- Daniel Kötter
- Swing Heil! v Divadle Pôtoň
- Dukla, údolie smrti – Dezorzovo lútkové divadlo
- Búračka v Spišskom divadle
- Zimná cesta v Opere ŠDKE
- Netrpezlivosť srdca v Činohre ŠDKE
- Divadlo a videohry
- Russian Case
- Divadelný ústav má 60!

jún – august

9 771337 180000 06

kød

konkrétne o divadle

číslo 6 | ročník 15 | 2021

cena 4 €

BUDEME TAM KONEČNE!

DOTYKY A SPOJENIA
DIVADELNÝ FESTIVAL / OD ROKU 2005 / MARTIN / 6. - 12. 9. 2021

www.dotykyaspojenia.sk

hlavný partner
z verejných zdrojov podporil Fond na podporu umenia
fond na podporu umenia
ŽILINSKÝ SAMOSPRÁVNY KRAJ
lita autorská spoločnosť
kød
DIVADELNÝ ÚSTAV BRATISLAVA
MARTIN

Milí čitatelia a milé čitateľky!

Martina Mašlárová

FOTO NA OBÁLKE
Zimná cesta (Winterreise), Opera ŠDKE, foto J. Marčinský

Sezóna, ktorá je za nami, bude pre históriu zvlášť zaujímavá. Nie preto, že by vznikli natoľko mimoriadne diela, ale pre okolnosti, ktoré ju sprevádzali. Mnohokrát už zaznelo, že v oblasti performatívnych umení pandémia len akcelerovala nevyhnutné – technologický pokrok prináša čoraz viac inter- a multimediálnych, hybridných, invenčných projektov využívajúcich postupy, ktoré by pred pár desiatkami rokov patrili do kategórie sci-fi. Dnes nám však umožňujú zažívať divadlo inak – napríklad aj v čase obmedzeného kontaktu. V letnom čísle prinášame pohľad na viaceré projekty, o akých by sa nám v minulosti ani nesnívalo (napr. *Dream* divadla Royal Shakespeare Company). Pokiaľ ide o naše domáce prostredie, dôležitú úlohu pri zachytávaní takýchto pohybov zohráva Divadelný ústav. Ten už šesťdesiat rokov zbiera, archivuje, publikuje – budúci výskum ešte len ukáže, čo všetko nám pandemická sezóna a pol vzala, ale aj dala.

obsah

na margo
2 *Státisíce informácií*
Alžbeta Vakulová

rozhovor
3 *Každý z nás si nesie svoje „Kongo“ vo vrecku*
Rozhovor s Danielom Kötterom

recenzie
14 *Hudba sa predsa nedá zakázať*
Miro Zwiefelhofer
• *SWING HEIL!* (DIVADLO PÔTOŇ)
—
20 *Full puppet live cinema po slovensky alebo Dukla v podaní Dezorzovho lútkového divadla*
Ida Hledíková
• *DUKLA, ÚDOLIE SMRTI* (DEZORZOVO LÚTKOVÉ DIVADLO)
—
26 *Vtedy sme boli Slovákmi naposledy*
Matúš Marcinčin
• *BÚRAČKA* (SPIŠSKÉ DIVADLO)
—
32 *Zimnou cestou Pavla Bršlíka*
Rudo Leška
• *ZIMNÁ CESTA (WINTERREISE)* (OPERA ŠDKE)
—
36 *Nebezpečné hry na súcit, so súcitom a o súcite*
Karol Mišovic
• *NETRPEZLIVOSŤ SRDCA* (ČINOHRA ŠDKE)

festivaly
44 *O vládcoch a o (post?)impériách*
Romana Štorková Maliti

8 otázok ø...
49 *... vertikálnom a horizontálnom divadle v programe Russian Case 2021*
rozhovor s Marinou Davydovou
—
55 *...brněnské platformě Terén*
rozhovor s Matyášom Dlabom

zahraničie
60 *Psát živě a na živo a co je kolem?*
Jan Doležel
—
64 *Sen noci virtuálnej*
Martin Kudláč

t/h/k
68 *Sometimes to Deal With the Difficulty of Being Alive I Need to Believe There Is a Possibility That Life Is Not Real*
Magdaléna Žiaková

extra
74 *Divadelný ústav jubiluje*
Soňa Šimková

in memoriam
80 *Zdravím, líbám a děkuji... (pánovi profesorovi, s láskou Eva)*
Eva Kyselová
—
83 *Pozoruhodná historiografie*
Jan Císař

knižná recenzia
86 *Dějiny, hozená rukavice?*
Michal Zahálka

88 **knižné tipy**

krátko kriticky
90 *Spasmy institucionalizovaného umění*
Sára Jarošová
—
91 *Současný svět jako disputace*
Jiřina Hofmanová

z tvorby
92 *Claudia Schiffer a sadra*
Juraj Poliak

2×2
92 *Akú funkciu by mali plniť divadelné inštitúty dneška?*

glosa
93 *Divák sa vracia*
Michaela Zakuťanská

94 ja a divadlo
Ľuboš Kotlár
Jazmína Piktorová
Natália Okolicsányiová
Iveta Konýčková
Dušan Poliščák
Katarína Vozárová
Diana Pavlačková

98 **kaleidoskop**
99 **tipy redakcie**
99 **z éteru/TV**

100 **+ø-**

Pantone 2597 U

Alžbeta Vakulová
dokumentátorka

Státisíce informácií

Elektronická evidencia dokumentačného a zbierkového materiálu je dnes nevyhnutnosťou, ktorú si vyžaduje doba a s ňou potreba prístupu k informáciám v reálnom čase. Divadelný ústav má takú evidenciu už viac ako desať rokov. Tvoria ju dva základné piliere, ktorými sú vnútorné databázy Evidencie a IS Theatre.sk. Tie boli vytvorené na mieru pre potreby opísať a zaregistrovať materiál, ktorý vznikol v súvislosti so scénickým umením, a predstavujú úložisko všetkých dostupných a vyskúmaných informácií.

Ich používateľskou platformou pre verejnosť je etheatre.sk, na ktorej za posledný rok prebiehala aktualizácia zobrazovania dát a rozširovanie základných informácií o obrazovú digitálnu prílohu. Doteraz databáza zobrazovala základné informácie, ku ktorým boli príležitostne pridelené skeny fotografií a v menšom počte aj skeny scénických či kostýmových návrhov. Ak však výskumník v minulosti potreboval podklady k štúdiu, musel navštíviť Divadelný ústav a manuálne si dokumentačný a zbierkový materiál prejsť. Najstaršie materiály boli manipuláciou nadmerne zaťažované a dochádzalo k ich predčasnej degradácii. V zmysle ochrany a zabezpečenia dlhovekosti materiálu boli predmety zdigitalizované – tento krok zároveň zlepšil prístup k materiálom pre potreby výskumu.

Najväčšou zmenou, ktorou databáza etheatre.sk prešla, je teda obohatenie zápisu predmetu v databáze o jeho digitálnu prílohu. Zároveň sa mení grafika, spôsob radenia informácií, možnosť ľubovoľného nastavenia špecifikácií vyhľadávania, ktoré sa rozšírilo o niekoľko násobkov vyhľadávacích kritérií a tiež o funkciu „obľúbené“. Tá je výbornou pomôckou na vytvorenie rešerše – návštevník si zvolené záznamy pridá do košíka a odkaz na ne si pohodlne odošle na e-mail. Radenie záznamov prešlo na princíp kategórií (inscenácia, rola, osobnosť, fotodokumentácia, scénografia, bulletin, inscenačné texty, recenzie a pod.) a záložiek, cez ktoré sa dá preklikнúť k jednotlivým informáciám. Takto zobrazený zápis vytvára úplný súhrn a prepojenie dokumentačného a zbierkového materiálu, pričom základnou prepájacou informáciou je inscenácia.

V praxi to znamená, že si návštevník môže vyhľadať napríklad uvedenie *Hamleta* z roku 1950 v Slovenskom národnom divadle a ponúkne sa mu zápis inscenácie, na ktorý klikne. Následne si zobrazí kartu so základnými informáciami, akými sú jazyk hry, dátum premiéry, sezóna, tvorcovia, obsadenie atď. Karta inscenácie zároveň obsahuje spomínané záložky, napríklad recenzie, bulletiny, fotografie, dokumenty/súbory. Proces vyhľadávania funguje aj opačným smerom, a to tak, že ak návštevník hľadá napríklad bulletiny k *Hamletovi*, dostane výsledok spolu s preklikom na základnú kartu inscenácie, na ktorú sa materiál viaže.

Informácií v databáze sú v tejto chvíli státisíce, od roku 1920 po dáta z aktuálneho divadelného diania. Z obrazového digitálneho materiálu bolo v aktuálnej fáze pripojených cez tridsaťtisíc príloh z obdobia do roku 1956. Z fondu scénografík bolo pripojených desaťtisíc digitálizátov, ktoré predstavujú výber z tvorby scénických umelcov.

Proces, ktorého výsledkom je úplne nová verzia etheatre.sk, završuje prvú fázu digitalizácie zbierok a fondov Divadelného ústavu. Bola za tým viac ako ročná práca a komunikácia s grafikom, programátorskou firmou, digitalizačnými a metodologickými centrami. Organizmus umožňujúci zobrazovať a poskytovať materiály zachytávajúce scénické umenia je rovnako živý ako samo umenie, stále sa vyvíja a mení a nikdy sa neblíži ku konečnej podobe. ø

Milo Juráni
divadelný kritik

Každý z nás si nesie svoje „Kongo“ vo vrecku

Dokumentarista a divadelný tvorca Daniel Kötter získal za svoj posledný film cenu DEFA na medzinárodnom festivale dokumentárneho a animovaného filmu DOK Leipzig. Ďalšiu distribúciu jeho *Rift Finfinnee* o osídľovaní periférií Addis Abeby však zastavili protipandemické opatrenia. Rovnaký osud postretol aj chystanú sériu inscenácií o podzemnej a povrchovej ťažbe a jej dosahoch *landscapes and bodies*, z ktorej v centre nezávislej kultúry PACT Zollverein v Essene uviedli iba prvú časť. Spomenuté diela však naznačujú, v čom je Kötterova tvorba špecifická. Ako filmár aj ako divadelník sa zaujíma o otázky globálnej spravodlivosti a skúma mimoeurópsky priestor, spoločenstvá, urbanizáciu a tiež postkoloniálne pomery v Afrike aj v Ázii. Zároveň stále hľadá nové spôsoby, ako správu z týchto oblastí originálne tlmočiť divákom a ako im, aj s pomocou nových technológií, sprostredkovať stretnutie s týmito miestami.

Pandémia koronavírusu zasiahla celý svet, odhalila mnoho globálnych problémov a tiež ovplyvnila podmienky fungovania živých umení. Vaša práca na poli divadla aj filmu závisí od možnosti cestovať medzi kontinentmi. Ako vnímate tento stav?
Čo sa týka cestovania, je to o niečo náročnejšie, ale nie nemožné. V septembri som nakrúcal v Konžskej demokratickej republike pre sériu inscenácií *landscapes and bodies*, vo februári som pracoval na rešerši v Estónsku. Horšie je to s reprízami a uvedeniami existujúcich projektov

DANIEL KÖTTER

foto archív D. K.

a rovnako s organizáciou tých nových. Filmy sa dajú ponúkať aspoň online (veľká časť Kötterovej filmografie je v súčasnosti dostupná na filmovom portáli Dafilms.cz, pozn. aut.), aj keď to je tiež iba kompromis. Doma divák nikdy nemá takú mieru koncentrácie a vnímania ako v kine. Horšie je to s inscenáciami. Divadlo nevnímam ako stroj na rozprávanie príbehov, ale ako skutočný priestor stretnutí. Navyše, práve stretnutia ľudí z rôznych miest a priestorov sveta považujem za kľúčové, pokiaľ ide o možnosť chápať svet a meniť ho. V tomto ohľade pandémia začala krízu, ktorá možno bude pretrvávať dlhšie, ako si myslíme. Kde a tiež ako sa budeme môcť po týchto skúsenostiach pokojne stretávať?

Práve fenomény, ktoré ovplyvňujú celú spoločnosť a rôzne súvislosti medzi nimi, sú jednou z vašich pravidelných tém. V trojdielnom divadelnom projekte *Ökonomien des Handelns: Kredit, Recht, Liebe* (Ekonómia obchodu: kredit, právo, láska), ktorý ste vytvorili s hudobným skladateľom Hannesom Seidlom, ste uvažovali, ako ekonomika rámcuje spoločnosť. Ako sa do tejto úvahy dostala láska?
Cieľom trilógie bolo reflektovať dôležitý tmel fungovania európskej spoločnosti, ktorý – hoci nemá materiálny základ – sa dotýka všetkého. Prvá časť s názvom *Kredit* poukazovala na to, že kredit je hnacou silou, lebo vždy ponúka istý prísľub do budúcnosti. Že to, čo ste do veci vložili, sa vám vráti s pridanou hodnotou. Kredit je niečo, v čo verí jednotlivec a rovnako určuje podmienky finančných systémov, ktoré definujú životy. S právom je to podobné. A prečo bola tretia láska? To je tá tretia sila, ktorá spája, ale nie je a ani nemôže byť formalizovaná či inštitucionalizovaná. Pre nás láska nebola osobnou záležitosťou dvoch ľudí, ale spájajúcou a komplikovanou silou pôsobiacou vo všetkých spoločnostiach, bez ktorej nedokážu fungovať.

To boli filozofické východiská, ale aké boli tie estetické? *Kredit* bol kombináciou dokumentárneho hudobného divadla a filmu. Diváci sledovali film o osobnom živote bankárov, ktorý v reálnom čase dabovala dvojica performerov a ozvučovali hudobník a zvukový umelec. Okrem toho tu vystupoval amatérsky chór zložený z pracovníkov v banke. Možnosti interpretácie boli rôzne. Ako ste uvažovali o prepojeniach formy a významu?
Naše spolupráce s Hannesom Seidlom, rovnako ako moje ďalšie práce v divadle, boli vždy zároveň skúmaním možných kombinácií rôznych médií a ich splývania v divadelnom priestore. V každej časti trilógie sme hľadali spôsob, ktorý by zároveň zmysluplne komunikoval s témou. V *Kredite* išlo v prvom rade o snahu dostať do priestoru divadla, ktorý vždy definujú veľmi umelé podmienky – v tom, ako sa v ňom ľudia správajú, ako sa v ňom pohybujú, ako herci rozohrávajú vzťahy –, odlišný druh reality. Jednou z funkcií dokumentárneho filmu je práve jeho schopnosť zastupovať skutočnosť. Vždy je inscenovaný, no zároveň vyvoláva dojem zdanlivej skutočnosti. Keď sa takýto film vloží do priestoru divadla, vytvorí to zaujímavý protiklad.

V nasledujúcej divadelnej trilógii *Stadt Land Fluss* ste, opäť spoločne s Hannesom Seidlom, spájali autentický video a zvukový materiál a vytvárali akési „divadelné environmenty“. Divákom ste sprostredkovali rôzne druhy prostredia. Najskôr mestské, neskôr vidiecke a napokon opustený priestor na hranici Európskej únie.
Vždy, keď sme spolu začínali projekt, vedeli sme, že nejdeme robiť inscenáciu o danej téme – o práve, o finančnom systéme alebo o politike –, ale chceme v podmienkach média, s ktorým práve pracujeme, ponúknuť divákovi odlišnú skúsenosť. V sérii *Stadt Land Fluss* to bolo možno ešte dôležitejšie, pretože sme sa zaoberali otázkou: „Ako chceme spoločne žiť?“ Uvažovali sme, ako vytvoriť zdieľaný divadelný priestor, takže nás viac trápila otázka priestorovej a sociálnej skúsenosti ako nejakého intelektuálneho odkazu. Nakoniec sme vytvorili priestor, v ktorom nedominujú herci ani performeri a diváci zažívajú nedivadelnú telesnú skúsenosť, teda nesedia v pohodlných kreslách

Záber z VR divadelného projektu *Fluss (Stadt Land)*
foto archív D. K.

a nedívajú sa výhradne pred seba. Od mesta cez vidiek až k izolácii pri rieke sme znižovali hustotu impulzov a pohrávali sa s rôznymi možnosťami kontaktu divákov.

Ako to vyzeralo?
Stadt (Land Fluss) bol koncipovaný ako audiovizuálny dokument v divadelnom priestore. Javisko predstavovalo stavenisko, kde sme inštalovali šesťdesiat malých obrazoviek s rôznymi situáciami z mestskej lokality. Diváci so slúchadlami na ušiach aktívne prechádzali stiesneným, neustále sa meniacim priestorom a načúvali skrumáži zvukov. V *Land (Stadt Fluss)* diváci, hoci umiestnení v black boxe, posedávali na trávnatej ploche pred veľkou projekciou a dlhé hodiny mohli zažívať atmosféru idylického vidieka medzi Frankfurtom a Kolínom nad Rýnom. *Fluss (Stadt Land)* vnoril divákov do prostredia virtuálnej reality a tým ich úplne izoloval od ostatných ľudí v priestore.

Spomínané trilógie patria do série vašich intermediálnych hudobných inscenácií, no rovnako ste autorom kritikou oceňovaných filmových dokumentov ako *Hashti Tehran* (2016) či aktuálneho *Rift Finfinnee* (2020).

Ako vlastne človek s hudobným a teatrologickým zázemím začne „fušovať“ do filmu a divadla?
Ešte počas štúdií som chcel byť operným režisérom. Ale hneď prvé dielo, ktoré som dostal možnosť režírovať, bola filmová opera *Tri priania alebo Vrtkavosti života* od Bohuslava Martinů. Potreboval som teda nielen zrežírovať operu, ale aj natočiť film. Počas tejto práce som si uvedomil dve veci. Jednak, že netúžim otravovať operných spevákov mojimi režisérskymi nekvalitami, a tiež, že film ako médium dokáže vypovedať o realite omnoho plastickejšie ako klasická opera. Vždy ma zaujímali verejné veci a aj globálne otázky. Filmová tvorba mi dala potrebné nástroje aj možnosti, ako ich reflektovať. Ale tá fascinácia divadelným priestorom, špecifickou skúsenosťou zo stretnutia, ktorú divákom ponúka, tá mi ostala. Aj preto stále tvorím na pomedzí vizuálnych médií, dokumentárneho filmu a divadla.

Reflexia reality môže mať v divadle aj vo filme rôzne podoby, prečo inklinujete práve k dokumentárnemu princípu?
Dokumentárne princípy som do tvorby zahrnul celkom prirodzene, pretože ma baví sledovať štruktúry, ktoré rámcujú svet, a tiež to, akým spôsobom ho formujú. Ale do akej miery je metóda, ktorou pracujem, skutočne dokumentárna, je naozaj otázne. Každý umelec sa vzťahuje k realite a v práci ju rôznym spôsobom „inscenuje“, napríklad tým, ako aranžuje obrazy a rámcuje témy. A tak môže byť každá fikcia dokumentárnym projektom a každý dokument fikciou. Otázne len je, akú zvolí formu a štruktúru zobrazenia aktuálneho diskurzu či prebiehajúcej diskusie o realite, ktorú chce zachytiť, a ako si určí hranicu vlastného vkladu.

Záber z filmu *Rift Finfinnee*
foto archív D. K.

Záber z druhej časti dokumentárnej série *state-theatre, TEHRAN*
foto archív D. K.

Popri záujme o globálne otázky spája celú vašu umeleckú produkciu záujem o „Raum“ (z nem. priestor). „Raum“ v mnohých jeho možných významoch ako miestnosť, miesto, krajina, individuálny aj verejný priestor. V čom spočíva táto fascinácia?
Rozprávanie príbehu je dôležité, ale je aj ľahšie politicky manipulovateľné ako priestor a jeho obraz. Napriek tomu, ani miesto a čas, ktoré sú pre mňa kľúčové od tvorivých začiatkov, nevnímam ako neutrálne veličiny. Priestor je podmienkou ľudských stretnutí a týmito stretnutiami ho vytvárame a pretvárame. Ovplyvňuje a zároveň odzrkadľuje vnímanie, skúsenosti a prežívanie jednotlivcov aj kolektívov, no aj formovanie sociálnych vzťahov. A to, ako chceme ako spoločnosť žiť, je úzko spojené práve s tým, aké miesta budujeme, chceme budovať a ako v nich trávime čas. Zaujímajú ma otázky spolužitia, aj preto sa veľa mojich prác venuje nie priestoru všeobecne, ale konkrétne urbanizácii ako jednému z najdôležitejších aspektov jeho formovania.

Vo svojej tvorbe sa často vraciate práve k spomínanému a konkrétnemu priestoru – k divadlu. Ako napríklad v krátkych filmoch *Neues Theater* (2012) či *Bühne* (2012).
Verím, že spoločnosť stále potrebuje miesta nezáväzných stretnutí. Také, kde sa ľudia môžu stretnúť na základe neformálneho fyzického kontaktu a, surovo povedané, cítiť pach druhého a vnímať jeho hniezdenie sa na sedadle, povedané filozoficky, vstúpiť do kontaktu a interagovať s jeho/jej priestorovým umiestnením. Toto žiadne Zoom stretnutie nenahradí. Aj preto som sa v spomínaných prácach zaujímal o špecifickú typológiu priestoru, ktorý nazývame divadlo, a kde túto formu kontaktu naozaj nájdeme. Hoci, musím priznať, že divadlo v týchto stretnutiach zohráva menšiu a menšiu úlohu, pretože sa stáva štruktúrou bez obsahu a vízie, ktorá reprodukuje samu seba a existuje iba preto, lebo je dostatočne inštitucionalizovaná.

Divadlo bolo aj v centre vašej série filmových dokumentov *state-theatre* #1 – 6 (2009 – 2014).

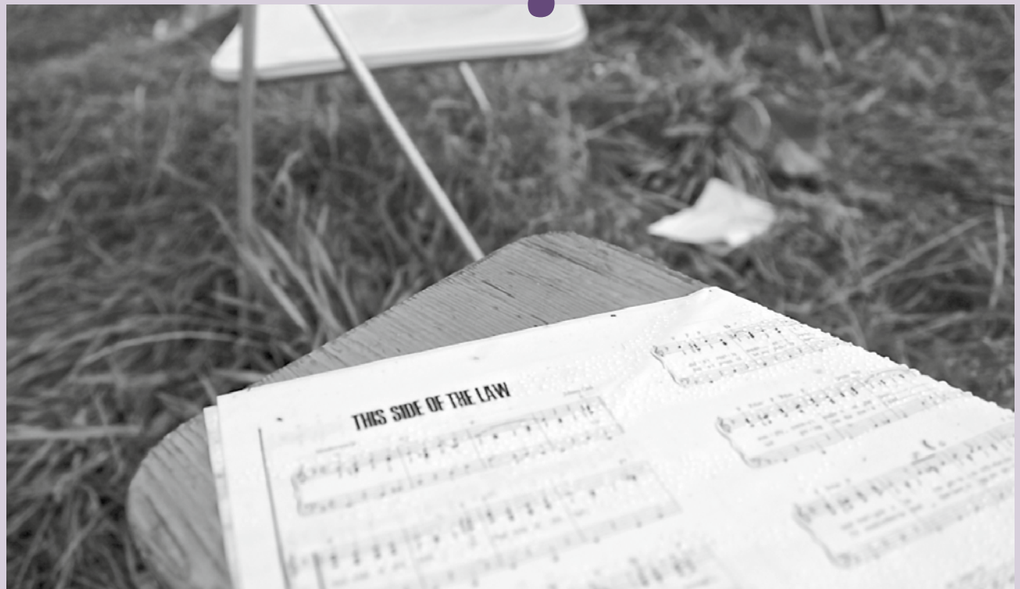
Záber z hudobno-divadelného projektu *Stadt (Land Fluss)*
foto archív D. K.

Myslíte, že podmienky divadla môžu niečo naznačiť o konkrétnej spoločnosti?
Na tejto sérii som spolupracoval so scénografkou a videoumelkyňou Constanze Fischbeckovou, s ktorou máme spoločné to, že obaja pochádzame z divadelného prostredia. Jednotlivé príklady transformácie divadelnej architektúry, priestorov pre predstavenia a priestorov s potenciálom pre divadlo sa rôzne spájali s tým, ako politika ovplyvňuje verejný priestor. Celá séria sa začala výskumom dvoch veľkých štátnych reprezentatívnych architektúr – Nigérijského národného divadla v Lagose a operného a baletného divadla Vahdat Hall v Teheráne. Tieto inštitúcie v súčasnosti nefungujú. Aspoň teda nie v zhode s ich pôvodným zámerom. Prečo? Okrem toho, že mali slúžiť ako miesta stretnutia, vznikli, aby demonštrovali idey budovania národnej identity. Reprezentovali určitý režim, boli nástrojom politickej propagandy, a preto nepretrvali. V ďalších častiach sme premýšľali inak. V Bejrúte sme napríklad uvažovali o potenciálnom Libanonskom národnom divadle. Zaoberali sme sa myšlienkou, že Námestie mučeníkov ako miesto stretnutí, demonštrácií aj manifestácií určitých myšlienok zabezpečuje podobné kvality ako národné divadlo. Samozrejme, politická situácia by nikdy neumožnila, aby sa takýmto miestom námestie stalo oficiálne. Tradícia mestských divadiel v Nemecku definovala divadlo ako nástroj reflexie spoločnosti. Keď sa pozriete, akú úlohu zohráva divadelný priestor inde vo svete, ako odlišne je vybudovaný aj využívaný, môže to veľmi zmeniť aj vaše vnímanie podmienok, v ktorých tvoríte.

Vedeli by ste opísať jeden priestor, ktorý pre vás dokonale naplnil ideu verejného priestoru stretnutia?
Vo filme *Hashti Tehran*, ktorý sa zameriaval na rôzne podoby periférie Teheránu, som v závere sledoval chudobné predmestie na juhu mesta. Miestna správa sa ho snaží elegantne zlikvidovať, postupne tu mizne dom za domom. Jedno z takýchto miest si osvojila lokálna komunita. Priniesli sem pohovky, vytvorili ohnisko a spoločne tam trávia večery. V pozostatkoch základov domu vytvorili fórum pod holým nebom. V Iráne je verejný priestor zložitá kategória, väčšina záležitostí sa rieši vnútri a privátne. Napriek tomu tu vznikla táto unikátna subverzívna stratégia, ktorú iniciovali ľudia konzervatívni, nábožensky založení, ktorí sa nad nejakou podvratnosťou vôbec nezamýšľajú. Iba si vytvorili priestor. Je to skvelý príklad, ako je možné „zdola“ kreovať miesta stretnutí bez toho, aby ich zastrešovali politické záujmy a limitovali finančné podmienky.

Autentické priestory, situácie, dojmy sú pre vaše filmy esenciálne. Akým spôsobom uvažujete, keď sa snažíte sprostredkovať skutočnosť?
Čo znamená autentická skúsenosť s nejakým miestom? Niečo počuť, vidieť, cítiť? Možno. Ale to sú odrazy skutočnosti, ktoré sa nedajú verne sprostredkovať. Ak chcem získať autentickú skúsenosť, musím to miesto „zažiť“, musím do Afriky vycestovať. Sprostredkovať európskemu divákovi skúsenosť s miestom, ktoré leží mimo hraníc Európy, je veľmi ošemetné. Filmár je vždy v istej mocenskej pozícii, istým spôsobom kolonizuje realitu, ktorú zachytáva a prekladá ju divákovi. Hoci sám nie som veľkým fanúšikom imerznosti, myslím si, že predstavuje lepšiu stratégiu ako hra na autenticitu, ktorú spomínate. Preto sme sa aj v aktuálnom projekte *landscapes and bodies* rozhodli pracovať s 360° videodokumentom, ktorý diváci sledujú vďaka virtuálnej realite. Umožňuje nám to nielen divákov „vziať“ na miesto, no aj narušiť zaužívaný model frontálnej konfrontácie. Keď si divák nasadí okuliare, je vnorený do priamej skúsenosti určitého priestoru v Konžskej demokratickej republike či v Papue-Novej Guinei.

Záber z druhej časti série *Ökonomien des Handelns – RECHT*
foto archív D. K.



Záber z filmu projektu *Chinafrika. under construction*
foto archív D. K.

Aký to má vplyv na zážitok?
Ak sa niekto na záberoch díva do kamery, akoby sa díval priamo na diváka, a zároveň ten, kto sa díva, nikdy nevie, čo sa v danej chvíli môže odohrávať za ním. Aby som to zhrnul, divák stráca komfort, odstup, nemá veci „pod kontrolou" takým spôsobom, ako keď sa díva cez rampu na javisko alebo na plátno. To samozrejme neznamená, že sa na využívanie 360° videodokumentu a virtuálnej reality máme dívať nekriticky.

Často vstupujete do kontaktu s rôznymi komunitami – bežní obyvatelia, baníci, robotníci, politické osobnosti, zástupcovia miestnej správy. Ako pracujete v takých krajinách ako napríklad Irán, Čína či Kongo, ktoré sú dosť citlivé na akékoľvek rebelantské aktivity?
Priestor, ktorému sa venujem, vždy skúmam z viacerých perspektív. Robím si rešerš, no rovnako spolupracujem aj s expertmi, ktorí sa zaoberajú problémami v danej oblasti. Materiál vzniká priamo na mieste – nahrávam rozhovory, zbieram informácie, snažím sa porozumieť miestnemu kontextu. Preto, keď som začal robiť svoj druhý film o Iráne – *Hashti Tehran* – bol som v tejto krajine už po jedenásty raz a mohol som sa spoľahnúť na svoje kontakty. Vždy využívam pomoc znalcov miestneho kontextu. Napríklad naposledy v Konžskej demokratickej republike som sa spojil so sociálnym pracovníkom a právnikom, ktorí síce dlhšie žijú v Nemecku, no vyrastali v Južnom Kivu a zaujímajú sa o problémy miestnych komunít. V projekte mali na starosti hlavnú časť rešerše, pretože „biely frajer z EÚ", ktorý neovláda jazyk, by nikdy z rozhovorov nevyťažil toľko ako miestni. Ja som sa sústredil na zber videomateriálu.

Keď kriticky odhaľujete nejaký jav, vždy zaujímate od témy istý odstup. Ste pozorovateľom priestorov, ľudí, rôznych udalostí, o ktorých podávate záznam. Aj keď vnárate diváka do problematiky prostredníctvom virtuálnej reality, nikdy naňho priamo neapelujete. Prečo?
Verím, že pre lepšie pochopenie toho, ako funguje svet a tiež z politického hľadiska, je v rovnakej miere potrebný umelecký aktivizmus, rôzne participatívne stratégie, ako aj všetky kontemplatívne prístupy v umení. Osobne sa cítim komfortnejšie vtedy, keď svet sprostredkujem z pozície pozorovateľa. Často využívam široké zábery krajiny a architektúry. Má to viacero dôvodov. Odráža to moju vlastnú pozíciu, teda oznamuje, že ja sám nikdy nie som dostatočne blízko a v intímnom kontakte s tým, čo pozorujem. Ďalej je to preto, že nechcem situácie dramatizovať ani robiť špeciálnu selekciu. Chcem nechať diváka, aby sa zameral na to, čo sám vníma ako dôležité. Do tretice, pretože pracujem mimo Európy, je to aj forma toho, ako vyjadriť istú pokoru k miestu, ktorým sa zaoberám. A napokon, mám rád zábery krajiny. Myslím, že európski umelci pracujúci v iných oblastiach sveta si musia byť vedomí svojich privilégií. Vždy istým spôsobom reprodukujeme koloniálnu politiku, no napriek tomu by sme mali pracovať tak, aby náš vonkajší pohľad na lokálne témy bol prínosný aj v mimoeurópskom kontexte. Dúfam, že v budúcnosti sa situácia obráti a tvorcovia z Južnej Ameriky, z Afriky, z Ázie budú mať príležitosti tvoriť divadelné a filmové projekty o Európe a potom ich v Európe aj prezentovať. Nový pohľad na náš priestor a spoločnosť môže Európe pomôcť vymaniť sa z vlastnej bubliny, v ktorej si poletuje posledných päťsto rokov.

V súčasnosti pracujete na téme nadmerného čerpania prírodných zdrojov, v ktorej sa kontexty

Záber z projektu *Gold & Coal*, ktorý je súčasťou série *landscapes and bodies*
foto archív D. K.

Záber z projektu *Water & Coltan*, ktorý je súčasťou série *landscapes and bodies*
foto archív D. K.

miešajú – *landcapes and bodies* predstavuje sériu inscenácií, ktoré sa zaoberajú extrakciou prírodných zdrojov mimo Európy, no i v Európe.
V tejto sérii pracujeme s princípom rozličných prípadových štúdií z rôznych svetových lokácií. Hlavnou témou sú rôzne metódy extrakcie, ktoré definujú ťažobnú činnosť vo svete, a tiež to, aký mali a majú vplyv na tieto miesta. Reflektujeme rôzne cesty, akými ľudstvo čerpá prírodné zdroje – zlato, uhlie, kobalt, a tiež ako sa táto aktivita odzrkadľuje v spoločnosti.

Prvá časť *Gold & Coal* ponúka obraz toho, ako povrchová ťažba zlata ovplyvnila životné podmienky v indonézskej Západnej Papue a aké zanecháva environmentálne dosahy. Okrem toho sa zaoberá situáciou v Lipsku niekoľko desiatok rokov po skončení ťažby uhlia. Aká je medzi nimi súvislosť?
Medzi skončenou ťažbou na východe Nemecka, zmenami, ktoré to prinieslo, a najväčšou zlatou baňou na svete, ktorá sa nachádza v Timike, neexistuje žiadne priame, konkrétne ani materiálne prepojenie. Spája ich najmä otázka globálnej ťažobnej politiky. Veľké firmy sa z kontinentu presunuli do krajín globálneho juhu. Zlákala ich lacná pracovná sila, jednoduchosť získavania potrebných povolení. Okrem toho aj možnosť z rozhodujúcich procesov či samotnej práce úplne vylúčiť miestne komunity ako Amungme a Kamoro v Papue. Časť spoločnosti v Nemecku a ďalších európskych krajinách si myslí, že baníctvo a pojem ťažká fyzická práca, s ktorou sa ťažba spája, sú v našom digitálnom a digitalizovanom svete už minulosťou. V skutočnosti sa na svete nikdy neťažilo viac ako v súčasnosti a podmienky sú stále zlé. Rovnako nikdy nebolo také jednoduché pochopiť všetky okolnosti, ktoré s extrakciou zdrojov súvisia.

Ako budete pokračovať?
V druhej časti série s názvom *Water & Coltan* sa venujeme kobaltu z Konžskej demokratickej republiky, ktorý sa nachádza takmer v každom mobilnom telefóne. Symbolicky povedané, každý z nás si nesie svoje „Kongo“ vo vrecku. Zámerom je uviesť tieto diela aj v Afrike a Indonézii. Je to dôležité nielen z umeleckého, no i politického hľadiska. Kultúrny extraktivizmus – prísť na miesto, získať informácie, urobiť zábery a potom všetko sprístupniť iba európskemu publiku – by mal byť dnes už vecou minulosti.

V tejto sérii inscenácií s vašimi spolupracovníčkami, scénografkou Elisou Limbergovou a dramaturgičkou Sarah Israelovou opäť využívate rôzne médiá a opäť experimentujete s priestorom. Diváci prechádzajú malými miestnosťami, divadelnú akciu strieda virtuálna realita. V jednom momente sme v miestnosti s mužom, ktorý ryžuje zlato, o chvíľu sme konfrontovaní s obrazmi zničenej krajiny.
Ťažobná činnosť neznamená iba fundamentálne zmeny v krajine, ale úzko súvisí s redistribúciou tiel. Vznikajú nové banícke mestá, do ktorých prichádzajú ľudia za prácou, pričom zanikajú miestne komunity, ktoré musia tento priestor opustiť. Rozhodli sme sa preto nazvať sériu *landscapes and bodies*, vytvoriť stiesnené kontajnerové priestory pre pár divákov a naplniť ich rôznym obsahom. Malé „boxy“ majú potenciál konfrontovať diváka s istou telesnou skúsenosťou. V scéne, v ktorej tanečník z Papuy vykonáva rituál s medenými tyčami, musia diváci permanentne meniť pozíciu, zažívať diskomfort vynúteného pohybu vo vzťahu k telu performera a na vlastnej koži zažiť vynútenú redistribúciu.

