

- Ø Lenka Dombrovská
- Ø Nikdy Navždy v DPM
- Ø Perplex v DJGT Zvolen
- Ø Macbeth v Činohre SND
- Ø Otočte kone! v ŠDKE
- Ø Pražský divadelný festival
nemeckého jazyka
- Ø Festival Error

február



kød

konkrétne ø divadle

číslo 2 | ročník 17 | 2023

cena 3 €



To, čo robíte, mä svoju hodnotu

Nahláste si svoje diela do 28. 2. a my sa postaráme o to, aby sa k vám dostali odmeny za ich použitie.

lita.sk/nahlasovanie

lita

FOTO NA OBÁLKE
Macbeth, Činohra SND, foto B. Konečný

Pantone 3557 U

Milé čitateľky a milí čitatelia!

kôd február 2023

Diana Pavlačková

Toto číslo sme sa rozhodli venovať tým, ktorí a ktoré bývajú v divadelnej praxi často prehliadaní/é. Keď sa dívame na divadelné predstavenie, len ťažko vieme určiť, čo z daného výsledku je zásluhou dramaturga/dramaturgičky. Pri uvažovaní o dramaturgii nás zaujala práve istá „neviditeľnosť“ tejto profesie, ktorá v krajnosti môže viesť až k jej nedoceneniu. Práca dramaturgov a dramaturgičiek na inscenácii býva často neviditeľná nielen pre laickú, ale aj odbornú verejnosť. V kritikách dokonca neraz úplne absentuje alebo sa stane, že výsledok ich práce prisúdime niekomu inému. Preto priestor v tomto čísle venujeme viacerým z nich. Prostredníctvom ich výpovedí bolo zaujímavé sledovať, že napriek problému divadelných kritikov/kritičiek uchopiť výsledok dramaturgickej práce v recenzii, mnohí a mnohé plynulo prechádzajú práve medzi týmito dvoma profesiami.

Ako sa už v priebehu dejín neraz potvrdilo, práca dramaturga/dramaturgičky pri tvorbe divadelnej inscenácie je viac než potrebná. A nielen tam, ale aj pri širšom formovaní daného divadla. Vďaka nim priniesla táto sezóna viacero netradičných titulov či formálnych experimentov, ktorých reflexie nájdete v tomto kôd-e.

obsah

na margo

- 2 Dramaturg hľadá prácu
Jakub Molnár

rozhovor

- 3 DĚLAT divadlo pořádně
rozhovor s Lenkou
Dombrovskou

recenzie

- 11 Kontakt je liek proti nemŕtvym
Milo Juráni
• NIKDY NAVŽDY (DPM)

- 17 Zmátenosť identít a búranie
divadelných ilúzií
Lucia Galdíková
• PERPLEX (DJGT ZVOLEN)

- 22 Každá doba má svojho... vodcu?
Dária F. Fehérová
• MACBETH (ČINOHRA SND)

- 28 Medziscéna kone otáčať nemusí
Barbora Forkovičová
• OTOČTE KONE! (ŠDKE,
TABÁČKA KULTURFABRIK)

festivity

- 34 Nejen němčinou živ je PDFNJ
Vladimír Hulec

- 40 Chybou by bolo
neumožniť ERROR
Michal Denci

t/h/k

- 45 Wokeizmus, kultúra
vymazávania a autocenzúra
v súčasnej divadelnej praxi.
Zopár postrehov
Patrice Pavis

krátko kriticky

- 50 Večne živý Amadeus
Marek Godovič

- 51 O peňázoch a iných deficitoch
Martina Ulmanová

knižná recenzia

- 52 Inovatívna výskumníčka divadla
Soňa Šimková

knížné tipy

z tvorby

- 54 Huby sa správajú ako
zamilovaní ľudia
Katarzia

2x2

- 54 Keby sa udeľovalo ocenenie
za dramaturgický počin roka,
komu alebo za čo by ste ho udelili?

55 glosa

- Dramaturg v bežnej realite
Michal Ditte

56 ja a divadlo

- Frederika Kašiarová
Juraj Bolf
Hana Launerová

58 kaleidoskop

59 tipy redakcie

59 z éteru/TV

60 plus/mínus

Jakub Molnár
dramaturg



Dramaturg hľadá prácu

Dobrý deň, volám sa Dramaturg a som imanentne nepopulárny. Narodil som sa koncom 18. storočia v Nemecku do rodiny osvieteneckých intelektuálov. Otec Gotthold Ephraim Lessing ma učil byť mravným kompasom, hlasnou trúbou morálky, náukou o celistvosti a „šosáckou“ didaktikou. Inak povedané, detstvo som prežil v zatuchnutom podkroví v spoločnosti mŕtvych básnikov.

Napriek viacerým stabilným vzťahom v rodnom Nemecku som dosiaľ nenašiel vzájomné porozumenie ani na Slovensku. Väčšina miestnych divadiel ma chápe iba ako mrzáka, ktorý má poruke svoj survival kit – červené pero, čisté papiere, hrbu ťažkých kníh bez obrázkov. S režisérom či režisérkou na káve prehodím pár viet o pripravovanej inscenácii, v lepšom prípade ponúknem vhodný titul na uvedenie, v tom horšom iba zostavím bulletin a napíšem pár múdrych slov pre médiá a tlač. Mal by som pritakávať establišmentu ako garant efektívnej výroby umeleckého produktu. Ak ma osloví divadlo repertoárového typu, väčšinou to znamená, že mám byť nástrojom promiskuitného eklekticismu, ktorý dokáže upiecť jeden koláč (čítaj dramaturgický plán sezóny) zo švédskeho stola aj protichodných východísk. Inými slovami, musím pre divadlo vybrať jednu bláznivú komédiu pre masu, jednu klasickú drámu pre školy, jednu rozprávku a ak budem dobrý, tak čosi „alternatívne“ nakoniec. Mám však väčšie ambície! Klásť aj tie najnepríjemnejšie otázky a to do vnútra i navonok. Snažím sa iba prispieť k rozvíjaniu všeobecného vkusu a usilujem sa o systematickú reflexiu tvorby. Nie som len ten, kto vyjadruje formatívny princíp, ale aj ukotvenie sťahujúce ľudský rozum z jeho diabolských plánov späť do reality.

Uvedomujem si, že v mladosti som viackrát slúžil kabinetným záujmom. Totalitné režimy zneužíli

moje danosti na nečisté agitácie a viacero mladších bratov a sestier dodnes inklinuje k nezrozumiteľnosti a štrukturalistickému mysleniu. Ja som sa však zmenil a začal si osvojovať dialogický princíp. No už nie ako liberálny intelektuál volajúci po slušnosti a racionálnej diskusii, ale ako poradca, ktorý túži nadviazať na duchovný étos svojej profesie a prehľbovať jej radikalitu v oblasti sociálnej stratifikácie. Nebojím sa postdramatiky ani nebezpečenstva grantových systémov!

Vážené slovenské divadelníctvo, úctivo Vás prosím o druhú šancu. Ponúkam dozeranie na celistvosť jednotlivých inscenácií i danej inštitúcie ako celku. Budem vnútorným kompasom, ktorý zachová rozmanitosť a odlišnosť všetkých, ktorí sa na kultúre podieľajú. Prestanem písať kladné recenzie na Vašu konkurenciu a nebudem viac členom grantových komisií. Prestanem byť trendovým expertom na krízy, ktorý musí a priori šokovať, pohoršovať, vzdelávať a prinášať prchavé aktuality. Budem skrátka iba klásť nepríjemné otázky za horizontom prevládajúceho svetonázoru. Stačí mi garsónka a dostatok podnetov na zamýšľanie sa...

Za akúkoľvek odpoveď Vám vopred ďakujem. 🍷

Dominik Melichar
divadelný kritik

Dělat divadlo pořádně

Kurátorka, dramaturgyně a publicistka Lenka Dombrovská zná podobu „malého českého divadelního rybníčku“ jako málokdo. Při svém působení na pozici vedoucí kritiky v *Divadelních novinách* se aktivně podílela na jeho kultivaci a kritické reflexi, od začátku angažmá ve spíše konzervativních Městských divadlech pražských, kam byla pozvána díky svému desetiletému působení v týmu jednoho z největších českých festivalů alternativní kultury ...příští vlna/next wave..., tedy jako zástupkyně alternativní scény, jako „největší alternativec“, už spoluurčuje i jeho obraz.

Když se řekne kurátor, kurátorka, představím si osobu, která se stará většinou o nějakou výstavu uměleckých děl či nějakých artefaktů. Co dělá kurátorka v divadle?

To nevím. Nevím, co obecně dělá v divadle, já tento termín používám na dvou pozicích. Jsem kurátorka festivalu ...příští vlna/next wave... (dál Nextka), což se někdy zaměňuje, a ne špatně, s dramaturgyní nebo uměleckou ředitelkou. Pojem kurátor zavedl pro svou festivalovou roli již před čtvrtstoletím Vladimír Hulec. Když mě Daniel Příbyl, tehdy nastupující ředitel Městských divadel pražských, oslovil, abych šla do Komédie, nabídl mi pozici programové kurátorky. Jak Vláda, tak Dan tím chtěli říct, že nepůjde jen o divadlo, že se jedná o festival, resp. prostor, který má přesahy do jiných oborů. Člověk na téhle pozici kurátoruje výstavy, literární čtení, hudební produkce, ale také se samozřejmě stará o směřování divadla. Musí tedy dbát na to, aby složky byly nějak propojené, aby celek dával smysl. Aby třeba

LENKA DOMBROVSKÁ

foto A. Hladká

výstava, kterou uvidíš, když vstoupíš do divadla, se ti ideálně propojila s tím, co uvidíš potom na jevišti.

Městská divadla pražská, tedy největší činoherní soubor v ČR působící na třech scénách – ABC, Rokoko a Komedie, mají nicméně i dramaturgy. Jaká je tvoje role v téhle struktuře? Podílíš se i na striktně divadelním směřování, nebo jsi zodpovědná jen za nedivadelní součást?

Úplně oddělit to nelze, nemůžeš organizovat něco, na čem se nepodílíš. Takzvaný doprovodný program je úplně na mém rozhodnutí, s divadelním je to složitější. Když Daniel Příbyl představoval svou koncepci, deklaroval, že Komedie sice bude opět součástí MDP, ale bude fungovat jinak, bude samostatnější s programovou kurátorkou a provozní manažerkou, kterou je Martina Čacká. To znamenalo především: stálý soubor MDP nebude stálým souborem Komedie, resp. herci ze souboru budou v Komedii omezeně, pracovat se bude projektově a zaměřena bude zejména na mladé publikum a mladé tvůrce, tedy že dáme šanci režisérům, kteří právě dokončili školu, nebo těm, kteří dosud měli zkušenost především s alternativní scénou. Komedie by jim měla nabídnout možnost vytvořit něco v kamenném divadle se slušnými finančními možnostmi a s profi zázemím od inspicе přes krejčovnu a maskérnu až po techniky.

Aby si jich zkrátka všimla i širší kritická obec. Určitě, reflexe je další z bonusů, které Komedie nepřímo nabízí. Částečně i jiné obecnstvo, než na které jsou mladí inscenátoři třeba zvyklí.

Jak tvůrce vybíráte? Oslovujeme režiséra, nabídneme mu téma, někdy text, někdy přijde s nápadem on, diskutujeme a tříbíme si nápady, a pak se bavíme o tom, jaké herce by potřeboval a chtěl, stavíme tvůrčí tým. Někdy se stává, že si chce přivést i vlastního dramaturga, protože se s ním třeba potkal už na škole nebo s ním dřív spolupracoval, čemuž my nebráníme.



STIGMATA autorská putovní inscenácia k 90. výročiu divadla Komedie (MDP – Komedie)
foto K. Košun

A tvoje role v tomhle procesy? Těžká. Těžká, ale čím dál větší, asi jak jsme se v divadle postupně více poznali a naučili si důvěřovat. Ale základní podmínkou divadla je kolektivnost, a to platí ve všech směrech. Máme uměleckého šéfa MDP, Michala Dočekala, máme ředitele, Daniela Příbyla, a aktuálně tři dramaturgyně. Já bych měla mít zodpovědnost za program v Komedii. Řeknu to názorně: jednou týdně máme dramaturgickou poradу, kam chodí ředitel, umělecký šéf, ony tři dramaturgyně a já. Bavíme se především o tom, co se bude připravovat v klasicky a repertoárově zaměřených divadlech ABC a Rokoku, kde hraje umělecký soubor. Já z větší míry navrhuji, jaká témata bych chtěla mít v Komedii, zda se objevil výrazný mladý režisér, ale z této komunikace nikdy není nikdo vyřazen. Nejvíce ale o směřování i provozu divadla diskutuji s ředitelem. Nicméně, abych odpověděla jasně, primárně mám asi směřování Komedie určovat já, což často vyžaduje se za některé tvůrce i rvát, když jsou hodně neznámí.

Říkalas ale, že posláním Komedie je dávat prostor právě těmto neokoukaným, mladým tvářím. Je to paradox. Ale bohužel musím počítat taky s tím, že máme téměř tři sta sedaček v sále. Navíc je to frustrující i pro

tvůrce nebo herce, když má inscenace pět repríz a musí se stáhnout, nebo když sedí v hledišti padesát diváků.

O malé scéně pro padesát diváků jste nepřemýšleli? No jo, ale chceš ji vybudovat?

Můžete po vzoru Pařížkovy a Jařabovy Komedie stavět elevaci na jevišti. To je trochu vyhlávka z toho, že „mám velký divadlo, ale neumím ho naplnit“. Nepatří taková dramaturgie teda spíš do Rubínu (A Studio Rubín – komorná alternativna pražská scéna – pozn. red.)?

Anebo chci tvořit v MDP, ale ta nemají malou scénu, tak to udělám takhle. Máme komornější Rokoko.

Ale to zase nesnese takový text, který snese Komedie. Jasně, proto říkám, že je třeba o tom přemýšlet na obou

TESLA (MDP – Komedie)
foto P. Borecký



stranách. Komedie sice chce být divadlo pro mladé tvůrce a dělat progresivnější dramaturgii, ale není v Praze jediná. Můžeš jít – jako tvůrce i divák – jinak. Proto mi nepřijde správné, abychom šli urputně za co největším progresem a angažovaností a technici stavěli elevaci na jevišti pro čtyřicet diváků každý druhý večer. Na druhou stranu do Komedie jsem přišla z Nextky, tedy jako největší alternativec, a vlastně pořád nechápu, proč si mě Dan vybral a od začátku pak musel snášet moje urážky, že nebudu přece dělat divadlo jako v Kalichu (súkromné bulvárne divadlo v Prahe – pozn. red.)... Načež po našem prvním společném roce Dan s nadsázkou pravil: „Lenko, díky, že jste tady, bez vás by to tu bylo jako ve Vinohradském divadle.“ I takhle vyostřené a humorné debaty jsme měli a občas se přeme dodnes, třeba když navrhne nějaký hezký muzikál, já ho zase dost provokuji ekologickými otázkami či tématem performance. Ale postupem času si říkám, dobře, Nextka je taková, budu experimenty prosazovat tady, ale Komedie je prostě jiná, ne konvenční, ale uměřenější. Není to prostě alternativní festival.

Dokázala bys pojmenovat výhody a nevýhody soudivadlí MDP?

Samozřejmě si může kdokoli říct, kdybych byl svým vlastním pánem, bylo by všechno super. To jsou asi základy lidského ega a lidské svobody. Na druhou stranu každý rok žádám o grant na Nextku, což není jen únavné, ale někdy i ponižující, když musíš před komisí to či ono obhajovat. V Komedii nic takového nemusím dělat, protože mám za sebou velkou instituci. Máme asi slušné PR, televize referuje téměř o každé premiéře, o kritice jsme už mluvili.

Jednou jsi mi řekla, že se v Komedii snažíte dávat větší prostor autorským inscenacím. Tendence posledních let je ale opačná. Dalo by se říct, že

V rámci speciálnej edície festivalu ...příští vlna/next wave... na jeseň roku 2021 sa odohrali niekoľkohodinové **KAFKOVSKÉ PERFORMANCE** v pokladni divadla Komédie. Na fotke performer Martin Talaga. foto A. Černá



českými divadly obchází strašidlo adaptace, v poslední době především adaptace známých filmových kusů, ale ani tradičnější adaptace literárních děl neřekla své poslední slovo, zdá se. Čím to je? To je opravdu tak málo kvalitních původních textů, nebo dokonce i českých textů, anebo je to prostě jen pragmatický výkon dramaturgů, kteří si umí spočítat, že na adaptaci známého filmu nebo knihy přijdou diváci spíš než na neznámý titul mnohdy neznámého autora?

To je otázka na strašně moc hodin debaty, protože existuje strašně moc úhlů pohledu. Autorská tvorba je myslím spíše spjatá s mladšími tvůrci a progresivnějšími scénami. Adaptace kultovních filmů a románů se jistě uvádějí, aby se naplnil sál, ale také upřímně věřím některým režisérům, že je dané dílo opravdu zasáhlo a mají touhu ho zpracovat trochu jinak, jiným jazykem. Ale popravdě, nejsem úplně fanoušek čistých adaptací, mám radši autorské inscenace. Je mi bližší, když přijde tvůrce s tématem, které má důkladně promyšlené, cítíš, že tím žije, má potřebu ho artikulovat a pak společně hledáme text nebo inspirační zdroje, které by se na to hodily. Pokud jde o filmovou adaptaci, vtipné je, že právě s Tomášem Loužným zkoušíme inscenaci Komédie *Jack staví dům*.

Tak úplně česká hra to pravda není...

S Tomášem jsem již v Komedii připravovala putovní *Stigmata*, tedy inscenaci, která počítá s aktivním procházením diváků prostory divadla, a chtěla jsem, aby se vrátil a vytvořil velkou inscenaci. Začali jsme se v březnu loňského roku bavit o tom, co nás zrovna zajímá, a samozřejmě to byla válka na Ukrajině a jistá bezradnost, jak se k tomu umělecky vyjádřit. Když dělat divadlo v takhle pohnuté době, ještě po covidu, tak jedine pořádně. Z debat vyvstala klíčová otázka, kde se v člověku bere zlo. A Tomáš nadhodil, co takhle *Jack staví dům*? Já úplně nesnáším citového vyděrače a manipulátora Trierera, snesu pouze jeho *Dogville*, ten má jisté divadelní kouzlo, ale jako výchozí bod mi to nepřišlo špatné. Pořád jsem ale ještě chtěla téma války, proto jsme vzali v úvahu i Ženevské konvence.



GALAPÁGY (MDP – Komédie)
foto P. Borecký

A pak jsme došli ještě k jedné variantě, mému oblíbenému Bernhardovi, který měl být propojený s jistou kuchařkou. Ale víc neřeknu, protože si to nechávám jako dramaturgický sen, ráda bych to přeci jen jednou realizovala... asi někde jinde, když jsme u toho, protože by na to nechodili lidi.

Proto to neprošlo?

Zakročilo vedení – Daniel i Michal – s tím, že se jim líbí obě varianty, ale že jsou pro *Jacka*, protože na to budou lidi chodit víc. Tak jsme se pak s Tomášem bavili o tom, že to nebude jen adaptace, a začali jsme vymýšlet texty a další motivy – třeba myslivosti nebo estetizace hnusu. A posílili jsme Dantovu *Božskou komedii*, která je i u Trierera.

Máš nějaký sen, co bys vážně chtěla v divadle realizovat?

Médeiu. Obzvláště teď, když člověk sledoval v médiích případ maminky s chlapečkem v Krkonoších, se mi *Médeia* zase vybavila. Když ji člověk čte, říká si, to není možný, to není možný. Ale ono to možný je... je to jeden z nejděsivějších, ale nejlépe napsaných textů.

A co české texty? Sleduješ současnou českou dramatickou scénu?

