- Zoja Mikotová
- Špina v Činohre SND
- Banícke vdovy v DJZ Prešov
- Čakanie – Stopy snov
- Jeden nemecký život v Divadle ASTORKA Korzo ´90
- Dotyk Alžbety v DŠT Banská Bystrica
- Rukopisy majstrov v Balete SND
- Oidipus v ŠDKE
- Bazaar Festival
- Mladinsko Showcase
- Petra Kuppers
- Divadlo znevýhodnených
- Herecké techniky

jún – august

9 771337 180000 06

kød

konkrétne o divadle

číslo 6 | ročník 16 | 2022

cena 4 €

BABKARSKA BYSTRICA

23. MEDZINÁRODNÝ FESTIVAL SÚČASNÉHO BÁBKOVÉHO DIVADLA

DIVADLO NA KAŽDÝ DEŇ
EVERYDAY THEATRE

23RD INTERNATIONAL FESTIVAL OF CONTEMPORARY PUPPET THEATRE

26. 9. — 2. 10.

REMARKABLE ARTS FESTIVAL
EUROPE FOR FESTIVALS
EFFE LABEL 2022-2023

BABKARSKABYSTRICA.SK

fond na podporu umenia

S FINANČNOU PODPOROU BANSKOBYSTRICKÉHO SAMOSPRÁVNEHO KRAJA

© LÚKA ZELENÁ

kød jún 2022

Milé čitateľky a milí čitatelia!

Martina Mašlárová

V dlhej, takmer storočnej histórii udeľovania Oscarov, získal tento rok po prvýkrát sošku nepočujúci herec Troy Kotsur. Je to na jednej strane jednoznačne pozitívny signál, no na druhej strane vo vzduchu visí otázka – prečo až teraz? Otázka minimálnej reprezentácie znevýhodnených v umení a inklúzie ako takej však nie je len záležitosťou Hollywooodu. V našom letnom čísle sme sa preto zamerali na iniciatívy (nielen) v slovenských divadlách, ktoré vysielajú signály, že vnímajú ľudskú rozmanitosť ako priestor pre rozšírenú tvorivosť a tiež rozširovanie svojej diváckej základne. Keďže je ich čoraz viac, aj naše číslo je rozšírené a priestor pre tento úvodník zúžený. Prajeme vám – všetkým – príjemné letné čítanie!

FOTO NA OBÁLKE
Extáza / Obrazy o nej, Balet ŠDKE, foto J. Marčinský

obsah

na margo

2 *Divadlo ako palica*
Patrik Krebs

rozhovor

3 *Každé divadlo mluví*
rozhovor so Zojou Mikotovou

recenzie

11 *Normálna nenormálnosť našej spoločnosti*
Dária F. Fehérová
• *ŠPINA* (ČINOHRA SND)

16 *Od knihy k divadlu je dlhá cesta*
Barbora Forkovičová
• *BANÍCKE VDOVY* (DJZ PREŠOV)

20 *Čo majú spoločné Čakanie na Godota, Hľadá sa Nemo a Keď budeš moja?*
Dominika Dudášová
• *ČAKANIE* (STOPY SNOV)

23 *Nemala som na výber. Hovorila som viac-menej pravdu*
Lucia Galdíková
• *JEDEN NEMECKÝ ŽIVOT* (DIVADLO ASTORKA KORZO ´90)

26 *Demokratky do každej doby*
Milan Zvada
• *DOTYK ALŽBETY* (DŠT BANSKÁ BYSTRICA)

31 *Rukopisy majstrov ako koktail brilantnosti, melancholie, experimentu a komiky*
Linda Nagyová
• *RUKOPISY MAJSTROV* (BALET SND)

festival

34 *Kto sa bojí, nech nechodí do lesa. Kto sa bojí, nech ide na Bazaar*
Milo Juráni

zahraničie

38 *Mladinsko subjektívne*
Laura Fedorová

46 *Aj Salome je #meetoo*
Michaela Mojžišová

rozhovor

51 *Zmena príde od nás!*
rozhovor s Petrou Kuppers

thk

58 *Uvoľnené predstavenia: etnografia pedagogickej praxe*
Carla Rice, Chelsea Temple Jones, Jessica Watkin, Kayla Besse

66 *Projekt Stanislavskij*
Pavol Viecha

68 *Pravdivosť, sugescia a autenticita na javisku a pred kamerou*
Marta Maťová

71 *Herec oslobodený od povinnosti cítiť*
Filip Jekkel

74 *Oidipove stigmy*
Alexandra Rychtarčíková
Oidipus (Činohra ŠDKE)

extra

78 *Bojové fronty ukrajinského divadla*
Marta Kacwin-Duman

83 *Krátke zápisky z jedného workshopu*dielne*konkurzu*
Peter Tilajčík

85 *Anketa – divadlo pre znevýhodnených*

krátko kriticky

88 *Košické venuše*
Dáša Čiripová

89 *Autoreflexia pohľadov (načo to všetko okrem šťastia)*
Monika Čertezni

knižná ukážka

90 *Očistec si zaslouží každý*
Jakub Čermák

knižné tipy

z tvorby

92 *Krehkosť identity*
Réka Derzsi

2×2

92 *Čo by malo zohľadňovať vedenie divadla pri formovaní súboru?*

glosa

93 *Chaos kolem českých festivalů*
Barbora Etlíková

ja a divadlo

94 Eva Ogurčáková
Matej Marušin
Zuzana Strnátová
Tomáš Straka
Gertrud Mária Korpić
Ján Cibula

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

100 + ø -

Pantone 305 U

Patrik Krebs
principál Divadla bez domova

Divadlo ako palica

Čo je to divadlo? Aké sú jeho rôzne funkcie?
Čo nám môže ponúknuť, čo nám dáva?
Tieto otázky si oddávna kladú a odpovedajú na ne ľudia, ktorí stoja na javisku – herečky a herci, a tiež tí za javiskom – majsterky a majstri réžie, dramaturgie, scénografie a ostatných odvetví umenia spojeného s divadlom. Ďalej ľudia, ktorí sú pred javiskom – diváčky a diváci, ale aj tí, ktorí sú okolo a odborne sa venujú divadlu z oblasti kritiky, histórie, filozofie, teórie a iných odborov.

Je ťažké spomenúť a opísať všetky možnosti a dosahy divadla. Dotknem sa tu tých, na ktoré sa tak často nepoukazuje, neexistuje o nich dostatočný výskum ani nie sú rozsiahlo teoreticky spracované. Napriek tomu sa im roky venujeme v Divadle bez domova, divadelnom súbore, v ktorom účinkujú herečky a herci bez domova, ľudia s ťažkým telesným postihnutím aj ľudia s psychiatrickou diagnózou či po výkone trestu. Okrem predstavení ponúkame širokej verejnosti aj rôzne iné aktivity, sú nimi workshopy, tréningy, diskusie a iné interaktívne formáty. Teda popri umeleckej činnosti sa orientujeme i na vzdelávanie, scitlivovanie, informovanie a búranie predsudkov.

Radi hovoríme, že divadlo je ako palica: má dva konce a jeden smeruje von – k divákom a druhý dovnútra – k účinkujúcim a realizátorom. Obe tieto strany palice (divadla) môžu mať rôzne vplyvy a efekty. Niekedy sa vedome viac sústredíme na jeden, inokedy na druhý a často na oba konce palice... A samotnou palicou sú rôzne podoby divadla, divadelné techniky a spôsoby práce.

V najširšom zmysle slova – ponúka človeku okrem mnohého iného aj skúsenosti, ktoré mu môžu významne pomôcť vyrovnať sa so zraneniami, traumami či podporiť ho v kritických obdobiach života. Túto funkciu divadla môžeme nazvať terapeutickou alebo posilňujúcou či skrátka orientovanou na „vyrovnávanie sa s vlastným životom“.

V teoretickej rovine sa každý človek môže zúčastniť na divadelnom živote. Aktívne či pasívne, na jednej či druhej strane palice, často tieto strany môže meniť a obohacovať seba a okolie z rôznych pozícií. Je zaujímavé pozorovať, ako divadelná práca posilňuje ľudí, ktorí sú z najrôznejších dôvodov v ťažkej životnej situácii, respektíve v kríze. Vedome, ale často aj nevedome sa ľudia prostredníctvom divadla a umenia ako takého dotýkajú svojich vnútorných zranení, preciťujú svoje zlyhania, prehodnocujú svoje myšlienky a činy, vytvárajú nové riešenia a to všetko v bezpečnom prostredí. To je ideálne vytvárané komunitou, ktorá funguje na vzájomnom rešpekte, tolerancii a dodržiavaní základných pravidiel.

Naša dlhoročná skúsenosť ukazuje, že divadelný jazyk ponúka skvelé nástroje na prácu s ľuďmi pochádzajúcimi z rôznych oblastí života. Dokonca aj profesionáli, odborníci, študenti a pedagógovia, sociálni pracovníci a iní, ktorí na prvý pohľad divadlo nemusia vnímať ako prostredie na sebapoznanie či sebarozvoj, v ňom môžu nájsť novú inšpiráciu. A tiež zdroj učenia sa a zveľaďovania svojho bytia v prostredí, ktoré donedávna možno považovali iba za miesto zážitku zakúšaného „iba“ z pozície diváčok a divákov, či dokonca za niečo, čo sa ich ani netýka.

Činnosť nášho divadla ponúka mnohé z vyššie uvedeného odbornému, špecifickému i širokému obecenstvu a pozýva na objavovanie oboch koncov palice i palice samotnej.

Ladislava Petišková
teatrologička a pedagogička

ZOJA MIKOTOVÁ

Každé divadlo mluví

Kdykoliv si pustím vysílání večerních zpráv na ČT 2 a sleduji moderátory – tlumočníky do znakového jazyka, uvědomuji si odlišnost jeho výrazových prostředků a také jejich rozmanitost a komplexnost. Přitom to vlastně není tak dávno, co pořady pro Neslyšící existují; veřejnost dlouho věděla o této specifické problematice velmi málo. Připomínám si i zápasy o uznání znakového jazyka ve smyslu systému rovnocenného mluvené řeči, i to, že se na tomto úsilí podílela moje vzácná přítelkyně, profesorka Zoja Mikotová.

Mohla bys, prosím, přiblížit, jak probíhal proces o uznání znakového jazyka?
Z dnešního úhlu pohledu to je již historie, která má počátek především v prvních letech po roce 1989. Oficiální uznání, uzákonění znakového jazyka bylo pro tuto menšinu klíčové. Je důležité rozeznávat medicinský pohled na tuto problematiku od pohledu antropologického. Myslím však, že přiblížení všech aktivit, které s uvolněním politického klimatu po roce 1989 nastaly, by bylo nad rámec našeho rozhovoru, netýká se to roku, ale spíše desetiletí.

Osobně dávám přednost antropologickému pohledu s respektem ke kultuře a jazyku Neslyšících. Inscenace našeho ateliéru na JAMU byly od počátku takovými osobitými příspěvky ke změně úhlu pohledu většinové společnosti na tuto problematiku. Naším cílem bylo ukazovat výrazové možnosti znakového jazyka a jeho krásu.

Usilovali jsme o to použitím jednotlivých znaků a barev v naší první inscenaci *O ztracených barvičkách*, ve využití poetických názvů Goyových grafik v *Caprichos* a především pak ve znakování v inscenaci *Genesis*, která se stala naším vědomým příspěvkem v boji za uznání znakového jazyka.

foto archív Z. M.

Dovol, abychom čtenářům představily některé důležité momenty tvého raného tvůrčího období. Pro rozsah tvých zájmů je charakteristická jistá univerzalita, odpovídající mnohostrannosti tvého talentu. Na vlastní uměleckou dráhu jsi se vydala zhruba ve dvou směrech. Jeden se promítl do tvých režijních a výtvarných aktivit v profesionálních divadelních souborech činoherních a loutkových. Druhý jsi zaměřila nejprve na sólovou a pak skupinovou pantomimu a spolupráci s Neslyšícími. Mohla bys mě doplnit?
Právě seznámení s pantomimou bylo pro mě klíčové. V Brně ve druhé polovině šedesátých let existoval skvělý amatérský soubor Divadlo pantomim, který však měl úroveň profesionálního divadla, měl v té době i zahraniční renomé. Náhodou jsem objevila, že přijímají nové členy do svého studia. Přihlásila jsem se a setkala jsem se s otevřenou vstřícností paní Jiřiny Ryšánkové, která vyučovala scénický pohyb a pantomimu na JAMU a tento amatérský soubor vedla. Působení v této skupině bylo pro mne příležitostí pro objevování světa nových výrazových možností sebe samé a objevem možnosti společné tvorby. Začala jsem studovat střední výtvarnou školu, to je spíše individualistická disciplína… no a právě toto propojení práce ve skupině a samostatné tvorby bylo asi základem pro mé další možné směřování.

Život je ale „pestrý a barvitý“, jak píše pan Bohumil Hrabal, a tak jsem začala studovat vysokou školu až pět let po maturitě. Měla jsem za sebou různé zkušenosti, pracovala jsem například jako výtvarnice OKVŠ Brno 5, to bylo kulturní středisko na Králově Poli, navrhovala jsem plakáty i transparenty, tiskla na stroji Romino letáčky či obrázky pro dětské jazykové kurzy, které jsem sama kreslila, pracovala jsem v oboru „kulisák“ v tehdejším Divadle pracujících v Gottwaldově (dnes Městské divadlo ve Zlíně); navrhovala dřevěné hračky ve výrobním družstvu Lipta v Liptále… To výrobní družstvo mi možná trochu dopomohlo k přijetí na režii na JAMU. Získala jsem tak lepší „politický profil“, který jsem jinak moc dobrý neměla.

Rozdíl pěti let, který mne věkově dělil od mých kolegů, studentů herectví, byl spíše příjemný a pro režijní spolupráci

VESMÍRNE ROZPRÁVKY mali v Bábkovom divadle na Rázcestí premiéru 11. februára 2000.

V BDnR bude po prvýkrát účinkovať nepočujúca herečka

Banská Bystrica - O dva týždne sa v Bábkovom divadle na Rázcestí uskutoční premiéra hry Aloisa Mikulku s názvom "Vesmírne rozprávky". Divadlo jej uvedením nadväzuje na orientáciu projektu Divadla bez Bariér, ktoré od roku 1993 presadzuje inicitívu spájania (či premostovania) takých sociálnych skupín divákov, ktoré nie sú tradičné. S týmto zámerom vzniklo v BDnR v roku 1995 aj prvé profesionálne predstavenie pre počujúce i nepočujúce deti na Slovensku - "Prabájky" v réžii Zoji Mikotovej a.h. A práve profesorka a režisérka Zoja Mikotová stojí aj za vznikom najnovšej inscenácie BDnR. Ako iniciátorka vzniku katedry - Výchovnej dramatiky nepočujúcich na Divadelnej fakulte JAMU v Brne po niekoľkých rokoch práce zostavila Vlastné divadlo nepočujúcich, ktoré má vo svojom repertoári viacero úspešných inscenácií pre deti a dospelých. Na katedre študujú rovnakou mierou študenti českej i slovenskej národnosti. A práve v súvislosti s tým sa objavila otázka uplatnenia slovenských študentov - hercov z JAMU doma na Slovensku. Do novovznikajúcej inscenácie preto pozvali hosťovať po prvýkrát v histórii slovenského profesionálneho divadla herečku, absolventku Výchovnej dramatiky nepočujúcich Moniku Kurincovú. A o čom by mali byť Vesmírne rozprávky? O komunikácii. O stretnutí dvoch kozmonautov s rôznymi bytosťami a planétkami vesmíru. O rôznych dobrodružstvách pri objavovaní nových planét i o hľadaní cesty k sebe. Premiéra bude v BDnR v piatok 11. februára. (pol)

s nimi výhodný. A to i přes to, že měla tehdejší oficiální společenská situace charakter stojatých vod. Studium jsem tehdy brala jako čas mně darovaný k osobnímu poznávání… nejen divadla. Krásné bylo, že jsem se opět setkala s paní Jiřinou Ryšánkovou. Byly to její poslední roky výuky a ona mi nabídla, že pro mě speciálně bude přednášet metodiku pantomimy. Čas, který mi takto věnovala, je pro mne nezapomenutelný. Proto jsem byla šťastná, když se nám po letech podařilo spolu dovést ke zdárnému konci práci s tvým medailonem jejího života a díla, s jejími zásadními odbornými články, a především s hodnotnými skripty o scénickém pohybu herce.

Po absolutoriu jsem byla v angažmá v Loutkovém divadle Radost v Brně, spolupracovala jsem v oblasti scénického pohybu s činohrou ND v Brně, HaDivadlem, s Divadlem Na provázku, s Ochotnickým kroužkem… postupně jsem přijímala pozvání k režiím či výtvarným spolupracím. Bylo to desetiletí sbírání praktických profesních zkušeností.

Jak došlo k tomu, že jste spolu s mimem Kajem Kostelníkem a pedagogem akrobacie Petrem Šmolíkem založili Ateliér Výchovné dramatiky pro Neslyšící? Jaký byl tvůj podíl na koncepci studia?
Pan Kaj Kostelník spoluzakládal soubor neslyšících mimů Pantomima SI s panem Jindřichem Zemánkem. Později sám založil SORDOS, společnost pro kulturu Neslyšících. Podporoval především kulturní rozvoj dětí ve výtvarné a dramatické tvorbě. Usiloval také o možnost vysokoškolského studia pro Neslyšící. Pan docent Petr Šmolík byl odpovědný za pohybové disciplíny na Divadelní fakultě JAMU, měl jisté zkušenosti s výukou pantomimy. Zásluhy o podporu Vysokoškolského studia měl také inženýr Jiří Hrubý, který byl aktivní v nově zřízeném Vládním výboru pro zdravotně postižené. Tímto výčtem chci zdůraznit, že to bylo společné úsilí korunované pochopením vedení Divadelní fakulty a tehdejšího děkana, profesora Josefa Kovalčuka, který pomohl administrativně formulovat zaměření studia Neslyšících jako Ateliér dramatické výchovy Neslyšících

ČASOPROSTOR
(JAMU Brno – Studio Marta, ateliér Výchovná dramatika pro Neslyšící)
foto archív Z. M.

se zaměřením na pohybově výchovné aktivity (DVN).

Dramatická výchova se svým důrazem na názornost a především prožitek je podle mého názoru ideálním východiskem pro studium Neslyšících. Když jsem byla oslovena panem děkanem, abych tento ateliér vedla, dlouho jsem váhala. Cítila jsem onu společenskou potřebu, ale také závazky a obtíže. Vědomí smysluplnosti převážilo, musela jsem také studovat a poznávat nové, připravit operativně studijní program, žádný vzor jsem neměla; musela jsem vytvořit jeho obsah, sehnat odborníky ochotné spolupracovat… Teprve později jsem měla možnost navštívit Gallaudetovu Univezitu v USA. Na naší koncepci jsme nic neměnili, k vzájemné inspiraci zde však došlo. Na více jak tři roky jsem zastavila své umělecké aktivity a cele jsem se věnovala výuce a chodu nově vytvořeného ateliéru. Docent Šmolík mi byl kolegou v pohybových disciplínách, pan Kaj Kostelník a jeho SORDOS podporoval náš ateliér vnějšími aktivitami, které umožnily studentům rozšíření studia nad rámec běžné výuky. On doporučil a přivedl skvělého tlumočníka do znakového jazyka, bez kterého si již naše začátky vůbec nedovedu představit: pana Václava Gottwalda, pro kterého tlumočení nebylo prací, ale posláním. Ve sdružení SORDOS jsem potkala také svou skvělou spolupracovnici, profesorku Veroniku Broulíkovou, které jsem předala další vedení našeho

ateliéru. Ti všichni jmenovaní kolegové byli zásadoví, věrní, odvážní i plní fantazie. Možná to zní nadneseně, ale bez těchto vlastností by nemohli vydržet zátěž objevování nového i náročnost udržování dosaženého.

Vyústěním technické pohybové průpravy Neslyšících bylo v každém ročníku nastudování divadelní scénky. Pamatuji si první z nich, představení hry Rostislava Pospíšila *O ztracených barvičkách* (1994). Poté tvoje autorské dílo, *Goya-Caprichos*, jež ohromilo návštěvníky českých festivalů a profesionálních divadel. Martin Porubjak tehdy napsal že to byl: „Hodinový gejzír sugestívnych a dynamických scén pohybového divadla na hranici tanca a pantomímy, inscenovaný v obrovskom tempe, s nevídanou rytmickou precíznosťou a artistickou pohybovou bravurou – a to prosím s hercami, ktorých osud pripravil o sluch! Bol to jednoducho zázrak!“ Lišila se nějak specifika nastudování, respektive režie těchto inscenací od postupů, které jsi užívala v mluveném profesionálním divadle?

Ano, velmi jsem si vážila toho, co napsal pan Martin Porubjak o naší inscenaci… A psali i mnozí další. Naše inscenace vzbudily pozornost laické veřejnosti i odborníků. Díky tomu jsme začali dostávat pozvání na různé festivaly u nás i v zahraničí. Bylo to radostné z mnoha důvodů… také i proto, že Neslyšící rádi cestují.

Od počátku studia byly stěžejními předměty hodiny „pohybového divadla“. Právě zde může docházet k syntéze nabytých pohybových dovedností i zkušeností teoretických a dalších. Tento předmět je od počátku cítěn jako laboratoř, kde hledáme praktické využití gestické a pohybové komunikace propojením tance (akrobacie, žonglování či hry s loutkami a předměty) a znakového jazyka do formy pohybového divadla. Často zde vznikají intervence na pomezí divadla a pedagogiky, často se jedná o přípravu praxe, realizace projektů z oblasti dramatické výchovy. Sem bych řadila několik podob představení *Abeceda, Knižní představení, Pohádky trochu jinak* či *Zažitý slovník*. Jsou však období, kdy zde vznikly inscenace určené k jevištní prezentaci.

Ad specifika. Málokdy je základem inscenace text. A i když je jako téma použit text, důležitá je jeho potencionální vizualita, celková i situační. V improvizacích hledají jednotlivci svůj pohybový rejstřík, ještě důležitější je pěstování vzájemné citlivosti, komunikativnosti, trénink schopnosti vyprávět tělem, stejně tak osobní vyzařování, osobitost. Musím být k tomuto dění pozorná, zachycovat jejich osobité pohybové podněty, být schopná je rozvíjet, umět vysílat nápady a inspirovat studenty. Jestliže určitá souhra vyžaduje pozornost i určitý dril, musím je umět přesvědčit o tom, že je to důležité a pro výsledek práce nezbytné, musím nadchnout. Nikdy jsem nechtěla, aby museli být na něčem závislí. Když chtěli hrát s hudbou, tak se podřizovala jim, ne oni jí. Hudba byla složena většinou

PRABÁJKY
(Bábkové divadlo na Rázcestí, Banská Bystrica)
foto J. Lomnický, archív DÚ

BAJKY A SNY
(JAMU Brno – Studio Marta, ateliér Výchovná dramatika pro Neslyšící)
foto archív Z. M.

na již hotovou choreografii, na hotové situace, na inscenaci. Hudební skladatel, rocker Zdeněk Kluka vymyslil systém dvou zdrojů hudby, které mixoval zvukař na pohybové „narážky“. Často jsme používali tzv. živou hudbu, která reagovala na dění, jindy se stali hráči na bicí i naši studenti.

Spolu se studenty jsi dále systematicky postupovala v tvorbě děl, z nichž jmenuji alespoň některá: *Abeceda aneb Co se zdálo Alence* (1996 a 1999 – vítězná inscenace přehlídky vysokých škol DAMU, JAMU a VŠMU), *Genesis* (1997), *Okna* (1999, historie společenského postavení Neslyšících v toku dějin), *Odyssea* (2001), *Dům hluchého* (2002), *Sem tam* (2004), *Tom Kiks* (2005), *Bajky a sny* (2007), *Být sám* (2009), *Časoprostor* (2014), *Král Ubu* (2015), *Dům* (2016) a mnoho dalších. Zvlášť ráda vzpomínám na tvé představení *Písně, básně, balady* (2013), jednu část jsem viděla na prezentaci na semináři Ivana Vyskočila na pražské DAMU. V tomto výstupu šlo nejen o výsostnou estetizaci pohybu rukou, ale také o jedinečné vyslovení niterných pocitů a sdělení neslyšící básnířky Elišky Vyorálkové. Byla to skvělá ukázka úrovně, jaké mohou Neslyšící dosáhnout, potvrzení autorských schopností – dostane-li se jim dobrého školení. Objevila jsi i zvláštní novou formu – pohybově gestický voiceband, užitý asi nejprve v představení *Genesis*. Často však slýchám, že další vývoj pohybového divadla a pantomimy ohrožuje nedostatek vhodných látek. Jako dramaturgující režisérka, výtvarnice, loutkářka a pedagožka jsi vždy volila nevšední náměty. Jaké zřetele jsi při jejich výběru sledovala?

Studenti si přáli hrát pro děti. Vytvořit inscenaci, kde by pozornost dětí nebyla tříštěna mezi hru na jevišti a tlumočníka, stojícího někde na okraji jeviště, jak bylo zvykem a jak to mnozí z nich i v dětství zažili. Zvolila jsem tenkrát pohádku *O ztracených barvičkách*, kterou napsal výtvarník Rostislav Pospíšil a jejíž vizualita je zřejmá už z názvu… Naopak, v inscenaci *Povídám, znakuji pohádku* jsme pracovali s texty známých pohádek *O Smolíčkovi, Liška a vrána, O zlé koze* a snažili jsme se akcemi, pohybem, hrou s loutkami, hlasem i znakováním o jejich přiblížení neslyšícím dětem. Ono to od počátku neslo i etický náboj v tom smyslu, že přítomnost znakového jazyka usnadňuje neslyšícím dětem pochopení a slyšícím dětem to dává informaci o tom, že existuje i jiný jazyk – vizuální. Může tak i podprahově působit, vést k toleranci k jiným komunikačním kódům, k toleranci celkově. Dalšími náměty se mohou stát mýty, které se nám vrací ve všech kulturách, něco dávného a zásadního, co se nás všech dotýká bez rozdílu, viz naše inscenace *Odyssea* a *Genesis*.

Tématem se nám stalo improvizování se znakovým jazykem, jazykem vizuálním po způsobu pohrávání s jazykem audiálním, jak to provedl Raymond Queneau ve své knize *Cvičení stylu*.

V dívčím ročníku (ale nejenom dívčím – viz např. inscenace *Být sám*) se může představení ubírat cestou osobních výpovědí, objeví se i lyrická, pocitová témata (*Časoprostor*). V inscenaci *Dům* (inspirované hrou F. G. Lorcy *Dům doni Bernardy*) jsme řešili problém CODA (Children of Deaf Adult). Stejnou problematiku řešil loňský

ZLATÝ KOLOVRAT
(JAMU Brno – ateliér Výchovná dramatika pro Neslyšící)
foto archív Z. M.

„oskarový“ americký film. V něm šlo o problematický vztah neslyšících rodičů a slyšící dcery. V naší inscenaci to byl vztah neslyšící matky a jejích dcer, které byly nedoslýchavé a slyšící. Hluboký problém tkvěl především v traumatickém zážitku této neslyšící ženy z dětství a v napjatém vztahu s její vlastní slyšící matkou, babičkou jejích dcer.

Pro zvolení námětu je určující i složení ročníku a jeho tvořivý potenciál, jeho zájmy. Může to ovlivnit i tzv. společenská objednávka. Například spolupráce s Komorou tlumočníků dala vzniknout inscenaci *Konkurz na tlumočníka* a *Zlatý kolovrat. Písně, básně, balady.*

Jako vedoucí osobnost jsi dosáhla toho, že Neslyšící hráli divadlo i pro ty, kdož slyší, a často s velkým úspěchem. Dokonce jejich označení zlidovělo, říkávalo se jim mile česky – podobně jako užitečné bylince – „hluchavky“. V průběhu vaší vzájemné spolupráce došlo také z řad studentů ke zformování několika specializovaných souborů. Populární bylo třeba Divadlo v 7 a půl a Divadlo Neslyším. Pokud vím, pomáhala jsi v mnoha směrech. Jak k tomu došlo, čím to bylo, že se dlouho neudržela?

Protože náš ateliér měl zkratku VDN, zněl ten první název profesionálních pokusů Vlastní Divadlo Neslyšících. Byl to spíše vtip, ale nebyl chápán dobře, množily se otázky: Kdo tedy jste? Absolventi se velmi brzy přejmenovali na Divadlo Neslyším. Původně byli součástí souboru Divadla v 7 a půl, tzv. jeho První sekcí. Nesouhlasím s tím, že existovali krátce, samozřejmě to ale nemůžeme porovnávat například s produkcí divadla Husa na provázku. Byla jsem fanouškem tohoto divadla, považuji mnohé inscenace za mimořádné, pozoruhodné a statečné. Ať čistě činoherní inscenace, či neslyšících herců, či smíšené projekty. Předbíhaly v mnohém svou dobu. Všichni dělali smysluplnou činnost, po několik let byli hvězdami mnoha festivalů, mnozí z herců se skvějí svými výkony v jiných divadlech. Chápu také osamostatnění divadla Neslyším. Jeho činnost je v současné době utlumena, ale divadlo úplně nezaniklo. Naši absolventi jsou zapojeni do dalších uměleckých aktivit Neslyšících, přibývá práce v televizi i v dalších médiích.

Uvědomuji si, že jsi jako dobrý a laskavý psycholog vycházela z přirozené hravosti svých handicapovaných studentů, a nakonec jsi s nimi dospěla jako všestranná umělkyně až k výchově autorských osobností. Taková dlouhá cesta si jistě vyžádala mnoho přemýšlení a práce. V průběhu let jsi také rozdávala své zkušenosti s výchovou neslyšících umělců v řadě přednášek a zásadních statí: spolu se mnou jsi editovala publikaci *Vstříc novým formám* zaměřenou na tvorbu choreografky Jiřiny Ryšánkové (2019). Odborná veřejnost zná tvoji příslovečnou pracovitost a tvůrčí pokoru. Asi proto ve svých popularizujících textech z oboru většinou nepíšeš já, ale – jako i v tomto rozhovoru – užíváš plurálu „my“.

I když se ve psaní a přednášení nevyžívám, vystoupení na konferencích beru jako dobrou možnost seznámení s tím, *co jsme udělali, co se nám podařilo.* Je to takové podělení se o poznatky a informace o tom, co běžná populace nezná – právě z neporozumění mohou vznikat konflikty. V učení i tvorbě je důležitá pozornost, respekt, intuice. Také schopnost určitého hazardu a dost sil to vše unést. Současně to i mnoho dává. Neslyšení bývá podceňováno, mnoho se o jeho důsledcích neví. Proto je dobré přednášet, a ještě lepší hrát.

Profesně byl pro mne důležitý rok 1990. Byla jsem vyzvána ke spolupráci s Divadelní fakultou JAMU a zúčastnila jsem se konkurzu na předmět „herecký pohyb“. Pod vedením děkana prof. Josefa Kovalčuka se škola, která znovu získala samostatnost, začala dynamicky rozvíjet. Od počátku byla otevřená i pro zájemce ze Slovenska. Vedení akademie bylo otevřené a hledající. I proto mohla uspět moje představa vytvořit obor pro neslyšící studenty. Za těch třicet let trvání ateliéru VDN se mnoho změnilo, leccos se zlepšilo, především

VESMÍRNE ROZPRÁVKY (Bábkové divadlo na Rázcestí, Banská Bystrica)
foto J. Lomnický, archív DÚ

technické pomůcky. Přesto stále chybí spíše to, co mohou lidé dát lidem – pochopení, ohleduplnost, vzájemnost.

Ještě jsme však nezmínily skutečnost, že se při svém opravdu širokém tvůrčím a uměleckém záběru věnuješ kontinuálně spolupráci s amatéry nebo neziskovými institucemi, které se problematikou Neslyšících zabývají. V našem rozhovoru jsi zmiňovala SORDOS, Evropské centrum pantomimy neslyšících Brno, nejmenovala jsi však například Nipos – Artama, pořádající pravidelně festivaly, na kterých působíš jako lektorka, a najdou se jistě i příklady dalších workshopů nebo školení. Zdá se mi evidentní, že považuješ snahy amatérů za velmi důležité.

Určitě je tu vědomí, že jsem také začínala a dostalo se mi tenkrát inspirativní podpory. A člověk se vlastně učí stále, tak je to takové vzájemné. A dokud to má charakter vzájemnosti, tak je zde důvod i smysl.

Silné je i tvoje přepojení na slovenské divadlo. Kromě toho, že tvoji studenti jsou často ze Slovenska, udělala si několik zajímavých inscenací v loutkovém divadle v Banské Bystrici. Máš v plánu se tam ještě někdy vrátit?

Kdysi v dávné historii Divadla Na Rázcestí, kdy se tak

ještě ani nejmenovali, jsem tam v rámci roku české kultury inscenovala *O psíčkovi a mačičke*. Vzniklo tak dlouholeté pouto s tímto divadlem, zpečetěné pěti sty reprízami i životními přátelskými vztahy. I se společenskými změnami a změnou vedení divadla pak docházelo k další spolupráci. S dramaturgyní Ivetou Škripkovou jsme hledaly takové možnosti divadelní intervence, které by byly vhodné pro neslyšící děti a současně by obohatily o poznání znakového jazyka i děti slyšící. Myslím, že inscenace *Prabájky* byly zdařilým, na tu dobu však ojedinělým projektem.

V pozdější inscenaci *Vesmírne rozprávky* byla zapojena i neslyšící herečka Monika Kurincová, ředitelka Divadla Neslyším, která excelovala v roli Kozmíka. Inscenace pak trpěla její velkou vytížeností, která nás však paradoxně těšila. A nyní opět Divadlo na Rázcestí, se kterým jsem za dlouhé roky neztratila kontakt, připravilo projekt *Putovné uško*, kde vystupuje také absolvent našeho ateliéru, herec a terapeut Peter Vrťo.

Líbí se mi směr divadla, které se věnuje, mimo jiné, malým dětem, vytváří tzv. batolária. Na této úrovni plánujeme s vedením divadla opět novou inscenaci zaměřenou na vizuální a gestickou komunikaci i poznávání základů znakového jazyka. Z tohoto plánu se velmi raduji. Věřím, že právě takové inscenace mají svůj specifický, nezastupitelný význam.

Během onoho více než třicetiletého úsilí, které jsi věnovala Neslyšícím, si ještě dokázala nastudovat jako choreografka, režisérka a specialistka na herecký pohyb desítky inscenací na profesionálních (kamenných i alternativních) scénách doma i zahraničí. Mohla jsi někdy uplatnit objevy, které jsi uskutečnila v nonverbální formě, také v mluveném divadle?

Ladi, rozumím tvé otázce, přesto mě láká odpovědět, že každé divadlo mluví… a že jsem to až tolik nerozlišovala. Myslím, že jsem možná dokázala být pozornější a empatičtější v procesu zkoušení, a ještě více věřila i drobným pohybovým detailům. A poučka, že znakovým jazykem se domluvíte vždy, když není tma a hlavně „z očí do očí“, také není k zahození. ø

ZLATÝ KOLOVRAT (JAMU Brno – Ateliér Výchovné dramatiky pro neslyšící)
foto archív Z. M.

Zoja Mikotová

Režisérka a vysokoškolská pedagogička. Absolvovala odbor činoherná réžia na JAMU v Brne, kde od roku 1992 vedie ateliér Výchovná dramatika neslyšících (VDN). Je autorkou viacerých významných publikácií, štúdií a konferenčných príspevkov na tému divadla Nepočujúcich, okrem iných *Neslyšící dítě a divadlo?* (1995), *Dva pohledy na divadlo Neslyšících* (1998), *Výchovná dramatika Neslyšících na divadelní fakultě JAMU*, *K teatroterapii sluchově postižených* (vyšla v zborníku *Rukověť dramaterapie a teatroterapie*, 2008), *Měnit ne v ano* (v zborníku *Hnízdo pro duši*, 2019). Za svoju dlhoročnú prácu získala mnohé ocenenia, napríklad hlavnú cenu festivalu Europeen de la Culture des Sourds v belgickom Bruseli, Výročnú cenu Českého centra ASSITEJ (2004), medailu Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy za svoju umeleckú a pedagogickú činnosť (2006), Zlatú medailu JAMU (2006), Cenu mesta Brna (2017), Medailu Františka Sáleského za spoluprácu pri integrácii Nepočujúcich do verejného života, Cenu Silence Speaks Louder na festivale Prague Nonverbal (2017), Cenu Unie Neslyšících v Brne (2017) a i. Ako choreografka a režisérka pracovala v mnohých činoherných európskych divadlách na Slovensku (pravidelné spolupráce s banskobystrickým Bábkovým divadlom na Rázcestí), v Poľsku, Slovinsku, Rakúsku, vo Švédsku, Francúzsku, v USA, v Macau a v Japonsku. V roku 1997 habilitovala a v roku 2000 získala profesorský titul.

Dária F. Fehérová
teatrologička

Béla Pintér
ŠPINA

Normálna nenormálnosť našej spoločnosti

Činohra SND sa napriek pandémii v tejto sezóne nesie na vlne nových projektov, rôznych programov, online podujatí, diskusií, programu pre mládež aj živého hrania. Aj počas dní bez divákov hľadalo vedenie spôsoby, ako sa s nimi spojiť v čo najväčšej miere a v konečnom dôsledku sa im to aj úspešne podarilo. Divadlo sa so svojimi live streamami mohlo dostať do každej obývačky po celom Slovensku i ďalej, diváci mohli myslieť na príjemný pocit spolupatričnosti a užiť si špeciálny súkromný večer, v ktorom herci hrajú naživo akoby iba pre nich a pritom pre celý svet.

Repertoár národnej inštitúcie sa pripravuje ďaleko dopredu a ťažko reaguje ad hoc, a tak skladba premiér tejto sezóny reagovala napríklad na sociálnu exklúziu. Podstata titulu *Matka* tkvie v strachu z osamelosti, v ne/možnosti sebarealizácie, no je v ňom aspoň nepriamy odkaz na súčasnú dobu pandemickú. Aj tzv. komediálne tituly *Glengarry Glen Ross* a *Kým prídu Stouni…* sa vyhli bulvárnosti. Sú to kultivované varianty inscenovania súčasného svetového aj slovenského textu s ironickým pohľadom na súčasnosť.

Intelektuálnymi i emocionálnymi bremenami však boli premiéry dvoch hier o nenávisti: *Salemské bosorky* a *Špina*. Prvá z nich, veľké plátno Mariána Amslera v sále činohry, vychádza zo známej hry Arthura Millera, má divácku výhodu ešte známejšieho hollywoodskeho filmu a historický námet pohonu na čarodejnice. Druhý titul *Špina* je súčasná hra maďarského autora a režiséra Bélu Pintéra. Jeho originálnu inscenáciu mohli diváci vidieť na Divadelnej Nitre v roku 2010, pričom Pintérovo divadlo patrí k pravidelným hosťom nielen nitrianskeho festivalu, ale je známe po celej Európe. Dve inscenácie o nenávisti nasadilo divadlo naraz ako presný úder „kladivom na čarodejnice“.[1] Inscenácie odhaľujú, usvedčujú a čiastočne aj trestajú rôzne podoby zla, krívd, pátrajú po príčinách a zobrazujú aj dôsledky.

Autorsko-režijná poetika Bélu Pintéra stojí na miešaní vysokého a nízkeho, ľudového a súčasného. Sám Pintér uvádzal svoju hru *Špina* s podtitulom vidiecka telenovela, ktorý mu dal voľnosť nazerať na romantizujúci príbeh adopcie dvoch tínedžeriek s groteskným zveličením. Režisér Ján Luterán v bulletine priznáva, že sa vedome vyhýbal informáciám o Pintérovom divadle. Hru uchopil ako otvorený materiál a pokúsil sa o svoju interpretáciu. Súdiac podľa jeho predchádzajúcich inscenácií, konvenuje mu ironizujúci pohľad na svet a nevyhýba sa ani zemitejšiemu humoru. No kým Pintérovo divadlo sa otriasa svojou karnevalovou vykričanosťou, Luterán si zvykne zachovať istú mieru noblesy a decentnosti[2], s príklonom k cynickým hodnoteniam nášho sveta.

Špina hovoria postavy v hre jednej z tínedžeriek Róži pre jej škaredé zuby, ktoré si zakrýva kvetovaným rúškom, ale aj pre jej promiskuitu a nevraživosť. Nikto si ju nikdy nechcel adoptovať a keď už sa konečne pre ňu rozhodne pár, ktorý nemôže mať deti, Róži berie so sebou aj svoju rómsku

1 Malleus maleficarum – príručka o pohone na čarodejnice, ako ich vypočúvať, donútiť k priznaniu.

2 Podobné tituly demonštrujúce našu normálnu nenormálnosť, vychýlenosť a vyšinutosť uviedol aj v Štátnom divadle Košice – *Adamove jablká* (premiéra 14. júna 2019) a *Idioti* (premiéra 27. mája 2022), pričom obidva majú predlohu v oceňovaných dánskych filmoch.

vrstovníčku Anitu. Adoptívni rodičia Irena a Attila ich vezmú domov, do malej maďarskej dediny (mohla by byť aj slovenská), v ktorej ich obyvatelia zahrnú negatívnymi stereotypnými predstavami o adopcii, Rómoch, deťoch v rodine a pod. Text celkovo narába s mnohými stereotypnými predstavami a očakávaniami správania sa jedinca, ale aj celej dediny. Dedina očakáva, že Rómka bude kradnúť, Rómka očakáva, že dedina ju bude pokladať za zlodejku. Pintér všetky očakávania napĺňa, hyperbolizuje ich a vytvára spojenie uvoľňujúceho smiechu a desivého mrazenia.

Luterán sa drží viac pri zemi, kresba postáv vychádza z realistického základu, pričom každá si nesie svoje hyperbolizované pokrivenie, ktoré je viac či menej nápadné alebo sa rozkrýva postupne. Bezdetný pár Irena a Attila veľmi dlho predstiera normálnosť svojho vzťahu. Sústredene skrývajú svoje emócie, najmä Irena prehovára pokojným hlasom, na hrane medzi hnevom a smútkom.

Monika Hilmerová v koncentrovanom výkone ani raz emocionálne nešliapne vedľa. Jej Irena je obrazom dokonalej manželky, členky sociálneho spoločenstva aj matky. Až na chýbajúcu maternicu, azda to je dôvod jej navonok pôsobiacej citovej pustoty. Jej vnútro potichu buráca zúfalou túžbou po dieťati, akomkoľvek, a svoju vyprahnutú dušu chce Irena naplniť úprimnými citmi. Hilmerová je striedma v geste aj v dynamike hlasu, premenu svojej postavy buduje náhlym, nečakaným a zriedkavým detailom v pohybe rúk či tela smerom k radikálnemu gestu alebo odvahu si pýtajúcemu objatiu. Aj jej herecký partner v postave Attilu Alexander Bárta hral civilne, úspornými prostriedkami. Na porozumenie s manželkou im stačí vzájomný uprený pohľad. Je to moderný muž, ktorý pozná spoločenské tlaky na svoj vzťah, na manželku, obhajuje ju aj seba ako pár, ktorý nedokáže mať deti. No v podtexte cítiť pochybnosti o sile jeho argumentov, že Irena je stále plnohodnotná žena, hoci nemá maternicu.