Extrakcia prírodných zdrojov je súčasná téma, no je iba jedným z mnohých aspektov širšej environmentálnej krízy. Myslíte si, že umenie môže v tejto veci pomôcť niečo zmeniť?
Položiť otázku, či umenie môže niečo zmeniť, je priveľmi všeobecné. Aké umenie máte na mysli? Máte na mysli inštitucionalizované umenie s jeho štruktúrami, spôsobom fungovania a celým umeleckým trhom? Také umenie nezmení nič. Je to stroj na produkty. Ale táto oficiálna štruktúra poskytuje možnosť na neformálne stretnutia a slobodné myslenie. Práve takýto druh čiastočne umeleckej, no zároveň intelektuálnej praxe môže pretvárať ako vnímame svet a čo sa v ňom deje. Pandémia však spôsobila, že táto neformálna sféra takmer úplne zanikla. V tom vidím jej skutočné nebezpečenstvo. Neformálne výmeny skúseností a myšlienok neprebiehajú počas webinárov ani workshopov na Zoome, ale práve v tom neexistujúcom čase „medzi“. Napriek týmto okolnostiam a napriek tomu, že na svete sú mocnejšie entity a v lepšej pozícii ako umelci, si myslím, že v myslení, prehodnocovaní, sledovaní a reflektovaní sveta, rovnako ako vo vytváraní neformálnych sietí musíme pokračovať.

Daniel Kötter
Nemecký tvorca, divadelný a filmový režisér. Absolvoval muzikológiu, divadelné štúdiá a filozofiu na Humboldtovej univerzite v Berlíne. Od počiatku svojho pôsobenia sa profiluje ako tvorca filmových dokumentov a divadelný režisér, ktorý vo svojich prácach kombinuje prvky oboch médií. Vo filme skúma štruktúry miestnej architektúry a zachytáva, ako ovplyvňujú rôzne politické, spoločenské a sociálne vzťahy (*state-theatre*, 2009 – 2014; trilógia – *Hashti Tehran*, 2017; *Desert View*, 2018; *Rift Finfinnee 2020*). Okrem toho sa zaujíma o postkoloniálne podmienky a siete a ich dosah na spoločenstvá mimo Európy (*Chinafrika. under construction*; *Yu Gong*, 2019). Jeho tvorba v oblasti divadelných produkcií nemá jednoznačné žánrové zaradenie. Kötterove diela kombinujú prvky dokumentárneho a experimentálneho filmu a hudobného divadla, experimentujú s priestorom aj časom, rôznymi filmovými a zvukovými technológiami a formami zapojenia diváka. Medzi najznámejšie inscenácie patria trilógie *Ökonomien des Handelns: Kredit, Recht, Liebe* (2013 – 2016), *Stadt Land Fluss* (2017 – 2019). V súčasnosti pracuje na sérii priestorových inscenácií, ktorá sa venuje sociálnym a environmentálnym dosahom extrakcie prírodných zdrojov v Nemecku, Indonézii, v Konžskej demokratickej republike a Estónsku s názvom *landscapes and bodies*.

Miro Zwiefelhofer
divadelný kritik

Michal Ditte, Iveta Ditte Jurčová
SWING HEIL!

Hudba sa predsa nedá zakázať

V novembri pred ôsmimi rokmi sa Slovensko zobudilo do rána, ktoré ovládla správa, že regionálne voľby v Banskobystrickom kraji (srdci SNP) vyhral fašista Marian Kotleba. Jednou z reakcií slovenských tvorcov a kultúrnych inštitúcií bol návrat inscenácií s protifašistickou tematikou do repertoárov divadiel a súborov. Ešte väčšia vlna takto zameranej tvorby sa zdvihla po úspechu jeho strany v parlamentných voľbách roku 2016.

Treba však povedať, že ak sa (nielen) divadelní historici budú pozerať na tvorbu našich divadiel s odstupom päťdesiatich rokov, oprávnene nadobudnú pocit, že fašistické tendencie časti Slovákov sú niečím, čo na Slovensko muselo pristáť z vesmíru. Nepomer medzi reflektovaním tejto témy po roku 2014 a pred ním je totiž do očí bijúci.

Práve preto považujem za podstatné spomenúť, že existujú aj súbory, ktoré nepotrebovali mať túto problematiku zosobnenú v podobe poslaneckých mandátov pre konkrétnu stranu a zaoberali sa ňou predtým, než sa stala povinnou jazdou v grantových žiadostiach. A ak sa k nej dnes vracajú, pôsobí to predsa len o čosi uveriteľnejšie. Príkladom takejto schopnosti predvídať je Divadlo Pôtoň, respektíve jeho zakladatelia a jediní stáli členovia Iveta Ditte Jurčová a Michal Ditte. Záver ich inscenácie *Psota* (2012), v ktorom prichádzajú deratizéri v bielych overaloch, aby vyčistili územie od „ľudskej špiny“, totiž presne vystihol reakciu spoločnosti na narastajúcu sociálnu vylúčenosť niektorých (zďaleka nie len rómskych) skupín obyvateľstva. Nespomínam tento fakt preto, že potrebujem tvorcov kastovať. Avšak takáto schopnosť citlivo vnímať tendencie v spoločnosti, ktoré ešte len bublú pod povrchom, vytvára predpoklad, že spomínaní tvorcovia dokážu presnejšie abstrahovať podstatu ultrapravicových tendencií a rozlíšiť v tomto kontexte následky od príčin.

Aktuálne sa tvorivý tím sídliaci v obci Bátovce zameral už priamo na tému ultrapravicového extrémizmu ukotveného do obdobia prvej polovice minulého storočia. Inscenácia je zároveň koprodukciou s Horáckym divadlom Jihlava, ktoré s Divadlom Pôtoň spája osoba súčasného riaditeľa českého divadla Ondreja Remiáša. Ditte Jurčová s Dittem aj vďaka tomu už v roku 2018 ako režijno-dramaturgický tím

SWING HEIL!
—T. Rychetský, F. Jekkel
foto K. Caková

SWING HEIL!
— D. Musilová
foto K. Caková

vytvorili v Jihlave inscenáciu *R/A/C/E/K*. Nejde teda o náhodné spojenie týchto súborov.

Libreto inscenácie *Swing Heil!* (Ivetta Ditte Jurčová a Michal Ditte) vychádza z niekoľkých línií. Jednou je publikácia *Swingaři a potápky v protektorátní noci* (2016) českého historika Petra Kouru. Tá predstavuje základný tematický rámec, ktorým je fenomén swingu a jeho fanúšikov v kontexte spoločenskej situácie v tridsiatych a štyridsiatych rokoch minulého storočia na území vtedajšieho Nemecka a Protektorátu Čechy a Morava. Tento rámec sa aplikuje na životné príbehy dvoch žien. Rakúšanka Anna Goldsteinerová v mestečku Pulkau prenajímala svoj byt na swingové večierky, ktoré organizovali priatelia jej syna Ernsta. Práve z tohto dôvodu ju v roku 1944 obvinili z niekoľkých trestných činov ako ohrozovanie mravnej výchovy mládeže

či vlastizrady a následne popravili. Druhou ženou je česká choreografka a tanečnica Nina Jirsíková, internovaná do koncentračného tábora Ravensbrück za spoluprácu s divadlom D českého ľavicového avantgardistu E. F. Buriana.

Primárne je *Swing Heil!* koncipované ako dielo, ktoré sa snaží priblížiť osudy konkrétnych ľudí. Motív využitia autentických príbehov na ilustráciu celospoločenskej situácie navyše dotvára aj citácia z osobnej kroniky Jana Vyhnánka, kronikára a učiteľa v obci Moravská Huzová a zároveň prastarého otca performerky Ely Lehotskej, ktorá v inscenácii účinkuje.

O čosi silnejšie, ale hlavne zrozumiteľnejšie však funguje línia, ktorá celý príbeh stavia skôr do roviny zrážky abstraktných síl či hodnôt. Ľahkosti, uvoľnenosti, flexibility a slobody na jednej strane, a topornosti, násilia a totalitárnej snahy ovládať na strane druhej.

Práve čitateľnosť je v tomto smere rozhodujúcim momentom. Interpretácia niektorých prvkov ako chlieb (odkaz na spomienky Niny Jirsíkovej, že zapečené v chlebe dostávali väzenkyne v koncentračnom tábore básne K. H. Máchu) či identifikácia spomínanej kroniky totiž jednoducho nie je možná bez predchádzajúceho vysvetlenia. Preto vnímam *Swing Heil!* skôr cez rovinu abstraktnejšieho príbehu, ktorý sa v istých momentoch konkretizuje, než ako materiál približujúci životy konkrétnych ľudí s presahom do roviny všeobecnejšie platných filozofických a spoločenských téz. Spomínané zosobnenie pritom funguje najmä prostredníctvom textových pasáží (interpretovaných naživo i z audiozáznamu), ktoré majú charakter spomienok Anny Goldsteinovej a Niny Jirsíkovej.

Spomínaný dialóg medzi personifikovanou a univerzálnejšou líniou možno aplikovať aj na rozdelenie postáv. Ani jedna z nich nemá meno, no z inscenácie možno identifikovať, že tanečnica Denisa Musilová reprezentuje Ninu Jirsíkovú a Ela Lehotská Annu Goldsteinerovú. Mužské postavy sú koncipované všeobecnejšie. Tanečník Tom Rychetský v úvode reprezentuje anonymného učiteľa tanca. Prichádza na javisko a víta fiktívnych študentov/divákov. Zakrátko sa k nemu pridáva Filip Jekkel v bombere a obutý vo vysokých martensoch, teda v odeve typickom pre hnutie

SWING HEIL!
— E. Lehotská
foto K. Caková

SWING HEIL!
— T. Rychetský
foto K. Caková

„…istým problémom je čitateľnosť niektorých symbolov naviazaných na konkrétne osudy…“

skinheads. Ak v úvode spomínam stret topornosti s ľahkosťou a uvoľnenosťou, práve tu sa prejavuje najvýraznejšie. Rychetského postava interpretuje jednoduchú choreografiu vychádzajúcu z džezových základov. Na javisku vidíme flexibilné telo, ľahkosť pohybu, elasticitu. V kontraste sa logicky nachádza Jekkelova postava. Je akýmsi neotesaným kameňom plným hrubej sily. Aj keď sa snaží napodobňovať tanečníka, jeho pohybom chýba všetko to, čo pohyb tanečníka robí estetickým. Jediné, na čo sa tak nakoniec zmôže, je hajlovanie.

V tomto kontexte chcem oceniť aj zdanlivo nepodstatný, no efektný detail v kostýmovaní postáv (na webe divadla nie je uvedené meno kostýmového výtvarníka/výtvarníčky, predpokladám, že sú nimi autorky výtvarného konceptu Iveta Ditte Jurčova a Katarína Caková). Pokým Jekkel má obuté spomínané ťažké martensy, Rychetský džezové cvičky. Už obuv teda obe postavy determinuje v tom, akým spôsobom sa môžu pohybovať. Prvý typ obuvi je totiž zo svojej podstaty koncipovaný tak, aby svojmu majiteľovi nohu spevňoval, chodidlo je obalené hrubým materiálom, ktorý mu umožňuje rozdávať bolestivé kopance a znemožňuje vnímať povrch, po ktorom chodí. Tanečné cvičky naopak umožňujú maximálnu flexibilitu a cit. Je to veľmi efektná ilustrácia dvoch protichodných svetov a prístupov k životu. V pravom prednom rohu hracieho priestoru sa navyše od začiatku nachádzajú ženské tanečné otvorené topánky na stredne vysokom podpätku. Tie jednak vytvárajú kontrast so zaveseným boxerským vrecom, ktoré využíva postava interpretovaná Jekkelom, hlavne však

neskôr pomôžu rozviť motív relativity slobody súvisiaci s osudom Niny Jirsíkovej. Performerka Denisa Musilová totiž prichádza na scénu uväznená v klietke. So psou hlavou, v kokteilových tanečných šatách a bosá. Keď sa neskôr z klietky dostane, snaží sa tancovať. Skutočné oslobodenie však prichádza až v momente, keď zloží psiu hlavu, zavesí ju spolu so šatami na stenu ohraničujúcu zadnú časť hracieho priestoru a obuje si spomínané tanečné topánky.

Šaty, ktoré má v danej chvíli oblečené, sú omnoho „chudobnejšie" než ligotavé kokteilky. Evidentne odkazujú na väzenskú rovnošatu v koncentračných táboroch. Podstatná je však zmena mentálneho nastavenia. Počas pobytu na „slobode" Jirsíková totiž mohla tvoriť a zúčastňovať sa na prípadných tanečných ilegálnych večierkoch. Stále však musela žiť v strachu z postihu totalitnou mocou. Následne v koncentračnom tábore žila v tristných podmienkach, obohnaná drôtom, no stále so slobodnou mysľou. Práve vďaka tomu, že aj počas pobytu v koncentračnom tábore mohla (hoci, samozrejme, obmedzene) tancovať, totiž Jirsíková podľa vlastných slov pobyt v Ravensbrücku prežila.

S týmto motívom súvisí aj ďalší dualistický princíp inscenácie. Musilová a jej postava reprezentujú tanečný rozmer swingu. Hudobný je spojený s interpretáciou osudu Anny Goldsteinerovej. Určujúcim prvkom je v tomto prípade využitie rekvizity v podobe LP platní. Ich lámaním na mikrofón vyvára Ela Lehotská zvukové efekty a celý motív konkretizuje textom, v ktorom objasňuje, akým spôsobom sa snažila Anna Goldsteinerová ukryť pred políciou. Platne posielala z neexistujúcej adresy na neexistujúcu adresu, pričom sa spoliehala, že po skončení vojny ich nájde na pošte v sklade nedoručiteľných zásielok. V tejto súvislosti treba spomenúť aj autora hudby k inscenácii

SWING HEIL!
— E. Lehotská
foto K. Caková

Ivana Achera. Hudbu možno rozdeliť do troch základných línií. Pasáže pracujúce len s rytmickou linkou swingovej hudby aranžované iba pre bicie nástroje. Využívanie aj melodického rozmeru, pri ktorom Acher nepracuje len so swingom, ale aj s pomalšími a melancholickejšími vetvami džezovej hudby. Tretí segment tvoria atmosférotvorné kompozície s prvkami ambientu.

Ako som spomenul, istým problémom je čitateľnosť niektorých symbolov naviazaných na konkrétne osudy Anny Goldsteinerovej a Niny Jirsíkovej. Fakt je ten, že odčítať napríklad význam odliatku Anninej tváre ako odkaz na iniciatívu jej vnuka je prakticky nemožné, ak nepatríte medzi extrémne úzky okruh odborníkov zameraných špeciálne na jej osud. Nájdu sa však aj ľahšie zrozumiteľné symboly. Napríklad keď Rychetský odstraňuje špachtľou vrstvu tmavej hmoty, postupne odkrýva dobovú fotografiu. Tá je umiestnená na stene v zadnej časti hracieho priestoru, ktorú spomínam v súvislosti s Nininými šatami. Stena neplní len úlohu zadného prospektu,

„Určite by nebolo na škodu zvážiť jej uvádzanie s dramaturgickým úvodom či inou formou aktivity, ktoré priblížia niektoré dobové reálie a nuansy jednotlivých životných osudov."

je aj plochou, na ktorej sa postupne odkrýva temná minulosť a zároveň na nej pribúdajú výtvarné prvky, ktoré ju konkretizujú, napríklad kresba, spomínaná fotografia a pod. Áno, jednoznačný význam daného objektu z nich ťažko odčítate. Všeobecnejšie ladený princíp približovania a konkretizovania ľudských osudov však zostáva.

Swing Heil! je (aj) preto inscenáciou, ktorá vyžaduje nielen koncentrovaného, ale aj poučeného diváka. Určite by nebolo na škodu zvážiť jej uvádzanie s dramaturgickým úvodom či inou formou aktivity, ktoré priblížia niektoré dobové reálie a nuansy jednotlivých životných osudov. Aj bez toho však zostáva dielom, ktoré je v prvom rade kompaktné, ale hlavne autorsky a dramaturgicky dôsledné a do hĺbky prepracované (dramaturgom inscenácie je Marek Godovič). Pateticky nepoučuje ani sa neutápa vo floskulách. Naopak, prináša emocionálne silnú správu o ľuďoch, pre ktorých bol vzťah k umeniu spôsobom revolty proti totalitnému režimu.

SWING HEIL!
— D. Musilová
foto K. Caková

SWING HEIL! — T. Rychetský, F. Jekkel
foto K. Caková

M. Ditte, I. Ditte Jurčová: Swing Heil!
dramaturgia **M. Godovič** réžia **I. Ditte Jurčová** výtvarný koncept **I. Ditte Jurčová, K. Caková** hudba **I. Acher** sound dizajn **M. Slama, L. Kubičina** light dizajn **M. Ditte** pohybová spolupráca **T. Rychetský, D. Musilová** výroba objektov a bábok **K. Caková** výroba mechanického objektu **P. Kvitkovský** účinkujú **E. Lehotská, D. Musilová, T. Rychetský, F. Jekkel** online premiéra **26. apríl 2021, Divadlo Pôtoň** a **29. apríl 2021, Horácké divadlo Jihlava**

Ida Hledíková
teatrologička

Gejza Dezorz, Agda Bavi Pain
DUKLA, ÚDOLIE SMRTI

Full puppet live cinema po slovensky alebo Dukla v podaní Dezorzovho lútkového divadla

Využitie snímajúcej kamery a autentickej projekcie na divadelnom javisku je spôsob, akým divadelní tvorcovia inovujú realizačné postupy s cieľom obohatiť divadelné dielo o vizuálno-estetické hodnoty. Využitie týchto prostriedkov prináša nielen optický efekt u recipienta, ale aj posuny a metafory, ktoré obohacujú významové posolstvo diela. Tvorcom, režisérom, ale aj hercom poskytujú tieto postupy viaceré možnosti na experimentovanie. Dochádza tak k zmenám, ktoré transformujú základné divadelné paradigmy.

Princíp koexistencie elektronického obrazu a bábkového divadla sa objavil v roku 1990, keď taliansky virtuálny umelec Giacomo Verde vytvoril inscenáciu *TV-Tale*, v ktorej využil monitor ako malé javisko. Verdeho ruky oživovali bežné predmety (ovocie, cestoviny, drôty), ktoré predstavovali postavy z rozprávky o Jankovi a Marienke. Videokamera zároveň snímala detailné zábery týchto predmetov, ktoré sa objavovali na monitore[1].

Od roku 1990 sa viaceré spôsoby využitia videokamery v bábkovom divadle stali bežnou praxou predovšetkým v krajinách západnej Európy.

DUKLA, ÚDOLIE SMRTI
foto P. Korček

„Dezorz je prvým slovenským tvorcom, ktorý prináša do prostredia slovenského bábkového divadla full live puppet cinema.“

1 D´AMICO, Dalila Flavia. Bit: Giacomo Verde´s virtual puppet. In (Eds.) Hledíková I., Astles C. *Puppetry and Multimedia.* Bratislava: Divadelná fakulta VŠMU, 2020.

Medzi najznámejšie skupiny, ktoré sa špecializujú na live puppet cinema, patrí holandská skupina nazvaná Hotel Modern. Tvorba renomovanej skupiny a predovšetkým jej inscenácie *The Great War* a *Kamp* sa stali inšpiráciou pre inscenáciu Dezorzovho lútkového divadla v jeho subžánrovej inscenácii *Dukla, údolie smrti.*

Od začiatku 21. storočia sledujeme nárast multimediálnych predstavení a využitie live puppet cinema aj v krajinách strednej Európy, najmä v Poľsku a v krajine Laterny magiky – Česku. Na Slovensku sa tento spôsob využitia multimediálnych postupov v bábkovom divadle nedávno objavil v Bratislavskom bábkovom divadle v inscenácii českého režiséra Jakuba Maksymova *Chronoškriatkovia* (2019). Práve na javisku Bratislavského bábkového divadla použil Gejza Dezorz interaktívnu videoprojekciu vo svojej inscenácii *Trip – Výlet* v roku 2006. S videoprojekciou experimentovalo Dezorzovo lútkové divadlo aj v roku 2008 v inscenácii *Perún, Hrom bezbožných* a čiastočne v niektorých reprízach aj v inscenácii *Ján Ošík.*

Dezorz je prvým slovenským tvorcom, ktorý prináša do prostredia slovenského bábkového divadla full live puppet cinema. Premiéru

DUKLA, ÚDOLIE SMRTI
foto P. Korček

s názvom *Dukla, údolie smrti* pripravilio DLD k 76. výročiu ukončenia druhej svetovej vojny 8. mája 2021. Poetika Dezorzovho lútkového divadla je charakteristická myšlienkovou údernosťou a ostrou kritikou spoločenských javov (napr. novodobého slovenského banditizmu v inscenácii *Ján Ošík*), preto azda ani nikto neočakával, že hra, ktorá sa odohráva na bojovom fronte v poradí druhej najväčšej vojny v histórii ľudstva, bude ódou na víťazstvo nad fašizmom. Predlohou multimediálnej inscenácie je rovnomenná hra – scenár dvojice Agda Bavi Paina a Gejzu Dezorza. Jednoduchý až schematický text prináša príbeh nemeckého nadporučíka, surového homosexuála Kurta Schrecka (v preklade Kurta Hrôzu) a slovenského muzikanta – Róma Dyla. Muži v absurdnom prostredí vojny nachádzajú k sebe vzťah, ktorý postupne vrcholí v sexuálnom splynutí priamo na bojovom poli. Osud týchto hrdinov sa skončí tragicky.

Text má čiastočne štruktúru filmového scenára, rešpektuje Dezorzov zvyčajný režijný rukopis využívania princípu filmového strihu (aj v jeho nefilmových bábkových inscenáciách), čo konvenovalo inscenácii postavenej na princípoch live cinema.

Úvodný obraz navodzuje atmosféru druhej svetovej vojny v Nemecku, predstavuje rodinu Kurta Schrecka, pričom sa až postupne dozvedáme, že žena, ktorej píše, nie je jeho manželka, ale sestra. V hladine napätia nás udržiava čítanie Kurtových listov z vojny, ktoré dávajú inscenácii reflexívny rámec. Divák sa vďaka tomu stáva svedkom Kurtovho prerodu, ktorý vrcholí v závere hry v jeho pokání. Čítanie listov a rodinná idylka funguje ako kontrapunkt k tomu, čo sa deje na bojisku, kde sa strieľa, bojujú tanky a lietadlá, zomierajú ľudia a ich mŕtvoly vytvárajú anonymnú tragickú masu. Strihom sa dostávame do prostredia Košíc, k Dómu svätej Alžbety, kde spoznávame muzicírujúceho Róma. Hrá maďarskú melancholickú pieseň,

„Tvorcovia zobrazili drámu reflektujúcu nezmyselnosť vojny ako výsledok intolerancie.“

DUKLA, ÚDOLIE SMRTI
foto archív DLD

DUKLA, ÚDOLIE SMRTI
foto P. Korček

známu aj z filmu *Smutná nedeľa* – pieseň o láske a smrti, ktorá sa nazýva aj pieseň samovrahov. Dezorz narába s odkazmi citlivo, nikdy nie samoúčelne. Pieseň korešponduje prostredníctvom jej motívov s osudmi hlavných hrdinov inscenácie *Dukla*. Vzápätí nasleduje poprava príslušníkov menšín – Rómov a Židov, ako aj ľudí označených príslušníkmi maďarskej armády za partizánov alebo zradcov. Scéna zároveň reflektuje podiel horthyovskej armády na rozbití Československa.

Inscenácia vychádza z fabulovaného príbehu, avšak pomerne dôsledne narába s historickými faktami a udalosťami. Kurt odchádza na Duklu, idúc nočnými Košicami, vyzdobenými nemeckými a maďarskými fašistickými vlajkami. Prvé stretnutie Kurta a Dyla sa udeje v surovej scéne, v ktorej Kurt Dyla dobije. Dyl, nie celkom pri zmysloch, sa po tom, čo sa preberie z bezvedomia, pokúša utiecť z väzenia. V obraze so Spasiteľom sa mu zdá, že ten mu pomáha k úteku. Žiara okolo Spasiteľa sa však mení na svetlomety a svetlice nemeckých strážcov. Dylovým „spasiteľom“, ktorý ho zachráni pred zastrelením, je však Kurt, ktorý dáva povel svojim vojakom, aby nestrieľali. Väzňovi sa podarí utiecť. Kurt sa s nemeckými vojakmi dostane do slovenskej dediny v okolí Dukly, kde dedinčania vítajú Nemcov. Bezmocnosť jednoduchých ľudí zžitých s prostredím hôr naznačuje dizajn týchto bábok, odlišných od klasickejších antropomorfných postáv vojakov. Postavy dedinčanov sú vytvorené z jednoduchých drevených konárov. Zdôrazňuje sa ich krehkosť a obnaženo sť, ako aj ich kultúrna a náboženská príslušnosť, ktorú zároveň symbolizujú drevené kostolíky. Do údolia smrti prichádzajú sovietske tanky. Vojaci nemilosrdne strieľajú do civilných obyvateľov, ktorých stihol rovnaký osud ako pri ich stretnutí s Nemcami. Rozpútajú sa boje plné násilia. Hrdinovia hry sa stávajú obeťami sexuálneho násilia. Počas bojov sa kreuje vzťah Kurta a Dyla, ktorí si pomáhajú. Po vzájomnom

spojení ich prepadne ruské komando. Kurta a Dyla majú obesiť. Podarí sa im utiecť a naskočiť na vlak, ktorý ide – do koncentračného tábora v Osvienčime. Absurdnosť a cynizmus ľudského správania sa vo vojne reflektuje jedna z posledných scén v nemeckej rodinke, v ktorej dievčatko privoniava k mydlu. Hra sa končí bombardovaním Berlína.

Tvorcovia zobrazili drámu reflektujúcu nezmyselnosť vojny ako výsledok intolerancie. Vytvorili ju prostredníctvom performujúcich bábok v štylizovanej inscenácii, ktorej primárnym vyjadrovacím prostriedkom je obrazová, filmová reč a náročný, štylizáciu zdôrazňujúci výtvarný rámec. Bábkovosť a materiálovosť podporili myšlienku dehumanizácie človeka. Cez osudy hrdinov hry sa reflektujú na jednej strane nadčasové, ale taktiež dnes exponované témy, akými sú napríklad nárast vlny fašizmu, problematika sexuálnej orientácie, náboženská intolerancia.

Inscenáciu *Dukla* naštudoval režisér Gejza Dezorz s rozšíreným tímom Dezorzovho lútkového divadla. Popri kmeňových bábkohercoch Kamilovi Kollárikovi, Alexovi Maďarovi, Mariánovi Mitašovi a Here Turban (Henriete Kollárikovej) účinkujú v inscenácii Marianna Bódyová a Peter Kadlečík. Súčasťou inscenácie je živá hudba v podaní jej autora Martina Hasáka a Marianny Bódyovej. Inscenácia *Dukla* ako live puppet cinema postavila bábkohercov do novej pozície. Pôvodná funkcia bábkoherca sa v nej modifikuje. Stáva sa nielen animátorom, interpretom, ale aj aranžérom miniatúrnych prostredí, pribúda mu čiastočne úloha technika, v iných prípadoch i kameramana, ktorý rešpektuje zásady kamerového snímania v kontexte potreby celkového tvaru. Ocitá sa v prostredí prítmia pred zrakmi divákov, ktorí majú možnosť dvojakého vnímania diania na scéne. Jedným je príbeh na plátne, druhým je viditeľný proces, počas ktorého výsledný audiovizuálny tvar vzniká.

Do duálnej roviny sa dostáva aj samotný

DUKLA, ÚDOLIE SMRTI
— P. Kadlečík, G. Dezorz, I. Krempaský
foto P. Korček

DUKLA, ÚDOLIE SMRTI
foto archív DLD

scénický priestor. V prvom rade je scénou snímaného príbehu a potom priestorom, v ktorom sa pohybujú tvorcovia inscenácie. Úlohu kameramanov prevzali na seba Gejza Dezorz, ktorý sa na tejto inscenácii tentoraz výrazne podieľal aj ako výtvarník a autor svetelného dizajnu, a herec Igor Krempaský. Vojnovú bábkovú drámu tak snímali dve kamery v celkoch, v detailoch a vo viacerých perspektívach, ktorých striedanie vhodne dynamizovalo filmové rozprávanie. V inscenáciách live puppet cinema je kamera zvyčajne odlišná od filmárskeho snímania, ktorému technika obvykle zabezpečuje stabilitu. Malé kamery v rukách bábkohercov, z podstaty nestabilné, prinášajú na plátno špecifickú estetiku obrazu, ktorý dotvára atmosféru inscenácie. Režisér Dezorz využil v inscenácii dve projekčné plátna, viacero typov projekcií a možnosti ďalšieho spracovania vizuálneho materiálu (napr. fotomontáž). Inscenácia *Dukla* patrí podľa typológie súčasných multimediálnych praktík v divadle k tým dielam, ktoré používajú multimédiá ako zdroj transformácie a v ktorých vzájomná interakcia medzi divadelnými postupmi a inými médiami prekračuje zaužívané divadelné žánre a inscenačné postupy. Využitím live puppet cinema sa rozširujú možnosti figuratívneho potenciálu pre tvorcov bábkového divadla a vytvára sa tak priestor pre nové hybridné tvary.

Gejza Dezorz a tím tvorcov inscenácie *Dukla, údolie smrti* sú prvolezcami, ktorí vybojovali vcelku ťažký tvorivo-technický „boj o bábkovo-filmovú Duklu“. ϕ

G. Dezorz, A. Bavi Pain: **Dukla, údolie smrti**
réžia **G. Dezorz** scénografia **Von Dubravay** hudba **M. Hasák** svetelný dizajn **G. Dezorz** kamera **G. Dezorz, I. Krempaský** účinkujú **K. Kollárik, A. Maďar, M. Mitaš, H. Turba, M. Bódyová, P. Kadlečík**
premiéra **8. máj 2021, A4 – priestor pre súčasnú kultúru, Bratislava**

Matúš Marcinčin
divadelný publicista

György Spiró
BÚRAČKA

Vtedy sme boli Slovákmi naposledy
(O malej rozkošnej krajine)

Na diaľnici neďaleko Spišského Štvrtka – len niečo viac ako desať kilometrov od Spišskej Novej Vsi – sa 20. apríla 2017 stala veľká dopravná nehoda. Pri tejto hromadnej zrážke bolo poškodených päťdesiat áut a zranilo sa dvadsaťštyri ľudí. Cesta ostala aj v dôsledku nepriaznivého počasia uzatvorená viac než dvadsaťštyri hodín. Čaro náhody chcelo, že po štyroch rokoch takmer na deň presne uviedlo Spišské divadlo premiéru tragikomédie súčasného maďarského autora Györgyho Spiróa *Búračka*.

Spisovateľ, dramatik a literárny vedec Spiró hru napísal potom, čo sám zapríčinil autonehodu v Budapešti. Jeho dramatický text získal ocenenie Najlepšia nová maďarská dráma roku 2004. Realizačný tím upravil Spiróovu hru pre slovenského diváka.

Režisér Karol Rédli s dramaturgičkou Magdalénou Žiakovou, ktorí pre potreby spišskonovoveskej inscenácie text upravovali, v prvom rade značne skrátený originál konkretizovali a naturalizovali. Týka sa to tak miesta dramatického sujetu, ako aj množstva motívov a iných vecí. Z pohľadu lokácie všeobecné maďarské mesto nahradili – bez toho, aby to bolo priamo pomenované – Košicami. Komplikovaná mnohonásobná križovatka na neprehľadnom Festivalovom námestí, do ktorého z kopca ústi štvorprúdová Trieda SNP a ktoré je popretínané električkovými traťami, bola spolu s neďalekým amfiteátrom dobrou voľbou. Na jednej strane je to šikovné riešenie aj z pohľadu pravidelných hosťovaní Spišského divadla vo východoslovenskej metropole, na druhej strane však vzbudzuje otázky, či by nároky hry neuniesli aj spišskonovoveské reálie.

Tento priestor však inscenátori ukryli do replík postáv a nezaťažili ním samotnú scénu. Tú tvorí niekoľko nabúraných áut, reprezentovaných časťami karosérií, medzi ktorými majú svoje miesto aj betónové zvodidlá. Z ľavej strany sa to začína starým favoritom (KE 274 ZC), pokračuje novšími škodovkami (dve fabie – SN), na pravej strane sa to končí drahým béemvéčkom (KE 933 YZ). Jasné usporiadanie osobných vozidiel vzostupne podľa ceny akoby chcelo napovedať, kto nesie hlavnú zodpovednosť za to, že naša spoločnosť

BÚRAČKA
— V. Kleščová, K. Kotarbová
foto P. Furík

BÚRAČKA
— M. Brozmanová, M. Dzurík
foto P. Furík

„nabúrala“. Situácia sa dá, samozrejme, čítať aj tak, že menej majetní (vyhýbajúc sa pejoratívnemu označeniu „obyčajní ľudia“) doplácajú na bohatých a ich riskantnú jazdu (životom). Autá s košickými ešpézetkami patria dvom rôznym typom slovenských rýchlozbohatlíkov (tepláky vs. tesiláky), tie z okresu Spišská Nová Ves zasa jednoduchým ľuďom, ktorí prišli do krajského mesta.

Na stene za hercami sú zoradené nad sebou najprv vľavo čelné svetlá automobilov, potom vpravo zasa zadné, čo evokuje pohľad na protismerné prúdy cesty zvažujúcej sa z kopca dolu na námestie. Zažatie svetiel v závere inscenácie je jednoznačným signálom, že prešiel celý deň a s hromadnou haváriou stále nikto nič nespravil.

„Realizačný tím upravil Spiróovu hru pre slovenského diváka.“

Slovenskí tvorcovia si pre svoj koncept zvolili roky 2004 až 2007, teda čas, keď už naša krajina mala mečiarizmus aspoň naoko bezpečne za sebou, no ešte si so sebou niesla primitívnu mentalitu, s ktorou prišli divoké deväťdesiate roky, cynická privatizácia, ošiaľ z kapitalizmu a opojenie konzumom. Korene toho, čo tu máme dnes rozrastené ako nepreniknuteľnú džungľu, ktorá divokou vegetáciou premieňa civilizáciu na zarastené ruiny. Táto doba zrodila generáciu, ktorá nemohla Slovensko vnímať ako vlasť, ale len ako korisť, o ktorú sa treba trhať. Flagrantne na to poukazuje signifikantná replika jednej z postáv Spiróovej hry, Podnikateľa: „Kto sa nechá, toho odrbú, či je to žena a či chlap, bez rozdielu, to je Darwinova evolúcia,

maličká…“ K tomu si prirátajme vstup do Európskej únie, Schengen, prvé mobily s internetom a pod. Hromadná nehoda si však nevyberá a spojí ľudí všetkých možných typov a všetkých sociálnych vrstiev. Vo svojom uponáhľanom živote zrazu nabúrajú a sú nútení nedobrovoľne zastať, vystúpiť z rýchlovlaku a byť aspoň na chvíľu sami sebou. Ako čaro náhodného sa priam sama núka krásna analógia Spiróovej staršej hry so situáciou človeka, ktorý začiatkom roka 2020 nabúral pre malý neviditeľný vírus, chtiac-nechtiac musel zastať a skloniť svoju pyšnú hlavu pred tým, čo ho presahuje a čo napriek svojej bohorovnosti nevie ovplyvniť. V jednom rapovom songu ešte z prvej vlny koronavírusu na Slovensku sa o tejto „búračke“ spieva: „Svet zastavil, aby odhalil, čo je v nás.“ Táto spojitosť bola silnejšia o to viac, že aj premiéra sa v dôsledku pandémie covidu konala len v online forme.

V tejto súvislosti vyznieva zaujímavo fakt, že spišskonovoveskí tvorcovia posunuli do inej roviny aj názov hry. Od pôvodného významu maďarského slova „koccanás“, čo môžeme preložiť ako „ťuknutie“ alebo „cinknutie“, prešli k markantnému a expresívnejšiemu „búračka“, akoby chceli zdôrazniť, že tu nejde iba o akýsi poškrabaný lak na kapote, ale že človek naozaj nabúral, keď išiel rýchlo a zbesilo.

Takto sa napokon začína aj samotná inscenácia. Bez lacných trikov a efektov, ktoré by mohli evokovať hromadnú nehodu. Režisér Karol Rédli začiatok postavil svižne a vo veľmi dobrom tempe vo chvíli tesne po nešťastnej udalosti, teda v situácii, keď sa nekontrolovateľne prejavili emócie účastníkov havárie. A to je pre každého režiséra vďačná situácia, pričom treba zdôrazniť, že Rédli ju uchopil naozaj pôsobivým spôsobom, čomu pomohla aj dobre zvolená hudba Martina Christova. Prepracovaný úvod (ktorý sa v závere zopakoval a vytvoril tak rámcovú kompozíciu) v každom prípade pozitívne prekvapil.

BÚRAČKA
— F. Štrba, A. Herich, J. Novysedlák, M. Brozmanová
foto P. Furík

Jednotlivé postavy sa predstavujú a vzájomne vyhraňujú, dovtedy cudzí ľudia sa z ničoho nič dostávajú do nečakaných vzťahov, musia čeliť nepredpokladaným situáciám. Shakespearovsky povedané „čas vyšinul sa“ a zrazu každý stojí zoči-voči potrebe improvizácie, spontánneho konania obnažujúceho charaktery. Tie sú dôležitejšie než dej na scéne, ktorý je v skutočnosti nepodstatný.

