmentom existuje celá škála možných vzťahov. Teraz, takmer na konci druhej dekády nového tisícročia, s intenzívnou dezilúziou zo všetkého, čo sa udialo za ostatných tridsať rokov, je celkom prirodzené, že najmä mladí umelci sa stránia toho, aby sa hlásili k jednému homogénnemu politickému presvedčeniu.

Grécka kríza, bez ohľadu na negatívne dosahy, ponúkla bohaté možnosti na sebareflexiu. Skúsenosť s likvidáciou ekonomiky a rastúca hrozba ešte nižšej životnej úrovne sa stali živnou pôdou pre produkcie založené na novom vnímaní vecí, ľudí, ľudských vzťahov, partnerstva, ambícií a samozrejme drámy a divadla, ktoré nie sú šité len pre potreby ľudí a potenciál národa, ale reagujú aj na novú a mnohonárodnú realitu, ktorá na svete vzniká.

Iste, nedokážeme určiť, či práve tento kultúrny moment dokáže vyprodukovať umenie, ktoré prežije, ktoré pretrvá. Len čas ukáže, či inscenácie, ktoré sa hýbu na hrane medzi materiálnom a semiotikou, medzi sledovaním a performatívnym diváctvom (v zmysle Petra Boenischa), skutočne dokážu „pomôcť ľuďom oslavovať vlastnú silu a budovať sebavedomie... nájsť vlastný hlas, solidaritu a kolektívne odhodlanie", ako píše dramatik John McGrath v knihe *Good Night Out*. Dovtedy sa snažme, aby sa kolieska divadelnej mašinérie neprestali točiť.

Peter Čanecký
scénický a kostýmový výtvarník

Šťastná Babula

Eugénia Sikorová
(* 28. marec 1946 – † 23. júl 2019)

Babula, ako sme ju všetci familiárne volali, svoje vzdelanie a múdrosť po dlhé roky prenášala do akademického a profesijného prostredia u nás aj v zahraničí. Radosť z poznávania odovzdávala študentom citlivo a trpezlivo, a to nielen v rámci jej kľúčového predmetu dejiny a teória scénografie. Svoje prednášky zvyčajne začínala úvodnou vetou: „Ako iste viete..." A my sme sa pokúšali vedieť aspoň časť toho všetkého, čo vedela ona. Bola pre nás vzácne šťastným človekom, ktorý vedel spojiť výtvarné s divadelným, múzické s racionálnym a všedné s nevšedným. Jej autorita zasiahla nielen študentov divadla, no aj hudby, tanca, filmu a televízie a výtvarného umenia. V tomto vzácnom úli plnom kráľov a kráľovien s prehľadom jej vlastným dávkovala vzdelanie všetkým, ktorí sa ho dožadovali, a aj tým, ktorí ho len potrebovali. Na Katedre scénografie Divadelnej fakulty VŠMU pôsobila celý svoj profesionálny život, učila 46 rokov. Jej prácu nepoznali iba naši študenti, zapôsobila aj mimo Slovenska. Pracovala vo výbore Pražského Quadriennale, bola členkou Medzinárodnej organizácie scénografov OISTAT, prednášala na rôznych kongresoch napríklad v Rige, vo Varšave, Viedni. Počas dlhého obdobia formovala generačný prierez študentov, mená, ktoré s najvyšším uznaním potvrdzovali jej vzácnu osobnú hodnotu, vytrvalosť a intelekt. A popri tom písala a venovala sa tomu, aby po práci scénických výtvarníkov ostalo viac ako pár vecí vo funduse. Monografiu venovala kostýmovej výtvarníčke Ludmile Purkyňovej (1988), napísala aj knihu *Bratislavská scénografická škola* (1987). Ale opomenúť nemožno ani ďalšie odborné publikácie (*Eva Cisárová-Mináriková*, 2010), mnohé menšie štúdie, skriptá, heslá do encyklopédií... Poslednou bola monografia o scénografickej práci Milana Čorbu v roku 2016, na ktorej spolupracovala.

V prednáškovej učebni našej katedry máme kazetový strop, z ktorého na nás hľadia portréty autorít, ktoré už nie sú medzi nami. Nie som šťastný, že do tejto vzácnej spoločnosti pribudne aj jej tvár.

foto R. Kohler

Barbora Gvozdjaková
divadelná kritička

Svadba ako spoločenská hra

foto I. Fandel

Už je to niekoľko rokov, čo sa mi do rúk dostala pozvánka na svadobný obrad mojej kamarátky. Zaujal ma vtedy spôsob, ako dvojica oznámenie poňala. Svoj dôležitý deň prirovnala k divadelnému predstaveniu. Nápad som považovala za kreatívny a vtipný. Keď som o tom hovorila s priateľmi, moje nadšenie schladili úvahou, že takú podstatnú udalosť v živote človeka by k divadlu nepripodobňovali.

Divadelná platforma *Prvý plán* tému svadby chytila za opačný koniec a nahliadla na ňu formou participatívneho divadla. V tomto duchu pripravili divadelníci špeciálnu svadobnú hostinu so všetkým, čo k nej patrí. Svoje predstavenie pomenovali *Fake It Till You Make It* (voľný preklad: Predstieraj, kým sa ti to nepodarí) s podtitulom *Svadobné divadlo na krásnom modrom Dunaji*. Kúpou vstupenky sa návštevníci stali automaticky svadobnými hosťami a získali divadelnú identitu. Svoju rolu mohli svadobčania poňať slobodne. Miera participácie závisela od ich nálady, povahy, ale aj odvahy.

K trojchodovému menu, ktorého servírovanie udržiavalo dynamiku predstavenia, boli navyše pribalené mini divadelné scénky z rodiny svadobčanov či zo skupiny čašníkov. V predstavení účinkovalo len niekoľko profesionálnych hercov – v úlohe mladomanželov, ich rodičov, čašníkov a hudobníkov, a divák sa cítil, akoby bol na ozajstnej svadobnej hostine. Nič sa neodkláňalo od nalinkovaných koľají podobných udalostí. Všetko pôsobilo na jednej strane vopred naplánovane (divadelné výstupy), ale zároveň aj chaoticky (zapájanie divákov).

