- Martin Huba
- Dnes večer nehráme v Činohre SND
- Glembayovci v Jókaiho divadle
- Naše šaty! v Luduse a Nemá trieda v DJP Trnava
- List Gustávovi Husákovi v ŠDKE
- Bratislava v pohybe
- Drama Queer
- Námestia ako javiská
- Demokratizácia v Poľsku

december

9 771337 180000 10

kød

konkrétne o divadle

číslo 10 | ročník 13 | 2019

cena 2 € | 50 Kč

R • K
SL • VENSKÉH •
DIVADLA
2 • 2 •

NÁJDI SI
SV • JE
DIVADL •

Pozývame vás
na podujatia
Roku slovenského
divadla 2020.

www.rokdivadla.sk

Organizátori:

Divadelný ústav, Slovenské národné divadlo a Národné osvetové centrum sú štátnymi príspevkovými organizáciami zriadenými Ministerstvom kultúry Slovenskej republiky.

Hlavní mediálni partneri:

Mediálni partneri:

Milí čitatelia!

Milo Juráni

Nežnú revolúciu v Československu poháňali divadelníci. Zdôraznili to tematické premiéry, reflektovala Noc divadiel aj rôzne sprievodné akcie. Pamätníci oprašovali spomienky, odborníci prehodnocovali, všetci skloňovali pochybnosti... Práve pochybnosti boli jedným z motívov osláv, ktoré však, a to vyplýva aj z ankety 2x2, nijako nespochybňujú samotnú zmenu systému, skôr konštatujú, že súčasný stav by mohol byť aj omnoho lepší. Určitý obraz o priebehu demokratického prevratu má po niekoľkých, a tentoraz ozaj hutných, oslavách demokracie hádam každý. Aj preto k rekapitulácii domácich okolností pridávame i optiku z Poľska a náznak maďarského kontextu. Zdá sa, že celistvý obraz toho, akú úlohu divadlo a najmä divadelníci zohrali v širšom teritóriu Visegrádskej štvorky, hovorí veľa aj o potenciáli umenia prispievať k spoločenskej transformácii. Účinkuje najmä, keď sa tvorcovia stanú aktivistami a prehovoria sami za seba. O tom, čo všetko to prináša, hovoria aj herci Činohry SND v *Dnes večer nehráme*. Či je ťažšie stáť na tribúne sám za seba, alebo každý večer vytvárať a prežívať postavu, objasňuje Martin Huba v rozhovore. Herecké povolanie je skrátka profesionálne aj ľudsky náročné. Žiara reflektorov nikdy nebola len synonymom úspechu, ale aj driny a vypätia, a možno aj spomínaných pochybností. Aj to je jeden z odkazov Novembra i aktuálneho čísla.

FOTO NA OBÁLKE
List Gustávovi Husákovi, Činohra ŠDKE, foto J. Štovka

obsah

na margo
2 *Dlažobný kameň v hrsti*
Tamás Jászay

rozhovor
3 *Všetci moji Hamletovia*
rozhovor s Martinom Hubom

recenzie
12 *Dnes večer hráme*
Soňa Šimková
• *DNES VEČER NEHRÁME* (ČINOHRA SND)
—
16 *Dnes večer zahráme, že nehráme*
Bohuslava Vaňková
• *DNES VEČER NEHRÁME* (ČINOHRA SND)
—
19 *Glembayovci u nás ako doma*
Renata Deáková
• *GLEMBAYOVCI* (JÓKAIHO DIVADLO V KOMÁRNE)
—
23 *Mládeži prístupné*
Lenka Dzadíková
• *NAŠE ŠATY!* (DIVADLO LUDUS)
• *NEMÁ TRIEDA* (DJP TRNAVA)
—
28 *List v divadle alebo Dôležitosť slobody*
Hana Rodová
• *LIST GUSTÁVOVI HUSÁKOVI* (ČINOHRA ŠDKE)

festivaly
32 *Rôznorodosť tanečného sveta na Bratislave v pohybe*
Marek Godovič
—
36 *Možnosti a hranice tela, tragédia, humor i politika*
Lucia Galdíková

extra
40 *Havla sme Čechom trochu závideli*
rozhovor s Dáriuszom Kosińským

t/h/k
44 *Javiská ako tribúny, námestia ako javiská*
Ľubica Krénová

in memoriam
49 *Naša nenápadná kronikárka*
Juraj Nvota

krátko kriticky
50 *Manifest možností slobody a marazmu*
Monika Čertezni
—
51 *Woyzeck trochu inak*
Elena Knopová

knižná ukážka
52 *Bežná (Nežný komiks 2)*
Tereza Oľhová, Mária Kralovič

53 **knižné tipy**

z tvorby
54 *Som ten istý ako včera?*
Braňo Mosný

2x2
54 *Čo demokratický obrat divadlu mal či mohol priniesť a za tridsať rokov nepriniesol?*

glosa
55 *Sedřený samet?*
Martin Macháček

56 **ja a divadlo**
Tatiana Masníková
Glen Lambrecht
Nikolett Dékány

58 **kaleidoskop**
59 **tipy redakcie**
59 **z éteru / TV**
60 **konkrétne ø...**

Pantone 2040 U

Tamás Jászay
divadelný kritik

Preklad Renata Deáková

Dlažobný kameň v hrsti

Doyen maďarských kritikov István Nánay v článku, v ktorom analyzuje premeny divadelného jazyka za posledných tridsať rokov, píše: „...po historickom a politickom prevrate [...] nikdy, nikde vzápätí nenasledoval aj umelecký prevrat. Nebolo to inak ani keď padol režim v rokoch 1989 – 1990.“ V nasledujúcom období prevládali v maďarskom divadle rozpaky: ak nastane bezhraničná sloboda, akú má potom divadlo vlastne úlohu? V Maďarsku sa za tridsať rokov neudiala žiadna umelecká revolúcia, nezmizlo realisticko-naturalistické herectvo. Anketa časopisu *Színház*, v ktorej sa divadelníci stručne vyjadrujú k téme „revolučných“ inscenácií, je veľmi poučná. Inscenácie, ktoré spomínajú, vznikli medzi rokmi 1971(!) a 1992, okrem budapeštianskych aj niektoré z Nového Sadu, Kluža, Szolnoku či Kaposváru. Vieme však o nejakej inscenácii, ktorá by nepriamo, ale predsa prispela k pádu režimu?

Áno aj nie: Inscenácia Weissovej hry *Marat/Sade* (1981) z Csiky Gergely Színház v réžii Jánosa Ácsa mohla byť jednou z nich. Podarilo sa jej prešmyknúť cez prísne sito cenzúry, až kým nevycestovala na festival BITEF v roku 1982. Podľa Györgya Spiróa: „...hľadisko pol hodiny šalelo, následne diváci vyšli na ulicu a tam pokračovali. Druhé predstavenie malo ešte väčší ohlas a divadlo si odnieslo všetky tri hlavné ceny.“ Hoci už téma francúzskej revolúcie bola na hrane, problematický bol najmä katarzný záverečný obraz. Až do prevratu sa totiž nesmelo verejne hovoriť o revolučných udalostiach v roku 1956 v Budapešti, lenže finále inscenácie prepojilo poslednú scénu s emblémovým priestorom protikomunistickej revolúcie. Divadelná historička Gabriella Schuller napísala: „...obrovská fotografia Námestia Corvin, ktorá zapĺňala celé pozadie scény, a medzi mŕtvymi postavami vzlykajúci rozprávač s dlažobným kameňom v hrsti, oživili v spoločenskej pamäti revolúciu z roku 1956...“ To bola v roku 1981 hra s ohňom. Ako to, že sa to prepieklo? Riaditeľ kaposvárskeho divadla László Babarczy totiž osobne poprosil kritikov, aby vo svojich recenziách nespomínali finálny obraz. Až po hosťovanie v Belehrade táto dohoda o mlčaní fungovala. Posledný obraz predstavenia *Marat/Sade* sa vďaka paktu o mlčaní naveky zaryl do pamäti maďarského divadla.

Nasleduje skok v čase – v roku 2018 mala v príležitostne využívanom klaustrofóbnom štúdiu budapeštianskeho centra pre súčasné umenie Trafó s kapacitou päťdesiat divákov premiéru inscenácia mladého tímu divadelníkov pod vedením režiséra a dramatika Kristófa Kelemena s názvom *Megfigyelők* (Špehovia). Príbeh postavený na dobových dokumentoch sa odohráva v šesťdesiatych rokoch v Maďarsku a hovorí o tajných agentoch, vydieraní aj homosexualite. Tvorcovia rozhodným gestom stavajú mosty medzi udalosťami z nedávnej minulosti a súčasnosti. Do svojho príbehu zapájajú aj piesne undegroundových kapiel z obdobia socialistického režimu a naznačujú, že špehovanie prebiehalo včera, prebieha i dnes a bude aj zajtra. Súčasťou záverečného obrazu je projekcia vzlykajúcej postavy z inscenácie *Marat/Sade*, ktorá sa niekoľkokrát za sebou pokúša hodiť dlažobnú kocku, ale márne. Postavy pritom spievajú legendárnu pieseň alternatívnej kapely Európa Kiadó, ktorá vznikla v roku 1981(!): „Svinské časy, mal by si ich milovať, budúcnosť je tu a nikdy sa neskončí! Svinské časy, my učupení v kúte! Dámy a páni vstaňme znova!“ Nuž, vstaneme znova? ø

MARTIN HUBA

Lenka Čepková
dramaturgička a dramatička

Všetci moji Hamletovia

Jedna z najvýraznejších hereckých osobností slovenského divadla, umelec, ktorý so zanietením hovorí nielen o svojom niekdajšom pôsobení v Divadle na korze, ale aj o postavení herca v spoločnosti. Okrem hľadania a nachádzania svojich „Hamletov“ sa od konca osemdesiatych rokov venuje divadelnej réžii a za základný princíp svojej tvorby považuje vedomú spontánnosť. Herec a režisér Martin Huba.

Čo pre vás znamená herectvo?
Znamená to pre mňa ospravedlnenie si svojej prítomnosti v bytí. Prídete na svet a nemáte na tom žiadnu zásluhu. Môžete za to viniť všelijaké okolnosti, ale ja som to vždy považoval za šťastie. A či si to aj zaslúžim a či dostatočne rozumne nakladám s tým, že sa mi dostalo právo žitia, či mám viac zlých, alebo dobrých bodov – v tejto dileme mi pomáha práve divadlo. Diváci v hľadisku mi dávajú rozhrešenie, že nie som až taký vinný za to, že žijem.

V jednom rozhovore ste povedali, že herectvo sa delí na obdobie pred Hamletom a po Hamletovi. Vy ste hrali Hamleta v réžii Miloša Pietora na Novej scéne ešte v roku 1974. Čo nastalo po ňom?
Občas človek niečo povie a v tom momente je presvedčený, že to tak aj je. Potom nastane problém s vysvetľovaním výroku. Nechcem byť nespravodlivý k ostatným postavám, ktoré mi osud doprial. Tak poďme odzadu: moja posledná inscenácia *Pred západom slnka* mi spôsobuje veľkú radosť. A som šťastný, že dnes, pri všetkej tej únave z alternatívy, sa placho naznačuje, že teraz je možno najväčšou alternatívou psychologický realizmus. Moja ďalšia herecká radosť

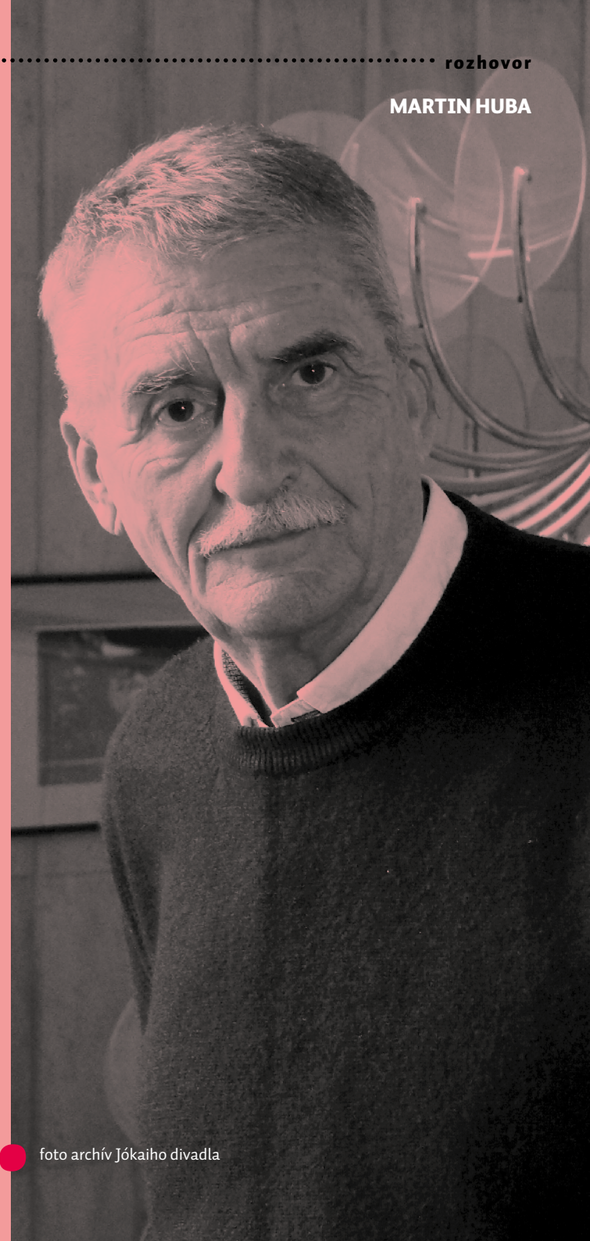


foto archív Jókaiho divadla

v súčasnosti je určite Henrik z inscenácie *Popol a vášeň* alebo z dávnejších postáv León z *Pánov Glembayovcov*. Tých „Hamletov“ už bolo niekoľko. Ak by som to mal zhrnúť, tak to „predhamletovské“ obdobie je kvázi dozrievanie a po ňom ide o to, ako naložíte s faktom, že ste hrali Hamleta. Pred Hamletom si musíte zaslúžiť hrať Hamleta a po Hamletovi si musíte zaslúžiť hrať všetky krásne roly, ktoré aj vďaka Hamletovi dostanete.

Stáli ste na slovenských javiskách desaťročia pred Nežnou revolúciou aj po nej. Ako sa podľa vás zmenila pozícia herca po roku 1989?
Veľmi. Pred revolúciou sme cez podtexty pomáhali divákovi precítiť v hľadisku to, čo sa verejne pertraktovať neodporúčalo, respektíve sa na to nik neodvážil. Vtedy ste museli viac vážiť slová, a keď sa niečo povedalo, bolo to prebolené. Teraz môžete čokoľvek trepnúť a nič sa nestane, nanajvýš vás napomenú či prepustia. Dnes nikomu nič za vyslovenie nesúhlasného názoru nehrozí, a tým sa cena pomenúvania vecí zdevalvovala.

Lebo každý si myslí, že môže povedať všetko, odvolávajúc sa pritom na demokraciu.
Áno, tak to je. Ľudia nechápu, že je tam aj určitá dávka zodpovednosti za vyrieknuté. Ťažko sa mi o tom hovorí, ale mám pocit, nech to znie akokoľvek paradoxne, že hĺbka uvažovania „splytčela“, sloboda prejavu sa nekonečne rozšírila – aj vďaka Facebooku a ostatným sociálnym sieťam – a hlavne si myslím, že ľudia uvažujú oveľa jednoduchšie. Príkladom sú televízne seriály, ktoré sú spoločenským krmivom, a národ prebral mieru IQ ich hrdinov, ako aj mieru hĺbky ich uvažovania.

Len pár mesiacov pred Nežnou revolúciou nasadilo Slovenské národného divadlo do repertoáru Ibsenovho *Nepriateľa ľudu* v réžii Ľubomíra Vajdičku, kde ste hrali hlavnú postavu Dr. Thomasa Stockmanna, ku ktorej sa vracia aj aktuálna inscenácia Činohry SND *Dnes večer nehráme*. Ako je možné, že sa v marci 1989 podarilo zinscenovať hru s takým silným podtextom namiereným kriticky voči vtedajšej spoločenskej situácii?
Už to, že sa nám podarilo *Nepriateľa ľudu* prepašovať do repertoáru, bol náznak, že sa hore niečo kývalo, niečo praskalo. Na druhej strane je to klasický text, po tejto stránke mohli mať dozorujúci ideológovia čisté svedomie. V tom čase však boli už aj tlačové dozory nekompetentné. Keď sme s *Nepriateľom ľudu* hosťovali na festivale v Ostrave, bola z toho viac-menej demonštrácia v hľadisku. Intenzívny podtext z hry doslova tryskal. Možno, že ľudia mali pocit akejsi statočnosti, že sa podieľajú potleskom na niečom protištátnom.

PÁNI GLEMBAYOVCI (Činohra SND)
foto archív Divadelného ústavu

Zdá sa, že v takýchto chvíľach sa medzi javiskom a hľadiskom odohrával naozaj živý dialóg. Ako publikum dávalo najavo svoje reakcie?
Vajdička to veľmi šikovne, vedomý si dobových okolností, zinscenoval. Rozdal hlasovacie lístky publiku. Keď Stockmanna jednohlasne vyhlásili za nepriateľa ľudu, diváci z hľadiska kričali: „Zmanipulované, my sme hlasovali inak!“ A keď som hovoril monológ o tom, že nevzdelanosť je základom všetkého zlého, ľudia vo veľkom tlieskali. Mali sme vtedy na javisku pocit, že naša práca napokon môže mať zmysel. To bola pre nás skutočná satisfakcia. *Nepriateľ ľudu* je jeden z mojich Hamletov.

V *Pánoch Glembayovcoch* ste hrali Leóna, neskôr ste text režírovali v pražskom Divadle na Vinohradoch (2006) a teraz v októbri ste hru uviedli v Jókaiho divadle v Komárne. Prečo sa k nej opätovne vraciate?
Pre nadčasovosť témy – o nepoctivo získanom bohatstve a jeho následkoch. Takisto aj pre herecké príležitosti, ktoré text ponúka. V Krležovej hre sú všetky postavy rozporné. Neviem, či je každý zo zúčastnených viac bezcharakterný, alebo zraniteľný. Táto rozpornosť ma vždy dráždila. Každý má svoju pravdu, každý si vie zdôvodniť svoje neprijateľné reakcie a stanoviská.

S nejednoznačnými postavami sa v divadle pracuje najlepšie, pretože dávajú režisérovi a hercom veľký priestor pre vlastnú interpretáciu. Ako ste nad nimi v prípade Glembayovcov premýšľali vy?
Napríklad starého Glembaya inscenátori často zjednodušujú a interpretujú ako totálne negatívneho. Ak som schopný a ochotný „dopočuť“ jeho argument – jeho obhajobu: „Ja som tvoju matku nosil dvadsať rokov na rukách, čo som jej videl na očiach, to som jej splnil a na milimeter som sa k nej nepriblížil.“ Keď chlap s takouto životnou skúsenosťou spraví všetko pre mladú ženu, o ktorej mu šepkajú, že je zlatokopka, ale ona ho objíme, zatiaľ čo tá, čo nebola zlatokopka, sa mu v noci otočí chrbtom... Nie je ľahké vyniesť jednoznačné súdy. Aj pre tú mnohoznačnosť som sa každou inscenáciou len o trošku priblížil k potenciálnej hĺbke textu. V ňom môžete donekonečna hľadať ďalšie a ďalšie vrstvy právd zúčastnených postáv.

Ako sa pracuje režisérovi, pre ktorého je dôležitý kvalitný text, na inscenácii, v ktorej sa vôbec nehovorí a celá je postavená na hudbe, tanci a hereckej akcii? Myslím napríklad na *Tančiareň*, za ktorú ste v roku 2001 získali ocenenie DOSKY za najlepšiu réžiu aj inscenáciu sezóny.
Podľa mňa je najvyššou formou komunikácie mlčanie. Keď si s niekým naozaj dobre rozumiete, keď s niekým zažijete ozaj peknú chvíľu, cítite, že to netreba skaziť tým, že to pomenujete. Človeku sa to môže stať – tento súzvuk v mlčaní –, raz-dvakrát za život a niekomu sa to, žiaľ, nestane vôbec. Na to, aby človek komunikoval, slovo až tak nepotrebuje. Emočná stopa z mladých liet je často spojená s muzikou, ktorú ste počúvali v danom období. Keď mi dnes zaznie *Yesterday*, okamžite mi evokuje moment, keď som túto pieseň počul prvýkrát. Hudobná pamäť je v človeku silná, prináša nielen emóciu, ale aj príbeh danej chvíle. V tomto bola *Tančiareň* „bez slov“ pre mnohých „ticho svätá“ a fungovala dovtedy, pokiaľ sme vedeli vystihnúť, ku ktorej životnej situácii priradíme tú-ktorú hudobnú spomienku. Prestávala fungovať, keď sa publikum generačne posunulo o dvadsať rokov a hudobná spomienka u mladých divákov už bola odlišná.

Čo ste chceli tlmočiť príbehom *Tančiarne* divákovi v 21. storočí?
Mňa lákala v prvom rade tá miestnosť stratených ľudí. Boli to ľudia, ktorí potrebovali dotyk s inou ľudskou bytosťou. Každý prišiel v nádeji, že tentoraz už odtiaľ sám neodíde, no nestalo sa tak. Odchádzali možno

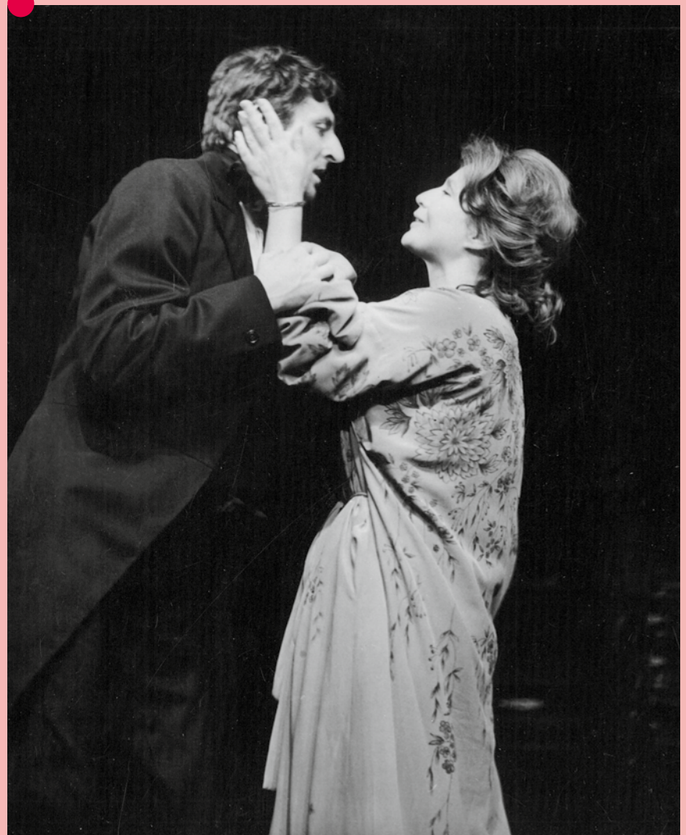
ešte smutnejší a opustenejší, než keď prišli – znova to nevyšlo. Ľudia na to chodili asi aj preto. Zrazu pochopili, že v tom nie sú sami. Odovzdávali sa tam rozhrešenia.

S Martinom Porubjakom, spoluautorom tejto inscenácie, ste spolupracovali aj v Divadle na korze. Ako ste sa stali súčasťou tohto súboru?
Divadlo na korze začali kreovať Vladimír Strnisko, Martin Porubjak a Peter Mikulík. Počas osvieteného 68. roku boli aj na ministerstve osvietení ľudia, ktorí neboli proti, keď chlapci prišli s alternatívou generačného divadla. Doprostred tejto snahy prišli tanky. Keďže bolo všetko už rozbehnuté, divadlo vzniklo. Ja som bol v tom čase späť v Bratislave, konkrétne v Divadle poézie, ktoré fungovalo v rovnakých priestoroch, ako malo fungovať Korzo na Sedlárskej. Chlapci si na mňa spomenuli a prijali ma medzi seba. Vtedy som si ešte neuvedomoval, aké je to životné šťastie, že som sa ocitol medzi kamarátmi v Divadle na korze.

Čo pre vás znamenalo pôsobenie v tomto legendárnom divadle?
Pre mňa bolo podstatné, že som sa ocitol v kolektíve, v ktorom sme si rozumeli, pracovali podobnou metódou a videli poslanie divadla v rovnakej poetike, teda v groteskom realizme. To ma, aj so všetkým vyššie spomenutým, celoživotne ovplyvnilo – Korzo v nás a my v Korze. Zhodou okolností, pre rôzne organizačné záležitosti, ktoré súviseli nielen s divadlom, napr. tanky Varšavskej zmluvy v uliciach, som sa stal umeleckým šéfom. Samozrejme, všetci sme boli dostatočne múdri na to, aby sme vedeli, že vedúcimi osobnosťami zostali Martin Porubjak a Vladimír Strnisko. No a potom, osudové šťastie – Miloš Pietor, ktorý sa stal kmeňovým režisérom.

Ako fungovalo Divadlo na korze? Vládla v ňom hierarchia ako v iných divadlách?
Určitá hierarchia je v každom divadle nevyhnutná, pokiaľ má ako-tak fungovať. Ide len o to, čo ju vytvára. Ten vzájomný rešpekt. Nech to znie akokoľvek bizarne, napriek všetkej divokosti, ktorou sme my „korzári“ žili – a my sme žili ozaj divoko –, si s odstupom času čoraz intenzívnejšie uvedomujem, že sme sa navzájom dosť ctili. Ctili sme, že máme to a to načítané (rád by som zdôraznil, že sme mali všetci načítaného naozaj veľa). Ctili sme, že sme sa téme venovali totálne, že sme si vzájomne, pokiaľ išlo o tvorbu, nič neodpustili, že sme v takej či onakej forme išli vždy na doraz. Z tejto vzájomnej úcty vznikali putá

ZO ŽIVOTA DÁŽĎOVIEK (Činohra SND)
foto J. Vavro



TANČIAREŇ (Činohra SND)
foto J. Nemčoková

na báze rešpektu, možno obdivu a prirodzenej hierarchie. Tá vzájomná radosť by však veľmi rýchlo skončila bez pochopenia nutnosti subordinačného princípu, bez ktorého zväčša divadlo zakape na kamarátstvo.