„...kým Pintérovo divadlo sa otriasa svojou karnevalovou vykričanosťou, Luterán si zvykne zachovať istú mieru noblesy a decentnosti.“

ŠPINA
— A. Petrová, A. Bárta, J. Balková, M. Hilmerová, I. Kuxová, V. Obšil, O. Kovaľ
foto R. Tappert

ŠPINA
— E. Horváth, M. Hilmerová, A. Bárta, v popredí I. Kuxová, V. Obšil
foto R. Tappert

Jeho misia ako alfa samca ostáva nenaplnená. Je režisérom miestnych ochotníkov, majiteľom biopekárne, no jeho progresívne zmýšľanie napokon vždy skončí pri neovládateľných sexuálnych pudoch, ktoré však zostávajú skryté v zákulisí, diváci sa konfrontujú už len s ich dôsledkami. Postavy Alexandra Bártu sú často charakteristické vonkajšou nepreniknuteľnosťou, múrom, ktorý len pomaly odhaľuje vnútorné pnutia a Bárta primerane k tomu volí aj civilný prejav. Aj Atilla je slušný a poctivý občan, ktorý si len zriedka dovolí vybuchnúť. Svoju pravú podstatu zdarne maskuje až do tragického záveru, v ktorom dá voľný priechod svojmu hnevu a neskôr v dialógu s divadelným kritikom aj svojmu zúfalstvu a vyčerpaniu. Bárta ponúkol ambivalentnú postavu, vzorného manžela a člena spoločenstva, ktorý je pod tlakom manželky, dediny, ale aj svojich očakávaní. Paradoxom je, že v dnešnom, stále maskulínnom svete (od Zlatých pieskov na východ) on aj dedina majú pre jeho zločiny ospravedlnenie a skutočnú zodpovednosť pripisujú jeho manželke, ktorá mu nepovila potomka, či Anite, ktorá ho zviedla svojou krásou. Irena v ňom odhalí jeho skutočné zlé ja, ale bez podpory ostatných sa prikloní k jedinej pomocnej ruke, ktorú jej podáva extrémistka Róži.

Vzorní dedinčania sú zároveň členmi miestneho divadelného krúžku. Autor Béla Pintér si v scéne ochotníckeho predstavenia počas festivalu zrejme vyrovnal účty s viacerými divadelnými kritikmi. Hodnotiteľ súťažnej inscenácie na ochotníckom festivale János Regős má dokonca predobraz v organizátorovi budapeštianskeho festivalu podobného našej Scénickej žatve. V podaní Richarda

Stankeho je Regős esenciou ega a umeleckej hodnotiteľskej subjektívnej svojvôle, argumentačne nepodloženej. A inscenácia v Atillovej réžii, ktorá vyhrá festival, predstavuje kombináciu „alternatívnych“ režijných prístupov, využíva napríklad fúziu folklórnej a modernej hudby, súčasné kostýmy, zástupné výtvarné znakoslovie, recitáciu, mikrofóny či prvky pohybového divadla. Všetko na jednom mieste v skutočnosti predstavuje smiešny pokus o šokovanie, ktorý podčiarkuje aj výber témy – smrť dieťaťa.

Dvojicu Róži a Anita stvárnili Anežka Petrová a hosťujúca Janka Balková. Petrová aj ostatné svoje postavy charakterizuje určitou tvrdosťou, razantnosťou v prejave, taká je aj Róži. Stretnutie s ňou v detskom domove, v kvetovanom „náhubku“, vzbudzuje súcit, ako keď sa pozeráte na cudzieho psíka tesne pred usmrtením. Je vám ho ľúto, ale ste radi, že s ním nemáte nič spoločné. Od svojej budúcej matky sedí ďaleko, odťahuje sa, neviaže sa, odvracia zrak. Jej chladná emocionalita a nulová vďačnosť nie je to, čo rodina čaká, no dievča toľkokrát v živote popálené si nájde spôsob, ako milovať svojich rodičov – cestou pravdy a úprimnosti. Jej pravda sa postupne radikalizuje – a v mnohom s ňou človek musí súhlasiť a stojí na jej strane. Róži zrazu nevidí okolnosti a súvislosti, ktoré si vyžadujú komplexné riešenie. Je tam, aby súdila a vykonala rozsudok. Postava Róži je skvele napísaná psychologická štúdia dievčaťa bez lásky, rôzne zneužívaného a podvádzaného. Petrová v nej zdôraznila citovú neprístupnosť a pre mladú ženu nezvyklú racionalitu, pod ktorými sa skrýva túžba po pripútaní sa k niekomu, kto ju má naozaj rád. Príklon Róži k extrémizmu je výsledkom rôznych faktorov a udalostí, výsledkom jej vlastného poznania skutočnosti, a práve preto ju nemožno odsúdiť ako negatívnu postavu. Naopak, ako jediná stojí na strane podvedenej Ireny. Rozporuplnosť nielen Róži, ale aj ďalších postáv nastoľuje otázku aj o vine a treste, o vážnosti či relativite

ŠPINA
— A. Petrová, M. Hilmerová, J. Balková
foto R. Tappert

nášho vnímania toho, čo je zlo, čo je pravda, čo je zločin a čo je to vlastne morálne konanie. Študentka herectva z banskobystrickej Akadémie umení Janka Balková do postavy Rómky vložila očakávaný, stereotypný podtext zlodejky, tínedžerskú naivnosť aj neohrozenosť. Anita napĺňa mnoho stereotypov o Rómoch, ktoré v našich končinách existujú. Popri jej snaživosti čakáme podraz a v závere prejaví aj ženskú žiarlivosť, keď si neuvedomuje limity svojho vzťahu s Attilom.

Špina je síce prezývka Róži, ale pomenovanie patrí kolektívnemu antihrdinovi tejto inscenácie, dedine. Každý obyvateľ má svoju špinu, svoj fľak, ktorý ukrýva, po každom treba upratať. Dedina je dobre fungujúci mechanizmus, v ktorom sa neočakávajú žiadne vybočenia zo zabehaných koľají. Už divadelné predstavenie, ktoré chce byť iné ako klasická realistická kostýmovaná dráma, je vlastne prekvapením, vykročením zo zaužívaných vidieckych stereotypov. Stretávame tu klasické vidiecke typy ako dôchodca, miestny idiot, hendikepovaná, rebel, pričom pravidelný kontakt s divadelným svetom z nich robí kultivovaných obyvateľov, ktorí o to viac a častejšie majú potrebu verejne sa zapájať do života Attilu a Ireny, hodnotiť,

„Špina je síce prezývka Róži, ale pomenovanie patrí kolektívnemu antihrdinovi tejto inscenácie, dedine.“

radiť, pozorovať. Sledujeme nielen dynamiku novovzniknutej rodiny s adoptívnymi dcérami, ale najmä dynamiku celého spoločenstva a v rámci neho meniace sa vzťahy. Nie je tu kladný hrdina, každá postava v sebe nesie nejaké previnenie.

Situácie sú textovo aj režijne postavené na realistickom základe, sú veľmi blízko skutočnému životu. A predsa, všetko je to vychýlené, kľúčové reakcie sú prirodzené, ale tesne za hranicou normálnosti, postavy napríklad nahlas vyslovujú myšlienky necitlivé voči ostatným. Text otvára veľa tém, najsilnejšie sú neschopnosť byť rodičom (fyzická aj psychická), stereotypizácia a radikalizmus. Pristupuje sa k nim v konečnom dôsledku s nadhľadom a iróniou, ktoré citlivo uchopil a pochopil aj režisér Ján Luterán. Zo zmesi tém a udalostí by sa skutočne ľahko mohol stať smiešny telenovelový príbeh, ale zveličenie v niektorých hereckých detailoch (gynekológ spievajúci do stetoskopu) či v inscenovaní celých situácií (divadelné predstavenie) udržuje primeranú mieru reality vedúcu ku groteskności. Herci pod vedením režiséra dokážu pracovať s minimalistickými prostriedkami, ktorými

ŠPINA
— A. Petrová
foto R. Tappert

charakterizujú vzájomné vzťahy, no sme svedkami aj emocionálne prudkých scén.

Dej sa odohráva vo variabilnej scénografii Diany Strauzsovej. Jednoduchá dedinská chalupa funguje ako samostatný objekt, mnohostranne využiteľný. Poškodená polystyrénová omietka je ako vzťah Ireny a Attilu, na mnohých miestach rozleptaná, ale ešte drží pokope. Kedysi to mohol byť pekný biely domček. Aj lavice, na ktorých dedinčania sedia, sú dlhé tak akurát. Ukáže sa, že bez Róži sa tam zmestia všetci, keď sa trochu potisnú. Pre Róži tam však miesto nie je.

Pintérova hra mala v réžii autora premiéru v Budapešti pred viac ako desiatimi rokmi. Napísal ju preto, že si nerozumel s herečkou v súbore a veril, že pocity nenávisti v inscenácii prefiltruje. Dnes ju nevnímame ako osobnú výpoveď, ale ako záznam zatiaľ nezmeneného stavu nášho myslenia aj našej spoločnosti, o očakávaných aj neočakávaných následkoch nášho konania. Predstavenia *Špiny* sa hrajú paralelne s inscenáciou *Salemské bosorky* v sále Činohry SND, ktorá podobne poukazuje na príčiny, ktoré vedú k nenávistnému konaniu. Ako ďalšia sa k tejto línii priraďuje aj májová štúdiová premiéra hry Valérie Schulczovej a kolektívu s názvom 24 ako odkaz na 24. február 2022, deň, keď Rusko zaútočilo na Ukrajinu. Tu však vidíme už len dôsledky. Poslednou premiérou sezóny zostáva rozprávka *Nebojsa*. Čo nám chce touto dramaturgiou divadlo naznačiť? ø

B. Pintér: **Špina**
preklad **G. M. Korpič** dramaturgia **D. Majling** réžia **J. Luterán** scéna a kostýmy **D. Strauszová** pohybová spolupráca **L. Cmorej** hudba **A. Ilyas Kuruc, D. Fischer** účinkujú **M. Hilmerová, A. Bárta, A. Petrová, J. Balková, E. Horváth, V. Obšil, O. Kovaľ, I. Kuxová, R. Stanke, G. Dzuríková** premiéra **19., 20. a 24. marec 2022, Sála Činohry SND**

Barbora Forkovičová
divadelná kritička

Kamila Hladká
BANÍCKE VDOVY

Od knihy k divadlu je dlhá cesta

Prešovské Divadlo Jonáša Záborského po dvoch známych tituloch, ktoré v divákoch pravdepodobne rezonujú najmä vďaka ich predchádzajúcim filmovým spracovaniam (Seidlerova *Kráľova reč* a Hamptonova dramatizácia románu *Nebezpečné známosti*), v tejto sezóne do repertoáru pridalo aj novinku s nenápadnejším názvom. Inscenácia *Banícke vdovy* však vznikla na základe pozoruhodnej knihy Kamily Hladkej, ktorá získala nomináciu na prestížnu českú cenu Magnesia Litera v kategórii Publicistika.

Kniha v origináli nazvaná *Hornické vdovy* (vyšla vo vydavateľstve Dcera sestry, 2019) zachytáva životné príbehy ôsmich žien, ktoré za tragických okolností prišli o svojich manželov – baníkov. Autorka formou oral history (hoci v tomto prípade je presnejšie použiť tvar „herstory“) vyspovedala vdovy z Ostravy a okolia, niekdajšieho dlhoročného centra baníckeho života v Československu a neskôr v Českej republike. Vďaka rozdielnemu veku vdov sa jej podarilo vytvoriť skladačku osudov jednotlivých manželiek a rodín na pozadí rôznych časových období a čitateľ tak mohol v druhom pláne sledovať aj to, ako sa počas rokov vyvíjalo samotné baníctvo.[1]

V rozprávaniach žien zaujmú viaceré aspekty – zážitky z rodiaceho sa mestského života, súdržnosť komunity baníkov a ich rodín či detaily práce v bani. Smrť visí nad riadkami knihy od začiatku a hoci vieme, že v každom príbehu bude mať svoje miesto, zakaždým dokáže zasiahnuť. Veľmi pútavé je však aj to, čo prichádza potom. Osem respondentiek prežilo (a stále prežíva) osem jedinečných príbehov, v ktorých nechýbajú žiaľ, zúfalstvo ani drsná realita, akou sú dlhy či odvrhnutie rodiny. Pomedzi to vo viacerých prípadoch prerastá aj nová nádej či láska.

Prešovská inscenácia však dokáže pretlmočiť len máločo zo sugestivity knižnej predlohy. Michal Náhlík v dramatizácii nevytvoril žiadny konkrétny rámec, situáciu, a tak keď v úvode inscenácie na scénu, ktorá predstavuje baníckú retiazkovú šatňu, vstúpi osem žien, vlastne vôbec nevieme, prečo tam sú, a nedozvieme sa to do konca inscenácie. Môžeme si len domýšľať – stretávajú sa ako psychoterapeutická podporná skupina? Alebo si prišli z nejakého dôvodu po rokoch obzrieť bane a pripomenúť si tŕzнivé udalosti? Ako prišli, tak na konci aj odídu a Náhlík,

1 Pre prehĺbenie problematiky Hladká do knihy pridáva úvodnú stať historika Martina Jemelku s názvom *Unést víc, než člověk unese. Havířské mámy a hornické vdovy*. V nej sa čitatelia môžu oboznámiť s vývinom baníckeho priemyslu a jeho vplyvom na spoločnosť v Československu.

BANÍCKE VDOVY
— S. Fulínová, S. Wittnerová
foto V. Slávik

BANÍCKE VDOVY
— J. Evelley, V. Fürješová, G. Očkajová, S. Wittnerová, S. Fulínová, A. Kurimský Oľšavská, Z. Kúšiková, Ľ. Dutková
foto V. Slávik

ktorý je zároveň aj režisérom inscenácie, nám v tomto smere nedáva žiadne indície.

Vdovy sa teda ocitnú na javisku a bez zjavnej príčiny začnú rozprávať o rôznych aspektoch svojich špecifických životov v baníckej komunite. Protagonistky sú v rôznych vekových kategóriách, od dvadsiatničiek po dôchodkyne. Postupne sa dotknú rozmanitých tém – prezradia, aký majú postoj k prostrediu bane, rozprávajú o tom, ako spoznali svojich mužov, o spoločnom živote, alkoholizme, neverách, sklamaniach či smrti a už len minimum priestoru zostáva pre ich vdovský život. Režisér využíva skupinu herečiek neustále prítomných na javisku a podľa témy prispôsobuje ich pohyb na scéne. Keď napríklad hovoria o zoznámení sa s manželmi, sú rozostavené v priestore a prehovory sú živé, keď sa dostávajú k temnejším stránkam svojich príbehov, pohyb sa spomalí, ženy posedávajú na lavičkách po bokoch scény. Najmä pri spomienkach na manželov

často jedna či viac herečiek rozohrá symbolickú mizanscénu s využitím mužských šiat, ktoré si spustia na retiazke šatňového mechanizmu dolu. Okrem toho hovorené scény prerývajú aj pohybové sekvencie, ktoré sú skôr atmosférotvorné, herečky rozostavené v priestore opakujú akoby strojové pohyby – tie evokujú zmechanizované úkony práce v bani, ale aj zaseknutie sa v živote, neschopnosť pokračovať či blúdenie v kruhu.

Z herečiek dostáva najväčší priestor Slavomíra Fulínová, ktorá svoju postavu interpretuje ako výrečnú ženu plnú energie. Je spomedzi všetkých najvýraznejšia a najviac hovorí o svojom živote aj o zvyklostiach baníkov. Z jej replík vyplýva, že žila „dobrý život baníckej manželky“, Náhlík pri jej postave oproti predlohe zvýrazňuje aj sympatie k socializmu (tie v knihe nie sú explicitne prítomné). To vyvrcholí v scéne, keď postava recituje ruskú báseň o oddanosti strane. Tento výklad sa logicky ponúka, jej muž bol zamestnaný v bani v období najväčšieho rozmachu tohto priemyslu, keď platilo povestné „ja som baník – kto je viac“? Nečudo, že postava glorifikuje „staré časy“, v ktorých prežila najšťastnejšie roky svojho života. Otázne je jej vyznenie – po dorecitovaní básne ju síce jedna zo starších vdov rozhorčene udrie, no je to pomerne slabá reakcia na plamenný prejav oddanosti režimu, ktorý zničil mnoho ľudí a šetrne nezaobchádzal ani s baníkmi. Tí museli často pre dobre znejúce štatistiky nadsluhovať či pracovať rýchlejšie a riskovať tak bezpečnosť pri práci – na čo mnohí aj doplatili životom.

Spomedzi herečiek vyniká aj Ľudmila Dutková, ktorá stvárňuje jednu z mladších vdov. Jej manžel umrel, keď bola ešte veľmi mladá a navyše tehotná – k životu má však odhodlaný postoj a aj vďaka svojej húževnatosti dokázala preklenúť ťažké obdobia a žiť podľa svojich predstáv. Postava Svetlany Wittnerovej je naopak vyobrazená príliš povrchne, režisér jej preto, že veľmi zle znášala smrť manžela a čelila aj psychickým problémom, prisúdil večne unavenú pózu. Herečka sa počas celej inscenácie prakticky len „šuchce“ javiskom, prípadne sedí a opiera sa o stenu ako kôpka nešťastia, bez výraznejšej emócie, s výrazom zúfalstva.

Ani reflexia baníctva ako takého v inscenácii nie je veľmi výrazná. V začiatku jedna z postáv vysvetlí pojem „čelba“, no našťastie sa tohto princípu tvorivý tím nedrží, čím však vyznieva osamotený výklad jedného slova ako zabudnutý fragment motívu, ktorý sa režisér neskôr rozhodol opustiť. Pomerne zvláštne na inscenácii je aj to, že sa primárne český kontext (vychádzajúci z knižnej predlohy) Náhlík snaží zatlačiť do úzadia, resp. sa v inscenácii netematizuje. V scéne, ktorá hovorí o predsudkoch a o tom, aký obraz mal baník v spoločnosti kedysi a dnes, dokonca zaznie narážka na „Blavu“ – v takisto dosť povrchne načrtnutom porovnávaní špecifických skupín obyvateľstva, tzv. my verzus oni. Podobnú tému načrtáva Hladká aj

„Retiazková šatňa je hádam tým najestetickejším prvkom v baníckych reáliách a aj na javisku na prvý pohľad zaujme.“

BANÍCKE VDOVY
— Ľ. Dutková, J. Evelley, V. Fürješová, Z. Kúšiková
foto V. Slávik

BANÍCKE VDOVY
— J. Evelley
foto V. Slávik

v knihe – na banícke komunity mnohí ľudia z iných oblastí nazerali s nepochopením či s odsúdením. Daný moment v inscenácii však vyznieva rozpačito, nevedno, či sa inscenátori snažili o priblíženie udalostí slovenskému divákovi (čo vzhľadom na to, že sa príbehy odohrávali najmä v niekdajšom Československu a v baniach pracovalo aj množstvo Slovákov, bolo zbytočné), alebo mali iný zámer. Navyše môže táto replika vyvolávať dojem, že mala udrieť na citlivú strunu prešovského publika a tematizovať v rámci inscenácie irelevantný vzťah medzi východom a západom našej krajiny.

Nejasné v konečnom dôsledku ostáva aj časové obdobie, v ktorom sa inscenácia odohráva. Vdovy majú prepracované a v mnohých prípadoch aj veľmi atraktívne kostýmy (Anita Szökeová) vrátane výrazných parochní a mejkapu odkazujúceho asi najviac na estetiku osemdesiatych rokov minulého storočia. Prečo je to tak, však ostáva záhadou. Rôzne staré vdovy predsa žili v rozmedzí viacerých dekád. Stavili tvorcovia na vizuálnu príťažlivosť na úkor významu? Rovnakým dojmom pôsobí aj scéna. Retiazková šatňa je hádam tým najestetickejším prvkom v baníckych reáliách a aj na javisku na prvý pohľad zaujme. Okrem pár spomínaných scén, keď si z nej herečky spustia oblečenie, však ostáva len nevšednou dekoráciou.

Postavy v Náhlíkovej inscenácii navyše nemajú mená, ich príbehy sú tak anonymizované a dostávajú sa k nám v spleti spomienok z ôsmich rôznych životov. Svojou nekonkrétnosťou strácajú zo sugestivity, sú vyprázdnené a pre diváka čisto informačné. Nepomáha tomu ani vonkajškovo vytváraná ponurá atmosféra – najmä v momentoch, keď ženy hovoria o smrti svojich manželov. Ich repliky sprevádzajú chvenie hlasu, smútok a plač (ktoré sú predsa pri spomínaní už o čosi miernejšie), ale aj clivá hudba. Na inscenácii zamrzí aj posledná časť, keď sa konečne k slovu dostanú aj staršie vdovy, aby vyjadrili predovšetkým znechutenie súčasným svetom. A tentoraz im nik neprotirečí.

V bulletine k inscenácii divadlo uvádza doslov z knižnej predlohy. V ňom Hladká hovorí o autenticite príbehov, relativizovaní klišé o baníkoch, poukázaní na lokality s povesťou odlišnosti – teda práve motívoch, ktoré v inscenácii chýbajú alebo sú tematizované iba okrajovo. A tak je napokon najkonzistentnejšou témou, ktorú si z nej odnášame, ženská sila a schopnosť znášať tragické osudy a nestratiť pritom odhodlanie. Ide samozrejme o nadčasovú a aj dnes aktuálnu tému, no v prípade takej podnetnej predlohy, akou je kniha *Hornické vdovy*, je škoda zamerať sa len na ňu.

K. Hladká: Banícke vdovy
preklad, scenár a réžia **M. Náhlík** scéna a kostýmy **A. Szökeová** pohybová spolupráca **V. Mikula** hudba **J. Haško** účinkujú **V. Fürješová, Z. Kúšiková, G. Očkajová, S. Fulínová, J. Evelley, S. Wittnerová, Ľ. Dutková, A. Kurimský Oľšavská**
premiéra **8. apríl 2022 v Historickej budove Divadla Jonáša Záborského, Prešov**

Dominika Dudášová
študentka Katedry divadelných štúdií DF VŠMU

Kolektív autorov
ČAKANIE

Čo majú spoločné Čakanie na Godota, Hľadá sa Nemo a Keď budeš moja?

Nerada spomínam pandémiu. Vždy, keď na ňu odkazujem, mám pocit, že je to už trochu ošúchané a málo kreatívne. V tomto prípade však spravím výnimku a začnem recenziu týmto: Po dvoch pandemických rokoch sme sa dočkali premiéry nového autorského projektu divadelného zoskupenia Stopy snov. Dôraz kladiem na sloveso dočkať sa. Čakanie totiž nie je len v názve inscenácie, ale je aj jej ústrednou témou.

Úvodnú ponurú atmosféru autorského textu Juraja Frištackého vystrieda detská riekanka „Kolo, kolo mlynské“. Po úryvku z Beckettovho *Čakania na Godota* v podaní Michaly Jariabkovej a Martina Buzalku zas nasleduje napohľad nekonečné imaginárne lovenie zlatej rybičky Emila Andrušku. Túto aktivitu narúša Barbora Dragúňová shrekovsky pôsobiacou otázkou: „Už si chytil zlatú rybku?“

V autorskom projekte, ktorý vytvoril Matej Benčík v spolupráci s dramaturgičkou Markétou Bockovou, sa striedajú ťaživejšie a temnejšie obrazy s tými detsky pôsobiacimi, čistými a humornými. Kontrast medzi nimi vytvára dojem húsenkovej dráhy, čím nás vedie k hľadaniu paralely s vlastnými životmi. Súčasťou našich životov je často aj čakanie na... (doplňte podľa seba), ktoré si vieme spríjemňovať, ale zároveň sa v ňom vieme nepríjemne topiť. Zdravotne znevýhodnení herci a herečky pri tlmočení tohto motívu využívajú vlastné autorské texty, úryvky z rozprávky *Hľadá sa Nemo*, dialógy Vladimíra a Estragona, princíp príbehov relácie *V siedmom nebi*, telenovelu *Keď budeš moja*, básne či prebásnené piesne.

Čakanie spojené s izoláciou sa odráža v scénickom riešení. Hrací priestor, ohraničený štyrmi LED tyčami, pripomína akvárium. Doň už v úvode predstavenia herci a herečky prinesú skutočné akvárium, ktoré v autorskom projekte plní aj funkciu televízie. Výstup študentky bábkoherectva Anny Lehotskej, ktorá divákom adresuje výzvu, aby sa zapojili do súťaže pre zariadenia sociálnych služieb o to, kto vytvorí najkrajšie slnko, využíva akvárium ako miesto na zničenie narýchlo nakreslených sĺnk. Lehotská energicky rozdáva publiku papiere a žlté pastelky, po chvíli zozbiera kresby, ktoré pochvalne komentuje, ale pri vyhlásení „víťaza“ ich všetky vhodí do akvária s vodou. Tento moment interpretujem sčasti ako poukazovanie na to, že život zdravotne znevýhodnených často plynie v ochrannej bubline, no o to horšie je následné narazenie na realitu a nemožnosť začleniť sa do spoločnosti. Ak si odmyslím tento aspekt, potom sa dá výjav čítať aj ako zmarené nádeje pri čakaní na čokoľvek, po čom túžime.

Približne v polovici inscenácie sa scéna mení a dobrovoľníci z hľadiska na ňu prinášajú starý kolotoč, ktorý tvorcovia využili ako provizórne štúdio relácie *V siedmom nebi*. Martin Buzalka vystupuje v úlohe Vila Rozborila, Barbora Dragúňová účinkuje ako hostka s absurdne tragickým príbehom. Namiesto precíteného, empatického prístupu moderátora Buzalka kreuje rolu pomocou strohých komentárov, ktoré miestami pôsobia až ironicky, čím dotvára komický charakter výstupu. S ním korešponduje aj vymyslený príbeh o smrti obľúbeného zvieratka, žabky Ferka. Kompenzáciou tejto straty má byť veľký dom.

„Jedným z najsilnejších momentov predstavenia je Frištackého autorský text, ktorý hovorí o veciach, ktoré zo sveta zmizli, ale tiež o tom, prečo ho ľudia vnímajú ako neviditeľného.“

Podobne komicky pôsobí aj scéna z telenovely *Keď budeš moja*, v ktorej hrajú Martin Buzalka, Táňa Blažeková, Darina Pomichalová a Emil Andruška. Buzalka ako Diego sa od svojho suseda, ktorého stvárňuje Andruška, dozvedá, že Paloma v podaní Pomichalovej je prostitútka. Dáva preto prednosť Berenice, ktorú hrá Blažeková. Humorne pôsobí časť, keď sa Diego kvôli Palome musí rozísť s Berenice. Podobne ako v prípade stvárnenia Vila Rozborila Buzalka volí priamočiarosť a strohosť prejavu, čím narúša stereotyp kvetnatosti a naťahovania situácií v telenovelách.

Všetky humorné obrazy vytvárajú kontrast k serióznejším scénam, ktoré pracujú buď s autorskými textami, dialógmi z *Čakania na Godota* či prebásnenou skladbou o nešťastnej láske. Pri výbere filmu *Hľadá sa Nemo* a telenovely *Keď budeš moja* ide o obľúbené programy hercov a herečiek. V prípade relácie *V siedmom nebi* ide o využitie princípu splnenia sna za tragický príbeh, ktorý je neskôr v protiklade s dialógom s producentkou, v ktorom Martin Buzalka spolu s Darinou Pomichalovou hovoria o svojich túžbach. Producentka ich odmietne s otázkou, či by nechceli radšej napísať rozprávku. Vidíme teda dva spôsoby, ktorými spoločnosť pristupuje k túžbam. Jeden, ktorý ťaží z tragédie človeka, a druhý, ktorý túžby človeka odmieta, ba nahrádza niečím, čo je pre spoločnosť vyhovujúcejšie či výhodnejšie.

ČAKANIE
— B. Dragúňová
foto L. Doubravová

ČAKANIE
— M. Buzalka, T. Blaženková
foto L. Doubravová

Hudobná zložka inscenácie má tri roviny. Výber hudby korešponduje s jednotlivými scénami. Tvorcovia využili skladbu *Kolotoč* od Hany Hegerovej či ústrednú pieseň telenovely *Cuando seas mia*. Po Palominom zistení, že Diego je vo vzťahu s Berenice, zaznie prebásnená *De tu amor* od Natalie Oreiro. Jeden z výstupov Juraja Frištackého je tiež doplnený o imaginárne hranie *Prečo sa máme rozísť* Františka Krištofa Veselého na saxofóne.

Jedným z najsilnejších momentov predstavenia je Frištackého autorský text, ktorý hovorí o veciach, ktoré zo sveta zmizli, ale tiež o tom, prečo ho ľudia vnímajú ako neviditeľného. Podobne ako v prípade súťaže o najkrajšie slniečko považujem tento príbeh za metaforu jedného zo spoločenských javov, ktorým zdravotne znevýhodnení čelia. V tomto prípade ide o ignoranciu. Ako posolstvo inscenácie však vnímam scénu, v ktorej sa prehráva dialóg z rozprávky *Hľadá sa Nemo*, ktorého pointou je myšlienka, že ryby by nemali žiť uväznené v akváriu. To isté platí nielen pre ľudí so zdravotným znevýhodnením, ale aj pre všetkých, ktorí sú akýmkoľvek spôsobom vyčlenení zo spoločnosti. ø

kol. aut.: Čakanie
dramaturgia **M. Bocková** réžia a scéna **M. Benčík** kostýmy **A. Gašparovičová** účinkujú **E. Andruška, T. Blaženková, M. Buzalka, B. Dragúňová, J. Frištacký, M. Jariabková, L. Kováčová, D. Pomichalová, A. Lehotská**
premiéra **4. máj 2022, Stopy snov v priestore Divadla TICHO a spol.**

Lucia Galdíková
divadelná kritička

Nemala som na výber. Hovorila som viac-menej pravdu

Hoci je hra britského autora Christophera Hamptona *Jeden nemecký život* (*A German Life*) z roku 2019 svedectvom konkrétneho človeka v istom dejinnom období, tento biografický materiál sa vďaka naliehavosti morálnych otáznikov, ktoré spracováva, stáva všeobecne platným a prenosným do súčasnosti. Aj vzhľadom na prebiehajúcu vojenskú agresiu či dokonca hrozbu rozpútania tretej svetovej vojny nie je možné inscenáciu Divadla ASTORKA Korzo '90 chápať výlučne ako dokumentárne divadlo, ktoré by odkazovalo len na minulosť.

Christopher Hampton
JEDEN NEMECKÝ ŽIVOT

Osud či skôr životné okolnosti a rozhodnutia Brunhildy Pomselovej, ktorá v nacistickom Nemecku pôsobila ako jedna zo stenografiek na sekretariáte ministra propagandy Josepha Goebbelsa, prinášajú vo svojej kontroverznosti nespočetné množstvo rozporov, pnutí a dilem. Pomselová v dokumentárnom filme rakúskych tvorcov z roku 2016[1], ktorí ju vyspovedali vo veku 102 rokov, seba samu opisovala ako človeka, čo sa nezaujímal o politiku, ale sústredil sa skôr na vlastné prežitie. Napriek údajnej neznalosti pomerov v časoch nastupujúceho Hitlerovho fašistického režimu sa Pomselová predsa len vedela obracať vo víre udalostí a dokázala vyťažiť z ponúkaných šancí. V spomínanej snímke napríklad šokujúco lakonicky až humorne konštatuje, že istý čas pracovala doobeda pre židovského notára a popoludní zase pre nacistického pohlavára. Tento takmer neuchopiteľný paradox chápe ako nutnosť prežitia, hovorí o ňom s chladnou hlavou a zdá sa, že na svoju stratégiu je dokonca aj trochu hrdá. Trápilo ju predovšetkým to, ako znásobiť svoj príjem, dosiahnuť prospech a postúpiť na spoločenskom rebríčku. Veď dni si treba trochu osladiť, dopriať si aspoň nejaký luxus či rozmar v podobe krásnych šiat. Čo tam po tom, že vonku zúri vojna, ja mám pekný život a nemám sa až tak zle. Na Pomselovej zmýšľaní nič nezmenila dokonca ani skutočnosť, že jej blízkou priateľkou bola Židovka. Ako poznamenala, spolu s ďalšími kamarátmi sa „zhodli, že jej nevedia pomôcť“.

Pomselovej svedectvo, podľa ktorého okrem životopisného filmu vznikla aj sprievodná publikácia[2] a následne samotná hra, poskytuje bohatý materiál na vytvorenie plnokrvnej dramatickej postavy. Ako mnohí vojnoví zločinci ani ona za žiadnu cenu nechce priznať svoj podiel viny. A preto sa snaží poukazovať najmä na vtedajšie politicko-spoločenské okolnosti,

JEDEN NEMECKÝ ŽIVOT — Z. Furková, v pozadí M. Trokanová
foto C. Bachratý

1 *Ein Deutsches Leben*, réžia Christian Krönes, Olaf S. Müller, Roland Schrotthofer, Florian Weigensamer

2 Thore D. Hansen: *Ein Deutsches Leben: Was uns die Geschichte von Goebbels Sekretärin für die Gegenwart lehrt.* Europa Verlag, 2017.

ktoré jej neumožňovali konať inak. V opačnom prípade by predsa riskovala vlastný život. Pochybovačne až s výsmechom sa navyše vyjadruje k predstavám súčasníkov, ktorí si myslia, že by pre Židov dokázali spraviť viac než ona. To bolo podľa nej v danej dobe nemožné, pretože za to hrozila smrť.

Seba samu stavia do pozície jednoduchej a povrchnej ženy, ktorej osud postavil do cesty príležitosti a ona ich jednoducho využila, vďaka čomu si zabezpečila dobrý a pohodlný život s dostatkom peňazí. Ako jeden z hlavných faktorov, ktoré mali vplyv na jej správanie a rozhodovanie, uvádza prísnu pruskú výchovu a s ňou spojený naučený cit pre povinnosť. Tie ju podľa jej slov nútili vnímať poslušné plnenie príkazov ako najvyššiu cnosť a absolútny imperatív. Ako jeden z bizarných príkladov uvádza dokonca moment, keď mala možnosť nahliadnuť do utajovaného spisu súrodencov Schollovcov, ktorí boli súčasťou protinacistického odboja Biela ruža a odsúdení na smrť. Ani vtedy u nej nevyhrala obyčajná ľudská zvedavosť, ale nevyhnutnosť poslúchnuť príkaz. Z jej spomienok je však evidentné, že prinajmenšom nehovorí celú pravdu, zamlčiava časti, ktoré by nemuseli vyznieť práve v jej prospech. Snaží sa ukázať v lepšom svetle, zdôvodniť a ospravedlniť svoje činy. Seba samu však usvedčuje napríklad úmyselnými zámlkami či okamihmi, keď sa poriadne rozhnevá. Dramaturgický výber materiálu sa preto javí nesmierne dôležitým okrem iného aj ako

„Furková po celý čas sedí na boku scény pohodlne usadená v kresle, pričom sa jej za chrbtom odohrávajú veľké dejiny.“

JEDEN NEMECKÝ ŽIVOT
— M. Trokanová, Z. Furková
foto C. Bachratý

JEDEN NEMECKÝ ŽIVOT
— M. Trokanová, Z. Furková
foto C. Bachratý

výstraha pred zbabelým konaním, ktorého cieľom je len záchrana vlastnej kože. Text, ktorý je priamym odkazom na Pomselovej výpovede, takisto naplno ukazuje dôsledky nevšímavosti, ľahostajnosti, apolitickosti, odmietania zodpovednosti.

Režisérka Alena Weisel Lelková obsadila do roly Pomselovej herečku Zitu Furkovú. Ide takmer o jej monodrámu, keďže okrem hlavnej predstaviteľky sa na scéne objavuje už len jej „mladšie ja“, ktoré stvárňuje hosťujúca Michaela Trokanová (v alternácii so Zuzanou Porubjakovou). Trokanová v dobových dievčenských šatách, s baretkou a svetríkom s kvetovanou výšivkou v pohybových sekvenciách doplnených hudobnými vsuvkami či filmovými obrazmi premietanými na javisko ilustruje kolorit a spoločenské nálady v období druhej svetovej vojny. Sprítomňuje tiež Pomselovej vtedajší pohľad na život – ukazuje ju napríklad v situácii, keď sa zúčastňuje na rôznych propagandistických podujatiach nacistických lídrov.

V tejto vrstve inscenácie tvorcovia efektne využívajú komorný priestor Štúdia A2 – Trokanová napríklad ukazuje zúfalstvo ľudí v plynových komorách v koncentračných táboroch, keď sa zo všetkých síl snaží vyškriabať na stenu pivničného priestoru tvorenú z tehál a opakovane padá na zem. Furková zatiaľ po celý čas sedí na boku scény pohodlne usadená v kresle, pričom sa jej za chrbtom odohrávajú veľké dejiny. Tieto dva plány inscenácie spolu komunikujú len nepriamo, herečky na seba nereagujú, nedochádza k interakcii a Trokanovej výstupy skôr dokresľujú atmosféru doby.

Furková zdôrazňuje vo svojej postave predovšetkým aspekt rozpomínania sa na minulosť – niekedy až s ťažkopádnosťou loví v pamäti časti mozaiky života Pomselovej. Zložiť ju chce však tak, aby výsledný obraz vyznieval aspoň trocha kladne. Jej príbeh podáva síce miestami roztržito, avšak až príliš pokojne, nekonfrontačne, vlažne. V porovnaní so skutočnou postavou v nej len ťažko možno nájsť skryté zlo, potláčanú a rokmi zámerne komolenú pravdu. Akoby tu chýbala akási väčšia zaangažovanosť do témy či väčšie nasadenie.

Inscenácia totiž spracúva pálčivé otázky spravodlivosti, viny, klamstva či zbavovania sa zodpovednosti. Pomselová tvrdí, že nemohla konať proti svojmu osudu, konkrétne životné kroky sa jej jednoducho „stali“. Tak sa napríklad zapísala do Národnosocialistickej nemeckej robotníckej strany (NSDAP), pretože za to mala dostať pracovnú pozíciu v rozhlase. Z odstupu je však zreteľné, že nič sa nedeje len tak a človek predsa má na výber, ako bude konať či na ktorú stranu sa postaví. ø

Ch. Hampton: **Jeden nemecký život**
preklad **A. Lara, Ľ. Feldek** dramaturgia **A. Domeová** réžia **A. Weisel Lelková** scéna **J. Poliak** kostýmy **M. Havran** hudba **J. Pastirčák** pohybová spolupráca **S. Vlčeková** účinkujú **Z. Furková, M. Trokanová / Z. Porubjaková** premiéra **25. február 2022, Štúdio A2, komorný priestor Divadla ASTORKA Korzo ‘90**

Milan Zvada
teatrológ

Kolektív autorov
DOTYK ALŽBETY

Demokratky do každej doby

„Nová doba je vo vare, budujú sa zvyklosti nového života. Ženy majú volebné právo, nastupujú miesta vo verejnom živote vedľa mužov. A tak niet divu, že ocitajú sa pred novými možnosťami, novými problémami a mnohé z nich sa poctivo usilujú prispôsobiť sa týmto zmeneným pomerom. Ich postavenie komplikuje skutočnosť, že mužovia neurobili tak veľkého pokroku vpred ako ženy: húževnate sa pridržiavajú starých tradícií, starého typu žien, ale – hoci i neuvedomele – žiadajú pritom na nich, aby sa prispôsobily novým pomerom. Takto žena poväčšine nemá jasnej predstavy, akou má vlastne byť. (…) A tak prichádza táto kniha jej na pomoc, aby ju v mnohých situáciách vyviedla z neistoty, pripamätala jej povinnosti, zdôraznila jej práva a ukázala cesty do nového života.“[1]

Premiéra tanečnej inscenácie *Dotyk Alžbety* v Divadle Štúdio tanca je vyústením spolupráce niekoľkých tvorivých ľudí z oblasti histórie, literatúry, filmu, hudby a tanečného umenia. Osobnosť a život literárnej historičky, prekladateľky, stredoškolskej profesorky a účastníčky protifašistického odboja Dr. Alžbety Gwerkovej-Göllnerovej (1905 – 1944) – ktoré sú aj dramaturgickým a scenáristickým východiskom novej tanečnej inscenácie – začali byť v našich kultúrnych dejinách známejšie až v posledných rokoch. Jednou z podstatných príčin je aj zanietenie režisérky Anny Gruskovej[2], ktorá „pátranie“ po životných osudoch tejto všestrannej, odvážnej a výnimočnej ženy započala pred piatimi rokmi a na zachovanie jej posolstva inšpiruje ďalších. Hľadanie spôsobov, ako vnášať do širšieho spoločenského povedomia osudy zaujímavých ľudí, zvlášť žien alebo tých, ktorí boli historicky prehliadaní, je pre dospievanie demokratickej spoločnosti a resuscitáciu historickej pamäti čoraz žiaducejšie. O významnosti Gwerkovej pôsobenia po boku manžela – oveľa známejšieho maliara Edmunda Gwerka, svedčí nielen jej priekopnícka práca v oblasti ženských práv, vzdelávania a rozvoja demokracie, ale tiež nedávne štátne vyznamenanie Radom Ľudovíta Štúra I. triedy, ktoré jej in memoriam udelila prezidentka Slovenskej republiky Zuzana Čaputová.

Po dokumentárnom filme *Žena novej doby*, ktorý bol v premiére uvedený spolu s tanečnou inscenáciou, Grusková tento výskum práve v týchto dňoch završuje vydaním umeleckej reportáže, knihy s názvom *Tichý pobyt na ulici Gwerkovej-Göllnerovej*.[3] Tá je vôbec prvým celistvejším pokusom o podrobnejší vhľad do jej života a zásluh z prostredia Banskej Štiavnice. S manželom tam žila od roku 1938 až do svojej tragickej smrti v decembri 1944, o ktorej sa v tom čase chorý Gwerk dozvedel až o niekoľko mesiacov neskôr. Zo zabudnutého povojnového súdneho procesu sa dozvedáme, že z udavačstva svojej manželky podozrieval siedmich ľudí, ktorých vina však nebola preukázaná. Tento historický kontext rámcuje aj dokumentárnu drámu *Demokratka Erža* s ironickým podtitulom *Láska a smrť v najkrajšom slovenskom meste*, ktorú tvorivý tím okolo Anny Gruskovej inscenoval v Banskej Štiavnici už v júni 2021.

Vidíme, že genéza umeleckého spracovania témy Gwerkovej autorkou Annou Gruskovou je bohatým zdrojom informácií a odhalených stôp minulosti, ktoré neinšpirujú len zasvätených jedincov, ale prostredníctvom svojbytnej tanečnej inscenácie už aj nové publikum. Uvedenie premiéry tanečnej inscenácie *Dotyk Alžbety* spolu s Gruskovej filmom *Žena novej doby* teda nebolo náhodné. Anna Grusková na spoluprácu na filme oslovila vtedajšiu riaditeľku Divadla Štúdio tanca Zuzanu Ďuricovú Hájkovú a jej tvorivý tím ešte koncom roka 2019, pretože, podľa vlastných slov, hľadala vhodnú formu, ktorá by hlbšie prepojila Alžbetin svet s tým dnešným a dodala mu prostredníctvom tanca krídla. Jednotlivé inscenované tanečné obrazy pre film vznikli práve na miestach, kadiaľ Alžbeta

„…tanečné obrazy pre film vznikli práve na miestach, kadiaľ Alžbeta chodila do práce, kde učila, kde sa prechádzala.“

1 *Žena novej doby. Kniha pre výchovu demokratickej ženy.* Zostavili Ph. Dr. Alžbeta Göllnerová a Jarmila Zikmundová. Vydavateľstvo Tatra : Bratislava 1938.

DOTYKY ALŽBETY — J. Charalambidou, B. Przybylski, T. Trulik
foto V. Veverka

DOTYKY ALŽBETY — M. Mirtová, B. Przybylski
foto V. Veverka

2 Anna Grusková je filmová, divadelná i rozhlasová autorka a režisérka. Vo svojej tvorbe sa dlhodobo venuje významným ženám, ktorých osudy boli v našich dejinách a kultúre často prehliadané (napríklad Gisi Fleischmann a Chaviva Reick).

chodila do práce, kde učila, kde sa prechádzala. Tieto filmové obrazy popri hovorenom slove, dokumentárnych a archívnych záberoch dotvárali poetický rámec naratívu v rovnocennom vzťahu k nástojčivej hudobnej zložke Mira Tótha. Nie je preto jednoduché oddeliť divácky zážitok z filmu od zážitku z inscenácie, keďže oba umelecké tvary boli uvedené v jeden večer a v niečom sa navzájom dopĺňali. Bola by škoda, ak by sa takýto „kombo" formát nezachoval aj pri ďalších reprízach.