Cieľom divadelníkov bolo upriamiť pozornosť na to, aké miesto má svadba v našej spoločnosti. Postupne sa vynárajú otázky ohľadom napĺňania spoločenských noriem a očakávaní, ale aj vytvárania imidžu a svojho druhého „lepšieho“ ja. V plánovane neprehľadnom a falošnom svete sa ocitá nevesta, ktorá chce všetkých (a možno aj seba) presvedčiť, že je tiež „dosť dobrá“ ako žena, ale aj ako nevesta. Sama veľká fanúšička sociálnych sietí svadobčanov neustále nabáda, aby fotky a natočené videá vešali do virtuálneho priestoru s odporúčaným hashtagom *#katkasavydava*. Hostia, z ktorých mnohí sa s nevestiným nadšením stotožnili, tak spoločne vytvorili paralelný svet hostiny na internete. Istým spôsobom „fake“ na druhú.

Fake It Till You Make It sa po celý čas pohybovalo na rozhraní medzi divadelným happeningom a spoločenskou hrou. Diváci vedeli, že hrajú a na hostinu prinášajú prvok náhody. Avšak všetko na hracej ploche, ktorej hranice určoval herecký tím. Odstup od predstavenia sa nezískaval ľahko – všade hudba, hluk, jedlo a nedefinovateľný tlak, či sa mám zapojiť, alebo nie, alebo ak sa nezapojím, či predstavenie nepokazím… Až neskôr som si uvedomila, že aj ja som vykonávala niečo, čo sa „patrí“, sledovala som okolie, či je to v poriadku a či zapadnem, a silila som sa do dobrej nálady. Takže v konečnom dôsledku sa zo mňa stala herečka! (Hoci falošná.)

Daša Krištofovičová, Michal Belej, Andrej Šoltés:
Fake It Till You Make It
réžia **D. Krištofovičová, A. Šoltés** účinkujú **Z. Jankowska, J. Hrčka, J. Hubinská, J. Hansman, V. Bednárik, T. Vokoun, E. Kolek Spaskov, Ľ. Dušaničová, P. Tilajčík, M. Horváthová, D. Žiaranová, A. Jakab Rakovská, I. Fandel, M. Karoľová, Ľ. Janák, V. Zboroň**
hudba **D. Kocián – Stroon** kostýmy **M. Horňáková**
premiéra **3. júl 2019 na lodi Tanker Boat, Bratislava**

Bohuslava Vaňková
divadelná kritička

Túlavé zázraky

Túlavé divadlo na nádvorí Galérie mesta Bratislavy v letných mesiacoch uviedlo inscenáciu *Ešte jeden zázrak*. Rovnomenný titul v réžii spoluzakladateľa divadla Juraja Nvotu mal premiéru už počas korunovačných slávností v roku 2017. Atmosféra aktuálneho uvedenia je komornejšia, aj keď sa stále odohráva pod holým nebom. Zmenil sa scenár, obsadenie, iná je aj kvalita samotnej inscenácie.

Príbeh čerpá z legendy, ktorá hovorí, že v Dóme svätého Martina sa deň pred korunováciou plnia priania. Duchovia chrámu Chrlič (Štefan Richtárech) a Pastierka z obrazu (Adela Mojžišová) sa snažia dôsledne plniť želania žiadateľov. S prosbou o pomoc prichádza nielen obyčajná slúžka (Zuzana Kyzeková), ale aj samotná kráľovná Alžbeta Kristína (Lucia Hurajová). Obe totiž spája ľúbostné trápenie. Panovníčka si viac ako ďalšiu korunu želá pozornosť a lásku svojho manžela. Príbehom sprevádza univerzálna postava, akýsi hlas ľudu. Rado Hudec raz ako krčmár, inokedy ako kočiš replikami komentuje „originálne črty“ Slovenska najmä v dialógoch s cudzincom – španielskym nájomným vrahom (Štefan Martinovič). Ten, aj keď prichádza zabiť kráľovninho manžela Karola (Jakub Ružička), zámerne nepôsobí desivo. Naopak, charakteristické pre celú inscenáciu sú jeho vtipné komentáre o našej krajine, počnúc krásnymi ženami až po nepochopiteľné slovenské „zvyky“. Hovorí, ako si pokojne sedí na Ventúrskej, keď mu zrazu ponad hlavu letí stolička. Miestnymi pomermi je viac ako prekvapený a trefne sa vyjadrí aj na margo júlovej ruvačky zahraničných fanúšikov v centre Bratislavy.

Spomedzi mnohých aktuálnych odkazov v inscenácii utkvie v pamäti aj krátky dialóg Alžbety Kristíny s kočišom. Cisárovná mu v rôznych jazykoch udáva cieľ cesty. Kočiš pochopí, až keď zavelí: „Ta, ja neviem, do Blavy?!“ Vznešený zjav panovníčky sa tu vtipne bije s jej s vyjadrovaním. Tragikomicky pôsobia aj obrazy, v ktorých Alžbeta takmer umrie, či odhalí Karolovu neveru so slúžkou. Vtip pramení z textu, ktorý je v kontrapunkte s hereckým aj výtvarným: budúca kráľovná síce zomiera s pátosom, no jej manžel (zženštilý a rozpačitý) si ju nestihne všimnúť – snaží sa totiž dobehnúť milenku, ktorá od neho uteká. Komiku teda často podporuje ono známe spojenie vysokého s nízkym.