Divadlo na korze bolo alternatívou k oficiálnym scénam. Robili ste divadlo tak, ako ste chceli a ako ste cítili, že je nutné v danej spoločenskej situácii. V čom bola tá „korzácka“ alternatívnosť?
Boli sme alternatívou ani nie tak k poetike oficiálneho divadla, ako skôr k spoločenskej situácii. Žili sme v boľševickom objatí a akokoľvek sa oficiálne divadlá ako štátne inštitúcie snažili, miera ich protestov v inscenáciách bola k systému predsa len dosť „korektná“. Ako to bolo vo vnútri, to je už druhá vec. Poetiku Korza určila vzbura proti tomuto „korektnému“ postoju. Nesúhlas s hraním sa na poslušných, napriek rizikám, ktoré s tým boli spojené. Každá inscenácia vznikala na základe podtextov, ktoré boli pre tých dvanásť či štrnásť ľudí v súbore jasné. A, zaplať pánboh, boli jasné aj tým stodvadsiatim ľuďom, ktorí každý večer sedeli v hľadisku. Vytvorilo sa zvláštne „sprisahanie“ názorovo blízkych ľudí. Diváci si v hľadisku zrazu odpočinuli od dvojtvárnosti, v ktorej sa žilo.

Dramaturgicky ste v Korze siahali po overených textoch klasických autorov či autorov modernej drámy...
Práve vďaka textom kvalitných autorov sme divákom mohli sprostredkovať podtexty opodstatneného nesúhlasu. Vytvorili sme im názorovú alternatívu.

Alternatívnosť výrazových prostriedkov bola sekundárna vec, lenže to všetko spolu súviselo. Zatiaľ čo oficiálne divadlo malo zmierlivejšie gesto, prípadne nesúhlas, oficiálnejšiu poetiku, milosrdnejšiu kritiku skutočnosti, my sme sa rozhodli veci pomenovávať tvrdšie, bez nezdravej, ponižujúcej úcty k veciam, ktoré si úctu nezaslúžili. Strniskovým imperatívom bolo pracovať „na reálnom tóne“. Neboli sme v postpatetickom nadýchnutí a nebolo nám cudzie veci scudzovať. Význam scudzenia spočíva v tom, že ste schopní s horúcim srdcom sa chladne pozrieť na veci, na ktoré sa chladne pozrieť treba. Kontrapunkt zanietenosti a chladného pohľadu je nevyhnutný. Tu vidím aj problém dnešného alternatívneho divadla – scudzujú scudzené a potom sú nútení dopúšťať sa lacných schválností, škaredé je pekné, vulgárne je mobilizujúce – pretože bez toho kontrastu niet dramatickosti. Potom, povedzme, močím pred divákom a cítim pýchu nad svojou odvahou a nekonformnosťou.

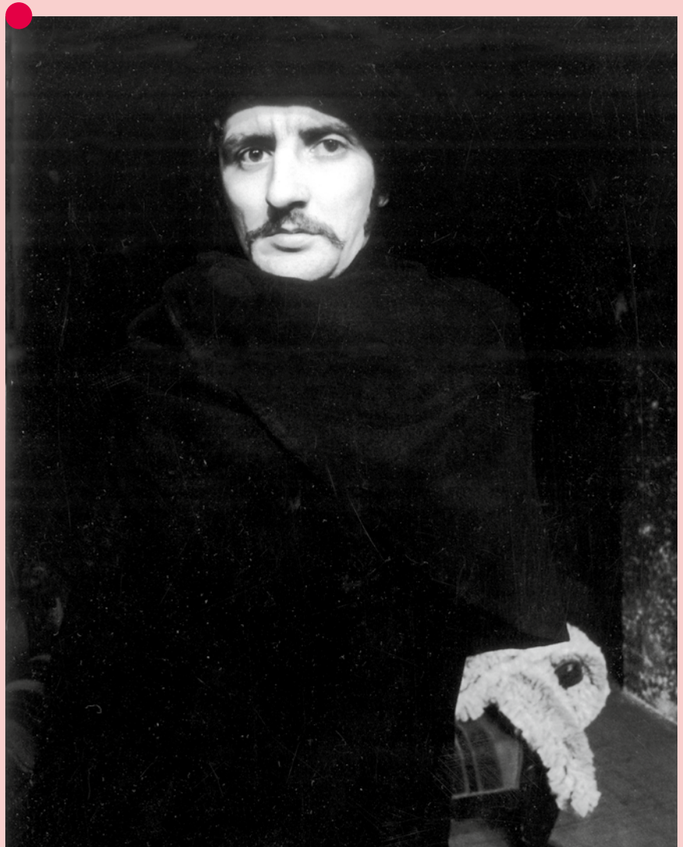
Nemali ste ambíciu tvoriť vlastné autorské texty?
Naším autorským dielom bolo vytvorenie subjektívneho podtextu, ktorý objektívne texty dostali a stali sa tak výpoveďou, stanoviskom k situácii, v ktorej sa spoločnosť ocitla. A na jedno netreba zabúdať, my sme museli vedieť, o čom hráme a tiež ako hráme. Museli sme vedieť hovoriť, dýchať, hýbať sa, remeslo bolo tvrdo vyžadované.

Ako vyzeral tvorivý proces vzniku inscenácie?
V prvom rade sa stretli ľudia, ktorí boli sčítaní. Opäť spomínam túto sčítanosť, ale považujem tento fakt za kľúčový. Mnohé sa nemuselo vysvetľovať. A tvorivý proces bol paradoxne v tom, že sme sa stále rozprávali, uvedomujúc si, že všetko poznané je dočasnou pravdou, že pod každou pravdou je hlbšia pravda a tak sme sa jej našimi debatami chceli aspoň dočasne dotknúť. Prišli sme ráno na skúšku, dali sme si kávu, ktorá trvala hodinu-dve. Snažili sme sa onú „dnešnú“, nám v tej chvíli dopriatu pravdu vpašovať, použiť do témy, ktorú sme pri skúšaní práve riešili. Večer sme odohrali predstavenie a po ňom sme do druhej, tretej rána skúšali.

Aj samotné skúšanie prebiehalo uprostred permanentného rozhovoru, rozumeli sme si a mali sme už vytvorený akýsi harddisk hodnotového systému. Neboli sme však komúna, mali sme veľmi individualizované privátny a názory, ktoré sa kryštalizovali často aj v inscenáciách.

Aký ste mali vzťah s členmi tradičnej scény – Slovenského národného divadla?

LES (Divadlo na korze)
foto B. Boška



HAMLET (Nová scéna)
foto V. Sochurech

Ako reagovali na vašu tvorbu?
S Národným divadlom sme mali korektný vzťah. Chudík, Pántik, môj otec, Záborský, Filčík, Kroner, ale aj iní k nám chodili a boli veľmi slušní. Akoby cítili, že tu v tom možno niečo je, oni to robia inak a ktovie, či aj nemajú pravdu... Platilo to aj opačne. Nedalo sa neakceptovať tých dvadsať rokov predtým, keď títo ľudia doslova zrodili slovenské divadlo. Keď mali 18 premiér za sezónu a každá sa hrala tak šesťkrát. Spravili nepredstaviteľný kus práce, a to si vyžadovalo úctu, ktorú od nás i prirodzene dostávali.

Aké bolo posledné obdobie Divadla na korze? Cítili ste, že sa blíži postupný zánik?
Takmer 24 hodín sme boli v divadle a nikomu by nenapadlo, aby sme s meniacou sa situáciou aj my menili svoje názory. Nakoniec, naša posledná inscenácia – Ostrovského *Les* –, bola rovnako ostrá ako tá prvá. Možno keby sme niečo vyškrtali a spravili to miernejšie, možno by nás ešte pol roka nechali, ale ako vraví Seneca: „Keď sa niečo má skončiť, treba to skončiť definitívne.“ Rád by som upozornil ešte na jeden fakt – možno ako príklad Strniskovej a Porubjakovej múdrosti. Keď prišli Rusi s tankami, na všetko ruské sa napľulo. Ako jediné divadlo sme boli presvedčení, že to je lacný protest, vlastne barbarstvo. Tak sme zaradili do repertoáru Arbuzovovu hru *Úbohý môj Marat*. Všetci boli paf, ako môžeme robiť sovietsku drámu, keď je situácia, aká je?! Myslím, že sme ju spravili dostatočne kvalitne na to, aby sme demonštrovali, že nie sme proti Rusom, ale proti praktikám ich vodcov. A tak nás potom v roku 1971 údajne z hygienických dôvodov, pre istotu, zlikvidoval Miroslav Válek. Bohužiaľ, pri všetkej úcte k jeho dielu, toto si mohol odpustiť. Aspoň tú hygienu. Bolo to úbohé.

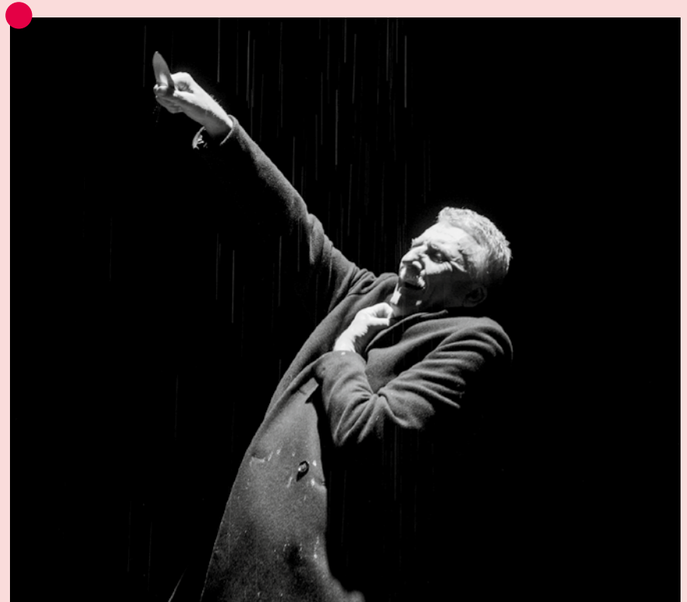
Spomínali ste, že v roku 1968 ste boli už naspäť v Bratislave, vaša herecká trajektória totiž začala prekvapujúco v Košiciach. Potrebovali ste sa vymedziť voči prostrediu, v ktorom ste vyrastali a nájsť si vlastnú umeleckú cestu?
Vymedzovať som sa začal až neskôr. Za mojím angažmánom v Košiciach nebola náhoda, ale môj otec – umelecký šéf Činohry SND. V tých časoch nebolo v móde protežovať svoje deti. Nebolo možné, aby som šiel po škole do Národného bez akéhokoľvek pocitu viny, hoci mojim spolužiakom, či už Michalovi Dočolomanskému, alebo Jurajovi Slezáčkovi, šéf Činohry angažmán ponúkol, podotýkam absolútne oprávnene. Mne otec odporučil najskôr sa ísť „vykúpať" von a potom sa uvidí. V konečnom dôsledku to bolo pre mňa najväčšie šťastie, lebo som sa potom ocitol v Korze.

Aké bolo dvojročné obdobie v Košiciach?
V Košiciach som veľmi ochorel a následne som sa dva roky potĺkal po nemocniciach. Za tie roky, keď ste neustále v nemocničných izbách a posteliach, tak nejak zmúdriete. Prinútilo ma to čítať, najmä z nutnosti a potreby zabudnúť, v akej situácii som sa ocitol. Takže aj to bolo svojím spôsobom požehnaním.

Po uzavretí Korza väčšina súboru prešla na Novú scénu, kde bol „stmeľovačom" pôvodného ansámblu a prišelcov z Korza práve režisér Miloš Pietor. Aký bol prechod do veľkého divadla?
To o stmeľovaní je pravda. Miloš Pietor bol z nás najskúsenejší. Ako syn ministra za Beneša, keď bol Gottwald predsedom vlády, mal veľké skúsenosti s eštebákmi a praktikami tejto špinavej politickej moci. Vedel odhadnúť situáciu, v akej sme sa ocitli. On bol autorom myšlienky, ktorú majstrovsky podsunul, že keď už nás zrušili, netreba nás rozprášiť, ale naopak presunúť na Novú scénu. A tak sa 90 % z nás ocitlo tam. Bolo to zvláštne. Už sme mali za sebou tri roky „slávy", ale aby sme mohli byť na Novej scéne angažovaní, museli sme absolvovať konkurz, museli sme každý niečo zaspievať. Skúšali nás, či budeme môcť byť začlenení aspoň do operetného zboru. Potom ich šokovalo, keď sme urobili *Tri sestry*, *Uja Váňu*, *Hamleta* atď. Zrazu Nová scéna, vystužená „korzistami", robila inscenácie, ktoré boli porovnateľné s inscenáciami z Národného.

V druhej polovici sedemdesiatych rokov ste z Novej scény prešli do Slovenského národného divadla, kde ste v roku 1988 po prvýkrát režírovali – inscenáciu *Zo života dážďoviek*. Prečo ste sa rozhodli režírovať?
Herecká profesia je veľmi závislá. Ako herec ste závislý od toho, kto vás obsadí a či vás obsadí, či téma je práve aj vašou témou, s kým sa máte na javisku ocitnúť. No a najproblematickejšia závislosť je tá, že niekedy na javisku musíte hlásať veci a tváriť sa, že s nimi maximálne súhlasíte, hoci to tak nie je. To začne byť v určitom veku pre chlapa na neprežitie. Nepohodlnosť, ktorá vyústila až do pochýb, či s herectvom už radšej neskončím, mi možno dodala odvahu a drzosť skúsiť režírovať. A možno tomu pomohol aj fakt, že som bol s Pietorom i Porubjakom v takom profesijnom aj ľudskom vzťahu, že sme sa často o mojich a možno nielen o mojich kreáciách rozprávali a spolu ich vytvárali.

PRED ZÁPADOM SLNKA (Činohra SND)
foto J. Prokop



Čím vás dramatický text Pera Olova Enquista tematicky priťahoval?
Zaujímala ma téma neporaziteľnosti bezbrannosti a drží ma dodnes. To sú všetci tí plachí, ale zo svojho presvedčenia neustupujúci. Poznám veľa hrdinov, ktorí chodia, rečnia a máte pocit, že zbúrajú svet, ale keď na nich niekto dupne, začnú hľadať všelijaké východiská. Zato títo Myškinovia nedokážu uhnúť, zostanú vo svojej pravde neobyčajne pevní. V tom sa mi páčil charakter Andersena v Enquistových *Dážďovkách*. Rozprávkar, ktorý si zo svojho rozprávkového sveta spravil obranný pancier. No ako sám hovorí: „Vieš, na čo zomreli posledné dinosaury? Vytvorili si také pevné ochranné panciere, že ich už samy neuniesli." Človek musí mať dostatok sily, aby sa nechal aj zraňovať. Už len to, že ostanete v tomto svete plachý, si vyžaduje veľa sily a odvahy. Do tejto kategórie naivných, bezbranných, ale neporazených, mi zapadol i Vojnickij z *Uja Váňu* či kontrabasista z *Kontrabasu* a, samozrejme, Dostojevského *Idiot*.

Monodrámu Patricka Süskinda *Kontrabas* ste hrali a režírovali v tom istom roku v Štúdiu S, dnešnom Štúdiu L+S. Prečo práve tento text?
Pre rozpornosť, ktorú v sebe nesie kontrabasista. Ako podpriemerný hráč na kontrabas si v sebaobrannom afekte vykonštruuje teóriu, že je najdôležitejší hráč orchestra a všetci v orchestri sú od neho a jeho kontrabasu závislí. Prechádza peripetiou a napokon sme svedkami jeho nervového zrútenia, v ktorom sa v zúfalstve prizná, že vie, ako to s tým jeho kontrabasom v skutočnosti je, ale jeho túžba po vybojovaní si miesta pod slnkom ostáva bolestne prítomná. A človek – divák si možno i zo svojej skúsenosti pripomenie, aké ťažké je žiť v totálnej anonymite, o to viac, ak ho Boh „preklial" ambicióznosťou. Vtedy je každý z nás náchylný a schopný obžalovať svoje okolie i blížnych okolo, že si nič z toho, čo majú, nezaslúžia. Je to krutá hra osudu.

Ako dokážete hrať, a zároveň sám seba režírovať?
Dokážem sa od seba odtransfokovať. K tejto danosti ma asi prinútil aj môj životný príbeh a neskôr som mal možnosť pokúsiť sa tento jav precizovať v mojej habilitačnej práci s názvom *Vedomá spontánnosť*. Je to stav, pri ktorom človek sám kontroluje svoju spontánnosť. Svojím spôsobom to je „schíza" – na jednej strane ako herec vyznávam lásku, snažím sa do toho vtesnať čo najviac autenticity, ale pritom niekde zboku ako režisér pozorujem, či to nie je priveľa, alebo, naopak primálo. V momente, povedzme, najväčšej vrúcnosti, si vystužím svoju postavu silným autentickým, možno osobným, emočným nábojom, ktorý musím až chladne pozorovať. Emocionalita musí byť úprimná. Pokiaľ totiž emócia nevychádza z dostatočného rozvibrovania vnútra, má blízko k hystérii, a to za veľa nestojí. ø

Martin Huba
V roku 1964 absolvoval herectvo na Divadelnej fakulte VŠMU. Svoj prvý angažmán získal v Štátnom divadle v Košiciach. Po dvoch rokoch sa vrátil späť do Bratislavy, kde pôsobil najskôr v Divadle poézie a Divadelnom štúdiu Bratislava, ktoré sa transformovalo na Divadlo na korze a on sa stal jeho umeleckým šéfom. Tu stvárnil postavy v ikonických inscenáciách – Pozza v *Čakaní na Godota* (1968), Anučkina v *Ženbe* (1969), Epamimonda Aplombova v *Svadbe* (1970), Andreja Šipučina v *Jubileu* (1970), Leonidika v inscenácii *Úbohý môj Marat* (1970) a iné. Po zrušení Divadla na korze v roku 1971 prešiel s väčšinou svojich dovtedajších kolegov do súboru divadla Nová scéna, kde spolupracoval najmä s Milošom Pietorom: *Hamlet* (1974), *Ujo Váňa* (1974) a Vladimírom Strniskom: *Clavijo* (1976). V roku 1976 dostal angažmán v Slovenskom národnom divadle, kde stvárnil vyše päťdesiat divadelných úloh. Koncom osemdesiatych rokov sa začal venovať divadelnej réžii, medzi jeho najznámejšie inscenácie patria *Zo života dážďoviek* (1988), *Kontrabas* (1988), *Višňový sad* (1995), *Tančiareň* (2001) a i. Od roku 2002 režíruje i v českých divadlách a v rámci Letných shakespearovských slávností. Okrem divadla sa venuje aj filmovej a televíznej tvorbe.

Soňa Šimková
teatrologička

Dnes večer hráme

Urobiť inscenáciu o revolúcii, aj keď má prívlastok Nežná, mohla byť neľahká výzva. Jednak ide o otázku, z akej perspektívy sa na ňu pozrieť a tiež v akom kóde pri takej inflácii autentických záznamov, s ktorými sme denne konfrontovaní, rekonštrukciu minulosti divákom sprostredkovať. Zdá sa, že podobu inscenácie, ktorá sa hrá pod (vedome) zavádzajúcim názvom *Dnes večer nehráme*, určilo riešenie najmenej týchto dvoch problémov.

Pokiaľ teda ide o uhol pohľadu. Keďže – ako nám to v tento výročný čas napovedajú všetky možné médiá –, „každý má svoju revolúciu“, napríklad študenti, robotníci vo fabrikách, príslušníci silových zložiek a tak podobne, voľba východiskovej optiky padla logicky na rolu divadiel v radikálnej zmene systému. Herci v prvých fázach evolúcie revolúcie skutočne efektívne zafungovali a v pozícii kultúrnych hrdinov ešte „neodkliatych“ občanov mobilizovali k angažovaniu sa.

Za uvedenú perspektívu sa prihováral aj fakt, že spolu s hercami sa urýchľovačom povstania stalo aj ich prirodzené prostredie. Na niekoľko dní, ba týždňov, sa divadlá v celej republike premenili na fóra, kde k onomu prebúdzaniu dochádzalo, kde sa z mlčiacej väčšiny stávali hovoriace subjekty. Herci a celý divadelný personál v tom čase zrušili predstavenia a zúčastňovali sa na dianí ako radoví občania, obyčajní ľudia v nekaždodennej situácii.

Čo píšem, stále ešte vyznieva ako banálne referovanie o všeobecne známom. No koncept hosťujúceho režiséra Jiřího Havelku, hoci vyzerá

Jiří Havelka a kol.
DNES VEČER NEHRÁME

na prvý pohľad logicky, skrýva v sebe aj tušené-netušené úskalie. A tu to začína byť napínavé.

Úskalím môže byť skutočnosť, že do hľadiska po tridsiatich rokoch prichádza iné obecenstvo. Nejde tu ani tak o to, čo a ako budú hrať či nehrať herci, ale kto zahrá dobových divákov, ak by malo ísť o nejakú vernejšiu rekonštrukciu niekdajšej diskusnej atmosféry v štýle dokumentárneho a site-specific divadla. Sama som sa pristihla pri rozpakoch, keď mi ktosi pred vstupom do sály prezradil, že pôjde o interaktívne predstavenie. Obávala som sa, akými „trikmi“ ma budú performeri do akcie zapájať. Našťastie pre mňa, a možno aj pre podobne cítiacich, žiadne „násilie“ na autentickom obecenstve sa nekonalo. Hľadisku poskytol režisér možnosť ozvať sa synekdochicky, pars pro toto. Vtipne nechal zo sedadiel povstať zopár neznámych návštevníkov (v skutočnosti divadlom oslovení komparzisti), ktorí sa chopili mikrofónu (na pokyn hercov ich roznášali uvádzačky) a predniesli autentické vyjadrenia k situácii, archivované či už v podobe listov, alebo audiovizuálnych záznamov. Alebo zapojil do hry skupinku uvádzačiek, z ktorých sa vykľuli študentky VŠMU a v mene mladej generácie diskusiu okomentovali. Klasicky interaktívne sme my, skutočné publikum, aktívne zafungovali iba raz. Mobilmi sme svietili hercom, aby mohli pokračovať v čítaní rezolúcií v situácii ilustrovanej dobovej intervencie moci do priebehu občianskej diskusie v ktoromsi regionálnom divadle. Keď vedenie prikázalo zhasnúť svetlá, zažili sme tmu ako cenzúrnu silu na vlastnej „koži“.

Inak sa dá hovoriť skôr o kontaktnej než interaktívnej inscenácii. Celý priestor divadelnej sály bol po trocha kŕčovitom úvode, odohrávajúcom sa v kvázi zákulisí, čiže na proscéniu pred

„Na otázku, ako prevratnú historickú udalosť na javisku stvárniť, existuje mnoho odpovedí.“

DNES VEČER NEHRÁME
— O. Kovaľ, D. Kavaschová, R. Stanke, E. Vášáryová, F. Kovár
foto R. Dranga

zamatovou oponou, prepojený tým, že viaceré akcie sa odohrávali medzi divákmi, v uličkách alebo na protiľahlých balkónoch. Priestorové zjednotenie nastolilo atmosféru duchovnej jednoty, otvorenosti a akéhosi magického bezčasia, keď sa prítomné miešalo s fragmentmi z rôznych „časových pásiem“, čo generovalo živú energiu, hoci aj inú, než v oné pamätné dni revolúcie.

Na otázku, ako prevratnú historickú udalosť na javisku stvárniť, existuje mnoho odpovedí. Vedeli o nich, samozrejme, aj tvorcovia projektu *Dnes večer nehráme*. V predstavení zaznie niekoľko úryvkov z hier, ktoré sa v Činohre SND zahrali, napríklad z Büchnerovej *Dantonovej smrti* (1940) či z drámy Petra Weissa *Marat-Sade* (2001). Táto „antologická“ tendencia pospomínať si na revolučné repertoárové tituly a dať predmetnú Nežnú do historických súvislostí, hoci aj kontrastne, vyznievala poväčšine obohacujúco, otvárala ďalšie roviny témy, glosovala prostredníctvom skvostov profesionálnych literátov. Inokedy však pracovala odstredivo, rozbíjala hlavný ťah predstavenia alebo pôsobila mätúco a kontraproduktívne. Mohlo toho byť aj menej.

Odkazy na odohratý repertoár (sme v sezóne veľkého jubilea) v zásade vhodne zapadali do druhého okruhu otázok, týkajúcich sa kódu umeleckého komunikátu. Ak predmetný príbeh napísal život sám, ten druhý má už do činenia s problematikou umenia a, samozrejme, umenia divadelného. Jiří Havelka o tom pohovoril v nejednom predpremiérovom rozhovore...

Najprv sa žiada ujasniť si problematiku autorského verzus interpretačného divadla. Na výbere dokumentov a výslednej podobe inscenačného scenára sa podieľal celý tvorivý kolektív, a to je nóvum, ktoré do Činohry SND priniesol režisér (už pri jeho prvej inscenácii *Elity*). Nepostavil súbor pred hotový text, ale dal mu vzniknúť v procese tvorby. Jeho príprava by asi reprezentovala gros toho, čo by sa dalo skryť pod pomenovanie autorské divadlo. Skladačka dokumentárno-literárnych fragmentov vypovedá niečo o tom, ako u hercov (u ľudí vôbec) funguje pamäť, čo u nich z histórie po tridsiatich rokoch zanechalo stopu, čo považujú za dôležité vyzdvihnúť a čo dopovedať. Chápeme, že sa im pod kožu zadreli invektívy občanov, ktorí ich za rebéliu častovali hrubými výrazmi, aj to, že vtedy ešte študentom VŠMU, dnes už členom Činohry (I. Timková, R. Stanke) zostali nezmazateľné spomienky na dialógy po krajoch Slovenska.

Autorský podiel sa tak zrejme vyčerpáva textovou zložkou. Hercom bolo inak prisúdené v inscenácii reprezentovať prevažne roly tých druhých. Iba zriedkavo hovorili sami za seba, hrali samých seba. Metódu autorského divadla teda kontaminovali postupmi divadla interpretačného. A to celkom úspešne.

V zmysle hybridnosti hrania roly a vyjadrovania sa za samého seba mimoriadne zaujala epizódka, v ktorej Emília Vášáryová podáva vysvetlenie k vlastnému pamätnému prejavu na preplnenom Námestí SNP. Vyvolal okamžite mohutnú vlnu nadšenia, pre patetický spôsob podania mal však aj kontroverzné echá. Za performanciou sa v hĺbke

emocionálnej pamäti ukrývala reálne odohratá postava z Honeggerovho oratória *Jana z Arku na hranici*, v ktorom Emília ako dvadsaťročná účinkovala v Slovenskej filharmónii. Slová francúzskej rebelky a mučenice hovoriace o sile nádeje, viery a lásky jej dodávali energiu vysloviť jedno z dôležitých hesiel Nežnej, láska, a to práve takým nadneseným spôsobom. Na druhý deň sa už spievala Hoffmanova kultová pieseň *Sľúbili sme si lásku*, inšpirácia zafungovala. Vďaka za túto spomienku, aj keď sa odvtedy stala už súčasťou nejednej výročnej relácie. Je z môjho hľadiska z viacerých dôvodov kľúčová.

