

Ø Tomáš Mischura

Ø Pop Animal – Slzy Janka Borodáča

Ø Červená kalina v DAD v Prešove

Ø Hamlet – Letné shakespearovské slávnosti

Ø 24 v Činohre SND

Ø Peter a Lucia v Opere SND

Ø Kiosk 15

Ø Dotyky a spojenia

Ø Peter Brook

október



kød

konkrétne ø divadle

číslo 8 | ročník 16 | 2022

cena 2 €

knihy DIVADELNÉHO ÚSTAVU

Novinka!

Verdi a Wagner na slovenských operných javiskách Ladislav Čavojský; Vladimír Blaho

Ladislav Čavojský (1932 – 2014) je autorom viacerých významných publikácií z dejín profesionálneho i ochotníckeho divadla na Slovensku. Ako kritik sústavne sledoval divadlo i operu. Cez dobové kritiky približuje inscenovanie oper Giuseppe Verdiho a Richarda Wagnera na Slovensku, popritom hľadá príčiny rozdielnej recepcie oper oboch skladateľov – veľkej a trvalej obľúbenosti svetovo najhrávanejšieho talianskeho operného skladateľa Verdiho i „neobľúbenosti“ nemeckého veľikána Wagnera. Ladislav Čavojský svoju poslednú knihu, ktorá zachytáva dôležitú líniu dejín operného života na Slovensku, už nestihol dokončiť, jeho zámer naplnil a chýbajúce časti doplnil operný kritik Vladimír Blaho.



Milé čitateľky a milí čitatelia!

kød október 2022

Diana Pavlačková

V časoch krízy prirodzene začneme obracať svoju pozornosť na veci nevyhnutné. A tých kríz momentálne zažívame viacero. Každodenná realita je zložitejšia, a teda si vyžaduje aj viac našej pozornosti. Aj preto sme sa rozhodli práve v tomto období zamerať na periférie – na diela, témy, formy, projekty či divadlá prehliadané, okrajové či zabúdané.

Už samotný fakt, že sa človek venuje divadlu, ho v súčasnosti istým spôsobom dostáva na perifériu. Avšak aj v tejto našej divadelnej periférii sú oblasti „centrovatejšie“ a okrajovejšie. Októbrové číslo *kød-u* ukazuje, koľko rôznych periférií v slovenskom divadle v skutočnosti existuje. Či už ide o divadlá a tvorcov pôsobiacich mimo „bratislavského centra“, neviditeľné profesie, alebo marginalizované skupiny divákov aj tvorcov.

Soňa Šimková vo svojom článku označuje Petra Brooka za občana sveta. Myslím, že v kontexte tohto čísla ide o veľmi inšpiratívny podnet na zotrenie hraníc, v našom prípade medzi centrom a perifériou. Verím, že tohtomesačný *kød* toto delenie aspoň trochu naruší.

FOTO NA OBÁLKE
Pop Animal, Slzy Janka Borodáča, foto J. Štovka

obsah

na margo

- 2 Tisíce kilometrov divadla
Terézia Mindošová

rozhovor

- 3 Môcť aspoň riadiť stíhačky
rozhovor s Tomášom
Mischurom

recenzie

- 11 Človek – nevinná beštia?
Matúš Marcinčin
• POP ANIMAL (SLZY
JANKA BORODÁČA)

- 16 Dvadsiateho štvrtého
februára nadržanom nám
Putin zmenil životy
Zuzana A. Ferusová
• 24 (ČINOHRA SND)

- 20 Krehká inscenácia
o láske a vojne
Michaela Mojžišová
• PETER A LUCIA (OPERA SND)

—

- 24 Šukšinov (čiarový) kód
Matúš Marcinčin
• ČERVENÁ KALINA (DAD PREŠOV)

—

- 28 Skrátka, Hamlet
Nora Ibsenová
• HAMLET (LETNÉ
SHAKESPEAROVSKÉ SLÁVNOSTI)

festivity

- 32 Dotyky a spojenia alternatívy
a mainstreamu
Katarzyna Dudzic-Grabińska

- 36 Nehrajú len ľudia, ale aj
technológie a vesmír
Lucia Galdíková

zahraničie

- 41 Byla Yerma špatná feministka?
Ema Šlechtová
—
44 Brána k veľkej paráde
Juraj Bako

t/h/k

- 46 Brook – občan sveta
Soňa Šimková

krátko kriticky

- 50 Moja, tvoja alebo čia vina?
Šimon Frolo
—
51 Poézia všedného dňa,
časť Márnosť
Dária F. Fehérová

52 knižná ukážka

Romeo a Júlia
William Shakespeare
– Juraj Martiška

53 knižné tipy

z tvorby

- 54 Pandémia+
Júlia Jurinová

2x2

- 54 Čo stojí v slovenskom divadle
na periférii a nemalo by?

glosa

- 55 Mamy vs. mačky
Michaela Zakuťanská

56 ja a divadlo

Jaroslav Voľanský
Karin Adzimová
Juraj Ďurajka

58 kaleidoskop

59 tipy redakcie

59 z éteru/TV

60 + ø -

Pantone 674 U

Terézia Mindošová
dramaturgička DAD



Tisíce kilometrov divadla

Bolo neskoro v noci, keď rozhrkaný nemecký autobus z vojnovej koristi opúšťal zničené ulice Svidníka. Monotónny hukot stroja uspával vyčerpaných hercov, aj keď sa decembrový mráz bezohľadne vkrádal pod šaty a nohy slabli. Naraz šofér hlasito zanadával a hrkotajúci cestovný koráb zastavil. „Tak čo, prečo nejdemo?“ Zraky nočných pasažierov sa upreli na šoféra. Ten chudák len pokrčil plecami a lakonicky oznámil: „Zlomila sa rýchlостná páka. Nevie, ako pôjdeme ďalej...“ Keď nebolo inej pomoci, pomáhali si cestujúci pri prehadzovaní rýchlosti kombinačkami. Jeden-dvakrát sa to podarilo a koniec. Zviaťou cestou sa ešte dostali hodný kus za dedinu Raslavice, ale ďalej ani krok. Tej noci sa pod Duklou vari všetci čerti ženili. Hrátky hercov zostali bezradná. Pravda, len na chvíľku, pretože museli niečo robiť, inak by pomrzli. Muži povyskakovali, prebrodili zviaťe priekopy a jeden za druhým prinášali drevo. O chvíľu horela poriadna vatra. Herci sa svorne zahrievali. Do samého rána. Druhý večer tí istí ľudia vystupovali v iných končinách.

Spomienky starších kolegov z Divadla Alexandra Duchnoviča sa veľmi nelíšia od zážitkov súčasnej hereckej generácie. Plná sála divákov dychtivo očakávajúcich nástup hercov, ktorí musia prejsť celú dĺžku hľadiska, aby podali svoj výkon, pretože kultúrne domy na slovenských dedinách, žiaľ, nerátali s bočnými vchodmi. Čo sa týka javiska, máme na výber rôzne variácie, od veľkorozmernej sály v Snine až po veľkosť malej kuchynky v Rakovčiku, ktorá slúži aj ako jedáleň, aj ako priestor na bohoslužby. Niekoľkokrát za večer ju postihne výpadok prúdu a herci sa líčia po tme.

Kontakt diváka s hercom je o to intenzívnejší, že to celá obec prežíva ako veľkú kultúrnu aj sociálnu udalosť. Na čele s farárom, na ktorom sú všetky oči divákov – netrpezlivo čakajú na jeho reakciu. V lepšom

pípade „miestni komedianti“ vedú dialógy s hercami na scéne a vstupujú do deja. A ak už nie je miesto pre diváka, neváhajú si vziať stoličku aj zo scény. Po jednom z predstavení si obyvatelia obce, starosta, herci a technici posadali za jeden stôl a chystali sa vychutnať si domáci guláš a pálenku. Všetci čakali na príhovor starostu a tak ako vždy jeho poďakovanie a milé slová pre hercov. Miestny farár mal však iné plány a využil príležitosť. Hercom a členom divadla pripravil kázeň o používaní vulgarizmov v predstavení, o tom, že „z javiska do publika musí ísť len všetko krásne“. Na druhej strane sme zažili aj gréckokatolíckeho popa, ktorý po omši pozval veriacich na predstavenie a hercom poďakoval za to, že „sa ľudia pobavili, ale aj sa poučili“. Otázky, „či Alexander Duchnovič ešte s vami robí tréningy“ alebo „čím sa živíte mimo divadla“ sú už dnes menej časté (ale nie úplne neobvyklé), keďže je divadlo čoraz viac prístupnejšie aj vidieckemu divákovi. Naše divadlo precestovalo veľkú časť Európy a hralo napríklad aj pre stovky vojakov v kasárňach. Nech sme však kdekoľvek, predovšetkým musíme – v oveľa väčšej miere ako doteraz – rešpektovať charakter diváckeho zázemia a špecifické vlastnosti divadelného publika, osobitne návštevníkov v zájazdovej oblasti, v ktorej pôsobíme. Skončila by som poďakovaním jedného zo starostov, z čias komunizmu, a to „ďakujeme za vaše divadlo a želáme vám veľa šťastia, zdravia, veľa úspechov s božou pomocou... a svetu mier!“

Barbora Forkovičová
divadelná kritička

Môcť aspoň riadiť stíhačky

Podľa herca Tomáša Mischuru je v tvorbe najdôležitejšie nestagnovat', byť flexibilný a otvorený novým skúsenostiam. Aj preto sa popri svojom angažmáne v Slovenskom komornom divadle Martin pravidelne objavuje na scénach našej nezriadovanej sféry. V rámci svojho pedagogického pôsobenia na Akadémii umení v Banskej Bystrici sa teoreticky aj prakticky venuje výskumu rôznych hereckých techník. Jeho cieľom je najmä poskytnúť študentom metódy, ktoré budú funkčné, hmatateľné a prakticky využiteľné v ich tvorbe.

Práve ste sa s kolegami zo Slovenského komorného divadla Martin vrátili z hostovania v Báčskom Petrovci, kde ste odohrali inscenáciu *Zem pamätá*. Ako to dopadlo?

Mám z toho dobrý pocit, bol tam o čosi sústredenejší divák. Nebol taký rozjarený ako u nás na Slovensku – to myslím v dobrom – lebo *Zem pamätá* je inscenácia, kde je priestor na vznik divadelného „kotla“. Bolo mi to vysvetlené tak, že diváci v Báčskom Petrovci viac vnímajú dielo samo osebe, a zdalo sa mi, že sa doň nedali až tak vtiahnuť. Po predstavení som však začul aj nejaké rozhovory a myslím, že to dopadlo veľmi dobre. Najviac reagovali na pieseň *V dolinách*. Keď zaznela, akoby dostali nejaký šok a dali najavo, že sú tam a vnímajú nás.

Po predstavení za nami prišla jedna staršia pani a vravela, že Karol Duchoň bol krstným otcom jej syna. Vraj u nich sedával v letnej záhrade, počúval platne a popíjal pri tom. Jej syn nakoniec zomrel ešte o čosi skôr ako Karol a ten sa o jeho smrti ani nedozvedel. Bola z toho trochu otrasená, asi ju to zasiahlo osobnejšie.

TOMÁŠ MISCHURA

foto B. Konečný

Vy máte viacero skúseností zo zahraničia. Počas vášho vysokoškolského štúdia a aj po jeho ukončení ste absolvovali niekoľko zahraničných stáží v rôznych umeleckých zoskupeniach. Celkovo je o vás známe, že sa zaoberáte rôznymi hereckými metódami – či už v zoskupení Slzy Janka Borodáča, alebo na Akadémii umení v Banskej Bystrici, kde vyučujete hereckú tvorbu. Odkiaľ plynie tento záujem?

Po škole sa mi zdalo, že sú veci, ktoré by som ešte mal spoznať a ktorých sa mi zatiaľ nedostalo. Človek pátra po niečom, čo by v rámci tvorby bolo praktické, hľadá čosi veľmi konkrétne, čo preňho funguje – aby sa tvorba nevznášala len v nejakej metafyzickej rovine. Vďaka workshopom som dostával niečo navyše popri línii, ktorú som si razil. Zároveň som už počas školy spolupracoval s českým Divadlom Continuo, čo je výrazne výtvarné a fyzické komunitné divadlo. Tam sa prakticky v divadle žije, od rána do večera sa riešia tréning, skúšky a človek sa stále má v čom zdokonaľovať. Možno aj to ma naučilo stále ďalej objavovať. Mal som dostatok informácií a teoretického zázemia, teda som vedel, že ešte existuje veľa rozličných hereckých techník. A tak som to nasledoval aj v praxi a chodieval som na rôzne ďalšie workshopy a letné školy.

Absolvovali ste workshopy či stáže v zoskupení Farma v jeskyni, Divadlo Continuo, Odin Teatret v Dánsku či na Ruskom štátnom inštitúte múzických umení v Petrohrade. Ktorá z týchto skúseností je pre vás najcennejšia?

Asi letná škola na Ruskom štátnom inštitúte múzických umení v Petrohrade v roku 2013. To bol veľmi intenzívny zážitok. Dobré to nazval absolvent, ktorého som mal možnosť vidieť v jednom predstavení. Hrali Ibsenovu *Noru* a pomedzi dejstvá mali herci výstupy, kde hovorili o prienikoch svojich životov so životmi postáv či so situáciami z hry. A on vtedy povedal: „Viete, ja som absolvent školy tu vedľa. Tej, ktorá z vás vychováva kozmonautov.“ Počas šiestich týždňov, ktoré som tam strávil, som si uvedomil, že ten záber je naozaj široký. Štúdium na vás vyvíja taký tlak a ženie vás do takých

osobnostných limitov, až naozaj máte pocit, že potom môžete aj vyletieť do vesmíru a ste pripravení na všetko. Stretol som sa tam s pedagógmi, ktorí majú veľmi jasné, čisté metódy a princípy a uvedomil si, že keď vás z tých tritisíc ľudí, ktorí sa tam hlásia, vyberú, tak je to česť... Ale, samozrejme, nič sa tým nekončí, práve naopak.

Mohli by ste priblížiť, akým smerom sa uberať ich výučba, respektíve akým metódam sa venujete?

Niekde v základoch stojí Stanislavskij, ale u pedagóga Veniamina Filštinského, u ktorého som stáž absolvoval, to bolo ešte trošku inak. V prvom rade musíme rozlišovať medzi rôznymi prístupmi Stanislavského, pretože aj on má svoje vývojové fázy. Ak sa v Petrohrade o niečo z neho opierali, bolo to jeho neskoré obdobie, keď sa už prestal venovať emočnej pamäti a začal sa viac zaoberať fyzickými akciami a tzv. danými okolnosťami. Z daných okolností si má herec utkať hustú sieť, do ktorej sa emócie chytia samy. Takže nejdete priamo po emóciách, pretože ako neskôr povedal Sanford Meisner, väčšinu nášho života majú emócie v moci nás a nie my ich.

Zároveň sa tam opierajú aj o Grotovského a Michaila Čechova a veľmi výrazne do toho prispieva aj Nikolaj Demidov. Ten najprv spolupracoval so Stanislavským,

D1 (PRACOVNÝ NÁZOV) (SKD Martin)
foto B. Konečný



GOOD PLACE TO DIE (PND)
foto O. Sirko

ale neskôr sa s ním rozišiel. Stanislavskij má svoje veľké štvorväzkové dielo a Demidov má zase svoje, ktoré bolo v roku 2013 v hereckých kruhoch bestsellerom a už sa ani nedalo zohnať. Takže majú viacero zdrojov, nedržia sa zubami-nechtami len Stanislavského. Naopak snažia sa ho posúvať, aj veci, ktoré sú často inak a nesprávne interpretované. Ide o hľadanie toho, čo má zmysel pre daných študentov herectva, vďaka čomu prekonávajú svoje limity. A čo v konečnom dôsledku môže priniesť nezabudnuteľné herecké kreácie.

Akú úlohu vo vašom smerovaní zohrala AU BB, kde ste študovali? Vašou vedúcou pedagogičkou bola Jana Ol'hová, ktorá je svojim hereckým prejavom a celkovým charakterom na slovenskej divadelnej scéne neprehliadnuteľná. V istom zmysle sa dá povedať, že je fenoménom, vyčnieva – práve tým, že nie je typickou hereckou psychologického realizmu. Ovplynula vás ako pedagogička?

Bol som veľmi rád, že som skončil v časti ročníka, ktorá pripadla práve jej. Boli sme jej posledný ročník na AU BB, takže aj to je veľké šťastie. Jana Ol'hová vám do vienka dá veľmi dôležité veci. Jej pedagogické kvality spočívajú v tom, že do učebného procesu vnesie ľudskosť, veľkú dávku slobody a jej hereckého pohľadu na divadlo.

Asi sa zhodneme na tom, že to, čo robí, ako hovoríte, je na Slovensku fenomén a myslím, že má schopnosť vám kus z toho odovzdať – z jej nadhľadu, zo strihového herectva. Záleží na vás, čo si z toho vezmete, no vďaka jej ľudskosti ste otvorený s ňou prežívať aj emočné záležitosti. Dodnes je pre mňa akousi hereckou mamou.

Neskôr ste sa opäť stretli – v hereckom súbore SKD Martin, takže vaše prepojenie pokračuje.

Stretli – a čo je zaujímavé, ešte sme tam spolu nestihli naskúšať ani jednu inscenáciu, pretože aj tú jednu, v ktorej sme spolu hrali, som len preobsadil. Ešte za sebou v tomto divadle nemáme kompletný skúšobný proces.

Vaše herecké pôsobenie na slovenskej scéne by sme mohli rozdeliť najmä medzi tri divadlá: Bábkové divadlo na Rázcestí, Prešovské národné divadlo a SKD Martin – každé z nich je osobité a zároveň v rámci slovenského divadelného kontextu výnimočné. Váš prvý angažmán bol v BDnR, hoci trval len jednu necelú sezónu. Bol aj vstup do bábkového divadla snahou o objavovanie nových hereckých, tvorivých postupov? Prečo ste tam zotrvali tak krátko?

Výrazne na mňa vplývala tvorba Mariána Pecka. Bola to snaha o novú skúsenosť, zároveň som bol po škole – chcel som naďalej tvoriť a BDnR mi tú možnosť dalo. Už predtým som inklinoval k bábkovej tvorbe, pretože aj v Divadle Continuo sa okrem výtvarného a fyzického objavovali tiež bábky. Zaujímalo ma to, ale v určitom momente som sa toho nasýtil. V tom čase ma prijali na doktorandské štúdium a ja som sa chcel venovať svojmu výskumu. Takisto som si nebol istý, či chcem zotrvať v bábkovom divadle, či to miesto za bábkou – a teraz to vyznie možno trochu sebecky – je to moje. Chcel som skúšať ďalšie veci a mať na ne čas. Keď ste v prevádzke zriaďovaného divadla, čas na vedľajšie aktivity sa hľadá veľmi ťažko.

Počas tej sezóny ste stihli naštudovať postavu Gregora Samsu v inscenácii Premena v réžii Mariána Pecka, za ktorú ste získali ocenenie

DOSKY 2011 v kategórii Objav sezóny. Inscenáciu samotnú kritika prijala vlažne, no váš výkon bol ocenený najmä pre výnimočné prepojenie činoherných a pohybových výrazových prvkov. Čo to pre vás vtedy znamenalo a ako si spomínate na vtedajší tvorivý dialóg s režisérom Peckom?

Bolo to dosť náročné, predovšetkým preto, lebo tam bola kombinácia veľkého priestorového obmedzenia a vyššieho počtu hercov. Bola to aj činoherno-fyzická výzva, lebo stvárniť chrobáka si vyžadovalo istý fyzický kľúč a zároveň som popritom musel ostať aj v rovine povedzme činohernej interpretácie na poli hovoreného slova. Bola to inscenácia postavená na presnosti a temporytme. Ak tam neklapla jedna vec, začalo sa to natahovať ako žuvačka a prestalo to fungovať. Bolo to veľmi intenzívne skúšanie, pretože nejde iba o to dať to celé dokopy – musíte to neustále pokope aj udržiavať.

Ocenenie pre mňa bolo trochu prekvapujúce. Nebudem sa tváriť, že ma nepotešilo. Neskôr sa ma jeden herec pýtal: „A čo ti tá doska priniesla?“ (smiech) „Priniesla ti nejaké nové ponuky, viac hráš, viac točíš?“ Ja vravím, že neviem. Pre mňa to znamená správu o tom, že ste asi na dobrej ceste alebo že to, čo robíte, funguje v globálnejšom meradle. Je to jednoducho spätná väzba – tu si dobre a ak týmto smerom pôjdeš ďalej, možno to bude ešte lepšie.

Vaše ďalšie ocenenie DOSKY sa zasa spája s druhou výraznou kapitolou vašej hereckej tvorby – s Prešovským národným divadlom. Cenu ste získali za najlepší herecký výkon v inscenácii *Deň, keď zomrel Gott*. Ale pod'me po poriadku. Kedy ste sa stretli s režisérkou a spoluzakladateľkou PND Júliou Rázusovou? Ako došlo k tomu, že Košičan sa stal členom Prešovského národného divadla? Kto trochu pozná východoslovenské realie, vie, že nie je východ ako východ...

Ako niektorí hovoria, je východ a potom sú Košice. (smiech) Ak si dobre spomínam, s Júliou Rázusovou sme sa stretli na Zlomvaze v roku 2010. Júlia tam vtedy tuším bola so svojou inscenáciou *Živá mŕtvola* a my



KOMEDIA ČESKÁ O BOHATCI A LAZAROVÍ (SKD Martin)
foto B. Konečný

z Akadémie s Beckettovým *Endgame*. Ak sa nemýlim, tak Júlia sa bola pozrieť na naše predstavenie a tam niekde sa udial prvý kontakt. Potom to už išlo, s Júliou sme najskôr naskúšali inscenované čítanie v Divadle Jozefa Gregora Tajovského, a potom mi zavolala a oslovila na nový projekt, ktorý chystala – PND a *Single Radicals*. A čo sa týka toho prešovského divadla, nebolo nevyhnutne naviazané len na ľudí z Prešova alebo nechcelo byť tak stavané. Skôr to bolo o lokalite a lokálnych témach, ktoré sa v inscenáciách objavovali.

Júlia Rázusová je režisérka, pre ktorej tvorbu je príznačná u nás „netradičná“ práca s hercom, dôraz na javiskové konanie a odpsychologizovanie postáv. Zdá sa, že ste si sadli. Bolo to tak od začiatku?

Pri prvej inscenácii PND *Single Radicals* boli aj chvíle, keď sme si nerozumeli, ale vo finále sme našli spoločnú cestu. Júlia je režisérka, ktorá je výnimočná tým, že situácie nenecháva vo vlastnej interpretácii, ale vytvára im rôzne nadstavby, a to v prenesených významoch či v metaforách. To je následne výzva na úrovni hereckej interpretácie: interpretujete text slovom, ktoré sa však môže dostávať do rozporu s fyzickým konaním a v samotnom napätí slovného a fyzického konania vzniká

ďalší význam. Ten si môže každý divák interpretovať sám. Nie je to divadlo, ktoré vám dáva všetko na zlatom podnose a je na divákovi, ako dané veci vníma.

Zároveň sa ako herec vďaka špecifickej režijnej koncepcii, ktorá na vás kladie veľké scénické nároky, dostávate do situácie, keď prestávate mať potrebu niečo hrať. Teda dúfam, že sa tam dostávame, že si to nenamýšľam. A tam je mi dobre – je to stav akčného a reakčného herectva, ktoré sa odohráva tu a teraz. Lebo ak nebudete tu a teraz, tak nesplníte zadania. Mnohokrát je to veľmi hustá sieť mechanických činností, fyzických úkonov, ktoré musíte urobiť na scéne. Samozrejme, dlho sa v tom cítite herecky nepohodlne a musíte dostať do tela mechanizmus daných akcií. No keď to zvládnete a popritom ešte nastane moment „nehrania“, má to zvláštny význam aj pre vás. A dúfam, že aj pre divákov.

PND bolo osobitým zjavom na našej scéne a svojim bytím napríklad potvrdilo, že nezávislé divadlo sa nielenže dá tvoriť aj na východe Slovenska, ale je možné, aby malo presahy aj na západ či do zahraničia. Ako spätne hodnotíte jeho existenciu, resp. svoje pôsobenie v ňom?