Spolupráca s Annou Gruskovou na filme *Žena novej doby* inšpirovala tanečný súbor Divadla Štúdio tanca natoľko, aby svoje dojmy a poznatky zo života Alžbety Gwerkovej-Göllnerovej pretransformovali do ďalšieho umeleckého tvaru a nazvali ho *Dotyk Alžbety*. Po scenáristickej a pohybovej spolupráci Zuzany Ďuricovej Hájkovej na filme a tanečnom scenári *Alžbety*, prebral choreografické vedenie

DOTYK ALŽBETY — T. Trulik, J. Yap
foto V. Veverka

inscenácie Tibor Trulik – interný člen súboru Divadla Štúdio tanca, ktorý však nepopiera istú mieru kolektívneho autorstva. Okrem tanečného súboru DŠT sa na vzniku inscenácie podieľali svetelný dizajnér Ján Čief, autor maľby David Javorský, grafický dizajnér Patrik Ševčík a autor hudby Andrej Krajčovič – skladateľ a hráč na viole. Kostýmy Veroniky Vartíkovej vhodne diferencovali postavy Alžbety (Michaela Mirtová) a Edmunda (Bartosz Przybylski) Gwerkovcov od ďalších dvoch tanečníkov (Jason Yap, Tibor Trulik) a tanečníc (Kristína Kollárová, Julie Charalambidou). Títo raz vhodne dopĺňali, inokedy vrstvili pohybové gestá Alžbety a Edmunda, v závislosti od významu scénických obrazov, ktorých bolo v bulletine pomenovaných až šestnásť. Práve ich názvy výrazným spôsobom napomáhali porozumeniu inscenácie pre zanietené, ale aj menej informované publikum.

Inscenácia sa začína krátkym predstavením hlavnej protagonistky v obraze *Ja Alžbeta*, ktoré patrilo medzi jeden z troch momentov prítomnosti slovného (resp. činoherného) prejavu na scéne. Skvelá, charizmatická tanečnica Michaela Mirtová alias Alžbeta sa objavuje z tmy v sede opretá o ruku a sugestívnym pohľadom prehovára k publiku: „Som Alžbeta, žena novej doby. Svojich študentov, tých som vždy učila, aby premýšľali vlastnou hlavou. Milovala som, celým srdcom. Edmund, Edko, bol muž môjho života. A teraz som mŕtva, zastrelili ma tu neďaleko v Kremničke. Ale myslím, že som si aj tak prežila všetko, čo bolo potrebné, hlboké a krásne." Na túto krátku retrospektívu nadväzuje hneď ďalší obraz s názvom *Hrob*, počas ktorého sa k ležiacej Alžbete pripoja ďalší tanečníci a tanečnice – obete (v kontexte inscenácie najmä obete vojny a Slovenského národného povstania) a za silnejúceho hudobného motívu ilustrujú hrôzu genocídy premiestňovaním svojich tiel cez seba.

V kontraste k predošlému bola v ďalšom obraze téma smrti nahradená láskou. Po prológu

3 Alžbeta Gwerková-Göllnerová bola okrem iného aj aktivistka a funkcionárka spolkov a ženského hnutia na Slovensku, spoluzostavovateľka a spoluautorka feministického zborníka, v ktorom propagovala úplnú emancipáciu ženy. Zborník mal názov *Žena novej doby. Kniha pre výchovu demokratickej ženy*. Zostavila ju spolu s Jarmilou Zikmundovou a vyšla vo vydavateľstve Tatra v Bratislave na jeseň 1938. Po dvoch pokusoch o vydanie bol náklad skonfiškovaný a v roku 1940 platil zákaz dopravy knihy poštou aj po železnici, nesmela sa predávať ani inak šíriť. Od knihy sa ešte predtým dištancovala aj Živena, najstarší slovenský ženský spolok, s ktorým Gwerková-Göllnerová spolupracovala.

DOTYK ALŽBETY
— T. Trulik, J. Yap, K. Kollárová, v popredí J. Charalambidou
foto V. Veverka

„Niet pochýb, že Alžbeta Gwerková-Göllnerová bola výnimočným zjavom a malo by o nej vedieť čo najviac ľudí"

nasledovala prvá časť inscenácie, ktorej naratív vychádzal z romantického obdobia života Alžbety a Edmunda (*Závan životnej lásky, Edmund, Protipóly sa priťahujú, Harmónia, Dvaja v jednom tele*) či z biografických výjavov v ateliéri, školskej triede, prírode (*Poézia obrazov, Študenti, Štiavnický tajch*). V druhej, kratšej časti inscenácie sa dostávame k bojom počas SNP, mašinérii moci, zla a fašizmu (*Závan hrozby, Spiaci démoni, Oceľ a zlo*). V poslednej časti sa vraciame späť, k Edmundovi, k výčitkám, k bilancovaniu minulosti a života bez Alžbety (*Svedomie*). Tá sa nakoniec v poslednom obraze s názvom *Dotyk Alžbety* akoby vracia do večnosti a v rovnakej sediacej polohe prekvapivo zopakuje: „Som Alžbeta." Napriek tomuto mierne rušivému vytrhnutiu z kontemplácie hovoreným slovom sa príbeh Alžbety uzatvoril v kruhu. Vo vzduchu zostal visieť len neviditeľný, avšak silný dotyk odkazu, ktorý zanechala.

Okrem ilustratívnych obrazov sa v inscenácii objavovali aj pokusy o metaforickejšie uchopenie niektorých momentov. Na to, aby jednotlivé zložky inscenácie – hudba, svetlo, pohyb – do seba nezapadali len formálne, k „čítaniu" inscenácie bolo treba mať isté predpoklady. Kým jednu časť naratívneho kľúča obsahoval bulletin k inscenácii, ostatné interpretácie záviseli od subjektívnej pozornosti (resp. nepozornosti) diváka či diváčky. To však nijako neznižuje mieru pôsobivosti niektorých konkrétnych obrazov (*Štiavnický tajch, Večné slová*) či abstraktnejších choreografických formácií, ktorým bolo možné podvedome rozumieť aj vďaka hypnotizujúcim melódiám sláčikov.

Aj keď sa miestami mohlo zdať, že prechody medzi scénickými obrazmi niekedy nekorešpondovali s temporytmom inscenácie – keďže ten bol raz určovaný hudbou, inokedy pohybovým gestom – jednotlivé dynamické choreografie či inštrumentálne

tóny violy sa na intenzívnom zážitku podpísali. Ako nadbytočné sa zdali len repetitívne momenty, keď tanečníci prejavovali svoje herecké (resp. imitačné) schopnosti alebo opisné choreografie, ako napríklad vytvorenie hákového kríža z tiel štyroch tanečníkov či pohybové variácie gesta so zdvihnutou pravačkou (*Závan hrozby, Spiaci démoni*). Ak aj prílišný akcent na symboliku totalitného režimu mohol niektorým prítomným prekážať, v kontexte biografie manželov Gwerkovcov či samotného Divadla Štúdio tanca je takáto zmyslová skúsenosť celkom pochopiteľná. Všetci spomínaní mali totiž s dôsledkami fašistického zmýšľania a praktík osobnú skúsenosť, hoci s odstupom desiatok rokov.

Niet pochýb, že Alžbeta Gwerková-Göllnerová bola výnimočným zjavom a malo by o nej vedieť čo najviac ľudí. Ak inscenácia *Dotyk Alžbety* dokáže tento cieľ naplniť tým, že zostane v repertoári Divadla Štúdio tanca dlhšie ako jednu sezónu, je to pre nás dobrá správa. Archetypálnu cestu nezlomnej hrdinky Alžbety Gwerkovej-Göllnerovej totiž napĺňa osud, ktorý môže byť inšpiráciou mnohých súčasných žien – tvorkýň a interpretiek, manažérok a aktivistiek, historičiek a režisérok, ktoré jej odkaz vynášajú na svetlo, lebo sú taktiež demokratkami novej doby, pričom v novej dobe čelia staronovým výzvam. Všetky si uvedomujú spoluzodpovednosť za rozvoj občianskej spoločnosti, poznajú hodnotu umenia a tvorivosti, zastávajú významné roly, majú poslanie: sú učiteľkami, matkami, vedkyňami, političkami. Všetky sú priekopníčkami v tom, čo robia a zároveň inšpirujú druhých. Sú nadčasové, búrajú rodové stereotypy, a tak ako Gwerková si uvedomujú, že „Byť demokratkou nie je ľahká vec, pretože znamená zodpovednosť za všetky skutky, ktoré sa musia konať vedome a dobrovoľne. Takú zodpovednosť nechce si každý človek na seba vziať, lebo je pre málo uvedomelého a nesamostatne mysliaceho človeka ľahšie poslúchať, než sa z vlastnej vôle rozhodovať.“[4] Akoby na rozlúčku, inscenácia *Dotyk Alžbety* uzatvára celú jednu éru Divadla Štúdio tanca. Je totiž posledným tvorivým vkladom bývalej riaditeľky Zuzany Ďuricovej Hájkovej, na miesto ktorej tento rok nastúpila odchovankyňa tanečného súboru, choreografka, tanečnica a kultúrna manažérka Lucia Kašiarová. Už z niekoľkých indícií a rozbiehajúcich sa projektov je jasné, že dramaturgiu a umelecké smerovanie divadla čakajú priaznivé zmeny. Jednou z nich môže byť aj programová podpora podobných typov inscenácií a spoluprác, ktorým predchádza dlhodobý výskum a medziodborové prepojenia. Tie môžu mať výrazný vplyv nielen na publikum a miestny kontext, ale tiež na vnútornú motiváciu, profesionálny rast a proces učenia sa samotných členov a členiek divadla.

Je preto chvályhodné, že kolektívny potenciál medzinárodného tanečného súboru sa naplno prejavil nielen na scéne, ale už v samotnej príprave diela, vďaka fascinácii životným osudom Alžbety Gwerkovej-Göllnerovej. Jej príbeh, resp. verzie príbehov, v podobe dokumentárnej drámy, filmu, knihy či tanečnej inscenácie tak môžu slúžiť nielen ako zdroj vnútornej sily pre výchovu ďalších demokratiek a demokratov, ale aj ako pripomienka toho, že rozprávanie príbehov minulosti by nás malo chrániť pred opakovaním chýb v budúcnosti. ◊

4 https://zlatyfond.sme.sk/dielo/1741/Gollnerova-Gwerkova_Zena-novej-doby/1

„Byť demokratkou nie je ľahká vec, pretože znamená zodpovednosť za všetky skutky, ktoré sa musia konať vedome a dobrovoľne“

Kol. aut.: Dotyk Alžbety
choreografia **T. Trulik** scenár **Z. Ďuricová Hájková** svetelný dizajn **J. Čief** kostýmy **V. Vartiková** hudba **A. Krajčovič** autor maľby **D. Javorský** účinkujú **M. Mirtová, B. Przybylski, K. Kollárová, J. Yap, J. Charalambidou, T. Trulik**
premiéra **25. a 26. marec 2022 v Divadle Štúdio tanca v Banskej Bystrici**
Inscenácia je uvádzaná spolu s premietaním filmu Anny Gruskovej *Žena novej doby*.

Linda Nagyová
tanečná publicistka

William Forsythe, Edwaard Liang, Craig Davidson, Jerome Robbins
RUKOPISY MAJSTROV

Rukopisy majstrov ako koktail brilantnosti, melancholie, experimentu a komiky

Koncom apríla Balet Slovenského národného divadla odpremiéroval *Rukopisy majstrov*. Hudobno-tanečným večerom zloženým zo štyroch jednodejstvových baletov chceli tvorcovia vzdať hold neoklasickému štýlu tanca. Do repertoáru sa tak dostali diela svetových choreografov 20. a 21. storočia. Orchester Opery SND na oboch premiérach dirigoval významný americký dirigent Kevin Rhodes. Každé dielo prinieslo zladenú súhru tanca, hudby a zložiek výtvarného umenia ako svetelný dizajn či kostýmy.

Úvodná časť *The Vertiginous Thrill of Exactitude* patrila choreografii Williama Forsytha na hudbu ranoromantického skladateľa Franza Schuberta v naštudovaní Kathryn Bennettsovej. Kostýmy navrhoval Stephen Galloway, ktorý spolupracuje s rokenrolovými hviezdami ako The Rolling Stones. Divadlo si ich zapožičalo z Viedenského štátneho baletu, kde inscenáciu uviedli v roku 2010. Muži majú tmavomodré šortkové trikoty, ženy kráľovsky modré a jasne zelené hladko strihané tutu sukničky. Z tanečníkov v oboch premiérach na javisku excelovali tí istí: Olga Chelpanova, Romina Kołodziej, Tatum Shoptaught, Konstantin Korotkov a Adrián Szelle. Nejde tu o dejový balet, ale

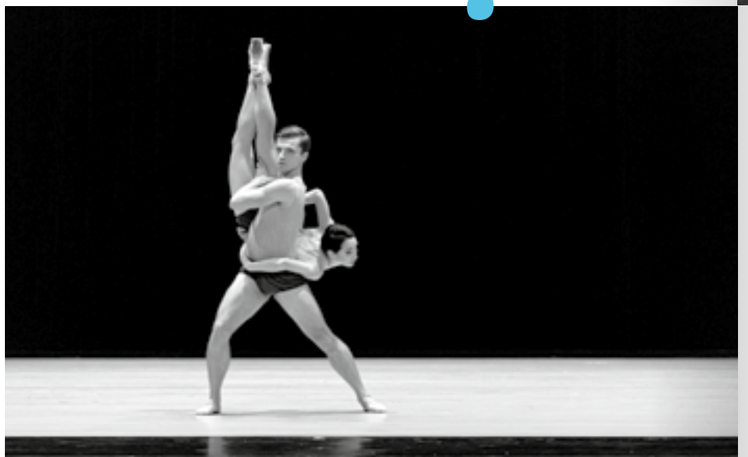
RUKOPISY MAJSTROV – MURMURATION
— sólisti a zbor Baletu SND
foto J. Žilinčár

o čistú radosť z pohybu. Hoci všetko vyzeralo ľahko, po technickej stránke išlo o virtuózne najťažšiu časť večera. Do allegrového tempa skladby choreograf použil prvky klasického tanca, pospájal ich však v dvojnásobnej rýchlosti, ako sa zvyčajne tancujú, čo zvládajú interpretovať technicky len tí najlepší v súbore. Tanečníci vniesli na javisko pohybovú presnosť a po emocionálnej stránke výrazový optimizmus a radosť z tanca v zrýchlenom ponímaní.

Murmuration v choreografii Edwaarda Lianga na hudbu nedávno zosnulého talianskeho skladateľa Ezia Bossa nasledovalo ako druhé v poradí. Choreograf tu chcel zachytiť pochyb vtákov na oblohe a ich pozoruhodný talent letieť v kŕdľoch a vzájomne sa nezraziť, čo by malo byť inšpirujúce aj pre nás – ľudí. V hudbe sú prítomné lyrické pasáže s motívom huslí ako sólového nástroja a výrazné sláčiky. Rýchle tóny v stupnici nahor znejú v miestach, kde je na scéne celý tanečný ansámbel. Pri pozornejšom a možno niekoľkonásobnom zhliadnutí inscenácie však badať aj samostatné príbehy niektorých vtáčích párov. Príbeh *Murmuration* otvára predstaviteľka „hlavnej" vtáčej ženy, na prvej premiére ju stvárnila technicky precízne Ilinca Ducin, na druhej pôvabná Emily Bromberg. K tejto postave sa postupne pridávajú ostatné vtáky. Zatancuje si melancholické duetá s viacerými partnermi, až kým nepríde „ten jej", s ním už tancuje až do konca nádherné dueto. Na prvej premiére to bol Andrej Szabo, ktorý precízne zvládal plynulosť a plastiku spájania nízkych póz a väzieb s vysokými zdvihmi a obťažnými polohami v súlade s emocionalitou výstupu. Na druhej premiére v tejto úlohe na seba upozornil emocionálne pôsobivý Kristian Achberger. V tanci hlavného páru nechýbajú momenty, keď sú obaja partneri na kolenách a na ramenách majú navzájom o seba opreté hlavy, sú si vzájomnou oporou, alebo jeden stojí v póze, akoby letel, a partnerka je v závese, on ju vníma a snaží sa ju chrániť. Vzápätí je prenasledovaný kŕdľom ostatných vtákov a energicky „pláva", aby unikol. Všetko dopadne dobre, dvojica sa v závere stráca v kŕdli v spoločnej póze. Táto časť je romantická a melancholická zároveň. V scénach, keď je na javisku viac tanečníkov, je vizuálny dojem umocnený nasvietením v prednej časti javiska, čím vznikajú pohybujúce sa odrazy na plátne v zadnom pláne, akoby ich tam bolo niekoľkonásobne viac. Farebnosť kostýmov je v odtieňoch modrej, scéna sfarbená do prírodných farieb, väčšinou v šere. V *Murmuration* naštudovanom Andresom Estevezom sa dokonale mieša autorský zámer pretlmočiť témy, ktoré sa dajú v príbehu nájsť ako súdržnosť, vášeň, či téma lásky s hudbou a vizuálnou stránkou.

Tretím dielom večera bol *Entropy* v choreografii najmladšieho tvorcu Craiga Davidsona, ktorý ako jediný prišiel do Bratislavy dielo naštudovať osobne a bol aj na prvej premiére. Pre túto časť je určujúca súčasná hudba holandského skladateľa Nicholasa Thayera skomponovaná počas uplynulých mesiacov práve pre tento balet. Miešajú sa v nej zvuky sólo huslí, klavíra, violončela s elektroakustickými, experimentálnymi prvkami v rytmických zmenách. Motívy hudobných úsekov

„Pokojne by mohla choreografia *Entropy* byť vyvrcholením večera, so svojím efektným, stupňujúcim sa nábojom a dynamikou."



RUKOPISY MAJSTROV — ENTROPY
— O. Chelpanova, V. Kruť
foto J. Žilinčár

RUKOPISY MAJSTROV — THE CONCERT
— sólisti a zbor Baletu SND
foto J. Žilinčár

by sme mohli nájsť v skladbách hudobníkovho albumu Tetramer pod názvami *entropy must always increase, meaning that in front of us, is not order, but chaos*. V choreografii sú uplatnené napríklad komorné duetá viacerých tanečných párov. Jeden pár medzi sebou viedol zápas akoby na pokraji (temnoty) vesmíru. Miestami tancujú všetci sólisti unisono, opäť v dokonalej súhre a presnosti. Tanečníci sa dokážu naladiť na nepravidelný rytmus a sú jednotní. Obe premiéry boli vynikajúco stvárnené v rovnakom obsadení. Páry a trio v zložení Emily Bromberg a Kristian Achberger, Olga Chelpanova a Viacheslav Kruť, Romina Kołodziej, Adrián

Szelle a Konstantin Korotkov. V miestach, kde sa k nim pridali Sarah Millner, Rio Nakata, Veronika Yungová, Emanuelle Ferrentino, Marián Kuchar, Joran Valcke, Gerardo Gonzales Villaverde skladba rytmicky vygradovala. V závere *Entropy* zostáva na javisku osvetlený iba jeden pár stvárnený Emily Brombergovou a Kristianom Achbergerom. Potom zhasnú svetlá. Bravi! Craig Davidson mi v rozhovore potvrdil, že dielo vznikalo počas pandémie, a tak v ňom môžeme nájsť rôzne pocity vychádzajúce z toho obdobia pretavené do abstraktnej formy. Do skladieb zakódoval napríklad očakávanie, zúfalstvo, boje, motív vykonštruovaného chaosu či rôzne emocionálne stavy.

Pokojne by mohla choreografia *Entropy* byť vyvrcholením večera, so svojím efektným, stupňujúcim sa nábojom a dynamikou. Dramaturgia však pravdepodobne chcela večer odľahčiť a do programu pridala komický balet držiteľa viacerých Oscarov Jeroma Robbinsa *The Concert* z roku 1956, v Bratislave v naštudovaní Kiplinga Houstona. Záver predstavenia tak patril humoru v tanci. Koncertné krídlo na scéne sa stáva súčasťou celku, na klavíri tanečníkov počas oboch premiér sprevádzal Ladislav Fančovič. V tejto časti sa veľa netancuje, je postavená skôr na herectve a situačnej komike. Najväčší priestor v tomto smere mali Jean-Michel Reuter, Artemyj Pyzhov, Erina Kaminaka, Anna Vágnerová, Sarah Millner. *The Concert* je úsmevnou bodkou večera. ø

Kol. aut.: Rukopisy majstrov
dramaturgia **K. Kohút** choreografie **W. Forsythe, E. Liang, C. Davidson, J. Robbins** účinkujú **sólisti a zbor Baletu SND, orchester Opery SND a hostia**
kompletný program s menami autorov hudby, scén, kostýmov, svetelného dizajnu, hudobníkov a tanečníkov je uvedený na webstránke SND
premiéra **29. a 30. apríl 2022, Sála opery a baletu SND**

Milo Juráni
divadelný kritik

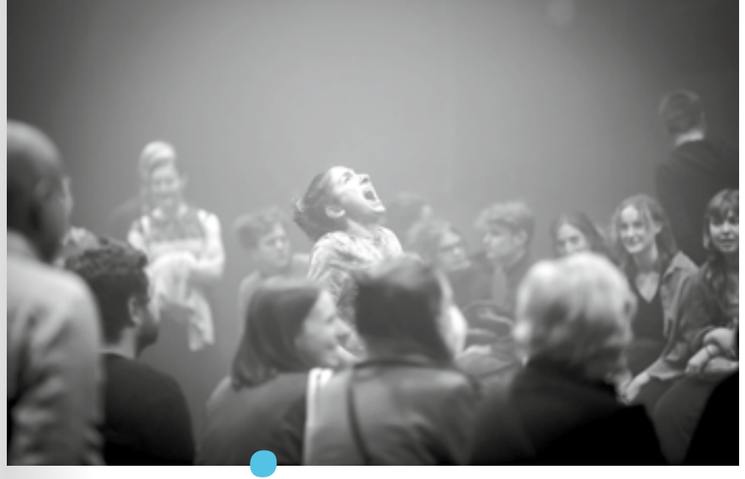
Kto sa bojí, nech nechodí do lesa. Kto sa bojí, nech ide na Bazaar

Témou pražského festivalu Bazaar bola migrácia. Dramaturgia si jasne vymedzila pole. Podtitul MIGRACE (ptáků, máku a planktonu) demonštroval ambíciu zaoberať sa presídľovaním z mimo-ľudskej perspektívy. Festival referoval o nútených presunoch rastlín, o vtákoch, ktoré neunikli pred človekom, aj o vírení drobných živočíchov ohrozených rôznymi vplyvmi.

Už od svojho vzniku sa Bazaar zameriava na diela s presahmi do aktuálnych spoločenských tém, ktoré sa však vyhýbajú prvým plánom a škatuľkám druhov a žánrov. Ani zameranie sa na prírodný svet nie je na tomto festivale výnimočné. K téme prostredia sa dramaturgia obrátila už druhýkrát za sebou. Letmý pohľad na program festivalu však odhalil, že ôsmy ročník bol oproti minulému striedmejší. Na festivale sa nekonala žiadna veľká šou, neudial sa zásadný event, o ktorom sa bude v divadelných kruhoch dlho hovoriť. Že sa dramaturgia riadila heslom „menej nie je málo“ v podstate neprekážalo, no viac zamrzelo, že sa nekonala žiadna výrazná diskusia. Možnosť konfrontovať sa s témou migrácie a presunov na širšom diskusnom fóre mohla spevniť súvislosti medzi produkciami programu. Diváci totiž mohli v krátkom čase zažiť emotívnu reflexiu ľudského vplyvu na svet prebiehajúcej katastrofy v podobe *Extinction Room (Hopeless)*, ďalej intímne zviditeľňovanie skutočností, ktoré sú príčinou dnešných kríz *The Opium Clippers*, a tiež tanečnú metaforu „plánu na prežitie“ *Old Pond*.

Sme katastrofa a veľmi nás to bolí

V strede tmavej sály stoja dlhé lavice a po okrajoch ju lemuje niekoľko reproduktorov, z ktorých zaznieva bujaré švitorenie vtákov. Pomedzi divákov, ktorí sa rozpŕchli po priestore *Extinction Room (Hopeless)*, sa prepletá autor konceptu a choreograf Sergiu Matis a dve performerky. Obskúrne pohyby a pazvuky trojice aktérov pripomínajú správanie sa operencov, no i rituálne pohyby rôznych kultúr inšpirované vtáčím svetom. Po chvíli protagonisti pristúpia k rôznym reproduktorom a v štýle sprievodcov v múzeu začnú rozprávať príbehy o zániku. Hovoria o vyhynutých druhoch ako dront a alka aj o kriticky ohrozených spevavcoch, vodných vtákoch a papagájoch. Ich krátke prednášky sú plné „veľkých dát“ – opisov životných cyklov, potravinových preferencií, rituálov množenia, no aj enumerácií populačných úbytkov v priestore a čase. Príval informácií je neúnosný, a to sa k nim neskôr z davu pridávajú ešte českí tínedžeri a jedna „dospeláčka“. Je ťažké vnímať, čo vravia, aj preto, že sa hlasy zrážajú v priestore, miešajú sa s vtáčou kulisou, ktorá zas zaniká v príbehoch o zániku. Túto dezorientáciu z pretlaku dát a pocit odcudzenia riedia pohybové pasáže, ku ktorým sa pridáva spev. Iné výrazové prostriedky akoby emocionálne komentovali to, čo jazyk vedeckých dát zracionalizoval. Imitácia vtáčieho pohybu ustupuje do úzadia, v pohyboch



EXTINCTION ROOM (HOPELESS.) (Sergiu Matis)
foto V. Brtnický

dominujú fragmenty rôznych ľudských stavov. Performancia graduje do dynamickej choreografie rôznych foriem prežívania smútkov a bolestí zo straty – od nihilistického „je mi to jedno“ až po fatalistické „toto je koniec sveta“. V *Extinction Room* – v miestnosti vymierania – teda divák nenájde riešenie krízy, no dostane možnosť kolektívne žialiť nad tragédiami ríše vtákov, za ktoré je zodpovedný človek. Vtákom to na prvý pohľad síce nepomôže, no možno sa citlivejším povahám trochu uľaví a v niekom naštartuje chuť hľadať možnosti, ako tomu všetkému zabrániť.

Skaza sa začína túžbou po „blbom“ potešení

Neja Tomšič vo vizuálnej eseji *The Opium Clippers* rozvíja jeden z temných príbehov modernej spoločnosti. Diváci sú účastníkmi tradičného čajového rituálu a spolu s čajom hltajú (vďaka rozprávačským schopnostiam Tomšičovej) neznáme dejiny špinavého biznisu s ópiom. Európski podnikatelia v 19. storočí zneužívali závislosť čínskych robotníkov od tejto látky, aby mohli drogu ilegálne nakupovať v prístavných mestách Číny a importovať na domáce trhy. Protichodné predstavy

západných biznismenov a čínskeho cisárskeho dvora viedli k súdnym sporom, roztržkám a neskôr až k sérii vojenských intervencií v Číne. Vďaka západnej láske k ópiu sa tak do dejín dostal pojem ópiové vojny aj najznámejšia pirátka Ching Shih, a do Európy zas niečo z čínskeho kultúrne dedičstva, napríklad pekinský palácový psík. Ópiová horúčka na starom kontinente navyše podnietila vznik drogových kartelov v Mexiku a tiež rozšírila závislosť od makovej šťavy do celého sveta. Ale Tomšičová sa vo svojej lecture performance nespoľahla iba na rozprávanie. Rôzne výjavy príbehov namaľovala na tradičné šálky a miniatúrne maľby zväčšovala prostredníctvom projekcie. Vyobrazenia na šálkach, no i časový rámec daný štruktúrou rituálu uľahčovali orientáciu v spleti mien, dátumov aj udalostí. Bol tu čas na vstrebávanie šokujúcich poznatkov a prípadná únava sa dala zahnať čajom. Problém bol len ten, že koncepcia sedenia (časť divákov sedela okolo performerky a časť v hľadisku) a tiež labilné plastové stoličky devalvovali atmosféru a pôsobenie pôvodného aktu. Keby sme okolo stola sedeli všetci a keby sme sedeli tak, ako tradícia káže, bola by imitácia čínskeho čajového rituálu konfrontujúca agresívnu politiku modernej Európy ešte o čosi dôslednejšia. A tak

OLD POND (Zsuzsa Rózsavölgyi)
foto V. Brtnický

SPIDER, TURTLE, WE v rámci Sobotného Bazaaru
(Ran Jiao & Fabulous Friends Co.)
foto V. Brtnický

sa „nepohodlné“ dejiny, napriek charizmatickému vystupovaniu Tomšičovej a strhujúcim súvislostiam odohrávali v trochu nepohodlnej situácii.

Dá sa prežiť, keď sa rúti svet? (Old Pond)

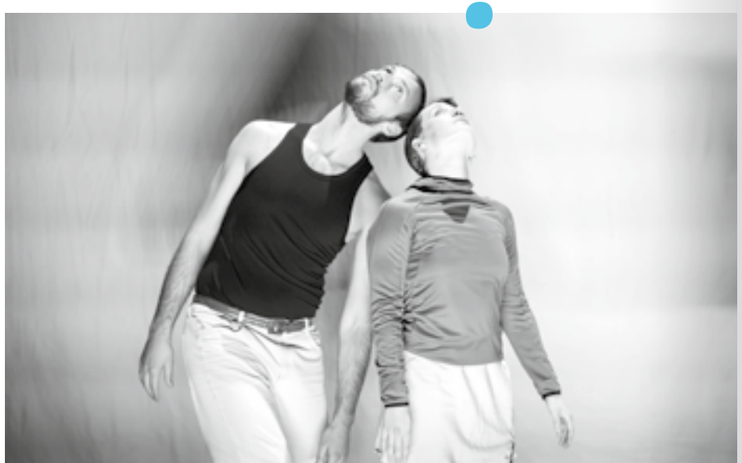
Ako nepriama odpoveď na žialenie Sergiu Matisa a odkrývanie súvislostí u Neje Tomšičovej sa javila tanečná produkcia Zsuzsi Rózsavölgyiovej a Tóbiása Terebessiho o vodných organizmoch (nekonkretizujem druh organizmu, pretože český popis tvrdil, že ide o jedincov z radu rúrovníky. Anglická verzia spomína Trumpet anemones, teda sasanky, ktoré patria do radu Actinaria. Paradoxne ide o dva odlišné rady, ktoré však prevažne žijú v slanej vode, teda v odlišnom prostredí, aké predstavuje starý rybník). Znovuuvedenie staršieho *Old Pond*, hoci ochudobnené o niektoré piliere konceptu (reaktívny zvukový dizajn), si zachovalo výpoveď aj pôsobnosť. Trojica tanečníkov v intenzívnom rytme predvádzala útrapy života vodných organizmov úzko spätých s prostredím ich výskytu a demonštrovala, v čom spočíva ich odolnosť a schopnosť prežiť.

Spomenul som si pritom na teóriu Lynn Margulisovej o tom, že za vývoj života nie je zodpovedná konkurencia, ale kooperácia. V hĺbke starého rybníka sa zjavne deje viac, ako sa zdá. Stále sa čosi mení a pravdepodobne nie k lepšiemu. Akcie jednotlivcov striedala interakcia, ktorá si vyžadovala vysokú mieru vzájomnej pozornosti. Dve telá boli chvíľu pilierom pre tretie telo, vynášali ho do výšky, inokedy sa vírivo s hravosťou točili, aby takto prečkali akýsi šok alebo sa prepletali jedno cez druhé a nebolo jasné, či sú ešte stále oddelené. Imaginácii podporovali ambientné nahrávky aj svetelný dizajn – náhle „zmeny“ sfarbenia kostýmov pod vplyvom ultrafialového žiarenia. V cykloch sa striedali temná zelená, modrá, červená, žltá, akoby sme sledovali chemické reakcie v telách živočíchov. Na javisku sa indivíduá – organizmy stali súčasťou skupiny, ktorá okrem dynamiky vzájomných vzťahov čelila nebadaným vonkajším zmenám. Nebolo jasné, čo organizmy prežívajú, zrejmé bolo iba to, že to prežívajú spoločne, prispôsobujú sa vďaka spolupráci. Je to síce banálne posolstvo, ale vôbec nie samozrejmé. Inscenácia bola navyše dostatočne strhujúca, aby udržala pozornosť.

Pozerať sa z inej perspektívy (Sobotní Bazaar)

Okrem hlavného programu má festival každý rok v zálohe jedno unikátne podujatie.

CHOREOGRAPHIC ATLASES
v rámci Sobotného Bazaaru
(Bartosz Ostrowski, Katinka Wissing, Bárbara Cordeiro)
foto V. Brtnický



Sobotní Bazaar je niečo ako malý showcase diel v rôznych štádiách rozpracovanosti. Bonusom je, že sa diváci môžu stať ideovými spoluautormi inscenácií. Tvorcovia aj návštevníci sú doslova hodení do vody. Skupiny majú na prezentáciu práce obmedzený čas, prezentujú dielo bez kontextu a doplnkových informácií. Diváci reagujú bezprostredne po odohraní fragmentov. Táto verejná výmena má svoje pravidlá. Tvorcovia môžu klásť otázky, no nesmú vysvetľovať. Ľudia v hľadisku fragmenty nemajú hodnotiť, skôr o nich uvažovať, odkrývať významy, hovoriť dojmy a asociácie. Ani v tejto časti sa Bazaar tematicky nevychyľoval, ukážky spájal zjavný záujem o mimo-ľudské perspektívy. Napríklad *Choreografic Atlases* trojice Bartosz Ostrowski, Katinka Wissing a Bárbara Cordeiro pohybom aj prvkami objektového divadla skúmali rôzne mimo-ľudské pohyby a tiež stopy, ktoré zanechávajú. Mňa najviac zaujala práca skupiny Ran Jiao & Fabulous Friends Co. Ich *Spider, Turtle, We* sa začínal autentickým príbehom dievčaťa, ktoré sa v sprche zľaklo pavúka. Stretnutie dvoch odlišných a zraniteľných druhov znamenalo aj zmenu perspektívy. Príbeh sa rozvinul do jednoduchej, no pôsobivej bezslovnej akcie. Dievčina prechádzala metamorfózou na akéhosi chrobáka a na scéne sa medzi divákmi začali pohybovať dovtedy nehybné objekty. Ako sa ukázalo, išlo o performerov vo výrazných celotelových maskách, ktorí znázorňovali čudesné živočíchy. Pavúk, ktorý z útrob chrlil vajíčka, zmietajúca sa stonožka aj iné bizarnosti boli čiastočne odpudivé, trochu roztomilé aj komické. Hmyzie telá sa hemžili medzi divákmi, vstupovali do vzájomného kontaktu a rôznym spôsobom nadväzovali vzťah s divákmi. Stretnutie s niečím, čomu ako ľudia celkom nerozumieme, bolo vďaka imerznej forme, improvizačným zručnostiam performerov aj prepracovanosti masiek a pohybov s nimi malým „highlightom“ festivalu.

THE OPIUM CLIPPERS (Neja Tomšič)
foto V. Brtnický

Nechoď do lesa, ostaň v divadle

Tvorcovia pracovali s minimom prostriedkov, bez efektnej výpravnosti scén, takmer bez spotrebných rekvizít. Čím mohli diela zapôsobiť, boli skôr rôzne formy rozprávačstva, experimentovanie s priestorovým usporiadaním a štruktúrou performancie či budovanie synergie medzi zložkami. Bazaar nebol tou prehliadkou, ktorá do Prahy priláka kvantum festivalových agentov a agentiek či širokú kritickú obec (aj vďaka tomu zanechal len malú uhlíkovú stopu). Inscenácie programu však reflektovali planetárne problémy bez iluzórnej doslovnosti a zanechávali dojmy, ktoré sa nevytratia hneď po skončení predstavenia. Platí preto tvrdenie Zsuzsi Rózsavölgyiovej zo záverečnej diskusie. Ekologicky tvoriť neznamená odísť tvoriť do lesa ani tváriť sa, že sme v lese. Treba nechať zvieratá a rastliny na pokoji a environmentálnymi témami okupovať existujúce umelecké ekosystémy. Ale robiť to sofistikovane a takým spôsobom, aby zemský ekosystém nebol priveľmi zaťažený.

Bazaar Festival
medzinárodná prehliadka inovatívneho divadla
24. – 27. marec 2022, Praha
www.bazaarfestival.cz

Laura Fedorová
študentka Katedry réžie a dramaturgie DF VŠMU

Mladinsko subjektívne

Iné, drzé, legendárne. To sú prívlastky divadla Mladinsko (Slovensko mladinsko gledališče) v Ľubľane, ktoré pravidelne hostí showcase pre zahraničných kritikov a študentov umeleckých škôl. Po dvojročnej pauze sa znova naskytla príležitosť vidieť crème de la crème repertoáru tohto neobyčajného kultúrneho stánku a keďže pedantne čítam školské e-maily, reagovala som na výzvu aj ja.

Štvrtok

Bolo nás štrnásť. Spolu so mnou a s kolegyňou z divadelných štúdií ešte jeden Východoeurópan, inak všetko Balkánci, teda až na režisérku z Holandska, ktorá nám prekazila škodoradostný plán nadávať počas vínnych konverzácií na Západ. Rozradostene sme prešľapovali pred priestorom Nova pošta (čo je najnovší projekt Mladinska v spolupráci s umeleckou organizáciou Maska) pripravení vidieť samé dobré veci. Tí, čo Mladinsko poznali bližšie, nám ako sudičky múdrosti kázali, aby sme stlmili náš hlad po zábave a pripravili sa na intelektuálnu ťažobu. Mávli sme nad nimi rukou a veselo sa zoznámili s Goranom Injacom, umeleckým riaditeľom Mladinska (od r. 2013) a naším lektorom na showcase, Goranom Sergejom Pristašom, dramaturgom, profesorom na Akadémii dramatických umení v Záhrebe a spoluzakladateľom divadelnej skupiny BADco.

Prvým predstavením bola divadelná esej *Virus*, ktorá vznikla vďaka spojeniu slávneho slovinského filozofa Mladena Dolara (nasledovníka Slavoja Žižeka) a herca Blaža Šefa. Koncept divadelnej eseje spočíva, hádate správne, v činohernom stvárnení prednášky či myšlienky (je možné, že tomu až tak nerozumiem). Mala som obavy, že to bude táranina o tom, čo tu máme posledné dva roky, no ošívala som sa zbytočne – bolo to aj o tom, ale aj o inom. Skrz rôzne komické i menej veselé momenty sa Dolar prepracoval k pointe – rozširovaniu vírusu dobra a ľudskosti. Esej sa začala dialógom filozofa s Čechovom, pretože prečo nie, povedal Dolar, ľudské možnosti a najmä predstavivosť sú nekonečné, keď chcem mať dialóg s Čechovom, mám ho mať a isto si aj máme čo povedať, keďže oslavujeme narodeniny v ten istý deň. Na stole stál samovar a ja som si pomyslela, že nech sa snažím akokoľvek, starý dobrý Anton Pavlovič ma dobehne aj 449 kilometrov od školy. Rozprávali sa o víruse chamtivosti zosobnenom v Lopachinovi z *Višňového sadu* (Vírus – Višňa). Po Čechovovi sa Šef prezliekol za viacerých významných mysliteľov, no milú komiku prvého stretnutia so samovarom sa nepodarilo zopakovať. Hlavnou otázkou nesúcou sa priestorom bolo, ako inscenovať niečo neviditeľné – samotný vírus. Odpoveď poskytla skladba *4'33''* Johna Cagea, ktorá svojím tichom rozbila vírus poznávania a rozmýšľania a rozotrela v publiku nepokoj, mechrenie sa, symfóniu zvukov a škrabotov. Nutné rozbitie a doklepnutie pointy však prinieslo aj pokles v tempe a sústredení, a tak (v spojení s pomerne naivnou myšlienkou) nešlo o práve katarzný zážitok.

Vročina (Horúčka), autorský projekt Žigu Divjaka, sa neodohrával na hlavnom javisku (ktoré inak nie je oveľa väčšie než to v Divadle Lab), ale v zadnom priestore zakrytom bielymi závesmi, čo vytváralo dojem akéhosi stanu bez strechy. Očiam sa naskytol náramne estetický pohľad na pole divých makov (scénografia Igor Vasiljev), no pri bližšom spočinutí sa odhalila šerednosť plastu – čo korešpondovalo s témou i atmosférou. Stoličky boli umiestnené v jednom rade pozdĺž poľa. Spomedzi divákov vyčnievali šiesti herci – nemali respirátory a pod stoličkou mali škatuľu s pomôckami. Repliky boli len neemotívnou repetíciou faktov o klimatickej katastrofe, vytvárali horúčkovitý dojem stiesnenosti, nemožnosti uniknúť toľkej ničote a skaze. Obsadenie spočívalo v dvoch „aktivistoch“, mladom mužovi (Vito Weis) a žene (Lina Akif), ktorí predstavovali generáciu túžiacu zachrániť planétu, i keď ju sami nezničili, starším mužovi (Gregor Zorc) a žene (Draga Potočnjak) – matke. Tá sa snažila obhájiť svoje konanie, respektíve jeho absenciu v dialógu s dcérou, čo bola najdivadelnejšia časť predstavenia a poskytla aký-taký balans veľmi jednostranne ladenej inscenácii. Dodala jej aspoň nejaké ukotvenie v realite a najmä ukázala prstom aj na generáciu, ktorá vraj za nič nemôže, no bude pykať najviac – „načo sú ti avokádové chlebíčky, prečo furt cestuješ, prečo si stále niečo kupuješ, ja som všetko robila preto, aby si mala vyššiu životnú úroveň“, hovorila dcére matka. Medzi postavami bola aj ďalšia žena, ktorej jediná úloha spočívala v harmonizovaní ostatných hlasov a neskoršom obnažení sa, a muž, Bosniacky rocker Damir Avdić, ktorý prinášal tému vojny. Hovoril, ako si dlho myslel, že sa nič nestane, že juhoslovanská vojna nevypukne, zaujímala ho len jeho kapela, no potom musel narukovať a spoznal veľkosť svojho omylu, čo bola jasná paralela s naším zatĺkaním aktuálnej situácie. Predstavenie obsahovalo mnoho efektných režijných riešení

VROČINA
(Slovensko mladinsko gledališče)
foto M. Povše

a obrazov, či už išlo o večne nahého Vita Weisa zahaleného v pare, kráčajúceho spustošenými makmi, pripínanie papierov s kľúčovými slovami na steny stanu, či policajnú agresivitu – Weisovi zalepili ústa vždy, keď prehovoril (priplazil sa k náhodnému divákovi, ten mu pásku strhol, no potom mu ústa „policajti“ ihneď znova zalepili). Nezdalo sa mi, že by sa napriek pálčivosti témy dalo prikloniť na niečiu stranu, keďže „pozitívne“ postavy oduševnene hlásali, aby sme zabili najbohatších, horné jedno percento, zbombardovali potrubie s plynom a ropou, zbavili ich majetku a tak podobne. Tempo sa udržiavalo rôznymi chytľavými popevkami – napr. *Here Comes The Sun*,, čomu téma klímy dodala úplne nový rozmer. „What can be done?“ pýtali sa. „Nothing can be done,“ odpovedali si.