Nepodáva totiž iba vysvetlenie efektu jedného reálneho vystúpenia v onom pamätnom novembri. Kríži sa aj s problematikou herectva vôbec, ako si ju za jednu z tém projektu pomenovali jeho tvorcovia. Kedy herec hrá a kedy nehrá, nehrá vtedy, keď nehrá, alebo hrá vtedy, keď nehrá? Táto sofistika by sa dala werichovským spôsobom vyšperkovať až ku groteskným kalambúrom, na druhej strane odkazuje k serióznej agende, akú okrem teatrológie rieši aj kultúrna antropológia, však pán Erving Goffman, lebo veď „všetci hráme divadlo“, alebo naopak, „nehraj mi tu divadlo“.

Áno, predstavenie sa skladalo z výstupov, keď herci reprezentovali už nebohých kolegov, Dominika Kavaschová Mariána Labudu s jeho nezabudnuteľným diskurzom o zneužitých tvárach, Emil Horváth Leopolda Hafiho Haverla spomínajúceho na okupačné okamihy roku 1968 v Činohre, ale aj „priateľa“ umelcov, „aparátnika“ Gejzu Šlapku. Boli to minimalisticky načrtnuté či štylizovane kreované siluetky, no informovaným divákom taký spôsob postačil, viditeľne a počuteľne zareagovali.

Kedysi zrážka výrazných opozícií spôsobila priam šok na oboch stranách, u zástancov jednej i druhej metódy. Kolízia sa zhodou okolností odohrala na hre *Šesť postáv hľadá autora*, keď sa na Slovensku v roku 1988 inscenovala. Taliansky autor je revolučný tým, ako tematizuje miešanie reality a fikcie, reálneho a hraného ja, ako odhaľuje fungovanie divadelného zákulisia a ukazuje neprestajne prerušovanú divadelnú skúšku. Že by tu boli isté intertextové súvislosti s terajšou Havelkovou inscenáciou? A čo keby sme si ju teda alternatívne tak pirandellovsky nazvali *X hercov hľadá postavy*? Takto to totiž v jeho zábavnom a živom opuse funguje. Herci sa neustále, niekedy až neprehliadnuteľne, premiestňujú z roly do roly, tak príznačne pre naše „tekuté egá“.

No moja asociácia sa momentálne vzťahuje na iný aspekt, na vyššie spomenutú polaritu. Jej benefitom bolo založenie nezávislého autorského divadla Stoka. Trvalo takmer tridsať rokov, kým sa do vrcholnej mainstremovej inštitúcie napĺňajúcej interpretačný divadelný kód dostavil predstaviteľ českej alternatívy a začal s hercami pracovať inak. Už *Elity* vznikli z podobnej ambície narušiť zabehnutý model. Inscenáciu *Dnes večer nehráme* vnímam ako plodný diplomatický kompromis medzi zaužívanou autorskou metódou hosťujúceho

„Kedy herec hrá a kedy nehrá, nehrá vtedy, keď nehrá, alebo hrá vtedy, keď nehrá?“

DNES VEČER NEHRÁME
— O. Kovaľ
foto R. Dranga

DNES VEČER NEHRÁME
— R. Stanke, O. Kovaľ, E. Horváth, F. Kovár, I. Timková
foto R. Dranga

režiséra a umeleckým profilom hostiaceho súboru, pracujúceho protikladnými postupmi.

Herci Činohry si zjavne s režisérom porozumeli (všetko hravo „odsýpa“) a on im na oplátku ponechal ich parketu. Nechal ich hrať, interpretovať, a to v akomsi opačnom garde. Spočiatku, počas kvázi skúšky, hrali štylizovane (Emília Vášáryová sa zmenila na primadonu komicky deformovaným hlasom nadbiehajúcu divákom, Emil Horváth sebaironicky predvádzal vlastné hlasové detonácie, Ingrid Timková rozohrávala príslovečné obžaloby, Dominika Kavaschová karikovala „nenažratú“ mladú posilu súboru, atď.). No ako sa dostávali do fikcie, strácali z teatrality a rozohrávali kód prirodzeného herectva, vyvolávajúceho efekt reality, v čom sú tradične silní. Paradoxne, najdojímavejšie pôsobili hrané výstupy z Claudela a Bergmana, lebo vyzneli najosobnejšie a najautentickejšie.

Inscenáciu celkovo rámcovali fragmentom z textového repertoáru. Udalosť rozhodnutia divadla večer nehrať sa ilustruje na prípade Ibsenovej hry *Nepriateľ ľudu*, ktorá mala premiéru v marci 1989. Jej podoba si vtedy vyslúžila mimoriadny ohlas nielen obžalobnými prehovormi nekompromisného kúpeľného lekára, ale aj scénou hlasovania, ktorú režisér Ľubomír Vajdička realizoval vtedy unikátnym spôsobom, preniesol ju do hľadiska a interaktívne nechal hlasovať divákov. Výsledok, ku ktorému sa dospelo, jednohlasne vyhlásiť Dr. Stockmanna za nepriateľa ľudu, vtedajšie publikum (napokon ako aj to súčasné) vnímalo ako zmanipulovaný. Nikto vo vierohodnosť volieb neveril. V októbri predstavenie s veľkým úspechom hosťovalo na celoštátnom festivale Divadlo dnešku v Ostrave a o mesiac na to režim padol. Aj v to asi vtedy sotvakto veril. A predsa, stalo sa.

Nepriateľ ľudu je hra spätá s výnimočnou dejinnou udalosťou, ale aj v súčasnosti patrí v Európe k preferovaným. Chápeme, že Jiří Havelka ukončil projekt veľkým Stockmannovým monológom na adresu kompaktnej väčšiny, stojacej na močiari lží, decentne prednášaným Emilom Horváthom. Hoci by bolo bývalo zrozumiteľnejšie, keby vyškrtol zopár dnes pochybných viet (zaváňajúcich až extrémizmom), namiesto toho, aby solitérneho hrdinu nechal skoliť výstrelom rozzúreného diváka-dobrovoľníka, ktorý po jeho slovách v záchvate vybehne na javisko.

Inteligentná, hravá inscenácia akoby mala dva závery. Jednak sa na horizonte objaví cintorín so starosvetským krížom, ku ktorému smerujú protagonisti Ibsenovej hry, pán a pani Stockmannovci, starý svet tam aj patrí. Na druhej strane ju priveľmi konzumne odpaľuje mladá generácia v obraze revuálne koncipovanej skupinky girls („chorus line“), ktorá sa zdráha zásadnejšie sa vložiť do riešenia súčasných problémov („my to za vás nevyriešime“), ale hravo zdoláva Jokera ako vystrihnutého z najčerstvejšieho filmového spracovania, zaháňajúc ho do debny iluzionistu. Režisér zjavne zvláda širokú škálu divadelných kódov od politického až k zábavnému. A od autentických dokumentov až k javiskovým mnohoznačným obrazom. ø

Bohuslava Vaňková
divadelná kritička

Jiří Havelka a kol.
DNES VEČER NEHRÁME

Dnes večer zahráme, že nehráme

Ešte pred vstupom do Sály Činohry Slovenského národného divadla som si uvedomovala, že veľa referencií, narážok a faktov mi bude neznámych a nejasných. Keďže si tento rok pripomíname tridsať rokov od Nežnej revolúcie a nástup demokracie, zaradenie inscenácie s touto témou do repertoáru divadla je pochopiteľné aj dôležité. Národné divadlo ako inštitúcia otvára historické témy, pripomína dôležité medzníky našich dejín. *Dnes večer nehráme* však svojou koncepciou pripomína mozaiku či puzzle, ktoré sa nepodarí poskladať každému.

Autorská inscenácia Jiřího Havelku ide totiž z pravej strany na ľavú – ak je pointa (revolúcia) od začiatku daná, o čom a ako hrať? Jej smerovanie je spočiatku jasné a pochopiteľné, no v jej priebehu sa to komplikuje. Tvorcovia spájajú vtedajšiu divadelnú realitu s terajšou fikciou – teda vidíme na javisku hercov, ktorí majú preobsadzovaciu skúšku Ibsenovho *Nepriateľa ľudu* (reálna inscenácia, ktorá mala premiéru v marci 1989, skúška sa odohráva v novembri). Počas nej sa prostredníctvom riaditeľa divadla (Richard Stanke) herci dozvedajú o situácii v Prahe a diskutujú, či sa pridať, či nepridať k revolúcii. František Kovár, zastupujúci člen najstaršej generácie súboru, spomína na rok 1968 a tiež na Martina Gregora v úlohe Alcesta v Molièrovom *Mizantropovi* (1940). Najmladšia Dominika Kavaschová, na prebiehajúcej divadelnej skúške nedisciplinovaná, má v otázke revolúcie jasno a je symbolom zmeny. Emília Vášáryová reprezentuje pohľad tých, ktorí išli s davom – čaká na rozhodnutie väčšiny.

Herci na javisku nezastupujú konkrétne postavy po celý čas inscenácie. S premenou mizanscén sa plynulo a nečakane menia aj ich úlohy, v celom javiskovom priestore sa odohrávajú rôzne mikropríbehy. V obrazoch herci využívajú aj scudzovacie prvky, hovoria o sebe ako o „nej“ či o „ňom“, stávajú sa súčasťou publika, prechádzajú či sedia medzi divákmi – snažia sa navodiť atmosféru v divadle podobnú tej novembrovej. Napríklad Ingrid Timková, Richard Stanke a Ondrej Kovaľ nenápadne zmizneú z priestoru javiska, aby mohli vstúpiť medzi divákov a akousi zovšeobecňujúcou formou reprezentovať ľudí z davu, ktorí s revolúciou nesúhlasili. Tieto obrazy sú však také zdĺhavé, že Emília Vášáryová, hovoriaca o potrebe a dôležitosti lásky, sugestívne a presvedčivo ako na tribúne novembra 1989, spolu s Františkom Kovárom nemajú priestor vytvoriť dostatočnú protiváhu.

DNES VEČER NEHRÁME
— D. Kavaschová
foto R. Dranga

DNES VEČER NEHRÁME
— I. Timková, F. Kovár, E. Vášáryová, R. Stanke, O. Kovaľ, E. Horváth
foto R. Dranga

Obnažené divadlo

Tvorcovia dopĺňajú autenticitu situácie zažatým svetlom rovnako na javisku i v hľadisku. Počas divadelnej skúšky slúži takéto riešenie zrejme na vtiahnutie diváka do života skúšajúceho herca, neskôr na zblíženie sa hercov s divákmi.

Inscenácia *Dnes večer nehráme* stavia na úmysle premeniť diváka na svedka. Jednoduchá scéna, ktorá pozostáva iba zo stoličiek pre hercov, počiatočné líčenie a prezliekanie sa do kostýmov, čo sa deje priamo na javisku za pomoci prítomnej garderobierky a maskérok, príhovory k divákom, neskôr akože odhalené divadelné šatne, rozloženie scény, menovanie konkrétnych osobností. Všetky tieto prostriedky majú čo najviac akcentovať otvorenosť, s ktorou herci (i tvorcovia) prichádzajú, v kontraste s dovtedajšou uzavretosťou. Kladú dôraz na význam myšlienok, ktoré predostierajú vo svojich monológoch, namiesto sústredenia sa na komplikovanú scénografiu či veľmi výrazné

divadelné efekty. Otvorená skúška, teda divadlo v divadle, je jedným zo spôsobov, ako sa divákovi otvárať, získať si jeho dôveru. Napríklad i takou drobnosťou, akou je sympaticky snaživá šepkárka a inšpicientka Magda (Ingrid Timková), ktorá navodzuje pocit skutočného inscenačného procesu.

Havelka sa však režijne vyhýba skutočnému kontaktu s divákmi a nasadzuje do hľadiska dvoch (autenticky pôsobiacich) mužov (hosťujúcich hercov Svetozára Hanesa a Zdeňka Mlynářa), ktorí na vyzvanie hercov na javisku rozprávajú svoje príbehy z roku 1989. Ako diváčka chvíľami vychádzam z komfortnej zóny pozorovateľa, pretože vo mne inscenovaná situácia v divadle evokuje vzdor voči režimu či neistotu z nasledujúcich udalostí. Tento vopred inscenovaný postup naopak nefunguje v závere inscenácie, keď sa podobne „nenútene" snažia nadviazať kontakt s divákom uvádzačky – poslucháčky VŠMU. Tie, na rozdiel od buričskej a akčnej Dominiky Kavaschovej, pôsobia ako pionierky, ktoré sa namiesto recitovania básní pokúšajú rozpútať akúsi pseudovzburu, ktorá prechádza do neriadenej až absurdnej párty s divadelnými kostýmami.

Odťatá hlava komunizmu. Nástup slobody či anarchie?

Dôraz na metafory zohral v inscenácii jednu z kľúčových úloh. Z toho dôvodu nebudú staršia a mladšia (porevolučná) generácia vnímať tieto udalosti a celkovo aj inscenáciu rovnocenne – to, čo chápe tá staršia absolútne prirodzene ako súčasť dejín ich životov, ako spomienku na pád režimu a zrod novej nádeje, tá mladšia vníma ako historický fakt. Ako príslušníčka tej druhej generácie môžem tvrdiť, že na nás oveľa silnejšie vplývajú terajšie pochody Za slušné Slovensko, v čom taktiež možno nájsť paralelu s rokom 1989. Medzi riadkami sa spojila aj asociácia s Richardom Stankem, ktorý v inscenácii číta Vyhlásenie Slovenského národného divadla a rovnako stál aj na tribúne súčasných pochodov.

Ak mali úlohu mladej generácie zastávať poslucháčky VŠMU, ktoré rozpútali na javisku ku koncu inscenácie anarchistickú zábavu, potom asi každá generácia túžiaca po zmene vyzerá (vari len spočiatku) naivne. Keď pribehne na javisko Dominika Kavaschová s červenou svetlicou a strašidelnou maskou Jokera, novodobého revolučného symbolu, hodia ju uvádzačky do škatule s nápisom „Nepriateľ ľudu", ktorú na javisku registrujeme od začiatku inscenácie. „Copperfieldovsky" klauna rozdelia na dve polovice – je to rozťatie kliatby komunizmu či predzvesť rozdelenia republík?

Spojením všetkých kúskov puzzle nevznikol očakávaný obraz. Záverečný chaos mal zrejme ukončiť snový odchod Emila Horvátha a Emílie Vášáryovej až do hĺbky javiska ku krížu za spevu zboru v nadnesenej atmosfére. Obraz však scelil inscenáciu iba formálne.

Divadelné gestá sú veľmi dôležitou súčasťou spoločenského života, preto i táto inscenácia má svoje miesto na repertoári našej prvej scény. Obávam sa len, či nezostalo priveľa tém a referencií skrytých medzi riadkami, či dokáže priniesť odkaz o vážení si slobody aj deťom, ktoré neboli „Husákove". Minimálne však *Dnes večer nehráme* dáva podnet k ďalšiemu záujmu o November 1989. Téma ostáva otvorená, stále je čo analyzovať, dešifrovať a o čom uvažovať. ø

„Ako diváčka chvíľami vychádzam z komfortnej zóny pozorovateľa, pretože vo mne inscenovaná situácia v divadle evokuje vzdor voči režimu či neistotu z nasledujúcich udalostí."

J. Havelka a kol.: Dnes večer nehráme
réžia **J. Havelka** dramaturgia **M. Kičiňová** asistent dramaturgie **P. Erbes** scéna **L. Škandíková** kostýmy **T. Kopecká** účinkujú **E. Vášáryová, E. Horváth, F. Kovár, R. Stanke, I. Timková, O. Kovaľ, D. Kavaschová** premiéra **26. a 27. október 2019, Sála Činohry Slovenského národného divadla**

Renata Deáková
prekladateľka a publicistka

Miroslav Krleža
GLEMBAYOVCI

Glembayovci u nás ako doma

Po pamätnej inscenácii Slovenského národného divadla *Páni Glembayovci* v réžii Miloša Pietora, kde hral úlohu Leona, sa herec Martin Huba k hre Miroslava Krležu už po druhýkrát vrátil aj ako režisér. Jeho inscenácia *Glembayovci* v Jókaiho divadle poukazuje na aj dnes vysoko aktuálnu tému skazenosti spoločenskej elity.

Repertoár Jókaiho divadla v Komárne prezrádza, že dramaturgia tejto divadelnej scény sa neuzatvára do pasce regionálnych mantinelov udržiavania menšinového jazyka a kultúry, ale naopak, snaží sa ich roztláčať a rozširovať. Svojich divákov nechce zabávať len muzikálmi, ale aj inšpirovať k úvahám o večných otázkach bytia, ako aj o aktuálnych otázkach súčasnosti. V repertoári divadla nájdeme aj vážnu svetovú klasiku (Dostojevského *Idiot*) alebo klasiku maďarskej drámy (*Bánk Bán* od Józsefa Katonu). V štúdiu zas prezentujú komornejšie texty (Laholove *Škvrny na slnku*), ale napríklad v spolupráci s nezávislými divadelníkmi aj hru pre mladých divákov o rasizme (*Hello, náci!* od Monoblocku). S ambíciou udržať si pestrosť

GLEMBAYOVCI
— V. Szabó, I. Olasz
foto G. Gibbo Kiss

ponuky korešponduje aj uvedenie Krležovej hry.

Martin Huba, režisér inscenácie, nie je na tejto scéne nováčikom. Inscenoval tu už deväť titulov a je zrejmé, že sa sem so svojím tvorivým tímom – scénografom Jozefom Cillerom, kostýmovým výtvarníkom Petrom Čaneckým a choreografom Jurajom Letenayom –, vracia rád a tiež s pestrou dramaturgiou. V Shakespearovej tragédii *Romeo a Júlia*, ktorú pred pár rokmi spracoval veľmi osobito a odľahčene, aktívne zapojil aj miestne stredoškoláčky, aby túto klasiku naservíroval mladým divákom ako ľahší, v prvom rade príbehový a hudobný pokrm. Ďalším kusom v nasledujúcej sezóne bol *Idiot*, ktorý je z hľadiska náročnosti a nálady akýmsi mostíkom medzi predošlým a nasledujúcim titulom. Tento rok však prichádza s o poznanie temnejšou drámou.

Miroslav Krleža, chorvátsky spisovateľ, držiteľ Nobelovej ceny za literatúru, je nepochybne jedným z najpozoruhodnejších zjavov európskej literatúry najmä pre spôsob, akým sa mu podarilo zachytiť rozpad rakúsko-uhorskej monarchie a jej hodnotového systému. Jeho texty, prozaické aj dramatické, dokázali moment rozpadu spoločenského systému, ako aj arogancie moci a vlády peňazí, zachytiť tak nadčasovo, že jeho divadelná hra *Páni Glembayovci*, ktorá sa odohráva v roku 1913 v Záhrebe, sa ukazuje ako prekvapivo aktuálna aj dnes. Hra je súčasťou takzvaného glembayovského cyklu, ságy rodu bankárskych oligarchov.

Napriek jej nesporným kvalitám túto Krležovu hru nevidieť na slovenských javiskách často. Do komárňanskej premiéry jediné uvedenie v Slovenskom národnom divadle z roku 1986 v réžii Miloša Pietora v titulných úlohách s Ladislavom Chudíkom, Emíliou Vášáryovou a Martinom Hubom, bolo emblematické a neprehliadnuteľné. Huba tu stvárnil postavu rebelujúceho Leona, syna starého veľkopodnikateľa Ignáca Glembaya, ktorý sa po jedenástich rokoch vracia domov na oslavu sedemdesiateho výročia jestvovania úspešnej rodinnej firmy Glembay Ltd. Po tomto dramatickom titule po rokoch siahol aj ako režisér, a to najprv v roku 2014 v pražskom Divadle na Vinohradoch[1] a teraz aj v Jókaiho divadle v Komárne.

Analýza rodinných a spoločenských hodnôt

Javisko komárňanského Jókaiho divadla s niekoľkými kúskami starožitného nábytku a klavírom na bordovom koberci navodzuje dojem vkusne navrhnutej honosnosti, ktorá nestráca ani rokmi svoje čaro a rovnako dobre môže byť súčasťou obydlia buržoázie začiatku 20. storočia, ako aj luxusnej vily zbohatlíkov súčasnosti. Aj kostýmy – čierne obleky, fraky a drahé ženské róby –, boli aktuálne kedysi a sú aj dnes. Len vojenská uniforma a farárske rúcho pripomínajú, že sme v štylizovanom svete začiatku 20. storočia.

Príbeh sa začína po ukončení slávnosti na počesť výročia založenia glembayovskej firmy, po veľkolepých pózach, zdvorilostných rozhovoroch a odchode hostí. Na javisku zostáva Leone (Viktor Szabó), muž s umeleckými ambíciami, syn starého Glembaya, ktorý sa po dlhom čase vracia do rodičovského domu. Po smrti matky a po svadbe otca s milenkou, barónkou Castelliovou-Glembayovou (Katalin Holocsy), sa tohto miesta stránil. Spoločnosť mu robí vdova po bratovi, Šarlot (Krisztina Holocsy), ktorá útechu po strate manžela nachádza v kláštore ako sestra Angelika. Predstavenie od začiatku stupňuje dramatické nasadenie. Vzťah Angeliky a Leoneho od prvých okamihov naznačuje komplikované rodinné pozadie plné nejasných, pokryteckých a pokrivených vzťahov, ktoré hra postupne odhaľuje.

Nad javiskom na pomyselnej stene visia imaginárne portréty predkov rodiny Glembayovcov, za ktorými Leone jeden za druhým odhaľuje nešťastné postavy samovrahov, psychicky narušených jedincov so zničenými životmi. Postupne nám začína byť jasné, že sa medzi ne radia aj naoko vznešené postavy súčasných, žijúcich Glembayovcov.

Počas jedinej noci Krleža odhaľuje mocenské postoje bohatej buržoázie, ich pohŕdanie skutočnými ľudskými hodnotami, ba aj ľudskými životmi. Príchod syna-intelektuála, doktora filozofie a maliara v tvorivej kríze, jeho výbušnosť, provokatívnosť, odhaľovanie temných stránok rodu aj pokrytecké pózy sú iniciačným podnetom, ktorý odkrýva hnilobu vzťahov a hodnôt s pozlátkou póz bezcitne cynických postáv. Počas dramatického sporu Leone obviňuje otca Ignáca Glembaya z morálneho zlyhania (svadba s kurtizánou), vyčíta mu zodpovednosť za smrť – samovraždu jeho matky a zároveň jeho novú manželku obviňuje z nevery. A aby bol hriech dokonalý, barónka Glembayová podvádza svojho manžela s farárom a rodinným priateľom doktorom Silberbrandtom. Z magnáta sa vykľuje paroháč, z duchovného otca pokrytec a farizej a z barónky žena, ktorej jediným cieľom je užiť si za každú cenu. Spor otca a syna vrcholí náhlou otcovou smrťou. Nad jeho rakvou však deštrukcia rodiny pokračuje ďalej dokreslením detailov zvrhlého života barónky Glembayovej a odhalením dlhov firmy. Rozklad je dokonaný.

Skazenosť spoločenskej elity bez špeciálnej úpravy oslovuje aj dnes, a to desivou aktuálnosťou. Hoci šokovať viac ako denným spravodajstvom odhaľujúcim netušené zneužívanie moci na Slovensku sa už nedá ani na javisku. To, čo divadlo naopak ponúka, je uvažovanie o týchto praktikách a o ich príčinách. Rovnako aj o tom, čo z dlhodobého hľadiska ponúka spôsob života, ktorý všetko podriaďuje len finančnému zisku, telesnému pôžitku a udržaniu si vplyvu a moci,

„Skazenosť spoločenskej elity bez špeciálnej úpravy oslovuje aj dnes, a to desivou aktuálnosťou.“

1 Inscenácia bola uvedená pod názvom *Rod Glembayů*. V hlavných úlohách sa predstavili Tomáš Töpfer, Dagmar Havlová, Ondřej Brousek.

GLEMBAYOVCI
— Krisztina Holocsy, I. Olasz, T. Fabó
foto G. Gibbo Kiss

GLEMBAYOVCI
— L. Horányi, Katalin Holocsy
foto G. Gibbo Kiss

keď právo a falošná spravodlivosť slúžia iba mocným a prinášajú prehlbujúce sa duchovné prázdno.

Režisér Martin Huba ponechal hercom priestor na odohranie hlbších myšlienkových pochodov aj emotívne vypätých scén, ktoré hra bezpochyby obsahuje, a nestavil len na obludnosť samotného príbehu. Avšak využiť takúto hereckú príležitosť sa ukázalo ako dosť náročné. Už na začiatku predstavenia, kde by to medzi Leonem a Angelikou malo podľa všetkého iskriť, chémia medzi hercami nefunguje. Márne čakáme, kedy konečne pocítime skutočné napätie, ktoré naznačujú Leoneho repliky. Angelika v podaní Krisztiny Holocsyovej je bezkrvná a Leoneho snahy vyprovokovať ju sú nepochopiteľné.

Herecky presvedčivo pôsobí postava farára v stvárnení Istvána Olasza, ktorého zdesenie z odhalenia je skutočné a uveriteľné. Pozoruhodný je aj výkon Mártona Béhra v úlohe mladého ambiciózneho právnika, ktorý ťahá všetky páky, aby ochránil rodinu a barónku Glembayovú pred oprávneným hnevom ľudu. Jeho monológ je strhujúci a pripomína prejavy advokátov, ktorí chcú zvíťaziť za každú cenu a neberú do úvahy spravodlivosť, skutočné hodnoty ani zdravý rozum.

Inscenácia sa nesnaží získať si diváka prázdnymi efektmi. Stavia najmä na hereckých výkonoch, no skutočným hereckým koncertom sa môže stať, len ak si herci viac uveria a nechajú čas postavám dozrieť.

Krležovi *Páni Glembayovci* sú dnes na Slovensku smutne aktuálni a voľba titulu je preto viac než opodstatnená. Treba len veriť, že ďalšími reprízami herci postavy lepšie strávia, aby ich mohol pokojnejšie prehltnúť aj divák a neležali mu dlho v žalúdku. ø

M. Krleža: Glembayovci
preklad **T. Fabó** réžia **M. Huba** scéna **J. Ciller**
choreografia **J. Letenay** kostýmy **P. Čanecký** hudba **Z. Pálinkás Andrássy** účinkujú **V. Szabó, L. Horányi, Katalin Holocsy, Krisztina Holocsy, M. Béhr, D. Rancsó, I. Olasz, T. Bernáth, L. Nagy, D. Leczkési, B. Németh**
premiéra **18. október 2019, Jókaiho divadlo v Komárne**

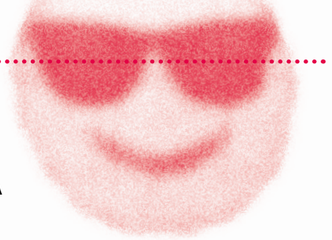
Lenka Dzadíková
teatrologička

Mládeži prístupné

Jednou z čŕt súčasného slovenského divadla je prudko sa vzmáhajúca tvorba pre mládež, teda špecifickú a náročnú divácku vekovú skupinu ľudí od dvanásť rokov. Sú to rebeli a rebelky v náročnom životnom období, v ktorom si tvoria názor na svet, spoločnosť a svoje postavenie v nej, budujú si hodnoty a sú ľahkou korisťou konšpirátorov, „neštandardných“ politických strán i nástrah virtuálneho priestoru.