Napriek všetkým tragickým predpovediam a hrozbám dielo nesie atribúty rozprávky so šťastným koncom. Atmosféra inscenácie je uvoľnená a priestor dostáva láskavý humor o našej „slovenskosti“. Tvorcovia sa pokúšajú otvoriť zahraničným divákom prostredníctvom anglických titulkov, no niektoré časti v preklade nedosiahnu želanú pointu. *Ešte jeden zázrak* je napriek tomu inscenácia, ktorá v historickom šate dokáže láskavo, s humorom a nadhľadom pomenúvať národné chyby a neresti.

foto R. Miko

Jakub Nvota: **Ešte jeden zázrak**
réžia **J. Nvota** scéna a kostýmy **N. Štefunková** hudba **K. Mikulčík** účinkujú **Š. Martinovič, L. Hurajová, D. Šencová, Š. Richtárech, A. Mojžišová, Z. Kyzeková, J. Ružička, M. Meľo a ďalší**
premiéra **11. júl 2019, nádvorie Galérie mesta Bratislavy**

Nora Nagyová
teatrologička

„Rozrezané“ strany povojnovej slovenskej drámy

Literárna vedkyňa Dagmar Kročanová svoju pozornosť dlhodobo upriamuje najmä na slovenskú literatúru 20. storočia, v rámci ktorej sa orientuje aj na skúmanie kontextov drámy. Výsledok jej bádateľskej činnosti demonštruje monografia *Nerozrezaná dráma*, ktorá vyšla už v druhom vydaní.

Kročanová už v úvode upozorňuje na nedostatok záujmu, ktorý je v dejinách slovenskej literatúry venovaný dramatickej tvorbe. Názov publikácie odkazuje na „číre rozrezávanie strán pôvodných vydaní drám z povojnového obdobia“.[1] Autorka v súvislosti s názvom poukazuje okrem iného na fakt, že v mnohých prípadoch bola práve ona prvou čitateľkou daných hier, čo podľa nej naznačuje nezáujem zo strany čitateľov, ale taktiež marginalizáciu z perspektívy literárnej histórie, hoci samotné rozrezávanie sa netýka všetkých uvedených dramatikov a ich diel z tohto obdobia. Kročanová v ôsmich tematicky zameraných kapitolách predstavuje čitateľovi konzistentný obraz o pôvodnej dramatickej tvorbe v rozmedzí rokov 1945 – 1949. Koncentruje sa predovšetkým na hry, ktoré vyšli v uvedenom období v knižnej podobe a neskôr boli aj inscenované. Neobchádza ani prípady tzv. „lyrických hier“[2], ktoré znamenali odklon slovenskej drámy od tendencií realizmu a dokazujú progres tohto literárneho žánru. Ojedinele svoju pozornosť autorka venuje aj dráme pred rokom 1945. V uvedenom prípade ide o hry Júliusa Barča-Ivana *Neznámy* (1944) a Štefana Žáryho *Slnovraty* (1941).

Dagmar Kročanová
Nerozrezaná dráma
Univerzita Komenského v Bratislave, 2018.
171 s.
ISBN 978-80-223-4561-3

V úvodnej kapitole Kročanová svoje bádanie sústreďuje na tvorbu, v ktorej sa objavujú témy katastrofy a apokalypsy, konkrétne v hrách Petra Karvaša (*Meteor*), Júliusa Barča-Ivana (*Veža*, *Koniec*) a Juraja Váha (*Poslední a první*). Sústredí sa na odhaľovanie otázok minulosti, pamäti a spomienok, a ich súvislosť s problematikou viny vo vybraných hrách.

Tematický fókus nasledujúcej kapitoly upriamuje autorka na zobrazenie Boha a človeka v dramatickej tvorbe Štefana Králika (*Hra o slobode*, *Hra bez lásky*), Leopolda Laholu (*Atentát*) a už zmieneného Barča-Ivana (*Neznámy*). Už v úvode si uvedomuje, že menovaní dramatici vychádzajú z rozdielneho ideového pozadia, ktoré sa pretavuje do ich hier. Kročanová sa odvoláva predovšetkým na ich životné osudy. Keďže všetky zastúpené drámy odkazuje na biblické posolstvo, zameriava sa na to, ako sa v nich tematizuje aspekt viery a náboženstva. Popri hrách Barča-Ivana (*Dvaja*) a Králika (*Posledná prekážka*) do pozornosti dáva aj menej známeho autora Júliusa Illéša a jeho hru *Povíchrica* (1948).

Najrozsiahlejšia kapitola publikácie sa venuje téme Slovenského národného povstania. Autorka sa v nej zaoberá piatimi hrami z rokov 1945 – 1948 naznačujúcimi heterogénnosť autorských prístupov v rámci historickej témy. Ide o hry Ruda Latečku-Repického (*Nepokorení*), Ivana Stodolu (*Básnik a smrť*), Leopolda Laholu (*Štyri strany sveta*), Petra Karvaša (*Bašta*) a Viery Markovičovej-Záturecke (*Za frontom*). V súvislosti s premýšľaním o uvedených hrách autorka nastoľuje problematiku posunu drámy ku „kronike“, „akadémii“ a „apoteóze“. Ako príklad „kronikárskeho“ spôsobu podania, ktorý sa vyznačuje narušením jednoty deja a zároveň aj jednoty času, uvádza hru Latečku-Repického, inklinujúcu taktiež k „akadémii“, a sčasti i Karvašovu *Baštu*. Príkladom „apoteózy“, ktorá súvisí s „presadzovaním istej interpretácie“ (s. 89) je podľa nej Stodolova hra *Básnik a smrť*. V závere kapitoly sa v dodatkoch vyjadruje k textovým variantom Karvašovej hry *Bašta* a kontextom existencializmu v Laholových hrách *Štyri strany sveta* a *Atentát*.

Autorka v publikácii kladie dôraz na interpretáciu hier, na zachytenie poetiky, jednotlivé významy, ako aj na konštrukčné prvky drámy (motívy, dramatická postava, dej, napätie a pod.). Hoci by Kročanová ako literárna vedkyňa mohla zotrvať len pri literárnovednej reflexii, svoj výskum vedome cizeluje aj na základe využitia dobových divadelných recenzií, teatrologických štúdií a ďalšieho archívneho materiálu. Práve prostredníctvom takýchto nuáns je viditeľné Kročanovej kontextuálne teatrologické chápanie a taktiež jej pozitívna zaujatosť divadlom a drámou. Uvedené okrem iného do značnej miery vplýva i na skutočnosť, že predkladaná vedecká monografia môže poslúžiť aj ako spoľahlivý zdroj pre poslucháčov humanitných odborov.