V pamäti rozhodne utkvie Podnikateľ (Marek Lupták), šofér starého favorita. Jeho zelenej športovej súprave značky Adidas chýbal už len ten povestný štvrtý prúžok (keby bola ešte i šuštiaková, bola by to fantázia). Jednoznačne vydareným doplnkom bola uňho ľadvinka plná všakovakých mobilov. Táto podnikateľská šťuka bola pripravená za každých okolností bez akýchkoľvek zábran, no zato vždy s (lepkavou) dobrou náladou využiť každú chvíľu na zarábanie peňazí. Vďaka osobnostnej dravosti a túžbe po zisku sa najrýchlejšie zo všetkých otriasol z nehody a prakticky hneď bol pripravený využiť aj túto situáciu vo svoj prospech. Svoj podnikateľský úspech založil na jedinom princípe – totálnom „odrbávaní“ všetkých, čomu dal Lupták, ktorý si túto rolu vyslovene užíval, bravúrny výraz. Pritom mal

„V pamäti rozhodne utkvie Podnikateľ (Marek Lupták), šofér starého favorita.“

BÚRAČKA
— J. Novysedlák, V. Kleščová
foto P. Furík

spomedzi všetkých hercov azda najnáročnejšiu úlohu – presvedčiť diváka, že nápad otvoriť bufet priamo na kapote jedného z havarovaných áut vôbec nie je absurdný, práve naopak – je tou najprirodzenejšou vecou, ktorá sa dá v tejto situácii urobiť.

Oproti originalite postavy Podnikateľa trochu konvenčnejšie pôsobili Žena (Denisa Macalová Ďuratná) a Muž (Mikuláš Macala), no obaja sa dokázali veľmi dobre vyrovnať s touto miernou nevýhodou svojich rol a vyvažovať na scéne postavu extrovertného Podnikateľa. On bol rýchlokvasený manažér z veľkého mesta, dvakrát rozvedený. Ona zasa slobodná matka z malomesta, ktorá išla na konkurz práve k dotyčnému pánovi (čo zistili až neskôr). Spiró balansoval na hrane gýča, no tento vzťah zvládol, sproblematizoval ho a vyhol sa aj šťastnému koncu.

Túto vzájomne vyváženú trojicu dopĺňalo panoptikum rôznych postáv a postavičiek, ktoré prichádzali a odchádzali (na scéne sa vystrieda

BÚRAČKA
— M. Lupták, M. Macala, K. Kotarbová
foto P. Furík

„Najsugestívnejšie pôsobila scéna, keď z amfiteátra bolo počuť reprízu záveru zo slávneho hokejového finále z roku 2002 v Göteborgu s Bondrovým zlatým gólom.“

dohromady 23 postáv). Veľmi dobre napríklad pôsobil Kraťas (Adam Herich), mladý burzový špekulant či Kamionista (Mikuláš Dzurík). Obom sa podarilo vytvoriť živé a jedinečné postavy. Ľudsky najvyzretejšie pôsobil Bezdomovec (Filip Štrba), ktorý bol zahraný s citom a bez pátosu či falošnej idealizácie. Trochu viac práce si vyžadovalo stvárnenie dvojice policajtov (Jozef Novysedlák, Veronika Kleščová), aby sa mohli vyhnúť svojmu miestami klišéovitému zobrazeniu či ošúchaným humorným prvkom. Vyslovene rušivo pôsobila iba nepochopiteľne preafektovaná Urodzená (Kristína Kotarbová). Poznajúc aj iné inscenácie Spišského divadla treba vysloviť veľké uznanie Karolovi Rédlimu, že prakticky pri každom hercovi sa mu podarilo dostať ho v rámci jeho roly do viac-menej prirodzenej, nenútenej polohy. Zároveň herci spolu vytvorili vskutku kompaktný kolektívny výkon. Silnou stránkou inscenácie je práve jej dobre zvládnutá réžia. Škoda len, že sa Rédlimu nepodarilo udržať úroveň z úvodu, že niekedy siahol po lacných riešeniach (napr. obohraná klauniáda s nosidlami). Všetko to však ostalo ešte v žánrovej norme.

Príjemným osviežením boli aj vstupy Stareny (hosťujúca Anna Kačírová), ktorá do inscenácie zasahovala z balkóna a komunikáciou v spišskom nárečí jej dala ďalší sociálny rozmer. Tu sa popri všetkých úpravách priam žiadalo využiť ďalšie typické reálie, ktoré majú spoločné aj Košice, aj Spiš, no humoru postaveného na etnických stereotypoch sme sa nedočkali. Komický úspech a zdesenie strážcov politickej korektnosti by boli zaručené. Samotná komediálnosť inscenácie pritom ešte len podstúpi skúšku divákov. Až naživo sa ukáže (ne)funkčnosť komických prvkov. Z pohľadu spätnej väzby môže byť prázdne hľadisko zvlášť pri (tragi)komédii veľmi zradné.

Tragikomédia je najrozumnejší kompromis pre repertoár divadla takéhoto typu – doplniť komédiu o prvky, ktoré jej dajú hĺbku. V tomto prípade mali niektoré z postáv svoju „vážnu“ chvíľu, keď vyslovili repliku so silným posolstvom.

Takým boli napríklad slová Obhajkyne, ktorá asistovala pri nečakanom (a nakoniec tragickom) pôrode dvojičiek: „Prvé dieťa už začalo vychádzať, bolo vidno hlavičku, ale nevládalo ísť ďalej… Určite ho druhé dieťa ťahalo späť, aby sa nenarodilo ako prvé! Držalo ho za členok a ťahalo! Dnes to tak chodí! Už v maternici!“ Podobne na zamyslenie pozýva aj Mužov (možno príliš priamočiary) prehovor z úvodu hry: „Sme zatvorení v pohyblivých truhlách, strávime v nich pol života, uháňame ako besní a ani si neuvedomujeme, čo sa deje vôkol nás. A tomu sa hovorí pokrok.“ V úplnom závere, tesne predtým, než sa nanovo rozbehne život všetkých postáv na plný plyn a ešte trochu viac, Bezdomovec zdvihne zo zeme leták a prečíta poslednú repliku predstavenia: „Spoznajte malebné srdce Európy – Slovensko.“

Najsugestívnejšie pôsobila scéna, keď z amfiteátra bolo počuť reprízu záveru zo slávneho hokejového finále z roku 2002 v Göteborgu s Bondrovým zlatým gólom. Komentátorove slová z posledných dvoch minút finálového zápasu niektorí poznáme naspamäť. Skvelý ťah upravovateľov predlohy. Tie emócie sa nedajú zabudnúť. O to viac potom rezonuje Podnikateľova veta: „Vtedy sme boli Slovákmi naposledy! Čo sme odvtedy? Nič! Otroci, otroci sveta!“ ø

Gy. Spiró: Búračka
preklad, úprava a réžia **K. Rédli** dramaturgia a úprava **M. Žiaková** scéna a kostýmy **M. Bačová** hudba **M. Christov** asistent réžie **A. Herich** účinkujú **M. Macala, D. Macalová Ďuratná, F. Štrba, A. Herich, M. Lupták, J. Novysedlák, M. Brozmanová, V. Kleščová, K. Kotarbová, M. Dzurík, P. Gmuca, Anna Kačírová a. h.**
online premiéra **16. apríl 2021, Spišské divadlo, Spišská Nová Ves**

Rudo Leška
operný kritik

Franz Schubert
ZIMNÁ CESTA (WINTERREISE)

Zimnou cestou Pavla Bršlíka

Melancholický tón Schubertovej *Zimnej cesty* dokonale zapadá do atmosféry našich pandemických čias, ktoré nás v domácnostiach prikuli k obrazovkám televíznych prijímačov a počítačov. V rámci radu svojich streamovaných inscenácií (projekt Svedectvo MMXX) ju v poloscénickej premiére pripravilo Štátne divadlo Košice v réžii Antona Korenčiho a s exkluzívnym obsadením v podobe tenoristu Pavla Bršlíka a klaviristu Róberta Pechanca za koncertným Steinwayom.

ZIMNÁ CESTA (WINTERREISE) — R. Pechanec, P. Bršlík
foto J. Marčinský

Schubertom zhudobnený cyklus Wilhelma Müllera, pravda, nie je určený na divadelné dosky, ale predsa len rozpráva príbeh s divadelným potenciálom a iste i pre svoju známosť je častým predmetom scénických adaptácií. Napríklad na ostatnej Divadelnej Nitre mohli slovenskí diváci vidieť vynikajúcu inscenáciu operného speváka Petra Mazalána (dosiaľ dostupná online), vo svete sa s cyklom stretli významní choreografi i režiséri, napríklad Robert Wilson v parížskej Opere.

Výzvou v prípade *Zimnej cesty* bude pre divadelníka istá makabrózna jednostrunnosť bez významnejších dramatických zvratov a premien, ktorú ťažko len tak pretaviť do scénického opusu udržiavajúceho si vnútornú dynamiku a pozornosť diváka. Tým skôr, že na rozdiel od spomenutého Mazalánovho riešenia Korenči v tomto prípade nepovoláva iných interpretov, ktorí by prišli spevákovi na pomoc, ale ponecháva Bršlíka rozohrať monodrámu vnútorného sveta Müllerovho a Schubertovho romantického hrdinu. Neoholený, oblečený do nedopnutého, ledabolo prehodeného kabáta (strihom pripomínajúceho éru romantizmu) a košele vytiahnutej z nohavíc spodobňuje Bršlík romantického pútnika životom.

ZIMNÁ CESTA (WINTERREISE) — P. Bršlík
foto J. Marčinský

Mizanscéne dominujú dva rady sklápacích stoličiek zo starého kina, evokujúce spomienku z nášho detstva na čosi zaniknuté alebo vytrácajúce sa. Jediný herec sa pohybuje v tomto prostom prostredí ohraničenom zo zadnej strany a sprava stoličkami, zľava potom klavírom s neutrálne oblečeným klaviristom, ktorý svojou existenciou na javisku tiež vstupuje do deja, keďže Bršlík ho berie do hry (netvári sa, že by tam nebol). Očarujúce je, že Bršlík tento priestor bez problémov ovládol hlasom i fyzicky. Pohybuje sa po javisku v duchu jednotlivých piesní, ruve sa sám so sebou, tu si kľakne, tu sa napriami či vyskočí na stoličky. Nie je vo svojom prístupe pasívnym prijímateľom rán osudu, do poslednej chvíle akoby sa chcel vyhnúť krajnému riešeniu (u Müllera samovraždе). Ako vynikajúci dramatický herec schopný modulácie najjemnejších výrazových odtieňov Bršlík obstál, akokoľvek by sa zdalo, že mu piesňový cyklus na herecký prácu veľký priestor neponecháva. Pritom to nijak neuberá jeho sústredenému vokálnemu prejavu napriek tomu, že musí zostať na javisku po celý čas sám v neprestajnom dramatickom napätí. Čo bolo, naopak, na škodu sústredenému herectvu a hlbokej účasti – hoci aj vzdialeného – diváka, boli často deskriptívne (keď sa spieva o vrane, vidíme projekciu vrany, keď

ZIMNÁ CESTA (WINTERREISE) — R. Pechanec, P. Bršlík
foto J. Marčinský

o stromoch, vidíme stromy atď.) a celkom zbytočné projekcie (videoart Bea Kolbašovská). Prijateľnejšie boli tam, kde zostávali abstraktné, ale priznám sa, že i vtedy som ich vnímal skôr rušivo než podnetne.

Bršlíkova hudobná interpretácia s pozorným Pechancovým sprievodom je očarujúca nemenej ako jeho herecký prístup. Svoj lyrický tenor už piesňam nemeckého romantizmu prepožičal viac ráz a opäť potvrdil svoje renomé vynikajúceho schubertovského interpreta. Každú pieseň pozorne číta s vedomím významu každého slova, porozumenie básni je preňho nevyhnutným východiskom pre štúdium hudby.

Až na z môjho pohľadu neústrojný videoart je Korenčiho réžia triezva, ale presvedčivá. Zakladá si skôr na detaile výrazu než novátorských konceptuálnych myšlienkach, na vytváraní nálady, či už hrou dymu, alebo nenápadnými a postupne sa meniacimi svetelnými podmienkami. Všetko smeruje k umocneniu samotného záveru. Interpret si zoblieka kabát, zostáva stáť uprostred javiska na forbíne v bielej košeli, divadelný luster sa

„Bršlíkova hudobná interpretácia s pozorným Pechancovým sprievodom je očarujúca nemenej ako jeho herecký prístup.“

ZIMNÁ CESTA (WINTERREISE) — P. Bršlík
foto J. Marčinský

znáša nadol nad hľadisko a všetko sa norí do tmy. Záver, ktorý azda nemohol zasiahnuť viac a ktorý dokázal aj cez optické káble počítačovej siete sprostredkovať intenzívnu emóciu okamihu.

Zážitok z celku zbytočne poškodzovala nízka technická kvalita obrazu a zvuku, hoci umeleckú koncepciu obrazového záznamu rešpektujem

ZIMNÁ CESTA (WINTERREISE) — P. Bršlík
foto J. Marčinský

(oceňujem výber záberov, pohľady do melancholiu podčiarkujúceho prázdneho hľadiska spoza interpreta atď.). Samotná prenosová réžia teda bola z môjho pohľadu prínosná, rušivo pôsobila len spomenutá technická kvalita. Naostatok aspoň dodám, že kto by si chcel vypočuť Bršlíka v dokonalej zvukovej kvalite, môže siahnuť po jeho komerčnej nahrávke vydavateľstva Orfeo s klaviristom Amirom Katzom. ø

F. Schubert: Zimná cesta (Winterreise)
koncept **R. Khern Tóth** dramaturgia **S. Trnovský** réžia **A. Korenči** pohybová spolupráca **A. Petrovič** scéna **P. Juráš** video art **B. Kolbašovská** účinkujú **P. Bršlík, R. Pechanec** online premiéra **22. marec 2021, Opera Štátneho divadla Košice**

Karol Mišovic
teatrológ

Stefan Zweig, Júlia Rázusová
NETRPEZLIVOSŤ SRDCA

Nebezpečné hry na súcit, so súcitom a o súcite

Podľa Stefana Zweiga existuje dvojaký súcit. Slabošský a nesentimentálny. Prvý je nebezpečný, lebo vzbudzuje falošnú dôveru u obete súcitu, druhý je skutočný, a preto úprimný. Aj o tom hovorí jediný za života publikovaný (nebiografický) román erbového rakúskeho prozaika *Netrpezlivosť srdca*. Nová činoherná premiéra Štátneho divadla Košice ústrednú myšlienku, ale aj mnoho iného z tohto kľúčového diela svetovej beletrie prináša v jasne artikulovaných kontúrach.

Výnimočnosť Stefana Zweiga medzi elitou spisovateľov prvej polovice 20. storočia (okrem iného) spočíva v schopnosti pregnantnej psychologickej kresby postáv. V dielach zobrazoval osamelé indivíduá spovedajúce sa zo svojich morálnych pokleskov, duševných nerovností a nečakaných konfrontácií s trinástou komnatou ich života. S určitým zovšeobecnením možno povedať, že jeho príbehy nie sú bohaté na košaté zauzlenia, ich čitateľsky vzrušujúca dynamika tkvie v röntgenovom prieniku do najspodnejších nuáns psychiky človeka, kde plasticky zachytáva labilný súboj medzi ratiom a emóciou. Preto Zweig – podobne ako jeho starší francúzsky kolega Honoré de Balzac, o ktorom aj napísal životopisný román, ale i naša domáca Božena Slančíková-Timrava –, nebol dobrým dramatikom. Menované trio spisovateľov (i keď samozrejme vo svojom, hlavne u Timravy lokálnom kontexte) vyniká schopnosťou výnimočného vnútorného rozkreslenia charakterov. Lenže hneď ako sa pokúsili o drámu, to, čo ich tvorbu vo svete prózy robilo výnimočnou, sa náhle vytratilo. V replikách ani v najmenšom nedokázali sprostredkovať mnohotvárnosť duševného života postáv tak ako vo svojich vrcholných prozaických dielach. Balzacove, Timravine aj Zweigove hry (vrátane mnohých iných skvelých beletristov i poetov) sú dnes už v zabudnutí, naopak dramaturgie divadiel už celé desaťročia siahajú po dramatizáciách ich kľúčových próz. A medzi najúspešnejšie

NETRPEZLIVOSŤ SRDCA
— T. Diro
foto J. Marčinský

inscenácie patria tie, ktoré sa nesústreďujú len na dejovú os, ale na javisko v akurátnej miere prenášajú zmyslové podhubie originálu.

To si pravdepodobne uvedomila aj Júlia Rázusová, ktorá subtílny príbeh dôstojníka Antona Hofmillera o jeho vzťahu k ochrnutej slečne z dobrého domu Edite Kekesfalvovej inscenovala v intenciách pôvodného diela. Tak ako u Zweiga aj v jej dramatizácii a inscenácii mladý jazdecký poručík rozpráva nešťastnú epizódu zo svojho života v prvej osobe. Na začiatku sa v civile plazí v zákope na proscéniu, zatiaľ čo pod ním sa paralelne plazí vojak (proscéniom totiž tvorí modré priehľadné plexisklo, vnútri ktorého vidíme kopu starého šatstva asi po nešťastníkoch, čo na rozdiel od Toniho prvú svetovú vojnu neprežili). Keď Tonimu podá uniformu a on si ju oblečie, berie na seba úlohu narátora a postupne nám predstavuje okolnosti svojho príbehu. Toni sa stáva jeho rozprávačom aj priamym aktérom. Diváka pritom neberie ako partnera, ale iba ako poslucháča (podobne ako na jeho monológy zas nereagujú ostatné postavy). Je presne ako Zweigov Toni. Cíti nevyhnutnosť sa vyrozprávať. Musí zo seba striasť ťažobu, ktorá ho privalila, a možno je mu aj jedno, komu to povie. Prosto to musí zo seba dostať.

Rázusová však nie je verná Zweigovmu historicizmu. Vďaka príbehu vieme, že sa odohráva v období krátko pred vypuknutím prvej svetovej vojny, režisérka s dramaturgičkou Miriam Kičiňovou však neinscenujú dejepisné fakty, ale tému. Téma súcitu je totiž ústredným motívom a pravidelne skloňovanou emóciou v románe i v inscenácii. Nachádzame sa preto v abstraktnom prostredí, skôr v Toniho mysli než v konkrétnom interiéri.

„ Vďaka príbehu vieme, že sa odohráva v období krátko pred vypuknutím prvej svetovej vojny, režisérka s dramaturgičkou Miriam Kičiňovou však neinscenujú dejepisné fakty, ale tému. “

NETRPEZLIVOSŤ SRDCA
— A. Boczárszky, T. Diro
foto J. Marčinský

NETRPEZLIVOSŤ SRDCA — M. Stolár, T. Diro
foto J. Marčinský

Hudba Jonatána Pastirčáka využíva prvky súčasnej tanečnej elektro hudby a dôstojnícke uniformy sú len náznakom tých skutočných. Napríklad bohatý Kekesfalva nosí moderný dlhý čierny kabát, čo však nešťastne pripomína skôr sci-fi postavu Darth Vadera, než by kostým asocioval jasný význam. V cielenej univerzálnosti kostýmov Laury Štorcelovej vyniká najmä odev Ilony (Lívia Michalčík Dujavová). Pri prvom pohľade vidíme dievča, ktoré akoby si práve odbehlo z fotenia obálky časopisu *Vogue*. Má na sebe sýtočervený nohavicový kostým, natupírované vlasy a červené očné tiene siahajúce až k spánkom. Tvorcovia pri postave akcentovali motív chudobnej príbuznej, ktorej Kekesfalva sľúbil veľké veno, ak sa postará o jeho imobilnú dcéru Editu (Alena Ďuránová). Ilona v dome zastáva pozíciu slúžky (preto neustále ukladá, posúva a presúva cvičebné bradlá), no z tohto postavenia chce vyťažiť čo najviac. V danej chvíli aspoň vo vizáži. Hneď ako Edita oznámi zasnúbenie, Ilona prichádza na scénu s kabelkou pripravená na odchod – veď je tu len pre peniaze, nie pre súcit s príbuznou. Je to zároveň jednoduchá koketa, ktorá sa nechce vzdať svojej ženskej príťažlivosti. Kostým jej síce zakrýva nohy, aby neprovokovali ochrnutú Editu, ale v Toniho prítomnosti ich rada prezentuje vystrkovaním končatín cez nezošité švy.

Scénografiu Diany Strauszovej tvorí biely uzavretý priestor s cvičebným náradím, na ktorom dôstojníci trénujú kondíciu a Edita súčasne rehabilituje. Tanečné bradlá sú zároveň jasnou asociáciou k jej najväčšej, ale nesplniteľnej túžbe – k tancovaniu. Na stene vpravo sa nachádzajú tyče, na ktorých sa (až akrobaticky) pohybujú mladí vojaci (pohybová spolupráca Andrej Petrovič). Keď si Toni uvedomí závažnosť previnenia, že sa zo slabošského súcitu zasnúbil so ženou, ktorú nemiluje a následne tento skutok pred kamarátmi zo strachu z výsmechu zaprel, jeho herecký predstaviteľ Tomáš Diro dokáže plynulými krúživými pohybmi celého tela na týchto tyčových oporách evokovať pocit strácania sa vo víre udalostí, pádu do priepasti vlastných činov. Dôležitým prvkom scénografie je aj jej zadná centrálna časť, ktorá ústi hore šikminou k výrezu rovnoramenného kríža. Ten symbolizuje nádej, záchranu, no i vrchol terasy, kde Edita uvažuje nad samovražedným skokom. Preto Ján Ptačin výrez pravidelne nasvecuje modrou či bielou farbou. Obe v kombinácii so symbolom lekárenského kríža naznačujú pokoj, harmóniu, pohodu, ktorú Edita zažíva pri zamilovaní sa do mladého poručíka. No odmieta si pripustiť, že všetko je to len klam, podobne ako klamú tie umelé svetlá.

> „Jedným zo zásadných režijných prostriedkov v inscenácii je aj hra s tajomstvom a nejednoznačnosťou.“

Rázusová, ako u nej býva zvykom, vytvorila inscenáciu plnú nápadov, ktoré nie sú náhodnou zmesou režisérskej impulzívnosti, ale vrstviacimi sa významotvornými asociáciami podpierajúcimi koncepčnú klenbu. Napríklad keď Toni Edite namiesto kvetov donesie citrónovník v kvetináči, nielenže ona z jeho zrelých plodov rovno urobí citronádu, ale Kekesfalva citróny počas nahovárania Toniho na svoj plán stretnutia sa s doktorom Condorom ešte aj nahádže do bábovkovej formy a pri zásnubách mladého páru je už pochúťka hotová. Lenže je kyslá a horká podobne ako toto zasnúbenie. Preto Toni z koláča zje iba šľahačku z povrchu. Rázusová tak opäť produktívne pracuje so svojím typickým prvkom – napätým vzťahom medzi vypovedaným a jeho ilustráciou. Nie v naturalistickom význame slova, ale s deklarovanou divadelnou hyperbolizáciou, ktorá tak prenikavejšie definuje momentálne emočné, vzťahové i situačné naladenie. Napríklad keď Edita hovorí, ako ju kŕmia sladkými rečami, strčí si do úst lyžičku plnú cukru. Tento princíp, prítomný aj v iných Rázusovej inscenáciách, nepôsobí násilne, práve naopak, produktívne podporuje režijno-dramaturgickú koncepciu. No vo výstupe, keď Condor rozpráva Tonimu príbeh o Kekesfalvovej svadbe, už nadbytočne a opisne vyznieva paralelná akcia, keď predstaviteľka Edity vyjde spod proscénia na javisko a pripojí sa ku Kekesfalvovi stojacemu pri kríži, aby takto zvizualizovali reminiscenciu na novomanželský pár.

Jedným zo zásadných režijných prostriedkov v inscenácii je aj hra s tajomstvom a nejednoznačnosťou. V úvode vidíme Editu chrbtom otočenú

NETRPEZLIVOSŤ SRDCA
— A. Ďuránová, M. Stolár
foto J. Marčinský

k publiku ako sa stojac pridržiava tanečného bradla. Na jej dlhých strieborných šatách je badateľný nervózny tras tela, akoby sa niečoho bála, niečo s vypätím síl očakávala. Keď ju Toni vyzve do tanca netušiac, že jej nohy sú nehybné a postoj je iba zásterkou choroby, Edita neprepukne v hlučný hysterický záchvat ako v románe, ale mlčky sa hodí na zem. Zrazu zistíme, že je imobilná (čo dovtedy divák neznalý príbehu nemôže tušiť). Jej sukňa, ktorá dovtedy pôsobila s ostatnou časťou šiat ako celok, sa prudkým pohybom rozvíri a zisťujeme, že ju tvoria vertikálne nastrihané pásy. Tak, ako sa rozbil Toniho dobrý úmysel, roztrieštili sa aj Editine tanečné šaty, teda jej túžby. Podobne pri prvej scéne s Condorovou slepou manželkou vidíme herečku v bielych šatách (v ktorých až splýva s farbou scény) a v parochni zakrývajúcej časť jej tváre. Keď prehovorí chrbtom k hľadisku, počujeme hlas predstaviteľky Edity, keď sa však otočí a prehovorí naším smerom, uvedomíme si, že na scéne je interpretka Ilony. Rázusová sa tu zámerne pohráva so zmätenosťou citov aj identity. Poukazuje na ženu ako na obeť, ale aj ako na stvorenie, pre ktoré sa muž obetuje. Záleží len na tom, ktorú z dvoch podôb súcitu vyvoláva.

Rázusovej sa darí udržiavať kompaktnosť mizanscén i tempa najmä v prvej časti, ktorá pozostáva z verbálne skromnejších, ale súčasne viac dejotvorných výstupov. Druhá polovica je založená už na textovo i časovo rozmernejších dialógoch, no tie herci nedokážu vždy úplne obsiahnuť. Stráca sa ich impulzívnosť a predošlé napätie prechádza do oznamovacieho tónu (i keď medzi verejnou generálkou a premiérou bol citeľný posun). Práve práca s hercom sa ukázala ako úskalie už nejednej Rázusovej inscenácie. Režisérka od hercov totiž vyžaduje absolútne podvolenie sa jej scénickej optike, vystúpenie z komfortnej zóny a v tomto prípade má aj značné fyzické nároky. Je naozaj obdivuhodné, ako tu dokážu herci vykonávať náročné telesné úkony, popri tom tlmočiť text

NETRPEZLIVOSŤ SRDCA
— T. Diro, A. Ďuránová
foto J. Marčinský

a nebodaj ešte ustriehnuť uveriteľnosť emócie. No nie každému sa podarilo adekvátne naplniť tieto požiadavky. Attila Boczárszky (Kekesfalva) postavu modeluje skôr v tónine referovania, Lívia Michalčík Dujavová (Ilona) skĺzava k jednorozmernosti emočného vyjadrenia a Martin Stolár (Dôstojník) prehĺta hlásky a pri dlhších prehovoroch nedokáže udržať dramatickosť replík.

Pri výkone Stanislava Pitoňáka sa ponúka porovnanie s Gustávom Valachom, ktorý doktora Condora stvárnil v televíznej inscenácii Miloša Pietra z roku 1974. Okrem replík by sme nenašli spoločné črty. Ide totiž o dve výstižné, ale pritom rozdielne herecké interpretácie tej istej úlohy. Kým Valach sugestívne gradoval tému záhadného človeka, ľudomila, ktorý však svoju dobrodušnosť obaľuje nepriepustne tvrdou škrupinou, Pitoňák vyznieva menej dôstojne. V tom je viac verný Zweigovmu originálu. Pôsobí ako neupravený školáčik s aktovkou na chrbte, okrúhlymi okuliarmi a prostoduchým pohľadom. Je naozaj človek miernej povahy, ktorý sa dokáže rezolútne rozčúliť, len keď na to má oprávnený dôvod. Jeho pokojná vrava, keď často ani pohľadom nekontaktuje partnera, vychádza z podstaty jeho altruizmu. Je to vlastne čudák, človek milión, s výzorom prerasteného dieťaťa a s dušou filozofa. Pedant, no i detinský sebec, ktorý vždy automaticky porovná, v ktorom z dvoch pohárov je o kvapku viac vína a ten si privlastní, ale ešte pred vypitím si dôkladne poskladanou vreckovkou utrie jeho okraj.

Najväčšie herecké nároky sú kladené na Tomáša Dira ako Toniho, ktorý musí plynulo syntetizovať naratívny prejav s doslova akrobaticko-ekvilibristickým výkonom. No nestráca pritom nič zo svojej hereckej prirodzenosti. Jeho Toni je dôstojníkom na hranici chlapčenského a mužského veku. Disponuje mladíckou zvedavosťou, sebavedomím aj naivitou, ale už i uváženou racionalitou a prirodzene zakódovanou čestnosťou. No pri čiastkovej analýze to nie je žiaden ideál muža. S Ilonou až fyzicky flirtuje, spiacej Edite nakukne pod sukňu. V Dirovom podaní ide o vecný obraz mladého dôstojníka, ktorý v mnohých

NETRPEZLIVOSŤ SRDCA
— A. Ďuránová
foto J. Marčinský

NETRPEZLIVOSŤ SRDCA
— L. Michalčík
Dujavová, A. Ďuránová
foto J. Marčinský

životných otázkach stále viac rozumie koňom ako ženám. Preto niekedy na Kekesfalvove príbuzné zareaguje úkonom, akoby kontaktoval kobylu, a nie človeka. V slovnom prejave herec najzásadnejšie myšlienky podčiarkuje, rytmicky ich člení a pozorne varíruje, reflektuje pritom citové premeny, ktoré inštinktívne prebleskujú Toniho vnútrom. Lenže Dirovi nie je vlastná monologická poloha. V pasážach, v ktorých publiku sprostredkúva citové zázemie roly a tlmočí príbehové peripetie po technickej stránke, nedokáže udržať toľkú mieru koncentrovaného vnútorného dramatizmu a skĺzava, na rozdiel od dialogických pasáží (najmä v tých s Editou a Condorom), do monotónnosti.

Handicapovaná Edita Aleny Ďuránovej je hereckou štúdiou patológie fatálnej, no neopätovanej zamilovanosti. Keď sa jej príde Toni ospravedlniť za nedorozumenie na začiatku príbehu, je k nemu vľúdna, dievčensky afektovaná, no hneď ako ich vyruší jej otec, na príbuzného vyštekne jej asertívna a drsná tvár. Je Jekyll aj Hyde – dve osoby v jednej. Pred Tonim prezentuje milú, mladú, rozkošnícku tvár plnú nehy, krehkosti i jemného flirtu. K otcovi prehovára neúprosne hrubým hlasom vyvolaným pocitom srdu, že ju vyrušuje a svojou prítomnosťou aj strápňuje. Keď následne so zaťatými zubami a napätou mimikou po zemi ťahá svoje nehybné telo, pripomína až asertívnu Timravinu kaliku Anču z *Ťapákovcov*, akurát bohatšiu, elegantnejšiu, emancipovanejšiu. No na povrchu rovnako nedotknuteľnú a vnútri citovo bezradnú. Je to vlastne dieťa v tele ženy, ktorá po prvý raz pocítila mužskú náklonnosť (teda servilnosť mylne pokladanú za milostný záujem), a preto koncentruje všetku pozornosť len na Toniho. A, samozrejme, chce prezentovať tú krajšiu tvár, polohu, v ktorej by ju mohol milovať aj napriek jej fyzickému defektu. Preto keď cvičí

„Handicapovaná Edita Aleny Ďuránovej je hereckou štúdiou patológie fatálnej, no neopätovanej zamilovanosti.“

uviazaná na rehabilitačnej konštrukcii, Ďuránovej tvár reflektuje pocit hanby, poníženia, jej telo sa doslova zatláča do seba pri pocite, že pri niečom takom potupnom a nereprezentatívnom ju vidí tento adorovaný človek, ktorému začala prejavovať nebezpečnú dôveru. Postupne sledujeme vývoj jej sympatií, o ktorých Toni nemá spočiatku ani tušenia. Pred ním hrá pózu skvelej diskutérky a hostiteľky, rozmarnej bohatej slečny s vrodenou noblesou. No keď jej on, jej ikona nevenuje pozornosť, tak ju úpenlivo pozoruje. Raz direktívnym, raz akoby nebadaným, raz apatickým, raz priam až hypnotickým pohľadom. Ďuránová dokáže v minime prostriedkov poukázať na jasnú diferenciu a gradáciu vzťahu, ale aj prepad Edity do osídiel zhubných citov. Keď neskôr Edita vyčíta Tonimu klamstvo ohľadom jeho absencie v ich dome, prehovára mu do duše chladne, prudko, nekompromisne. Už to nie je tá milá vrtošivá dcérka, ktorá Tonimu v rámci nezáväznej dišputy lakovala nechty, ale triezva pragmatička. Moralistický prehovor, ktorý má dôstojníka bodnúť do centra vlastnej trápnosti, ukončí slovami: „Ak chcete prísť, príďte, a ak nechcete, nepríďte!“ Túto pointu vysloví vecne, až odosobnene. No za tým celým je cítiť, že tento monológ mala Edita dopredu pripravený. Akoby ho celú noc memorovala a vedela, že musí zahrať, akoby jej nezáležalo na jeho prítomnosti. No opak je pravda a podvedome ho stále hltá očami. Jej chladný neutrálny pohľad sa pri fyzickom zblížení, keď ju Toni objíme, mení na dlho očakávaný pocit blaha a vnútorného rozochvenia z kontaktu s milovanou bytosťou. Herečka v krátkej scéne v tvári vyjadrí všetok zmätok, upokojenie, no i uspokojenie tejto citlivej duše, ktorá dosiahla jediné, čo chcela. O to viac neskôr stráca dovtedy aspoň navonok hranú duševnú rovnováhu a Ďuránová v jasných farbách odhaľuje odvrátenú stránku Editinho naturelu. Bezradné zúfalstvo z úniku toho jediného záchytného bodu sa prejaví v expresívnej prudkosti, nestálosti a nevyspytateľnosti hereckých prostriedkov. Vo vyeskalovanom vášnivom záchvate provokujúco kričí na Toniho vyhrážky ohľadom jej potenciálnej samovraždy. Následne sa mu uviazaná na rehabilitačnej hrazde ospravedlňuje, ale v pomätení svojho zraneného vnútra po ňom každé jeho slovo opakuje a premieňa na očividný lascívny dvojzmysel, vypovedaný až prvoplánovo erotizujúcou intonáciou. Už sa nedokáže kontrolovať. Ďuránovej Edita je klbkom citovej agónie s roztraseným pohľadom, neistou a o chvíľu naopak prudkou kadenciou. Preto, keď sa rozhodne pre fatálny čin, tak je k Ilone i otcovi neobvykle priateľská, prejavom pokojná až stoická. Vidíme ju v absolútnom kontraste s výbušnými excesmi spred pár chvíľ. Keď však osamie, tak po prvý raz bez pomoci pevným krokom vykročí k terase. Jej telo zvíťazilo nad dušou.

Nielen herecké výkony na čele s Alenou Ďuránovou a Tomášom Dirom, ale celá Rázusovej *Netrpezlivosť srdca* tematizuje i problematizuje nebezpečenstvo súcitu, (často i nechcenej) manipulácie s človekom a neistotu vnútorného života jednotlivca. Inscenácia v podstatnej miere prenáša na javisko špecifickosť Zwiegovho rukopisu, ale pritom sa vyhýba deskriptívnosti. Je konzistentnou umeleckou výpoveďou na tému nebezpečenstva na prvý pohľad takého samozrejmého pocitu, akým je práve dvojdomý súcit. ø

S. Zwieg, J. Rázusová: **Netrpezlivosť srdca**
preklad románu **P. Bžochová** dramatizácia a réžia **J. Rázusová** dramaturgická spolupráca **M. Kičiňová** scéna **D. Strauszová** kostýmy **L. Štorcelová** hudba **J. Pastirčák** svetelný dizajn **J. Ptačin** pohybová spolupráca **A. Petrovič** účinkujú **A. Ďuránová, T. Diro, A. Boczárszky, S. Pitoňák, L. Michalčík Dujavová, M. Stolár**
premiéra **14. mája 2021, Malá scéna Štátneho divadla Košice**

Romana Štorková Maliti
divadelná kritička, prekladateľka

O vládcoch a o (post?) impériách

Tohtoročná prehliadka ruského divadla Russian Case v rámci festivalu Zlatá maska, určená pre zahraničných expertov, sa konala online. Asi na tomto mieste už netreba písať o špecifikách prezentácie kontaktného živého umenia vo virtuálnom priestore – každý z nás sa v poslednom roku a pol konfrontoval s pocitom povrchnosti, dekoncentrácie, ba až profesijného zúfalstva v snahe uchopiť a reflektovať „premietané divadlo".

