

Ø Jozef Ciller

Ø Kým prídu Stouni... v Činohre SND

Ø Anna Karenina v MD Žilina

Ø Prevádzači v Divadle DPM

Ø Asperger vs. Wittgenstein

– Divadlo Non.Garde

Ø Juraj Gábor, Tomáš

Janyпка a Sphéra

Ø Posolstvo k svetovému

dňu divadla 2022

marec



**konkrétne
Ø divadle**

číslo 3 | ročník 16 | 2022

cena 2 €

DRAMATICKÝ MLADÍ 2022

13. ročník súťaže
o najlepší dramatický text
autoriek a autorov
od 9 do 18 rokov



NEBUĎ DRAMA QUEEN,
RADŠEJ NAPIŠ DRÁMU!

Uzávierka súťaže: 15. mája 2022
Viac informácií: www.theatre.sk

Milé čitateľky a milí čitatelia!

kôd marec 2022

Martina Mašárová

Marcové číslo nášho časopisu malo byť oslavou – jednak jubilujúceho scénografa Jozefa Cillera, ale zároveň ľudského ducha ako takého. Oslavou invencie a kreativity, aké sa zhmotnili napríklad v objekte Sphéry v žilinskej Novej synagóge, ktorá celý minulý rok demonštrovala bezhraničnosť ľudskej predstavivosti. Žiaľ, hranice našej predstavivosti boli 24. februára 2022 prekročené celkom iným spôsobom, otrasným a nepochopiteľným. Po sužujúcich pandemických rokoch čelíme ďalšej pre mnohých bezprecedentnej kríze – kríze dôvery v pravidlá, spoločné hodnoty, ktoré mali byť garanciou neopakovania vojnovnej histórie v európskom priestore 21. storočia. Naši východní susedia na Ukrajine sa ocitli v bezprostrednom ohrození života, invázia ruských vojsk a snaha o okupáciu slobodnej krajiny sa nás dotkli o to viac, že tam máme známych, priateľov. Napriek sankciám a pomoci ostatných krajín Európy, napriek nečakanej vlne solidarity slovenského obyvateľstva a snahe robiť, čo sa dá, je bezmocnosť asi najčastejším pocitom dnešných dní. Ako zakročiť proti svojvôli jedného odporného despotu, ktorého zachvátilo šialenstvo vlastnej neobmedzenej moci? Šok strieda údiv nad tým, ako sa z herca a šoumena Volodymyra Zelenského stal ozajstný dramatický hrdina v boji proti zlu. Ale napriek tomu, že Ukrajinci zo všetkých síl bránia svoju krajinu, nedá sa tento úvodník zakončiť v pozitívnom duchu. Všetko, čo sa zdalo ešte pred pár dňami podstatné, zrazu zbledlo, dostalo sa na druhú koľaj.

Sláva Ukrajine!

PS: Aktivity divadiel a ukrajinskú situáciu budeme nepochybne hlbšie reflektovať v nasledujúcich číslach.

obsah

na margo

- 2 Titani
Michal Lošonský

rozhovor

- 3 Osemdesiat minút je málo
rozhovor s Jozefom Cillerom

recenzie

- 18 Koncert legendárnej kapely
na slovenský spôsob
Dária F. Fehérová
• KÝM PRÍDU STOUNI...
(ČINOHRA SND)

- 24 Čo zostalo z Kareniny?
Michaela Pašteková
• ANNA KARENINA (MD ŽILINA)

- 28 Neisté blúdenie
za hranicou smrti
Lucia Galdíková
• PREVÁDZAČI (DIVADLO DPM)

—

- 31 Obrazy alebo výstupy?
Miro Zwiefelhofer
• ASPERGER VS.
WITTGENSTEIN (DIVADLO
NON.GARDE)

zahraničie

- 35 Rázusová Beethovenovu
devátou symfonii nesložila
Kateřina Kykalová

extra

- 38 Neskákať ako kozliatko
po každej byľke
rozhovor s Jurajom Gáborom
a Tomášom Janypkom

- 49 Posolstvo k svetovému
dňu divadla 2022
Peter Sellars

krátko kriticky

- 50 „Musím vecne skonštatovať,
že ma to fakt sere...“
Lenka Dzadíková

- 51 Krehkosť života a umierania
Hana Rodová

knižná ukážka

- 52 Hry II
Tom Stoppard

knižné tipy

z tvorby

- 54 Vidieť za horizont
Juraj Kuchárek

2x2

- 54 V čom (nie) je slovenská
scénografia svetová?

glosa

- 55 Digitálne 3D zrnko
Juraj Bako

ja a divadlo

- Michaela Pavelková
Annamária Janeková
Silvia Sviteková

58 kaleidoskop

59 tipy redakcie

59 z éteru/TV

60 слава Україні!

Michal Lošonský
scénograf



Titani

Titani alebo ako ich s láskou nazýva priateľ scénografov, akademický maliar Milan Rašla, Legendy. Predtým, než vstúpia do dverí, si študenti už chvíľu šepkajú – „prichádzajú“. Predstavovať sa nemusia, spravila to za nich posledná publikácia o slovenskej scénografii, ktorú ste držali v ruke. Na divadelnej skúške sedia hlboko v tieni hľadiska a v dave banketu stoja vždy sami. Keď sa svojho spoločníka spýtate na ich meno, zistíte, že poslednou vecou, ktorú ste nepoznali, je ich tvár.

Videl som zrejme poslednú realizovanú divadelnú scénografiu Františka Pergera v muzikáli *Spomeň si na mňa*, ktorý režírovala rehoľná sestra Mária Marthe. Neskôr sme u neho doma točili film. Dlhو sme sa rozprávali, kým sa artdepartment neúspešne pokúšal dostať jeho dom do pôvodného stavu.

Tešil som sa, keď Ján Zavarský, autor *Kapitoliek scénografie* (Bratislava, 1980), vtedy ako umelecký šéf v Trnave prednášal na našich výrobných poradách. Občas nám na skúšku prišiel venovať prísny pohľad z hľadiska a myslím, že raz sa na mňa z tej tmy usmial.

Neviem si predstaviť, že by som profesorovi Cillerovi povedal inak ako profesor Ciller. Cítim k nemu veľkú vďačnosť. Našiel troch študentov architektúry a priviedol nás k scénografii. Trvalo nám nejaký čas, kým sme prišli na to, že sme stretli legendu.

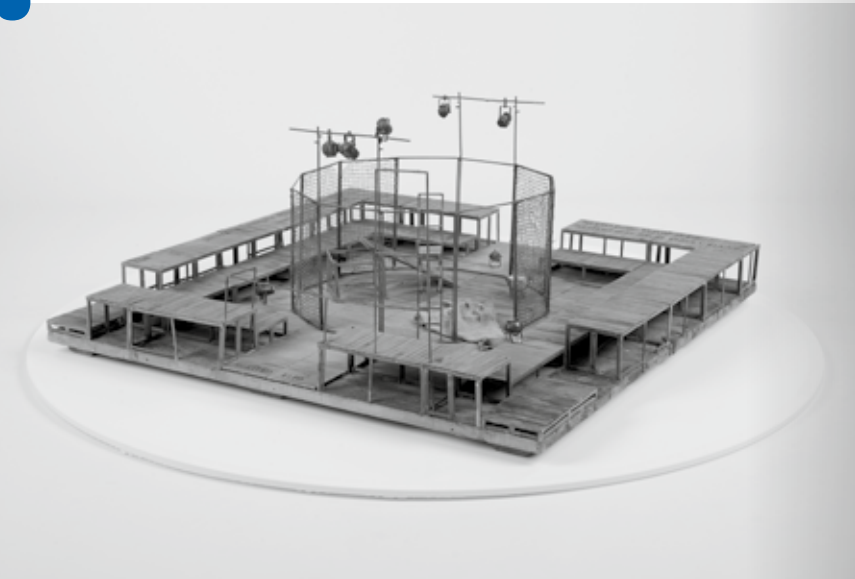
Raz sa ma jeden kolega divadelník položartom spýtal: „Ktorého scénografa okrem Cillera máš najradšej?“ „Cillera mám najradšej,“ odpovedal som. Prekvapilo ho to. Legendy to majú ťažké, stretávame sa s ich tvorbou tak intenzívne, že to už predsa nemôže byť cool. Zdá sa, akoby sme už všetko poznali či predvídali. Na Picassovej výstave sa tiež nečudujem pri každom obraze: „Hm, opäť to rozbiehanie perspektívy, čo takto next step?“ Viac ako jednotlivosti ma zaujímajú stratégie navrhovania,

uvažovania o priestore, scénografii, architektúre. Môže byť javisko Sokratovou jaskyňou ideí divadelných tvorcov? Koľko takých priemetov potrebujeme na poznanie idey? Architektom by mali stačiť tri. Baví ma hľadať ich sám, sediac na predstavení, no oveľa radšej o nich debatujem pri stole s tými, ktorí to majú rovnako radi. Príbehy, ktoré si rozprávame, pomenúvajú ideálny stav veci. Storytelling o scénografii pre poslucháčov s fantáziou. Kto dnes pozná príbehy scénografov, ich motivácie navrhovať veci tak, ako ich navrhujú? Odkiaľ majú scenáre s takými obširnými scénickými poznámkami, že to dokážu? Povie im to režisér?

Nové legendy nečakajú, kým odídu tie staršie.

Divadelné dielne sú už dnes plné ich návrhov, výkresov a makiet. Chýba im už len veršotepec, akým bol Ladislav Lajcha, ktorý by básnil o ich ideách a sumarizoval ich dielo. 

maketa scény Jozefa Cillera do inscenácie *11 dní křižníku* *Kniže Potěmkin Tauričevský*, Divadlo na provázku Brno, 1972



Martina Mašlárová
divadelná kritička

Osemdesiat minút je málo

Približne toľko trval náš rozhovor s jubilujúcim scénografom Jozefom Cillerom. Na obsiahnutie všetkých zákutí jeho dlhoročnej kariéry to však zďaleka nestačilo. Vo svojich osemdesiatich rokoch je totiž stále aktívnym tvorcom a pedagógom, ktorého podstrešný ateliér v martinskom Národnom dome je zaplnený artefaktmi a fotografiami z množstva inscenácií a projektov, na ktorých dosiaľ pracoval. Impulzy, ktoré boli odrazovými mostíkmi pre túto rekapituláciu, tak ostali nevyčerpané – dialóg pokračuje v jeho ďalšej tvorivej činnosti.

Trenčín.

Len narodenie a pohľad na hrad. Nikdy, keď cestujem vlakom, to nevynechám, je to niečo, čo mi pripomína začiatok života. A zároveň sú hrady mojou záľubou. Keby som mal byť tajomníkom ministra kultúry, tak by som povedal, že hrady sú jednou z mojich priorit.

Púchov.

Púchov je mladosť, kde sa stretlo množstvo vecí. Otec bol kominárskym majstrom dvoch okresov, šéfom hasičstva, kde som mal nesmierne dobrý kamarátsky „background“. Mal som tiež veľmi zaujímavých profesorov na gymnáziu. Spojenie toho všetkého ma v živote určilo. Mali sme skvelého dejepisára, ktorý nám vedel napríklad antiku vysvetliť aj inak, ako to bolo možné v socializme, a ktorý ma mal rád, pretože som si vymýšľal pri odpovediach. Veľa vecí som si zvlášťne dramaturgicky prepájal, bola z toho zábava pre celú triedu aj pre učiteľa.

Železný Brod a sklárstvo.

To bola zvláštna náhoda. Keďže som mal zlý kádrový

JOZEF CILLER

foto B. Konečný

posudok a nemohol som ísť na žiadnu vysokú školu, moja matka absolvovala výjazd a presvedčila ich, aby ma vzali na umeleckú sklársku školu. Tam sa môj život absolútne zmenil. Tam som sa naučil vidieť svet ináč. Škola v tom období mala ohromných profesorov, skvelé úspechy, výrazne sa podieľala na EXPO v Bruseli. Nastalo tam množstvo umeleckých a ľudských dotykov. Začal ma trochu zaujímať kumšt a iné videnie sveta.

Bratislava a architektúra.

V Bratislave, keď som bol chvíľu na architektúre, býval som so skvelými ľuďmi. Mišo Škrovina, ktorý bol a je dodnes skvelým maliarom na sklo, architektom. A Dušan Bodka, ktorý sa stal špičkovým svetovým architektom v Grécku, kam emigroval. To bol ďalší kontakt s ľuďmi, ktorí ťa nejakým spôsobom posúvali. Potom som sa dozvedel, že sa otvára scénografia. Tá sa vtedy neotvárala každý rok a bolo treba mať buď dva roky z architektúry, alebo z VŠVU, z maľby a podobne. Takže som to skúsil a dvoch z nás Ladislav Vychodil prijal.

Scénografia ako životné poslanie.

Žiješ medzi zaujímavými ľuďmi a je to vlastne taká intelektuálna hra, raz lepšia, raz horšia. Máš možnosť do inscenácie vniesť niečo, čo si zažil, alebo niečo, o čom si myslíš, že ešte nikde nebolo. To je najzaujímavejšie. A trochu humoru. Práca v divadle, vo filme, v televízii sa na jednej strane absolútne realisticky dotýka nutnosti, ale na druhej strane pláva vo vzduchu. Pokiaľ sa podarí vytvoriť niečo zmysluplné a ľudí sa to vnútorne dotkne, tak je to dobrý pocit, nezávislý napríklad na tom, v akom systéme žiješ. Život môže byť smutný, fádny, politický, môžu byť hocijaké -izmy, ale toto má šancu byť univerzálne.

Ladislav Vychodil.

Ladislav Vychodil, to je špecifická moravská múdrosť. Uvážená pomalosť a vnútri vždy nesmierne hlboko myšlienkovy a zmyslovo definované dielo. Vychodil je neprekonateľný v tom, že dokázal nielen byť... Keď

začínal, scénografia sa u nás len rodila. Cez deskriptívnu geometriu sa dostal k práci s režiséorskými špičkami, scénografiu posunul tak, že ju to dodnes určuje. Dokázal spraviť dielne, systém skladovania, ktorý je absolútne nevyhnutný, odvoz – dovoz. Bez toho scénografia nefunguje. A tiež pochopil, že treba urobiť školu. Je to človek na vysokom piedestáli, Štefánik scénografie.

Katedra scénografie vtedy.

Keď som začínal, boli sme dvaja v ročníku. Ivan zomrel v piatom ročníku na rakovinu, končil som sám. Mali sme veľmi málo predmetov, na réžiu som chodil s režisérmi, na dramaturgiu s dramaturgmami, na dejiny tiež s nimi, bolo to veľmi jednoduché, principiálne – málo profesorov, málo študentov. Potom, keď ma na začiatku deväťdesiatych rokov zavolali na školu učiť, už boli mnohé veci zavedené. Snažil som sa na to pozrieť inými očami, poznačený určitou skúsenosťou, pretože som mal to šťastie, že som už mal všeličo za sebou – od Divadla na provázku po Národné divadlo, film, televíziu. Už som chápal súvislosti, videl som scénografiu ako zvláštny desaťboj, ktorý má šancu sa ľudsky a umelecky presadiť v najrozličnejších podobách.

DOTYKY A SPOJENIA (DSNP Martin)
foto T. Huszár



Vedenie katedry.

Keď som prišiel, sám som učil všetky ročníky. Vtedy som urobil nanajvýš jednu výpravu za rok. Vnútorne som tým žil, snažil som sa nájsť správne východiská, personalizovať katedru, obsadiť to ľuďmi a aj vytvoriť určité systémové riešenia a predmety. Vtedy ešte nebol taký silný administratívny tlak ministerstva školstva, takže to bolo úplne slobodné. Čo som si v jeden deň vymyslel, na druhý sa dalo zrealizovať. Škola mala zvláštny punc slobody. Ako najpodstatnejšie kritérium som si určil úspešnosť študentov v živote, teda že význam, zmysel a úroveň školy určuje študent, ktorý opustí školu. V tomto zmysle je škola dosť úspešná. Nerobia všetci len scénografiu, len film, ale schopnosti, ktoré na škole získali, im dávajú široké pole možností, ako ich využiť, dokonca nájsť vlastnú osobitosť. Moji najúspešnejší študenti sú v zahraničí.

Katedra scénografie dnes.

Je to špecifická škola. V súčasnosti sa rozširuje diapazón ručných „šikovností“, do procesu sa vstupuje viac aj cez intelektuálne disciplíny. Dnes sú kľúčové počítače a informačné zručnosti. Keď som ja nastupoval na školu, neboli telefóny, nebol e-mail, Gmail, nebolo nič. Doniesť si zahraničný časopis a džínsy bola úžasná vec, vaša generácia už nechápe, že všetko bolo ináč. Dnes je to na jednej strane dosť komplikované, ale aj nesmierne zaujímavé. Všetci všetko vidia a majú ku všetkému prístup, veľmi nás to ovplyvňuje. Ale keď sa nájde dobrá konštelácia tvorcov, divadlo má vždy šancu – napriek tomu, že všetci všetko vedia, všetko videli a všetko poznajú, vytvoriť niečo nové. Ako hovoril Vychodil: „V kumšte udelat něco značí udelat něco novýho.“ To sa darí, myslím, aj v slovenskom divadle, napríklad aj vďaka tomu, že narástla sieť divadiel, ktoré sú nezávislé a v nich vznikajú zaujímavé projekty.

Učenie a „profesorovanie“.

Nechcem povedať, že to je zábava, ale vlastne sa nepamätám, že by dve hodiny boli rovnaké. To

je tá najväčšia výzva, dokonca pravidlo, že každá hodina by mala byť iná, nemali by sa mechanicky opakovať, to je v kumšte nezmysel. Každé stretnutie so študentmi považujem za duševné cvičenie. Pre nich aj pre mňa. V tom je to unikátne.

Šesťdesiate roky.

V Martine, kam som nastúpil, som zažil Miloša Pietora, potom prišiel Vajdička, Polák, Párnický, Jožo Bednárík. Okrem toho sme robili často v amatérskych divadlách. Boli sme slobodní, mohli sme si robiť, čo sme chceli, aj v divadle, napriek všetkým tým politickým obmedzeniam. A potom v sedemdesiatych rokoch sa divadlo stávalo takou omšou za slobodu. Ľudia sa chodili do divadla odreagovať. Antipolitický náboj divadla vtedy fungoval tak silno, že sme boli až šokovaní, na čo ľudia reagovali a akým spôsobom. Niekedy až naivne primitívne narážky mali zrazu duchovný, uvoľňujúci presah.

Ochotnícke divadlo.

To boli divadlá od Púchova cez Brezno po Dubové. Každé malo iné zázemie, iný súbor, iné vedenie, iné predpoklady. Napríklad Dubové, bývalo tam šesťsto ľudí a každý sa nejakým spôsobom dotýkal divadla. Buď rodinne, alebo pomocou, alebo celým svojím životom. Bolo tam cítiť prepojenie života a divadelnej tvorby. Príbehy všetkých tých dedín a ľudí boli dosť zaujímavé a vzrušujúce. A spolupráca s nimi mala ešte ten presah, že si sa dostal von, do zahraničia. Profesionálne divadlá mali problém, ale amatéri chodili na festivaly, a to boli silné zážitky.

Slovenská dedina ako topos.

V detstve som dedinu, ľudovú kultúru až tak nepociťoval, začal som to vnímať, až keď som prišiel do Martina. Chodili sme do prírody, pozorovali sme ju, napájali sme sa na ľudovú architektúru. A tiež cez amatérske tradičné divadlo som sa vlastne toho začal dotýkať a využívať v scénografi. Dnes už sa to asi nedá obnovovať, ale vtedy išlo o zvláštny, pre mňa objavný moment, aj pre divadlo. Socializmus odsunul ľudovú tvorbu,

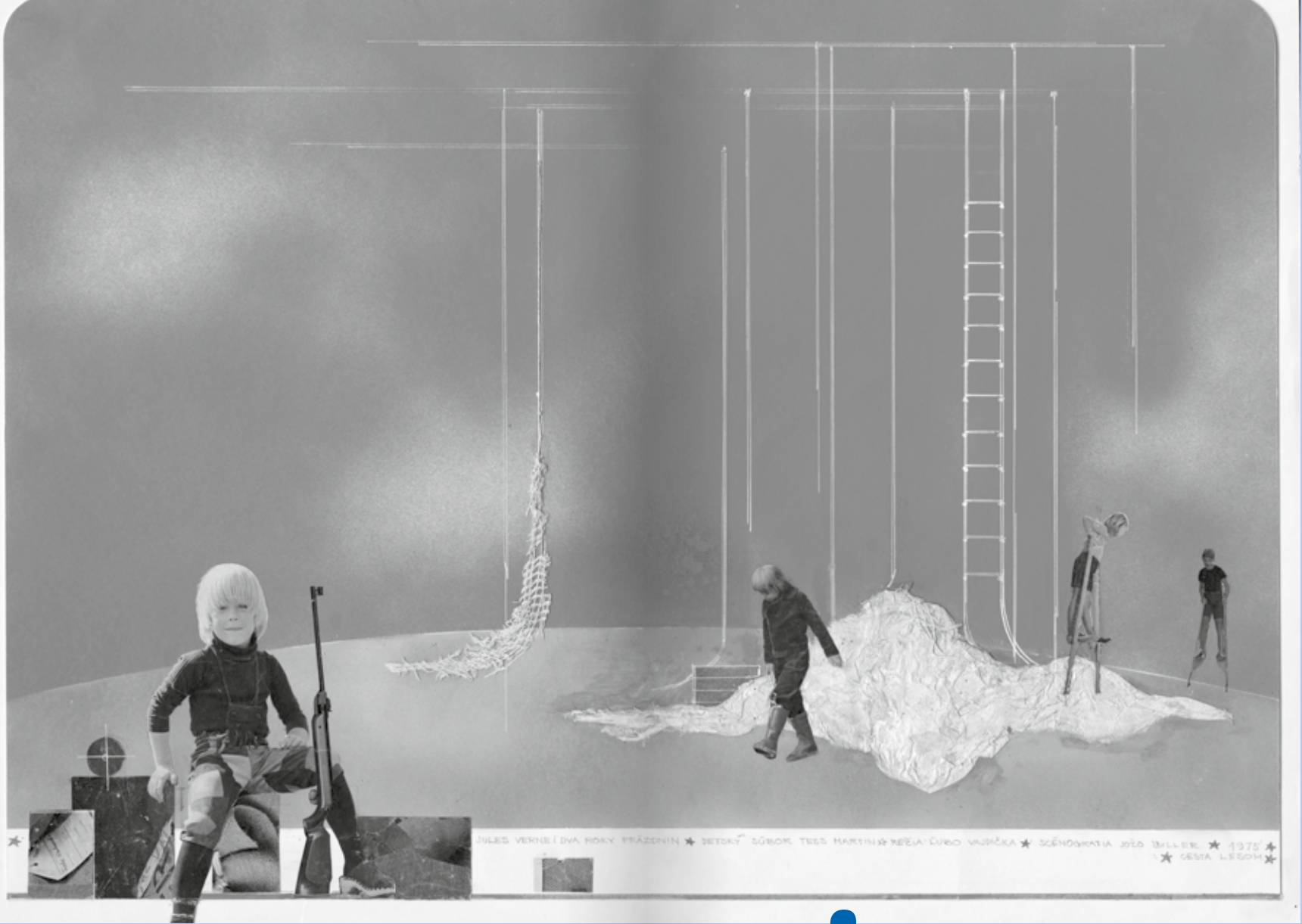
bol to bakelitový systém, ale keď si zrazu našiel starý voz, vnímal si súvislosti všemožných ľudových nástrojov, detailov a architektúry, tak sa to previazalo a vytváralo to dokonca štýl. Prínosom bol aj akýsi zbierkový fond, ľudia všeličo pozháňali od svojich starých rodičov, bola to takpovediac archeológia krásnych drevených vecí, ktoré boli nielen pekné, ale aj užitočné. A práve užitočnosť týchto vecí ma oslovila a snažil som sa ju nejako injektovať do scénografie.

Slovenská klasika.

Slovenská klasika bola u mňa vecou objednávky, ponuky režiséra. Zrazu som sa dostával k slovenskej klasike viac ako v škole. Ale keď robíš inscenáciu, vnoríš sa do toho a dokonca si začneš mnohé viac vážiť. Uvedomíš si Timravu, ktorú nejako berieš, keď ju čítaš, ale v momente, keď vidíš jej dielo v súvislosti s jej životom a to, ako interaguje s tým tvojím, kam sa to dá posunúť, to je nesmierne. Bolo pre mňa zaujímavé, že som sa vzdedel aj v slovenskej literárnej kultúre vďaka ľuďom ako Ľubomír Vajdička, Vlado Štefko. Možno aj preto, že sme nemali taký veľký kontakt so svetom a so Západom, tak naša klasika vlastne bola repertoárová ponuka, ale venovali sme sa jej už nie s pietou, ale s určitou väčšou vnútornou zainteresovanosťou. Na školách sa klasika berie ako povinné čítanie, pričom vždy záležalo na tom, kto ti ho interpretoval a ako. Ja som mal v škole šťastie na dobrých učiteľov, ale keď s tým začneš robiť, až vtedy je to ten skutočný dotyk.

Svetová klasika a Anton Pavlovič Čechov.