Ako uvádza samotná autorka v úplnom závere svojej monografie, písala ju s myšlienkou na svojich rodičov, ktorí v tejto ére dospievali. Môžeme predpokladať, že uvedená okolnosť, či už priamo, alebo nepriamo, dopomohla k pozoruhodnému „rozrezávaniu“ strán povojnovej epochy slovenskej drámy. Hoci v porovnaní s prvým vydaním nenachádzame žiadne doplňujúce informácie, Kročanovej monografia si nepochybne zasluhuje pozornosť akademickej obce i širšej odbornej verejnosti. Patrí totiž k cenným doplňujúcim príspevkom k dejinám slovenskej drámy a divadla.

1 KROČANOVÁ, Dagmar. *Nerozrezaná dráma*. Bratislava : Univerzita Komenského v Bratislave, 2018, s. 3.

2 Dramatický text koncipovaný na základe libreta určitého básnického textu.

Knižné tipy

120 s.
orientačná
cena: 6 €

Eva Salzmannová
Chvála pedagogickému bláznovství
NAMU
www.namu.cz
Monografia herečky Evy Salzmannovej, v ktorej zachytila svoje skúsenosti z vyše dvadsaťročnej praxe hereckej pedagogičky, môže byť inšpiratívnym materiálom pre adeptov na štúdium herectva, začínajúcich študentov i pedagógov herectva a dramatickej výchovy. Autorka uvádza konkrétne príklady a postupy, ale formuluje aj všeobecnejšie princípy výučby hercov. Pri čítaní však treba pamätať na to, že ide o odbor, v ktorom neplatia nijaké univerzálne zásady aplikovateľné na všetkých bez výnimky.

232 s.
orientačná
cena: 13,50 €

Rosamund Johnstonová, Lenka Kabrhelová
Havel v Americe
Host
www.hostbrno.cz
Václav Havel patril k tým osobnostiam stredoeurópskeho priestoru, ktorých meno rezonovalo a dodnes rezonuje aj na Západe. Bol morálnou a myšlienkovou autoritou a po roku 1989 sa pravidelne stretával s mnohými štátnikmi, umelcami a intelektuálmi z rôznych oblastí a krajín. Kniha formou oral history sprostredkúva spomienky z týchto stretnutí v podaní osobností ako Madeleine Albright, Bill Clinton či Timothy Snyder.

408 s.
orientačná
cena: 25 €

Roxana Marcoci, Ana Janevski, Ksenia Nouril (eds.)
Art and Theory of Post–1989 Central and Eastern Europe: A Critical Anthology
Museum of Modern Art
www.moma.org
Publikácia súhrnným spôsobom mapuje vývoj umenia a kritiky v krajinách bývalého sovietskeho bloku po páde Berlínskeho múru. Reflektuje, ako rozpad bývalého režimu ovplyvnil kultúrnu produkciu v nasledujúcich dekádach a zvláštnu pozornosť venuje najmä novej generácii umelcov a kurátorov, ktorí vo svojom výskume a tvorbe prinášajú čerstvé kritické perspektívy a originálnou optikou nahliadajú na minulosť i demokratickú súčasnosť.

Peter Mazalán
operný spevák a intermediálny umelec

Bartókova jediná opera

Vo svete autorských (performatívnych) projektov a grantových schém sa nachádzam aktívne päť rokov. Nie je to veľa, no dosť na to, aby som pochopil kvantitatívne a kvalitatívne možnosti a proporcie vo vzťahu k takto plánovanému dielu.

Nikdy som si nemyslel, že si s Evou Šuškovou, s ktorou som absolvoval operný spev na VŠMU, trúfneme realizovať veľké klasické dielo. Po desiatich rokoch kreatívnej spolupráce sme sa odvážli uvažovať o uvedení Bartókovej jedinej opery. Jej hudobný jazyk a surreálny príbeh nás presvedčili, že nejde iba o dožívajúci relikt vysokého umenia. O tom nás ubezpečilo aj veľké zahraničné vydavateľstvo, ktoré má práva na udeľovanie licencie. Ich autoritatívna komunikácia potvrdila, že uvádzanie operných diel (aj 108-ročných) je stále dobrý biznis a patrí skôr renomovaným inštitúciám a elitným interpretom. Vyššie ciele v naplnení umenia ich veľmi nezaujímali. Toto sme v proporciách grantového rozpočtu úplne nepremysleli, ale zvládli sme to. Projekt môžeme realizovať predovšetkým vďaka festivalu Konvergencie.

Hrad kniežaťa Modrofúza je dramatickým prerozprávaním známej legendy, ktorá bez vymedzenia časopriestoru vypovedá o ľudskom strachu, tajomstvách a potláčaní vlastných túžob. Príbeh Judity a Modrofúza označuje autor ako „divadlo duše“ a svojím temným a nadčasovým tajomnom sa nám prirodzene prelína aj so súčasnou podobou psychoanalýzy, dynamickou psychoterapiou. Veď všetci si strážime svoje príbehy, o ktorých nerozprávame. ø

ELENA KNOPOVÁ
teatrologička

Večný antagonizmus chaosu a poriadku vždy konštituoval európsku kultúru. Divadelníci dnes veľmi nástojčivo reflektujú rozvrat starých hodnôt, ktorý desí a zároveň fascinuje. Nie je náhodné, ak divadlo upozorňuje na potrebu takej štruktúry sveta, v ktorej má okrem vedeckého, racionálneho myslenia opäť svoje miesto aj čosi transcendentálne (Boh či vyšší poriadok), prostredníctvom čoho by sme mohli legitimizovať naše skutky. Ak sa teda odvolávame na ľudský život ako na najvyššiu hodnotu, formulovanú cez (ne)kvalitu vzájomných vzťahov, usilujeme sa vlastne len dať našim životom a povojnovému spoločenstvu zmysel.

2 × 2

Má zmysel obracať sa v dobe chaosu na staré poriadky?

Má zmysel obracať sa v dobe chaosu na staré poriadky?

PETER ČANECKÝ
scénický a kostýmový výtvarník

Ak charakterizujeme dnešné dni ako dobu chaosu, tak o to viac sa treba obrátiť na čas a obdobie, keď táto definícia pre spoločnosť neplatila. Myslím si, že poznanie minulosti vytvára základné hodnotové kritérium pre to, ako žiť v súčasnosti. Kto odmieta vedieť, odkiaľ ide, nemôže vedieť, kam má ísť.