Bola to prešovská energia – to mesto má svoje čaro

ZEM PAMÄTÁ (SKD Martin)
foto B. Konečný



a podhubie. Bola to sloboda v tvorbe, nadšenie z toho, že robíme lokálne divadlo. PND bolo fenoménom v tom, že sa tam zišli baby ako Zaki (Michaela Zakuťanská – pozn. red.) a Júlia a že to držali pokope zubami-nechtami, lebo to nebolo ľahké. Viest' nezávislé divadlo na Slovensku stále nie je ľahké a ktovie, či niekedy bude. Chcelo to veľa energie aj pre intenzitu skúšania. Museli sme dochádzať, lebo hoci sme z východu, mnohí pôsobíme v iných mestách. Energia, ktorá sa tam zbierala, musela byť veľmi koncentrovaná, ale mala aj „voraz“ – žili sme spolu aj mimo skúšania. To obdobie nebolo v mnohých ohľadoch ľahké, ale mnohých nás to posilnilo, ukázalo nám, čo všetko je možné.

Inscenácie *Single Radicals*, *Kindervajco*, *Good Place to Die*, *Deň, keď zomrel Gott* sa vyvíjali spolu s tvorivým tímom sústredeným okolo režisérky Rázusovej a dramatičky Zakuťanskej. Reflektovali život mladých ľudí na východnom Slovensku, ale pomenúvali aj esenciu toho, čo to znamená žiť na východe. Stotožňovali ste sa so svojimi postavami – bolo to aj pre vás osobné?

Áno. Júlia má v stredobode svojho záujmu sociálne vzťahy a situácie, ktoré s nimi súvisia, či už na úrovni rodiny, alebo širšej spoločnosti. A to ma baví. Myslím, že ja aj Júlia máme radi Junga a ten hovorí, že keď chcete meniť svet, mali by ste začať na úrovni svojich najbližších – tam, kde máte dosah. Odtiaľ potom môže vyrásť zmena v širšej spoločnosti. V PND sme popri sebe dospievali. Vyvíjali sa aj témy, o ktorých sme hovorili, napríklad keď neskôr prišli deti, aj to sa začalo odzrkadľovať v inscenáciách. Všetko sa nás osobne týkalo a to na tom bolo čarovné. Zaki sa pri písaní vždy snažila od nás odraziť a písala nám postavy „na mieru“. Boli však aj také, ktoré mi boli trochu vzdialené. V PND som mal pocit, že môžem hrať hocikaké postavy bez toho, aby som bol determinovaný typom.

Vaša spolupráca s Júliou Rázusovou pokračuje aj v divadelnom zoskupení Slzy Janka Borodáča. Najnovšou inscenáciou pod jeho hlavičkou, ktorá mala premiéru začiatkom septembra,



TRI SESTRY (SKD Martin)
foto B. Konečný

je **Pop Animal**. Označujete ju ako divadelnú štúdiu, ktorá skúma, ako na človeka pôsobí situačný tlak pod vplyvom autority, moci či systému. Ako vzniká divadelná štúdia?

Na prvej skúške sme mali súbor situácií a tém, s ktorými sa Júlia chcela režijne konfrontovať. Zdá sa mi zaujímavé, že zatiaľ čo v inscenácii *Kramerová vs. Kramer* bola fyzická partitúra zasadená do rôznych textových kontextov, v *Pop Animal* sa text, teda textová partitúra ocitla v rôznych situáciách, interpretovali sme ju na rôzne spôsoby. Aj v réžii teda vidíte situačný vplyv na niečo, čo je napísané alebo zachytené. Je to paralela k obsahu inscenácie – teda najmä k otázke, či situácia môže mať na človeka taký vplyv, že sa správa odtrhnuto od toho, kým je, teda od svojej prehistórie. Takto to vnímam ja z pohľadu herca a je mi zároveň jasné, že za Júliou meškám asi desať kilometrov. Tento skúšobný proces bol veľmi intenzívny, keďže inscenácia v podstate vznikla za dvanásť dní. Od premiéry však uplynulo tak málo času, že od nej ešte nemám odstup.

Čo pre vás znamená, keď idete do tvorivého procesu, v ktorom ide o takýto tvar? Máte veľa skúseností aj s repertoárovým typom práce, ktorý sa oproti tomuto poväčšine líši.

Často chcete mať návod na to, ako pristupovať v danom inscenačnom procese k interpretácii. Každý inscenačný

proces vás však väčšinou zradí. Zistíte, že si musíte vytvoriť aj odstup a pozrieť sa na to inak. Nemôžete sa urputne snažiť aplikovať niečo, čo ste si vopred predsavzali, lebo si to začne klásť odpor s textom a potom možno aj s typom réžie. Preto sa snažím byť otvorený. Od začiatku sme vedeli, že Júlia to chce robiť ako performanciu a nepôjde o lineárne rozprávanie príbehu. Keď toto viete, tak sa na to nastavíte. Musí tam vládnuť flexibilita. To je, ako keď vám prídu študenti do prvého ročníka na herectvo a, samozrejme, všetci chcú prežívať emócie – to pritom vôbec nedeňonestujem – a vy im musíte ukázať, že spôsobov, ako robiť divadlo, je milión a že ak sa chcú uplatniť v našej divadelnej kultúre, tak musia byť otvorení a mať širokú škálu svojho výraziva.

Členom súboru SKD Martin ste od roku 2014. Čo vám prináša kombinácia skúseností zo zriadení a nezriadení sféry?

SKD sa vo svojej dramaturgii začína otvárať aj iným vplyvom a začíname sa tam stretávať aj s tvorcami alebo s postupmi, ktoré sa predtým vyskytovali najmä na nezávislej scéne. Myslím si, že sféry zriadeného a nezávislého divadla sa majú ovplyvňovať. Tým sa posúva naša divadelná kultúra vpred. Keď človek

BIOLÓGIA POLITIKA – FOUCHÉ!!! (SKD Martin)
foto B. Konečný



hrá pomerne veľa, osem-deväť titulov, teda pätnásť-šesťnásť predstavení za mesiac, tá prevádzka naňho môže dolahnúť aj negatívne, nie je to ľahké. No keď vypadnete niekam na predstavenie alebo na skúšobný proces do nezávislého divadla, tak stretnete iných kolegov, ktorí na vás zase inak pôsobia a vďaka tomu si prevetráte hlavu. To je pre mňa asi to najdôležitejšie.

SKD Martin je veľmi mužmi dominované prostredie. Za posledných desať rokov tam žena režírovala jedenkrát a ešte jedenkrát v tandeme s mužom. Vy máte zároveň veľkú skúsenosť s Júliou Rázusovou, ktorá je naopak veľmi výrazná ženská režijná osobnosť na Slovensku. Ako vnímate tento fakt, rodový nepomer?

Samozrejme, že to vnímam, v SKD sme gendrovú otázku zatiaľ riešili hlavne v rámci obsadzovania a myslím, že cítiť, že sa čosi deje. Ten problém na úrovni réžie je asi celoslovenský.

Vďaka pôsobeniu v repertoárovom divadle máte možnosť skúsiť si spoluprácu s rôznymi režisérmi a v rôznych žánroch. Vynikáte pritom v komediálnych či epizódnych postavách, no aj v drámach. Za ostatné obdobie spomeňme na jednej strane inscenáciu D1 (pracovný názov), ktorá sa azda najviac z repertoáru približuje vašej skúsenosti z PND, a na druhej strane vašu interpretáciu Kulygina v Amslerových Troch sestrách. Ktoré herecké polohy sú vám bližšie?

Inklinujem skôr k súhre, som radšej, keď mám na koho herecky reagovať. V monológ, aký sa objavuje v D1, sa ocitáte sám a rozumiem prečo, ale predsa je pre mňa zaujímavejšie, keď čerpám energiu aj od hereckých partnerov a partneriek. Mám rád momenty plynulosti, napojenia akcií, emócií. Preto sa skôr prikloním ku Kulyginovi. Dal mi priateľstvo vyrovnáť sa s takou zvláštnou postavičkou. Bolo to pre mňa veľmi zaujímavé obdobie, mohol som si vyskúšať dokonca aj niektoré z vecí, ktoré študujem a ktorým sa venujem aj pomimo, skôr na akademickej pôde. Netvrdím, že všetko funguje, ale otvára mi to ďalší priestor.



PREMENA (BDnR, Banská Bystrica)
foto M. Harman

SKD aj PND môžeme vnímať ako divadlá na periférii, mimo bratislavského „centra“. Okrem toho učíte aj na AU v Banskej Bystrici. Zdá sa, že vás tieto periférne miesta niečím lákajú. Vnímate ich tak? Aké sú ich výhody?

Asi to súvisí s tým, čoho sme sa už dotkli – nezamrznúť a nestagnovať niekde. Nechať sa rozťahovať na strany. Možno občas aj do vecí, ktoré vám úplne nevyhovujú, ale v konečnom dôsledku nikdy neviete, čo vám prinesú. Aj niečo, čo ste pôvodne vnímali ako negatívne, môže priniesť pozitíva. Aj keď si to možno uvedomíte až s odstupom času. Okrem toho sa vám vypiluje cit pre to, kde chcete byť a čo má pre vás význam. Toto všetko prispieva k tomu, čím som.

Na AU BB učíte herectvo už od roku 2010. Ako v zoskupení SJB aj na akademickej pôde sa venujete výskumu hereckých techník. Ktorým metódam sa konkrétne venujete?

Vyvíja sa to. Samozrejme, keď som sa vrátil z Ruska, mal som tendenciu aplikovať to, čo som sa tam naučil. Predtým som aplikoval to, čo som mal z fyzického divadla a čo malo z môjho pohľadu pre interpretačné divadlo význam. Potom ma začali naopak „dopovať“ študenti. Vyskytli sa viacerí, ktorí mi podsunuli nejakú knihu. Stretol som sa s Meisnerom. Filip Jekel, ktorý u nás pôsobí ako doktorand a môj asistent, sa mu venoval a ďalej sa dostal k Williamovi

Esperovi a potom až k Davidovi Mametovi, ktorý má vlastnú techniku Praktická estetika. Ale jedno vyrastá z druhého, takže je tam odsledovateľná línia. Nesnažíme sa aplikovať jednu techniku. Snažíme sa poskytnúť niečo, čo dá študentom zručnosť, teda niečo veľmi konkrétne, čo je využiteľné a hmatateľné. Postup, ktorý si môžete zabaliť a odniesť. A keď prídete do inscenačného procesu, nebudete mať pocit, že ste stratený.

Mohla by sa AU BB stať alternatívou voči VŠMU v zmysle centra, ktoré vyučuje rôzne herecké techniky a nel'pie na psychickom realizme? Smeruje k tomu?
Dúfam, že sa stane, ak sa ešte nestala. Nám nejde o to vydať sa úplne inou cestou, akou je psychologický realizmus. Venujeme sa prednostne tomu, o čom si myslíme, že má pre študentov praktický význam, pretože oni sú dôležití. Snažíme sa čerpať z rôznych zdrojov. Existujú techniky, ktoré sme objavili napríklad vďaka workshopom cez Slzy ako technika PEM – Perdekamp Emotional Method alebo Alba Emoting, ktoré pracujú úplne odštiepené od vašich osobných zážitkov a skúseností. A dokážu vám poskytnúť určitú mieru psychohygieny.

SINGLE RADICALS (PND)
foto P. Zakuťanský



Tých techník je tu oveľa viac, než sme schopní poňať. Prečo máme bazírovať a zotrvať na niečom, čo je, uvedomme si, storočie staré? Parafrázujúc Meisnera, my už predsa nie sme tí ľudia pred storočia. Žijeme v inej dobe a tvorba na nás kladie iné nároky. Je rýchlejšia. Stanislavskij inscenoval niektoré veci aj dva roky. Dodin v Petrohrade robí inscenáciu aj pol roka. Máme my takéto podmienky? Existuje veľa otázok, na ktoré si musíte odpovedať. Od toho sa odrazíte a povieť si, že treba ísť ďalej.

Čo je podľa vás najväčšou výzvou pre dnešného absolventa herectva?
Najväčšou výzvou je nájsť si uplatnenie. Už počas štúdia musíte zanechať takú stopu, aby s vami prekročila prah školy a vďaka nej môžete dostať vytúženú prácu alebo aj nevytúženú a občas aj takú, akú ste si nepredstavovali. Mali by ste však pre to urobiť čo najviac. Nezávidím dnešným absolventom. Trh je veľmi malý. Máme dve školy, ktoré produkujú ročne dokopy okolo tridsať hercov. Je dôležité na sebe pracovať už od začiatku štúdia. Ak v Petrohrade môžete po škole ísť do vesmíru, u nás by sme mohli po absolvovaní herectva aspoň riadiť stíhačky. ✖

Tomáš Mischura
Je divadelný a filmový herec. Vyštudoval herectvo na Akadémii umení v Banskej Bystrici, kde absolvoval aj doktorandské štúdium. Od roku 2010 pedagogicky pôsobí na Katedre herectva AU BB, kde sa teoreticky aj prakticky venuje najmä rozličným hereckým metódam. V rokoch 2007 – 2009 bol členom českého Divadla Continuo. V sezóne 2010/2011 pôsobil ako interný člen hereckého súboru Bábkového divadla na Rázcestí v Banskej Bystrici, od roku 2014 je členom ansámbľu Slovenského komorného divadla v Martine. Spolupracuje so zoskupením Slzy Janka Borodáča a hosťoval vo viacerých slovenských divadlách. Za svoje herecké výkony získal niekoľko ocenení vrátane ceny DOSKY 2011 v kategórii Objav roka za stvárnenie postavy Gregora Samsu v inscenácii Premena (BDnR) a DOSKY 2017 za najlepší mužský herecký výkon v inscenácii Deň, keď zomrel Gott (PND).

Matúš Marcinčin
literárny vedec a divadelný publicista

Júlia Rázusová a kolektív
POP ANIMAL

Človek – nevinná beštia?

Existuje morálna sloboda? Môže sa človek reálne rozhodovať medzi dobrom a zlom? Už v druhej polovici 19. storočia taliansky psychiater Cesare Lombroso prišiel pod vplyvom pozitivizmu s ideou človeka-zločince a s ňou aj s konceptom genetickej podmienenosti ľudského kriminálneho správania. Napriek tomu, že jeho závery boli krátko nato vyvrátené, táto myšlienka v rôznych variáciách žije ďalej. V dlhom rade výskumov relativizujúcich zodpovednosť človeka za svoje správanie má svojím ohlasom špeciálne miesto Stanfordský väzenský experiment z roku 1971. Ten presúva zodpovednosť človeka za morálne rozhodovanie z oblasti dedičnosti na vplyv prostredia. Inscenácia Pop Animal prenáša tento experiment do divadla a pýta sa, kde je hranica medzi človekom a zvieratom. Ako ľahko vieme prísť o ľudskosť?

Nová inscenácia prešovského divadelného zoskupenia Slzy Janka Borodáča nesie názov *Pop Animal*, ktorý svojou formou voľne odkazuje na prehistóriu tejto experimentálnej scény ešte z čias Prešovského národného divadla, a to konkrétne na úspešné projekty Júlie Rázusovej *Moral Insanity* (2018) a *Amor fati* (2020)¹. Samotný názov inscenácie je viacznačný. Zviera je zrozumiteľné, „pop“ v prvom pláne odkazuje na popularnosť – slávne zviera, no etymológia cez latinské populus (ľudia) ponúka aj možnosť posunúť význam ďalej – ľudské zviera. Tak je ten oslavovaný tvor nazývaný človek (len) zviera? Nepredstavuje opačné tvrdenie iba nevyliciteľný romantizmus?

Odpovedať na vyššie položené otázky sa pokúsil americký psychológ Philip Zimbardo prostredníctvom najznámejšieho psychologického experimentu 20. storočia. Do kalifornskej väznice v Stanforde nechal zatvoriť dvadsaťštyri mužov – psychicky úplne zdravých vysokoškolských študentov, ktorí si ako dobrovoľníci chceli trochu privyrobiť. Údajne obyčajný hod mincou rozhodol, kto z nich mal byť najbližšie dva týždne dozorcom

a kto väzňom. Pokus, ktorý museli náhle ukončiť už na šiesty deň, pretože sa organizátorom nekontrolovateľne vymklo z rúk spontánne násilie, týranie a ponižovanie vo väzení. Svojím pokusom chcel Zimbardo okrem iného prispieť k objasneniu sadistického správania sa dozorcov v nacistických koncentračných táboroch, vysvetliť rozpor medzi ich osobným a pracovným životom, keď sa z „dobrých“ ľudí zrazu stávajú „zlí“. Žeravú aktuálnosť témy, žiaľ, v súčasnosti potvrdzuje aj páchanie krutých vojnových zločinov v súvislosti s ruskou agresiou na Ukrajine či medzičasom už i filmovo zdokumentovaný prípad veliteľa amerických elitných jednotiek NAVY Seals Edwarda Gallaghery z vojny v Iraku².

Výsledkom Zimbardových výskumov bolo sformulovanie definície tzv. luciferovho efektu, ktorý hovorí o tom, že „zlé“ správanie sa človeka závisí od prostredia a roly, ktorú v danej situácii zohráva. Aj beštialita nacistických dozorcov mala byť v konečnom dôsledku výsledkom neprekonateľného tlaku okolností na „obyčajného“ človeka. Pre úplnosť treba dodať, že Stanfordský väzenský pokus

1 Z mimodivadelných dôvodov (požiadavka majiteľa autorských práv) už po premiére uvádzané ako Kramerová vs. Kramer.

2 Štvordielny dokumentárny film Tenká hranica (The Line, USA, 2021, réžia D. Shultz a J. Zimbalist).



bol z viacerých strán skritizovaný a spochybnený. Na druhej strane dodnes provokuje, čoho dôkazom je aj rovnomenný film³ či práve inscenácia *Pop Animal*, ktorá sa rozhodla vyrovnáť sa so Zimbardovým experimentom vlastným spôsobom.

Prešovská divadelná rekonštrukcia a problematizácia Stanfordského väzenského experimentu je rámcovaná mottom: „Ak prenasleduje gepard stádo gaziel, môže byť pre jednotlivú gazelu dôležitejšie predbehnúť

najpomalšieho člena stáda, než predbehnúť geparda.“ K tomu patrí zásadná otázka – je ľudskosť pre človeka úlohou alebo tvorí jeho podstatu?

Domovský priestor inscenácie je zvolený so zmyslom pre genius loci – ide o Malú scénu Divadla Jonáša Záborského v Prešove, ktorá býva(la) často označovaná aj ako experimentálna. Funkcionalistická sála sa nachádza v podzemí divadelnej budovy. Strohá podlaha a zadná stena upútajú výraznou tyrkysovou farbou. Mentolovo

POP ANIMAL
— T. Mischura,
K. Adzimová, F. Jekkel
foto J. Štovka

**3 Stanfordský
väzenský experiment
(The Stanford Prison
Experiment, USA,
2015, réžia K. P.
Alvarez)**

„...tvorivému
tímu sa
poradilo vyvolať
v hľadisku ilúziu
naliehavej
aktuálnosti...“

nemocničná atmosféra evokuje sterilitu laboratória ako najlepšieho možného miesta pre pokus, pretože aj inscenácia je poňatá ako experiment. Sled fragmentárnych scén kopírujúcich reálne obrazy zo Stanfordu ‘71 je prešpikovaný zvukovými záznamami z tvorivého a skúšobného procesu inscenácie z Prešova ‘22. To, či sú tieto záznamy rozhovorov medzi režisérkou Júliou Rázusovou a hercami reálne, alebo inscenované, ostáva otvorené. V každom prípade tvoria určitú meta vrstvu hry a zdôrazňujú laboratórny charakter predstavenia, ktoré hľadá svoj tvar (v rovine výrazu) tak, ako ono samo hľadá skutočnú tvár človeka (v rovine významu). Náročky sme použili termín „predstavenie“, a nie „inscenácia“, lebo tvorivému tímu sa poradilo vyvolať v hľadisku ilúziu naliehavej aktuálnosti chvíle a neopakovateľnosti videného.

Paradoxom je, že jedným z prostriedkov, vďaka ktorým to dosiahli, je využívanie návratných motívov (dialógov, scén). Viacero situácií je zahraných opakovane, naliehavo sa vracajú späť. Navyše sú

reflektované aj dialógmi zo skúšok. Divák je svedkom prakticky rovnakých reakcií postáv na situácie, ktoré sú síce odlišné, ale ich kontext je podobný. Akoby hraničná situácia zákonite vyvolávala určité formy správania, čo by relativizovalo ľudskú slobodu a zároveň potvrdzovalo Zimbardove zistenia.

Spoločným a najpodstatnejším znakom všetkých kontextov je tlak okolia a okolností. Tlak zároveň tvorí hlavný motív inscenácie. V úvode sa jeden z hercov nachádza na zemi privalený stenou, ktorú musí na svojom chrbte pomaly zdvihnúť a tým dokončiť zadný múr na javisku. Priestor získava ohraničenie, a teda i potenciál pre hraničné situácie. Zrodilo sa väzenie, prišla nesloboda. V závere tá istá stena opäť padá, v múre je prielom. Vizuálna metafora ukazuje človeka zovretého stenami ako v Poeovej poviedke *Jama a kyvadlo*, ale i človeka, ktorý v sebe vie nájsť schopnosť zrúcať steny, vymaniť sa spod tlaku a nájsť vlastnú slobodu. Špeciálnu formu tlaku predstavuje výrazne prítomný hudobný koncept, ktorý vytvorili viacerí hudobníci.

POP ANIMAL
— F. Jekkel,
K. Adzimová
foto J. Štovka



Interpretujú populárne skladby, ktoré boli používané ako nástroje mučenia väzňov na Guantáname.

Dvaja herci a jedna herečka prechádzajú z postavy do postavy (prezliekanie tričiek) v scénach s reálnymi dialógmi spred vyše päťdesiatich rokov, niekedy vystupujú zo svojich rol a sú sami sebou – hercami v divadle. Napríklad väzeň č. 416 Clay (Filip Jekkel) sa rozpráva s krutým dozorcom Hellmanom (Tomáš Mischura), vysvetľuje premenu svojho správania a snaží sa obhájiť svoje konanie ako v zásade nevinný „malý osobný experiment“ na ľuďoch. Počas dialógu je Clay na zemi a na chrbte má veľkú dosku – v rámci šikanovania dozorcami robí stôl (znovu pripomenutie všadeprítomného tlaku). Náстойčivosť otázok obete je zvýraznená tým, že ako „druhý“ Clay sa neskôr pridáva Karin Adzimová a divák je už následne svedkom intenzívneho dialógu. Je zjavné, že repliky nie sú fiktívne a poznanie o ich realite mrazí.

Na scénu sa dostane aj Douglas Korpi, pre

ktorého nervové zrútenie bol experiment predčasne ukončený (neskôr tvrdil, že to len hral). Dozorca David Jaffe patrí k ďalším, ktorí po čase Zimbarda spochybnia a tvrdia, že šlo o inscenovaný experiment (a teda divadlo). Kristína (Christine Maslach, neskôršia Zimbardova manželka) je študentka, ktorej ako jedinej z päťdesiatich pozorovateľov prišlo zle pri sledovaní diania vo väzení. To sú niektorí z reálnych účastníkov experimentu (sám Zimbardo bol jedným z dozorcov a jeho osoba sa tiež objavuje na javisku) a vystupujú aj v samotnej inscenácii.

Tvorcovia však neostali len pri nich, ale väzenie obohatili o aktuálne situácie (šíriaci sa vírus, absurdné preteky v zbrojení zdôvodnené snahou o zachovanie mieru) a rovnako i o ďalšie skutočné postavy. Do konceptu skúmania človeka pod tlakom prostredia a roly tak dobre zapadla postava kňaza (ktorý sa dokáže zmeniť na sexuálneho predátora), nacistického zločinca a jedného z hlavných strojcov holokaustu Adolfa Eichmanna

POP ANIMAL
— K. Adzimová,
F. Jekkel, v popredí
T. Mischura
foto J. Štovka



„
Rázusová
[...] človeka
ukazuje doslova
v laboratórnych
podmienkach,
aby sa mu
dostala na kosť.“

(„desiatkami psychiatrov označený za normálneho človeka“) či Pauliny Nyiramasuhukovej, bývalej rwandskej ministerky pre starostlivosť o rodinu a podporu žien. Tá počas genocídy v Rwande podnecovala bojujúcich, aby znásilňovali ženy nepriateľov predtým, než ich zabijú, polejú benzínom a zapália. Júlia Rázusová svojím spôsobom rozšírila Zimbardov záber naprieč priestorom a časom.