Na škole sme Čechova brali ako strašnú nudu. Potrebuješ naňho istým spôsobom dospieť, nadobudnúť vnútorný „background“, vzťahový a hodnotový a tak ďalej. Čechov nie je autor na pubertu, ale vždy bol a bude neprekonateľným tunelom, cez ktorý prechádza množstvo tém, a mal som to šťastie, že som ho robil s rôznymi režisérmi v rôznych divadlách a rôznych interpretáciách. Svedčí o tom aj moja profesorská prednáška. Takže niektorých Čechovov



návrh scény k inscenácii **DVA ROKY PRÁZDNIN** Detského súboru Tess Martin, 1975

Josef Kemr, v tej ďalšej Jana Preissová a mnohí iní. Zažil som tie generácie, zdalo sa mi, že mám obrovské šťastie. A nesmierne zaujímavý bol aj Hištov projekt v Uherskom Hradišti. A myslím si, že aj ten, čo som si bláznivo vymyslel v Martine s Vajdičkom, bol unikátny.

Až sa čudujem, že som mal odvahu. Hlavne klaňačka, namiesto hercov sa spustila z ťahu veľká fotka. Hovoril som – ľudia, ktorí premárnili život, sa nemajú čo klaňať. A Ľubo hovoril – ale ako to vysvetlíš hercom? Tak som išiel a predstav si, všetci to pochopili vrátane bardov, bola na to taká atmosféra. To bol taký mierny mladícky úlet.

Akčná scénografia.

To vznikalo práve vďaka amatérom, cez predmet a prácu s ním. Určitý stupeň akčnosti vždy v divadle existoval aj bude existovať, ale nejako mi to prischlo vďaka tomu, že sme pár takých inscenácií urobili. Že zrazu jeden predmet dostal vlastný životopis, vznikali vzťahy s objektmi, analógie a metamorfózy. Ale dodnes platí, že predmet na javisku má vždy svoj vlastný život. Postavíš do stredu stoličku a už je to zvlášťne, už tam môže prísť Pina Bausch. Javisko je v tomto zmysle inšpiratívna čierna diera.

Nahral si mi – stolička.

Stolička. Ako to vzniklo? Prvá bola doska, ale stolička vznikla tak, že mi Martin Šulík ešte za socializmu zavola, máme tri dni voľna, nenatočíme nejaký film? Mal som práve niečo rozrobené so stoličkou, v divadle máme skvelý sklad stoličiek, lebo bez toho sa divadlo hrať nedá. Tak sme to za týždeň spáchali, vznikol film *Stolička*, ktorý by som dnes už možno natočil ináč, bolo to dosť naivné, ale keď si uvedomíš, že to má štyridsať rokov... Stolička pre mňa vždy bola a bude jedným zo základných predmetov života. Posteľ, lyžica, stolička, s tým si vystačíš v divadle aj vo filme či v televízii, je to úžasná vec.

A dvere?

Dvere som často nemal, lebo nerobím kulisy. Kulisy som robil, len keď som musel alebo keď kulisa dostala špeciálny názov kulisa, keď som ju priznal – áno, teraz hráme v tomto barokno-kulisovom divadle. Ale s Vajdičkom som *Slamený klobúk* urobil ako inscenáciu z piatich dverí. Pôdorys rešpektoval vnútorný život inscenácie – od klasického začiatku sa to neskôr rozbiehalo, potom

sa to zatočilo, potom vznikol chaos a napokon sa z toho spravil exteriér. Použil som lietajúce dvere, vďaka čomu mala inscenácia taký iný život, vtedy som sa začal hrať s dverami. Potom som ich viackrát využil – zamknuté dvere vo *Višňovom sade*, to bol taký malý šok pre divákov, inokedy búchajúce dvere vytvárali napríklad rytmus.

Teória pieskoviska.

Teória pieskoviska tiež vznikla u amatérov, im musíš niečo dať do ruky, vznikol princíp hrania sa s niečím.

A systém prekážok?

Ten nadväzuje na teóriu pieskoviska tým, že ak prekonávaš nejakú prekážku, veľmi prirodzeným spôsobom hráš. Stratíš vedomie toho, že hovoríš nejaký text a musíš niečo povedať. Hra umožňuje hravosť a tá umožňuje aj inú interpretáciu textu, inú tonalitu. Keď bol šikovný režisér, dalo sa z toho všeličo vytĺcť.

Scéna ako metafora verzus realizmus alebo hyperrealizmus.

To všetko môže existovať súbežne a vytvárať rôzne kvality, záleží len na tom, aby to k inscenácii pasovalo. Neverím, keď niekto povie, že scéna bola skvelá, ale inscenácia bola naprd. To u mňa nikdy nefungovalo a ani to nie je pravda, musí to existovať spolu, aby malo zmysel. Samozrejme, dnes do toho vstúpil svetelný dizajn a nové materiály, a najmä informovanosť. Ja sa jej čiastočne bránim, ale už režisér často niečo prinesie.

Divadlo Husa na provázku.

Asi som jediný, ktorý v tom divadle zažil celé herecké generácie – Bartošku, Heřmánka a Bolka Polívku, Bittovú a ďalších. Neviem, či je ešte niekto taký. To bol zas iný typ videnia, cítenia a existovania. Bola tam jedna malá šatňa pre chalanov aj dievčatá, nič iné. Ale ráno sa pred skúškou žonglovalo a cvičilo. Túto zvláštnu cirkusovú mentalitu Peter Scherhauser silne pestoval, pridali sa k tomu aj Tálská a Pospíšil. Bola to svojská skúsenosť – mať len jeden štvorec, jeden priestor a vždy



scéna inscenácie **DOKTOR FAUSTUS**, DSNP Martin, 1982
foto J. Barák

vymýšľať nový vzťah s divákmi, s hercami, uvažovať, čo sa dá zmeniť, čo ešte nebolo. O poľskom divadle sme mali len málo informácií, ale tušili sme, že sa nás to dotýka. Každá inscenácia bola projektom, nevzal sa dramatický text, ale iná literatúra, poézia a začala sa hrať taká zvláštna štruktúrna hra. To bolo určujúce.

Odchod z Brna.

V Divadle na provázku sa kumulovalo intelektuálne zázemie celého Brna, od archeológov po lekárov a muzikantov. Mal som obrovské šťastie, že ma to stretlo. Potom som to položil, keď sa mi zdalo, že už je všetko naplnené aj umelecky, aj ľudsky. Niekedy som sa nevedel stotožniť s tým, akí boli oni k sebe zvláštne tvrdí. Nie moravsky, ale česky, vedeli do seba rýpať, ich spôsob humoru bol taký surový. S mojimi moravsko-talianskymi koreňmi som tomu nerozumel.

Peter Scherhauser.

Peter Scherhauser bol výnimočný. On začal študovať lietadlá a potom začal čítať, a tak sa v ňom literatúra a veda pomiešali. A tým, že mal aj technické videnie, tak zrazu

pochopil, že kultúra u nás znamená len jednu desatinu všetkého, čím môže byť. Peter aj športoval, vzrušoval ho pohyb, literatúra, technika, všetko to zvláštnym spôsobom dokázal mixovať a vďaka tomu vytvoril základ divadla, ktorý funguje dodnes, a potom to učil režisérov. Druhý blázon bol Zdeněk Pospíšil, ktorý zas mal obrovský talent na herecké stavenie inscenácií. To Peter nemal, on bol teoreticky veľmi silný, ale to Pospíšilovo bláznovstvo mu chýbalo. Takže to bola dobrá konštelácia. A Eva Tálská bola zas nežná, poetická, to splodilo napríklad silnú *Markétu Lazarovú*. Bola to nesmierne zvláštna kombinácia a asi neopakovateľná. Bolo to dané aj neustálym bojom s politickou opozíciou, tieto súvislosti boli výrazné.

A Bořivoj Srba a Milan Uhde?

Oni boli takí otcovia všetkého, schovaní v pozadí, pretože boli politicky absolútne odstavení. Uhdeho *Baladu pro banditu* musel podpísať Pospíšil, akože to je jeho text, aj film sa tak urobil. Boli to nesmierne múdri ľudia, ktorí zas vedeli intelektuálne vstepiť ten spodný prúd a vlastne boli profesormi týchto režisérov. Malo to tento silný, musím použiť to slovo, intelektuálny podtext.

MEŠTIACI (SKD Martin)
foto B. Konečný



V literatúre, v divadle, v muzike, všetko sa navzájom vrstвило, ako keď kvapka padne do vody a okolo nej sa symetricky tvoria kruhy do nekonečna. Tak mi to pripadá.

Nepravidelný priestor.

To som hovoril, že vlastne my sme si ten pravidelný štvorec nepravidelne prispôbovali pri každej inscenácii. To bola tiež Scherfauerova filozofia, nepravidelný priestor, nepravidelný text, nepravidelnosť, ktorá určovala istú dimenziu slobody. Asi sme to aj tak cítili, vždy sme chceli urobiť niečo, čo sme nevideli, nepočuli a čo by prinieslo niečo nové. Aj pri tvorbe, aj smerom k divákovi.

Priestor ako taký, priestor, ktorý treba naplniť a tvoj vzťah k nemu.

Priestor potrebuje dobrých hercov. Tým sa to začína a končí. Ja hovorievam, že som sa hral so všeličím, ale v konečnom dôsledku sú zmyslom divadla herci. To si musia aj dramaturg, aj režisér, aj všetci uvedomiť. Preto veľké herecké osobnosti tak vstúpili do histórie a života národov.

Takže vlastne Peter Brook. Prázdny priestor ako základ.

Predtým, ako som jeho *Prázdny priestor* čítal, som ho nepoznal, ale mnohé veci som už predtým cítil „brookovsky“.

Pražské Quadriennale.

Ja som vždy tvrdil, že vystavovať scénografiu je nezmysel, že ona žije a zomiera v inscenácii. No keď získaš dve zlaté a jednu striebornú medailu na Pražskom Quadriennale, tak to nemôžeš hovoriť nahlas. Je to však do veľkej miery vec súvislostí – mal som tu v Martine skvelé dielne, skvelý manažment, ktorý dovolil na výstavu niečo špeciálne urobiť. Automaticky sme to urobili ako spoločné dielo, nebol to Ciller na Quadriennale, ale martinské divadlo, vlastne tie najlepšie veci na Quadriennale boli z tohto divadla. Bral som to ako takú kamarátsku, dopĺňujúcu prezentáciu profesie, rozmýšľal som nad maketami, prvé ocenenie bolo dosť šokujúce, pretože kandidátov bolo

veľa. A potom som zas mal dobrú vec, ale nezískal som nič, lebo som to zle vystavil, a potom som zas získal zlato.

Ocenenia ako také?

Nikdy som ich nepodceňoval, ale ani nepreceňoval. Čo mi to prinieslo, je asi určitá vážnosť. Že keď som niekam prišiel a vedeli, že, aha, Ciller, tak som presadil také veci, ktoré by som možno za iných okolností presadzoval ťažšie. Napríklad plné javisko vody, piesku, to som robil najmä v Záhrebe. Práve na juhu Európy som sa dosť uchytil a mali ma tam radi, verili mi.

Národný dom.

Momentálne v ňom mám už siedmy priestor. Mal som

tu taký veľký ateliér, ktorý zožrala nová rekonštrukcia, bol tam, kde je štúdio. Bolo šťastie, že kedysi, keď sa študovala scénografia, každý scénograf už mal miesto. Dokonca mu niekde aj platili, podporovali ho finančne štipendiom. Takže v šiestom ročníku ma Vychodil pozval do divadla, urobil som päť kostýmových výprav k inscenáciám a grafiku. Tak sa to začalo a postupne skladalo, žiadnym veľkým scénografom som nebol, ale pomaly som si cez amatérske divadlo a prácu s režisérmí robil vlastný názor a skúšal možnosti. Ale to trvalo pár rokov, nebolo to také rýchle ako s niektorými úspešnými

VIŠŇOVÝ SAD (DSNP Martin)
foto J. Barák



scénografmi. V dobrom hovorím, že sú rýchli, mne to trvalo podstatne dlhšie, než som sa presadil.

A vzťah k martinskému divadlu dnes?

Bol som pri prestavbe, ty si nevidela priestor predtým, urobil som, čo sa dalo, a tam, kde ma poslúchli architekti a developeri, tak to dopadlo dobre. Zažil som, ako sa stavalo štúdio, mrzí ma len to, čo sa nepodarilo – za socializmu ešte neboli také možnosti zháňania vecí, porovnávania, výberu. Priniesol som vtedy napríklad celý ten princíp sedenia, to som mal z Fínska. Tie prvé inscenácie sa aj hrali všelijako, schody sa umiestnili tam, tam, tam, ale bohužiaľ sa nepodarilo zohnať lepšie sedadlá, tie sú zlé. Každý deň, keď vojdem do divadla, uvažujem, čo by sa ešte dalo. Je tam veľa takých vecí.

Ponuka byť riaditeľom divadla.

Keď chceli, aby som bol direktorom, súhlasil som na týždeň, prečítal som si Zákoník práce, všetko som si naštudoval a keď ma prišli vymenovať, povedal som, že nie. A dobre som urobil, pretože mám k tomu divadlu iný vzťah, vidím veci, ktoré nikto nevidí. Stočené drôty hore na budove – desať rokov nemôžem dosiahnuť, aby ich niekto odstrihol. Musel som tu byť od rána do noci, aj tak som tu často, ale nedotýka sa ma to tak – to, ako sa nasadzujú predstavenia za sebou a prečo sa dvakrát nehrá, celý ten umelecko-technický komplex. Okrem toho som donedávna šéfoval aj dielňam a nie je jednoduché, keď je šéf výpravy aj riaditeľom divadla. Myslím si, že to by nebolo najšťastnejšie. To som uznal, týždeň som bol riaditeľ a stačilo.

Fínsko.

Fínsko malo na mňa veľký dosah. V tej dobe – medzitým sa všeličo pokazilo aj tam –, ale kedysi u nich bolo spojenie kultúry, športu, národného povedomia obrovské. Bez toho, aby sa to prezentovalo ako niečo výnimočné, ako to občas robia napríklad Česi. Ľudia tam žili v malých domčekoch, jeden výtvarník ma zavolať k sebe, mal presne taký malý domček, vedľa saunu, opreté lyže, dole

bola kuchynka a nejaký sklad a hore bol jeden priestor. Pretože bol poľovníkom, bol tam vypchaný diviak, vypchaný srnec, pušky, malý stolík, pri ktorom robil, postele malých synov a posteľ jeho a jeho ženy. A hovorí mi, keď ti bude smutno v hoteli, príd' k nám bývať. A ja, že kde budem? Tu ti dám posteľ. To je pre nich absolútne charakteristické. Alebo keď som sa išiel pozrieť do školy, kam rodičia vozili deti alebo ich zbieralo auto, alebo prišli na bežkách, vošiel som do prvej triedy, kde bolo v tom čase, u nás ešte bol socializmus, osem počítačov a osem malých tkáčskych stavov. Každé dieťa malo počítač a tkáčsky stav, svoju lavicu a zvonku pri škole opreté bežky. To bol iný svet súvislostí, iný svet videnia.

Svet.

Bol som všelikde, všade bolo niečo. Fínsko bola veľmi zvláštna pracovná príležitosť, ale zase zažiť robotu a premiéru v Gruzínsku, ale aj v Chorvátsku malo svoje čaro. Tým, že oni ma nesmierne rešpektovali a mali ma za guru, tak som mal taký zvláštny dobrý pocit, že môžeš rozhodovať, môžeš im veriť a môžeš niečo robiť, čo by si tu nemohol. Takže toho šťastia bolo veľa, dookola.

Úspech.

V hierarchii mojej tvorby nemám scénografiu najvyššie. Tá trvá chvíľu, ale napríklad hotel, ktorý som urobil pred pár rokmi ako freskovú, barokovú kaplnku, to považujem za úspech. Ale mal som to šťastie, že ako scénograf som sa narodil v tom správnom období a toto šťastie sa dosť sypalo okolo mňa. Vždy som sa dostal k niečomu, čo som vôbec nepredpokladal, že ma stretne.

Cestovateľské plány?

Neviem, ja už nechcem veľmi nikam ísť. Idem do školy, podebatujem so študentmi, poviem, čo som zažil, oni mi niečo ukážu. Už nemám pocit, že by som vedel niečo viac nacheť a že by to malo pre mňa hlboký zmysel.

Súčasná scénografia na Slovensku.

Keď to mám povedať jednou vetou, súčasná scénografi

sú zorientovaní a v niektorých veciach prekračujú limity klasickej scénografie smerom k voľnej tvorbe, inštaláciám a súvislostiam, ktoré dávajú divadlu ďalšiu dimenziu. Myslím, že je to dobré.

A svetové trendy?

Tých je fúra. Od inscenácie k inscenácii. Bol napríklad taký nemecký trend, že sa štyri dni stavalo, štyri dni búralo, niekto to medzitým nafotil... Ja som to až tak neobdivoval, rešpektoval som to, ale všetci boli uveličení, ako to dokázali spraviť.

Keby si nebol scénografom?

Tak by som bol asi architektom. Ešte ako dieťa som si myslel, že budem klasickým klaviristom. Potom, keď sme už v škole mali partiu, chcel som byť džezovým klaviristom a potom som mal také obdobie, že som myslel, že budem športovým trénerom. Nemal som na to dispozície, hral som síce slušne volejbal, aj druhú ligu v Česku, bol som ako pätnásťročný v slovenskom výbere, ale videl som, že na to nemám výšku. Zato som vedel okukať pohyby, napríklad pri futbale si každý myslel, že ten šport hrám lepšie, ako hrám, pretože som to zahral aj herecky. Nikdy som si teda nemyslel, že pôjdem po kumšte, chcel som študovať telocvik a trénerstvo.

Činohra verus opera.

Keď som sa dostal k opere, prekvapila ma tá šanca veľkého sveta. Môžeš urobiť gesto, ktoré je v činohre nezmyselné, stávaš sa muzikou, vizuálne sa dostávaš do iných dimenzií. Samozrejme, opera sa dá robiť aj činoherne zaujímavo, keď dejová línia nie je zabitá inými prvkami, ale naopak prináša základnú myšlienkovú silu, ktorá je hudbou a dekoráciou podporená, nie opačne. Ale tak to v opere býva, že je najprv je spev, potom je dekorácia a potom tam niekto nejako zomrie a na konci je myšlienka. V každom prípade, opera dáva scénografovi šancu veľkého gesta, takže mňa to bavilo a baví.

Divadlo verus film.

Film, to je špecifický život. Ja som ho zažil vtedy, keď sa robil inak, dnes už by som sa k nemu možno ani nedostal. Všetko sa nesmierne zrýchlilo, vtedy sme film robili rok, rok a pol. Žili sme a čakali na dážd', nebola digitálna technika. My sme niečo natočili, v noci sa to išlo vyvolať do Bratislavy, z exteriéru ráno prišla surovina a bola tam mucha, muselo sa točiť znovu. Všetko bolo ináč. Laboratórne spracovanie, strihačka... Dnes sa film robí v strižni, niežeby sa vtedy nerobil, ale nebola to podstata. Je zaujímavé myslieť na ten systém videnia cez sklo a aj keď sa u nás neučí filmová scénografia, snažíme sa ju aj s Petrom Čaneckým študentom sprostredkovať, dokonca dostávajú aj filmové zadania a dosť často spolupracujú aj s filmovou fakultou. To je dobre, lebo filmom sa dostávaš do európskych a svetových súvislostí, divadlom ťažšie.

Bábkové divadlo.

To je najťažšie, čo môže scénograf robiť. Najviac som sa vždy natrápil s bábkovým divadlom. Pretože musíš urobiť hercov, vymyslieť celú poetiku. Vlastne to v prvom momente režíruješ. Samozrejme, sú režiséri, ktorí si donesú poetiku so sebou, ale mne sa to nedialo. Je to zvláštny svet a zvláštni ľudia, je to komunita. Do bábkového divadla vstupuje veľa vplyvov, výroba bábok, hra s nimi, detský svet, rodičovský svet. Navyše bábkové divadlo sa stáva často špecifickým kumštom, ktorý sa prenáša do činohry a opačne, navzájom sa ovplyvňujú. Vďaka tomu niekedy vznikajú aj najlepšie slovenské inscenácie, keď nájdeme pár tvorcov, ktorí tým materiálom žijú. Všetko divadlo vyžaduje žiť ním, ale to takzvané bábkové obzvlášť.

Divadelný plagát.

Divadelný plagát je dôležitá vec, preto ho aj na škole pestujeme. Pár zaujímavých plagátov som urobil. Myslím si, že to patrí do videnia scénografa a že je ideálne, keď scénograf robí aj grafiku. Je, samozrejme, mnoho skvelých grafikov, ktorí to robia dobre, ale tak som bol

vychovávaný, tak som robil a tak sa aj na škole snažím presadiť, aby sme sa na plagát pozerali cez scénograficko-režijnó-dramaturgické oko, aby to zostalo „doma“.

A bulletin?

Bulletin je modlitebnou knižkou inscenácie. Ak je tak urobený.

Vzťah scénografa a herca.

Z prípadu na prípad. Dobré, že sa nepýtaš na herecky. Často to bolo tak, že som presviedčal hercov, dokonca som im ukázal fyzicky, čo môžu robiť. Vzťah bol budovaný na samozrejmej dôvere, že keď som si vymyslel niečo ťažké, technicko-fyzicky komplikované,

bud' som to ukázal, alebo si našiel niekoho, kto to urobil. Samozrejme, k divadlu patrí aj bufet a ja som vždy mal zaujímavých kamarátov a všeličo som s nimi zažil, ľudsky aj profesijne vrátane množstva hereckých úrazov, napríklad Ivy Janžurovej. To by bolo na knihu.

Vzťah režiséra k scénografovi.

Opýtaj sa režiséra.

Tak vzťah scénografa k režisérovi.

Ja si, myslím, vždy uvedomujem, že to vlastne robím preňho. Každý je iný a to, čo ponúknem jednému,

Scénické návrhy inscenácie ČAJ U PÁNA SENÁTORA, DNSP Martin, 1974



by mi v živote nenapadlo ponúknuť inému. Keď som si vytvoril systémové, koncepčné riešenia a občas som to skúšal takto posunúť, veľmi to nefungovalo. Každý režisér je osobnosť a väčšinou som mal to šťastie poznať jeho život, tvorbu, samozrejme, našu spoločnú tvorbu. Patrí k schopnosti scénografa poznať súvislosti – režijné, dramaturgické, hereckého súboru, dielenského vybavenia, ale aj priestoru divadla a priestoru javiska. Musíš to mať vnútorne spočítané.

Tak konkrétne. Miloš Pietor.

Miloš Pietor bol bonviván slovenského divadla. On bol diplomat v zmysle anglickej noblesy. Asi preto ho mali všetci radi, priniesol vždy zvláštnu pohodu. Miloš potreboval v ľavom a pravom portáli stoličku a iné ho nezaujímalo. Vnímal divadlo cez herca, cez vzťahy a bral ho tiež ako takú spoločenskú udalosť, aj s koňakom. Súviselo to s jeho pôvodom a so zvláštnymi rodinnými, politickými a životnými okolnosťami. Zažil som s ním mnohé, vítal som ho v divadle, keď havaroval autom. A párkrát som mu vo všeličom pomohol.

Ivan Petrovický.

Ivan Petrovický bol veľmi zvláštny. Odovzdaný divadlu. Poznal svoje limity, vedel si zohnať ľudí a veril im. Keď sme spolu tvorili, Martin Porubjak, moja žena a ja sme debatovali a on písal. Škoda, že mu na stanici ukradli aktovku, v ktorej mal všetky rukopisy. Čiže sa stratila archeologická stopa vzniku jeho inscenácií. Tiež vedel vytvoriť podmienky pre všetkých. On bol taký prajný direktor, záležalo mu na tom, aby sme urobili dobrú vec. Nemal v sebe prehnanú „ješitnosť“, skôr trénerstvo. Hovorím to preto, že jeho brat bol československý reprezentant v hokeji a tréner. Obaja mali v sebe schopnosť dávať veci dohromady.

Ľubomír Vajdička.

Ľubo je Ľubo, luteránskeho farára syn s veľkou hlavou. Každý sme inakší, najmä mentálne, ale sme spolu. Ja som ten dobrodružný katolík a on je

racionálny luterán. Sme veľmi zvláštna kombinácia. Ale tak to vzniklo a zafungovalo. Keď Ľubo nadával, ale nie v zlom, vždy sa mi potom ospravedlnil, že: „Teba mám na odreagovanie.“ Urobili sme spolu veľmi veľa inscenácií, z ktorých sú niektoré aj dobré. Niektoré boli skôr formálne, ale iné prekročili rubikon bežnosti.

Roman Polák.

Romana som sem doviedol z Košíc. Všeličo som ho naučil, čo mi dodnes nevie odpustiť... robím si žarty. Ale on nepopiera, že sa pri mne mnohému naučil a bolo dobre, že z košického divadla prišiel sem. Jeho rukopis sa rodil pomaly, nebolo to také rýchle. Ale potom vytvoril špičkové inscenácie, ktoré boli mimoriadne.

Dotyky a spojenia, Baal a Edinburgh.