Evergreenom medzi problémami tohto veku sú otázky sexuality a závislostí. Je to obdobie, v ktorom ísť do divadla môže byť pre niektorých trápne a otravné, iní by aj išli, ale trojhodinová ruská klasika je pre nich priveľké sústo. Preto je mimoriadne potešujúce, že po niekoľkých solitérnych inscenáciách v starších sezónach sa v súčasnosti sformoval celý prúd divadelnej tvorby pre mládež. Treba podotknúť, že bábkové divadlá už dlhodobo pracujú aj s touto vekovou skupinou a každé má alebo malo v ponuke aj inscenáciu pre ňu. Výraznejšie sa však ozvali aj činoherné divadlá. V minulej sezóne okrem bábkového Starého divadla Karola Spišáka v Nitre komunikovali s mladými napríklad aj Divadlo Jána Palárika v Trnave, bratislavské Divadlo LUDUS i Divadlo Nová scéna. V aktuálnej sezóne tento trend akceleroval, keď hneď v jej úvode mali premiéru inscenácie Divadla Jána Palárika (*Nemá trieda*), Divadla LUDUS (*Naše šaty!*), Slovenského národného divadla (*Cudzô*) a Ansámblu nepravidelného divadla Banská Štiavnica (*EX-trémisti – hrdinovia, ktorí stratili strach*).

Kirsten Fuchs
NAŠE ŠATY!
Michal Baláž
NEMÁ TRIEDA



O extrémizme v LUDUS-e

Kde, ak nie v LUDUS-e, mohli by sme konštatovať na úvod. Divadlo od roku 2007 organizovalo bienále Puberťák, na ktorom prezentovalo nejednu zaujímavú inscenáciu pre túto špecifickú divácku skupinu a s nedávnym príchodom nového riaditeľa Martina Kubrana sa rozhodlo upustiť od tvorby pre divákov do 12 rokov a venovať sa výlučne mládeži. Minulú sezónu tam vznikla vôbec prvá (!) slovenská inscenácia pubertiackej klasiky – knihy *Tajný denník Adriana Mola* od Sue Townsendovej.

Hra nemeckej autorky Kirsten Fuchsovej *Naše šaty!* však ide o level vyššie, pretože prináša aj polemiku o súčasných spoločenských a etických otázkach. Zobrazuje 16-ročnú vlogerku Kláru, ktorá sa spolu so sestrou venuje fashion témam. Zverejní rozhovor so zakladateľkou značky Naše šaty, v ktorom sa odhaľujú jej nacionalistické názory. Nasleduje smršť komentárov pod Kláriným YouTube

NEMÁ TRIEDA — M. Kochan
foto J. Kovalík

NAŠE ŠATY!
— A. Palatínusová
foto I. Stančík

kanálom, ktorý, ako sama vraví, sa zmenil na žumpu. Paralelne prebieha dej v dome, do ktorého sa nedávno nasťahovala. Jeho obyvatelia a obyvateľky vytvárajú rôznorodú sociologickú vzorku – od panej, čo prežila druhú svetovú vojnu, cez poľských Židov, ktorí v Nemecku žijú už tridsať rokov, emigrantku z východného Nemecka, homosexuálny pár, učiteľku, nezamestnanú dievčinu, manuálne pracujúceho chlapca až po mladého sympatizanta Národnej strany, ktorý podnecuje v dome vášne kvôli novému susedovi mimoeurópskeho pôvodu. Klára hľadá poriadok v myšlienkovom zmätku, ktorý okolo nej vznikol pod vplyvom udalostí, a kladie si otázky. Kladie ich aj divákom a diváčkam – napríklad: „Čo je zlé na tom, byť hrdí na to, že sme Nemci a hovoriť o Nemecku ako o našom?“ Alebo: „Prečo majú Nemci stále niekomu pomáhať riešiť cudzie problémy?“

Vzorka jej susedov ukáže zmätenosť a krátkozrakosť mnohých ľudí, keď aj homosexuáli, nezamestnaní, Židia, a milovníčka multikultúrnosti Berlína hovoria, že budú voliť nacionalistickú (extrémistickú) Národnú stranu, lebo ona ich ochráni. Klára sa pýta: „Takže nepriateľ môjho nepriateľa je môj priateľ?“ Hra veľmi zreteľne a čitateľne otvára aktuálne etické otázky, a to na pozadí mladým divákom a diváčkam blízkej hrdinky – youtuberky. Aj drobnými reáliami sa inscenátori držia blízko sveta rovesníkov hlavnej hrdinky. Na stole má notebook od Apple a prenosný bluetooth reproduktor, cez ktorý herečka priamo z mobilného telefónu púšťa hudbu aj nahrávky rozhovoru.

Režiséri Martin Kubran a Marián Chalány spolu s jedinou účinkujúcou Sandrou Palatínusovou zvolili prekvapivo pomalé tempo a nízku emocionalitu. Rozprávanie hlavnej hrdinky sa tiahne stominútovým predstavením. Palatínusová sa pomaly presúva po javisku, ladne kráča, ruky má vo vreckách, opravuje si padajúci prameň vlasov a hľadí priamo do publika. Jej tempo reči je pomalé, hovorí akoby snovo, meditatívne. Náznaky emócií sú nepatrné, chýba kúsok adolescentnej živelnosti. Hlavná hrdinka je mladé dievča, ktoré prežíva turbulentné životné obdobie (sťahovanie sa, hádka s mamou, zamilovanie sa do suseda, z ktorého sa vykľuje extrémista), no Palatínusová ju zobrazuje ako učiteľku, ktorá prednáša a občas si sadne na okraj stola. Z inscenácie trčí režisérska bezmocnosť, herečke chýba akcia, bezcieľne sa poneviera javiskom, naveľa zje počas prehovoru jogurt, čo pôsobí úplne odťažito. V poslednej časti použije na rozlíšenie jednotlivých susedov čiapky, ktoré si nasadzuje na hlavu, aby znázornila, za ktorého práve hovorí. To je síce náznak divadelnosti, no pôsobí ku koncu inscenácie cudzorodo, silene a aj herecky rozpačito. Princíp sa skoro opozerá

NAŠE ŠATY!
— A. Palatínusová
foto I. Stančík

NEMÁ TRIEDA — M. Jánoš, S. Soldanová
foto J. Kovalík

a stagnuje, stáva sa aj pre herečku príťažou. Súčasťou scény je projekčná plocha, na ktorej sa premietajú fotky a videá. Nie sú však veľkou pomocou, často len ďalším dôkazom režijnej a dramaturgickej neistoty. Zásadným problémom inscenácie totiž je i to, že sa režiséri nevedeli rozhodnúť, či hru adaptujú plne na naše podmienky (ako to urobil napríklad Svetozár Sprušanský pri adaptácii dánskej predlohy v inscenácii *DOMOV, kde je ten tvoj?* v Divadle Nová scéna), alebo ju ponechajú v nemeckom prostredí. Premietajú paralelne pohľad do ulíc Berlína a Bratislavy. Herečka v úvode hovorí, že sme v Berlíne, ale mohla by to pokojne byť aj Bratislava. Hra *Naše šaty!* je možno dobrým výberom, priam žiaducim, no výsledná inscenácia nie je dobrým divadlom.

O socializme v Divadle Jána Palárika v Trnave

Inscenáciu *Nemá trieda* pripravili v DJP v Trnave pri príležitosti 30. výročia Nežnej revolúcie pre deviatakov a stredoškolákov. Uvádzajú ju v triede školy, ktorá si predstavenie objedná a niektoré reálie textu jej prispôsobia. Autormi inscenácie sú Adriana Totiková (storyline a réžia) a Michal Baláž (dialógy a dramaturgia). Odborným garantom je Ľubomír Morbacher zo združenia Living Memory, ktoré sa venuje vzdelávaniu o totalitných režimoch. Členovia združenia už spolupracovali aj na inscenáciách o extrémizme *Natálka* v SND a *Kopanec* v DJP. Aj po každom predstavení *Nemej triedy* vedú s mladými divákmi diskusiu.

Autorský tím chcel na malej priestorovej (školská trieda) aj časovej (jedna vyučovacia hodina) ploche podať študentom a študentkám čo najviac informácií o zvrhlom systéme založenom na strachu a udavačstve. Predstavenie sa odohráva priamo medzi divákmi, ktorí sedia v laviciach. Do triedy vchádza predsedníčka školského SZM Dáša Brezinová (hrá ju Silvia Soldanová). Pozdraví sa „česť!“ a vyzýva všetkých v triede, aby sa pridali k prípravám návštevy súdruha Ignáca Janáka, tajomníka ÚV KSS. Navrhuje nachystať kvetinovú výzdobu a transparenty. Nechýba červený krepový papier, nástenka a polystyrénové písmenká prichytené špendlíkmi. Žiaci ani nevedia ako a ocitajú sa na zozname tých, ktorí sa chcú podieľať na tejto akcii.

Mladý rebel Jano Hasara (Martin Kochan), ktorý medzitým tiež príde do triedy, zmení nápis „Vitaj súdruh, sláva ti“ na „Vitaj úd, slávu srať“. V triede rozdá namnožené vyhlásenie Niekoľko viet a burcuje konškolákov, aby sa postavili režimu, spomína Jana Palacha, volá ich na chatu, kde sa budú o tom všetkom zhovárať. Tretím účinkujúcim je učiteľ biológie Domažlický (Michal Jánoš). Vyzerá zmätene a mimoriadne vystresovane. Najprv sa zdá, že chce pomôcť Hasarovi, no v závere sa ukáže, že vo vypreparovanom vtákovi, ktorého priniesol na hodinu, je odpočúvacie zariadenie. Predstavenie sa končí tým, že do triedy prichádza iná učiteľka a pýta sa žiakov, prečo sa nepridajú k protestom, ktoré sa dejú vonku. Je totiž november školského roka 1989/1990.

Do trištvrte hodiny vtesnali tvorcovia všetko – manipuláciu, dôležitosť kolektívu, odpočúvanie, tajné sledovanie rakúskych médií, spomínajú disent aj skutočnosť, že nie je žiaduce chodiť do kostola.

„Hra veľmi zreteľne a čitateľne otvára aktuálne etické otázky, a to na pozadí mladým divákom a diváčkam blízkej hrdinky – youtuberky.“

„Do trištvrte hodiny vtesnali tvorcovia všetko – manipuláciu, dôležitosť kolektívu, odpočúvanie, tajné sledovanie rakúskych médií, spomínajú disent aj skutočnosť, že nie je žiaduce chodiť do kostola.“

Divákom – spolužiakom ozrejmí Brezinová aj to, že na vysokú školu môžu zabudnúť, keďže v ich triede sa šírilo vyhlásenie Niekoľko viet. Hasaru identifikujú ako strojcu protisocialistickej činnosti a počas predstavenia mu stihnú doniesť doklady o vylúčení zo štúdia aj s predvolaním na vojenský odvod.

V čase jednej vyučovacej hodiny nie je priestor na psychologizáciu a hlbší ponor, postavy študentky a študenta sú teda tézovité, zastupujú isté názorové spektrum – opačné ideové póly. Celkovo je tak inscenované dianie v triede pritiahnuté za vlasy a pre čo i len trocha zorientovaného diváka málo uveriteľné. Prieskumy však hovoria, že súčasní stredoškoláci majú o Nežnej revolúcii a dianí štyridsať rokov pred ňou len chabé informácie a vyučovanie najnovších dejín je nedostatočné. Ak sa na inscenáciu pozrieme touto optikou, tak je zhutnenie, ktoré uberá na realistickosti, pochopiteľné.

Herci a herečka sú oblečení dobovo – rebel má rifľové nohavice a vestu, učiteľ veľké dioptrické okuliare, zväzáčka je odetá v tmavomodrej skladanej sukni a modrej blúze. Jej na prvý pohľad nevinný výzor dotvára mašľa vo vlasoch. Práve do postavy nežnej blondínky zosobnili neľútostný režim. Hoci Dáša Brezinová pôsobí prívetivo, v skutočnosti je to karieristka, ktorá v presvedčení o tom, že musí chrániť socialistické zriadenie, bez mihnutia oka potopí svojich rovesníkov. Po predstavení, ktorého sa diváci do väčšej či menšej miery stávajú súčasťou, nasleduje diskusia. Jej prvá časť je inscenovaná. Herci sa stihnú prezliecť do civilu a zapoja sa do diskusie, ale majú predpísané roly. Každý prezentuje iný pohľad (vrátane toho konšpiračného) na udalosti novembra 1989. Študentom potom prezradia, že to nie sú ich osobné názory, ako sa pôvodne mohlo zdať. V bulletine k inscenácii sú krátke články objasňujúce, čo viedlo k Nežnej revolúcii, ale aj test, v ktorom si môžu žiaci precvičiť znalosti o Tuzexe, SZM, slobode myslenia, zhromažďovania či náboženského presvedčenia pred rokom 1989. I v prípade tejto inscenácie platí, že jej edukačný či myslenie podnecujúci rozmer presahuje ten divadelný.

Naše šaty! a *Nemá trieda* nie sú prvotriednym divadlom. Ich prínos a hodnota sú v mládeži prístupnom otvorení náročných tém. To však v radikalizujúcej sa slovenskej spoločnosti nie je málo. ø

NEMÁ TRIEDA
— M. Kochan, M. Jánoš
foto J. Kovalík

K. Fuchs: Naše šaty!
preklad **M. Chalány, J. Martinec** úprava a réžia **M. Kubran, M. Chalány** umelecká spolupráca **K. Svarinská, I. Timková** výtvarná spolupráca **I. Stančík, M. Širáňová** účinkuje **A. Palatínusová**
premiéra: **11. október 2019, Divadlo LUDUS v priestoroch Štúdia L+S**

A. Totiková, M. Baláž, Ľ. Morbacher: Nemá trieda (Projekt 89)
scenár a dramaturgia **M. Baláž** réžia **A. Totiková** odborný garant **Ľ. Morbacher** účinkujú **S. Soldanová, M. Kochan, M. Jánoš**
premiéra **27. september 2019, Divadlo Jána Palárika v Trnave na Strednej priemyselnej škole dopravnej v Trnave**

Hana Rodová
publicistka

List v divadle alebo Dôležitosť slobody

V čase, keď je na území bývalého Československa spoločensko-historickou témou číslo jeden tridsiate výročie novembrovej revolúcie, mnohé inštitúcie týchto dvoch krajín hľadajú možnosti, ako ju pripomenúť. V Štátnom divadle si po rozpačitom hľadaní svojej vlastnej autorskej výpovede, ktorá by mohla osloviť všetky generácie, a teda nielen divákov 35+, zvolili na inscenovanie netradičný, rozumej nedramatický, text.

Vybrali si autora, o ktorého význame v dejinách Československa druhej polovice 20. storočia, nemožno pochybovať. A tak sa v dramaturgickej linke ocitol dramatik Václav Havel, po ktorom v tejto súvislosti siahali a siahajú divadlá azda najčastejšie. *List Gustávovi Husákovi* však nie je dramatickým textom. Nie je to dokonca ani „klasická“ umelecká próza. Je to filozofická esej, respektíve umelecky sformulovaná, do detailov vycizelovaná výpoveď autora (dramatika a v tom čase už i rodiaceho sa politika) o dobe, kultúre, spoločnosti a politike sedemdesiatych rokov minulého storočia v znormalizovanom Československu.

Havel takmer perfekcionisticky volí slová, vetné konštrukcie, čím vytvára vo svojom texte uzavreté výpovedné mikrocelky, v ktorých otvára a pomenúva vždy nový problém. Hromadením týchto čiastkových úvah graduje svoj postoj a produkuje tlak nielen na adresáta listu, vtedajšieho najmocnejšieho

Václav Havel
LIST GUSTÁVOVI HUSÁKOVI

LIST GUSTÁVOVI HUSÁKOVI
— F. Balog, T. Diro, A. Palko, S. Fedorková, J. Kuka, M. Stolár, P. Cibula, A. Ďuránová
foto J. Štovka

pohlavára krajiny, generálneho tajomníka ÚV KSČ, ale apeluje najmä na potenciálneho čitateľa svojho textu, obyčajného človeka. Jasným, zrozumiteľným, často až expresívnym pomenovávaním zasahuje do povedomia a burcuje k odpovedi nielen svojho súčasníka, ale aj človeka, ktorý text vníma po štyridsiatich piatich rokoch. Kulisy sa možno vymenili, ale princípy mocenských bojov, pocitu „neslobody“, nedôvery v spravodlivosť a uzatvárania sa do seba možno nájsť aj dnes.

Text Václava Havla v Štátnom divadle Košice samozrejme nezaznieva v češtine, ale v novom preklade dramaturga Petra Himiča, ktorému navyše v druhej časti večera prislúcha aj funkcia moderátora. Spomenúť treba i fakt, že i pri tejto inscenácii sa k textu možno vrátiť vďaka bulletinu, keďže publikovanie textov inscenácií z Malej scény Štátneho divadla Košice sa stalo už dobrým zvykom.

Scéna Jaroslava Daubravu priznáva prázdne javisko Malej scény, pracuje i s jej bočnými portálmi, ktoré sú inak pred divákmi skryté, rovnako ako aj so zadnou bielou stenou. Tá sa v istom momente predstavenia stáva revolučným výkladom, respektíve socialistickou nástenkou. Cez nalepené X a nápis ŠKRT v štýle pouličných grafity sa pripomínajú negatíva kultúrnej politiky socializmu pertraktované v texte inscenácie, ale sčasti odkazujú aj na dnešnú situáciu v oblasti kultúrnej politiky.

Na bočnej strane, už mimo javiska, má svoj pult pripravený DJ, ktorý aktívne reaguje hudobným výberom (známe hity, nápevy, dobové šlágre, ale v ostrom protiklade proti tomu aj súčasné rytmy či melódie). DJ dopĺňa dianie na scéne, podfarbuje dej a je takpovediac desiatym hercom. Ako prvý kladie kus konštrukcie na scénu a symbolicky otvára predstavenie. Tvorcovia priznávajú jeho prítomnosť a vťahujú ho do diania. Spomínaná kovová konštrukcia je od začiatku funkčnou, i keď torzovitou súčasťou scénografie a čiastočne sa dostáva na javisko demontovaná spolu s prichádzajúcimi hercami a herečkami, ktorí ju počas celého predstavenia ukladajú, prekladajú, skladajú a obaľujú do červených spacích vakov,

aby v samotnom závere vytvorila srdce, znak novembrových študentov a samotného Havla. Drevené palety, s ktorými herci pracujú, znázorňujú revolučné alebo len rečnícke tribúny, pripomínajú ostrovy nádeje. Bočné výklenky, ktoré sú architektonickými časťami secesnej budovy Malej scény, slúžia ako priestor pre „davové“ scény, v ktorých chór hercov buď unisono mlčí, alebo revoltuje. Do scénografického riešenia jemne vstupuje aj priestor pred divadelnou sálou, keď sa tým, že sa otvoria vchodové dvere a dovnútra sa vtlačí klavír, pomyselne aspoň na chvíľu otvárajú dvere k slobodnejším myšlienkam, voľnosti a zrušeniu hraníc...

Takmer celé predstavenie sa odohráva viac vo zvukovej rovine, skoro ako rozhlasová hra, používajú sa mikrofóny na stojanoch, s ktorými sa ďalej pracuje a sú plnohodnotnou súčasťou scény. Môžeme za tým tušiť odkaz na skutočnosť, že všetko je (bolo) prísne sledované, nahrávané, zdokumentované. Kostýmy zas symbolicky odkazujú na známe „havlovky“, teda skrátené nohavice, ktoré reprezentujú zobrazovanú dobu.

Tri herečky a šesť hercov deklamujú a svojím konaním na scéne hodnotia text, resp. vyjadrujú svoj názor naň, na život, ktorý (s jednou výnimkou) nezažili, a teda im bol len sprostredkovaný. Nik nie je v popredí, každý je autorom, každý je predkladateľom myšlienok, a zároveň je každý i sebou samým a svojím konaním prezentuje aj svoj názor. Dokonca replikami, časťami textov popísanými na vlastnej koži či na oblečení potvrdzujú, že sa stali ich nositeľmi, že sú s nimi stotožnení. Predstavujú akýsi dobový underground, popíjajú pivo, fajčia cigarety, chvíľami sú agresívni v gestách či v náznakoch, vyzdvihujú slobodné prejavy a poukazujú na akékoľvek kolaborovanie s režimom, spoluprácu s políciou, ŠtB, ale aj pasívne splynutie s vývinom situácie, hoci je pochopiteľnou ochranou samého seba, vlastnej rodiny.

Mikroporty ako znaky zmnoženého a všadeprítomného odpočúvania, obalenie „kolaboranta“ do červenej, vytváranie živých súsoší pripomínajúcich dobové pamätníky hrdinov, sústavná a neúnavná práca s konštrukciou na scéne, používanie znakov pionierskej organizácie ako predstupňa vývoja mladého komunistu a pod., to všetko sú zaujímavé symboly a metafory doby. Scudzujúcimi poznámkami k dianiu na scéne, občasným komentovaním akcie spoluinterpretov však herci narúšajú kompaktnosť Havlovho textu, jeho údernosť a aktuálnosť. Neustále sa zvyšujúce tempo dôraznej reči (nekompatibilné s prácou s mikrofónom) komplikuje hereckú interpretáciu a divákom porozumieť ataku viet, ktorým, zdá sa, niekedy nerozumejú ani samotní aktéri.

Ich fungovanie na scéne chvíľami pripomína študentské angažované divadlo (samozrejme, profesionálne odohraté), chvíľami scénky, aké poznáme zo stužkových slávností („tančeky“ na odľahčenie, pesničkové vsuvky, pokusy o silené nadviazanie interakcie s publikom, ironizované a zosmiešňujúce, preexponované dotváranie replík gestami, pohybom či dobovými symbolmi). Mohol to byť aj režijný zámer, ktorým sa Martin Čičvák pokúsil priblížiť tento list, túto filozofickú esej širšiemu publiku. Otázkou však ostáva, ako inak inscenačne spracovať takýto nedramatický text. Ako zahrať oficiálny otvorený list, aj keď napísaný dramatikom, tak, aby vzniklo plnohodnotné divadlo a nielen inscenované čítanie? Toto sa tvorcom sčasti naozaj podarilo. Postavili autentickú výpoveď intelektuála Havla so všetkými jej filozofickými nástrahami, digresiami a štýlovými hrami do kontrastu k hravému, takmer osobnému interpretovaniu mladých hercov a herečiek, ktorí tú svoju stratu slobody pocítili možno až po februári 2018.

To je len jedna časť predstavenia. Jeho neoddeliteľnou súčasťou je i moderovaná diskusia Petra Himiča s aktérmi Novembra ´89. Práve táto druhá časť (ktorá, žiaľ, nebude súčasťou doobedňajších predstavení pre študentov), ktorá reaguje aj na videnú inscenáciu *Listu Gustávovi Husákovi*, môže byť emotívnou katarziou a dotvárať tak celkový obraz spoločensko-historických konotácií. Otvorene povedané, nebyť toho, niečo by inscenácii chýbalo. Nejde pritom len o výhrady voči samotnému dielu, ale skôr o dopovedanie príbehu, ktorý prežívame a tvoríme i my dnes. Tak ako sa spieva v jednej piesni: „Ukradnuté mi môžu byť kľúče...“ A práve preto je dôležité, aby inscenácie ako je *List Gustávovi Husákovi* nielen vznikali, ale aby sa o nich aj hovorilo. Aby fungovali ako odrazový mostík do ďalších diskusií a uvažovaní o dôležitosti slobody. ø

1 Pôvodný slovenský preklad Zory Bútorovej vyšiel v roku 1990 ako súčasť zbierky *Prezident v Bratislave: S textami Václava Havla* (pozn. red.).

„Takmer celé predstavenie sa odohráva viac vo zvukovej rovine, skoro ako rozhlasová hra...“

LIST GUSTÁVOVI HUSÁKOVI
— P. Cibula, M. Stolár, T. Diro, K. Horňáková, A. Palko, J. Kuka
foto J. Štovka

V. Havel: List Gustávovi Husákovi
preklad a dramaturgia **P. Himič** réžia **M. Čičvák**
scénografia a kostýmy **J. Daubrava** choreografia **Z. Kučerová** hudba **J. Mateja** účinkujú **K. Horňáková, A. Ďuránová, S. Fedorková, A. Palko, P. Cibula, F. Balog, M. Stolár, T. Diro, J. Kuka**
premiéra **14. november 2019, Malá scéna Štátneho divadla Košice**

Marek Godovič
divadelný kritik

Rôznorodosť tanečného sveta na Bratislave v pohybe

Medzinárodný festival súčasného tanca Bratislava v pohybe ponúkol v hlavnom programe v rámci jedného mesiaca osem inscenácií, ktoré svedčia o rôznorodom dramaturgickom výbere organizátorov. Festivalu sa možno aj preto podarilo tento rok prilákať širšiu verejnosť, čo dokazovali aj plné sály.

PLI
Viktor Černický
foto C. Bachratý

Festival Bratislava v pohybe patrí k jedným z prvých medzinárodných podujatí, ktoré u nás vznikli po roku 1989, a výrazne sa podpísal na podobe nezávislej kultúry deväťdesiatych rokov. Jeho dramaturgia dokáže zaujať subtílnymi projektami, ktoré si vyžadujú komorné prostredie i vnímavého diváka, rovnako ako aj rozsiahlymi tanečnými dielami špičkových choreografov.

K tvorcom schopným podnietiť záujem o intímnosť pohybu patria aj taiwanskí tanečníci zo súboru HORSE, ktorí tento rok festival otvorili performanciou *FreeSteps – Body Scenes*. Ide o niekoľkoročný projekt, v ktorom tanečníci skúmajú hranice a obmedzenia tanca, ako aj svojich pohybových možností. Sóla dvoch tanečníkov – muža a ženy –, sa navzájom rozvíjajú, spája ich spôsob práce s telom a dôraz na precíznu techniku. Fragmenty pohybových variácií v šere svetla vytvárajú plasticitu pohybov. Chôdza, cval či náznaky umierania sú súčasťou akejsi štúdie vlastného pohybového slovníka oboch tanečníkov. Tí predvádzajú technicky precízne pohyby, za ktorými cítiť množstvo času stráveného sebapozorovaním a cizelovaním detailov. Pôsobia hravo, skôr intímne, občas však explozívne expandujú, aby sa znovu stiahli.