Čo je podstatné, tieto a niektoré ďalšie mená a súvislosti zrejme nebudú pre väčšinu divákov zjavné. Rázusová reálne ľudské bytosti očisťuje od všetkého nepodstatného, robí z nich preparát princípu a takto ich necháva samých osebe na javisku stvárniť trom hercom. Človeka ukazuje doslova v laboratórnych podmienkach, aby sa mu dostala na kosť. Na scéne okrem spomenutej dosky už nájdeme len vankúše naplnené zväčša pilinami a kopy ďalších pilín. K tomu niečo ako sprchový kút z plexiskla. V priebehu predstavenia majú variabilné využitie, no v zásade sú v úzadí – za slovom.

Situácie sa opakujú, zaznievajú tie isté rozhovory. Zdá sa, že inscenácia vrcholí pôsobivou scénou, v ktorej Tomáš Mischura s manipulatívnu podmanivosťou hrá rôzne zvieracie roly, aby ukázal a potvrdil animálnu podstatu človeka. Tou je nielen vlk (homo homini lupus), ale i tiger, liška, úhor, ba aj sviňa, had, no i štika, niekedy orol, často ovca a k tomu mnohé ďalšie zvieratá. Obaja zvyšní herci ho napodobňujú. Veľkoleposť tejto scény umocňujú svetelné efekty a hudba. Akoby vrcholom diela mala byť posledná Mischurova veta v tomto zvieracom panoptiku: „Človek je slobodný – môže si vybrať, akým bude zvieratom.“

Tu však dochádza ku skratu. Na scénu prichádza Tankman. Anonymný muž, ktorý sa s dvoma taškami s nákupom v rukách postavil 5. júna 1989 na Námestí nebeského pokoja v Pekingu proti kolóne tankov armády komunistickej Číny, ktorá predtým krvavo a za cenu tisícok obetí zasiahla proti protestujúcim. Existuje väčší tlak prostredia a roly,

než je situácia jedného bezmenného človeka proti totalitnému kolosu formátu komunistickej Číny?

Skutočný vrchol, ozajstná pointa a zmysel všetkého sa ukrýva v Tankmanovom zvolaní: „Prečo ste tu? Moje mesto je kvôli vám v chaose. Otočte to a choďte preč.“ (Kolóna tankov zastala, otočila sa a odišla preč.) Toto je odmietnutie Zimbarda a víťazstvo človeka, ktorého definujú nezávislosť a sloboda. Toto je sloboda v neslobode a napriek všetkému. Je to víťazstvo človeka nad zvieratom.

Situácie, ktoré divák videl v tej istej podobe už niekoľkokrát, prichádzajú v záverečnom skratkovitom prehľade ešte raz. No s iným vyústením. Človek zrazu prekračuje svoj tieň a rozhoduje sa inak. Morálne. Navzdory prostrediu a role.

Júlia Rázusová ako prvú oficiálnu premiéru divadelného zoskupenia Slzy Janka Borodáča pripravila náročnú inscenáciu, ktorá v mimoriadne koncentrovanom tvare a cez výnimočne sústredené herecké výkony visí na slovách, myšlienkach a dialógoch, ktorým dáva vyniknúť strohé laboratórne prostredie. Zároveň rieši závažné otázky, neklže po povrchu, ide do hĺbky. Dielo niekedy vyvoláva otázky o hraniciach komunikatívneho umenia, o rizikách hermetického uzatvorenia sa do vlastnej tvorivej bubliny a o hľadaní správnej miery prístupnosti divadelného jazyka. No súčasne je svojou náročnosťou aj veľkým komplimentom pre diváka. ♡

J. Rázusová a kol.: Pop Animal

dramaturgia D. Čiripová réžia J. Rázusová scénografia

D. Strausová kostýmy L. Luga hudba M. Husovský,

L. Chuťková, M. Paľko, M. Rázus ml., Stroon

účinkujú K. Adzimová, F. Jekkel, T. Mischura

premiéra 9. september 2022, Divadlo Slzy Janka Borodáča
na Malej scéne Divadla Jonáša Záborského v Prešove

Zuzana A. Ferusová
teatrologička

Valeria Schulczová a kolektív
24

Dvadsiateho štvrtého februára nadránom nám Putin zmenil životy

Inscenovanie pôvodného dramatického textu na našej prvej činohernej scéne je vždy tak trochu udalosťou. V tomto prípade však nemôžu prevažovať pozitívne emócie. 24 je titul, ktorý vychádza z udalostí vojenskej invázie Ruska do Ukrajiny. Je teda plný politiky, tragédie vojny, je drsný, s vulgárnymi výrazmi, s krutými slovami aj na náš vlastný účet. Divák si vypočuje aj veci, ktoré počúvať nechce. Aj také, ktoré počúva z televíznych správ. Je to umenie alebo skôr politický kus? Angažovaný aktivizmus? Alebo „len“ Zeitstück?

Pod titulom je podpísaná režisérka Valéria Schulczová a kolektív, čo v tomto prípade znamená päťicu hercov – zo súboru Činohry SND (Ivana Kuxová, Zuzana Fialová, Braňo Bystriansky a Gabriela Dzuríková) i hosťujúceho¹ (Jakub Rybárik). Okrem výsostne osobných partov hercov a herečiek je inscenácia 24 vyskladaná zo správ, z rozhovorov, novinových článkov, informácií z tlače a televízie. Je možné, že divák väčšinu z nich pozná, najmä ak patrí medzi tých, ktorí prvé dni a týždne po napadnutí Ukrajiny ruskou armádou intenzívne

sledovali spravodajstvo, médiá, v krajnom prípade zaspávali po doom scrollingu sociálnych sietí. Napriek tomu aj zoradenie nie nevyhnutne nových informácií a faktov nadobúda intenzitu a pôsobí nielen na myseľ diváka, ale aj na jeho city a nervy. Mnohí diváci sa nevedia ubrániť slzám, pri opisoch brutálnych činov a znásilnení často počúť z hľadiska šum, inokedy naopak zavládne hrobové ticho.

Vďaka nápadu hypoteticky posunúť situáciu vypuknutia vojny na naše územie sa darí publikum vtiahnuť do deja hneď prvou vetou: „Prvé rakety leteli na Slovnaft.“ Je to šikovný a funkčný trik – nestalo sa to na našom území, ale je to tak blízko, že sa to pokojne mohlo stať aj u nás. Táto úvodná konfrontácia divákov umožňuje skutočnú spoluúčasť, štvrtá stena mizne a naša empatia voči príbehom, osudom, tragédiám a obetiam vojny je výrazne väčšia.

Pozoruhodné javiskové stvárnenie režisérka vymyslela pre rozhovor českej novinárky Petry Procházkovej (v podaní Zuzany Fialovej) a ruského politológa Dmitrija Jestafieva. Politológove repliky – odpovede totiž striedavo prednášajú viacerí herci ako akýsi zbor – sú pritom slová veľmi hrubé, drsné, no veľmi zreteľne odzrkadľujú putinovský pohľad

„
Ku cti tvorcom
slúži, že sa
nesnažia
o uhladené
podanie či
politickú
korektnosť
a diplomatické
frázy.
“

**1 Jakub Rybárik sa
stal členom ansámblu
Činohry SND v sezóne
2022/2023, v čase
premiéry inscenácie
v SND pôsobil ako
host. (pozn. red.)**

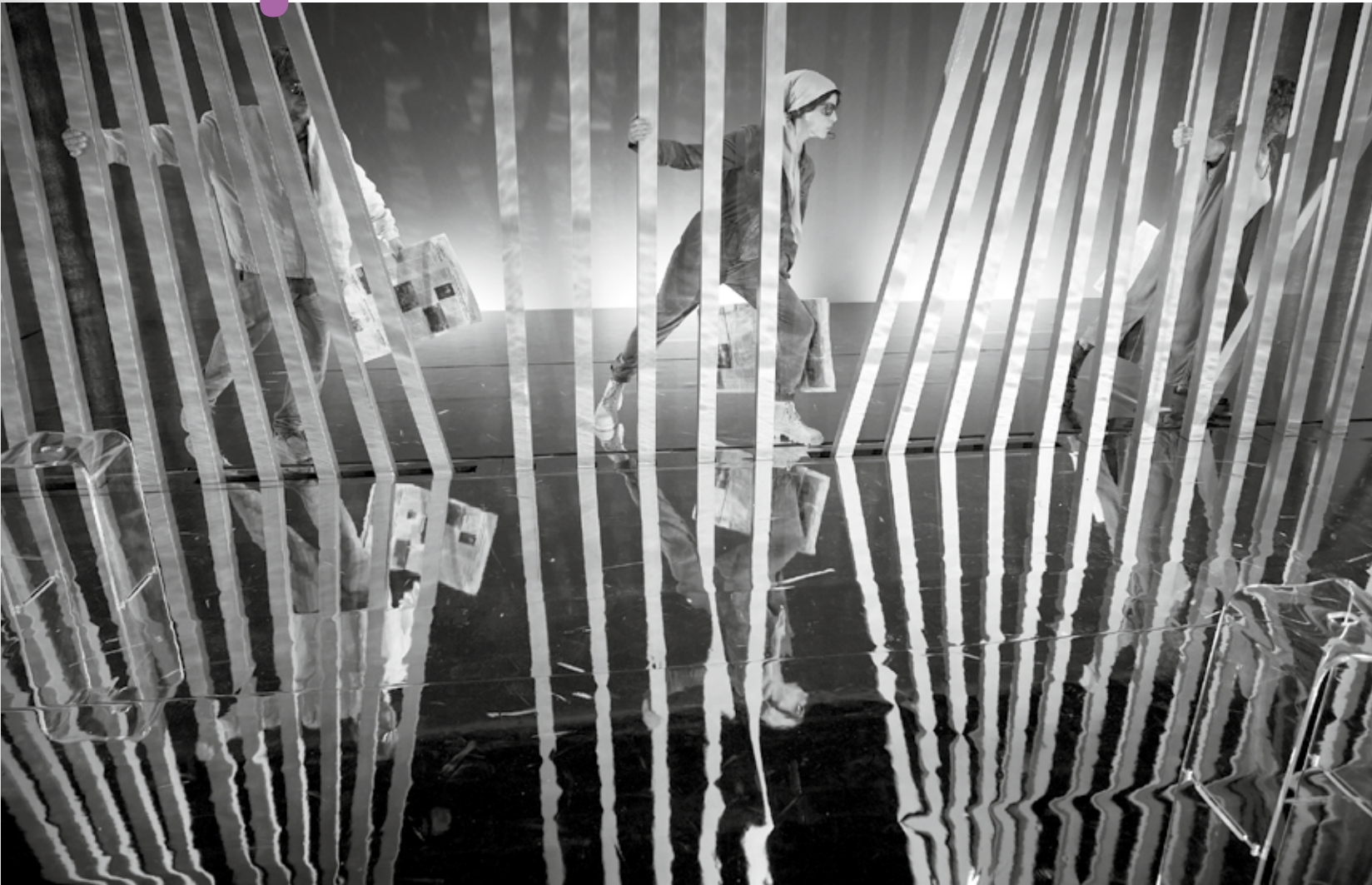


na momentálnu situáciu. Je to rozhovor, z ktorého mrazí. Nenávistné emócie sú z neho zreteľné a spôsob, akým ho herci tlmočia, často hlasno a nahnevane, to len umocňuje. Ku cti tvorcom slúži, že sa nesnažia o uhladené podanie či politickú korektnosť a diplomatické frázy. V inscenácii totiž odznejú aj rázne, otvorené slová odsúdenia: „Putin je vojnový zločinec. Masový vrah. (...) Takže na začiatku je denacifikácia Ukrajiny a na konci svätá vojna proti skazenému Západu, ovládanému satanom. A toto imponuje každému tretiemu Slovákov.“

24
— B. Bystriansky,
I. Kuxová, G. Dzuríková
foto A. Balco

Pretože sa postavy neustále menia a stretávajú sa na neurčitom mieste, zodpovedá tomu aj minimalistická výprava inscenácie – scéne dominuje jednoduchý prvok kovových stĺpikov, ktoré predstavujú akýsi plot, oddeľujúci javisko na predný a zadný plán. V kostýmoch dominujú neutrálne odtiene béžovej, sivej, prípadne vojenskej hnedozelenej a kaki.

Herci ako (spolu)autori
Z hľadiska hereckých výkonov mozaikovo



vyskladaná inscenácia udržiava prekvapivo konštantnú dynamiku. Výrazné vybočenie zo striedajúcich sa modelových situácií a rozhovorov predstavujú herecké monológy, v ktorých herci a herečky rozprávajú sami za seba. Netlmočia v nich príbehy ukrajinských, ruských či slovenských postáv, sú ich vlastným príspevkom k aktuálnej situácii. Sú to však zároveň aj intímne, osobné vyznania a svede – a v týchto všeludských presahoch sú divácky najatraktívnejšie – pre mňa tkvie sila inscenácie predovšetkým v nich. V Činohre SND a vo väčšine jej repertoárových titulov nedostávajú bežne herci kreatívny priestor na to, aby sa autorsky vyjadrovali. Herci a herečky sa navyše s touto výzvou vyrovnali s väčším i menším úspechom. Najkratšia i najmenej prepracovaná je pasáž Zuzany Fialovej (spomienka na otca, ktorý jej ako životnú lekciu odovzdal myšlienku trpezlivosti a výdrže). Na opačnom konci škály je reč Gabriely Dzuríkovej, ktorá sa priznáva až k akejsi počiatkovej nechuti spolupracovať na projekte a osobne sa v ňom vyjadriť – dôvodom je jej rodinná previazanosť s Ukrajinou, a teda aj priama citová zainteresovanosť v zobrazovanej téme.

Trpko-komickým stand-upom by sa dala nazvať časť Ivany Kuxovej, ktorá sebaironicky glosuje vlastný život herečky, posledné roky však najmä matky na materskej dovolenke. Jej život počas tejto etapy charakterizujú predovšetkým detské choroby a náhle zmeny plánov. V priam hektickom tempe a s naliehavosťou Kuxová vypichuje dnes už neuveriteľne komické momenty z cesty do Ameriky počas pandémie koronavírusu a reč zakončuje: „Posielajú nás vykladať tovar do Tesca, lenže tam už vykladajú speváčky, osvetľovači, maskérky, asi tak 250-tisíc ľudí. V lete sa to pohlo, prežili sme, splatili sme dlhy, pandémie sa končí – a zrazu: vojna!“

Silný najmä svojou otvorenosťou a autenticitou, ale aj odvahou podeliť sa s divákmi o osobné témy ohľadom čoraz častejšie zasahujúcej epidémie

vyhorenia a ako sa moderne hovorí – „mental health issues“ – taký je príspevok Jakuba Rybárika. Je koncipovaný ako list terapeutovi, v ktorom sa herec svedá z problematických pocitov, ktoré mu bránia pracovať i žiť tak, ako by chcel. Spomína pri tom i vlastnú rodinu, manželku a najmä malú dcérku. S vojnou na Ukrajine je hercov list prepojený až v závere, no o to silnejšie vyznie jeho pointa.

Environmentálna úzkosť je ďalšou horúcou témou dnešných dní. Je to aj téma výstupu, ktorý prináša Braňo Bystriansky. Hoci je to na prvý pohľad zdanlivo iný problém, vo vedomí ľudí otrasených pandemiou, katastrofami vyplývajúcimi z klimateckej zmeny (čoraz bližšie aj k nášmu územiu) a teraz aj vojnou v susednom štáte sa tieto naliehavé pocity už pomaly zlievajú do jednotného pocitu akéhosi predapokalyptického ohrozenia. Nehovoriac o dôsledkoch už teraz dlho trvajúceho vojnového konfliktu, ktorý okrem ľudských životov brutálne devastuje krajinu, životné prostredie. Bystriansky to glosuje nasledovne: „Bojíme sa, že keď nebudeme financovať Putinovu vojnu tým, že kupujeme jeho plyn, bude nám zima. Nebude, lebo zimy už aj tak nie sú. (...) Obetovať kúsok svojho

„
Inscenáciu
vnímam najmä
ako spoločensky
angažované
gesto...“

24
— B. Bystriansky,
I. Kuxová, Z. Fialová,
G. Dzuríková
foto A. Balco



24
— G. Dzuríková,
J. Rybárik, Z. Fialová
foto A. Balco



pohodlia za cenu detských životov na Ukrajine?
(...) Nie sú to naše deti a matky. ZATIAL.“

Divadlo ako gesto

Inscenáciu vnímam najmä ako spoločensky angažované gesto – sme spoločnosť, ktorá vyznáva isté hodnoty, a preto treba jednoznačne odsúdiť bezprávie a brutálne násilie. Je dôležité dať najavo spolupatričnosť s obeťami. Takisto dôležité je, že Národné divadlo ako emblémová inštitúcia neostalo v takejto situácii ticho a prinieslo inscenáciu, ktorá má pevné názorové stanovisko. Apelatívnosť a aktuálnosť témy navyše môžu skutočne divácky zafungovať. To, že sme v danej situácii bezprostredne ponorení, naliehavosť výpovede ešte zintenzívňuje. Zároveň však platí, že táto aktuálnosť môže byť aj mínusom: môže nám pre ňu chýbať odstup potrebný na to, aby výpoveď aj umelecky dozrela.

Keď píšem tieto riadky, kontrolujem Zelenského Instagram. V najnovšom príspevku pripomína, že boje prebiehajú už 200 dní a mnoho miest je pod stálym brutálnym bombardovaním. A ja si vravím: Ktovie, ako bude publikum reagovať na túto inscenáciu budúci mesiac? V tomto prípade by som si naozaj priaľa, aby nič z nej nebolo vôbec aktuálne – a to čo najskôr. ✎

V. Schulczová a kol.: 24

dramaturgia D. Abrahámová réžia V. Schulczová
scéna E. Kudláčková-Ráková kostýmy L. Šedivá
hudba M. Hasák účinkujú Z. Fialová, B. Bystriansky,
G. Dzuríková, I. Kuxová, J. Rybárik
premiéra 21. a 22. máj 2022, Štúdio Činohry SND,
Bratislava

Michaela Mojžišová
operná kritička

Miro Bázlik
PETER A LUCIA

Krehká inscenácia o láske a vojne

Na sklonku šesťdesiatych rokov, ktoré boli „zlatými“ i pre slovenskú opernú tvorbu, uviedlo Slovenské národné divadlo popri nových opusoch Eugena Suchoňa, Jána Cikkera, Ladislava Holoubka, Alexandra Moyzesa a Tibora Andrašovana aj dve diela ich mladých kolegov – *Peter a Lucia* od Mira Bázlika (1931) a *Cisárove nové šaty* od Juraja Beneša (1940). Oba tituly boli vnímané ako generačná výpoveď a zaznamenali veľký úspech u kritiky aj obecnstva, avšak na rozdiel od Beneša, ktorý po debute skomponoval ďalšie tri opery, Bázlik ostal pri tejto jedinej. Navyše, ak nepočítame televíziu adaptáciu (1977, réžia Miroslav Fischer), bratislavské uvedenie nemalo pokračovateľa a *Peter a Lucia* (podobne ako väčšina slovenských opier) zapadla prachom nezájmu. Ako veľmi neprávom, to ukázala nová inscenácia Operného štúdia SND.

„Tvorivá dielňa“ prvej opernej scény otvorila aktuálnu fázu svojej existencie monooperou Grigorija Frida Denník *Anny Frankovej* (2020). Už z tejto citlivej inscenácie bolo zrejmé, že vedúci Operného štúdia SND Marek Mokoš ako režisér inklinuje k jazyku metaforických obrazov a neprvoplánovej, no predsa zrozumiteľnej javiskovej symboliky, ako dramaturg má ambície opúšťať komfortnú zónu „diváckeho“ repertoáru a ako inscenátor sa dokáže elegantne vyrovnat' s obmedzeniami materiálneho charakteru. Nasledujúca dvojinscenácia Grešákovej *Zuzanky Hraškovie* a Purcellovej *Dido a Aeneas* (2021) síce na vysoko nastavenú latku nedosiahla, no v koncepčnom, dramaturgickom aj realizačnom zmysle potvrdila tézy nastolené *Denníkom Anny Frankovej*. Najnovšia produkcia *Peter a Lucia* predstavuje vo všetkých zložkách kvalitatívny vrchol doterajšej činnosti Operného štúdia SND.

Z predpremiérového rozhovoru zverejneného na portáli operaslovakia.sk je zjavné, že Marek Mokoš pristúpil k projektu s emocionálnym zanietením i priam vedeckou poctivosťou. Preskúmal všetky dostupné materiály týkajúce sa vzniku

opery a naštudoval si analýzy partitúry aj reflexie prvej inscenácie v réžii Branislava Krišku (v tom mu výrazne pomohla nová publikácia Hudobného centra *Miro Bázlik – Spektrá života*, 2021). Zoznámil sa s rozhlasovou nahrávkou i Fischerovou filmovou adaptáciou a následne inicioval vznik novej komornej verzie diela, keďže originálna orchestrálna partitúra sa stratila (sic!). Priznám sa, že pri čítaní tohto interview sa ma zmocnili obavy, či Mokošova priam archeologická posadnutosť príliš nezataží inscenáciu, či nezbaví dielo krehkej autenticity, či mladého tvorca príliš nespútajú jeho režisérski predchodcovia. Našťastie, tieto úvahy boli zbytočné.

S názorom, že *Peter a Lucia* je jednou z najkrajších slovenských opier a jej libreto patrí k špičkám vo svojom žánri, nie je Mokoš osamotený. V ankete, na ktorej sa v roku 1999 zúčastnila desiatka významných operných kritikov, teoretikov a dramaturgov, ho do päťice najlepších domácich diel zaradili aj takí nároční recenzenti ako Ladislav Čavojský či Pavel Unger. Libretista Miroslav Horňák rozšíril subtilnú Rollandovu dejovú líniu o postavy Petrových rodičov, brata a tiež Luciinej

„*Peter a Lucia* predstavuje vo všetkých zložkách kvalitatívny vrchol doterajšej činnosti Operného štúdia SND.“

PETER A LUCIA
— M. Šimko,
Z. Petrova
foto L. Kotlár

matky a jej milenca, čím postavil do kontrastu lyrický a dramatický dejový prvok. Skladateľ Bázlik vystavoval partitúru na princípe foriem absolútnej



hudby (podobne ako Alban Berg svojho *Wozzecka* či *Lulu*): celok v dvoch častiach so siedmimi obrazmi je po architektonickej stránke rozvinutou sonátovou formou. Niektoré scény sú realistické, iné majú symbolizujúco-poetizujúci charakter, ďalšie sú reflexívne, snové. Hudba kombinuje tonalitu s polytonalitou a atonalitou, sledujúc čo najpriliehavjšie vyjadrenie myšlienok a pocitov postáv, takže jej tok znie aj pre laického poslucháča prirodzene, nevykonštruovane a komunikatívne. V komornej verzii partitúry, ktorú pre inscenáciu vytvoril dirigent Dušan Štefánek, je orchester nahradený klavirom, vibrafónom a xylofónom. Hoci ide o núdzové riešenie, poslucháč sa nemusí cítiť ukrátený – netradičné nástrojové zoskupenie (maximálne kompetentní interpreti Andrea Bálešová a Kristián Janočko) generuje pôsobivé farebné, rytmické i výrazové nuansy a účinne podporuje krehkú, subtilnú atmosféru scénickej koncepcie.