Edinburgh bol úžasná satisfakcia pre celé slovenské divadlo, aj pre martinské. Bolo to veľké, pretože sme dostali ceny a bola to zásadná skúsenosť. Ja som tam bol rok predtým a vybral som si taký opustený kostol, lebo som si mohol vybrať, čo som chcel, a ten

Pražské Quadriennale 1983 – držiteľ zlatej medaily Jozef Ciller a držiteľ striebornej medaily Tomáš Berka
foto V. Vaculová



DEDINA STEPANČIKOVO... (DAD Prešov)
foto M. Ol'ha

som si naskicoval. Pred festivalom som prišiel skôr a zariadili sme všetko od sedenia po svetlo. Bola to nesmierne vzrušujúca a zaujímavá robota. Niekde v Anglicku premeníš kostol na divadlo, môžeš do toho vstúpiť a oni ti to perfektne urobia. Keď som hovoril, čo všetko sa ma v živote dotklo, patrí to k tomu.

Jozef Bednárík.

Jožo bol – ako to nazvať –, Jožo bol svoj. Všetko prvé, čo Bednárík v živote robil, som robil s ním. Keď sme s Vajdičkom a Dušanom Jamrichom robili ochotnícku inscenáciu, s ktorou sme vyhrali Jiráskov Hronov, Bédó v nej prvý raz stál na doskách a maľoval aj kulisy, pretože on ako absolvent výtvarnej školy výborne kreslil. Jeho režijné knihy sú skvelo ilustrované. Potom som s ním robil prvý muzikál na Novej scéne, *Zo života hmyzu* s Müllerom v hlavnej role. Zažil som jeho prvé hosťovanie v Kyjeve, robil som jeho prvú operu *Manieri Teatrali*. Tak som ho štartoval. (smiech) On videl divadlo ako marionetové divadielko. Perfektne

marionetové divadlo so všetkými výtvarnými, biomechanickými súvislosťami. Cítil ho. Robil divadlo, ako keby ilustroval knižku. V dobrom, to nehovorím pejoratívne. Keď pripravoval inscenáciu, videl ju, mal veľmi silné, asi najsilnejšie režijno-výtvarné videnie, aj v kostýme, aj v scénografii. Ja som s ním bojoval veľmi tvrdo, on na to nebol až taký zvyknutý. S ním som mal najväčšie stretnutia, to je opäť v dobrom. Keďže sa venoval všetkým súvislostiam od scény až po muziku, všetko si zorganizoval, pozrel, videl, čo sa ho dotklo. Tvrdil, že divadlo musí byť aj intelektuálne, ale aj jeho mama musí mať z neho radosť a on tento oblúk vedel spojiť. Keď si pozrieš jeho posledný pražský muzikál, *Kráľovnú Antoinettu*, vieš, že to mohlo byť aj v Hollywoode. Pritom mal v sebe zvláštnu slobodu a úprimnosť. Ešte za socializmu vedel človeka poslať do prdele, keď bolo treba, čo si málokto dovolil. On sa cítil a bol si vedomý, že je slobodný, že jeho žena, milenka, jeho príbuzní a všetko je divadlo, takto to chápal a nič nepredstieral.

Vladimír Strnisko.

Vlado Strnisko, to je špecifická vec, jemu vyhovoval socializmus. On proti niečomu musel bojovať. Vždy. Neviem, či si videla na zázname napríklad *Úklady a lásku*, čo som s ním robil, inscenácia mala veľký úspech aj v Mannheime na Schillertage, aj všade kde sme ju hrali. Ale on potreboval tú zrážku. V tom bol dobrý. V tom, ako vnútorne videl. Rozišli sme sa s ním aj so ženou v Poľsku po *Amadeovi*. Mal som také rozchody aj so Strniskom, aj s Petrom Scherhauerom, aj s Polákom. To je normálne.

Lukáš Brutovský.

Lukáš je mimoriadne talentovaný človek. Sú dvaja takí požehnaní od Boha, a to je Mankovecký, vlastne obaja Mankoveckí, a aj Lukáš. Oni na čo siahnu, tak to urobia dobre. Lukáš sa učí hrať na husliach, športuje, vie po nemecky a po anglicky a vie nájsť pre každú inscenáciu osobitosť. Máme troch-štyroch takýchto režisérov na Slovensku, takže v tomto

momente by som povedal, že to je proti všetkým iným súvislostiam tohto malého štátu povznášajúce.

Syn scénograf.

Podporujem ho, pretože on je taký, aký je. Bolo to prekvapujúce, pretože ja som ani nevedel, že sa prihlásil na prijímačky, povedal to len mame. Myslím si, že je ako tvorca svojsky zaujímavý a teoreticky veľmi podkutý.

Manželka – kolegyňa, kostýmová výtvarníčka.

Moja manželka v živote robila všetko. Učila na sklárskej škole, vinula sklo. Rysovala na technickej fakulte v Bratislave. Potom nám po nociach šila výpravy, keď sme s Vajdičkom robili v amatérskom divadle. Kúpil som taký starý stroj. Nemal som k nemu šliapací pedál, urobil som ho z dreva a ona šila. Potom ju Petrovický oslovil, pretože vedel, že všeličo vie. Urobila mu prvú výpravu, a tak sa dostala ku kostýmovej tvorbe. Robila to dobre, ale neskôr to položila. Vnúťorný svet divadla jej zvlášť nevyhovoval. Ona bola veľmi nekompromisná, takže niektoré nuansy ťažko niesla. A trpela tým, že nemala školu. Ale tie výpravy sú, myslím si, neprekonateľné. Keď robila s Baladom v Česku, v laterne magike, to bolo úžasné.

Inšpiračné zdroje a inšpirátori.

Tých sú stovky. Nedá sa povedať jedna farba alebo jeden výtvarník, scénograf. Sú obdobia, že ma niekto zaujme a vtedy ma chvíľu drží. Ťažko menovať, možno nejaké desatoro by som poskladal, ale nebola by to pravda. Závisí od momentu, čo práve robíš, ako žiješ a čoho sa dotýkaš, akú knižku si držal, čo si videl.

Výkres a maketa vs. počítačový model.

Ja už som generácia, ktorá počítače nezachytila. Viem, čo vedia, stretávam sa s tým v škole, viem to interpretovať, ale nie je to moja ručná robota. Buď mi s tým niekto pomôže, alebo to spravím jednoduchšie. Ale počítač je výhoda. Obrovská výhoda.

Ekológia je slovo, ktoré čiastočne môžeš naplňať, čiastočne sa s ním môžeš pohrávať. Keď som robil jedného Molièra, spravil som dekoráciu, a keď som potom robil *Lakomca*, tak som ju otočil, natrel, že keď je teda lakomec. Dá sa to považovať za princíp vnášania ekológie do tvorivého procesu. Hovorím to s humorom, ale bolo to tak. A keď som bol šéfom výpravy, žil som tu s priestorom, s jednou aj s druhou rekonštrukciou. Vždy sa ma dotýkala každá prasknutá vec, každý materiál, ktorý sa vyhodil. Snažil som sa kupovať to, čo zostalo – stoličku, reflektor. Budoval som takú svoju divadelnú banku, nielen scénografickú, ktorá vďaka investíciám priniesla aj dlhodobejší zmysel.

Svetlo.

Svetlo je základ. Ale otravuje ma blikanie, ktoré zabíja podstatu, to mi už prekáža. Na druhej strane som videl svetelné riešenia, ktoré majú takú emotívnu silu, že to nenahradí nič iné. Ale ako všetko v kumšte, keď sa niečo zneužíva, je zle.

Vplyv architektúry na scénografiu.

Veľký vplyv má hlavne v opere. Systém špičkovej svetovej architektúry – hranie sa s blokmi, prepady, otvárania sa – to sa prenáša aj do scénografie. Hlavne v opere a vo výstavníctve.

Realizačné výzvy.

Tých bolo niekoľko. Voda v Solúne, v scéne k *Hamletovi*, kde plávali loďky, kde hrobári ťahali vodu, v ktorej sa utopila Ofélia. Keď si uvedomíš, že tamojšie divadlo je tridsať metrov od mora, tak to inak funguje. Ale to bolo už druhýkrát, prvýkrát som princíp použil v Záhrebe, kde mi vyrobili úžasné veci, napríklad perlu, ktorá sa otvorila a bolo v nej dieťa. Tam mi verili, všetko urobili podľa mojich predstáv, považovali ma za bossa. No a potom piesok v *Cimbelínovi*, tiež v Záhrebe. Záhrebské divadlo je ako bratislavské, má rovnaký historický ráz, akurát je hnedé. Použil som tam niekoľko ton piesku v šikmine, pričom jediné zrnko toho piesku nesmelo spadnúť dole, pretože tam bola točna a všeličo. A ešte mi z Braču doniesli také

špeciálne trávy, ktoré sa aj s vodou uložili do toho piesku, ako taká veľká pažítka. Už si ani neviem predstaviť, že by sa to zase niekde realizovalo. Boli to šťastné časy.

Koncepcia, ktorá zradila.

Zradila ma farba. Tiež to bolo v Záhrebe, dal som celú

Jozef Ciller vo svojom ateliéri
foto archív DÚ



dekoráciu natrieť na hnedo a prišiel režisér, že to vyzerá ako fekálie. A mal pravdu. Mal som to predtým inak, to sa mu nepáčilo, tak som to skúsil na hnedo. Potom som kúpil fľašky a cez noc sme to premaľovali. Najväčšia zrada bola farba, hnedá je nebezpečná. A potom, keď som robil s Párnickým Nestroya, strašne komplikovane som to urobil, stále sa niečo otáčalo, bežalo, bolo to ako pražský orloj. A nestačili to vyrobiť a technicky namaľovať. Preto sa napríklad aj odložila premiéra. Scénograf by mal zvážiť všetky súvislosti. Od skladovania, stavania, od vrátnika až po direktora. Vlastne si prvý, kto so všetkými rieši množstvo súvislostí.

Budúcnosť scénografie. Virtuálna realita alebo hologramy?

Všetko. V tomto je scénografia úžasná. [↗](#)

Jozef Ciller

V roku 1961 absolvoval Umelecko-priemyselnú školu sklársku v Železnom Brode u profesora Libeňského. Študoval architektúru na Slovenskej vysokej škole technickej (dnes STU v Bratislave) a scénografiu na Vysokej škole múzických umení v Bratislave u Ladislava Vychodila. Od roku 1967 sa ešte počas štúdia stal interným scénografom Slovenského komorného divadla v Martine, od roku 1975 bol šéfom výpravy. Od roku 1990 je interným pedagógom a do roku 2008 bol aj vedúcim Katedry scénografie na VŠMU. Titul profesor získal v roku 1997. Na konte má množstvo ocenení. Pracoval v neprofesionálnych divadlách, spolupracoval s Divadlom Husa na provázku, vytvoril scénické riešenia pre divadlá vo Viedni, v Regensburgu, Krakove, Opole, vo Varšave, v Tallinne, Kyjeve, Záhrebe, Rijeke, Dubrovniku, Tampere, Ellwangene a iných. Medzi jeho stálych spolupracovníkov patrí najmä režisér Ľubomír Vajdička, spolupracoval tiež s mnohými renomovanými režisérmi ako Ivan Petrovický, Zdeněk Pospíšil, Peter Scherhauser, Roman Polák, Jozef Bednárík, Juraj Nvota, Martin Huba, Marián Chudovský, Ivan Rajmont, Jiří Menzel, Ivan Balad'a a i. Okrem divadla sa venuje aj filmovej a televíznej scénografii a paradivadelným projektom, akciám a inštaláciám.

Dária F. Fehérová
teatrologička

Kolektív autorov
KÝM PRÍDU STOUNI...

Koncert legendárnej kapely na slovenský spôsob

Keď som zaregistrovala premiéru inscenácie *Kým prídu Stouni...*, konfrontovala som svoju matku, či im naozaj tak hovorili. Stouni. Čo to je? Sú to predsa Rolling Stones. Tvrdila, že oni netušili, čo ten názov znamená, a že dokonca nemala ani LP, nemohla ho zohnať. Moja mama patrí do generácie, ktorej merali dĺžku sukne a kontrolovali spodný lem, či si z nej náhodou neodstrihla (strihala si z pásu, neprišli na to). Rolling Stones a Beatles pre ňu znamenali slobodu, ako o nej hovorí postava skalnej fanúšičky Groupie. Tá chce na prahu smrti ešte posledný raz vidieť legendu, ktorá zmenila jej zmýšľanie o živote.

Napriek tomu je bulletin k inscenácii plný paradoxných a nie veľmi lichotivých informácií o skupine, viaceré z nich zaznejú aj na javisku. Zdá sa, že tento desaťročia trvajúci fenomén je postavený na imidži „divokých kancov“ a, samozrejme, dobrej muzike. Nie je to Wagner, Stravinskij, dokonca ani Gershwin, ale dupkavý rytmus, refrén a gitarové sólo na správnom mieste a hlavne poriadna šou fascinujúco fungujú aj dnes, hoci na pódiu už stoja rockerskí dedkovia.

Okolo týchto skupín existuje plejáda postáv a postavičiek, ktoré dozerajú na to, aby legenda žila ďalej. Práve tieto postavy sú predmetom novej hry *Kým prídu Stouni...*, vytvorenej autorským kolektívom, ktorú pre Slovenské národné divadlo režíroval Matúš Bachynec. Zmýli sa ten, kto očakáva rockové „vypaľovačky“, dej sa odohráva najmä v zákulisí. Kapela vôbec nie je podstatná, inscenácia skúma rôzne perspektívy a postoje vznikajúce vo vzťahu k takémuto fenoménu. Pre každú z postáv, ktoré sa pred koncertom stretnú, Stouni niečo znamenajú – zisk, vášeň, výskum, mačizmus...

18 Vstupujú do vzájomnej dialogickej konfrontácie,

prostredníctvom ktorej odhaľujú pohnútky svojej prítomnosti v blízkosti Rolling Stones, a tak zároveň pomenúvajú svoje názorové či profesijné stanovisko a spätosť (či naopak konflikt) s kapelou.

Na javisku je postavené koncertné pódium a vpravo pred ním červená pohovka. V druhej časti inscenácie sa zákulisná časť rozšíri na odpočívareň



KÝM PRÍDU STOUNI...
— J. Ol'hová, T. Pauhofová
foto B. Konečný

„
Pre každú
z postáv,
ktoré sa pred
koncertom
stretnú, Stouni
niečo znamenajú
– zisk, vášeň,
výskum,
mačizmus...
“

KÝM PRÍDU STOUNI...
— E. Horváth
foto B. Konečný

pre kapelu s tekutým občerstvením. Počas jednotlivých výstupov je na pozadí čulý ruch, technici montujú reflektory, prenášajú rebríky, podávajú si papiere a nazvučujú, verne zobrazujú atmosféru pred koncertom. Zmenšenina javiska a všetko dianie okolo divákovi odkrýva nepoznaný svet, v ktorom sa z hrdinov stávajú obyčajní ľudia. Počas inscenácie sa účelne pracuje s javiskovou hydraulikou, efektným dymením a so svetlom.

Lídrom inscenácie sa stal Manažér, ktorého stvárňuje Emil Horváth. Ide o najprepracovanejšiu postavu, ktorá hovorí o svojom vzťahu ku kapele horizontálne v čase, ale aj vertikálne, v celej hĺbke a škále emócií. Manažér, ktorý s kapelou strávil desaťročia, odmieta zostarnúť, jeho životným štýlom je denný kontakt s rozvášnenými mladými fanúšičkami. Po toľkých rokoch sú Rolling Stones jeho rodinou, pozná ich najlepšie a hoci stále obracia

svoj slovník na zisk, ktorý mu produkujú, jeho vzťah k nim je hlboko osobný až ochranársky. Väčšinu času je Horváth štylizovaný do ležérnej polohy, žviálné rozhodnutiami rukami demonštruje nadsled nad životom aj nad svetom. Je to póza, tak ako jeho polorozopnuté sako, ktoré si musí upraviť vždy, keď vstane, či slnečné okuliare. Až keď sa rozčúli, odhalí sa jeho skutočný, hlboký záujem nielen o vypredanie koncertu, ale aj o členov kapely. Je majstrom rýchlych riešení, ktoré uspokojia a upokoja všetkých.

Manažérovi sekunduje Promotérka (Jana Ol'hová). Z daňovníčky sa stala kultúrnou pracovníčkou, aby si v tomto odvetví „oddýchla“. Jej práca je však očividne plná stresu, po javisku sa pohybuje dlhými rýchlymi krokmi alebo behom. Pre úspešný biznis je ochotná urobiť naozaj všetko, od neúprimného pochlebovania cez hurónsky rehot nad Manažérovými sexistickými poznámkami či

hravý, flirtujúci chichot až po roztiahnuté nohy. Jej komentáre k súčasnej situácii v kultúre pripomínajú, že nejde o wimbledonský štadión, ale o zákulisie socialistického kultúrneho domu niekde v regióne, kde ona ako vedúca mestského kultúrneho strediska dostala na starosť tento koncert.

Keby ďalšie dve ženské postavy – Groupie a Novinárka – neboli matka s dcérou, ale existovali by oddelene ako členky svojich subkultúr, ich výpovede by mali menšiu intenzitu. Jedna druhej

potvrdzujú podstatu svojho názoru na život, ktorý v oboch prípadoch formovali Rolling Stones. Pre Groupie (Emília Vášáryová) znamenali slobodu, uvoľnenie sa zo zošnúrovanej výchovy, keď jej každé ráno kontrolovali dĺžku sukne, aby nebolo vidno holé nohy. Jej postava je založená na skutočnej fanúšičke prezývanej Maslová kráľovná, ktorá zvykla požiadať recepciu hotela o maslo a zakomponovala ho do sexuálnych aktivít s členmi kapely. Divadelná Groupie je pripútaná na vozíček, chorá a Promotérka

KÝM PRÍDU STOUNI...

foto B. Konečný

KÝM PRÍDU STOUNI...

— A. Bárta, R. Roth,
O. Koval', K. Magálová
(chrbtom), D. Fischer
foto B. Konečný

”
Tvorcovia sa
netajili tým, že
ich pôvodným
zámerom bolo
divákov zabaviť.
“

sa k nej správa pohrdavo ako k invalidovi, ktorému sa snaží vyhovieť, inak z toho bude problém. Vášáryová vložila do svojej postavy rozpor medzi nevládnosťou tela a mladostou duše. Postava Novinárky ako dcéry Groupie odráža vplyv jej životného štýlu na ďalšiu generáciu. Novinárka v prvom rade pohŕda kapelou, ktorá ponízuje ženy, v ďalšom pláne jej odpor vychádza z pocitu, že jej matka uprednostňovala koncerty pred vlastnou rodinou. Aké následky to dnes zanechalo na dcére, čítame len medzi riadkami, postava nedostala širší priestor na pomenovanie ich vzťahu a toho, kam sa vyvinul, či aká osobnosť sa z nej stala. Táňa Pauhofová hrá svoju postavu striedavo zúfalo a naliehavo, v oboch polohách vyjadruje pocit iracionality, ktorý v nej vyvoláva davová psychóza okolo populárnej kapely. Podobne ako pri postavách Manažéra, Promotérky a Groupie aj tu režisér a herečka pracovali konvenčnými

vyjadrovacími prostriedkami, napríklad keď svoj „prejav“ hovorí do mikrofónu na pódiu.

Poslednou dámou, ktorá vstupuje do deja, je Lucy (Kamila Magálová). V elegantnom čiernom kabáte a vo veľkom klobúku, s cestovným kufrom na kolieskach sa sebaisto pohybuje po pódiu a keď ju zbadá Manžér, okamžite zneistie. Sprvu to vyzerá, že je to jeho manželka, ktorá už nevydržala znova čakať doma, kým on si tu vyhadzuje z kopýtka. No postupne sa okolo nej začne vznášať tajomstvo, je záhadná a očividne vie viac, ako prezrádza. Magálovej decentný výraz, pokojný a mierne pohŕdavý tón a ležérny krok nevypovedajú o ničom konkrétnom, len o zrejmej prevahe nad Manažérom. Všetko však speje do epického finále, v ktorom Lucy vezme kapelu so sebou do pekla. V tomto ideovom, hudobnom aj divadelnom vrchole inscenácie Magálová

škreklavo-chrapľavým otvoreným hlasom zaspieva časť skladby Alfreda Schnittkeho *Faust Cantata* v nemčine, dôsledne artikuluje a vyráža každé „r“, a vlastne potvrdzuje tvrdenia postavy Docenta o komplexnosti, komplikovanosti a výrazovosti klasickej hudby. Vďaka Magálovej ostrému, neopernému spevu sa v tejto inscenácii stala súčasťou popkultúreho diela a jej využitie je oveľa širšie, keď trochu rozviažeme zaužívané kritériá.

Bezpečnostný technik a Docent sú dve zábavné postavičky nesúce v sebe konflikt presvedčenia a reality. Technik (Alexander Bárta) má na starosti pódium a prípravy na koncert, aby všetko fungovalo a nič nevybuchlo – doslovne i metaforicky. Ako náboženský fanatik a basgitarista skupiny Zachariáš nedopustí, aby sa hrala skladba *Sympathy For the Devil*. Keď však počuje výšku honoráru, ktorý by mohol ako záskok v kapele dostať, dokáže si svoje náboženské argumenty prispôbiť. Bárta hrá Bezpečnostného technika vecne a striedmo, s dôrazom na pointy v texte.

Docent prichádza na javisko ako člen ochranky, aby sa pridal k už prítomnému ochrankárovi menom Stoun. No kým Stoun (Robert Roth) očividne prejavuje netrpezlivosť a vzrušenie, prechádza sa hore-dole a v očakávaní si mädlí ruky, Docent (Daniel Fischer) prichádza opatrne, skúmavo sa obzerá a so stoickým pokojom reaguje na Stounove výzvy. Ako docent muzikológie si chce „in situ“ potvrdiť svoje hypotézy o rock’n’rolle. Svoju postavu Fischer charakterizuje ako upätého tridsiatnika, kráča prehnane vystretý, s rukou opretou o hrudník, má naštudované všetky fakty a súvislosti, ale podľahne práve čaru a atmosfére výskumu na tvári miesta. A podobne ako Bezpečnostný technik výške honoráru takisto neodolá, hoci je preňho stále dôležité zachovať pred ostatnými dekórum, inak by ho to profesijne pochovalo.

Tvorcovia sa netajili tým, že ich pôvodným zámerom bolo divákov zabaviť. Text je plný nadhľadu

a ironických poznámok, niektoré charaktery dostali väčšiu hĺbku, iné sú len fragmentom, ktorý poslúžil na demonštrovanie istého javu. Aj tie však obsahujú vnútorný konflikt, hoci sploštený pre potreby jednej témy. Dve postavy však existujú odtrhnuté od celku. Ochrankár (Ondrej Koval') nedostal nijaký priestor, okrem úvodného výstupu, v ktorom sa ukáže ako jednoducho zmýšľajúci občan, ktorý si chce len zarobiť a urobí presne to, čo mu povedia. Aj v ďalších situáciách, v ktorých sa ocitá, pôsobí ako niekto, na koho všetci zabudli, nedopísali mu part, len využili skvelý hudobný potenciál herca. Táto štylizácia by sa mohla niekde spájať s bubeníkom Charliem Wattsom, ktorý na rozdiel od ostatných Stounov nebol divoch, ale uvážlivý a hanblivý, a predsa kľúčový člen kapely, ktorý s nimi trieskal do bicích takmer päťdesiat rokov. Ale nebol slaboduchý.

Podobne odtrhnutý od celku je aj Robert Roth. Neuzavretosť tejto postavy ide opačným smerom než postava Ochrankára, a teda nie do textu, ale do inscenačného stvárnenia. Azda všetci, ktorí Roberta Rotha sledujú, vedia, že je celoživotným obdivovateľom Rolling Stones. Na tom je založená aj jeho postava Stouna (tak nazvali postavu fanúšika,

KÝM PRÍDU STOUNI...
— O. Koval'
foto B. Konečný



„
Kým prídu
Stouni... je dobre
napísaný text
o fenoméne,
ktorý vyvolával
hystériu
a znamenal
niečo aj u nás,
ale za ktorý si
každá generácia
môže dosadiť
ten svoj.“

ktorý sa ako ochrankár infiltruje do blízkosti kapely). Subjektívna inklinácia, zaujatosť herca prestupuje do postavy a azda aj zámerne ju stavia na hranicu reality a fikcie. Presnejšie kontúrovaná postava by však potrebovala dôslednejšie režijné vedenie, ktoré sa nespolieha na hereckú dominanciu interpreta.

Roth v súčasnosti nanovo buduje svoj divadelný repertoár (inscenácie, v ktorých hral, boli stiahnuté alebo sa nenávratne stratili v pandémie) a začal dvoma hudobno-dramatickými postavami. Prvou je Thomas Jerome Newton v inscenácii *Lazarus* (Divadlo Aréna), ktorá poskytuje silný katarzný zážitok a tiež vychádza z piesní legendy Davida Bowieho. Ďalšou postavou so speváckym partom je Stoun, no táto postava nemá pridanú hodnotu fikcie, príbehu, konfliktu. Je to „Stoun Robo“, ktorému autorský kolektív dokonca pridelil jeho vlastné standupové výstupy, v ktorých predstavuje členov kapely a rozpráva svoje zážitky. Stojí pred mikrofónom s prekríženými nohami, odhŕňa si vlasy, striedavo gestikuluje a dáva ruky do vreciek. Vstupuje do dynamického dialogického „battlu“, v ktorom Docent prevahou odborných argumentov vysvetľuje jednoduchosť populárnej hudby. Stounove argumenty „od srdca“, akokoľvek ironicky interpretované, nemajú silu a presvedčivosť. Azda to ani nie je zámer, keďže Docent od teórie prechádza k empirii. Keď vezme gitaru, aby demonštroval jednoduchosť a repetitívnosť tejto hudby, už počas piesne (blues *Love in Vain*) na ňom vidno spor medzi jeho vlastným presvedčením a emóciami, ktoré v ňom skladba vyvoláva – páči sa mu.