Tak zaprvé – kde je mám sledovat? Ale jasně, Roman Sikora píše texty, SdCh píše texty, toho jsem jeden čas přečetla celého, Petr Zelenka píše texty, David Jařab píše texty,

a jeho hra *Čurda, hrdina jedné prohry* bude mít na konci února premiéru v Rokoku, Tomáš Dianiška píše texty, Ondřej Novotný píše texty, Tomáš Vůjtek píše texty, Lucie Trmíková píše texty, ale pro JEDL a Jana Nebeského. Petra Hůlová a David Zábranský také píšou hry a v Komedii jsme je uvedli. Neříkám, že čeští autoři nepíší dramatické texty. Píší, ale většinou už pro konkrétní divadlo, pro konkrétní realizaci. Do šuplíku většinou nikdo nepíše, až na SdCh. Ale proč taky – ono je to dost práce, vidina toho, že bude text uveden, je malá, a šance, že bys za to dostal peníze, když se hra uvádět nebude, je nulová.

Než jsi vstoupila do Komédie, působila jsi zhruba sedm let jako kritička v Divadelních novinách. Pomyslně jsi tak přeskočila na druhý břeh – předtím jsi divadlo refleктоvala, na některé tvůrce jsi byla třeba i dost tvrdá, a teď najednou s nimi máš spolupracovat. Stalo se ti někdy, že by to nešlo, že by na tebe měli takovou zlost, že by tě odmítli?

V divadle lidi zas tak upřímní nejsou. Pokud někdy někdo proti mně něco měl, tak to asi říkal někomu jinému. Tváří v tvář jsem se s tím nesetkala. Takový přerod je sice nestandardní, ale není ojedinělý. Zmíním třeba Vladimíra Procházku, který působil v *Divadelkách* přede mnou a poté se stal ředitelem Činoherního klubu. Nebo nedávno zemřelý Marek Pivovar, skvělý dramaturg Národního divadla Moravskoslezského a předtím novinář a kritik. Ony to sice jsou dva břehy, ale jednoho malého divadelního rybníčku.

Jaký máš tedy vztah k divadelní kritice teď?

Jsem kritik divadelní kritiky. Čtu kritiky, ale asi ne úplně pravidelně. Drásá mě každé špatně napsané slovo, každá neobjektivní kritika, a to vím, že kritika nemůže být objektivní, přeci jen jsem strávila opravdu hodně času nad svými i cizími texty. Velmi často si říkám, tohle by se mělo kompletně přepsat, aby se to mohlo vyvěsit aspoň jako PR materiál inscenace. Nesnáším kritickou „přežranost“, kterou jsem mívala taky, takový ten model, že „tohle už jsem od toho nebo onoho režiséra viděl tolikrát, že mě to unavuje“.



Existuje u nás něco jako kritika dramaturgie?

Existuje rčení, že když se inscenace povede, je to zásluha režiséra, když se nepovede, je to vina dramaturga. Ale v tomhle ohledu jsem k dramaturgům trochu shovívavější, než jsem byla jako vedoucí kritiky v *DN*. Prozradím ale, že není vhodné striktně oddělovat jednotlivé složky, trochu naivně psát, že herectví bylo takové, scénografie taková, režie pak taková. Vše je tak kolektivní a provázané, že třeba ani já nejsem zpětně schopna říci, co třeba ovlivnil hudebník, co aktivnější herec.

Časopis *Moderní divadlo*, jehož jsi šéfredaktorkou, by měl být v zásadě propagační materiál Městských divadel pražských, ale tím, že tam publikuješ i obecnější divadelní úvahy a eseje, dostáváš ho do roviny diskurzivních divadelních listů, jako jsou *Svět a divadlo* nebo *Divadelní noviny*. Je tvoje vize, konkurovat těmto časopisům? Jaká bude budoucnost tvého časopisu?

10 Od vedení mám v šéfování *Moderního divadla* naprostou

PINKBUS uděluje Pocty za alternativné umenie na festivale ...příští vlna/next wave... 2022.
foto K. Košun

svobodu a podporu, co se týče obsahu, čehož si opravdu vážím. Neexistují tlaky na větší pozitivitu, líbivost a podobně. Přitom mi to spadlo do klína a na hrb trochu nečekaně. Když jsem nastoupila, uvažoval Dan nad tím, že bychom měli mít časopis, ale ambicióznější, než byl ten předchozí. To v MDP ještě působil Michal Zahálka, tak jsme si řekli, že bychom to mohli rozjet, oba jsme měli a máme psací ambice. Michal po roce odešel a já zůstala jako jediná redaktorka a šéfredaktorka zároveň. Pokud jde o vizi, hrozně ráda bych rozjela webovky. Časopis vychází papírově a na webu je jen ke stažení pdf, což je velmi nepraktické. Pro mě je základ, že je v každém čísle dost kontextových článků, esejů, studií, portrétů, samozřejmě jsou tam rozhovory s našimi herci, režiséry, scénografy, ale snažím se, aby ty texty byly platné i za delší čas, opět hledám kontexty, tedy mám vždy původní tvorbu, a to výtvarnou i literární – uvedli jsme mnoho básní, povídek i nových divadelních her. Je to prostě společenský

časopis orientovaný na divadlo. Jako konkurenci jiným časopisům ho ale nevnímám. Ani nemůžu, protože v něm prostě nikdy nebude prostor pro divadelní kritiku.

Přesuňme se k dalšímu řádku ve tvých funkcích, a to je organizace festivalu pod hlavičkou Komédie s názvem Nová komedie. Ten zatím čítá jen dva ročníky, přičemž první v roce 2019 byl nultý a druhý v roce 2021 „jeden a půltý“. Všechny ostatní zhatil covid. V jaké je festival kondici teď?

To je smutný příběh. S tím nultým ročníkem jsme to chtěli zkusit, měl to být mezinárodní festival mladých tvůrců. A druhý ročník už byl nachystaný. Dokonce v té době jsme měli domluvené ruské divadlo, moc hezkou inscenaci *Idiotologie*, ale to možná ani nemám v těchto dnech říkat, že k nám mělo přijet divadlo z Moskvy. Postupně se nám ale kvůli covidu začaly soubory odhlašovat, tak jsme to nakonec sami zrušili a ten další ročník jsme už raději ani nepřipravovali. Zatím poslední byl tedy postaven jen na studentech DAMU a JAMU. Ani jeden z těch ročníků, které proběhly, ale pro nás nebyl regulérní, proto to divné ročníkování. Nicméně letos v dubnu po Velikonocích by měl být konečně první regulérní ročník, ještě nevím, jaké dostane číslo, asi 7,3, nevím. Zaměřen tedy bude na mladé tvůrce, a to především z Polska, Slovenska a Česka. Trochu Višegrád.

Zapomněla jsi ale na Maďary.

Jo, ale myslím, že právě v těch třech národech najdeš nejvíc průsečíků v myšlení i tvorbě a tématech, přitom tam cítím pro mě inspirativní odchylky ve vkusu, patosu. Vybrala jsem divadelní projekty, které jsou o blízkosti, samotě, smrti, mají témata queer i náboženská. Ale letos se zase potýkáme s menším rozpočtem, tak nemohu zatím prozradit konkrétní divadla.

Je fajn, že Nová komedie není „mrtvý“ projekt... a že tedy pokračuje i vize přinášet sem zahraniční divadlo. Je ta vize funkční i v Komedii? Jak moc je těžké sem dostat zahraniční tvůrce, v tenhle

moment tedy jiné než slovenské a ukrajinské?

Do velké míry to souvisí s Michalem a Danem, kteří by rádi zahraniční tvůrce v MDP měli. Je to riziko, ale zároveň výzva. Buďme upřímní, jazyková a kulturní bariéra může být někdy nepřekonatelná. Navíc opravdu špičkového zahraničního režiséra české divadlo nezaplatí. České divadlo je také jiné než francouzské, anglické, ale i polské, práce s herci je jiná, publikum je jiné. Navíc nám to sice přijde vzrušující, oslovit zahraniční tvůrce, ale české publikum tohle nadšení moc nesdílí. Česká divadelní kritika sice pořád volá, proč tady není víc zahraničních režisérů, já si ale říkám, proč jo? Opravdu je to ta nejzásadnější věc? Opravdu máme tak příšerné režiséry, že musíme hledat jinde? Není lepší dávat prostor těm mladým?

A je?

Za mě ano. Neříkám, že zahraničí nikdy, ale jednou za sezonu, nebo za dvě sezony, bohatě stačí.

Slovenské divadlo ale docela prosazuješ.

Slovensko není cizina! Mám slovenské divadlo velice ráda pro blízkost v tématech a myšlení a zároveň jistou a vzrušující vzdálenost v divadelním vyjádření a patosu. Co mě hodně v poslední době baví, je alternativní scéna. Asi před deseti lety jsem znala tak Stoku Blaho Uhlára a dramatika Viliama Klimáčka. Zajímavé pro mě bylo, když se Marián Amsler připojil k Divadlu Petra Mankoveckého v Bratislavě, poté jsem poznala intelektuálně provokativní prešovské inscenace Julie Rázusové – a pozvala jsem ji na Nextku a poté do Komédie. Určitě chci v budoucnu u nás prezentovat práci Odiva a Medu a prachu... Už pár let známe Lukáše Brutovského, který režíruje v Čechách často, ale méně víme, jakým směrem vede martinské divadlo. Lukáše považuji za velkou osobnost, jen by mohl být ještě progresivnější. Jeho *Iokasté*, která vznikla v koprodukcí MDP a Slovenského komorního divadla v Martine, je naprosto strhující. Svoboda mu tady moc prospěla. Poslal nám hotový text, takže pozor – vznikl nový dramatický text, který jsem si přečetla a zůstala jsem ohromeně zírat. To už se mi dlouho nestalo a myslím, že ani dlouho nestane. Měla jsem chuť číst 11

ho znovu a znovu, pretože jsem věděla, že tam je spousta paralel a metafor a odkazů, věděla jsem, že tomu plně nerozumím, a měla jsem strach, co se s tím stane na jevišti, protože pro mě je to knižní drama, možná spíš báseň.

Na co se můžeme v Komedii od Slováků ještě těšit?

Zdá se, že se mi podařilo spojit moje dvě velké lásky, a totiž choreografa a tanečníka Martina Talagu a PiNKBUS, s tématem svobody těla i ducha, které mě vlastně ze všech témat oslovuje nejvíce. A v chuti přivést do Komédie zase trochu jiné publikum. Na začátku tohoto příběhu stál PiNKBUS. Pak jsme hledali režiséra nebo režisérku a shodou okolností jsem si v té době povídala s mladou slovenskou režisérkou Alžbetou Vrzgoulou o hostování její inscenace *Ponížení a krvelační* na Nextce, zmínila jsem se o PiNKBUSu a že bych to chtěla propojit s nějakým klasickým alžbětinským textem, protože alžbětinské divadlo bylo převlekové a muži tam hráli ženské postavy a mně to přišlo jako přirozené spojení. Alžbeta si to celé vyslechla, odjela si domů na Slovensko, přemýšlela o tom a po nějaké době mi napsala, že jí to přijde skvělé, a že kdybychom neměli ještě režisérku... a najednou to celé začalo dávat smysl. Na dramaturgické poradě pak Dan zmínil svůj zážitek z jedné londýnské hudební inscenace o Johance z Arku nebinární*ho autora*ky. Prizmatem dnešní společnosti není lepšího symbolu pro nebinární postavu než Johanka z Arku, je tam její boj a víra. A tehdy to všechno zapadlo do sebe. Johanka z Arku, PiNKBUS, Martin Talaga, v režii

IOKASTÉ (MDP – Komédie, SKD Martin)
foto B. Konečný



Alžbety Vrzguly. Ted' aktuálně řešíme obsazení titulní postavy, a to je oříšek. Taky si vyzkoušíme češtinu, jak už umí pracovat s nebinárností. Těšte se na podzim!

Odpočíváš někdy?

Chtěla jsem si odpočinout o Vánocích. Tak po třech dnech to ale už nedokážu. Je to hrozné. Nemůžu spát, protože přemýšlím, v hlavě mi pořád něco jede, je mi blbě, jsem naštvaná, ale prostě to neumím. Ta práce mi chybí. Přitom mívám nihilistické okamžiky, kdy si říkám, že divadlo je totálně zbytná a zbytečná záležitost, nikoho nezajímá, je to všechno jen nějaké dokazování si své důležitosti. Není nic zbytečnějšího na světě. A proč nedělám něco pořádného. Ale máme doma tříletou Amálku, která nechodí do školky, nějak jsme ji nestihli přihlásit, a uvědomuju si, že mě hrozně baví být s ní doma. Asi tohle je ten odpočinek. Ale chtěla bych víc psát. ✎

Lenka Dombrovská

Kurátorka, dramaturgyně a svého času i divadelní kritička. Vystudovala kulturní publicistiku, poté studovala bohemistiku a divadelní vědu na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze. Během studií, v roce 2011, nastoupila do redakce *Divadelních novin*, kde od roku 2013 působila na pozici vedoucí kritiky. Publikovala i v dalších periodikách, např. v *A2*, *Světě a divadle*, *Lidových novinách*, *Instinktu*, *Týdnu* či *Reflexu*. Je editorkou almanachu alternativy *Orghast* (2018) a knihy *Divadlo Vlasty Buriana a Komédie* (1930 – 2020). Od podzimu 2018 je šéfredaktorkou časopisu *Moderní divadlo* a zastává pozici programové kurátorky v pražském divadle Komédie, jedné ze scén Městských divadel pražských. Do festivalu alternativní kultury ...příští vlna/next wave... vstoupila v roce 2008, od roku 2013 je jeho umělecká ředitelka a postupně se jí povedlo vyvést festival z Prahy do dalších míst, především upevnila jeho pozici v Brně, objevit nejen pro divadlo řadu dnes významných site-specific prostor a podpořit progresivní umělce, kteří by bez festivalového zázemí mohli svou tvorbu jen těžko prezentovat veřejnosti. V současné době s týmem autorů připravuje publikaci *Stokrát z divadelní alternativy*.

Milo Juráni
teatrológ

Falk Richter
NIKDY NAVŽDY

Kontakt je liek proti nemŕtvym

Najnovšia inscenácia Divadla Petra Mankoveckého je individualistický horor. Spovedajú sa tu osamelé, izolované existencie. Sú to živí mŕtvi, ktorí blúdia v umelých svetoch, pričom na ten ozajstný zanevrelí. Rezonujú v nich túžba, nenávisť, odcudzenie, zmätok zo súčasnosti aj strach z budúcnosti. V Nikdy Navždy podľa Falka Richtera explodujú salvy vnútorného chaosu. Réžisér Marián Amsler dáva návod ako z toho von, ale nedáva nádej.



NIKDY NAVŽDY
— L. Libjaková
foto B. Podola

Amsler preložil text a spravil aj niekoľko zmien, ktoré definujú celkovú diagnózu sveta v *Nikdy Navždy*. Symbolicky napísané, vyňal pred zátvorku text postavy Pedagóga, ktorý mal v pôvodnej hre iné miesto aj znenie. V DPM Šimon Ferstl neprednáša pôvodné slová, ale cituje Slavoj Žižeka. Ako šarmantný profesor nonšalantne kritizuje narcistickú kultúru aj princípy individualizmu. Z lásky sa stala hrozba. Ide doslova o nebezpečenstvo, ktoré straší normované životy. Láska sa zo spoločnosti vytráca. Individualizmus „najlepších“ sa prehlbuje, no vďaka „angažovanosti najhorších“ je násilia v spoločnosti čoraz viac.

Tí najlepší

Úvodné slová Pedagóga načrtnú sociálne pozadie postav. Mali by patriť k tým najlepším, ale „nestíhajú“, pretože sú až príliš zamotaní do seba. Okrem Pedagóga sú tu ešte Terapeutka, Osamelý muž, Herečka a Influencerka, ktorí defilujú v tirádach či v úsečných dialógoch. Sami o sebe vedia iba minimum, ale ich cieľom sú osobné maximá. Maximum vášne, maximálny výkon, totálna stabilita, úplná láska. A keďže to nedosahujú, emocionálne strádaajú, niekedy kričia, vyhrážajú sa, okupujú sociálne siete, stalkujú druhých, majú sex. Žijú extrémy, no chýba im nuda aj nejaký vyšší cieľ. Sú tak trochu zombie. Text však nie je najväčším ťahákom inscenácie. Richterove tragikomické slovné prúdy odhaľujú démonov súčasných Európanov strednej triedy. Je to súčasné aj výstižné, no nešetří sa slovami a všetky tieto psychózy ste už niekde videli. Monológy majú rytmus, zvuk aj tempo, no nie sú nijako hlboké. Amsler charakteristiky textu zachoval, no zároveň

mu pomohol tým, že vynechal z pôvodiny niekoľko monológov a niektoré z nich skrátil. Okrem toho zlúčil postavy a tým „preinštaloval“ pôvodnú výpoveď. Výsledkom je redukcia línie digitalizácie života (aktuálnej, no ošúchanej témy) a tiež prehĺbenie Richterových „nemŕtvych“ na pomerne živé existencie. Nevznikajú však celistvé príbehy ani jasné postavy. Jasné sú iba kontúry. Tie sa stávajú hmatateľnými kombináciou réžie s realistickým civilným herectvom, choreografiou a prácou scénickej výtvarníčky. Niečo sa dá zistiť z toho,

čo o sebe jednotlivci povedia, čo prežívajú, ako o nich hovoria iní, čo predstavujú v niekoľkých dialógoch a mnohých choreografiách. Dost si treba domyslieť. Je to zrejmy zámer, čiastočne v tom tkvie režijná interpretácia, no podporuje to aj napätie z prekonávania informačnej hmlы, kladenia si neustálej otázky, kto vlastne títo ľudia sú.

Za hranice

Katarína Andrejcová hrá „femme fatale“ 21. storočia. Jej Influencerka, teda tvorkyňa pestrého

NIKDY NAVŽDY

— J. Jablonský,
K. Andrejcová,
E. Koprivčević
Borsová, L. Libjaková,
Š. Ferstl
foto B. Podola

„
Aj ďalšie kreácie
idú za hranice
toho, čo sme
u hercov
a herečiek DPM
doposiaľ videli.
“

obsahu na Youtube, Instagrame a ďalších sieťach, nachádza zmysel v prezentovaní sa a zahrávaní sa s inými. Z toho, ako ju opisujú ostatné postavy, vyplýva, že rada zvádza mužov, zavádza ženy, že o sebe šíri rôzne fámy a je predmetom mnohých klebiet. Jej útočiskom je byt, ale rajónom internet a zbraňou dokonalá pretváрка. Andrejcová to štýlovo predvedie v scéne, v ktorej sa prihovára divákovi ako k potenciálnemu milencovi z internetu. Vyznáva sa z toho, aký je podľa nej úžasný, aby mu krátko na to sofistikovane oznámila, že ho vlastne opúšťa, aj keď ju to veľmi trápi. Mimiku má sprvoti pokojnú, tón hlasu je úprimne presvedčivý, udržuje očný kontakt. Neskôr sa viditeľne ponára do svojej emócie, až vybuchne. Vyznieva to ako najčistejšia spoveď, ktorú však náhle spochybni hereckým strihom, replikou: „Trochu cez, uznávam.“ Andrejcová začne odznova, trochu iným spôsobom, omnoho srdcervúcejšie, no priamočiarejšie. V očiach má slzy, koniec tentoraz oznámi veľmi smutne. A potom opäť príde strih a s ním aj jej únik z javiska a informácia, že „určite ostanú v kontakte“. Prečo takýto detailný opis? Vzhľadom na jej hereckú typológiu, predošlé roly aj dlhšiu hereckú pauzu jej obsadenie do prefíkanej, sofistikovanej, temnej a vôbec najzáhadnejšej postavy inscenácie prekvapuje. No Andrejcová dokazuje, že to bola dobrá voľba. Chvíľu prežíva, inokedy sa zmieta vo fyzickej akcii, zúčastnene rozoberá svoje vnútro u terapeutky či dravým pohľadom hypnotizuje hľadisko. A v závere ukáže, že vôbec nie je taká mrcha. Citlivo „vypľuje“ svoje vnútro a prizná, že jej život je tápaním bez prítomnosti kohokoľvek, kto by ju chápal. Promiskuitná fasáda tajomnej sukuby z internetu len zakrýva realitu – nemožnosť nájsť toho, komu by mohla dôverovať.