V mojom prípade to nebolo inak ani pri Russian Case 2021 – k vyše dvadsiatke videozáznamov inscenácií v kurátorskom výbere renomovanej divadelnej kritičky Mariny Davydovej sme mali prístup iba šesť dní. Navyše každé popoludnie prebiehali niekoľkohodinové moderované diskusie na nesmierne zaujímavé témy a s vynikajúcimi hosťami – o tom, ako skladatelia súčasnej vážnej hudby ovládli ruské divadlo, o divadelnej tvorbe v nekonvenčných priestoroch, o cenzúre v umení, o tom, či súčasné divadlo potrebuje súčasnú drámu, a tiež o tom, či je režisér stále kľúčovou osobnosťou divadla.

Na križovatke vertikály a horizontály

Ten terminologický diskurz prebieha v každej divadelnej kultúre – v ruskej konfrontuje dva pojmy: vertikálne a horizontálne divadlo. A samozrejme súvisí so širším spektrom otázok než len tých spojených s problematikou tvorby a tvorivého procesu. Nejde totiž len o to, či je a či má naďalej byť v jeho centre tvorca-vodca, tvorca-demiurg (v najčastejšom ponímaní je to režisér a je to muž). Súvisí to s politickým myslením, s národnými mentalitami, so štrukturovaním spoločností a inštitúcií.

Marina Davydova je z generácie kritičiek a kritikov, ktorí začali aktívne pôsobiť začiatkom deväťdesiatych rokov, v čase destabilizácie (v negatívnom aj pozitívnom zmysle), v ére nevyhnutných reforiem – žiadali rovnaké reformy aj od sféry divadla a s ňou súvisiaceho silne hierarchizovaného myslenia. Vertikálne divadlo existuje so svojou prirodzenou hierarchizáciou a centrálnou osobnosťou, ktorá kreuje divadelný svet podľa svojej predstavivosti a skladá ho podľa vlastných zákonitostí. A do tejto štruktúry sa nižšie stupne hierarchie (ne)dobrovoľne začlenia.

Horizontálne divadlo stojí na princípe

BORIS
(Dmitrij Krymov)
foto archív festivalu

ROZPRÁVKA O POSLEDNOM ANJELOVI
(Divadlo národov, Moskva)
foto I. Poljarna

kolektívneho hľadačstva, spolupráce, rovnoprávnosti, rovnocennosti, partnerstva bez dominancie, so vzájomným rešpektom a akceptáciou. No neznamená to, že vo vertikálnom divadle práca tohto typu nedokáže fungovať – domnievam sa, že dnes, v tendencii aplikovať demokratický prístup bez centrálnej autority v rôznych oblastiach života spoločnosti, od výchovy detí až po vedu, je tvorivá práca v konvenčne vystavaných vzťahoch na pomedzí týchto dvoch princípov. Totalita rovnocennosti môže byť tiež deštruktívna.

Otázkou je predovšetkým to, či bude naďalej existovať divadlo veľkých mien. Premenu v tomto zmysle od deväťdesiatych rokov po súčasnosť intenzívne vnímajú divadelní kritici a teatrológovia (ale tiež napríklad dramaturgovia a kurátori festivalov). V diskusii na túto tému sa z úst ruských divadelníkov ozývali aj prirovnania k boju s pozostatkami feudálneho myslenia a správania, s ponižovaním a manipuláciou iného človeka a dešpektom zo strany mytologizovanej a ikonizovanej figúry vládnuceho a ovládajúceho. „Keď hovoríme o horizontálnej organizácii v divadle (...), mali by sme mať na mysli to, že nejde iba o vnútorné vzťahy súboru alebo etiku práce, zmena nastala aj v pochopení motivácií, ktoré ovplyvňujú jazyk."[1]

K úvahám o premene vzťahov v procese tvorby a o prerode jazyka/poetiky diela vedie kurátorská selekcia programu – nabáda nás premýšľať nad hranicami vertikálneho a horizontálneho divadla a ich priesečníkmi. Projekt *Univerzita vtákov* Divadla vzájomných akcií (Театр Взаимных Действий) reprezentuje absolútnu horizontálnosť aj v zmysle relácií performerov a divákov. Je to imerzné divadlo laboratórneho typu a do tohto spôsobu uvažovania a vnímania divákov vovádza kolektív performerov-hudobníkov a scénograficko-architektonická originalita práce s priestorom. S princípom zámerného upozadenia tvorcu/tvorcov pracuje moskovské Divadlo objektu (Театр Предмета). V subtílnom

1 P Magyashko, Lena: Theatre with no director-demiurge and no main roles. [online]. [cit. 2021-05-01]. Dostupné na: https://balletristic.com /

projekte *Pozorovatelia* performeri pracovali dokumentárnou metódou (rešerš korešpondencie a denníkov väzňov gulagov a archeologické výskumy na Čukotke a v Kolymskej oblasti).

Projekt „bytového divadla“ *Výskum hrôzy* režiséra Borisa Pavloviča je okrem iného aj o ideovej a myšlienkovej transformácii v súvislosti s relativizáciou vzťahu postava-interpret. Textová báza inscenácie, ktorá sa hrá v typickom petrohradskom komunálnom byte, vychádza z nahrávok rozhovorov s členmi avantgardnej skupiny OBERIU z tridsiatych rokov 20. storočia. „... podľa Pavloviča môže každú postavu stvárniť akýkoľvek herec bez ohľadu na vek alebo pohlavie: veď predsa idey a myšlienky nemajú ani pohlavie, ani vek. Sledovanie vzťahov medzi postavami začne byť nudné – oveľa zaujímavejšie je pozorovať idey a to, ako sa rozvíjajú.“[2]

A ak sme sa však v úvode pýtali, či bude naďalej existovať divadlo veľkých mien, alebo, inak povedané, nejaká forma režisérskeho divadla, tak ako sa formovalo v poslednom storočí, musím priznať, že najsilnejšie impulzy mi priniesli divadelné diela, ktoré stoja a existujú na striktnej mustre myšlienkového sveta režiséra.

Nie príliš hlučný krach impéria

Kombinácia osobnosti politiky Michaila Gorbačova a osobnosti divadla Alvisa Hermanisa musela vyvolávať veľké očakávania – ako o tomto štátnikovi a reformátorovi bude rozprávať Lotyš narodený v šesťdesiatych rokoch, ktorý perestrojku a následný rozpad Sovietskeho zväzu zažil v dospelom veku v geopoliticky citlivom regióne – v jednej z pobaltských republík. No Hermanis sa v *Gorbačovovi* nevzdialil od svojej typickej režisérskej poetiky a scénografického štýlu (tak ako ich poznáme z jeho *Sone* či zo *Šukšinových poviedok*) – pohľad na Gorbačova je láskavý, skúma viac človeka než politika, zaujímajú ho skôr pocity a emocionalita než udalosti a racionalita. Preto je hlavnou líniou inscenácie vzťah (láska, manželstvo a partnerstvo) Michaila a Raisy Gorbačovových.

Simultánne s ňou plynie línia profesijného partnerstva a hereckej súhry Jevgenija Mironova a Čulpan Chamatovovej, a divadelného sveta ako takého (javisko a herecké šatne sú priznané). A až niekde za tým je studená vojna, kariérny vzostup, moc a (bez)mocnosť, dilemy, bolestivé rozhodnutia, krízy i vrodený optimizmus... Hermanis nerelativizuje dejiny a dejinné udalosti, nezmenšuje ich význam, no neprikladá žiadnej z nich špeciálnu pozornosť, neprináša nový pohľad na ňu – len nám úplne obyčajne a bez provokácií hovorí, že život a láska ľudí sú nemenné napriek vojnám či pandémiám. A aj s vedomím istého kalkulu vo vzťahu k širšiemu publiku (táto inscenácia moskovského Divadla národov je absolútnym hitom a tomu zodpovedá aj cena vstupenky) a dráždivej otázky (je to vôbec morálne takto nerušivo, nehlučne a nežne v dnešnej situácii rozprávať o sovietskom politikovi a dezilúziách a traumách spoločnosti po rozpade štátu?) nedokážeme odolať hravosti Hermanisovho divadelného kozmu i humoru a virtuozite oboch hercov.

POZOROVATELIA
(Divadlo objektu)
foto archív festivalu

GORBAČOV
(Divadlo národov, Moskva)
foto I. Poljarna

2 Pokiaľ nie je uvedené inak, tento a všetky ďalšie citáty sú z textov Mariny Davydovej pre festivalový katalóg Russian Case.

Krach impéria ako narkomanská halucinácia

Potreba revidovaného náhľadu na udalosti nedávnej minulosti krajiny stojí aj za inscenáciou ďalšieho veľkého režisérskeho mena – *Rozprávkou o poslednom anjelovi* Andreja Mogučého. Svoju úvahu na tému komplikované deväťdesiate roky postavil na prozaických základoch – kratučkej rovnomennej rozprávke už nežijúceho filmového scenáristu Alexeja Samorjadova a prózach súčasného prozaika a dramatika Romana Michajlova (predovšetkým jeho poviedke *Heroín prinášali v piatok*). „Na jednej strane je to odvážne a nepokojné obdobie premien, straty akýchkoľvek orientačných bodov, čas rozkladu, katastrofy, úpadku, vojny. Na druhej strane sú deväťdesiate roky dnes už súčasťou ruského folklóru, s ich typickými, absolútne rozprávkovými postavami, sujetmi, mytológiou,“ odhaľujú tvorcovia vnútornú logiku javiskovej metafory. Príbeh je jednoduchý: trojica kamarátov (vlastne štvorica, keďže hlavná postava Andrej Samojlenko sa zjavuje v dvoch podobách alebo priamo zdvojený – hrajú ho totiž herci-dvojičky) utečie z blázinca a vyberie sa hľadať Andrejovu lásku Oksanu. Základná príbehová linka je prostá, ale jej divadelná nadstavba popiera princípy tradičnej narácie. Mogučij nás pozve

VÝSKUM HRÔZY (Nadácia Alma Mater, Petrohrad)
foto V. Averin

do metafyzického sveta. Sveta, v ktorom sa reálne stretáva s nereálnym, mŕtve je živým a živé mŕtvym. Realita z úvodných záberov vnútropolitických konfliktov hroziacich občianskou vojnou sa na scéne deformuje narkomanskou optikou a zráža s iracionalitou ľudovej rozprávky. Dokument sa stáva halucináciou. Mogučého nezaujímajú dátumy, udalosti, rozhodnutia politikov – sleduje časopriestor v jeho tekutosti, snaží sa odhaliť dreň stavu spoločnosti a jej nálad bez toho, aby dobu hodnotil. A aj keď nesúdi minulosť, provokuje v publiku názor na súčasnosť Ruska. Pretože predovšetkým „postoj k deväťdesiatym rokom je základným kameňom definujúcim dnešné politické preferencie: zatiaľ čo sa liberáli pozerajú na toto obdobie s nostalgiou (...), reakcionári sú z deväťdesiatych rokov zhrození a nie sú schopní prijať zrútenie ríše“.

A zase to impérium...

Divadelný projekt Dmitrija Krymova *Boris* len čiastočne vychádza z Puškinovej klasickej tragédie *Boris Godunov*. Vlastný scenár režiséra kombinuje v postave hlavného hrdinu myšlienkovú podstatu predlohy – akými prostriedkami sa dosahuje moc? Pre Krymova a jeho inscenačnú prácu je typické využívanie netradičného (alebo dekomponovaného tradičného) divadelného priestoru. Inscenácia sa hrá v nevýstavných, dielenských priestoroch Múzea Moskvy, pričom časť rekvizít tvoria múzejné artefakty a ich repliky. Genius loci priestoru a to, že vďaka tomuto prístupu sa história sprítomňuje a čas Ivana Hrozného, Borisa Godunova a Lžidmitrija je priam fyzicky prítomný, robí z *Borisa* geniálne dielo. Subtílnosť a akoby zmierlivý, pokojný prejav predstaviteľa hlavnej postavy Timofeja Tribunceva (oceneného aj tohtoročnou Zlatou maskou) v kombinácii s defilujúcimi kolektívmi (šľachty, občanov v podobe zboru, spevákov a trubadúrov...) naberá postupne na ohavnosti.

Boris je prototypom opakujúcich sa dejín a veľmi rýchlo pochopíme jeho podobnosť s Vladimirom Putinom. „(...) režisér nás chce predovšetkým naučiť, aby sme odlíšili skutočné od falošného a aby sme demaskovali množstvo simulakier dnešnej ruskej reality. (...) popiera pokusy o nastolenie priamej kontinuity riadenia súčasného Ruska s jeho imperiálnou minulosťou, ako aj všetky mýty, na ktorých dnes spočíva ruská identita.“ Krymov v tejto inscenácii inteligentne reflektuje snahy o rekonštrukciu impéria a citlivo pomenúva východiská a mechanizmy neoimperiálnych tendencií vládnucej moci.

Európa (a my v nej) sa nachádza v ére nie jednoduchých vzťahov s Ruskom. Aby sme sa vyhli povrchným a radikálnym hodnoteniam, mohli by sme skúsiť pochopiť ruské imperiálne myslenie a geopolitickú zložitosť teritória bývalého ZSSR. Súčasné ruské divadlo nám túto možnosť dáva. ø

UNIVERZITA VTÁKOV
(Divadlo vzájomných akcií a festival Territorija, Moskva)
foto archív festivalu

Zlatá maska – Russian Case
27. ročník festivalu ruského divadla
1. – 6. apríl 2021, Moskva (online)
www.goldenmask.ru

MARINA JURIEVNA DAVYDOVA

Zuzana Spodniaková
teatrologička

... vertikálnom a horizontálnom divadle v programe Russian Case 2021

Projekt Russian Case sa koná v rámci najväčšieho ruského divadelného festivalu Zlatá maska už dvadsaťdva rokov. Marina Davydova stála pri jeho zrode a na dramaturgii programu sa podieľala približne desať rokov. Po období pôsobenia v zahraničí sa tento rok vrátila na pozíciu hlavnej kurátorky programu Russian Case pre 27. ročník Zlatej masky. V čom bolo zostavovanie online programu iné, aké témy a akých tvorcov sa rozhodla predstaviť divákom, ale tiež čo priniesol online život do ruského divadla a na čo by bolo dobré nezabudnúť, keď sa život vráti „do normálu“, prezradila, ako inak, v online rozhovore.

1 Po prvýkrát sa Russian Case odohrával v online priestore – ovplyvnilo to zostavovanie programu?
Určite áno, ale prekvapivo v pozitívnom zmysle. Pri zostavovaní programu som si uvedomila, že som napokon rada, že robíme program online. Pri príprave živého programu sa totiž často stávalo, že sa doň veľa inscenácií nedostalo, keďže ich napríklad v danom čase nebolo možné priviesť do Moskvy alebo zase pri moskovských predstaveniach dochádzalo k tomu, že napríklad daný termín nevyhovoval súboru a podobne, a tak sa do výberu napokon dostalo niečo iné. Kurátor bol závislý od rôznych okolností, ktoré pri vytváraní online programu z videozáznamov predstavení odpadajú. Možno program zostaviť celkom slobodne. Beriem to ako inšpiráciu a vhodný kľúč do budúcnosti, keď sa svet vráti k „normálnemu životu“. Dá sa pristupovať k programu dvoma spôsobmi – urobiť časť programu naživo a časť online, tá bude pozostávať z predstavení, ktoré sme nemohli priviesť. Ak si totiž máme vybrať medzi tým, či ich ukázať online, alebo neukázať vôbec, určite som za prvú možnosť. Pandemická situácia nás mnohému naučila, tak prečo to nepreniesť aj do ďalšieho života?

2 Na čo by ešte bolo dobré nezabudnúť? Odrazil sa vplyv pandémie aj v prístupe tvorcov k inscenáciám, ktoré sme mohli vidieť?
Nesúvisí to s Russian Case, ale mnohé svetové divadlá ako berlínska Schaubühne či parížska Opéra Garnier začali počas lockdownu zverejňovať inscenácie zo svojich archívov. Pýtam sa, prečo to nikto nerobil predtým? A druhá moja otázka je, prečo v tom nepokračovať, keď sa pandémia skončí? Hrať predstavenia naživo a archívne prinášať divákom online. Je to jednoduchá myšlienka, ale až pandémia nás k nej priviedla.

Pandémia je obrovská udalosť celosvetového významu, podobne ako napríklad svetová vojna. Myslím si však, že ešte len uvidíme, ako celá táto situácia, ktorú zažívame, napokon ovplyvní divadlo a umenie celkovo. No už teraz bola citeľná potreba blízkosti, tvorcovia a tiež interpreti sa veľmi často usilovali dostať čo najbližšie k divákom, odstrániť hranicu medzi javiskom

a hľadiskom, ako napríklad v inscenácii Borisa Pavloviča *Issledovanie užasov* (Výskum hrôzy) podľa audionahrávok rozhovoru sovietskeho spisovateľa, básnika a filozofa Leonida Lipavského s členmi ruskej avantgardnej literárnej skupiny OBERIU (Zväz skutočného umenia), ktorý sa konal v jeho byte v Petrohrade v polovici tridsiatych rokov. Ja som predstavenie videla naživo a veľmi som ho chcela začleniť do programu. Diváci v ňom prichádzajú do skutočného bytu, posadia sa okolo stola, čistia zemiaky, jedia a pijú s ostatnými, rozprávajú sa a až potom si uvedomia, že sú medzi nimi aj herci a predstavenie sa vlastne už začalo a že oni že sú jeho súčasťou. Celý zhluk psycho-fyzickej energie vzniká za ich účasti. To je neuveriteľný pocit. A zvlášť pre tento pocit, zdá sa mi, vôbec existuje divadlo, umenie.

3 Je možné preniesť tento pocit k divákom cez videozáznam?

Pocity, ktoré vznikajú v divákovi, keď je naživo prítomný na predstavení, sa, samozrejme, nedajú sprostredkovať cez video. O to náročnejšie je to pri takýchto tituloch, ktoré sú postavené na živom dotyku s materiálom. No aj tak bolo pre mňa dôležité, aby tieto predstavenia boli v programe. K ich sledovaniu však treba pristupovať s oveľa väčšou mierou fantázie a empatie. Mnohé inscenácie tiež využívali projekciu ako napríklad *Besy Dostojevskogo* (Dostojevského Besy) v réžii Konstantina Bogomolova v moskovskom Teatre na Bronnej. Je však niečo celkom iné, keď vidíme herca na javisku a zároveň môžeme jeho hru umocnene sledovať na obrazovke nad javiskom, ako keď túto obrazovku sledujeme cez monitor počítača. V mnohých inscenáciách ako napríklad *Skazka poslednogo angela* (Rozprávka o poslednom anjelovi) v réžii Andreja Mogučeho, v ktorej ponúka vlastnú reflexiu „divokých deväťdesiatych rokov“[1] alebo v mysterióznom predstavení Gogoľovho centra *Čelovek bez imeni* (Človek bez mena) o „ruskom Faustovi“, verejne známej osobnosti v prvej polovici 19. storočia, kniežati Vladimirovi Odojevskom, bola zase taká citlivá herecká hra, že ju divák tiež môže skutočne oceniť a osobne precítiť len v divadle. Divadlo je umenie, ktoré sa neprekladá do iného jazyka, ktoré spočíva v nevyhnutnej prítomnosti v trojrozmernom priestore. Práve preto chodíme do divadla.

4 Výber Russian Case ponúkol počas šiestich dní dvadsaťtri predstavení a sedem diskusií online. Aké boli hlavné kritériá, podľa ktorých ste inscenácie vyberali?

Myslím, že hlavné a najdôležitejšie kritérium pri výbere je subjektívny pocit. Ak vám bude niekto hovoriť, že zostavuje program podľa objektívnych kritérií, tak buď hovorí nepravdu, alebo zostavuje ideologický program. Na to, aby bol program festivalu alebo aj čohokoľvek iného zaujímavý, musíme z neho odstrániť najrôznejšie ideologické dogmy. Pre mňa bolo dôležité, aby som program nevyberala podľa trendov súčasnosti, ale jednoducho podľa kritérií čistého estetického diskurzu, ktorým sme povinní nechať sa viesť – úrovňou intelektuálneho, emocionálneho a, nadnesene povedané, duchovného pôsobenia daného predstavenia. To určuje najmä divadelný jazyk, ktorým inscenácia hovorí – ktorým sa vyjadruje autor, režisér alebo súbor. Tým som sa nechala viesť. V tomto zmysle je môj výber celkom subjektívny. Ale to je normálne. Kritik všeobecne musí byť subjektívny. V tom je zmysel kritiky.

5 Program Russian Case ste v úvodnej diskusii označili ako dôkaz „fantastického rozkvetu ruského divadla“ – v čom vidíte dôvod tohto rozkvetu a kedy sa začal?

Objavil sa začiatkom druhého desaťročia 21. storočia. Jeho príchod je spojený s viacerými udalosťami – s možnosťami cestovať za hranice a tým, že sa u nás začal veľmi aktívny festivalový život. Dovtedy nič také nebolo. No vďaka otvorenému divadelnému svetu došlo k spojeniu silnej tradície ruského a svetového divadla a z tohto prieniku nastal „veľký tresk“, ktorý sa už nedá zastaviť. A najviac ma teší, že sa tento výbuch tvorivosti neodohráva len vo veľkých mestách, ale aj v provinciách. Myslím, že sme unikátnym miestom na zemi, kde skutočne vrie divadelný život. Navyše divadelný jazyk v sebe nesie veľmi ostrý politický náboj. Zároveň je však dôležité podotknúť, že tvorcovia nerobia politické divadlo, ale robia divadlo politickým. A preto sa ich predstavenia dostali aj na tohtoročný program Russian Case.

6 Ako ste tiež povedali na diskusii, estetika je v Rusku dôležitejšia než politika – ako ste to mysleli?

Ide o oficiálne prijatie umeleckých diel a ich tvorcov, teda o posudzovanie inscenácií očami úradníkov, cenzúry. V Rusku, špeciálne v 20. storočí, ale tiež aj v súčasnosti, je veľmi normatívne nielen politické zmýšľanie, ale práve estetika. U nás je veľmi normovaná, definovaná predstava o tom, ako treba robiť umenie, obzvlášť divadlo. Ak tvorca robí politickú tému v esteticky prijatej forme, je to menej nebezpečné, ako keď spracuje nepolitickú tému v esteticky neprijatej „avantgardnej“ forme. Vtedy nad ním bude visieť oveľa väčší otáznik.

MUŽ BEZ MENA
(Gogoľ-centrum, Moskva)
foto I. Poljarna

1 Ocenenie Zlatá maska 2021 za činohru veľkej formy.

ROZPRÁVKA O POSLEDNOM ANJELOVI
(Divadlo národov, Moskva)
foto I. Poljarna

Skrátka, divadelný jazyk režiséra alebo súboru sa môže pre nich stať sám osebe nebezpečným. To sa týkalo napríklad aj Vsevoloda Mejerchoľda či Dmitrija Šostakoviča a práve to sa stalo aj Kirillovi Serebrennikovi. Vôbec nerobí politické divadlo, to jeho osobitá estetika dráždila úrady. Spočiatku taktiež vyvolala rozpory inscenácia Alvisa Hermanisa *Gorbačov* v Divadle národov, ktorá bola na tohtoročnom programe Russian Case, a opäť nie pre tému, pretože hovorí o osobnom, nie verejnom živote politika Michaila Gorbačova, ale pre jej formu.

7 Prekvapil vás niektorý tvorca alebo súbor svojou inscenáciou? Máte konkrétny titul, tvorcu alebo súbor, pri ktorom ste mali vy osobne najväčšiu radosť, že ste ho mohli tento rok predstaviť divákom?

Pre mňa bola veľkým objavom napríklad inscenácia *Idiot* podľa Dostojevského v réžii Andreja Prikotenka z Divadla Starý dom v Novosibirsku. Prikotenko predtým pracoval ako režisér dosť aktívne v Moskve aj v Petrohrade, ale jeho inscenácie na mňa až taký veľký dojem neurobili. Potom odišiel do Novosibirska, začal viesť divadlo a práve tam akoby chytil druhý dych. Zrazu sa stal veľmi dôležitým režisérom. Niekedy treba odísť z veľkého mesta do provincie, aby človek – tvorca našiel seba samého. Je pre mňa celkovo radostným objavom, že je v ruskom divadle niečo také možné. Kedysi to bolo naopak, všetci talentovaní ľudia prichádzali len do Moskvy. Rozhodne by som tiež veľmi rada spomenula inscenáciu *Universitet ptic* (Univerzita vtákov) moskovského Divadla vzájomných akcií a festivalu Territorija. Ako diváci sa na predstavení ocitáme v laboratóriu, potom v učebni, vo výstavnej sieni či na lodi nejakého podivného chrámu – kde, keď sa procesia blíži k „oltáru“, môžeme vidieť ikony zobrazujúce vyhynuté druhy vtákov. Účinkujúcimi sú hudobníci, ktorí divákov sprevádzajú pri putovaní. S ich pomocou sa dozvedáme zaujímavé fakty o živote vtákov, a čo je dôležitejšie, dostávame príležitosť pozerať sa na svet ich očami. O tejto inscenácii hovorím v prvom rade preto, že ju vytvoril súbor veľmi talentovaných ľudí prezentujúcich takzvané horizontálne divadlo, sú jeho žiarivým príkladom, reflektovaným aj v tlači. Po druhé sa mi obzvlášť páči samotná téma a citlivý prístup k nej. Oslovila ma hlavná myšlienka – vidieť svet nie očami človeka, ale vtákov. Donedávna bolo umenie, divadelné nevynímajúc, absolútne antropocentrické. Vždy sa spoliehalo na človeka, ponúkalo svet videný optikou človeka – zlého, dobrého, múdreho, utláčaného... No teraz sa mi zdá, že aj preto, že žijeme v čase krízy antropocentrizmu, môžeme seba samého ako človeka precítiť viac, keď sa nad životom zamyslíme z pozície zvieraťa. Môžeme povedať, že inscenácia v podstate ilustruje a rozvíja myšlienky Bruna Latoura, francúzskeho filozofa, antropológa a sociológa, vášnivého kritika myšlienky antropocentrizmu, ktorý verí, že ak sa vzdáme zvyku pozerať sa na prírodu ako na človekom ovládané kráľovstvo, budeme mať väčšiu šancu prežiť. Keď som si v poslednej časti predstavenia „obliekala“ krídla a sama sa pokúšala stať vtákom, bol to pre mňa neuveriteľný pocit.

8 Práve horizontálne divadlo tvorilo v programe výraznú líniu – akú výpoveď o podobe súčasného divadla prinieslo? Mali vybrané predstavenia horizontálneho a vertikálneho divadla niečo spoločné?

Horizontálne divadlo predstavuje alternatívu divadla vertikálneho – hierarchického, alebo inak, režisérskeho, na ktoré sme si zvykli a ktoré sa donedávna pokladalo za jediné možné. Oproti takému divadlu, kde režiséri vytvárajú svoj svet, v ktorom ako jediná osoba zodpovedajú za všetko, čo divák na javisku uvidí, prinieslo horizontálne divadlo celkom nový smer. V ňom sú všetci rovnocennými účastníkmi tvorivého procesu, tvoria v spoločnom dialógu, nikto nediktuje druhému svoju vôľu. Inscenácia je výsledkom spoločnej tvorby a kompromisov. Možno za tým vidieť aj vplyv sociálnych sietí, snahu vytvoriť „horizontálny“ svet – sieť bez hierarchie. V divadle za tým možno vidieť aj túžbu, potrebu všetkých členov súboru tvoriť a umelecky sa vyjadriť. Donedávna tu takéto súbory neboli, ale v poslednom období rastú ako huby po daždi a je o ne veľký záujem. Tie, ktoré ma oslovili, som zaradila do programu. Pri celkovom pohľade možno nájsť spoločné body, napríklad v tomto ročníku bola citeľná práca s rozprávkovými a folklórnymi motívmi. Objavili sa v spomenutej Mogučeho *Rozprávke o poslednom anjelovi* zastupujúcej vertikálne divadlo aj v inscenácii *Finist, jasnyj sokol* (Finist, jasný sokol) Nezávislého divadelného projektu Dcéry SOSO v Moskve, reprezentujúcej horizontálny prístup. Sama som sa pokúšala objasniť, prečo je to tak – je to akési patriotické nastavenie, implementované zvrchu, ktoré všeobecne hovorí o tom, že ľudové je to dobré a správne. Ale práve preto tvorcovia tieto prvky dnes v divadle používajú, ako sme mali možnosť vidieť, nie v idylickom, ale skôr v ironickom zmysle.

DOSTOJEVSKÉHO BESY (Divadlo na Bronnej, Moskva)
foto archív divadla

Režisérka Žeňa Berkovičová v inscenácii *Finist, jasný sokol* práve cez tieto motívy rozpráva príbehy žien, ktoré sa na diaľku – online – zamilovali do radikálnych islamistov. Išli za nimi, opustili svoju krajinu a napokon zistili, že ide o teroristov. Hľadali raj a ocitli sa v pekle. Inscenácia, vyhlásená za dokumentárny a feministický projekt, za ktorou stojí deväť herečiek, vychádza zo skutočných prípadov trestov odňatia slobody a protokolov z výsluchov nešťastných manželiek teroristov. Práve originálny kontrastný prístup, vďaka ktorému sa dokumentárny materiál miestami premieňa na ľudovú rozprávku, ba až filozofické podobenstvo, sa ukázal ako nesmierne zaujímavý. No to, čo inscenácie Russian Case najviac spája, je pre mňa, paradoxne, ich ohromujúca rôznorodosť, tematická aj štylistická. To samo osebe podľa mňa svedčí o spomínanom rozkvete divadla. ø

Marina Jurievna Davydova

Teatrologička, divadelná kritička a producentka. Od roku 1997 publikuje ako divadelná kritička, od roku 2010 je šéfredaktorkou časopisu *Teatr* (Divadlo). V roku 2001 vyšla pod jej redakciou kolektívna monografia *Zapadojevropejskij teatr ot pochi Vozroždenija do rubeža XIX – XX vv.* (Západoeurópske divadlo od renesancie do prelomu 19. a 20. storočia). Je autorkou zborníkov *Konec teatraľnoj epochi (novejšaja istorija russkogo teatra)* – Koniec divadelnej éry (moderné dejiny ruského divadla) a *Kuľtura Zero. Očerki russkoj žizni i jevropejskoj sceny* (Kultúra nula. Eseje o ruskom živote a európskej scéne). Pôsobí ako umelecká riaditeľka moskovského festivalu NET (Novyj evropejskij teatr), stojí za projektmi *Eternal Russia* v divadle HAU Nebbel am Ufer v Berlíne a *Checkpoint Woodstock* v divadle Thalia v Hamburgu.

MATYÁŠ DLAB

Barbora Etlíková
divadelná kritička

... brněnské platformě Terén

Platforma Terén vznikla v září 2019 v rámci brněnského Centra experimentálního divadla, když po šestadvaceti letech změnilo vedení a dosavadního ředitele Petra Oslzlého nahradil Miroslav Oščatka. Svou činnost předtím ukončilo Divadlo U stolu Františka Derflera a jakožto třetí scénu CEDu ho nahradil Terén (do sdružení ještě patří HaDivadlo a Divadlo Husa na Provázku). Jeho vznik tvoří součást hluboké a stále probíhající personální i strukturní proměny celé zastřešující organizace. O koncepci a praktickém působení Terénu jsem vedla rozhovor se členem jeho uměleckého vedení Matyášem Dlabem.

1 Na první pohled je patrné, že v CEDu je Terén organizací s nejflexibilnějším dramaturgickým plánem. Dokonce jste upustili od strukturování vaší činnosti na sezóny. Jak takový přístup souvisí s estetikou vaší tvorby?

Věřím, že naším přístupem dosahujeme rozmanitosti, kterou rozšiřujeme jazyk scénického umění. Snažíme se brát název Centrum experimentálního divadla, pod nímž působíme, jako výzvu a vlastní činností ho co nejupřímněji naplňovat. Rezignace na sezónní programové rámce vychází prostě z toho, že nejsme divadlem v pravém smyslu slova. Vzhledem k otevřenosti, s jakou k produkovaným dílům přistupujeme, by bylo velmi obtížné a nakonec i nesmyslné svírat je do nějakých jednoduše komunikovatelných kolekcí podle data vzniku.

Jen při speciálních příležitostech vyzýváme tvůrce k „zakázkové“ práci. Nejedná se o nabídky titulů nebo estetik, ale spíše o návrhy na práci se specifickými kontexty. Jinak se naopak díla snažíme osvobozovat od požadavků na plnění nějaké konkrétní funkce nebo zadání a nabízet zázemí, které může překonat obvyklé provozní limity. Nenutíme tvůrce prezentovat výsledek své tvorby dřív, než začnou s materiálem a médiem skutečně pracovat. To má dopad na estetiku díla a může to i přímo podmínit jeho vznik.

Dramaturgii koncipujeme v několika řadách od náročnějších projektů s dlouhodobou přípravou k těm spíše spontánním a rychlým. U tohoto druhého souboru děl, který nazýváme Nové sady, si zachováváme pohotovost a neplánujeme tolik dopředu. Tímto způsobem například vznikla díla Matyáše Zemana, Báry Bažantové a Zuzany Janečkové (dohromady šestý díl Nových sad) jako spontánní reakce na aktuální pandemickou situaci. Namísto sezón připravujeme celoroční program včetně prázdninových měsíců. Minulé léto jsme během nich připravili dvě divadelní premiéry, letos plánujeme třídílnou sérii krátkodobých site-specific výstav Spooky Butt pro katakomby pod CEDem a společný projekt s HaDivadlem na pomezí umělecké akce a sympozia s názvem Dům oddechu a kultury.

2 Pokud vím, Terén se nepropaguje obvyklými mediálními kanály, jako jsou například reklamy v celostátních denících. To nedělá například ani HaDivadlo, jehož intendantka uvedla, že inzerují pouze

v médiích, která považují za etická. Přiblížil bys strategie, jimiž navazujete první kontakt s návštěvníky vy?
Využíváme standardní propagační nástroje, které jsou smysluplné pro profil naší činnosti. Snažíme se budovat náš web jako hlavní informační zázemí, kde lze trávit čas procházením detailních informací k našim projektům. Při komunikaci na denní bázi pracujeme s klasickými nástroji sociálních sítí a vybrané klíčové obsahy rozesíláme formou newsletteru. Tištěnou propagaci využíváme velmi skromně a když už, tak pro zviditelnění projektů, a ne například měsíčních programů. Souběžně s tím zadáváme placenou inzerci v oborově nebo ideově spřízněných periodikách.

Na komunikaci Terénu je, myslím, specifická schopnost oslovovat vícero publik, vůči kterým potom PR cílíme. Konkrétně náš poslední inscenační projekt *Sex* v režii polského autora Wojtka Ziemilského se vztahuje k oblasti literatury, kterou přesazuje do specifické performativní situace. Zároveň má podobu galerijní instalace (premiéra se odehrála v Domě umění města Brna). Tyto dva kontexty jsme v komunikaci s veřejností využili cíleně. Pokusili jsme se získat pozornost publik, která tato umělecká pole běžně sledují. Například vřazením inscenace do programu přehlídky Brno Art Week.

Poslední večeře 2020, piaty diel série Nové sady v podaní kresťansko-feministického ekumenického zoskupenia RFK
foto A. Holubovský

3 Opakovaně jsem si všimla, že kdo jednou začal sledovat Terén, dostává se mu z vaší strany mimořádně osobního přístupu. I vy v několika rozhovorech potvrzujete, že jde o vědomou strategii. Nabízíte k prozkoumání například různé přípravné či archivní materiály a pořádáte neformální akce, jako jsou klubové noci. Co si od takto nastaveného vztahu s publikem slibujete, řekněme na úrovni obecného směřování Terénu?
Snažíme se ve spolupráci s tvůrci připravovat naše produkce tak, aby na nich určitým způsobem záleželo. Aby nebylo jedno, jestli vzniknou, nebo nevzniknou. Neděláme věci dopočtu a ke každému dílu přistupujeme se záměrem dosáhnout maximum z jeho potenciálu. Záleží nám na tom, aby existoval důvod (byť ne nutně explicitně viditelný), proč dílo vzniklo. Autoři, které oslovujeme, ručí za svá díla osobně. Namísto „provozácky“ odvedené zakázky se dávají všanc a svým způsobem potřebují dílo vytvořit. Potom je pro nás přirozené, že se obracíme na publikum osobněji. Tak této komunikaci rozumíme – jako osobní komunikaci.