Roth na seba preberá úplne inú persónu, až keď sa z neho stáva záskok za Micka Jaggera. Verne imituje jeho poskoky, rozďavené ústa aj široko rozpažené ruky a iné gestá. Vďaka tejto dynamike je jedným z najzábavnejších zážitkov skladba (*I Can't Get No*) *Satisfaction* interpretovaná, či skôr bez zvuku imitovaná počas monológu Jany Ol'hovej o tom, prečo SND nezískalo práva na piesne Rolling Stones.

Kým prídu Stouni... je dobre napísaný text o fenoméne, ktorý vyvolával hystériu a znamenal niečo aj u nás, ale za ktorý si každá generácia môže dosadiť ten svoj. Žiadny iný však netrval/netrvá tak dlho. Je namieste položiť si otázku, či taká legenda dokáže vzniknúť aj dnes, ale parafrázujúc Groupie, ktorá nesie hlavné posolstvo inscenácie, práve vďaka týmto legendám môžeme žiť svoj po mnohých stránkach luxusný život plný rôznorodých zážitkov. Režijne však môžeme hovoriť len o aranžovaní textu. Nedochádza tu k prejavom citov, ktoré tlmočí len gesto či očný kontakt, nie je tu nijaké tajomstvo, ktoré by sa v mizanscéne muselo odhaliť. Je to literatúra – kvalitná literatúra, prenesená na javisko a tlmočená silnými hereckými individualitami SND. Režisér však nevyužil potenciál členov ansámbľu a nevedol ich k hlbšiemu prieniku do povahových jednotlivostí. Dominancia hereckých osobností nad réžiou sa prejavila v absencii originality pri stvárňovaní jednotlivých postáv. Najmä v prvej časti by plynulejšiemu chodu inscenácie takisto prospelo, ak by sa tvorivý tím vzdal niektorých častí textu.

Je sympatické, že sa tvorcovia rozhodli pripraviť titul, pri ktorom sa od smiechu nechytáme za bruchá, na to máme iné divadlá. Inteligentne a ironicky spolu s nimi nazeráme na jednu časť popkultúry a nenápadne si uvedomujeme, že to slovo obsahuje pojem „kultúra“. Kde by sme boli, keby Micka a Keitha poslali k lopate? ➤

Kol. aut.: Kým prídu Stouni...

dramaturgia D. Majling réžia M. Bachynec scéna B. Šajgalíková kostýmy J. Husár svetelný dizajn J. Ptačin účinkujú E. Vášáryová, J. Ol'hová, E. Horváth, K. Magálová, R. Roth, T. Pauhofová, D. Fischer, A. Bárta, O. Koval', M. Džubák (a.h.) premiéra 30. a 31. január 2022, Sála Činohry Slovenského národného divadla

Michaela Pašteková
estetička

Čo zostalo z Kareniny?

Marián Amsler chcel do Mestského divadla Žilina priniesť klasický titul v súčasnom spracovaní. Vol'ba padla na *Annu Kareninovu* v dramatinizácii nemeckého režiséra a dramatika Armina Petrasa, ktorá bola prvýkrát uvedená v berlínskom Gorki Theater v roku 2008 v rézii Jana Bosseho s pozitívnym kritickým ohlasom. Asi aj tí, ktorí Tolstého román nečítali, poznajú osud jednej z najznámejších literárnych hrdiniek. Kadiaľ a ako ju na koľajisko petrohradskej stanice priviedla žilinská adaptácia?

Preniesť Tolstého román na divadelné javisko je zakaždým výzvou. Čo z hustej spletnosti jeho tém, vzťahov a obrazov ruskej spoločnosti ponechať, čo opustiť, cez ktorú líniu dej potiahnuť a ktorú ignorovať? Petras okresal dielo takmer na kosť, konkrétne na sedem postáv a partnersko-milenecké pnutia medzi nimi. Annu, Vronského, Levina, Kitty, Stefana, Dášu a Karenina zbavil spoločenského či politického kontextu, Rusko nechal ustúpiť do úzadia, jazyk posunul do 21. storočia. Amsler túto zredukovanú verziu podporil jednoduchou čistou scénografiou Juraja Kucháreka, ktorej dominujú šikmina a masívny fragment priečelia vlakovej stanice v Petrohrade. Jej okná sú niekedy dverami do iných priestorov, stena sa v jednom z obrazov využitím projekcie stáva Vronského maliarskym plátnom. Nad všetkým dominuje ružový neónový nápis MOC. Šikmá plocha ako metafora neistoty,

Armin Petras
ANNA KARENINA

váhania, balansovania medzi vášňou a rozumom, manželstvom a slobodou, vernosťou a rizikom, ako aj obsahový koncentrát v podobe intímnej štúdie rôznych podôb (ne)lásky medzi mužmi a ženami vzbudzovali očakávanie hĺbkovej psychologickéj sondy do duší siedmich hrdinov a hrdiniek. Bolo tiež zrejmé, že vyššie dvojhodinový kus bude stáť a padať

ANNA KARENINA
— B. Švidraňová,
I. Pagáčová
foto R. Tappert



ANNA KARENINA
— A. Herich,
B. Švidraňová
foto R. Tappert

na hereckých výkonoch žilinského ansámblu.

Kitty odmieta Levina, Anna stretáva Vronského a bezhlavo sa zamiluje, Dáša váha, či odpustiť Stefanovi neveru, Stefan si nie je istý, či dokáže zostať verný, Karenin sa tvári, že je nad vecou, a Kitty chce i nechce dospieť. To je dej v skratke, skratkovito sa aj odohráva. Nie je tu priestor na rozsiahle naratívne oblúky, všetko sa sústreďuje na postavy a rozhovory medzi nimi. Text je založený na striedaní epických a dialogických pasáží, čo znamená, že herec/herečka v rámci výstupu plynule prechádza z prvej osoby do tretej a zas naopak. Komentuje v podstate samého/samu seba. To, čo sa najskôr javí ako svieža a trochu experimentálna

introspektívna hra, ktorá mohla hlbšie dokresliť charaktery postáv a naštrbiť tradičné divadelné rozprávanie, po čase stráca opodstatnenie, respektíve to akosi prestaneme vnímať. Pozornosť výraznejšie „zaujme“ kostrbatý obsah slovných výmen (môže za to preklad?). Jazyk deklaruje, že má tendenciu byť súčasný, ale vo výsledku pôsobí skôr spiatočnícky („Pri jazere ťa budem špliechať, až kým nebudeš mokrá.“ „Ty zloduch!“).

Tomu, aby sa inscenácia stala presvedčivou a nadčasovou štúdiou vzťahov, bráni aj herecký prejav. U Amslera sme zvyknutí na veľmi precízne herecké vedenie, tu ako keby súbor nemal dostatok času na vierohodné uchopenie postáv. Barbora

recenzia

Švidraňová sa občas až krčovito tlačí do pozície femme fatale, oveľa viac jej svedčia pasáže, v ktorých rovnako ako Anna po milostnej noci s Vronským zabúda na realitu; vtedy je vo výraze spontánnejšia a slobodnejšia. Adam Herich nedokáže Vronskému vtisnúť povestnú charizmu a jeho osobnosť ostáva plochá. Boris Zachar okrem toho, že stvárňuje Kareninu, zastáva tiež rolu Anninho syna. Petras sa v texte na viacerých miestach pohráva so zdvojením postáv (napríklad Dáša sa v jednom obraze stáva svedníkom), avšak v Zacharovom podaní vyznieva Serioža ako paródia, a nie ako chlapec, ktorý je zmätený matkiným konaním. Ani z ostatných postáv nie sme schopní vytvoriť si charakterové typológie – na chvíľu nazrieme do tragikomického utrápeného sveta Dáše, odkryje sa nám kúsok Levinovej bezradnosti, pár obrazov

pozorujeme Kittinu dievčenskú pochabosť. Aj vzťah Anny a Vronského sa odohráva v rýchлом slede, nevyvíja sa, iba skáče od jednej zlomovej udalosti k ďalšej. Ako keby medzitým nič iné neexistovalo. Marián Amsler nezvykne vytvárať diela, ktoré sú žánrovo jednoznačne zaraditeľné. *Anna Karenina* sa raz blíži psychologickému drámu, následne ku komickej fraške, sem-tam je milostnou romancou. Len eklekticismus tentoraz nie je vítaným umeleckým zámerom, ale, ak by sme si mali vypožičať terminológiu z výtvarného umenia, nesúrodým zhlukom rôznych protichodných slohov. Nevieme ani to, ako počas predstavenia narábať s emóciami – je prehnaný pátos zamýšľaný ako umelecká hyperbola alebo je len hereckým nedostatkom? A keď sa pri niektorých slovných formuláciách cítime rozpačito, ide o vedomé zmätenie diváka

„
Preniesť
Tolstého román
na divadelné
javisko je
zakaždým
výzvou.
“



ANNA KARENINA
— B. Zachar,
B. Švidraňová,
A. Herich
foto R. Tappert



ANNA KARENINA
— A. Juhásová,
M. Vrzala
foto R. Tappert

alebo o jazyk, ktorému nerozumieme?

Ako spoločnosť si dnes často vyčítame, že sa uchylujeme k heslovitosti, že si názor utvárame iba na základe titulkov, nedokážeme s porozumením čítať dlhšie texty. Nanešťastie, *Anna Karenina* v réžii Mariána Amslera ostala presne takou vydestilovanou podobou seba samej: olúpanou zo všetkých vrstiev, ktoré v literárnej predlohe zásadne dokresľovali charakter postáv a objasňovali ich konanie, bez akýchkoľvek prekvapivých formálnych experimentov či významových posunov. Divácky diskomfort je neraz vítaný, priam žiadaný, lebo to znamená, že sledované dielo vybočuje zo zaužívaných

trajektórií a posúva divadelnú estetiku do nových rozmerov. V tomto prípade však nepohodlie vzbudzovalo otázku, aký bol vlastne zmysel vzniku uvádzaného diela a komu je vlastne určené. 

A. Petras: *Anna Karenina*

preklad M. Vannayová dramaturgia D. Brezániová,
M. Gazdík réžia M. Amsler scéna J. Kuchárek
kostýmy M. Havran výber hudby M. Amsler
účinkujú B. Švidraňová, B. Zachar, M. Koleják,
I. Pagáčová, A. Juhásová, M. Vrzala, A. Herich
premiéra 22. január 2022, Mestské divadlo Žilina

Lucia Galdíková
divadelná kritička

Lenka Garajová
PREVÁDZAČI

Neisté blúdenie za hranicou onoho sveta

Je zhováranie sa o smrti – najmä o tej dobrovoľnej – v dnešnej spoločnosti ešte stále tabu? Nakoľko je ukončenie vlastného života témou na verejnú rozpravu? Ako prebieha smútenie za našimi blízkymi na sociálnych sieťach i v súkromí? Tvorcovia Divadla Petra Mankoveckého (DPM) sa komplexnej témy smrti a strachu, ktorý vyvoláva, očividne neboja. Inscenácia *Prevádzači* uvedená v budove Výskumného ústavu zvéračského, novom priestore tohto nezávislého divadla, na divákov doľahne ťažobou smrti, ale poukáže aj na občasnú povrchnosť a banalitu života ignorujúceho svoj nevyhnutný koniec.

Tvorivý tím pod vedením režiséra Šimona Ferstla inscenoval nový text Lenky Garajovej. Tá na príbehu skupiny priateľov, ktorí navždy stratia jedného „z nich“, ukazuje zvláštnu dynamiku, aká v spoločnosti zavládne s príchodom smrti. Neraz totiž vyvoláva v okolí rozpaky, chaos, trápne momenty a neschopnosť prirodzene a ľudsky zareagovať. Autorka hry, ktorá je i dramaturgičkou inscenácie, sa túto tému rozhodla preskúmať z rôznych uhlov pohľadu. Niečo si požičala z kultúr a náboženstiev Ďalekého východu, čím sa jej podarilo vytvoriť pôdorys pre kuriózne filozoficko-myšlienkový svet hlavného „hrdinu“ Emila. Zo sociálnych médií zase odpozorovala fenomén zdieľania a prezentovania vlastného smútku pred očami verejnosti, pričom zmesou tragiky a komickosti upozornila aj na to, aké zavádzajúce takéto príspevky dokážu byť a ako veľmi môžu skresľovať realitu. Kostru príbehu však Garajová vystavala výberom zo sumáru 36 otázok, ktoré zostavil americký psychológ Arthur Aron s cieľom prebádať, či sa potenciálni partneri pomocou nich dokážu lepšie navzájom spoznať a či takáto blízkosť povedie k vzniku naplneného romantického vzťahu. Namiesto skúmania lásky

sa tvorcovia z DPM zaoberajú pátraním po tom, ako smrť zasiahne do bezstarostného a miestami až ľahostajného správania sa jednotlivcov.

Napriek rôznorodosti motívov nejde o dokumentárny výskum ani o sociologickú sondu, ale skôr o modelovú situáciu. Oproti sebe stojí v inscenácii svet živých – kolektívne reprezentovaný skupinou priateľov (Edita Koprivčević Borsová, Jakub Jablonský, Lenka Libjaková a Tomáš Turek) – a onen svet, ktorého jediným zástupcom je

PREVÁDZAČI
— T. Pokorný
foto D. Holubová



PREVÁDZAČI
— E. Koprivčević
Borsová, T. Turek,
L. Libjaková, v popredí
J. Jablonský
foto D. Holubová

„
**Namiesto
skúmania lásky
sa tvorcovia
z DPM zaoberajú
pátraním po tom,
ako smrť zasiahne
do bezstarostného
a miestami až
ľahostajného
správania sa
jednotlivcov.**“

Tomáš Pokorný v postave Emila. Ten sa objavuje napríklad vo videoprojekcii, ale na scéne je prítomný i naživo. Táto nešťastná postava fascinovaná tibetskou knihou mŕtvych a s obskúrnym záujmom o všetko týkajúce sa druhého sveta obdivuje okrem iného vyhynuté druhy živočíchov, predovšetkým tajuplného tasmánskeho vlka. Utieka sa k čomusi mystickému a bájnemu, čo poskytuje aspoň akú-takú kotvu v pociť nezmyselnosti bytia. Pokorný vo voľných teplákoch a ležérnom zvršku s rozstrapatenými vlasmi pripomína svojím zjavom utrápeného a rezignovaného protagonistu kultového filmu *Prelet nad kukučím hniezdom* v stvárnení Jacka Nicholsona. Zatiaľ čo reprezentanti tých „živých“ sú na scéne energickí, výstrední, veľavravní a strhnutí vírom života, Pokorný postavu umelca Emila, „jedného z prototypov samovraha“, charakterizuje utlmenými až apatickými prejavmi,

pomalými a rozvláčnymi pohybmi. Variáciami hlasového prejavu dokáže neraz presne poukázať na hlboký vnútorný smútok a zraniteľnosť svojej postavy. Až s krutou pravdivosťou sa mu darí vystihnúť momenty, v ktorých Emilovi dochádza, že na jeho neisté náznaky o tom, že na svete sa necíti práve najlepšie, nikto nereaguje. Príkladov demonštrujúcich zrážku citlivosti jednotlivca a nevšímavosti okolia sa nájde viac. Scéna, keď Emilovi odmietne pomôcť dokonca kamarátka a zároveň psychologička, ktorá chce viesť radšej len odľahčený priateľský rozhovor, je naplnená až čiernym humorom. Pokorný neskľzava do roly tragéda, naopak, suchopárnym, často jednoslovným vyjadrením situáciu odľahčí, aby následne až v druhom pláne na publikum naplno doľahla jej skutočná ťaživosť. Funkčne a plasticky pracuje s cynizmom, ktorý jednoznačne

slúži na obranu pred ďalšími zraneniami duše. „To je najviac, keď svetu nevaďte,“ zašomre si v jednom momente pre seba. Tvorcovia kreatívne a imaginatívne pracujú s motívom Emilovej umeleckej tvorby. O svojich malbách viac rozpráva, než by ich skutočne zrealizoval, a tak je prázdne maliarske plátno vyplnené len slovnými obrazmi. Pomocou metafor a skrytých odkazov Pokorný ako Emil zhmotňuje túžbu po presvedčivom príbehu či po niečom neexistujúcom, ale zároveň harmonickom, na čo sa upína.

Vizuálna stránka inscenácie (scéna a kostýmy Laura Štorcelová) čistobielymi lesklými pohyblivými zástenami evokuje akési televízne štúdio, v ktorom partia priateľov v nablýskaných čiernych módnych outfitoch pôsobí, akoby boli hosťami v kvízovej relácii alebo účastníkmi zvláštneho karu, na ktorom sa velebenia nebožtíka nedočkáme. Podstatnejšie je totiž obhajovať vlastné postoje či svoje prípadné zlyhania. Títo pozostalí členovia komunity postupne odpovedajú na množstvo ľahších i pálčivejších otázok, na základe ktorých sa dozvedáme o mnohých udalostiach z Emilovho života a prenikneme i do jeho vzťahov. Chceli by ste byť slávny? Ako by vyzeral váš perfektný deň? Za čo v živote ste vďačný? Garajová toto spektrum otázok však rozširuje o ďalšie motívy týkajúce sa najmä straty blízkeho človeka. Kamaráti, ktorí Emila poznali, si napríklad jeden po druhom spomínajú na okamih, keď sa dozvedeli tragickú správu o jeho úmrtí, ako aj na ich vôbec prvé stretnutie so smrťou. Repliky postupne odkrývajú ich hodnoty a umožňujú tiež prehodenie smerovania vlastného života či jeho rekapituláciu. Zisťujeme napríklad, že ich kamarátstvo nebolo až také posvätné, ako by sa na prvý pohľad mohlo zdať. Späťne ho totiž relativizujú, aby pred sebou i svetom vylúčili čo i len pomyselný diel zodpovednosti za to, čo sa stalo. Postavy síce viackrát nedbalo poznamenajú, „mali sme si to všimnúť“, avšak prípadný pocit



viny za Emilovo úmrtie sa tu neprepiera. Všetci sa tvária, že sú nad vecou, a svoje konanie sa snažia racionalizovať. Celkovo na túto záležitosť nazerajú z odstupu, trúchlenie sa nenosí. Prijateľné je prejaviť akurát tak šok, no i ten sa nakoniec egocentricky obracia dovnútra na vlastné prežívanie.

Režisér Ferstl cez text a konanie hercov v mikrosituáciách bez moralizovania zdôrazňuje istú malichernosť súčasníkov v 21. storočí, ktorí, zapodievajúc sa každodennými banalitami, strácajú schopnosť pochopiť hlbší zmysel, nad akým často uvažuje len človek blížiaci sa k smrti. Akoby o živote najviac premýšľal práve vtedy, keď sa ho chystá ukončiť a úporne chcel stihnúť pochopiť jeho zmysel ešte predtým, než skoná. 

L. Garajová: Prevádzачi

dramaturgia **L. Garajová** réžia **Š. Ferstl** scéna a kostýmy **L. Štorcelová** lightdesign **M. Gavorník** hudba **M. Iso Krajčír** účinkujú **E. Koprivčević Borsová, J. Jablonský, L. Libjaková, T. Pokorný, T. Turek** premiéra **30. január 2022, Divadlo DPM**

PREVÁDZAČI
— E. Koprivčević
Borsová, T. Turek,
(na projekcii)
T. Pokorný
foto D. Holubová

Miro Zwiefelhofer
divadelný kritik

Obrazy alebo výstupy?

Bratislavský nezávislý súbor Divadla Non.Garde bol dlhé roky spojený s priestorom Stredoeurópskeho domu fotografie, kde premiéroval väčšinu svojich inscenácií. Časť jeho členov tentoraz v spolupráci s Divadlom K. uviedla najnovšiu premiéru s názvom *Asperger vs. Wittgenstein* v priestoroch bratislavského baru FUGA.

Autorom textu je Martin Kotúček, odbornej verejnosti primárne známy ako kostýmový a scénický výtvarník. *Asperger vs. Wittgenstein* je



ASPERGER VS. WITTGENSTEIN
— P. Kadlečík
foto P. Drežík

Martin Kotúček
ASPERGER VS. WITTGENSTEIN

jeho prvou inscenovanou hrou v profesionálnom divadle. To, že svoj autorský debut uviedol práve v spolupráci s Non.Garde, pritom má svoje logické opodstatnenie. Bratislavský súbor totiž patrí medzi divadlá, v ktorých tvorbe predstavuje práve výtvarný aspekt zásadnú úlohu.

Text aj inscenácia, ktorej režisérkou je Jana Šturdíková, v princípe sledujú vybrané momenty života Ludwiga Wittgensteina a ním koncipované filozofické postuláty. Tie sú za sebou radené v časovej postupnosti. Prvý výstup má charakter úvodu do prednášky či príspevku na odbornej konferencii, ktorý interpretuje herečka Gertrud Mária Korpič. Jej primárnym obsahom je téma jazyka ako kódu, ktorého význam dotvárajú nonverbálne prvky ľudskej komunikácie. Nasledujúci výstup otvára otázku zrozumiteľnosti jazyka prostredníctvom chápania a označovania farieb, načrtnuté je obdobie Wittgensteinovho pedagogického pôsobenia na jednej z rakúskych základných škôl, jeho neskoré práce, až v závere prichádza informácia o jeho úmrtí.

Zámerom tvorcov a tvorkyň však nie je dokumentárnym či populárno-náučným spôsobom približovať život rakúskeho filozofa. Skôr – ako naznačuje už samotný názov inscenácie – sa usilujú dávať predmetné momenty do kontextu súčasných vedomostí o prejavoch porúch autistického spektra (PAS). Napríklad spomínaný druhý výstup je koncipovaný tak, že herečka Gertrud Mária Korpič a herec Peter Kadlečík predstavujú diskutujúcich na internetovom fóre. Nie je jasné, či ide o fiktívne repliky, alebo prepisy z reálnych internetových stránok typu Modrý koník. Témou ich rozhovoru je spôsob výučby farieb u malých detí. V inom z výstupov zas Korpič stvárňuje fiktívnu mladú ženu. Tá si na základe rozhovoru so svojou známou

a niekoľkých videí na Youtube samodiagnostikovala Aspergerov syndróm. Jej hereckým partnerom je tu zasa Vlado Zboroň. Možno ho vnímať ako psychoterapeuta, ale aj anonymného človeka s PAS. Cieľom celého výstupu totiž nie je odkazovať na Wittgensteina, ale odľahčeným spôsobom zachytiť súčasný fenomén „popularity“ PAS. Zboroň neinterpretuje žiadny text. Gestami len naznačuje snahu uchopiť masívny prúd slov „klientky“, ktorých záplava spôsobuje jeho postave doslova fyzickú bolesť. Naživo interpretovaný text sa postupne začne miešať s jeho reprodukovanou verziou, pridáva sa ostré stroboskopické svetlo. Výsledným efektom je priblíženie stavu, keď je osoba s Aspergerovým syndrómom konfrontovaná s ľuďmi, ktorých verbálny prejav vychádza viac z emocionálneho než z racionálneho vnímania sveta.

Príklady jednotlivých výstupov uvádzam najmä z jedného dôvodu. Formálne východiská inscenácie *Asperger vs. Wittgenstein* najlepšie fungujú, ak ich vnímate optikou otvorenej dramatickej štruktúry. Hoci (najmä textovú predlohu) možno vnímať ako kompaktný celok smerujúci z bodu A (odkaz na jednu z myšlienok reflektovaných v diele *Tractatus Logico-Philosophicus*) do bodu B (Wittgensteinova smrť). Samotný javiskový tvar však predstavuje skôr sled výstupov, pričom každý z nich má vlastnú štruktúru znakov. Nefunguje základná schéma dramatická osoba – herec – javisková postava. Najmä pri dvojici Korpič – Kadlečík platí, že divák musí v každom výstupe nanovo identifikovať, aké postavy herci práve stvárňujú. Zboroň väčšinou reprezentuje Wittgensteina, no ani toto pravidlo neplatí úplne. Niekedy tvorcovia ponúkajú pomocnú barličku v podobe výtvarného znaku naviazaného na kostým. Príkladom môžu byť okuliare a parochňa, cez ktoré sa Korpič identifikuje s postavou pani Bovanovej. Inokedy je divák odkázaný na vlastnú schopnosť adaptovať sa na posuny v znakových systémoch diela. Tento protipól zas možno

ilustrovať na pasáži, v ktorej herci rozvíjajú trialóg o „zábavnosti prdkania“. Ťažko pritom identifikovať aspoň základnú charakteristiku ich postáv.