Aj ďalšie kreácie idú za hranice toho, čo sme u hercov a herečiek DPM doposiaľ videli. Ich postavy sú načrtnuté podobne nejasne ako Influencerka. Nemajú konkrétny príbeh ani sa



NIKDY NAVŽDY — K. Andrejcová, J. Jablonský, v pozadí L. Libjaková
foto B. Podola

neopierajú o dramatické situácie, no naplnené sú hereckou vecnosťou a konkrétnosťou. Lenka Libjaková predstavuje terapeutku. Jej pevný postoj, ostrá gestikulácia i chladná dikcia v prvom výstupe prezrádzajú racionálnosť i prezieravosť. V prvom monológovi odhaľuje, aký veľký má na ňu vplyv jej pacientka Influencerka. Spoznáva cez ňu aj samu seba. Keď Libjaková pozrie na Andrejcovú, „ovláadne“ ju fyzická akcia a pokračuje neurotickým opisom toho, ako sa vyspala s cudzími mužmi, ako robí veci, ktoré predtým nikdy nerobila. Hlasitosť aj vypätie jej hlasu stúpajú, ale nepreháňa to. Skutočné vnútorné „bublanie“ sa u nej, podobne ako u ostatných v tomto obraze (aj celej inscenácii), naplno prejavuje v spôsobe, akým jej spoveď „skratujú“ pohybové mizanscény.

V úsmevnej kritike súčasného sveta, ktorou Pedagóg otvára inscenáciu, predvádza Ferstl decentný striptíz. Okrem toho sa v niekoľkých momentoch náhle zloží, v rýchlosti vstane a sústredene pokračuje ďalej. Prednáška plynie ľahko, herec sem-tam zavtipkuje, ale kontrast medzi hrou na sebavedomého mača a choreografickým gestom pádu vyvolá pochybnosti. Nie je jeho vystupovanie len vystúpením? Pedagóg verejne rozdáva konzervatívne rozumy o láske, no v skutočnosti sa rád poddáva „pádom“, žije veľmi fluidne. Stalkuje Influencerku, dokonca jej telefonuje, ocitá sa



v milostnej choreografii s osamelým mužom, prežíva komplikovaný vzťah s Terapeutkou. Ferstl to všetko uhráva s veľkou prirodzenosťou. Nenúteným dojmom pôsobí v prvom obraze a aj vtedy, keď volá svojej študentke Influencerke a naznačuje, že sa asi pomýlil a mal by zložiť. Ale predsa, tu je z jeho slizkej intonácie zrejmé, že hrá telefonickú hru, na ktorú by asi zoči-voči nemal „gule“.

Réžia vzťahov a choreografia príbehov

O tom, ako sa pletú osudy týchto postáv, vypovedá okrem niekoľkých dialógov aj Amslerova réžia a pohybová spolupráca Stanky Vlčekovej. Počas celej inscenácie postavy presúvajú ledkové trubice (túto „vychytávku“ svetelných dizajnérov) a skúmavo osvetľujú tých, čo stoja v centre diania. V obraze terapie zas Influencerka doslova rozkladá Osamelého muža ako gauč, aby sa s ním mohla nebadane maznať, kým jej odborná poradkyňa usadne na Pedagóga. Pre internetovú dračicu je to jeden z mnohých, no Terapeutka s učiteľom vedú komplikovaný vzťah. To sa ukáže až neskôr, v dialógu, v ktorom mu telefonuje, aby sa pýtala, prečo vlastne boli spolu, a on ju nabáda, aby k nemu prišla. Aj tu, ako v ďalších príkladoch, existuje tenzia medzi tým, čo sa hovorí a deje na javisku. Libjaková leží na Andrejcovej, akoby sa do nej jej postava vpíjala. Hoci sloвне odmieta návrhy Pedagóga, nie je jasné, čo táto situácia pre ňu znamená ani ako sa skončí. Tu, ako viackrát v diele, nasleduje metaforická mizanscéna, ktorá sa dá interpretovať rôzne. Ale ten najdôležitejší poznatok odovzdá. Terapeutka zjavne blúdi vo vlastnom vnútri.

Zástoj Vlčekovej na inscenácii je kľúčový. Nie je to „len“ pohybová spolupráca, ale dômyselná choreografia. Podobne ako v réžiách Falka Richtera aj v tých Amslerových musia činoherci ovládnuť aj výrazový tanec. Tentoraz sa tímu spolu so scénografkou Laurou Štorcelovou podarilo nájsť riešenie, ktoré je výstižné a možno v ňom



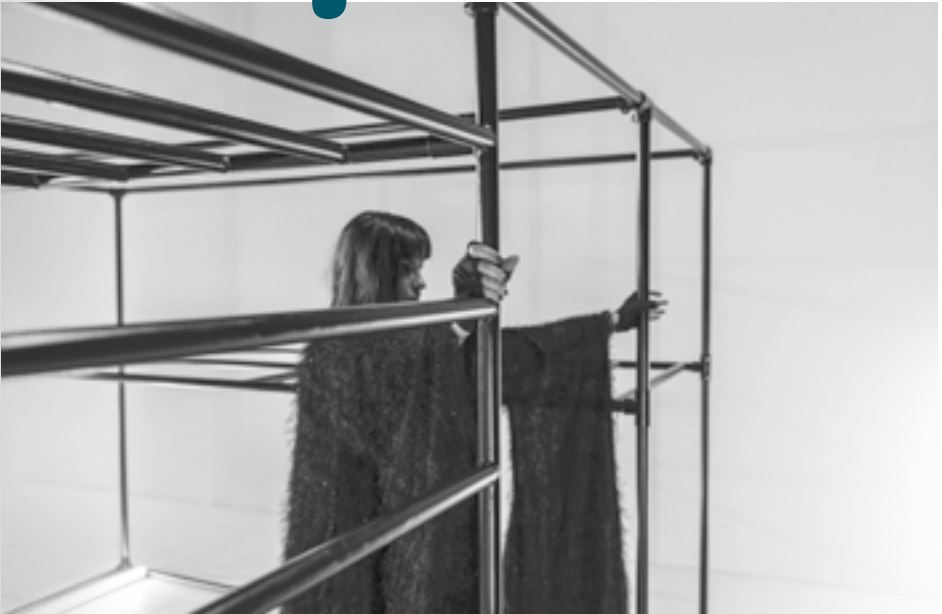
NIKDY NAVŽDY
— E. Koprivčević Borsová
foto B. Podola

aj choreograficky vymýšľať. V obmedzenom priestore malého black boxu postavili kovový kváder, čiernu členitú preliezačku. Stavba evokuje bytovú konštrukciu, v ktorej chýbajú výplne stien. Podchvíľou sa v nej izolujú postavy, aby tu sloвне, a častejšie pohybovo, prekonávali svoje „stavy“. Odohráva sa tu tiež pohybová akcia počas hudobných predelov či na pozadí monológov. Vďaka konštrukcii aj choreografii žiadny z pohybov nepôsobí bez účelu alebo významu. Či už je to veľmi konkrétna akcia s pointou, alebo abstraktnejšie tanečné party, dajú sa vždy čítať v kontexte vnútorného zmätku postáv. Agresívny výbuch Jakuba Jablonského, Osamelého muža, na vrchnej rebrine konštrukcie, v ktorom vyčíta svojmu druhovi, že ho opustil, prezrádza jeho zúfalstvo. Rýchle sledy padania a zdvíhania sa, náznaky súlož, potácanie sa, zvíjanie sa, bolestné prehýbanie sa a podobne, ktoré herci musia zvládnuť, sú výstižné a naznačujú tenziu v ich postavách. Zároveň repetitívnosť, intenzita a neustávanie týchto akcií zdôrazňuje, že hoci navonok všetci žijú, vnútri sú mŕtvi. Dôležité je aj to, že pohyby sú predvádzané s ľahkosťou a organicky sa spájajú

„
Podobne ako
v réžiách Falka
Richtera aj v tých
Amslerových
musia činoherci
ovládnuť aj
výrazový tanec.“

s herectvom, riešením scény aj kostýmov. Dokladuje to aj obraz, v ktorom Editu Koprivčević Borsovú ako Herečku očakáva príchod mladíka, aby spoločne natočili romantickú scénu. Hoci hlas zo zákulisia oznamuje, že sa ich stretnutie škrtlo, ona si nedá povedať. Borsová hrá starnúcu herečku, ktorá však odmieta ísť s časom. Robí to s istým odstupom, využíva ľahkú štylizáciu so zasneným výrazom. V tomto obraze, odetá v ružových šatách, najskôr iba vyčkáva. Stojí v ľahko grotesknom postoji, žmoliac záhyby sukne, a uprene sa díva pred seba. Z tejto pozície neskôr poľaví. Roztopašne sa prehýba cez konštrukciu, bláznivo poskakuje okolo a s dojímavou tvrdohlavosťou pokračuje v romantických predstavách. Komický výstup vrcholí výzvou na spoločný kontakt. Okrem precízneho využitia hereckého nadhľadu je v tejto scéne citeľný zástoj režiséra, choreografky aj kostýmovej výtvarníčky. Borsovej kreácia je vďaka tomu pútavou karikatúrou. Nie hlúpou, ale skutočne dojemnou.

NIKDY NAVŽDY
— K. Andrejcová
foto B. Podola



Šiesta postava a kostým

Tento výstup, a mnohé ďalšie, emocionálne podfarbuje neustále prítomná hudobníčka. Kris

Krimm (Kristína Smetanová) mixuje živú hru na syntetizátore s nahranými pasážami, no využíva looping aj computing. Okrem toho ovláda zvukový pult, rôznu techniku a spieva. Všetko to robí s ľahkosťou a so štýlom. Jej škála je široká, ale melódie skôr klivé. Raz intonuje celkom čisto, inokedy pracuje so skreslením hlasu. Zaznievajú covery kvalitného mainstreamu, vlastné skladby aj hlasové a melodické hry. Napriek tomu, že sú jej vstupy (pravdepodobne) pevne fixované, ich predvedenie môže mať zjavne rôzne odtiene. Nielen preto je Kris Krimm šiestou postavou v *Nikdy Navždy*. Okrem toho, že diktuje atmosféru, zároveň sama nebadane performuje vo výraze tváre. Oblečená v modrom kostýme s dlhým priehľadným závojom a výrazným očným make-upom trochu pripomína vílu. V závere dokonca opustí svoju pozíciu, prejde do stredu javiska a postaví sa chrbtom k divákovi. Efektný záver pôsobí ako priznanie, že aj jej figúra je istým spôsobom strojkynou nálad – možno zosobnenou melanchóliou zo sveta art-popu.

Kostýmy Laury Štorcelovej, na prvý pohľad realistické, no zväčša hyperbolizované, výstižne zvýrazňujú typ. Upätá Terapeutka je oblečená v sivom tesnom saku a vo výrazných bedrových nohaviciach, ležérny Pedagóg má počas prednášky neformálne ružové „sačko“ a károvaný svetník, Osamelý muž sveta a vzorované tielko aj džínsy. Časom, ako sa postavy rozhŕňujú, sa z kostýmov „oslobodzujú“ – rozopínajú ich, vyzliekajú aj prezliekajú. Podčiarkujú tým konkrétne situácie, no hlavne vlastnú rozorvanosť aj fluiditu. Niekedy si dokonca medzi sebou časti kostýmov vymenia. Umocňuje to previazanosť a podobnosť, ktoré sa netýkajú iba vzťahov, ale aj životných pocitov a princípov. Akoby sa na seba všetci tak trochu podobali a zároveň nebolo jasné, či je to stále tá istá päťica. Zrejmé je, že všetci túžia po stabilite, ktorú tušia u druhých. Ale rovnovážny stav – a to najlepšie vidno v momentoch, keď

recenzia

postavy niekedy jednotlivo, inokedy v spoločnej choreografii štylizovane balansujú, padajú, vstávajú a ovísajú – hľadajú všetci rovnako.

Manifest navyše

Čo naruša organickosť celku je Jablonského monológ, ktorý sem Amsler vložil z Richtrovho diela *Pride*. Slová, ktoré venuje queer hercom, sú spoveďou o strachu jeho postavy, v ktorej zároveň rekapituluje niekoľko násilných činov spáchaných na LGBTI+ komunite. Jablonský tu varuje pred extremizáciou a všetkých vyzýva, aby sa prestali báť prejať. Rozhodnutie zaradiť do inscenácie takýto manifest je pochopiteľné. Navyše, nejde to ani proti predlohe, proti autorskému rukopisu dramatika. Takáto forma politickej či osobnej reakcie na javisku je u Richtera bežná a patrí tiež k rukopisu režiséra Amslera. Napriek tomu, v *Nikdy Navždy* ide o príliš „drsný“ vstup do inak zomknutej a štýlovo čistej inscenácie. V tomto obraze sa totiž na javisku jediný raz objaví konkrétna projekcia. Scénu prekryjú obrazy zo slovenských protestov, ktoré sa odohrali po nenávistnom zločine na Zámockej. Možno je však takýto úprimný prejav jedným z dôvodov, prečo sa Jablonskému nepodarilo „scivilniet“ natoľko ako jeho kolegyňiam a kolegovi. Problematickejšie je čítanie jeho postavy. Do tej chvíle totiž jeho vývoj pripomínal skôr zrod páchatel'a než obeť. Neschopnosť naplniť vlastnú potrebu, stabilizovať sa, vedie ku gradácii do temného šialenstva, do nenávisti ku každému, u koho tuší šťastie, po ktorom sám túži. Jeho slová však rovnako tu a aj v iných obrazoch, stále vyznievajú ľahko deklamatívne.

Ako sa oživiť

Ujsť pred vlastnými ani spoločenskými démonmi sa nedá, ale istá nádej existuje. *Nikdy Navždy* vraví – hlavne sa neprofilovať cez profily, opustiť virtuálne bubliny, spomaliť, zabudnúť



NIKDY NAVŽDY
— Kris Krimm
foto B. Podola

na sociálne vylepšovanie na sieťach. Možno skrátka trochu menej sledovať druhých aj sa menej zameriavať na seba. Občas sa vidieť a byť spolu. Dokonca sa jeden druhého dotknúť. Nie preto, aby nám bolo lepšie, ale aby sme boli voči sebe citlivejší. To, čo tieto postavy tak márne hľadajú, čo by ich mohlo skutočne oživiť je „len“ kontakt. Menej osamelosti by možno prospelo aj ako prevencia pred stratou kontroly. Ale, ako poukazuje záver, v DPM sú voči tejto možnosti skeptickí. „Najlepší“ nenájdu ani vzpruhu, ani spojenie, ani rovnováhu. Tá panuje aspoň v inscenácii – v spojení textu, réžie, herectva, fyzických partov, choreografie, scény aj hudobného konceptu. ☐

F. Richter: Nikdy Navždy
preklad, úprava, réžia **M. Amsler** choreografia **S. Vlčeková**
scéna a kostýmy **L. Štorcelová** lightdesign **R. Mačkay**
hudba **K. Smetanová** účinkujú **E. Koprivčević Borsová**,
L. Libjaková, **K. Andrejcová**, **Š. Ferstl**, **J. Jablonský**
premiéra **3. december 2022, Divadlo Petra**
Mankoveckého, Bratislava

recenzia

Lucia Galdíková
divadelná kritička

Marius von Mayenburg
PERPLEX

Zmätenosť identít a búranie divadelných ilúzií

V Divadle Jozefa Gregora Tajovského vo Zvolene sa v poslednom období nedá prehliadnuť viacero zmien ako napríklad pozývanie hosťujúcich režisérov, vznik nových divadelných textov či uvádzanie nielen overených, ale aj moderných a dosiaľ na Slovensku neinscenovaných hier. Inscenácia hry *Perplex* nemeckého dramatika Mariusa von Mayenburga z roku 2010 v preklade Lukáša Brutovského a réžii Jána Luterána patrí k jednému z týchto progresívnych dramaturgických smerovaní tohto divadla.

Mayenburgov text pôsobí na prvé zdanie ako bežná konverzačná hra pre štyroch hercov s humornými obrazmi, ktorá sa zaoberá nie príliš ťaživými každodennými problémami. Celé dianie sa sústreďuje na dve partnerské dvojice: Roberta (Richard Sanitra) a Evu (Katarína Rozkošová), a Sebastiana (Juraj Smutný) a Judith (Mária Knoppová). Čoskoro sa však rozpúta bezuzdná hra na prelievanie identít. Eva sa napríklad zrazu z Robertovej manželky stáva au-pairkou Roberta, ktorý sa zmenil na dieťa. Herci plynulo prechádzajú z jednej scény do druhej, pričom jedna z postáv je vzápätí niekým úplne iným – voľne sa obmieňajú aj partnerské konštelácie. Princíp však nespočíva v tom, že by jeden herec hral viacero postáv. Je skôr mnohými postavami zároveň a v každej zo scén sa do popredia dostáva

iná z nich. Nejde o strih, ale skôr plynulý prechod. Rozdiely medzi jednotlivými postavami sa humorne stierajú a vytvárajú onen všadeprítomný pocit perplexu. Hercom sa s prirodzenosťou a nenútené darí vystihnúť nelogickosť a absurdnosť textu, poddávajú sa jeho plasticite. K nelogike vzťahov, ktorú Mayenburg vymyslel, pristupujú s rovnakou spontánnosťou a oduševnenosťou. Akoby novovzniknuté náhle zmenené usporiadanie existovalo v danej podobe odvždy.

Text je rafinovane utkaný a poprepletaný a je ťažké sa v ňom orientovať. Autorovi ani inscenátorom nejde totiž o kauzálnu-príčinné budovanie vzťahov, ale skôr o pohrávanie sa s nekonečným množstvom variácií a verzii príbehu. Uvoľnenie fantázie a mravov prináša scéna, keď sa koná párty v kostýmoch a na scéne vidieť postavy oblečené za soba, lyžiara, sopku či vikingskú ženu. Tieto karnevalové kostýmy (Alžbeta Kutliaková) svojou expresívnosťou, prehnanosťou a gýčovosťou poukazujú na motív a prítomnosť niečoho nereálneho, skôr zo sféry predstáv než reprezentácie skutočnosti. Netreba sa dať zmiast' ani miestami rozšafnou burleskou – inscenácia totiž za prvotnou fasádou ponúka omnoho viac.

Hra vychádza zo základnej situácie, keď sa v obývačke istého bytu stretávajú štyri osoby. Kým boli Eva a Robert na dovolenke, Judith a Sebastian mali strážiť ich byt. Zdá sa však, že si ho medzičasom aj akosi prisvojili. Alebo patrili, naopak, vždy im? Sebaisto si vykladajú nohy na stôl, akoby boli doma, Judith úmyselne rozbíja nenávidený porcelán a tvári sa pritom, že je jej vlastný. Neprivlastňujú si len hmotné artefakty príbytku, ale prenesene aj identitu iných osôb, ich životy, postavenie. Obidve dvojice sa javia rovnako rozhodné a zásadové v tom, že ide o výsostne ich priestor. Postavy sa okrem toho neraz

zacyklujú do kľbka nedorozumení, Judith a Sebastian si napríklad nevedia spomenúť, ako sa volá ich syn, a napokon si netrúfajú dokonca s určitosťou povedať ani to, či vôbec nejakého syna majú. Divák je zámerne vhoďený do kotla poloprávd a zámen identít – to, či došlo k omylu, sa nevysvetľuje. Kto chce, môže sa usilovať hľadať v tomto zmätku „pravdu“ či orientačný bod. Táto stratégia je však vopred odsúdená na neúspech. Pretože autor je pred nami stále o krok vpred a jeho fantázia dokáže z každej scény bez okolov vydolovať novú formu vzťahového vzorca, ktorý opäť raz všetko obracia naruby. Lákavé je práve dať sa unášať touto hrou, ktorá, ako sa zdá, nemá konca. Vždy je možné všetko poprieť, zrelativizovať, sformulovať nanovo.

Večný nacizmus?