Věřím, že nabízíme publiku možnost prožít něco speciálního, ale ne v tom smyslu, že se dočasně, třeba na jeden večer, diváci stanou někým, kým nejsou. Naopak – bereme umění jako specifickou, ale v běžné realitě ukotvenou komunikaci, která nepotřebuje zdání prestiže nebo luxusu. Obracíme se na širokou veřejnost jménem příspěvkové organizace, ale zároveň navazujeme jako členové Terénu jedna ku jedné na svoje dosavadní práce nebo tvorbu. Tím pádem i na vybudované vztahy s různými diváckými komunitami. Pro mě je práce pro Terén součástí osobního života stejně jako například moje angažmá v nezávislé skupině D'epog. Oboje sdílím s nejbližším okolím.

Jaká je v současnosti struktura publika Terénu a jak početná je jeho aktivní i pasivní část, to je pro nás zcela zásadní otázka, jejíž zodpovězení velmi ztížila pandemie. Terén plynule prochází proměnou od období intenzivních příprav stále nových děl k pravidelnému reprízování inscenací. V této fázi se zřejmě ukáže, jak je náš program životný. Poctivé promýšlení jeho relevance a osobní kontakt s publikem vidím jako cestu, jak činnost rozvíjet dlouhodobě.

4 Ve vašem dramaturgickém plánu má stabilní místo série spíše jednorázových performativních událostí Nové sady. V jejím rámci oslovujete hlavně umělce, kteří obvykle netvoří pro divadlo. Poslední projekty měly umělecko-sociální zaměření: byly arteterapeutické nebo dávaly prostor vyloučeným skupinám obyvatel. Pokud jste po jejich uvedení zaregistrovali nějaké výraznější účinky na konkrétní lidi, jaké to byly?
Zmíněná díla pracovala s konkrétními a velmi subtilními skupinami lidí. Jednalo se o klienty denního stacionáře pro seniory v Domově Naděje Brno–Vinohrady, Kontaktního centra Vlhká v Brně pro osoby postižené sociálním vyloučením a brněnského Úřadu práce. Naší motivací bylo tyto konkrétní lidi podpořit. Což se stalo, ale jsem velmi daleko od představy, že by se jednalo v tomto smyslu o něco zásadního či výrazného. Šlo o krátkodobý a jednorázový kontakt, jehož detaily autorky a autor projektu zveřejňují formou vlastních textů na webu Terénu.

Mimo jiné jsou v nich přínosy jednorázové podpory a umělecké perspektivy konfrontovány a sebekriticky diskutovány. Jedno z těchto tří děl (Zuzana Janečková: *Dveře*) došlo dílčího specifického výstupu v podobě otevřené výzvy k vlastní soukromé

Jeden zo série hudobných eventov *Soft*
foto M. Nakeshu

realizaci podle volně dostupného i upravitelného scénáře, manuálu a složky zvukových a textových souborů.

5 Čím se vlastně řídíte, když plánujete program Nových sad?
Rozpočtem, kapacitou našeho týmu a vytížeností ve vztahu k inscenačním projektům. Samotná dramaturgie nemá jednotící koncept – naopak, série asi nejvýrazněji naplňuje východisko Terénu v estetické pluralitě a vytváření zázemí pro rozmanité přístupy k umělecké tvorbě. Dosud pod Novými sadami vytvořili v premiérách původní díla Wayne Jordan a kolektiv, Rafani, Global Genocide Inc., Pasi Mäkelä, RFK, Zuzana Janečková, Bára Bažantová a Matyáš Zeman. Důvody k oslovení tvůrců byly u každého projektu velmi odlišné. Zejména jsme ale brali v potaz jejich dosavadní tvůrčí praxi či příslib výrazného přesahu do nového estetického pole. Roli hrál i silný občanský postoj a pozoruhodná schopnost ho umělecky transformovat.

6 Pro linii větších inscenačních projektů oslovujete již vyprofilované divadelně zaměřené tvůrce, jako je třeba Jiří Adámek, Anna Klimešová nebo uskupení Med a prach. Jestli to chápu dobře, poskytujete jim poměrně luxusní podmínky spolehlivého produkčního zázemí, za něž se však nemusejí vykupovat ohledy na předběžné dohody s pravidelnými diváky. Mívá spolupráce s vámi pro tyto autory ještě jiná specifika?
Snažíme se vytvářet zázemí, které se vždy odvíjí od specifik vznikajících děl. Naše společná práce se proto vždy buduje na odlišných východiskách namísto jedné provozní šablony, do níž by bylo potřeba se napasovat. Myslím, že tato proměnlivost je naší hlavní devízou.

První inscenační projekt *Insider* (Cristina Maldonado a kolektiv, 2019) vznikal formou série rezidencí a náročného výzkumu déle než rok. Výsledný tvar je určený vždy pouze pro dva diváky, což nebylo v kontextu zřizovaného divadla jednoduché obhájit. Druhý inscenační projekt *Vyplním šaty své tělem svým* (Ján Sedal, 2020) je uváděn v soukromém bytě autora. Porovnání jen těchto dvou projektů ukazuje, že se v Terénu snažíme přizpůsobit flow autorů, aby jejich práce došla ve své specifičnosti co nejdál. Pokud není pro dílo výhodné využívat divadelní sál, nabízíme možnost vstoupit do jiných prostor, jako v případě inscenace *Za bílou velrybu* (Petra Tejnorová a kolektiv, 2020), kterou uvádíme v prostorách OC Dornych – bývalého Prioru.

V Terénu považujeme za důležité hledat cesty, jakými může scénické umění komunikovat současným jazykem. Respektovat praxi a tradici, ale nebýt sentimentální, neizolovat se, nezůstat trčet na našem hermetickém „ostrově divadlo“. Z těchto důvodů nabízíme autorům celou řadu možností a rozvinutých kontaktů na případné spolupráce s institucemi či lidmi z jiných uměleckých i mimouměleckých polí.

7 V rozhovoru pro magazín Artalk jsi řekl, že v českém divadle není obvyklá jiná forma spolupráce než ta hierarchizovaná, kdy úzké vedení určuje ideové směřování celé instituce. Které zahraniční organizace tento model překračují a jsou vám inspirací?
Upřímně nemám tolik možností nahlížet provoz větších zahraničních organizací, jsem spíš seznámený s provozem nezávislých skupin. Pro mě osobně je hodně inspirativní sebeorganizace kolektivu Gob Squad, jehož produkci *Super Night Shot* jsme uvedli v rámci zahájení programu Terénu. Na konci října letošního roku představíme českému publiku ve spolupráci s HaDivadlem a Divadelní fakultou JAMU další dílo této skupiny *We Are Gob Squad And So Are You*.

Inspirace pro organizaci uměleckého provozu neleží z mého pohledu nutně v zahraničí. Na česko-slovenské scéně je hodně aktivit, u kterých se lze inspirovat. Z perspektivy zřizovaných divadel je to opět nezávislá scéna, ale i jiná umělecká pole a občanské iniciativy, spolky, klimatická hnutí, aktivistické a další skupiny, které rozvíjejí horizontální modely spolupráce. Věřím, že širší interní konsenzus a angažování více lidí do utváření činnosti institucí by dalo jejich vedení silnější mandát pro náročnější produkce a pro silnější a explicitnější hlas ve veřejném prostoru. Jsem si přitom vědom toho, že velký provoz nutně potřebuje delegování zodpovědnosti. V případě Terénu je situace mnohem jednodušší, protože jsme velmi útlý tým. S vysokou otevřeností a snahou hledat společná východiska je z mého pohledu řízena celá organizace Centra experimentálního divadla.

Takový přístup je ale zřejmě možný jen u těch typů organizací, které zakládají svoji činnost na něčem autentickém: na specifické roli lokálního kulturního aktéra, soustředění na konkrétní diváckou skupinu, porozumění divadlu jako kulturně-občanské službě či na silné autorské výpovědi. Něco takového pravděpodobně nebude možné u komerční a generické produkce. Není asi třeba uvažovat o horizontalitě tam, kde není zformulovaný zásadní důvod, proč by měla nějaká produkce vznikat. Holá tradice nebo dlouhodobé působení nejsou bohužel samy o sobě dostačující.

ZA BÍLOU VELRYBU
(Petra Tejnorová a kol.)
foto A. Holubovský

8 Na webových stránkách uvádíte, že jsi uměleckým šéfem. To je poměrně konzervativní pojem spojený i se zabě-hanými strukturami „kamenných“ divadel. Slyšela jsem také názor, že ve skutečnosti vystupuješ spíš jako producent. S takovým termínem se lze naopak v českém nekomerčním divadle setkat jen ojediněle. Jaká je vlastně v rámci Terénu tvá pozice?
Jsem pověřený vedením činnosti Terénu, moje pracovní náplň spočívá v organizaci individuálních zodpovědností jednotlivých členů týmu. Moje pozice je podle pracovní smlouvy pozicí dramaturga – pojem umělecký šéf je prostě divadelním územ pro vedení, který jsem před dvěma roky nekriticky přijal do užívání. To slovo šéf je velmi komické a vrací nás do minulosti, do divadelního světa, kterému vládne osvícený umělec-feudál. Ačkoli se v Terénu snažíme organizovat silně kolektivně, oficiálně naplňujeme organizační strukturu, kterou definují potřeby příspěvkové organizace. Roli dramaturga zastávám v Terénu společně s Lukášem Jiřičkou, vedle této zodpovědnosti se věnuji i produkční a organizační stránce provozu, což se postupně proměňuje s tím, jak se naše činnost ustaluje a zpřehledňuje. Zodpovídám za celkový chod Terénu, ale konkrétních projektů se účastním v různé míře. Některých jako pozorovatel, jindy s jasně vymezenou pomocnou úlohou a některých jako dramaturg či spoluautor konceptu. Každý projekt je velmi odlišný a vyžaduje jiné zázemí. ø

Jan Doležel
student DIFA JAMU

Psát živě a na živo a co je kolem?

Brněnská platforma pro performativní umění Terén v polovině dubna uvedla projekt *Sex* polského režiséra Wojtka Ziemilského. Skupina performerů z řad osobností spojených více či méně s literaturou a veřejným prostorem v ní v živém čase společně tvoří textovou plochu v prostředí online dokumentu. *Sex* otevírá otázky o možnostech sdílení, spolupráce nebo kolektivní tvorby, a to v pozici tvůrců i diváků.

Zásadním programovým pilířem pole pro performativní umění Terén je záměr vstupovat do veřejného prostoru. A to nikoliv pouze prostřednictvím témat, která ve svém programu tvořeném různorodými událostmi od performance přes happeningy po koncerty akcentuje, ale také konkrétním hracím prostorem. Zásadní dramaturgickou roli hraje právě i místo, kde se daná událost odehrává. Do veřejného prostoru se tedy nevstupuje z pozice divadelníků uzavřených v divadelních budovách, ale tvůrců přítomných na místech, která nejsou primárně určená pro divadlo.

Nejinak tomu je i v případě projektu Wojtka Ziemilského *Sex*, pro který byl zvolen Dům umění města Brna. V centrální části dolního rozlehlého foyer, kde je obvykle pokladna a galerijní knihkupectví, je vystavěno provizorní obdélníkové podium. Je na něm velký stůl s šesti židlemi a šesti notebooky. Nad každým z míst je umístněn televizor s širokoúhlou obrazovkou, na kterém je možné sledovat, co se děje na obrazovkách notebooků. Stůl je obsazen ze tří stran, na každé straně dvě místa. Před čtvrtou stranou stojí panel se zavěšenými tablety. Kromě toho je v prostoru ještě šest širokoúhlých obrazovek, na kterých vidíme tváře šesti performerů.

Kolem stolu sedí tři ženy a tři muži. Básnířka Bernardeta Babáková, novinářka a překladatelka Zuzana Fuksová, hudebnice Markéta Lisá, architekt a hudebník Ivan Palacký, dramatik S.d.Ch. a redaktor a novinář Vojtěch Staněk. V mnoha ohledech jde o velice různorodou skupinu – oborově, zájmově a v neposlední řadě i věkově. Tyto parametry ovšem nehrají roli, nejde o to vytvořit kompaktní dílo, které bude rámovat umělecká, názorová, generační nebo jiná shoda. Ziemilského zajímá něco naprosto jiného.

V manifestu, který byl publikovaný v rámci virtuálního programu projektu, si Ziemilski pokládá jednu zásadní otázku: „Co se stalo s prostorem?“. Tato otázka je za současné situace naprosto na místě. Lidé se ze sdílených vnitřních i venkovních prostor vytratili, protože se stali navzájem nebezpečnými. Místem, které se stalo v období nuceného odloučení prostorem pro sdílení, jsou různé virtuální platformy. Proto nechává Ziemilski performery a performerky mezi sebou komunikovat prostřednictvím sdílené excelové tabulky. V manifestu k tomu dodává toto: „V kolaborativním dokumentu se z performerů stávají spisovatelé. Psaní naživo potom tvoří performance. Vidíme je hrát.“ Zde vzniká zásadní oxymóron – je zde ohledávána materialita virtuality. Děje se tak prostřednictvím narušení základní konstanty virtuální komunikace, kterou je fyzické odloučení. Zde sedí performeři vedle sebe, jsou tedy ve fyzickém kontaktu, ten ovšem nerozvíjejí, rozvíjejí kontakt virtuální.

Tím se dostáváme k druhé otázce z manifestu: „Proč sex?“. Slovo sex v názvu projektu může vyvolat dojem, že hlavním tématem bude sex jako fyzický akt, je tomu přesně naopak. Ziemilski si definuje sex mnohem abstraktněji, nezajímá ho konkrétní jednání, ale co stojí za ním a kolem něj. Sex jako platforma pro myšlení o sdíleném prostoru, intimitě nebo překračování hranic. Z této širší perspektivy lze vnímat i celou performanci.

SEX
(W. Ziemilski, Terén)
foto A. Holubovský

SEX
(W. Ziemilski, Terén)
foto A. Holubovský

Jedná se o silně konceptuální záležitost. Celý večer je sice strukturovaný do čtyř aktů, jejichž název se vždy vztahuje k tématu sexu, v tomto směru lze mluvit o konceptu, který za výstavbou celého projektu stojí. Ale samotné texty, které performeři živě vytvářejí, se k tématu vážou velice volně – vlastně vůbec nejde o to, co jednotliví performeři pišou. Víc než o uměleckou tvorbu jde o pouhou produkci materie. Středem zájmu není obsah toho, co se píše, ale psaní samotné. Do popředí vystupuje spontaneita a zvláštní druh blízkosti. Paradox sdíleného nesdílení.

V zhruba 75 minut trvající události je tak divácky mnohem zajímavější dění, které vybočuje z vytyčených hranic události. Každý úsměv na tváři performera nebo vzájemné šeptání si něčeho do ucha narušuje strohé a povětšinou neatraktivní dění. V tomto směru se diváci dostávají do pozice voyerů,

SEX
(W. Ziemilski, Terén)
foto A. Holubovský

kterým je primárně určeno sledovat slova napsaná v tabulce, ať už na obrazovkách nebo v tabletech, mnohem zajímavější je však sledovat vše kolem.

Sex bylo možné sledovat online prostřednictvím streamu nebo v omezeném počtu diváků přímo na místě. Moje zkušenost vychází z přítomnosti přímo v Domě umění. Ta umožňuje účastníkovi si vybírat, co právě bude sledovat, na kterého performera či performerku se zaměří, kterou linku vzájemného psaní v dokumentu bude sledovat. I z této perspektivy bylo zajímavé se události účastnit, protože zde byl upřený fokus nejenom na samotný obsah psaní, ale i na to, jak psaní vzniká. Je otázka, nakolik významotvorné bylo sledovat streamovaný přenos, kde je předvýběr určený střihem. V tomto směru se vyjevuje hlavní problém *Sexu*, a to při jeho sledování přímo na místě i prostřednictvím streamu. Jde sice o formálně velice nápaditý koncept, ale v součinnosti s poměrně neatraktivní a spotřební obsahovou stránkou je neúnosný. ϕ

Kolektív: Sex
réžia **W. Ziemilski** dramaturgická spolupráca **M. Jiřička Stojowska** réžia streamu **A. Babjárová** kamera **S. Sliwková** účinkujú **B. Babáková, M. Lisá, Z. Fuksová, S.d.Ch., I. Palacký, V. Staněk**
premiéra **19. apríl 2021, Dům umění města Brna**

Martin Kudláč
estetik

Sen noci virtuálnej

Shakespearovská komédia poslúžila ako námet na prototyp novej formy imerzného a interaktívneho divadla využívajúceho technológie virtuálnej reality a videohier.

Divadlo a technológie majú k sebe blízko. Iniciatívy technologických inovácií a transformácie divadla prebiehajú pomerne intenzívne už viac ako desaťročie. Technologicky experimentálne inscenácie dostali aj vlastné označenie – technodrámy[1]. Najväčším prínosom koronakrízy a digitálnej transformácie v konečnom dôsledku nebolo ani tak podnietenie na inovovanie divadelných konvencií ako demokratizácia divadla a škálovanie obecenstva. Avšak v niektorých prípadoch prišlo k obidvom zmenám súčasne – radikálnej technologickej inovácii aj k demokratizácii.

Do tejto kategórie patrí aj inscenácia *Dream* (Sen), ktorá vychádza z námetu Shakespearovej komédie *Sen noci svätojánskej*. *Dream* vytvorilo divadlo Royal Shakespeare Company v spolupráci s Manchester International Festival, technologickou spoločnosťou Marshmallow Laser Feast a Philharmonia Orchestra, pričom je pokračovaním experimentovania Royal Shakespeare Company s novými technológiami. Shakespearovský súbor už v roku 2016 nasadil technológiu motion capture (technológia snímania pohybu ľudí alebo objektov množstvom senzorov, ktoré pohyby prenášajú do digitálnej podoby v reálnom čase) na vytvorenie digitálneho avatara Prosperovho sluhu, ducha Ariel v inscenácii *Tempest* (Búrka).

Súbor siahol po rovnakej technológii aj v prípade projektu *Dream* – celá inscenácia sa odohráva v špeciálne pripravenom štúdiu v Portsmouthe. Relatívne malá hracia plocha, javisko, je ohraničená konštrukciou so 47 kamerami pripravenými snímať pohyb hercov, ktorí majú na sebe obleky so senzormi snímajúcimi ich pohyb v reálnom čase.

Na rozdiel od inscenácie *Tempest* celý dej inscenácie *Dream* sa odohráva vo virtuálnom priestore. Herci ovládajú počítačom vygenerované postavy, ktoré kopírujú ich pohyby zo štúdia a prenášajú ich do virtuálneho prostredia inscenácie. Znamená to, že každý herec má svoje digitálne dvojča vo virtuálnom lese *Sna noci svätojánskej*.

Em Williams vystupuje v hlavnej úlohe škriatka Puka a okrem senzorov pohybu má na hlave nasadený aj headset virtuálnej reality pre pohyb, vďaka ktorému sa dokáže orientovať v priestore digitálneho lesa (v niektorých momentoch sa počas inscenácie prepne pohľad aj do perspektívy prvej osoby a diváci majú možnosť zakúsiť priestor pohľadom Puka). Ostatní herci sa v priestore orientujú predovšetkým podľa LED steny nachádzajúcej sa v zadnom priestore štúdia, kde sa zobrazuje aktuálne dianie vo virtuálnom priestore. Významným prvkom, ktorý posúva túto divadelnú skúsenosť na novú úroveň, je interaktivita divákov s prostredím a hlavnou postavou.

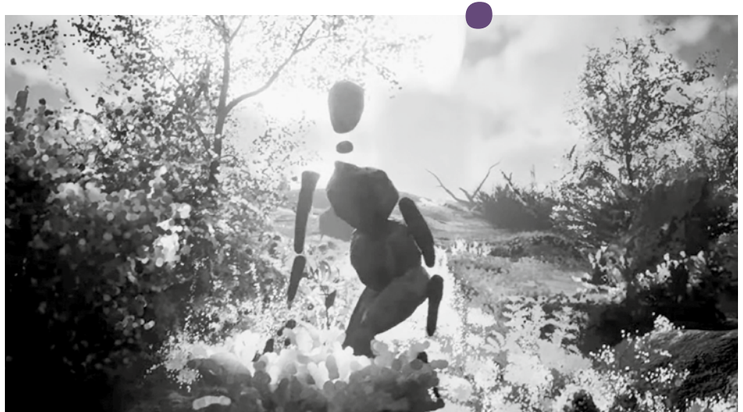
Diváci si môžu vybrať, či chcú dianie iba sledovať, alebo aj na ňom participovať. V druhom prípade sa stávajú súčasťou príbehu v podobe svetlušky, ktorú ovládajú myšou alebo dotykovou obrazovkou. Vďaka tomu sa môžu svojvoľne pohybovať po lese a skúmať okolie. Úlohou divákov podieľajúcich sa na príbehu je pomáhať hlavnej postave pri preskúmavaní lesa. *Dream* v týchto momentoch pripomína viac kolektívne hranú videohru ako divadelnú inscenáciu. Možnosť zasahovať do príbehu, avšak nie meniť dej, zaručuje unikátnosť každého predstavenia.

Základný koncept inscenácie *Dream* vychádza z konvencií imerzného divadla, predovšetkým s ohľadom na priestor a možnosti jeho osobného zakúšania (čiastočná interaktívnosť). Keďže sa celá inscenácia odohráva v digitálnom priestore a diváci, ako aj herci sa v ňom pohybujú prostredníctvom počítačom vygenerovaných avatarov, *Dream* sa nielen vizuálne, ale aj vzhľadom na použité výrazové prvky približuje k videohre.

Z technologického hľadiska je celý projekt postavený na videohernom engine Unreal Engine, ktorý je jedným z najrozšírenejších softwarových

1 pozri FERNANDEZ, S. F. *Performing 'technodrama': towards a technocultural aesthetic in the age of postmodern anxiety.* Sigapore: Nanyang Technological University, 2009.

DREAM
(Royal Shakespeare Company)
foto archív M. Žiakovej



DREAM
(Royal Shakespeare Company)
foto archív divadla

frameworkov používaných na vytváranie videohier. Unreal Engine v súčasnosti predstavuje pokročilú platformu na budovanie trojrozmerných prostredí umožňujúcich interaktivitu v reálnom čase, aj preto sa z videoherného a zábavného priemyslu rozšíril aj do ostatných odvetví, napríklad ako realistický trenažér pre pilotov a chirurgov.

Samotný príbeh inscenácie je pomerne jednoduchý a priamočiary. Nečakaná búrka zanecháva v lese spúšť a Puk spolu s divákmi a ostatnými vílami Titánie musia les obnoviť ešte pred úsvitom. Dej reflektuje médium virtuálnej reality, oproti klasickému naratívu dostáva prednosť vytvorenie a sprostredkovanie (imerznej) skúsenosti a zážitku zo sveta rozprávkovej shakespearovskej komédie.

Vizuálny štýl zobrazenia postáv vychádza z prírodných materiálov, Puk vystupuje v lese ako homunkulus zložený z kameňov. Pavučinka je znázornená ako gigantická očná buľva uprostred nadrozmernej pavučiny, Horčička je stelesnená ako tvár tvorená koreňovou sústavou, ktorú herečka Loren O´Dair ovláda vlastnou tvárou. Dizajn postáv zároveň definuje aj diapazón ich pohybovo-výrazových možností. Em Williams ovláda postavu Puka ladnými, takmer baletnými pohybmi. Maggie Bain v úlohe Pavučinky má najviac limitovaný prejav, zatiaľ čo Durassie Kiangangu ako nočný motýľ vytvára pohybové kreácie vo vzduchu. Keďže herci ovládajú pridelených avatarov postáv, technológie virtuálnej reality a platformy Unreal Engine slúžia ako nástroje digitálneho bábkarstva.

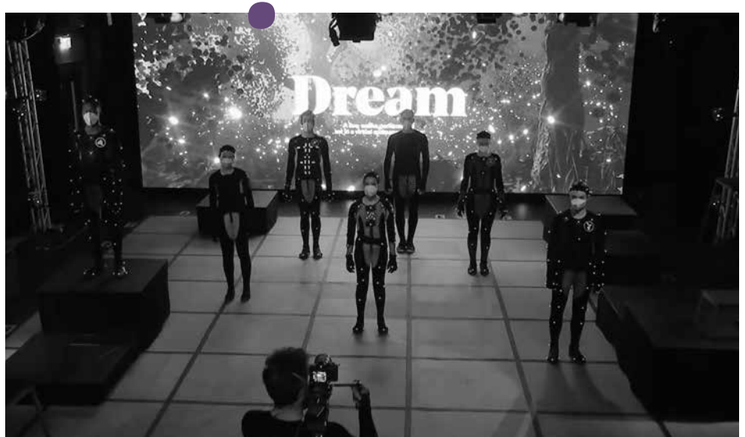
Krátkosť inscenácie (približne tridsať minút, po ktorej nasledovala asi dvadsaťminútová

DREAM
(Royal Shakespeare Company)
foto archív M. Žiakovej

diskusia s tvorcami) a jednoduchosť deja vyplývajú aj z faktu, že *Dream* predstavuje iba čiastočný výstup z výskumno-vývojovej činnosti skúmajúcej nové podoby divadla (napríklad aj pre digitálnych „natívcov" – generáciu, ktorá vyrástla pod priamym vplyvom digitálnych technológií). Táto inscenácia je prototypom, ako aj experimentom multiplatformového živého predstavenia využívajúceho technológie rozšírenej (AR), zmiešanej (MX) a virtuálnej reality (VR). Projekt je súčasťou britskej iniciatívy Audience of the Future, ktorá preinvestovala zhruba 45,5 milióna eur na výskum nových imerzívnych technológií pre umenie, kultúru, dedičstvo a zábavu. Jednu z hlavných línií výskumu predstavujú možnosti, ako môžu živé predstavenia fungovať na diaľku v blízkej budúcnosti.

Pretože *Dream* sa odohráva výhradne vo virtuálnom priestore (inscenácia sa pôvodne mala odohrávať pred živým publikom), organizátori mali takmer neobmedzené možnosti škálovania publika. Každé predstavenie sledovalo naraz až šesťtisíc divákov (v niektorých prípadoch účasť prevyšovala sedemtisíc divákov), počet bol limitovaný len pre divákov, ktorí sa chceli (inter)aktívne zapájať do inscenácie. Ako naznačujú technológie nasadené pre tento unikátny projekt, *Dream* disponoval aj

DREAM
(Royal Shakespeare Company)
foto archív M. Žiakovej



ďalšími ambíciami v oblasti rozširovania tradičného vnímania divadla (a živých predstavení), tak z perspektívy inscenačných techník a metód, ako aj z pohľadu diváckej recepcie a samotnej formy.

Inscenácia je súčasťou výskumnej línie, ktorá hľadá nové formy rozprávania, najmä živého imerzného divadla. Cieľom tohto experimentu bolo vytvoriť „personalizovanú interaktívnu skúsenosť" pre divákov, v čom *Dream* ako prototyp uspel. Okrem digitalizácie imerzného divadla na videohernej platforme využili autori v inscenácii aj hudobno-technologickú aplikáciu Gestrument. Tá umožňuje hercom dynamicky vytvárať hudbu v reálnom čase na základe gest a pohybov. Prostredníctvom hudobnej aplikácie sa vytvára ďalšia rovina interaktívnosti, pričom sa stierajú formálne hranice.

Dream ilustruje ďalšiu evolučnú vetvu divadla ako interdisciplinárnej formy presahujúcej hranice jedného média. Podobne ako pri iných umeleckých formách aj v prípade divadla umožňujú nové technológie vytvoriť personalizovanú skúsenosť, pri projekte *Dream* sú najvýraznejšími prvkami imerzívnosť a interakcia divákov s fiktívnym svetom príbehu. Digitálne technológie podporujú formálny a štylistický pluralizmus divadla novej generácie. Platformu Unreal Engine prednedávnom využil napríklad aj súbor Renaissance Dance Theatre na vytvorenie moderného baletného filmu *Aberthol*, kde software slúžil ako scénografický nástroj na generovanie dobového trojrozmerného prostredia jednotlivých scén. ø

RSC: Dream
scenár **P. Hill** réžia **R. McNicholas** hudba **E.-P. Salonen**, **J. Nordin** pohybová réžia **S. Perry** účinkujú **M. Bain, D. Kiangangu, J. Morgan, L. O´Dair, T. Scurr, EM Williams** online premiéra **12. marec 2021, Royal Shakespeare Company, Londýn**

Magdaléna Žiaková
doktorandka DF VŠMU

Sometimes to Deal With the Difficulty of Being Alive I Need to Believe There Is a Possibility That Life Is Not Real[1]

To, že existujeme v globálnej, komplexnej a prepojenej sieti vzťahov, sme pocítili s rýchlym nástupom pandémie covidu. Tieto vzťahy máme často problém pochopiť a uchopiť. Do istej miery nám dokážu pomôcť simulácie a vizualizácie, ktoré sú schopné ponúknuť pohľad presahujúci naše subjektívne nazeranie. Rôzne médiá komunikujú práve touto formou – symbolmi a obrazmi vytvárajú metafory pre komplikované situácie. Jedno médium to však najmä pre svoju interaktivitu ponúka v oveľa väčšej miere. Je ním videohra. Na začiatku pandémie napríklad zaznamenala veľký boom hra Plague (Mor) z roku 2015. Hráč v nej vytvorí a neskôr stelesňuje smrteľný vírus, ktorým sa snaží vyhladiť ľudstvo. Človek s takýmto typom zážitku si pravdepodobne bez debaty dá rúško ešte pred povinnosťou jeho nosenia, pretože smrteľným vírusom už bol, vie teda, ako sa správa nepriateľ, proti ktorému bojuje.

S videohrami som sa stretávala už v deväťdesiatych rokoch, keď sme začali hrávať s bratmi a rodičmi prvé počítačové hry (Princ of Persia, Lion King, Ve stínu havrana). Toto médium bolo v životoch prvej ponovembrovej generácie prítomné rovnako ako literatúra, divadlo alebo film a všetky som vnímala podobným spôsobom ako formu špecifického zážitku. Kontinuita medzi videohrami a inými médiami je demonštrovaná konceptom konvergencie. Konvergencia je charakterizovaná ako „prúd obsahu medzi mediálnymi platformami, kooperácia medzi mnohými mediálnymi priemyslami a migrujúce správanie sa publika jednotlivých médií, ktoré pôjde takmer kamkoľvek za zážitkami, ktoré vyhľadáva".[2]

Digitálne médiá majú teda vplyv na iné médiá a naopak, a potenciálne publikum je ovplyvnené zmesou všetkých médií naraz. Akým spôsobom uchopiť fluiditu vplyvov? Môže pomôcť koncept Matthewa Fullera z knihy *Media Ecologies*. Ekológia médií poukazuje na širokú prepojenosť médií s technológiami, ľudskými aktivitami a sociálnymi vzťahmi. Skúma, aký majú na nás médiá vplyv, ale aj ako ich v ére postinternetu dokážu formovať používatelia.[3]

O tom, ako na nás (a najmä na detských používateľov) videohry vplývajú, bolo napísaných

1 *Aby som sa dokázal vyrovnať s ťažkosťami života, niekedy potrebujem veriť, že existuje možnosť, že život nie je reálny.* Ide o názov krátkej experimentálnej videohry na PC, dostupnej na platforme Steam. Autor: Jeremy Couillard, 2019.

2 Jenkins, H. *Convergence Culture, Where Old and New Media Collide*. New York : New York University Press, 2006, s. 2. (preklad MŽ)

3 Fuller, M. *Media Ecologies*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2005.

DREAM
(Royal Shakespeare Company)
foto archív divadla

DREAM
(Royal Shakespeare Company)
foto archív M. Žiakovej

mnoho článkov, ktoré varujú pred celou škálou nástrah – od závislosti od dopamínu cez deformáciu chrbtice až po hrozbu, že budeme vyzerať ako špinaví, umastení orkovia[4] s psychopatickými tendenciami masových vrahov, za ktorých hráme. Mohlo by sa zdať, že tieto výskumy zjednodušujem, ale pravda je, že ich pokladám za vhodné a predmet ich skúmania za opodstatnený. No existuje aj druhá skupina článkov, v nepomerne menšom počte, ktorá analyzuje to, čo môžeme s hrami spraviť my hráči a tvorcovia. Videohry sa stali jedným z najvyhľadávanejších médií (nielen) mladých ľudí, bola im priznaná umelecká hodnota a ich vplyv vieme vystopovať v celej škále iných médií, dokonca aj v divadle.

4 Záporné postavy ohyzdných elfov zo série fantasy románov J. R. R. Tolkiena, pozn. red.

5 Skratka, z angl. massively multiplayer online game – hromadne hrané online hry.

6 Pozri angelawashko.com.

Apropriácia hier

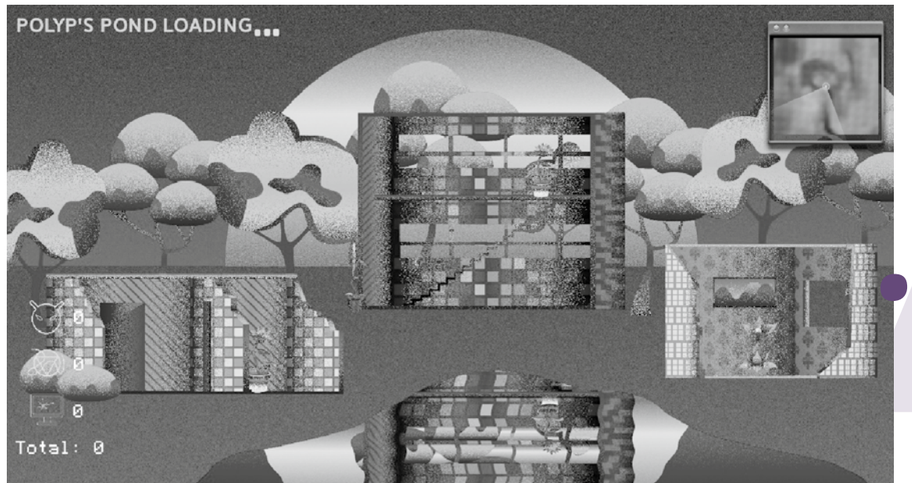
Ešte predtým, než prejdem na konkrétny príklad využitia postupov z videohier v divadle, by som sa zastavila pri counter-gamingu (hraniu naopak). Keď sa pozrieme na vznik prvých hier, cítime akúsi hackerskú nostalgiu (armádni informatici počas pracovného času využívajú obrovské počítače nie na plánovanie jadrovej vojny, ale na vymýšľanie spôsobov, ako by sa na nich mohli hrať, tak vznikol napr. Tetris – Alexej Pažitnov, 1984). Keďže sa videohry stali mainstreamovým médiom, tento pocit do veľkej miery ustúpil, no stopy po ňom môžeme nájsť v game arte, ako aj v obsahoch kanálov rôznych youtuberov, ktorí v otvorených svetoch MMOG[5] posúvajú hranice predstavivosti o tom, čo sa s hrami dá robiť.

Skvelý príklad využitia videohier na iný cieľ ako samotné hranie ukazuje Angela Washko. Na svojej stránke[6] uvádza, že je umelkyňa, spisovateľka a facilitátorka – úlohu facilitátorky na seba berie asi v najslávnejšej MMOG: World of Warcraft (WoW). V roku 2012 založila The Council on Gender Sensitivity and Behavioral Awareness in World of Warcraft (Rada pre rodovú citlivosť a uvedomelé správanie vo World of Warcraft). Namiesto zabíjania drakov a zhromažďovania rôznych brnení a mečov (to už nepotrebovala, lebo jej avatarka bola v hre na dosť vysokom leveli) facilitovala diskusie o feminizme s rôznymi hráčmi, konkrétne začínala otázkou, ako by daný človek definoval slovo feminizmus. Zároveň priamo oslovovala ďalšie hráčky s otázkou, či niekedy zažili obťažovanie vo WoW. Zaujímalo ju hlavne, čo vedie hráčov k tomu, aby vo virtuálnom svete – v hre,

ktorá je určená pre rôznorodých ľudí – vytvárali opresívne a mizogýnne prostredie. Najzaujímavejší sa mi zdá fakt, že Washková túto performanciu uviedla aj pred živým publikom[7]. Tento príklad výborne demonštruje performatívny potenciál WoW samotného (čo však už demonštrujú aj youtuberi, ktorí si na hraní tejto hry postavili celú kariéru – napr. Nixxiom alebo Nobbel) – reakcie publika sú spontánne a živé, napríklad v úvodnej časti, keď Washko vo fantasy svete zrazu nasadne na raketku a cestuje ňou do mesta. Efektívnym spôsobom sa tak podarilo prepojiť divadelné „tu a teraz" s virtuálnym svetom, najmä naliehavosťou otázky a očakávaním, aké budú reakcie hráčov v hre – bude umelkyňa vystavená nadávkam a urážkam? Nájde niekoho, kto bude ochotný sa s ňou rozprávať? Washkovú na videu vidíme ako performerku, ktorá vedie svojho avatara – bábku vo virtuálnom svete –, a zároveň ako fyzickú bytosť, ktorá sedí za herným stolom a komentuje, čo sa s jej avatarom deje.