Piatok

Ráno som vstupovala do analýzy s ostychom, predsa len som si uvedomila limity svojho nízkeho veku. Dokonca som sa, zaťažená vedomosťami ostatných, napriek svojej štandardnej priamočiarosti chystala mlčať, no našťastie to nebolo nutné. Pri hodnotení divadelnej eseje niektorým prekážalo využitie herca, iným sa to zas páčilo celé, ďalší by to chceli ako podcast. Všetci nedočkavo čakali na debatu o *Horúčke*. Nozdry sa rozšírili, názory vytryskli a roztrieštili sa o uši tých druhých ako vajcia o betón. Slovom, pohádali sme sa. Bolo to značne komické, keďže sa to vlastne nikomu nepáčilo, až na tri dievčiny, z toho jedna bola klimatická aktivistka, čiže sa v tom takpovediac videla. No každému sa nepáčilo niečo iné, dokonca si myslím, že celá pointa bola v tom, že sa nám to nemalo páčiť. Dobre, asi nie, povedali mi, ale to teraz neriešime. Sergej sa pokúšal skorigovať debatu nastolením hodnotiacich kritérií, ktoré sa dodržiavali zo desať minút, no potom zas raz všetci prešli do subjektívností. Bolo to ponuré a repetitívne, zhodli sme sa, vzbudzovalo to pocit

SLABA DRUŽBA
(Slovensko mladinsko gledališče)
foto I. K. Mujezinović

stagnácie a neponúkalo odpovede. Vlastne, nezhodli sme sa, lebo podľa tých troch to bolo oveľa podnetnejšie a demokratickejšie ako napríklad oná divadelná esej. Ako to môže byť demokratickejšie, keď nastolia otázku a rovno si aj odpovedajú, že sa nič nedá robiť? Veď tým negujú akúkoľvek ľudskú akciu, vyrukovala som a tí, ktorým sa to nepáčilo, so mnou súhlasili, a tí, ktorým sa to páčilo, mi niečo hovorili, ale ja som ich nepočúvala, lebo som sa mentálne pripravovala na ďalší výstup. Započula som, že im, tým trom, sa to zdalo vlastne strašne pozitívne, lebo ich reči „mladej generácie“ povzbudili – aj oni mali zrazu chuť ísť zabiť horné percento. Ako sa vám to mohlo zdať pozitívne, keď je úplne jasné, že to, čo tam hovoria, sa nestane? Bohatí sa nevzdajú majetkov a naozaj dúfam, že terorizmus sa nestane bežným prostriedkom, reagovala som nepokojne. Taktiež som dodala, že by som naozaj nechcela bojovať za planétu s ľuďmi ako hentí pochmúrni aktivisti, to sa ozaj radšej uškvariť, než sa s takýmito furt zapodievať. Spätne si uvedomujem, že som si to mohla odpustiť. Riešili sme aj zmysel ekologického divadla odohrávajúceho sa v čisto plastovej scéne nasvietenej desiatkami lediek. Nakoniec sme sa zhodli, že sa nezhodneme, a pobrali sme sa na špacírky do mesta.

Program pokračoval diskusiou s dramaturgičkou Mladinska Uršku Brodarovou. Bližšie nám predstavila Novu poštu, v rámci ktorej obe štvrtkové inscenácie vznikli. Ide výhradne o politické divadlo pracujúce s všakovakými novodobými postupmi a poetikami. Fungujú už päť sezón a vyhraňujú sa najmä proti nacionalizmu, čo značne súvisí s politickou situáciou, keďže majú konzervatívnu pravicovú vládu vyznačujúcu sa populizmom. Jednu sezónu sa venovali výhradne neonacizmu v slovinskej spoločnosti, v ďalšej sa zameriavali na rôzne alternatívne výstupy od mladých tvorcov. Urška taktiež spravila malé okienko do performancie *Slaba družba* (Zlá spoločnosť) herca Vita Weisa. Odprezentovala ju dosť rozpačito a spomenula, že počas procesu sa niekoľkokrát zmenil koncept a že to máme brať s otvorenou mysľou. Naše obavy sa potvrdili. Išlo o jedenapolhodinovú mĺkvu one man show o trápení umelca tvoriaceho dielo (?). Herec sa hodinu hral so svetlami a ostatok času sa buď vešal o strop, alebo prekladal stoličky či vyrábal zvuky šúchaním mikrofónu o rôzne povrchy.

Otriasli sme sa a išli na ďalšie predstavenie

NASPROTJE STVARI
(Slovensko mladinsko gledališče)
foto M. Povše

Nasprotje stvari (Opak veci) od Borisa Nikitina. Text bol letmo inšpirovaný knihou *Návrat do Remeša* Didiera Eribona a hovoril o odklone pracujúcej triedy od ľavice a presunu k neonacistom. Napriek moróznej téme išlo o najvtipnejšie, najbystrejšie a podľa mňa aj najlepšie predstavenie celého showcasu. No, ale, dosť bolo subjektívností. Inscenácia bola postavená na vyhranenej divadelnosti, úplnom odmietnutí akéhokoľvek napodobňovania skutočnosti. V pozadí svietila obrazovka s nápisom: „O dvadsať minút príde nová avantgarda.“ A piati klauni (Primož Bezjak, Janja Majzelj, Ivan Peternelj, Blaž Šef a Stane Tomazin) sa naozaj pokúšali o avantgardné predstavenie oblečení ako veľmi zvláštne drag queens. Bola to jasná recesia, ďalší kontrast. Vyzerali tak, ako by asi vyzerali neonacisti, ktorí si idú robiť posmešky z LGBTIQ+ komunity a chudáci riadne nevedia, ako tie ich „obludy“ vlastne vyzerajú. Znudený divák by sa pýtal: Sú to herci, čo si len robia žarty? Oni ma chcú o niečom presvedčať? O čo tu vlastne ide? Nudiť sa však na tejto bizarnej znôške výstupov nedalo. V skečoch postavených na kontrapunktoch si zaspievali a aj zaštrikovali, dokonca prišlo aj na pošmyknutie sa na banánovej šupke. V monológoch obsahujúcich typické vyjadrenia o židojašteroch, tých druhých, čo riadia svet a nás, čo svet neriadime, sa snažili divákov presvedčiť o prospešnosti neonacizmu – áno, stále zamaskovaní ako klauni. Napriek očividnému výsmechu zo zlých a zmätených ľudí na povrch jasne presakovalo i to ľudské, nesmierne lepkavé smutno, ktoré v nich žije a práve vďaka tomu predstavenie fungovalo. Bolo autentické, pravdivé a smiešne, bol to špás – a aký! Prosto skvelé. Moje pocity potvrdili aj štyri kolá aplauzu.

Sobota

Sobotnú analýzu začal Sergej dlhým rozprávaním (naozaj neviem, ako sme sa k tomu

dostali) o Draganovi Živadinovovi, slovinskom režisérovi, zakladateľovi umeleckého smeru Neue Slowenische Kunst (1984) a astronautovi, ktorý sa venuje „post-gravity" divadlu a v roku 1999 uviedol Biomechanics Noordung, prvé divadelné prestavenie v nulovej gravitácii. Po tomto nesúvisiacom úvode sme sa presunuli k analýze. *Zlá spoločnosť*, no čo sa dá o tom povedať, tvárili sa niektorí, no napokon sme sa dáko roztárali. Bola to ukážka umeleckého procesu a stagnácie, povedal dakto, áno, presne tak, dokázal som sa s tým spojiť, súhlasil niekto iný a tretí zas dodal, že v tom videl ročné obdobia. Ja som povedala, že by ma fakt naštvalo, keby som za to zaplatila peniaze. Ako tak nad tým rozmýšľam, poniektorí moji krajania si čítajúc musia myslieť, že som tam v Ľubľane robila akurát tak hanbu, no vedzte, že to kolegovia vzali s vtipom. Diskusia sa stočila k téme sebareflexie, respektíve jej absencii. *Zlej spoločnosti* chýbalo práve akési priznanie banálnosti toho celého, priznanie, že sa na mňa niekto pozerá a ja vlastne nemám veľmi čo ukázať, čo už by bolo aspoň zárodkom nejakého príbehu. (To nie príbeh, to je divadlo, povedal by niekto.) Osobne ma na tom najviac popudzovala neúcta k ľudskému času a príležitostiam. Niekto sa vedome rozhodol stráviť hodinu a pol času svojho a cudzích ľudí práve takto a robil to v priestore, ktorý mohol využiť niekto iný vypovedaním naozaj pálčivej myšlienky, niečoho, čo by mu rozožralo vnútro, keby to nešlo von. Asi to ako začínajúca umelkyňa nesiem o niečo ťažšie, možno len žiarlim, neviem. S úľavou sme sa presunuli k *Opaku veci*. V skupine zavládlo všeobecné nadšenie, tváre sa roztiahli v sentimentálnom úškľabku spomínajúc na večerné predstavenie. Len jednej sa to nepáčilo, lebo ju teda nepresvedčili, aby sa stala neonacistkou. Brali sme to ako nejaký zvláštny výstrelok a veselo sa vybrali obedovať.

Nasledovala diskusia s režisérom *Horúčky* Žigom Divjakom a cenami ovenčenou mladou režisérkou Ninou Rajić Kranjacovou, ktorej posledné predstavenie *Solo* zavŕšilo celý showcase. Hovoril najmä Žiga, keďže jeho inscenáciu sme videli. Na rozdiel od predošlej búrlivej diskusie, zoči-voči tvorcovi všetkých opustili slová a len šúchali nohami. Rozprávali najmä tí pozitívne naladení. Žiga s nimi súhlasil v tom, že *Horúčku* nestaval ako niečo pesimistické, do zeme utláčajúce, ale naopak ako výboj, výzvu k činu, aby niekto konečne vzal do ruky, čo ja viem, bombu a naozaj ju upevnil na nejaké potrubie. Použil veľmi zvláštny príklad: ak by som každý večer chodil po centre Ľubľany s kladivom a rozbíjal okná na ferrari a nechával vnútri lístoček s odkazom o zbytočnosti a nepraktickosti takýchto áut, po pár nociach by si majitelia rozmysleli, či budú parkovať v centre. Spýtala som sa, prečo to prezentuje ako výboj, keď sa v celej inscenácii opakuje, že nie je žiadna nádej a nejestvuje riešenie. Vysvetlil, že tieto veci hovorí polícia, respektíve postavy zaodené ako ťažkoodenci, lebo to je to, čo ľuďom pri moci vyhovuje, aby nemuseli zmeniť svoje postoje. Vrátili sme sa aj k plastovej scéne, že či si vlastne neprotirečí s témou inscenácie. Žiga je presvedčený, že reálne riešenie krízy leží na pleciach politikov a korporátov a nemalo by nijaký zmysel, keby sa bežní ľudia zbavili aj takého minoritného pôžitku, akým je plast v divadle. Objasnil, že dielo konštruoval ako dialóg medzi mladšou a staršou generáciou ako nastolenie viny – áno, vy za to môžete, ale my sa to pokúsime zachrániť. Osobne sa mi zdá vec viny či neviny pri tejto téme značne kontraproduktívna, no vďakabohu som si aspoň nejakú svoju pálčivú myšlienku nechala pre seba. Niektorým sa zdali „aktivisti" v predstavení na hranici mentálneho zdravia a pýtali sa režiséra, či chcel aj to nejako reflektovať. Divjakovi sa takí nezdali a aj keby takí boli, neprekážalo by to, lebo aktivista je podľa neho ako „firefly", ako svetluška, ktorá chvíľu svieti jasne, urobí svoj kus práce a potom zhasne. Hlavne, že niečo robí, že sa niečo stane, na chvíľu

GEJM
(Slovensko mladinsko gledališče)
foto M. Povše

osvieti cestu. Pýtali sme sa ho aj na jeho ďalšiu inscenáciu *Gejm* (Hra), ktorá nás čakala hneď po diskusii, no bol presvedčený, že ju netreba nijako predstavovať a všetko nám povie sama.

Gejm sa konala v „Lower Hall", obdĺžnikovom priestore podobnom vínnej pivnici. Pred vstupom nás začali uvádzačky segregovať, pýtali sa, kto je cudzinec, kto je cudzinec, stále dookola, vraj aby sme sedeli na správnej strane a videli na titulky, lenže obrazovky s titulkami boli po oboch stranách. Neskôr sme sa zhodli, že to bola efektná súčasť predstavenia. Aj v tejto inscenácii umiestnil Divjak stoličky pozdĺž stien do dvoch radov. Herci mali pod sedadlom škatuľu s pomôckami. Bolo ich päť – traja muži a dve ženy (Vito Weis, Sara Dirnbek, Primož Bezjak, Maruša Oblak a Matej Puc). Na jednej strane bola kovová stena s výňatkom paragrafu o zákaze policajného násilia, na druhej kovová poschodová posteľ, pár plátenných tašiek a štítok s vlajkou EÚ, UN MIGRATION. Na zemi bola lepiacou páskou znázornená mapa hraníc Bosny a Hercegoviny, Chorvátska a Slovinska s vyznačenými kľúčovými mestami. Na začiatku sa nastolili fakty – v rokoch 2017 – 2019 žiadali o azyl v Slovinsku tisícky ľudí, no dostal ho len zlomok z nich. Prečo? Odpoveďou nám bola mozaika až priveľmi podobných krátkych príbehov. Materiál bol zozbieraný z dát organizácie The Border Violence Monitoring Network Database, ktorá sa venuje porušovaniu ľudských práv na hraniciach EÚ. Ničenie osobných vecí, bitie, vozenie v rozhorúčenom aute celé hodiny, výsmech a ponižovanie, sexuálne násilie. Obvykle išlo o to isté – utečenci zo Sýrie, z Afganistanu či z iných krajín zdrvených vojnami a chudobou sa dostali cez Bosnu do Chorvátska a odtiaľ do Slovinska. V Slovinsku ich chytili, odviezli naspäť do Chorvátska, kde ich vypočuli, pomučili a vrátili naspäť do Bosny, keďže Chorvátsko nemá ostnatý plot, ale „pushback border". Koncept spočíval vo veľmi jednoduchom, no efektnom dokumentárnom divadle. Princíp bol postavený na krátkom hereckom výstupe, po ktorom nasledovala akcia – herec vytiahol zo škatule nejaký predmet súvisiaci s konkrétnym príbehom, napríklad poľovnícky klobúk, ak ich bonzol poľovník, či burku, ak ženu nútili dať si ju dole, a ten sa položil na miesto na mape, kde sa to stalo. Vito Weis sa aj tentoraz vyzliekol, a to pri znázorňovaní telesnej prehliadky. Na kovovú stenu, podobne ako v *Horúčke*, lepili po každom výstupe novinové články o danej udalosti. V poslednej polhodine prišiel zvrat spočívajúci v stlmení svetiel a projekcii výpovedí od preživších. „Hráme *Hru*, ale dôsledky sú v reálnom živote. Buď prežiješ, alebo nie," objasnil jeden z hlasov.

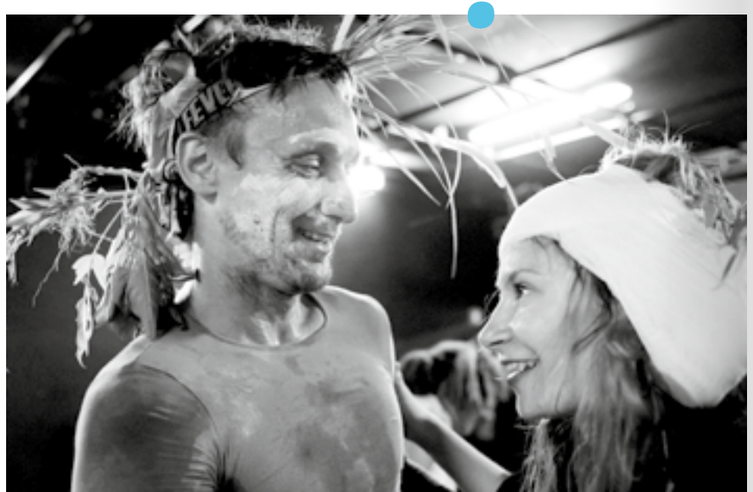
Po príliš krátkej prestávke a dvoch keksíkoch proti trudnomyseľnosti nás čakala komédia *Pojedina pri Trimalhionu* (Trimalchiova večera) na motívy Petroniovho *Satyriconu* od poprednej srbskej režisérky Bojany Lazićovej. Túžba zabaviť sa bola po tom všetkom obrovská, avšak nenaplnená. Inscenácia bola metadivadlom, keďže prvú hodinu išlo o skúšku textu zo *Satyriconu*, ktorú občas prerušil výpadok svetla alebo iná technická

patália. Najsmiešnejšie bolo, že Goran opísal túto prvú časť skúšky ako niečo, čoho sa nemáme báť, lebo je to naschvál urobené ako to najpatetickejšie a najklasickejšie divadlo, ale nezdalo sa mi to o toľko iné než bežná produkcia našich divadiel (čím chcem, samozrejme, povedať, že sa mi to nezdalo ako to najpatetickejšie a najklasickejšie). Postupne dochádzalo aj na pomerne bizarné škriepky medzi hercami, ktoré zavŕšil príchod režisérky – tragikomickej postavy márne sa snažiacej dokopať zlátaninu k úspešnej premiére. Predstavenie nabralo istý spád a rytmus, fragmenty prízemnej zábavy postavenej na nahote Vita Weisa sa striedali s bystrými zamysleniami, ktoré však nedosiahli svoj vrchol, keďže sa všetko uťalo značne antikatarzne – režisérka padla na zem mŕtva a herci si mohli robiť, čo chceli. Spýtavé pohľady kolegov prezrádzali, že zmätok a sklamanie sa šírili sálou ako vírus.

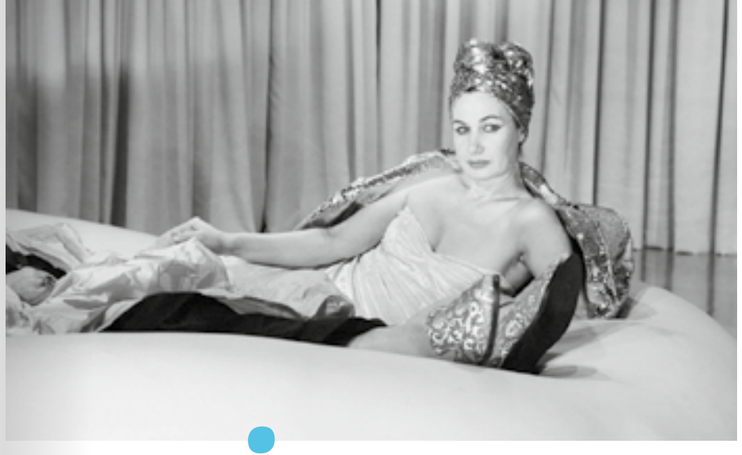
Nedeľa

Ráno nám Sergej vysvetlil princíp pushback border. Ide o to, že Chorvátsko sa chce stať súčasťou schengenského priestoru a práve jeho hranica je akýmsi testom od Európskej únie, či ju teda dokážu ustrážiť (Slovinsko už v Shengene je). Nechcú mať plot ako v Maďarsku, a tak je hranica otvorená, no je stále strážená a pushback doslovne znamená, že migrantov prosto vytlačia naspäť. Keď sa *Hra* hrala v Záhrebe, prišli na ňu len ľudia pracujúci s utečencami, čo sa mu zdalo trochu absurdné. Podľa Sergeja by takéto predstavenie malo zmysel len pred Európskym parlamentom v Bruseli, lebo takto vyzerajú oni, Chorváti ako nejakí proaktívni pravičiari posadnutí ochranou národa, no všetko sú to len pravidlá Únie. V kontexte chorvátskej histórie, najmä juhoslovanskej vojny, nemajú Chorváti nijaký problém s utečencami a celková klíma je im naklonená priaznivo, vysvetlil. Zhodli sme sa, že išlo o kvalitné dokumentárne divadlo, i keď možno trochu pridlhé (120 minút) a ku koncu strácajúce na pálčivosti. Oproti *Horúčke* tu absentovala plnosť vizuálnej stránky, no inscenácia bola zas obsahovo čistejšia, menej kazateľská. Skrz Sergejovu príhodu zo Záhrebu sme sa dostali k zmyslu politického divadla. Čo dokáže zmeniť? Má nejaký význam? Ide o „preaching to the converted“ (presviedčanie presvedčených) alebo naozaj má svoje opodstatnenie aj v týchto dňoch? Nedospeli sme k uspokojivej odpovedi. Presunuli sme sa k druhému predstaveniu, k *Trimalchiovej večeri*. Došlo k nečakanej zhode – nikomu sa nepáčilo, až na pár momentov, napríklad keď si Vito Weis pripol na chlpy v rozkroku zvončeky a spievajúc odišiel zo sály, či keď si roztrieštil o hlavu jablko.

Mentálne prípravy na poslednú inscenáciu boli značné. *Solo* bolo triapolhodinovou rozlúčkou tridsaťjedenročnej Niny Rajić Kranjacovej s divadlom. Performancia stavala na čiastočnej improvizácii, ktorú zahraničné publikum pre jazykovú bariéru trochu skomplikovalo, avšak našlo sa riešenie v podobe ochotného simultánneho prekladateľa. Dve hodiny sa odohrávali v blackboxe Novej pošty a hodina a pol zas ako vonkajšia hostina s jedlom, pivom a vínom. Celok tvorili



SOLO
(Slovensko mladinsko gledališče)
foto N. Žgank



POJEDINA PRI TRIMALHIONU
(Slovensko mladinsko gledališče)
foto I. K. Mujezinovic

autobiografické fragmenty, v ktorých Kranjacová túžila vypovedať nadčasovú pravdu o divadelnom živote a spráchnivených pravidlách, o tom, ako naozaj kreatívny človek nedokáže pod kupolou konvencií dýchať. Osobne som to brala ako zaujímavý egotrip, panoptikum všetkého, čo Nina Kranjac dokáže – hrať, spievať, tancovať, váľať sa v rozliatom pive a tak podobne. Časť vnútri sa trochu vliekla a rozloženie vzťahov medzi hlavnou protagonistkou a jej pomocníkmi-hercami sa postupom času stávalo iritujúcim – starší herec Marko Mandić ako večný obdivovateľ, Nataša Keser ako menej pekná priateľka a psíček v jednom, Benjamin Krnetić ako personálne zrkadlo… Ťažko povedať, či išlo o úmysel, keďže očividná sebareflexia prišla len raz, a to, keď Kranjacová priznala, že jej ego neznesie prehru. Istým kľúčom k dielu môže byť práve výpočet získaných cien (čo bolo súčasťou jedného zo skečov) a najmä vek, v ktorom ich dostala. Hovorí sa, že človek mentálne ostane vo veku, v ktorom sa preslávil a jej prvý úspech prišiel, keď mala len dvadsaťjeden rokov. Rozumela som, čo mi chce povedať a čo jej prekáža, doliehala ku mne vášeň jej výpovede, ale celé mi to bolo nesympatické. Našťastie prišla časť vonku, ktorá bola ľudsky krásna a jasnejšie osvetlila, v čom je vlastne problém – jej priateľ, taktiež režisér, spáchal samovraždu. Asi by som však mala opustiť domnienky a sústrediť sa len na to, čo som videla. Marko Mandić robil omeletu a Kranjacová s Keserovou sa rozprávali o spoločnom mŕtvom známom, o svojich zážitkoch s ním a podobne. Nedá sa neoceniť bezuzdná divadelná predstavivosť tvorcov, všetky nápadité riešenia a priam až čarovná schopnosť udržať pozornosť divákov. Sústredenie sa umocňovalo rôznymi spôsobmi – Marko Mandić sa vyzliekol, obul si kolieskové korčule, popremával sa medzi divákmi, len aby nakoniec vyliezol po rebríku hore na jeden z plechových kontajnerov a pomohol ostatným účinkujúcim roztiahnuť nádhernú zlatú oponu nadúvajúcu sa pod temným hviezdnym nebom. Predstavenie Nina zakončila citátom Petra Brooka: „Na nikom v divadle nezáleží viac než na tých, čo ho tvoria,“ pozrela sa na nás, rozdrkotaných chladom a mastných od burekov, „a na tých, čo ho sledujú“, dodala.

Ešte nejaký čas po konci predstavenia sme postávali s uchmatnutým pivom a preberali všetky dojmy a pojmy, ktoré sa na nás nielen počas posledného zážitku nalepili. Všetky spájala jedna vec: absolútne presvedčenie o sebe, nijaké kompromisy či harmonizujúce zaváhania, len zjavné – toto si myslím a takto to mám, takto to ty uvidíš a hej, nemusí sa ti to páčiť, ale to je tvoja vec. Mladinsko je naozaj legendárne, výnimočné, je to úkaz a živel a každé jeho vycestovanie do zahraničia by malo byť sviatkom. Goran Injac sa ma pýtal, ako ďaleko je to vlakom do Bratislavy. Rozmýšľa, že pôjdu na Novú drámu. Ja, že asi sedem hodín. „Tak my asi prídeme,“ dodal. ø

Mladinsko showcase
Festival slovinského divadla Mladinsko
31. marec – 3. apríl 2022, Ľubľana, Slovinsko
www.mladinsko.com

Michaela Mojžišová
operná kritička

Aj Salome je #meetoo

Sláva Daubnerová sa síce rozlúčila s dráhou performerky, nie však s divadelným umením. Jej medzinárodná režisérska kariéra sa rozbieha v miere, ktorá je v našich reláciách výnimočná.

Popri inom sa jej podarilo to, čo už polstoročia žiadnemu slovenskému režisérovi či režisérke (teda, ak nepočítame Zuzanu Gilhuusovú, ktorá má však nórsky domicil) – uplatniť sa na operných scénach mimo bývalého Československa. Po Pucciniho *Tosce*, ktorú vlani naštudovala v Staatstheater Kassel, mala v máji v Baadisches Staatstheater Karlsruhe premiéru jej inscenácia Straussovej *Salome*. Divadlo v tristotisícovom bádensko-württemberskom meste si slovenskú umelkyňu evidentne obľúbilo, po činoherných inscenáciách Elfriede Jelinekovej *Na kráľovskej ceste* (2018) a George Sandovej *Gabriel* (2022) ide už o jej tretie tunajšie hosťovanie.

Kto videl inscenáciu Ščedrinovej *Lolity*, ktorú Sláva Daubnerová naštudovala v Národnom divadle Praha (2019) a vzápätí ju do repertoáru prebral petrohradský Mariinskij teatr (2020), asi sa neubráni porovnávaniu. No napriek viacerým zhodám, *Salome* nie je neinvenčným pokračovaním pražského projektu – je jeho ideovým rozvinutím. Obe diela aj ich inscenácie spája téma sexuálnych vzťahov dospelých mužov a maloletých dievčat. A na tie má Sláva Daubnerová nekompromisne jasný názor – sú neprekročiteľným tabu. V *Lolite* jednoznačne deklarovala, že Humbert posadnutý nedospelou dievčinkou si nezaslúži ani štipku súcitu, ako to podprahovo podsúvajú Nabokov v literárnej predlohe, Ščedrin vo svojej opere (je autorom libreta aj hudby) či Lyne v rovnomennom filme so sugestívnym Jeremym Ironsom. Aby divákom jednoznačne vizualizovala, o čo v príbehu ide, transformovala skladateľom predpísaný chlapčenský zbor do telesa tvoreného tínedžerkami. A tak, hoci titulnú postavu stvárnila dospelá interpretka, zbor „lolitiek" v červených tielkach a bielych sukničkách natvrdo deklaroval, o akej vekovej kategórii sa tu hrá a spieva.

Podobný zbor dievčenských performeriek využila Daubnerová aj v inscenácii *Salome*. Svoju koncepciu odvodila od známej medializovanej kauzy Jeffreyho Epsteina, amerického miliardára, ktorý na začiatku milénia vybudoval hotové pedofilné impérium. Popri tom, že sám zneužil desiatky mladých dievčat (viaceré z nich nemali ani pätnásť rokov), ponúkal ich prominentným priateľom z najvyšších kruhov, medzi ktorými figuroval aj mladší syn kráľovnej Alžbety, princ Edward.

Vekovo autentické tanečnice sú v inscenácii *Salome* drsnou obžalobou sexuálneho predátorstva, zhmotnením psychického i fyzického utrpenia svojich reálnych predobrazov. Na javisku sa priebežne objavujú počas celého deja. Raz multiplikujú Salome (napríklad, keď jedna druhej zakrývajú oči, aby nevideli mŕtveho dôstojníka, alebo keď ruka v ruke s titulnou predstaviteľkou utekajú z javiska, aby sa skryli pred snoriacim Herodesom), inokedy žijú vlastné smutné príbehy a bojujú vopred prehrané boje proti mužskej zvrhlosti (napríklad, keď si ich do svojich izieb odvádzajú hostia Herodesovej párty). Po prvýkrát sa objavia počas úvodného výstupu Salome, ktorá si od veliteľa stráží Narrabotha vynútila, aby jej predviedol tajomného Jochanaana uväzneného v podzemnej cisterne. Kým sa Salome snaží zaujať zrejme prvého muža, ktorý o ňu nestojí, z medzier medzi segmentmi scény sa vynorí tucet dlhovlasých adolescentiek v krátkych rifľových nohaviciach a tielkach. Skloniac hlavy

SALOME
(Baadisches Staatstheater Karlsruhe)
foto F. Grünschloß

zaujmú submisívne pozície a zamrznú v štronze. Nadržaný Narraboth ich hladká, no vzápätí sa autocenzúrne bráni svojej žiadostivosti. Práve frustrácia z vlastnej slabosti aj túžba po Salome znásobená žiarlivosťou na Jochanaana sú dôvodmi, ktoré ho doženú k samovražde predpísanej libretom.

V inscenácii sa realistické prvky (prítomné najmä v scénografii Borisa Kudličku, ktorá znázorňuje sterilný interiér modernej vily obklopenej vysokými živými plotmi) miešajú s ireálnymi (projekcia Jochanaanovej hlavy postupne sa vynárajúca od detailu očí až po tvár bez krku, obrovský mesiac znásobujúci klaustrofóbnu atmosféru). Kulisy majú zároveň metaforický rozmer: mobilné moduly izieb, z ktorých je vila poskladaná, štatisti neustále premiestňujú, otáčajú, posúvajú. Nič tu nie je stabilné, o nič sa nedá oprieť, nič nemá svoje miesto – tento pocit umocňuje aj efekt pripomínajúci vlniacu sa vodnú hladinu, ktorý sa sporadicky premieta na biele steny.

Do bizarne hyperbolizovaných kostýmov (Cedric Mpaca) abstrahovala Daubnerová tému zvrhlosti večierkov high society. Straussovo Páža je vnadami obdarenou dámou vo vyzývavých čiernych gotických šatách, ktorá sa pohybuje s pomocou trblietavých francúzskych bariel, Prvý a Druhý vojak nosia priesvitné čierne tričká a bedrové sukničky navlečené cez sieťované pančuchy (ako sa neskôr ukáže, tie sú súčasťou odevu všetkých mužských postáv). Salome v krátkej nariasenej sukni a blúzke so širokými rukávmi a obrovským volánovým golierom pripomína porcelánovú bábiku. Do deja vstupuje na maličkej točni: pred vyzliekajúcimi očami Herodesových hostí sa pomaly krúti ako sladký zákusok na okrúhlom podnose.

Kostýmy zároveň slúžia na identifikáciu reálnych predobrazov režisérkinej koncepcie. Herodesovou bielou uniformou s metálmi i jeho bielymi vlasmi a úlisnými pohybmi Daubnerová nezakryto odkazuje na Jeffreyho Epsteina, Herodiáda v šatách dominy a hladko začesanými vlasmi zase kopíruje Epsteinovu životnú partnerku a komplicku Ghislaine Maxwellovú. Rozorvaný Narraboth je oblečený v rovnakej

dôstojníckej uniforme s vyznamenaniami, v akej sa pri oficiálnych príležitostiach objavoval princ Andrew. Židia a Nazaretčania, ktorí v Straussovej partitúre vedú náboženský spor, tu dostali rúcha predstaviteľov rôznych cirkví – od židovskej ortodoxnej cez moslimskú, pravoslávnu a katolícku až po budhistickú. No ani muži viery nie sú žiadnymi svätcami – viac než pre učené dišputy sú tu kvôli lolitkám, čo sa naplno odhalí v *Tanci siedmich závojov*.

K tanečnému číslu, za ktoré si Salome vypýta hlavu Jochanaana, dôjde v tejto inscenácii vlastne náhodou. V Herodesovej vile extrémne zhustol vzduch: Herodias je otrávená hádkou hostí o prorockej či božskej podstate Ježiša Krista, v ktorej ich podporuje čoraz hlučnejší a nervnejší orchester, navyše ju do nepríčetnosti vytáčajú nekonečné Jochanaanove obvinenia. Tento katalyzátor deja sa fyzicky objaví iba v úvodnom obraze so Salome, keď sa polonahý, s krvavým nápisom na bruchu hlásajúcim, že „The end is nigh", pripútaný o mučiace kreslo vynorí z jamy uprostred scény. Inak na javisko dolieha len mužný, dramatický barytón jeho predstaviteľa Thomasa Halla – akoby táto biblická postava do „meetoo" angažovanej koncepcie Slávy Daubnerovej nepasovala. Herodias doráža na Herodesa, aby proroka konečne umlčal – a on, len tak medzi rečou a na uvoľnenie atmosféry, zašveholí Salome, aby im zatancovala.

Vzhľadom na Daubnerovej performerskú minulosť neprekvapuje, že práve *Tanec siedmich závojov* sa stal kulminačným, pointujúcim miestom jej inscenácie. Začína ho predstaviteľka Salome (vidíme ju cez dvere, ako sa chichotajúc naháňa s Herodesom), no po pár taktoch preberajú jej miesto lolitky. Utekajú pred Herodesom, schovávajú sa mu za zatvorenými dverami – a keď ich otvorí, namiesto živej dievčinky ho čaká jej holografická kópia, ktorá trhavo pohadzuje hlavou. Tieto neurotické afekty aj obsedantné škrabanie sa vo vlasoch či rôzne telesné tiky sú konštantnou súčasťou pohybového slovníka Salome i jej spoluobetí. Slintajúci Herodes naženie dievčatá do miestnosti, kde na ne žiadostivo čakajú predstavitelia cirkví i vojaci. Najprv tancujú okolo lolitiek, uzatvoriac ich do kruhu ako vyplašené

SALOME
(Baadisches Staatstheater Karlsruhe)
foto F. Grünschloß

srnky do ohrady, potom s nimi chvíľu tancujú v pároch a napokon si ich odvádzajú do jednotlivých miestností. Ako v bulletine naznačuje režisérka, „len tie najtemnejšie stránky našej fantázie dokážu namaľovať, čo sa s nimi deje za vysokými živými plotmi a v početných súkromných izbách".

Keď lolitky znovu vbehnú na javisko, tváre sa im krivia v nemých výkrikoch. Muži sa trúsia za nimi, sú bez nohavíc, len v sieťovaných pančuchách a červených ženských lodičkách, Herodes celý v červenom ženskom kostýme. Dievčatá sa stratia, na javisku už zase stojí iba Salome s lietajúcim balónikom v ruke a pološialeným, rovným hlasom s prehnanou artikuláciou si žiada Jochanaanovu hlavu. Herodes ju prehovára a upláca, aby si vybrala čokoľvek iné, no Salome dostane (nie po prvý ani poslednýkrát v priebehu deja) nervový záchvat. Na jej podporu prichádzajú dievčatá a v rukách držia malé transparenty s písmenami, z ktorých sa skladá heslo „The end is here". Keď ich otočia, na opačných stranách plagátov sa skvie Herodesova fotografia – ide o doslovný citát demonštrácií Epsteinových obetí, ktoré s jeho podobizňami protestovali proti jeho prepusteniu z väzenia.

V záverečnej scéne sa segmenty vily roztratia v hĺbke javiska a Salome ostáva sama nad rozovretou jamou. Je v hysterickej vývrtke, trhavo sa hladí po hlave, zatiaľ čo divadelne kongeniálny orchester zvukovo zhmotňuje jej fyzické tiky škrípavými zvukmi huslí. Až kým tenké lanká spustené z povraziska nevytiahnu realisticky pôsobiacu mužskú hlavu, priviazanú na povrázku ako predtým lietajúci balónik, a Salome sa nezmocní masochistická rozkoš z naplnenej túžby. Žiaľ, na tomto mieste, kde Straussova opera vrcholí veľkým, šestnásť minút trvajúcim monológom titulnej hrdinky, sa definitívne potvrdili limity jej predstaviteľky, ktoré boli zrejmé počas celého predstavenia: pre dramatický rozmer partu nie je hlas fínskej sopranistky Pauliiny Linnosaariovej dostatočne objemný a zvučný, pre jeho dekadentno-erotický podtón mu zase chýba opojnejšia farba. Finále diela, ktoré nespestrovala žiadna zásadnejšia divadelná akcia a režisérka priznala prioritu hudbe, tak v kontexte vizuálne a významovo nabitej inscenácie vyznelo nevýrazne.

Salome umiera na príkaz Herodesa („Zabite tú ženu!") – už prezlečený z červeného ženského kostýmu do strieborného flitrového saka ho vyštekne z horného balkóna hľadiska. Pod výstrelmi padne nielen speváčka, ale aj jej holografické kópie – páchateľ opäť raz nad svojimi obeťami víťazí. No hoci Daubnerová neochvejne stojí na strane zneužívaných dievčat, neznamená to, že by nevnímala temnú stránku titulnej hrdinky Straussovej opery. Rovnako ako v *Lolite* nezľahčovala provokatívnosť dievčinky správajúcej sa k nádejnému otčimovi s nebezpečnou dôvernosťou, ani tu nezatajuje dekadentnosť Salome. Najzrejmejšie je to v jej scénach s Jochanaanom – keď vášnivo bozkáva torzo hlavy na skrvavené ústa či ešte väčšmi v úvodnej scéne, keď si pred ním vyzlečie nohavičky zašpinené krvou. Tento vizuálne šokujúci moment sa však dá interpretovať aj ako jej obhajoba – možno chcela pred muža, ktorým je posadnutá, predstúpiť bez dôkazu straty svojho panenstva. Každopádne, tak ako detinská koketnosť Lolity neospravedlňovala Humbertovo konanie, tak ani skazenosť Salome nie je príčinou, lež dôsledkom sexuálneho predátorstva Herodesa a jeho hostí. Patologické správanie sa Salome i jej kópií pramení v zneužívaní, ktorému boli a sú vystavované.

Režisérsky rukopis Slávy Daubnerovej si s hudobno-divadelnou poetikou Richarda Straussa porozumel. Dekadentná dráždivosť aj expresívny charakter tejto hudby bez problémov znesú pohybovú štylizáciu hereckej zložky, vizuálne iritujúce kostýmy i naturalistické detaily. Na rovnakú strunu sa empaticky naladil aj domáci šéfdirigent Georg Fritzsch, ktorý priam s dôslednosťou psychoanalytika rozkrýval nuansy partitúry

SALOME
(Baadisches Staatstheater Karlsruhe)
foto F. Grünschloß

a umocňoval tak divadelné dianie. Dramaticky koncipovaná orchestrálna zložka hudobnému naštudovaniu suverénne dominovala a kvalitou predstihla vokálne výkony. V speváckom obsadení popri už zmienenom Thomasovi Hallovi (Jochanaan) zaujala najmä švédska mezzosopranistka Karin Lovelius ako timbrovo farebná a zvučná Herodias. Domáci tenorista Matthias Wohlbrecht po hereckej stránke skvele obsiahol režisérkou naprojektovaný charakter Herodesa, no jeho tenor znel chvíľami až príliš buffózne. V menšom parte Narrabotha sa príjemným lyrickým materiálom prezentoval tenorista Kai Kluge.

Za to, že je slovenské operné umenie v zahraničí registrované, vďačí naša kultúra takmer výhradne spevákom. V minulosti Lucia Poppová, Edita Gruberová, Peter Dvorský, Sergej Kopčák, v súčasnosti Dalibor Jenis, Pavol Bršlík, Slávka Zámečníková či Peter Kellner – to sú mená, ktoré rezonujú aj v medzinárodných reláciách. Európski operní režiséri si do tímov pravidelne prizývajú aj slovenského scénografa Borisa Kudličku. No uplynulo už takmer pol storočia odvtedy, čo za opernými hranicami Československa naposledy hosťoval slovenský režisér – bol to Branislav Kriška, ktorý v sedemdesiatych rokoch vytvoril viacero inscenácií v divadlách bývalej Juhoslávie. Sláva Daubnerová je tak po dlhom čase prvou slovenskou režisérkou, ktorá sa presadzuje na zahraničných operných scénach. Paradoxne, domáci operný debut má stále pred sebou. A zatiaľ v nedohľadne. ø

R. Strauss: Salome
hudobné naštudovanie **G. Fritzsch** šéfdirigent **Y. Yang**
dramaturgia **F. Köfler** réžia **S. Daubnerová** scéna **B. Kudlička** kostýmy **C. Mpaka** choreografia **T. Wygoda** videodizajn **B. Macias** svetelný dizajn **Ch. Pöschko**
účinkujú **K. Schneider, M. Wohlbrecht, K. Lovelius, Ch. Niessen, M. Clark, P. Linnosaari, T. Hall, K. Kluge, N. Thammathi, A. Lucas a i.**
premiéra **14. máj 2022, Badisches Staatstheater Karlsruhe, Nemecko**

Dominika Dudášová
študentka KDŠ DF VŠMU

Zmena príde od nás!

Divadlo zdravotne znevýhodnených sa v posledných rokoch čoraz viac dostáva do povedomia teoretikov, tvorcov aj širšej verejnosti. Tejto problematike sa v Spojených štátoch amerických venuje komunitná performerka, teoretička a aktivistka Petra Kuppers, ktorá v rozhovore hovorí o aktuálnom stave v tejto oblasti, o konkrétnych inscenáciách, ale aj o kritickej reflexii.

Okrem toho, že ste performerkou a aktivistkou, ste tiež profesorkou angličtiny, ženských a rodových štúdií, divadla a tanca, umenia a dizajnu. Využívate somatické špekulatívne písanie a performatívnu prax na zapojenie publika smerom k sociálne spravodlivejšej a lepšej budúcnosti. Čo si máme predstaviť pod pojmom somatické špekulatívne písanie? Čo je jeho cieľom? Aké sú jeho špecifiká?
Pre mnohých somatických praktikov je stelesnenie o prítomnosti, o tom, čo sa deje práve tu, v tejto chvíli. Mňa zaujímajú okrajové oblasti somatiky, ktoré nás nasmerujú inam – ktoré využívajú stelesnené ja ako mosty k novým budúcnostiam. Konkrétne v mojom prípade somatického písania to môže znamenať, že píšem sci-fi alebo hororové príbehy o zmenách stavov tela, mysle a duše. Tieto príbehy však majú základ v hlbokej zmyslovej realite, len trochu inej, než zvyčajne poznáme. Som však rada, keď ľudia čítajú moje surrealistické fantázie ako stelesnené návody: možné spôsoby, ako pocítiť odlišnosť. Dobrým príkladom toho je v súčasnej praxi moja práca s technikou nazvanou Starship Somatics. Môžete sa s nimi zoznámiť na mojej webovej stránke.

Cieľom tejto práce je rozprúdiť našu predstavivosť, zakotvenú v telesnosti, ale tiež otvorenú novým

PETRA KUPPERS
umelkyňa, aktivistka, pedagogička

foto archív The Qualcomm Institute

Účastníci a účastníčky projektu present/breath počas aktivity zameranej na výzvu a odpoveď v rámci pohybu s lektorkou Stephanie Heit
foto archív P. K.

možnostiam: novým sociálnym usporiadaniam, novým telesným usporiadaniam vrátane univerzálneho dizajnu a prístupu k mnohým ďalším jednotlivcom. Tento podnet nevyužívam len pri tvorivom písaní, ale je tiež ústredným prvkom mojej vlastnej performatívnej praxe a workshopov, ktoré vediem.