Poukazovanie na stále nevykorenený nacizmus, ktorý sa vynára z podhubia mnohých súčasných nemeckých dramatických textov vrátane Mayenburgovej najnovšej hry *Nachtland* (Nočná krajina),¹ nachádza miesto aj vo zvolenskej inscenácii. Sanitra sa ako relikvia z čias druhej svetovej vojny objaví na scéne v prezlečení – v nacistickej uniforme SS. Tú nachádza uloženú v skrini prenajatého dovolenkového apartmánu, ktorý patrí majiteľke adorujúcej Hitlera. Knoppová hrá túto ženu so zošpúlenými perami, rukami rázne zloženými za chrbtom a v neprirodzene vystreťom držaní tela, pričom ju ostro zosmiešňuje. Keď však zvrieskne „Na svah!“

„Hercom sa s prirodzenosťou a nenútené darí vystihnúť nelogickosť a absurdnosť textu, poddávajú sa jeho plasticite.“

PERPLEX

— K. Rozkošová,
J. Smutný
foto V. Mesiariková



PERPLEX

— J. Smutný,
M. Knoppová,
K. Rozkošová, R. Sanitra
foto V. Mesiariková

1 Premiéra
3. decembra 2022
v berlínskom divadle
Schabühne am
Lehniner Platz, réžia
M. von Mayenburg.

a popritom hajluje, divákov až zamrazí.

Keď sa Sanitra s hitlerovskými fúzikmi uvoľnene sediac na pohodlnej pohovke uškŕňa nad postojmi, ktoré táto ženská postava prezentuje, vzniká jeden z najvýstižnejších obrazov inscenácie. Herečka totiž kričí heslá proti cudzincom a imigrantom, ako napríklad „Vráťte sa, kam patríte!“, a nazýva ich „chamradou“. V jednom obraze je tak zreteľne vidieť, ako do seba zapadajú minulosť, prítomnosť aj budúcnosť. Ideológia národného socializmu sa plazivo vkráda do dnešnej doby, respektíve stále čaká na svoju príležitosť v zavretých

skriniach, odkiaľ môže hocikedy vyskočiť a svoju lákavou túžbou po nenávisti si podmaniť ľudí.

Porozprávame sa o štvrtej stene...

Tvorcovia asi v tretine inscenácie, keď už divákov pravdepodobne zahltil dostatočný zmätok z nezvyčajnej formy, v ktorej nie je priestor pre stotožňovanie sa s postavami či spolicítenie s nimi, tematizujú aj jej formálnu nevšednosť. Herec Juraj Smutný predstúpi na proscénium a divákov nabáda na to, že ak chcú, majú šancu odísť a žiadať vrátenie vstupného. Vtipne komentuje akési



nepohodlie, ktoré mohlo nastať v dôsledku rozporu očakávaní a tvaru, ktorý svojou nejednoznačnosťou a nezvyčajnou dejovou linkou núti k prehodnocovaniu a častému preformulovaniu zhliadnutého. K monológovi o divadelnej štvrti stene sa pridáva aj Knoppová, ktorá svojho kolegu upozorňuje, aby si nerobil starosti, veď skôr či neskôr niekto (na scénu) príde. Touto poznámkou ohľadom vývoja výstupov v inscenačnom celku tiež tematizuje motív odkrývania divadelných zákonitostí a prizývania divákov do hry. Podnetná je práca režiséra Luterána, ktorý dokáže scénu zobrazovať tak, že z konvenčného obrazu, keď herci v realisticky zariadenom interiéri a navonok konverzačne orientovanej hre zo svojej roly vystupujú a z divákov robia takmer rovnocenných komunikačných partnerov. Inscenácia je na polceste k tomu, aby

emancipovala diváka a dala mu hlas alebo aspoň pocit, že je integrálnou súčasťou významového celku. V dialógu s inscenáciou tak má publikum šancu spochybniť svoje predstavy o svete, jeho hodnotách či naoko nemenných zákonitostiach. Hra sa cez výpovede postáv okrem iného zaoberá aj rozličnými filozofickými konceptmi sveta. Spomína sa Platónovo podobenstvo o jaskyni poukazujúce na to, že vidíme len tieň ozajstného sveta. Zdá sa, že pravdu je ťažké objaviť a všetko je lož. Práve na základe tohto presvedčenia je možné dešifrovať i Mayenburgov text.

Rozbíjanie divadelnej ilúzie vrcholí v okamihu, keď technici začnú rozoberať scénu, vracia a zámerne rušiť hercov pri práci. Knoppová do toho prichádza s teóriou, že podľa nej táto inscenácia režiséra nemá a nikdy ani nemala. Herci hovoria o tom,

PERPLEX
— R. Sanitra, J. Smutný,
K. Rozkošová
foto V. Mesiariková

„Inscenácia je na polceste k tomu, aby emancipovala diváka a dala mu hlas alebo aspoň pocit, že je integrálnou súčasťou významového celku.“

ako prebieha skúšobný proces, aké sú výhody neprítomnosti hlavného strojcu inscenácie – režiséra. Nikto sa vám nebude vyhrážať, že vás preobsaď, môžete si robiť to, čo chcete, hovorí nadšene. Zdá sa, že herci sa zaobídu aj bez toho, kto ťahá ich nitkami. Režisér, ktorý sa v inscenácii symbolicky zachoval len ako plastová hlava nastoknutá na mikrofón v strede javiska, bol však po celý čas priamo na scéne, avšak ukrytý v balíku, ktorý sa nik neodvažoval otvoriť.

Do tejto nanajvýš vecnej antiiluzórnej debaty sa zrazu popri divákoch po schodoch vedúcich k javisku hrozivo začne na chodúľoch valiť Smutný ako nadrozmernej nadčlovek, obrovská zväčšenina Nietzscheho Boha. Odetý v otrhaných handrách chrapľavým hlasom kričí do mikroportu, nebezpečne sa kníša a viní ľudí zo smrti Boha. Je mŕtvy, zostane mŕtvy, vy ste ho zabili, volá. Mrazivá veľkoleposť tohto výstupu ohuruje a vyvoláva asociácie s jarmočným divadlom. Ostatní herci stojaci na javisku sa však naňho skepticky pozerajú ako na niečo neuveriteľné a prazvláštne, čo sa vôbec nehodí do tejto inscenácie.

Treba zdôrazniť, že tvorcovia *Perplex* kreujú, čo sa týka žánrov, eklektickým prístupom – raz ide



o absurdnú komediálnu konverzačnú hru, neskôr sa objavia stopy intelektuálneho epického divadla poukazujúceho na rozostieranie divadelnej ilúzie a nechýba ani existenciálny apel stvárnený cez filozofické postuláty o ničotnosti sveta a človeka. Herci zvládajú rovnako civilný aj štylizovaný prejav, skrývanie sa za masky i odhaľovanie podstaty.

Kvarteto hercov v efektnej závere, kde nechýba ani parostroj, spieva akúsi uspávanú a dojímavú sa lúči s divákmi. Štýlom odkazujúcim na lesk televíznych obrazoviek pripomínajú Superstar či inú podobnú spevácku šou. Uzatvárajú inscenáciu, ktorá všetko rozobrala na kúsky, prevrátila logiku a poriadok sveta naopak. Podčiarkujú chaos doby, v ktorej je ťažké sa zorientovať a pevne si stáť za svojimi hodnotami, spochybňujú spoločenské roly, ktoré ľudia v živote hrajú. Tento prístup sa premieta i do snahy zbúrať nemenné inscenačné princípy, údajná neprítomnosť režiséra dáva hercom voľnosť. Všetko totiž môže byť takto, ale aj úplne inak. Hrôza z toho, že nič neplatí a zároveň sloboda vytvoriť si vlastný poriadok vecí vyzýva na zorientovanie sa v mori možností a subjektívnych tvrdení. Čo na inscenácii zaujme, nie je prvoplánový humor vyplývajúci z banálnych vtipov postáv, ale metaúroveň či formálna stránka, cez ktorú je možné reflektovať prevrátenú logiku sveta. Vymyslel si ju režisér? Alebo herci? Alebo je to naozaj tak? Ste z toho zmätení? Potom inscenácia zrejme dosiahla svoj cieľ. ♣

M. von Mayenburg: *Perplex*

preklad L. Brutovský dramaturgia M. Dacho réžia
J. Luterán scéna a kostýmy A. Kutliaková hudba
M. Husovský pohybová spolupráca L. Cmorej účinkujú
K. Rozkošová, M. Knoppová, R. Sanitra, J. Smutný
premiéra 16. december 2022, Divadlo Jozefa
Gregora Tajovského vo Zvolene

Dária F. Fehérová
teatrologička

William Shakespeare
MACBETH

Každá doba má svojho... vodcu?

„When shall we three meet again, in thunder, lightning, or in rain?
When the hurlyburly's done, When the battle's lost and won.“

Takto zvukomalebne znejú úvodné verše Shakespeareovej hry *Macbeth* v origináli. Na Slovensku sa inscenoval v prekladoch Jozefa Kota a Zory Jesenskej v približne rovnakom pomere. Kým Kotov preklad znie „rozumne“ – zameriava sa na podstatu odovzdanej informácie a chýbajúce jazykové ozdôbky ho približujú bežnému, hoci trochu nudnému jazyku, Jesenská je bohatá na rôzne dnes už nepoužívané slová, je obrazná a sugestívna, no o to zložitejšia na interpretáciu. Kotovo „Keď stíchnu v poli všetky zbrane“ sa ani zďaleka nepodobá na Jesenskej „Keď tá trma-vrma schladne, jeden vyhrá, druhý padne“, čo oveľa lepšie súzvučí s burácavým „hurly-burly“. Jesenskej preklad je možno trochu zložitejší na počúvanie a rozhodne komplikovanejší na interpretáciu, ale kde inde by si mali s ňou či s Hviezdoslavom poradiť, ak nie v SND?

Dobre prečítaný text

Režisér Martin Čičvák sa v SND predstavil už viackrát, naposledy s *Richardom III.* v hlavnej úlohe s Tomášom Maštaľírom (premiéra 2017). V minulosti sa opieral o text ako o základný kameň stavby inscenácie, dnes k nemu pristupuje oveľa benevolentnejšie. V *Richardovi III.* volil úpravu, ktorá sa sústredila najmä na vnútornú deštrukciu rodiny, aj v *Macbethovi* odstránil postavy, ktoré sa zjavujú s informáciami o udalostiach, ktoré sa odohrávajú mimo divákov, a sústred'uje sa na bezdetnú rodinnú bunku Macbetha a Lady

Macbeth. Zobrazenie politického sveta je pritom súčasťou, respektíve dôsledkom činov, ktoré sa odohrajú medzi nimi dvoma. Martin Čičvák si pozorne prečítal predlohu, ktorá síce neponúka tol'ko interpretačných možností a vrstiev ako *Hamlet* či *Richard III.*, ale našiel v nej všetko, čo potreboval na súčasný výklad – od vzťahových charakteristík cez hudbu až po scénografiu.

Inscenáciu otvára Robert Roth ako Čarodejnice (stvárnúje všetky tri). Jeho podanie sa neznižuje k tomu, aby hlasom imitoval tri stareny (hoci zo žartu to niekedy urobí). Je skôr pekelným mefistofelovským kocúrom', kráľovským šašom, ktorý od boku strieľa veselé hlášky, no za chrptom spriada úklady. Kráča, poskakuje a zakráda sa po bojisku, na ktorom už nie je nič len svorka hyen. Táto symbolika

1 V roku 2010 inscenoval Čičvák v SND *Fausta I., II.*, kde Rothovmu Faustovi kontroval ako Mefistofeles práve Alexander Bárta (spolu so Zuzanou Fialovou).

MACBETH
— R. Roth
foto B. Konečný



„Keďže Čičvák v minulosti pripravil niekoľko sémanticky zamotaných divadelných „lahôdok“, režijná čistota tejto inscenácie je príjemným prekvapením.“



MACBETH — P. Vajdová
foto O. Shergina

smeruje nielen k tomu, že hyeny požierajú mŕtvolu na pustom bojovom poli, ale sú aj metaforou bezcitnosti a surovosti, charakteru človeka, ktorý sa po chrbtoch druhých vyšplhá na vrchol.

Podobne jednoznačným symbolom sú oranžové bundy, vysypané za nimi na kope, ktoré pôsobia ako rozliata krv. Po vražde kráľa ich Macbethovci použijú na to, aby si nimi utreli krvavé ruky, čím demonštrujú pohrdanie tým, čo bundy reprezentujú – (pozitívnu?) zmenu vedenú zdola, odkazujúc na oranžovú revolúciu na Ukrajine. Vďaka týmto symbolom režisér demonštruje svoj postoj k súčasnému daniu v Európe, ale robí to bez toho, aby konkrétne ukazoval prstom na zahraničných či domácich lídrov. A keďže Čičvák v minulosti pripravil niekoľko sémanticky zamotaných divadelných „lahôdok“, režijná čistota tejto inscenácie je príjemným prekvapením.

Slová, slová, slová...

Nie vždy je to však s kvalitou reči také jednoznačné. SND má niekoľko jazykovo podkutých hercov a herečiek, ktorí držia štandard inscenácie. V *Macbethovi* je to jediná ženská predstaviteľka Petra Vajdová (Lady Macbeth). Jej porozumenie zmyslu replík sa prejavuje v čistote reči a dôsledná artikulácia jej technicky pomáha zvládnuť aj zrýchlené, hnevliivé pasáže či strihy v emóciách. Podobne Ľuboš Kostelný, ktorý kreuje Macduffa najmä prostredníctvom rácia, konkrétne, zrozumiteľne a mentorsky pomaly vyslovuje každú myšlienku, pretože práve on najviac hovorí o hodnotách, o tom, čo a ako by sa malo urobiť.

Potom je tu Robert Roth, desiatky rokov trénovaný rozhlasom a náročnými úlohami od Aischyla cez Shakespeara, Goetheho, Hollého až po súčasné texty, pre ktorého je štandardom to, čo pre iných jeho kolegov metafyzický výkon.

Občas však dochádza k jednému problému, a to, že text a jeho význam má Roth taký zažitý, že sa s ním začne pohrávať – či už v rovine významovej, alebo melodickej. Vtedy diváci, ktorí ho počujú po prvý raz, nedokážu zachytiť základnú informáciu². Rothova úloha trojjedinej Čarodejnice v Čičvákovej réžii priam vyžaduje hranie sa so zvukomalebnosťou slov. Pomáha mu v tom na scéne prítomný bubeník Marek Žilinec. Pracuje s rôznymi typmi perkusií, vytvára zvuky, ruchy, hluky a zvonenia, mení sa z atmosférotvorcu na generickú súčasť

výstupov a späť. Práve jeho spolupráca s Rothom robí z Jesenskej prekladu unikátne hudobno-deklamačné dielo, metalový retro-konzert. V spojení s Rothovým sebavedomým ovládaním jazyka diela, ale aj priestoru, ktorý dokáže tanečným krokom obkružiť ako veselý diablík nenápadne riadiaci svoje bábky, vzniká pre divákov skvelý zážitok, ktorý popiera všetky konvenčné predstavy o tom, ako by mali Tri čarodejnice vyzerat’.

Alexander Bárta poznačil svojho Macbetha príležitostnou artikulačnou nepresnosťou

MACBETH
— A. Bárta
foto B. Konečný

MACBETH
— L. Kostelný, T. Bolo
foto B. Konečný

2 Tento problém sa ukázal napríklad v Oresteji v réžii R. Balleka (SND, 2012), kde mal Roth, otočený chrbtom k divákovi rozsiahly a komplikovaný úvod s vysvetlením vzťahov a udalostí z minulosti.

3 Akt rituálnej samovraždy ako najcnostnejšej smrti samuraja, u nás známy ako harakiri, čo však označuje iba samotný akt rozrezania brucha.

a neistotou. Udeje sa to, keď ho prevalcuje emócia a technika tlmočenia významu idú bokom. Macbethovskú verziu „byť či nebyť“ koncentruje do tlmeného, uvážlivého prejavu, v ďalšom výstupe sústredeného na vidinu dýky a končí záverečným odhodlaním. Bolo zaujímavé sledovať Bártovu prácu na postave v priebehu repríz pred publikom, ako hľadal správnu intenzitu hlasu. Upravoval preňho špecifický chrapot tvorený tlakom na hlasivky, aby neznel monotónne ukričane (čo by viedlo aj k hlasovej únave). Väčšiu istotu všeobecne nadobúda v druhej časti, v ktorej mu pomáha mikroport a smerovanie jeho postavy je už pomerne jasné. Hoci je v tejto časti centrom deja aj akcie a patrí mu azda väčšina textu, nemusí už tlmočiť zložité vnútorné rozporečnosti, len si užívať pocit moci a doviest’ Macbetha k nezdarnému koncu.

Na veľkej ploche, v úlohe princa a budúceho kráľa Malcolma sa predstavil poslucháč VŠMU Tadeáš Bolo. Jeho hlas sa nesie ďaleko do hľadiska a jeho prvý, pateticky vďačný vstup na javisko je pozitívnym prekvapením. V každom ďalšom výstupe sa však prejavujú jeho rezervy a herecká neskúsenosť. Vo veľkom dialógu s Macduffom o vernosti, pravde, ideálnych hodnotách panovníka,

či dokonca o tom, že je lepšie zvoliť menšie zlo, než ostať v rukách vraždiaceho tyrana, sa Bolo láme pod náporom textu a dáva prednosť fyzickému konaniu, ktoré však má len ilustračný charakter. Pod emočným tlakom zase jeho prejav dostáva ležérny prízvuk, ťaháhuje a skracuje slabiky podľa aktuálne cíteného, a to na úkor zrozumiteľnosti.

Kto sú teda Macbeth a jeho manželka? Na začiatku je to vojak, ktorý prežil, ktorý vraždil na príkaz niekoho iného a vyhral, a chce ísť konečne domov. Stretnutie s Čarodejnicami pôsobí ako osudové predurčenie, začne mu vítať v hlave a napokon, podporený svojou manželkou, ho nasleduje. Čičvák tu však pokračuje v rozvíjaní svojich mefistofelovských tém (aj jeho Richard III. mal svoj „pekelný“ tieň) a v podtexte má aj Macbeth možnosť voľby, či poslúchne veštbu, v tomto prípade skôr manipuláciu Čarodejníc. Pošle domov list, v ktorom Lady Macbeth informuje o tom, čo videl a počul, aby svoju manželku prichystal na to, čo ich čaká. Keď však príde domov, nechce sa mu do toho. Netuší ísť kratšou cestou a dostať sa na trón okamžite. No Lady Macbeth, unavená čakáním a osamelá, vidí novú náplň pre ich vzťah. Počas inscenácie sa viackrát, sentimentálne aj kruto, poukazuje na fakt, že im zomrelo dieťa, a teda ich vzťah nie je naplnený. Kým Macbeth svoju frustráciu rieši vonku, Lady je doma a čaká so svojimi myšlienkami a smútkom. Idú na zotrvačník, a hoci strata dieťaťa medzi nimi vytvorila isté puto, niet medzi nimi pravej lásky. Dokonca aj kopulujú ako zvieratá: keď Macbeth príde domov, priľahne svoju ženu zozadu, bez náznaku lásky, no nie je to ani násilie, ani vášeň, skôr nevyhnutnosť. Aj Lady mu vyčíta nedostatok mužskosti, ktorý sa hneď prejaví tým, že nechce vykonať to, čo by konečne mohlo byť ich novým spoločným cieľom. Keď sa Macbeth vráti z oslavy s kráľom a povie jej „Tú vec už nechajme“, mysliac plánovanú vraždu, vzkypí v nej žľč. Vo svojom

monológu použije Petra Vajdová ako Lady Macbeth všetky prostriedky, aby ho presvedčila. Hrá oddanú, vášnivú aj racionálnu, kričí, vzápätí spomalí a stíši reč do šepotu. Zo strihového striedania techník vyplýva jej vnútorná netrpezlivosť a túžba konečne konať. Keď počas samotného aktu vraždy začuje hluk, fyzicky na nej vidno, ako jej skrútilo žalúdok, roztriasli sa ruky, zrýchlil sa dych a prepadol ju obrovský strach. V ďalších situáciách sa už správa racionálne, keď treba, finguje nevolnosť či nervózne odpratáva pomäteného manžela z dohľadu verejnosti. Nemôže si kvôli nemu užiť ani spoločenskú prestíž a čoskoro ju dobehnú vlastné činy, ktoré Vajdová interpretuje v monológu bez kriku a vypätých emócií. Stíšene sa sústreďí najmä na východisko svojho nešťastia – stratu dieťaťa, čo ju napokon dostalo do tejto situácie. V tejto interpretácii teda nejde o Lady Macbeth ako o majstrovskú manipulátorku, ale o ženu – matku, ktorá dieru vo svojom živote chcela zaplátať upnutím sa na nový cieľ, že bude kráľovnou.