Digitálne telá/Stávanie sa avatarom

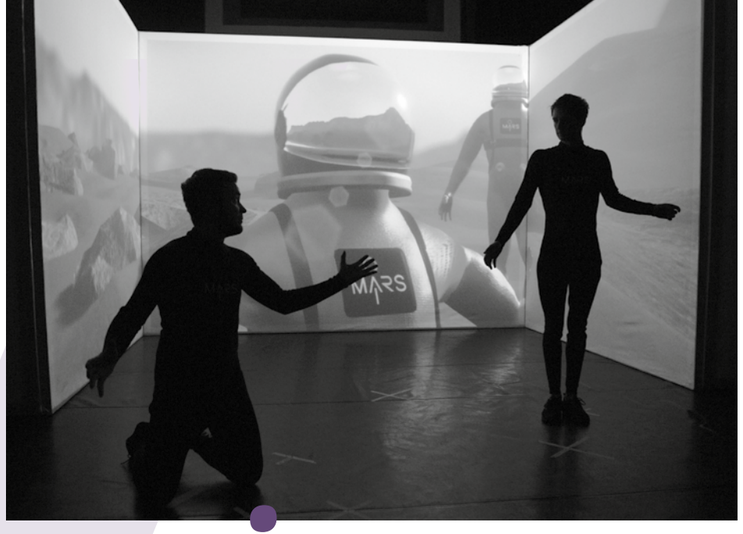
Podobnú situáciu sa podarilo vybudovať v inscenácii Royal Shakespeare Company *Dream* (na motívy hry Williama Shakespeara *Sen noci svätojánskej*). Postava Puka (Em Williams) sprevádzala divákov po virtuálnom lese vytvorenom v programe Unreal Engine. Zo štúdia o veľkosti 7 m² vytvorili virtuálny les s rozlohou 7 km². Performeri svojich avatarov ovládali pomocou motion capture oblekov (obleky, ktoré dokážu snímať pohyby a pozíciu tela v reálnom čase). Diváci, ktorí si kúpili špeciálny lístok, interagovali s prostredím ako svätojánske mušky, aby osvietili Pukovi cestu, zdarma bol v ponuke lístok, ktorý interakciu neponúkal (záležalo aj na type zariadenia a rýchlosti pripojenia, cez ktoré ste chceli inscenáciou sledovať, pri kúpe lístka prebehla kontrola zariadenia a tvorcovia vám odporučili, aký typ lístka je pre vás najvhodnejší). Pohľad diváka bol ovládaný réžiou a strihmi kamery. V úvode bolo možné zazrieť celé štúdio s technickým personálom, káblami a kamerami, neskôr prišiel imerzný zážitok, keď sa diváci spolu s performermi ocitli vo virtuálnom prostredí lesa, kde spoločne zažili búrku a zničenie prostredia. Po tejto časti nastal opäť scudzovací moment, keď bolo možné vidieť, ako účinkujúci vodili jednu z performeriek ako bábku v štúdiu



Záber z hry Sometimes to Deal with the Difficulty of Being Alive, I Need to Believe There Is a Possibility That Life Is Not Real
foto archív M. Žiakovej

7 Záznam z tejto akcie je dostupný online na https://vimeo.com/184735877.

8 Telá „nevlastníme", ale existujeme ako „lived bodies"; žité telá, ktoré nám definujú možnosti konania vo svete, v ktorom sa nachádzame. Pozri Ponty, M. *Phenomenology of perception*. London and New York: Taylor and Francis, e-Library.



MARS
(Asfd divadlo aštttnnkorazd fildj, Štúdio 12)
foto R. Dranga

9 Ide o Deleuzov koncept „becoming" v zmysle premeny, ktorá je chápaná širšie ako imitácia alebo analógia, pozn. aut.

10 Na hre spolupracovali pôvodní obyvatelia Aljašky, Inuiti a je v ich jazyku, hráč hrá za dievčatko a líšku, ktoré sa snažia nájsť búrku, ktorá ohrozuje celú planétu, viac o hre: http://neveralonegame.com/.

a zároveň na plátne za nimi jej avatara Puka zladeného v reálnom čase s pohybmi herečky.

Takisto vo videohrách je telo hráča vtelenou interakciou (Pontyho pojem embodied[8]). Pohyby hráča však nie sú úplne totožné s pohybmi vecí na obrazovke (najbližšie k tomu majú VR sety a hry, ktoré zapájajú iné motorické senzory, napr. Just Dance), performancia je virtuálna. Je to rétorika klávesnice, myšky a konzoly. Použitím motion capture oblekov, ktoré boli pre Royal Shakespeare Company vyvinuté špeciálne na túto inscenáciu tímom ľudí z University of Portsmouth, bola dosiahnutá estetika pohybov v reálnom čase. Tieto pohyby boli podobné tým v hrách Flower alebo Journey. Hra Flower okrem svojej výraznej estetiky a poetickosti zaujme tým, že ponúka hráčovi vtelenie sa do prírodného živlu – vetra. Bytosti či javy, ktorých ilúzia sa ťažko dosahuje dokonca aj v divadle – v médiu, ktorému sú napodobňovanie a iluzórnosť vlastné (napr. zvieratá, strašidlá, roboty, zombie, vietor či lupene kvetov) –, je vo videohrách možné napodobniť s oveľa väčšou presvedčivosťou hlavne vďaka interakcii. Ovládanie hry, teda pohyby hráča pri technickom nástroji, je iné, keď sa stáva vetrom, vírusom, sovou či elfom. Keď sa v hre „stávame" inou vecou, dochádza k alegorizácii vzťahu medzi hráčom a hrou, výsledkom čoho na chvíľu fungujeme ako digitálny subjekt.

Proces stávania sa[9] svätojánskou muškou vo virtuálnom lese, ktorý zničí búrka a spolupráca na jeho obnove, je pre našu súčasnosť tým druhom príbehu a vtelenej interakcie, akú potrebujeme v období Antropocénu/Chthulocénu/Kapitálocénu a mnohých iných -cénov, ktoré pomenúva Donna Haraway. Vo svojej knihe *Staying with trouble* Haraway spomína videohru *Never Alone*[10] ako príklad príbehu, ktorý nás dokáže posunúť od individualistickej etiky starania sa o seba k aktívnej starostlivosti a scitlivovaniu sa voči inému. Pre vytvorenie pocitu interaktivity a stvárnenie príbehu s témou ekologickej krízy apropriovala inscenácia *Dream* videoherné postupy, ktoré využila aj na otvorenie (a aj zažitie) tém, aké by bolo inými scénickými postupmi komplikované zobraziť.

Zaujímavou časťou inscenácie bola diskusia po každom predstavení, najmä otázky z publika, ktoré v nej zaznievali. Na otázku, či je takáto forma pre divadlo cestou vpred, jedna z performeriek odpovedala: „Je to trochu širšie, nenazvala by som to cestou vpred. Ide skôr o nové zručnosti a prostriedky. Premýšľala som, aký vplyv to má na mňa ako herečku – čo to pre mňa znamená. Cítila som, že to bolo ‚tech heavy' (technologicky náročné), niečo nové, a neverila som tomu hneď od začiatku – ale nemali by sme sa toho báť, skôr skúmať možnosti využitia." Za zmienku stojí aj odpoveď na otázku, či herci počas predstavenia nejakým spôsobom vnímali divákov. „Áno, mali sme podobný pocit, ako keby sme hrali pred živým publikom v štúdiu – predstavenie je v tomto prípade vždy iné aj na základe toho, kam svätojánske mušky – diváci – posvietia." Odpovede dosvedčujú, že to, čoho by sa niekto mohol obávať, teda, že divadlo bude pohltené inými, impulzmi

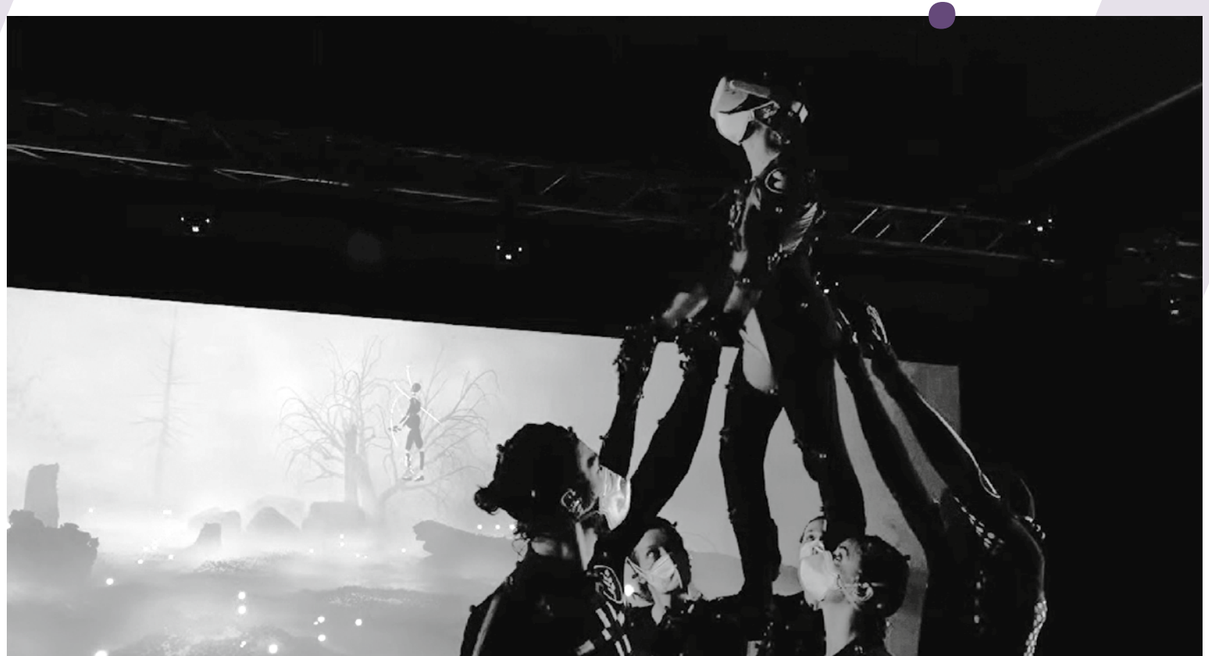
naplnenejšími médiami, sa neudialo. Divadlo sa videohrami nestalo. Práve naopak, zachovalo si pre médium divadla to najdôležitejšie – „tu a teraz“. Z videohier si len „požičalo“ vhodné nástroje na zobrazenie daných tém a skúmaním prepojení herných technológií a divadla dosiahli tvorcovia esteticky podmanivý zážitok s aktuálnou témou.

Produkcia inscenácie Dream

Stále si veľmi živo spomínam na prácu na inscenácii *Mars* (2018, Štúdio 12), keď chcel režisér Samuel Chovanec vyskúšať podobný postup; v digitálnom prostredí herci vodili v reálnom čase divadelného predstavenia svojich avatarov. Počet technických problémov, ktoré nastali, sa asi ani nedá spočítať. S rozpočtom 4000 eur to jednoducho nešlo.

Pozrime sa trochu bližšie na produkciu inscenácie *Dream*. V Royal Shakespeare Company to nebol prvý pokus o prácu s novými médiami. Ich inscenácia *Tempest* z roku 2017 priniesla digitálneho avatara na fyzickom divadelnom javisku. Vznik inscenácie *Dream* trval takmer dva roky. Spolupracovali na nej Royal Shakespeare Company, Manchester International Festival, Marshmallow Laser Feast a Philharmonia Orchestra. Na webe sa môžeme dočítať, koľko grantov a aké množstvo štedrých podporovateľov projekt získal.

Na produkciu podobných zážitkov musia mať inscenátori a inštitúcie určite odvahu, pretože „panika z nových médií“ je úplne prirodzená (či už išlo o kníhtlač, fotoaparát, alebo film). Ale rovnako dôležité je mať aj vysoký rozpočet. Skúšanie s novými médiami si vyžaduje dostatok času a taktiež kvalifikovaných ľudí. Ako vo svojom článku o digitalizácii umenia píše Anja Quickert,



DREAM
(Royal Shakespeare Company)
foto archív M. Žiakovej

Angela Washko počas prezentácie *Performing in Public* na The Qualcomm Institute
foto A. Matthews

„osvetľovač, ktorého do divadla vzali pred dvadsiatimi piatimi rokmi ako elektrikára, teraz sedí za mixpultom a programuje svetlá. A zvukár, ktorý používal ešte magnetofónové pásy, teraz tiež musí pracovať s počítačom“.[11] Preto sa v divadle v Dortmunde rozhodli založiť Akadémiu pre divadlo a digitalitu (Academy for theatre and digitality). Jeden z hlavných zakladateľov, režisér Kay Voges opisuje funkciu akadémie v rozhovore pre Goetheho inštitút takto: „Myslím, že je v poriadku povedať, že zmena spoločnosti v počiatkoch digitalizácie má taký široký dosah ako zmeny, ktoré priniesol vynález kníhtlače. Ako môže divadlo reflektovať problémy súčasnej spoločnosti, ak nedokáže udržať krok s jej vývojom? Dnes to chce niečo viac ako naratívne techniky z predigitálnej doby, aby sme mohli zobrazovať komplexnosť života.“[12] Tento projekt v sebe okrem vzdelávania technických pracovníkov o nových médiách zahŕňa aj umelecký výskum a prax. Na otvorené výzvy (open-call) akadémie zareagovali umelecké zoskupenia z celého sveta, ktoré dostali prostriedky a čas na vytvorenie krátkych performatívnych foriem pomocou nových médií (ako motion capture, AI – umelá inteligencia, VR – virtuálna realita, AR – rozšírená realita atď.).

Na Slovensku síce FPU ponúka granty aj na výskumné projekty podobného typu, no stále neexistuje inštitúcia, ktorá by sa sústredene zameriavala na dlhodobý, kontinuálny výskum a podporu nových médií v performatívnych tvaroch. Mnoho herných teoretikov upozorňuje na potrebu výskumu videohier, a to aj v iných médiách ako len vo videohrách samotných. Herná teoretička McKenzie Wark hovorí, že „samotné médium videohier by malo byť uchopené ako celok... mali by sme systematicky sledovať vývoj komplexnosti a flexibility všetkých mediálnych technológií a kultúrnych foriem v digitálnej ére“.[13] S nekontinuálnou podporou inštitúcií a štátu sa to však javí ako nemožné. ◊

11 Dostupné online https://www.goethe.de/en/kul/tut/21498827.html

12 Dostupné online https://www.goethe.de/en/kul/tut/21498827.html

13 Wark, M. *Gamer Theory*. Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press, 2007, str. 19.

Soňa Šimková
teatrologička

Divadelný ústav jubiluje

Divadelné ústavy v našej geografickej blízkosti vznikali z dvoch segmentov, archívu (dokumentácie) a knižnice, a rozvíjali sa na popud akademického prostredia. V okamihu, keď sa začalo so systematickým poznávaním divadla ako univerzitného odboru, nevyhnutnými sa ukázali výskumná základňa, historická pamäť a teoretické myslenie.

Inak, archív a knižnica sú zariadenia s veľmi dlhou históriou. Nebyť ich, nepoznali by sme ani ten zlomok antickej tvorby, ktorý máme k dispozícii, a napríklad ani podoby a peripetie komédie dell´arte. Francúzsky filozof Jacques Derrida venoval prenikavú úvahu fenoménu archívu v diele *Mal d´archive* (Archívny zápal, 1995). Jeho vysvetlenie pojmu z etymológie gréckeho arché je poučné a operatívne aj pre našu stať venujúcu sa šesťdesiatinám slovenského Divadelného ústavu (DÚ).

Arché obsahuje dva významy. Označuje jednak počiatok, skrytý v synonyme archaickosť. A tiež zákonodarstvo, ktoré sa reprezentuje zakladateľskými listinami a performuje nimi poriadok, systém. Mojžišova archa ustanovila etický princíp. Tá Noemova obsahovala súpis živých entít, ktoré sa mali zachrániť pred potopou.

Poslúžime si Derridom a v histórii slovenského DÚ budeme sledovať dve paralelné vývojové línie. Líniu, ktorú on nazýva tiež fyzickou alebo historickou, my by sme analogicky povedali, že je v prvom rade fázou zhromažďovania fyzických pamiatok, pozostalostí osôb a predstavení. A líniu legislatívnu, zákonodarnú, ktorá získala na význame po vzniku federácie, osamostatnení sa inštitúcie spod pražského tútorstva v roku 1969 a predovšetkým po páde komunizmu (direktívneho riadenia kultúry). Vzápätí plynule prešla do éry technologickej a digitálnej. Archív v súčasnosti expanduje do virtuálneho priestoru a touto cestou sa vracia späť do života umenia.

DÚ v ére budovateľského nadšenia

Rudolf Hudec v stati o histórii divadelného archívnictva na Slovensku spomína ako jeden z koreňov DÚ v Bratislave iniciatívu ochotníckej organizácie ÚSOD (Ústredie slovenského ochotníckeho divadla) založiť v roku 1941, v rámci chystaného Ochotníckeho domu, divadelné múzeum, potrebné pre výskum dejín slovenského divadla.[1] Ďalší krok k realizácii myšlienky, tentoraz úspešný, podniklo v roku 1952 Poverenníctvo školstva, vedy a kultúry príkazom Slovenskému národnému múzeu v Bratislave, aby v návrhu na budovanie muzeálnych zbierok rátalo aj s pričlenením divadelných pamiatok. Na základe súhlasu Dramaturgickej a divadelnej rady (DDR) (vtedy cenzorskej inštitúcie) a Slovenskej akadémie vied (SAV) poverenníctvo podľa vzoru sovietskych muzeologických horúčok (tu sa Derridov francúzsky pojem „mal“, v anglickom preklade „fever“, hodí), zriadilo v SNM 1. marca 1953 samostatné Divadelné oddelenie. Vedúci odboru umenia na poverenníctve Dr. Miloš Tomčík jeho oficiálnym budovaním poveril Dr. Magdalénu Husákovú-Lokvencovú.

MHL by mohla byť ustanovená za kultúrnu hrdinku. Zriadila nielen archív, ale iniciovala aj istý archetyp. Typ človeka oddaného záchrane a vyhľadávaniu stôp po najefemérnejšom z umení. Bolo a je sa ku komu hlásiť. Chvályhodnej činnosti sa niekoľko rokov venovala v situácii, keď musela z politických dôvodov opustiť sľubne sa rozbiehajúcu kariéru divadelnej režisérky – prvej dámy v odbore, ako ju nazvala jej biografka, profesorka Nadežda Lindovská – a celú vášeň pre divadlo nasmerovala na zbierkotvornú činnosť. Koncom roka 1955 sa však mohla vrátiť k réžii a nastúpila do Štátneho divadla v Košiciach. Jej miesto ostalo dlho neobsadené a oddeleniu hrozil

1 HUDEC, R. Divadelný ústav v Bratislave a počiatky budovania archívnych a múzejných divadelných zbierok na Slovensku. In *Divadelný ústav 1961 – 2011*. Bratislava: Divadelný ústav, 2011, s. 15.

Ján Jaborník počas sprievodného výkladu k výstave Divadelného ústavu Divadlo – vášeň, telo, hlas
foto archív DÚ

zánik. Poverenníctvo na jeho čelo až v máji 1958 postavilo divadelného historika Andreja Smolinského, ku ktorému nakrátko pribudla absolventka VŠMU Eva Galandová a neskôr ju vystriedala filologička Štefánia Poláková.

Kuriózna vec, žiada sa viesť analógiu medzi Lokvencovej pionierskymi rokmi v SNM a normalizačnými pomermi sedemdesiatych rokov. Vtedy sa už etablovaný, osamostatnený DÚ stal útočiskom pre viacerých politicky diskvalifikovaných teatrológov, ktorí sa práci v ústave venovali nie z núdze, ale z horúceho presvedčenia. Túto éru si už dobre pamätám, chystala som dizertáciu a archív som bytostne potrebovala. Do ústavu som chodila rada, a nie iba z povinnosti, lebo v tých cholerabarakoch v Petržalke, ako ich nazýval milovník dokumentácie Janko Jaborník, sa nachádzal ostrov pozitívnej deviácie, územie, kde panovala slobodná atmosféra a nefalšované ľudské vzťahy. Nevšedne milá Nelly Štúrová so skúsenosťou z Piscatorovho archívu v Berlíne, rozhlasová redaktorka Perla Karvašová, môj exšéf, srdečný Ivan Turzo, riaditeľ SND z čias Pražskej jari, bodrá doyenka kritikov Gim Mačugová a kdesi v úzadí usilovne pracujúci exriaditeľ DÚ Stanislav Vrbka, kritici Milan Polák, Jaro Blaho a Ján Jaborník, ktorý mi nielen vždy ochotne poradil, ale ma aj svojím trilkujúcim smiechom pozitívne naladil. Z tohto obdobia som si zapamätala, že DÚ sú v prvom rade ľudia. A ešte akí! Viacerí z nich graduovaní a postgraduovaní titulmi kandidátov vied, ctiaci múzické vzdelanie a vzdávajúci hold umeleckým talentom. Ako aktívni kritici zažili vstupovanie Činohry SND do Európy repertoárom aj úrovňou inscenácií, nadýchali sa slobodného ovzdušia zlatých šesťdesiatych, zúčastnili sa na viacerých zahraničných podujatiach vďaka členstvu v ITI/IIT – UNESCO, na goldoniovskom jubileu v Benátkach či na Wiener Festwochen vo Viedni. Spomienku na krátke šťastné obdobie si nedali vziať, ubránili si názorovú autentickosť a naučili sa trikom, ako sa manipuláciám nadriadených vyhnúť. Výpovedné sú „naťahovačky“ s ÚIRK-om (Ústav informácií a riadenia kultúry), ktorý sa usiloval zaviesť pre vlastné potreby povinné bodové hodnotenie inscenácií prostredníctvom štandardného dotazníka, čo sa v DÚ nestretlo s ústretovou reakciou, naopak, vyvolalo známy švejkovský odpor.[2]

Divadelný ústav v toku legislatívnych zmien a štatutárnych ustanovení

V tom pochmúrnom čase mal DÚ za sebou už niekoľko organizačných reforiem. Z Divadelného oddelenia Slovenského múzea sa r. 1961 stala bratislavská pobočka pražského Divadelného ústavu s analogickým, ale autonómnym programom a miestnym šéfom v osobe Dr. Stanislava Vrbku. Najviac sa pod legislatívne premeny podpísal vznik federatívneho usporiadania republiky. Zriaďovacia listina MK SSR, podpísaná ministrom Miroslavom Válkom v januári 1969, ustanovila samostatný slovenský Divadelný ústav v Bratislave s celoslovenskou pôsobnosťou a Stanislava Vrbku posunula do pozície riaditeľa.

DÚ v zmysle svojich cieľov v tom čase prosperoval aj pokiaľ išlo o rozmnožovanie knižničných jednotiek,

2 MAŤAŠÍK, A. Vznik a prvé roky Divadelného ústavu. In *Divadelný ústav 1961 – 2011*. Bratislava: DÚ, 2011, s. 44 – 45.

aj čo sa týka viacerých vzácnych akvizícií po zosnulých osobnostiach do dokumentácie. Výrazne sa o vzostup ústavu zaslúžili ministerské nariadenia a účinná pomoc od Vrbkovho vysokoškolského kolegu, nakrátko riaditeľa sekcie umenia na MK Dr. Antona Kreta, CSc. V tom období sa však pod angažovanými odborníkmi triasli stoličky. Kret už v r. 1969 rozmnožil rady „exkomunikovaných" divadelníkov v DÚ a v júli roku 1971 ponúkol ministrovi kultúry demisiu Vrbka. A predsa, obdobie, keď v spoločnosti začali prebiehať čistky (roky 1969 – 1971), predstavovalo, paradoxne, efektívny čas budovania základov samostatného Divadelného ústavu najmä preto, že „ministerstvo kultúry rešpektovalo odborný charakter práce ústavu a nezasahovalo doň", ako píše Andrej Maťašík v historickej publikácii *Divadelný ústav 1961 – 2011*[3]. Ústav totiž istý čas nebol ideologicky exponovaným pracoviskom. Mohla vzniknúť aj edičná tradícia s niekoľkými kvalitnými publikáciami od Nelly Štúrovej, Stanislava Vrbku, Milana Poláka, Vladimíra Blaha, Jaroslava Blaha, Karla Martínka či Ladislava Lajchu.

S nástupom normalizácie sa pomery vo vedení rýchlo zmenili. Posilnil sa status ústavu ako prevodovej páky programu KSČ. Dosadený riaditeľ, nomenklatúrny káder Dr. Andrej Nemlaha sa staral o politickú korektnosť časopisu *Film a divadlo* a pracovníkov DÚ usmerňoval na plnenie príkazov zhora. V období sedemdesiatych rokov sa ústav mal dokonca vrátiť k praxi začiatku päťdesiatych rokov a schvaľovať dramaturgické plány divadiel. Nadriadené orgány sa z ideologických a politických dôvodov viac zaujímali o súčasnú tvorbu než o históriu a zbierkové aktivity, štatúty preto prednostne zaväzovali zamestnancov k servisným a hodnotiteľským úkonom. V duchu schizofrénie, typickej pre totalitné režimy, sa pracovníci v medziach možného usilovali nájsť v príkazoch priestor pre zmysluplnú činnosť. Okrem oficiálnych statí pre tlač vyhotovovali interné hodnotenia pre divadlá alebo do šuplíkov, a tak zanechali pozostalosť, ktorá má aj pre dnešok a históriu výpovednú hodnotu.

3 MAŤAŠÍK, A., op. cit., s. 38.

Oslavy 55. výročia DÚ, zľava Z. Nemcová, V. Helbichová, M. Mojžišová, M. Klimáčková, V. Burešová, V. Fekete, V. Sadloňová, S. Hroncová
foto R. Miko

V zmysle obrátenia pozornosti na súčasné divadlo sa napokon v roku 1984 uskutočnila veľká reorganizácia. Divadelný ústav sa rozhodnutím ministerstva kultúry zlúčil s Výskumným oddelením kultúry a umenia ÚIRK-u a vznikla organizácia ÚUKDD – Ústav umeleckej kritiky a divadelnej dokumentácie. Láska ku skratkám v názvoch (spomeňme si na populárnu pieseň Ivana Mládka) išla ruka v ruke s túžbou centrálnych orgánov do všetkého vidieť a všetko mať pod kontrolou podľa vzoru Big Brother is watching you. A zase si osadenstvo zámer prispôsobilo, éra usilovného, systémového mapovania celoslovenskej divadelnej tvorby priniesla netušený a nebývalý prospech dejinám slovenského divadla.

Podobne dôkladnú správu o divadle priniesla a prináša až následná etapa od roku 2006, keď nová riaditeľka Vladislava Fekete v partnerstve s VŠMU a organizáciou kritikov AICT zriadila internetový monitoring slovenských divadiel is.theatre. Hodnotiteľská produkcia ÚUKDD vychádzala tlačou každoročne v zborníkoch a má neodškriepiteľnú nadčasovú kvalitu, lebo ju vytvorili vysokoškolsky erudovaní teatrológovia s talentom pre divadelné umenie Ján Jaborník, Jaroslav Blaho, Zuzana Bakošová-Hlavenková, Andrej Maťašík, Dalibor Heger, Milan Polák, Dana Sliuková, Jana Bžochová-Šmatláková, Ida Hledíková, Emil Bartko, Silvia Baránová-Hroncová. Po Nežnej revolúcii sa pričinili o kontinuitu divadelnej kritiky, pokiaľ ide o jej profesionálnu úroveň.

Jaroslav Blaho, prvý ponovembrový riaditeľ ústavu s novým názvom Národné divadelné centrum, s trochou studu v internom periodiku *NDC informuje* v článku *Posezónne marginálie* vysvetľoval, kto bol za predošlého režimu objednávateľom hodnotení divadelných inscenácií. Expertízy sa vytvárali ako podkladové materiály pre MK SSR. Zaoberal sa otázkou ich dosahu a viditeľne si v tom nebol načistom. Spočiatku inštitút hodnotenia a samotný ústav obraňoval argumentmi, že kritický tón dodávaných materiálov divadlá neohrozoval, o niečo ďalej

Silvia Hroncová a Vladislava Fekete na oslavách 55. výročia Divadelného ústavu
foto R. Miko

však predsa len pripustil, že sa mohli zneužiť na osobné existenčné postihy jednotlivcov, ak netvorili podľa dohodnutého ideového plánu. Napokon Blaho úvahu uzatvára konštatovaním, že negatívna kritika v podstate nemohla nikomu uškodiť, lebo šírka divadelnej siete bola pýchou socialistickej kultúry. Retrospektívne zamyslenie sa ponovembrového riaditeľa NDC bolo zjavne reakciou na napäté diskusie až sváry medzi umelcami a kritikmi, ktoré prebehli počas Nežnej revolúcie na pôde rúcajúceho sa Zväzu slovenských dramatických umelcov. Vtedy sa aktivovalo pomenovanie „kritik – udavač", známe ešte z čias predvojnovej sovietskej éry. Riaditeľ Jaroslav Blaho evidentne cítil potrebu upokojiť emocionálnu hladinu a tému „škodlivosti kritiky" vyradiť z obehu.[4] Napätia medzi tvorcami a ich hodnotiteľmi sa neskončili ani v deväťdesiatych rokoch a kritici zamestnaní v NDC – ale nielen tí – sa rozdelili podľa osi pronárodní a „kozmopolitní".

Za bývalého režimu legislatíva dopadala zhora nadol a v istých okamihoch inšpirovala k tvorivej neposlušnosti. Situácia sa akoby zopakovala aj za mečiarizmu v polovici deväťdesiatych rokov, keď sa vedenie NDC spojilo s MK na radikálnej reorganizácii siete kultúrnych inštitúcií. Veľká časť zamestnancov však zareagovala výpoveďami, slobodomyseľný génius loci sa nezaprel.

Keď sa po zmene vlády v roku 1999 do ústavu vrátila rebelka Silvia Hroncová a vybrali ju do funkcie riaditeľky, postarala sa o viaceré legislatívne a organizačné zmeny. V rozhovore pre publikáciu venovanú 50. výročiu vzniku ústavu sa zverila, že si bola vedomá dosiahnutých úspechov, ale aj vážnych systémových nedostatkov NDC. Okrem návratu k pôvodnému názvu Divadelný ústav sa pričinila aj o budovanie reálnych podmienok na výskum, zbierkotvornú a archívnu činnosť, edičnú a výstavnú činnosť, a venovala sa podpore a prezentácii nášho divadla doma i v zahraničí.[5]

4 BLAHO, J. Poznámky k sezóne 1992/93 v slovenských profesionálnych divadlách, 1993.

5 Rozhovor so Silviou Hroncovou. Divadelný ústav – skladačka dejín divadla. Pripravila Jana Beňová. In *Divadelný ústav 1961 – 2011*. Bratislava: DÚ, 2011, s. 107.

Starala sa tiež svedomito o to, aby všetky inovačné kroky boli právne ošetrené štatútmi a smernicami.

Zmenu vzťahov medzi zriaďovateľským orgánom a DÚ, ako aj medzi DÚ a kultúrnou obcou prečítame aj v názve najnovšej publikácie od riaditeľky Vladislavy Fekete, venovanej 60. výročiu založenia inštitúcie, *Žijeme divadlom*. Svedčí o pochopení zmyslu inštitúcie, ktorá si ctí divadelné dedičstvo, je citlivá k výzvam súčasnosti, nárokom verejnosti a svoje poslanie plní s vedomím, že ide o servis, pričom však nie je iba zrkadlom, ale aj motorom zmien.

Čo sa týka poslednej dekády činnosti DÚ, Vladislava Fekete v dokumente s názvom *Desať dynamických rokov* charakterizuje všetky segmenty inštitúcie, ako sú odborná dokumentačná, archívna, zbierkotvorná, múzejná, knižničná a informačná činnosť. V komplementárnej línii tam patria činnosť edičná a vydavateľská, ktorá sa rozrástla do úctyhodného počtu preloženej vedeckej a odbornej literatúry, tiež expozičná, výstavná a prezentačná činnosť, a v neposlednom rade zahraničná spolupráca a medzinárodné vzťahy inštitúcie. Pod druhú zásadnú oblasť aktivít definovanej štatútom ako odborný a vedecký výskum spadá Centrum výskumu divadla, ktoré bolo založené v roku 2007 a už v roku 2010 získalo osvedčenie Ministerstva školstva Slovenskej republiky o spôsobilosti vykonávať výskum a vývoj. Tomuto úseku práce, spočívajúcemu v spolupráci všetkých ostatných segmentov a externých spolupracovníkov, venuje riaditeľka taktiež patričný priestor. Špeciálny dôraz sa v ostatných rokoch kladie na výskum tanca, najmä najmladších dejín tanečného umenia na Slovensku. Vyžiadal si ho boom performačného umenia, ktoré pre svoju rečovú bezbariérovosť najviac preniká do zahraničia.

Z vývojového hľadiska za pozornosť stojí technologický vzostup inštitúcie, reprezentovaný informatizáciou a digitalizáciou, na ktorom sa v následnosti po predchodcoch podieľa Vladislava Fekete s nemalým úsilím. Záslužný je najmä jej dôraz na synergiu jednotlivých segmentov. Ako to formulovala: „Na jednej strane je to zbierkotvorná inštitúcia, jediná svojho druhu na Slovensku, vzápätí je to vedeckovýskumné pracovisko s osvedčením o výkone vedy a výskumu, je to aj najväčšie knižné vydavateľstvo zamerané na literatúru o divadle, ale aj kultúrny prezentačný priestor. Všetky tieto segmenty vytvárajú jednotný celok a veríme, že naše poslanie napĺňame aj vďaka uvedenej diverzite.“[6] Podpísať sa dá aj pod jej konštatovanie, že na raste DÚ sa okrem zamestnancov podieľa samotný divadelný život so svojimi novými výzvami a podobami, ako aj empatia a ústretovosť zriaďovateľa.

Oslavy 10. výročia časopisu *kød*, ktorý Divadelný ústav vydáva od roku 2007
foto R. Miko

A na záver pochôdzka po lokáciách

Ako sa ústav zveľaďoval, rástli problémy s priestormi. Z budovy SNM na Vajanského nábreží, z jednej miestnosti, kde sa tiesnili štyria zamestnanci a v pivnici zbierky, presúvame sa k montovaným drevotrieskovým barakom na vtedy ešte idylickej Pekárskej ulici v Petržalke, kde DÚ v roku 1971 získal desať kancelárií. V dvoch „mobilných bunkách“ (Maťašík) zriadili sklad a knižničný fond zostal naďalej v podkroví SNM. Výstavba Petržalky však spôsobila, že baraky zbúrali, a tak sa znova presúvame k podobnému provizóriu v Karlovej Vsi, kde od roku 1983 boli k dispozícii kancelárie, pokým archív bol presunutý do nefunkčnej spustnutej Starej tržnice. Po veľkej reorganizácii v roku 1984 sa časť ústavu, oddelenie umeleckej kritiky, usídľuje vo františkánskom kláštore na Pugačevovej ulici (dnes Františkánska) a dokumentácia do budovy bývalého rozhlasu na Leninovom námestí (dnes Jakubovo). Vraciame sa teda z periférnych oblastí Bratislavy späť do stredu. Za jadrom dokumentačného materiálu si však treba odskakovať do suterénnych priestorov na Latorickej ulici, dnes časť Dolné hony. Inštitúcia, v roku 1991 osamostatnená a pomenovaná ako NDC, a v roku 1999 voliaca pôvodný názov Divadelný ústav, už adresu nezmení, no priestorovo sa skonsoliduje. Zastaneme preto stáť na Jakubovom námestí č. 12, iba niekoľko sto metrov od SNM, východiska našej prechádzky krátkymi dejinami ústavu, a dvíhame čašu na oslavu 60. výročia jeho vzniku. ø

Delegácia DÚ v Krakove — zľava J. Jaborník, N. Štúrová, P. Karvašová, I. Turzo, vpredu S. Vrbka
foto I. Lacika

6 FEKETE, V. *Žijeme divadlom. Divadelný ústav 11/21*. Bratislava: Divadelný ústav, 2021, s. 57.

História DÚ v zážitkoch a spomienkach

Pri príležitosti 60. výročia Divadelného ústavu sme pre vás pripravili aj špeciálny rozhovor s troma dámami, ktoré k inštitúcii neodmysliteľne patria – s koordinátorkou výstavnej činnosti Vierou Burešovou, s knihovníčkou Vierou Sadloňovou, ktorá sa stará o špecializovanú knižnicu a s vedúcou Oddelenia dokumentácie, informatiky a digitalizácie Zuzanou Nemcovou. Rozhovor nájdete na webe Divadelného ústavu – stačí naskenovať QR kód a pustiť sa do čítania.