Keď hovoríme o somatickom písaní, v roku 2017 ste so Stephanie Heitovou[1] otvorili štúdio somatického písania Turtle Disco v College Heights v Michigane. Jeho cieľom je experimentovanie s kultúrou zdravotného znevýhodnenia, starostlivosť o seba v tvorivej rovine, komunitné skúmanie, prepojenie a uvedomenie. Aké aktivity napĺňajú tento cieľ?

Aby som vám na to odpovedala, dovoľte mi, aby som vám opísala jeden z našich workshopov, ktorý vediem v Turtle Disco – Queer Dreaming. Počas neho sme akýmisi študentmi pocitov, ako ritualisti, ktorí prehlbujú svoje bytie prostredníctvom opakovania a praxe. Máme v úmysle revitalizovať naše komunity, oživiť naše postupy písania a citlivosť performancií, spojiť sa s queer životom v našej lokalite. Ide o lokálne praktizovanie rituálov, ktorého cieľom je dostať sa za izolujúci a umlčujúci ráz našej politickej doby. Je to starostlivosť o seba a iných, plná nehy a dotykov.

Queer Dreaming vediem ako sériu ciest bdelého snívania, po ktorých nasleduje praktické písanie. Nenazývam sa šamankou, ale moja prax je nasiaknutá šamanským, rituálnym a duchovným zázemím môjho domova a rodiny v Nemecku, kde som sa naučila bdelo snívať, keď som bola v puberte. Verejné vyhlásenie Queer Dreaming rámcuje spôsob, akým chápeme naše spoločné snívanie: „Túto prax vedú queer ľudia, hľadajú nové príbuzenstvá a zodpovednosti a ctia rôzne kultúrne cesty k bdelému/šamanskému snívaniu (nie sme súčasťou protiprávneho privlastňovania kultúry pôvodných obyvateľov Ameriky).“

Na tomto láskyplnom workshope sa stretávame, zaujímame sa o seba navzájom, sme svedkami snov a výziev, ktoré sa medzi nami objavujú. Niektorí z nás majú dospievajúce deti, niektorí z nás bojujú s následkami svojho znevýhodnenia alebo diskriminácie, niektorí riešia chudobu, iní prepracovanosť. Na úvod si stanovíme zámer našej cesty. Použijeme verš z knihy queer poézie alebo niečo, čo nás zaujme. Pre niekoho môže byť inšpiráciou téma, napríklad prežitie (príkladom našej inšpirácie je poézia Danez Smith), šialené dejiny žien (Valerie Wetlaufer) alebo spojenie s komunitou (Nicole Brossard). Niekedy je to slovo alebo zvuková stopa, ktorá nás sprevádza do našich rituálnych snov. Používame skladbu rytmických zvukov – zvyčajne nejaký druh bubna –, ktorá nás vedie do tranzu.

Keď dosnívame, navzájom sa delíme o záblesky našich ciest bez interpretácie. Potom si prečítame ešte jednu báseň z týždňovej zbierky a nasleduje dvojdielne písanie. Naše stretnutia Queer Dreaming trvajú s úvodom a oddychom celkovo dve hodiny.

Vychádzame odtiaľ osviežení, často povznesení: naše telá, mysle a duše sa roztancovali, naše tvorivé

1 Poetka, tanečnica a manželka Petry Kuppersovej.

2 Ableizmus je kalkom anglického výrazu „ableism“, ktorý označuje uprednostňovanie schopnosti pred znevýhodnením, ktoré človeka robí menejcenným. Ide o diskriminačnú praktiku, ktorá nezohľadňuje potreby znevýhodnených a neumožňuje im zapájať sa do spoločenských aktivít.

Účastníci stretnutia Štúdií znevýhodnených predvádzajú pohyb na pamiatku Freda Benjamina. Projektom Crip/Mad Archive Dances Petra Kuppers vzdáva hold kreativite znevýhodnených tanečníkov z histórie.
foto archív P. K.

studne sa môžu naplniť. Sme pripravení opäť čeliť svetu so všetkými jeho ableistickými[2] komentármi a homofóbnymi útokmi. Takto podľa mňa môžu vyzerať pretrvávajúce somatické podporné štruktúry.

Ste tiež umeleckou riaditeľkou The Olimpias. Ide o medzinárodné kultúrne zoskupenie zdravotne znevýhodnených. Kolektív skúma umenie a život, medzižánrové participatívne postupy, umenie žiadajúce sociálnu zmenu a prácu v oblasti kultúry zdravotne znevýhodnených. S akými témami pracujete?

The Olimpias je medzinárodný umelecký kolektív. Vytvárame kolaboratívne prostredie, ktoré je zamerané na výskum a je otvorené ľuďom s fyzickými, emocionálnymi, zmyslovými a kognitívnymi odlišnosťami a ich spolupútnikom. V takomto prostredí môžeme skúmať hrdosť a bolesť, pozornosť a (často, ale nie vždy) transformačnú silu dotyku – či už energetického, imaginárneho, alebo fyzického.

Vydávame periodikum *Anarcha*[3], v ktorom sa zaoberáme skúmaním otázok černošskej kultúry, kultúry zdravotne znevýhodnených, medicínskej etiky

3 Dostupné na: http://liminalities.net/4-2/

a trvalých účinkov medicíny otroctva a rasizmu. Máme tiež projekt Tiresias, založený na skúmaní zmyselnosti a sexuality, alebo projekt Cesta k pamätníku holokaustu v Berlíne, ktorý sa zaoberá pamätníkmi života. Dynamika, ktorá tam vzniká, umožňuje vytvárať živé a experimentálne diela, ktoré nedávajú jednoduché odpovede na otázky týkajúce sa postihnutia, identity a odlišnosti v zónach kultúrneho kontaktu.

Ako vyzerá práca s členmi kolektívu? A ako svoju prácu adresujete publiku?

Pracujeme veľmi odlišným spôsobom ako bežní javiskoví umelci. Umelci z Olimpias majú často široký rozhľad a tvorivé schopnosti, ale nemusia byť schopní pravidelne a intenzívne navštevovať skúšky a nemôžu zaručiť svoju prítomnosť na predstavení. Z tejto odlišnosti robíme cnosť a pri spoločnej tvorbe využívame metódy kultúry zdravotne znevýhodnených. To znamená, že kriticky skúmame paradigmy umenia a performancie a využívame médiá a alternatívne, často participatívne štruktúry performancie, aby sme umožnili otvorený proces práce. Používame prítomnosť, spomalenie, kráčanie a poetiku slov a tiel, aby sme sa podelili o našu krásu a kritiku. Robili sme napríklad participatívnu performanciu[4] v Detroite v Michigane v rámci projektu Azyl. Viedli sme ho spolu so Stephanie; ona je tanečnica a identifikuje sa ako bipolárna, a ja som vozičkárka. Skúmali sme, čo pre ľudí znamená azyl – či už v zmysle inštitucionalizácie, politického útočiska, alebo prekročenia hraníc.

Súčasťou práce s ľuďmi so zdravotným znevýhodnením sú aj určité etické problémy a dilemy. Ktoré z nich sú najkritickejšie?

Podľa mňa je jednou z najzásadnejších etických rovín práce so zdravotným znevýhodnením to, že ľudia so zdravotným znevýhodnením sú zodpovední, sú tvorivými aktérmi, aj keď možno pracujú s partnerom, ktorý nie je zdravotne

4 https://video.dptv.org/video/detroit-performs-petra-kuppers-detroit-performs-clip/

Jedna z intervencií projektu Crip/Mad Archive Dances.
foto archív P. K.

znevýhodnený. To je podľa mňa charakteristický znak produkcie kultúry zdravotného znevýhodnenia. Kultúra zdravotného znevýhodnenia pre mňa znamená skúmanie hĺbky, nielen „pozitívnych obrazov“: ide o hlbšie, často surreálne príbehy zachytávajúce životnú realitu bolesti a vylúčenia, rovnako ako radosti a spoločenstva.

Divadlo ľudí so zdravotným znevýhodnením nie je často v centre záujmu. Na druhej strane existuje argument, že ľudia s postihnutím vystupujú vo verejnom priestore neustále. Ako by sme mali chápať toto tvrdenie?

Tanec, performancie a divadlo, ktoré tvoria ľudia so zdravotným znevýhodnením, sú v centre môjho záujmu a záujmu mnohých ľudí, ktorých poznám, mnohých mojich priateľov, spolutvorcov, dokonca aj mojich akademických kolegov. Za posledné desaťročia sa kultúra zdravotne znevýhodnených v praxi rozrástla natoľko, že nás oprávňuje hovoriť o našich vlastných formách ako o existujúcej entite, nie ako o výnimke. Preto vo všeobecnosti neodpovedám na otázky o umení a performancie zdravotne znevýhodnených,

ktoré nás stavajú do pozície „nie v centre záujmu“ – namiesto toho sa pýtam, čieho záujmu? Na internete je dosť zdrojov, vďaka ktorým sa môžu ľudia dozvedať o zaujímavých a fascinujúcich aspektoch divadla a performancie, ktoré vedú zdravotne znevýhodnení.

A áno, mnohí ľudia so zdravotným postihnutím vystupujú na verejnosti neustále. Tí z nás, ktorých postihnutie je ľahko viditeľné, sa stretávajú s pohľadmi okoloidúcich. Píše o tom Rosemarie Garland Thomson v publikácii *Staring: How We Look*. Keď sa veziem na mojom skútri, ľudia na mňa pozerajú, majú znevažujúce poznámky o mojej veľkej postave, vtipkujú (vždy to isté: „neprekročte rýchlosť“. Je to taký hlúpy vtip, ktorý sa donekonečna opakuje, a smutný znak neoriginality verejného diskurzu). Ale ľudia tiež považujú môj skúter za zaujímavý, potenciálne užitočný pre nich samých, takže vždy rada zodpoviem otázky o ňom – ktovie, možno tým, že sa rozprávam s nejakým cudzincom, ponúkam oslobodenie sa od nehybnosti niekomu, kto by mohol tento skúter využiť napríklad na cestu okolo sveta? Pohybovať sa na verejnosti, zažívať pokusy o zahanbenie od okoloidúcich, ale aj ich pokusy o nadviazanie kontaktu je súčasťou môjho údelu osoby so zdravotným znevýhodnením. Nikdy sa nemôžem len tak nepozorovane, neviditeľne vytratiť z miestnosti – nemôžem byť flanér. Môj odchod je viditeľný.

A ak majú zdravotne znevýhodnení ľudia nepostrehnuteľné znevýhodnenie, tiež performujú: možno musia predvádzať, že sa majú dobre, aj keď sa tak necítia, alebo predvádzať svoju bolesť tak, aby sa stala čitateľnou pre ostatných. Vedie ich skutočnosť, že im nikto neverí, že sú zosmiešňovaní alebo že sa na nich zabudne pre neviditeľnosť ich znevýhodnenia.

Jedna z intervencií projektu Crip/Mad Archive Dances.
foto archív P. K.

V súvislosti s divadlom ľudí s postihnutím sa často hovorí, že im poskytuje určitý druh terapie. Divadlo má aj svoju umeleckú a sociálnu funkciu. Spojenie terapeutickej, umeleckej a sociálnej hodnoty je možné, ale mnohí tvrdia, že tá terapeutická je v niektorých prípadoch prítomná viac. Čo je potrebné pre dosiahnutie syntézy týchto hodnôt?

Najdôležitejšou vecou, ktorú možno urobiť pre dosiahnutie tohto spojenia, je vypočuť „ich“. Ako môžu školy, vzdelávacie inštitúcie, časopisy a recenzenti zabezpečiť, aby v ich priestoroch bol dostatok rozmanitosti, aby sa dichotómia „oni“ vs. „my“ stala príjemne nestabilnou? A dodala by som, že rozdiely medzi terapeutickou, umeleckou a spoločenskou hodnotou sú pohyblivé a dajú sa ľahko prevrátiť. Pre mnohých je návšteva prísne regulovaného, veľmi

Petra Kuppers a jej spolupracovníci a spolupracovníčky
foto archív P. K.

predvídateľného podujatia typu „tradičné divadlo“ istou formou terapie, upokojujúcou udalosťou pre rozbúrené nervy. Každé podujatie vytvorené ľuďmi so zdravotným znevýhodnením tiež zapojí svojich divákov niekde na spektre „chaotického“ a „vysoko usporiadaného“ a ponúkne estetický, terapeutický a iný prínos podľa konkrétneho prispôsobenia nervových systémov, ktoré sa navzájom stretnú. Takže namiesto otázky, aké divadlo vytvorené ľuďmi s postihnutím nie je terapeutické, by som sa radšej spýtala, akú terapiu svet potrebuje?

Ako by sme mali propagovať divadlo (pre) ľudí so zdravotným znevýhodnením?
Tak, že vzbudíme u ľudí zvedavosť. Nie zdôrazňovaním spoločenského dobra inscenácie, ale zameraním sa na to, čo je na konkrétnom diele vzrušujúce, energeticky naplňujúce, inovatívne alebo upokojujúce. Tiež tak, že zamestnáme ľudí so zdravotným znevýhodnením, aby písali recenzie. A tak, že zamestnáme viac ľudí, ktorí budú vytvárať inscenácie. Celkovo zamestnávaním ľudí so zdravotným znevýhodnením v umení.

Vo vašej knihe *Divadlo a zdravotné znevýhodnenie* sa zmieňujete o oceneňovanom predstavení *The Curious Incident of the Dog in the Night-time* (Čudná príhoda so psom uprostred noci). To by mohol byť jeden z príkladov inscenácií, ktoré majú potenciál artikulovať myšlienku inklúzie. Kritička Carolyn Ledesma však poukázala na to, že produkcia neobsadila autistických hercov do úlohy Christophera v roku 2015. V roku 2021 sa The Royal National Theatre v Londýne rozhodlo obsadiť neurodiverzných hercov. Môžeme túto iniciatívu považovať za pozitívne rozhodnutie inštitúcie? Je dostatočné?
Je to dobrá vec. Ale teraz je čas pozrieť sa na inscenácie, ktoré napísali a režírovali neurodiverzní ľudia – je čas posunúť sa ďalej od *The Curious Incident of the Dog in the Night-time*. Divadlo nerobí jedna inscenácia. Musíme sa zamerať na celé ekosystémy.

Ďalšou veľkou témou je kritická reflexia výkonov ľudí so zdravotným znevýhodnením. Ako by mali kritici v tomto prípade pristupovať k písaniu recenzií?
Zamestnávaním kritikov so zdravotným postihnutím, prirodzene. V prípade, že to nie je možné, písaním o veciach, ktoré ich nadchnú. Ak vás herecký výkon osoby so znevýhodnením nenadchne, nepíšte o ňom. Divadlo je o niečom inom a nikto nepotrebuje negatívne recenzie. Vo všeobecnosti však odporúčam chodiť na predstavenia s otvorenou mysľou, nechať svoje očakávania visieť na vlásku, a ak človeka niečo zaujme a dojme, treba ísť a písať! Neexistuje žiadne prísne usmernenie. Ak máte pochybnosti o konkrétnych pojmoch, vyhľadajte si ich: internet je skvelým zdrojom informácií na získanie prehľadu o súčasných jazykových konvenciách týkajúcich sa zdravotného znevýhodnenia.

Zmenilo sa oproti nedávnej minulosti niečo v pohľade na divadlo ľudí s postihnutím?
Áno! Svet je oveľa širší – a čoraz viac mainstreamových scén, autorov a divákov si ho všíma. Divadla znevýhodnených bolo vždy oveľa viac, než sa hŕstke kritikov podarilo zachytiť. Teraz to môžeme napraviť a pozrieť sa na minulú, súčasnú a budúcu tvorbu ľudí so znevýhodnením s novou energiou a nadšením.

Ako podľa vás môžeme prispieť k tomu, aby ľudia so zdravotným znevýhodnením boli väčšími súčasťou divadelnej produkcie?
Asi už tušíte moju odpoveď: zamestnávajte viac ľudí so zdravotným znevýhodnením, na všetkých úrovniach, na všetkých pracovných miestach. Zmena príde od nás.

Petra Kuppers a Neil Marcus na prednáške o pripravovanom projekte Salamander
foto archív The Qualcomm Institute

Petra Kuppers
Je aktivistka v oblasti kultúry, fyzicky znevýhodnená tanečnica, od 80. rokov je súčasťou komunitnej tanečnej scény a kultúry znevýhodnených. Pochádza z Nemecka, no za štúdiom sa presťahovala do Walesu, kde získala znalosti o kultúre znevýhodnených. V súčasnosti žije a pôsobí v USA.

Je umeleckou šéfkou kolektívu The Olimpias: Performance Research Projects. Pôsobí aj ako pedagogička, na Katedre angličtiny a Katedre ženských a rodových štúdií Univerzity v Michigane vyučuje performatívne štúdiá a kultúru znevýhodnených. Napísala niekoľko publikácií venujúcich sa primárne vzťahu znevýhodnenia a umenia, no nie výhradne – jej zbierka poézie *Gut Botany* (2020) sa dostala do prestížneho rebríčka Najlepších kníh roku 2020, ktorý každoročne zostavuje Verejná knižnica v New Yorku.

preklad Ivan Lacko

Carla Rice, Chelsea Temple Jones, Jessica Watkin, Kayla Besse
teatrologičky a výskumníčky v oblasti diverzity v divadle

Uvoľnené predstavenia: etnografia pedagogickej praxe[1]

Prvý príbeh: ukážka uvoľneného predstavenia

Chelsea: Sedím v tmavom divadle a v ruke držím tri ústrižky papiera, každý inej farby. „Tma," povie do mikrofónu audiokomentátor. Potom sa „v strede javiska objaví JD, kľačí na kolenách a ruku má opretú o znížený stojan mikrofónu". Performer Jan Derbyshire (počas predstavenia označovaný iba ako JD) je oblečený do modrých menčestrákov a celých topánok. Pramienky jeho krátkych vlasov osvetľuje veľký žiariaci mesiac zavesený nad javiskom.

„Dobrý večer, Toronto!" povie JD divákom.

„Ahoj, JD!" odpovie mu moja kolegyňa Jessica Watkinová. Som výskumníčka a dnes večer chcem vidieť tzv. uvoľnené predstavenie. S Watkinovou som sa zoznámila pred niekoľkými mesiacmi, keď sme sa spolu zúčastnili na inom podujatí, na ktorom viedla tréning prípravy uvoľnených predstavení pre vyše sto študentov divadla na významnej kanadskej univerzite. Moja účasť a skúmanie divadelnej komunity na troch univerzitách je súčasťou terénnej práce v rámci prebiehajúceho výskumného projektu kanadského British Councilu a projektu s názvom *Bodies in Translation: Activist Art, Technology and Access to Life* (Telá v preklade: aktivizmus v umení, technológiách a dostupnosti života). Cieľom projektov je dozvedieť sa viac o uvoľnených predstaveniach v Kanade. Vidím, ako sa Jessica v tme uškŕňa. Ja zostávam ticho.

JD je oblečený v modrej károvanej košeli a v ruke drží mikrofón. Stojí v strede javiska pod bodovým reflektorom – zvyšok javiska je v tme. Priamo nad jeho hlavou visí mesiac. JD začína rozprávať. Toto však nie je samotné predstavenie. Ide skôr o to, že JD sa zhovára s publikom ešte pred tým, ako sa predstavenie začne, vyzýva nás, aby sme počas vystúpenia kedykoľvek odišli, ak máme pocit, že to potrebujeme. V zmysle tradície uvoľneného predstavenia sú svetlá stlmené a JD nám navrhuje, aby sme sa bez obáv presúvali z miesta na miesto, aj keď už predstavenie bude bežať. „Ak sa o seba nebudete môcť dobre postarať, predstavenie radšej vynechajte – nebude to stáť za veľa," žartuje JD.

Napriek jeho sebaznevažujúcemu vystupovaniu v tejto monoperformancii s názvom *Certified* (S osvedčením) JD-ho trochu trúfalo označujú za „šialene vtipného". Predstavenie je vystavané ako vypočutie na zasadnutí komisie pre kontrolu duševného zdravia a ide o škodoradostnú a komickú úvahu o JD-ho „telomysli", čo je pojem, ktorý preferujú najmä akademici v oblasti štúdií o znevýhodnení, pretože umožňuje prekonať problémy vyplývajúce z rozdelenia tela a mysle v západnom uvažovaní, kde myseľ a telo sú oddelené alebo oddeliteľné entity a kde myseľ má privilegované a nadradené postavenie nad telom, ktoré je považované za externé a menejcenné. JD-ho telomyseľ je miestom, v ktorom sa šialenstvo stretáva s rodom, sexualitou a vidieckosťou naraz, keď svojrázny JD spomína na svoje detstvo, vzťahy či výlety po ostrove Turtle Island na severe pevniny známej ako Amerika. Počas vystúpenia dochádza k interakcii medzi JD-m a audiokomentátorom – začnú sa navzájom podpichovať a hádať o každé slovo, čím vzniká efekt známy ako heteroglosia, čo je ďalšie jasné znamenie, že ide o uvoľnené predstavenie. Audiokomentátor, ako vysvetľuje sám JD, je štvrtým hlasom v jeho hlave.

1 Uvoľnené predstavenie je preklad anglického výrazu „relaxed performance", uvádzaného aj akronymom RP. Koreň pôvodného výrazu „relax" tu však nekonotuje oddych, ale skôr poukazuje na uvoľnenosť pravidiel a konvencií divadelnej praxe v špecifickom kontexte umenia tvoreného osobami so znevýhodnením pre publikum, v ktorom tiež môžu byť znevýhodnené osoby.

Prvky uvoľneného predstavenia – stlmené svetlá, audiokomentár, skutočnosť, že hercovi záleží na potrebách divákov – vychádzajú z tradície divadla znevýhodnených, čo je medzinárodná praktická disciplína orientujúca sa na aktivizmus, ale aj na umeleckú tvorbu. Takéto divadlo má svoj pôvod vo všeobecnejšie chápanom hnutí umenia a kultúry znevýhodnených, ktoré má svoje korene v rôznych národných kontextoch. Na rozdiel od tradičných divadelných konvencií, ktoré od divákov skôr očakávajú, že budú sedieť na zadku, že budú poslušní a tichí, uvoľnené predstavenie je tvorivou príležitosťou na zavedenie novej predstavy o divadelnej tradícii, ktoré umožnia všetkým zúčastneným – od režisérov cez hercov až po divákov –, aby boli sami sebou. Výzva, aby ľudia boli sami sebou, je výzvou na spoluúčasť, čo umožňuje spojiť divákov, u ktorých sa „neočakáva, že zostanú uzatvorení do seba alebo že budú statickí a tichí" a ktorých pohyb v priestore bude ovplyvňovať ich samotných aj iných. Divadlo znevýhodnených vyvracia predstavy (neznevýhodnených, príslušníkov strednej triedy, bielych) o civilnosti, ktorá je včlenená do anglofónnej, západnej divadelnej tradície od začiatku dvadsiateho storočia. Uvoľnené predstavenie sa preto usiluje získať prístup ku gestám, ktoré prinášajú všeobecné spochybnenie ableizmu.[2] Ako vo svojej knihe *Disability Theatre and Modern Drama: Recasting Modernism* (Divadlo znevýhodnených a moderná dráma: modernizmus znovu na scéne) tvrdí Kirsty Johnstonová, takéto výzvy ponúkajú „skúmanie nových možností ako preniesť znevýhodnenie na javisko" – a to tak konceptuálne, ako aj metodologicky. Môže to prebiehať tak, že znevýhodnenie priznáme a venujeme sa mu ako živej estetickej účasti, pričom zároveň vytvoríme priestor na to, aby bola účasť osôb so znevýhodnením vôbec možná.

Hannah Simpsonová tvrdí, že ak sa bezvýhradná akceptácia „etikety tichého publika" stane inscenačnou normou, dochádza k radikálnemu obmedzeniu dostupnosti predstavení. Preto sa uvoľnené predstavenia usilujú zamedziť vylúčenie divákov, ktorí môžu byť tradične považovaní za outsiderov v publiku, a namiesto toho ponúknuť nový pohľad na predstavenie ako na stelesnené, komunitné podujatie. Takéto performatívne preorientovanie sa rozvíja tradíciu tzv. umenia znevýhodnených, pre ktoré je zameranie sa na dostupnosť „tvorivým vylepšením". Takýto otvorene deklarovaný nový prístup implicitne naznačuje aj fyzické a spoločenské intervencie. Úpravy fyzického priestoru často zahŕňajú aj znížené ceny vstupeniek či výzvy, aby sa diváci počas predstavenia voľne presúvali v rámci hľadiska. K spomínaným spoločenským intervenciám patrí aj kontaktovanie a pozývanie znevýhodnených osôb či vysvetľovanie divákom, že ich pohodlie je prvoradé – že neexistujú tradičné „pravidlá" ako sa na konkrétnom predstavení treba správať, čo vlastne „uvoľnené" predstavenie znamená a ako je možné ho vnímať a preciťovať v konkrétnych prípadoch. V tomto prípade išlo o stlmené svetlá, audiokomentár a JD-ho kontinuálnu interakciu s divákmi.

Tu treba poznamenať, že myšlienka uvoľneného predstavenia vychádza z konceptu tzv. spravodlivosti pre znevýhodnených, v rámci ktorej funguje intersekcionálne uvažovanie o rozdielnosti telomysle, ktorá sa zhmotňuje v spoločenských štruktúrach a mocenských vzťahoch. Spravodlivosť pre znevýhodnených je formou aktivizmu, ktorý presadzuje spravodlivosť pre všetkých a ktorý vedú a využívajú znevýhodnení iných farieb pleti ako je biela, ako aj pôvodní obyvatelia rôznych krajín. Koncept sa zameriava na skúsenosti

2 pozri str. 52

so znevýhodnením a ableizmom z intersekcionálnej perspektívy. Z tohto dôvodu sme sa ako autorky tohto textu rozhodli, že sa budeme venovať rase, moci a privilegovanosti, ktoré zažívame a na ktorých sa zúčastňujeme v rámci uvoľnených predstavení. Ponúkame náš pohľad na zapojenie sa do uvoľnených predstavení pre tých, ktorí sa na nich nemohli priamo zúčastniť a tým sa podeliť o vhľad do miestnych hnutí na podporu znevýhodnených osôb vychádzajúcich z princípu spravodlivosti. Takýto prístup je čoraz väčšou výzvou pre konvencie existujúce v medzinárodnom divadle.

Ak by som si bola uvedomila, že ako jedna z diváčok budem vyzvaná na interakciu s performerom, nebola by som navrhovala, aby sme na to predstavenie vôbec išli. Takže sme znova na začiatku: beží JD-ho performancia *Certified* a publikum sa stáva komisiou na preverenie jeho duševného zdravia. Na konci predstavenia volíme, či je JD blázon, alebo nie. Každá diagnóza, ako nám JD pripomenie, si vždy vyžaduje aj informovaný odhad.

Ako biela cisrodová osoba si užívam privilégium, že môžem splynúť s väčšinou divákov a zapadnúť do toho, čo Simpsonová nazýva „kultom tichého publika". Takéto publikum – „tiché či neviditeľné" – je relatívne novým pojmom, ktorý je z historického hľadiska netypický. Simpsonová opisuje ticho ako normalizovanú divadelnú etiketu, ktorá existuje už od päťdesiatych rokov minulého storočia a ukazuje, ako je dnešná regulácia správania divákov vlastne sebakontrolou v rámci väčšieho kolektívu. Simpsonová sa vo svojej analýze zmieňuje o Foucaultovej koncepcii poslušných tiel, ktorá nás vyzýva na zamyslenie sa o tom, ako vznikajú niektoré skupiny – napríklad „tiché publikum" – a ako ich existencia ovplyvňuje to, ako identifikujeme seba a kategóriu iného. Pre Foucaulta sú takéto väzby medzi telami výsledkom „množstva malých procesov", ktoré prebiehajú v rôznych inštitúciách a reagujú na konkrétne potreby. Aká je potreba statického a takmer tichého publika? Komu takéto publikum slúži?

Som do takej miery indoktrinovaná „kultom tichého publika", že ani v prostredí uvoľneného predstavenia, ktoré povzbudzuje účastníkov, aby sa správali inak ako zvyčajne, sa nedokážem postaviť a presúvať sa v hľadisku. Rovnako neviem byť hlučná. Neozvem sa, aby som si vypýtala, čo chcem. Neviem sa odpútať od toho, čo Snyderová a Mitchell nazývajú „túžbou po bezpečí", ktorú zažívajú tzv. normátni herci,[3] či v mojom prípade návštevníci divadla. Pri tom všetkom si však uvedomujem, že moje pomyselné bezpečie nikomu nepomáha, najmä zoči-voči úplnej nečinnosti. Ako tvrdí Scottová, poslucháč je performer, ktorý preberá performatívnu rolu člena publika. Etnografia performancie metodologicky umožňuje neustálu prítomnosť autora textu ako vystupujúceho performera. Táto metóda je uznávaná najmä preto, lebo ponúka kritiku kultúrnych praktík, ktoré reprodukujú utláčanie istých skupín, a ja si čoraz viac uvedomujem, že ak budem neúprosne trvať na dodržiavaní diváckych noriem, sama sa budem procesne zúčastňovať na podporovaní normálnosti a koloniálnych noriem – svojou úzkostlivosťou a zmrznutosťou prezentujem samu seba medzi inými ľuďmi tohto sveta.

Preto, keď príde k hlasovaniu o tom, či je JD šialený, alebo nie, neprotestujem. Zúčastním sa na hlasovaní a zdvíham žltý ústrižok papiera. Žltá znamená, že si nemôžem byť istá v tom, či je JD šialený, alebo nie, ale keďže som sama duševne znevýhodnená, neponúkam svoj hlas ako prejav neistoty, ale skôr ako malé gesto solidárnosti. Obzerám sa okolo seba a vidím, ako sa väčšina papierikov trasie vo vzduchu, ľudia ich držia vysoko, aby ich JD videl. Vidím aj niekoľko červených ústrižkov, ktoré označujú, že JD je preukázateľne blázon. Avšak väčšina papierikov je zelená. Podľa toho, čo hovorí JD, zelená znamená „Utekaj, pes, utekaj!"

3 Výraz „normátny" je v akademickej disciplíne štúdií o znevýhodnení označením osôb, ktoré sú fyzicky i duševne dokonalé a bez znevýhodnenia.

Uvoľnené predstavenie v Anglickej národnej opere
foto archív ENO

Druhý príbeh: Ako vyučovať prípravu uvoľneného predstavenia

Jessica: Nie som uvoľnená. Stojím pred plnou prednáškovou sálou, jednou z tých veľkých tried, ktoré si pamätám z univerzitných štúdií. V tejto triede som hosťom a chystám sa predstaviť nenormatívne koncepcie týkajúce sa divadla, ktoré sa zaoberá znevýhodnením a dostupnosťou. Pre študentov tieto témy môžu byť znepokojujúce. Asi bude najlepšie, keď ich potichu nechám vojsť dnu a nájsť si miesto.

Pred sebou nevidím nikoho, ale som si istá, že ľudia tam sú. Na začiatok poviem vtip. Počujem, ako sa smejú, čo ma uisťuje, že dávajú pozor. To mi pripomína situáciu zo strednej školy, keď som si postupne začínala byť vedomá, že to, že som nevidiaca, je aj moja výhoda. Jeden z mojich učiteľov vtedy pred triedou povedal: „Viem, či dávate pozor a premýšľate podľa toho, že sa pozeráte na mňa a žmurkáte; ak žmurkáte, viem, že ste do hodiny zapojení." Už od detstva od mňa ľudia v rámci inštitucionálnych väzieb vyžadujú ableistický prístup. Akademický ableizmus zjednoznačňuje svoju „taxonómiu abnormálnosti" tým, že v hierarchii učiacich sa rozdeľuje vidiacich a nevidiacich. Znevýhodnené telá každodenne vystupujú v rámci štruktúry inštitúcií vyššieho vzdelávania, ale aj inde, a sú označované za deviantné, aby iné telá mohli byť ľahšie vnímané ako normálne. Avšak, až keď som v roku 2018 začala ponúkať tréning uvoľnenej tvorby, uvedomila som si, že to, čo mi učiteľ povedal o „hraní svojho zapojenia" prostredníctvom žmurkania, bola, aby som to povedala expresívne, úplná hlúposť.

Prechádzam do príbehu o intersekcionálnom pôvode uvoľnenej tvorby a jeho prepojení s divadlom pre znevýhodnených. Vysvetľujem, že hnutie uvoľnenej tvorby sa začalo v deväťdesiatych rokoch vo Veľkej Británii a v počiatočnom období bolo označované ako „umenie pre autistov", keďže vychádzalo z myšlienky rozšírenia možností zapojenia detí do divadelných aktivít, najmä detí s prejavmi autizmu. Koncept uvoľnených predstavení sa však rozšíril a vznikol zvýšený dopyt po špecializovaných tréningoch v divadlách aj mimo nich. Keď hovorím o tomto vývoji, púšťam sexy video od zoskupenia Sins Invalid (umelecký súbor znevýhodnených zo San Francisca, ktorého členmi sú ľudia rôznych rás a pôvodu). Ktosi sa opýta, či sa dá na ich webovej stránke nájsť viac archívneho materiálu. „Samozrejme! Nájdite si ich na Instagrame," odpovedám, pretože som presvedčená, že prváci určite používajú Instagram, alebo? Zdá sa mi, že títo študenti možno ten materiál vo svojej divadelnej tvorbe ešte dlho nepoužijú, ale na tom mi až tak nezáleží.

British Council Canada a Telá v preklade v roku 2019 zverejnili správu, ktorej cieľom bolo preskúmať skúsenosti s tréningom prípravy uvoľnených predstavení a ich vplyvom na účastníkov i divákov. Výskum zistil, že existuje dopyt po uvoľnených predstaveniach i po tréningu a školeniach zahrňujúcich znevýhodnené osoby a že princíp

spravodlivosti pre znevýhodnených treba integrovať do praxe. Netrvalo dlho a ponúkli mi pozíciu, v ktorej som mala robiť práve túto prácu.

Tá práca nespočíva iba v tom, že študentom dávam k dispozícii kontrolný zoznam položiek, pomocou ktorých sa ich predstavenia stanú dostupnejšími. Zaradenie audiokomentárov, dostupné priestory, upravené osvetlenie, tlmočenie v posunkovej reči či ďalšie gestá – to všetko je dôležité. Dostupnosť je v súčasnom chápaní divadla a spravodlivosti pre osoby so znevýhodnením relatívne široký pojem. A tak tento okamih využívam na to, aby som vysvetlila, čo to vlastne spravodlivosť pre znevýhodnených je: predstavuje nielen rámec pre vnímanie sveta, v ktorom odmietneme asimiláciu do normálnosti, ale zahŕňa aj každodenné činy, ktorými si vieme uctiť naše telomysle. Aby som ukázala, ako sa dá v triede spravodlivosť pre znevýhodnených realizovať, začínam svoje semináre tým, že vyzvem študentov, aby sa vizuálne nezapájali. Je to jeden zo spôsobov, ktorý dokáže uvoľniť celú miestnosť. Študenti sa môžu pozerať na svoje mobilné telefóny, zavrieť oči a oddýchnuť si alebo jednoducho uvoľniť svoj pohľad. Takýto „uvoľnený“ prístup demonštrujem tak, že študentom vysvetlím, že ja sa najlepšie zapájam do obsahu tým, že sa mrvím na mieste, kreslím alebo používam svoj notebook a že je iba na nich, aby sa rozhodli, ako sa najlepšie zapojiť.

Študentom poviem, že „tak ako záhrada ani spravodlivosť pre znevýhodnených nevykvitne zo dňa na deň“. Môžem zasadiť veľké semená rovnosti, nenormatívnych divadelných praktík a uvoľnenej tvorby ako konceptov, ktoré nám môžu pomôcť dopracovať sa k radikálnejšiemu chápaniu tejto predstavy, prostredníctvom ktorej rozvíjame svoje uvažovanie o rase, znevýhodnení, rode, pôvode a úsilí dekolonizovať perfomatívne umenie. Tieto semená však sadím veľmi opatrne. Mojím cieľom je vytvoriť dlhotrvajúce väzby k divadlu znevýhodnených. Môj postoj pritom vychádza z Johnstonovej charakteristiky kritických prístupov k takémuto divadlu, ktoré by nám malo „pripomínať nielen to, ako dlho isté kultúrne naratívy týkajúce sa znevýhodnenia strašia západnú kultúru, ale aj to, aké naratívy môže kritický diskurz o znevýhodnení otvoriť a pritom ponúknuť interpretácie, ktoré si vyžadujú výraznejšie zaangažovanie sa do problematiky stelesnenia, skúsenosti so znevýhodnením a s tým súvisiaceho poznania a histórie“.

Potom navrhnem, že kým budú pokračovať v štúdiu a rozvíjať svoje vlastné postupy, integrácia znevýhodnenia do ich práce môže prebiehať rôznymi spôsobmi. „Je to kreatívne riešenie problémov!“ hovorím a dúfam, že niečo z toho v nich zostane. Chcem, aby z hodiny odchádzali s pocitom, čo to znamená byť v uvoľnenom priestore, v ktorom konverzáciu definuje myšlienka spravodlivosti pre znevýhodnených. Chcem im ponúknuť niečo zážitkové, čo si zapamätajú a čo bude mať väčší zmysel než len akýsi zoznam podmienok pre uvoľnené predstavenia, ktorého prvou položkou je zhasnutie svetiel.

Podstata uvoľneného predstavenia a jeho vplyv na konkrétnu produkciu sa však ťažko definuje vo vyučovacom procese v triede. Uvoľnené predstavenie sa každej inscenácie či performancie dotýka inak, pretože jednotlivé modifikácie vyplývajú z konkrétneho divadelného priestoru, mestského prostredia či zapojenia návštevníkov daného divadla. Nuansy každého uvoľneného predstavenia je ťažko špecificky pomenovať. Keď sa ma pýtali, či by som začínajúcim divadelníkom navrhla, aby svoju umeleckú kariéru začali uvoľneným predstavením – sprístupnením svojej divadelnej praxe – poviem im, aby sa prišli na uvoľnené predstavenie najprv pozrieť, aby pochopili základné črty tohto konceptu a mohli tak jednotlivé predstavenia porovnávať. Rovnako ako pri iných zručnostiach aj uvoľnené predstavenie sa dá modelovať, môžeme sa učiť teóriu, z ktorej

vychádza, a takisto si ho môžeme sami vyskúšať, kým nevieme, ako ho robiť. Djanet Searsová dala študentom na hodine písania dramatických textov na univerzite v Toronte vynikajúcu radu pre všetkých, ktorí sa snažia písať divadelné hry: čítajte hry, pozerajte inscenácie hier, píšte hry. Podľa mňa sa tie isté zásady dajú aplikovať na to, aby sme zlepšili dostupnosť aj našej divadelnej praxe: čítajte o dostupných predstaveniach, pozrite si ich a potom sa pokúste urobiť to isté s vlastnými inscenáciami. Na to, aby ste pocítili stelesnenú, afektívnu skúsenosť diváka v inscenácii, ktorá počíta s vašou prítomnosťou, je potrebné viac než len pochopiť základné koncepty uvoľneného predstavenia.

Ak musím v divadle odhaliť to, že som nevidiaca, napríklad pred uvádzačmi alebo pri pokladnici, keď potrebujem pomoc, všímam si, ako reagujú – ich fyzický prejav, jazyk, ktorý v komunikácii so mnou používajú. Počas samotného predstavenia sa potom snažím byť pozorná a sledujem faktory, ktoré umožňujú ľahšie zapojenie sa do predstavenia. V školeniach uvoľnenej tvorby využívam všetky svoje skúsenosti, čo asi nikoho neprekvapí: práca na príprave dostupnejších predstavení je menej viditeľná, pretože sa o nej na univerzitách učí len veľmi málo. „A vo väčšine prípadov,“ ako vysvetľuje Piepzna-Samarasinhová, „keď sa niečo udeje, deje sa to preto, lebo sa o to pričinili ľudia so znevýhodnením, nepočujúci ľudia či ľudia s mentálnymi poruchami, pretože sme to práve my, komu a) na tom záleží a kto b) je chorý/znevýhodnený/blázon/nepočujúci a má to podložené vedou a náležitými zručnosťami.“

Keďže som realizovala tréning prípravy uvoľnených predstavení na univerzitách, dostala som uvoľnené predstavenia do inštitúcií a zároveň som získala priamu skúsenosť s takýmito predstaveniami v „skutočnom svete“, mala som čas a priestor na uvažovanie o tom, čo to vlastne znamená uvoľniť sa v tomto kontexte.

Moje vlastné chápanie zmyslu uvoľnenosti na mňa v plnej miere doľahlo, keď som sedela v publiku a necítila som sa vôbec uvoľnená. Jess Thomová, autorka performatívneho projektu s názvom *Touretteshero*, o pocitoch z uvoľnených predstavení hovorí: „Veľa ľudí sa obáva, že ak začnete uvoľňovať pravidlá divadelnej etikety, nastane anarchia, ale podľa mojich skúseností to tak nie je. Je to len pohodlnejší spôsob sledovania divadla, ktorý od ľudí nevyžaduje, aby sa vystavovali nepohodliu alebo bolesti, alebo aby popierali ľudskosť svojho tela.“ Jazyk tu odoláva predpokladu, že normatívne, „tradičné“ divadlo robí ľudí bez znevýhodnenia, ako aj neurotypických ľudí, pohodlnými – to, čo uvoľňujeme, nie sú ľudia, ale štruktúry divadla, ktoré robia priestor predstavenia „prirodzene“ priaznivým pre neurotypické zapojenie. Ten priestor je potom:

tichý,
tmavý,
pokojný
a kontrolovaný.

Ako divadelná tvorkyňa sa už od svojich školských čias učím, ako tvoriť pre publikum (ale, samozrejme, aj pre seba). Takýto prístup celkom prirodzene predpokladá, že publikum mám stále na pamäti. Ako osoba so znevýhodnením tak musím tráviť oveľa viac času tým, že sa vcítim do skúseností a pocitov znevýhodnených divákov. Znevýhodnenie je pre mňa podstatné, pretože sa priamo týka mojej identity, ale aj spôsobu, akým sa táto identita prepája so širšou komunitou ľudí so znevýhodnením. Ako členka komunity ľudí so znevýhodnením sa identifikujem ako niekto, kto má znevýhodnenie. Avšak ak divadelník či umelec nemá so znevýhodnením zažitú skúsenosť, prípadne sa prakticky nezapojil do tvorenia dostupných podmienok, nie je mi úplne jasné, aký predpoklad

si vytvorili o tom, kto na ich predstavenia môže vlastne prísť. Výraz „zorné línie“ sa často vyskytuje v rôznych kontextoch scénických návrhov, avšak ako nevidiaca tvorkyňa viem, že takéto zorné línie sa do môjho vnímania dostávajú iba vtedy, keď uvažujem o nepočujúcich divákoch na mojich predstaveniach. Je to preto, lebo „zorné línie“ majú v mojej zažitej divadelnej skúsenosti iba marginálne miesto. Pre mňa ako nevidiacu performatívnu umelkyňu takýto koncept v konečnom dôsledku ani nie je prioritou. Tento uhol pohľadu divadelnému umeniu môže poskytnúť viac než len manipuláciu už zaužívaných divadelných charakteristík, ako je napríklad osvetlenie (na javisku i v hľadisku). Naopak, umožňuje zvýrazniť spolitizovanú estetiku dostupnosti a znevýhodnenia. K tomu patrí rozhodovanie založené na vysoko pravdepodobnej možnosti, že návštevníci môžu prísť na ľubovoľné predstavenie a my vôbec nevieme, ako spracujú podávanú informáciu. Uvoľnené predstavenie vrátane ďalších spomenutých opatrení na zvýšenie dostupnosti nám umožňuje nielen predvídať potreby účastníkov, ale ukázať priestor, v ktorom sa diváci cítia dôstojne. Integrácia prístupných modelov predstavení tak katalyzuje aj integráciu divákov so znevýhodnením v divadelnom prostredí.