Primitívne zlo

Bártov Macbeth je spočiatku váhavý a potrebuje poštuchnutie od svojej ženy. Ale samotný akt vraždy kráľa Duncana preňho nepredstavuje problém. Vráti sa z jeho spálne a zapáli si cigaretu ako mäsiar, ktorý bol naporciovat' prasa. Je to niečo, na čo je zvyknutý. Až krvavé ruky ho postupne zneistia a dolahne naňho šírka toho, čo by sa mohlo stať, ak sa to prezradí. Keby sa Macbeth stal kráľom férovo, používal by na udržanie si moci férové prostriedky. Ale, žiaľ, Macbeth, podobne ako mnohí iní politickí lídri, získal svoju pozíciu zločinne, a preto na jej udržanie môže používať len zločinné prostriedky. Preto si tento Macbeth okolo seba vytvorí sieť prisluhovačov, ktorých upláca drobnými, ktoré mu stále štrngajú v teplákoch. Je to model dnešného mafiána, ktorý sa aj trocha bojí, a keď treba, tak aj ohne chrbát, ale napokon sa vypracuje

na takú politickú pozíciu, na ktorej je absolútne neohroziteľný. Skrotí všetky hyeny a zapriahne ich do boja a zo svojho zorného poľa úplne vypustí manželku, ktorej smrť ho síce na chvíľu zastaví, ale potom v plnej intenzite pokračuje ďalej.

Čičvák cez Macbetha tlmočí svoju predstavu súčasného zla, ktoré je primitívne, založené na beštiálnych činoch (Macbeth sa neštíti nechať zavraždiť aj manželky a deti nepriateľov) a vychádza z nenaplnenej telesnosti. Veštbá, ktorú si príde Macbeth druhý raz vypočuť do lesa, prichádza z peepshow búdky, ktorá z neho robí voyeura rôznych polonahých mužských tiel. Záverečný súboj nemôže vyhrať, pretože jeho opojenosť mocou, sebou samým, svojou neomylnosťou nemôže konkurovať Macduffovej rozvahe a intelektuálnej prevahe.

Macduffa na scénu vpúšťa Vrátnik (Robert Roth), postava neoddeliteľná od Čarodejníc, hoci teraz „šprýmať“, naoko krívajúci zhrbený starec, no v skutočnosti ten, ktorý drží kľúče od všetkých dverí. Vpúšťa ho dnu ako možnosť voľby pre Macbetha, ako svoj protipól. A hoci Macduff vyzerá ako šéf jakuzy, ktorej členovia v čiernych oblekoch sa okolo



MACBETH
— P. Vajdová
foto O. Shergina

„Čičvák cez Macbetha tlmočí svoju predstavu súčasného zla, ktoré je primitívne, založené na beštiálnych činoch (...) a vychádza z nenaplnenej telesnosti.“



MACBETH
— P. Vajdová,
R. Autner
foto B. Konečný

Macbetha pohybujú, svoje čestné úmysly odhaľuje tým, že mu podá svoju katanu, aby Macbeth vykonal pomstu za mŕtveho panovníka. Ukáže sa však, že skutočným pomstiteľom, skutočným roninom je tu práve Macduff. Keď nájde mŕtveho kráľa, v jeho volaní Zrada! počuť šok a bezmocnosť. Kričí nahlas, veľa a nepotrebuje na to mikrofón. Kričí tak, akoby chcel zobudiť všetky ženy a deti, povolať mužov a začať revolúciu. Kostelného Macduff napokon ostáva sám a informácia o tom, že Macbeth dal zabiť jeho ženu a deti ho privedie k myšlienke na seppuku³ (znalec by sa pobavil, že s katanou by sa mu to aj tak nepodarilo), ale napokon volí pomstu. Kostelného uvážlivý, spravodlivý Macduff hovorí jasným, čistým hlasom, artikuluje všetky svoje myšlienky, nie je pochybnosť o jeho cti, odvahe a bojovnosti.

Všetky scény sa odohrávajú v tme, hmle a pare, okrem jedinej, v ktorej na javisko privezú kráľa Duncana stáby slnko v zlatom kostýme. Vtedy sa rozhrnú zadné ťažké závesy a vpustia dnu deň, inak je hrad Macbetha zahalený tmou a smútkom.

Čičvákova inscenácia stojí na niekoľkých pilieroch. Štyri intenzívne herecké výkony, v ktorých sa miešajú temperamenty predstaviteľov aj ich

postáv a ktoré (a to sa týka aj zvyšku súboru) sú založené na porozumení a súzvuku s režijným výkladom. Ďalej je to evidentná kolektívna spolupráca nielen v rámci prvej štvorice, ale aj všetkých ostatných kolegov stvárňujúcich menšie postavy. Konkrétne, uchopiteľne tlmočená interpretácia v odkazoch zabieha nielen do svetového diania, ale veľmi ľahko si ju vieme preložiť aj do nášho regiónu. Čičvákova reflexia doby však zachádza ešte o kúsok ďalej, do budúcnosti. Čo sa stane, keď sa pohne les a my konečne zlikvidujeme momentálne prítomné zlo? Zničí ho hrdina – osamelý jazdec, ktorý ostáva v úzadí, keďže funkcia sa dedí (mimochodom, ešte stále po meči). Revolúcia je očividne nevyhnutná, ale čo bude jej výsledkom, keď sa diváci radi stanú súčasťou panovníkovej hry, v ktorej tlieškajú vrahovi? Pokračovateľom rodu je astmatik, ktorý bol síce vychovaný v nejakých hodnotách, ale nemá skúsenosti s bojom a ani intelektom veľmi neoplýva. Kým sa obklopí, kto mu bude radiť? Čičvák na záver uzatvára oblúk metafyzického bábkovodiča, naznačuje, že história sa bude opakovať a Malcolm vlastne už nemá veľmi na výber, akým smerom sa jeho vláda bude uberať. Možno raz bude všetko inak, keď sa na trón konečne posadí žena. Ale to sú len špekulácie od sporáka. ♣

W. Shakespeare: Macbeth

preklad Z. Jesenská dramaturgia M. Drgoňa, M. Kičňová
réžia M. Čičvák scéna T. Ciller kostýmy G. Vafias hudba M. Žilinec symfónia Finale ultimo V. Šarišský pohybová spolupráca L. Cmorej účinkujú A. Bárta, P. Vajdová, R. Roth, R. Autner, Ľ. Kostelný, R. Poláček, J. Rybárik, P. Brajerčík, T. Bolo, M. Žilinec a detskí herci
premiéra 12. a 13. november 2022, Sála Činohry SND, Bratislava

Barbora Forkovičová
divadelná kritička

Medziscéna kone otáčať nemusí

Štátne divadlo Košice v spolupráci s košickou Tabačkou Kulturfabrik túto sezónu odštartovali projekt s názvom Medziscéna. Jeho cieľom je prepájať publikum kamenného divadla a nezávislého kultúrneho centra, rovnako ako posilniť ich spoluprácu či iniciovať vznik nových spoločných scénických diel. Prvá inscenácia, ktorá vznikla v tejto kooperácii, má názov *Otočte kone! (Smrť Jozefa Chovanca)*.

Inscenácia je realizáciou rovnomenného textu¹ Jána Mikuša, ktorý autor prihlásil do súťaže DRÁMA 2020. Odborná porota mu udelila druhé miesto a dramatický text zároveň získal aj Cenu Činohry ŠDKE, ktorá autorovi zaručuje jej uvedenie² na košickej scéne. Je pozoruhodné, že ŠDKE ako tradičnejšie orientovaná scéna ocenilo a prejavilo záujem o text, ktorý sám autor označuje skôr ako javiskovú víziu či režijný koncept. Bolo potom už logickým krokom zveriť autorovi tejto „vízie“ aj jej réžiu.

Napriek tomu, že Ján Mikuš rozvíja svoju divadelnú tvorbu najmä v rámci vlastného nezávislého Divadla Gasparego, má za sebou aj rôzne spolupráce s českými divadlami (napríklad HaDivadlo, Divadlo Polárka, Husa na provázku) a navyše aj režijné hostovanie v košickom divadle – v roku 2015 tu inscenoval Shakespearov *Sen noci svätojánskej*. Mikuš je zároveň jedným zo zakladateľov kultúrneho centra Diera do sveta

Ján Mikuš
OTOČTE KONE! (SMRŤ JOZEFA CHOVANCA)

v Liptovskom Mikuláši. V istom zmysle ho môžeme vnímať ako „represenzatívneho zástupcu“ slovenskej nezávislej umeleckej scény. Jeho prizvanie do projektu Medziscéna teda napĺňa ideu kooperácie dvoch subjektov s rozličným zázemím a tvorivým profilom, keď známeho tvorca z nezriadovanej sféry pozýva na spoluprácu so štátnym divadlom. Hoci sa inscenácia hráva v priestoroch Tabačky, pracovné zázemie a produkciu poskytuje aj ŠDKE. Obsadenie v tomto prípade tvoria herci a herečka zo súboru Činohry ŠDKE, ktorí sú však súčasťou rôznorodej skupiny performeriek a performerov, hudobníčok a hudobníkov, študentov a študentiek. Synergia rozličných účinkujúcich korešponduje s celkovým tvarom inscenácie, ktorý je skôr akousi javiskovou skicou, miestom, kde sa stretávajú udalosti, myšlienky, podnety, informácie aj poézia.

To je ďalšia dôležitá črta tejto inscenácie – sám Mikuš sa vyjadril, že jedným z jeho cieľov pri tvorbe tohto diela bolo spájať ľudí z rôznych oblastí. Vďaka tomu sa na javisku stretáva naozaj rôznorodá skupina zostavená z detí i dospelých, hercov i nehercov, na premiére sa dokonca v exteriéri objavili aj živé kone (spolupráca s Polícijským zborom SR) ako zhmotnenie metafory aj doslovný odkaz na prípady policajnej brutality, o ktorých hra pojednáva. Jednou z hlavných daností inscenácie je jej rozpohybovanosť – hoci je hľadisko od diania na javisku viditeľne oddelené (sedenie je usporiadané v niekoľkých radoch popri dvoch stenách sály) účinkujúci defilujú po priestore, občas si sadnú, a tak sa môže stať, že neviete rozlíšiť medzi divákom a účinkujúcim.

Duty free

Otočte kone! je text vyskladaný z rôznych prehovorov vo forme scénických poznámok, situácií

„Synergia rozličných účinkujúcich korešponduje s celkovým tvarom inscenácie, ktorý je skôr akousi javiskovou skicou, miestom, kde sa stretávajú udalosti, myšlienky, podnety, informácie aj poézia“

1 Autor text do súťaže prihlásil pod názvom *Otočte kone! Podobenstvo podľa Saula*, v ŠDKE sa uvádza so zmeneným podtitulom – *Smrť Jozefa Chovanca*.

2 Divadlo garantuje aspoň jednorazové uvedenie.



OTOČTE KONE! (SMRŤ JOZEFA CHOVANCA)
foto J. Marčínský

a scén, ktoré sú vedľa seba kladené skôr asociatívne, nerozvíjajú žiadny plynulý príbeh. Hlavnou témou inscenácie je už spomenutá problematika policajnej brutality. Preto pravdepodobne došlo aj k zmene podtitulu – tvorivý tím zdôraznil konkrétny prípad Slováka Jozefa Chovanca, ktorý v roku 2018 zahynul po tom, čo sa stal obeťou násilia polície pri vypočúvaní na bruselskom letisku Charleroi. Mikuš však jeho príbeh prináša na javisko skôr v symbolickej (významovej) než vo faktografickej rovine. Košickú inscenáciu otvára

krátky vstup Rada Slobodu, riaditeľ slovenskej sekcie Amnesty International, v ktorom zhrnuje najzávažnejšie prípady policajnej brutality nedávneho obdobia v zahraničí aj na Slovensku. Okrem prípadu Jozefa Chovanca pripomína predovšetkým udalosti v rómskej osade v Moldave nad Bodvou. Jeho vstup je akýmsi odborným vhľadom do problematiky, ktorú Mikuš následne spracováva umeleckým spôsobom. Autor a režisér tému na scéne ďalej rozkrýva, rozširuje jej kontexty a pridáva k nej aj filozofickejšiu rovinu.



OTOČTE KONE! (SMŤ JOZEFA CHOVANCA)
— v popredí
Z. Psotková,
Z. Burianová
foto J. Marčinský

Vďaka otvorenosti javiskového tvaru je však v konečnom dôsledku na divákoch a diváčkach, čo si z inscenácie odnesú. Na scéne, ktorá predstavuje letiskovú halu (odkazujúcu na bruselské letisko Charleroi) sa plynulo preplietajú rôzne obrazy a situácie. Ako na každom letisku vidíme ľudí presúvajúcich sa po priestore s kuframi, pomedzi nich sem-tam prejde upratovačka s mopom, na boku je veľký bar, kde si cestujúci krátia čakanie nenúteným popíjaním. Divadelnú realitu okrem hudobníkov prítomných na javisku pripomínajú Zuzana Burianová a Zuzana Psotková, ktoré priestorom vo viacerých momentoch prejdú v nápaditej, ladnej choreografii. Veľký zástoj tu majú najmä spomínaní študenti a študentky konzervatória (v tínedžerskom veku), ktorí a ktoré zaplňajú priestor, sú súčasťou meniacich sa nemých mizanscén, no niektorí a niektoré z nich často nebadane vystúpia z davu a figurujú ako rozprávači. Opis alebo skôr náznak udalostí, ktoré vyústili do smrti Jozefa Chovanca, sú prítomné pomedzi dianie na javisku

kopírujúce hmýrenie ľudí na letisku počas bežného dňa. Preplietajú sa so scénou vulgárneho polovníka v bare či bitky, ktorú vyvolali iní čakajúci cestujúci. Nápadnejšie či subtílnejšie prejavy násilia sú teda prítomné všade navôkol. Dopĺňajú tak najväčšiu

OTOČTE KONE! (SMŤ JOZEFA CHOVANCA)
— v popredí P. Raši
foto J. Marčinský



„Je skvelé vidieť, že režisér v cieľ prizvať do projektu rôzne skupiny ľudí sa neskončil len pri ich účinkovaní.“

tragédiu, ktorá sa však odohráva mimo nášho zraku (len raz prejde priestorom trojica ľudí s nosidlami, na ktorých odnášajú muža v bezvedomí) a vlastne sa v celom javiskovom tvare akoby len mihla.

Moje meno nech je Jozef Chovanec

Hoci postava Jozefa Chovanca je v inscenácii prítomná aj fyzicky – v podobe herca Tomáša Dira, krvou oblieťého a ležiaceho na stole – figuruje tu skôr symbolicky. Na začiatku textu aj inscenácie autor ponúka lyrickú úvahu, ktorú možno chápať ako spôsob, akým sa Mikuš vzťahuje k jeho osobe/postave – „Mená sa stávajú obeťou poézie mená/ sú obeťou písania/nepatria mi, no aj tak sú moje/tak, ako sú pre vaše uši iba vašimi/ zvuky a odtiene zvukov týchto mien/budete vlastníckmi a dozorcami mien...“³

Okolnosti jeho smrti neskôr Mikuš, ktorý vstupuje na scénu a prerušuje inscenáciu, preberá so študentmi/kami v zdanlivo improvizovanej debate. Je známe, že videozáznam z cely na bruselskom letisku unikal a je dostupný na internete. Študenti/ky opisujú svoje náhľady na incident a postupne sa dostávajú k pomenovaniu relatívnosti každej situácie, v ktorej sa môže človek v rôznych kontextoch ocitnúť. Jednoducho, každý sa za istých okolností môže stať obeťou. V tom momente Mikuš túto pasáž ukončuje. Čo z nej však vyplýva?

Je skvelé vidieť, že režisér v cieľ prizvať do projektu rôzne skupiny ľudí sa neskončil len pri ich účinkovaní. Navyše sa zdá, že so študentmi/kami o problematike násilia počas skúšobného procesu diskutovali a nazerali na ňu z rôznych uhlov. Mikušovi sa všeobecne darí témy skôr otvárať než popudzovať k jasným záverom s jednou výnimkou. Študentská diskusia sa končí akýmsi náznakom na ospravedlnenie konania príslušníkov/čok policajného zboru, ktorých konanie ak nie priamo vyústilo, tak určite priblížilo človeka k smrti. Vyznenie tejto scény je síce do veľkej miery v súlade s apelom na reflexiu vecí v ich celistvosti či na obrátenie sa

3 MIKUŠ, Ján. *Otočte kone! (Smrť Jozefa Chovanca)*, ŠDKE, nepublikované. Text v znení, v akom ho autor prihlásil do súťaže DRÁMA vyšiel v zborníku, e-knihe DRÁMA 2019 – 2020, ktorú v roku 2021 vydal Divadelný ústav.

k láske a ľudskosti, no na druhej strane pôsobí manipulatívne až nevhodne, keďže ide o jediné explicitnejšie vyjadrenie názoru na dané udalosti. Chovancov prípad síce dodnes nie je uzatvorený (je to už bezmála päť rokov), no jeho smrť je fakt. V závere inscenácie je jeho telo (Diro) „povznesené“ (ťahom zdvihnuté do výšky), no stačí to?

Názov *Otočte kone!* súvisí s apelom na divákov, ktorý vnímam ako zásadnú súčasť inscenácie. Ak je dianie na javisku zdanlivo nesúrodé, nemá určitú kauzalitu, je nehierarchické a nedominuje mu ani smrť Jozefa Chovanca (hoci je v symbolickej rovine neustále prítomná, „visí“ vo vzduchu), tak je táto ideová či až spirituálna rovina odkazujúca na obrátenie sv. Pavla jasnou výzvou na zamyslenie. Slová „Obráťte kone, vy, čo stojíte pred/bránami/vlastného zabudnutia/Ste povolaní všetci, a to výhradne/všetci pre slobodu,/pretože najvyššia sloboda je láska“, majú silu – dovoľm si povedať aj v prípade, že človek nie je oboznámený s príbehom sv. Pavla. Záverečné slová, ktoré znejú z nahrávky v potemnenej a polovyprázdnenej sále (v kontraste k predošlému neustálemu ruchu), majú svoju silu a údernosť. A hoci je pravdepodobné, že divák nepochytí celý text, jeho základný apel na zastavenie a prehodnotenie je pomerne ľahko uchopiteľný.

Ján Mikuš (táto scéna sa nemusí škrtnúť)

Čo je však v celom diele nepriehľadnutelné, je Ján Mikuš. Nielen, že je autorom textu a zároveň aj režisérom, no v istej podobe sa objavuje aj v samotnej inscenácii. V hre aj jej javiskovom spracovaní sa okrem diania v letiskovej hale odohrájú aj dva ucelené výstupy – scéna z vládneho špeciálu, ktorým sa dvaja muži vezú do drážďanskej opery, a scéna, v ktorej sa Autor (Matej Marušin) rozpráva s Hercom (Jakub Kuka). V tej druhej teda ide o fiktívny rozhovor autora so sebou samým. V istom zmysle sa dá chápať ako vysvetlenie autorových zámerov, zároveň má pôsobiť humorne, sebaironicky, **33**

no zásadnejšie opodstatnenie jej prítomnosti v hre nie je zjavné. Autoreferenčný charakter rozhovoru, v ktorom sa Autor priznáva, že hru napísal, lebo chcel v súťaži vyhrať peniaze, a tento konkrétny výstup napísal „aby bola sranda“, naozaj pobaví. Zároveň ním však Mikuš lavíruje na hrane vtipu a otravnej egocentrickosti. Na jednej strane je to provokujúco zábavné, na druhej môže pôsobiť odpudzujúco.

Mikuš napokon vstupuje do diania na javisku aj reálne, v spomenutom dialógu so študentmi/kami. Oba jeho vstupy – fiktívny aj reálny – tak podporujú jeho očividný zámer čo najviac nabúrať, spochybniť a otvoriť tradičnú formu divadelnej inscenácie. Odhaľuje tak nielen vlastné tvorivé pohnútky, ale rovnako ukazuje, že divadlo má byť predovšetkým komunikatívne, v širšom zmysle interaktívne, čo však nemusí znamenať, že nebude aj zábavné či edukatívne.