Eva Kyselová
teatrologička

Zdravím, líbám a děkuji… (pánovi profesorovi, s láskou Eva)

Jan Císař
(* 28. január 1932 – † 14. apríl 2021)

Spomínať na osobnosť profesora Jana Císařa vyvoláva pri každej príležitosti úsmev a vzbudí pocit vďačnosti a výnimočnosti. V tom mi dá iste za pravdu každá a každý, kto mal to šťastie ho poznať ako vzdelaného profesionála, zažiť ho ako pedagóga alebo kolegu. Mne sa podarilo zakúsiť počas krátkeho obdobia všetky tieto úrovne a každá z nich ma nesmierne obohatila, poučila, posunula.

Asi nie je nutné písať o nevyčerpateľnom rozhľade Jana Císařa v dejinách divadla, o jeho mimoriadnom talente na divadelnú teóriu, o jeho schopnosti kriticky pomenovať a postihnúť problém inscenácie a rozpútať o ňom debatu, ktorá skutočne bavila aj samotných tvorcov. Áno, toto bol Jan Císař – komplexná teatrologická osobnosť, s výraznými režijnými a dramaturgickými skúsenosťami. Ťažko skúmať dejiny českého divadla od druhej polovice 20. storočia bez toho, aby sme nečítali kritiky, state, zamyslenia Jana Císařa a jeho generačných vrstovníkov. Pomenoval zásadnú etapu vo vývoji českého divadla šesťdesiatych rokov, keď publikoval *Divadla, která našla svou dobu*[1], ale systematickosť, s akou neúnavne sledoval, skúmal, polemizoval, zďaleka presiahla 20. storočie.

Jan Císař bol dychtivý a zvedavý, lačný po divadle nových a experimentálnych foriem, bol všetko, len nie konzervatívny. Nemal problém ísť v jeden večer na premiéru operety a na druhý deň sedieť na nepohodlnej stoličke na „ťažkej alterantíve“. Zaujímal sa o každé divadlo, ničím a nikým nepohŕdal, jeho túžba byť stále „in“ často zahanbovala o generácie mladších kritikov, pretože o všetkom tak nejako vedel medzi prvými. Bol pravidelným návštevníkom festivalov, vášnivým diskutérom nielen na prehliadkach ochotníckeho divadla. Stačilo ho náhodou stretnúť na katedre, opýtať sa ho, ako sa má, čo videl naposledy v divadle, čo prečítal a o zábavu a zaujímavý dialóg ste mali postarané.

Moje prvé stretnutie s profesorom Císařom bolo na seminári k teórii divadla a bez preháňania som bola odzbrojená jeho vzdelaním, kontextovým uvažovaním, schopnosťou vzbudiť záujem o nie vždy

Jan Císař získava titul emeritného profesora
foto archív DAMU

atraktívne témy. Keď prednášal o českom divadle, nedalo sa to nazvať inak ako performancia[2]. Zanietenie, s akým vykladal o Burianovi alebo Radokovi, mi vždy pripomenula prednášky s docentom Jabormíkom.

Jan Císař – pedagóg bol partnerom, ktorý so študentmi diskutoval, neponižoval ich pre vzdelanostný deficit ani falošne nepovzbudzoval, bol jednoducho fér. Nepodcenil žiadny názor, ak bol argumentovaný, ani nepresadzoval dogmaticky ten svoj. Pritom bol schopný veľmi presne a vecne pomenovať stav vecí, vašej diplomovej práce alebo referátu. Vždy venoval svoj čas reflexii, dokázal v jednej vete zhrnúť rezervy, ale tiež motivovať k ďalšej práci, vždy s jemu vlastnou pokorou a skromnosťou. Sama som to často zažila, keď som mu posielala koncepty kapitol a okamžite prišla odpoveď: „…jsem rád, že těch mých pár poznámek vám bude trochu užitečných“. Pár poznámok, ktoré boli však pre moju prácu mimoriadne podstatné.

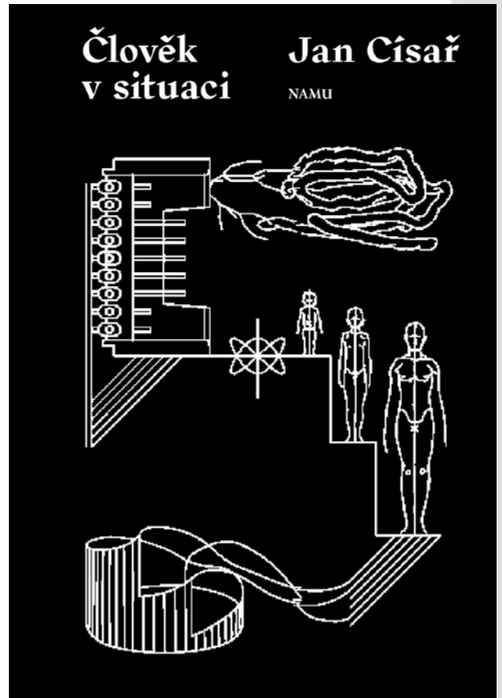
Som presvedčená, že bol iste vzorom a motiváciou pre generácie mladých ľudí, aby študovali divadlo.

Moja profesijná cesta bola názormi a osobnosťou Jana Císařa ovplyvnená úplne zásadne. Keď som premýšľala nad doktorským štúdiom a témou, bol to on, kto mi vnukol myšlienku zamyslieť sa nad vzťahmi slovenského a českého divadla, pomáhal mi koncipovať prvotné hypotézy a napokon sa stal jedným z oponentov obhajovanej dizertačnej práce. Až neskôr som pochopila, akou výhodou bolo mať Jana Císařa v úlohe oponenta, čo sa potvrdilo znova pri lektorskom posudku k mojej monografii.

Nekompromisnosť, s akou pristupoval k posudzovanému textu, bola inšpiratívna a povzbudzujúca. Sotva sa dá použiť pojem posudok, desaťstránková esej, v ktorej rozvíja možnosti nezaťaženého a moderného uvažovania nad problematikou vplyvu českého divadla na slovenské, to je prejav zápalu a konfrontácie vlastných doterajších zamyslení so súčasnými tendenciami vo výskume.

Jan Císař vykladá divadelnú kultúru v priestore transdisciplinárnych kontextov, o čom svedčí napríklad aj úryvok zo spomínaného lektorského posudku, ktorý považujem za presvedčivý dôkaz o tom, že dejiny divadla stále otvárajú nové možnosti interpretácie a nie sú len nudnou archívnickou činnosťou.

„…jde o postavení divadla ve společnosti, tedy o sociální dějiny; jinak řečeno o pojímaní vazeb mezi divadlem a společností. Tato problematika má u nás neblahou minulost v podobě mechanického a ortodoxního chápání vztahů ‚základny a nadstavby‘, zatímco jde o komplexní vidění dějin kultury a sledování prolínání společenského, politického a ekonomického vývoje současně s vývojem divadla. Z tohoto hlediska pak nejde při zrodu profesionálního slovenského divadla jenom o jeho zpoždění za českým divadlem, ale přímo o setkání dvou zcela odlišných kultur a svým způsobem i civilizací, což ovlivňuje i smysl a funkci divadla ve



1 CÍSAŘ, Jan. *Divadla, která našla svou dobu*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1966. 126 s.

2 Pre dokonalý dobový zážitok odporúčam článok ZEMANČÍKOVÁ, Alena. Profesor Císař přednáší. In *Amatérská scéna*. 1989, roč. 26, č. 1, s. 18.

společnosti. Jsou začleněny do odlišných podmínek širokého sociálního kontextu jako systému významných činností a vztahů, životních projevů a zvyklostí, relativně ustálených každodenních praktik, způsobů realizace činností a chování. Jinak řečeno: do jiného životního stylu. Zatímco české divadlo má na podobě a fungování životních způsobů vrstev českého obyvatelstva výrazný vliv a podílí se na jeho podobách, což samozřejmě platí i opačně, slovenské divadlo toto zakotvení nemá. Prostě se setkává s jistou importovanou podobou divadla a jeho další vývoj je na prvním místě hledáním a utvářením jednoho z podstatných komponentů divadla jako komunikačního systému: diváků. Neboť divadlo je takový systém, jehož estetická funkce vzniká v přímém a bezprostředním vztahů s recipienty, tj. diváky, kteří jsou rovnoprávnou a rovnocennou složkou při tvorbě a vzniku toho, co Mukařovský nazývá estetickým objektem. A to okamžitě, hned na místě, kde se hraje; což je ono slavné a legendární divadelní *zde a teď*. Jestliže absentuje divák, jenž plní tuto svou funkci při vzniku a působení představení, pak možnosti, šance pro existenci plnohodnotného, vysoce uměleckého divadla jsou minimální, ne-li nulové. Což do značné míry platí pro české divadlo importované jako *slovenské národní* divadlo do Bratislavy. Nemluvě už o tom, že tato importovaná podoba českého divadla je výrazně limitována, neboť jde o profesionální divadlo pracující za specifických podmínek, které se naprosto neshodují s pojmem národního divadla; tentokrát s malým – písmenem n.“

Na viacerých stránkach so mnou polemizuje, prináša možné iné závery, inšpiruje pojmami a výkladmi, a napokon záver e-mailu komentuje slovami: „Je to poněkud neobvyklá recenze, ale na konci právě fakt, že jste mne donutila takhle přemýšlet, vydávám ze její velký, převelký klad. A na tom trvám.“ Myslím, že mieru satisfakcie, akú som po tejto vete pocítila, nemusím opisovať.

Jan Císař bol znalcom, a dovolím si tvrdiť, že aj fanúšikom slovenského divadla, uvedomoval si vplyv českého divadla pri formovaní profesionálnej slovenskej divadelnej kultúry, ale nespochybňoval jej autonómiu a sebavedomie, naopak. Pri každej možnej príležitosti akcentoval, v čom napríklad slovenské divadlo „předběhlo“ české, fascinovali ho Ferdinand Hoffmann a Ján Jamnický, veľmi si cenil ochotnícke obdobie Jozefa Bednárika a jeho Divadla Z, o Blahovi Uhlárovi raz povedal na jednej konzultácii – „tak tohle jsme my prostě neměli“. Myslím si, že to bol aj dôvod, prečo bol takým váženým a obdivovaným v slovenskom divadelnom prostredí. On spolu s docentom Jaborníkom alebo profesorom Štefkom udržiavali diskurz previazanosti dvoch heterogénnych divadelných kultúr, a prirodzene aj mňa a mojich kolegov a kolegyne tento výklad silne formoval.

Jan Císař patrí medzi nenahraditeľné osobnosti kultúry, pokojne by sa dal nazvať fenoménom a nepreháňali by sme. Jeho dosah na divadelnú kultúru bol mimoriadny a jeho odkaz bude trvalý. Jeho názory, interpretácie a teoretické koncepty budú provokovať, motivovať a podnecovať ďalší výskum.

Podstatou divadla je dramatická situácia, ktorá núti konať. Podstatou života a tvorby Jana Císařa bolo divadlo. Jan Císař bol skutočne „človek v situaci“. Česť jeho pamiatke. ø

foto I. Mičkal

Jan Císař
teatrológ a divadelný historik

Pozoruhodná historiografie

Recenziu prvého dielu *Dejín slovenského divadla* z pera Jana Císařa sme v našom časopise publikovali v apríli 2019. Jej opätovným uverejnením by sme si chceli pripomenúť mimoriadnu osobnosť českého teatrológa a jeho zasvätený pohľad na slovenské divadlo a teatrológiu.

Synonym pro slovo pozoruhodný je v češtině mnoho, všechna chválí nějaký jev jako mimořádný, vynikající a také zajímavý, jejž bychom neměli zaznamenat jen povrchně a letmo. To platí i o knize, které chci věnovat svou následující úvahu. Autorem koncepce *Dejín slovenského divadla I.* a odborným garantem je Vladimír Štefko. Kromě něj kniha uvádí ještě dalších 11 jmen autorů, kteří se na I. dílu podíleli. Publikace mapuje dějiny do roku 1948 a má tři hlavní části: Slovenské divadlo před profesionalizací, Slovenské profesionální divadlo 1920 – 1948 a Vybrané kapitoly z dejín slovenského divadla.[1]

Nyní by se slušelo, aby tato recenze zamířila do černého a začala hodnotit – soudit, kritizovat – odbornou, historiografickou kvalitu knihy. Musím ovšem požádat ještě o pár řádek strpení. Chtěl bych se totiž trochu představit, aby byl jasnější úhel pohledu, jímž *Dejiny* měřím. Před mnoha lety jsem se jako čerstvý absolvent účastnil konkurzu na místo aspiranta dějin českého a slovenského divadla na pražské divadelní fakultě. Konkurs jsem vyhrál, odešel studovat slovenské divadlo do Bratislavy ke školiteli Zoltánu Rampákovi a poté jej přednášel na divadelní vědě Filozofické fakulty Karlovy univerzity. Pak už nikdo neměl o slovenské divadlo zájem, tak jsem jako vyučující tohoto oboru skončil. Ale protože jsem nejpůvodnějším školením (i nejvlastnějším zájmem) historik jak českého, tak slovenského divadla, trvale sleduji, co se v historiografii obou divadelních kultur odehrává. Mé první seznámení s dějinami slovenského divadla, o nichž jsem měl až do toho konkurzu velmi bídné znalosti, mně přineslo řadu překvapení – skoro šoků, neboť jsem se setkával s fakty i souvislostmi, které byly pro mne naprosto neznámé a často v první fázi i nepochopitelné a nevysvětlitelné. Prostě jsem musel nejprve často bádat v obecné slovenské historii a potom pomalu do ní zapouštět vědomosti o slovenském divadle. Přesto však pro mne zůstávala řada nezodpovězených otázek. Postupně jsem tyto „černé díry“ odstraňoval, i přesto na některé nemám stále uspokojivou odpověď. Po přečtení těch 662 stran prvního dílu *Dejín* si myslím, že jsem ledacos z těch pro mne doposud „temných“ míst dostatečně pochopil, že se mně v řadě případů dostalo logického a argumentovaného vysvětlení.

Čtení slovenských historiografických materiálů je pro mne také – a především – impulsem pro srovnávání stavu českého bádání v dějinách našeho divadla. Musím se přiznat, že už delší dobu v tomto směru cítím cosi, co jsem sice zatím přesně nepojmenovával, ale teď, když přede mnou leží *Dejiny*, vím, co to je. Je to závist. Závidím – přiznám se bez mučení – hodně. Především: že se sešla skupina lidí, kteří byli schopni popsat a analyzovat vývoj slovenského divadla v celé šíři od jeho počátků až po rok 1948. A píšu-li v celé šíři, pak tím myslím jak rozvrstvení druhové (případně žánrové), tak chronologické a kauzální, které běžně používáme pro uspořádání událostí a dějů v čase. Vzniklo tak dílo, které historiografii českého divadla chybí. Bylo by zajisté přehnané, kdybych tvrdil, že při pozorném a zevrubném čtení nejsou k nalezení v *Dejinách* jisté švy – a dovolte dodat, že nepatrné – poukazující k rozdílnosti autorů. Ale těmi slovy zevrubně, pozorně a nepatrně je snad

1 Po jistých rozpacích jsem se rozhodl některé slovenské názvy nepřekládat do češtiny, takže jsou to *Dejiny slovenského divadla*, zatímco když píšu o dějinách v poloze výkladové, zůstávám u češtiny.

dost jasně řečeno, že to není nic, co by znepřehledňovalo obsah a obtěžovalo čtenáře při jeho vnímání.

Budu-li se držet toho svého pocitu, kterým je závist, pak ji pociťuji poměrně vydatně ještě ve dvou oblastech. Především v ediční činnosti a publikačních možnostech. V době, kdy jsem dostal do rukou první díl slovenských *Dejín divadla*, na svém pracovním stole jsem našel také publikaci Evy Kyselové *Jedna republika jedno divadlo*. Její podtitul je *Dialóg slovenskej a českej činohry*. Tato problematika – či chcete-li tematika – je dovedena až do dneška. Knížka vyšla rovněž v edici Slovenské divadlo, která mne už předtím potěšila a zaujala například studiemi o Ferdinandu Hoffmannovi či *Dejinami slovenskej drámy 20. storočia*. Nechci dělat laciná srovnání, ale nemohu se zbavit dojmu, že slovenský Divadelný ústav svou ediční politikou vykonává víc než systematické vydávání – to jest i pravidelné – knížek o historii slovenského divadla. Jde také o schopnost shromáždit skupinu profesionálů stejného profesního zaměření, kteří dokážou ve spolupráci vytvořit dílo, jež reprezentuje určité společné myšlení o principiálních otázkách historiografie slovenského divadla. Znovu musím opakovat, že se takto podařilo vytvořit skutečně celistvý obraz dějin slovenského divadla, což koneckonců potvrzuje i ta část *Dejín*, která je nazvaná Vybrané kapitoly z dejín slovenského divadla. Jde o tři studie. První se jmenuje *Slovenské a české divadlo bližšie od seba* a je jakousi zkrácenou podobou už zmíněné knihy Evy Kyselové. Druhá je studie s názvem *Divadlo v kritike, kritika v divadle*. Autorka Soňa Šimková v ní mapuje vývoj slovenské divadelní kritiky od prvních krůčků veřejně zaznamenávajících vznik a existenci profesionálního divadla na slovenské půdě až ke zrodu skutečné divadelní kritiky, která se přestává opírat o kritiku literární a dokáže sledovat, popisovat i analyzovat postupy budující a realizující scénický tvar. Výrazně do tohoto procesu zasahovali mladí, strukturalisticky školení kritici Zoltán Rampák a Rudolf Mrlian. Jejich nástup se odehrál v čase, kdy se slovenská činohra kvantitativně rozrůstala a vyžadovala i personální posilu ve sféře kritické reflexe. Při tom navazovali na úroveň a kvalitu dosaženou už na sklonku války. A konečně třetí studii s názvem *Ochotnícke divadlo* napsal koryfej současné slovenské historiografie Vladimír Štefko.

Dovolím si tvrdit, že pouhá četba těchto tří studií dokáže poskytnout cenné informace o dějinách slovenského

foto I. Mičkal

divadla. Už Kyselová svým tématem otevírá řadu otázek, které poznamenávají existenci novodobého divadla na Slovensku. Že šlo o export a import českého profesionálního divadla do Bratislavy je všeobecně známé a mnohokrát napsané a řečené. A že z toho posléze vyplynula i existence české a slovenské činohry ve Slovenském národním divadle je rovněž probraným a známým faktem. Jiná otázka ovšem je, zda to byla nejschůdnější a nejlepší cesta ke vzniku vskutku národní slovenské činohry. Nebo se mohu zeptat jinak: jaký divadelní systém nabídlo české divadlo divadlu slovenskému, když bylo rozhodnuto o dovozu české divadelní společnosti? Je to svým způsobem ještě nezpracovaná oblast dějin českého divadla, na niž tu narážíme; je to údobí, kdy šlo o profesionalizaci českého divadla, které si ovšem pro tento proces vypracovalo svoje jedinečné postupy, jež odpovídaly tehdejšímu stavu české společnosti i českého divadla. Je zřejmé, že pro založení a pěstování novodobého kvalitního divadla to nebyla půda zrovna nejvhodnější. Připočteme-li k tomu, že ministrem s plnou mocí pro Slovensko byl tehdy Vavro Šrobár, jenž byl jedním z předních čechoslovakistů přesvědčeným o tom, že Slováci se stanou kulturním národem díky tomu, že budou asimilováni českým vlivem, potom vskutku podmínky pro vznik opravdu slovenského národního divadla nebyly ideální. Za těchto okolností se přímo vnucuje jistá otázka. Úvodní slova Štefkovy studie o slovenském ochotnickém divadle konstatují, že na „rozhraní 19. a 20. storočia už slovenské ochotnícke divadlo zapustilo pevné korene". Neexistovala ještě jiná možnost, jak postupně budovat slovenské divadlo, než onou exportně-importní cestou? Když připustím fakt, že za daných společenských a politických podmínek to opravdu nebylo možné, pak musím přiznat, že už po léta, kdykoliv se dovídám něco o „divadelných závodoch v Martine" a o péči, jíž věnovalo Ústredie slovenských ochotníckych divadiel městským vyspělým souborům –kroužkům, se v duchu ptám, proč tato energie nesměřovala ke vzniku jiné profesionální slovenské činohry než té, která se složitě a pracně rodila v bratislavském SND. Nemohu prostě snadno přeskočit a přejít tato Štefkova slova: „Slovenský spevokol pod Hoffmannovým vedením začala aj profesionálna kritika vnímať ako alternatívu k Borodáčovej slovenskej činohre SND." A Štefko v této pasáži pokračuje takto: „Ochotníctvo najmä na svojej vyššej úrovni už nebolo len najproduktívnejším distribútorom divadelnej kultúry, ale prinášalo podnety, ktorých bolo vo vtedjšej slovenskej činohre menej ako málo." Bylo-li tomu tak – a není důvodu, proč o tom pochybovat – z jakých příčin tento rozvoj nevyústil (zvláště existoval-li tak poučený a talentovaný vůdce tohoto konání jako byl Hoffmann) ve vznik jiné než „borodáčovské" činohry SND?

Aby bylo jasno: nevolám po tom, aby se opravovaly či doplňovaly dějiny slovenského divadla. Jenom mně pořád v hlavě zůstává otázka, proč ten velký rozvoj slovenské činohry nedošel k založení perspektivní divadelní instituce, která by zdvihla podněty jiného druhu než ty, které se rodily v česko-slovenských divadelních vztazích. Toto nemá být – a také není – výtka. Mám-li nějak nazvat povahu těchto posledních pár řádek, pak bych je nazval „výzvou komplexnosti". Jde mně o onu šíři záběru, která svou soubornost a svým celkem otevírá všestranné a složité pohledy na zkoumanou látku, přímo ji rozevírá jako určitý problém. Záměrně jsem pro demonstraci této kvality *Dejín* vybral tři jakoby přidané kapitoly, abych ukázal tuto jejich vlastnost, jež platí i pro celek. To je z hlediska metody i metodologie pro mne určitě nejvíce hodno závisti. Neboť mám pocit, že historiografie českého divadla se velice často drží stanovení cílů pro dějepisce podle Leopolda von Ranke – ukázat „*wie es eigentlich gewesen ist*" – a tento komplexní záběr pomíjí. ϕ

Kolektív autorov
Dejiny slovenského divadla I.
Divadelný ústav, Bratislava, 2019
736 s.
ISBN 978-80-8190-039-6

Michal Zahálka
teatrológ, prekladateľ, redaktor edičného oddelenia IDU, doktorand Ústavu translatologie FF UK

Dějiny, hozená rukavice?

Když první svazek publikace *Dejiny slovenského divadla* na stránkách tohoto časopisu předloni recenzoval Jan Císař, vyznal se z toho, že tváří v tvář tomuto dílu cítí závist. „Závidím – přiznám se bez mučení – hodně," napsal tehdy. „Vzniklo […] dílo, které historiografii českého divadla chybí."[1] Z pozice českého čtenáře je asi nemožné k *Dejinám* přistupovat bez úvah o tom, jak by analogický svazek mohl vypadat v české divadelní historiografii. Následující řádky, jež budou *Dejiny* v některých ohledech problematizovat, proto, prosím, berte částečně jako pracovní poznámky pro případné české následovníky tohoto olbřímího projektu.

Předem nutno poznamenat, že druhý svazek plně navazuje na všechny klady, jimiž ten první vyvolal Císařovu závist. Opravdu je ohromující, kolik zdatných autorů se Vladimíru Štefkovi podařilo sdružit ke společnému dílu, a výsledek vskutku podává komplexní vhled do dějin slovenského divadla v letech 1948 – 2000 i díky tomu, že adekvátní prostor poskytuje i jinému než činohernímu divadlu, na něž má teatrologie leckdy tendenci zapomínat.

Místy je to vysloveně strhující čtení, ať už se s Dáriou Fojtíkovou Fehérovou nořím do cenzurou a ideologií svázaného počátku padesátých let[2], nebo se Soňou Šimkovou sledujeme možnosti psaní o divadle v průběhu desetiletí. Rozhodně nemohu ve znalostech dějin slovenského divadla soupeřit s nikým ze zúčastněných autorů; strávil jsem s *Dejinami* několik dní soustředěné a poučné četby a veškeré výhrady v následujících odstavcích míním jako vesměs redaktorské poznámky k tomu, co této skvělé knize[3] chybí na cestě od skvělosti k dokonalosti.

Vyslovených překlepů a omylů, jež mohla odstranit odborná redakce a korektura, jsem zaznamenal tak málo, že pár z nich do začátku uvádím jen coby doklad recenzentské pilnosti – vzhledem k mamutímu rozsahu knihy jich bylo množství zcela pominutelné. Patří k nim občasné neuvádění spojovníku ve francouzských jménech Jean-Paul Sartre (s. 89), Pierre-Aristide Bréal (s. 520) nebo Jean-Louis Barrault (s. 611 a 1010)[4] či překlep ve jméně Pirandello („Pirrandello", s. 305), český režisér Římský by si zase patrně alespoň v prvním pádě byl zasloužil psaní s dlouhým ý (s. 79), *Krvavý soud* je ve skutečnosti autentickým (pod)titulem Tylových *Kutnohorských havířů* (s. 1011) a pražská inscenace E. F. Buriana ze třicátých let se česky nejmenovala *Válka*, nýbrž – stejně jako ve slovenštině – *Vojna* (s. 48). Nejednotně se uvádí i rok založení martinské Scénické žatvy, jenž kolísá mezi roky 1969 a 1970 (viz s. 303 a 315). Tu a tam narazíme i na tvrzení, která by si přeci jen zasloužila konkrétnější argumentaci: takto Ľubica Krénová (s. 198) soudí, že k nezdaru Pietorovy inscenace *Heroda a Herodiady* přispěl fakt, že režisér už tehdy zároveň působil coby ředitel SND, jako by tato funkce a priori způsobovala uměleckou nemohoucnost.

Již Císařova citovaná recenze naznačila, že jsou v prvním svazku švy „poukazující k rozdílnosti autorů".[5]

1 Císař, Jan. Pozoruhodná historiografie. In: *kød* 4/2019, s. 52.
2 Jistě nebudu jediný český čtenář, jejž zaujme výbušná situace, kterou v Divadelní a dramaturgické radě vyvolala hra tak neškodná a dnes bezpečně zapomenutá, jako jsou *Směry života F. X. Svobody* (viz s. 22).
3 Přečetl jsem se zájmem oba svazky, recenze se ovšem týká toho druhého.
4 V rejstříku a – v případě Sartra – i jinde v knize jsou ovšem obě jména uváděna správně.
5 Císař, Jan. Op. cit.

Kolektív autorov
Dejiny slovenského divadla II.
Divadelný ústav, Bratislava, 2020
1200 s.
ISBN 978-80-8190-066-2

Nuže: jsou i v druhém svazku a já si dovolím tento postřeh poněkud zkonkretizovat. Jednotlivé studie, jež kniha obsahuje, by si bývaly ve finální fázi přípravy svazku zasloužily ještě revizi s ohledem na celek publikace. V této formě není úplně ujasněné, nakolik mají být čitelné samostatně a nakolik se mají odkazovat ke studiím předcházejícím. Takto se například Magda Husáková-Lokvencová na s. 31 zjeví ve stati Dárii Fojtíkové Fehérové dosti poznenáhlu a hypotetický čtenář, který netuší, o kom je řeč, a nečetl (nebo si nepamatuje) první svazek *Dejin*, nemá mnoho šancí hned poznat, proč a v čem byla její účast na školení v Trenčianských Teplicích překvapující či proč vyvolávala averzi.

To by bylo samo o sobě v naprostém pořádku (oba svazky tvoří kompaktní celek a režisérčinu osobnost už v tom prvním představil zejm. Martin Timko), ale zároveň v *Dejinách* narazíme na místa, v nichž se texty (i v rámci jednoho svazku) naopak poněkud dublují. Například právě Timko v pojednání o inscenacích reagujících na události srpna 1968 na str. 133 vesměs jen rekapituluje to, o čem už detailněji psal o pár stránek dříve Karol Mišovic, a podobný efekt lze najít třeba ve zdvojeném pojednání o nezávislé taneční scéně devadesátých let: kupříkladu o Baletu Torzo čteme velice podobně u Evy Gajdošové (s. 730–731) i u Maji Hriešik (s. 753–755).

Takových překryvů lze v knize najít vícero, některé jsou logické (například brilantní stať Soni Šimkové o dějinách divadelní kritiky se s přecházejícími kapitolami nemůže neprotínat prostě proto, že divadelní kritika je historikům nepominutelným zdrojem), některé – domnívám se – bylo lze redakční prací ztlumit, ne-li potlačit docela. (V zájmu předcházení těmto překryvům lze chápat i to, proč se poněkud rozpadl koncept doplňkových studií, jež Císař tak chválil u prvního dílu: zbylo jen psaní Soni Šimkové o kritice, kdežto stati o amatérském divadle se chvályhodně emancipovaly do hlavního bloku – a vynikající postřehy Evy Kyselové o vztazích českého a slovenského divadelnictví v úplnosti shrnuje její mezitím vydaná monografie. Čistě systematicky je snad poněkud zarážející, že druhý svazek na rozdíl od toho prvého nezahrnuje anglické překlady medailonků jednotlivých autorů, ale u publikace zvící dvanácti set stran je pochopitelná snaha ušetřit, kde se dalo.) V kapitolách o činoherním divadle je navíc nejednotné například i to, zda a do jaké míry se píše o divadelních dramaturzích. Třeba Timko se jen zmíní, že Margita Mayerová a Eva Malinová ze SND na počátku normalizace musely odejít (s. 133), ale o osobnosti Antona Kreta se u něj vůbec nedočteme – ten se poprvé vyskytne až u Ľubice Krénové (s. 194), když z divadla po sametové revoluci sám odchází. Obecně vzato lze říct, že vstupní nároky, jaké kladou texty na čtenáře, jsou poněkud nevyvážené: nejmarkantnější se mi to zdá u statě o amatérském tanci autorky Moniky Čertezni, jež patrně nemusela v poznámce pod čarou vysvětlovat, kdo byla Isadora Duncan a další.[6] Osobně mám za to, že i bez jejího náčrtu vývoje tanečních stylů dvacátého století, převzatého z Wikipedie (s. 802), by se kniha bývala mohla šťastně obejít.

Další lehký limit na cestě k dokonalosti, který v *Dejinách* spatřuji, je nejednotná práce s mezititulky a s členěním textu obecně. Některé studie využívají jen jedné úrovně mezititulků[7], přičemž například ve studii Karola Mišovice splývají ty, jež – pokud to tedy správně chápu – měly dělit text na kratší ucelené podkapitoly (*Prebúdzanie jari*, *Skutočne zlaté šesťdesiate* a *Okupácia*), s těmi ryze informativními, signalizujícími, o kterém divadle je právě řeč. V jiných studiích je úroveň mezititulků diferencovaná, ale nepracuje se s nimi soustavně, jednou značí celá divadla či soubory, jindy etapy jejich existence. Někteří autoři jich využívají k publicistické zkratce (osobně jsem si velice oblíbil Šimkové ostrovtipné Od poučenia k Poučeniu, s. 1007), jiní text člení jen technicky dle pojednávaných divadel

6 Kdyby se pětiřádkovými poznámkami přibližovali všichni, kdo jsou v textu zmíněni, mohla být již tak dost objemná kniha ještě mnohem, mnohem tlustší.
7 Mimochodem: v jinak typograficky sličně vypravené publikaci (úprava a sazba Ondrej Gavalda) mě u delších mezititulků poněkud zarazilo nepřirozeně velké řádkování.

a období. (Od věci by snad nebyl ani podrobnější obsah, který by systematičtější práce se členěním jednotlivých statí byla umožnila: kdyby takto chtěl hypotetický čtenář knihu otevřít a dozvědět se cosi například o Lúčnici, nezbývá mu než nazdařbůh listovat dotyčnými kapitolami, jelikož názvy divadel/souborů se rejstříku na rozdíl od osobních jmen a názvů děl nedočkaly.)

S tímto leckdy poněkud mechanickým členěním souvisí možná největší lítost, kterou při všem obdivu nad *Dejinami* pociťuji: často se tu dočteme, že v tom a tom divadle vznikla ta a ta inscenace, kdo kam kdy přišel a kdy a kam odešel. Řadu textů by nikterak nepoškodilo, kdyby se jednotlivé podkapitoly byly seřadily libovolně jinak. Přesahovější, zobecňující postihnutí smyslu a směřování dějin divadla je tady podstatně vzácnějším zbožím. Jistý problém představuje i poněkud arbitrární omezení rozsahu rokem 2000 – jakkoliv plně souzním s editorovým soudem, že „je veľmi riskantné miešať [históriu] s prítomnosťou“ (s. 11), z některých pomezních kapitol jsou znát limity, jež toto rozhodnutí způsobilo, a kupříkladu taková Soňa Šimková je v citované stati o kritice celkem úspěšně ignoruje. Někteří autoři jsou navíc i pro vzdálenější éry již evidentně pamětníky – paradoxní přitom je, že mladší badatelé, odkázaní výhradně na archivní zdroje (jako třeba emfatickým slohem obdařený Karol Mišovic), dovedou leckdy evokovat rysy jednotlivých inscenací i období lépe.

Za *Dejinami slovenského divadla* je vidět obrovské množství badatelské i organizační práce (věčná sláva vůdčímu duchu celého projektu Vladimíru Štefkovi, ale i vědecké redaktorce Vlastě Jaksicsové, odborným redaktorkám Janě Juráňové a Martině Vannayové a dalším zúčastněným). Vcelku bych nicméně řekl, že je to práce, které lze závidět především objem vykonané heuristiky[8] – co do metodologie vyvolává i jisté otázky. To nic nemění na tom, že si vzdor všem vzneseným výhradám zaslouží hlubokou, hlubokou poklonu a vřelé díky.

8 A nejsem si ani stoprocentně jistý, zda bych tvrdil, že v tomto ohledu (například díky projektu Česká divadelní encyklopedie či aktivitám ÚČL AV ČR) česká teatrologie kdovíjak zaostává.

Knižné tipy

Jean Giraudoux
Hry
Institut umění – Divadelní ústav
www.idu.cz
orientačná cena 17,5 €

Francúzsky dramatik Jean Giraudoux patrí k tým najrenomovanejším autorom, divadlá naňho však takmer zabudli. Nové české preklady Karla Krausa, Michala Lázňovského a Michala Zahálku však odhaľujú jeho potenciál v plnej kráse. Jedenásť hier čakajúcich na svoje uvedenia dopĺňa aj štúdia o divadelníkovi Giraudouxovi.

Milo Rau
Kongo tribunál
GAFFA/Asociácia Corpus
www.thisisnotatape.com
213 s.
orientačná cena 21 €

Švajčiarsky režisér, odvážny experimentátor Milo Rau, v roku 2015 uskutočnil v Konžskej demokratickej republike jedinečný transmediálny umelecký projekt, v ktorom priamo na tvári miesta, pred predstaviteľmi rôznych zainteresovaných skupín, vytvoril obraz krvavej ekonomickej vojny. V knihe, ktorá v slovenskom preklade vyšla v edícii Pleroma, sú zozbierané dôležité výpovede svedkov, prejavy, rozhovory, rešeršné správy a ďalší sprievodný materiál.

Martin Hilský
Shakespearova Anglie. Portrét doby
Academia
www.academia.cz
768 s.
orientačná cena 38 €

Publikácia Martina Hilského, v ktorej najvýznamnejší český znalec Williama Shakespeara predstavuje éru zásadne formujúcu anglickú spoločnosť a veľké diela alžbetínskej literatúry, získala cenu Magnesia Litera za rok 2020 ako kniha roka. Okrem informačnej hodnoty je na nej cenná aj skutočnosť, že autor dokáže podať vysoko odborný výklad tak, aby bol zrozumiteľný pre široké spektrum čitateľov.