Talianska tanečnica Chiara Bersani sa na festivale predstavila svojou sólovou performanciou *Seeking Unicorns*. Performerka a choreografka neobyčajným spôsobom vychádza zo svojho tela, z ktorého sa v priestore stáva politikum. Bersani nepriťahuje pozornosť len svojou telesnou výškou – meria iba 98 centimetrov –, ale aj svojím citom pre ticho, spontánnosť a premyslenosťou konceptu diela. Ten je založený na hľadaní pôvodu jednorožca, ku ktorému sa neviaže žiadna legenda, a tým akoby nemal dôvod existovať. Mýty, ktoré cítiť niekde v diaľke, sa pretavujú do autentickosti pohľadu ľudí, ktorí performerku sledujú a dávajú jej konaniu významy. Dielu dominujú ticho a pohľady do obecenstva, minimalizmus pohybu, ktorým sa Bersani posúva pozdĺž divákov. Pohľadom sa dotkne skoro každého, dostáva sa do osobnej blízkosti divákov – stretnutie zoči-voči s performerkou pôsobí intenzívnejšie, než by mohol zapôsobiť akýkoľvek fyzický kontakt. Performancia sa sústreďuje na premýšľanie o samom koncepte tela, prijímanie a analyzovanie pohľadom, absorbovanie a vnímanie v tichosti pohybu. V Bratislave Bersani prezentovala verziu určenú do nedivadelných priestorov, v tomto prípade umiestnenú do Galérie Nedbalka, ktorej atmosféra pridala na význame performerkinho tela ako výtvarného artefaktu.

THE THIRD DANCE
Niv Sheinfeld
& Oren Laor
foto C. Bachratý

Zaujímavý kontrapunkt k dielu *Seeking Unicorns* vytvorilo druhé sólo toho večera z tvorby Martina Kilvádyho, slovenského tanečníka pôsobiaceho v Bruseli. Ten vytvoril dielo, ktoré prekypovalo exhibíciou, radosťou, sebairóniou a pohrávaním sa s možnosťami priestoru. *The Craft of Dry Lands Ice-Skating* sa rozkladá na dve časti: v jednej v tichu sledujeme pohybové kontúry tanečníka, ktorý sa necháva unášať svojimi fyzickými možnosťami, využíva pritom ironiu, namierenú aj na seba. Už pri úvodnom prehovore, keď sa dozvedáme, že nám ide ponúkať vlastné tanečné výrobky, sa z neho stáva obchodník, ktorý sa predvádza, núka svoje danosti, schopnosti. V druhej časti sa zas za zvuku klavíra necháva rozšafne unášať vírom melódie. Zároveň však s nadhľadom „bojuje“ s možnosťami priestoru galérie, interaguje so stenami, ktoré nechce poškodiť kontaktom so svojím telom.

Izraelskí tanečníci Niv Sheinfeld a Oren Laor sa na festivale predstavili už pred tromi rokmi, keď prezentovali svoju tvorbu v osobno-politických intenciách. Po choreografii *Two Room Apartment* z roku 2012 je *The Third Dance*, ktorý predstavili na festivale tento rok, už druhým dielom inšpirovaným tvorbou Liat Drorovej a Nira Bena Gala. Sheinfeld a Laor tvoria pár aj v osobnom živote, čo bolo zjavné aj na javisku: v inscenácii prechádzajú genézou svojho vzťahu a prinášajú tému lásky, ktorá sa stáva pre duet kľúčovou a uhrančivou. Prepájajú úlohy toho, kto dáva a kto stráca, nosiča kvetov a ich prijímateľa. Performeri prepájajú svoj osobný život s prácou. Neváhajú odtajniť nielen svoj vzťah, ale pohrávajú sa aj s nadhľadom a invenciou v práci so svojou nahotou. Romantiku strieda realita, lásku krutosť. Popri Gustavovi Mahlerovi sa objavujú skladby od Eltona Johna, Steva Harleya či Alphaville púšťané z gramofónu. Vidieť tu emócie po odtancovanom predstavení i znovuhľadanie symbiózy v pohyboch i vzťahu od počiatkov v mladosti až po starobu. Aj preto si tanečníci nasadia masky starcov dívajúcich sa na svoju minulosť, nech bola akákoľvek. Performancia odráža prekrývanie dvoch svetov, osobného a pracovného, a to všetko s dôrazom na autenticitu a spontánnosť.

Slovenský choreograf Anton Lachký, ktorý žije a tvorí v Bruseli, sa v Bratislave prezentoval prostredníctvom svojho medzinárodného súboru Anton Lachky Company a jeho dielom *Ludum*. Performeri sa ocitajú vo virtuálnej realite neznámej planéty, na ktorej si sami vytvárajú pravidlá pre život a spôsob existencie. Čo predstavujú ich fyzické prejavy zisťujeme až vo chvíli, keď sa ukáže, že celé konanie bolo vygenerované počítačovým programom. So svojím jasným choreografickým rukopisom, ktorý je založený na presných

pohybových variáciách, dynamike individuálnych výkonov presne zasadených do skupiny, sa však Lachký v koncepte dramaturgicky málo ponoril pod hladinu základných významov. Pritom štruktúra je postavená skôr divadelne a nie je to len vďaka prítomnosti slova. Nájdeme tu typológie rôznych postáv od mača až po krehkú ženu, ktorá sa necháva unášať krásou života. Pobyt vo virtuálnom priestore je až rituálne opojný, prenáša sa do tanca – tranzu, chvenia, čo tanečníci dynamicky stvárňujú. Postapokalyptický námet dal vzniknúť dielu, v ktorom sa obyvatelia planéty Ludum stávajú obeťami svojich limitov, ktoré možno chápať ako neobmedzené, skúšajú možnosti svojich vzťahov, seba samých.

Performer Viktor Černický z mladej generácie tvorcov fyzického divadla pracuje s konceptom inšpirovaným barokovým filozofom G. W. Leibnizom, v ktorom umelec stojí ako individualita pred tvorbou svojho diela. V performancii *PLI* Černický pracuje so stoličkami, v prázdnom priestore ich preskupuje, buduje a búra. Poskokmi v takte ľudového tanca, ktoré pripomínajú aj opatrné až bojazlivé hopkanie okolo niečoho krehkého, rodiaceho sa, vytvára performer pohľad umelca, človeka hľadiaceho na svoje vznikajúce dielo. Postupne obtiažnosť svojho „stoličkového" diela zvyšuje. Stoličky ukladané jedna na druhú sa stávajú pevnosťou, ktorá sa so zvyšovaním latky a nárokov stáva až životne nebezpečnou. Performer si po celý čas predstavenia vystačí s minimalistickým repetitívnym pohybom, ktorý zrytmizuje a ozvláštni väčším dôrazom.

Najväčšou hviezdou festivalu, ktorá sa predstavila takmer v závere, bol belgický choreograf Sidi Larbi Cherkaoui so svojím súborom Eastman a ich dielom *Nomad*. Cherkaoui sa inšpiruje rôznymi fenoménmi, náboženstvami, udalosťami, ktoré presahujú hranice jednej kultúry či krajiny. Vnáša do tanečného priestoru aktuálne témy migrácie, cestovania, prenosu kultúr, vzájomného ovplyvňovania. To všetko sa nachádza v podtexte *Nomada*, no zostáva trochu stoicky ukryté pod povrchom. Tanečníci ako nomádi púšte kráčajú priestorom, pohybujú sa, svojimi telami evokujú prírodné púštne pomery, ktoré sa dokážu náhle zmeniť. Silná inšpirácia púšťou je zvýraznená aj kostýmami a rozmernou projekciou, ktorá však len vonkajškovo ovplyvňuje choreografiu. Zmena v dynamike prichádza zvnútra, opiera sa o fyzické dispozície tanečníkov – u viacerých dochádza k majstrovstvu, pri ktorom sa zatajuje dych. Fascinujú elasticitou tiel a neutíchajúcou dynamikou, pričom tlmočia túžbu po kontakte v samote púšte, snahu nadviazať vzťah, obavy zo straty samoty, no na druhej strane aj strach, ktorý z nej pramení. Projekcia sa sústredila skôr na atmosférické zvýraznenie jednotlivých pohybových variácií. Rozľahlá púštna rovina so svojimi prírodnými zmenami počas dňa a noci, v začínajúcej búrke, víchrici i hviezdnatej noci, dodávala filmový ráz, ktorý však významovo skôr ilustroval ako reagoval alebo komunikoval s dianím na javisku. Podobných ilustrácií bolo v rámci diela viac (napríklad tanečník ako ťava s rozmernými nohami). Medzi členmi súboru bolo badať výrazové i technické rozdiely, ktoré boli zreteľné najmä pre niektoré naozaj majstrovské výkony výrazných individualít. Performancia však nesporne patrila k vrcholom programu a Sidi Larbi Cherkaoui tak rozšíril rady významných choreografov,

SEEKING UNICORNS
Chiara Bersani
foto C. Bachratý

3×20 ŽENY
(Divadlo Štúdio Tanca, Banská Bystrica)
foto C. Bachratý

ktorí sa na bratislavskom festivale objavili.

Banskobystrické Divadlo Štúdio tanca predstavilo dielo *3×20 Ženy*, ktoré vytvorili tri výrazné choreografky troch generácií – Martina Hajdyla Lacová, Lívia Méndez Marín Balážová a Zuna Vesan Kozánková. Trojvečer získal ocenenie Dosky za mimoriadny tanečný počin roka. Všetky tri tvorkyne sa osobitým pohľadom pozreli na fungovanie sveta, jeho princípy a človeka v nich. Najhomogénnejšie z hľadiska koncepcie pôsobí prvá časť *Squat* Martiny Hajdyly Lacovej, ktorá sa pohráva s myšlienkou robotizácie. Tanečníci sa pohybujú v podrepe ako zvláštne organizmy, postupne obsadzujú priestor a reagujú na stroje – robotické vysávače. Odkazujú tak na život v poručí robotizácie, ktorá sa vkráda do štruktúry spoločnosti a začína ju až rituálne pretvárať na svoj obraz.

Druhá časť *Čin* v choreografii Lívie M. M. Balážovej bola inšpirovaná udalosťami spojenými s vraždou Jána Kuciaka a Martiny Kušnírovej. Vďaka výrazne odlišnému pohybovému slovníku troch choreografiek tanečníci v rámci večera vytvorili tri rôzne pohľady na skutočnosť. Je dobré, keď sa tanečníci vyjadrujú aj k politickým a spoločenským situáciám. V *Čine* používajú tvrdý fyzický jazyk, ktorý korešponduje s krutosťou daných udalostí. Vyťahovanie divákov z obecenstva však už pôsobí násilne a opisne, pritom práve tu by sa mohli tvorcovia viac zaoberať myšlienkou, kam by sa dala práca s realitou rozvinúť, aby sa z nej nestal iba pohybový opis. Potom už nezostáva veľa priestoru na samotnú interpretáciu a vklad diváka, ktorý túto divokú realitu zažíval prednedávnom a traumatizuje ho až doteraz.

V poslednej časti s názvom *Spaces* si autorka Zuzana Vesan Kozánková ako východisko na pochopenie civilizácie a jej poslania zvolila nazeranie na ľudstvo ako na nepatrnú časť v porovnaní s nekonečnom vesmíru. Choreografka a jej špecifický pohybový slovník len čiastočne odkryli pohybové možnosti súboru. Ten by azda na väčších a odvážnejších plochách, na ktoré sme pri jej dielach zvyknutí, mohol efektívnejšie konfrontovať fyzikalitu tiel pri levitácii, cvičeniach a dynamike rituálnosti, ktoré boli v performancii prítomné. Kľúčom k tomu, ako možno interpretovať trojvečer Divadla Štúdia tanca, je ich vzájomná prepojenosť, nie tematická, tú sme už načrtli, ale významová. To, čo na začiatku iba podprahovo vnímame, sa postupne stáva tvrdou realitou a my sa na ňu dívame z odstupu niečoho širšieho, čo nás presahuje.

Tohtoročný medzinárodný festival Bratislava v pohybe ponúkol v rámci možností priestorov slovenských divadiel jedinečné a špičkové večery založené na rôznorodosti na pohľad tematickej nesúrodosti. V intenciách zvláštnej fragmentárnej súčasnosti však priniesl univerzálny znepokojivý pohľad na svet. ø

Bratislava v pohybe
23. ročník medzinárodného festivalu súčasného tanca
1. – 25. október 2019, Bratislava
www.abp.sk

Lucia Galdíková
divadelná kritička

Možnosti a hranice tela, tragédia, humor i politika

Inscenácie siedmeho ročníka festivalu Drama Queer boli rôznorodé, čo odzrkadľovalo aj samotnú festivalovú tému – rôzne rovnakí. Organizátori, tlmočiac myšlienku rovnoprávnosti členov LGBTI/Q komunity s väčšinovou spoločnosťou, vo festivalovom programe prezentujú takzvané queer divadlo. Jeho tvorcovia sa neradi definujú prostredníctvom pevne daných a nemenných kategórií jednoznačnej a vyhranenej sexuálnej orientácie a rodovej identity, ale práve naopak, ponúkajú ich otvorené a premenlivé chápanie.

Telo – centrum celého nášho bytia

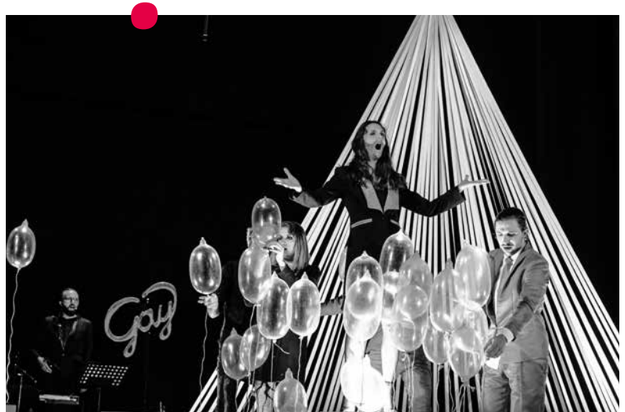
Choreograf a tanečník Martin Talaga v priestoroch galérie UMELKA uviedol v poradí už 42. pohybovú inštaláciu s názvom *SOMA*. Tentoraz vznikala počas troch dní na workshope v Bratislave, na ktorom jeho účastníci skúmali a objavovali vlastné telo. Nerušivý a do istej miery chladný galerijný priestor s bielymi stenami, rovnako ako napríklad i v žilinskej synagóge (kde Talaga v minulosti taktiež prezentoval inú verziu rovnomenného diela s výlučne mužským obsadením), upriamuje pozornosť na centrum choreografovho výskumu. Nie je ním nič iné ako ľudské telo – v každom jednom prípade jedinečné a svojské. Performeri a performerky odetí len v jednom či v oboch kusoch spodnej bielizne sedia na pätách schúlení do klbka otočení chrbtom k divákom. Postupne začínajú hýbať prstami, až celé ich paže pod vlastnou váhou nekontrolovane udierajú o zem. Priestorom znejú zvuky pripomínajúce prírodné lesné prostredie a kľačiace bytosti pôsobia, akoby nimi hýbala nejaká vyššia sila. Keď sa začnú pomaly dvíhať zo zeme, ich telá sú pokrivené a nestabilné, vytvárajú dojem zlomeného človeka obnaženého až na kosť. Zakrátko sa v ich pohyboch objaví zvedavosť, ktorá ich núti objavovať priestor vôkol seba i ďalšie osoby. Dvojice či trojice spolu vytvárajú niekoľkosekundové súsošia a prenášajú nás do prostredia múzea so starodávnymi antickými sochami. Predstavu nemennej a skamenenej vznešenosti však narúšajú nečakanou interakciou. Dramatickými gestami napríklad narážajú do steny či sa schúlia v rohu miestnosti alebo ustrnú v nezvyčajnej pozícii na jednom z podstavcov. Svojimi pohybmi pritom vyjadrujú vnútorné stavy a emócie. Nakoniec vznikne hromadný pletenec tiel, ktoré sa navzájom premkýnajú. Roztečené mäkké telá sa o seba podopierajú a vyzerajú ako kolabujúce sochy. Na záver v parodicky poňatej módnej prehliadke jednotlivci rúcajú tradičné koncepty mužskosti a ženskosti a niekedy prehnanými pohybmi a gestami ukazujú svoje vlastné ja.

Miluj svoj tumor či patológia lásky

Nezvyčajnú tému prerozprávanú takisto najmä prostredníctvom tiel tanečníkov prinieslo v inscenácii *Tumor – karcinogénna romanca* medzinárodné divadelné zoskupenie T.I.T.S. Jeho zakladateľka i režisérka inscenácie Nela H. Kornetová sa na javisku v spleti zvukov, svetiel, a videomappingu premietaného na telá performerov objavuje spolu so slovenským tanečníkom Jarom Viňarským. Inscenácia skúma rakovinu – zákernú chorobu, ktorá sa vkradne do života mnohých ľudí. Na začiatku znie zvukový záznam, v ktorom Kornetová s istou tajuplnosťou hovorí o akomsi začiatku, ktorý sa možno chystal už celé mesiace či roky. Nie je pritom celkom jasné, či ide o chorobu, ktorá navždy zmení váš život, alebo o nejaký vnútorný pocit, boj či dilemu, ktoré sa môžu preniesť do vzťahu so sebou samým a následne aj do širších medziľudských vzťahov. Neurčito vyznievajú aj osudové otázky a komentáre typu: „Nevideli sme sa už niekde?“ či „Mám pocit, že sa odniekiaľ poznáme.“ Zápas dvojice tanečníkov na podlahe, pričom jeden z nich sa snaží zmocniť toho druhého, štverá sa po ňom a bráni mu v pohybe, môžeme interpretovať ako boj pacienta s chorobou, ale rovnako aj nezdravé spolužitie, v ktorom si jeden z partnerov z druhého postupne ukrajuje a chce ho celého ovládnuť. Na druhej strane môže ísť aj o zžívanie sa trpiaceho človeka so svojou chorobou, proti ktorej zo všetkých síl bojuje, ale do istej miery ju musí prijať za svoju. Chorobu a nemocničné prostredie evokujú vizuálne pôsobivé obrazy, keď dvojica z dlhých plastových hadičiek pripevnených pod nosom, ktoré im umožňujú dýchať, vytvára krúživé vlnivé pohyby. Sú pripútaní jeden k druhému, nemôžu od seba odísť, pretože hadička obmedzuje ich pohyb a ich životné funkcie sú od seba závislé.

V jednotlivých replikách a pohyboch pomyselné zobrazenie nádoru často splýva so zhubným prejavom lásky a nehy. Partneri si kladú otázky typu: „Prečo my dvaja? Kde sa stala chyba?“ Tak ako je ťažké pochopiť rozpad vzťahu, nie je ľahké ani zmieriť sa s tým, že vo vašom tele sa uhniezdila smrteľná choroba. Neviete si vysvetliť prečo prišla, čo ste urobili zle. Keď Viňarský svojej partnerke nástojčivo vyčíta, že s ním už nechce byť a pýta sa, či jej prekáža jeho prítomnosť a má radšej odísť, akoby ku chorému človeku prehováral sám nádor. Fyzické akcie sa v inscenácii striedajú s parodickým karaoke, v ktorom dvojica performerov spieva milostné piesne o zlomenom srdci. Tieto výstupy však nevyznievajú tak presvedčivo ako pohybové časti inscenácie s tajuplnou hrou svetla a tieňa.

55 SHADES OF GAY
(The Quendra Multimedia)
foto J. Idrizi



Spaľujúca vášeň plná efektov

Inscenácia *Úplné zatmenie* českého divadelného zoskupenia SpoluHra je predovšetkým útokom na zmyslové vnímanie divákov. Dráma Christophera Hamptona z roku 1967 zobrazuje spaľujúci milostný príbeh prekliatych básnikov Paula Verlaina (Matěj Stropnický) a Arthura Rimbauda (Daniel Krejčík). V réžii Jakuba Čermáka sa do popredia dostáva egocentrický a nevyspelý tínedžer DJ Rainbow ako Rimbaud, ktorý dokáže byť napriek vonkajšej excentrickosti zároveň absolútne pravdivý k svojim vlastným najvnútornejším pocitom. Inscenácia je plná svietivých farieb (jasnožltá scéna dvíhajúca sa do mierneho svahu) a gýčových módnych doplnkov (predstaviteľ Rimbauda má na sebe umelohmotný kožuch, farebné legíny či trblietavé tielko). Rimbaud je drzý, nahnevaný, detinský, arogantný a pohŕda predstavou manželského života, aký si zvolil Verlain, ktorého tak obdivuje. Postupne ho opantá svojou vášňou tak, že podkopáva jeho rozhodnutie oženiť sa so ženou, s ktorou ho podľa neho nič nespája. Ich vzťah však postupom času začne byť búrlivý a násilnícky, keď sa v predstaviteľovi Verlaina stupňuje brutalita a bije svoju manželku. *Úplné zatmenie* je príkladom scénického zobrazenia života i vzťahov na hrane, a tak, ako ukazuje absolútnu lásku, vidíme i jej odvrátenú stranu v podobe maximálnej bolesti.

Komédia o prekonávaní stereotypov

Inscenácia *Jsme v pohodě* pražského Národného divadla vo forme stand-up komédie prináša hru amerického autora Paula Rudnicka v réžii Braňa Holička. Na prázdne proscénium, za ktorým visí masívna červená opona, pripomínajúca klubové či kabaretné priestory, prichádza prvá účinkujúca Helena (Lucie Juřičková) ako „najláskavejšia, najtolerantnejšia a najmilujúcejšia matka všetkých čias“. Herečka matku troch detí – lesbickej dcéry, transsexuálneho syna a syna, ktorý je členom BDSM komunity[1] – vykresľuje ako ráznu ženu s osobitým zmyslom pre humor a sebairóniu. Pán Charles (Jan Bidlas) stelesňuje svojím vzhľadom (zlatý lesklý oblek, blond parochňa) i preexponovanými gestami a umelým smiechom takzvaného „typického geja“, proti ktorému broja „moderní homosexuáli“. Tí totiž nechcú byť uvrhnutí do jednej škatuľky so stereotypnou predstavou geja – zženštilého a afektovaného. Cez túto postavu autor legitimizuje i takýto prejav homosexuálnej identity a pánu Charlesovi dáva právo na jeho „buznabrejk“, a teda skĺznutie do spomínaných klišéovitých homosexuálnych prejavov. Bidlas sa v tejto postave roztopašne rozplýva, naplno si užíva možnosť byť tým, kým si zvolil byť. Jeho identita, ktorú si vymyslel do vlastnej šou Gay Over, je i ochranou pred svetom, v ktorom si musel nájsť vlastné miesto. Cez ľahké fóry a sexuálne narážky na jeho asistenta Shana (Patrik Děrgel) prejavuje svoju lascívnu a erotickú stránku. Na druhej strane však dokáže akcentovať aj kritickejšie momenty, keď odsudzuje tých, ktorí napriek svojej odlišnej orientácii chcú naďalej hrať hru a presviedčať okolie, že žijú rovnakým životom ako ostatní. Pán Charles sa javí byť ohrozeným druhom vo svete gejov, z ktorých mnohí svoju identitu neprejavujú navonok tak okato. Inscenátorom sa napriek množstvu gýčových prvkov na scéne (mikrofón v tvare penisu z ružového plyšu) či kostýmom (čierny priliehavý outfit Batmana asistenta Shana) podarilo nepodľahnúť prvoplánovým zjednodušeniam a postavy v rámci zvoleného žánru stand-up komédie nevyznievajú plocho. V ich replikách dochádza zväčša k pointe, ktorú herci vedia umne uchopiť. V príbehoch rodičov a detí sa objavuje i pátos a útok na emócie, najmä v prípade Barbary Ellenovej (Jana Boušková) – tá prišla o syna, ktorý zomrel na následky AIDS.