Mokošovi sa bez prvoplánovej angažovanosti podarilo medzi javiskom a hľadiskom navodiť pocit hlbokkej empatie. Mladí interpreti do vedomia diváka diskretné, no o to účinnejšie implantujú pocit zažívanej reality: zúfalá snaha milencov oddialiť predčasný koniec ich lásky, strach rodičov zakrývaný rúškom patriotizmu (Petrov otec) či vierou v Boha (jeho matka) aj zúfalstvo mladých mužov nasadzujúcich životy a strácajúcich svojich priateľov (Petrov brat Filip), to už nie je sujet z povinného čítania, ale udalosti odohrávajúce sa pár kilometrov od nás (a zrejme aj v mysli nejedného z nás).

Bázlik s Horňákom vstúpili do Rollandovho príbehu in medias res – Peter s Luciou emotívne rekapitulujú moment včerajšieho zoznámenia. Fatalitu tejto chvíle zachytil Mokoš veľmi jednoduchou, no výpovednou scénickou metaforou: vo výreze jednoduchej bielej scény sa ako v okne idúceho vlaku rozmazane mihoce projekcia krajiny, vonkajší svet letí ako splašený, zatiaľ čo ten Petrov a Luciin sa zastavil v intímite osudového



PETER A LUCIA
— J. Chen, I. Lyvch
foto Ľ. Kotlár

okamihu. A takým ostal až do ich predčasného tragického skonu – ostrovček zmysluplnosti v realite zbavenej zmyslu. Vznešená sošnosť milencov, ich jemne štylizované, intímne zvnútornené herectvo kontrastovali s krutosťou vonkajšej reality. Aj tú však režisér zaodel do symbolov. Asi najzasahujúcejšie mu vyšla postava Vojaka. Okrajová figúra vojnového invalida dostala u Mokoša zástupný rozmer tisícok bojujúcich a umierajúcich mužov. Na javisko vstupuje v treťom obraze, ovešaný vojenskými ruksakmi, z ktorých vyťahuje ťažké bagandže, na odhalenej hornej polovici tela má fixkou načmárané mužské krstné mená. Keď sa v záverečnom obraze objaví znova, mien na jeho koži je ešte viac. Najviac bolí to posledné, ktoré si napíše pred divákmi priamo na hrudník: Filip. Petrov oslepený brat, ktorý si radšej sadá na schody chrámu vedľa svojho frontového druha, než by sa ako mrzák vrátil k rodičom.

Peter totálne odmieta vnímať realitu, až námesačne si užíva svoju bublinu, ktorá o pár

mesiacov praskne a on bude musieť narukovať. Lucia si taký luxus nemôže dovoliť, realita ju zväzuje väčšími než chlapca z dobre situovanej rodiny. Výjav, kde zahanbená sleduje matku s milencom, je jediným naturalisticky koncipovaným miestom tejto vysoko estetizovanej inscenácie. Ordinárnosť polonahej ženy zúfalo sa vrhajúcej na podobne obnaženého chlapa, ktorý ju napriek tehotenstvu opúšťa, pôsobí v decentnom javiskovom tvare možno trochu na hrane, no režisérova snaha demonštrovať prikrý kontrast medzi čistou, idealistickou láskou a otrocky zväzujúcou živočíšnosťou neminula cieľ.

Podobne ako *Denník Anny Frankovej* aj *Petra a Luciu* ukončil Marek Mokoš poetickým obrazom, ktorý napriek tragike svojho obsahu nepôsobí bezútešne, ale nesie priam transcendentálny náboj. Annin osud sa uzavrel na pyramíde z kufrov evokujúcich biblický Jakubov rebrík. Lúč reflektora ju však zachytil v geste plnom nádeje – s náručou roztvorenou pre záplavu svetla. Iba šesťcípá

„
Nové uvedenie
Petra a Lucie
profituje
aj z typovo
optimálneho,
kvalitatívne
vzácného
vyrovnaného
a náročné party
perfektne
ovládajúceho
obsadenia.
“

hviezda, ktorá vznikla horizontálnym zložením dovtedy vertikálne postaveného svetelného rámu, anticipovala smutný koniec jej príbehu. Peter a Lucia v záverečnom obraze vstupujú do chrámu, aby sľubom spečatili svoj vzťah. Z Rollandovej knihy vieme, že ich tu zastihne bombardovanie a oni v sutinách prídu o život. No Bázlikovu operu neuzatvára motív smrti, ale harmonicky zmierlivá oslava lásky, ktorá je mocnejšia než všetky vojnové kataklizmy. Marek Mokoš pre toto hudobne nádherné miesto vytvoril sugestívny obraz. Keď sa nad nimi potichu zavrú steny padajúceho chrámu, Peter si pomaly ľahne na kváder evokujúci obetný oltár a Lucia si v rovnakej polohe, chrbtom nadol, ľahne na Petra – ako duša do tela. On nad ňou zopne ruky, tie jej ovisnú popri jeho trupe a hudba potíšku zamrie spolu s nimi.

Popri inteligentnej divadelnej koncepcii a vynikajúcom hudobnom naštudovaní Dušana Štefánka profituje nové uvedenie *Petra a Lucie*



PETER A LUCIA
— R. Červinek,
V. Bilová
foto Ľ. Kotlár

aj z typovo optimálneho, kvalitatívne vzácného vyrovnaného a náročné party perfektne ovládajúceho obsadenia. Farebne pomerne svetlý, technicky dobre podoprený barytón Roberta Červinka i jeho chlapčensky zasnený prejav splynuli v autentickej kreácii idealistického, od krutosti sveta odstrihnutého Petra. Veronika Bilová tmavším timbrom svojho sopránu bez problémov obsiahla part určený pre mezzosopranistku, naplniac ho vrúcnou, neokázalou emocionalitou. Jej životom ohýbaná Lucia vytvorila zrelý, žensky dojemný pendant k chvíľami až detinsky čistému Petrovi. Petrov brat Filip dostal ideálneho predstaviteľa v ukrajinskom basistovi Ivanovi Lyvchovi – fyziognomicky aj vokálne mužnom, vybavenom farebne krásnym, sonórnym hlasom, aj vďaka muzikantskému nadhľadu nad náročným partom vytvárajúcom herecky presvedčivú kreáciu mladého muža frustrovaného nezmyselnosťou vojny. Pôsobivú modlitbu Petrovej matky naplnila Linda Mellenová farebne sýтым hlasom i precíteným výrazom, kvalitné spevácko-herecké kreácie vytvorili aj Pavol Mucha (Petrov otec), Zoya Petrova (Luciina matka) a Matúš Šimko (Milenec).

V *Petrovi a Lucii* dostala nie najvydarenejšia operná sezóna SND neočakávanú, no o to viac potešujúcu bodku. Tento projekt si určite zaslúži dlhší a pestrejší javiskový život, než bol dopriaty predchádzajúcim inscenáciám Operného štúdia SND – vrátane hostovaní mimo domácej scény. ♣

M. Bázlik: *Peter a Lucia*

hudobné naštudovanie a dirigent **D. Štefánek**
dramaturgia, réžia, scéna, kostýmy, **M. Mokoš**
klavír **A. Báležová** vibrafón, xylofón **K. Janočko**
účinkujú **R. Červinek, V. Bilová, B. Sandiová, I. Lyvch, J. Chen, P. Mucha, L. Mellenová, M. Šimko, Z. Petrova**
premiéra 1. júl 2022, Štúdio Činohry SND

Matúš Marcinčin

literárny vedec a divadelný publicista

Terézia Mindošová – Matúš Ol'ha – Vasilij Šukšin

ČERVENÁ KALINA

Šukšinov (čiarový) kód

Väčšina nepovšimnutého ľudstva je odsunutá na rozličné periférie, mimo pozornosti samozvanej elity. Aj medzi nimi sa však nájdú hrdinovia antických rozmerov, ktorí zažívajú veľké víťazstvá, ale i ťažké prehry vo svojich dramatických životných príbehoch. Práve tam kdesi medzi bielo-čiernymi brezami provokuje červená kalina. Vasilij Šukšin dobre vedel, čo to je byť na okraji – pochádzal zo Sibíri (excentrickosť), komunisti mu ako štvorročnému zastrelili otca (spoločenský bil'ag), životom sa musel prebíjať kl'ukato ako Maxim Gorkij (ťažký osud). Periférii ostal verný i na vrchole, nezabudol na nespoznaných ľudí z prehliadaných okrajov spoločnosti – na Dostojevského „ponížených a potupených“.

Línia inscenácií v rusínskom jazyku bola v minulej sezóne v prešovskom Divadle Alexandra Duchnoviča umne vyskladaná z diel ruských autorov – od komediálnych a satirických 12 stoličiek Il'ju Il'fa a Jevgenija Petrova cez tragikomickú a absurdnú *Lásku k blížnemu* Leonida Andrejeva až po dramatizáciu dvoch tragicky ladených próz Vasilija Šukšina, ktoré uviedli pod spoločným názvom *Červená kalina*¹ v réžii Matúša Ol'hu. Rovnomenná novela sa stala literárnou predlohou k jeho najslávnejšiemu filmovému dielu, ktorému ponechal takisto názov *Červená kalina* (1973). K tomuto filmu napísal scenár, režíroval ho, v hlavných úlohách účinkovali spolu so svojou manželkou, čo len podčiarkuje fakt, že jeho tvorba bola veľmi osobná, miestami s autobiografickými prvkami. V nadväznosti na Zoščenka bol silný zvlášť vo vykresľovaní anekdotických udalostí, živo napísané charaktery postáv na okraji záujmu v sebe zasa nesú kus čechovovskej melanchólie. Literárny vedec Albín Bagin ho priliehavo nazval „umelcom životnej plnosti“. Výrazným znakom je otvorenosť jeho príbehov, čo zasa vystihol spisovateľ Sergej Zalygin: „Šukšin nikdy a nič

neuzatváral, ale vždy načíнал.“ Typickou črtou jeho diel je pomedzie literatúry a filmu. Sám o tom povedal: „Začal som písať pod vplyvom filmu a nakrúcať pod vplyvom literatúry.“ Šukšinovo dielo priam volalo po divadelnej realizácii.

Scénografovi Jaroslavovi Valekovi sa na javisku podarilo sformovať pôsobivú scénickú metaforu. Topograficky ide, samozrejme, o jednoznačné

1 Dramaturgický plán sezóny 2021/2022 dopĺňa vydarená, no mnohými nepovšimnutá inscenácia Pirandellovej hry *Šesť postáv hľadá autora* v ukrajinskom jazyku.

ČERVENÁ KALINA
— M. Oravec, D. Libezňuk, J. Pantlikáš, J. Sisáková, v dolnom rade Z. Kovalčíková
foto B. Štefánik



ČERVENÁ KALINA
— M. Oravec, L. Lukačíková
foto B. Štefánik



„
Pomocou štíhlych kmeňov briez totiž Valek vytvoril aj svoju platónsku jaskyňu.“

spritomnenie atmosféry rozľahlých ruských breзовých hájov a širiej ruskej duše. Neostalo však len pri prvom pláne. Pomocou štíhlych kmeňov briez totiž Valek vytvoril aj svoju platónsku jaskyňu. Nehybné breзовé stalagmity dopĺňajú voľne visiace stalaktity z toho istého stromu. To všetko na čiernom pozadí. Jaskynný priestor v sebe nesie potenciál zatiahnuť diváka na hlbinu, ale aj nemenej veľké možnosti ozveny – rezonancie predstavenia v jeho vnútri. Jaskyňa zároveň predstavuje výrazne ohraničený priestor, spravidla s malým množstvom východov, teda riešení nastolenej problémovej situácie.

Pohľad na statickú scénu prináša ďalšiu silnú asociáciu. Rovné biele brezy v čiernej tme – striedanie zvislých čiarok – z divákeho odstupu pripomínajú čiarový kód. Môže sa čítať ako odkaz na schematické videnie sveta

a posudzovanie ľudí na škále dvoch protikladných pólov (čierna alebo biela) – bez farieb medzitým (napríklad červenej). Alebo ako obraz kapitalizácie medziľudských vzťahov, keď sa človek so svojou dôstojnosťou a hodnotou mení na anonymné číslo, stránku na úrade, štatistiku v počte obetí, tovar na trhu práce, diagnózu v zdravotnom zázname či sumu peňazí, ktorá sa stáva cenou jeho života. Čiarový kód je negáciou ľudskosti.

Scénografické riešenie má však aj svoj dynamický prvok. Stačí zopár pohybov, herci rozkývajú visiace briezky a celý dovtedy statický výjav získava dynamiku. Pre Šukšinove postavy typický nepokoj sa takto názorne ukazuje ako napätie medzi nenaplnenosťou každodenného života a predstavami o dokonalejšom živote. V týchto chvíľach nepokoj scény harmonizuje s nepokojom postáv a znásobuje celkové

vyznenie tej-ktorej situácie na javisku.

Z pohľadu dramaturgie a štruktúry inscenácie ide o spojenie dvoch Šukšinových próz, konkrétne o poviedku *Materinské srdce* a samotnú novelu *Červená kalina*. V oboch nachádzame postavy matky a syna-väzňa, no prepojenie príbehov pôsobí trochu rozpačito. To, čo mohlo byť peknou a funkčnou paralelou, ostalo akoby nedorobené, v štádiu prípravy a náznaku. Text si vyžadoval väčšiu prácu na rovnocennom paralelizme, potenciál tam bol veľký. Výsledkom je niečo ako inscenácia s prológom (v takom prípade si to žiadalo možno i epilóg). Pritom výber literárnych predlôh je sám osebe veľmi dobrý. Akokoľvek, medzigeneračné spojenie dramaturgičky Terézie Mindošovej a režiséra Matúša Ol'hu sa ukázalo ako dobre fungujúce. Kalina dozrela dočervena v ľudovej piesni, možno ju len bolo treba nechať dozrieť aj na javisku.

V prvej časti inscenácie sa syn Viťka (Vladimír Roháč) vlastnou hlúposťou dostáva do väzenia. Jeho matka (Ludmila Lukačíková) robí všetko možné aj nemožné, aby ho dostala na slobodu. Lukačíková autenticky rozohráva tisíc odtieňov materinskej emocionality, aby ukázala, aké nekritické, no pritom veľké srdce dokáže mať matka. K jej synovi ide o nepodmienenú a najmä nezaslúženú lásku. Ak pri Lukačíkovej visíte na jej slovách, mimike a gestike, Roháč hrá celým svojím vysokým telom. Bez pokľznutia zvláda i alkoholické scény, jeho ľahkovážny prejav a apatický prístup k vlastnej situácii výrazne iracionálny, no o to presvedčivejší heroizmus matky.

Druhá časť má presne opačné smerovanie. Syn Jegor (Jozef Pantlikáš) z väzenia vychádza na slobodu. A je jar. Nedokáže sa však pozrieť do očí svojej zrobenej matke (opäť Ludmila Lukačíková), preto odchádza k Lube (Zdenka Kvasková), s ktorou si z väzenia písal. Jegor chce začať nový život a pretrhnúť staré väzby s Pyskáčom (Jevgenij Libezňuk) a jeho zločineckým gangom.

Už v mladosti zišiel zo správnej cesty a nastúpil na púť kompromisov so svedomím a zrád – matky, spoločnosti i seba samého. Chce sa očistiť, aby mohol predstúpiť v prvom rade pred svoju matku. Fascinujú ho brezové háje, v ktorých sa prechádza. Vedľa nich sú polia pripravené na oranie, teda prácu, ktorá môže napomôcť zmene. Červená kalina je symbolom hriechu, bieloba briez túžby po očistení, spolu sú človečinou. Recidivista Jegor túži po odpustení a prijatí. Jozef Pantlikáš sa ukazuje ako univerzálny herec, ktorému nesedia len komediálne úlohy, ale ktorý je silný aj v týchto vyslovene vážnych hereckých polohách. Je uveriteľný od začiatku po koniec. Svojej postave dáva farby, vyhýba sa vyhranenosti, naopak – veríte mu jeho vnútorný nepokoj, jeho hlbokú vnútornú rozorvanosť. Pantlikášov sústredený výkon zanecháva zo všetkých najsilnejší dojem – postave Jegora vtlačil výrazné rysy hrdinu antickej tragédie.

Súvislosti s antickým divadlom sa nachádzajú aj vo variabilnom využití trojčlenného ženského chóru, ktorý zastupuje nielen dedinský ľud, ale napríklad aj krdeľ vrán (smrť). Popri prírodnej scenérii lyriku inscenácie podporuje aj spev výborne disponovaných

ČERVENÁ KALINA
— V. Roháč, J. Libezňuk,
S. Škovranová, J. Tkáč,
Ľ. Lukačíková, chrbtom
J. Pantlikáš
foto B. Štefánik



”
**Tvorcovia si
vskutku dali
záležať
na vizuálnej
a auditívnej
stránke
inscenácie...**
“

herečiek súboru (*Červená kalina, kalina dozrela, zálečníkovi som do duše nazrela...*). Netreba azda zdôrazňovať, že rusínsky jazyk a východoslovanská kultúra vôbec majú pre slovenského diváka samy osebe mimoriadny citový náboj. Atmosféru navyše vhodne dotvára nenásilne pôsobiaca hudba Martina Husovského. Tvorcovia si vskutku dali záležať na vizuálnej a auditívnej stránke inscenácie, pritom ostali verní (pragmaticky nevyhnutnej) jednoduchosti typickej pre Duchnovičovo divadlo. Výsledok potešil.

Ak v úvodnej časti je v popredí dvojica matka a syn s dominanciou ženskej postavy, v druhej časti je matka v úzadí, ústredným sa stáva vzťah medzi Jegorom a Ľubou. V tieni Jegorovho zápasu o pretrhnutie starých kriminálnych väzkov a začlenenie sa do slušnej spoločnosti sa do určitej miery v skrytosti odohráva malá Ľubina tragédia v podaní Zdenky Kvaskovej. Ľuba už má svoj vek a navyše jedno rozpadnuté a predovšetkým nešťastné manželstvo za sebou. V Pantlikášovej rozorvanosti a Kvaskovej neistej, pochybujúcej dôvere v človeka sa skrýva ľudskosť, ktorá ostáva okolím prakticky nepochopená. Dve zranené srdcia nie ľahko, ale predsa hľadajú k sebe cestu, aby si vzájomne pomohli stať sa lepšími. A možno aj nájsť mýtickú jednotu človeka.

Šťastný koniec sa však nekoná. Jevgenij Libezňuk ukázal, ako sa hrá vedľajšia postava. Konkrétne už spomenutého Pyskáča, šéfa bandy zlodejov. Úlohy kriminálnikov mu sedia. Žiarlivosť na náklonnosť zlodejky Lucienne (Daniela Libezňuk) k Jegorovi a strach z jeho definitívneho odchodu z gangu určujú Pyskáčov postoj k tomuto bývalému väzňovi, ktorý chce začať nový život. Ako návratný motív či priamo výhražný refrén funguje scéna z budúcnosti, keď sa stretáva s Jegorom v brezovom lesíku a vyťahuje naňho pištoľ. Tá nakoniec vystrelí, tragédia Jegora a Ľuby sa završuje.

Jegorova smrť v sebe nesie niečo heroické. Antická scéna s nádychom mravného páťosu

prináša katarziu. Jozef Pantlikáš smrteľne postrelený padá na kolená, rukami sa krčovito zachytí briez. Scénu zaplaví červené svetlo, aj brezy sú zrazu červené. Minulosť mu nedožičila budúcnosť. Chvilka absolútnej prehry je však časom víťazstva. Jegor sa očisťuje vlastnou krvou.

Viťkova cesta zo slobody do väzenia a Jegorova cesta z väzenia na slobodu odkrýva kolobeh života, ktorého súčasťou je hriech (červená kalina) a vyrovnávanie sa každého jedného človeka s fenoménom zla vo svete. Sloboda nie je svojvôľa. Byť slobodným znamená byť nezávislým od zla. Vzдорovať zlu má svoj reálny význam len v transcendentnej rovine (v úzadí scény, akoby z nadhľadu, je jemnou, ale neprehliadnuteľnou dominantou ikona Kristovej tváre – mandylion). Inak by ani Jegorova smrť nemala žiaden zmysel a život bez skutočnej nádeje by bol jedným veľkým zúfalstvom.

Šukšinov cit pre plnosť života aj na periférii sa spojil s Ol'hovou náklonnosťou k realizmu. Valekovu výrečnú scénu zasa oživilo disponovanie herci so sklonom k psychologickému ponoru do svojich postáv. Výsledkom sú plody stromu katarzného poznania, ktoré v súlade s Ecovou teóriou otvoreného diela musia dozrieť samy v každom jednom divákovi. ♣

**T. Mindošová – M. Ol'ha – V. Šukšin:
Červená kalina**
preklad J. Sisák, S. Škovranová dramaturgia
T. Mindošová réžia M. Ol'ha scénografia J. Valek
kostýmy A. Vakulová hudba M. Husovský účinkujú
Ľ. Lukačíková, V. Roháč, D. Libezňuk, J. Pantlikáš,
J. Libezňuk, Z. Kvasková, Ľ. Mindoš, S. Škovranová,
J. Tkáč, J. Sisáková, Z. Kovalčíková, M. Oravec
premiéra 15. jún 2022, Divadlo Alexandra Duchnoviča
v Prešove

Nora Ibsenová
teatrologička

Skrátka, Hamlet

Inscenácia *Hamlet* z Letných shakespearovských slávností reprezentuje javiskové dielo, ktoré nekráča cestou výraznej aktualizácie či zvlášť ambiciózne interpretácie. Omnoho viac sa zameriava na precíznu prácu s odtieňmi významov a nenásilných posunov. Z drámy funkčne extrahuje jej tragickú líniu, neopomínajúc povestný Shakespeareov zmysel pre humor. Réžia je mierne v úzadí, rešpektuje témy a motívy pôvodného textu drámy, vďaka čomu vytvára priestor pre nosný komponent inscenácie – herectvo.



William Shakespeare
HAMLET

Réžia Pavla Kheka vo výsledku predstavuje vďačný balans stratégií inscenovania tejto klasiky. Spočíva v dobrom odhade pomeru medzi tradičným a inovatívnym spracovaním pôvodnej drámy a prejavuje sa vo všetkých rovinách *Hamleta* – v triezvej aktualizácii a vo významových posunoch, tiež neokatom, no premyslenom režijnom rukopise, vo vizuálnom stvárnení vrátane kostýmov (Alexandra Grusková) a rovnako v scénografii (Pavol Andraško). Napriek tomu, že režisér na javisku využíva technické zariadenia súčasnosti – od modernej vane, mikrofónu až po monitor, na ktorom sa z videozáznamu odohrávajú isté situácie, si toto javiskové priznanie modernity stále zachováva pootvorené dvere nadčasovosti. Nehovoríme teda o rigorózne snahe o *Hamleta* z 21. storočia. Aktualizácia jazyka je tiež iba v rovine logickej nevyhnutnosti. Posuny sú celkom organické, neškrípu v žiadnej situácii a dokážu kolorit alžbetínskeho príbehu kontaktnejšie „preložiť“ do slovníka pojmov dnešného diváka. I vďaka týmto modernizujúcim elementom sa umocňujú politické, mocenské témy *Hamleta*. Scény s prítomnosťou audiotechniky a videozáznamu prinášajú nevťieravú ponášku na politické prejavy, tlačové konferencie či online mítingy, ako ich bežne poznáme. No téma politiky, úpadku, rozvratu hodnôt výrazne nevyčnieva. Khek nemá snahu výrazne komentovať či ilustrovať dnešné javy, no napriek tomu cítime ich prítomnosť. Ale predovšetkým, a to je dôležité, pozorujeme ich účinky na vnútorný stav hlavnej postavy tragédie – Hamleta.