Z pohľadu režijného vedenia hereckého obsadenia treba spomenúť aj princíp javiskového konania a koncepcie mizanscén – tie sú vo všeobecnosti pomerne statické, čo je primárne dôsledok charakteru inscenačného textu aj hracieho priestoru. V oboch prípadoch tiež platí, že tvorcov prirodzene posúvajú skôr k divadlu, ktoré v tomto smere nie je postavené na psychologických motiváciách. Režijná koncepcia tak pracuje s hercom skôr ako s priestorovým prvkom, ktorého úlohou nie je vytvárať javiskovú ilúziu stvárňovanej bytosti. Pomerne viditeľným problémom je však v tomto kontexte istá rozpoltenosť jednak v režijnej práci s hercom, ale aj samotných hereckých výkonoch. Na jednej strane je totiž vnímanie divadla ako výtvarného znaku. To si vyžaduje dôslednosť, presnosť a čistotu každého gesta. O to viac, že ide o komorný priestor, v ktorom každé gesto či mimický výraz jasne vidieť. Obdobné nároky si navyše vyžaduje práca s textom. Odkazy a citácie Wittgensteinovho diela sú totiž citlivé na každú drobnosť. Na druhej strane však inscenácia ponúka



ASPERGER VS.
WITTGENSTEIN
foto P. Drežík

„
Formálne
východiská
inscenácie
Asperger vs.
Wittgenstein
najlepšie
fungujú, ak ich
vnímate optikou
otvorenej
dramatickej
štruktúry.
“

pomerne veľké množstvo odchodov a príchodov zo scény, ktoré sú v nedivadelnom priestore bez výkrytov a sufit ešte viditeľnejšie. V hereckom prejave navyše vidno aj niekoľko civilnejšie a voľnejšie ladených pasáží. Vo veľkej miere ide o dôsledok charakteru textu, ktorý jednak hercov núti viacnásobne nanovo budovať tempo, zároveň sa nie práve najľahšie učí. Práve absencia hereckých automatizmov bola počas premiérového živého uvedenia evidentná. Na javisku sa tak miestami bije striktné režisérske herectvo s uvoľnenosťou a civilným prejavom. Príklad, ako túto nedokonalosť povýšiť na priznaný princíp pritom možno nájsť priamo v samotnej inscenácii – konkrétne v spracovaní predelov medzi jednotlivými výstupmi. Začiatok každého z nich totiž oznámi niektorý z hercov a aj svetelný dizajn. Z obsahového hľadiska tento princíp ponúka pridanú hodnotu v tom, že ide o odkaz na Wittgensteinov koncept jazykovej hry

ASPERGER VS.
WITTGENSTEIN
— G. M. Korpič,
V. Zboroň
foto P. Drežík



aplikovaný na číslovky. Rakúsky filozof (extrémne zjednodušene) vychádzal z predpokladu, že pre pochopenie slovného významu číslovky treba daný počet vizualizovať. Do režijnej koncepcie preniesli tvorcovia tento prvok tak, že číslo výstupu nie je vyjadrené číslovkou, ale počtom opakovaní slova obraz (teda napríklad nie „druhý obraz“, ale „obraz, obraz“). Okrem toho sa v príslušnom počte krát rozsvietia aj reflektory.

Rád by som upozornil na to, že pojem „obraz“ namiesto pojmu „výstup“ je v tomto prípade evidentným odkazom na spomínané výtvarné východisko celého tvaru.

Popri obsahovej rovine však má tento princíp význam aj vo vzťahu k forme. Jasne totiž oddeľuje jednotlivé výstupy, čím pomáha nielen lepšej zrozumiteľnosti inscenačného tvaru, ale z hľadiska dynamiky aj podporuje jeho spomínaný fragmentárny charakter.



ASPERGER VS. WITTGENSTEIN
— G. M. Korpič,
V. Zboroň, P. Kadlečík
foto P. Drežík

Výtvarný rozmer, ktorého autorom je Martin Kotúček, využíva najmä jednoduché mobilné priestorové prvky. Z hľadiska presnej divadelnej pojmológie majú bližšie k rekvizitám než „tradičným“ scénografickým prvkom. Najvýraznejším príkladom je trojrozmerná maketa predstavujúca pomerne známu Wittgensteinovu jazykovú hru v podobe obrázku, ktorý z jednej strany vyzerá ako hlava zajaca a z druhej ako hlava kačky. Celkovo však platí, že Kotúček priestor zbytočne nezahľcuje. Používa pomerne jednoduché, jasne čitateľné a účelné prvky, ako je napríklad biela plachta pri výstupe zobrazujúcom Wittgensteinovu operáciu. Obdobne je to pri kostýmoch, pre ktoré tiež platí, že v komornom priestore stačí využiť minimálne množstvo prvkov, práve vďaka tomu vyniknú. Okrem už spomínanej parochne výborne funguje kostým príslušníka prírodného kmeňa, ktorý má na sebe v jednom z výstupov Gertrud Mária

na misku plnú zemiakových lupienkov, totiž funguje aj ako komický prvok. Je to, mimochodom, presne ten typ semiotickej čistoty a jednoduchosti, ktorá chýba v spomínanom herectve a réžii. Docieľiť by sa dala viacerými spôsobmi a na viacerých úrovniach. Pre všetky platí, že cestou je smerovať viac k divadlu, ktoré sa u divákov nesnaží vytvoriť ilúziu uzretého tvaru, ale spoločenskej udalosti s filozofickým (no nie zbytočne vážnym) rozmerom. ♣

M. Kotúček: *Asperger vs. Wittgenstein*

réžia J. Šturdíková dramaturgická spolupráca J. Hubinák,
J. Štrbák scéna, kostýmy M. Kotúček hudba L. Novosedlíková
svetelný dizajn G. Žitňanský pohybová spolupráca
R. Ptačin výtvarná spolupráca M. Mazalánová
účinkujú P. Kadlečík, G. M. Korpič, V. Zboroň
premiéra 7. február 2022, Divadlo Non.Garde vo FUGE,
Bratislava

34 Korpič. Výrazná členka, ktorá sa následne premení

zahraničie

Kateřina Kykalová
divadelná kritička

Rázusová Beethovenovu devátou symfonií nesložila

Bonmot, ktorý ako refrén provází čtenáře *Galapágami*, dystopickým jedenáctým románem Kurta Vonneguta, a pomáhá překonávat úmrtí jednotlivých postav (neboť žádný ze zesnulých by Beethovenovu devátou symfonií stejně nesložil), je bohužel signifikantní i pro stejnojmennou (první evropskou) divadelní adaptaci v divadle Komedie.

Ve spolupráci s dramaturgy Jánem Šimkem a Lenkou Dombrovskou ji připravila slovenská režisérka Júlia Rázusová, dvojnásobná držitelka ceny DOSKY v kategorii Nejlepší režie, jež se pražskému publiku v uplynulých letech dvakrát představila v rámci festivalu ...příští vlna/next wave... adaptacemi

Pražského hřbitova Umberta Eca s názvem *Moral Insanity* a románu *Kramerová vs. Kramer* Averyho Cormana – v obou případech v produkci Prešovského národního divadla, jež režisérka společně s autorkou a dramaturgyní Michaelou Zakuťanskou v roce 2013 založila a fungovalo do loňského roku.

GALAPÁGY
(Divadlo Komedie,
Praha)
foto P. Borecký



Ekologické tematicke v divadle fandím a inscenace nastiňujúci osud planety po globálnej pohromě a pokládajúci otázku (ne)regulace lidské reprodukce pôsobila aktuálne a zároveň vtipne: je lepší pokusiť sa o záchranu populácie rozmnožením genetické informácie niekoľkých bizarných jedinců, alebo bude človeku lépe v kúži tuleně? Můj zážitek z první premiéry ovšem poznamenala chyba v systému – předčasně propadlá rezervace, jejíž vinou jsem se namísto v páte ocitla až uprostřed jedenácté řady přímo vedle zvukaře, kde mi do očí svítil monitor, do uší hučel mixážní pult a šustily stránky scénáře. Myslím, že na tato místa by se vstupenky neměly vůbec prodávat.

„Ztíženou možnosť soustředění“ jsem se pokusila vyvážit sledováním v předklonu, avšak samotná inscenace nebyla mé snaze

o nic více nápomocná. Znalost předlohy jsem bohužel doháněla ex post a bez ní mi na rozdíl od připravenějších kolegů zcela unikl narativ. Sledovala jsem dvojice herců, ztvárňujících celou řadu postav, jak odříkávají kvanta textu a sem tam jsem se mohla ztotožnit s nějakým vzletným ekologickým či feministickým výrokiem, avšak smysl celku mi unikl. Do adaptace tvůrci připsali postavy autora (Jakub Gottwald) a Charlese Darwina (Viktor Dvořák), jejichž filosofické disputace pravidelně přerušovaly rozhovory starší (Gabriela Míčová alias Mary Hepburnová a Hynek Chmelař jako Roy Hepburn, James Wait a kapitán Adolf von Kleist) a mladší partnerské dvojice (Karin Bílíková aka Akiko a Hisako Hirokušiová, Selena Macintoshová a šest Kanka-bono dívek a Aleš Bílák – či na druhé premiéře Tomáš Weisser – coby Zendži Hirokuši,

GALAPÁGY
(Divadlo Komédie,
Praha)
foto P. Borecký



GALAPÁGY
(Divadlo Komédie,
Praha)
foto P. Borecký

Jesus Ortiz, Bobby King a Kamikadze). Některým hercům bylo navíc špatně rozumět a Karin Bílíkovou nebylo v poslední řadě ani slyšet.

Vše se odehrává na prosté scéně, ve výšce očí ze tří stran ohraničené pásem bílého plátna, již zdobí několik bílých maket prázdných želvích krunýřů, a především velký bílý talíř, představující (pro tvůrce) ústřední motiv románu: radar, do něhož narazila raketa, spuštěná v polovině představení jako ekologická hrozba nad scénou. V talíři se jako v klinice asistované reprodukce (s trochou fantazie může evokovat i skořápku vejce) postupně sejdou všechny postavy, které byly pro své velké mozky vybrány, aby se staly základem nové civilizace: stárnoucí učitelka biologie, věčně opilý kapitán ekvádorského námořnictva, nevidomá dcera milionáře, depresivní žena japonského vynálezce a šest dívek kmene Kanka-bono. Jindy v něm herci běhají ze strany na stranu, rozhoupávají ho anebo jím točí (což může nabízet vysvětlení úrazu Jiřího Štrébly, jehož v obsazení nahradil Hynek Chmelař). Talíř se tak stává lodí Bahía de Darwin, vypravivší se na přírodovědnou plavbu století, jejíž plachtu tvoří na stěžni připevněné reálné slovenské vydání Vonnegutova románu, anebo Noemovou archou, k níž je přirovnána situace hrstky přeživších stejně jako na endemické druhy

bohaté pacifické souostroví. Dopad rakety zatím tvůrci připodobňují v souladu s ústředním tématem evoluce k pohlavnímu aktu a v závěru přivezou na scénu gynekologické křeslo, v němž má dojít k umělé inseminaci ženy ženou (Gabriela Míčová jako symbol převzetí této jindy ryze mužské úlohy vymění parohy vyhynulého irského losa za Darwinův plnovous). Kontrast mezi v prvním případě ničivým a ve druhém plodivým aktem však tematizován není.

Ve třetí, závěrečné části probudí zdoluhavou plavbou ukolébané publikum alespoň live cinema, díky němuž se diváci spolu s herci zprostředkovaně vypraví do džungle tichomořského souostroví – zákulisí divadla. Vstřícný divák zde může hledat varování před ekologickou katastrofou např. v detailním záběru výstražných tabulek *Vstup zakázán* či *Nebezpečí úrazu*. Ti ostatní si užijí alespoň nekompromisní závěrečný rap Karin Bílíkové, jenž je spolu s roztomilými námluvami modronohých ptáků terejů v podání Gabriely Míčové a Hynka Chmelaře s nabarvenýma nohama a modrými potápěčskými ploutvemi vrcholem jinak úmorné stominutové inscenace, vlekoucí se bez přestávky želvím tempem. Oceňuji sice, že se na rozdíl od jiných ekologicky tematizovaných divadelních projektů tvůrci nesnaží násilně aktivizovat, v přehršli témat a motivů však paradoxně zaniká jakékoli vyznění. Román je sice na scéně fyzicky přítomen, avšak jeho obsah v knize zůstane skryt. 

K. Vonnegut – J. Rázusová: Galapágy

dramaturgia J. Šimko, L. Dombrovská režia
J. Rázusová scéna a kostýmy M. Plachá hudba
J. Pastirčák light design R. Štěpánek kamera
J. Motýčka účinkujú V. Dvořák, J. Gottwald, G. Míčová,
H. Chmelař, K. Bílíková, T. Weisser/A. Bílák
premiéra 8. február 2022, Městská divadla pražská
– Divadlo Komédie, Praha

Martina Mašlárová
divadelná kritička

JURAJ GÁBOR
vizuálny umelec

Neskákať ako kozliatko po každej byľke

S Jurajom Gáborom a Tomášom Janypkom som sa stretla ešte v bezstarostných časoch na začiatku februára tohto roku, niekoľko týždňov po tom, ako sa skončila ich spolupráca, v rámci ktorej Tomáš vstupoval do Jurajovho diela, architektonického dreveného objektu s názvom Sféra. Pologuľovitá drevená konštrukcia dopĺňala svojím tvarom kupolu žilinskej Novej synagógy a stala sa priestorom pre mnohé umelecké podujatia a intervencie. Juraj bol za ňu ocenený Cenou Tatra banky za umenie 2021 a uznanie Sféra dostala aj v koncoročných anketách, v ktorých ju viaceré osobnosti kultúry a verejného života označili za udalosť či dielo roka. Tomáš momentálne v spolupráci s estetikou Michaelou Paštékovou textovo spracúva svoje pobývanie v nej. Obaja, Tomáš aj Juraj zároveň hovoria, že je to skúsenosť, ktorá v nich bude ešte dlho doznievať.

Juraj, ako ti vôbec napadlo, že prídeš do žilinskej Synagógy a postavíš tam monumentálnu pologuľu? Niekomu by sa mohlo zdať aj trochu drzé, že mladý umelec viac než rok okupuje národnú kultúrnu pamiatku a že sa rozhodol doplniť dielo svetoznámeho architekta Petra Behrensa. Viem, že kružnica je vpísaná do Behrensovho návrhu, ale bolo potrebné ju zdoslovniť? Nespočíva genius loci toho miesta práve v jeho imaginatívnom, v možnosti predstavovať si aj to, čo v ňom nie je?

JURAJ GÁBOR — Otázka je, ako sa využíva Nová synagóga po svojej rekonštrukcii oproti časom, keď slúžila



foto R. Kohler

na spirituálne účely a ono abstrahovanie duchovného, nehmotného, bolo oveľa viac prítomné v mysliach ľudí, ktorí do priestoru vstupovali. Dnes tam nejdeme vždy a priori pre jej spirituálny rozmer, niekedy je to zo zvedavosti, inokedy je tam kultúrny program alebo nejaké komunitné podujatia. Rozmer nehmotnej gule tam bol nevýrazný a zdá sa mi, že jej zviditeľnenie alebo aktualizované komentovanie bolo až spoločensky potrebné, že bolo až nevyhnutné to takto dopovedať. Povedal by som, že nám to chýba a ja aj preto robím umenie, aby som upriamil pozornosť na niečo, čo v spoločnosti absentuje. Chcem to priniesť aj ľuďom, ktorí napríklad nie sú veriaci alebo tým, ktorí nejdú len za umením.

Tomáš Janypka počas výstavby Sféry
foto M. Jančúch



foto M. Jančúch

Ale aj ja som musel do toho projektu dospieť. Nie je to idea napríklad z roku 2004, ale z roku 2015, aj ja som si musel prejsť vývojom. A vďaka tejto realizácii som si zase spomenul na veci, ktoré ma zaujímali, keď som bol napríklad tínedžerom, ale ťažko sa mi o nich hovorilo. Hľadal som aj silného partnera, ktorý by mi dal za pravdu. Behrensova architektúra ma v mojej idei utvrdila. Ja som tú guľu objavil pre seba, ale ona bola dávno známa architektom, umelcom, tým, ktorí priestor rekonštruovali, historikom umenia. Je to forma známa aj z histórie architektúry, ktorá sa v sakrálnych priestoroch často vyskytuje. Mňa zaujímalo, ako ju sprítomniť, aby to fascinovalo nielen mňa, ale aby to mohlo fascinovať väčšie spektrum ľudí, lebo si to tiež zaslúžia.

Mňa fascinuje, že projekt sa pripravoval päť rokov. Ako sa dá takto dopredu plánovať a veriť, že sa nápad zhmotní o niekoľko rokov, hoci to možno na prvý pohľad vyzerá ako utópia? Ako si v priebehu tých piatich rokov vnímal čas, ktorý si si určil? Premieňal sa tvoj zámer, alebo si sa držal počiatočnej predstavy?
J. G. — Podstata ostala. Vychádzal som z daných dimenzií, ktoré boli do plánu vkreslené, to sa nemenilo. Bolo pre mňa dôležité vôbec sa odvážiť urobiť takú jednoduchú formu. Niečo, čo napadne každému druhému – kto sa synagóge trochu venuje, hneď to tam vidí. Je to jedna z informácií, ktorú by ste mohli dostať pri výklade sprievodcu, keď tam vstupujete. A je otázka, že prečo tam má byť nejaká hmota, ktorá je vlastne absolútnym opozitom toho neviditeľného, ťažko pomenovateľného.

TOMÁŠ JANYPKA
tanečník

Časový odhad súvisí s tým, že som v roku 2016 pracoval ako kamenár vo Viedni a uvažoval som o vytvorení kamennej sochy. Robil som na oprave radnice vo Viedni a pozeral som, aké tie sochy môžu byť veľké, že majú trebárs 240 centimetrov, a do akého priestoru by mohli vojsť. A keď som Sféru navrhoval, navrhol som ju s takou sochou, pričom som vypočítal, že potrebujem štyri roky na to, aby som ju spravil. A socha napokon nevznikla, ale jej okolie áno. Aj to súvisí s premenou uvažovania – nakoniec som tam priniesol sochu z roku 1930 a to, čo by som možno ja skúmal, som len skoncentroval na jedno miesto. Dôležité tiež bolo, že kontrastom alebo pendantom k soche, ktorá je hmotnou reprezentáciou, je statická, zastavená v čase, bolo živé telo každého návštevníka, ktorý mal možnosť vstúpiť do priestoru. Celá konštrukcia bola dimenzovaná tak, aby mohla byť zaťažovaná extrémnymi váhami, bolo veľmi otvorené, čo všetko tam bude môcť vojsť a ako sa to bude používať a správať. No a tu sa dostávame k Tomášovi, idea sochy bola vlastne pozvánkou preňho, či by niečo neurobil vo Sfére. Bol mojím prvým tipom na performeru alebo človeka, ktorý sa zaoberá telom a pohybom, životom, pozorovaním vecí. A Tomáš potom prišiel so svojím nápadom, že by so Sférou mohol rok vstupovať do dialógu. Takže preto tie roky, lebo som si myslel, že ich toľko budem potrebovať na vytvorenie sochy, čo sa napokon vôbec nestalo.

Kým sa dostaneme k Tomášovej rezidencii, ešte jedna otázka pre teba – pre tvoje ostatné projekty je charakteristická práca s drevom. Aký význam má pre teba použitie tohto materiálu? Je súčasťou tvojho videnia, umeleckého rukopisu?
J. G. — Nerobil som len s drevom, hoci moje posledné realizácie sú tým známe. Je asi dôležité povedať, prečo ho používam a akú kvalitu si vyberám. Je to bėčkové alebo cėčkové drevo, stavebné rezivo, hrubé, drsné, najlacnejšie, aj keď teraz nechcem hovoriť o spoločenskom význame

dreva, stromu alebo lesa. Ale bol to najdostupnejší materiál, z akého sa dá urobiť základná forma, hmota, do ktorej môže vstúpiť človek. Cez drevo je možné vymedziť priestor – z malých dielcov sa dajú skladať veľké časti, dá sa pomerne rýchlo opracúvať, kus dreva odnesie jeden človek. Toto všetko mi ponúkalo variabilitu. Zároveň sa dá rozobrať, transportovať na iné miesto a recyklovať. Drevo je vlastne pomocným druhotným materiálom pri stavbe hmotných realizácií, používa sa ako debnenie na stavbách, napríklad mostov. Dnes sa odlievajú celé domy z betónu a potom, ako sa to odleje do pevného materiálu, drevo niekam odchádza a znova sa využije. A to je hlavná téma – vymedziť priestor, do ktorého nenalejeme pevný materiál, ale mentálny materiál, ktorý je nevyspytateľný a premenlivý. Človek, ktorý prichádza vždy s inými danosťami, je oproti betónu mäkký, tvárny, je garanciou premenlivosti a neuchopiteľnosti.

Zároveň tie formy potom zrkadlia naše spoločenské uvažovanie o veciach, čo sa ukázalo pri viacerých realizáciách. Napríklad pri Zrakovej pyramíde sa prejavili aj fenomény, ktoré som nepredpokladal, ako smerovanie k individualizmu, k privlastňovaniu si cez fotografiu, k skroteniu si priestoru cez ďalšie médium, ktoré zaznamenáva pobyt a je nástrojom šírenia. To sú zaujímavé veci. Často chcem nechať vzniknúť život vo vnútri, prejav jednotlivcov alebo skupín aj s ich anomáliami alebo ambíciami. Táto použiteľnosť ma baví. Často preto robím prázdno, vymedzujem len to, kam sa niečo naleje alebo nasype.

Tomáš, ako na teba pôsobil fakt, že si sa pohyboval v drevenej pologuli? Malo aj pre teba nejaký osobitý význam, že Sphéra je z dreva? V jednom z rozhovorov si napríklad spomínal pocit nebezpečenstva pre triesky, ale zrejme aj samotná konštrukcia mohla vyvolať ten dojem.

TOMÁŠ JANYPKA — Vrátim sa trochu späť v čase. V máji 2020 som dostal karanténnu rezidenciu v Synagóge, počas ktorej sa rozbehlo moje partnerstvo s Jurajom a Simonou Gottierovou. Vedel som, že Juraj sa viac venuje drevu a tvrdším materiálom a Simona viac skúma mäkké materiály.

Mne sa vďaka tomu otvoril nový kontext, začal som pracovať vizuálne. Pracoval som napríklad s jednoduchými zvyškami dreva, trávil som kopu času trebárs stavaním úzkej dosky. Bolo to pre mňa zásadné, ale nebolo mi jasné, či to samo osebe už niečo je, alebo je to len proces, ktorý niekam smeruje. Cítil som, že počas stavania niečo prebieha, že je to možno meditatívny akt, zároveň to bolo nachádzanie hmoty, základnej jednotky, z ktorej je vystavaná aj Sphéra. Keď som potom prišiel v decembri alebo v januári 2021, keď sa Sphéra stavala, už som mal túto predskúsenosť.

Na začiatku pobytov vo Sphére som potom skúmal pôsobenie gravitácie alebo plochy, ktorá je partnerom aj v pohybovom alebo tanečnom aspekte, keď vďaka náklonu vznikajú protisily, fyzické sa spája s fyzikálnym. Časom som si zas uvedomoval, ako to drevo sadá, že môj vzťah k nemu sa mení. Pamätám si, že keď som prišiel v júli, mal som z podlahy pocit, že sa niečo zmenilo. Vôbec neviem, či to bolo drevom, alebo sa niečo zmenilo vo mne, že som si zvykol na tie uhly, ale naozaj som sa tam cítil inak. Pozoroval som zmeny v tom, ako moje telo, moje chodidlá reagujú. Na druhej strane sa dá hovoriť o Sphére ako o mase, my sme ju nazývali hora, ktorá bola nad nami a pútala veľa pozornosti. Ktokoľvek tam prišiel, tak si to všimol. Na začiatku roka, keď sa postavila, diskutovali sme s Jurajom, Simonou a Miškou Paštekovou o tom, ako nájsť seba pod tou horou, pretože ten objekt bol silný. Myslím, že súčasťou procesu bolo aj hľadanie iného vzťahovania sa k Sphére, ako iba toho fyzického „byť vnútri“.

J. G. — Mne pritom napadá ešte zaujímavá vec, ako rozdielne definujeme ten materiál, z tvojho pohľadu je tvrdý a on je pritom mäkký v kontraste k betónu, ku kameňu, z ktorého je synagóga postavená. To bola jedna z ďalších tém – čo sa po rekonštrukcii do synagógy nevrátilo okrem obradov alebo Tóry, sú lavice, ktoré tam boli a tvorili práve mäkký element, s ktorým telo predtým prirodzene prichádzalo do kontaktu. Keď dlho používate drevo, nechávate v ňom stopu, vryp, odkaz. Vidno na ňom opotrebovanie, čo ma baví. Ale oproti ľudskému telu je to pevný materiál. Simona Gottierová zas pracuje s tým, čo je tekuté, sypké, do čoho ponáraš ruku, s prachom, niečím, čo

je extrémne krehké. Často som si vyberal umelcov podľa toho, ako sa vzťahujú k telu, ako pracujú trebárs s dotykom, ohmatávajú, zabývajú priestor, ako si uvedomujú svoju pomínelnosť, plynutie času, trvanie. Tomáš pri prvej rezidencii pracoval napríklad aj so svetlom, to je fenomén, ktorý demonštruje tú premenlivosť. V prázdnom priestore synagógy, do ktorej Tomáš prišiel, sa svetlo rozlievalo, krásne sa exponovalo, bolo vidieť plynutie času. Keď sa

foto M. Jančúch

stavala Sphéra, už sa menili podmienky toho, kam sa svetlo dostalo či nedostalo, človek sa konfrontoval s tým, kde si nájsť útulno, ako tam vydržať. Som rád, že Tomáš mal ešte predtým, ako to vzniklo, aj skúsenosť s prázdnom.

Zaujímavý pre mňa je aj zdanlivý kontrast dvoch tvojich projektov – Zraková pyramída, ktorá predchádzala Sphére, prinášala do prírodného prostredia Súľovských skál umelý prvok, kým Sphéra prostredníctvom



dreva do synagógy vniesla prírodný element.