MARIÁN AMSLER
režisér

Doba „chaosu“ nás núti uvažovať inak, rýchlejšie, vytvárať nové súvislosti, hľadať a prekvapovať. V každom chaose sa postupne ustáli systém, ktorý treba nabúrať – tak ako rúcame konvencie, bojujeme proti klišé a zaužívaným postupom. Pre mňa je chaos motivačným činiteľom, v ktorom sa snažím urobiť si svoj systém. Staré poriadky vnímam ako súbor hodnôt, vedomostí, historickú skúsenosť, ktoré mi ponúkajú platformu. Z nej môžem čerpať. Aj divadelné umenie je proces, ako za pomoci skúseností vytvoriť z chaosu nový poriadok. Dať slovám nový význam, myšlienkam nový obsah, obrazom nový filter.

MICHAELA PAŠTEKOVÁ
teoretička umenia

Doba chaosu smeruje opäť k túžbe po poriadku. Aj umelecký diskurz naznačuje, že sme unavení z nejednoznačných posolstiev, nečitateľných významov aj alibistických hodnotiacich súdov. Ako keby sme chceli naspäť pozliepať postmodernou precízne rozbité modernistické paradigmy. Nové estetiky a experimentálne výrazové prostriedky si však žiadajú nové definície, nové kategórie, nové interpretačné nástroje. Tie nás zmätku možno úplne nezbavia, ale aspoň nám napovedia, ako sa v ňom nestratiť, a do pocitu diváckej bezradnosti opäť prinesú trochu sebavedomia.

Mário Drgoňa
študent DF VŠMU

Podoby slobody

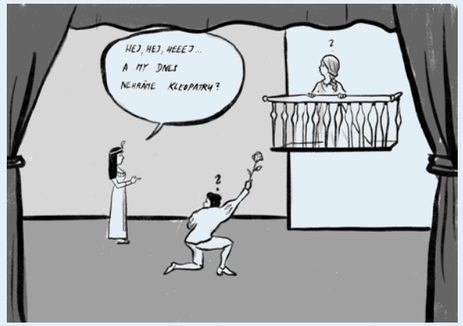
Niekto bol v júli na Pohode, iný na letnom tábore angažovaného umenia. Festival politickej piesne pozná snáď každý, no čo ten tábor? In Memoriam: Word je artcamp, ktorého organizátorom je Divadlo Pôtoň. Na projekte sa zúčastnili štyri skupiny zo Slovenska, z Palestíny, Rumunska a Francúzska. Témou bola *sloboda* slova.

Stretnú sa Palestínčan, Francúz, Rumun a Slovák v bátovskej vínnej pivnici… Nie, to nie je začiatok vtipu. Program bol ozaj bohatý: okrem pracovných blokov sme sa spolu pozreli do miestnych viníc a pivníc či do Banskej Štiavnice. Boli aj workshopy, ale keďže definícia workshopu je vnímaná dosť *slobodne*, ľahko sa z neho stal debatný krúžok. Rovnako *slobodný* bol prístup k tvorbe. Že Palestínčan si *slobodu* na slovenskom vidieku užíva plnými dúškami, sa dalo chápať. Akosi paradoxne však vyznievali jeho ponosy na únavu, ak každú noc do tretej ráno pofajčieval s kolegami vodnú fajku. Francúzsky tím bol zasa *slobodný* natoľko, že nebolo jasné, kto je jeho lídrom. Svoju *slobodu* využíval najmä na boj za *slobodu* miešania účastníkov tábora v národných skupinách, čím sa značne oberal o čas na tvorbu. (Treba podotknúť, že tá možnosť bola, no účastníci sa jej nechytali.)

Slovenská skupina pochopila *slobodu* najmä ako možnosť robiť, a tak tvorila do vyčerpania, čo spôsobilo, že výsledný efekt bol dramaturgicky nejasný a mätúci. A kolegovia z Rumunska si po chvíli kolektívneho trápenia uvedomili, že majú *slobodu*, a tak niektorí pracovali na jednej časti diela, iní zasa na druhej, až napokon časť z nich *slobodne* neurobila nič. Výsledkom tábora bolo teda najmä poznanie, že ani bezhraničná *sloboda* nemusí byť pre tvorbu to najlepšie. ø

Ja a divadlo

v septembri kreslí — **Ivana Šáteková**



MÁRIA SCHUMEROVÁ
herečka

Doznievajú vo mne dojmy z Letných shakespearovských slávností. V réžii Doda Gombára som hrala Júliu. Bolo to náročné, no krásne obdobie. V septembri „ožijú“ moje inscenácie v Činohre SND, ktoré mi už chýbajú. S *Pred západom slnka* nás čaká aj zájazd na festival Divadlo do Plzne. V neposlednom rade sa začne nový semester a s ním aj tvorba novej inscenácie.

V lete ma zaujala talianska literatúra a talianska kultúra ako taká. Mám rozčítanú *Rimanku* od Alberta Moraviu, a zrejme to nebude jediný román, ktorý si od neho prečítam. Inšpirujú ma diela, ktoré ma nútia premýšľať a súčasne vo mne vyvolajú emóciu. Silný dojem vo mne zanechali Bergmanove filmy. Videla som *Personu*, *Jesennú sonátu* a tiež film *Fanny a Alexander*. Posledný z menovaných aj v divadelnej verzii Mariána Amslera v SND. To bol zážitok, ktorý vo mne prebýva doteraz.

Ideálne je, ak si ako diváčka vytvorím k danej téme akýsi vzťah, hoci nevedome, možno cez vlastnú skúsenosť, asociáciu. Dnes sa mnohé veci v umení podávajú „na zlatej tácke“ s cieľom šokovať alebo demonštrovať odvahu, ego, názor... Nie je tu priestor na analýzu či premýšľanie, len na obdiv. Veľa vecí je maximálne zjednodušených, spoločnosti stačí na rozptýlenie málo. Som zástankyňou toho, že umenie by malo vzdelávať – inteligenčne aj emočne. A to sa dá dosiahnuť v akomkoľvek žánri a odvetví umenia.