Keď bežne sedím v hľadisku, či už v Anglicku, Írsku, Spojených štátoch, alebo v Kanade, ak daný priestor nie je vyhradený aj na dostupné alebo dekolonizujúce praktiky, ako diváčka dodržiavam naučenú zmluvu: počas celého predstavenia ticho sedím, na konci tlieskam a rešpektujem ostatných okolo seba. Niektoré divadlá majú iné pravidlá: nenosiť dovnútra jedlo, iba vodu alebo len poháre s vínom prikryté vekom. Niektoré predstavenia majú interaktívne prvky alebo sú to tzv. site-specific diela, ktoré sú špecifické pre konkrétne miesto, takže tá zmluva už nie je taká jednoznačná. Vždy však prevláda úloha diváka: sme svedkami predstavenia a reagujeme naň len vtedy, keď na to nastal čas, a môžeme (ale nemusíme) mať možnosť z divadla odísť a potom sa doň vrátiť.

Performeri sa usilujú získať našu pozornosť, aby mohli rozprávať svoj príbeh. Publikum sa pritom zaväzuje, že zachová priestor pre rozprávanie tohto príbehu a prinesie svedectvo o tom, ako to celé prebehlo.

Pri návšteve uvoľneného predstavenia je však uvedený zmluvný vzťah postavený na hlavu: diváci sú vyzývaní, aby sa do predstavenia zapájali, boli hluční, hýbali sa v priestore, odišli zo svojho miesta a vrátili sa späť, konzumovali jedlo a podobne. Keď divadelníkov učím, ako robiť uvoľnené predstavenia, rozprávame sa o tejto zmluve a navrhujem im, aby sme ako diváci sledovali, ako sa na predstavení zúčastňujú ľudia okolo nás. Sama som zažila uvoľnené predstavenia, v ktorých sa celé publikum prispôsobilo jedinému divákovi, ktorý robil hluk a hýbal sa. Atmosféra pritom bola vždy veľmi napätá, pretože také niečo je v divadle (aspoň v Severnej Amerike) divákom cudzie. Poslednou črtou uvoľnených predstavení, ktorá stojí za zmienku, je zažiť, aký je to pocit byť na uvoľnenom predstavení, a vidieť, ako konkrétne kultúrne determinované publikum (ľudia so znevýhodnením a neurodivergentní diváci) produktívne vstupuje do predstavenia, reaguje naň a spoluvytvára daný divadelný produkt.

Ako teatrologička so znevýhodnením píšem z iného uhla pohľadu, pretože doslova vidím predstavenia inak. Preto je aj môj pohľad na to, čo je „normálne“ alebo „akceptované“ v divadelnom priestore trochu skreslený. Čo ma však v tejto práci poháňa ďalej, je silná viera v to, čo nedávno v podcaste s názvom *Secret Feminist Agenda* (Tajná feministická agenda) naznačil Sean Lee, že prístup sám osebe je životaschopným estetickým prístupom. Je to preto, lebo diváci so znevýhodnením majú čo ponúknuť aj neznevýhodnením divákom a divadelníkom.

Záver

Uvoľnené predstavenia nás privádzajú k tzv. prefiguratívnej politike – čo je len „módny termín pre predstavenie si a vytvorenie sveta tak, ako chceme, aby dnes vyzeral“. Dá sa diskutovať o tom, že by mohlo ísť o svet, v ktorom by bolo možné vymaniť sa z tradičnej úlohy „tichého“ publika a namiesto toho rozvinúť diskusiu o znevýhodnení, rase, rode, pôvode či úsilí o dekolonizovanie performatívneho umenia. Chelsea sa môže ako osoba, ktorá sa identifikuje ako duševne znevýhodnená, rozhodnúť vykričať svoju bielu poslušnosť a spochybniť dominantné diskurzy, ktoré definujú aj divadelnú tvorbu, konkrétne úlohu diváka. Jessicine príbehy o školení a tréningoch prípravy uvoľnených predstavení a zapojenie sa do divadla „skutočného sveta“ nevidiacou osobou sú rozhodujúce pre naše pochopenie prefiguratívnej politiky, pretože práve takéto príbehy menia paradigmu dlhoročného vymazávania znevýhodnených tiel z radov divákov a obsadenia predstavení.

Po nedávnych protestoch proti vpádu bielych osadníkov na územia pôvodných obyvateľov či proti policajnému násiliu proti obyvateľom tmavej farby pleti a pôvodným obyvateľom sa viacerí autori začali zaoberať aj históriou a pretrvávajúcim dedičstvom nadvlády bielych osadníkov v kultúrnom kontexte Kanady. Nechceme sa vymedzovať z týchto diskusií – Jessica napríklad aktívne vystupuje na Twitteri a žiada o dostupnejší hashtag #InTheDressingRoom, ktorý je v cirkulácii v snahe upozorniť na skúsenosti občanov tmavej pleti s rasizmom v kanadskom divadle.

Keďže v Kanade, ale aj inde pribúdajú prípady, keď sa divadlo zameriava na diverzitu, je nevyhnutné, aby sme sa zamysleli nad skúsenosťami divadla ľudí so znevýhodnením a ďalším vývojom uvoľnených predstavení z nespočetného množstva perspektív, ktoré vytvárajú priestor na ďalšie zvažovanie úsilia o dekolonizáciu divadelného umenia. ø

Článok je so súhlasom autoriek prevzatý z internetového časopisu AICT/IACT *Critical Stages* a krátený.
Pre viac informácií navštívte web časopisu www.critical-stages.org/22/relaxed-performance-an-ethnography-of-pedagogy-in-praxis.

Účastníci uvoľneného predstavenia v Anglickej národnej opere
foto archív ENO

Pavol Viecha
doktorand Katedry réžie a dramaturgie DF VŠMU

Projekt Stanislavskij

Vnímam Stanislavského ako kontroverznú postavu dejín divadelného umenia. Jeho dielo a herecké metódy, ktoré vypracoval, boli a sú východiskom mnohých princípov štúdia herectva na Slovensku a v zahraničí. Mnohí profesionálni divadelníci z jeho metód vychádzajú a vlastnou tvorbou odkazujú na jeho herecké techniky, mnohí ďalší sa s jeho tvrdeniami a metódami nestotožňujú.

Problematika vnímania Stanislavského hereckých metód a techník, ako aj jeho osobnosti je obzvlášť háklivá v kontexte VŠMU v Bratislave. Jeho diela (najmä *O hercovej práci*) sú základnou literatúrou študentov herectva a réžie a každý z pedagógov daných odborov vníma Stanislavského prácu v inom svetle. Dôvodom môže byť aj fakt, že od päťdesiatych rokov minulého storočia nevznikli nové preklady jeho diela, pričom v starých prekladoch sú rezervy a nepresnosti.
V slovenskom divadelníctve bol do roku 1989 preferovaný a vyučovaný jediný systém, ktorý sa formálne odvoláva na Stanislavského učenie. Jeho osobnosť bola umelo glorifikovaná a mylne interpretovaná. Takýto pohľad na Stanislavského systém je však doposiaľ v našom kontexte populárny a citeľný. Na druhej strane, mnohí významní slovenskí divadelníci sa jeho technikami zaoberajú, analyzujú rôzne interpretácie jeho metód a dospievajú k rovnakému názoru, že osobnosť a učenie K. S. Stanislavského trpí nánosom dezinformácií, chybných interpretácií a nejasného kontextu jeho pôsobenia.

Predovšetkým v súvislosti s televíznou tvorbou na jednej strane a nárastom rôznych druhov nezávislých divadiel na strane druhej sa čoraz častejšie otvára téma úrovne, kvality či mantinelov slovenského herectva. Vznikajú otázky, do akej miery možno nadväzovať na tradíciu, do akej miery treba hľadať širšie možnosti konfrontácie s rozličnými hereckými technikami a postupmi.

Ruka v ruke s týmito otázkami sa prirodzene nedá vyhnúť ani téme výučby herectva na našich stredných a vysokých školách. Generácia, ktorá vyrástla výhradne na metóde K. S. Stanislavského, postupne opustila pedagogické rady. V súvislosti s príchodom zástupcov mladej generácie a otvorením poľa možností na ďalší výskum a školenie sa ponúka priestor na analýzu a reflexiu nášho poznania života a metód práce K. S. Stanislavského, ktoré do veľkej miery absentuje.

Ako dobre poznáme jeho prácu? Do akej miery jej rozumieme? Alebo sme nositeľmi tohto veľkého odkazu len formálne? Je čas sa k nemu viac priblížiť? Alebo sa s ním definitívne rozlúčiť?

K. S. Stanislavskij na skúške v Štúdiu opery a drámy
foto archív Elektroteatr Stanislavskij

Spolu s kolegami, dramaturgom Mirom Dachom, hercom Matejom Babejom a neskôr ešte aj s dramaturgom Martinom Krčom uvažujeme o predstave spraviť o Stanislavskom, o jeho systéme a dosahu jeho náuky na slovenské divadelníctvo inscenáciu v priestore Divadla Lab. Takáto inscenácia by mohla vyprovokovať kompetentné osoby k úvahám o stave poznania tejto osobnosti a prípadne ich motivovať k ďalším krokom v podobe teoretického výskumu či k novým praktickým východiskám.

V súvislosti s výskumom v prvotnej fáze prípravy inscenácie vznikli záznamy rozhovorov, v ktorých na danú tému diskutujeme s vybranými slovenskými divadelníkmi. Princípom oral history sme sa chceli dopátrať alebo aspoň priblížiť, k odpovedi na otázku: „Čo dnes so Stanislavským?"

Žiaľ, ešte si nemôžem dovoliť byť konkrétny a prezradiť, kto presne boli, sú a budú naši respondenti a čo z ich výpovedí využijeme – najprv bude treba záznamy rozhovorov autorizovať. Prezradiť však môžem, že ma prekvapila otvorenosť každého z nich. Či išlo o režiséra, teatrológa, alebo herca, debata sa vždy vyvíjala od pomerne všeobecných odpovedí k čoraz konkrétnejším a nesmierne zaujímavým záverom.

Niektorí z respondentov, pamätníci, si v rozhovoroch spomínajú, že problém s chápaním Stanislavského systému tu je od päťdesiatych rokov. Tvorcovia či pedagógovia ho v slovenskom kontexte využívali ako čarovnú formulku, ktorej však sami dobre nerozumeli a systém nemali preštudovaný. Samotnú Stanislavského náuku niektorí z našich respondentov kritizujú a ironicky ju znevažujú, no niektorí na ňu nedajú dopustiť. Avšak ich tvorba je zároveň často v kontraste k tomu, čo si o Stanislavského systéme myslia – inak povedané, tí, ktorí k nemu majú ironický postoj, často (podľa môjho názoru) tvoria v jeho poetike, a naopak tí, ktorí majú sklony k rozprávaniu o kvalitách systému, tvoria inak.

Výsledkom výskumu by mala byť inscenácia s pracovným názvom *Projekt Stanislavskij*. Rozhovory s významnými slovenskými divadelníkmi, ktoré vznikli v prípravnej fáze projektu, budú následne zverejnené na internetovom portáli, kde budú k dispozícii všetkým, ktorých bude daná téma zaujímať.

Žiaľ, pre pandémiu a s ňou súvisiacim presúvaním projektov inscenáciu v sezóne 2021/2022 nestihneme realizovať. Mne, tvorivému tímu, ako aj oslovenému hereckému ansámblu sa natoľko nahustila druhá polovica sezóny, že nie je možné s premiérou rátať skôr ako začiatkom tej ďalšej. Verím však (aj keď som v tomto zmysle často skeptický), že sa jedného dňa naozaj zrealizuje a projekt, ktorý pôvodne vznikol len ako voľnočasová aktivita v rámci môjho doktorandského štúdia (v skutočnosti sa totiž venujem úplne inému výskumu), tak bude mať plnohodnotnú bodku. ø

Marta Maťová
doktorandka Katedry herectva DF VŠMU

Pravdivosť, sugescia a autenticita na javisku a pred kamerou

Tieto atribúty sú základným predpokladom kvalitného hereckého výkonu, ktorý možno vedieť zopakovať toľkokrát, koľko treba. To je zmyslom štúdia hereckých techník. Môžu poskytnúť nástroj tomu, kto narazí na akýkoľvek problém počas tvorivého procesu a kto hľadá systém postupu práce pre tvorbu v takej širokospektrálnej disciplíne, akou je herectvo.

Viac ako desaťročná herecká prax – účinkovanie v divadle, vo filme, v televízii a rozhlase, nadobudnuté znalosti zo štúdia dvoch intenzívnych niekoľkotýždňových kurzov na Lee Strasberg Theatre and Film Institute v New Yorku v rokoch 2017 a 2018, ako i štúdium inštitútom odporúčanej literatúry, s ktorou pracujem a neustále sa k nej vraciam, sú pre mňa odrazovým mostíkom pre doktorandské štúdium na VŠMU a prácu so študentmi.

Aplikovanie hereckej techniky The Method (metóda) do praxe študentov je pre mňa úplne nová skúsenosť. Prináša novú dimenziu do hereckej práce aj mne samej a som za to nesmierne vďačná. Doktorandkou som od septembra 2021, ale pre pandémiu sa kontinuálnemu výskumu The Method s poslucháčmi VŠMU naprieč ročníkmi venujem až od novembra 2021. Konzultujem ho pod vedením môjho učiteľa Mauricia Bustamanteho z New Yorku, jedného z posledných žiakov Leeho Strasberga. Súčasťou môjho štúdia je aj účasť a asistencia na spoločných hereckých hodinách u Tatiany Pauhofovej, Ľuboša Kostelného a Matúša Bachynca.

Od marca 2022 zároveň okrem „štandardných“ študentov herectva pracujem aj so skupinou Erasmus+ študentov, ktorá prišla na letný semester na divadelnú fakultu. Zaujímavým zistením je, že väčšina európskych krajín nevedie čisto herecké programy pre svojich študentov, ktorí študujú prevažne divadelné umenie ako také. Počas štúdia absolvujú viacero odlišných herecko-pohybových techník a sú často vedení aj k režijnej tvorbe, k scénografii a pod. Ich uvažovanie je na jednej strane omnoho otvorenejšie a širšie, na druhej strane je ich špecializácia nejasnejšia. Hlbšie základy psychologického realizmu im chýbali a veľmi ocenili naše zameranie, zanietenosť a detailnú prácu, ktorú vyžadujeme.

Pre našich študentov je zas najnáročnejšie nájsť si čas a trpezlivosť na herecké cvičenia a skúmanie, ktoré sa nehodnotia a sú bez nároku na okamžitý výsledok. Literatúra k hereckým technikám Leeho Strasberga – publikácie *Dream of passion by Lee Strasberg* a *The Notes*

Lee Strasberg prednáša študentom
foto archív The Lee Strasberg Theatre and Film Institute

Marta Maťová v Divadelnom a filmovom inštitúte Leeho Strasberga v New Yorku
foto archív M. M.

by Lee Strasberg and Lola Cohen (Sen o vášni od Leeho Strasberga a Poznámky Leeho Strasberga a Loly Cohenovej), s ktorými primárne pracujem, nie sú u nás preložené. Súčasťou môjho dizertačného projektu je preto aj preklad prvej z nich, ktorej vydanie pripravujem vo svojom občianskom združení KADU (Kabinet audiovizuálnych divadelných umení) v spolupráci s VŠMU na september 2022. Je na škodu veci, že hereckú literatúru na Slovensku prekladáme minimálne, keďže vývoj a efektivita cvičení ďalších hereckých techník dokážu obohatiť nielen študentov, ale aj profesionálov, pedagógov i režisérov, aj napriek tomu, že teoretické štúdium treba často kombinovať s praxou, napr. návštevou kurzu či workshopu.

Lee Strasberg je aj preto na Slovensku a v Česku prakticky neznámy, hoci vo svete patria jeho herecké techniky k tým najvyhľadávanejším. Hlavným sídlom ich výučby je Lee Strasberg Theatre and Film Institute v New Yorku a Los Angeles, ktoré Strasberg viedol do svojej smrti v roku 1982. Dnes inštitút vedie jeho syn David Strasberg. Fenoménom je Strasbergovo pôsobenie v Actors Studio, založené Eliom Kazanom, Cheryl Crawfordovou a Robertom Lewisom, ku ktorým sa pripojil v roku 1951 a viedol ho ďalších tridsať rokov. Pôsobil ako režisér a pedagóg, vychoval generácie hercov ako Marlon Brando, Marilyn Monroe, Paul Newman, Al Pacino, Robert DeNiro, Dustin Hoffman a i. Hovorí sa o ňom ako o osobnosti, ktorá zmenila tvár amerického divadla i filmu.

Jeho cesta k vytvoreniu The Method bola celoživotná. Jeden z najznámejších hereckých učiteľov 20. storočia, majster moderného herectva svoj život zasvätil práci postavenej na základoch Stanislavského systému, s ktorého umením sa stretol v Amerike pri hosťovaní divadla MCHAT v roku 1923. Videl väčšinu tamojších inscenácií vrátane Čechovovho *Višňového sadu* a *Troch sestier*, Gorkého *Na dne* a Dostojevského *Bratov Karamazovovcov*. Bol taký ohromený vierohodným a ansámblovo rovnocenným vystúpením MCHAT-u, že sa neskôr rozhodol zúčastniť na konkurze do novozaloženého American Laboratory Theatre, ktoré založili po emigrácii do USA členovia MCHAT-u Richard Boleslavskij a Maria Ouspenská. Od nich sa Strasberg učil, ako rozvíjať okrem iného svoje vnútorné aj vonkajšie výrazové prostriedky; v USA išlo o úplne novú metódu – „Stanislavského systém“.

Spolu s Haroldom Clurmanom a Cheryl Crawfordovou založil legendárne Group Theatre – skupinu hercov, spisovateľov a režisérov, ktorí nielen produkovali americké divadelné hry, ale zároveň rozvíjali systematický prístup k hereckému tréningu, založenému práve na Stanislavkého systéme. Strasberg bol hlavným režisérom i vedúcou postavou hereckého tréningu, ktorý však vznikal kolektívnym hľadaním. V Group Theatre pôsobili, ale neskôr sa pre tvorivé nezhody osamostatnili Stela Adler a Stanford Meisner, ktorí patria k najvýraznejším hereckým učiteľom, vytvorili vlastné metódy a dodnes učia najmä v USA.

Považujem sa za interpretku, ktorá vychádza predovšetkým zo seba a svojich skúseností, preto prácu s hereckými technikami a ich výskum vnímam ako

podstatný vhľad do tejto práce. Strasberg ju rozvíjal vyše päťdesiat rokov. Súčasťou mojej dizertačnej práce je aj výber niekoľkých základných cvičení na relaxáciu, zmyslovú a emocionálnu pamäť z knihy *The Notes by Lee Strasberg and Lola Cohen*, s ktorou mám osobnú skúsenosť a považujem ju za veľmi inšpiratívnu a najmä rozvíjajúcu potenciál herca pri hľadaní kreatívneho materiálu v rámci budovania situácií a charakteru javiskovej postavy.

Konzistentný, praxou v zahraničí overený súbor cvičení, ktorý aplikujem s vybranou skupinou študentov herectva, je obohatením, „nadstavbou" onoho tzv. Stanislavského systému. Ten je základným stavebným kameňom pre štúdium herectva na VŠMU, najmä pre jeho prvé dva roky. Od tretieho ročníka spravidla prichádza na rad tvorba študentských inscenácií. Táto časť štúdia je zameraná najmä na kolektívnu prácu študentov naprieč katedrami, predovšetkým na režijno-hereckú tvorbu. Pedagógovia herectva a réžie sú viac konzultantmi v rozdielnych procesoch a prístupoch k práci. Menej skúsený študent sa dokáže ľahko „stratiť" vo vysokých nárokoch alebo v rozdielnych pohľadoch na režijný alebo herecký výklad, čo môže viesť ku kontraproduktívnym výsledkom. Cieľom aplikovaného tréningu súboru cvičení je tak najmä podporiť samostatnú a systematickú prípravu na herecké skúšky. Učiť sa byť autonómnym a rešpektujúcim tvorcom či tvorkyňou, cítiť si proces, neustále skúmať, ako možno detailnejšie analyzovať text, ako sa pripravovať na zložitejšie herecké výzvy a najmä ako pristupovať k sebe a svojim emóciám.

The Method poskytuje nástroje na to, ako sa spoznať. Poskytuje priestor pre jednotlivca, aby sa to naučil a vytvoril si návyk neustálej sebareflexie. Po analýze textu herec vníma, že potrebuje v sebe všeličo znovu objaviť či prežiť a vďaka metóde to môže nájsť. Jedným z veľmi podstatných cieľov techniky je scitlivenie a potreba prepojenia vlastnej fyzikality s podvedomím; aktívne zapájanie psychofyzického aparátu cez analyticky vybrané spomienky, skúsenosti, osobné predmety a reflektovanie reality dneška. Ide o objavovanie a skúmanie toho, ako na nás tie veci vplývajú z pohľadu súčasnosti, a následné generovanie kreatívneho materiálu pre potreby divadla, televízie alebo filmu.

Lee Strasberg so svojím niekdajším študentom Al Pacinom
foto archív The Lee Strasberg Theatre and Film Institute

Určujúce pre techniku sú rôzne postupy – relaxácia, koncentrácia, skúmanie, objavovanie, analýza, improvizácia, cvičenia na zmyslovú a emočnú pamäť. Základom hereckej techniky Leeho Strasberga je veľmi detailná tvorba imaginárnej reality, respektíve budovanie „daných okolností" cez svoje skúsenosti, rozpamätávanie sa na ne tu a teraz. Cvičenia sa odohrávajú väčšinou na stoličke a vyžadujú si prácu s pamäťou, s osobnými predmetmi, konkrétnymi osobami z nášho života v kombinácii s improvizovaným, ale vedome vedeným pohybom objavovania daných realít.

Filip Jekkel
herec, doktorand Katedry herectva AU BB

Herec oslobodený od povinnosti cítiť

Meisnerovej hereckej technike som sa začal venovať už počas bakalárskeho štúdia na Akadémii umení v Banskej Bystrici, pretože som vnímal jej veľký potenciál v kultivovaní autentického hereckého prejavu v divadle, ale aj vo filme. Veľmi podobný systém výučby herectva som však osobne zažil aj na študijnom pobyte v rámci programu Erasmus+ na Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza vo Varšave. V rámci doktorandského výskumu som následne upriamil svoju pozornosť na v našich končinách neznámu hereckú techniku Practical Aesthetics (praktická estetika). Vytvorili ju David Mamet a William H. Macy. Je postavená na troch pilieroch: Meisnerovej hereckej technike (Mamet študoval jeden rok priamo u Meisnera), Stanislavského systéme (najmä jeho posledné objavy týkajúce sa aktívnej analýzy a metódy fyzického konania) a stoickej filozofii. Hlavné princípy a filozofia herectva sú teda v oboch prístupoch do značnej miery podobné, čo mi potvrdila aj osobná skúsenosť z medzinárodných workshopov so študentmi Sanforda Meisnera a Davida Mameta. Naposledy to bol intenzívny herecký tréning praktickej estetiky v Acting Coach Scotland v Glasgowe. Ide o jedinú inštitúciu v Európe, ktorá sa venuje výučbe tejto techniky.

Praktická estetika vznikla ako odpoveď na veľké množstvo hereckých techník, ktoré sú často nejasné, ťažko aplikovateľné v praxi a zameriavajú sa na zaujímavé, zábavné cvičenia s nulovou praktickou hodnotou. Mamet hľadal tréningový systém, na ktorý by sa herec mohol vždy spoľahnúť a zároveň by ho bolo možné jednoducho učiť a aplikovať. Mal poskytnúť jasný a stručný prístup k herectvu a réžii. Filozoficky ukotvený v princípoch gréckeho filozofa Epikteta a psychologicky v teóriách Williama Jamesa Mamet napokon vytvoril techniku, ktorú neskôr nazval Practical Aesthetics. Je to podľa neho výstižný názov pre systém, ktorý apeluje na to, aby herec počas skúšobného procesu, ale aj v rámci premiéry a jednotlivých repríz inscenácie metodicky a aktívne aplikoval súbor stratégií na interpretáciu postavy. Poskytuje hercovi určitú mapu, ktorá ho vedie od prvého kontaktu s dramatickým textom až po predstavenie. Prostredníctvom týchto pokynov systém rozvíja schopnosti každého herca na individuálnej úrovni a v individuálnom tempe, aby mohol následne vytvoriť pravdivé okamihy na javisku – čo je aj hlavným cieľom tejto techniky.

Podľa Mameta je zmyslom techniky oslobodiť naše podvedomie, pretože to je miesto, kde leží pravda. Technika má pomôcť hercovi zredukovať sebauvedomovanie a s tým súvisiace fyzické napätie a zároveň mu pomôcť získať vedomie toho, čo robí. Má mu pomôcť odstrániť jeho bloky, rozvinúť kreativitu a pomôcť mu napojiť sa na hereckých partnerov. Nemá byť nepriateľom impulzívneho a spontánneho herectva. Práve naopak, má všetko zjednodušiť.

Herec hrajúci podľa pravidiel praktickej estetiky je v stave neustálej improvizácie. Žiadny okamih na javisku nie je naskúšaný podľa tradičného chápania skúšobného procesu. Namiesto toho skúšobný proces „zapíše" dané okolnosti, pripomienky režiséra, taktiky (základný nástroj, ktorým herec pôsobí na svojho partnera a určuje podtext jednotlivých replík) do svalovej pamäti herca. Ten nimi môže následne dosahovať pre danú scénu určenú esenciálnu akciu. Podľa Mameta sa teda herci vopred pripravujú, aby mohli následne improvizovať. Repliky sa učia naspamäť bez podtextu alebo nejakého emocionálneho významu. Toto umožní, aby akákoľvek replika mohla poslúžiť akejkoľvek možnej taktike bez fixovania. Teda replika „Vypi to" môže byť použitá ako prosba, vyhrážka alebo zvádzanie. Vždy na základe toho,

čo sa aktuálne odohráva v živom kontakte dvoch ľudí.

Spomenutá príprava spočíva najmä v dôkladnej analýze dramatického textu, ktorá je jedným z dvoch hlavných prvkov praktickej estetiky. Analýza má svoje presné pravidlá, ktoré hercovi pomáhajú extrahovať z daného textu všetky skutočnosti, ktoré majú praktický význam pre jeho herectvo. V rámci jednotlivých krokov analýzy sa určuje dramatická akcia, potreby postavy (v origináli „the Want" – chcenie), prekážky, ktoré postave bránia v dosiahnutí jej cieľa, úloha (je to konkrétna psychofyzická akcia, ktorú bude herec prakticky vykonávať voči partnerovi) a tzv. ako keby, ktoré slúži na emocionálne pochopenie určenej úlohy. Herec praktickej estetiky nehľadá emocionálne spojenie s textom ani postavou, ale s akciou, ktorú daná postava vykonáva.

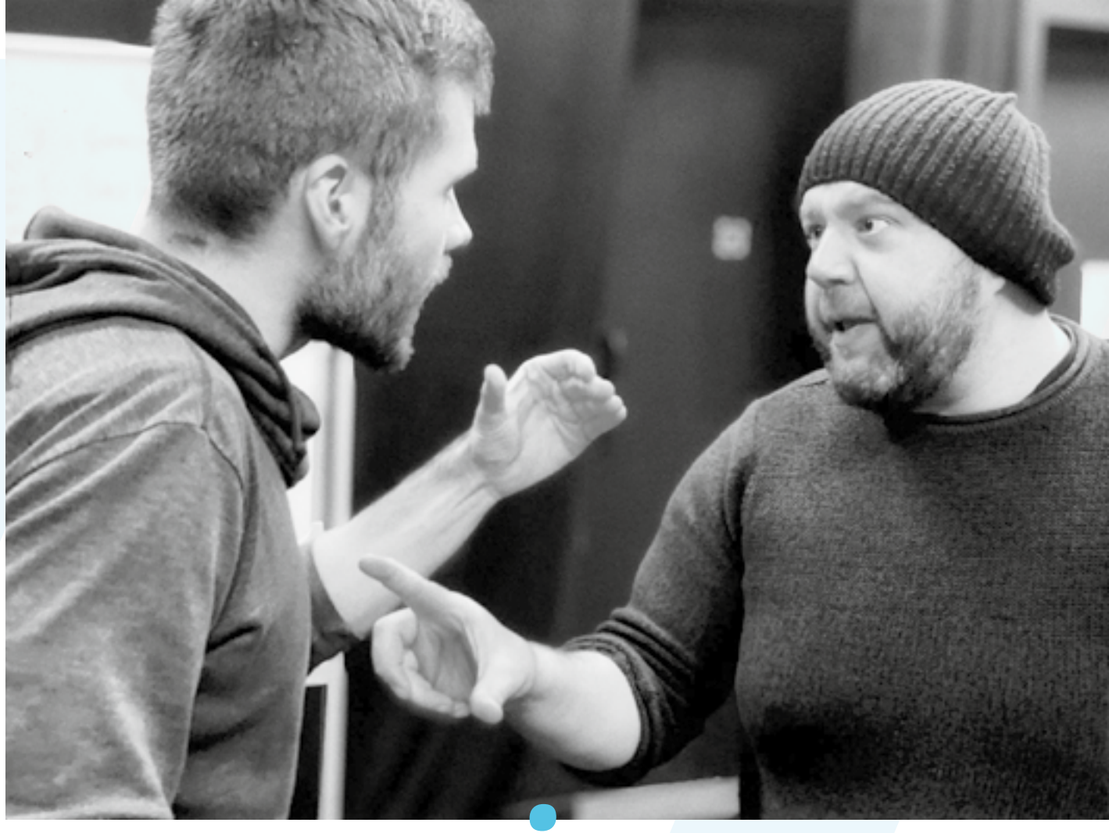
Prístup k emóciám je tu teda špecifický. Herec je oslobodený od povinnosti niečo cítiť, rovnako ako je kúzelník oslobodený od povinnosti ovládať nadprirodzené schopnosti. Kúzelník vytvára ilúziu v mysli divákov. Rovnako ako herec. Emócia je len vedľajším produktom vykonávania psychofyzickej akcie (úlohy). Nemôžeme ju vedome ovládať. Môžeme jej len vytvoriť podmienky, v ktorých sa nepriamo prejaví. Teda ďalším špecifikom tejto techniky, ktoré je prevzané zo stoickej filozofie, je zameranie sa na kontrolovateľné skutočnosti. Nekontrolovateľné skutočnosti ako napríklad emócie, talent, názor divákov sú mimo jej záujmu.

Druhým hlavným prvkom tejto techniky je tzv. performance technique. Pod týmto pojmom chápeme konkrétne prostriedky/techniky, ktoré herec pravidelne prakticky trénuje a následne využíva vo svojej hereckej praxi. Základom celého tréningu je cvičenie repetície, ktoré vytvoril Sanford Meisner ako dôsledok dvoch hlavných pozorovaní počas svojej pedagogickej kariéry. Prišiel na to, že herci sa navzájom reálne nepočúvajú (čo je prirodzené, keďže každú reprízu počujú tie isté slová, ktoré zväčša už vedia naspamäť) a často predstierajú (emócie, konania atď.). Herca má cvičenie dostať preč z jeho hlavy, teda má prestať s racionálnym premýšľaním a začať pravdivo, inštinktívne a spontánne reagovať v prítomnom okamihu. Vychádzať len z toho, čo mu ponúka jeho herecký partner tu a teraz. Má naňho upriamiť celú svoju pozornosť, čím maximálne zredukuje sebauvedomovanie a musí sa nechať ovplyvniť jeho energiou (podľa Meisnera musí zhodiť emočnú vestu, ktorú tak často používame v našich životoch).

Sebauvedomovanie úzko súvisí s problematikou sociálnych filtrov. Spoločnosť nás učí, ako sa správať, ako kontrolovať svoje pudy a emócie. V bežnom živote veľmi užitočné a praktické nástroje. Bránia nám napríklad v tom, aby sme otvorene vynadali rôznym autoritám. Uplatňuje sa tu notoricky známe pravidlo: „To sa predsa nepatrí." Pre herca sú to však obmedzenia, ktoré blokujú jeho prirodzené impulzy. Sám Meisner bol veľmi impulzívny a spontánny pedagóg. Niektorí jeho študenti tvrdia, že v dnešnej dobe by za tieto impulzívne vyjadrenia pravdepodobne skončil vo väzení.

Pre predstavu si to môžeme veľmi zjednodušene demonštrovať na konkrétnom príklade. V rámci analýzy dramatického textu si herec napríklad určil psychofyzickú akciu/úlohu „získať od druhej osoby odpustenie". V rámci tejto úlohy si musí určiť, ako by vyzerala ideálna situácia, v ktorej by sa mu podarilo danú úlohu splniť. Väčšinou to súvisí s nejakým konkrétnym fyzickým gestom alebo konaním. Napríklad ak sa mu podarí získať od partnera odpustenie, ten sa usmeje a objíme ho. Toto je ideálny výsledok, ku ktorému sa chce dopracovať, a bude robiť všetko pre to, aby ho dosiahol. Predstava ideálneho výsledku súčasne slúži ako možná kontrola toho, či sa približuje k splneniu svojej úlohy, alebo sa od nej, naopak,

Kniha *The Fundamentals of Acting I* (Základy herectva I) Marka Westbrooka, ktorý vedie herecké štúdio Acting Coach Scotland v Glasgowe – centrum výučby praktickej estetiky v Spojenom kráľovstve.



Filip Jekkel a jeho herecký partner Michael-Alan Read počas hereckého tréningu praktickej estetiky v Glasgowe.
foto archív F. J.

vzďaľuje. Ak sa približuje, mal by pokračovať v tom, čo robí. Ak sa vzďaľuje, musí zmeniť svoj prístup, svoje taktiky. Do popredia sa tu teda dostáva naše a partnerovo správanie. Reálne správanie v prítomnom okamihu. Reálna snaha o zmenu svojho partnera. Žiadne predstieranie. To všetko prostredníctvom replík daného dramatického textu.

Sústredenie sa na partnera a reálna snaha o jeho zmenu, sa časom ukázali ako veľmi praktické nástroje v pedagogickom, ale aj v praktickom skúšobnom procese. Zhruba pred tromi rokmi sme s Tomášom Mischurom začali túto techniku implementovať aj do vyučovacieho procesu na Akadémii umení a s určitými modifikáciami sme dosiahli pozitívne výsledky dokonca aj pri online vyučovaní. Momentálne prebieha môj praktický výskum techniky so študentmi štvrtého ročníka herectva. Naposledy sa nám tieto postupy osvedčili pri prijímacích pohovoroch. Adepti a adeptky sa zrazu začali reálne správať v rámci daných okolností a prestali mechanicky opakovať naučené intonácie. Svedčí o tom aj výrok jednej z nich: „To, čo som zo seba dostala za pätnásť minút pred komisiou, som nezažila za celé štyri roky na konzervatóriu." ø

Alexandra Rychtarčíková
dramaturgička, klasická filologička

Oidipove stigmy

Kým Sofoklés sa mohol spoľahnúť na to, že diváci poznajú mytologický rámec jeho hier, u nás vyvstáva otázka, nakoľko sa dokázal súčasný slovenský divák napojiť na takmer 2500-ročný text a uchopiť témy, ktoré ponúka.

V máji uviedlo Štátne divadlo Košice premiéru Sofoklovho *Oidipa* v réžii Antona Korenčiho. Tvorcovia sa rozhodli nepristúpiť k reinterpretácii textu a ponechali Sofoklovu tragédiu hovoriť samu za seba. Inscenácia pomenovala viacero tém – morovú epidémiu, demagógiu v rétorike skúsených politikov, podprahovo prítomnú vojnu, problematiku pevnosti viery, postavenie cudzinca a tuláka bez domova – avšak ďalej ich nerozvinula ani k nim neponúkla stanovisko.

Morová otázka je východiskom Sofoklovho textu. Na pomedzí 30. a 20. rokov 5. stor. pred n. l. postihol Atény mor, na ktorý zomrel aj významný stratég Periklés. Odkaz na túto katastrofu je však pravdepodobne irelevantný, pretože tragédi si nemohli dovoliť priamo reagovať na veľké spoločenské krízy. Sofoklov predchodca Frynichos zaplatil pri uvedení svojej tragédie *Dobytie Miléta* dokonca pokutu za „jatrenie rán". Morovosť v Oidipovi možno preto viac interpretovať cez jej metaforický význam – za bezbožné konanie vládcu trpí krajina morom a vykúpiť ju môže iba on sám.

Sofoklove postavy sú idealizované, aby ukázali ľuďom, akí by mali byť. Veľkoleposť hrdinov spočíva v ich vnútornej sile znášať trest, ktorý často prevyšuje ich skutočné previnenie. To je jediná cesta, ako dokáže človek zvíťaziť nad osudovou nevyhnutnosťou (*ananké*) – prijať zodpovednosť za činy, vykonané aj nevedome a odhalené príliš neskoro. Oidipus si vypichne oči a odíde z mesta, čím podstúpi trest, ktorý ako kráľ sám vopred určil hľadanému zločincovi. Ako prezrádza tragédia *Oidipus na Kolóne*, Oidipova vnútorná sila sa zúročí, pretože kraju, ktorý mu poskytne miesto pre jeho posledný odpočinok, prinesie ochranu a blaho. Oidipus je kontrastná postava zatrateného vinníka a blaženého nevinného, ktorá ukazuje na nevyhnutnú platnosť spoločenského poriadku a božskej spravodlivosti. Zdá sa, že inscenátori preň našli isté paralely aj v Ježišovi Kristovi.

OIDIPUS — J. Kuka
foto J. Marčinský

Oidipus v stvárnení Mateja Marušina však svojou človečinou zastiera heroizmus a svojimi vášňami sa rúha božstvu. Aj keď je svojvôli bohov podriadený a je hračkou v ich rukách, prezentuje sa ako samobytný vládca. Celkom skoro si začneme uvedomovať jeho trúfalosť a čakáme už len na to, kedy bude za svoje neuvážené činy potrestaný. Do záhuby ho ženie jeho britký rozum – ten istý, ktorému vďačí za vyriešenie Sfinginej hádanky. Nad Oidipom zvíťazia jeho horúci temperament a sexuálne túžby, také prirodzené a ľudské, že sa javia až barbarsky. Zabil vlastného otca Laia, rúha sa veštcovi, nepočúva ľud a sporí sa s Kreontom. Impulzívnosť neheroickej postavy najlepšie vidno v scéne chvíľkového uvoľnenia – keď sa Oidipus dozvie, že jeho otec Polybos zomrel, čím sa zdanlivo vylúči pravdivosť veštby, oddáva sa Iokaste, avšak len dovtedy, kým neodhalí, že Polybos nebol jeho biologický otec. Táto scéna je veľmi dramatická a možno ju považovať za jeden z vrcholov inscenácie, pretože sa v nej vrstvia rôzne pocity vo svojej extrémnej podobe, nehovoriac o tom, že sa erotickému napätiu prizerá vyslanec a pýta sa na ďalší postup.

Matej Marušin zdôraznil viac Oidipov individuálny charakter, než by z neho spravil iba objektivizovanú figúrku. Jeho Oidipus prežíva svoje veľké nešťastie vnútri a demonštruje ho i navonok, preto pôsobí viac ako možný pôvodca zla než skutočná obeť. Jeho spupná *hybris* si vyžaduje božskú spravodlivosť. To oslabuje divácky súcit s postavou v závere. Chápeme iróniu, ako si uplatňovaním svojej moci kope vlastný hrob, no bez toho, aby sme sa s ním stotožnili, sa nezačneme obávať, že by podobné nespravodlivé nešťastie mohlo postihnúť aj nás. Aristotelova *katharsis* ostáva bez strachu (*fobos*) a súcitu (*eleos*) nedosiahnuteľná.

Pocity psychického očistenia navodzuje silne emocionálne nabitá hudba Jozef Vlka. Veľké hudobné plochy zaznievajú počas zborových častí a vzájomne sa dopĺňajú so spočiatku staccatovým, neskôr plynulým pohybom a rytmizovaným a refrénovitým spevom operných spevákov. Ako *orchéstodidaskalos* spolupracovala pohybovo s inscenačným tímom Stanislava Vlčeková. Zbor má 29 členov, sedem hercov z činoherného súboru a dvadsaťdva

OIDIPUS — M. Marušin, H. Kecerová
foto J. Marčinský

operných spevákov. Kým v hudobných pasážach dominujú operní speváci, v prehovoroch s postavami činoherní herci. To tvorí funkčnú syntézu. Tvorcom sa úspešne podarilo oživiť na súčasnom slovenskom javisku pôvodne najdôležitejšiu zložku antickej tragédie. Zbor stál v antickom Grécku pri zrode tragédie, bol hlavnou postavou v deji a syntetizoval v sebe *molpé* – slovo, spev a tanec za hudobného sprievodu. Zboristi mali svoj vyčlenený priestor – *orchéstru* nachádzajúcu sa bližšie k divákom, k ľudu, zastupovanému zborom. Tvorcovia uchopili zbor v jeho pôvodnej plnosti a našli preň modernú paralelu. Sofoklov zbor tébskych starcov sa mení na zbor občanov vrátane žien, je masou, ktorá zastrešuje inštitúciu demokracie – varuje Oidipa pred zlými rozhodnutiami, no ten ho nepočúva. Aj napriek tomu, že príbehovo ostáva zbor podriadený vládcovi, vo svojom komplexnom prejave funguje ako samostatný významotvorný celok.

Scéna Ondreja Zachara má pravdepodobne ambíciu zdôrazniť tragickosť spoločnosti dystopiou – vidíme dve industriálne ladené platformy trojuholníkového tvaru s dvoma sériami LED mesh obrazoviek. Tvorcovia priznávajú, že ide o priamu inšpiráciu antickými *periaktmi* – trojbokými otáčavými hranolmi, ktorých jednotlivé steny definovali prostredie. Hoci sa „industriálne periakty" otáčajú, k zmene prostredia nedochádza. Na dvoch hranách oboch „periaktov" dominujú zjednodušené biele stĺpy, ktoré oscilujú medzi industriálnym potrubím a antickým dórskym stĺpom. Scéna nie je ukotvená v presnom časovom období, javí sa významovo nefunkčná a nie je ani nositeľkou estetickosti. Nepomáha ani zjednodušená abstraktná projekcia, ktorá celok významovo nijako nedopĺňa. Vzhľadom na ambíciu tvorcov dbať o antické dedičstvo sa ponúka otázka, prečo nevyužili radšej prázdnu scénu s náznakom vstupov pre postavy na horizonte a *parodmi* pre vstup zboru po oboch stranách javiska.

Výtvarníčka Silvia Korenči Zubajová ponechala kostýmy v štylizovanom bezčasí. Kostým antickej tragickej postavy vychádzal pravdepodobne z bežného odevu a inšpirovaný bol aj kňazským a kráľovským rúchom. Mužské postavy v inscenácii majú kostýmy, ktoré odkazujú na stredoveké kňazské rúcha i vojenské uniformy. Zosobňujú to postavy Kreonta – z „mnícha" v sivom rúchu sa stane vyššie postavený „duchovný s insígniou" – a Oidipa – z duchovného v čiernom plášti sa stáva alegória trpiaceho Ježiša Krista v bielych nohaviciach a v náznakových *koturnoch*. Koturny sa neobjavujú u žiadnej inej postavy a v závere, keď prichádza na scénu Oidipus s krvácajúcimi očami, majú koturny pravdepodobne zvýrazniť ťažobu jeho utrpenia. Zboristi majú jemne štylizované kostýmy občanov akejsi modernej spoločnosti. Sú ako skupina individualizovaní, ale stále unifikovaní, podľa antickej požiadavky. Kostýmy postáv i zboru spolu farebne ladia, prevláda sivá, hnedá a čierna, čo umocňuje tragickú temnotu. Kostým Iokasty sa spomedzi ostatných vymedzuje – ide o výrazný červený nohavicový kostým s korzetom a lodičkami, ktorý jej Oidipus v jednej zo scén strhne.