HAMLET — L. Kostelný
foto R. Tappert

„
Khek nemá
snahu výrazne
komentovať
či ilustrovať
dnešné javy...
“



HAMLET
— B. Palčíková
foto R. Tappert

Gruskovej kostýmy sú tiež súčasné, ale opäť nehovoríme o významovej a dobovej prepiatosti. Postavy signifikujú v náznač. Napríklad Hamletov kostým je celočierny, nijako obzvlášť svojrázny, a kráľ Claudius je v obleku. Celkovému vizuálu dominujú strohosť, nízka farebnosť, chlad a biele svetlo. Tento koncept výrazne určuje atmosféru príbehu Hamleta a zároveň ponecháva voľné pole pre iné komponenty javiskového diela. Scénografia Pavla Andraška pôsobí skôr naho, i keď na javisku vidíme dva (neskôr tri) veľké obdĺžnikové objekty – bunky. Ten horizontálny vytvára dva hracie priestory. Využíva sa jeho strecha a zároveň i jeho vnútro. Funguje predovšetkým ako pomyselný

interiér, do ktorého vidíme vďaka priehľadnému materiálu čelnej steny. Dva vertikálne priestory – bunky, stoja po bokoch. Jeden je na pravej strane javiska a skladá sa zo „šuplíkov“. Tiež ho charakterizuje viacnásobná funkčnosť a asociuje mnohé významy, no najzreteľnejšie chladiace boxy márnice, rodinnú hrobku, sakrálné miesto. Druhá vertikálna bunka s priehľadnou stenou sa v priebehu inscenácie objaví naľavo, mimo hlavného priestoru javiska, ako ďalší pomyselný „interiér“ v náznakoch pripomínajúci psychiatrickú samotku, v ktorom sa odohráva duševný rozklad Ofélie. V kontraste k strohým architektonickým prvkom scény stojí výrazný historizujúci objekt a tým je

čierny kovom zdobený pohrebný voz. Tiež rozširuje hrací priestor nad rámec javiska po jeho ľavej strane.

Syntetizujúci element inscenácie tvorí zjavná koncentrácia na text – presnejšie verš, rytmus a následne herecké gesto. (Východiskový text je kombináciou prekladu od Ľubomíra Feldeka a Martina Hilského a javí sa ako veľmi dobrá voľba.) Povedané sa prirodzene vpečatuje do podoby herectva. Tomu dominujú intonačné akcenty, podtexty a významové odtiene v jasnom vzťahu k pohybu a výrazným gestám, čo v inscenácii veľmi dobre funguje. Výkony hereckých predstaviteľov sú kvalitatívne vyrovnané, i keď môžeme pozorovať isté rozdiely. Inscenácii trochu uniká premyslenejší interpretačný (a následne i herecký) kľúč vedľajších postáv, ale tiež pri postave Claudia, ktorého stvárňuje Marek Majeský. Niežeby hercov výkon bolo možné hodnotiť negatívne, ale v porovnaní s kreáciou Henriety Mickovičovej (Gertrúda), Alexandra Bártu (Polonius), Ľuboša Kostelného (Hamlet) a do istej miery aj Barbory Palčíkovej

(Ofélia) pôsobí jeho postava ako menej vrstevnatá. Bližšie treba zmieniť predovšetkým monologický výstup Henriety Mickovičovej. V ňom pozorujeme vnútorný prerod, či skôr emocionálny pád postavy kráľovnej Gertrúdy. Herečka tento zásadný moment postavy stvárňuje staticky, takmer bez pohybu a na mikrofón, no i tak vytvára komunikatívny a emocionálne naplnený obraz duševnej trýzne.

Azda nie je neprimerané skonštatovať, že už samotná voľba obsadiť do úlohy dánskeho princa Ľuboša Kostelného inscenácii zabezpečila istý prísľub kvality. Minimálne tej hereckej. Kostelný je hercom schopným prostredníctvom civilných tónov a výrazovej nestrojenosti kreovať charakterokresbu postáv, ktorú možno v dobrom nazvať – „smrdiaca človečenstvom“. Toto sa mu znamenite darí aj v úlohe Hamleta. Kostelný dokáže suverénne pracovať s blankversom a jeho rytmom tak, že na jednej strane vytvára ilúziu prirodzenosti toku veršovaných replík, dokáže vytvoriť maximálne tlmené a až úmyselne ledabolo pôsobiace momenty,

1 Herec sa v dráme *Hamlet* na slovenskom profesionálnom javisku objavil už v minulosti, presnejšie v roku 2007 na scéne Činohry Slovenského národného divadla, ale v tom čase v postave Horacia.

HAMLET
— H. Mičkovická,
A. Bárta, v pozadí
M. Majeský
foto R. Tappert

„...samotná voľba obsadiť do úlohy dánskeho princa Ľuboša Kostelného inscenácii zabezpečila istý prísľub kvality.“

na strane druhej ponúka plnotvárnú škálu dramatických polôh, dynamiku, ostrý herecký strih a veľké, expresívne gestá. A to všetko s dostredivým efektom, ktorý vedie ku kompaktnému výsledku. Jeho Hamlet je človekom zvíjajúcim sa pod váhou okolností a udalostí, z ktorých zovretia sa pokúša vymaniť a naplniť svoju úlohu. Hnev striedajú frustrácia, cynizmus a zúfalstvo. Nie zúfalstvo apatické, ale také, ktoré v sebe stále nesie vzdor. Odpor nad absurdnou veľkosťou rozmachu hniloby v štáte dánskom zas občasne vytryskáva do jeho smiechu. Jeho fingované šialenstvo má podobu sebakarodovania, ako aj štiplavej, no hravej agresie.

Pri Shakespearových tragédiách si len ťažko vieme predstaviť absenciu smiechu a humoru. Predstavujú ich integrálnu súčasť. V *Hamletovi* sú ich primárnymi nositeľmi predovšetkým dvojica hrobárov. Režisérovi Khekovi sa v *Hamletovi* na Bratislavskom hrade viac-menej darí túto líniu ustriehnuť. Je to humor nízky a živelný, miestami až lapidárny, no nezachádza do vulgárnosti či negovania tragického jadra. Hereckými predstaviteľmi hrobárov sú Martin Kochan a Norman Šáro. Ich výstupy sú príbuzné princípom etudy, často nonverbálne, rozširujú komický základ nad rámec východiskového textu, no niekedy sa im už nepodarí ustriehnuť dĺžku, v dôsledku čoho humor trochu stráca na údernosti. Na potkýnavých okamihoch inscenácie participujú aj hudobné predely. Problematickosť netkvie v hudbe samotnej (Róbert Mankovecký), ale v jej použití a reprodukcii. Dĺžka predelov chvíľami zahatáva plynulý tok temporytmu inscenácie a jej reprodukcia má z technického hľadiska počuteľne zlú kvalitu. (Možno však hovoríme o jednorazovom technickom probléme konkrétnej reprízy, z ktorej vychádza táto reflexia.)

Napriek drobným výhradám inscenácia *Hamlet* spĺňa všetky základné kvality, aké očakávame od súčasného divadla. Hoci neprináša výrazne prekvapujúce interpretácie, nenájdeme v nej ani



HAMLET — Ľ. Kostelný, H. Mičkovická
foto R. Tappert

žiadne neukočírované lapsusy tvorivých ambícií. Cez osvedčené postupy, dobrú, premyslenú réžiu a nasýtené herectvo neponúka menej, než je poctivé spracovanie Shakespearovej tragédie. A to rozhodne nie je málo. ♡

W. Shakespeare: Hamlet

preklad Ľ. Feldek, M. Hilský dramaturgia

J. Zednikovičová réžia P. Khek scéna P. Andraško

kostýmy A. Grusková hudba R. Mankovecký pohybová

spolupráca J. Ševčík účinkujú Ľ. Kostelný, M. Majeský,

H. Mičkovická/T. Kostková, A. Bárta, B. Palčíková,

A. Jančina, T. Vravník, N. Šáro, M. Kochan, J. Kysel

premiéra 5. júla 2022, Bratislavský hrad

Katarzyna Dudzic-Grabińska

prekladateľka a divadelná režisérka

Dotyky a spojenia alternatívy a mainstreamu

Dotyky a spojenia sú v slovenskom kontexte jedinečným festivalom. Organizátori ho označujú za najväčšiu a najreprezentatívnejšiu prehliadku tvorby profesionálnych divadiel pôsobiacich na Slovensku. Vďaka nemu majú diváci šancu v priebehu niekoľkých dní zhladať rôznorodý program, ktorý by sme mohli považovať za esenciu slovenského divadla.

Dôležitým aspektom festivalu je aj prepájanie divadelných prostredí, keďže v programe jedného dňa môžeme nájsť inscenáciu Národného divadla, bábkové predstavenia pre deti aj alternatívne divadlo čerpajúce z performatívneho umenia. Tento jav by sa dal považovať za špecifikum malej krajiny, kde je divadelná produkcia prirodzene menšia, a preto je ťažšie zostaviť atraktívny festivalový program. No prepájanie rôznych druhov divadla je vedomým rozhodnutím dramaturgickej rady festivalu. Súčasné divadlo, nielen na Slovensku, ale aj vo svete, čoraz menej striktnie vníma žánrové bariéry medzi činohrou, bábkovým a tanečným divadlom, performanciou a pod. V Martine tak každoročne vzniká priestor na výmenu energie medzi slovenskými umelcami, ktorí sa vo svojej tvorbe často vyhýbajú tradičným žánrovým kategóriám.

Dôležitou súčasťou tejto výmeny sú aj diskusie otvorené pre verejnosť. Donedávna sa koncentrovali na kritické reflexie inscenácií prezentovaných na festivale (kritická platforma), kde diváci mohli svoje názory konfrontovať s názormi teoretikov. Tento rok sa odohral aj cyklus diskusií moderovaných publicistom Michalom Havranom, ktorých téma je jasná z názvu – Môže byť umenie udržateľné? Zelená transformácia a divadlo na Slovensku. Autorom

konceptu týchto diskusií bol teatroológ Milo Juráni. Počas troch festivalových dní sme mali šancu zamyslieť sa nad otázkami ekologickej transformácie v kultúre, zelenými riešeniami v divadle a možnosťami vedenia udržateľného divadla na Slovensku. Diskusie boli otvorené pre publikum, no ich témy boli zrejme najzaujímavejšie pre profesionálov, a to nielen divadelných tvorcov, ale aj manažérov. Vznikla dôležitá platforma pre rozhovory o budúcnosti divadla a umenia všeobecne v rýchlo sa meniacom svete. Ekologická transformácia umenia v strednej Európe nie je len vecou intelektuálnej zodpovednosti a globálneho úsilia riešiť klimatickú zmenu, no vo veľkej miere aj otázkou ekonomickej udržateľnosti divadelných

Jedna z diskusií cyklu
Môže byť umenie
udržateľné? Zelená
transformácia a divadlo
na Slovensku
foto B. Konečný



PLECHOVÁ MÍNA
(Divadlo Piki)
foto B. Konečný



inštitúcií dotovaných štátom a samosprávou, od ktorých je stále závislá väčšina tvorby.

Inscenácie prezentované na festivale vždy vytvárajú obraz tém, ktoré najviac rezonovali v spoločnosti. Viditeľnou témou sa tento rok stala rómska otázka, ktorej sa dotkli tvorcovia inscenácie zo Slovenského národného divadla *Špina* v réžii Jána Luterána, podľa textu Bélu Pintéra. Manželia, úspešní podnikatelia z maďarskej dediny na južnom Slovensku, ktorí sa nedočkali vlastných potomkov, sa rozhodnú adoptovať si dve dievčatá (jedna z nich je Rómka) a privedú ich do idylického dedinského prostredia. Problémy, ktoré nastávajú, sa dali očakávať – dve pubertiačky hľadajú akceptáciu a lásku, testujú hranice trpezlivosti adoptívnych rodičov, snažia sa aplikovať životné skúsenosti v novom prostredí. No vidiecke prostredie zďaleka nie je také bezpečné a idylické, ako by sa mohlo zdať. Rómsky pôvod jedného z dievčat pridáva inscenácii spoločenský rozmer, no jej neväčšia sila drieme v psychologickom dráme odohrávajúcej sa medzi ľuďmi, ktorí sa márne snažia vytvoriť vzťahy založené na láske, aj keď jej nerozumejú.

Rómovia boli aj súčasťou inscenácie *Čepiec* z Divadla Jozefa Gregora Tajovského Zvolen. Režisér Peter Palik zadaptoval úspešnú knihu Kataríny Kucbelovej o hľadaní a konfrontácii tradícií a rodinných príbehov atraktívnym a veľmi pôsobivým, aj keď jednoduchým štýlom. Dej inscenácie sa odohráva na Slovensku a rozpráva o skúsenostiach žien v 20. storočí a súčasnosti. Otvorene hovorí o nenávisti voči Rómom, dokonca

o pogromoch. Zaujímavé bolo vnímať aj reakcie publika, a to v oboch inscenáciách – zvlášť, čo divákovi pripadalo vtipné. Zdá sa, že otázka scénickej reprezentácie tejto časti slovenskej spoločnosti je niečo, čím sa umelci zaoberajú čoraz viac. Čaká nás ešte dlhá cesta, kým sa budeme môcť na veľkých slovenských scénach tešiť na divadelné predstavenia vytvorené rómskymi tvorcami, čo by pomohlo pochopiť uhol pohľadu menšiny a vytvoriť autentický naratív tak, ako sa to stalo s príbehmi žien („herstories“), keď v divadlách začalo pracovať viac režisérov.

Aj „herstories“ sa dajú považovať za výraznú dramaturgickú tému tohtoročného festivalu, tiež vďaka už spomínanému *Čepcu*. Je to intímna výpoveď Katky (Kucbelovej) na tému hľadania ženskej identity a snahy pochopiť život a postavenie žien v 20. storočí. Peter Palik s predstavivosťou a citom pristúpil k reportážnemu materiálu, ktorý na prvý pohľad mohol pôsobiť nedivadelne. Vďaka jednoduchým scénickým prostriedkom vznikla veľmi emocionálne pôsobivá inscenácia o priateľstve a súcite medzi veľmi odlišnými ženami, čo nie je príbeh často sa objavujúci v našej (západnej kresťanskej či stredoeurópskej) kultúre.

MAUGLÍ (Bratislavské bábkové divadlo)
foto B. Konečný



festival

Sugestívny zážitok priniesla *Vnorená* nezávislého divadelného zoskupenia Odivo. Monika Kováčová a Mária Danadová sa rozhodli osloviť Zuzanu Galkovú, taktiež divadelnú tvorkyňu, aby porozprávala o svojich zážitkoch spojených s opaterou svojej starej mamy. Vďaka bohatej škále prístupov k téme (re-performovaný, čiastočne improvizovaný pohyb, hudba prepájaná s nahrávkami autentických výpovedí Galkovej, jednoduchá, no symbolická a estetická výtvarná stránka) je inscenácia nielen prerozprávaním problému, ktorý sa týka väčšiny žien v modernej spoločnosti a pritom často ostáva nepovšimnutý, ale aj umeleckým dielom vysokej hodnoty. Odivo je veľmi dôležitým hlasom v slovenskom divadle a bude veľmi zaujímavé sledovať, akým smerom sa tieto umelkyne vydajú do budúcnosti.

Je dôležité spomenúť aj inscenáciu *Roľa* Divadla NUDE, ktoré spracovalo tému rodinných vzťahov medzi ženami úplne iným štýlom. Predstavenie sa konalo v špecifickom prostredí – na festivale to bola lúka v obci Žabokreky. Už toto gesto vyvolalo v divákoch veľmi silný pocit prepojenia s prírodou a stretnutia s niečím odvekým. Dramaturgia inscenácie bola trochu chaotická, no nedá sa poprieť, že témy ňou

ŠPINA (Činohra SND)
foto B. Konečný



D1 (PRACOVNÝ NÁZOV)
(SKD Martin)
foto B. Konečný

nastolené silne rezonovali s publikom. Niekoľko fantastických scén, kde performativita, živá hudba a herecké výkony priam uchvacovali, však zanecháva pocit, že diváci mohli dostať viac.

Divadlo vždy reflektuje súčasnosť a často až do takej miery, že sa umelci rozhodnú inscenačne spracovať publicistickú tému. Tak to bolo v prípade inscenácie *D1 (pracovný názov)* Lukáša Brutovského a martinského súboru. Inscenácia vznikala vo výnimočných, pandemických podmienkach, v dôsledku čoho mali tvorcovia, paradoxne, väčšiu slobodu a viac času na to, aby mohli skúšky prebiehať v uvoľnenom tempe, charakteristickom skôr pre nezriaďované divadlá. Vznikla tak inscenácia reflektujúca najnovšie dejiny Slovenska, ktorá dokáže vtipným a poetickým štýlom divákovi poskytnúť katarziu od frustrácie z nekonečnej výstavby najdôležitejšieho cestného spojenia medzi Bratislavou a Košicami. Vďaka zvolenému prístupu k príbehu nedostavanej diaľnice ako k mýtu, zohľadňujúc jeho politické, kultúrne a folklórne aspekty, vytvoril tvorivý tím divadelné dielo s vysokou umeleckou a intelektuálnou kvalitou, ktoré má potenciál na Slovensku vyvolávať silnú divácku reakciu a priniesť prípadnému zahraničnému publiku dobrý príklad súčasného slovenského divadla.

Naozajstným skrytým pokladom festivalu

bolo predstavenie *DOBŠINSKÝ* ako som sa stal** voľného združenia umelcov Zlaté schody. Tvorcovia tejto inscenácie (prípadne divadelnej stolnej hry) pozývajú publikum do sveta pokojného rozprávania, blízkosti, nenútenej interaktivity a citlivosti na detail slova a výtvarného umenia. Bol to jedinečný zážitok pre malé skupiny divákov, ktorý sprostredkoval opäť iný druh vzťahu medzi divákom a účinkujúcimi.

Dôležitou súčasťou festivalu je aj detský program, v rámci ktorého môžu návštevníci vidieť najlepšie inscenácie slovenských kamenných bábkových divadiel, ale aj nezávislých zoskupení venujúcich sa tvorbe pre deti a mládež. Dve inscenácie už spomínaného zoskupenia Odivo *O vlkovi, ktorý vypadol z knihy* a *Mauglí*, ktorého Monika Kováčová a Mária Danadová pripravili so súborom Bratislavského bábkového divadla, si boli podobné spôsobom výstavby príbehu (príbeh rozprávaný hercom, prerývaný hravými ilustračnými scénami alebo kontrapunktom), no líšili sa hlavným divadelným prvkom. *Mauglí* čerpal najmä z pohybového divadla, no nezávislá produkcia Odiva sa sústreďovala viac na interaktivitu s publikom

VNORENÁ
(Odivo)
foto B. Konečný



NA ZÁPADO NIČ NOVÉ (Divadlo Ludus, Bratislava)
foto B. Konečný

a výtvarnosť. *Plechová Mína* Divadla Piki bola nielen výborným bábkovým predstavením a zábavným zážitkom pre deti. Vzhľadom na prebiehajúcu vojnu na Ukrajine navyše rozprávka získala nové významy. Aj Divadlo Ludus v rámci festivalu prezentovalo inscenáciu na tému vojny, no pre staršie publikum. Ich *Na západo nič nové* je silná inscenácia o stratenej generácii, vo výbornom podaní mladých hercov, ktorí dokázali jednoduchými scénickými prostriedkami vtiahnuť do príbehu aj mladé publikum.

Dotyky a spojenia sú festival, ktorý by som odporučila každému, kto sa chce dozvedieť viac o slovenskom divadle. Je to v istom zmysle aj dar SKD Martinčanom, ktorí sa nachádzajú v luxusnej situácii, keď nemusia za rozmanitým kultúrnym zážitkom cestovať a počas niekoľkých festivalových dní majú vo svojom meste naozajstný divadelný sviatok. Rovnako je to aj dôležité miesto intelektuálneho a umeleckého stretnutia pre profesionálnych divadelníkov. ♡

Dotyky a spojenia

17. ročník festivalu slovenského divadla
20. – 25. jún 2022, Martin
www.dotykyaspojenia.sk

Lucia Galdíková
divadelná kritička

Nehrajú len ľudia, ale aj technológie a vesmír

Hoci som už absolvovala viaceré ročníky žilinského festivalu Kiosk, v rámci ktorých som sa učila byť aktívnou, odvážnou a angažovanou diváčkou, aj tento rok ukázal, že organizátori sú stále krok pred tradičnou divadelnou scénou a ponúkajú nečakané tematické okruhy. Keď som v programe zbadala, že „prím“ nebudú hrať ľudia – herci či performerí –, ale iné mimol'udské faktory, ako napríklad umelá inteligencia či vesmírne sily, v prvom momente mi napadlo, že to zrejme nebude nič pre mňa. Divadlo bez ľudí? Koho sa bude týkať a kto bude jeho adresátom?

Po váhaní vo mne nakoniec predsa len prevážila zvedavosť a chuť zistiť, čo sa skrýva za zvolenou témou Po divadle a tanci. A to napriek tomu, že inštrukcie organizátorov boli trocha mäťúce. Nabádali totiž na to, že festival si hádam najviac užijeme, ak vôbec neprídeme. Bude tak nielen po divadle, ale aj po divákovi. S tým by zrejme nesúhlasili tvorcovia českého divadla D'epog. Režisérka Lucia Repašská totiž na festivalovej diskusii naznačila, že divadlo sa podľa nej síce zaobíde bez hercov, no bez publika len ťažko. Brnianski tvorcovia svoje presvedčenie demonštrovali aj v praxi, keď v „inscenácii“ *Nic-moc* nechali divákov napospas sebe samým. Divácke očakávania sa po chvíľke, keď bolo svetlo v sále Mestského divadla Žilina stále zasvietené a „nič“ sa nedialo, rozplynuli v šume, zmätku a smiechu či nervozite nad týmto experimentom. Neprítomnosť

aktérov viedla k aktivizácii časti publika, ktorá využila prázdne javisko na vlastné performancie s náhodnými rekvizitami zo zákulisia. Pre tých pasívnejších však bolo toto čakanie a prizeranie sa miestami až trápne vyznievajúcej rozbujnenej fantázií diváko-performerov azda ešte horšie než skutočné ničnerobenie. Možno by bolo vhodnejšie D'epog nerecenzovať a neverbalizovať a ponechať tu biele miesto v zmysle konceptu. Škoda, že sa tvorcovia „zbavili“ svojej zodpovednosti predviesť niečo z toho, čo avizovali v anotácii: „Normálne ľudsky sa porozprávame o ľudskom prístupe, ľudskom zaobchádzaní, ľudskom konaní, ľudskej prirodzenosti, ľudskej vzájomnosti, ľudskej ohľaduplnosti, ľudskom zlyhaní, ľudských beštiách, ľudskej žumpe, ľudskom odpade, ľudskom nešťastí, ľudskej závidi, ľudskom inštinkte, ľudskom dotyku, ľudskom teple, ľudskej náture.“ Znelo to predsa celkom ľudsky, a predsa... D'epog mystifikoval a navodil dojem, že pôjde o skutočnú inscenáciu navyše tým, že foyer divadelnej budovy vyzdobil množstvom zarámovaných plagátov a dokonca suvenírov vo forme pohľadníc z údajného predstavenia, naznačujúcich klasickú činohernú inscenáciu. Figurovali na nich postavy so silnými úsmevmi reprezentujúce radostné a zároveň desivo pôsobiace spoločné rodinné chvíľky či sviatočné udalosti – svadbu či Vianoce.

Podobne nevyspytateľná bola neurčitá kultúrna udalosť *Dead in the Pool* združenia Institut Institut odohrávajúca sa v mestskej plavárni. Táto postklauniáda minimálne v čase,



NIC-MOC
(D'epog)
foto N. Zajačiková

keď som mala možnosť si posediť na tribúne pri bazéne, spočívala v tom, že na mieste plavčíka sedel na vyvýšenej záchranárskej stoličke klaun. Zrejme nemal veľkú motiváciu zasiahnuť do nedeľného športového predpoludnia a rozhodol sa, že už jeho nezvyčajná prítomnosť na tomto mieste je postačujúcim javom samým osebe.

Dramaturgický tím Kiosku (tento rok Michaela Pašteková a Martin Krištof) je, ako sa ukázalo nielen v prípade neinscenácie D'epogu, otvorený všetkým možnostiam a niekedy zrejme ani sám netuší, kam sa spolu s tvorcami a divákmi dostane. Zodpovednosť za videné či nevidené neleží na pleciach organizátorov, ale s tým, čo sa (ne)udeje, zmení na nepoznané alebo vytratí, sa musí divák vyrovnáť predovšetkým sám. Môže to byť frustrujúce, nepochopiteľné, vzbudzovať hnev na seba i tvorcov, ale taký Kiosk je. Núti nás vyjsť z vlastnej diváckej komfortnej zóny – či sa nám to páči, alebo nie.