LUKÁŠ ZÁHORÁK
tanečník a performer

Štúdium na VŠMU ma natoľko „stelesnilo“, že si už ani nedokážem neuvedomovať svoju prítomnosť. Od narodenia až do smrti som a budem jediný, s kým prežijem všetky zážitky. Žijem sebou v sebe. Znie to možno trochu ezotericky, no dušu a telo nedokážem vnímať oddelene, a preto ich radšej označujem ako fungujúce ľudské telo alias celý človek.

Sebapoznanie je pre mňa úzko späté s úprimnosťou. Voči sebe, voči druhým, proste ide o snahu žiť v pravde. Preto sa momentálne púšťam do tvorivého procesu, z ktorého vzíde sólové dielo s témou pravdy. Všetky inšpirácie spracujem cez seba, prostredníctvom vlastných skúseností a aktuálnych názorov, a následne zaujmem nejaké stanovisko. Často sa cítim, akoby som bol uprostred konfliktu samého seba a okolitého sveta. Preto je väčšina mojich diel práve o týchto nárazoch.

Aby som nehovoril len o sebe, počas štúdia na VŠMU ma ovplyvnili hodiny s Jurajom Korcom. Práve s ním sme pracovali na fenoméne autentickosti ľudského tela v umení. Ďalšou silnou inšpiráciou sú nedokončené a zničené veci. Ležia predo mnou, nesúc si svoju minulosť v prítomnosti, a ja si viem až detailne predstaviť pohybovú akciu, ktorú s nimi niekto niekedy vykonal. Vzorom je pre mňa aj Marina Abramović. Silná výpovedná hodnota, ktorú predstavujú jej projekty, je niečo, čo ma inšpiruje aj pri odhaľovaní mojich osobných problémov na javisku.

KAROL RÉDLI
režisér

Momentálne žijem inšpiráciami, ktoré som nabral na letnej škole pre zahraničných študentov Studia Academica Slovaca (SAS). Ľudia z 35 krajín sa prišli na Slovensko učiť po slovensky. Každý z iného dôvodu. Niekto pre rodinné väzby, iný len preto, lebo videl bratislavské „ufo“. Bola to pre mňa obohacujúca štúdia rôznorodých charakterov a mentalít. Napríklad jeden z účastníkov bol kresťan z Izraela, ktorý nám priblížil problematiku náboženskej nevraživosti v jeho krajine.

Po tejto skúsenosti sa naplno vnáram do novej divadelnej sezóny. V Komárne skúšame inscenáciu dramatika Csabu Kissa, ktorý vytvoril spletitý príbeh z dramatizácií niekoľkých Čechovových poviedok. Potom, hor sa, do Trenčína, kde pripravujeme inscenáciu o Štefánikovi k jeho storočnici, a do tretice, z úplne iného súdka, rozprávka pre deti od Viliama Klimáčka, na ktorej budem spolupracovať s Monikou Haasovou.

Do decembra si vyskúšam prácu vo dvoch jazykoch, vystriedam detských aj dospelých hercov a aj rôzne žánre. A práve pre túto rôznorodosť ma divadlo napĺňa tvorivou energiou.

Zároveň ma v súčasnosti zaujali dokumentárne filmy, ktoré sa venujú aktuálnym problémom našej spoločnosti, napríklad film *Dominion* (Nadvláda) o vykorisťovaní zvierat.

Kaleidoskop

17. jún
V súťaži Dramaticky mladí 2019 súťažilo 13 dramatických textov. Trojčlenná porota odborníčok udelila tretie miesto Tereze Spáčilovej za text *Čas vypršal*, druhé miesto Anne Vatalovej za hru *Deň, na ktorý sa zabudlo*. Prvé miesto získala dráma *Kniha* od Marianny Ibrahimiovej.

21. jún
Divadelný ústav zverejnil meno víťaza súťaže o logo projektu Rok slovenského divadla 2020, ktorú odborne garantovalo Slovenské centrum dizajnu. Autorom loga, ktoré nás bude sprevádzať celým nadchádzajúcim rokom, je slovenský grafický dizajnér Jozef Ondrík.

29. jún
V Národnej súťaži súčasného poľského umenia ocenili Martina Husovského. Slovenský skladateľ a hudobník skomponoval víťaznú hudbu do inscenácie divadla Teatr Lalki i Aktora „Kubus" *Pod adresem marzeń*.

1. júl
Novým generálnym riaditeľom Štátneho divadla Košice sa stal Igor Dohovič. Vo funkcii nahradil dlhoročného riaditeľa Petra Himiča, ktorému dňom 30. júna skončil päťročný kontrakt. Dohovič je riaditeľom iba dočasne, kým na základe výberového konania alebo výberu uskutočneného priamym oslovením nebude vymenovaná nová hlava košického divadla.

21. júl
Pri príležitosti 100. výročia smrti Milana Rastislava Štefánika sa v jeho rodisku v obci Košariská konala výstava Divadelného ústavu a Múzea Slovenských národných rád Generál na javisku. Podujatie reflektovalo inscenácie slovenských profesionálnych divadiel vychádzajúce zo života tejto osobnosti. Od diel Radošinského naivného divadla až po aktuálny košický balet. Kurátorom výstavy bol Marek Godovič.

6. júl
Milan Ondrík získal na Medzinárodnom filmovom festivale v Karlových Varoch ocenenie za najlepší mužský herecký výkon. Vo filme Marka Škopa *Nech je svetlo* stvárňuje otca, ktorý zistí, že jeho syn sa zaplietol s nebezpečnou partiou.

25. august
Na záver festivalu Kremnické gagy s leitmotívom Ženy v humore / Humor v ženách sa už tradične udeľovalo ocenenie Zlatý gunár, ktoré získalo Divadlo Hugo za inscenáciu *Návšteva starej dámy*. Cenu Stana Radiča za objav roka udelili súboru Petit Cabaret 1924 z Talianska.