Najväčším prínosom inscenácie *Otočte kone!* je jej javisková forma, ktorá svojou premenlivosťou odráža ťažko uchopiteľné plynutie udalostí

v reálnom svete. Ján Mikuš v košickej Tabačke vytvoril priestor na stretnutie, v istom zmysle akúsi platformu pre konfrontáciu reálnych udalostí, ich celospoločenských významov, ale aj našich (diváckych) náhľadov na ne. Dôležitú tému policajnej brutality otvára zoširoka, čím môže byť zložitejšie dešifrovať interpretáciu konkrétnych scén/častí, no zároveň túto tému dopĺňa aj o otázky morálky a ľudskosti, ktoré sú v posledných rokoch skúšané, ohýbané a často sa zdá, že aj opúšťané. Scénou vo vládnom špeciále (zjavne odkazujúcou na silvestrovský výlet jedného z bývalých premiérov do drážďanskej opery) tému rozširuje aj o realie slovenskej politickej scény, ku ktorej, žiaľ, neodmysliteľne patrí aj bezstarostnosť politických predstaviteľov. Keď sa však lietadlo dostane do turbulencie, vzniká pred nami sugestívny obraz. Letuška v podaní Lívie Michalčík Dujavovej, na ktorej už predtým bolo zjavné, že prežíva silné emočné pohnutie, so slzami v očiach spieva áriu – akoby stelesňovala

„
Najväčším
prínosom
inscenácie
Otočte kone!
je jej javisková
forma,
ktorá svojou
premenlivosťou
odráža ťažko
uchopiteľné
plynutie udalostí
v reálnom svete.“

**OTOČTE KONE! (SMRŤ
JOZEFA CHOVANCA)**
— L. Michalčík
Dujavová, (chrbtom)
M. Marušin, J. Kuka
foto J. Marčinský



**OTOČTE KONE! (SMRŤ
JOZEFA CHOVANCA)**
— v popredí
Z. Burianová
foto J. Marčinský

hlboký žiaľ. Jeho zdroj je nevypovedaný a zároveň všeobjímajúci. Mohol prameniť vo frustrácii zo stavu vecí, ktorý dotvára aj všeobecná ignorancia ľudí s reálnou politickou mocou.

Projekt Medziscéna začal úspešne. Inscenáciu *Otočte kone!* Štátne divadlo Košice v spolupráci s Tabačkou svojim divákom prinieslo úplne iný typ (divadelného) zážitku, než bežne v repertoári ponúka. Nevedno, aké plány má divadlo s touto inscenáciou, no bolo by výborné, ak by sa nestal len párkrát sa zopakujúcim experimentom, výkrikom do ticha. Je totiž dôležitým impulzom na premýšľanie nielen o našej súčasnosti, ale aj o našich divadelných konvenciách – a takýchto impulzov nikdy nie je dosť. ☿

J. Mikuš: Otočte kone! (Smrť Jozefa Chovanca)

dramaturgia L. Kopas réžia J. Mikuš asistent réžie
P. Radkoff pohybová spolupráca Z. Burianová hudba
P. Korinok fotografie a dizajn J. Humaj účinkujú
Z. Psotková, Z. Burianová, L. Michalčík Dujavová, T. Diro,
J. Kuka, M. Marušin, P. Raši, B. Beňatinská, D. Wolccko,
E. Plachetka, B. Zita Fekete, Ľ. Kristan, I. Petrishak,
P. Korinok, E. Marenčinová, R. Sloboda, študenti
a študentky Konzervatória Timonova 2, Košice
premiéra 19. november 2022, Tabačka Kulturfabrik,
Košice

Vladimír Hulec

divadelný kritik

Nejen němčinou živ je PDFNJ

Pražský divadelní festival německého jazyka, který se loni konal ve dnech 9. listopadu – 4. prosince již posedmadvacáté, čímž se řadí mezi nejstarší kontinuálně existující divadelní festivaly v Česku, je každoročně vrcholem podzimní pražské divadelní sezony. Nejinak tomu bylo i loni, byť více produkcí – a to i zavedených německých divadel – budilo tentokrát rozpaky.

Festival má několik posledních let vždy nějaké speciální motto, tentokrát to bylo Herr*innen, zdůrazňující prostřednictvím tzv. Genderstern – „genderové hvězdy“ – a přípony -innen genderovou rovnováhu mezi mužem a ženou. „V popředí letošní dramaturgie stojí žena (ponížená, bilancující, triumfující...) – nejen jako současné téma, ale i v podobě brilantních představitelk herecké profese“, napsal do katalogu ředitel festivalu Petr Štědroň.

Žena a ženství se spíše než v tématech inscenací samotných projeví v důrazu na ženské tvůrkyně a aktérky pozvaných inscenací a inscenačních projektů. Šest z devíti inscenací hlavního programu PDFNJ režírovaly ženy včetně vítězné inscenace Balvínovy ceny (česká inscenace původně německojazyčného textu premiérována v sezoně 2021/2022) *Žed'* brněnského HaDivadla (režie Kamila Polívková). Ve vedlejším programu režírovaly ženy dvě inscenace ze tří – *Die Reise* (r. Anna Klimešová, Terén Brno a Landestheater Niederösterreich Sankt Pölten) a *675 malých koráleků červených jako zlost* (r. Apolena Vanišová, MeetFactory). A v inscenacích *Richard*

RICHARD THE KID

& THE KING

(Deutsches Schauspielhaus

Hamburg)

foto archiv PDFNJ



the Kid & *the King* a *Sluha dvou pánů* hrály mužské role herečky. A vedle české i ve dvou německých – *Richard the Kid* & *the King* a *Slippery Slope* – se nemluvalo či nezpívalo německy, nýbrž anglicky. Že by tím dramaturgové deklarovali jazykovou rovnoprávnost němčiny s ostatními jazyky?

Bylo toho hodně

Není mým cílem popsat zde a analyzovat všechna představení festivalu, a tak na úvod rychle zmíním ta, o kterých dále psát nebudu. Jde pochopitelně právě o ty, které – ve mně či některé i u většiny pražských diváků – vzbudily výše zmiňované rozpaky, anebo jejichž forma a zpracování nezapadaly do ranku inscenační výjimečnosti a originality, ať už formou zpracování či vybraným titulem a tématem, jimiž se PDFNJ tradičně zdobí a skrz něž léta ovlivňuje avantgardní či moderní divadelní dění v Česku.

Z tohoto dramaturgického rámce se vyčlenila i taková scéna jako Volkstheater Wien, jež do Divadla na Vinohradech přivezla konvenčními prostředky moderní činohry (jež jsou ale používané již standardně v Německu i u nás) zpracované drama Hauptmannových *Osamělých duší*, či berlínský Maxim Gorki Theater s „téměř muzikálem“ *Slippery Slope*, jenž by se spíše hodil

SLUHA DVOU PÁNŮ

(Berliner Ensemble)

foto archiv PDFNJ



na přehlídku soudobých muzikálů do pražského Kalicha než do prostředí avantgardně dlouhodobě laděného, umělecky ambiciózního festivalu, navíc s poměrně problematickým zpracováním korektnosti k ženám a ke snahám po jejich rovnoprávnosti, jež – aspoň si myslím – chtěla dramaturgie festivalu svým mottem deklarovat.

Vypustím též inscenaci *Muž své třídy* Schauspiel Hannover, jež se prezentovala v otevřeném prostoru pražské nezávislé scény La Fabrika. Adaptace debutového románu Christiana Barona z roku 2020 byla poctivým zcižováním brechtovským divadlem, v němž uváděla diváky do okrajové čtvrti německého velkoměsta Kaiserslautern a odkrývala tamní lidskou i materiální bídu, jež je – či byla – v bohatém Německu palčivým a neřešeným či přezíraným tématem. Inscenace je řemeslně precizně vystavěná, syrová, ale jaksi očekávatelná, bez překvapivých momentů. Jako když sednete do vlaku a víte, kam jedete. A taky tam dojedete a vystoupíte. Je to, myslím, problém více současných společensky kritických dokumentů i filmových a divadelních dramat. Jsou až příliš poučené, z dálky vlastního bezpečí nahlížené, popisné, bez osobního angažmá, bez čitelné vlastní zainteresovanosti.

A konečně vypustím i české inscenace, které se festivalu účastnily. Brněnský Terén přivezl do malého sálu NoD performanci *Die Reise* (Cesta) připravenou s Landestheater Niederösterreich Sankt Pölten o přeshraničních česko-rakouských vazbách a vztazích mezi Brnem a St. Pölten po pádu tzv. železné opony. Dílko spíše úsměvné, folklorně naivistické, trochu hraně přitroublé, zpracované s cimrmanovským humorem a nadhledem. Centrum nezávislé tvorby, pražská MeetFactory se prezentovala novou prací výrazně se směrem k výtvarně-fyzickému divadlu profilující režisérky Apoleny Vanišové: *675 malých koráleků červených jako zlost* je koláží textů a situací z prozaické tvorby německé autorky „ztracené generace“

Judith Hermann (nar. 1970). A brněnské HaDivadlo uvedlo vítěznou inscenaci Ceny Josefa Balvína *Zed'*, dramatisaci stejnojmenného románu Marlen Haushofer z roku 1963. Jistou zajímavostí či pikantností na jejím uvedení byl fakt, že loni PDFNJ přivezl adaptaci téhož textu – pod názvem *Sophie Rois vráží do zdi v Deutsches Theater* – v opulentním zpracování Deutsches Theater Berlin v režii Clemense M. Schönborna v hlavní roli se Sophií Rois. Brněnská inscenace režisérky Kamily Polívkové je naopak – v souladu s předlohou – až extrémně komorní, uzavřené drama hlavní postavy v podání na detail soustředěné Terezy Hořové, s níž diváci, po celý čas téměř ve tmě, rozsazeni kolem malého prostoru hraní, vstupují hluboko do intimního světa hlavní – a vlastně jediné – lidské hrdinky (ostatní herci představují různá zvířata, která ji navštěvují a s nimiž žije).

A jsme – konečně – u titulů, jež považuju pro tento ročník PDFNJ za zásadní a profilové.

Zlé dítě Richard III.

Asi divadelně nejkvalitnější – ve smyslu formy, novátorské a kreativní práce s předlohou i výslednou podobou velké činohry s výraznými režisérskými a hereckými vklady a výkony – bylo hned úvodní představení hamburského Deutsches SchauSpielHaus *Richard the Kid & the King*, autorské zpracování Shakespearova *Richarda III.* s důrazem na historický kontext války růží, kdy se tragédie odehrává, a historických Shakespearových dram, jimiž toto období zpracoval (především *Jindřicha VI.*). V roce 1999 ve stejném divadle podobně – a inscenačně ještě náročněji – přistoupil k tomuto historickému období anglických dějin skrze Shakespearovy historické hry dramatik Tom Lanoye a režisér Luk Perceval v legendárním dvanáctihodinovém projektu *Schlachten!* (uveden na PDFNJ v roce 2000). Režisérka Karin Henkel z této úpravy i částečně vychází, byť se soustředí jen na postavu posledního krále z rodu Yorků

**RICHARD THE KID
& THE KING**
(Deutsches
SchauSpielHaus
Hamburg)
foto archiv PDFNJ



MUŽ SVÉ TŘÍDY
(Schauspiel
Hannover)
foto K. Ribbe

Richarda III., anglického krále v letech 1483 – 1485.

Historická fakta jsou však pro režisérku jen kulisou k zobrazení jungovsko-freudovských důvodů chování Richarda III., kterého naprosto famózně hraje Lina Beckmann, jež za tuto roli získala divadelní cenu NESTROY 2021 v kategorii Nejlepší herečka a byla za ni také oceněna Prstenem Gertrudy Eysoldt. Není to ovšem rodově určující přeořazení ženy do mužské role, co dodává jejímu výkonu – a výkladu postavy – podstatné rysy. Ženské rysy jsou v postavě potlačeny, ale také – právě obsazením ženy – jsou méně výrazné i maskulinní rysy postavy. Sledujeme ji od jejích dětských let – motiv hračky a dětského koníka odkazujícího k finále jejího života je jedním z určujících symbolů a výkladů chování a přemýšlení postavy – až k úplnému pádu, či – možná – návratu k dětství, dětskému vzteku a násilí. Richard III. v podání Liny Beckmann vlastně nikdy nedospěl. Je děsivý ne „dospěláčkou“, ale – po celou dobu své politické kariéry – v podstatě dětskou krutostí a umanutostí dosáhnout jakéhokoli výsledku za každou cenu, bez skrupulí, bez jakýchkoli výčitek svědomí. Jako když malé dítě zkoumá mouchu či ptáčka a trhá jim nožičky a křídélka. V tom je

postava – i inscenace – děsivá, divácky vzrušující, ryze soudobá. Nehledá panovnické choutky, nehledá psychologickou analýzu chování, drsně a syrově předkládá a za sebe řadí jednotlivé situace a obrazy, jako když krájí řezník maso ze zavěšeného zvířete.

A právě v tomto ohledu je určující přístup a výkon Liny Beckmann. Je lehce bláznivá, možná dětská, ale úporná. Směšná a děsivá zároveň. Nepředvídatelná v činech, neproniknutelná v uvažování, fanatická, cynická. Je věrným otiskem nemocných diktátorů s dlouhodobou neomezenou mocí, jež nevědí, ba ani netuší, co by s ní měli dělat a jaký je smysl jejich životů. Mlátí kolem sebe předměty hlava nehlava, vše v jakémsi fyzicko-mentálním rauši bez špetky odstupu či intelektuálního výkladu. Závěrečné válečné běsnění a hereččino (Richarda III.) houpání se a kroužení po jevišti na dětském koníku je obraz rozkladu člověka, který snad ani neví, co ve svém životě způsobil. Možná Alzheimer, možná věčné, nedospělé dítě... Anebo je to návrat v čase a předznamenání věcí budoucích, před nimiž není úniku?

Nepsal jsem zde o výpravě – je jednoduchá. V podstatě se vše odehrává na prázdném jevišti ozářeném jen množstvím velkých bílých pokojových lustrů a v jednoduchých, skoro sportovních současných kostýmech. Občas – pro dokreslení či zdůraznění atmosféry – se využívá kouř, zadní svícení či jiné jednoduché, ale vizuálně účinné světelné efekty. Vše plně slouží tématu, hercům a atmosféře. Vrcholná inscenace současného velkého činoherního divadla.

Hanswurstovský Goldoni

Druhou inscenací, kterou z letošního PDFNJ pro tento text vybírám, je asi nejkontroverznější představení přehlídky – Goldoniho *Sluha dvou pánů* v adaptaci radikálního německého režiséra Antú Romera Nunese (nar. 1983). Když píšu Goldoniho, tak jen pro tvůrce přiznanou inspiraci. Vzniklo totiž





SLIPPERY SLOPE
(Maxim Gorki
Theater, Berlin)
foto U. Langkafel

autorské, samostojné dílo, v němž – pokud byste to nevěděli – byste Goldoniho jen stěží hledali. Místo děje je přeneseno kamsi do Skalistých hor, doba odhadem 19. století, tedy proslulé období westernů, všechny postavy hrají ženy v bizarních mužských převlecích včetně hodně divých paruk a hlavní postava Truffaldino (v inscenaci se jmenuje The Servant a hraje ji s energií pohybově zdatných korpulentních hereček typu – v českém kontextu – Heleny Růžičkové či Pavly Tomicové herečka Stefanie Reinsperger) je přerostlé dítě trochu podobné Richardovi III. (jde, předpokládám, o podobnost čistě náhodnou). Z dění se zcela vymyká a je spíš než jeho integrální součástí jeho dětsky infantilním komentátorem, po scéně se až téměř do konce pohybujícím s hračkou ovečky podobnou houpacímu koníkovi Richarda III. A hraje se v angličtině. Trochu podivné, záměrně s výrazným německým akcentem, nicméně německy nezazní snad ani slovo.

v podstatě trapné. Jde o jakýsi amalgam primitivního, hrubého, hanswurstovského německého humoru se vším, co obnáší. Popisností, přímým oslovováním diváků, pokleslostí všeho druhu. Pražští diváci – včetně mě – byli vesměs v šoku a znechuceni. Co se to před námi odehrává a proč? Proč tak vtipnou a zábavnou předlohu sledujeme očima feťáků, primitivů, psanců divokého Západu, mezi nimiž se trapně a neohrabaně pohybuje Truffaldino alias The Servant? Herci prskají, vypadává jim umělý chrup, vzájemně se ponižují. Je to divý postmoderní humor bez vtipu a elegance. Bez znatelného nadhledu.

Pokud ovšem sám přístup k látce nevnímáme a nečteme jako maximální nadhled a otisk současnosti v archetypech a mýtech americké pop-kultury řezané německým lidovým humorem 19. století. Jako bychom pili koktejl z neuležené whisky, vyčpělého piva a smradlavé vody. Je to divoká jízda. Na českého diváka až moc. Nevím, jak působí inscenace v Německu, zda má německé

titulky (české v Praze byly) či ji diváci musejí vnímat přímo, bez překladu, ale v Praze jí – její estetiky, humoru a výkladu – bylo velmi těžké porozumět. Klíčem by mohl být závěr, kdy se najednou všechny postavy včetně Truffaldina ocitají v otevřené krajině Skalistých hor a sedíce na houpacích křeslech u praskajícího ohně si pochutnávají na opékaném mase z kůže stažené Truffaldinovy ovečky, který jim ji sám připravuje. Jako bychom se ocitli v čase po konci vši civilizace a už nic před námi nebylo. Jako by zbyl jen přítomný čas a kusy nás samých, kusy kultury, již pomalu požíráme a bez chuti přežíváme. Žádný Goldoniho *Sluha dvou pánů*, ale Tarantinovy historky z podsvětí *Pulp Fiction*.

Feministický kabaret

Vzhledem k předepsané délce textu musím vynechat i festivalový výlet do Mnichova, do tamějších Kammerspiele na – opět – postmoderně laděnou, hudebně výtvarnou varietní inscenaci *Like Lovers Do (Memoáry Medúzy)* režisérky Pinar Karabulut (nar. 1987). Předloha původem izraelské dramatičky, dnes žijící v Berlíně Sivan Ben Yishai je tak trochu feministickým manifestem, ovšem natolik zakódovaným do antických postav a nepřehledného dění, že ve výsledku sledujeme spíše varietní čísla či gay/lesbian kabaret s mnoha pop-artovými výtvarnými nápady včetně bubblegumových písní a barevných extravagantních kostýmů, které ovšem inscenaci do výrazného dramatického oblouku či razantního výkladu neklenou. I v Česku známe výraznější vstupy do současné LGBTI+ tematiky. Stačí si zajít do Venuše ve Švehlovce. Anebo do klubu NoD.

Rudý děs

A právě tam se odehrálo poslední představení, o kterém se zde chci zmínit. Ovšem v tomto případě by se spíše mělo psát o performanci. Studenti hamburské Hochschule für Musik und Theater

tam přivezli scénickou meditaci nad Čechovovými *Třemi sestrami*. Dvě herečky a jeden herec, celí v bílém, sedí a pohybují se kolem rohového bílého koženkového gauče stojícího na bílém koberci. A neustále citují a opakuji repliky z Čechovových *Tří sester*. Zejména ty o tom, co bude za sto let, o tom, že budou filosofovat, o přírodě a svých snech, o prázdnotě času a života. Nic víc se v podstatě neděje. Spíše než dramatické dílo sledujeme zvukový, výtvarně-performativní minimalismus, obraz zastavený v čase. Až když už divák téměř úpí z nicoty dění a opakování situací a slov, začnou se herci mezi sebou chovat divoce. Perou se, ubližují si, křičí na sebe. Mladá herečka přinese kýbl po okraj naplněný červenou barvou a lije ji na sebe a pak i na herce, se kterým se předtím téměř pomilovala. Ten její akci rozvíjí. Kýbl přebírá a barvou chrstá všude po scéně včetně bílého gauče. Vzniká orgiastické běsnění. Všichni tři herci sebe i vše kolem – zprvu decentně, později nezřízeně – polévají, až místo čisté bílé scény vznikne živé, pollockovsky abstraktní rudé plátno. Anebo možná jatka a herci sami jsou jeho oběťmi. Zdrčeně sedí – s barvou všude na svých tělech včetně obličejů a vlasů – na gauči a mlčí. Dlouze hledí na diváky. To je ta budoucnost, o které sní a o níž nic netuší Čechovovy postavy. Jejich budoucnost, naše minulost i přítomnost. Takové bylo dvacáté a je jednadvacaté století.