Divadelnosť vedy

Tento rok dali organizátori priestor viacerým skôr vedeckým, nie primárne divadelným témam. Diváci si napríklad mohli vypočuť prednášku Andrása Cséfalvaya *Príbeh Pluta: O pravdách vedy,*

DEAD IN THE POOL
(Institut Institut)
foto N. Zajačiková



OK CARBON (Peter Gonda a kol.)
foto E. Šufliarska

o samote vesmírnych telies a užitočnosti vzájomnej závislosti. Tá bola súčasťou multisenzorického vesmírneho večera, v rámci ktorého sa do priestorov Novej synagógy dostalo aj nafukovacie planetárium, v ktorom sa diváci poležiačky mohli zamýšľať nad presahom človeka do vesmíru. Skutočné hviezdy síce pre počasie nahradili projekcie vnútri, avšak všetky časti programu sa podarilo zachovať a zhutniť do jedného priestoru. Diváci rozdelení na skupinky napríklad v projekte *Bruchovravy. Poetická degustácia* nielen očami konzumovali priam umelecky a esteticky naaranžovanú fermentovanú zeleninu a čerstvé

pečivo napichnuté na stojanoch, evokujúc inštaláciu v galérii. Spoločne stojaci po obode dlhého stola sa účastníci tejto slávnostnej hostiny mohli podeliť o festivalové zážitky. Škoda, že autor projektu Dávid Koronczi do diania výraznejšie nezasahoval, ako to býva zvykom pri iných príležitostiach, a nevznikla komunitnejšie mierená diskusia. Napriek tomu malo dielo ambíciu byť nielen večerou, ale čímśi viac. Pre zlé počasie sa do synagógy presunula aj časť dokumentárnej opery Mira Tótha pre lyžiarsky svah a klony s názvom *Nulanus*. Kiosk doslova vyvrcholil nočným zážitkom zo zvukovej stopy tohto diela. Diváci ležiaci na dekách na zemi tesne vedľa seba sa mohli so zatvorenými očami zahĺbiť do celého spektra vnemov a búšiacich emócií. Celým telom burcovali až katarzne drásavé, hlučné, tvrdé zvuky pripomínajúce víchricu, búrku, prírodnú katastrofu či skazu sveta.

Zvuková opera pre konkrétny exteriér s názvom *Opéra Concrète* Fera Királyho a Evy Vozárovej sa pôvodne mala konať na jednom zo žilinských mostov, avšak znova – ako to dážd' chcel – ju organizátori preložili do konkrétneho interiéru obchodného centra. Napokon, započúvať sa do ruchu a zvukového smogu – čo bolo cieľom tvorcov – sa dalo určite aj tam. Hoci som z predstavenia stihla pre nečakané stretnutie len záverečné šampanské, predsa len som absolvovala ponor do témy netradičným spôsobom. Keď som odprevádzala nevidiaceho cestovateľa z Turecka na poštu, povedal mi totiž, že sa chystá na futbalový zápas. Na prvý pohľad nezvyčajný plán mi ukázal, že aj on takéto „zvukové umenie“ zažíva takmer celý svoj život.

Nové technológie a ich limity

Festival Kiosk sa počas svojho 15. ročníka venoval do veľkej miery aj využitiu umelej inteligencie v inscenáciách a interakcii technológií a človeka. Príkladom boli divadelná partitúra pre človeka a stroj s názvom *OK Carbon* Petra Gondu,

ktorý so skupinou dobrovoľníkov a nehercov skúmal možnosti porozumenia si s neživou technikou. Účinkujúci sa v jednotlivých výstupoch „rozprávali“ s obrazovkou a umelou inteligenciou, ktorá sa za ňou skrývala, pričom hravým spôsobom vyslovovali rôzne anglické slová, ktoré sa počítač snažil zachytiť písomne. Prirodzene, dochádzalo k popleteniu zmyslu, nastávali chyby, performer sa museli niekedy vtipne, inokedy ťažkopádnejšie trafiť výslovnosťou do modelu počítača. Gonda tu figuroval ako našepkávač, ktorý členov skupiny usmerňoval a pomáhal im, keď nevedeli ako ďalej. Problematická však bola hlavne časť interakcie s publikom, ktorá pôsobila vzhľadom na menšie skúsenosti nehercov až príliš silene a neprirodzene.

Úplne bez ľudského aktéra prebiehala performance na desktupe počítača *Pro(s)thetic Dialogues* autorskej dvojice Georgy Bagdasarov a Alexandra Morales. Sledovali sme akéhosi nakonfigurovaného avatara zjavom pripomínajúceho dalajlámu, ktorý podsúval divákovi v monotónnej a zdá sa, že nikdy sa nekončiacej slučke rôzne filozofické teórie o ľudstve či dejinách vytrhnuté z kontextu. Okrem záberu na hlavného rozprávača

EXERGONICKÁ ODYSEA
(Zebastian Méndez Marín, Lucia Kašiarová)
foto M. Preciado



SOFT SPOT
(Adrienn Hód, Martina Hajdyla, Soňa Ferienčíková)
foto E. Šufliarska

do obrazu vstupovali vyskakovacie okná z internetového prehliadača. Neviditeľná ruka tvorca sa preklikávala z jedného odkazu na ďalší a divák sa strácal v záplave pojmov. Zaujímavé bolo napríklad sledovať, ako človek tohto „múdrehu robota“ zásobuje rôznymi textovými vstupmi prostredníctvom programu na spracovanie zvuku. Toto intertextuálne poňaté, čiastočne filmové dielo manipuluje s naším myslením a dôverou v nemenné fakty a naráža na hranice vedomostí.

Technológie sú jedným z hlavných činiteľov aj vo fyzickej experimentálnej inscenácii *Soft Spot* v choreografii Adrienn Hód, v ktorej vidíme dve tanečnice Martinu Hajdylu a Soňu Ferienčíkovú, ako sa ako chiméry pohybujú odeté kompletne v čiernom a tiež so zahalenou hlavou. Tanečnice vyvolávajú svojimi nevypočítateľnými pohybmi a gestami hlboký nepokoj. Nie je totiž možné vytušiť, ktorým smerom ani s akým úmyslom sa ich telá vydajú. Nasadené majú okrem toho akési helmy s plochou pokrytou plexisklom, na ktorých sa úsečne objavujú rozličné slová a heslá v angličtine usilujúce sa komunikovať s divákom. Živý očný kontakt je teda znemožnený a tvorkyne interpretáciu nechávajú na nás, keďže ide často o abstraktné termíny odkazujúce na telo či pohyb.

Asi najčítateľnejšie – možno práve vďaka opomenutiu nových technológií – však pôsobila

tanečná performance *SARX* v réžii Martina Talagu, ktorý nadviazal na svoje predošlé dielo *Soma*. Štvorica tanečníkov – dve ženy a dvaja muži – odetí len v ružových šortkách a s obnaženou hrudou skúmali hranice svojich tiel, pričom sa neraz stávali jedným spoločným hmýriacim sa organizmom či akousi prepletenou hmotou. Choreografia sa vyznačovala výbušnými a energickými pohybmi tanečníkov. V niektorých častiach pracovali aj s viacerými objektmi vrátane zrkadiel, ktoré boli spolu s kovovými tyčami súčasťou abstraktnej konštrukcie vytvárajúcej akúsi pevnosť za tanečníkmi.

Iné než ľudské svety

Diváci mohli na Kiosku objaviť i bežne nedostupné priestory podzemia plavárne v performatívnej inštalácii *Exergonická odysea* tanečníkov Lucie Kašiarovej a Zebastiana Méndeza Marína. Do prostredia obrovských čerpadiel, zásobníkov a potrubí tvorcovia umiestnili množstvo objektov a miniinštalácií, s ktorými bolo možné aj manipulovať. Publikum sa najprv samostatne v role prieskumníkov prenieslo do neznámeho sveta vodných tvorov, nachádzajúceho sa mimo ľudských pohľadov. Dvojica tanečníkov sa snažila zviditeľniť niečo z oblasti fikcie a fantázie, pričom načrtli napríklad dojem laboratória, keď v úzkych lampách svietil zelený fosforeskujúci sliz, alebo na inom mieste bola položená kletka so živým morčatom a pri ňom ležala akási figurína. Tvorcovia využili princípy hravosti a objavovania, keď do rôznych zákutí umiestnili aj menšie úlohy. Diváci si napríklad mohli baterkou zasvietiť do hlbokej tmy vodnej hladiny a lúštiť nápisy, ktoré tam niekto zanechal. Pôsobivá bola napríklad metafora pingpongového stola, na ktorom z misiek a pohárov vytekalo rozkysnuté cesto. Nielen tento nezrealizovaný koláč, ale aj nafúknuté balóniky poukazovali na niečiu zamýšľanú, ale nedokončenú či zabudnutú narodeninovú oslavu. Dvojica tanečníkov sa divákom

ukázala len v závere, keď z priestorov v chvate utiekla, možno pred akousi neviditeľnou hrozbou.

Tristná vízia konca

Na Kiosk som prichádzala v čase, keď titulkám novín dominovali rozličné prírodné katastrofy: požiare, dlhotrvajúce obdobia sucha ničiace planétu aj životný priestor ľudí či záplavy. V tom istom období sa mi do rúk dostala poviedková kniha Ľudmily Ulickej *O tele duše*, ktorá na (ne)počudovanie prináša veľavravnú stať o siedmich koncoch sveta. Vo svojej apokalyptickej vízii autorka necháva priestor a plnú moc nad zničením sveta ľuďom vetru, dažďu, ohňu, pohybom Zeme, vírusu, chémie a zeleni. Práve posledný menovaný koniec sveta obracia naruby koncept, podľa ktorého je človek ten, čo si podmaňuje prírodu a bezbreho využíva jej zdroje. V tejto ekologickej skaze ovládnu všetko rastliny. Začnú sa rozpínať, dusivo voňať, akoby sa

SARX (Martin Talaga)
foto E. Šufliarska



prevtelili do úlohy človeka, ktorý rolu ničiteľa hral doteraz. „To bol koniec ľudského sveta, no nik sa o ňom nedozvedel. Všetci zomreli,“ píše bezútešne Ulická. Práve do podobného kontextu mapovania vzťahu človeka a prírody zapasoval projekt divadelného teoretika a kritika Mila Jurániho *White Man and His Plan (To Save the World)*. Juráni sa ako odborný znalec (vyštudovaný environmentalista), amatérsky archeológ a aktivista pustil v záhrade žilinskej Stanice do kopania jamy, pričom nachádzal nielen korene a živé organizmy, ale aj stopy po ľudskej činnosti a odpadky. Napokon sa v daždi sám vnoril do hlíny v snahe splynúť so zemou.

Mohli by sme sa pýtať, ako hodnotili Jurániho performanciu vylovené červíky alebo prizerajúce sa stromy. Rovnako si môžeme položiť otázku, čo si o Cséfalvayovej prednáške myslelo samotné Pluto? Ako pôsobila prázdnota, ktorú priniesol D’epog? Nakolko potrebné je živé ľudské telo a fyzická prítomnosť performeru na scéne? Zostane po ľuďoch už len všeobjímajúca technológia, ktorá nás nahradí a bude nás ovládať? Kiosk nadhodil množstvo otázok týkajúcich sa nielen d’alekej budúcnosti, ale aj našej súčasnosti. Poodhalil a rozšíril možnosti pohľadu na to, pre koho je divadlo určené, a snažil sa vyvrátiť mýtus (?) človeka ako stredobodu divadelného zážitku. Možno s trochou konzervativizmu môžem za seba povedať, že ľudský faktor sa napriek nekonečným možnostiam umelej inteligencie javí ako zrozumiteľnejší a podnetnejší partner na dialóg. Organizátori však pokračujú v tradícii hľadania (u nás) neprebádaného a ukazujú, do akých sfér až divadlo môže siahť. ♡

Kiosk 15 – festival po divadle a tanci

15. ročník
28. – 31. júl 2022, Žilina
www.kioskfestival.sk

Ema Šlechtová
divadelná kritička

Byla Yerma špatná feministka?

Světlá stěna představující luxusní dům snů mladého a perspektivního páru je zbrzděná cestičkami od červotoče. Rozbíhající se mapa chodbiček znázorňuje pomyslné praskliny, které postupně lámou vztah Jí a Johna na křik, slzy a vyčerpání. K režii hry australsko-švýcarského dramatika Simona Stonea *Yerma*, která je mimo jiné aktualizací slavného díla Federica Garcíi Lorcy, byl v Městských divadlech pražských přizván Marián Amsler. Analýza mezilidské komunikace, nakouknutí do cizí kuchyně i nemilosrdná naturalistická tragédie, to všechno je *Yerma* v Rokoku.

Lze obecně konstatovat, že na pražské divadelní scéně stále chybí současné drama. Toto možná na první dojem generalizující tvrzení je snadno ověřitelné, pokud se podíváme na dramaturgická směřování větších pražských divadelních institucí. Proto oceňuji snahu MDP zařadit do repertoáru titul, který je aktuální a který pár let zpátky silně

YERMA
(Divadlo Rokoko, Praha)
foto P. Borecký



rezoval na londýnské i berlínské scéně v režii samotného autora dramatu Simona Stonea. Zároveň hned v tomto bodě přichází první úskalí. Podobné texty si drží přísné podmínky pro jejich uvádění, a tak i česká *Yerma* do velké míry působí spíš jako slabý odvar té londýnské. Což není nutně její chybou, ale zkrátka požadavkem autorsko-právním. Přesto si myslím, že se inscenátorům podařilo prosadit prvky vlastní vynalézavosti, a to jak po vizuální, tak po hudební stránce. Skladatel Ivan Acher je momentálně osobou, která se podílí téměř na každém výraznějším divadelním projektu na pražské scéně. Jeho schopnost propojovat vážnou hudbu se současnými trendy, především těmi v oblasti elektroniky a popu, se k vyznění hry zasazené do současnosti a týkající se generace třicátníků vyšší střední třídy výborně hodí. Nese v sobě totiž automaticky téma generačního střetu a preference určité subkultury i její emocionalitu. Díky autorské hudbě získává inscenace nejen rozměr, který je českému divákovi bližší, ale funguje zcela po smyslu toho, co Stone předepsal.

Ona je úspěšná publicistka, moderní žena a feministka, která se nebojí šťourat do zákoutí svého osobního života, aby uspokojila fanoušky svého blogu. Stone realizuje ženský ideál ve smyslu emancipace a oproštění se od patriarchálních struktur. Už v úvodním dialogu však autor nechává Johna upozornit na to, že jeho partnerka si sice kvůli svým sociálním kruhům neholí podpaží, ale v intimních partiích se zcela podřizuje požadavkům mužského světa zatíženého estetickými nároky pornoprůmyslu. To je jen prvním nakrápnutím obrazu ženy, která se neohýbá pod tlakem společenského diktátu. Moment rozpadu přichází ve chvíli, kdy se do intimního života páru vkrade tikot biologických hodin, který z ambiciózní kariéristky

udělá hysterku toužící po oplodnění za každou cenu. Ona (Yerma) jako kudlanka emocionálně požírá svůj mužský protějšek a poddává se biologickým potřebám natolik, až ztrácí samu sebe. Je pro mě velkou otázkou, proč v dnešním názorovém klimatu prezentovat takový úhel pohledu. Lorca byl ve třicátých letech minulého století autorem, který skrze své texty neupozorňoval na přílišnou emocionalitu nebo labilitu žen, ale vykresloval společnost, která jim neumožňuje prosadit svoji hodnotu jinak, než přijmout roli matky. Jeho Yerma nemá jinou možnost se ve společnosti realizovat, a tak je její stupňující frustrace vedoucí k vraždě snáze pochopitelná. Stoneovo pojetí archetypu ženy, která z různých důvodů nemůže být matkou, tedy považuji za poněkud problematické, byť jeho velkou výhodou je, že originál neobsahuje žádné scénické poznámky a čtenář má možnost vnímat postavy nezkresleně a z nadhledu. Text do velké míry spíše upozorňuje na různá názorová spektra v otázce žena-matka vs. dnešní svět, než že by hodnotil nebo morálně odsuzoval. To už úplně nelze říct o verzi Amslerově. Téměř neseškrtaný text sice nese víceméně totožnou slovní výpověď, ale scénické provedení přece jen nakonec nahrává spíše Johnovi, jakožto dobrákovi, který toužil po harmonickém vztahu a kterému se i přes všechny snahy nepodařilo zastavit partnerku před absolutním propadem na psychické i existenciální dno. John odchází zkroušeně, ale klidně bez špetky hněvu se svým kufrům z bývalého domu snů, zatímco Yerma po třídním tahu ze sebe servává úzké šaty, aby si mohla ustlat na zemi vystěhovaného příbytku, který propadl exekuci.

Letos jsem měla šanci vidět Amslerovu adaptaci Čechovových *Tří sester* z SKD Martin na festivalu Divadelní Flora v Olomouci. Režisérův smysl pro minimalismus a zaměření se na pravou podstatu mezilidských vztahů jsem s nadšením přivítala. Čistota, detailnost i nadsázka postav



YERMA
(Divadlo Rokoko, Praha)
foto P. Borecký

totiž nikdy nevyjde z módy a vždycky přežije pompéznost a nabubřelost. I *Yerma* je příkladem inscenace, ve které není nic navíc, je psychologická v nejlepším slova smyslu. Pečlivá mizanscéna, stylová scénografie a především důraz na herecký projev nechává Stoneův místy až filosofický text plně vyznít. Například moment, ve kterém herci přinášejí na scénu nasvícené plastové květináky. Ty v jednoduchém gestu značí vymodlené dítě, inkubátory, Její náhlý zájem o zahradničení, ale i současný ekologický trend a designové samozavlažovací květináče české firmy Plastia. A v podobném duchu se nese téměř každý obraz. Amsler pracuje pečlivě, nebuduje situace pod nátlakem přílišných ambicí, ale nechává postavy, aby k divákovi vysílaly svou podstatu, svou pravdu i svůj vlastní obraz světa. Hledá jejich nejniternější třecí plochy a nechává je probublávat na povrch, postupně, ale s řízenou přesností. Proto mi nezbyvá, než hledat zádrhel v hereckém pojetí, lépe řečeno v kontrastu režisérova rukopisu a zajetých manýr souboru pod vedením uměleckého šéfa Michala Dočekala.

Nina Horáková (Ona) pracuje velmi precizně. Se sepnutými vlasy a v moderním přiléhavém kostýmku šíří auru půvabné ženské dominance. I s narůstající zoufalostí ženy, která nemůže otěhotnět, si

zachovává zbytky počáteční ironie a elegance, čímž udržuje svou postavu lidskou. Přesto se nemůžu ubránit dojmu, že s přibývajícím napětím nechává příliš vyvěrat hysterii a afekt, jako kdyby zapomínala na vstupní stav své postavy. V poslední části hry, kdy se Ona v amoku odjíždí opájet pártydrogami na hudební festival, se Horáková příliš poddává démonům své postavy, jako kdyby se soustředila pouze na dotažení tragického grand-finále a zapomněla na drobnokresbu, kterou minimálně v první polovině tak poctivě buduje. Oproti tomu jsou výkony jejích mužských protějšků Viktora Dvořáka (John) a Tomáše Havlíka (Viktor) příliš konstantní, příliš racionální a do jisté míry emocionálně ploché. Čímž ve výsledku vyznívají jako stabilní a lépe srozumitelné charaktery, oproti nimž je Ona zcela rozvrácená. Naprosto se tak vytrácí skutečnost, že na téhle jedné lidské tragédii se podepsala právě patriarchálně orientovaná společnost. A Její ženské soupeřnice tomuto stigmau ještě přidávají. Petra Tenorová v roli Mary působí jako nezajímavá puťka. Kromě své plodnosti, kterou ještě stupňuje neštěstí své sestry, vlastně nemá co nabídnout. Eva Salzmannová má

YERMA
(Divadlo Rokoko, Praha)
foto P. Borecký



v roli matky, bývalé aktivistky, působit cynicky a dodávat kusu onen tragikomický rozměr, ale z její Heleny se stává spíš mužatka bez šmrncu a vtipu. Výrazná pak zůstává pouze Renáta Matějčková, jejíž role asistentky Des je sice napsaná bez většího prostoru pro interpretaci – mladá, ambiciózní, ale i naivní slečna, co se nikdy neváže a za každou cenu si užívá. Přesto je její výkon pro mě odlehčujícím elementem, kterým nejspíš měla být Helena. Jako jediná z postav si udržuje kontinuitu a přesně pracuje se stereotypy spojenými s mladými instagramerkami, na které má společnost tendence nahlížet jako na ploché pipinky, ale které – ať chceme nebo ne – představují fenomén self-made žen realizujících se a získávajících úspěch mimo muži prezentované struktury.

Yerma mě zanechala někde na půl cesty mezi obnovenou důvěrou ve velké pražské činoherní scény a pochybami, zda uvedení právě tohoto textu a touto formou nese sdělení přispívající dnešnímu progresivnímu názorovému klimatu v oblasti ženské emancipace a obecné společenské rovnoprávnosti. Což samozřejmě není povinností žádné inscenace, ale zrovna takhle se svou estetikou i publicitou tak okatě snaží rozvířit vody mladých angažovaných diváků, že si tento komentář nemůžu odpustit. A tak mi nezbyvá, než položit do pléna otázku, zda nakonec nebyl Lorca svým postojem modernější a nadčasovější než tvůrci v Městských divadlech pražských. ♣

S. Stone: Yerma
dramaturgia **J. Slouková** režie **M. Amsler**
scéna a kostýmy **E. Jiříkovská** hudba **I. Acher**
účinkují **N. Horáková, V. Dvořák, T. Havlínek,**
E. Salzmannová, P. Tenorová, R. Matějčková
premiéra 10. jún 2022, Městská divadla
pražská – Divadlo Rokoko, Praha

Juraj Bako
režisér

Brána k veľkej paráde

Choreografka Mónica Calle v júni na festivale Wiener Festwochen predstavila svoju najnovšiu performanciu *Só eu tenho a chave desta parada selvagem* (Len ja sám mám kľúče od tejto divokej parády). Nadväzuje ňou na svoju poslednú spoluprácu s festivalom, kde pracovala na performancii *Ensaio para uma cartografia* (Skúška kartografie) spolu so skupinou dvanástich performeriek. Tentoraz pracovala s pätnástimi performermi – niektorí boli členmi jej tanečnej skupiny *Companhia Casa Conveniente*, zopár si Calle vybrala z dvoch workshopov, ktoré predchádzali skúšobnému procesu. Medzi nimi bol aj slovenský performer Peter Tilajčík.

Režisérka Calle vo svojej performancii vedome pracuje s rôznymi odkazmi. Názov je citátom verša z básne Arthura Rimbauda zo zbierky *Iluminácie*. Choreograficky nadväzuje na odkaz Václava Nižinského a Piny Bauschovej. Nejde jej o vytvorenie dokonalej, bezchybnej choreografie, ale o neustály cyklus zlyhania a pokusu znovu začať. Skupina pätnástich mužov – performerov prichádza na javisko. Vyzliekajú sa donaha a paráda sa začína. V performancii *Len ja sám mám kľúče od tejto divokej parády* Calle využila zvukovú stopu nahrávky jednej orchestrálnej skúšky Stravinského *Svätenia jari* pod dirigentským vedením Leonarda Bernsteina. V hudbe sa neustále opakuje jedna pasáž, čo len podčiarkuje cyklickosť akcií na javisku. Performeri sa údermi do hrude, neustálym padaním a vstávaním, behom na javisku a formovaním rôznych menších skupiniek, kde vždy jeden performer kolabuje a druhí sa ho snažia zachytiť, prípadne mu pomáhajú vstať, dostávajú až na hranicu svojich fyzických možností. V momentoch, keď to už vyzerá, že nevládsu a nedokážu urobiť ani krok, prekonávajú sa a prekročia svoje fyzické hranice.

Bolo fascinujúce vidieť energiu skupiny a aj to, ako dobre sa Calleovej podarilo zjednotiť

také rôznorodé obsadenie počas krátkeho času dvoch workshopov. Oddanosť a motivácia performerov boli značné. Pohybové sekvencie nepôsobili chaoticky, všetko sa opakovalo v istej štruktúre. V záverečnej časti performerí postupne rozprestrelí na javisku niekoľkoketrovú partitúru celého večera. Je škoda, že s ňou skupina ďalej nepracovala, pretože po takmer dvoch hodinách neustáleho fyzického vypätia nahých tiel to bol úplne nový scénický prvok, ktorý pôsobil prekvapivo a mal v sebe väčší potenciál využitia.