28. august – 1. september
V Martine sa konal 97. ročník festivalu Scénická žatva. Vrcholná prehliadka slovenského ochotníckeho divadla ukázala to najlepšie zo súčasnej sezóny v rôznych kategóriách (divadlo mladých, divadlo dospelých, dospelí pre deti, umelecký prednes), ponúkla bohatý off-program aj ranné diskusie s odborníkmi.

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

Tipy redakcie

8. – 14. september
Témou festivalu Trans/Misie v Košiciach bude 30. výročie udalostí z roku 1989. Spoločný projekt divadiel zo šiestich krajín reflektuje pád socializmu, no zamýšľa sa aj nad širšími rámcami slobody. Do východnej metropoly prídu divadlá z Česka, Poľska, Litvy, Ukrajiny, Maďarska a doplnia ich výstavy aj koncerty.

13. – 18. september

SAMSON
(foto archív divadla NUDE)

Nezávislé Divadlo NUDE ponúkne prierez svojou doterajšou tvorbou. Showcase sa bude odohrávať každý večer v inom priestore a predstaví všetkých päť doterajších inscenácií divadla. Najväčším lákadlom je zrejme vzkriesenie *Samsona*. Autorské dielo dvojice Veronika Malgot a Lýdia Ondrušová originálne a s naivným, no inteligentným humorom reflektuje ich tápania v partnerských vzťahoch. Autentická emócia je zaručená.

30. september – 6. október
Za hranice láka český festival Pražské křižovatky / Prague Crossroads. Aktuálny ročník sa témami dotýka hlasu. Načúvať budete hlasu zábavy v komplikovanej dobe v inscenácii *Zem pamätá* z SKD Martin, hlasu publika v prácach Lotte van den Berg *BUILDING CONVERSATION* alebo hlasu libanonskej performerky Rimy Najdiovej v *Dress ME How YOU Like*. Tá sa zaoberá šatníkom arabských žien.

Z éteru / TV

RÁDIO DEVÍN

1. 9.	21:00	**C. Goldoni**: Mirandolína
3. 9.	20:00	**P. Sabolová Jelinková**: Cesta k prezidentovi, Ruská posteľ
8. 9.	21:00	**H. Ibsen**: John Gabriel Borkman
10. 9.	20:00	**O. Wilde**: Je dôležité mať Filipa, De profundis **M. Kákoš**: Procesy 7 – Wilde vs konzervativizmus
15. 9.	21:00	**W. Shakespeare**: Sen noci májovej
17. 9.	20:00	Divadelný zápisník
22. 9.	21:00	**A. P. Čechov**: Višňový sad
24. 9.	20:00	**M. Ditte**: Terra Granus **J. Bindzár**: Oni Statky zmätky podľa **T. Oľhovej**
29. 9.	21:00	**P. Kováčik**: Bankár

RÁDIO REGINA

4. 9.	22:00	**V. Mináč – J. Juráňová**: Nikdy nie si sama
11. 9.	22:00	**L. N. Jégé – M. Urban**: Výhody spoločenského života
18. 9.	22:00	**J. Conrad – V. Hollan**: Spoločník
22. 9.	17:05	**F. M. Dostojevskij**: Nastenka
25. 9.	22:00	**A. P. Čechov**: Pytačky, Medveď

DVOJKA

4. 9.	10:00	**Najvzdialenejšia hviezda na nebi** (televízna inscenácia, voľná parafráza shakespearovskej témy o Romeovi a Júlii)
8. 9.	14:25	**Dvaja bratia** (televízna inscenácia hry M. J. Lermontova)
9. 9.	10:00	**Dvaja muži pod posteľou** (televízna adaptácia poviedky F. M. Dostojevského)
15. 9.	14:00	**Matka** (filmové spracovanie drámy J. Barča-Ivana)
22. 9.	22:30	**Frida – maľovať a milovať** (záznam muzikálu, Divadlo Wüstenrot)

Konkrétne ø ...

MARTIN MACHÁČEK *(divadelný kritik)*

... Ačkoliv má PQ za poslední léta pověst intelektuální akce, která se od divadla spíše oddálila, než aby v něm hledala něco nového či inspirativního, letošní ročník se v mnohém pozitivním vymykal. Organizátoři se vrátili na dávné místo konání a účastníci namísto konceptuálního tmářství nabídli s divadlem, potažmo prostorem spjaté exponáty. Paradoxně ale mezi vystavujícími suverénně vystupovala domácí studentská expozice Praha není Česko. Paradivadelní cesta mimo metropoli za teatrálními fenomény české nátury byla fantastickým povyražením a nechávala národní, přehnaně ambiciózní a financovanou expozici Camp Q daleko za sebou.

ZUZANA ULIČIANSKA *(divadelná kritička)*

... Pražské Quadriennale sa opäť presunulo do Veletržního paláca. Pre viac ako osemtisíc odborníkov, ktorí sa potrebujú stretávať, bolo sústredenie aktivít na jednom mieste praktické. Bežných návštevníkov prišlo tentoraz menej, na čo mal istotne vplyv aj fakt, že v roku 2015 bola časť výstavných priestorov priamo v historickom centre Prahy. Mňa očarila, a to doslova, časť Fragmenty, ktorú organizátori umiestnili do Lapidária. Vybrané scénografické prvky navrhnuté žijúcimi legendami scénografie boli rozložené medzi stálou výstavou kamenných sôch. V takejto impozantnej atmosfére sa ocitla aj dynamická drevená maketa Jozefa Cillera k martinskej inscenácii *Nevesta hôľ* z roku 1986, ktorú sme za Slovensko navrhli. A nestratila sa!

MAX SOBEK *(divadelný režisér)*

... Na festival Wiener Festwochen chodíme kvôli svetovým špičkám, ktoré poznáme len zo záznamov. Vďaka novému intendantovi Christophovi Slagmuylderovi, ktorý bude úradovať do roku 2024, sa priestor pre činohru, performanciu a tanec opäť zrovnoprávňuje. Tento rok jednoznačne zaujal Milo Rau, ktorý siahol po námete od Aischyla. Jeho *Orest in Mosul* kladie otázku, ako vyriešiť mocenské problémy bez toho, aby sme sa ulakomili na praktiky zo „starého sveta". Potešili však aj starí známi ako Romeo Castellucci, Robert Wilson či Krystian Lupa.