Silná výtvarná performance byla tím, co mi bylo z celého PDFNJ letos nejbližší. Takže přece jen i tento ročník stál za to a přinesl aktuální a nové divadelní trendy a proudy. ☘

Pražský divadelní festival německého jazyka

27. ročník mezinárodního divadelního festivalu
9. november – 4. december 2022, Praha, Česko
www.theater.cz

Michal Denci

teatrológ

Chybou by bolo neumožniť ERROR

V novembri sa v bratislavskom Pisztoryho paláci konal 16. ročník festivalu bezdomoveckých divadiel ERROR. Na toto podujatie možno nazerať ako na prehliadku predstavení a zhodnotiť jednotlivých účinkujúcich, alebo ho vnímať ako stimul pre reflexiu. Z pohľadu divadelnej kritiky je zaujímavejšia druhá z menovaných možností.

Krátka analógia na úvod

Sicílsky spisovateľ Leonardo Sciascia – ktorý je síce v našich končinách takmer neznámy, no ktorého napríklad Harold Bloom zaradil medzi autorov kánonu západnej literatúry – sa ako autor detektívnych románov často venoval problematike mafie. Patril v tomto smere medzi priekopníkov a nezriedka ho napriek jeho nevôli označovali za „mafiológa“. Vo svojich románoch podával realistický, neromantizujúci obraz mafie. Mnohých preto poburovala jeho kritika tej zločky polície, ktorá nesie pomenovanie „antimafia“. Ako môže niekto, kto bojuje proti mafii, kritizovať tých, ktorí mafiánov zatýkajú? Sciascia však len poukazoval na to, že na boj proti mafii nemožno používať mafiánske prostriedky: neschvaľoval napríklad nepodložené domové prehliadky, počas ktorých polícia teatrálné zničila ich obdobia bez toho, aby u nich doma niečo našla. V týchto prípadoch išlo zjavne o zastrašovanie, čiže policajtní aplikovanú mafiánsku prax. Sciascia sa tak ocitol v opozícii voči všetkým – mafii aj antimafii. A to najmä preto, lebo svoj postoj neformuloval nekriticky na základe lojálnosti

k nejakému táboru, ale kriticky na základe ideí.

Kritik, ktorý komentuje festival bezdomoveckých divadiel, riskuje podobný osud. Ide totiž o podujatie založené na myšlienke natoľko ušľachtilej, že akákoľvek kritická poznámka by mohla pôsobiť nevhodne. Hneď v úvode sa preto žiada zdôrazniť, že cieľom nasledujúcich riadkov určite nie je spochybniť vskutku nespochybniteľný prínos tohto festivalu a prácu jeho usporiadateľov, ku ktorým autor článku prechováva úctu a obdiv. Nemožno však proti mafii bojovať mafiánskymi spôsobmi, inak povedané, nasledujúce pojednanie netreba vnímať ako útok ani ako obranu, ale ako reflexiu založenú na ideách.

Dúha a požehnanie od svätého otca

Keď som svojmu talianskemu kolegovi počas jeho výletu do Bratislavy navrhol návštevu festivalu

ANTYGONE – projekt, na ktorom Divadlo bez domova spolupracuje s partnermi z Francúzska, Talianska a zo Srbska. foto L. Petrújová



BÁBKA
(Divadlo bez domova)
foto L. Petrújová

ERROR, vysvetľoval som mu, že je to festival tých, ktorí majú v taliančine pomenovanie „bez strechy nad hlavou“ (*senza tetto*), „krivajúci“ (z francúzskeho *clochard*) alebo „bradáči“ (*barboni*). Tieto výrazy sú veľavravné a možno ich vnímať aj ako prejav myslenia v jazyku. Obzvlášť tretie pomenovanie je pomerne hanlivé a zjavne zahŕňa len ľudí, ktorým rastie brada. Akoby bolo nepredstaviteľné nájsť na ulici nebradatú ženu,

ktorej úlohou predsa vždy bolo udržiavať oheň v kozube domova. Žena mimo domova je v danom pomenovaní popretá. Nebudeme v tejto chvíli hľadať možné príčiny v štatistikách a zamýšľať sa nad tým, aké boli v čase vzniku pomenovania „bradáči“ šance žien prežiť na ulici, a či teda bez strechy nad hlavou mohol prežiť aj niekto iný než zanedbaní bradatí muži. Krátke pojednanie o jazyku nám slúži ako dôkaz, že bezdomovectvo je v rôznych rovinách prepojené s ďalšími problematikami vrátane tej rodovej (oranžový šál v predstavení *Antygone*, ktoré sa hralo 25. 11., čiže v deň pre odstránenie násilia páchaného na ženách, zrejme tiež nebol náhodný). Znak dúhy, ktorý organizátori zakomponovali do loga na tričkách v roku 2022, je preto primeraný nielen v nadväznosti na udalosť, ktorá sa odohrala niekoľko týždňov predtým na Zámockej ulici v Bratislave. Na dúhu totiž nemusíme nazerať len cez optiku politikmi a ich marketérmi živeneho sporu liberál verzus konzervatívec. Znak dúhy – pričom tu hovoríme o symbolickej hodnote dúhy, a nie o symbolickej hodnote (dúhovej) vlajky – tento spor presahuje, tak ako Sciascia presahuje zjednodušujúce delenie, založené výlučne na farbe dresov zúčastnených hráčov: dúha zahŕňa všetky farby. Dokumentuje to tiež fakt, že slovenskí organizátori s dúhou na tričkách dostali od maďarských kolegov ako dar sprostredkované požehnanie od pápeža.

Dom a domov

V slovenčine hovorievame o bezdomovcoch, o ľuďoch bez domova a v prípade organizátora o Divadle bez domova. V tejto súvislosti je užitočné odlišiť slová „dom“ a „domov“. Rozdielom medzi nimi sa zaoberá filozof Emil Višňovský v eseji s názvom *Malá meditácia o prvotnosti domova*. Jeho reflexia je prenikavá a presná, a preto si z nej dovoľím odčítavať niekoľko viet: „Domov nie je

festival

iba dom, môže ho obsahovať, no zároveň ho vždy presahuje. Domov nie je priestorová kategória. (...) Domov je skôr komunikatívna kategória: «byť doma» môže každý aj sám, avšak «mať domov» možno iba spolu s druhými.“ Divadlo ako miesto vzájomného pôsobenia tak prirodzene predstavuje platformu pre budovanie domova. Pomenovanie „Divadlo bez domova“ (DBD) potom vyznieva takmer paradoxne. Keď som sprvu o tomto divadle hovoril spomínanému zahraničnému kolegovi, spýtal sa, či ide o divadlo, ktoré nemá sídlo. Vysvetlil som mu, že je to skôr divadlo, ktoré sa v istom zmysle stáva domovom pre ľudí bez domova.

Z pohľadu cieľových skupín je však výraz „domov“ adekvátny, keďže toto divadlo popri ľuďoch bez strechy nad hlavou pracuje „s telesne postihnutou mládežou a mládežou zo sociálne znevýhodnených rodín, s ľuďmi s psychiatrickou diagnózou, po výkone trestu, ale aj so študentmi a dobrovoľníkmi“². Aj na tomto mieste by sme v prenesenom zmysle mohli hovoriť o širokej škále farieb. Na festivale ERROR bolo možné stretnúť ľudí s naozaj rôznorodou fyziologickou a mentálnou výbavou, pochádzajúcich z najrôznejších spoločenských pomerov a dokonca aj z početných

REQUIEM PRO J. B. (Divadlo Valhalla)
foto L. Petrújová



MAGICKÁ ZAHRADA
(Bílá holubice)
foto L. Petrújová

krajín (Česká republika, Poľsko, Maďarsko, Taliansko, Francúzsko, Ukrajina, Srbsko, Rakúsko). Niektorých z nich by sme na podobnom podujatí pravdepodobne nečakali. V sále sa napríklad objavila osoba, ktorá svojou voňavkou na chvíľu prebila všetky pachy ulice a svojím oblečením zvýraznila kontrast medzi ňou a ľuďmi z nižších spoločenských pomerov. V prvom momente by sa to dalo vnímať ako gesto neúcty: ako sa môže cítiť človek v ošúchanom kabáte, keď sa ocitne vedľa všetkých tých symbolov okázalého blahobytu? Lenže potom si treba položiť aj ďalšie otázky: mala tá osoba nechať svoje luxusné kúsky v skrini a obliecť sa do vreca len preto, lebo ide na festival bezdomoveckých divadiel? Nebolo by práve toto pokrytecké? Svojou prítomnosťou a úprimne nestriednym vzhľadom podčiarkla táto diváčka nerovnosti našej spoločnosti. Bolo by zároveň chybou akúkoľvek osobu z tohto prostredia vylúčiť či odsudzovať na základe jej inakosti, navyše možno len zdanlivej. Ako píše Emil Višňovský, „Domov je «obsahom» domu, bez ktorého môže byť dom prepchatý luxusom, ale zostáva ľudsky prázdny a nezmyselný“³. Festival ERROR prijíma každého, kto nenarúša jeho chod, od tých úplne posledných

1 VIŠŇOVSKÝ, E.
Malá meditácia
o prvotnosti domova
in Človek by mal žiť
v záhrade, Bratislava:
Kalligram, 2010,
str. 64.

2 [http://www.
divadlobezdomova.sk/
divadlobezdomova/
CONTACT.html](http://www.divadlobezdomova.sk/divadlobezdomova/CONTACT.html)

3 Tamže.

4 KOVALYK, U.
Tvoríť ma bolí –
Rozhovory s hereckou
komunitou Divadla
bez domova,
Bratislava: Divadlo
bez domova, 2022.

BÁJKA
O BARANČEKOVI,
ALEBO NIE JE TRÁVA
AKO TRÁVA
(Ježek a Čížek)
foto L. Petrújová



až po primátora Bratislavy, ktorý v rámci sobotného programu pokrstil publikáciu s rozhovormi s hereckou komunitou DBD s názvom *Tvoríť ma bolí*.

Herec bez domova

Mafián na úteku, skrývajúci sa napríklad v malom podzemnom betónovom úkryte pod svojou honosnou vilou, ktorú možno prednedávnom pri domovej prehliadke rozbúrali policajti, je tiež v istom zmysle človek bez domova. Konkrétny typ kriminálnej činnosti z neho urobil mafiána a z toho vyplývajúci útek, resp. strata zázemia z neho spravili človeka bez domova. Keď hovoríme o hercoch bez domova, východiskom je, naopak, ich status bezdomovcov: títo ľudia sa stávajú členmi DBD alebo jemu podobných práve na základe toho, že o domov z rôznych dôvodov prišli (čiže nestávajú sa bezdomovcami preto, že sú hercami, aj keď ohodnotenie ľudí pracujúcich v oblasti kultúry na Slovensku by k tejto interpretácii mohlo zvädzať). V ich prípade divadlo spĺňa predovšetkým terapeutickú funkciu. Logicky z toho vyplývajú otázky, ktoré sú implicitne zahrnuté aj v rozhovoroch v knihe *Tvoríť ma bolí*: má zmysel, aby sa na to chodil



ZOMBIE, ALEBO VOJNA JE ZA PLOTOM (Rozkoš)
foto L. Petrújová

pozerať niekto zvonka? Môže toto divadlo nejako obohatiť napríklad aj divadelných profesionálov?

Na prvú otázku možno aplikovať jednu z odpovedí Tomáša Kubiša, charizmatického člena tvorivého tímu DBD: „(...) veľmi ma prekvapilo, že to bolo naozaj divadlo, že je to umenie a nie je to, ako keď sa robia s deckami v škole vianočné posedenia a besiedky, niekedy len zo zvyku alebo preto, aby sa robili“⁴. Na festivale sme videli, že nie vždy je tomu tak, no potvrdilo sa tiež, že toto divadlo môže mať veľkú umeleckú hodnotu. K najsilnejším momentom patrilo tanečné predstavenie *Magická záhrada* ostravského divadla hendikepovaných performerov a performeriek Bílá holubice. Základom dobrého výsledku bol fakt, že nešlo o divadlo reprezentácie. Kombinácia lyrickej hudby, choreografií tanečníč a tanečníkov s vozíkmi aj bez nich, zahrňajúcich niekoľko významovo naplnených gest a jednoduché svietenie, dokázala vyvolať silný účinok. Totiž, emócia v týchto prípadoch väčšinou nie je vyvolaná hereckým umením (ktoré každopádne niekoľkým jednotlivcom netreba uprieť), ale samotným bytím performerov. Ak niektoré skeče v predstavení skupiny Ježek a Čížek vyvolávali smiech, bolo to preto, lebo ich aktéri pôsobili komicky napriek (alebo vďaka?) nedokonalým hereckým výkonom. Títo ľudia sú v istom zmysle právi klauni, teda

tí, ktorí upriamujú naše pohľady na temné miesta, poukazujú na našu rozporuplnosť. Nie je náhoda, že aj Tiberio Fiorillo, ktorému sa pripisuje vytvorenie slávnej masky Scaramuccia (Scaramouche), mal deformované telo a strabizmus. To, čo v každodennom živote môže vyznievať ako hendikep, sa na javisku stáva prednosťou.

Tak sa dostávame k druhej položenej otázke. Patrik Krebs, princípál DBD, na otázku, či má toto divadlo význam aj pre profesionálov, odpovedá, že „(...) to sa treba opýtať ich“⁵ a potom na základe spätnej väzby od divadelníkov dodáva, že „pravdepodobne je tam veľká možnosť inšpirácie“⁶. Nestaviam sa teraz do pozície divadelného profesionála, no ako teatroológ si dovoľm ponúknuť niekoľko podnetov k reflexii na túto tému.

Odpoveď zrejme do značnej miery závisí od toho, ako vnímame divadlo. Vieme, že ľudia s telami, ktoré z rôznych dôvodov nezapadajú do normy, sa nezriedka objavujú v inscenáciách najuznávanejších režisérov. V tejto súvislosti postačí spomenúť napríklad Romea Castellucciho. Východisková situácia v jeho prípade je však odlišná: Castellucci obsadí herca s Downovým syndrómom preto, lebo je to preňho nevyhnutnosť. Takýto herec ako jediný dokáže vyjadriť ideu spracovávaného diela, vyžiadala si ho teda dramaturgia (a táto skutočnosť zároveň stavia človeka s Downovým syndrómom na rovnakú úroveň s „normálnymi“ hercami). Ako sme uviedli vyššie, v prípade bezdomoveckých divadiel je situácia iná, pretože východiskom sa stáva spoločenský status hercov. Myslieť na umeleckú kvalitu, čiže na výsledok pri dramaterapii, kde dôraz musí byť kladený predovšetkým na proces, určite nie je ľahké. Ale napríklad aj Armando Punzo, držiteľ prestížnych divadelných ocenení, ktorý sa programovo zameriava na prácu s väzňami vo Volterre, dokazuje, že to možné je.

Divadlo sa stáva divadlom, keď doň príde



REVÍZOR
(Teatr Bezdomnych)
foto L. Petrůjová

divák, a ten, ktorý disponuje domovom, je v bezdomoveckom divadle vystavený pohľadu na niekoho, od koho zväčša zrak odvracia. Ak by sme prijali tézu o luciferskej podstate divadla, ktoré má sprostredkovať pohľad do priepasti a zasvietiť na tie najtemnejšie miesta, tak za istých okolností sa tu môžeme stretnúť so skutočným divadlom. Aby sa to udialo, treba týchto klaunov nezatieňiť, či už vlastným vystupovaním, alebo nánosmi meštianskej mentality (a teda meštianskeho divadla).

Festival ERROR má teda potenciál ponúknuť veľmi kvalitné divadlo. Vyžaduje si to prácu a prostriedky. Je pritom žiaduce, aby existencia festivalu nebola založená na úspechu niekoľkých žiadostí o grant: najväčšou chybou by totiž bolo – neumožniť spraviť ERROR. 

Festival ERROR

11. ročník medzinárodného festivalu
bezdomoveckých divadiel
25. – 26. november 2022, Bratislava
www.divadlobezdomova.sk

5 Tamže, str. 126.

6 Tamže.

Patrice Pavis
teatroológ

Wokeizmus, kultúra vymazávania a autocenzúra v súčasnej divadelnej praxi Zopár postrehov

**Pre francúzske i slovenské publikum
výrazy ako „woke“ či „cancel culture“
znejú veľmi zvláštne, a to aj v divadelných
kruhoch. Preto stojí za to zamyslieť sa
nad významom týchto pojmov a pochopiť
ich úlohu v súčasnej divadelnej praxi.**

Pojem „woke“ je odvodený od anglickej frázy „to stay woke“, čiže byť pri vedomí, byť bdelý, ostražitý. Používajú ho najmä menšiny v Spojených štátoch amerických, aby ukázali, že neakceptujú žiadnu diskrimináciu a budú bojovať za svoje legitímne práva všetkými dostupnými prostriedkami. Wokeizmus sa stal spôsobom využívania sociálnych sietí s cieľom presadiť svoje názory, často aj útočným spôsobom. V ostatnom čase sa dokonca využíva na zlikvidovanie konkrétnych osôb prostredníctvom nenávisných útokov *ad hominem*. Od roku 2020 termín „woke“ používajú aj pravicoví a populistickí politici na kritiku minorít (rasových, sexuálnych, etnických a pod.) ako súčasť systému komunitarizmu.¹ Podľa pravicových politikov (ale aj podľa francúzskeho ministra školstva!) sa univerzity v USA, vo Veľkej Británii a čoraz viac aj vo Francúzsku stávajú priestorom pre neofeministky, LGBT aktivistov, bojovníkov za občianske práva, ale aj ďalšie menšiny, pričom tieto skupiny sú potom následne obviňované práve z „wokeizmu“. Vo Francúzsku pravicové skupiny považujú tzv. islamo-gauchistov, čiže ultraľavicových podporovateľov

1 Komunitarizmus – sociálna a politická filozofia, ktorá zdôrazňuje význam komunity v politickom živote, pri analýze a hodnotení politických inštitúcií a pri chápaní ľudskej identity a blaha. (Encyclopedia Britannica)

preklad Ivan Lacko

islam(izm)u, za hrozbu pre slobodu a *laïcité*, teda sekulárnu podstatu Francúzskej republiky.

Termín „cancel culture“ má rovnaký dvojaký význam ako „woke(izmus)“:

1– buď sa dá preložiť ako „kultúra protestu“ – boj proti rasizmu, mizogynii, falošnému zobrazovaniu minulosti, oznamovaniu (whistle-blowing) zlého hospodárenia a korupcie, ako aj najrôznejších druhov obťažovania (pozri napr. hnutie Black Lives Matter od roku 2013 alebo hnutie MeToo od roku 2017).
2– novšie preklady (aj vo francúzštine) sa však prikláňajú skôr k termínu „kultúra vymazávania“ (s konotáciou odvolania, zrušenia, zneplatnenia).

Nové formy cenzúry

Politická cenzúra v divadle sa v Európe už takmer nevyskytuje (azda iba s výnimkou Maďarska či Poľska?), avšak objavili sa jej nové formy, ktoré sú často zákernejšie a oveľa radikálnejšie. Ide napríklad o spomínanú kultúru vymazávania alebo sociálne médiá, ktoré jej prostredníctvom dokážu bojkotovať či úplne zničiť konkrétne predstavenie, umelca alebo akékoľvek osoby, ktoré nespĺňajú predpoklady.