**SÓ EU TENHO A CHAVE
DESTA PARADA SELVAGEM**
(Mónica Calle)
foto N. Wagner-Strauss



**SÓ EU TENHO A CHAVE
DESTA PARADA SELVAGEM**
(Mónica Calle)
foto N. Wagner-Strauss

Princíp neustáleho začiatku sa veľmi dobre preniesol aj na publikum. Keď už jednotlivé akcie performerov vyzerali, že sa blížia k vyvrcholeniu, prišiel kolaps a všetko sa začalo nanovo. Toto zahrávanie sa s diváckou pozornosťou vytváralo zaujímavú dynamiku. Performancia trvala asi stotridsať minút, čo bolo na hrane udržania pozornosti. Hoci diváci mali možnosť sledovať telá meniace sa pod vplyvom únavy alebo skúmať historický priestor divadla Theater am Steinhof, po takom dlhom čase sa z toho pre mnohých buď stala istá forma tranzu, alebo rutina s očakávaním konca. Tak ako performerí celý čas naschvál zlyhávali, aj ja som zlyhal, ibaže s rozdielom, že som nedokázal prejsť pomyselnú hranicu a znova

naštartovať svoju pozornosť. A tak brána k tejto veľkej paráde ostala pre mňa zavretá. 

M. Calle: *Só eu tenho a chave desta parada selvagem*

réžia **M. Calle** choreografická spolupráca **J. Lara**
svetelný dizajn **M. Calle**, **R. Marinho** zvukový
dizajn **J. Sousa**, **A. Nogueira** účinkujú **A. Gaspar**,
G. Egito, **G. Barroso**, **H. Nicholson**, **J. M. Brion**
Sanches, **J. M. Vitorino**, **L. Elgris**, **M. Ferrão Lopes**,
R. Mussenga Vidal, **R. Dias Monteiro**, **T. Mansilha**,
V. Gonçalves, **J. Ebert**, **M. Otoyá**, **P. Tilajčík**
premiéra 16. júna 2022, Theater am Steinhof, Viedeň

Soňa Šimková
teatrologička

Brook – občan sveta

Keď sa ho novinár pýtal na životopis, odpovedal Brook lakonicky: pozrite do môjho pasu. Migráciu začali už jeho rodičia. Pred občianskou vojnou v Rusku emigrovali do Francúzska a Anglicka, kde sa napokon natrvalo usadili. Brook brilantne hovoril oboma jazykmi a vedel ich subtilne porovnávať najmä pri analýzach prekladov. Prudko protestoval napríklad, že jeden druh divadla v kultovom Prázdnom priestore preložili Francúzi ako „buržoázne“, čo považoval za príšerné. Navrhoval hneď niekoľko iných pojmov. V češtine sa rozhodli pre pojem mŕtvolné, čo by mu asi vyhovovalo. Nebol však iba lingvistickým komparatistom, ale vedel porovnávať kultúry, zvyky, rituály, umenia a napokon definoval to podstatné, rozdiel medzi životom a divadlom. Bol dokonalým mediátorom medzi mnohými fenoménmi, keďže bol svetobežníkom, občanom sveta.

Prvé obdobie režijnej kariéry odštartoval Brook veľmi skoro. Ako dvadsaťročný dostal prvú ponuku a riaditeľ divadla sa vyjadril, že mladý neškolený talent hneď spôsobil zemetrasenie. K debutom patrila Sartrova komorná hra *S vylúčením verejnosti*, ale aj Shakespearova komédia *Márna lásky snaha*. Na začiatku si dovoľil bezstarostnú jazdu po žánroch a štýloch hier, akoby sa chcel s divadlom oboznámiť z rôznych uhlov a úrovní. Inscenoval súčasných aj starších autorov, našťudoval rad opier, ale s obrovským úspechom aj muzikál *Irma la Douce*, na Broadwayi

s ním dosiahol 1500 repríz a Tony Award. Okrem toho inscenoval viacero Shakespearových hier v krajine, kde prevládala ustrnutá tradícia, stereotypy a nuda, ktorá od barda odháňala najmä mladých. Prevrat spôsobil našťudovaním *Kráľa Leara* v Stradforde nad Avonom v roku 1962.

Od Shakespearovej krutej drámy o nemilosrdnom potomstve bolo iba na skok k Divadlu krutosti. Spolu s Charlesom Marowitzom ho založili v roku 1964 pod strechou Royal Shakespeare Company. Ako východisko k improvizáciám použili extrakty z Jarryho *Kráľa Ubu* a z Artaudovho dialogického *Výronu krvi*. Vo všetkých tých cvičeniach hľadali intenzitu, bezprostrednosť a hustotu výrazu. Bolo to obdobie, keď „boli spochybnené všetky divadelné konvencie a žiadne pravidlá už neexistovali“. No a čo teraz? ukončuje Brook stať o Artaudovi otázkou.

Odpoveďou bola bravúrna inscenácia *Marat/Sade* na základe textu Petra Weissa. Vizualizovala krutosť v hlave Markíza de Sade, ako aj besnenie Francúzskej revolúcie v podaní klientov blázinca v Charentone. Za najlepšiu inscenáciu roka získali Tony Award na Broadwayi.

Odpoveďou na krutosť sveta bola aj najpolitickejšia inscenácia jeho kariéry, *US*, reakcia na vojnu vo Vietname. Nezabudnuteľným opusom ostal aj *Sen noci svätéhojanskej* (1970), vychádzajúci z pozitívnych emócií šesťdesiatych rokov, z výronu energie, očarenia Áziou, hippies, fyzickým divadlom. Renomovaný anglický kritik Michael Billington napísal, že väčšinu morálnych otázok a divadelných postupov z prvej etapy svojej kariéry začlenil Peter Brook do inscenácií, ktoré od konca roka 1968 vytváral s medzinárodným súborom ako interkultúrne inscenácie. Podľa neho v skutočnosti existuje iba jeden Peter Brook, nie dvaja.¹

Prejdime preto plynule k obdobiu, ktoré ho najviac preslávilo a prejavilo sa napriek Billingtonovmu tvrdeniu aj radom výrazne odlišných postupov. Začalo sa viacerými francúzskymi impulzmi

¹ BILLINGTON, M.
In: Peter Brook's
Journey/ La voie de
Peter Brook. Premio
Europa per il Teatro
Taormina, 2004, s. 64.



foto S. Kirszenbaum

na konci 60. rokov. Viackrát inscenoval v Paríži, na pozvanie Jeana-Louisa Barraulta sa v roku 1968 zúčastnil na významnom podujatí Divadlo národov s dielňou na tému Shakespearovej *Búrky*. Vtedy prvý raz okúsil, čo je to práca s medzinárodným súborom. S dávnou priateľkou Micheline Rozanovou vtedy nadviazal historicky významnú spoluprácu. V Paríži v roku 1971 spolu založili CICT (Centre international de la création théâtrale – Medzinárodné centrum divadelnej tvorby, o dva roky neskôr CIRT – Medzinárodné centrum divadelného výskumu).

Jeho experimentálne divadelné centrum malo okrem iných výhodu aj v tom, že bolo mobilné, dalo sa s ním migrovať po svete. V tom čase sa Brook jedinečným spôsobom podieľal na rozvoji nového typu inscenovania nazvaného interkultúrnym. Súbežne s ním ho pestovali tiež Richard Schechner, Ariane Mnouchkine, Tadashi Suzuki či Eugenio Barba.

Nie je div, že tento spôsob tvorby sa tak geograficky naširoko ujal. Šesťdesiate roky priniesli liberalizáciu, nastalo nové „sťahovanie národov“. Cestovalo sa najmä do Ázie a Afriky. Divadlo a divadelníci prekračovali hranice.

(Je jasné, že za železnú oponu to bolo ťažké – do Moskvy vycestoval Brook v roku 1955 s *Hamletom* a *Learom* do „sovietskeho bloku“ v roku 1962. Vtedy zavítal aj do Prahy.)

V dôsledku migrácie, pod vplyvom cudzích praktík, sa zmenil prístup k tvorbe. V šesťdesiatych rokoch nastala éra laboratórií, k predvoju patrilo akiste to Grotowského, ktoré čiastočne inšpirovalo aj Brooka. Ten však dával prednosť pojmu centrum ako zariadeniu otvorenému smerom k spoločnosti. Vďaka Micheline Rozanovej našiel čarovný priestor na severe Paríža, v štvrti Juhoázijských a Severoafrikanov, v bývalom divadle. Nazývalo sa Théâtre des Bouffes du Nord.

Cieľom aktivity nebol uzavretý, dokončený produkt, ktorý sa predáva publiku ako dielo, ale samotný proces tvorby, zvaný výskum, hľadanie. Brook sebe aj svojim spolupracovníkom umožnil, aby sa pozreli hlboko na princípy média, na zákonitosti tvorby a na základné odlišnosti medzi divadlom a životom. Po mesiacoch výskumu nechal kolektívny čin oceniť divákmi. Na prelome 80. rokov som sa nachádzala v Paríži a dve prezentácie som zažila. Ak vychádzame z Brookovej definície divadla, že tým najpravejším stretnutím s jeho univerzom je uvidieť živé predstavenie, tak som mala skutočne šťastie.

Neboli to tie najortodoxnejšie interkultúrne predstavenia. Také som uvidela až v roku 1990, Shakespearovu *Búrku*. Išlo však o reprezentatívny brookovský rukopis.

Vo *Višňovom sade* sa stotožnil s Čechovovou autorskou ideologickou neutralitou. Časovo nekonkrétne prostredie divadla, ošarpané múry, na dlážke iba perzské koberce, charakteristické pre štádium vyprázdneného domu pred jeho predajom, sedenie na zemi pri nekonečných rozhovoroch (Brookov obľúbený spôsob aranžovania, ktoré nazýval „carpet show“), ustavičné objatia a bozky ako prejav medziľudského tepla. Rovnocennosť všetkých hlasov, bez režijnej

straníckosti. Brook však zvýraznil nadčasovú tému večného paradoxu života a umierania, vitality, aktivity postáv na jednej strane a márnosti ich konania na strane druhej, bujarosť ľudí v čase moru. Najviac sa tomuto porovnaniu priblížila atmosféra tretieho dejstva, v ktorom sa aktéri oddávali veľmi hlučnej a dynamickej zábave. Za zvukov orchestra v rýchlom tempe vzrušene tancovali a v skupinovom zretžení obiehali miestnosti. Vo *Višňovom sade* je podľa Brooka smrť vo viacerých významoch silno prítomným kontrastom, na ktorého pozadí sa o to jasnejšie vyníma ohromná energia ľudí, ich silná chuť žiť.

Interkultúrne inscenovanie

Roku 1971 Peter Brook v rozvalinách iránskeho mesta Persepolis s multikultúrnym súborom uviedol inscenáciu *Orghast*. Použil v nej mýty spoločné rozličným kultúram. Roku 1972/1973 vycestoval so súborom do Afriky. V stretnutí s inou kultúrou získavali ľudské skúsenosti a rozvíjali schopnosti improvizovať. V teórii sa začína používať pojem výberové kultúry. Ktoré preferoval Brook?

Africká bola prvým terénom jeho inšpirácie. O čo išlo? Nájsť „divadlo jednoduchých foriem“, budovať nový divadelný vzťah (prvá rovina komunikácie „na koberčeku“). Objavili koncepciu priestoru divadla Bouffes du Nord („prázdny priestor“, sakrálny priestor) a silu neverbálnej komunikácie (dialóg prostredníctvom spevu a hudobných nástrojov).

V Afrike našli mágiu kruhu a koberčeka. Prichádzajú na to, že pomocou koberčeka môžu celú svoju pozornosť koncentrovať na kvalitu a energiu hereckej hry. Jeden z najobľúbenejších Brookových hercov Bruce Myers napísal: Koberček je „krásny, pokojný, dôstojný. Dovoľuje nám nájsť vnútornú koncentráciu a zabezpečuje upokojujúci efekt. (...) Všetci máme v živote potrebu si zabezpečiť pokojný rámec, príjemné miesto“.²

Indická kotva

V *Pohyblivom bode* Brook píše: „Spoznali sme, že India žila celé tisícročia v atmosfére nepretržitej tvorivosti. Aj keď život prúdi s majestátnou pomalosťou veľkej rieky, predsa zároveň každý najmenší diel v rámci tohto prúdenia obsahuje svoju vlastnú dynamickú silu. Indovia neúnavne preskúmali každý možný aspekt ľudského života... Čím viac sme videli z klasických indických umeleckých foriem, zvlášť v oblasti divadelnej, tým nám bolo jasnejšie, že často nevystačí jediný život, aby sme ich ovládli, a že cudzinec ich môže iba obdivovať, ale nie napodobňovať.“³

Petra Brooka, na rozdiel od Ariane Mnouchkinovej, nezaujímalo preniesť do inscenácie špecifické ázijské divadelné formy a herecké techniky ani farebné masky a kostýmy.

Brook Indiu, najmä v prístupe k epochálnej divadelnej epopeji *Mahábhárate*, odfolklorizoval, odexotizoval, ukázal ju v každodennosti, v obyčajnom, všednom šate. Predviedol prevažne Indiu vidiecku, prírodnú, ktorá sa prirodzene hodila k dávnym, polomýtickým udalostiam. A tým ju priblížil západnému divákovi.

Okrem vonkajších materiálnych a herných tradícií čerpal z menovaných kultúr aj námety, príbehové a literárne zdroje. V Afrike našiel podklady napríklad k inscenáciám *Kosť* (1972), *Ikovia* (obraz zanikajúceho afrického kmeňa, 1975), *Woza Albert/Vstaň, Albert!* (na text juhoafrických autorov 1991). Černošskí herci vo väčšom počte účinkovali v Shakespearovej *Búrke* (1990) a *Hamletovi* (2000).

Indii odpovedal najväčšiu poctu mohutnou epopejou podľa spomenutého svätého spisu.

Inscenácia mala premiéru v roku 1985 na festivale v Avignone, v amfiteátri-kameňolome pre asi 1800 divákov, asi trinásť kilometrov od mesta. Bolo to jedenásťhodinové predstavenie pozostávajúce z troch častí. Hralo ho dvadsaťpäť hercov šestnástich národov vcelku

2 BANU, Georges.
La Conférence des Oiseaux... In: Peter Brook's Journey/ La voie de Peter Brook,
s. 77 a nasl; s. 86.

3 BROOK, Peter.
Pohyblivý bod,
s. 168. Pohyblivý bod,
s. 240 a nasl.

alebo v troch pokračovaniach. Predchádzala mu desaťročná príprava, trojročné písanie adaptácie (skvelý Jean-Claude Carrière) a takmer ročné skúšanie, nepočítajúc do toho cestu všetkých zúčastnených do Indie.

Peter Brook chcel prostredníctvom tejto inscenácie priblížiť západnému človeku Indiu, a tak odstrániť zakorenené nedorozumenia medzi Orientom a Západom. Za predsudok považoval najmä povest', že India je v područí náboženského fatalizmu. Chcel ukázať, ako komplexne Indovia chápu osud a slobodu. A čo pre nich znamená kľúčový pojem *dharma*.

Pre diváka integrálneho predstavenia znamenala účasť na ňom čosi ako iniciačné putovanie za poznaním spolu s postavami epopeje. Scény v prírodnej scenérii, ohne, voda, zem, vzduch – štyri živly, ktoré Brook vyznáva ako základ nášho sveta, vytvárali rámec pre výsostne duchovnú ceremóniu. Indická hudba, typicky sústredené brookovské herectvo oprosté od vonkajškovosti, no emocionálne nasýtené, rozprávanie kombinované s obradovými akciami, ritualizované bojové scény plné magických zvrátov: inscenácia poskytovala zážitok rovnako pre ducha ako pre zmysly.

Indický kolorit obsahovala aj ostatná inscenácia *Hamleta*. Hru hier inscenoval Brook už v roku 1955. Neskôr pracoval s textom v rámci laboratórneho výskumu v Divadle krutosti (1965). Potom v Bouffes du Nord v roku 1996 pod názvom *Qui est là?* (Kto je tam?) realizoval laboratórny výskum na základnú tému kto je človek a čo je divadlo. Zostručený Shakespearov text poskytol možnosti obložiť ho inými reflektujúcimi textami (vychádzajúcimi z Craiga, Stanislavského, Mejerchol'da, Artauda, Brechta) a to celé vložiť do rámcovej situácie divadelnej skúšky, počas ktorej sa základné pojmy, postupy a herecké techniky vyjasňujú a preskúšavajú.

Ďalšiu inscenáciu *Hamleta* takisto v textovej úprave našťudoval v roku 2000 s Adrianom Lestrom v hlavnej úlohe. Osem hercov, jeho stálic, zahrlo archetypový príbeh jednoducho, pomerne rýchlo, minimalisticky, sugestívne, na obdĺžnikovom oranžovom koberci s niekoľkými pestrými vankúšmi, so sústavou kahancov s ustavične horiacimi sviečkami a so sústavou vysokých svietnikov, ktoré koberec ohraničovali. Takto scénický priestor získal intímnu atmosféru a uzavretosť, potrebnú pre intenzívne, koncentrované herectvo, pre osobné, esenciálne výmeny medzi postavami. Bolo to herectvo z očí do očí. Herectvo dychu a kolobehu spojených energií medzi hercami a divákmi. Ponuka typického brookovského rukopisu. Najmä Adrian Lester ako Hamlet svojou duchovnou energiou pôsobil presvedčivo bezprostredne na partnerov na javisku a aj na divákov sediacich z troch strán koberca.

V ostatných desaťročiach sa dali vidieť ešte reprízy krátkych predstavení, s ktorými sa ľahko cirkulovalo, *Muž, ktorý si pomýlil vlastnú ženu s klobúkom* podľa Sachsova románu, *Kostým, Far Away* podľa hry Caryl Churchillovej, Beckettove *Šťastné dni* s manželkou Natashou Parryovou v hlavnej úlohe. Životopisný film syna Simona Brooka *Brook by Brook* (2002) a niekoľko vlastných filmových záznamov inscenácií, ako aj vlastné filmy, medzi ktorými vyniká typicky minimalistická adaptácia Durasovej románu *Moderato cantabile*.

Svoje praktické skúsenosti zhrnul do celého radu kníh. *Prázdny priestor, Pohyblivý bod, Nitky času, Diabol je nuda, Kvalita milosti a Čo mám na jazyku*, obe naposledy menované vyšli v Divadelnom ústave Bratislava. Viaceré z nich vznikali ako zbierky prednášok prednesené pred frekventantmi dielní, pred záujemcami o divadlo alebo ako rozhovory s novinármi. Sú to pútavé eseje, opreté o overené, teoreticky premyslené skúsenosti, ktorým sa nevyrovnajú ani mnohé učebnice. ♣

Moja, tvoja alebo čia vina?

Mestské divadlo Žilina uviedlo koncom minulej sezóny inscenáciu *Kreutzerova sonáta/Čia vina?*. Po *Anne Karenine* išlo už o druhú adaptáciu diela L. N. Tolstého v sezóne 2021/22. Žilinské divadlo má modernú a odvážnu dramaturgiu, ktorá jasne pomenúva neduhy našej spoločnosti. Tentoraz sa divadlo rozhodlo uviesť menej známe, no o to „kontroverznejšie“ Tolstého dielo *Kreutzerova sonáta*, ktoré v čase vzniku pre neromantizujúce zobrazenie manželstva zakázala cenzúra cárskeho Ruska. V žilinskej dramatizácii bola novela doplnená aj o pohľad Tolstého manželky S. A. Tolstej, vďaka jej dielu *Čia vina?*. Inscenácia neprináša iba príbeh z minulosti. Hoci sa pohľad na manželstvo časom mení, problémy – či už v manželstve, alebo v medziľudských vzťahoch – nás s touto minulosťou stále spájajú.

Dramatizácia sa zaoberá manželskou dvojicou, ktorá si svojím zväzkom zničila život. Ich časté hádky sa končia vraždou. Inscenátori sa rozhodli dielo zasadiť do historického prostredia kancelárie, ktorú tvorí jednoduchá drevená konštrukcia. V prednej časti javiska je kovový stôl s počítačom, ktorý tvorí kontrast k dobovému zariadeniu a kostýmom. Práve počítač predstavuje dnešný moderný svet, ktorý trápia rovnaké problémy ako v minulosti, a zároveň ide o dominujúci komunikačný prostriedok Sofie Tolstej. Tá si počas predstavenia píše denník a úryvky z neho sú zverejňované vďaka live cinema. Jej krasopisné písmo sa rovnako ako jej vzťah s manželom mení a na konci inscenácie sa z kaligrafovaných stanú len čmáranice volajúce o pomoc. Práve zápisky tvoria prepojenie medzi príbehom *Kreutzerovej sonáty* a skutočným životom manželov Tolstých.

Tolstoj napísal svoju novelu inšpirovaný rovnomennou Beethovenovou skladbou, preto je pochopiteľné, že sa tvorcovia rozhodli vo väčšej miere



foto R. Tappert

pracovať s hudobnými motívami. Aj vďaka hudobnej zložke sa režisérovi podarilo vybudovať emočne plné, napäté a konzistentné situácie. Veľkú zásluhu na tom má aj práca so svetlom. Rovnako ako hnev nad zmierením aj nad teplými odtieňmi žltej nakoniec vždy zvíťazilo chladné svetlenie, ktoré odrážalo prázdnotu vzťahu hlavných postáv.

Herecky inscenácia stojí na výkonoch P. Martinčeka, M. Kolečáka a B. Zachara, ktorí stvárňujú hlavnú mužskú postavu v rozličnom veku. Trojica využíva rôzne gestá, kreatívne pracuje s hlasovým fondom a rôznorodými hereckými akciami. Vo finále sa k nim pripoja aj ostatní účinkujúci, aby zrekonštruovali spáchaný zločin. Žiaľ, s ich príchodom stráca inscenácia herecké kvality a mení sa na trochu patetické plakanie na kolenách a umieranie s dieťaťom na lone.

Moja otázka na záver je prostá. Pýtam sa na to isté, čo Sofia v samotnom závere inscenácie – čia vina? Touto otázkou však nehľadám vinníka žiadnej manželskej krízy. Zamýšľam sa ňou nad vydarenou inscenáciou, ktorá spracúva niekoľko náročných rovín do uceleného javiskového celku. Zároveň uvažujem aj nad poloprázdnyhľadiskom divadla a vlažným potleskom obecnstva na repríze. Čou vinou si *Kreutzerova sonáta* nezískala divákov? 

D. Brezániová – P. Viecha – M. Feldbauer: *Kreutzerova sonáta/Čia vina?*

réžia P. Viecha dramaturgia D. Brezániová kostýmy T. Kosová
scénografia a svetelný dizajn J. Ptačin hudba A. Majerčík
účinkujú K. Sihelská, P. Martinček, M. Kolečák, B. Zachar,
N. Fašánková, T. Peršić, M. Vrzala, T. Vrabcová
premiéra 7. máj 2022, Mestské divadlo Žilina

Poézia všedného dňa, časť Márnosť

Tematická línia tvorby Veroniky Malgotovej by sa dala definovať podľa jej aktuálnych životných zážitkov. Vyberá si situácie z bežného života a zobrazuje ich niekedy konkrétne a vtipne, inokedy dojímavo, pričom sa posúva od inscenácií založených na texte k pohybovým abstrakciám. Jednotlivé témy jej diel sa okrajovo dotýkajú alebo prelínajú. Malgotová pracuje so spoločenskými konvenciami a očakávaniami. Na viacerých projektoch spolupracuje s tanečnicou a choreografkou Libušou Bachratou. Ich duet *Krehkosť* sa zaoberá identitou ženy/matky/partnerky, mnohohzvukom tém a úloh, ktoré prijímame na seba, sociálnych rol, v ktorých hľadáme svoje skutočné ja. Scénografia z *Krehkosti* sa objavuje aj v ich novej performancii s názvom *Márnosť*. Využili ten istý objekt, avšak v obrátenej polohe ako upozornenie na prchavosť situácií, myšlienok, problémov, na nekonečné plynutie času, keď poznané a isté degraduje alebo aspoň mení svoju funkciu.