KATARÍNA CVEČKOVÁ *(divadelná kritička)*

... Viedenský festival Impulstanz tento rok nepriniesol diela, na ktoré by sa dalo ešte dlho spomínať, ale otvoril zaujímavé témy ako konflikt minulého/súčasného tela s telom v pretechnizovanej budúcnosti. Pokora a majstrovstvo skúsenej Doris Uhlichovej vo fyzickej performancii *Tank* pritom na plnej čiare vyhrávali v porovnaní s invenčnosťou a „coolovosťou" mladučkej Marie Mestalovej v jej zombie tripe *Mademoiselle X*.

MILO JURÁNI *(divadelný kritik)*

... Theater der Zeit venoval číslo rešpektovanému režisérovi Lukovi Percevalovi. Priestor v ňom dostali aj jeho názory na nemecký divadelný systém. Perceval zdôrazňuje, že je to úspešný, ale finančne neudržateľný relikt. A vyžaduje si reformu. Poučná úvaha aj pre slovenský kontext.

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**

SEPTEMBER 2019
číslo 7 | 13. ročník

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

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

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

MINISTERSTVO KULTÚRY SLOVENSKEJ REPUBLIKY

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

DIVADELNÁ NITRA 2019

HLAVNÝ PROGRAM 27. SEPT. – 2. OKT.

Po predstaveniach diskusie účinkujúcich s divákmi. 28. 9. – 2. 10. – Artists talk s tvorcami

www.nitrafest.sk

Všetky predstavenia hlavného programu sú tlmočené do slovenského aj anglického jazyka

VSTUPENKY

- online na predpredaj.sk (sekcia Divadlo)
- v pokladnici festivalu vo foyer DAB v Nitre, po – pi 14.00–17.00

SPRIEVODNÝ PROGRAM

Festival deťom • Mladé divadlo • balónový sprievod • divadlo • filmy • koncerty • výstavy • diskusie • workshopy

Príbehy stien

Bratislavské bábkové divadlo
Bratislava, SLOVENSKO
Katarína Aulitisová
27. 9. 2019, 28. 9. 2019

Sternenhoch

Opera Národného divadla – Nová scéna
Praha, ČESKÁ REPUBLIKA
Michal Dočekal
27. 9. 2019

Svätá Špageta

Komuna Varšava, POĽSKO
Agnieszka Smoczyńska
28. 9. 2019

Biblia

Divadlo Aréna, Bratislava
SLOVENSKO
Rastislav Ballek
28. 9. 2019

Človek z Podoľska

teatr.doc, Moskva, RUSKO
Michail Ugarov, Igor Stam
29. 9. 2019

Bez adresy –
hra na tuláka

STEREO AKT, Budapešť, MAĎARSKO
Martin Boross
29. 9. 2019, 30. 9. 2019

Hlava XXII

Divadlo Andreja Bagara v Nitre
SLOVENSKO
Ján Luterán
29. 9. 2019

Druhý pokus o telovýchovu

Hauptaktion, Mníchov, NEMECKO
Jonaid Khodabakhshi, Dennis Kopp, Quindell Orton, Jasmina Rezig, Hannah Saar, Isabel Schwenk, Julian Warner, Oliver Zahn
30. 9. 2019

Bakchantky

Slovenské národné divadlo – Činohra
Bratislava, SLOVENSKO
Rastislav Ballek
30. 9. 2019

Hlbiny

Wariot Ideal, Praha, ČESKÁ REPUBLIKA
Jan Dörner, Jan Kalivoda, Vojtěch Švejda, Milena Dörnerová, Šimon Janíček, Vojtěch Brtnický
1. 10. 2019

Moral Insanity

Prešovské národné divadlo, Prešov
SLOVENSKO
Júlia Rázusová
1. 10. 2019

eu.genus

Med a prach, SLOVENSKO
Andrej Kalinka
1. 10. 2019

Projekty Asociácie Divadelná Nitra podporili

fond na podporu umenia
Projekty ADN z verejných zdrojov podporil Fond na podporu umenia, hlavný partner projektov.
Nitriansky samosprávny kraj
Nitra
Visegrad Fund
Goethe Institut
Ministerstvo kultúry Slovenskej republiky
Flanders state of the art
nká
Ministerstvo kultúry
SFPA
VŠ DU

Hlavní mediální partneri

rtvs
Rádio Devín / Rádio FM
.týždeň
Zoznam.sk
MY

Mediální partneri

TV Nitrička
kapitál
SAD 19
CITYLIFE.SK
Webnoviny.sk
rádio plus
mojaNitra.sk
eurowk

Partneri

Renault
TT-CAR
PERI
LifeHouse
Tuli
Zlatý Bažant
Levmin
Deloitte.
Elesko
WD&LUX
typografia plus
TESCO
Cukrárne
Cukrárik
Metro
Times Pub
Tauris
Tekmar
Earth
Obecné sklo
TIC
Plantago
Dkny
Vagus

FESTIVAL PRIPRAVILI

Hlavný organizátor: Asociácia Divadelná Nitra
Hlavní spoluorganizátori: Divadlo Andreja Bagara v Nitre, Staré divadlo Karola Spišáka v Nitre, Nitriansky samosprávny kraj, Mesto Nitra
Spoluorganizátori: Anténa – sieť pre nezávislú kultúru, Amnesty International, Critical Mass Nitra, Divadelný ústav Bratislava, Ésorg, Febiofest, Hidepark Nitra, Institut dokumentárního filmu, Praha, Kinoklub Tatra Nitra, Krajská knižnica Karola Kmeťka v Nitre, Krajské osvetové stredisko v Nitre, Motolino, Nitrianska galéria, OZ Pokoj a dobro, Nitra, Ponitrianske múzeum, Post Bellum SK, Mareena, Nadácia Milana Šimečku, Nadace partnerství – stromy svobody, Rozbicykljume Nitru, Stokrážka, Tanec Praha, ZŠI pre slabozrakých a nevidiacich v Bratislave, ZŠ kniežaťa Pribinu, Nitra, Základná umelecká škola Jozefa Rosinského v Nitre