Vladislava Fekete: Žijeme divadlom. Divadelný ústav 11/21

Divadelný ústav, Bratislava 2021

Publikácia *Žijeme divadlom. Divadelný ústav 11/21* vychádza k 60. výročiu založenia inštitúcie. Mapuje predovšetkým aktivity a projekty poslednej – pestrej, kreatívnej a dynamickej – dekády, ale ohliada sa aj na činnosti spojené s predchádzajúcimi obdobiami. Divadelný ústav plní niekoľko nezastupiteľných úloh v oblasti mapovania a výskumu profesionálnej divadelnej kultúry na Slovensku. Dôležité však je, sa neuzatvára do svojej muzeálno-dokumentačnej funkcie, ale citlivo reaguje na súčasný stav divadelnej kultúry na Slovensku a v zahraničí: „Scénické umenie na Slovensku je nesmierne energická oblasť, ktorá v poslednej dekáde zaznamenáva enormný nárast kvality v oblasti spracovania nových tém a zavádzania nových inscenačných postupov. Vďaka priaznivej spoločenskej situácii rovnako aj expanduje, pribúdajú nové subjekty, noví aj skúsení performeri posúvajú slovenské divadelné umenie k vyšším cieľom a prekonávaniu vlastných hraníc poznania. Už to nie je len umelecká interdisciplinárnosť, ale aj interkultúrnosť, ktorá definuje divadelné priestory.“

Sára Jarošová
študentka FF UP v Olomouci

Spasmy institucionalizovaného umění

foto T. Moravanský (INSTITUT INSTITUT)

Interpelace jako proces internalizace, konstrukce subjektu v ideologických rámcích a osvojování sociálních konstruktů. Nové dílo Tomáše Moravanského, *Interpellation*, pohybující se na pomezí post-tanečního představení, performance a videoartu dále rozvíjí toto, mnohými definicemi zatížené slovo a ukotvuje jej v rámcích vlastních zkušeností s uměleckým průmyslem. Projekt byl premiérovaný online, čímž na sebe navázal nové konotace virtuality současnosti.

Moravanský společně s performerkami vytvořili projekt zabývající se manipulací se subjektivitou a tělesností v rámci institucionalizace, ale i sebeprezentací ve virtuálním prostoru. Využití vyprázdněného prostoru divadelního black boxu vypráví o absurditě systému v uměleckém prostoru a svým vzevřením působí notně klaustrofobicky. Sledujeme černě oděné performerky Miriam Budzákovou a Nikolu Majtánovou stojící uprostřed prostoru ve statické poloze stoje s rozpaženými pažemi, zhruba v polovině představení se vystřídají. Výrazy tváře a postupné klesání paží jsou jedinými polidštěnými prvky celé inscenace. Vizualita díla díky stejným kostýmům a rozmístění performerek zůstává neměnná. Mění se pouze úhel pohledu díky kamerovému rámování a střihové postprodukci. Jedná se o metaforu nutné univerzality, jež narušují pouze oranžové kšiltovky odkazující k odkrývání rovin pod povrchem, jelikož jak je známo, z černé barvy lze pomocí peroxidu vytvořit barvu oranžovou. Metaforický peroxid Moravanský využívá k odkrývání rovin pod povrchem vzniku samotného díla. To musí urazit dlouhou cestu mezi uměleckými institucemi a rezidencemi, aby dosáhlo realizace.

Iluze prostředí virtuálního světa, ve kterém se performerky dostávají do pozice avatarů, hovoří o objektivizaci subjektu umělců. Symboliku digitalizace lidských těl jako objektů podporuje robotizovaný hlas „velkého bratra" pocházející odněkud shůry. Díky vizuální statičnosti je nejvýraznější zvuková složka, strhává na sebe největší pozornost a má tudíž sílu manipulace s divákem. Jedná se o pravdivého vypravěče, nebo jsou identity performujících prezentovány skrze storytelling cizí entity? Uniformovanost hlasu neposkytuje možnosti důvěry a napojení se na vypravěče, čímž vytváří prostor pro přemýšlení a vytvoření názoru nejen na dílo, ale celou problematiku omezování svobody tvorby na úkor podpory uměleckých institucí.

Interpellation si pohrává s asociacemi a diváckou myslí postavenou na subjektivní paměti a zkušenostech. Díky kontrapunktu jazyka a fyzické tělesnosti tíživost prostoru a fyzicky nepříjemná jednotvárnost postavení performerek vybízí diváky ke konfrontaci nejen se svou fyzickou zkušeností, ale i s tou institucionální, jež je v systémové hierarchii všeobecně platná. Otevírá tak diskusi nad společenskou hierarchizací a svobodou jedince ve společnosti formované institucemi a digitálním prostorem. ø

T. Moravanský: **Interpellation**
koncept, choreografia, zvuk, scénografia, kostýmy **T. Moravanský**
interpretácia **M. Budzáková, N. Majtánová, S. Štangová**
online premiéra **26. marec 2021, Záhrada – Centrum nezávislej kultúry, Banská Bystrica**

Jiřina Hofmanová
divadelná kritička

Současný svět jako disputace

Po téměř ročním divadelním půstu si snad mohu dovolit být patetická a bez uzardění říct, že *Doktorka* Roberta Ickeho představuje nejlepší dramaturgickou volbu činohry Národního divadla Brno několika posledních sezón. A slovenský režisér Lukáš Brutovský ji se svým týmem proměnil v jednu z nejhodnotnějších inscenací v repertoáru divadla.

Doktorka je adaptací dramatu *Profesor Bernhardi* Arthura Schnitzlera, nicméně Icke jej přetváří do podoby ryze současné, a to nejen reáliemi (např. sociální sítě, transgender postava), ale hlavně složitostí témat, jichž prezentuje nepřeberné množství. Dlouho jsem se nesetkala s hrou tak obsypanou problémy a myšlenkami současného člověka. Na první pohled se zápletka jeví jako čistý spor vědy a víry, ale k němu se přidává: spor mezi vyznáními s nepříjemnými antisemitskými konotacemi, inherentně sexistický svět, jejž autorovi (i režisérovi) stačí precizně naznačit, komplikovanost problematiky potratů, ale také dvojakost objektivity – neexistující entity, k níž ale má, musí mít, smysl směřovat. Všechno se zrcadlí v identitě, integritě a egách postav. Nic se tu neřeší černobíle, vlastně se tu nevyřeší vůbec nic, protože to vyřešit nelze. Lze o tom diskutovat, přemýšlet, hledat osobní cesty k druhému člověku, což hra rovněž znamenitě dokumentuje.

V kontrastu stojí fakt, že autor tak činí formou spíše minulou. Poměrně tradiční skladba dějového dramatického textu se uskutečňuje skrze rozsáhlé disputace, jež se především v případě hlavní hrdinky Ruth Wolffové (Hana Tomáš Briešťanská) často cyklí v zoufalé snaze zůstat u jádra problému. Hra tak inscenaci směřuje k pomalému tempu, jež se Brutovskému daří udržet, aniž by se rozpustilo v rozvleklost. Režisérova důvěra v text je veliká, ale ne slepá, nýbrž poctivá. Poctivá v práci s jeho výkladem a s hereckými výkony. Chápe opakování a umanutost jako součást procesu uvědomování si a proces je z podstaty dlouhá, nikoli však nudná záležitost.

Brutovský inscenaci realizuje jednoduchými mizanscénami, které si zčásti vynucuje scénografie zabírající většinu zadního prostoru scény. Před bílou šikmou tvořící jednu ze stěn na opačnou stranu nakloněné prosklené místnosti často vznikají trojúhelníkové či dokonce lineární kompozice. Prostě, ale jasně ukazují na rozložení sil v aktuálním sporu. Silněji působí skupiny postavené na jednu linku, do roviny, jelikož zdůrazňují, že se postavy vnímají jako rovnocenní účastníci konfliktu, což se nezřídka dostává do pnutí s tím, co vypouštějí z úst. Navíc aktérku či aktéra stojícího ve středu nutí fyzicky se otáčet na své oponenty, viditelně jejich argumentům věnovat pozornost. Díky tomu může herectví inscenace stavět na bazální přítomnosti člověka v prostoru, nicméně přítomnosti intenzivní a soustředěné. Tato vlastnost představuje dvousečnou zbraň – plně zjevuje kouzlo divadla, oázu v poušti streamů a záznamů, ale také hercům neodpouští jediné zakolísání v jejich, nyní skvostných, výkonech. Já přeji jim i divákům, aby nepovolili a udrželi sevřenost tvaru, jež otevírá prostor pro myšlení. ø

foto I. Dvořák

R. Icke: **Doktorka**
preklad **P. Dominik** réžia a hudba **L. Brutovský** dramaturgia **M. Dacho, B. Gregorová** scéna **P. Borák** kostýmy **D. Strauszová** projekcia **M. Ondra** účinkujú **H. Tomáš Briešťanská, M. Siničák, T. Richtrová, P. Kubes, I. Dejmal a ďalší**
premiéra **25. máj 2021, Národní divadlo Brno**

Juraj Poliak
scénograf, výtvarník

Claudia Schiffer a sadra

Na začiatku bolo srdce a srdce povedalo – miešačka. Nie taká obyčajná miešačka, ale taká naša miešačka. A naša miešačka povedala sadra. A sadra povedala písmo. A divadlo povedalo – na javisko mi sadru neťahaj, lebo ti takú... A scénograf povedal – nebojte sa, so sadrou mám skúsenosti.

Skúšobný proces sme začali workshopom odlievania zo sadry. Technologické procesy vyzerajú na javisku zaujímavo, ale musia byť naozaj. Nie iba „fejk“. S režisérom sme chceli na workshope vidieť, či sa herci zžijú s technológiou. Vymyslel som techniku odlievania písma tak, aby bol proces zaujímavý pre diváka, ale zároveň aby sa písmo hercom ľahko vyrábalo. Som si istý, že predtým písmo takto nikto nikdy neodlieval. Hercom to išlo veľmi dobre. A tak sme skúsili ďalšiu fázu, ktorú sme mali v pláne. Herci si písmo sami odlejú, vyberú z formy, potom s ním budú hrať ako s objektom, nakoniec ho zavesia na ťahy. Nad ich hlavami vznikne nápis. Aj toto fungovalo. Do toho prišla Claudia Schiffer. Teda bábka Claudie Schifferovej v životnej veľkosti, skrížená s crash test figurínou. V činoherných divadlách sa bábky nevodia, iba sa „prenášajú“. Urobili sme teda ďalší workshop s bábkarmi z Bábkového divadla Žilina Petrom Tabačkom a Barborou Juríčkovou. Bol zameraný na vodenie manekýna. Hercom to išlo veľmi dobre. A tak skúšame ďalšiu fázu. Dokázala by Claudia Schiffer na javisku odliať písmeno?

Srdce povedalo, bordel zo sadry sa na konci skúšobného procesu zminimalizuje na pár ostrovčekov... A scénograf povedal – nebojte sa, so sadrou mám skúsenosti. ø

ZUZANA HEKEL
riaditeľka DJP Trnava

Fundamentálnou funkciou divadelných inštitútov je byť pamäťou umenia, ktoré zaniká v čase. Druhá funkcia je informačná – okrem zabezpečovania odborne kvalitných informácií o divadle však musia divadelné inštitúty dneška myslieť aj na ich dostupnosť, napríklad spravovaním komplexných a zrozumiteľných informačných portálov spĺňajúcich parametre 21. storočia. Tretiu a dôležitú rolu divadelných inštitútov vnímam v ich službe pre divadelné prostredie samotné – myslím si, že ich silnou stránkou (popri odborných službách a kritickej reflexii) by mali byť vzdelávacie programy. Ich cieľom by mala byť spolupráca medzi divadelníkmi naprieč celým prostredím a ich základnou ambíciou by mala byť medzinárodná prezentácia domáceho umenia – tu môžu zohrať kľúčovú rolu a sú to jediné inštitúcie, ktoré sa jej môžu profesionálne zhostiť.

LUKÁŠ BRUTOVSKÝ
režisér a umelecký šéf SKD Martin

Okrem potrebnej (zodpovednej) dokumentačno-archivačnej činnosti by sa divadelné inštitúty na Slovensku mohli zaoberať hľadaním ďalších priestorov na (zodpovednú) kritickú reflexiu divadelnej tvorby a spolu s tvorcami by mohli pracovať na búraní múru medzi teatrológiou a tvorcami, aby mohli podnety rozličného druhu prúdiť obojsmerne a bez zbytočných predsudkov.

2 × 2

Akú funkciu by mali plniť divadelné inštitúty dneška?

Akú funkciu by mali plniť divadelné inštitúty dneška?

ANDREJ KALINKA
multimediálny umelec

Myslím, že toto nie je možné vytrhnúť z kontextu prostredia, komplexnej vízie a kultúrnej politiky danej krajiny. Možností je veľa, ale definovať konkrétny účel a činnosť jednotlivých zložiek si viem predstaviť iba ako súčasť tohto celku. Problém v tomto smere na Slovensku je, že napríklad fungovanie kultúrnych inštitúcií vychádza z minulosti, no už nie celkom zodpovedá súčasnosti a vôbec nesmeruje do budúcnosti. Veci sa často neriešia po zmysle, ale iba formálne. Hlava je oddelená od tela, nástroje od ich zmysluplnej funkcie. Ak k takýmto otázkam začneme pristupovať systémovo a učiníme ich súčasťou širšej spoločenskej vízie, nájdeme aj prirodzené a funkčné riešenia.

ELENA FLAŠKOVÁ
prekladateľka

Myslím si, že dve najdôležitejšie funkcie Divadelného ústavu sú dokumentačno-archívna a edičná činnosť, keďže sa nijaké iné inštitúcie (napríklad národný archív alebo špecializované vydavateľstvo) divadlu nevenujú. A potom, samozrejme, všetky aktivity s tým spojené. Výročia, propagácia, mapovanie divadelného života u nás aj v zahraničí. Ale všetko to, pokiaľ viem, Divadelný ústav robí, či nie?

Michaela Zakuťanská
dramatička

Divák sa vracia

Keď nás zavreli do domáceho väzenia, začala som mať pocit, že prichádzam o sluch. O bežný hovor, ktorému rada načúvam, a životy druhých, pozorované zblízka. Nedokázala som napísať dialóg, lebo dialóg sa zo spoločnosti a okolia vytratil a vytrácal sa aj vo mne. Najťažšie bolo písanie v žánri komédia. Humor sa dostal na absolútny okraj ľudskej komunikácie. Cítila som sa neskutočne hlucho a tupo, akoby mi zobrali hračku, divadlo sveta. Po zimnej frustrácii a hrozivej atmosfére skrz-naskrz spoločnosťou som úplne zabudla na to, aké to je byť v živote divákom.

Až kým neprišla správa o znovuotvorení našej útulnej miestnej krčmy. Potešila som sa, že stretnem krčmárku pani Danku, dedov štamgastov, miestne alkoholické celebrity, rodiny a ich deti, ktoré vyrástli. Vítala nás však neznáma pani, s novým sortimentom starých malinoviek zo Stropkova. Objednali sme kivovú netušiac, že sme prišli na stretnutie ĽSNS, a aj krčmárka bola v zelenom. Muž prekrútil očami a ja som zvolala nadšením: „To nevymyslíš! To je super! Veď ja som v epicentre diania! Sem budem brať všetkých z Bratislavy.“

Dedov štamgastov vytlačili od ich stola s označením GAZDOVE „zvodné“ tínedžerky, ktoré prevzali obsluhu po rokoch pevnej vlády krčmárky Danky. Tá v zime prestúpila na profesiu šičky. Miestni štamgasti zatiaľ vyzerajú v štádiu kognitívnej disonancie. A ja som v napätí a očakávaní, čo toto miestne divadlo prinesie a či na doteraz neutrálnej pôde vzniknú nové konflikty, či bude bitka, zákazníci odídu, alebo vyhrá pivo a futbal. Edit: Bitka bola. Dedovia kričia – Tu to zhorí, sídlo fašistov! A dajú si pivo. ø

Ja a divadlo

v júni kreslí — **Eniac**

ĽUBOŠ KOTLÁR
fotograf

Ja a divadlo sme zvláštna dvojica, keďže náš vzťah nie je jasne definovaný. Pri príležitosti diskusie na tému divadelnej fotografie v rámci ostatného festivalu TvorBA som si uvedomil, prečo vlastne divadelnú fotografiu robím rád. Z oblastí, v ktorých pôsobím, je táto asi jedinou, pri ktorej nie som v úlohe tvorcu. Mojou úlohou je prísť včas, nafotiť, do dedlajnu odovzdať fotky. V podstate v tomto procese neopúšťam rolu diváka, mení sa iba optika, cez ktorú dianie na scéne sledujem. Odvtedy rád hovorím, že divadelná fotografia je moje hobby. Pri tvorbe vizuálov k inscenáciám som v pomerne odlišnej úlohe. Za túto sezónu som fotil vizuály pre inscenácie *Socializmus s teplou tvárou* Divadla NoMantinels a *Deklarácia závislosti* v SND, momentálne pracujem na vizuáloch pre DAB v Nitre. Moje dni aktuálne vypĺňa najmä skúšanie inscenácie *The death of Mr. T*, ktorá vzniká pod hlavičkou Divadla GAFFA a je mojím debutom v role performera. Ešte neviem vyhodnotiť, ako sa v tomto novonadobudnutom kontexte cítim, keďže moja komfortná zóna je v hľadisku, zatiaľ sa však v tomto procese vcelku zabávam, a to je dobrý znak. Keď som pred pár dňami kráčal unavený, upotený a špinavý z celodenného fotenia rovno na skúšku, predstavoval som si, ako sa zase niekedy len tak pre radosť umyjem, oblečiem, učešem a stretnem sa s priateľmi na nejakej vernisáži alebo premiére. Tak azda už čoskoro.

JAZMÍNA PIKTOROVÁ
herečka, performerka

Bolo by príjemné stíhať cestovať na bicykli na trati Praha – Bratislava – Pezinok – Hlohovec – Praha – Žilina – Praha – Banská Bystrica – Praha a opäť Hlohovec. Času nazvyš nie je, a preto môj bicykel stojí v pivnici v Prahe a ja cestujem od neho a bez neho po slovenských rezidenčných centrách vlakom. Na nestabilnej vlakovej wi-fi sledujem trasy a stretnutia Mareka Adamova na jeho CykloKulTúre a spoznávam tak radosti aj starosti našich nových nádejných aj starších zabehnutých kultúrnych centier. Zatiaľ len cez obrazovku. V uplynulých mesiacoch som však objavila jeden rezidenčný potenciál a ochotu aj osobne – v MKC Hlohovec, špeciálne v osobe riaditeľky centra Veroniky Moravčíkovej, ktorá sa sem snaží prinášať „inú“, v regióne málo poznanú, kultúru. Veľmi si vážim, že podporila náš trpko-poetický projekt *Rauch*, na ktorom sme pracovali s performerkou Terezou Slavkovskou a režisérom Martinom Hodoňom. Prvé verejné uvedenie sa udialo v Empírovom divadle v areáli Hlohovského zámku. Plánujeme tiež umeleckú interakciu s dospievajúcimi mužmi z miestneho reedukačného centra. A ak mi covid už druhýkrát nedovolí vyraziť na plánované letné turné do Číny, vytiahnem bicykel z pivnice a inšpirovaná CykloKulTúrou si splním sen a objazdím nepoznané aj dlhodobo milované hniezda kultúry, pretože živé tvorivé stretnutia sú tie najkrajšie. Pridáte sa?

NATÁLIA OKOLICSÁNYIOVÁ
vizuálna umelkyňa

Pred pár rokmi som spolupracovala s tanečníčkou Petrou Fornayovou na performatívnej inscenácii *Subjective Future*, ktorá vytvorila istý základ môjho poznania a poznávania divadelného časopriestoru. Asi aj preto som nabrala odvahu prijať výzvu od Ľuba Burgra participovať na novej inscenácii Divadla SkRAT *Šľachtici. Príbehy z lepšej spoločnosti*. Nie som herečka, no moja zvedavosť a potreba novej, v tomto prípade úplne vesmírnej, skúsenosti ma nasmerovali k divadlu. Hranie však stále beriem ako určitý filter alebo zmysluplnú náplň môjho voľného času, hoci ho nemám veľa.

Mojou primárnou činnosťou je maľba, ktorá ma zamestnáva takmer dennodenne, pretože o nej premýšľam stále. Na jeseň by sme mali s výtvarníkom Viktorom Fučekom realizovať spoločnú výstavu Wo-Men PAINting, ktorá má byť sprevádzaná performatívnou vernisážou. Viktor je etablovaný performer a vďaka nemu som mala možnosť nedávno komunikovať aj prostredníctvom tohto média na kultovom festivale Transart Communication. Uvažujem, ako by som tieto dve médiá – performance a hrané divadlo – mohla v budúcnosti s maľbou prepojiť. Inak mám v Trenčíne záhradu a dom v procese stavby, kde pravidelne uplatňujem psychohygienu s rýľom, hlinou a fúrikom. Mám tam aj ateliér, takže ak práve neučím maľbu na Katedre výtvarnej výchovy na PdF UK v Bratislave, tak pracujem a maľujem práve tam.

IVETA KONÝČKOVÁ
produkčná Štúdia 12

Na nedostatok práce sa nesťažujem. V Štúdiu 12 sme už počas prvej vlny pandémie začali svojpomocne tvoriť najrôznejší videoobsah, ktorého vznik prirodzene pokračuje dodnes, hoci práca na ňom je už hybridná, a teda prebieha online aj offline (našťastie). Ku koncu sezóny, pochopiteľne, experimentujeme aj so spustením prevádzky a s nedočkavosťou sledujeme, aká bude návštevnosť. Dôvod, prečo obnovenie hrania nazývam sociálnym experimentom, si v hlave upratujem už dlhšie, no pozorovaním uplynulých dní vnímam rôzne postoje k divadlu a jeho opodstatnenosti v spoločnosti, žiaľ, nie vždy pozitívne. Veď nebolo to tak dávno, čo národ posielal umelcov k lopatám. Na druhej strane sa veľmi teším, že prácu za počítačom do veľkej miery vystriedala produkcia v pravom zmysle slova a môžem vás srdečne pozvať na najbližšie reprízy a projekty naživo. Buďte bez obáv, máme germicídne žiariče!

Osobne som v poslednom čase svoj vzťah k divadlu posilnila. Už mi veľmi chýba. Uplynulý rok bol pre mňa náročný, pretože som mysľou nemala kam utiecť. Príbehy na javisku, s ktorými sa môžem na chvíľu stotožniť a fantazírovať, vystriedali životné príbehy ľudí, ktoré boli v našom prostredí predovšetkým smutné. Preto, milí ľudia, vyzývam vás, príďte do divadla a užívajte si tento fenomén všetkými zmyslami. Pookrejete.

DUŠAN POLIŠČÁK
výkonný riaditeľ festivalu Nová dráma/New Drama

Posledné obdobie bolo náročné nielen pre divadlo. Náš svet sa zúžil na tlačovky, opatrenia a úzkosť z toho, čo bude na druhý deň. Prežiť v tomto chaose nám pomohli naši najbližší. Našťastie v poslednom čase opäť začínam žiť aj divadlom, presnejšie novým ročníkom festivalu Nová dráma/New Drama. Prípravy síce na pozadí bežali aj počas lockdownu, ale až s uvoľnením opatrení prišiel ten ozajstný život nielen do divadla, ale aj do príprav festivalu. To povestné svetlo na konci tunela ma napĺňa optimizmom, no zároveň aj obavami, či na konci príprav nezhasne. Akoby organizácia klasického ročníka nebola už sama osebe dosť náročná!

Ale po tom, ako sme si minulý rok prešli v rámci festivalu značne stresovou situáciou, verím, že sme už viac nachystaní na to, čo môže prísť a uvidíme sa v októbri v divadle.

KATARÍNA VOZÁROVÁ
dokumentátorka, dramaturgička

Práca dokumentátorky v Divadelnom ústave je rôznorodá. Spravujem dve zbierky a momentálne ma zamestnáva najmä spracovávanie digitálnych dokumentov. Práve sme spustili virtuálnu databázu slovenského divadla, kde sú sprístupnené digitalizáty bulletinov, recenzií, fotografií a scénografík. Teraz, keď sa celý svet akosi presúva do digitálnej roviny, je veľká výhoda mať všetko pokope. Ale, samozrejme, svoje čaro má aj práca so živými zbierkovými predmetmi. Môžete ich vidieť napríklad na Bratislavskom hrade, kde je aktuálne ešte stále dostupná výstava Divadelné storočie – stopy a postoje, ktorú sa určite oplatí vidieť. Okrem práce v DÚ sme nedávno s režisérkou Petrou Kovalčíkovou naskúšali autorskú inscenáciu s názvom *KlimaX* v prešovskom DAD-e. Inšpiráciou pre vznik textu nám bola Švantnerova *Nevesta hôľ*, našou hlavnou témou je vzťah človeka k prírode a naopak. Envirotémy sú teraz celkom v kurze, myslím si, že je to nevyhnutné – ak sa nič nezmení a nezačneme mať k prírode pozitívny vzťah, ťažko sa pohneme k svetlejším zajtrajškom. Možno sa o týchto témach začne na verejnosti diskutovať viac. Verím, že divákom reálna návšteva divadla chýbala a prídu podporiť nielen nás, ale všetkých, ktorí sa snažia v týchto „koronačasoch“ oživiť kultúru.

DIANA PAVLAČKOVÁ
teatrologička, doktorandka DF VŠMU

Učím sa…

V týchto dňoch v Centre výskumu divadla DÚ dokončujeme a pripravujeme na zverejnenie ďalšiu etapu projektu Zlatá kolekcia slovenského profesionálneho divadla. Minulý rok sme na novej webovej stránke zverejnili prvých 36 inscenácií. Pokračujeme v zbieraní archívnych materiálov, ich digitalizácii a koordinovaní vzniku rekonštrukcií. Postupne tak vznikne kolekcia 100 najlepších inscenácií v prierezе slovenskej divadelnej histórie. Práca na tomto projekte je pre mňa veľmi dobrým neformálnym vzdelávaním. Som v každodennom kontakte s dejinami, a tak si môžem nielen osviežiť zabudnuté poznatky, ale aj získať nové. Navyše som sa naučila nahadzovať obsah na web, čo vnímam ako svoj životný úspech.

Učím sa zabudnutej rutine a na dizertačnú skúšku…

Teším sa však z „boomu“ nových premiér a toho, že sa môžem vrátiť k recenzentskej činnosti. Aj keď sa mi miestami zdá, že pocit vďaky za to, že môžem sedieť v hľadisku, jemne otupuje moje kritické vnímanie.

Učím sa time managementu a potláčaniu svojej introvertnosti… A to najmä odkedy pracujem v redakcii internetového časopisu *mloki.sk*.

Pred príchodom na VŠMU som čakala mnoho, ale toto konštantné učenie sa (nielen o divadle, ale aj o svete a sebe samej) určite nie. Dnes som však za to vďačná.

Kaleidoskop

1. – 31. máj

Marek Adamov, riaditeľ Stanice Žilina-Zárečie absolvoval mesačný výlet na bicykli, počas ktorého navštívil 50 kultúrnych centier v 36 mestách a dedinách po celom Slovensku. Nazval ho príznačne CykloKulTúra a ak by ste si o nej chceli prečítať viac, či by ste sami radi vyrazili na podobnú cestu, inšpirovať sa môžete krátkymi správami, ktoré na svojom facebookovom profile uverejňoval z každej zastávky.

3. máj

Po niekoľkých mesiacoch sa opäť mohli konať kultúrne podujatia. Organizátori sa však museli riadiť tzv. kultúrnym semaforom a dodržiavať striktné protipandemické opatrenia. Akcie museli byť výlučne na sedenie a kapacita sál mohla byť naplnená na päťdesiat percent. Diváci sa museli preukázať negatívnym testom na covid. Keďže prísne pravidlá umožnili otvoriť kultúrne prevádzky len symbolicky, na čo poukazovali mnohí zástupcovia kultúrnej obce, MK SR neskôr podmienky upravilo. V sálach tak mohol byť vyšší počet divákov a zrušila sa povinnosť testovania.

15. máj

SND uzatvorilo svoju historickú budovu na Hviezdoslavovom námestí. Tento krok je jedným z bodov ozdravného plánu, ktorý vypracovalo vedenie SND. Budova naposledy prešla zásadnou rekonštrukciou v roku 1972, jej momentálny stav sa dá označiť za havarijný. SND je v procese dokončovania stavebného zámeru obnovy a spolupracuje s odborom ochrany pamiatkového fondu MK SR a Inštitútom kultúrnej politiky na príprave rekonštrukcie.

20. máj

Novou generálnou riaditeľkou Divadla Nová scéna sa opäť stala Ingrid Fašiangová. Výberové konanie na tento post vyvolalo debatu o problematike a nejasnosti smernice o výberových konaniach, keď ministerka Milanová pre podozrenie z konfliktu záujmov v komisii pôvodne nevymenovala ňou navrhovanú Fašiangovú, ale druhého kandidáta Petra Oravca. Po niekoľkých rokovaniach vedenia divadla so zástupcami ministerstva však rozhodnutie zmenila. Na základe tejto udalosti MK SR prisľúbilo lepšie a jasnejšie definovanie procesov v smernici tak, aby v budúcnosti nedošlo čo i len k podozreniam z konfliktu záujmov.

2. jún

foto L. L. Lukačovičová

Divadelný ústav vo foyeri Činohry SND otvoril dve výstavy – Mária Prechovská, prvá dáma Činohry SND, a Viliam Záborský, majster slova. V prípade Prechovskej tak autori pripomínajú 100. výročie narodenia herečky, u Záborského je to 101. výročie. Kurátorom prvej výstavy je teatrológ Karol Mišovic, o druhú sa autorsky postarala teatrologička Martina Daubravová.

10. a 23. jún

V júni až dve slovenské nezriaďované divadlá otvorili svoje nové priestory. Divadlo Colorato na Františkánskom námestí v Bratislave a Divadlo Na Peróne zasa na Zvonárskej ulici v Košiciach. Košický súbor svoje priestory otvoril premiérou novej inscenácie *My, ľud!*

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

13. – 14. august

V Starej Ľubovni sa odohrá už 10. ročník festivalu súčasného divadla a umenia UM UM. Festival sa programovo sústreďuje na vytváranie kultúrneho dialógu a skúmanie možností prepojenia jazyka súčasného umenia s históriou a tradíciami multikultúrneho regiónu Horný Spiš. Jubilejný ročník sa bude spoločne s novým komunitným projektom eKolaboratórium venovať téme klimatickej krízy a s ňou spojenými transformačnými opatreniami.

1. – 12. september

Wiener Festwochen tento rok popri bežných večerných predstaveniach prinesie špeciálnu programovú sekciu MITTEN, v rámci ktorej chcú organizátori rozvoľniť festivalové dianie a dať priestor stretnutiam, prebiehajúcim (umeleckým) procesom a diskusiám. Performancie, koncerty a rôzne „laboratóriá" tvorby budú prebiehať po celý deň v rôznych lokáciách, v snahe objavovať nové miesta, prinášať iné perspektívy vnímania a stimulovať tak uvažovanie o možnostiach zmeny.

počas celého leta

Ak plánujete cestu do Prahy a chceli by ste navštíviť živé kultúrne podujatia, zamierte do obrovského stanu pri Výstavišti, ktoré tam ako vonkajší hrací priestor postavilo divadlo Jatka78. Alternatívna scéna s názvom Azyl78 poskytne zázemie viacerým a súborom, a tak sa snaží nielen pomôcť divadlám, aby mohli dohnať pandemickú pauzu, ale aj prinášať divákom živú kultúru v bezpečných podmienkach. Program nájdete na jatka78.cz.

Azyl78
foto J. Červenka

Z éteru / TV

RÁDIO DEVÍN

27. 6.	21:00	**P. Kováčik**: Krčma pod zeleným stromom
29. 6.	20:00	**G. Hauptmann**: Bobrový kožuch
		J. Milčák: Vianočný peniaz
30. 6.	21:30	**P. Glocko**: Čarovná záhrada malého princa
4. 7.	21:00	**A. Dumas**: Kráľovnin náhrdelník (I. časť)
7. 7.	21:30	**F. Rábek – Š. Timko**: Tajomstvo zoborského kláštora (I. časť)
9. 7.	21:00	**E. Bohúň**: Polnočná večera, Schubertova nedokončená
		E. A. Poe: Nazdravie, doktor!
11. 7.	21:00	**A. Dumas**: Kráľovnin náhrdelník (II. časť)
13. 7.	20:00	**P. Karvaš**: Medzihry, Trinásť osvietených, Víťaz konkurzu
14. 7.	21:30	**F. Rábek – Š. Timko**: Tajomstvo zoborského kláštora (II. časť)
17. 7.	13:30	**Č. Ajtmatov – O. Sliacky**: Maraly
18. 7.	21:00	**J. Chalupka**: Kocúrkovo
20. 7.	20:00	**P. Šulej**: Pláž
		A. Salmela: 27 čiže smrť robí umelca
		Z. Ferenczová: Rečičky
25. 7.	21:00	**A. S. Gribojedov**: Útrapy z rozumu
27. 7.	20:00	**M. Groll**: Červený páter
		A. Francisty: Orchestrion
		M. Zakuťanská: Octológy alebo Prvý

RÁDIO REGINA

23. 6.	22:00	**D. Defoe**: Denník morového roku
30. 6.	22:00	**L. Nadáši-Jégé – M. Urban**: Víkend
7. 7.	22:00	**V. Mijot – F. Kafka**: Najsrdečnejšie pozdravy, Váš Franz
14. 7.	22:00	**M. Twain**: Miliónová bankovka
21. 7.	22:00	**M. Materák**: Keď príde čas
28. 7.	22:00	**O. Wilde**: Prečo je dobré mať Filipa?

TROJKA

29. 6.	12:35	**Pán Chudík** (Dokument o televíznej tvorbe herca L. Chudíka)

plus ø mínus

MILO JURÁNI *(teatrológ)* **ø** Myslím, že popri vydarených oslavách storočnice Josepha Beuysa Beuys will be Beuys a diskusiách s Milom Rauom a Florianom Malzacherom sa v Bratislave odohral zásadný, i keď nenápadný event. Tranzit.sk organizoval v Štúdiu 12 večer s performerkou a autorkou Sarah Vanhee. Táto belgická umelkyňa je presvedčená, že umenie ponúka možnosť vytvoriť okolnosti pre stretnutia a situácie, ku ktorým by vo verejnom priestore bežne nedošlo. Ona sama napríklad vytvorila koncept prednášky pre každého, ktorú prezentovala na mnohých miestach (v domove dôchodcov, na zasadnutí vedenia spoločnosti IBM, počas politického zasadania). Alebo v inom projekte s väzňami jednej z najhorších belgických väzníc pracovala na scenári kriminálneho filmu. Jej inšpiratívne príklady demonštrovali, ako možno prekračovať rámec umenia, ako narúšať očakávania aj zažité schémy, ako byť politický trochu inak. Okrem odvahy, nápadu a túžby niečo zmeniť na to však treba aj dostatočný „budget". V slovenskom kontexte by možno mala Vanhee celkom problém.

ALEX RYCHTARČÍKOVÁ *(dramaturgička a doktorandka DF VŠMU)* **ø** V posledných dňoch mám ako divadelníčka a diváčka zvláštne ambivalentný pocit. Na jednej strane je vďaka a radosť, že môžeme doskúšať inscenáciu a každý večer stráviť v inom divadle, no na druhej sú obavy a stres, pretože diár praská vo švíkoch a s premiérami akoby sa roztrhlo vrece. Akoby bol 30. jún prelomovým míľnikom; šibenicou grantov i výstrelom zo štartovacej pištole, plným nádeje.

MAREK GODOVIČ *(dramaturg a divadelný kritik)* **ø** Pozitívom konca sezóny, ktorá sa vlastne len teraz začala, sú tieto moje zastávky za divadlom pri rôznych dramaturgicko- kritických okolnostiach: *Swing Heil! Brutto, Čepiec, D1 (pracovný názov), The Death of Mr. T., Prego, Šľachtici. Príbehy z lepšej spoločnosti, Demokratka Erža, Bohovanie, Love Portrait, ATMA, Scény zo života režiséra, Ferlinghetti alebo Lunapark v hlave, Winterreise, Pán Strom, Anómia 21, V tomto meste zdochol pes, SHIfT a Roľa.* Mínusmi môžu byť cestné spojnice, po ktorých sa do divadiel dostávam, často prepchané autami. Neraz bojujem aj s dusnom či dažďom. Ale aspoň s pocitom, že konečne sa vezieme na divadelnej vlne a nie na tej „inej".

Príjemné leto plné kultúry a oddychu Vám praje redakcia časopisu kød!

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**

JÚN – AUGUST 2021
číslo 6 | 15. ročník

šéfredaktorka
Martina Mašlárová
odborná redaktorka
Barbora Forkovičová
jazyková redaktorka
Iveta Geclerová
layout & logo
ZELENÁ LÚKA s.r.o.
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
Bittner Print, s.r.o.
distribúcia, predplatné
theatre.sk/projekty/
casopis-kod
cena čísla 4 EUR
Vychádza 10-krát ročne
v náklade 300 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

nudancefest.sk

16. ROČNÍK MEDZINÁRODNÉHO FESTIVALU SÚČASNÉHO TANCA A POHYBOVÉHO DIVADLA

30. AUGUST – 5. SEPTEMBER 2021
BRATISLAVA

NU DANCE FEST 2021

Festival obojživelného divadla a tanca 14

kioskfestival

29.7.–1.8.

2021

kød

Stanica Žilina-Zariečie

Mesto Žilina
Finančná podpora

Žilinský samosprávny kraj

Z verejných zdrojov podporu
Fond na podporu umenia

kioskfestival.sk