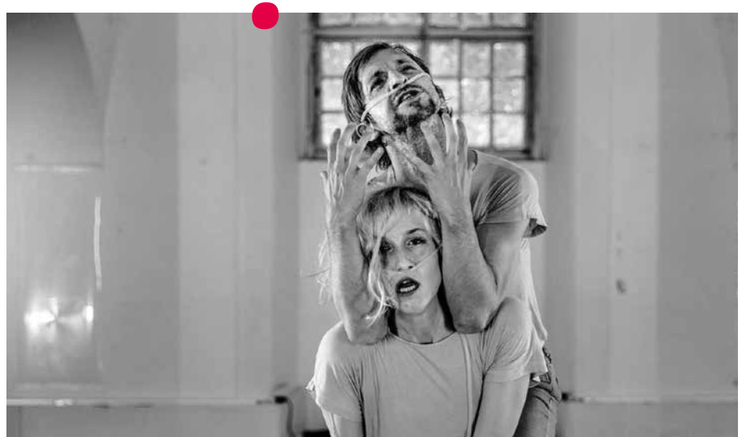
Politicky angažovaný Balkán

Diametrálne odlišnou inscenáciou v porovnaní s ostatnými bola *55 Shades of Gay* multimediálnej spoločnosti The Qendra Multimedia z kosovského hlavného mesta Priština. Jej autora Jetona Neziraja pri voľbe titulu hry inšpiroval populárny bulvárny román so silným erotickým podtónom *Päťdesiat odtieňov sivej*. Neziraj zvolil podtitul „Balkánska jar sexuálnej revolúcie“, ktorý je ironiou prevládajúcej skutočnosti, že hoci ústava Kosova manželstvo osôb rovnakého pohlavia povoľuje, ešte to neznamená, že žiadosti o sobáš dvoch homosexuálov bude vyhovené. Merlin je jeden z dvojice zamilovaných mužov, ktorý nesie meno po transvestitovi Merlinke, zavraždenom pred niekoľkými rokmi v Srbsku. Jeho priateľom je Talian Adriano, ktorý do celého problému vnáša internacionálny rozmer. Keďže je jeden z dvojice cudzinec, situácia sa stáva ešte ošemetnejšou a je potrebné k nej pristupovať nanajvýš citlivo, aby to neohrozilo snahu o európsku integráciu a nepodporilo stereotypy o „primitívnych“ obyvateľoch Balkánu, ktorí bijú svoje ženy a spávajú so zbraňou pod vankúšom. Na bizarnej scéne vytýčenej ružovou plochou s neónovým svietiacim nápisom „Gay“, balónmi v podobe nafúknutých kondómov a látkovými pruhmi natiahnutými do výšky do tvaru trojuholníka sa utvára prostredie baru či nočného klubu. Na malom priestore sa po celý čas inscenácie hmýri pätica hercov, ktorí raz vystupujú ako kolektív či chór zasadzujúci sa za práva menšín a ostro kritizujúci nastavenie tamojšej konzervatívnej spoločnosti, inokedy každý rozohráva inú postavu. Výrazná je parodovaná postava starostu vo vymyslenej obci Tashanik, ktorú predstavuje herečka s dlhými rozpustenými vlasmi a s nalepenými čiernymi fúzmi odetá v čiernom saku, v topánkach na opätkoch. Keď sa starosta obráti s prosbou o pomoc na premiéra, ten či chce, alebo nie, musí svadbu povoliť, aby neohrozil renomé krajiny. Inscenácia svojím bojovným postojom pripomína miestami nenávistnú atmosféru počas protestov organizovaných ochrancami takzvanej tradičnej rodiny, ktorí odmietajú všetky ostatné formy spolužitia okrem vzťahu muža a ženy. Tvorcovia aktualizujú scénu, v ktorej simulujú demonštráciu a podpisovanie petície s názvom „Stop homosexualite!“ pravdepodobne v každej krajine, kde práve hrajú. A tak spolu s nahnevanými pokrikmi, hecovaním, zdvihnutými pažami vymenúvajú viacerých slovenských politikov, ktorí neuznávajú práva LGBTI/Q komunity. Výraznou súčasťou inscenácie v réžii Blerty Nezirajovej je hudba a spev – či už mrazivo bojovná pieseň, v ktorej sa obyvatelia mesta vyhrážajú homosexuálom zabitím, alebo srdcervúce tóny hudobníka, ktorý kvílivou melódiou oplakáva skazu v mestečku, podľa neho pripomínajúceho Sodomu a Gomoru. Toto nešťastie na Kosovo zoslala Európska únia, ktorá tvrdí, že je normálne, ak majú dvaja muži spolu pohlavný styk. Situácia začne pripomínať obraz malomesta, do ktorého prichádza revízor. Na rozdiel od Gogoľovej hry je tu postrachom úradníčka Európskej únie, ktorá má zhodnotiť dodržiavanie práv sexuálnych menšín. Inscenátori volia aj vizuálne radikálne a názorné prostriedky, ktorými demonštrujú svoj názor na dodržiavanie práv sexuálnych menšín. Kolektív hercov viachlasom spieva o tom, že Dúhový pride v ich meste by sa dal prirovnať k moslimskému pápežovi v Ríme. Keď jeden z hercov hovorí o tom, že by sa mali organizovať workshopy na tému práv detí, žien či ľudí z LGBTI/Q komunity, je súčasne bičovaný. Kostýmy sú ladené do kombinácie krikľavo ružovej, bielej a čiernej farby, v závere sa na svadobnej hostine herci predvedú v podväzkoch a priliehavých body. Inscenácia je pozoruhodná v tom, ako pracuje s predstavami západných krajín o Balkáne, ironizuje ich a zároveň ukazuje modelový príklad tragického konca lásky medzi dvoma mužmi.

Festivalový tím aj tento rok vybral do programu svojské inscenácie, ktoré na tematiku LGBTI/Q nahliadajú z rôznych zorných uhlov. Veľký priestor venovali napríklad problému rodičov, ktorí sa musia vyrovnať s tým, že ich potomkovia sú homosexuálne orientovaní. V inscenácii *Jsme v pohodě* sa tak prostredníctvom humoru darilo prekonávať mnohé stereotypné predstavy o živote gejov a lesieb. Kosovská inscenácia priam až vyzývala na politický aktivizmus a angažovanie sa a inscenácie skúmajúce najmä telo a jeho možnosti pomáhali rozširovať a zovšeobecňovať rámec zobrazovaných tém. ø

1 Ide o komunitu, ktorá sa venuje netradičným sexuálnym praktikám.

TUMOR – KARCINOGÉNNA ROMANCA
(T.I.T.S.)
foto P. Borecký



Drama Queer
7. ročník
26. – 30. október 2019, Bratislava
www.dramaqueer.sk

Milo Juráni
divadelný kritik

DÁRIUSZ KOSIŃSKI

Havla sme Čechom trochu závideli

Revolúcia, aká prebehla v roku 1989 v Československu, je v kontexte okolitých štátov skôr výnimočným javom. Demokratický prevrat v Poľsku znamenal dlhodobejší proces, ktorý sa začal na začiatku osemdesiatych rokov a neustal až do roku 1989. Z rozhovoru s divadelným teoretikom Dáriuszom Kosińským však vyplýva, že podobne ako u nás, aj u nášho severného suseda zohrali svoju úlohu tiež divadelníci. Najmä tí, ktorí boli v období socializmu v permanentnej opozícii.

foto archív D. Kosińského

Historické interpretácie revolúcie v novembri 1989 v Československu naznačujú, že išlo o spontánny a rýchly proces. Situácia v Poľsku bola trochu iná. Môžete nám ju v krátkosti opísať?
Demokratická premena v Poľsku bola z viacerých dôvodov procesom, ktorý trval oveľa dlhšie než v iných krajinách strednej a východnej Európy. Začala sa „zemetrasením" – štrajkami v Gdanských lodeniciach a ďalších podnikoch v auguste 1980. Výsledkom víťazstva štrajkujúcich bola dohoda s komunistickými orgánmi, ktorá viedla k vzniku nezávislého samosprávneho odborového zväzu Solidarita – po desiatkach rokov to bola prvá oficiálne fungujúca, otvorene opozičná organizácia. Boj za demokratické slobody v decembri 1981 prerušilo vyhlásenie vojnového stavu v Poľsku. Ten bol motivovaný najmä obavami vládnej moci zo zásahu sovietskych vojsk do Poľska, opakovania udalostí z roku 1956 v Maďarsku a z roku 1968 v Československu. Opozícia osem rokov fungovala v podzemí a komunistická moc sa bezvýsledne usilovala o reformu systému. Po zmene geopolitickej situácie koncom osemdesiatych rokov sa začali rokovania medzi vládnou mocou a opozíciou. Ich vyvrcholením boli stretnutia okolo takzvaného Okrúhleho stola a ich výsledkom prvé čiastočne slobodné parlamentné voľby 4. júna 1989. Tento dátum sa považuje za koniec komunizmu v Poľsku a za začiatok súčasného suverénneho štátu.

U nás prevrat výrazne ovplyvnili divadelní umelci. Boli to najmä herci, ktorí sa stali tvárami a hlasmi revolúcie, pretože sa objavovali na námestiach, no aj v diskusiách, ktoré prebiehali často priamo na divadelnej scéne. Akú úlohu zohrali divadelníci v Poľsku?
Angažovali sa v procese demokratickej zmeny ešte pred augustom 1980. Samozrejme, nie všetci – postoje ľudí sa veľmi líšili. V každom prípade, keď sa v druhej polovici sedemdesiatych rokov začala formovať antikomunistická opozícia, divadelní umelci boli jej aktívnymi členmi. Najznámejším príkladom je skvelá herečka Halina Mikołajska, členka nelegálneho Výboru na obranu robotníkov. Aj nezávislé divadlá, ktoré sa vtedy volali „študentské", sa zúčastňovali na aktivitách opozície, za čo sa stali objektom policajnej šikany (najlepším príkladom je Teatr Ósmego Dnia z Poznane). Robotníci získali podporu divadelníkov už v auguste 1980, umelci prichádzali na pôdu štrajkujúcich podnikov a organizovali umelecké večery. V období prvej Solidarity, teda do decembra 1981, sa do jej aktivít zapojila väčšina ľudí z divadelného prostredia. Najväčším výrazom prodemokratickej angažovanosti umelcov však bol bojkot štátnej televízie, ktorý vyhlásil Zväz umelcov poľských scén po vyhlásení vojnového stavu. Herci a herečky odmietali akékoľvek vystúpenia v oficiálnych médiách. Namiesto toho vo veľkom pripravovali necenzurované predstavenia najmä v kostoloch, fungovali aj bytové divadlá ako Teatr Domowy, kde sa vystupovalo bez cenzúry. V kostoloch sa organizovali predstavenia otvorene namierené proti obmedzovaniu slobody (napr. *Vražda v katedrále* od T. S. Eliota, ktorú realizoval Jerzy Jarocki v Katedrále sv. Jána vo Varšave, či *Večeradlo* od Ernesta Brylla v kostole na Žitnej ulici, tiež vo Varšave). Významní umelci ako Andrzej Wajda, Gustaw Holoubek či Andrzej Łapicki sa v prvých slobodných voľbách ocitli na opozičných kandidátkach, ministerkou kultúry prvej nekomunistickej poľskej vlády sa stala režisérka Izabella Cywińská.

A aký repertoár dominoval v tomto období na oficiálnych scénach?
V osemdesiatych rokoch to boli alúzie na politickú situáciu, hlavne na jej etické aspekty. V súvislosti so špecifikami poľskej klasiky – najmä romantickej drámy, úzko spätej s bojom za slobodu v individuálnom aj v spoločenskom meradle – boli reflexie a diskusie tohto druhu možné a to nezávisle od protiopatrení cenzúry. Inscenácie boli v tom období prevažne vážne, nie zábavné, s publikom sa napriek ťažkostiam usilovali viesť dialóg o najdôležitejších spoločenských témach. Tento prúd sa časom začal vyčerpávať. Do popredia sa dostávala otázka slobody jednotlivca. Vo svojej dramatickej tvorbe ju nastolil napríklad Stanisław Ignacy Witkiewicz, ktorý sa v tých rokoch tešil veľkej obľube. Ťažko poukázať na jedinú repertoárovú dominantu. Nazdávam sa však, že za povšimnutie stojí, akej veľkej popularite sa v tej dobe tešila ruská literatúra, predovšetkým Dostojevskij, ktorého od sedemdesiatych rokov úspešne inscenoval Andrzej Wajda.

Aj mnohí režiséri v Československu využívali alúzie, metafory a odkazy, ktoré im umožňovali kritizovať režim alebo pomenovávať problémy jednotlivcov a spoločnosti a poukazovať na neslobodu.
V Poľsku boli diskusia a komentovanie politickej a spoločenskej situácie prostredníctvom metafor a alúzií stálou praxou od roku 1945 a všeobecne rozšíreným postupom od pádu stalinizmu v roku 1956. Ťažšie je asi nájsť umelca, ktorý také prostriedky nevyužíval. Opakujem, že to má súvis aj s povahou poľskej klasiky. Ak najvýznamnejšia národná dráma *Dziady* od Adama Mickiewicza rozpráva príbeh mladého vzbúrenca, ktorý za slobodu vlasti bojuje dokonca aj s Bohom a otvorene vystupuje proti Rusom okupujúcim Poľsko v 19. storočí, tak na to, aby sa hra stala protirežimovou, ju stačilo zahrať ako bola napísaná. Aj preto bola hra do roku 1955 prakticky zakázaná. V roku 1967 sa táto podvratná sila *Dziadov* ukázala naplno. Po premiére inscenácie od Kazimierza Dejmka v Národnom divadle, pri príležitosti výročia Októbrovej revolúcie, ju orgány uznali za protištátnu a protisovietsku a dali príkaz na jej odstránenie z plagátu. Viedlo to k pouličným študentským protestom a štrajku na Varšavskej univerzite v marci 1968 a neskôr k niekoľkomesačným protestom a nepokojom v celej krajine. Toto bol najvýstižnejší príklad, ale podobných by sa dalo nájsť množstvo.

A čo sa dialo na pôde divadelného undergroundu?
Takzvané študentské divadlo bolo experimentálne a zároveň politicky angažované. Fungovalo na hranici cenzúry, oficiálne vystupovalo v malých kluboch, čo mu umožňovalo vyhýbať sa cenzúrnym zákazom. Vyvrcholením politickej činnosti tohto divadla boli na jednej strane angažované predstavenia už spomínaného Teatru Ósmego Dnia, na druhej strane happeningy a pouličné akcie avantgardnej Akademie Ruchu, ktorá strhávala masku absurditám života v komunistickom Poľsku. Ako som už spomínal, v čase vojnového stavu sa bujne rozvíjalo úplne nezávislé divadlo, ktoré fungovalo mimo kontroly cenzúry a štátnych orgánov a predstavenia uvádzalo najmä v kostoloch.

V kontexte súčasného Slovenska a Česka dominuje najmä jedno meno. Václav Havel – dramatik a disident, neskôr prvý prezident demokratického Československa. Malo aj Poľsko svojho Havla?
Osobnosť významu a formátu Václava Havla sa v poľskom divadle neobjavila. Na čele opozície boli od šesťdesiatych rokov politicko-spoločensky angažovaní intelektuáli ako Jacek Kuroń, Karol Modzelewski či Adam Michnik alebo robotníci ako Lech Wałęsa. Určitým ekvivalentom Havla ako divadelného zosobnenia boja za demokraciu by mohla byť práve spomínaná Halina Mikołajska. Vysoko cenená varšavská divadelná herečka, ktorá bola jednou zo zakladateliek prvej protikomunistickej opozičnej organizácie – Výboru na obranu robotníkov. Následne bola prenasledovaná, no zároveň sa tešila obrovskej podpore verejnosti a v osemdesiatych rokoch sa stala jedným zo symbolov boja za demokraciu. Avšak, ako som povedal, žiadna osobnosť nenadobudla takú pozíciu a význam ako Václav Havel, ktorého – prečo sa tváriť, že nie –, sme Čechom v deväťdesiatych rokoch trochu závideli.

Poľská divadelná tradícia je zo slovenskej perspektívy spojená ešte s dvomi menami. Jerzym Grotowským a Tadeuszom Kantorom. Čo robili títo „rebeli“ počas demokratizácie?
To je mimoriadne zložitá téma a vyžaduje poznať kontext. Koncom päťdesiatych rokov začali obaja umelci hrať hru s vládnou mocou, ktorá im zaisťovala prostriedky na prácu a zároveň sa usilovala využívať ich úspechy na vlastnú legitimizáciu na medzinárodnej scéne. Obzvlášť šikovný a úspešný v tom bol Grotowski, ktorý sa neskôr stal, čiastočne na úkor Kantora, svojským „vývozným tovarom“. Vo svete bol prezentovaný ako umelec na čele liberalizmu a pokrokovosti komunistického Poľska. Grotowski túto situáciu vedome využil na vlastné umelecké bádanie, ktoré považoval za svoju životnú misiu. Napriek tomu, začiatkom osemdesiatych rokov zistil, že sa ocitol mimo hlavného prúdu spoločenského života. Po vyhlásení vojnového stavu opustil Poľsko a rozhodne sa odmietol vrátiť, dokonca získal politický azyl v USA, hoci mu

LEKCIA ANGLIČTINY (Akademia Ruchu)
foto archív divadla

vládna moc sľubovala pomoc výmenou za jej ďalšie legitimizovanie. Požadoval tiež okamžité ukončenie činnosti Divadla Laboratórium, k čomu však došlo až v roku 1984. Do Poľska sa vrátil len v deväťdesiatych rokoch.

A Kantor?
Tadeusz Kantor bol v časoch Solidarity veľmi aktívny, okrem iného prezentoval *Wielopole, Wielopole* v Gdanských lodeniciach, no v období vojnového stavu dostal ponuku stať sa s podporou vládnych orgánov najvýznamnejším avantgardným umelcom v Poľsku. Tento návrh prijal. Svoje predstavenia realizoval na podujatiach, ktoré mali presvedčiť spoločnosť, že situácia sa „normalizuje“. Je možné, že tak konal s pocitom, že sa tým napravia niekoľkoročné krivdy, za ktoré považoval marginalizáciu svojej činnosti. Kantorovi to však nikto nikdy veľmi nevyčítal. Podpora „normalizácie“, ktorá bola pre vládnu moc zjavne veľmi dôležitá, na spoločnosť neurobila mimoriadny dojem. Kantorovo umenie sa vnímalo ako apolitické a obdivuhodné nezávisle od jeho trochu dvojznačných vzťahov s vtedajšou mocou. Napokon, dojem neurobilo ani odmietavé gesto Grotowského – v Poľsku si ho vlastne nikto nevšimol.

A aká bola situácia tesne po nastolení demokracie? Malo aj poľské divadlo podobný problém ako to československé, že diváci prestali navštevovať predstavenia?
Áno a tento problém trápil poľské divadlo niekoľko rokov. Paradoxne súvisel s vybojovanou slobodou. Divadlá v prvých rokoch po roku 1989 akoby doháňali zameškané a vo vlnách prinášali inscenácie na témy, ktoré boli dovtedy zakázané a tituly hier, ktoré cenzúra nepovoľovala, napríklad aj Havlových. Rýchlo sa ukázalo, že verejnosť o ne vôbec nemá záujem. Niekoľko rokov prebiehalo hľadanie nových tém a textov, ktoré by umožnili opäť nadviazať úzky vzťah divadla s publikom. Kľúčový význam mala tvorba Krystiana Lupu, ktorý sa, zjednodušene povedané, namiesto skúmania skupinovosti zahĺbil do psychiky jednotlivca a metafyziky, a namiesto prezentovania poľských romantikov a Shakespearea siahol po Thomasovi Bernhardovi a modernistickom románe. O niekoľko rokov neskôr jeho žiaci Krzysztof Warlikowski a Grzegorz Jarzyna priniesli do poľského divadla prelom, ktorý predstavoval začiatok jeho novej kapitoly.

Čo teda demokracia priniesla poľskému divadlu za tridsať rokov?
Na túto otázku sa nedá odpovedať stručne a zároveň vyčerpávajúco. Ide o veľmi zložitú tému a za uplynulých tridsať rokov sa divadlo aj demokracia tak výrazne menili, že už len samotné rozprávanie o nich v jednotnom čísle sa mi zdá nesprávne. Lepšia otázka by bola, ktorá forma demokracie v ktorom momente menila ktorý prúd poľského divadla. Napriek tomu si dovolím povedať, že demokracia okrem zrušenia cenzúry nepriniesla dramatické zmeny. Divadelný systém sa nezmenil, tvorí ho sieť verejných divadiel financovaných z prostriedkov daňových poplatníkov. Súkromné divadlá sú vo výraznej menšine. Nezávislé a experimentálne divadlo sa určite rozvíja najživšie, no niekedy sa môže zdať, že jeho spoločenský význam nijako nerastie. Povedal by som, že väčší vplyv než prechod na demokraciu, mali na poľské divadlo uplynulých tridsiatich rokov zavedenie a rozvoj internetu a nových technológií, ako aj zmeny vyplývajúce z otvorenosti voči svetu a prekonávanie problémov obmedzovania osobnej slobody. Samozrejme, aj to je následkom prevratu v roku 1989, no povedal by som, že nie priamym.

A čo úloha divadla v spoločnosti, tá sa zmenila?
Ani to si nemyslím. Tak ako aj v sedemdesiatych rokoch, poľské divadlo je platformou kritického myslenia a konfrontácie s dominujúcimi diskurzmi, ktoré podporujú vládnuce sily. V dnešnom Poľsku, v ktorom vládnu konzervatívne zoskupenia, sa z tohto hľadiska jeho význam ešte umocňuje. Divadlo opäť ponúka priestor na odpor a problematizáciu hesiel, ktoré propaguje vládnuca moc. Politická angažovanosť bola a je črtou poľského divadla, ktoré prostredníctvom klasických textov, inscenovaných spôsobom vzdialeným od zachovania „vernosti autorovi“ – čo je nakoniec vždy len fikcia –, dodnes konfrontuje verejnosť s vysoko aktuálnymi diagnózami a otázkami. V súčasnosti v tom vyniká napríklad Jan Klata, ktorý je známy aj u vás. ø

Dariusz Kosiński
Divadelný historik, teoretik a kritik, profesor a pedagóg Katedry scénických umení na Jagelovskej univerzite v Krakove. Venuje sa rôznym oblastiam divadla ako história a teória hereckej tvorby, špecifiká poľskej divadelnej tradície, dejiny poľského divadla v spoločenských súvislostiach, osobnosť Jerzyho Grotowského, no zaujíma sa aj o súčasnú drámu a divadlo. Je autorom viacerých kníh o poľskom divadle ako *Polski teatr przemiany (2007), Teatra polskie. Historie* (2010), *Teatra polskie. Rok katastrofy (2012), Performatyka. W(y)prowadzenia (2016)* aj populárnej biografie *Grotowski. Przewodnik* (2009). V rokoch 2010 a 2013 pôsobil ako programový riaditeľ Grotowského inštitútu vo Vroclave, neskôr od roku 2014 do roku 2018 pracoval ako zástupca riaditeľa Divadelného inštitútu Zbigniewa Raszewského vo Varšave. S inštitútom v súčasnosti ďalej spolupracuje ako vedúci redaktor internetovej encyklopédie poľského divadla a aj ako redaktor *Polish Theatre Journal*.

Ľubica Krénová
teatrologička

Javiská ako tribúny, námestia ako javiská

Obdobie tzv. normalizácie bolo plné paradoxov. Jedným je už to, že otcom termínu normalizácia nie je jej hlavný realizátor Gustáv Husák, ale jeho neskorší politický odporca Alexander Dubček, ktorý si neveľmi rozumel s cudzími výrazmi, a tak Husákovu konsolidáciu voľne preložil ako vracanie sa do normálneho života.

„Normalizačné“ sedemdesiate a osemdesiate roky neboli identické desaťročia. Kým v sedemdesiatych rokoch sa uskutočnili masové personálne „čistky“, prah osemdesiatych rokov bol výrazne poznačený občianskou rezistenciou (Charta 77), ale aj skutočnosťou, že koncom roka 1982 zomrel hlavný predstaviteľ komunistickej hegemónie Leonid Brežnev, o rok a pol jeho nástupca Jurij Andropov a do tretice o ďalší rok Andropovov nástupca Konstantin Černenko. Deň po jeho úmrtí v marci 1985 nastúpil do funkcie generálneho tajomníka ÚV KSSZ reformátor Michail Gorbačov. Do roka na zjazde strany predstavil program *glasnosti* (otvorenosti), *perestrojky* (prestavby) a *uskorenia* (zrýchlenia) ekonomického vývoja – a železná opona medzi Východom a Západom začala padať.

Hoci sa Československo bránilo reformným zmenám najviac zo všetkých socialistických krajín, tvrdá ruka režimu postupne strácala pôvodné akostné vlastnosti, čo sa prejavilo v spoločnosti i v divadle. Divadelná kritika prestala opierať svoje názory o dovtedy povinné nazeranie cez prizmu „prospešnosti“ inscenácií v mene upevňovania socialistického zriadenia. V slovenskom divadle možno rozdiel medzi tvrdšími normalizačnými sedemdesiatymi rokmi a postupne sa uvoľňujúcimi osemdesiatymi rokmi obrazne ilustrovať dvoma inscenáciami, v ktorých ikonickú úlohu zohral vták ako symbol slobodného či neslobodného letu. V roku 1973 realizoval v Balete SND inscenáciu *Vták ohniváк* český choreograf Pavel Šmok, ktorý chytenie vtáka do klietky zinscenoval v intenciách ruskej rozprávky. Avšak spôsobom, ktorý moskovská cenzúra prečítala ako politickú provokáciu. Spustenie železnej klietky pochopila ako zovretie Československa sovietskymi okupantmi, za čo Šmokovi na niekoľko rokov pristrihla tvorivé krídla. V inscenácii Činohry SND *Pokus o lietanie* z roku 1980 sa dedinčania pokúšali vzlietnuť na balóne a prekročiť tak nielen hranice každodennosti, ale v metaforickej rovine aj železnej opony. Postava Kvákykváča (Karol Machata) mala rekvizitu – nerozlučného spolupútnika vtáka Moma v klietke. Jedine Momovi sa nakoniec podarilo slobodne odletieť, čo publikum odmeňovalo až katarzným potleskom. V sedemdesiatych rokoch by ani metaforický záver nebol ideologicky priechodný. Treba zároveň dodať, že vari najväčším problémom *Vtáka ohniváka* bol samotný Šmok pod drobnohľadom prísnejšej českej normalizačnej cenzúry. Pretože vo všeobecnosti tzv. normalizácia predstavovala v Česku a na Slovensku dve osobité podoby a paradoxne sa odlišovali aj v oboch desaťročiach. Kým normalizačné praktiky mali v sedemdesiatych rokoch v Česku výrazné parametre, na Slovensku sa odohrával tzv. priemyselný zázrak, čo vytváralo ilúziu občianskej „sýtosti“ a spokojnosti. Ak český disent v osemdesiatych rokoch už nadobúdal štruktúru viacerých navzájom komunikujúcich spoločenstiev, slovenskí disidenti sa začleňovali do českého disentu iba ako hŕstka jednotlivcov. Práve preto bolo v osemdesiatych rokoch na Slovensku skôr možné i bežnejšie, že sa kritické postoje voči politickému režimu šifrovali do podtextov hier a scénických metafor aj v inscenáciách oficiálneho divadelného mainstreamu. Občianska uvedomelosť širšej spoločnosti však za tou českou zaostávala.

Režisér Peter Rašev počas demonštrácie v Košiciach
V. Janušková, archív denníka KORZÁR

Situácia sa zmenila na sklonku desaťročia, keď zosilnel odpor voči režimu v mene náboženských slobôd. Prvým transparentným a masovým prejavom bola sviečková manifestácia v marci 1988 v Bratislave. Predstavovala však hlavne najvýznamnejšiu aktivitu tajnej cirkvi v komunistickom Československu. Preto všeobecné občianske gesto Milana Kňažka, ktorý ako prvý slovenský umelec podpísal výzvu disidenta Václava Havla *Několik vět* a ako prvý zo slovenských i českých hercov vrátil titul zaslúžilý umelec s otvoreným listom, kde uviedol, že ho považuje za tichý úplatok nezlučujúci sa s jeho politickým presvedčením, nemalo celospoločenskú rezonanciu. Iba okolo jeho osoby nastalo podozrivé ticho, a to aj v rámci stavovskej obce, a vzápätí mu prestali prichádzať pracovné ponuky. Aj tak bez váhania podpísal slovenskú *Petíciu za oslobodenie politických väzňov* (Hany Ponickej, Miroslava Kusého, Jána Čarnogurského a ďalších). Na Slovensku sa najvýraznejšie zaktivizovali študenti, keď v predvečer Medzinárodného dňa študentov zorganizovali v Bratislave protestný pochod za reformy v školstve, za prepustenie J. Čarnogurského, za demokratickú spoločnosť. Zásadný zvrat v celom Československu spôsobil až „čierny piatok“ 17. novembra 1989, keď proti pokojnému sprievodu študentov na pražskej Národnej triede brutálne zasiahli ozbrojené bezpečnostné zložky (bili ľudí obuškami, chytali ich do sietí a zatlačovali zhromaždenie obrnenými transportérmi). Nehumánna reakcia bola začiatkom udalostí, ktoré do českých dejín vstúpili pod názvom Sametová revoluce. Slovensko už tiež bolo dostatočne pripravené vytvoriť si vlastnú Nežnú revolúciu. Zhodou okolností v sobotu po piatkovom brutálnom zákroku bol Milan Kňažko v pražskom Obecnom dome, kde sa zúčastnil na každoročne sa konajúcom Hereckom koncerte v Smetanovej sieni. Medzi účinkujúcimi boli poprední českí herci – Radovan Lukavský, Daniela Kolářová, Jan Kačer, Viktor Preiss, zo slovenských ešte Elo Romančík. Práve tu herci prvýkrát namiesto umeleckého vystúpenia už v popoludňajších hodinách čítali prvé manifestačné vyhlásenie umelcov na podporu študentov. Výzva prišla z pražského Realistického divadla, ktoré vyhlásenie následne zverejnilo pred začiatkom plánovaného večerného predstavenia, ktoré sa už neuskutočnilo. Kňažko sa z Obecného domu odobral do Realistického divadla. Prvé stretnutie umelcov reflektujúcich zdrvujúce udalosti si pohotovo nahral na magnetofón.