Márnosť je site-specific divadelné performatívne dielo. Jeho základom je pohyb v priestore. Hýbu sa performerky a s nimi aj diváci, nasledujú ich po palubách a podpalubí lode Pink Whale. Prítomnosť rozvlnenej vody zneisťuje. Stelesnením márnosti je Bachratá v nádhernom čiernom kostýme so závojom. Pohybuje sa pomaly, pôsobí



foto M. Mičúchová

monumentálne. Ako antická socha s prenikavým pohľadom a prísne zdvihnutou bradou predstavuje mnohostranný ideál, obraz, ktorý nasledujeme a stále nám uniká. Táto idea dokonalej ženy je absolútne nedosiahnuteľná. Demonštruje to druhá performerka, Malgot. Takisto má čierne šaty, no jej telo v nich je veľké, spotené, ohnuté, unavené. Po materiálnej márnosti (či márnivosti?) jej vo vlasoch zostali rôzne kúsky bižutérie. Je si neistá sama sebou, usiluje sa byť nenápadná, ale pritom využíva interakciu s divákmi, hľadá v nich podporu aj odsúdenie. Chce, aj si odopiera, hovorí „daj“, dáva aj nechce dať.

Textu je v tejto performancii málo a väčšina replík je reprodukováaná, časť z nich zanikne v ozvučení, v ruchu ulice alebo len tak vo vlastných myšlienkach. Sústreďenie sa na obraz a pohyb aktérok, ktorý je niekedy obradný, inokedy chaotický, prináša vlastné kontemplatívne úvahy.

Krehkosť je založená na intímnych a autobiografických príbehoch. V *Márnosti* sa tvorkyne pokúsili ponúknuť univerzálnejší pohľad. Už nereprezentujú samy seba, ale všeobecné abstrakcie a úvahy na tému márnosti, márnivosti, potrieb a túžob. Cením si, keď tvorcovia vystúpia z komfortnej zóny, ak sa rozhodnú otvorene a navyše divadelne pútavo hovoriť o témach, ktorými žijú či ktoré im spôsobujú bolesť. Vtedy sa každé predstavenie stáva terapiou, postupným hraním sa vnútorné poryvy stabilizujú a zostane umelecký artefakt. Ponor do márnosti tvorkyniam priniesol určite zaujímavé osobnostné pozorovanie a putovanie. V jej abstrakcii sa však dostali tak ďaleko a hlboko, že sa mi nepodarilo nájsť vlastné vnútorné prepojenie s témou, ale ani potešenie z rôznorodej a imaginatívnej divadelnosti. Márnivo hovorím: chcem viac. 

L. Bachratá – V. Malgot: *Márnosť*

dramaturgia M. Godovič réžia V. Malgot choreografia
L. Bachratá scéna, kostýmy L. Madjiah Štorcelová
svetelný dizajn J. Čech hudba a zvukový dizajn D. Suchý
vizáž D. Hitka účinkujú L. Bachratá, V. Malgot
premiéra 23. september 2022, Pink Whale

William Shakespeare – Juraj Martiška Romeo a Júlia

Komiks *Romeo a Júlia* je jedným z výsledkov projektu *Klasika v grafickom románe*, na ktorom Divadelný ústav spolupracuje so zahraničnými partnermi. V rámci neho v budúcnosti vyjde aj komiksové spracovanie drám *Antigona a Kráľ Ťbu*.



William Shakespeare – Juraj Martiška
Romeo a Júlia
Divadelný ústav, 2022
Preklad Ľubomír Feldek, úprava Daniel Majling
ISBN 978-80-8190-083-9



Knižné tipy



Maggie O'Farrell
Hamnet
Tatran
www.slovtatran.sk
Maggie O'Farrell vytvorila krehký portrét syna slávneho dramatika Williama Shakespeara, chlapca, o ktorom nevieme takmer nič, jeho meno však nesie nesmrteľná tragédia z pera jeho otca, *Hamlet*. V alžbetínskej epoche totiž boli obe mená identické. O'Farrell rozpráva o Shakespearovi z pohľadu jeho manželky a detí vo chvíli, keď sú obaja manželia hlboko zranení smrťou syna.

256 s.
orientačná
cena 16,90 €



Martina Pecková Černá a kol.
Divadlo a svoboda – První dekáda nezávislosti českého divadla po roce 1989
Institut umění – Divadelní ústav
www.idu.cz
Publikácia predstavuje búrlivú energiu a pluralitu estetik, tém a aktivít českého nezávislého divadla prvého porevolučného decénia. Tento kritický katalóg obsahuje aj odborné štúdie a úryvky z rozhovorov, ktoré autori v rámci výskumu viedli s takmer sedemdesiatimi osobnosťami českej divadelnej scény 90. rokov.

430 s.
orientačná
cena 20,50 €



Sylvie Graf
Snižování předsudků jako cesta k fungující společnosti
Academia
www.academia.cz
Brožúra prináša vedecké vysvetlenia javov, akými sú napr. rasová neznášanlivosť, netolerancia k migrantom alebo zločiny motivované uprednostňovaním vlastnej skupiny. Poskytuje aj poznatky, ktoré v tejto oblasti viedli k pozitívnej spoločenskej zmene a môžu byť pre nás inšpiráciou aj dnes, v čase globálnej pandémie, migrácie a vojnových konfliktov.

68 s.
orientačná
cena 3,50 €

z tvorby

Júlia Jurinová

scénická a kostýmová
výtvarníčka



Pandémia+

...je názov inscenácie, ktorá vzniká v spolupráci s divadlom Nomantinel. Spracováva veľmi ťažkú a stále pomerne tabuizovanú tému HIV. Vychádza z reálnych príbehov a rozhovorov s HIV pozitívnymi ľuďmi žijúcimi na Slovensku. V štyroch samostatných príbehoch sa odhaľujú citlivé situácie, zdravotné problémy, ale aj hoaxy a bolestivé reakcie okolia. Tvorivý tím inscenácie zostavil režisér Juraj Bako. Naše spolupráce sa často vyznačujú silným výtvarným vplyvom, použitím objektov a materiálov. Tieto bábkarské princípy uplatňujeme aj teraz, v spracovaní činoherného textu, ktorý pripravili Marek Hudec a Andrej Kuruc.

Rôznorodosť a multižánrovosť sú nám blízke, a preto aj obsadenie je zložené z ľudí rôzneho zamerania – od neherca cez profesionálnych bábkohercov až po profesionálneho tanečníka. Pre výtvarníka to prináša množstvo výziev pri tvorbe a spracovaní kostýmu, ktorý treba prispôbiť tak, aby každému pomohol v jeho výstupe.

Náročnosť témy sa snažíme odľahčiť najmä vplyvom výrazných kostýmov. Ich postupné zovšednievanie nám ukazuje, ako vníma spoločnosť problematiku HIV pozitívnych a postupne diváka dostáva do obvyčajného života obvyčajného človeka: z podpätkov do papúč, z extravagancie do teplákov. Tvorbe vyzývavých odevov predchádzalo dlhé bádanie v inkognito móde na internetových stránkach s erotickou gay spodnou bielizňou, erotickými pomôckami a glamour gay parties.

Predstavenie odštartujeme vo veľkom štýle erotiky, trblietok, farebných kožušín a lesku, no realita môže byť iná. ♣

2 x 2

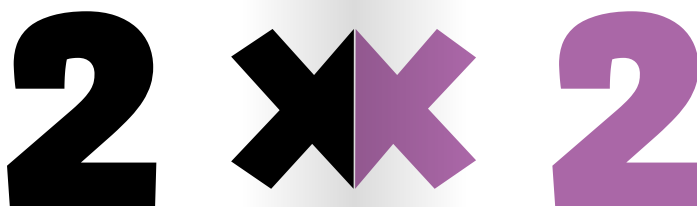
MONIKA KOVÁČOVÁ režisérka

Rôzne podoby periférie sa dostali do centra môjho záujmu. Žijem v regióne, programovo sa venujem zviditeľňovaniu neviditeľných tém. Je nás takých viac. Roztrúsených kade-tade po Slovensku aj po svete. Cítim to spojenectvo. Fascinuje ma tá rozmanitosť. Odhodlanie a dennodenná práca, ktorá umožňuje zapúšťať korene aj do zdanlivo neúrodnej pôdy.

Na periférii sú kvalitná tvorba pre detské publikum, bábkové divadlo, divadlo pracujúce so znevýhodnenými skupinami... divadelné podoby stále zaťažené mnohými stereotypmi. Rada by som upozornila na aktuálnu iniciatívu Divadla z Pasáže, ktoré ako jediné na Slovensku programovo pracuje s ľuďmi s mentálnym znevýhodnením. Hovoria o (ne)možnosti dospieť, o vymanení sa zo škatulky večného dieťaťa. Ak ťa niekto označuje za dieťa, môže ti uprieť práva, ktoré ti ako dospelému patria. A to je veľmi nebezpečné. Pre jednotlivca, pre spoločnosť.

JÁN ŠTRASSER básnik a prekladateľ

Výraz „stáť na periférii“ zaváňa komplexom menejcennosti – a nielen v oblasti divadla. Otvoril som si webovú stránku Spišského divadla v Spišskej Novej Vsi, okresnom meste s necelými 40 000 obyvateľmi, a hneď mi padol do oka inzerát, že divadlo hľadá na uvoľnenú pozíciu v umeleckom súbore herca. Nikdy v živote som nezaregistroval, že by nejaké divadlo hľadalo herca na inzerát – že by to bol dôkaz, že toto divadlo stojí na periférii? Nie – keď si pozriete jeho repertoár a hustotu predstavení, je jasné, že je to plnokrvné divadlo. Ak má divadlo čo ponúknuť svojim divákom, nestojí na periférii – rovnako to platí pre divadlá v Bratislave, Rožňave či v Zelenči.



**Čo stojí
v slovenskom
divadle
na periférii
a nemalo by?**

**Čo stojí
v slovenskom
divadle
na periférii
a nemalo by?**



PETER MAZALÁN režisér, operný spevák

Myslím, že u nás na periférii stoja
(dobrovoľne) diváci.

2 x 2

ALEXANDRA BOLFOVÁ režisérka

Absolventi a absolventky vysokých umeleckých škôl. Premýšľam nad pomerom počtu úspešných a talentovaných absolventov a absolventiek odboru dramaturgie a réžie a ich uplatnenia v rámci (predovšetkým!) zriaďovanej, ale i nezávislej scény. Premýšľam nad ich možnosťami po ukončení štúdia – založiť si vlastné divadlo, robiť päť rokov asistenta či asistentku réžie alebo dramaturgie, nevenovať sa divadlu vôbec. Ide sa na istoty a overené mená. Cítim potrebu väčšieho fókusu na vytváranie projektových formátov, v rámci ktorých by sa absolventi a absolventky mohli realizovať. Cítim potrebu väčšieho záujmu vedení divadiel o to, čo na umeleckých vysokých školách vzniká, aká je nastupujúca generácia.

glosa

Michaela Zakuťanská
dramatička



Mamy vs. mačky

Mamu v šlabikári Lipka nahradila mačka a odsunula ju až na 39. stranu. Mamu predbehol aj motýľ, obchody v meste a euro. Mama má Emu patriť do šrotu minulosti. Veršíkom dneška je: Milá Mila má mačku. Má mama mlynček? Má. Má Ema misku? Má. Máme hrebeň a kefu, sponky, fén, lopatky, kolobežku, vedierko, balóny, loptu, šál...

Máme toho toľko, ale máme aj jeden druhého? Alebo je zámerom dneška dostať kultúru na úroveň, ktorú by dokázali pochopiť aj mačky? Mačky prespia aj osemnásť hodín. Šesť hodín bdlosti vykazuje aj bežne závislý používateľ za človeka uvažujúceho telefónu.

Žurnalistiku nahradili vyhlásenia zo sociálnych sietí. Diskusia sa zmenila na statusy quo bez diskusie, bezfarebnú hnilobu jednostrannosti, správnosť jediného názoru. Vzdelaním dneška je súchanie po telefóne a odpovede z Wikipédie. Kritické myslenie je šialene nekriticky nafúkané. Demokratický znamená liberálny a fašizmus je komunizmus. Mladí pozabíjajú starých. Ľudská myseľ má byť transparentná a ľahko čitateľná ako porno. Rozprávky sú prepísané. Ľudia zhypnotizovaní. A kto ešte prežíva prítomný okamih?

Potrebuje ľudia ďalšie príbehy, ktoré ich odtrhnú od reality a zabavia? S ktorými sa stotožnia alebo ich dojmú, ponúknú im návod na ľahký život či nebodaj otázku? Treba vôbec ešte niečo písať, niečo, čo sa utopí v záplave na človeka denne útočiacich slov a informácií?

Ved' perifériou dneška je snaha žiť ako Človek.

Byť dramatičkou na Slovensku je ako byť mamou v šlabikári. Má divadlo dramatika? Alebo má dramatik zákazku? Bude o pár rokov Ema mama? Alebo bude mať Ema mačku, ktorej nebude treba ani šlabikár. A keď sa píšú šlabikáre pre mačky, budú sa mačacie šlabikáre písať pre zeleninu? ♣ 55

Ja a divadlo

v októbri kreslí — Agát Broz



JAROSLAV VOLANSKÝ

dramaturg BDnR



Po mojich troch rokoch štúdia kritiky na VŠMU prišla korona, migroval som na Akadémiu umení, našťudoval štyri inscenácie, učil sa pri varení, varil pri učení, až sa mi napokon ocitol v rukách magisterský diplom z dramaturgie a réžie. V súčasnosti ma môžete vidieť vchádzať a vychádzať z vily Bábkového divadla na Rázcestí, kde pôsobím ako dramaturg od apríla tohto roku. Konkrétne od 1. apríla. Nie, nebol to žart. Po štyroch rokoch sa divadlu konečne podarilo zorganizovať koronou nerušený 23. ročník festivalu Bábkarská Bystrica. Čiže posledné mesiace zarezávam v kancelárii a... zarezávam v kancelárii. Pretože sa mi začalo cnieť za školou, podal som si prihlášku na doplnujúce pedagogické štúdium. Človek sa predsa musí nejako poistiť, najmä ak je slovenským divadelníkom. Každopádne, v mojom prípade to nie je nijaká nutnosť, viem, že by ma bavilo aj učenie.

Taktiež sa mi rysuje dramaturgická spolupráca na inom divadelnom festivale, ktorý by sa mal konať na začiatku leta 2023. No zatiaľ nie je nič potvrdené, preto budem šetriť znaky. Som človek, ktorý sa necháva unášať prúdom, na čo, samozrejme, neraz doplácam. Nemám žiadne túžby a sny, zato každej aj tej najmenej príležitosti sa rád chopím a poteším.

Skomne pre kôd od začínajúceho divadelníka...

KARIN ADZIMOVÁ

herečka



Moja aktuálna divadelná sezóna začala predčasne v druhej polovici leta a to spoluprácou s nezávislým divadelným zoskupením Slzy Janka Borodáča na inscenácii *Pop Animal* v réžii Júlie Rázusovej. Celý skúšobný proces prebiehal v mojom rodnom Prešove, takže som sa vďaka tomu mohla po rokoch vrátiť späť do „detskej izby“ a užiť si domov o niečo dlhšie, ako bolo doteraz zvykom. Vzhľadom na to, že sme mali výrazné časové obmedzenie, išlo o jeden z najnáročnejších, no zároveň najobohacujúcejších skúšobných procesov, ktoré som počas môjho doterajšieho divadelného pôsobenia zažila. Ďalšou divadelnou zastávkou pre mňa bude premiéra inscenácie *Dánske dievča* v spolupráci s Mladým divadlom, v réžii Kristiána Kozmenka, ktorú začiatkom novembra uvedie Štúdio 12. V druhej polovici sezóny ma čaká premiéra inscenácie *Polievka*, v réžii Karola Rédliho, ktorú uvedieme pod naším novovzniknutým Divadlom Efeméra v koprodukcii s Triom Olga. Okrem toho sa teším na všetky predstavenia, ktoré ma túto sezónu čakajú v divadlách Mestské divadlo Trenčín, Divadlo Jána Palárika v Trnave či v SND a na ďalšie nové výzvy, príležitosti a skúsenosti, ktoré ma, dúfam, čakajú niekde za rohom. :)

JURAJ ĎURAJKA

DIY hudobník



Sám seba považujem viac za inžiniersky typ než umelecký, lenže odjakživa som zvedavý a mám rád pocit, keď pochopím niečo nové a „z iného sveta“. To ma priviedlo z pôvodne programátorského zázemia k tvorbe elektronickej hudby pod menom Arx a aj do projektu Isobutane Martina Krajčira, kde sme vystupovali spolu s basákom Milošom Bulíkom.

V tejto zostave nás oslovila režisérka Alžbeta Vrzgula (Uhol_92) a zapojila nás do jej inscenácie *Ponížení a krvilační* inšpirovanej knihou *Svedomie proti násiliu* od Stefana Zweiga. Je to môj prvý kontakt s divadlom. Naša úloha spočíva v odohraní hudobného live-actu priamo počas predstavenia. Momentálne hráme druhú sezónu v A4 v Bratislave a na každom predstavení obdivujem nadľudské pamäťové schopnosti hercov a množstvo práce, ktoré celý kolektív vkladá do príprav.

S Alžbetou som ďalej spolupracoval na živjej výstave *Tichým hlasom*, odpremiérovanej na festivale [fjúžn] 2022. Päť Bratislavčanov rôznej národnosti rozpráva svoj životný príbeh a postoj k aktu protestu, pričom ich slová sú podfarbené mojou hudbou a vybranými samplami. Bola to pre mňa veľká výzva a prinútila ma hudobne sa venovať novým veciam a prístupom, takže aj extrémne cenná skúsenosť.

Kaleidoskop

7. september

Spoznali sme laureátov a laureátky Ceny ministerky kultúry SR. Okrem iných sú medzi nimi Jana Bodnárová (za výnimočný prínos v oblasti pôvodnej literatúry a prekladovej tvorby), Eva Bodorová (za mimoriadne vokálne a herecké stvárnenie postavy Elisabetty v inscenácii Donizettiho opery *Roberto Devereux* v ŠDKE), Roman Novitzky (za umelecké majstrovstvo v oblasti klasického a moderného baletu a výnimočnú reprezentáciu slovenského baletného umenia doma i v zahraničí), Terézia Ursínyová (za celoživotný prínos v hudobnej kritike, publicistike a muzikológii) a Emília Vášáryová a Božidara Turzonovová (obe za celoživotné herecké majstrovstvo a prínos do rozvoja dramatického umenia).

8. september

Slovenské národné múzeum a Divadelný ústav sa zúčastnili na online dražbe pozostalosti po slovenskej opernej dive Edite Gruberovej, ktorú organizoval aukčný dom Dorotheum. Z pozostalosti sa im podarilo vydražiť predmety kultúrnej hodnoty: koncertné róby, divadelný kostým, odevné doplnky, šperky, ale aj portrétnu fotografiu, secesný notový stojan a ocenenia za umelecký prínos a reprezentáciu Slovenska a Rakúska v zahraničí – súbor ôsmich medailí a plakiet, štátne vyznamenania Rad bieleho dvojkríža II. triedy a Medailu prezidenta SR. MK SR uvolnilo v tejto súvislosti finančné prostriedky vo výške 20 000 eur.

9. september

Trnavské Divadlo Jána Palárika v Štátnom divadle Košice hostovalo so svojou inscenáciou *Futbal alebo Bílý andel v pekle*, ktorá tematizuje legendárny a dodnes kontroverzne vnímaný futbalový zápas medzi Trnavou a Košicami z roku 1997. Deň



foto J. Marčinský

po predstavení kostýmy vymenili za dresy a divlá si zmerali svoje sily vo futbalovom zápase.

23. september

Slovenské Divadlo Uhol_92 sa predstavilo na významnom českom festivale alternatívneho umenia ...příští vlna/next wave... so svojou inscenáciou *Ponižení a krvilační* v réžii Alžbety Vrzguly. Predstavenie v rámci festivalu odohrali v Prahe a neskôr aj v Brne.

Na festivale sa už tradične odovzdávajú aj ceny, resp. vyslovujú Pochty za alternatívne umenie. Jedným z ocenených sa tohto roku stal slovenský režisér a performer Tomáš Procházka – za Talent roku ho porota označila najmä (no nielen) za performanciu *Večer chvíle předtím, než jsem spáchal sebevraždu*.

25. september

Tanečná škola elledanse si pripomenula 15 rokov svojho pôsobenia happeningom s názvom *DANCE COME BACK 2* v Radošinskom naivnom divadle v Bratislave. Multimediálne dokumentárne tanečné dielo bolo reflexiou doterajšej histórie tanečného divadla a školy, mozaikou tvorcov a osobností budujúcich súčasnú podobu moderného tanca na Slovensku. Jeho názov je priamym odkazom na DCB1, ktorý bol vôbec prvou premiérou elledanse v roku 2007.

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

18. – 25. október

Ani tento rok vo vašich obľúbených kinách nebude chýbať prehliadka filmov ocenených na európskych festivaloch BezCan. V naozaj širokej programovej ponuke nájdete aj najnovší film Ulricha Seidla *Rimini*. Ten vykresľuje príbeh gigola Richieho Brava, ktorého smrť matky privedie z jeho adoptívneho domova v Taliansku späť do detskej izby v rodnom Dolnom Rakúsku. Hoci na povrchu pôsobí tento film špinavo a zvrátene, v hĺbke zachytáva životný pátos ako máloktorý iný. Viac na bezcan.sk.

RIMINI, foto archív Welt



.....

26. – 29. október

V priestoroch CNK Záhrada v Banskej Bystrici sa uskutoční štvrtý ročník festivalu Venček alebo rakvičku?, ktorý tematizuje smrť a umieranie ako vyhostené témy, ktoré treba pozvať späť medzi nás. V rámci programu budete môcť navštíviť predstavenie *MONSTRUM...AND HERE I AM BLIND* Divadla Continuo či performatívnu prednášku *Tarot na pokraji života a smrti*. Celý program na vencekrakvicka.sk.

.....

28. október

KADU a Divadelná fakulta VŠMU pozývajú na prezentáciu a krst slovenského prekladu publikácie Leeho Strasberga *Sen o vášni. Ako vznikala metóda*, ktorá bude v Divadle Lab o 18.30. Legendárnu knihu, v ktorej Strasberg približuje svoju hereckú techniku, do slovenčiny preložila Zuzana Vajdičková. Súčasťou programu bude aj diskusia Herecké techniky ako vedomý i intuitívny nástroj tvorby.

Z éteru /TV

— RÁDIO REGINA

- 19. 10. 22:00 **M. Havierová:** Laura a jej (náš) svet, Posledné sedenie
- 26. 10. 22:00 **O. Škrabal:** Zjavenie pudla
- 2. 11. 22:00 **H. Ibsen:** Strašidlá
- 9. 11. 22:00 **I. S. Turgenev:** Prvá láska

— RÁDIO DEVÍN

- 16. 10. 21:00 **L. Lahola:** Škvrny na slnku
- 18. 10. 20:00 **M. Zakuťanská:** Čenkovej deti alebo Subjektívny pocit chudoby
- M. Kuracinová Valová:** Špinavé ruky
- P. Karpinský:** Herz, mein, Herz
- 19. 10. 21:30 **D. Hevier:** Poloklinika
- 23. 10. 21:00 **A. Musset:** S láskou sa neradno zahrávať
- 25. 10. 20:00 **M. Ditte:**Terra Apathy
- 26. 10. 21:30 **J. Uličiansky:** Úplne malá balada
- 30. 10. 21:00 **A. Hykisch:** Meteor padá do neba
- 1. 11. 20:00 **L. Homola:** Ako tí veľkí, bieli vtáci, Cirkus v hlave, Balada o vine
- 2. 11. 21:30 **V. Feriancová:** Do čerta s revolúciou!
- J. Raýman:** Trochu slnka v dome smútku
- 6. 11. 21:00 **A. P. Čechov:** Súboj
- 9. 11. 21:30 **L. Kerata:** Velvet

— DVOJKA

- 15. 10. 16:30 **Obrana Sokratova** (televízna inscenácia hry E. Radzinského)