S antickými maskami sa v inscenácii nepracuje. V úvodnej scéne vystúpia niektorí zboristi v morových maskách na podčiarknutie epidémie, ktorá postihla Téby, no téma nákazy sa ďalej rozvíja iba minimálne – zboristi nesú čierne ratolesti.

Kostým i prejav Tomáša Dira v postave veštca Teiresia je nadmieru štylizovaný. Teiresias je odetý v napoly ženskom (biele slávnostné šaty) a napoly mužskom (čierny frak) odeve. Môžeme v tom čítať odkaz na mýtus o Teiresiovi z Ovidiových *Metamorfóz*. Teiresias okúsil život v mužskom i ženskom tele, vďaka čomu ho bohovia Zeus a Héra zavolali rozsúdiť spor o tom, ktoré z pohlaví zažíva v láske väčšiu slasť. Keď Teiresias rozsúdil spor v Hérin neprospech tvrdiac, že väčšiu rozkoš zažívajú ženy, vzala Héra Teiresiovi zrak a Zeus ho odmenil veštieckým darom. Zdá sa, že predpovedanie budúcnosti, ako aj skúsenosť ľudskej komplexnosti oprávňujú Teiresia radiť Oidipovi i obci. Oidipus ho však nepočúva, popiera pravdivosť veštieb a možno ho provokuje aj Teiresiov štylizovaný feminínny zjav.

V rámci hereckých výkonov, najmä v postavách Oidipa, Iokasty a Kreonta, sa realizuje grécky *pathos*. Ide o prežívanie bezhraničného afektu utrpenia, nešťastia či vášne. Zdá sa, že to je osou celej inscenácie. Matej Marušin je ako Oidipus expresívny a náruživý – buď ako demagogický

OIDIPUS — J. Kuka, M. Marušin, v pozadí A. Palko
foto J. Marčinský

OIDIPUS — členovia zboru Opery ŠDKE, v popredí A. Palko
foto J. Marčinský

vodca, bojovník za spravodlivosť, vášnivý milenec, alebo ako trpiaca obeť. *Pathos* je podporený metrom a rytmom v reči.

Iokasta Henriety Kecerovej má ambíciu v sebe prepájať hlavné ženské roly – matku, manželku a milenku. Do veľkej miery však jej Iokasta stelesňuje primárne dravú ženskú silu a sexuálnu túžbu, čomu napomáha jej senzitívny herecký prejav a spomínaná voľba kostýmu. Inscenátori tak posunuli postavu Iokasty od tradičného vnímania ženy-matky k sexuálnemu objektu s vlastnými túžbami.

Oidipus a Kreón zastupujú postavy despotických vládcov, v ktorých možno vidieť aj dnešných politikov. Sú to však viac slová než činy, čo z nich robí tyranov. Akoby Kreón Jakuba Kuku zatiaľ čakal na svoj priestor, ktorý sa mu má ako postave dostať v Sofoklovej *Antigone*. Platón odmieta vo svojom Štáte umenie ako nemorálnu napodobeninu. Podľa neho má umenie zobrazovať dobro a krásu, aby sa človek stal dobrým a krásnym a zároveň, aby odsudzoval škaredosť a zlo. Tomu sa majú prispôsobiť aj výrazové prostriedky. V opačnom prípade je umenie zlé. Najviac sa tomu podľa neho približuje hudba. To, či chceli tvorcovia inscenáciou poukázať na potrebu uplatnenia spravodlivosti aj v ťažkých časoch a aj pri (ne)vedomom previnení, alebo po poslednom kritickom výkriku smerom ku glorifikácii malého človeka podriadeného ľudu i bohom na spravodlivosť rezignovali, ostáva tajomstvom, obdobne ako u Sofokla. Košický *Oidipus* nezobrazil ani ľudské dobro ani krásu, otvoril kategóriu spravodlivosti a zbožnosti, ale asi sa vďaka nemu nestaneme lepšími občanmi a neočistí našu *polis* od moru. ø

Sofoklés: Oidipus
preklad **V. Mihálik** dramaturgia **P. Himič** réžia a úprava **A. Korenči** scéna **O. Zachar** kostýmy **S. Korenči Zubajová** masky **J. Steiner** hudba **J. Vlk** pohybová spolupráca **S. Vlčeková** účinkujú **M. Marušin, R. Šudík, J.Kuka, T. Diro, H. Kecerová, P. Cibula, P. Čižmár, A. Palko, Z. K. Durkajová, B. Beňatinská, A. Tukel, N. Tukel, M. Stolár, B. Drotárová, K. Horňáková, L. Michalčík Dujavová, J. Zetyák, A. Ballová, F. Balog, členovia Zboru Opery ŠDKE**
premiéra **8. máj 2022, Historická budova Štátneho divadla Košice**

Marta Kacwin-Duman
teatrologička, prekladateľka

Bojové fronty ukrajinského divadla

Dňa 16. marca 2022 zhodilo ruské lietadlo bombu na budovu divadla v Mariupoli. Divadlo slúžilo ako úkryt a v čase bombardovania sa v ňom nachádzalo asi tisíctristo ľudí. V dôsledku výbuchu a zrútenia budovy zahynulo približne tristo z nich. Obrázky podobné bombardovanému divadlu v Mariupoli sprevádzajú životy Ukrajincov každý deň od 24. februára – začiatku ruskej agresie namierenej proti ich krajine. V každodennej vojnovej realite, v ktorej sa ocitli, si museli vytvoriť nové mechanizmy prežitia a existencie – nejakým spôsobom sa vynájsť nanovo. Niekto vzal do ruky zbraň a odišiel bojovať, niekto šiel pomáhať ako dobrovoľník, niekto sa pustil do boja v informačnej vojne, iný sa rozhodol starať sa o ukrajinského bojového ducha a povzbudzovať ho svojou tvorbou. Takmer všetci ukrajinskí divadelní aktivisti, ktorých poznám, či už osobne, alebo prostredníctvom svojej práce tlmočníčky a divadelnej kritičky, môžu svoj život rozdeliť na obdobie „pred“ a „po“ 24. februári. „Po“ sa už nedefinujú výlučne ako divadelníci. Zjednotení okolo myšlienky slobodného a demokratického štátu sú pripravení napriek raketám, ktoré ostreľujú ich bezprostredné okolie, napriek možnostiam odchodu, ktoré im ponúkajú zahraničné inštitúcie, bojovať – pretože, ako píše ukrajinský básnik Serhij Žadan, „nemáme kam ísť, toto je náš domov, budeme ho brániť“. Ukrajinské bojové fronty majú však rôzne tváre.

#úkryt

Divadlá po celej Ukrajine sa pridali k množstvu inštitúcií, ktoré poskytli svoje budovy verejnosti. Namiesto toho, aby svoje pódiá ponúkli hercom a režisérom, dali ich k dispozícii ľuďom hľadajúcim útočisko, dobrovoľníkom a humanitárnym organizáciám. Divadlá sa stali útulkami,

Antonína Romanová
foto O. Žuhan

nocľaháreňami a skladmi humanitárnej pomoci.

Pred februárovým útokom Ruska na Ukrajinu bolo činoherné divadlo Lesi Ukrainki vo Ľvove jedným z popredných moderných ukrajinských divadiel. Už na začiatku vojny sa divadelný súbor zorganizoval a začal poskytovať pomoc. Niektoré z častí divadla boli prispôsobené tak, aby mohli slúžiť ako dočasné ubytovanie pre ľudí, ktorí do Ľvova utekajú z iných častí Ukrajiny. Malá scéna sa zmenila na sklad humanitárnej pomoci. Od vypuknutia ruskej agresie pracovníci divadla triedia, balia a odosielajú pomoc do východných oblastí krajiny, kde prebiehajú ťažšie boje. Namiesto toho, aby sa členovia bývalého divadelného súboru venovali svojim divadelným úlohám, s podporou ďalších ľudí dobrovoľníčia – koordinujú autobusovú dopravu do Poľska, šijú súčasti uniforiem pre armádu, pripravujú jedlo a rozdeľujú ho ľuďom v núdzi, zbierajú finančné prostriedky pre armádu, absolvujú kurzy taktickej záchrany a streľby. Hoci obraz zbombardovaného divadla v Mariupoli bol pre nich desivý, u divadelných aktivistov ani na chvíľu neoslabla ochota pomáhať.

Na frontoch boja proti agresorovi Ukrajinci okrem núdzovej pomoci venujú veľké úsilie aj záchrane hmotného kultúrneho dedičstva – sôch, pomníkov, obrazov, archívov, galérií, múzeí – vrátane tých divadelných. Národné múzeá od Ľvova po Kyjev sťahujú zo stien majstrovské diela, zabezpečujú ich a znášajú do pivníc, aby ich v prípade potreby rýchlo zbalili a previezli. Ľudia ako Veronika Skliarová, riaditeľka organizácie ArtDoc a organizátorka festivalu Parade Fest, pôsobia na miestach, kde kultúrne dedičstvo nebolo možné uložiť do bezpečia skôr. Do vypuknutia vojny Veronika realizovala so svojím tímom v Charkove rôzne sociálne projekty, s dôrazom na divadelné performancie. Od prvých dní vojny spolu s ostatnými organizátormi Parade Festu iniciovala zbierku, zabezpečovanie a prevoz predmetov z charkovských archívov a galérií (najmä malých a súkromných) mimo oblastí bombardovania. Logistika, doprava, balenie a sklad boli vo Ľvove. Za dva mesiace sa dobrovoľníkom podarilo vyviezť šesť ton predmetov z archívov, obrazov, negatívov, keramiky, sôch. Veronika píše: „Väčšinou ide o diela súčasného umenia, ale nechýbajú medzi nimi ani súkromné rodinné zbierky vrátane skíc Alexandry Exterovej a Vasilija Jermilova – umelcov, ktorí tvoria základ ukrajinskej avantgardy 20. storočia.“ Je to nákladný a logisticky komplikovaný projekt. Každá cesta je spojená s množstvom problémov súvisiacich s prípravou áut a kontrolných stanovíšť či s ostreľovaním.

Zabalené charkovské umelecké archívy
foto O. Fomenko

#v zákopoch

Ani pod hrozbou straty života ukrajinskí umelci neváhajú a riskujú – niektorí sa úplne vzdávajú svojej práce a vstupujú do armády. Antonína Romanová pochádza z krymského mesta Simferopoľ. V roku 2014, po anexii polostrova Ruskom, bola nútená odísť, pretože jej hrozilo zatknutie. V Kyjeve pokračovala v práci režisérky, herečky, performerky a LGBT+ aktivistky. Ešte niekoľko dní pred vojnou pracovala v Divadle Dramaturga v Kyjeve, kde pripravovala čítania hier pre Festival súčasnej ukrajinskej drámy. Ako sama hovorí, jej rozvrh bol veľmi nabitý, denne mala dve až tri skúšky s hercami. Už v prvých dňoch invázie sa Antonína so svojím partnerom pridala ku kyjevskej Teritoriálnej obrane. Dvaja herci, ktorí pracovali s Antonínou, urobili to isté. Odvtedy sú v službe, neustále na stanovišti. O prvých dňoch umelkyňa hovorí: „Nemali sme takmer žiadne zásoby. V čom sme prišli, v tom sme aj boli. Vďaka dobrovoľníkom sme všetko rýchlo dostali a teraz sme plne vybavení. Najťažšie bolo prežiť prvé dni: sprevádzal nás strach a neistota pre neznalosť pravidiel a predpisov. Dostala som samopal – nevedela som, čo s ním mám robiť, pretože to bola moja prvá skúsenosť so zbraňou. Ale pomerne rýchlo sme sa to naučili a zvykli sme si na to. (…) Náš denný cyklus zahŕňa spánok, jedlo, pozorovanie, vojenský výcvik.“ Antonína sa naplno venuje boju proti Rusku a momentálne nie je schopná tvoriť. Hovorí: „Umelkyňa vo mne zaspala alebo aj zomrela.“ Projekty, ktoré doteraz realizovala, stratili svoj význam. Nevie, či sa po vojne dokáže presadiť v akomkoľvek tvorivom prostredí a ak áno, aké bude.

#svedectvo

V divadelnej a mediálnej komunite existuje aj obrovské množstvo aktivistov, ktorí zaznamenávajú vojnové príbehy. Hoci máme možnosť sledovať takmer priamy prenos

Saško Brama a Mária Jasinska
foto archív Saška Bramu

z vojny zachytávaný smartfónmi bežných Ukrajincov, priemyselnými kamerami alebo snímkami novinárov, na spracovanie tejto skúsenosti je málo priestoru. Preto nie je prekvapujúce, že sa Saško Brama, režisér z Ľvova, ktorý sa už desať rokov venuje dokumentárnemu výskumu v divadle, podujal na náročnú úlohu – dokumentovať ruské vojnové zločiny. Vypuknutie vojny ho zastihlo v Kyjeve, kde mal so scenáristkou a producentkou Máriou Jasinskou pripraviť svoj debutový krátky film o živote a tvorbe počas dvoch pandemických rokov. Hoci mali kameru neustále pri sebe, v prvých dňoch nenatočili ani jeden záber, pretože, ako hovorí Saško, „dokumentaristu vo mne paralyzoval strach. Bolo zrejmé, že Kyjev je pre agresora hlavným cieľom a že sa ho pokúsi získať za každú cenu. Jediné, na čo som vtedy myslel, bolo, ako odísť s príbuznými z Kyjeva do bezpečnejšieho Ľvova.“ Pomerne rýchlo si však uvedomil, že napriek nočnej more, ktorá sa okolo neho odohrávala, treba pokračovať v práci, a tak sa do hlavného mesta a jeho okolia vrátil s fotoaparátom. Bolo to však už iné miesto – militarizovaná metropola so stovkami kontrolných stanovíšť, kanonádou streľby z predmestí a neustálym leteckým poplachom. Odvtedy sa spolu s Máriou snažia zaznamenávať reportáže, ktoré zachytávajú čas, „keď sa na našich územiach objavilo zlo“. Ako píše, jeho cieľom je zachovať spomienku na bolesť, ktorú priniesla okupácia, a zaznamenať každodenné hrdinstvo ukrajinského ľudu. „Robím to len preto, aby som sa nezbláznil. Znie to ako paradox, ale kamera mi umožňuje odrezať sa od reality.“ Znie to naozaj zvláštne, lebo keď človek sleduje reportáže Saška a Márie na poľskej webovej stránke OKO.press, nemôže ostať ľahostajný. Príbehy, ktoré dokumentujú napríklad evakuáciu na ľvovskej a kyjevskej železničnej stanici alebo ruinách Borodianky, sú srdcervúce a nechápem, ako sa od nich dá odrezať. Medzi Saškove dlhodobé plány patrí vytvorenie divadelného projektu na základe zozbieraných materiálov a prostredníctvom nich pátrať po odpovedi na otázku o zmysle týchto udalostí. Saško zatiaľ nevie, či vzhľadom na to, čo sa deje, je vôbec možné pokračovať v divadelnej tvorbe, či to má zmysel. Určite to však už nebude rovnaké ako pred vojnou.

#tvorba

Po niekoľkých týždňoch vojny sa prvotný šok zmiernil. Agresorovi sa nepodarilo zlomiť ukrajinského ducha. Ukrajinci uprostred mŕtvol, krvi a výbuchov, uprostred trosiek a ruín, s divosťou a hnevom budujú svoj nový „normálny“ každodenný život. Ako uvedomelí občania chodia na prechádzky, organizujú výstavy, pripomínajú si deň žien, Deň divadla, Deň poézie, 208. výročie narodenia Tarasa Ševčenka a 92. narodeniny spisovateľky Liny Kostenkovej...

„Tak by to malo byť, pretože je to potrebné,“ hovorí Stas Žirkov, riaditeľ a umelecký riaditeľ kyjevského Divadla na ľavom brehu Dnepra. V rozhovore s redaktorkou časopisu *Ukrajinské divadlo* Irynou Čužinovou, ktorý je dostupný aj na platforme YouTube, Žirkov hovorí o potrebe návratu k normálnemu fungovaniu a zamýšľaniu sa nad budúcnosťou. Ako priznáva, hoci to spočiatku nebolo preňho ľahké, predsa verí, že boj na kultúrnom fronte, hoci momentálne nie je najdôležitejší, sa zároveň nedá prehliadať. Kultúra na Ukrajine nikdy nebola dostatočne finančne podporovaná, počas vojny a ani po jej skončení sa to nezmení. Z toho vyplýva Žirkovovo želanie nemyslieť len na krátkodobú pomoc umelcom, ale už teraz vytvárať podmienky pre prácu „po víťazstve“. Preto okrem pomoci, ktorú ponúkol členom svojho súboru, spolu s ďalšími divadelnými aktivistami a s pomocou zahraničných divadiel – najmä nemeckých, rakúskych a litovských – inicioval vznik platformy Ukrainian Artistic Task Force. Toto združenie, ktoré zatiaľ funguje iba prostredníctvom facebookovej skupiny, má pomôcť zhromaždiť informácie, ponuky a portfóliá ukrajinských umelcov na jednom mieste a poskytnúť priestor na nadviazanie spolupráce. Podľa Žirkova v ukrajinskom divadle neexistuje dôležitejšia téma ako vojna a zdôrazňuje, že tá trvá predsa už osem rokov – od anexie Krymu a okupácie Doneckej a Luhanskej oblasti Ruskom. Od roku 2014 Žirkov a jeho súbor zrealizovali na Ukrajine a v Európe viac ako desať projektov na tému vojny. Jedným z nich bola inscenácia *Zlé cesty* podľa drámy Natálie Vorožbytovej v réžii Tamary Trunovej – hlavnej režisérky Divadla na ľavom brehu Dnepra.

Stas Žirkov
foto archív Divadla na ľavom brehu Dnepra

ZLÉ CESTY Divadla na ľavom brehu Dnepra v réžii Tamary Turnovej
foto A. Mantach

Napriek tomu, že Tamara z Ukrajiny odišla, nevzdáva sa a snaží sa nájsť si v nových okolnostiach svoju cestu aj ako režisérka. „Od dnešného dňa som osoba, ktorá bola zbavená všetkého, čo robila posledných pätnásť rokov. Znovu objavujem seba a divadlo," hovorí Trunová. Pred vypuknutím vojny – 20. februára – mala v kyjevskom divadle Zlatá brána premiéru Tamarina inscenácia na motívy hry Lukasa Bärfussa *Test*. „Ešte 23. večer som si čítala o kvetoch z Oféliinej kytice a pripravovala sa na ďalšie skúšky, keďže mojou ďalšou premiérou mal byť *Hamlet*." Plány zmarili výbuchy 24. februára ráno. Tamara nemala v úmysle opustiť Ukrajinu, no situácia sa zmenila, keď sa objavili prvé informácie o znásilneniach. Aj s malou dcérou sa 26. júna stali utečenkyňami. Trunovú následne pozvali do poroty festivalu malých divadelných foriem Kontrapunkt v poľskom Štetíne a prizvali ju aj ako režisérku scénického čítania hry Natalky Vorožbytovej *Saša, vynes smeti* v Deutsches Theater v Berlíne. V júni sa uskutoční aj špeciálne turné jej inscenácie *Zlé cesty* po európskych divadlách.

***

Bojové fronty, na ktorých pôsobia predstavitelia ukrajinského divadla, majú rôzne podoby. Nie je možné spojiť ich do jedného celku a spoločne ich pomenovať. Niektorí divadelní aktivisti sa venujú baleniu humanitárnej pomoci, zbieraniu peňazí pre armádu, poskytovaniu prístrešia, iní rozprávajú príbehy o hrôzach vojny a hrdinstve bojov, dokumentujú a vystupujú v úkrytoch a niektorí napokon stoja na stráži so zbraňou v ruke. Ak ich niečo spája, je to neochvejná viera vo víťazstvo a v lepšiu budúcnosť Ukrajiny. Všetci zápasia s otázkami o zmysle umenia a zatiaľ nenašli odpoveď na to, ako a aké umenie tvoriť počas vojny a po nej. Ale vďaka svojmu neústupnému postoju a práci, ktorú vykonávajú, sa každý deň prebúdzajú, ako píše spomínaný básnik Žadan, „o deň bližšie k víťazstvu". Bude to aj víťazstvo ukrajinského divadla. ø

Peter Tilajčík
performer

Krátke zápisky z jedného workshopu*dielne*konkurzu

Nevediac ako, ocitol som sa na workshope v rámci Wiener Festwochen. Samozrejme, že viem ako, najprv som musel poslať obšírne napísaný životopis a motivačný list, vďaka ktorým si ma následne vybrali spolu s ďalšími štrnástimi performermi. Ale všetko sa zbehlo tak rýchlo, že som mal pocit, akoby som sa tam ocitol len náhodne. Workshop prebiehal vo Viedni, respektíve na konci Viedne v Jugendstiltheater am Steinhof, postavenom v roku 1907 v barokovej secesii v zelenom nemocničnom prostredí Baumgartner Höhe (divadlo je súčasťou komplexu zdravotníckych zariadení). Ale poďme k meritu veci.

Workshop bol koncipovaný zároveň aj ako konkurz do vznikajúceho diela *SÓ EU TENHO A CHAVE DESTA PARADA SELVAGEM* (Len ja mám kľúč k tejto divokej paráde, názov je odvodený z básne Arthura Rimbauda). Režisérka Mónica Calle chcela prostredníctvom tohto workshopu sledovať naše schopnosti a možnosti naplniť jej vízie. Calle je portugalská režisérka a herečka. Za svoju hereckú prácu získala viacero ocenení, okrem iného Cenu portugalských divadelných kritikov, Cenu Aquila a viackrát bola nominovaná na cenu Golden Globe. V roku 1992 založila divadlo Casa Conveniente, v ktorom spracováva diela Rimbauda, Handkeho, Bernharda, Strindberga.... Zároveň sa venuje aj marginalizovaným skupinám. Vyvinula napríklad tréningový program pre hercov vo väzenských zariadeniach. Vo svojej práci skúma jazyk ako základný komunikačný kanál, jeho možnosti a úskalia. V posledných rokoch sa jej fókus presúva na telo, ktoré vystupuje do popredia a stáva sa základným stavebným prvkom jej inscenácií. Prvýkrát spolupracovala s Wiener Festwochen v roku 2019, keď uviedla inscenáciu *Ensaio Para Uma Cartografia*, na ktorej spolupracovala s dvanástimi performerkami. Pre jej prácu je typické, že spája ľudí z rôznych prostredí. Jej performermi sú herci a herečky, tanečníci a tanečníčky, sociológovia a sociologičky, psychológovia a psychologičky... Vytvára skupiny ľudí, ktoré sa navzájom inšpirujú nielen pri tvorivej práci, ale následne aj pri premýšľaní o tvorbe a rozširovaní obzorov.

Účastníkmi workshopu, na ktorom som participoval, boli výlučne muži. Cieľom režisérky bolo pracovať s nami na pohybových princípoch, ktoré vyskúmala v prípravnej

foto F. Kreis

fáze vznikajúcej inscenácie. Tieto princípy boli silno fyzické a založené na niekoľkonásobnom opakovaní pohybov, až do absolútnej únavy, a následnom nachádzaní ďalšej sily na pokračovanie. Na workshope sa zúčastnili ľudia vo veku od dvadsať až po sedemdesiat rokov. Calle chcela nájsť naše fyzické hranice a špecifiká našich tiel. Tento moment bol asi najzaujímavejší. Nesnažila sa pretvárať naše schopnosti, lámať našu vôľu, drviť našu fyzikalitu, ale práve naopak, nachádzala prostriedky v jedinečnostiach nášho konania. Napríklad pri opakovaných výskokoch na partnera a behoch za skupinou nesledovala naše technické zručnosti, ale individuálnu schopnosť absolútne sa odovzdať konaniu, túžbu vykonávať činnosť do konečného vyčerpania a vzápätí nachádzať silu v kolektíve a pokračovať v ďalších akciách.

Pracovali sme s hudbou Igora Stravinského z baletu *Svätenie jari*, ktorá svojím emočným nábojom a nepravidelným rytmom poskytovala silu na repetíciu konania. Východiskom bola tiež choreografia Václava Nižinského k tomuto dielu a orchestrálna skúška Leonarda Bernsteina. Dôležitou súčasťou workshopu sa stali aj spoločné večere, ktoré slúžili na odbúranie ostychu a nachádzanie si dôvery v ostatných participantoch. Je asi dôležité podotknúť, že dôvera bola základným princípom pri tvorbe, nielen z dôvodu náročnosti cvičení, ale aj pre permanentnú nahotu. Workshop trval päť dní, počas ktorých sme si vyskúšali dve tretiny pohybových princípov, ktoré budú použité vo výslednej inscenácii. Mónica Calle sa s nami snažila komunikovať otvorene a nehierarchicky. Nepotrebovala si od nás vynucovať uznanie a pokoru a dokazovať si postavenie prostredníctvom sily. Jej prístup bol partnerský a postavený na akceptácii. Prial by som si, aby sa takýto prístup začal aplikovať vo väčšej miere (a nielen na nezávislej scéne) aj na Slovensku. Workshop sa skončil. Ja som sa vyčerpal, ledva som si sadol na záchod. Dva týždne od ukončenia som dostal správu, že si ma vybrali a odchádzam skúšať do Lisabonu a následne do Viedne, ale o tom až neskôr... Hráme na Wiener Festwochen. Ako to dopadne? Uvidíme... ø

foto F. Kreis

Slovenská kultúra na ceste k inklúzii

Umenie dostupné pre všetkých – to je celosvetový trend, v mnohých krajinách už zavedená prax. Aj slovenské divadlá, tvorcovia a tvorkyne začínajú čoraz častejšie uvažovať o možnostiach rozšírenia svojej diváckej základne o tých, ktorí do divadla nemajú taký ľahký prístup. Okrem trojice inkluzívnych iniciatív, ktoré sú súčasťou našej ankety, sa týmto smerom uberajú aj ďalší. Napríklad Divadlo Nová scéna v novembri minulého roka uviedlo reprízu inscenácie *Aj muži majú svoje dni* tlmočenú do posunkového jazyka. Slovenské národné divadlo zas realizuje projekt Divadlo pre všetky deti, v rámci ktorého chcú divadlo sprostredkovať najmä deťom v náhradnej starostlivosti a zo sociálne slabších rodín. Na deň detí zároveň uviedli inkluzívnu reprízu inscenácie *Narodil sa chrobáčik*, ktorú si mohli pozrieť aj deti so sluchovým postihnutím, s poruchou autistického spektra aj deti s viacnásobným postihnutím. V košickom kine Úsmev sa zas koncom mája uskutočnila konferencia Otvorená kultúra, ktorej súčasťou bolo okrem prednášok a diskusií aj inkluzívne tanečné predstavenia či premietania filmov. A zoznam pokračuje…

foto M. Lukáč

BARBORA NITSCHOVÁ

Medoff trojjazyčne

Asi by bolo správne a korektné prezentovať rozhodnutie naskúšať v Divadle Lab *Deti ticha* – prvú slovenskú inscenáciu používajúcu slovenský posunkový jazyk (SPJ), prístupnú rovnako počujúcemu aj nepočujúcemu divákovi – ako nápad, ktorý bol od samého počiatku altruistickým a inkluzívnym pokusom o integráciu nepočujúcich. Klamala by som, ak by som tvrdila, že takáto ľudomilná myšlienka predbehla fascináciu v tom čase ešte málo viditeľným, ale zato vizuálne veľmi pôsobivým dorozumievacím systémom, akým SPJ je.

Od roku 2019, keď sme s projektom začali, nepočujúci a SPJ prešli obrovskú cestu, jazyk sa kodifikoval a vďaka koronakrízovému simultánnemu tlmočeniu bola reflexia potrieb Nepočujúcich prítomná denne v televízii. Pred vznikom inscenácie sme boli v kontextoch Nepočujúcich totálnymi outsidermi. Vďaka spolupráci s OZ MYSLÍM sme mali možnosť postupne odkrývať tajomstvá tejto komunity, zisťovať, že bolo iba našou idealistickou predstavou, že posunky a hovorený jazyk fungujú vo vzájomnom vzťahu úplne doslovne.

Pochopili sme, že nebude stačiť Medoffov text preložiť len do slovenčiny, ale že sa bude hrať vlastne viacjazyčne:

aj v SPJ a posunkovanej slovenčine. Nešlo teda iba o zaujímavú tvorivú výzvu či o skúšku, kde sa nachádza hranica zrozumiteľnosti, ak má diváka činoherné dielo zaujať jazykom, ktorý vôbec nepozná a stáva sa tak cudzincom vo svojej vlastnej krajine. Šlo o veľkú zodpovednosť nielen sa naučiť nový jazykový systém, ale predovšetkým o snahu pochopiť kultúru, spoločenské zvyklosti a celkom odlišný druh humoru. Tvorili sme na hrane, uvedomujeme si, že o korektnosti toho, že nepočujúcu hlavnú postavu hrala počujúca herečka, by sa dalo polemizovať. Hoci sme mali obavy z prijatia, nepočujúci diváci zatiaľ reagovali veľmi pozitívne. Asi sa potvrdilo to, čo Medoff chcel svojím textom prezentovať. Že sme si len zvykli zamieňať slová počuť (hear) a počúvať (listen). A že nezáleží na zvuku či jeho absencii, ale na obsahu, ktorý sa ním komunikuje.

GALINA KUBALOVÁ

Luskáčik pre všetkých

Luskáčik pre nevidiacich je názov svetovo unikátneho projektu, ktorého cieľom je priblížiť svet tanca aj nevidiacim divákom a diváčkam. Momentálne na ňom s občianskym združením Od podlahy spolupracujú aj Slovenské národné divadlo a magistráty miest Bratislava, Viedeň, Budapešť a Brno. S prvotným nápadom hľadať spôsoby, akými by tanečné umenie mohlo byť sprístupnené aj návštevníkom so špecifickými potrebami, som prišla na základe vlastnej skúsenosti, keďže som sama nevidiaca. Keď som šla podporiť svojho syna, študenta Tanečného konzervatória Evy Jaczovej v Bratislave, na predstavenie baletnej inscenácie *Tulák Chaplin – pocta géniovi*, v ktorej účinkoval, mohla som si len domýšľať, čo sa na javisku deje. Po tomto zážitku som preto oslovila SND a zároveň pedagogičku Tanečného konzervatória Evy Jaczovej Elenu Chetvernyovú s nápadom vytvoriť akýsi manuál alebo sprievodcu baletným svetom pre nevidiacich.

Tak začala vznikať kniha, ktorá nevidiacim priblíži trinásť základných baletných póz prostredníctvom reliéfnych fotografií (tie vznikli vďaka fotografke Sandre Benčičovej) navyše sprevádzaných audiokomentárom. Kniha je však len prvým krokom na tejto ceste. Prvou inscenáciou, ktorú chceme priblížiť nevidiacim divákom, je *Luskáčik* a jeho prvými návštevníkmi budú deti zo základných škôl na Slovensku, v Maďarsku, Rakúsku a Česku. Keď bude kniha hotová, dostanú ju žiaci v školách, aby sa prostredníctvom nej oboznámili s jednotlivými pózami. V druhej fáze pricestujú do Bratislavy, kde sa stretnú s tanečníkmi, ktorí v inscenácii účinkujú, a prostredníctvom workshopu sa s nimi môžu porozprávať o tom, ako vnímajú balet a zároveň si sami vyskúšať baletné pózy a pohyby. S týmito skúsenosťami žiaci navštívia predstavenie *Luskáčika* sprevádzané audiokomentárom, ktorý im pomôže orientovať sa v tom, čo sa deje na javisku. Pilotná časť tohto projektu by mala vyvrcholiť koncom tohto roka.

Projekt má za cieľ debarierizáciu – fotografie aj audiokomentáre budú prístupné nevidiacim, no rovnakú informačnú hodnotu prinesú aj vidiacim, ktorí majú záujem o baletné umenie. Výsledkom iniciatívy nemá byť jedno predstavenie *Luskáčika* špeciálne určené pre nevidiacich, ale snahou je vďaka súčasným technológiám túto inscenáciu sprístupniť aj nevidiacim, kedykoľvek prídu na *Luskáčika* do SND. Reliéfne platne s pózami budú vystavené aj vo foyeri SND a je v pláne vytvoriť z nich tiež kalendár, ktorého predajom bude možné dofinancovať ďalšie časti projektu.

IVETA ŠKRIPKOVÁ

Nová dimenzia cítenia i myslenia

Projekt alebo Divadlo MOFEM je skratkou pre divadlo mobility&flexibility&emocionality. V BDNR ho realizujeme od roku 2020. Názov vyjadruje základný dramaturgický zámer – scitlivovanie zvýhodnených na rôzne druhy znevýhodnení (hendikepov) v našom živote. Prvotným zámerom projektu bolo osloviť divadelnými predstaveniami vylúčené skupiny detí, ale aj starších osôb, teda znevýhodnené komunity, ktoré nemajú šancu sa dostať do divadla počas bežného roka.

V sezóne 2020/2021 sme navštívili s našimi detskými predstaveniami rôzne zdravotné zariadenia, liečebné ústavy ako Kováčová, ale aj seniorský domov v Ladomerskej Vieske. V tejto sezóne sme náš zámer rozšírili o nový prístup k danej téme. Pod hlavičkou MOFEM II sa dramaturgia divadla rozhodla obohatiť komunikáciu s rôznymi znevýhodnenými skupinami detí (ľudí) prostredníctvom tvorby nových inscenácií zameraných cielene na dané publikum. Súčasťou tohto zámeru je inklúzia, spojenie publika (rodičov, pedagogického personálu) z bežného prostredia a publika s deťmi s rôznym znevýhodnením. Novovzniknuté produkcie sa uvádzajú v rámci štandardného programu divadla.

Vďaka tomu vznikol bábkový ateliér pre počujúce a nepočujúce deti *Putovné uško* s nepočujúcim hercom Peťom Vrťom a počujúcimi hercami BDNR Mariannou Mackurovou alebo Andrejom Polakovičom v mojej koncepcii a réžii. Ide o ateliér s posunkovou rečou a hovoreným slovom. Na záver tejto sezóny pripravujeme ešte premiéru rozprávky *O rozprávkarovi* pre vidiace, slabozraké a nevidomé deti v réžii Mariána Pecka. V centre pozornosti sú zvukové a vizuálne podoby spracovania rozprávky vhodné pre znevýhodnenú skupinu detí a súčasne pre bežné publikum.

V línii MOFEM dramaturgie pokračujeme aj v divadelnej sezóne 2022/23. Chceme prehĺbiť tvorivé hľadanie v danej oblasti s novými tvorivými tímami a pripravujeme dve inscenácie: *Veľká cesta* v réžii Michaely Homolovej, ktorá rozvíja aspekty tvorby pre slabozraké i nevidomé, ale súčasne aj nepočujúce deti a *O medúzke* v réžii Zoje Mikotovej pre počujúce a nepočujúce deti v posunkovom jazyku a s hovoreným slovom.

Projekt je obohacujúci rovnako smerom dovnútra divadla. Umožňuje tvorivým tímom a hereckému súboru zoznámiť sa s diametrálne odlišnou skúsenosťou, existujúcou vo svete znevýhodnených, a ponúka novú dimenziu cítenia i myslenia pre všetky zúčastnené strany. ø

Dáša Čiripová
dramaturgička, teatrologička

Košické venuše

foto J. Marčinský

Pocta žene – tak by sa stručne dala zhrnúť baletná inscenácia *Extáza*, ktorú choreograficky aj režijne pripravil Andrej Petrovič, riaditeľ Baletu ŠD Košice. Po takmer dvoch rokoch pôsobenia vo funkcii a spoluprácach v činohre a opere sa predstavil v balete vlastným celovečerným dielom.

Extáza akoby voľne nadväzovala na jeho choreografiu *L / One of the Seven* (2016), ktorú pripravil ako sólo pre mimoriadne talentovanú tanečnicu Martinu Hajdylu Lacovú s názvom *Lust*. Žiadostivosť ako jeden zo smrteľných hriechov predstavili tvorcovia v podobe nekontrolovateľnej vášne so všetkými jej následkami. V *Extáze* sa však Petrovič predsa len posúva od *Žiadostivosti* a *Pýchy* (obe inscenácie tvorili časti cyklu o siedmich smrteľných hriechoch podľa Danteho) ďalej a vášeň vníma ako hybnú silu ženy.

Dielo je vo svoje ideovej štruktúre pomerne jednoduché, nešpekuluje o žene, iba ju zobrazuje. Netematizuje ju, ale stvárňuje ju skôr v jej archetypálnej podobe a práve to je vo svojej jednoduchosti zložité.

Prvý obraz *Extázy* – tanečnice v podobe nevinných dievčat, v priliehavých šatách mladosti, ladených v bledých tónoch, priam odkazoval na scénu z filmu Sofie Coppolovej *Smrť panien*. No po chvíli sa tieto zdanlivo naivné dievčatá transformujú do pozície bojovníčok, respektíve do nej dozrievajú. Práve tento moment *Extázy* sa stáva kľúčovým. Od tejto chvíle autori zachytávajú podobu ženy, ktorú by kontroverzná americká sociálna kritička Camille Paglia označila ako Venušu. „Žena je idol a objekt, bohyňa a väzeň.“[1] Pagliovej Venuša je protikladom Nefertiti, chladnej, strohej, drsnej a dokonalej krásky, ktorá vzbudzuje až strach. Apollónsky obraz ženy sa stáva protikladom dionýzovského ženstva s jeho živočíšnosťou, telesnosťou, plodením, ale na druhej strane odhodlanosťou, mocou, silou a svojbytnosťou.

Podľa kritičky a feministky aj do feministickej podoby ženy prekračujú maskulínne cnosti. Nefertiti kontroluje extázu prírody, kým Venuša ju uvoľňuje a necháva vyznieť rôzne jej odtiene – tie pozitívne, ale aj negatívne. Venušu vníma ako meteorit, „záhadný, nájdený predmet, hrudovitý a mystický“.[2] Práve mystickosť a akási ženská tajomnosť tvorcov však aj nás opäť dostáva do situácie, v ktorej sa zamýšľame nad otázkou, čo vlastne znamená byť ženou.

Inscenácia, ktorá provokuje zamyslenie sa nad takouto témou, vzniká v divadle s mužským vedením a v divadle, ktoré inscenuje príbehy o výnimočných ženách. No košické Venuše z *Extázy* rozvírili ovzdušie divadla v inej podobe. Vďaka prepojeniu baletných postupov s prvkami súčasného tanca, s výraznou scénografiou (Diana Strauzsová) a výraznou hudbou (Vlado Šarišský) prinášajú možnosť nového smerovania baletného súboru. ø

T. Straka, A. Petrovič, V. Šarišský: Extáza/Obrazy o nej
texty **T. Straka** dramaturgia, libreto **E. Gajdošová** námet, choreografia, réžia **A. Petrovič** hudba **V. Šarišský** scéna, kostýmy **D. Strauszová** svetelný dizajn **K. Šimek** účinkujú **B. Drotárová a sólisti a zbor baletného súboru ŠD KE**, spoluúčinkujú **deti z Detského baletného štúdia ŠD KE**
premiéra **11. máj 2022, Historická budova Štátneho divadla Košice**

1 Paglia, Camille. *Svobodné ženy, svobodní muži…* s. 21.
2 Ibid. s. 22.

Monika Čertezni
tanečná teoretička

Autoreflexia pohľadov (načo to všetko okrem šťastia)

„… Cítim sa rozpoltený medzi prácou choreografa, choreografiou tanca a témami, ktoré považujem za dôležité. Rozpoltený medzi neustále sa transformujúcimi metaforami a presvedčivými konceptuálnymi predstaveniami. Dokonca sa tých druhých bojím, pretože mi pripadajú príliš tvrdé, príliš jasné, príliš popisné… takmer bez akéhokoľvek tajomstva a poézie…“

Moyzesova sieň so svojím geniom loci sa začiatkom mája stala priestorom pre premiéru autorského projektu Tomáša Danielisa *Custom View. Asistované sólo (Assisted solo)*. Medzi priestorom pamäti historickej vznešenosti, uchovanej v echu výnimočných hudobných udalostí, a osobnou performatívnou výpoveďou Tomáša Danielisa vznikla zaujímavá diskrepancia. Originálna kontemplácia vystihla meandre jeho umeleckého života a súkromných peripetií. Performancia sa tak stala inscenovaným dokumentárnym záznamom sociálnej a sociologickej amplitúdy tiahnucej sa profesionálnym životom nezávislého tanečného umelca.

Možnosti a obmedzenia vyplývajúce z osobnostného a tvorivého potenciálu umelca v inscenácii svojimi komentármi priamo kalibruje a manipuluje dramaturg (Marek Godovič), fyzicky prítomný na scéne. Jeho živé vstupy do performatívneho diania sa stali koherentnou súčasťou predstavenia. Danielis slovne sprevádza diváka svojím doterajším súkromným aj umeleckým životom, podrobnejšie komentuje tanečnú citáciu z inscenácie *Loose Leaf*, ktorú vytvoril a v ktorej účinkoval, čím pomenúva rozpor medzi krehkosťou a komplexnosťou umeleckého zámeru. Zároveň tak komentuje aj nesúlad medzi tvorivými a interpretačnými schopnosťami umelca na jednej strane a podmienkami a možnosťami realizácie na strane druhej.

foto M. Mičúchová

Metatextové a metapohybové libreto Danielis interpretoval s istotou a eleganciou. Jeho verbálna komunikácia smerom k publiku pôsobila spontánne a pohotovo. Tanečný pohyb sprevádzali hravosť a humorná provokácia, ktoré zasa spolu s vecnosťou intelektuálnych vstupov dramaturga Mareka Godoviča kreovali zložitý obraz reality. Hľadanie absolútne základného pohybu tanečníka priviedlo ku kódu obsiahnutému v rotácii, vo vlnení, v princípe kompenzácie.

Špeciálnu pozornosť tvorcovia venovali skúmaniu kategórie krásy, jej presahom do vízií, šťastia či snov. Širší kontext tvorby Danielis počas predstavenia performatívnym spôsobom odhaľuje a vzápätí odvážne (a opäť s provokatívnou ľahkosťou) konfrontuje s myšlienkami stand-up umelca Georgea Carlina, filozofov Ludwiga Wittgensteina a Bruna Latoura či dramatika Thomasa Melleho. Analyzovaním predpokladov a očakávaní, ich priamou konfrontáciou s realitou Danielis vo svojej tvorbe nachádza zdroje kreovania a objavovania zmysluplnosti a krásy.

„…Ale v tom všetkom – v tanci je krása, zmysel a logika, ktorá je pre mňa neopísateľná. Neverbálna, efemérna, rozpúšťajúca sa v tej istej chvíli, ako sa udeje. Vtedy sa celý svet jednoducho pohybuje v rytme a dáva zmysel…“ ø

T. Danielis: Custom View. Asistované sólo (Assisted solo)
tanec, text a svetelný dizajn **T. Danielis** živá dramaturgia, text a manipulácia so scénou **M. Godovič** hudba (výber) **V. Godár, A. Rouchier, Ľ. Panák, G. Rossini, D. Bowie, P. Metheny**
Premiéra **2. máj 2022, Moyzesova sieň FiF UK, Bratislava**

Jakub Čermák
Očistec si zaslouží každý

Hra českého režiséra Jakuba Čermáka, spoluzakladateľa a vedúcej osobnosti divadla Depresivní děti touží po penězích, sa umiestnila na treťom mieste v súťaži Dráma 2022. Ide o recesisticko-dystopický obraz možného vývoja politickej situácie v Českej republike v súvislosti s blížiacimi sa prezidentskými voľbami.