J. G. — Pyramída však bola tiež postavená pre galerijný priestor, jej proporcie vyšli z interiéru. Jej výška bola rovnaká ako výška galérie v Zlíne, v bývalých Baťových výrobných halách, jej dĺžka bola taká, aby sa zmestila naprieč výrobnou halou, mala maximálne interiérové rozmery. Až potom dostala druhý život, novú kvalitu v krajinnom prostredí, zmenila sa jej mierka, použiteľnosť, dostupnosť. Toto Sphéru ešte len čaká. Jej významy sa hromadili v synagóge, vyšli z nej a komentovali synagógu veľmi verne. Bola to až štúdia proporcií, toho, ako niekedy niekto uvažoval, ako abstrahoval priestor, v ktorom ľudia majú zažívať vieru. Ten objem sa potom rozoberie a pôjde von. Obrovskou výhodou práce v galerijnom alebo inštitucionálnom prostredí je istý druh bezpečia. Mali sme otváracie hodiny, ľudia sa tam mohli dostať, ak práve neboli protipandemické opatrenia. To, čo sa deje vo verejnom priestore, je nekontrolovateľné. Inštitúcia poskytuje akúsi útlunosť, možnosť ešte niečo ovládať, testovať, nastaviť procesy výskumu, vyhradiť si čas. Dáva rámec. Lepšie to vieme pochopiť. Vonku to môže byť aj divočina. Je rozdiel, či ostaneš v poloverejnem priestore, ktorý ponúkajú galérie, kde sa deje regulácia, selekcia, alebo vstúpiš do verejného priestoru, ktorý si mnoho ľudí nárokuje, pýta sa, prináša svoje pravidlá.

Kde bude Sphéra, keď sa demontuje? Viem, že sa má umiestniť tiež do exteriéru, teda do verejného priestoru, už máš aj konkrétnu predstavu?

Bude v exteriéri, sú už vytypované lokality, ale ten proces sa nedá uponáhľať, zohráva v ňom rolu veľa vecí. Z mojej strany je tam túžba, aby to bolo vonku, ale nájsť partnera, ktorý by do toho dokázal ísť, nie je jednoduché, vyžaduje si to starostlivosť, financie. Teraz prebiehajú obhliadky rôznych miest. Ale nehorí to. Sphéra sa začne rozoberať približne v polovici apríla, bude to trvať asi mesiac a pol.

Zrakovú pyramídu si pre sťažnosti miestnych po piatich rokoch zo Súľova vzal a materiál z nej si uskladnil na starorodičovskom dvore, kde čaká

na svoj ďalší osud. Nehrozí Sphére to, čo Pyramíde, že sa stane nechcenou záťažou pre svoje okolie?

Zraková pyramída je dobrou prípadovou štúdiou toho, čo sa dialo, keď bola päť rokov vonku. Čo som od nej chcel sa nezmenilo, zmenila sa frekvencia používania, „obsadenosť“. Hoci sa stále dali nájsť časy a obdobia, keď tam človek mohol pobudnúť sám, pochopiť napríklad, že strecha alebo diera v krajine môže znamenať aj bezpečie alebo ochranu proti poveternosti. Ukázali sa však aj iné fenomény, napríklad to, že vojsť do pyramídy nebola nevyhnutnosť, pre určitú časť návštevníkov to bola prestíž alebo momentka do zbierky, bavilo ich performovať, bol to skalp z nejakého miesta. Bol by som príliš drzý a bezohľadný autor, ak by som napriek všetkému, čo sa dialo v Súľove, napríklad zaťaženosti obce návštevníkmi, trval na tom, že tam dielo musí ostať. Po čase už negenerovalo nové fenomény, zvyrazňovalo len jeden problematický fenomén. Príčinou bola sčasti dobrá dostupnosť, ktorá na začiatku nebola problém, ale neskôr dielo vytvorilo trasu. To bolo dobre, lebo ľudia sa zoznamovali so súčasným umením, hoci možno ani nevedeli, že sú s ním v kontakte. Stávali sa súčasťou, tvorili materiál. Ale potom som pri nejakom bližšom pohľade zistil, že je to aj záťaž, že ľuďom, ktorí si chcú cez víkend oddýchnuť, popred pozemky chodia návštevníci, ktorí nie vždy rešpektujú ich pokoj. Dá sa z toho poučiť. Možno aj preto nie som taký rýchly v umiestňovaní Sphéry a aj preto Zraková pyramída druhýkrát nestojí. Ľudia, ktorí o ňu prejavili záujem, ju chceli práve pre jej atraktivnosť, ale neviem, či si vždy dostatočne uvedomovali riziká.

Ešte jeden aspekt je možno najkontroverznejší na tej stavbe, ty si to, Juraj, už spomenul – spoločenská hodnota materiálu alebo vyrúbaného lesa, environmentálna otázka. Dočítala som sa, že na celú Sphéru sa použilo 52 kubických metrov dreva, nestretol si sa pre to s výčtkami?

Toto je veľmi dôležitá otázka. Súvisí to s tým, ako pristupujeme k materiálu, či ho zhodnocujeme, či mu dávame nejakú pridanú hodnotu. Aj teraz sedíme za dreveným stolom a s tým autentickým materiálom

sme veľmi radi. A je otázne, či ním plytváme, alebo ho zhodnocujeme, ako ho používame, či ho recyklujeme, ako si ho vážime. V Sphére bolo napríklad jedno dielo z roku 2016, na ktoré som tiež použil drevo a mal som potom príležitosť ho predať, vrátili by sa mi sčasti náklady a mohlo ďalej slúžiť. Ja som ho skladoval štyri roky a teraz sa preň znova našlo použitie. Dôležitý je aj kontext – aký máme reálny vzťah ku krajine, či si uvedomujeme dosahy svojich krokov. Môžeme drevo používať, ale nemali by sme ním plytvať. Drevo prežije trebárs v interiéri alebo v krove tristo rokov. Svedčí to aj o spomínanej starostlivosti. V prvom pláne by sa to dalo veľmi ľahko odsúdiť, ale je to zložitejšie. Dvor mojich starých rodičov bol vždy plný odrezkov dreva, ktoré vyzerali ako nepoužiteľné, a starý otec ich stále odkladal, každý špalíček, že sa ešte môže zísť. Možno sa to drevko použije na podloženie niečoho, alebo z neho vznikne produkt, hrable, alebo zub do hrablí. Dnes celá spoločnosť plytvá – pri každej prerábke, zmene vkusu, štýlu sme schopní zrútiť, zboriť, vyhodiť materiál, ktorý by ešte mohol byť používaný. Na druhej strane

koncert Stroon & DevKid: Temple Timbre Embers
foto R. Blaško



napríklad stále tlačíme knihy – aký je pocit, ktorý tie knihy v sebe nesú. Stále mám radšej knihu ako svietiacu obrazovku. Ďalšia vec je, aký máme vzťah k patine. Inak sa na niečo staré, roky používané pozerá niekto, komu tá vec nepatrí, nič nepripomína, iný pohľad je, keď to dedí ďalšia generácia rodiny a vie, že to nie je špina, ale proste patina. Keď som robil v rakúskej kamenárskej firme, vznikali tam obrovské množstvá odpadu, odrezkov, v ktorých som ja videl potenciál, ale už sa nemohli nikde použiť, recyklovať, hádzali sa do kontajnera a vyvážali sa niekam na skládku. A človeku hrozilo prepustenie, keby si zobral kúsok z toho materiálu. To je plytvanie. Pritom my sa často zamýšľame nad tým, či vytlačiť jednu áštvorku pomocného textu. Použitie nie je vždy plytvaním, to je dôležité si uvedomiť. Keď s materiálom žijeme, tak hľadáme aj mieru, snažíme sa udržať jeho život čo najdlhšie, aby dosiahol násobné zhodnotenie.

Tomáš, Sphéra sa stala na rok твоjím habitatom, priestorom, s ktorým si sa zžil. Aký je pocit po takom čase sa od nej odpútať? Keď sa postaví niekde inde, chcel by si opäť byť jej súčasťou?

T. J. — To neviem, o budúcnosti po premiestnení sme sa ešte nebavili, myslím, že sme ešte dosť naplnení rokom, ktorý prebehol. Bolo to v niečom extrémne krásne, ale aj šialené, najmä pre Juraja. Ja som predsa len chodil tam a späť, takže som mal aj možnosť pozorovať zvonku nielen Sphéru, ale aj ľudí, ktorí sú okolo nej a jej návštevníkov. Takže aj ja som videl fenomény rôzneho druhu, keď si to teraz spracovávam a spísal som si, čo všetko ma vlastne v priebehu toho zaujímalo, je toho veľmi veľa. A niekedy je to dosť vzdialené tomu, čo by sa odo mňa možno dalo očakávať, od choreografie či tvorby ako takej.

Počas roka 2021 si zrealizoval 12 „vstupov“ do Sphéry, jednak v rámci tvojho projektu nazvaného Greyscape of solitude comes to the Sphere a v druhom polroku už bez tohto rámca. Ako sa premieňalo tvoje vnímanie, vzťah k ploguli od prvého po posledný pobyt? Mal si počas ročného pobytu

niekedy aj pocit antipatie voči tomu drevenému monumentu alebo chvíle kritického odstupu?

T. J. — Teraz pociťujem najmä prázdno. Posledná intervencia do výstavy Danky Tomečkovej a Peťa Jánošíka bola preložená na 9. januára, tým sa moje pôsobenie skončilo. Ešte má prebehnúť oslava, akási rozlúčka, ale to sa posunulo na máj. Snažím sa rozpomenúť, vrátiť sa k tomu, s čím som tam vstupoval a kam som sa dostal. Čo sa vlastne udialo. Juraj spomínal spiritualitu, tá pre mňa bola na rôznych úrovniach veľmi podstatnou súčasťou môjho pobývania. Bola to cesta, chuť objavovania, hľadania, to bolo asi to, čo nás s Jurajom spája – viac než predstava o tom, čo treba dosiahnuť, kam máme ísť. Veľmi skoro som pochopil, že človek z tanečného prostredia je zvyknutý na nejaký typ rezidencie alebo práce v štúdiu, ale tu to bolo úplne inak. Aj keď ja veľmi rád reagujem na veci, tu to bolo veľmi radikálne v tom, že som nikdy nemal pocit „štúdia“. Buď som tam bol, keď sa Sféra stavala a bol tam ruch, alebo sa niečo vždy dialo, takmer nikdy som tam nebol sám.

Prvé rezidencie boli aj o skúmaní a vyrovnávaní sa s tým, aká bude situácia po celý rok. Bolo napríklad ťažké povedať nie chuti zapojiť sa do stavania aj fyzicky. Bolo nádherné sledovať tesárov, vidieť, ako tam žijú, ako ich ovplyvňuje gravitácia, keď sa postavilo centrum poglobule. Musel som si povedať, že moja úloha je iná, s čím prišla otázka – tak aká je tvoja úloha, Tomáš? Mám tu nejakú inú funkciu, ktorá sa dotýka aj spoločenskej otázky toho, že máme rôzne roly, sledujeme rôzne veci. Musel som akceptovať, že moje tamjšie bytie nie je tak zreteľne definované ako v prípade tesárov, ktorí vedeli, že majú postaviť hmotnú vec. To je niečo, čo vychádza z podstaty tanca – umenie sa rozplyní, keď sa spraví, nezostáva zhmotnené. Môžeme veriť, že sa zapisuje v priestore a ostáva tam neviditeľne, ale netvoríme stálosť.

Vyvolalo to v tebe potrebu vytvoriť niečo viac hmatateľné?

T. J. — Vnímal som aj túžbu byť súčasťou toho hmotného a tiež som si kládol otázku, aké je pre tesárov vôbec postaviť to celé, aký vzťah k tomu majú. To vzťahovanie sa je úplne



Tomáš v kostýme Andrey Pojezdálovej
foto M. Jančúch

iné. To bola prvá časť, ktorú Miška Pašteková nazvala základným výskumom, keď som skúšal aj gravitáciu, základné parametre, mierku môjho tela voči mierke Sféry, prázdneho priestoru. Potom sa to preklenulo, keď tam bola socha Evy, čo ma umiestnilo na perifériu priestoru, pod „horu“. Dôležité bolo skúmanie pomalosti, atmosféry, diváckej percepcie. V máji a júni to vyvrcholilo, keď som navštívil Evu, vstúpil som k nej, vzťahoval som sa nielen k priestoru, ale aj k soche, k nejakej emócii.

Výrazný dialóg tiež prinieslo stretnutie so Slávkou Ondrušovou, práca s alumíniovým drôtom, kreslenie v priestore. Niečo z toho, o čom som uvažoval, sa objavilo aj v ponuke Slávy, v tom, ako ona myslí, kreslí. Pýtali sme sa, čo je proces kreslenia, čo proces tanca. Ďalším takým kontaktom bol večerný akt, ktorý súvisel s inou líniou, s Andreou Pojezdálovou, ktorú sme oslovili, aby vytvárala, vyvíjala spolu s nami kostým. Ona sa tiež otvorila procesuálnemu prístupu. Jednu verziu čierneho kostýmu som skúmal v zatvorenej Sfére vnútri, keď bolo šero. Juraj zbral ľudí pomocou lana cez zhasnutú

synagógu, išli na ochodzu a čo sa tam dialo bolo až na hrane abstraktnosti, bol som ako akási čierna šmuha. Zároveň Sféra v tme, v šere naberá iné zákonitosti, zdá sa, že má inú hmotu. V tejto časti to už nebolo o tom, kto som a čo tu robím, už to bol dialóg s rôznymi elementmi.

Zmenila táto skúsenosť tvoj pohľad na tvorbu, integroval si vďaka tomu do svojej tvorby nové princípy?

T. J. — Cítim sa naplnený z toho prázdneho priestoru. Ten proces mi dával čoraz väčší zmysel napriek tlaku samého na seba alebo očakávaniam od mojej roly alebo identity. Čo si z toho nesiem budem zisťovať až teraz, ešte sa to nedá celkom povedať, ale určite to bol krok „za“ hranice niečoho. Premýšľam nad definíciami tanečníka alebo choreografa, rozumiem, čo sú to za pojmy, ale zároveň pre mňa teraz obsahujú všetky možné ďalšie úlohy. Končil som napríklad tým, že som točil živú prechádzku na kameru v mobile. Telesnosť ostáva, ale spektrum spôsobov, ako pracovať, sa rozšírilo. Zároveň ma to možno aj zneistilo v tom, čo s tým mám teraz robiť alebo čo mám vôbec ďalej robiť.

J. G. — A to je dobré. Aj ty si na začiatku hovorila, že sme sa vlastne stretli už „po“ a že by sme to mohli už zhodnotiť z odstupu, ale v proporcii toho, koľko to trvalo a aké to bolo syte, zatiaľ nemáme dostatočný odstup. Bola to taká nádielka, že by som sa čudoval, keby to Tomáš už dokázal spracovať. Mali sme týždne, keď sme si nevolali, neozvali sa, nestretli a normálne nás bavilo sa baviť o živote. Zatiaľ je to nespracovateľné a nerád by som niekomu sľúbil, že to spracujeme ako jednoznačný „statement“. Bola to obrovská skúsenosť, ja som takú ešte nemal. Práca s otvorenosťou, nevyspytateľnosťou, premenlivosťou, napriek tomu, že tam bol aj program, ale toľko vecí do toho vstupovalo a bolo to také intenzívne, že nás to niekedy vykoľajilo, že sme sa z toho otriasali. Nemali sme ani pauzy, Tomáš išiel trebárs do iného projektu a potom prišiel späť a nebol si istý, či je doma, alebo či je na návšteve, akú úlohu plní. On je vlastne jediný z prizvaných účinkujúcich, ktorý stretol všetkých, čo sa na tom podieľali, od vzniku až po záver. Možno v tom máji sa

stretneme, normálne na to aj čakáme, aby sme si to uzavreli. Ale ešte dlho sa to v nás bude spresňovať a definovať.

A neobávali ste sa, že tento typ umeleckého výskumu môže pôsobiť navonok pomerne exkluzívne, možno málo angažovane, málo radikálne? Napríklad z pohľadu onoho tesára by sa mohla práca, ktorá spočíva v tom, že niekto rok chodí kontemplovať do drevenej poglobule, javiť ako pomerne luxusný koníček, nehovoriac o tom, v akých časoch sa projekt realizoval.

T. J. — Keď zoberiem všeobecne otázku spoločenskej angažovanosti, je to niečo, čo v istých obdobiach veľmi riešim. Ale mám pocit, že je to veľmi klzká, krehká plocha, zobrať nejaký aktuálny fenomén a hovoriť o ňom. Je tam trŕň, nebezpečenstvo plochosti. Nenašiel som asi zatiaľ k tomu cestu, aj keď vnútorne sa cítim veľmi angažovaný. Myslím, že Sféra mi vlastne pomáhala viac porozumieť, v čom tkvie hodnota môjho prístupu. Prečo by nemohol byť angažovaný niekto, koho zaujíma jemnosť, citlivosť vnímania, svetlá, ľudia, ktorí prídu? Tých interakcií prebehlo veľmi veľa, rozhovorov, fotografických záznamov. Bola to jedna z vecí, ktoré mi dávali zmysel v tom šialenstve a chaose, venovať sa týmto hodnotám a skúšať ich zdieľať. A možno o tom nehovoriť tak veľkolepo, snažiť sa počúvať aj to, čo vznikalo. Myslím, že doba, v akej sa nachádzame, nás veľmi tlačí. Možno sa zo dna na deň stanem aktivistom, pretože je toľko vecí, ktoré sa dejú na rôznych úrovniach, že je to niekedy úplne na hrane. Ale hľadám, aká je moja úloha a čo môžem ja priniesť v tej situácii.

J. G. — To je podľa mňa jedna z vecí, na ktoré sme chceli projektom poukázať, že netreba skákať ako kozliatko po vyprahutej lúke, po každej byľke. Chceli sme vytvoriť kontrast k náhleniu, ktoré často vzniká – vravíme si, bože, už je neskoro alebo zajtra bude. To vedomie nás paralyzuje. Ja chcem aj týmto dielom povedať, že niečo trvá. Prirovnať naše procesy k prírodným a ukázať, že čas je oveľa dlhší ako život jedného človeka, baviť sa o iných rozmeroch a o našich ľudských úlohách. Keby sme si uvedomili závažnosť tém, o ktorých sa posledné roky

vedie diskusia vo svete – ekologické otázky, radikalizácia, narastanie rozdielov –, nechcem to bagatelizovať, ale podľa mňa jednou z možností, ako to prekonať, je práve zostať pokojný. Nezahltiť sa, lebo keď sa zrazu zadýcham, už som proste zadýchaný a nikomu tým nepomôžem. Tie témy sa valia a cestou môže byť práve vypnúť to a pochopiť, čo sa mňa týka v tejto chvíli. Lebo pomaly sa už budeme báť aj nadýchnuť sa. Toto sa mi zdá dôležité, o tom bol celý ten rok. Neangažovať sa. Nebola to reakcia na koronu, vôbec nie, ona sa toho ale dotkla a naučila nás, ako máme funkčne reagovať v reálnom čase, keď sa niečo deje. Že aj keď niečo nemôžeme plánovať, nemôžeme zároveň prestať mať nejaký normálny rytmus dní. Dbať o svoj dlhodobjší vývoj. Čiže byť schopný reagovať na to, čo bezprostredne prichádza, ale nesnažiť sa zrazu reagovať na všetko. Lebo súčasťou tejto doby je proste paralýza zo zahltenosti. My sme za tento rok mali v Sfére možnosť pocítiť, čo znamená prázdno, že aj to je veľká úloha – byť so sebou sám alebo v prázdne. Byť v opozícii voči očakávaniam na výsledok, produkt, zahusťovanie výstupov. Nechcem povedať, že sme za ten rok nekomunikovali, veľa Tomášových vecí bolo verejne zdieľaných, prezentovaných a zažívaných, ale chceli sme hovoriť možno o iných veciach. O tom, že pandémie spôsobila trochu iný režim, ktorý bol v niečom aj dobrý. Prichádzali menšie skupiny ľudí, rozhovory s divákmi boli iné, pred galériou nečakalo sto ľudí. Boli to fragmenty a my sme si ich veľmi vážili. Na druhej strane to niekomu dávalo aj nádej, že napriek paralýze spoločnosti toto beží, lebo to má nejaké svoje pravidlá, ktoré boli nastavené dlhodobjšie, dávno predtým. Je to aj apel na to, aby sme nerobili len veci, ktoré sú krátkodobé, ale mali aj nejaké smerovanie a tento priestor na zamyslenie nás môže aj prebrať. Ved' v pandémie si veľa ľudí vlastne bolo schopných uvedomiť, že aj prázdno, ničnerobenie je nejaká kvalita. Že to potrebovali a že to dokonca môžu priznať.

Pandémia ako príležitosť...

J. G. — Nechcem, samozrejme, zhadzovať fakt, že obrovskú skupinu ľudí pandémie veľmi zasiahla. Ale

46 Sféra bola jednoducho kontrapunkt, vôbec nešlo



Tomáš a socha Evy (počas výstavy Mary Duras a Vladimír Havrilla otvárajú Sféru)
foto M. Jančúch

o kritiku spoločnosti, nebola to ani kritická reflexia Behrensa alebo modernej architektúry. Pýtali sme sa na naše hodnoty, ale vôbec nie angažovane. Ja som v minulosti cítil, že sa potrebujem angažovať aj vo verejnom priestore, reflektovať stav inštitúcií, ale zdalo sa mi to ako slepá ulička, ktorá ma odvádza od naplňovania mojich detských snov. Proste chcem robiť, čo mi napadlo. Možno je to klišé, ale nech. Zdá sa mi dôležité to povedať.

T. J. — Zároveň je to dané aj Žilinou, je to špecifické miesto v tom, že tam sú isté podmienky a že sme dostali priestor. Myslím, že to neberieme ako samozrejmosť, ale uvažujeme, ako to vrátiť. Zároveň ako som počúval Juraja, spomenul som si, koľko vecí sa aj voči kultúre dialo, ako krvácala, keď prišiel lockdown alebo nelogické správanie vlády. Keď som prichádzal do Sféry a videl skupinu úžasných ľudí úplne deprimovaných, akoby na nich padla deka, mal som chuť zburovať niečo, ale bolo zaujímavé aj nedať sa zviest' prvými emóciami, ktoré boli tiež výrazné. Aj sme riešili nejaké vyhlásenie, ale nakoniec sa to neudialo a možno to je fajn. Politické v tomto zmysle môže byť ošemetné.

J. G. — Jednoznačne sme sa ako inštitúcia postavili za očkovanie. Lebo sa nás to týka, lebo len vďaka tomu sme mohli vôbec stretnúť ľudí. Vníмали sme, že niekoľko mesiacov ľudia nemohli prísť a my sme spravili nejakú prácu a chceli sme to s nimi zdieľať. Toto bol jeden inštitucionálny, veľmi dôležitý statement, ešte keď to ani nebolo povinné, tak sme mali OP režim. Ale inak sme to neriešili, stávalo sa počas druhého lockdownu, ale my sme robili, bola to bublina, v ktorej sa veci normálne tvorili a všetko sme zdieľali s verejnosťou ako demonštráciu toho, že ak sú niektoré veci rozbehnuté a majú nejakú rýchlosť, tak budú aj zo zotrvačnosti pokračovať a môžu sa spomaliť, ale stále ešte pôjdu. A tá zotrvačnosť funguje doteraz.

T. J. — Mne z toho vychádza, že v niečom je to akoby esencia snívania alebo inšpirácie. Mal som pocit, že je to o snívaní, o vízii, ktorá sa naplnila napriek všetkým okolnostiam. A tiež ponúkla priestor iným umelcom a spektru iných ľudí, dala im platformu, cez ktorú sa dalo interagovať. To snívanie vo mne ostáva a uvažujem, ako možno materiál, ktorý vznikol v súvislosti s mojím pobývaním, transformovať na niečo hmotné, čo by mohlo mať aspoň nejaký potenciál. Aspoň percento toho snívania alebo inšpirácie odovzdať komukoľvek, postaviť pozitívne pocity proti strachu a rôznym obštrukciám. Mňa samého baví, že si niečo prečítam a inšpiruje ma to, a otvorí ma to pre niečo, čo budem robiť ďalej. Ak sa toto darilo aj vďaka Sfére, tak to bol dobrý „vírus“. To, že sa ľudia inšpirujú a niečo sa môže posunúť a zmeniť, čo možno my v konečnom dôsledku ani neuvidíme, lebo to bude súčasťou ďalších inšpirácií. Možno toto je taká neviditeľná práca. Nevie, či obhájitelná.

Myslíte si, že priestor ovplyvnil aj pôsobenie toho, čo tam v ňom vznikalo alebo čo doň bolo umiestnené? Tvar alebo fyzikálne vlastnosti Sféry dali zrejme inštaláciám, performanciám, výstavám inú kvalitu.