Priama skúsenosť bola preňho definitívnou hranicou, za ktorú sa už nedalo ísť ďalej. Strach o vlastný život i život blízkych bol však organickou súčasťou všetkých jeho následných krokov. Po návrate z Prahy už v nedeľu dopoludnia (19. novembra) išiel k Mariánovi Labudovi, prehral mu záznam a potom navštívil Martina Hubu, u ktorého sa zišli viacerí divadelníci. Paralelne sa zaktivizovali slovenskí výtvarníci v byte Miroslava Cipára. Obe skupiny na čele s Milanom Kňažkom v ten deň popoludní zorganizovali

prvé stretnutie s verejnosťou v Umeleckej besede v Bratislave, kam sa dostavilo asi päťsto ľudí. Kňažko na ňom informoval nielen o pražských udalostiach, ale aj o postoji divadiel, ktoré vstúpili do štrajku. Následne vzniklo spoločné vyhlásenie divadelníkov a výtvarníkov, ktoré prijalo prítomné zhromaždenie a predstavovalo tiež programovú bázu na konštituovanie hnutia Verejnosť proti násiliu na Slovensku[1]. Podvečer sa Kňažko – v obklíčení policajných áut – postavil na sochu P. O. Hviezdoslava v Bratislave, aby prvýkrát oficiálne zverejnil Výzvu k spoluobčanom. Odvaha tohto skutku v situácii totálnej občianskej neslobody je nemerateľná s tou, ktorú v roku 2018 prejavili aktivisti iniciatívy Za slušné Slovensko. V roku 1989 to bola hra s ohňom, pri ktorej sa všetci povzbudzovali nádejou, že čím ich bude viac, tým je menej pravdepodobné, že sa pomestia do väzníc. V rovnakej chvíli Martin Huba na javisku Malej scény SND oznamoval divákom pred predstavením *Nepriateľ ľudu*, prečo sa repríza neuskutoční. Ani to nebolo ľahké a nešlo to bez pevného osobného postoja, ale i neodmysliteľného prirodzeného strachu. Záznamy ŠtB však uvádzajú, že medzi divadelníkmi boli najaktívnejšími „revolučnými buričmi" a iniciátormi následných politických krokov, a teda najväčšími odvážlivcami – v Česku Jiří Bartoška, na Slovensku Milan Kňažko. (Václav Havel spadal do kategórie disidentov.)

Slovenské národné divadlo sa súbežne pridalo k postoju pražského Národného divadla, ktoré ako prvé vyjadrilo podporu študentom. Po skonštituovaní VPN sa v Činohre SND konal aktív, na ktorom sa zúčastnili tajomník mestského výboru KSS Gejza Šlapka, minister kultúry Pavol Koyš a rezortný vedúci oddelenia umenia Jozef Kot. Do konfrontácie s hosťami, ktorú za divadlo viedol Juraj Slezáček, sa aktívne zapájal Milan Kňažko, ktorý vzápätí s ostatnými zúčastnenými (Emília Vášáryová, Martin Huba, Ladislav Chudík, Miloš Pietor, Martin Porubjak, Vladimír Strnisko, Ľubomír Vajdička) založil autonómnu zložku VPN v Divadle P. O. Hviezdoslava. Aktívnu úlohu simultánne prevzali študenti Vysokej školy múzických umení (Zuzana Mistríková, Peter Mankovecký, Anton Popovič, Juraj Vaculík), kde operatívne vzniklo organizačné centrum, ktoré kooperovalo s hercami. V divadlách sa večer nehralo, ale herci pomáhali objasňovať situáciu občanom na diskusných fórach nielen v bratislavských, ale aj v krajských a okresných divadlách i na námestiach, kde sa odohrávali revolučné mítingy. Na bratislavskom Námestí SNP vznikla improvizovaná tribúna, ktorá sa razom stala najdôležitejším javiskom v moderných slovenských dejinách. Práve tu zazneli slová z oratória *Jany z Arku na hranici* so symbolickým posolstvom všeobjímajúcej lásky v prednese Emílie Vášáryovej, ktoré mali nezabudnuteľný stmeľujúci charakter. Viacerí herci mali túžbu zdôrazniť, že v minulom režime boli ich tváre zneužívané. Pamätným bol emotívny príhovor Mariána Labudu.

Ladislav Chudík ako vážená umelecká osobnosť mal veľkú dôveru divadelníkov. Už na uvedenom aktíve Činohry SND ho zvolili za predsedu koordinačného výboru slovenských divadiel, ešte koncom novembra za predsedu novokonštituovaného Združenia divadelníkov na Slovensku. Prvá funkcia časom stratila svoju opodstatnenosť, na druhú musel z dôvodu vymenovania ministrom kultúry abdikovať. Jeho nezastupiteľná prítomnosť pomohla aj v dramatickej situácii, ktorá sa udiala v martinskom Divadle Slovenského národné povstania[2] 24. novembra. Mesto s početnou „robotníckou triedou" tvrdo bránilo akémukoľvek dialógu. Deň pred jeho príchodom, keď bol v Martine v rámci výjazdu František Zvarík, prišla anonymná správa, že v divadle je bomba. Usporiadatelia na túto skutočnosť návštevníkov upozornili. Milan Kňažko

1 Vzniklo 20. novembra, v Česku deň predtým založili Občianske fórum.

2 Dnešné Slovenské komorné divadlo Martin.

telefonicky odkazoval, aby sa nenechali zastrašiť praktikami Štátnej bezpečnosti. Publikum statočne zotrvalo, až sa naozaj ukázalo, že išlo o zastrašenie. Nasledujúci deň sa stúpenci komunizmu pripravili tak, že hľadisko zaplnil podgurážený dav odporcov, hoci o príchode Ladislava Chudíka, ktorého do Martina viezol vtedajší člen divadla Matej Landl, vedeli iba režiséri Miloš Pietor a Roman Polák, umelecký šéf divadla. Keď sa v sále zjavil populárny primár Sova[3], zaskočené publikum najskôr spontánne zatlieskalo, ale vzápätí sa začali stupňovať hrubozrnné odmietavé výkriky. Umelecký šéf vo vygradovanej situácii vyzval Chudíka k slovu. Hovoril uvážlivo a múdro. Presvedčivosť účinku jeho prejavu zaznamenal Roman Polák v ďakovnom liste Chudíkovi. „Vaše slová a sila osobnosti dokázali skrotiť tuposť a primitívny fanatizmus. (...) Herec, umelec, občan silou argumentov, silou svojej osobnosti i životného postoja zvíťazil, donútil tých, ktorí prišli do divadla rozbiť dialóg, že nakoniec počúvali, dokonca tlieskali, aby v závere pokojne a disciplinovane odišli. Bol to veľký dramatický večer."[4]

Aj vo zvolenskom Divadle J. G. Tajovského bola situácia nepriechodná. Súbor v deň, keď divadlá vstúpili do štrajku, hosťoval v Sliači. Pod výzvu českých divadiel sa síce podpísalo dvadsaťsedem hercov, ale v okamihu, keď ju mal divákom prečítať režisér Andrej Turčan, zabránili mu v tom funkcionári Okresného výboru KSS a Miestneho národného výboru Sliač. Tí vzápätí uzavreli priestor Kina Hviezda, kde sa predstavenie uskutočnilo. Vtedajší režisér trnavského Divadla pre deti a mládež[5] Juraj Nvota mal 17. novembra premiéru inscenácie hry so symbolickým názvom *Pomoc* v Štúdiu S[6], ktoré sa následne stalo aktívnym revolučným centrom. Nitrianske Divadlo Andreja Bagara bolo v tom čase na zájazde v Moskve, kam im doručili telegram s vyhlásením VPN a s prosbou, aby ho preložili do ruštiny a prečítali pred moskovským publikom. Herci navštevovali aj rôzne závody, aby ich zamestnancom osobne vysvetľovali závažnosť spoločenskej situácie. Nie všade boli v takých úlohách vítaní. Keď napr. Emília Vášáryová a Dušan Tarageľ prišli do Chemických závodov Juraja Dimitrova v Bratislave, mierili na nich s puškami.

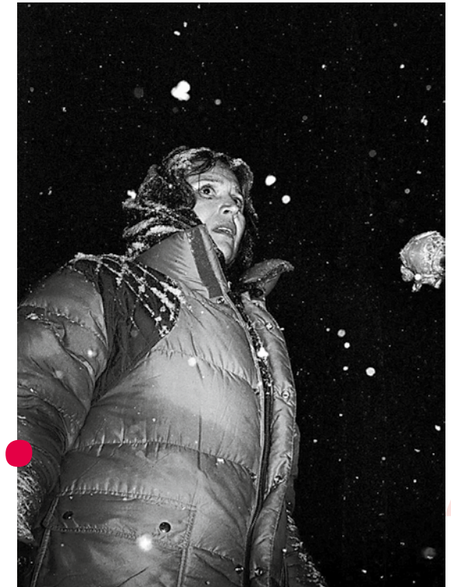
Principiálny politicko-spoločenský prevrat v novembri 1989 výrazne zasiahol do kultúrnej sféry práve preto, lebo bola ideologickým nástrojom uplatňovania politiky komunistickej strany na ovplyvňovanie spoločenského vedomia. V predposledný novembrový deň sa uskutočnilo prvé spoločné stretnutie českého hnutia Občianske fórum a slovenského hnutia Verejnosť proti násiliu v historickej budove SND. Na javisku za „predsedníckym stolom" sedeli Václav Havel, Marta Kubišová, Petr Oslzlý, Milan Kňažko a Ján Budaj. V ten deň Federálne zhromaždenie ČSSR schválilo vypustenie článku 4 z Ústavy ČSSR,

3 Postava L. Chudíka v televíznom seriáli *Nemocnica na okraji mesta*.

4 Z osobného archívu L. Chudíka. In KRÉNOVÁ, Ľ. *Ladislav Chudík*, Bratislava: Divadelný ústav, Slovart, 2014.

5 Dnešné Divadlo Jána Palárika.

6 Dnešné Štúdio L + S.



Emília Vášáryová na jednom z protestov v Martine foto J. Lörincz

Stretnutie hnutia Občianske fórum a hnutia Verejnosť proti násiliu v historickej budove SND na konci novembra 1989. foto M. Rosenberg

čím sa zrušila vedúca úloha Komunistickej strany. Túto zásadnú informáciu sa Václav Havel dozvedel práve na javisku SND, kde ju vzápätí za búrlivého aplauzu javiska a hľadiska prvýkrát zverejnil.

Prvým slovenským ministrom kultúry vo vláde „národného porozumenia“, ktorej predsedal Milan Čič, sa v polovici decembra 1989 stal Ladislav Chudík. Po srdcovej príhode po necelých štyroch mesiacoch abdikoval. Okrem neho funkciu ministra kultúry neskôr vykonávali z hercov krátkodobo Ľubo Roman (1994) a celé vládne obdobie Milan Kňažko (1998 – 2002). Viacerí divadelníci sa snažili prevziať určitú politickú zodpovednosť v rodiacom sa spoločenskom systéme na demokratických princípoch. Napr. Martin Huba, Dušan Jarjabek, Miroslav Košický, Štefan Kvietik, Ida Rapaičová, Emília Vášáryová či Magda Vášáryová zasadli krátkodobo či dlhodobo do poslaneckých lavíc. Dramaturg Martin Porubjak pôsobil vo funkcii podpredsedu v slovenskej vláde Jána Čarnogurského v rámci československej federácie. A hľadiská divadiel sa po revolučných mítingoch na dlhý čas vyprázdnili, nastala veľká divácka kríza. Ľudia sa po dvoch desaťročiach logicky začali zaujímať o veci verejné, kultúra sa v ich životoch na niekoľko mesiacov stala podružnou záležitosťou. ø

Juraj Nvota
režisér

Naša nenápadná kronikárka

Zuzana Bakošová Hlavenková
(* 28. jún 1947 – † 28. október 2019)

Keď sme sa po poslednej rozlúčke so Zuzanou Bakošovou Hlavenkovou rozchádzali, Dušan Hanák mi povedal: „Vieš, tá Zuzana bola aj múdra, hoci to nijako nevystavovala na obdiv. To, čo povedala, malo cenu. Ona bola vzácna. Škoda, že to nikto za Astorku, za VŠMU, za Divadelný ústav alebo za SAV nepovedal.“ Mal pravdu. Zlyhali sme. Jej odchod bol taký náhly, že sme sa do pohrebu nedokázali spamätať. V piatok bola v Astorke na predstavení a v pondelok už nebola. Zita Furková si spomenula, že ju Zuzka, ako sme ju volali, minulý týždeň navštívila a ich rozhovor tvorilo zväčša ticho a nevypovedaný smútok pripomínajúci posedenie pred cestou.

foto P. Pavis

Pani Zuzana Bakošová Hlavenková bola pre Astorku človek blízky i vzdialený. Od vzniku divadla poznala každú inscenáciu. Bola priateľkou súboru. Videla do zákulisia tvorby a napriek tomu si vedela zachovať triezvy odstup. Jej kritika či skôr analýza bola pre nás veľmi cenná. Nie vždy nás hladkala po srsti. Vedela byť múdro ostrá a pravdivá. Vnímali sme ju ako nenápadnú kronikárku života nášho divadla. Žiadna slovenská kritička nedovidela do hereckej tvorby tak hlboko ako ona. Vedela v pár poetických vetách vyjadriť podstatu zámeru literárnej predlohy. Autor divadelnej hry bol pre ňu dramatický básnik. Preto sa aj ona vyjadrovala v obrazoch, vždy šťavnato a ľudsky. V postavách našich inscenácií videla klaunov, absurdné existencie z okraja spoločnosti s túžbou prelomiť grotesku osamelosti. Vnímala ich ako hľadačov zmyslu života. Mala zmysel pre smutno-smiešne situácie i pre krásu škaredosti. Vedela postrehnúť a povzbudiť „bláznivo-blúznivú absurdnosť groteskej obraznosti s presahom do surreálnej splavnosti prúdu asociácií“. To sú jej slová, ktorými odomykala Zite postavu v jednej z hier. Hodnotenia Zuzany Bakošovej Hlavenkovej povzbudzovali a posilňovali. Nabádala nás k „životodarnému smiechu“, lebo vedela ako „omladzujúco pôsobí na odhodlanie prežiť a pobiť sa o svoju dušu, ktorej humor dáva krídla“. Aj toto sú jej slová. S hanbou si uvedomujem, že hoci som si myšlienky pani Zuzany bral k srdcu, nikdy som jej za ne nepoďakoval.

Ja aj celá Astorka sme jej vďační, že pomenovala to, čo sme my robili podvedome. Takisto jej ďakujem za všetkých študentov VŠMU, ktorým sa rozdávala celé desaťročia. Ďakujeme, že sme vás, pani Zuzana, smeli poznať. ø

Monika Čertezni
teatrologička a tanečná publicistka

Manifest možností slobody a marazmu

foto B. Dolinajová

Priamo v deň 30. výročia Nežnej revolúcie mala v rámci festivalu Vlna naživo premiéru inscenácia režisérky a choreografky Petry Fornayovej *Manifest možností*. Popri eufórii zo spomienok na spoločenskú zmenu Fornayová vrstvu po vrstve odhaľuje aj jej negatíva – zanedbané možnosti sanácie ľudskej dôstojnosti, prevahu politicky motivovaných rozhodnutí pred odbornými názormi, zneužívanie základných kultúrnych hodnôt a ich deštruovanie. Bývalými komunistami a ich kádrovými rezervami nastolená zvlčilá forma kapitalizmu východného štýlu uspala možnosti, ktoré potenciál solidarity a idealizmu revolučného obdobia ponúkal. Inscenácia je preto manifestom silných osobných príbehov aj drobných udalostí, ktoré sú svojou absurdnosťou pre obdobie po roku 1989 symptomatické.

Generačne pestré obsadenie – tri ženy v zrelom veku a tri predstaviteľky mladej generácie, ponúka medzičasové premostenie. Inscenácia sa začína obrazom postupného pripájania sa účinkujúcich do cyklického behu po obvode javiska. Následne zaujímajú svoje miesto v priestore, a len jedna z aktérok pokračuje v behu, ktorý sprevádza osobné výpovede a príbehy plné dramatických zlomov. Divadelne pôsobivý neustávajúci beh sa v závere ozrejmí ako skrytá krása reality. Pohyb je v inscenácii kontinuálnym elementom, či už ide o spomínaný beh, fragmentárny, karikujúci pohyb tanečníc, alebo videoprojekciu dobových textov, fotografií, záznamov a sumárov udalostí. Spoločenská realita v takomto ohraničení odhaľuje svoju tragickú a miestami až vulgárne burlesknú tvár.

Na videoprojekcii vidíme sled zachytených ponovembrových politických vyhlásení a faktov o mečiarovskej privatizácii, nástupe „obrodených“ novopodnikateľov a cez tieto obrazy je naznačená hĺbka chronickej širokospektrálnej spoločenskej deštrukcie. Fornayová dala závažnej téme humorný a láskavý nadhľad, ktorý vyvoláva úsmev až smiech, ale srdce je zovreté od nespravodlivosti a nemožnosť reakcie na hlúposť a obmedzenosť je otriasajúca. Presné pomenúvanie a klasifikovanie faktov, predpokladov a prianí vytvára v inscenácii divadelný náboj každodennej skutočnosti, upozorňuje na rafinovanosť demagógie, konšpirácie a aj na našu inklináciu k manipulovateľnosti, odovzdaniu zodpovednosti za rozhodnutia iným. Súčasťou tohto marazmu je aj alibistická neochota vyrovnať sa s vlastnou minulosťou. Inscenácia je ódou na zdravý rozum, umelecké vyjadrenie síce estetizuje politické prostredie, vytvára situačné hyperboly, ale zároveň vyčleňuje niektoré zásadné termíny a skutočnosti z manipulatívnej a dezinterpretačnej mediálnej ochrany. *Manifest možností* otvára Pandorinu skrinku nášho idealizmu a naivity. ø

P. Fornayová: Manifest možností
koncept, réžia, texty, choreografia **P. Fornayová** dramaturgia **P. Šulej** video **B. Vitázek** hudba **A. Šulej** kostýmy **I. Haasová** interpretácia **A. Čonková, S. Kúdelová, S. Macejáková, J. Machútová, L. Puškárová, S. Sviteková**
premiéra **17. november 2019, A4 – priestor súčasnej kultúry, Bratislava**

Elena Knopová
teatrologička

Woyzeck trochu inak

foto J. Štovka

Divadlo Actores oslávilo 25. výročie svojho vzniku inscenáciou *Franz W.* Inšpirácia hrou *Woyzeck* Georga Büchnera, ktorú dodnes považujeme za prelomové dielo svetovej drámy, nebola náhodná. Büchner v nej nastolil otázku spoločenskej a individuálnej zodpovednosti. Hra svojimi fragmentárnymi črtami navyše umožňuje zobraziť túto tému na javisku cez herca a jeho telo, čo je divadlu Actores blízke.

Georg Büchner, podobne ako jeho Woyzeck, očakával zásadnú spoločenskú zmenu, ktorá sa však neudiala. Obaja končia v hlbokej beznádeji a tragicky. Hessenský dramatik zomiera duševne vyčerpaný na týfus, jeho vojak Woyzeck v stave psychického vypätia zabíja to, na čom mu najviac záleží – milovanú Máriu.

Režisérka a upravovateľka textu Tatiana Masníková hru aktualizovala a posunula do budúcnosti roku 2036. Jej *Woyzeck* bol veľmi sugestívnou pohybovo-tanečnou inscenáciou, slová zaznievali iba ako osamotené repliky kdesi uprostred zhustenej pohybovej dramatickej skratky. Hovoril o uštvanom a utýranom človeku, ktorý už ani nevie, čo je správne, nestíha žiť, plní stále niečie nezmyselné príkazy. Svet vonku sa deštruuje, všade sa ohláša vojna a skaza, jeho život je taktiež odsúdený na zánik.

Úvodným výstupom bola jarmočná scéna, v ktorej zvieratá mali výsmešne odkazovať na spoločnosť stavajúcu na vede a racionalite. Dnešní klauni, oblečení v bizarných zaplátaných plášťoch, sú však trochu zmätení. Hoci hovoria svetovými jazykmi, nedokážu reagovať na podnety principála, pretože im v zbierke chýba opica – jednoduchý človek – vojak Woyzeck. Akoby nám ukazovali, že náš svet neriadia „učení cirkusanti“, ale iná sila – teror, ktorému na živote obyčajných ľudí už vôbec nezáleží.

Masníková v jednoduchej, ale rytmicky účinnej choreografii posilnila najmä motív militantnosti. Všade číha nebezpečenstvo, silní tohto sveta podporujú rôzne manévre a obyčajný človek sa snaží len (po)slušne prežiť. Woyzeck (Róbert Kobezda) je uštvaný, prikrčený behá do tvaru štvorca ako myš, v jeho tvári vidieť kŕč. Zodpovedať sa chodí doslova na vyššie miesta nekonečnou cestou výťahom nahor, kde sídlia v bezpečí a izolácii jeho nadriadení. Nečudo, že keď má konečne zem pod nohami, cíti, že je dutá. Tuší to zlovestné varovanie dutej zeme pred dutými ľuďmi. Keď sa mu siahne na poslednú nádej, na lásku k Márii (Anna Kvašňovská) a ich dieťaťu (Jana Štofaníková), šalie a paradoxne ju zabíja. Scéna pripomínajúca akýsi dance macabre patrila k najsilnejším momentom inscenácie. Postavy sa vynárajú z tmy javiska ako bledé monštrá so strojovým pohybom. Woyzeck už nevie, čo je realita a čo výplod utýranej duše a hlavy. Preludy sa menia na pohrebný sprievod nevesty Márie.

Záverečná rezignácia ústiaca do vraždy milovanej ženy nie je romantická, ale jediná možná. Diváci si môžu spolu s Masníkovou položiť otázku, ktorú si kládol aj Büchner: Zmena je nevyhnutná, ale dokážeme ju dnes uskutočniť napriek stavu ohrozenia, diktatúram a obrovskej únave z vlastného bytia? ø

G. Büchner: Franz W.
koncept a réžia **T. Masníková** choreografia **T. Masníková, D. Straka** kostýmy **T. Masníková, Z. Čeľovská** svetlá a zvuk **M. Mihok** hrajú **R. Kobezda, D. Straka, A. Bocsárszky, J. Štofaníková, A. Kvašňovská, B. Švecová**
premiéra **9. november 2019, Divadlo Actores, Rožňava**

Tereza Oľhová, Mária Kralovič Bežná (Nežný komiks 2)

Pri príležitosti novembrového výročia vychádza séria komiksov v knižnej podobe. Autormi ich príbehov sú Michal Hvorecký, Soňa Balážová, Tereza Oľhová a Daniel Majling.

Tereza Oľhová, Mária Kralovič
Bežná
E. J. Publishing, Bratislava 2019
44 s.
ISBN 978-80-9729-777-0

Druhá časť s názvom *Bežná*, ktorú napísala Tereza Oľhová a ilustrovala Mária Kralovič, je situovaná do Martina. Príbeh mladého dievčaťa z divadelnej rodiny hovorí o tom, ako sa počas Nežnej revolúcie spoločenský život miešal s osobným, ako revolúcia zasiahla do všednosti dospievajúcich a ako ju prežívali. ø

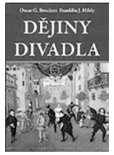
Knižné tipy

304 s.
orientačná
cena 18 €

Milan Kňažko
S otvorenými očami
Vlastný náklad
Herec a bývalý politik Milan Kňažko vydal knihu, v ktorej ponúka príbeh svojho života. Okrem odpovedí na otázky Ústavu pamäti národa a samotného rozprávania Milana Kňažka o jeho umeleckej, ale aj politickej ceste a osobitne o Novembri ´89, obsahuje kniha aj fotografický materiál z osobného archívu, kapitolu Ľubomíra Feldeka ako pozdrav Kňažkovi a spomienky Kňažkových kolegov a spolupútnikov.

183 s.
orientačná
cena 13 €

Zuzana Maďarová
Ako odvrávať novembru 1989
Aspekt
www.aspekt.sk
November ´89, to neboli iba muži, hoci si ich podľa Zuzany Maďarovej omnoho viac pamätáme. Autorka knihy preto skúma Nežnú revolúciu z inej perspektívy, zviditeľňuje podiel žien na novembrových udalostiach a zároveň upozorňuje na naše tendencie vnímať historické udalosti zjednodušene a okliešteně ako teritórium mužských „hrdinov“.



1144 s.
orientačná
cena 45 €

Oscar G. Brockett, Franklin J. Hildy
Dějiny divadla
Rybka Publishers
www.rybkapub.cz
Brockettove *Dejiny divadla* samozrejme nie sú žiadnou novinkou a patria k základným dielam v knižnici každého, kto má rád divadlo. Teraz však vychádzajú v aktualizovanej reedícii – najväčšia zmena spočíva v revidovaní a doplnení kapitoly o súčasnom divadle. Vydavatelia zároveň doplnili obrazový materiál, mnohé nové ilustrácie údajne ešte neboli uverejnené v iných českých publikáciách.

Braňo Mosný
herec

Som ten istý ako včera?

Aké je dnes všetko čudné! A ešte včera to bolo ako inokedy. Vari som sa v noci nejako zmenil? Porozmýšľajme: keď som dnes ráno vstával, bol som ten istý ako včera? Veru sa mi zdá, že som sa cítil akosi inakšie. Ak už nie som ten, čo včera, otázka je: kto vlastne som?

Chceli sme, aby *Temperamenty* boli o povahách. O tom, prečo máme také povahy, aké máme, odkiaľ ich máme, ako ich zvládame, ako to formuje náš život. O genetike, výchove, snažení, obrovskom množstve súvislostí, daností, okolností, rozhodnutí, na konci ktorých sme my, náš každodenný život, ktorý sa učíme chápať alebo dokonca aj nejako zvládať.