SCÉNA 2 (PREZIDENT, KANCLÉŘ, PREZIDENTOVA ŽENA, PRVNÍ PORADCE, DRUHÝ PORADCE, MLUVČÍ, MLADÍK, HEREČKA)
(V ostrém světle se náhle zjeví rautová situace. Prezident je kdesi vzadu, všichni ostatní s chlebíčky a skleničkami v rukou se tísní kolem starého faxu. Čekají s napětím na jakýkoliv jeho projev. Trvá to. Konečně fax začne tisknout.)
KANCLÉŘ První gratulace!
DRUHÝ PORADCE Moskva? Minsk?
KANCLÉŘ Moravany. První gratulují Moravany. Moravany
DRUHÝ PORADCE Brutnál! Bangladéš! Brno? Brno!!
MLUVČÍ Washington. Píše Washington?
KANCLÉŘ Vilnius. Varšava. Vodňany…
MLUVČÍ Washington! Washington!! (čte) My best congratulations and happy wishes from… from London…
HEREČKA Královna.
MLUVČÍ …from London to my best Dad…
KANCLÉŘ To je patrně od dcerunky.
(Muži se potutelně smějí)
MLUVČÍ Od dcery… z Londýna.
KANCLÉŘ Dcera pana prezidenta…
PRVNÍ PORADCE To je pěkný číslo…
MLUVČÍ Washington… Washington nic…
DRUHÝ PORADCE Pan prezident mohl klidně pozorovat oblaka nad pahorkatým horizontem Vysočiny z paluby svého nafukovacího člunu značky Challenger a dumat. Ale on se obětoval. Obětoval se, i když mohl nakrásně splynout s hladinou své oblíbené vodní nádrže v sepětí až řekněme rousseovském.
PREZIDENTOVA ŽENA Je to oběť. Řekla jsem svému muži rozhodně, rozhodně a rezolutně jsem mu řekla. Až skončí celý ten blázinec až skončí tento cirkus, až skončí tento překážkový sprint, kterému ty říkáš kampaň, jedeme okamžitě do Bulharska, ale on, že prvně musíme do Bratislavy. Na to je zákon. Místo Bulharska Bratislava! Je to oběť. Celé toto prezidentování. Má obrovská lidská oběť.

[…]

3. DĚJSTVÍ

SCÉNA 1 (PREZIDENT, MLUVČÍ, PREZIDENTOVA DCERA, PREZIDENTOVA ŽENA, KANCLÉŘ, PRVNÍ PORADCE, TŘETÍ PORADCE, HEREČKA, LÉKAŘ)
(Z reje stínů vystupuje Mluvčí, který opět komentuje inauguraci. Matné slunce zvyšuje svůj jas.)
MLUVČÍ (do mikrofonu) Inaugurace prezidenta se vždy koná před polednem neboť jako slunce vychází a ozařuje nový den tak nově zvolený prezident vdechuje svým vnitřním světlem život celému státnímu zřízení. Prezident je hlavou státu, korunou republiky, perlou národa. Již šesté volební období. Již šesté volební vítězství. Neuvěřitelná popularita našeho prezidenta si vyžádala změny Ústavy. Již po šesté rozhodli občané mírnou, avšak exaktně změřenou mírnou nadpoloviční většinou v prospěch úřadujícícho prezidenta.
(Světlo odhaluje, že se nacházíme v nemocničním pokoji, během promluvy odhalujeme Prezidenta připojeného na přístrojích.)
Roosvelt byl na začátku 20. století na vozíku a vyhrál válku, tak proč by nemohl náš prezident na začátku 21. století řídit republiku z jednotky intenzivní péče?
(Kancléř podá prezidentovi Ústavu)
PREZIDENT (žvatlá namísto přísahy) kunda sem kunda tam, v 17 letech přišel o panictví, kolik je v české republice idiotů, čas spodního prádla v politice skončil.
(Prezident ztuhne, přístroj kontrolující životní funkce zběsile pípá, příběhne Lékařka a rychle jej prohlédne.)
LÉKAŘKA To máme takovou malou zástavičku…
(dá Prezidentovi injekci do srdce, zvuk přístroje se zklidní) A srdíčko už naskočilo…
(Prezidentova dcera dá pokyn, aby Lékařka zase odešla a aby slavnost pokračovala.)
MLUVČÍ (do mikrofonu) Velké dějiny pochází z malých pohybů ruky. Pohyb zápěstí, jak atentátník odhazuje ruční granát velikosti pštrosího vejce na auto říšského protektora… Rázný podpis stranického funkcionáře, posraného až za ušima, vytvořený v jediném tahu pod zvacím dopisem adresovaným do Moskvy… Koneckonců i ony prsty ukazováčku a prostředníčku rozevřené do to tvaru V před skandujícím davem na letenské pláni… Jedno mrknutí oka moudrého starce znamená ano. Dvě mrknutí oka moudrého starce znamená ne.
KANCLÉŘ Přijímáte již svůj šestý prezidentský mandát?
(Poradci se snaží podstrčit prezidentovi k podpisu jeho přísahu, ale on vzdoruje, mrká dvakrát.)
PRVNÍ PORADCE Mrká dvakrát.
PREZIDENTOVA ŽENA Říká: Ne.
HEREČKA Říká dvakrát ano.
MLUVČÍ Říká dvakrát ano.
PRVNÍ PORADCE Počkejte, možná jsem ho dokonce slyšel mluvit. Říkal jste něco pane prezidente?
(prezident chrčí, ale nevydá žádné slovo, kancléř hovoří břichomluvecky za něj) Ano!
(Prezident chrčí dál)
MLUVČÍ A teď to řekl i mrkáním a znovu dvakrát!
(Všichni prezidentovi gratulují, tleskají, Herečka se s ním vyfotí apod. Všichni postupně odchází, diskrétně se zastavují u Prezidentovy dcery, která každému dává svazek bankovek. I Prezidentově manželce, která o muže neprojeví prakticky žádný zájem.) ø

Knižné tipy

456 s.
orientačná
cena 23,5 €

Milan Valenta
Dramaterapie
Portál
www.portal.cz
Publikácia je primárne určená študentom psychológie, špeciálnej pedagogiky a príbuzných odborov, ale môže byť užitočná aj v kontexte divadelnej práce napríklad pre vedúcich súborov ZUŠ či tvorcov, ktorí pracujú s marginalizovanými skupinami. Na príkladoch z praxe autor knihy demonštruje princípy a postupy arteterapeutickej práce napríklad s mentálne znevýhodnenými osobami.

192 s.
orientačná
cena 14 €

Lee Strasberg
Vysnená vášeň. Výklad metody herecké práce
NAMU
www.namu.cz
Strasbergova teoretická a metodická príručka, v ktorej zaznamenal, čo je a ako funguje jeho Metóda, práve vychádza v českom preklade Jana M. Hellera. Čitatelia sa vďaka nej môžu oboznámiť s princípmi hereckej práce a cvičeniami, ktorými si prešli najznámejšie hviezdy ako Marlon Brando, Al Pacino, Paul Newman, Dustin Hoffman, Robert DeNiro či Marilyn Monroe.

152 s.
orientačná
cena 10 €

Konstantin Sergejevič Stanislavskij, Jaroslav Vostrý (ed.)
Od prožívání k umění. Předpoklady a cíle Stanislavského reformy
KANT
www.kant.cz
Výber statí K. S. Stanislavského, ktoré v našom prostredí zatiaľ neboli publikované, v skratke, ale výstižne mapuje vývoj myslenia ruského divadelníka. Okrem iného obsahuje jeden z posledných textov o prístupe k tvorbe hereckej postavy, na ktorom pracoval pred koncom svojho života, ale nestihol ho dokončiť a zhrnúť v ďalšej knihe.

Réka Derzsi
herečka

Krehkosť identity

Nápad, ktorý bol východiskom pre inscenáciu *Zoči voči/Szemtöl szemben*, vznikol v čase korony. S dlhoročnou kamarátkou Kristínou Kilo sme spolu hovorili viac než kedykoľvek predtým. Diskutovali sme o veciach, ktoré bežne cez telefón nerozoberáme. A tak sa stalo, že Kika položila otázku, či sa spolu nepustíme do autorského projektu.

Tému sme dlho hľadať nemuseli. Obe nás v tom čase zaujímali otázky týkajúce sa našej rodiny, identity a transgeneračných tráum. Neúnavne sme k nim hľadali články, knihy, ale vedeli sme, že najväčším zdrojom budú naše vlastné babičky. Viedli sme s nimi dlhé rozhovory a počúvali ich životné príbehy. Vojny, hlad, opustenosť, osamelosť, bolesť zo strát blízkych, ale aj radosť a vďačnosť za každý prežitý deň. Dojímalo nás, s akou otvorenosťou a odvahou o tom dokážu hovoriť. Natočili sme skoro päť hodín materiálu a pustili sa do písania scenára. Počas polroka vznikli spolu tri verzie. Výsledný scenár sme nazvali libretom. Sú v ňom opisy situácií, básne, zápisky, piesne, obrazy.

V duchu hľadania prebiehal aj celý skúšobný proces. Zámerom bolo, aby predstaveniu rozumel každý bez ohľadu na národnosť. Hľadali sme vlastný jazyk. Prizvali sme si dvoch výrazných výtvarníkov, pretože vizualita bola pre nás zásadná. Kristián Németh vytvoril scénu, ktorá je funkčná a výpovedná. Obsahuje esenciu našej minulosti. A nemenej dôležitú „rolu“ dostali aj kostýmy, za ktorými stojí módny návrhár Martin Hrča.

Zrodila sa inscenácia, ktorá je pre nás zásadná v mnohých smeroch. Mnohí *Zoči voči/Szemtől szemben* označili za divadelnú inštaláciu. Pre nás je najmä intímnou spoveďou o krehkosti našej identity. ø

ALŽBETA VRZGULA
režisérka

Aktuálne sa mi zdá najpríťažlivejší model veľmi malého súboru, ktorý je doplňovaný hosťujúcimi spolupracovníkmi*čkami podľa povahy projektu, témy, podľa predstavy a potrieb inscenačného tímu. Takýto model dáva na jednej strane zázemie a istotu členom*kám súboru, zároveň neustále nové podnety a podmienky, v ktorých sa nedá stagnovať a uzatvoriť sa (novým postupom, novým výzvam). Umelcom-freelancerom otvára dvere do inštitučného zázemia viac, než sú otvorené teraz. Takýto systém je zároveň použiteľný tak pre zriaďované, ako aj pre nezriaďované subjekty a myslím si, že zriaďované divadlá skôr či neskôr k takémuto kroku pristúpia – či z dôvodu racionalizácie (ekologizácie?) prevádzky, alebo preto, že budú mať modernú víziu podľa zahraničných vzorov. Dúfam a teším sa na to.

VILIAM KLIMÁČEK
dramatik, režisér

Vôbec sa mi nechce riešiť veľké štátne divadlá, v ktorých sú zamestnané desiatky až stovky zamestnancov s istotou aspoň minimálneho platu za každých okolností. Už 37 rokov vediem neštátne, alternatívne divadlo, ktoré má jediného zamestnanca na polovičný úväzok, je to ten, ktorý píše tieto riadky. Hercov oslovujeme vždy len na konkrétny projekt, teda nemáme problém s mŕtvymi dušami. Umelecké vedenie – čo je opäť ten, čo toto píše – plne zodpovedá za celý repertoár, za jeho úspechy aj prehry. Áno, uprostred existenčnej neistoty máme aj šťastie, že si môžeme, kulinársky povedané, vyberať do hier herecké hrozienka, ktoré možno vo svojom domovskom súbore už možno trochu zovšedneli. Ale to je odveký problém umenia – sú v ňom nedocenení aj precenení a zaručene nikdy nikto nie je spokojný.

2 × 2

Čo by malo zohľadňovať vedenie divadla pri formovaní súboru?

Čo by malo zohľadňovať vedenie divadla pri formovaní súboru?

ROBO ŠVARC
teoretik umenia, performer

Nikdy som v divadle (ani v žiadnej inej podobnej inštitúcii) nepôsobil, nemôžem teda odpovedať adekvátne konkrétne. Domnievam sa však, že akékoľvek vedenie, nech už rozhoduje riaditeľka, kybernetické systémy, interná či externá umelá inteligencia, by nemalo zohľadňovať pri výbere normatívne stanovené limity týkajúce sa veku, pohlavia, rodu, orientácie, viery ani posledného veľkého úspechu v portfóliu meritokratického blázinca. A pokiaľ sa chceme baviť o odšťavených pojmoch ako tradícia, efektivita, financie, profesijná etika, musíme si najskôr vyjasniť, čo presne nimi mienime.

ALEXANDRA GRUSKOVÁ
scénická a kostýmová výtvarníčka

Funkčný umelecký súbor musí mať v prvom rade kompetentné vedenie. Je asi jedno, či je to umelecká osobnosť alebo intendant, dôležité je mať víziu, určiť si umelecké smerovanie a na základe toho doplniť umelecký súbor. Podstatné je však vedieť ľudí spájať, keď sa to deje silovo cez konflikty a v prípade Opery SND je to sprevádzané osobnou konfrontáciou medzi súbormi, niekde sa stala chyba. Už roky spolupracujem s riaditeľom Opery ND Brno, režisérom Jiřím Heřmanom. Práve jemu sa podarilo v tandeme s generálnym riaditeľom NDB Martinom Glaserom vybudovať európsky operný dom, ktorý sa stal právom jednotkou v českom opernom prostredí. Keďže vidím trochu do „kuchyne“, viem, že je to aj o veľkej ľudskej pokore, slušnosti a korektnosti voči všetkým zúčastneným. Nikdy však nebudú všetci spokojní. Divadelná inštitúcia je organizmus plný subjektívnych názorov, osobných väzieb a sympatií.

Barbora Etlíková
divadelná kritička

Chaos kolem českých festivalů

Čtyřiadvacátého dubna se na Facebooku objevil otevřený dopis divadelní grantové komise programu festivalů Ministerstva kultury, v němž se její členové distancovali od konečného rozdělení finančních prostředků. To podle nich nerespektovalo jimi navržené bodové hodnocení. Vzápětí se připojila také komise za obor tance a pohybového umění s vlastním prohlášením, že „zveřejněné výsledky jsou pro komisi velkým překvapením a postrádají logiku a souvislost s odborným posouzením jednotlivých projektů“.

Komise pro program festivalů existují odděleně od těch „hlavních“ v Odboru umění, literatury, knihoven, kulturních a kreativních průmyslů, u nichž žádá podporu většina českých nezávislých divadelníků. Jejich program je určený pouze pro ty největší a umělecky nejvýznamnější festivaly. O tom, kdo by měl podporu dostat a v jaké míře, rozhodovali od založení programu jen odborníci – členové komisí pro festivaly. Minulý rok se k nim však připojili také ministerští úředníci, kteří konečnou výši dotací určují pomocí komplikovaného matematického systému.

Oba dopisy vyvolaly debaty mezi umělci a kritiky, v nichž například padlo, že u divadelních festivalů osciluje podpora u víceméně stejně obodovaných projektů cca mezi 62 a 82 procenty. Debatující také upozornili na fakt, že taneční festivaly mají nejmenší procento financování měřeno poměrem mezi procentem podpory úspěšných žadatelů a požadavkem. Podle posledních zpráv došlo k setkání předsedkyně divadelní komise s ministrem kultury Martinem Baxou, které vyústilo v příslib jednání o úpravě podmínek hodnocení s odbornou veřejností. ø

Ja a divadlo

v júni kreslí — **Kristián Štupák**

EVA OGURČÁKOVÁ
umelecká riaditeľka Divadla z Pasáže

Pozorujem divadelnú skúšku inscenácie, ktorá v našom divadle práve vzniká na motívy knihy Richarda Bacha *Čajka Jonathan Livingston*. Réžiu má v rukách Monika Kováčová a premiéra bude koncom júna. Čajka ako symbol hľadačstva, prekonávania hraníc a odvahy byť samým sebou. Slová, ktoré na začiatku skúšobného procesu zachytil poznámkový blok a ktoré teraz napĺňame obrazmi na javisku.

Zároveň uvažujem nad kampaňou, ktorú v sebe ako tím divadla nosíme už roky. Cítime potrebu inšpirovať verejnú diskusiu o spoločenskom vnímaní dospelých ľudí s mentálnym postihnutím – do tejto kategórie totiž patria naši herci. O naše verejné skúšky či diskusie prejavuje záujem čoraz viac inštitúcií. Ale ja mám pocit, že treba robiť ešte oveľa viac. Ach, ten čas...

A pri týchto myšlienkach som zároveň fascinovaná. Fascinuje ma výdrž a energia mojich kolegov, ktorí už 26 rokov tvoria srdce Divadla z Pasáže. Fascinujú ma herci, ktorí na javisko vždy vykročia s nadšením. Fascinujú ma diváci, ktorí nám zostali verní.

Keď píšem tieto riadky, cítim hlavne vďačnosť – za každého jedného človeka, ktorý nám pomáha a dovoľuje slobodne tvoriť, za dar zvaný divadlo a za to, že som obklopená ľuďmi, ktorým na ňom záleží.

MATEJ MARUŠIN
herec

Táto sezóna bola pre mňa výnimočne iná ako predošlé, povedal by som, dosť rozcestovaná. Necelé dve sezóny som členom Činohry Štátneho divadla Košice, no zároveň hosťujem aj v divadlách v Brne a Bratislave. Preto som čas mimo divadla trávil, a aj trávim, vždy na cestách. So slovenským divadlom som sa už trikrát v tejto sezóne predstavil divákom v Prahe, čo sa nedeje každý deň, preto som za to vďačný. V ŠDKE som v ostatnej sezóne naštudoval štyri inscenácie a môžem povedať, že šlo o charakterovo štyri diametrálne odlišné postavy. Na úvod sezóny to bola inscenácia hry Ferenca Molnára *Liliom* v réžii Martina Čičváka, ďalej rozprávka *Harún a more príbehov* z pera Salmana Rushdieho v réžii Gejzu Dezorza, nasledovala moja prvá spolupráca s baletom na inscenácii *Orbis Pictus* a sezóna alebo, ak to smiem tak nazvať, celý môj doterajší divadelný život vyvrcholil naštudovaním postavy Oidipa v réžii Antona Korenčiho. Práve Sofoklov *Oidipus* pre mňa osobne, ale myslím si, že aj pre každého, kto sa na inscenácii podieľal, znamenal posun osobných limitov v práci, ba dokonca aj v samotnom živote. Preto si aj touto cestou dovolím všetkých srdečne pozvať na túto inscenáciu, za ktorou je enormné množstvo práce, veľa prebdených nocí a veľa úžasných a talentovaných ľudí.

ZUZANA STRNÁTOVÁ
režisérka a hudobníčka

V tom najnečakanejšom momente príde nápad, ktorý sa mi javí ako skvelý. Nevznikne z ničoho, je len akýmsi zrodením doposiaľ skrytého. Inšpiráciou som sa bližšie zaoberala vo svojej diplomovej práci na VŠMU. Vždy ma fascinoval proces od zdanlivého „ex nihilo“ po dielo na javisku. Keď sa svet, ktorý mám v hlave, zhmotní do reality, je to fantázia, avšak skutočná. Práca v nezávislom sektore si vyžaduje extra námahu, ale prináša luxus slobodného sebavyjadrenia, ktoré je pre mňa kľúčové. Keď sa ľudia otvoria tvorbe a interferencia prinesie porozumenie a akúsi zvláštnu plnosť, som šťastná. Cítim motýle v bruchu, keď je predo mnou nová spolupráca a všetko je zatiaľ v rovine ideí, a to isté cítim, keď dielo odovzdáme ľuďom a začne žiť svojím vlastným životom. Čoskoro to bude moja premiéra v Slovenskom divadle v Londýne – autorská inscenácia reflektujúca obdobie pandémie s názvom *Extrém – nová norma*. Spolu s Denisou Uherovou tvorím debutový album How to play the Universe. Tvorím tiež hudbu do inscenácií a inscenácie pre deti. A najnovšie v našom Divadle Veteš skúšame autorský projekt *Princezná na prášku*, ktorá je snahou viac porozumieť duševným trápeniam. Prajem si svet taký, aký by mohol byť.

TOMÁŠ STRAKA
básnik, kultúrny publicista

Hoci som umenie nikdy neštudoval, vždy bolo neodškriepiteľnou súčasťou môjho sveta a nakoniec aj živobytím počas celého môjho dospelého života. Moja dobrá priateľka a výborná poetka Katarína Ondrejová ma v jednom liste označila za svätého zenového pomätenca a toto zobrazenie sa mi nesmierne páči. V podstate som hlupák, ale baví ma cítiť, prenášať pudové až zvieracie impulzy do civilizovaných slov a obrazov oklieštených euroamerickou kultúrou. Tak aj recenzujem. Chytám zámery a idey tvorcu viac ako čokoľvek iné. Milujem malé scény, lebo milujem autorstvo a adaptáciu konkrétnej mysle na špecifický priestor. Čo sa týka roku 2022, moju myseľ napĺňala hlavne *EXTÁZA / OBRAZY O NEJ*. Mnohým sa zdá absurdné, aby básnik písal scenár k baletu, ja v tom však cítim prirodzenosť. Tanec je rovnako ako poézia často intuitívnym zobrazením pocitu, ktorý reaguje s podvedomím až nevedomím recipienta. Netvoríme prózu, nekonštruujeme činohru, DEKONŠTRUUJEME! Vždy natoľko, aby mohol divák vdýchnuť obrazom vlastný zmysel, ale nie až tak, aby stratili svoj uchopiteľný tón. Myslím, že tak ja, ako aj Andrej Petrovič (a celý úžasný tím za touto inscenáciou) sme pretavili svoje originálne autorské metódy do vzájomnej spolupráce, ktorá dosiala i prepojenie nezávislej a štátnej scény. A o to vlastne ide, spájať. Spájať vo svete rozdelenom zbytočnými červenými čiarami.

GERTRUD MÁRIA KORPIĆ
herečka, prekladateľka

Práve v týchto dňoch sa nachádzam v Banskej Štiavnici, kde účinkujem v imerznej inscenácii *Kosmopol*. Hráme tretiu sezónu a táto inscenácia sa mi zaryla hlboko do duše. Je preto zvláštny pocit, že sa s ňou možno budeme musieť rozlúčiť. Vzniká však kniha o *Kosmopole*, ktorá zachytí toto prchavé umenie. S autorkami projektu Millou Dromovich a Klárou Jakubovou pokračujeme v auguste site-specific inscenáciou *Happy end*, ktorá sa bude konať na štiavnickom tajchu Klinger. V septembri zas oprášime inscenáciu *Asperger vs. Wittgenstein* v réžii Jany Šturdíkovej.

Keďže som človek impulzívneho typu, najviac sa mi oplatí, ak nechám veci voľne plynúť a snažím sa žiť prítomnosťou. Jediný plán na leto je dostať sa k moru, kde žijú moji priatelia a rodina, a kam si beriem čerstvé rukopisy maďarských drám, ktoré by som naďalej rada prekladala a ponúkala divadlám. Nedávna premiéra hry *Špina* v SND mi len potvrdila, že spoločné kultúrne povedomie silno rezonuje u slovenského publika.

V týchto krušných časoch nachádzam pokoj a inšpiráciu najmä v prírode, kam chodím so svojou hluchou fenou. Chystám sa na kurz vedomého dýchania, chcem sa naučiť po ukrajinsky a mám vo večnom pláne založiť post-punkovú kapelu. A tomu, čo by ma odrádzalo, sa snažím nevenovať pozornosť.

JÁN CIBULA
herec

Práca na monodráme *Tisícdeväťsto* od Alessandra Baricca v Divadle Nová scéna bola pre mňa veľmi významnou a nezameniteľnou skúsenosťou. Okrem hereckej príležitosti, ktorá má pre mňa neopísateľnú hodnotu, som dostal možnosť skomponovať do inscenácie aj hudbu. Hudba v živote stále nepopustila a láka ma čoraz viac. Mám pocit, že s herectvom úzko súvisí a vzájomne v nich nachádzam inšpiráciu. O to vzácnejšie je pre mňa, keď samotný text obsahuje veľa odkazov na hudbu a jazyk, v ktorom je písaný, vo mne evokuje veľkú muzikalitu. Zároveň ma fascinuje, ak dokáže ponúknuť istú filozofiu a pohľad na svet, úvahy o pravej podstate bytia a skutočného dôvodu, prečo sme tam, kde sme. Som presvedčený, že keď sa ako starý človek obzriem do minulosti na svoju mladosť a uvedomím si, v akom veku som si trúfol na monodrámu, úprimne sa na sebe zasmejem. O to viac si vážim dôveru, ktorú som pociťoval počas celého skúšobného procesu. V každom prípade to pre mňa je veľmi dôležitá a vo všetkých smeroch naplňujúca inscenácia.

Redakcia časopisu kød praje pokojné, ale naplnené leto!

v júni kreslí — **Alexandra Just**

Kaleidoskop

2. máj

Na záver prehliadky inscenácií nominovaných na Cenu Akadémie 2020/21 Akadémia divadelných tvorcov vyhlásila jej víťazov. Inscenáciou sezóny 2020/21 sa stala *D1 (pracovný názov)* Slovenského komorného divadla v Martine v réžii Lukáša Brutovského a mimoriadnu Cenu za aktuálny počin získal Lumír Mati za prepájanie sektora živej kultúry v časoch pandémie a jej zastupovanie v komunikácii s Ministerstvom kultúry SR a konzíliom odborníkov ohľadom protipandemických opatrení.

8. máj

Divadlo Stoka odohralo reprízu inscenácie *Alea iacta* po prvýkrát vo svojich nových priestoroch na Karpatskej ulici v Bratislave. Svoje predošlé sídlo v budove starej Cvernovky bolo divadlo nútené opustiť a hľadať si nové pôsobisko. Na obnovu nových priestorov v budove YMCA súbor vyzbieral peniaze vďaka kampani na platforme StartLab.

Prezidentka Slovenskej republiky Zuzana Čaputová udelila štátne vyznamenania. Za mimoriadne zásluhy o rozvoj SR v oblasti kultúry a umenia boli ocenení režisér Peter Mikulík, herečka Jana Oľhová (Rad Ľudovíta Štúra II. triedy), fotografky Milota Havránková a Zuzana Mináčová (Pribinov kríž I. triedy). Pribinov kríž II. triedy získala spisovateľka Irena Brežná a Medailu prezidenta SR speváčka ľudových piesní Mária Mačošková. In memoriam prezidentka ocenila aj sochárku Mariu Bartuszovú a literárnu historičku a prekladateľku Alžbetu Gwerkovú-Göllnerovú (Rad Ľudovíta Štúra I. triedy).

17. máj

V Slovenskom inštitúte v Prahe sa konala prezentácia knihy Dagmar Inštitorisovej *Čítanie v mysli režiséra (Romana Poláka)*. Na podujatí, ktoré moderovala riaditeľka inštitútu Ľubica Krénová, sa ako hostia okrem autorky monografie zúčastnili aj Roman Polák a Božidara Turzonovová.

21. máj

Festival Nová dráma/New Drama 2022 spoznal svojich víťazov a ocenených. Grand Prix festivalu získala inscenácia *Generácia Z – Krása nevídaná* Divadla P. O. Hviezdoslava v réžii Zuzany Fialovej. Zvláštne ceny poroty získali inscenácie *Spaľovačka* (GAFFA), *Prevádzači* (Divadlo DPM) a *Roľa* (Divadlo NUDE), ktorá okrem toho dostala aj Cenu bratislavského diváka a Cenu študentskej poroty. V tohtoročnej súťaži DRÁMA sa o prvé miesto delili Tomáš Hájek s textom *Sammuma* a Dominik Reisel s textom *Ľudia nikdy nezomrú*. Druhé miesto sa porota rozhodla neudeliť a tretie získal Jakub Čermák s textom *Očistec si zaslúži každý*.

25. – 27. máj

Košické kino Úsmev pripravilo a hostilo konferenciu s názvom Otvorená kultúra s cieľom rozprúdiť diskusiu o inklúzii, otvorenosti a prístupnosti kultúrnych centier a inštitúcií na Slovensku pre rôzne marginalizované skupiny. Posledné tri roky kino Úsmev intenzívne pracuje na tom, aby sa stalo inkluzívnejším a prístupnejším priestorom pre rôzne zraniteľné skupiny obyvateľstva vrátane ľudí s autizmom či seniorov s kognitívnymi poruchami. Najnovšie tieto aktivity rozšírili o program pre ľudí so zrakovým a sluchovým znevýhodnením. Súčasťou konferencie bola prednáška Toki Alisonovej, autorky platformy Inclusive od BFI Film Audience Network, ktorá obsahuje rôzne nástroje a návody na pomoc kinám pri realizácii inkluzívnych aktivít, na ďalšom z podujatí boli predstavené aj príklady dobrej praxe inkluzívnych aktivít zo Slovenska.

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

Tipy redakcie

7. júl – 8. august

Viedenský medzinárodný festival súčasného tanca a performancie ImPulsTanz aj tento rok prinesie viac ako 50 rôznorodých produkcií, workshopov a koncertov. Do tohtoročného programu organizátori zaradili aj výnimočnú performanciu *Precarious Moves* rakúskeho tanečníka a filozofa tela Michaela Turinského, v ktorej originálnym spôsobom rozvíja úvahy o mobilite a choreografii, filtrované cez vlastnú skúsenosť performera s fyzickým znevýhodnením.

11. – 14. august

Kultúrne centrum Diera do sveta v Liptovskom Mikuláši pozýva na ďalší ročník feministického a rodovo-orientovaného festivalu Art Wife. Tento rok by sa v programe mali objaviť napríklad aj sociologičky Lucie Jarkovská a Kateřina Lišková alias Duo docentky, ktoré výsledky svojich výskumov o rovnosti žien a mužov v českej spoločnosti prezentujú a komentujú prostredníctvom stand-up vystúpení.

30. august – 4. september

Scénická žatva si tento rok pripomína svoje 100. výročie. Národné osvetové centrum pri tejto príležitosti uvedie v Martine okrem víťazných ochotníckych inscenácií aj inscenácie zahraničných a profesionálnych divadelných kolektívov a ďalší rôznorodý program. Úplnou novinkou bude udeľovanie individuálnych ocenení najlepším ochotníckym tvorcom.

PRECARIOUS MOVES
foto L. Horký

Z éteru / TV

RÁDIO REGINA

15. 6.	22:00	**O. Sokol**: Ako som vozil Nórov
22. 6.	22:00	**D. Chrobák**: Kaviareň Lýra, Duo Charlie
29. 6.	22:00	**D. Dušek**: Muchy v zime
6. 7.	22:00	**L. N. Jégé**: Radosti života
13. 7.	22:00	**Euripides**: Médeia
20. 7.	22:00	**J. G. Tajovský**: Ženský zákon
27. 7.	22:00	**F. M. Dostojevskij**: Neobyčajná udalosť

RÁDIO DEVÍN

15. 6.	21:30	**P. Glocko**: Tri vety pre ospedalské siroty
17. 6.	21:00	**M. Forgács**: Vizičlovek alebo Prechádzky náučným chodníkom
19. 6.	21:00	**F. Hečko**: Červené víno (1. časť)
21. 6.	20:00	**J. Hrušovský**: Dolorosa
		J. Elen: Hriech pátra Marcela
		I. Horváth: Ibrahimovo okno
		F. Švantner: List na rozlúčku
22. 6.	21:30	**S. Gurka**: Charlie
26. 6.	21:00	**F. Hečko**: Červené víno (2. časť)
28. 6.	20:00	**A. Szerb**: Legendy Pendragonu
		J. Mikuš – L. Grendel: Moje nedostižné ja
		J. Mikuš: Tristan a Izolda – oratórium vášne
29. 6.	21:30	**P. Glocko**: Čarovná záhrada malého princa
3. 7.	21:00	**M. Kukučín**: Dom v stráni
5. 7.	20:00	**A. Prídavok**: Pribina
		J. Červenák: Kliatba na Zobore
6. 7.	21:30	**J. Repko**: Zbraň pre Svätopluka
8. 7.	21:00	**K. Horák**: Muž zlatého srdca
12. 7.	20:00	**N. Sadur**: Slečinka
		A. Conan Doyle: Prípad tajných dokumentov
13. 7.	21:30	**R. Sloboda – J. Gajdoš**: Letí, letí
17. 7.	21:00	**P. de Marivaux**: Falošné dôvernosti
19. 7.	20:00	**M. Zakuťanská**: Good place to die
		I. Horváthová: Izabeliriána tx
		M. Rosová: Ústa pani D´arcyovej
20. 7.	21:30	**V. Janoušková**: Ollantay
24. 7.	21:00	**G. Preissová**: Gazdina Roba

DVOJKA

13. 6.	20:10	**Ostrovy (Punková Bašta)** (dokumentárny cyklus o slovenských kultúrnych centrách)
20. 6.	20:10	**Ostrovy (Nad tým – Hájovňa Banská Štiavnica)**

TROJKA

20. 6.	12:25	**Mária Tudorová** (televízna inscenácia drámy V. Huga)
21. 6.	12:25	**Hernani** (televízna inscenácia drámy V. Huga)
	21:00	**Páva** (televízna adaptácia divadelnej hry Boženy Slančíkovej-Timravy)

plus ø mínus

ANNA ŠIMONČIČOVÁ *(kultúrna manažérka)* **ø** Pozvanie na Borštnikovo srečanje bolo pre mňa príjemným impulzom k zamysleniu sa o divadle, ale i živote znevýhodnených a marginalizovaných komunít. Medzinárodná konferencia Theatre Inclusion – Social Activation (Inklúzia v divadle – sociálna aktivizácia) sa uskutočnila ako súčasť odborného programu festivalu. Prezentujúci na nej predstavili rôzne nástroje v oblasti divadla, ktoré dokážu napomôcť inklúzii tých najzraniteľnejších – predovšetkým migrantov, zdravotne znevýhodnených detí, nezamestnaných. Zaujímavým počinom je participatívny projekt samotného festivalu, ktorý pomáha pripraviť dlhodobo nezamestnaných na trh práce. A úspešne. Dodnes sa v ňom vystriedalo približne 300 osôb. Odborný program konferencie doplnilo divadlo znevýhodnených, napríklad tanečný duet *SKIN* s nemeckým tanečníkom a aktivistom Rolandom Walterom trpiacim spastickou paralýzou celého tela a austrálskou choreografkou a tanečnicou Renae Shalder.

DIANA PAVLAČKOVÁ *(divadelná kritička)* **ø** Inscenácia Divadla Ludus *Stano a zlá noha* zobrazuje príbeh fyzicky znevýhodneného, no neobvykle pozitívneho chlapca. Samotnému dielu však dominuje skôr jeho matka, ktorá každý deň čelí množstvu prekážok v snahe zabezpečiť mu dôstojný život. Komické zveličenie z komiksovej predlohy sa na javisko dostalo skôr v menšej miere a oveľa väčší priestor dostávajú sociálne motívy. Inscenácia Júlie Rázusovej však vďaka tomu bez emočného vydierania podnecuje na empatiu a porozumenie inakosti. Jej javiskové riešenie pritom môže mladým ľuďom ukázať aj možnosti divadelnej kreativity.

MILO JURÁNI *(teatrológ)* **ø** Back to Back Theatre sú austrálsky fenomén komunitného divadla. V inscenácii *The Shadow Whose Prey The Hunter Becomes*, ktorú uviedli na Wiener Festwochen, rozvíjajú jednoduchú situáciu. Ako by asi vyzeralo, keby sa ľudia s neurodiverzitou rozhodli všetkým povedať, že nie sú ani zdravotne, ani intelektuálne postihnutí. Kompozícia inscenácie nie je objavná – v jednoduchých mizanscénach debatujú traja herci, občas prehovoria k divákom. Počas dialógov spochybňujú sami seba, zaujímajú stanoviská a pritom sa zamotávajú do mocenských vzťahov a hierarchií, ktoré sa snažia odsúdiť. Repliky, pre lepšie porozumenie divákov, prepisuje umelá inteligencia. Herci vstupujú s dominantnou AI do intímnych rozhovorov, malých roztržiek aj polemík. Inscenácia vtipne poukazuje na to, že z pohľadu umelej inteligencie je mentálne postihnuté celé ľudstvo. Akékoľvek delenie na tých normálnych a nenormálnych tým definitívne stráca zmysel. Celá sila diela tkvie v tomto posolstve a v charizme hereckého tria, ktoré hrá civilne a veľmi úsporne.

Ak máte záujem ø predplatné, ø inzerciu, ø informácie... všetko nájdete na stránke **www.theatre.sk** v sekcii časopis kød, v kníhkupectve Prospero a na e-mailových adresách **prospero@theatre.sk** alebo **kod@theatre.sk**.

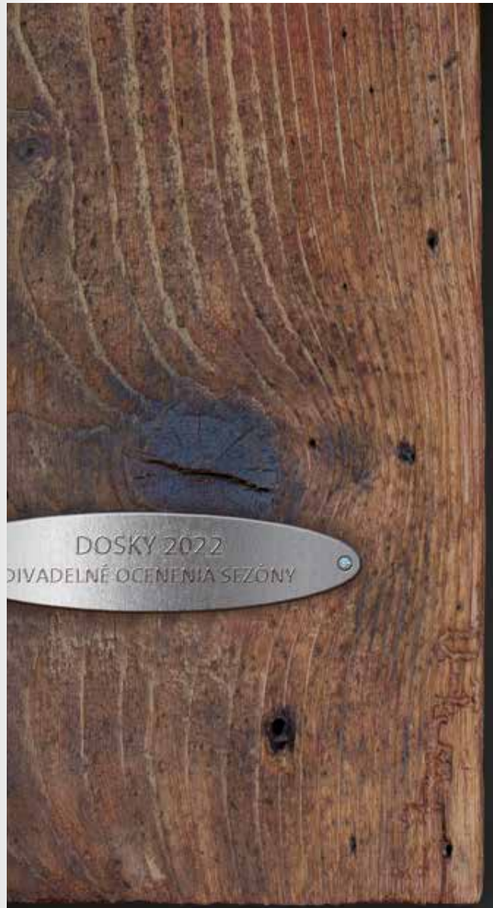
REGISTER
Ak hľadáte register všetkých dosiaľ publikovaných článkov, klikajte na **theatre.sk/projekty/casopis-kod/archiv**

JÚN 2022
číslo 6 | 16. ročník

šéfredaktorka
Martina Mašlárová
odborná redaktorka
Barbora Forkovičová
jazyková redaktorka
Iveta Geclerová
layout & logo
ZELENÁ LÚKA s.r.o.
adresa redakcie
kød – konkrétne ø divadle
Jakubovo nám. 12
813 57 Bratislava
vydáva
Divadelný ústav Bratislava
IČO 00 164 691
zodpovedná vydavateľka
Vladislava Fekete, riaditeľka Divadelného ústavu
telefón
+421 (0)2 2048 7503, 102
e-mail kod@theatre.sk
internet
theatre.sk/projekty/casopis-kod
facebook.com/casopiskod
realizácia
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 nemusia sa stotožňovať so stanoviskami redakcie a vydavateľa.
Divadelný ústav je štátnou príspevkovou organizáciou zriadenou Ministerstvom kultúry Slovenskej republiky. EV 3021/09
ISSN 1337-1800

MINISTERSTVO KULTÚRY SLOVENSKEJ REPUBLIKY

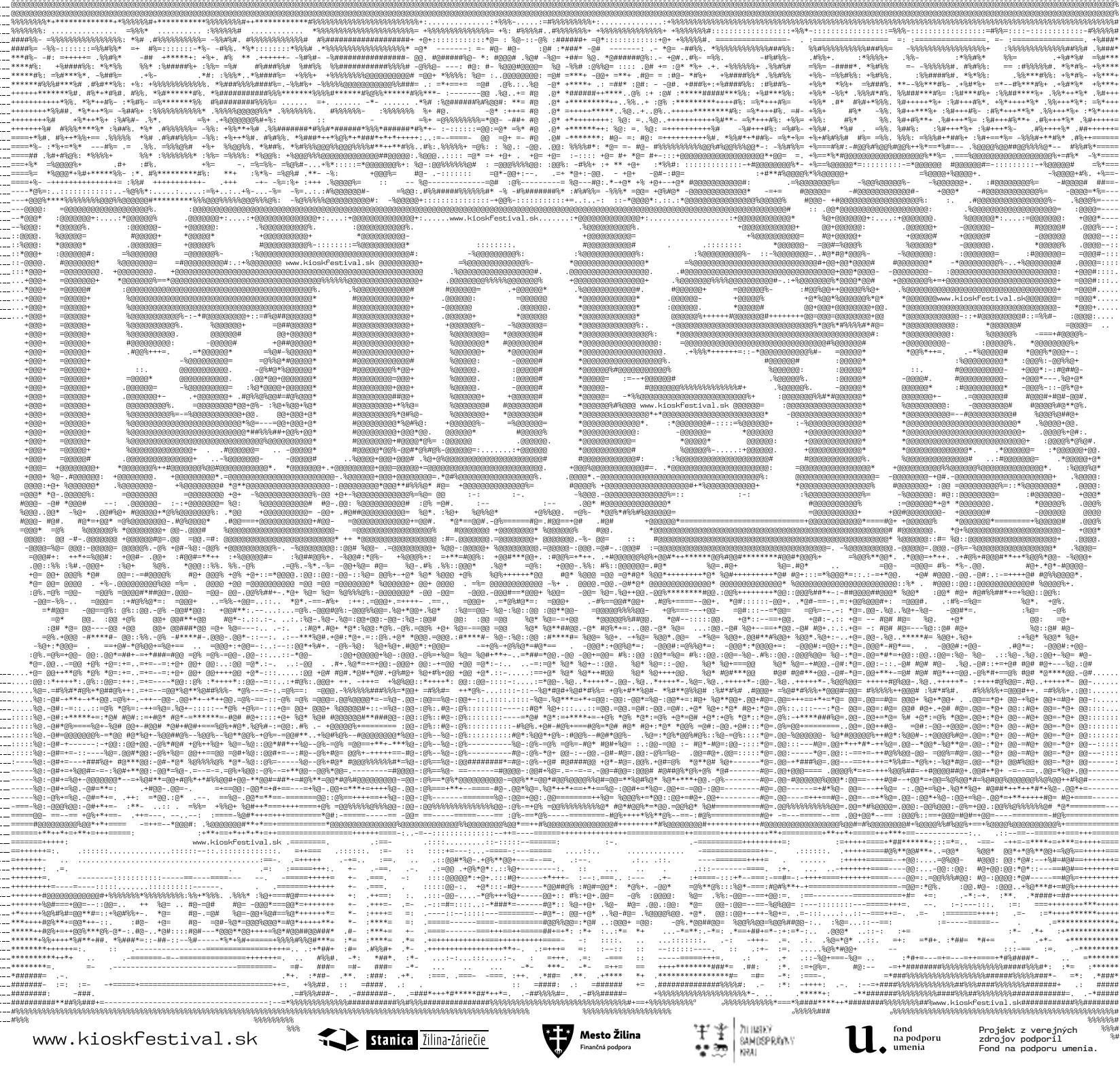


Asociácia súčasného divadla vyhlasuje anketu divadelných kritikov

DOSKY 2022
sezóna 2021/2022

uzávierka hlasovania
7. august 2022

www.cenydosky.sk
cenydosky@cenydosky.sk


www.kioskFestival.sk
Stanica Žilina-Záriečie
Mesto Žilina
Finančná podpora
ŽILINSKÝ SAMOSPRÁVNY KRAJ
fond na podporu umenia
Projekt z verejných zdrojov podporil Fond na podporu umenia.