J. G. — Je to ako pripraviť jedlo. Mohli by sme tú drevenú časť, Sféru interpretovať ako to jedlo. A potom prišli ďalší umelci ako nejaké prílohy a vlastne to celé bolo jednoročné sústo. Že sa ti tie chute kombinujú, možno to

jedlo zješ v päťdesiatich sústach, ale každé má trochu iné spektrum, trochu inú chuť. Boli tam momenty, keď som iba kukal. Aj keď som sám zostavoval program, niekedy som ostal naozaj užasnutý v nejakom zázračne. Napríklad raz sme natáčali Tomášovu performance, ktorá bola štúdiou pomalosti, pohybu tela. A nikto ani nedýchal, bolo to hypnotické, úplne sme sa koncentrovali na niečo, čo sa tam deje. A keď sa to skončilo, tak som Tomáša objal. Bola to neverejná vec, boli sme tam asi šiesti, ale bolo to silné.

foto F. Beránek



A takých zastavení dychu alebo stíšenia tam bolo veľa. Keď Tomáš pracoval s alumíniovým drôtom, pochopili sme, ako ten drôt zrkadlí každé chvenie tela, ako telo reaguje na to zrkadlenie. V kontraste zas boli zvukové veci, napríklad experimenty počas festivalu Ozvuk Sféry, čo robili Jakub Juhás a Zoltán Czako, alebo úžasné veci počas Kiosku, výborné výstavy, nerád by som niečo opomenul. Boli to ťažké úlohy, otázka, čo ešte môžeme spraviť, či ešte vôbec môžeme niečo spraviť, paralýza konštrukcie, tou hmotou. Úvaha, čo jemné tam dať, aby sme sprítomnili človeka. Napríklad bonsaje. Komunita ľudí sa pozerá na malý stromček, ktorý je človekom ovplyvňovaný, ako rastie v drevenej veci. Bavilo nás uvedomovanie si rastu, zhodnocovania materiálu alebo aj pomínutelnosti. Veľkú rolu hralo aj slovo starostlivosť, ako sme boli prítomní, starali sme sa o seba. Alebo o diela samotné – nechávame ich tak, alebo potrebujú našu opateru, ochranu?

Jeden manželský pár aj s rodinou tam chodil celý rok, na takmer každé podujatie, a normálne dokázali byť zvedaví, čo bude nabudúce, dokázali byť aj prekvapení. Iný bol zážitok ľudí, ktorí prišli trebárs na jedno podujatie alebo v pauze medzi výstavami, alebo prišli na výstavu a iný, keď sa vracali, zažívali tie premeny.

T. J. — Juraj veľmi veľa času trávil s ľuďmi, ktorí prichádzali, bol otvorený diskusii a dialógu, snažil sa zrozumiteľným jazykom približovať umenie. To bola tiež mravčia práca. Okrem toho ma prekvapilo, ako sa výstavy alebo projekty, ktoré prichádzali, dokázali vyvíjať v čase, hovoriť v rôznych momentoch o iných veciach. Akoby sme sa spolu učili, ako inak tú Sféru ešte využiť, cítil som progres. A ďalšia vec, že jednotlivé výstupy na seba často nadväzovali a niektoré témy sa objavovali vo vrstvách, v rôznych kontextoch.

J. G. — Čo ma na tom najviac baví, je, že tie diela sú ako celok neobsiahnuteľné, vždy budeme mať iba fragmentárny pohľad. Každý si odtiaľ odniesol úplne inú vec, aj keď ľudia prišli v ten istý deň, nedostali vždy jedno vysvetlenie, každú hodinu mali iný zážitok, to bolo podnetné na to, aby vznikali rôzne interpretácie.

48 Mala to byť prázdna nádoba, v ktorej sa stále ponúkalo

niečo iné. Tá nereprodukovateľnosť a neobsiahnuteľnosť mohla vyvolať aj sklamanie – ja som nestihol toto, čo som chcel; už tu nie je žiadne výstava. Alebo naopak, bola tam výstava a jeden pán povedal, že príde potom, keď to bude prázdne. Je nemožné to celé opísať, tak ako nie je možné, aby jeden človek pochopil, ako funguje celá zem. Proste vždy spozná len fragment a zmierenie sa s týmto fragmentom je ako liek. Pochopiť, že 98,9 percenta vecí, ktoré sa dejú v tejto chvíli, nestíhame. Keď si to uvedomíš, môžeš byť úplne šťastný. Cestou k pokoju môže byť vedomie, že neovplyvníš zďaleka všetky veci, čo sa na planéte udejú, ale normálne si môžeš užiť deň. 

Juraj Gábor

Študoval na Vysoké škole výtvarných umení v Ateliéri priestorových komunikácií u Antona Čierneho. V roku 2012 sa stal víťazom Ceny Igora Kalného na VI. Zlínskom salóne mladých. Je autorom viacerých úspešných inštalácií z dreva v galériách aj v krajine – okrem Zrakovej pyramídy v Súľove (2015 – 2020) napríklad dielo Vertikálna gradácia v pražskej Meet Factory (2016), Tvar vlny (2017), Vlnenie (2019), Prechod/Transfer v Banskej Štiavnici (2019). Bol finalistom Ceny Oskára Čepana (2016) a laureátom Ceny Nadácie Tatra banky v dvoch kategóriách Mladý tvorca (2017) a Hlavná cena (2021).

Tomáš Janyška

Autor a performer, ktorý sa pohybuje v oblasti fyzického divadla, tanca a súčasnej klaunérie. Vyštudoval fyzické divadlo na JAMU v Brne (2013 – 2016). Vo svojej tvorbe skúma a zaznamenáva intímne udalosti človeka: sólo *Nové Sady* vytvorené s Martinom Hodoňom, trio *Effortless Land* s J. Piktrovou a V. Černickým a *song lines: expedice 97/18* v dialógu so Sabinou Bočkovou. Ďalej spolupracuje na projekte Guides počas festivalu Kiosk a na ďalších projektoch v spolupráci predovšetkým s nezávislými súčasnými tvorcami a tvorkyňami. V roku 2021 absolvoval ročnú rezidenciu v Žiline, v rámci ktorej umelecky skúmal a kreatívne vstupoval do priestoru Sféry vytvorenej Jurajom Gáborom v Novej synagóge.

Peter Sellars
divadelný režisér



Posolstvo k Svetovému dňu divadla 2022

Drahí priatelia, keďže svet každú hodinu, každú minútu visí na nepretržitom toku spravodajských informácií, smiem nás všetkých ako tvorcov pozvať, aby sme vstúpili do našej vlastnej reality a vlastnej perspektívy epického času, epických zmien, epického uvedomenia, epickej reflexie a epickej vízie? Žijeme v epickom období ľudských dejín, hlboké a masívne zmeny, ktoré zažívame vo vzťahoch ľudí k sebe samým, v medziľudských vzťahoch, ako aj vo vzťahoch k iným než ľudským svetom, majú tendenciu presahovať našu schopnosť chápať, artikulovať a vyjadrovať sa.

V skutočnosti nežijeme v 24-hodinovom cykle správ, žijeme na hranici času. Noviny a médiá sú úplne bezmocné a neschopné vyrovnat' sa s tým, čo zažívame.

Kde je jazyk, aké sú gestá, pohyby? Aké obrazy by nám mohli umožniť pochopiť hlboké posuny a rozkoly, ktoré zažívame? Ako môžeme sprostredkovať obsah nášho života, nie ako reportáž, ale ako prežitú skúsenosť?

Divadlo je umeleckou formou ľudskej skúsenosti, zážitku.

Ako sa vo svete presýtenom rozsiahlymi mediálnymi kampaňami, simuláciami zážitkov a strašnými predpoveďami môžeme posunúť za nekonečné opakovanie čísel, aby sme dokázali zažiť posvätnosť a nekonečnosť jedinečného života, jedinečného ekosystému, priateľstva alebo vlastnosti svetla na čudnej oblohe? Dva roky pandémie utlmili ľudské zmysly, zúžili ľudské životy a prerušili väzby, čím nás odsunuli na podivný základ existencie.

Aké semená treba v týchto rokoch zasadiť a presadiť a aké premnožené, invazívne druhy musia byť úplne a definitívne odstránené? Toľko ľudí je na hrane. Toľko násilia sa šíri, iracionálne alebo neočakávane. Toľko etablovaných štruktúr

preklad Lenka Čepková

sa ukázalo ako nástroj neúprosnej krutosti.

Kde sú naše spomienkové obrady? Čo si máme zapamätať? Aké sú rituály, ktoré nám umožnia konečne si znovu začať predstavovať a vydať sa na cesty, ktoré sme nikdy predtým nepodnikli?

Divadlo epickej vízie, zmyslu, obnovy a liečenia potrebuje nové rituály. Nemusíme sa zabávať. Musíme sa spojiť. Musíme sa podeliť o priestor a musíme kultivovať tento spoločný priestor. Potrebujeme chránené priestory hlbokého načúvania a rovnosti.

Divadlo je stvorením priestoru rovnosti medzi ľuďmi, bohmi, rastlinami, zvieratami, kvapkami dažďa, slzami a regeneráciou na zemi. Tento priestor rovnosti a intenzívneho načúvania je osvetlený skrytou krásou, ktorú udržiavajú pri živote hlboké interakcie medzi nebezpečenstvom, vyrovnanosťou, múdrosťou, konaním a trpezlivosťou.

Budha v jednej zo svojich sútier uvádza desať foriem veľkej trpezlivosti v ľudskom živote. Jedna z najmocnejších sa nazýva Trpezlivosť vnímať všetko ako fatamorgánu. Divadlo vždy predstavovalo život ako fatamorgánu, vďaka ktorej dokážeme vidieť skrz ľudské ilúzie, klam, slepotu a popieranie, s oslobodzujúcou jasnosťou a silou.

Sme si takí istí tým, na čo sa pozeráme a ako sa na to pozeráme, že nedokážeme vidieť a cítiť alternatívne reality, nové možnosti, originálne prístupy, nevídané vzťahy a nadčasové spojenia.

Práve teraz je čas na hlbokú obnovu našich myslí, našich zmyslov a predstáv, našich dejín a budúcnosti. Túto prácu však nemôžu robiť izolovaní ľudia, ktorí konajú osamote. Je to práca, ktorú musíme robiť spoločne. Divadlo je pozvánkou, aby sme túto prácu robili spoločne.

Srdečne vám ďakujem za vašu prácu. 

Posolstvo každoročne vzniká z iniciatívy Medzinárodného divadelného inštitútu (ITI).



„Musím vecne skonštatovať, že ma to fakt sere...“

...hovorí jedna zo spravodlivo rozhorčených žien v inscenácii *Krása nevidaná* bratislavského Divadla Pavla Országha Hviezdoslava. Na toto dielo môžeme nazerať rôznymi optikami. Je súčasťou ambiciózneho a prínosného projektu DPOH venovaného aktuálnym problémom mladých Generácia Z. Je režijným debutom herečky Zuzany Fialovej. A je feministickým divadlom.

Tie a tí, ktorí angažované aktivity žien na Slovensku sledujú, si možno spomenú na Štúdio T.W.I.G.A., ktoré pri Bábkovom divadle na Rázcestí umelecky viedla Iveta Škripková v rokoch 2007 až 2017. Hoci medzi nimi nachádzame niekoľko paralel, nemá zmysel porovnávať Fialovej debut s inscenáciou BDnR *Mocad(r)ámy* z roku 2008. Odlišný ohlas na tieto inscenácie je však dôkazom, že za posledné roky sa naša spoločnosť aspoň o kúsok posunula – zvýšil sa tlak na otváranie tém týkajúcich sa žien, ich nerovného postavenia, ohrozenia a problémov, o ktorých zdanlivo nik nechcel počuť.

Krása nevidaná je autorskou inscenáciou režisérky Zuzany Fialovej, dvoch dramaturgičiek, troch herečiek a troch výtvarníčok. Silná ženská zostava koncentrovala do hodinovej výpovede aktuálne a dlhotrvajúce problémy (mladých) žien. Pilierom sú tri modelové prípady – dievča trpiace depresiou, nepochopené najbližšou rodinou, deprimované z toho, že jeho inakosť okolie mátie a dráždi. Druhý vypovedá o uviaznutí vo vzťahu s násilníkom a manipulátorom, ktorý ženu zbavil všetkých sociálnych väzieb, takže keď jej dôjde, že toto nie je láska, nemá to už ani komu povedať. Tretiu mladú ženu zneužíval kňaz a jej utrpenie prerástlo do sebaobviňovania, sebanenávisti a porúch príjmu potravy. Výpovede o násilí zaznievajú počas čajového posedenia dievčatiek – na detských

stoličkách s porcelánovými šálkami v ruke. Ťaživé, staticky prezentované príbehy prechádzajú neskôr do divadelnejšej podoby – rapovania ako vzopretia sa násilníkovi či standupového rozprávania. To zahŕňa rôzne témy – od hľadania pomoci pri prejavoch úzkostnej poruchy po najčerstvejšie reálie, ktoré sú dôkazmi nesprávneho nastavenia spoločnosti. (Polícia Slovenskej republiky neodporúča ženám ísť si v zimnom období zabehať po 16.00 h bez sprievodu muža.)

Prvú časť inscenácie predstavuje trefný náčrt prostredia, do akého sa dievčatá rodia a v akom vyrastajú. Očakávania, zákazy, príkazy a vzäzujúce modely odovzdávané z matky na dcéru vtipne vyjadrili troma sudičkami zahlcujúcimi novorodeniatko frázami a kritikou jeho zovňajšku.

Vhodne namixovaný pomer desivých skutočností, irónie, zúfalstva, ale aj vzdoru robia z inscenácie dostupný impulz na hlbšie zamyslenie sa nad každodenným životom (slovenských) žien. Zatraktívňujú ho herecký prejav a výtvarná stránka – inštalácie výtvarníčok, ktoré spracúvajú očakávania od žien a dievčat na sociálnych sieťach, v rodinách, v prostredí cirkvi a vo verejných politikách. 

Kol. aut.: *Krása nevidaná*

réžia **Z. Fialová** scéna, kostýmy, light design, inštalácie
V. Kvasnicová, P. Gogola, E. Šútovcová dramaturgia **V. Schulczová**,
D. Abrahámová hudba **S. D. Abrahám** videoprojekcie **I. Finta**
 odborná konzultantka **K. Štefaničiaková** účinkujú **M. Schumerová**,
A. Janeková, R. Ondrejkošová, V. Kvasnicová, E. Šútovcová
 premiéra 22. január 2022, CO kryt DPOH, Bratislava



foto L. Kotlár

Krehkosť žitia a umierania

Hra amerického spisovateľa Toma Zieglera *Grace a Gloria* z polovice deväťdesiatych rokov 20. storočia bola po prvýkrát uvedená v roku 1996 na off-Broadwayi, aby krátko na to bola i úspešne sfilmovaná. Dramaturg Divadla Thália Miklós Forgács teraz ponúkol tento dojemne dôverný dramatický text ako skvelú hereckú príležitosť pre dve herečky rôznych generácií, pretože komorná hra je príbehom dvojice žien – Grace, ktorá s ťažkou diagnózou čaká na svoj skon, a Glorie, mladej dobrovoľníčky, ktorá ako paliatívna ošetrovateľka hľadá odpovede na vlastné nezodpovedané otázky. Tieto ženy z odlišných spoločenských vrstiev, jedna so životným príbehom pred sebou a druhá tesne pred jeho koncom, musia spolu stráviť niekoľko dní, počas ktorých sa medzi nimi rozvinie nezvyčajné puto. Vidiečanka Grace dokáže svojimi skúsenosťami, životným optimizmom, praktickým pohľadom na život a vzťahy ukázať Glorii dôvody, prečo sa vždy oplatí žiť. Gloria zas za maskou dokonalej opatrovateľky vždy ochotnej pomôcť ukrýva vlastné bóle zo straty syna a rozpadávajúceho sa manželstva. Napriek zdanlivo ťaživej téme umierania nepôsobí hra pochmúrne, práve naopak, láskavým humorom poukazuje na bežné, ale i tabuizované témy života žien.

V úlohách sa predstavili hosťujúca Mária Kövesdi Szabó a stabilná opora Thálie Anikó Varga. Kövesdi Szabóová sa umierajúcej Grace zhostila ľahko – minimalistickou gestikuláciou ležiac v posteli či stareckým pohybom a len výrazom hlasu a intonáciou dokáže výborne rozohrať vnútornú drámu starej ženy. Vargová zas prirodzene a s citom pre jemné komické nuansy postupne odhaľuje zákutia svojej postavy. Obe herečky pôsobia vierohodne, dýcha z nich životná skúsenosť, ako aj odhad pre situáciu.

Scéna Eriky Gadusovej je tiež funkčná. Zobrazuje interiér domu Grace s kuchyňou, jedálňou a dominantnou spálňou v zemitých farbách. Jednoznačný, takmer geometricky

definovaný priestor dopĺňa vizuálny koncept tejto komornej inscenácie. Rovnako pôsobia i kostýmy – zemito, všedne a pritom nevťieravo elegantne u Glorie a domácky u Grace.

Režisér József Czajlik typovo presne obsadil dve hlavné postavy, s ktorými dokázal na priestorovo i časovo malej ploche v neustálom striedaní sa dramatických, humorných, ťažších a takmer komických mizanscén plasticky vystavať vnútorné napätie inscenácie. To graduje s príchodom očakávaného konca životnej cesty Grace. Atmosféru dokreslil aj vhodným výberom džezových motívov. Dalo by sa však polemizovať, či zvolený záver inscenácie – inštalovanie jabĺk, ktoré Gloria pietne rozloží na peľasť postele, nie je už na hranici prílišného pátosu.

Inscenácia *Grace a Gloria* je o nádeji, krehkej hranici medzi životom a umieraním a je skvelou príležitosťou na zamyslenie sa nad úprimnosťou medziľudských vzťahov v existenčných situáciách. A navyše simultánne tlmočenie či titulky otvárajú možnosť nazrieť do maďarskej Thálie aj slovenským divákom a diváčkam. 



foto R. Németi

T. Ziegler: *Grace a Gloria*

preklad **C. Zimmermann** dramaturgia **M. Forgács** réžia **J. Czajlik**
 scéna a kostýmy **E. Gadus** účinkujú **M. Kövesdi Szabó, A. Varga**
 premiéra 10. marec 2022, Divadlo Thália Színház, Košice

Tom Stoppard

Hry II

Český Institut umění – Divadelní ústav vydal po dvadsiatich rokoch od publikovania prvého zväzku výberu z hier Toma Stopparda pokračovanie, ktoré obsahuje hry tohto britského dramatika z obdobia do roku 1989. Stoppard ako rodák zo Zlína vo svojej tvorbe spracovával aj témy totalitného Československa, ktoré aj navštívil. Úryvok z doslovu teatrologičky Barbary Day poukazuje na Stoppardovo angažovanie sa v prospech disidentov za železnou oponou a proti otrasným praktikám Sovietskeho zväzu, ktorých vynovenú verziu zažívajú práve teraz ruskí občania protestujúci proti vojne na Ukrajine.

Kenneth Tynan tvrdí ve své eseji o Tomu Stoppardovi a Václavu Havlovi, napsané pro *New Yorker*, že je důležité zapamatovat si, že Stoppard je emigrant, a cituje jednoho režiséra, který říkal: „Musíte být cizinec, abyste mohl psát anglicky s tak fascinující brilancí.“ [...]

V době, kdy vyšel Tynanův článek, v roce 1977, se už Stoppard angažoval v konkrétní kampani proti potlačování lidských práv v komunistickém bloku. V dubnu 1976 se sešel s Viktorem Fajnborgem, který strávil pět let v sovětské vězeňské nemocnici poté, co demonstroval na Rudém náměstí proti sovětské okupaci Československa v roce 1968. Fajnberg psal pro londýnský časopis *Index on Censorship*, řízený českým emigrantem Georgem (Jiřím) Theinerem, který vedl kampaň za propuštění Vladimíra Bukovského, jenž strávil v sovětských vězeních a psychiatrických léčebnách téměř dvanáct let. Stoppard tou dobou hledal téma pro projekt, který mu navrhl André Previn – projekt hry se zapojením kompletního symfonického

orchestru. Setkání s Fajnborgem podnítilo Stopparda k rozpracování tématu sovětské praxe věznění disidentů v psychiatrických léčebnách až do jejich „vyléčení“: „Jakmile odvoláte své názory a zaujmete správný postoj, propustíme vás.“ Vzniklo tak EGHDF (první české exilové vydání hry používalo doslovný překlad anglického titulu *Každý hodný hoch zaslouží odměnu*), orchestrální hra situovaná do sovětského Ruska, kterou kritik Charles Spencer označil za jedno z nejlepších Stoppardových děl. Začíná v nemocničním pokoji (nebo cele), kterou sdílejí politický vězeň a pacient trpící halucinacemi. Ten ve svých představách řídí orchestr, který ve světě hry existuje pouze v jeho hlavě. My jako obecnstvo však orchestr vidíme a slyšíme, ačkoli dirigentův spoluvězeň je k němu hluchý. Stoppard pro nás sestavil další složitou skládačku: Kdy můžeme onen orchestr sami vidět a slyšet? Jak moc jsme sami šílení? Máme snad uši v obou táborech? Stoppard posiluje toto dilema tím, že oba zadržení se jmenují stejně, Alexandr Ivanov, a jmenuje se tak i disidentův syn Saša. Je to, nač se díváme, další deformovaný obraz? Touto cestou se vydáme i v jiné pozdější hře (*Dvojitý agent*). EGHDF mělo premiéru v londýnském koncertním sále Royal Festival Hall v červenci roku 1977, v Roce věžňů svědomí. V únoru téhož roku Stoppard nejen protestoval proti pronásledování signatářů Charty 77 v Praze, ale v *New York Times* také publikoval článek *Špinavé prádlo* v Praze, se zástupcem Amnesty International navštívil Moskvu a Leningrad a slibil napsat televizní hru předběžně věnovanou tématu ruských disidentů. „Namísto toho,“ napsal později, „vedl výlet do Ruska k televizní hře o Československu [*Profesionální chyba*]:



Tom Stoppard
Hry II
Institut umění – Divadelní ústav, 2022
ISBN 978-80-7008-455-7

někde mezi angažovaností a objektivitou byl jakýsi archimédovský vztah, který působil jako pákový efekt. O pět měsíců později překročil Stoppard železnou oponu znovu, tentokrát do Československa. Byl to hektický pobyt, během něhož došlo i k prvnímu a na mnoho let poslednímu setkání s Václavem Havlem, kterého měsíc předtím propustili z vazby. Následující dva měsíce Stoppard zpracovával svůj materiál do dlouhého článku, publikovaného v *New York Review of Books* — *Praha: příběh chartistů*. S téměř zázračným vcítěním do toho, co to znamená žít v totalitním režimu, zkombinoval beze švů to, co se dozvěděl o sepsání Charty, o Janu Patočkovu a o Plastic People, s vlastními zážitky. Z jiné strany této zkušenosti vycházel při psaní své další hry *Noc a den*, která měla v Londýně premiéru v listopadu 1978 (týden před premiérou Pinterovy *Zrady*). [...] Václav Havel měl v roce 1978 také „premiéru“ své třetí vaňkovské aktovky *Protest*. Pak byl ale v říjnu 1979 odsouzen na čtyři a půl roku do vězení. Stoppard (který byl už tou dobou v Československu persona non grata) zdvojnásobil své úsilí ve prospěch disidentů. V únoru si zahrál roli Havlova obhájce v televizní rekonstrukci procesu s VONSem – dalšími účastníky byli český dramatik v exilu Pavel Kohout (jako Havel), Simone Signoretová a Yves Montand. Později téhož roku napsal Stoppard předmluvu k anglickému vydání *Vyrozumění*, kde čtenářům připomněl, že Havel je teprve na počátku svého dlouhého věznění. V téže době v reakci na žádost Eda Bermána, aby Doggova *Hamleta* doplnil o druhou kratší hru, začal Stoppard pracovat na *Rhůtově Macbethovi* (obě hry vyšly v prvním svazku). Ten byl inspirován bytovým divadlem Vlasty Chramostové a Kohoutovou kondenzovanou úpravou *Macbetha*, která měla premiéru v červenci 1978. Ve Stoppardově verzi dojde několik minut před představením ke vpádu StB. Ačkoliv jsou herci obviněni z protistátní činnosti, nechá policie představení probíhat, zatímco děj komentuje. Pro Stopparda byla důležitá aktuálnost hry: den před premiérou řekl Edu Bermanovi, aby hru průběžně aktualizoval novými zprávami z Prahy. 📍

Knižné tipy



400 s.
orientačná
cena 9,5 €

Jiří Černý
Základy scénického a architektonického svícení 1 – 3
NAMU
www.namu.cz
V druhom, úplnom a revidovanom vydaní študijného materiálu Jiřího Černého pre scénografov a svetelných dizajnérov sú pôvodné dva diely doplnené o záverečnú tretiu časť. Publikácia bola aktualizovaná v zmysle najnovšieho vývoja v oblasti scénického osvetlenia a dizajnu.



440 s.
orientačná
cena 18 €

Lukáš Onderčanin
Utópia v Leninovej záhrade
Absynt
www.absynt.sk
Mladý novinár Lukáš Onderčanin vo svojej knihe s podtitulom Československá komúna Interhelpo, ktorá bola nominovaná na cenu Anasoft litera za rok 2021, spracúva cestu stoviek Slovákov a Čechov do Kirgizska, kde mali na Leninovu výzvu pomáhať budovať socializmus.



423 s.
orientačná
cena 20 €

Martin Flašar
Umělec nesmí nikdy ztratit odvahu / An Artist Must Never Lose Courage
MuniPress
www.press.muni.cz
Publikácia sa venuje vzťahu Bohuslava Martinů s jeho žiakom, skladateľom Janom Novákom na pozadí zachovanej korešpondencie. Monografia sa snaží poukázať na paralely v živote a tvorbe oboch skladateľov týkajúce sa emigrácie, európanstva či humanizmu a prispieva k hlbšiemu pochopeniu a oceneniu Novákovho diela, ktoré bolo z dôvodu emigrácie odsúdené na povinnú kolektívnu amnéziu.