Tvorba s Andrejom Kalinkom je permanentný pokus o zotretie hranice medzi performanciou a hereckým konaním bez pokrivenia divadelným svietením či inými prostriedkami. Práca s materiálom, slovom, hudobným nástrojom, objektmi, ktoré diferencujú, ale zároveň prepájajú, komunikujú. Objekty meniace veľkosť sú jedným z prvkov, ktorý rozhýbe samozrejmosť predpokladu, meniace sa súvislosti, funkcie, vzťahy, vzdialenosti, čas. Dom, strom, kniha, list. Nikto tomu príliš nerozumel. Prosto niekomu vysvetliť, čo v tej knihe je, sa zdalo takmer nemožné. Nejde ani o to, ako postaviť dom. Ten už stojí. Ani o to, ako sa domov vrátiť, to poznáme z mytológie, Odyseus je už doma.

Preto budeme spievať aj text Erwina Schrödingera, rakúskeho fyzika. Bude v angličtine, ale budeme ho prekladať do slovenčiny. No záverečnú časť textu, pointu, teda to, čo je na tomto texte naozaj dôležité, to vám v DJP Trnava nepreložíme a ani nezaspievame. Veď ak budete chcieť, niekedy si to môžete niekde nájsť. ø

ELENA KNOPOVÁ
teatrologička

Po roku 1989 nastali zásadné pohyby aj v oblasti divadla. Prvé roky charakterizujú skôr nepripravené a nezvládnuté pokusy – či už išlo o dramaturgiu, nevydarenú transformáciu divadelnej siete (nezmyselné fúzie, nedomyslené financovanie), alebo o nový divadelný zákon. Ocitli sme sa vo výnimočnom bode, z ktorého sme mohli vstúpiť do domáceho a európskeho priestoru ako divadlo výsostne aktuálne a skúsenostné. Namiesto toho divadlo a divadelníci stratili spoločenský status. Aj politici si robia, čo sa im zachce. Neberú potreby divadiel ako súčasť kultúrnych priorít. Našťastie, vznikajú iniciatívy „zdola“, ktoré tomuto stavu nádejne čelia.

PETER ČANECKÝ
scénický a kostýmový výtvarník

Po tridsiatich rokoch vnímam absenciu autorít. Nie že by neexistovali, ale spoločnosť ich negeneruje a pravdepodobne ani nepotrebuje. Toto konštatovanie potvrdzuje skutočnosť, že na vrcholnej úrovni reprezentácie tejto krajiny sa môže stať ministrom aj ten, kto nie je akceptovaný ani medzi odborníkmi, ani širšou verejnosťou. Očakával som, že v mene našej tridsaťročnej slobody si viac budeme vážiť vlastné vzdelanie, zdravie aj kultúru života. Reprezentanti našej krajiny na túto vymoženosť slobody často zabúdajú alebo ju trestuhodne obchádzajú. Napriek týmto konštatovaniam som šťastný, že už tridsať rokov som slobodný človek v slobodnej krajine. Dúfam, že to mne a mojim deťom už nikto nevezme.

2 × 2

Čo demokratický obrat divadlu mal či mohol priniesť a za tridsať rokov nepriniesol?

Čo demokratický obrat divadlu mal či mohol priniesť a za tridsať rokov nepriniesol?

MARIÁN AMSLER
režisér

V roku 1989 som mal len desať, a tak sa posuniem v čase ďalej, do obdobia štúdií na VŠMU. Vtedy boli v Bratislave asi tri inštitucionalizované divadlá – SND, ASTORKA Korzo ´90 a Nová scéna a alternatívou bolo GUnaGU a Stoka. Na SND sa nadávalo, ASTORKA bola kultová, na Stoke sme si „ujížděli“. Hnevalo nás, že v SND robia stále tí istí štyria režiséri (jeden z nich bol môj pedagóg), neuvádzajú sa súčasní autori a k réžii nepustia nikoho mladého. Ako začínajúci študenti sme ani len nesnívali, že by si niekto založil divadlo. Dnes si divadlo môže založiť takmer každý. Prekladajú, píšu a inscenujú sa súčasné hry. Nezáujem divákov o súčasné umenie je prekonaný, oneskorený vývin divadelného umenia sa podarilo dohnať a postupne sa do popredia dostávajú súčasné a aktuálne témy súčasného sveta (aj v Národnom!). Pomaly sa blížime ku kultúrne vyspelejším krajinám Európy. Máme mladých tvorcov, vieme si nájsť témy aj moderné formy. Len to financovanie je stále pozadu, neflexibilné k aktuálnym požiadavkám.

MICHAELA PAŠTEKOVÁ
teoretička umenia

Hoci sme sa pred tridsiatimi rokmi zbavili spoločného nepriateľa, neustále zvádzame zápasy a nadobudnutú tvorivú slobodu okliešťujeme byrokraciou. Aj to prispelo k tomu, že namiesto veľkých umeleckých spoluprác, aké sme mohli pozorovať v umení šesťdesiatych či sedemdesiatych rokov, sa scéna triešti, destabilizuje a zbytočne žije žabo-myšími vojnami. Ak k tomu pripočítame fakt, že stále nemáme fungujúcu Kunsthalle, že súčasný tanec nemá stálu scénu, natíska sa otázka, akú stopu v dejinách umenia zanechá súčasná generácia.

Martin Macháček
divadelný publicista

Sedřený samet?

Oslavy 30. výročí sametové revoluce (alespoň v Praze) byly v mnohém dojemné a staly se odpovědí na pokusy o její diskreditaci různými, řekněme, krajně orientovanými skupinami. Přesto jsem se neubránil pocitu, že obraz českého národa jako stmelené komunity uvědomělých demokratů, je pouze krátkodobou náplastí na prohlubující se problémy. Mediální prostor válcují vzpomínky na život před listopadem ´89, ale o interpretaci nedávné minulosti nebo žité současnosti člověk nezavadí. Samozřejmě, existují i výjimky. Namátkově bych jmenoval podcastovou sérii Radia Wave *Po sametu* nebo úvahy sociologů Stanislava Bilera a Daniela Prokopa, ve kterých naléhavě analyzují kořeny sociálních nerovností a důsledky ukvapené ekonomické transformace. Co na to ale divadelníci? Je to taky trochu jejich revoluce, ne? Fandím těm, kteří si ideálů sametové revoluce váží, ale zároveň si je hystericky nepřivlastňují a umí na porevoluční vývoj nahlížet kriticky. Vyjmenováváním těch, kteří se v liberální bublině poplácávají po zádech a utvrzují ve středostavovském status quo, bychom strávili dlouhé hodiny. K mé radosti je ale dlouhý výčet i na druhé straně, tedy na „barikádě“ nespokojených a rozhněvaných, divadelně zdatných intelektuálů. Ať jde o repertoár brněnského HaDivadla, směřování režiséra Michala Skočovského a jeho týmu v Jihlavě nebo divoké litanie Michala Háby, Jana Friče a taky Jakuba Čermáka… to má člověk pocit, že k němu promlouvají lidé, kterým nejsou lhostejné problémy jejich vrstevníků, i problémy společenské, daleko přesahující jejich pozice.

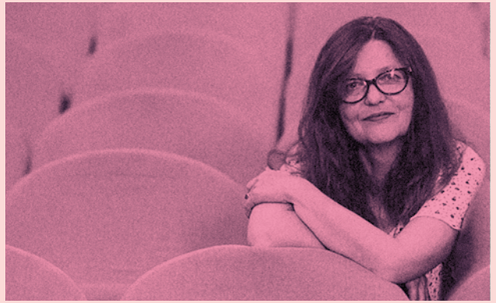
P. S.: I když to tak možná nevypadá, z politiky dvou Václavů je mi skutečně bližší Havlova a nikoliv Klausova. ø

Ja a divadlo

v decembri píše — **@simpeon**

Keď herec zacíti vôňu frézie, prestane hrať a život vymkne sa mu spod vlastnej réžie.

TATIANA MASNÍKOVÁ
režisérka



Divadlo Actores pracuje, tvorí a rozvíja sa v malom historickom meste, v ktorom sa rozmazáva hranica medzi divákom a umelcom. Spätnú väzbu dostávame, len čo vykročíme na ulicu. No tých 360 miest v hľadisku neobsadzujú len diváci z Rožňavy, ale z celého Gemera, z Popradu, Košíc a iných miest. Malé mesto prináša aj iné výhody. S realizáciou nového titulu sa netreba ponáhľať. Hľadáte, objavujete, inscenácia dozrieva a potom ohlásite premiéru. Obdobne sme pripravovali našu najnovšiu inscenáciu *Franz W.*, nachádzali formu, ktorá by obsah povýšila do obrazu, symbolu a odkazu. Proces spočíval v hľadaní fyzického konania, gest, slov, scénického tanca, hudby, zvuku a svetla... *Franza W.* podľa *Woyzecka* sme sa rozhodli inscenovať nielen preto, že nesie aktuálny odkaz manipulácie, ponižovania či zneužívania jednoduchého a bezbranného človeka. Büchnerovo dielo je otvorené, text aj jednotlivé situácie môžete prehadzovať, upravovať, dopísať vlastné slovo. Núti vás uvažovať nad spoločnosťou v minulosti, prítomnosti a budúcnosti. S obavou sledujete, že ľudské charaktery sa nemenia. *Franz W.* teda nadväzuje na minulé obdobia alternatívnej tvorby divadla a rovnako demonštruje prípravu hercov založenú na princípoch Grotowského, Mejercholďa, Michaila Čechova a ďalších. Život, samotné bytie či existencia a ľudské vzťahy sú pre nás najväčšou inšpiráciou. Aj preto je pre nás dôležité neokliešťovať herca a diváka jednou formou či žánrom.

GLEN LAMBRECHT
tanečník

Svoju záľubu v tanci som objavil ako jedenásťročný, vyštudoval som Kráľovskú baletnú školu v Antverpách a v roku 2012 som sa pridal k Flámskemu kráľovskému baletu. Štyri sezóny plné inšpirácií a práce s medzinárodnými choreografmi, uznanie medzi kolegami a nové produkcie však znamenali iba začiatok. Aby som uspokojil volanie po novom dobrodružstve, kúpil som si jednosmerný lístok do Bratislavy a pridal sa k Baletu SND. Bola to zmena, ktorú som potreboval. Divadlo mi dalo možnosť tanečne rásť a otvorilo neočakávané dvere. Umožnilo mi vyskúšať si prácu choreografa. Mojimi inšpiráciami v tomto smere sú David Dawson a Liam Scarlett, no i legenda minulého storočia George Balanchine. Ich práca v sebe spája krásu čistej klasickej techniky s elegantným moderným pohybom a veľmi ovplyvňuje aj môj vlastný jazyk. Choreografia *Resemblance of feminity* je časťou inscenácie *Beatles go Baroque* a mojou najnovšou prácou pre balet, ktorá stelesňuje všetky tieto aspekty. V súčasnosti pracujeme na novom *Donovi Quijotovi*, klasickom balete. Hrám Espada, charizmatického toreadora. Je to pre mňa výzva. Úloha nie je technicky náročná, náročné je hľadanie spôsobu uchopenia postavy, ktorá je typovo mimo mojej komfortnej zóny. Práve toto robí našu profesiu zaujímavou. Byť schopný transformovať sa do rôznych postáv a charakterov a stratiť svoje ja na mieste, ktoré nazývam domovom – na javisku.

NIKOLETT DÉKÁNY
herečka

Vždy, keď sa ma pýtali, v ktorom divadle by som chcela byť angažovaná po škole, povedala som, že je mi to v podstate jedno, dôležité je, aby ma kolegovia prijali a aby mi divadlo dalo príležitosti, v ktorých sa môžem učiť a herecky rásť. V Divadle Andreja Bagara v Nitre sa mi tento sen plní. Mám úžasných kolegov a túto sezónu som dostala krásne herecké príležitosti. Napríklad stvárnenie mladej Hannah Arendtovej, ktorá bola jednou z najvýznamnejších politických teoretičiek 20. storočia, v hre *Banalita lásky*. Režisér Marián Pecko mal o nej jasnú predstavu. Nechcel, aby sme napodobňovali jej gestá a mimiku. Inšpirovala som sa preto knihami od nej aj o nej. V životopise o nej píšu, že bola náladová, netrpezlivá, tvrdohlavá, pohŕdala tými, ktorí mysleli iba na seba, bála sa ľútosti, ale bola aj odvážna, ambiciózna, spontánna a verná. Jej povaha mi je blízka. Navyše, obidve patríme k menšine, ona ako Židovka v Nemecku, ja ako Maďarka na Slovensku. V jednej replike hovorí o Hitlerovi: „Obávam sa, že bude mať druhú najsilnejšiu stranu.“ Keď sme skúšali, na Slovensku bola podľa prieskumov strana ĽSNS na druhom mieste vo voľbách. *Banalita lásky* je, bohužiaľ, aktuálna. Arendtová bola tragicky zamilovaná do filozofa Martina Heideggera. V inscenácii poukazujeme na to, aká banálna je láska aj medzi veľkými osobnosťami a že srdcu ľudia jednoducho nerozkážu. A to ani vtedy, keď sú ich názory nesmierne odlišné.

Kaleidoskop

9. november
Aerowaves Twenty je každoročne zostavovaný zoznam dvadsiatich najzaujímavejších umeleckých prác začínajúcich choreografov z Európy v oblasti súčasného tanca. Tento rok sa do výberu dostalo aj dielo *PLI* Slováka Viktora Černického, ktorý pôsobí v Českej republike.

10. november
Najúspešnejšou inscenáciou 24. ročníka Divadelných ocenení sezóny DOSKY je *Moral Insanity* z Prešovského národného divadla s piatimi oceneniami. Okrem ceny za najlepšiu inscenáciu získali autori jej predlohy Peter Brajerčík a Júlia Rázusová Dosku za mimoriadny počin v oblasti činohry. Rázusová získala za rovnaké dielo aj cenu v kategórii najlepšia réžia a Brajerčík v kategórii mužský herecký výkon. Za hudbu k *Moral Insanity* bol ocenený Martin Husovský. V kategórii najlepší ženský herecký výkon udelili kritici Dosku Tatiane Polákovej za postavu Márie Stuartovej v rovnomennej inscenácii zo ŠD Košice. Najlepšiu scénografiu vytvoril Michal Lošonský pre *Hlavu XXII* z DAB Nitra. Ocenenie za najlepší kostým získala Katarína Holková za *Bakchantky* z Činohry SND. Zuna Vesan Kozánková, Martina Hajdyla Lacová a Lívia Méndez Marín Balážová vytvorili mimoriadny počin v oblasti tanečného divadla, choreografiu inscenácie *3×20 Ženy* z Divadla Štúdio tanca Banská Bystrica. Mimoriadny počin v oblasti hudobného divadla vyspieval Zi-Zhao Guo v postave Otella v Štátnej opere Banská Bystrica. Za mimoriadny prínos v oblasti divadla ocenilo Slovenské centrum AICT profesorku Soňu Šimkovú. Divadlom sezóny sa na základe hlasovania divákov stalo Divadlo Kontra zo Spišskej Novej Vsi.

11. november
Cenu Divadelních novin za rok 2019 získal v kategórii činoherné divadlo Ivan Buraj za réžiu inscenácie *Maloměšťáci* z brnianskeho HaDivadla, kde pôsobí ako umelecký šéf. V kategórii bábkové divadlo dostala cenu Michaela Homolová za réžiu inscenácie *Šššš. Šššš. Hůůů. Haf!* z Naivního divadla Liberec.

16. november
Jubilejný desiaty ročník Noci divadiel na Slovensku sa niesol v znamení Nežnej revolúcie. Svoje brány návštevníkom otvorilo viac ako 50 divadiel, kultúrnych centier či umeleckých škôl v 27 mestách po celom Slovensku. Program bol rôznorodý, od predstavení, ktoré reflektujú minulý režim či jeho dosahy, cez špeciálne scénické čítania, koncerty aj diskusie s pamätníkmi revolúcie.

24. november
Laureátom Ceny Nadácie Tatra banky za umenie v kategórii Hlavná cena sa v oblasti divadla stal Alexander Bárta. Ocenenie získal za postavu Fabricea v inscenácii Činohry SND *Štvorec*. Špeciálnu cenu Mladý tvorca získala Monika Potokárová (in memoriam) za herecký výkon v postave A. Ľ. Rachmanovovej v inscenácii činohry SND *Ruské denníky*.

20. november
Herečka Bábkového divadla na Rázcestí v Banskej Bystrici Mária Šamajová získala výročnú cenu Literárneho fondu za herecký výkon. Ocenenie herečke udelili najmä za jej interpretáciu úlohy Amálie v inscenácii *Amália dýcha zhlboka*.

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

14. – 15. december
Prvý rok fungovania Miesta M oslávia tvorcovia zoskupení pod touto značkou a ich fanúšikovia decembrovým festivalom, ktorého vyvrcholením bude sobotná akcia After za prvým rokom: ŽúrujeM. V nedeľu o 13:00 bude nasledovať osviežujúci Divadelno-komunitný snack, počas ktorého budú tvorcovia spoločne s členmi platformy MLOKi debatovať o uplynulom období a víziách Miesta M.

13. – 16. december
V bratislavskom V-KLUBe sa uskutoční Vianočný bazár chalaňov. Pred rokmi ho založili herci Lukáš Latinák, Marián Miezga, Róbert Jakab a Juraj Kemka a s menšími personálnymi odchýlkami funguje aj v súčasnosti. Ich bazár je miestom, kde sa dajú zohnať originálne dary, podporiť dôležité projekty a zároveň stretnúť pár celebrít.

15. – 20. december

Vianoce v Bratislave, foto P. Ratajský

Vianoce v Bratislave do Slovenského národného divadla prinesú popredných slovenských sólistov a vianočné piesne, operné árie a slovenské i svetové koledy. Tento rok budú za podpory orchestra a dvojice zborov spievať Adriana Kučerová, Pavol Bršlík, Monika Fabiánová a Pavol Remenár. V Košiciach budú na vianočnú atmosféru ladiť Filip Tůma a jeho hostia. Výber z rôznych árií zavŕši populárna pieseň *Najkrajší kút*. Spievať budú Martina Masaryková a Tomáš Juhás. Vianočný koncert chystá aj Štátna opera v Banskej Bystrici.

Z éteru / TV

RÁDIO DEVÍN

10. 12.	20:00	**B. Čahojová-Bernátová**: Stopy do tmy, Zimné pastorále
		N. Hosťovecká: Chriašteľ
11. 12.	21:30	**P. Modiano**: Katarínka Istotová
15. 12.	21:00	**C. Fusero – L. Slovák**: Maliar z Livorna
17. 12.	20:00	**V. Hugo**: Chrám Matky Božej v Paríži
18. 12.	21:30	**V. Benko**: Pastier
20. 12.	21:00	**A. Strindberg**: Otec
22. 12.	21:00	**C. de la Barca**: Dáma škriatok
24. 12.	18:00	**J. Bindzár**: Vianočná ryba princeznej Johany
24. 12.	21:30	**M. Wdowyczynová**: V dobrej nádeji
25. 12.	21:00	**P. O. Hviezdoslav**: Herodes a Herodias
27. 12.	21:00	**I. Stodola**: Keď jubilant plače
28. 12.	13:30	**S. Lagerlöfová – T. Vráblová**: Gösta Berling
29. 12.	21:00	**H. Melville**: Biela veľryba

RÁDIO REGINA

11. 12.	22:00	**J. Elen – P. Pavlac**: Hriech pátra Marcela
18. 12.	22:00	**J. London – P. Gregor**: Martin Eden
25. 12.	22:00	**I. Ruttkayová**: Volám sa Mária

DVOJKA

11. 12.	10:00	**Kristína** (televízna inscenácia historickej hry A. Strindberga)
17. 12.	16:55	**Dve frašky** (televízna adaptácia dvoch frašiek J. Záborského)
18. 12.	12:30	**Anjel prichádza oknom** (televízna inscenácia)
18. 12.	16:50	**Keď báčik z Chochoľova umrie** (televízna inscenácia podľa novely M. Kukučína)
19. 12.	16:55	**Pomsta starej dámy alebo na každého raz dôjde** (televízny film nakrútený na motívy poviedky J. Jesenského *Pani Rafiková*)
24. 12.	11:20	**Kamenný chodníček** (televízna inscenácia komédie F. Urbánka)
24. 12.	15:35	**Ženský zákon** (televízna inscenácia veselohry J. G. Tajovského)

Konkrétne ø ...

TOMÁŠ PROCHÁZKA *(divadelný režisér)*

... Dosky naznačujú, a to ma teší, že skutočne nastáva výmena generácií. Prácu Júlie Rázusovej považujem za zásadnú. Na druhej strane ma mrzí, že galavečeru chýbal náznak jasnejšej dramaturgie a pôsobil ako stužková slávnosť v Horných Orešanoch. A ešte, oceňujem ocenenie pre Soňu Šimkovú!

MIRO ZWIEFELHOFER *(divadelný kritik)*

... Povedzme si úprimne, Dosky nikdy nebudú mať rozpočet na ceremoniál v štýle Slovenka roka (to by mi možno miestami aj bolo nevoľno). Preto je táto cesta – nerobiť veľké haló, odovzdať ceny, k tomu pridať pár pesničiek a videí – relevantná a akceptovateľná istota.

MAX SOBEK *(divadelný influencer)*

... Choreografka Zuna Vesan Kozánková otvorila Dosky silným výkrikom z tmy. Neteší sa z ceny, pretože tá nie je riešením komplexného problému tanca na Slovensku. Upozornila na fakt, že dotácie sú stále poddimenzované a znemožňujú tvorbu. Pozícia tvorcov, ktorí tvoria divácky málo populárne, aj keď veľmi hodnotné umenie, je nešťastná. Tieto dva faktory nemožno porovnávať. Odvážny príhovor tak možno niektorým zodpovedným strpčil víno na recepcii.

MILO JURÁNI *(divadelný kritik)*

... Aj keď sa stotožňujem s väčšinou ocenení, myslím, že by sa mala opäť otvoriť otázka hlasovacieho systému Dosiek. Platí to najmä v situácii, keď sa na Slovensku objavila aj nová divadelná cena, projekt Akadémie divadelných tvorcov. Dve ceny si síce nekonkurujú, ale čo ak prinesú radikálne odlišné výsledky a niekto sa spýta prečo. Ktorá cena bude mať väčšiu „pravdu"? Možno by pomohlo definovať, aspoň v internom štatúte, základné kritériá pre hlasujúcich do Dosiek. Relevancia ceny by tým stúpla.

ZUZANA POLIŠČÁK ŠNIRCOVÁ *(divadelná kritička)*

... Noc divadiel sa niesla v duchu Nežnej revolúcie. Štúdio 12 napríklad pripravilo pre divákov scénické čítanie z hier so socialistickými a revolucionárskymi témami od Evy Maliti Fraňovej, Viliama Klimáčka a ďalších. Úryvky rámcovali autentické zvukové záznamy zo zhromaždení počas Nežnej. V následnej diskusii s Elenou Knopovou o východiskách a témach hier diskutovali autorka a autor Jana Juráňová a Peter Janků.

MIROSLAVA KOŠŤÁLOVÁ *(študentka KDŠ VŠMU)*

... V Starom divadle Karola Spišáka v Nitre premietali počas Noci divadiel videozáznamy z nitrianskych demonštrácií a o svoje osobné skúsenosti z Novembra ´89 sa prostredníctvom videa podelili aj členovia umeleckého súboru. Okrem toho prichystali zákulisnú prehliadku divadla či komentovanú výstavu rôznych druhov bábok. V DAB Nitra bola okrem výstavy NEŽNÁ.NR podnetná aj diskusia s Darinou Károvou, Evou Pavlíkovou, Mariánom Slovákom a ďalšími, ktorí nielen spomínali, no rovnako hodnotili: Akú cenu má sloboda, ktorú sme si vybojovali pred 30 rokmi? Nesprávame sa k nej až príliš ľahkovážne?

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 **theatre.sk/projekty/casopis-kod/archiv**

DECEMBER 2019
číslo 10 | 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, 102
e-mail kod@theatre.sk
internet
theatre.sk/projekty/casopis-kod
facebook.com/casopiskod
realizácia
Dolis, s.r.o., www.dolis.sk
distribúcia, predplatné
theatre.sk/projekty/casopis-kod
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

Divadelný ústav, Činohra Slovenského národného divadla a Divadlo Jána Palárika v Trnave vyhlasujú dvadsiaty ročník súťaže pôvodných divadelných hier v slovenskom a českom jazyku s názvom

Autor víťazného textu získa odmenu v hodnote 1 000 €

UZÁVIERKA SÚŤAŽE: 31. JANUÁR 2020

DRÁMA 2019

Súťaž je anonymná. Texty finalistov súťaže budú publikované v podobe elektronickej knihy.

Činohra Slovenského národného divadla udelí špeciálnu cenu, ktorou je naštudovanie vybranej hry vo forme scénického čítania v Modrom salóne SND. Divadlo J. Palárika v Trnave udelí špeciálnu cenu, ktorou je naštudovanie vybranej hry v rámci podujatia #stagestream.

Partner súťaže Rozhlas a televízia Slovenska – Rádio Devín udelí Cenu Rozhlasu a televízie Slovenska, naštudovanie textu v podobe rozhlasovej hry alebo inscenovaného čítania.

Prihlasované texty v troch tlačených vyhotoveniach a jednom vyhotovení textu na CD nosiči alebo USB kľúči spolu s prihláškou v zalepenej obálke a zároveň aj s dokladom o zaplatení registračného poplatku v sume 15 € zašle autor alebo autorka na adresu:

DIVADELNÝ ÚSTAV
Jakubovo nám. 12, 813 57 Bratislava
heslo „DRÁMA 2019"

KOORDINÁTORKA SÚŤAŽE:
e-mail: lenka.cepkova@theatre.sk

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

DIVADELNÝ ÚSTAV BRATISLAVA
DIVADLO JÁNA PALÁRIKA V TRNAVE
MINISTERSTVO KULTÚRY SLOVENSKEJ REPUBLIKY
rtv: ROZHLAS A TELEVÍZIA SLOVENSKA
RÁDIO DEVÍN

NÁJDI SI SV • JE DIVADL •

„Kto múdry je,
ten nepočíta čas,
ten nezratuje
kvapky dažďové.“

(Peter Zvon, *Tanec nad plačom*)

R • K
SL • VENSKÉH •
DIVADLA
2 • 2 •

www.rokdivadla.sk

P • UR FÉLICITER 2 • 2 •

DIVADELNÝ ÚSTAV
BRATISLAVA
THE THEATRE INSTITUTE

MINISTERSTVO
KULTÚRY
SLOVENSKEJ REPUBLIKY

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