Juraj Kuchárek
scénograf



Vidieť za horizont

V súčasnosti pracujem na inscenácii *Salemské bosorky* v réžii Mariána Amslera. Práve sme vo fáze, keď dielne konečne naplno fičia a pracujú na kulisách, keďže sa blíži technická skúška. Je to presne tá chvíľa, keď výtvarník očakáva, či to, čo vymyslel, naozaj dostane želaný tvar. Človek by si povedal, že v dielnach sa to rozlúskne, ale nie – rozmotá sa to až na javisku. Preto v tejto fáze pociťujem istú trému, asi by som ju prirovnal k tej, ktorú pociťujú herci pred predstavením. Verím, že to všetko klapne. Na tejto inscenácii mi záleží o čosi viac ako na iných. V covidovej ére mi bolo smutno, že divadlá nedokázali dramaturgiou reagovať na témy, ktoré sú dennodennou súčasťou nášho života. Príkladom sú pravda a lož a ich podoby. V čo sme schopní veriť, aké ľahké je z klamstva spraviť realitu... A preto som nadšený tým, že práve *Salemské bosorky* odкрývajú tento v našej spoločnosti aktuálny problém. Schopnosť „vytriediť“ a rozoznať pravdu je v súčasnosti viac než potrebná.

Verím, že sa nám aj cez scénografiu podarí odzrkadliť, aké ľahké je podľahnúť vymyslenej hystérii. Preto v nej pracujeme s uzavretosťou a motívom kukuričného poľa, cez ktoré nevidno za horizont.

Dúfam, že spoločnosť bude túžiť pozrieť sa aj za horizont a čas hoaxov a bludov sa pominie ako vírus, ktorý odkryl viacero našich temných stránok, ktoré by sme za normálnych okolností možno ani nemali možnosť spoznať...

Želám divadlu, nech nachádza a ukazuje aj to dobré v nás. 

ALŽBETA VRZGULA režisérka

Slovenská scénografia nie je svetová vo všetkých tých prípadoch, keď ju režisér/režisérka považujú za dekoráciu. A nevzťah k výtvarnu na javisku je u nás v režisérskejších radoch, mám pocit, častý. Dajme si poradiť. Dôverujme výtvarníkom. A aj tam, kde nie je tento problém, je iný. Je obrovská škoda, že realita nezriadených divadiel (malý rozpočet, bez dielní, bez skladov, bez priestoru) ide zákonite práve na úkor výtvarnej stránky. A tam sa potom musia diať zázraky, tak aby sa vošli do dodávky. I want to break free.

VILIAM KLIMÁČEK dramatik, režisér

Slovenská scénografia svetová je, za všetkých Boris Kudlička. Nemôžem však zabudnúť ani na okrúhlu lievikovitú priepasť Evy Ráczovej-Kudláčovej v *Nevine* v SND, ani na hrozivo zavesený klavír Aleša Votavu, evokujúci bezmocnosť umenia voči ázijskej krutosti. Tú sme vo *Višňovom sade* čítali všetci, čo sme zažili ruskú okupáciu Československa, ktorá sa dnes znova hrozivo pripomína.

Aleš bol môj priateľ a pre divadlo GUnaGU vytvoril veľa scénických projektov, hovoriacich len cez detail či rekvizitu, pretože komorné javisko má svoje obmedzenia. Z mladých ma zaujal ženský tím (výtvarníčky aj herečky) na skvelej inscenácii DPOH *Krása nevidaná*. Problémom slovenskej scénografie nie je chýbajúca odvaha, ale nedostatok divadelných priestorov, kde by sa mohla prejaviť.



**V čom (nie)
je slovenská
scénografia
svetová?**

**V čom (nie)
je slovenská
scénografia
svetová?**



ROBO ŠVARC teoretik umenia, performer

Nebudem konkrétny, pretože krátky text neumožňuje rozvinúť argumentačnú rovinu natoľko, aby to nevyznelo ako osobná invektíva. V poslednej dobe (v rámci pandemických možností) u nás registrujem, ako sú často triviálne, jedinečne neaktuálne obsahy na scéne kaširované predimenzovanými objektmi, inštaláciami, architektúrami – a to sa týka rovnako analógovej, ako aj digitálnej scénografie. Scéna je pre mňa obsahom, kontextom, generátorom informácie, ktorá sa v súčasnosti prediera do netušených, absolútne nepredvídateľných zákutí (predovšetkým mentálneho) priestoru; mimo nakopených vecí na platforme protitransformácie.

ALEXANDRA GRUSKOVÁ scénická a kostýmová výtvarníčka

Pod vplyvom súčasných udalostí, keď sa Európa a svet ocitli na križovatke svojich dejín, je mi ťažké zamýšľať sa nad stavom slovenskej divadelnej scénografie. Som znepokojená tým, že aj medzi divadelníkmi sú ľudia obhajujúci Putinov režim a jeho zverstvá. Hoci pracujem na viacerých projektoch na Slovensku aj v zahraničí, uvedomujem si viac ako inokedy, ako sa môže všetko zo dňa na deň zmeniť.

Technológie, materiálne vybavenie a dobrý stav divadelných budov sú nám nanič, keď im nedá tvorca svoj talent, charakter a dušu. Ten presahujúci rozmer, ktorý môžeme nazvať svetovým, som vo svojom umeleckom pôsobení mala česť stretnúť v osobnostiach divadelných scénografov, ktorí boli a sú európski a svetoví. Milan Čorba, Aleš Votava, Boris Kudlička, Juraj Kuchárek. Všetkých spája nielen talent, ale aj silný charakter a obrovský ľudský rozmer.

Juraj Bako
doktorand KBT VŠMU

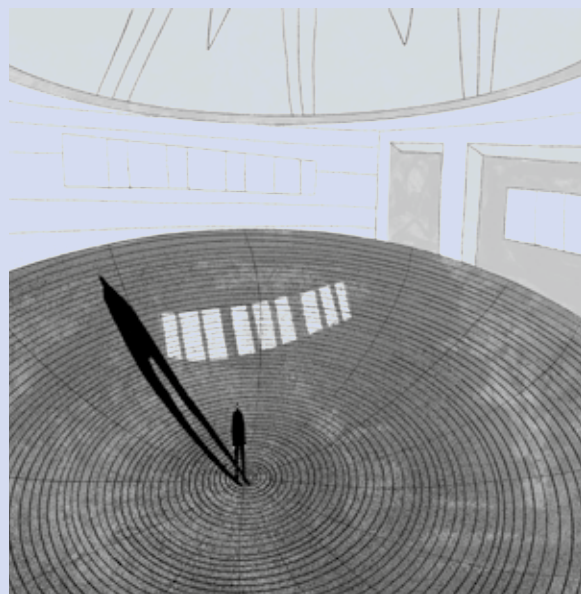


Digitálne 3D zrnko

Keď som čítal pred niekoľkými rokmi články o tom, ako veľké európske divadlá a kultúrne inštitúcie začínajú implementovať stratégie digitalizácie a uvažovať nad pojmom digitalita v divadle, myslel som si, že na slovenskej scéne sa toho nedočkám. Časy sa menia a pandémie urýchlila mnohé procesy. Ako pracovať s digitálnym priestorom? Ako zredukovať hranicu medzi neosobným digitálnym a osobným stretnutím? Na Katedre bábkarskej tvorby VŠMU som mal možnosť predstaviť študentom a študentkám vybrané interaktívne technológie a ich využitie v bábkarskej praxi. Na konci zimného semestra 2021 bola veľmi aktuálna otázka, ako pri prísnych protipandemických opatreniach prezentovať výstupy z našich cvičení. Najvhodnejšou formou, vďaka ktorej bolo možné mať aspoň do istej miery osobnejší kontakt s publikom, sa stala prezentácia vo virtuálnej miestnosti Mozilla Hubs. Konkrétnym priestorom bola strecha 3D modelu budovy VŠMU, symbolicky, keďže KBT sa nachádza na 3. poschodí. Pred niekoľkými rokmi by som bol veľmi skeptický, pretože hovoriť na škole o digitálnom priestore a o tom aké sú jeho špecifiká, by mi pripadalo surreálne. Počas prezentácie nemal každý ešte osvojený spôsob, akým sa pohybovať vo virtuálnom priestore. Všetci, ktorých som v miestnosti stretol, boli odhodlaní a chceli naučiť sa to. Podobne aj pri práci so študentmi a študentkami som zistil, že sa mi nie vždy dostane okamžitej spätnej väzby. Niektoré veci ostávajú vnútri a postupne sa zakoreňujú. Verím, že postupné otváranie sa VŠMU novým impulzom je práve takýmto zrnkom, ktoré začína pomaličky klíčiť. Budem sa tešiť a čakať, čo z neho časom vyrastie. 

Ja a divadlo

v marci kreslí — Kristián Štupák



MICHAELA PAVELKOVÁ
scénografka, svetelná dizajnérka



Tvoriť svetelný dizajn na Slovensku je výzvou vo výzve. Scénografia pre inscenáciu je z pohľadu scénického, kostýmového či svetelného dizajnéra sama osebe osobitou úlohou, vyžadujúcou maximum kreatívneho úsilia a spolupráce pre dosiahnutie čo najlepšieho výsledku. Prijímame ju a čelíme jej s nadšením a kreativitou. Pri tvorbe svetelného dizajnu však v kamenných divadlách prichádza ďalšia výzva: vybojovať si priestor na tvorbu.

Svetelní dizajnéri na Slovensku spravidla vzhliadajú k tvorbe v zahraničí, uvedomujúc si nedosiahnuteľnosť tamjšej úrovne vzhľadom na neporovnateľné podmienky. Z môjho (optimistického) pohľadu však aj na Slovensku svitá na lepšie zajtrajšky. Dôkazom je pre mňa spolupráca s Andrejom Kalinkom a Milanom Kozánkom v Divadle Jána Palárika na diele *Monológy a dialógy*. Obaja tvoria na vysokej úrovni, z ktorej nikdy nepoľavujú, a zároveň dávajú spolutvorcom diela kreatívnu slobodu a priestor. V kombinácii s priam utopickými časovými podmienkami mi dali príležitosť pracovať na inšpiratívnom diele s nadšením a kreativitou, neubíjanou takým bežným „nedá sa“ prístupom. Verím, že tento trend sa bude ďalej rozvíjať, pretože viem, že takto je možné dosiahnuť úroveň tvorby, po ktorej túžime aj na Slovensku.

ANNAMÁRIA JANEKOVÁ
herečka



V januári sme odpremiérovali autorskú inscenáciu *Krása nevidaná* v DPOH. Za tento skúšobný proces som vďačná a na finálnu podobu inscenácie som veľmi hrdá. Paralelne som skúšala v Divadle Jána Palárika v Trnave. Juraj Bielik ma obsadil do vedľajšej úlohy v inscenácii hry Agathy Christie *Pavučina*. Som vďačná, že po skončení týchto dvoch procesov mám príležitosť pokračovať v ďalšom. Marián Amsler, s ktorým som mala možnosť spolupracovať už v minulosti, ma tentoraz obsadil do pripravovanej inscenácie SND *Salemské bosorky* ako Betty Parrisovú.

Pri práci ma inšpiruje najmä zraniteľnosť. Tá sa často dezinterpretuje alebo sa považuje za slabosť. V človeku to vytvára pocit hanby a strachu z toho, že ak niekto zbadá svoju zraniteľnosť, nebude dostatočná pre spoločnosť, na vytvorenie medziludských vzťahov, hodná svojej práce, svojich schopností. Často sa devaluje či zneužíva. Pre mňa je však kolískou kreativity, inovácie, zmeny. Začnime sa podľa toho k sebe správať. A nielen v umeleckej sfére.

Nie je nič, čo by ma odrádzalo od mojej práce. Prijala by som však zvýšený záujem scény o mladé talenty, čerstvých absolventov. Úprimnú snahu zapájať ich do umeleckých procesov, dávať im príležitosti (nehovorím len o herečkách a hercoch).

SILVIA SVITEKOVÁ
tanečná performerka



Prednedávnom mal premiéru projekt *You don't need to know why, Caroline*, v ktorom sa spolu s Evou Priečkovou snažíme pretaviť naše bežné fungovanie – dvoch kamarátok, kolegýň, žien s určitými estetickými preferenciami a podobnou výchovou – do performatívneho prostredia. Týmto spojením pomyselne vytvárame tretiu osobu, identitu medzi nami, spoločné alterego a voláme ju/to Caroline. Caroline ako médium našich prianí a dôvery sa môže prevteliť do kohoľvek, kto ju prijme.

Asi ako všetci aj ja sa venujem viacerým veciam naraz, resp. ide o plynulé prelínanie sa projektov. Po nedávnej premiére som rovno vhupla do nového projektu občianskeho združenia mimoOs spolu s Jarom Viňarským v choreografii Petra Šavela. Práve sa nachádzam v Komařiciach, úžasnom tvorivom prostredí, kde sa snažíme objavovať a formovať *TETSU* (*The energy that shape us*). Premiéra je plánovaná na máj a dovtedy nás čakajú ešte dve rezidencie, v Prahe a Bratislave.

Okrem toho sa snažím dokončiť vlastné štipendium, rozpracované projekty, ktoré sa pre koronu neustále menia a posúvajú, a tiež plánujeme novú grantovú sezónu. Je toho dosť, chvalabohu.

1. – 28. február

V kultúrnom a umeleckom centre Pôtoň sa konal prvý z desiatich rezidenčných umeleckých pobytov medzinárodného projektu Vzkriesenie zázraku, ktorého vyvrcholením bude festival Into the Miracles. Prvými účastníkmi rezidencie boli umelci z Islandu Arnar Geir Gústafsson a Hallveig Kristín Eiríksdóttir.

24. február

NABUCCO pre Ukrajinu v ŠDKE
foto J. Marčinský



Mnoho umelkyní a umelcov, divadiel a kultúrnych centier a inštitúcií na Slovensku verejne vyjadrilo nesúhlas s útokom ruských vojsk na Ukrajinu. Na sociálnych sieťach, počas predstavení či vyvesením ukrajinskej vlajky vyjadrili solidaritu s Ukrajinou a volajú po ukončení vojnového konfliktu a agresie Ruska. Niekoľko divadiel iniciovalo materiálnu či finančnú zbierku, venovalo zisk z predstavení na pomoc napadnutej krajine alebo organizovalo ďalšie podporné podujatia. VŠMU zverejnila stanovisko na podporu Ukrajiny a založila iniciatívu na pomoc študentom Kyjevskej národnej univerzity filmu a televízie I. K. Karpenka-Karého. Pomoc ukrajinským študentom poskytla aj AU v Banskej Bystrici. Divadlo Actores Rožňava, Bábkové divadla na Rázcestí a Staré divadlo K. Spišáka spojili svoje

sily a zabezpečovali prevoz ľudí utekajúcich z Ukrajiny zo slovenských hraníc ďalej na územie Slovenska. Divadlo Pôtoň organizuje kreatívne workshopy pre deti pod vedením sestier z Ukrajiny – Poliny, ktorá bola v divadle v čase vypuknutia vojny na dobrovoľníckej stáži a Marharyty, ktorá z Ukrajiny utiekla za Polinou do Bátoviec. Niekoľko kultúrnych aktérov založilo neformálnu občiansku iniciatívu Zastavme ich bratia!, ktorá zorganizovala a aj naďalej bude organizovať diskusie s občanmi a ďalšie verejné podujatia reflektujúcu situáciu na Ukrajine. Chcete na stránkach kod-u informovať o zaujímavostiach vo svojom divadle? Chcete mať v časopise reklamu na svoj produkt, divadlo, inscenáciu alebo festival? Máte iné otázky, návrhy alebo poznámky? Už teraz sa veľmi tešíme na váš e-mail! Píšte nám na kod@theatre.sk.

Množstvo členov ruskej umeleckej obce podpísalo otvorený list vláde, v ktorom sa vymedzujú proti vojenskej ofenzíve na Ukrajine a žiadajú okamžité ukončenie všetkých bojových akcií. Mnohí zástupcovia kultúrnych inštitúcií sa vzdali svojich funkcií, iní zasa pozastavujú svoju umeleckú činnosť, kým sa vojna neskončí. Ruská sekcia Asociácie divadelných kritikov AICT/IATC vo svojom verejnom vyhlásení odsúdila vojenskú agresiu a vyzvala v ňom vládu, aby upustila od svojej súčasnej politiky útlaku.

25. február

V Štúdiu 12 sa konala slávnostná prezentácia reedície knihy Slovenské činoherné divadlo 1938 – 1945. Pokus o plastickú mapu. Divadelný ústav ju vydal pri príležitosti 80. narodenín jej autora, významného teatrologa Vladimíra Štefka.

26. február

V rámci uvoľňovania protipandemických opatrení sa kapacita pre nízkorizikové hromadné podujatia, medzi ktoré patria aj divadelné predstavenia, zvýšila na päťdesiat percent alebo maximálne 500 osôb. Zrušila sa tiež povinnosť režimov OTP, OP a OP+.

25. – 26. marec

Divadelný ústav pozýva na Knižný divadelný trh, ktorý uskutoční v Štúdiu 12. Okrem širokého výberu kníh, ktoré vyšli pod hlavičkou Divadelného ústavu, Ústavu divadelnej a filmovej vedy Centra vied o umení SAV, vydavateľstva Drewo a srd, Asociácie CORPUS, Divadelnej fakulty VŠMU a Fakulty dramatických umení AU BB sa môžete tešiť na diskusie, inscenované čítania či slávnostnú prezentáciu knihy Viliama Klimáčka 9 hier o slobode. Výťažok z predaja publikácií bude venovaný na pomoc Ukrajine prostredníctvom neziskovej organizácie Človek v ohrození.

30. marec

V priestoroch centra nezávislej kultúry Záhrada predstaví novú premiéru divadlo GAFFA. V tanečno-divadelnej performancii s názvom C R A S H v réžii Martina Hodoňa účinkujú Jazmína Piktrová a Tereza Kmotorková. Ak to nestíhate do Banskej Bystrice, druhú premiéru si môžete pozrieť deň na to v Stanici Žilina-Záriečie. Viac info na webe CNK Záhrada.

dostupné online

Ôsma časť podcastu českého Institutu umění – Divadelného ústavu Suflér sa venuje téme mechanizmu blokovania inštitúcií a projektov napojených na štátne zdroje a štruktúry Ruskej federácie, ale zameriava sa aj na formy pomoci a rolu kultúrneho sektora v okolnostiach medzinárodného konfliktu. Hostkou tohto vydania je Pavla Petrová, riaditeľka IDU, ktorá iniciovala pozastavenie členstva Divadelného zväzu Ruskej federácie v medzinárodnom networku On the Move či vylúčenie Ruska z Pražského Quadriennale 2023. Viac na idu.cz.

RÁDIO DEVÍN

- 15. 3. 20:00 K. Horák: Žena menom Sifyos, Vyššie tam je srdce, Domov z plastelíny
- 16. 3. 21:30 P. Karpinský: Adela
- 20. 3. 21:00 A. S. Puškin: Kapitánova dcéra
- 22. 3. 20:00 Divadelný zápisník
- M. Havierová: Laura a jej (náš) svet
- D. Vicen: Squat
- 23. 3. 21:30 M. Hlušiková: Budem sa dívať všetkým do očí
- 25. 3. 21:00 M. Havierová: Laura a jej (náš) svet, Posledné sedenie
- 27. 3. 21:00 H. von Kleist: Rozbitý džbán
- 29. 3. 20:00 M. Zakuťanská: Slováci
- P. Karpinský: Morbus Magnus
- 30. 3. 21:30 J. Steinbeck – Š. Timko: Červený koník

RÁDIO REGINA

- 16. 3. 22:00 L. Ťažký: Divý Adam
- 23. 3. 22:00 G. Maršall-Petrovský: Môj svokor tlčhuba, Podvod
- 30. 3. 22:00 G. de Maupassant: Yvette

DVOJKA

- 17. 3. 22:50 Kým kohút nezaspieva (film nakrútený na motívy divadelnej hry I. Bukovčana)
- 19. 3. 16:35 Zelený papagáj (záznam inscenácie Trnavského divadla)
- 20. 3. 23:15 Kukura (záznam inscenácie Divadla Aréna)



Inscenácia **MAJDANSKÉ DENNÍKY**
(r. A. May) na festivale Eurokontext 2015
foto archív SND



Performatívny koncert **ROSES** skupiny Dakh Daughters
na festivale Divadelná Nitra 2016
foto C. Bachratý

Časopis *kød* odsudzuje ruskú inváziu na území Ukrajiny a narušenie mieru v Európe. Pridávame sa k podpore ukrajinských občanov a našich kolegov a kolegýň, ukrajinských divadelníkov a divadelníčok, ktorí a ktoré hrdinsky čelia násilíu na vlastnej krajine. Veríme, že sa v krátkom čase ukončí tento bezprecedentný útok na hodnoty demokracie a slobody, a že sa opäť budeme môcť umelecky aj ľudsky obohacovať počas spoločných stretnutí.

Ak máte záujem o predplatné, o inzerciu, o 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

слава україни!

Inscenácia **R+J** (r. Sashko Brama)
na festivale Divadelná Nitra 2015
foto C. Bachratý



Inscenácia **VOJENSKÉ MENO RAMA**, spolupráca
režiséra Sashka Bramu s Divadlom Pôtoň
foto L. Dobias



MAREC 2022
číslo 3 | 16. ročník

šéfredaktorka

Martina Mašlárová

odborná redaktorka

Barbora Forkovičová

jazyková redaktorka

Iveta Geclerová

layout & logo

ZELENÁ LÚKA s.r.o.

adresa redakcie

kød – konkrétne o divadle

Jakubovo nám. 12

813 57 Bratislava

vydáva

Divadelný ústav Bratislava

IČO 00 164 691

zodpovedná vydavateľka

Vladislava Fekete, riaditeľka

Divadelného ústavu

telefón

+421 (0)2 2048 7503, 102

e-mail

kod@theatre.sk

internet

theatre.sk/projekty/casopis-kod

facebook.com/casopiskod

realizácia

DOLIS GOEN, s. r. o.

distribúcia, predplatné

theatre.sk/projekty/casopis-kod

cena čísla

2 EUR / 50 Kč

Vychádza 10-krát ročne

v náklade 330 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 ne-
musia sa stotožňovať so stano-
viskami redakcie a vydavateľa.
Divadelný ústav je štátnou
príspevkovou organizáciou
zriadenou Ministerstvom kultúry
Slovenskej republiky. EV 3021/09
ISSN 1337-1800



DIVADELNÝ ÚSTAV A ŠTÚDIO 12 VYHLASUJÚ 14. ROČNÍK VÝZVY

MLIEČNE ZUBY 2022

A ČO BUDE ĎALEJ... POVZDYCH ALEBO VÍZIA?

UZÁVIERKA PRIHLÁŠOK JE 31. MÁJA 2022.

PRED PODANÍM PROJEKTU PONÚKAME KONZULTÁCIE.

INFORMÁCIE A ZASIELANIE PRIHLÁŠOK: ANNA.SOLTYSOVA@THEATRE.SK
(PREDMET E-MAILU: MLIEČNE ZUBY 2022)

VÝSLEDKY ZVEREJNÍME V JÚNI 2022



MLIEČNE
ZUBY™

Mliečne zuby sú

experimentálnym

laboratóriom

súčasnej drámy

Štúdia 12.

Ambíciou je

podporovať vznik

a realizáciu

pôvodných

autorských projektov

bez žánrových

obmedzení,

reagujúcich na

súčasnú tému.



DIVADELNÝ ÚSTAV
BRATISLAVA
THE THEATRE INSTITUTE
Divadelný ústav je štátnou príspevkovou organizáciou
zriadenou Ministerstvom kultúry Slovenskej republiky



Spoločné stanovisko platformy PACE – Performing Arts in Central Europe – Visegrad Countries Focus (Divadelný ústav Bratislava, Inštitút umenia – Divadelný ústav Praha, Divadelný ústav Zbigniewa Raszewského vo Varšave a Maďarské divadelné múzeum a ústav v Budapešti).

PACE.V4 znamená kultúrnu spoluprácu, výmenu a vytváranie sietí naprieč a spolu s regiónmi strednej a východnej Európy. PACE.V4 znamená mier a vzájomný rešpekt. Platforma PACE.V4 odsudzuje porušovanie medzinárodného práva a suverenity Ukrajiny a vyzýva na stiahnutie všetkých ruských okupačných síl z území na Ukrajine.

Dlhodobým cieľom PACE je vzájomná mierová spolupráca medzi krajinami strednej/východnej Európy a krajinami Východného partnerstva, vrátane Ukrajiny, ktorú vnímame ako cenného a nenahraditeľného člena našej komunity. Rovnako ako aj Ruskú federáciu, Bielorusko a ďalšie krajiny.

Naše hodnoty sú založené na spoločnej historickej a kultúrnej tradícii a súčasných demokratických princípoch. Odmietame vojnu ako prostriedok na dosiahnutie akýchkoľvek cieľov. Ako kultúrni pracovníci odsudzujeme politické hry, využívanie civilistov ako figúrok a vydieranie. Budeme pokračovať v našom dialógu a úsilí o spravodlivú a kultúrne prepojenú Európu.

#staywithukraine