V osemdesiatych a deväťdesiatych rokoch 20. storočia muselo interkultúrne divadlo čeliť kritike – častým terčom boli napríklad diela režisérov ako Peter Brook či Ariane Mnouchkine. Tento typ divadla bol obviňovaný z kultúrnej apropriácie (privlastňovania si kultúrnych foriem a výrazov), pretože využívalo zahraničné formálne a štylistické postupy. Umelci si však mohli aj naďalej požičiavať materiál – text, herecký štýl, stvárnenie postavy či

myšlienok. Dnes, v kontexte „pridelovania identity“, napríklad „ politickej identity“ je to inak, pretože konkrétna skupina ľudí, dajme tomu kultúrna alebo rasová komunita, rozhoduje nielen za seba, ale aj za iných o tom, kam ľudia patria. Navyše určuje aj to, kto môže takúto komunitu reprezentovať, kto môže hovoriť v jej mene a kto ju môže stelesňovať v umeleckom diele. Dobrým príkladom je kanadský dramatik Robert Lepage, ktorý bol pri inscenácii svojej hry *Kanata* vyzvaný, aby na reprezentáciu pôvodných obyvateľov v obrazení konkrétneho obdobia kanadských dejín použil iba skutočných pôvodných obyvateľov Kanady.

Takáto politická a umelecká cenzúra mení, a niekedy aj celkom ničí tvorivú slobodu umelcov a popri tom deformuje úlohu divákov. Publikum je tak nútené veriť, že divadlo by malo prezentovať len skutočné osoby a veci, a nie artefakty stvárnené kreatívnym, fiktívnym či umelo realizovaným umeleckým spôsobom. Divákovi sa tiež podsúva, že musia vidieť len ozajstných pôvodných obyvateľov (napríklad domorodých Indiánov) alebo reálne osoby, a nie fiktívne postavy. Divákovi sa tak zakazuje vnímať, že divadlo pracuje s konvenciami a že text môže vždy povedať viac alebo inak, ako sa zdá, alebo že môže hovoriť v dvojzmysloch, ironickým či humorným spôsobom, alebo nejednoznačným tónom hlasu.

Ďalším krokom k takejto tichej cenzúre je tzv. rasizmus – niektoré komunity sa snažia presadiť svoje požiadavky tým, že zdefinujú spôsob, akým sa o daných témach môže rozprávať, ako aj to, kto je oprávnený vôbec sa vyjadrovať k týmto témam.² Rovnako sa objavujú podozrenia z rasistických vyjadrení, keď sa hovorí o menšinách alebo ich reprezentácii v dielach divadelnej fikcie: „Keď niekto povie, že slová používané na vyjadrenia o identite nemôžu byť nikdy neutrálne alebo banálne, že ich nemôže nijako ospravedlniť konvencia, zvyk či nátlak, každý, kto

sa vyjadruje, môže byť podozrievaný z rasizmu na základe takmer čohokoľvek, čo povie.“³

Následne sa potom kumulujú a navzájom prepájajú rôzne formy diskriminácie či dominancie, ktoré musia často znášať konkrétni jednotlivci. Nejde tu iba o prienik medzi sexizmom a rasizmom, ako ho zadefinovala Kimberlé Williams Crenshaw, ale aj o prepojenie a kumuláciu iných foriem dominancie na základe rodu, rasy, triedy, náboženstva, vzdelania, kultúry, veku a pod. Niektorí z nás sú nositeľmi viacerých identít, a to aj vtedy, ak si existenciu týchto identít neuvedomujeme. O to menej sme si vedomí toho, čo presne stelesňujú iní ľudia.

Príklad farbosleposti

Dovolím si príklad: v Tiagovej Rodriguesovej inscenácii Čechovovho *Višňového sadu* vystupuje v úlohe Lopachina herec čiernej pleti Adama Diop, ktorý hovorí francúzštinou obyvateľa francúzskej metropoly. Diváka však zrejme prekvapí, že tento ruský roľník, pochádzajúci z rodiny, ktorá kedysi žila vo feudálnom nevoľníctve, je afrického pôvodu. Toto kritérium identity akosi nedáva zmysel a v dôsledku toho sa publikum stáva farboslepým, to znamená, rýchlo zabudne na hercovu farbu pleti a sústredí sa na iné charakteristiky jeho herectva – herec v tejto úlohe zosobňuje elegantnú a jemnú postavu, ktorá sa vôbec nespráva ako zbohatlícky ruský roľník z textu Čechovovej hry.

Takýto farboslepý prístup pomáha predchádzať „racIALIZácii“ (z francúzskeho *raciser* alebo *racialiser*, resp. anglického *racialize*) jednotlivca alebo skupiny osôb. Elisabeth Roudinesco pripomína, že „neologizmus *racializovať* sa pôvodne používal s cieľom definovať diskriminačné postoje založené na rasových kritériách, avšak neskôr sa tento výraz začal aplikovať na skupinu alebo skôr ‘klan’, ktorý sa nechcel miešať s bielu populáciou, na myšlienku, že separácia tejto skupiny by podobným nemým svedkom umožnilo vyjadrovať sa celkom bez

2 Monique Canto-Sperber. *Sauver la liberté d’expression*. Albin Michel: Paris, 2021, s. 286.

3 Ibid., s. 289.



VIŠŇOVÝ SAD
(Tiago Rodriguez,
Festival d’Avignon)
foto Ch. R. de Lage

obáv...“.⁴ V dnešnom Francúzsku je to však v rozpore s princípom nerozdeľovania obyvateľstva na základe farby pleti či akýchkoľvek iných rasových, etnických alebo náboženských kritérií. Je to tak preto, lebo takáto hyperetnizácia by mohla potenciálne viesť k separatizmu a konfliktom identity v rámci jednotnej a nerozdeliteľnej republiky. Vo Francúzsku sa však debata o obidvoch možnostiach objavuje opakovane. Je viditeľná napríklad v konflikte medzi liberálmi, ktorí propagujú sekularizmus, a politikmi, ktorí si uvedomujú nevyhnutnosť podporovať často znevýhodnené menšiny.

Dva druhy sociológie?

Spomínaný rozpor je očividný v prebiehajúcej diskusii medzi: 1. „vedeckou“ alebo „objektívnou“ sociológiou a 2. „kritickou“ sociológiou, ktorá je politicky angažovaná, citlivá voči identite a komunitám a je dekonštruktivistická.⁵

1– Prvý typ, vedecký sociologický prístup, je zameraný na analýzu sociálnych a ekonomických aspektov spoločnosti, pričom sa ešte stále opiera o myšlienky triedneho boja. Tento prístup tvrdí, že odcudzenosť ľudí je spôsobená kultúrou, vzdelaním či náboženstvom, a pritom vychádza

4 Elisabeth Roudinesco. *Soi-même comme un roi. Essai sur les dérives identitaires*. Seuil: Paris, 2021, s. 151.

5 Michel Guerrin. „La guéguerre des sociologues“, *Le Monde*, 10. novembra 2020, s. 28.

z „univerzalistického“ uvažovania. Obsahovo sa tento prístup blíži Bourdieuovmu „konštruktivistickému štrukturalizmu“. Pociťuje znepokojenie z „kultúry vymazávania“ a „wokeizmu“, ktoré sú považované za ohrozenie osobnej a akademickej slobody. Tieto idey prezentujú predovšetkým sekulárni myslitelia. **2–** Druhý typ je dekonštruktivistický a podporuje nielen multikulturalizmus, ale aj znevýhodnené menšiny, predovšetkým postkoloniálne sociálne skupiny. Kultúru vymazávania považujú za nevyhnutný nástroj na iniciáciu zmeny svojho spoločenského statusu. Prvá skupina, ale predovšetkým pravicové spektrum, ich niekedy označuje za ľavicových islamistov a tvrdí, že kultúru vymazávania vítajú a prijímajú ako legitímnu formu boja menšín. Často ich obviňujú z ľavicového populizmu. Veria viac v boj klanov ako v triedny boj. Často sú považovaní, najmä tzv. vedeckou skupinou za nasledovateľov Derridovho dekonštruktivizmu, či dokonca za skupinu zodpovednú za silný vplyv tzv. francúzskej teórie v Spojených štátoch amerických a vo Francúzsku (Lyotard, Foucault, Deleuze, Barthes, Baudrillard).

Toto politické rozdelenie je do istej miery reflektované aj v inom type rozdelenia divadelnej praxe, najmä v procese inscenovania divadelných hier a predstavení. Dalo by sa povedať, že existujú dve hlavné tendencie, ktoré viac-menej korešpondujú s obidvoma uvedenými sociologickými prístupmi.

Dva druhy analýzy?

1– Prvým druhom je textová, *dramaturgická*, „vedecká“ analýza v brechtovskej tradícii: je presná, globálna, sociologická a politická. Využíva štrukturalistické a naratologické metódy. Takýto prístup k dramaturgickej analýze (tesne pred dekonštrukciou) sa dnes môže zdať trochu zastaraný, avšak stále ponúka praktický rámec pre globálne pochopenie divadelných hier, najmä tých klasických. Aj naďalej môže fungovať ako

základ a východisko pre nové štýly a prax.

2– Druhý typ je *dekonštruktivistický* prístup k inscenovaniu, ktorý si nevyžaduje predchádzajúcu dramaturgickú a textovú analýzu. V použitých hereckých a inscenačných technikách zjavne neexistuje žiadna cenzúra. Každý pokus a experiment je vítaný: všetko je už „post“ – postmoderné, postdramatické, postkonštruktivistické. Divadelná inscenácia je viac udalosťou ako dramatickou štruktúrou a akákoľvek naplánovaná konštrukcia sa končí ako dekonštrukcia. Cieľom tohto typu predstavení už nie je vytvoriť analytickú, politickú mizanscénu, hlavné zameranie je skôr na prezentáciu polemiky, protestu, usvedčenia, rozhorčenia. Podporujú sa nároky na identitu a ich rôzne excesy. Takýto prístup je skôr etnický ako politický, skôr polemický ako politický; nie je primárne adresovaný robotníckej triede, obetiam ekonomického vykorisťovania, ale ponížovaným, urážaným a odmietaným menšinám všetkého druhu. Diváci tak zostávajú obeťami určitej cenzúry, pretože im nie sú poskytnuté prostriedky na lepšie pochopenie ich vlastnej sociálnej situácie.

Viacero druhov cenzúry?

Zvyčajne sa rozlišuje medzi preventívnou cenzúrou pred zverejnením alebo verejným predvedením diela a represívnou cenzúrou, keď je predstavenie kontrolované a okamžite zastavené alebo podrobené škrtom či radikálnym zmenám. Cenzúra však nemusí byť iba spoločenská, ekonomická, ideologická alebo politická. Divadlo sa pochopiteľne môže pokúsiť aj o autocenzúru a vymyslieť nové spôsoby, ako svoje poslanstvo odovzdať tak, aby oficiálna cenzúra nedokázala nájsť žiadne priame zdroje „pohoršenia“.

Bolo by zaujímavé porovnať takúto autocenzúru so spôsobom, akým psychoanalýza analogicky využíva cenzúru pri nevedomom potláčaní vnemov a pocitov zo strany subjektu, napríklad konkrétnych

reprezentácií v snoch alebo v duševnom živote. Cenzúra, v tomto prípade autocenzúra, je totiž predpokladom nášho vedomého i nevedomého života. Koncepty Sigmunda Freuda známe ako *Verdrängung* (potlačenie) a *Verneinung* (odmietnutie) nám pomáhajú pochopiť, ako fungujeme, keď potláčame reprezentácie súvisiace s našimi potrebami a nutkaniami. Autocenzúra na strane subjektu vytláča z vedomia tie myšlienky, na ktoré chce subjekt zabudnúť. Keď ako diváci sledujeme „ťažkú“ scénu, určite sa vyskytnú okamihy alebo situácie, na ktoré nechceme myslieť, a preto ich sami cenzurujeme. Na druhej strane, keď sledujeme postavu na javisku, ktorá prežíva utrpenie a ťažké chvíle, alebo keď spoznáваме „nepekné“ konanie, ktorého by sme sa mohli dopustiť aj my (čím spoznáваме neprijemné aspekty „nás samých“), je veľmi pravdepodobné, že neakceptujeme možnosť, že aj my sme mohli konať rovnako alebo zažívať podobnú tragickú situáciu. Ide o známy koncept typu „áno, viem, že je to hrozný človek a ja by som možno konal rovnako, ale to nie som ja...“.⁶ Takéto odmietanie nevedie k jeho potlačeniu, naopak, síce spoznáme „seba samých“, no radšej si to nepripustíme a odmietneme fakt, že v skutočnosti v „zrkadle“ javiska vidíme „seba“.

Čo môžeme v reálnom živote robiť, ak sa

6 **Octave Mannoni.**
Clefs pour l'imaginaire.
Seuil: Paris, 1969.

7 **Sigmund Freud.** *Die Traumdeutung.* 1900.

KANATA
(Théâtre du Soleil, Paríž)
foto archív The Globe
and Mail



chceme vyhnúť potláčaniu, popieraniu a cenzúre? Môže nám pomôcť divadlo? Tu sa hneď vynára otázka: ako môže divadlo uniknúť cenzúre alebo jej aspoň vzdorovať? Freud pritom divadlu nedáva žiadnu jasnú odpoveď, skôr porovnáva prázdne miesta ponechané po zakázaných pasážach v novinách s cenzúrou, ktorej funkciou je zakazovať potlačené, a teda nevedomé túžby, a bráni im dostať sa do „predvedomia“. Takáto mentálna cenzúra môže byť absolútna alebo čiastočná – v prípade, keď nevedomej túžbe dovoľí dosiahnuť predvedomie respektíve vedomie, za predpokladu, že skryté aspekty takéhoto sna budú „skreslené“ do zrozumiteľného textu.⁷ Pozrime sa preto, ako môže divadlo bojovať proti cenzúre aj pomocou autocenzúry alebo prostredníctvom jej obchádzania. Výpočet potenciálnych „technik“ autocenzúry ako spôsobu prekonávania spoločenskej alebo politickej cenzúry by zabral príliš veľa času. Vezmime si napríklad divadelnú inscenáciu. Herec, režisér a všetci zúčastnení umelci môžu vo svojom diele zámerne ponechať „prázdne miesta“, okamihy, v ktorých sa vedomý a evidentný význam nestane jasne viditeľným. Výber a riadenie týchto prázdnych momentov je úlohou režiséra i diváka. Réžia, inscenovanie a herectvo spočívajú v tom, že nechávajú „kúsky“ významu vybublať na povrch textu alebo inscenovaného predstavenia. Zbieranie týchto momentov je teda úlohou herca, režiséra, svetelného dizajnéra a pod., no aj jednotlivých divákov. Nevedomie je inscenované počas zbierania viacerých dôkazov z rôznych časových rámcov a implicitných príbehov. Je hlavnou úlohou režiséra dokázať zvládnuť cenzúru a autocenzúru, odhaľovanie či skrývanie jednotlivých detailov.

Avšak existuje nový druh cenzúry, s ktorým sa bojuje oveľa ťažšie: cenzúra sociálnych sietí, na ktorých môžu všetci, čo sú pripojení, priamo kritizovať, útočiť, vyhrážať sa či fyzicky odstrániť (v aspoň nepriamo) akéhokoľvek jednotlivca alebo



VIŠŇOVÝ SAD (Tiago Rodriguez, Festival d'Avignon)
foto Ch. R. de Lage

skupinu osôb. Tento nový druh cenzúry je omnoho efektívnejší než klasická cenzúra realizovaná cenzormi použitím dlhých kastročných klieští. Pochopenie takejto cenzúry a wokeizmu je však komplikovanejšie ako charakteristika klasických nástrojov slobody prejavu, ktoré boli vytvorené v 17. a 18. storočí v Anglicku a vo Francúzsku. Je to oveľa problematickejšie najmä preto, lebo v demokratickej a liberálnej spoločnosti je náročné spojiť slobodu prejavu s extrémizmom, keď nám „noví cenzori“ hovoria, čo si máme myslieť, čo máme hovoriť a za čo sa máme modliť.

Autocenzúra môže zjavne viesť až k úplnej deštrukcii umeleckého diela, jeho skutočnému vymazaniu a zrušeniu, k umeleckej samovražde. A tak nám zostáva zamyslieť sa nad tým, či dokážeme udržať umeleckú slobodu a slobodu prejavu a pritom ľuďom dovoliť vyjadriť ich názory, no zároveň nedopustiť, aby prejavovali svoju nenávisť. Nejde ani tak o otázku „ideologického extrémizmu“ ako skôr o problematiku, ktorá je azda „najnaliehavejším problémom našej doby“. ❖

Tento príspevok zaznel na medzinárodnej konferencii Súčasná sloboda a nová kríza divadla medzi ideologickým extrémizmom a kultúrou vymazávania v máji 2022 v Divadelnom ústave v Bratislave. Viac info o konferencii nájdete na webe festivalu Nová dráma/New Drama, počas ktorého sa podujatie udialo.

Večne živý Amadeus

Boli Mozartov úspech a Salieriho snaha uzurpovať si jeho slávu len niečím dobovým alebo sú to fenomény prerastajúce hranice času? Tvorcovia inscenácie *Amadeus* '22 na čele s režisérom Robom Horňákom sa inšpirovali príbehom tvorivého i životného súperenia Mozarta a Salieriho, ktorý vo svojej svetoznámej hre podrobne zanalyzoval dramatik Peter Shaffer.

Inscenácia je rámcovaná zámerom trojice študentov (Jerguš Horváth, Sandra Lasoková a Martin Klinčúch) opäť dostať na javisko ich profesora, niekdajšieho známeho herca (Miroslav Noga) a naskúšať s ním *Amadea*.

Extrovertného až klaunovského poňatia slávneho skladateľa, čo vychádza aj z formanovských predstáv o Amadeovi ako vyrastenom večnom dieťati, ktoré sa na dianie okolo seba pozerá s detskou naivitou, drzosťou a suverénnosťou, sa pohotovo aj presvedčivo chytil Jerguš Horváth. Zároveň však dokázal zobraziť aj bezohľadnosť k svojej partnerke (Sandra Lasoková), ktorá jeho vzplanutia génia prežívala s pokorou, ale aj s nadhľadom. Úlohu rozprávača alebo skôr moderátora celého predstavenia rozohráva Martin Klinčúch. Neustále chrlí informácie o sledovanosti celej udalosti, ktorú streamuje. Herecky nie je inscenácia preexponovaná. Herci sa v situáciách orientujú s prehľadom a dynamicky, ale pre priamočiarosť konceptu sa im nepodarí ukázať rôznorodejšie herecké polohy.

Problematický je už samotný autorský text, ktorý nedovoľuje vo väčšej miere využiť možnosti témy. Inscenácia sa tak stáva sledom komických scén a skečov. Text je zaktulizovaný, ale nie v rovine vzťahov či deja, ktorý predstavuje známe udalosti vo vzťahu dvojice skladateľov. Aktualizácia neprenikne hlbšie do vnútra situácií a asi aj preto účinkujúci zobrazovali svoje postavy iba z komického a ironického uhla.

Vtipne vychádzali herecké narážky na minulé



foto D. Holubová

dramatické postavy Miroslava Nogu ako Raskolnikov z legendárnej inscenácie *Vražda sekerou v Svätom Peterburgu* v Divadle ASTORKA Korzo'90. Herec sa v Tichu a spol. objavuje aj v inscenácii *Všetky úžasné věci*, v ktorej potvrdzuje svoju schopnosť s citom pritiahnuť obecenstvo na svoju stranu. V *Amadeovi* sa však stal súčasťou zväčša revuálnych výstupov bez toho, aby herci väčšmi ťažili z jeho prítomnosti. Motív umelca, ktorý sa ocitol v sanatóriu a po zdravotnej odmlke sa opäť snaží dostať na výslnie, je aktuálny aj pre dnešnú dobu, keď je dôležité byť mediálne populárnym čo najdlhšie. Relativita slávy, hodnota toho, čo stojí za povšimnutie, sa tak v plejáde statusov v súčasnosti stáva nestálou.

Hudobne okrem Mozartových svetoznámych skladieb inscenáciu rámcuje Falcov hit *Rock Me Amadeus*. Herci si ho nezabudnú zaspievať aj pri záverečnej kľňačke, čo ešte viac evokuje atmosféru kúpelnej zábavy.

Inscenácia *Amadeus* '22 načrtla tému relativity slávy a obľúbenosti, ktorá zďaleka nie je len javom minulosti, ale vo forme sociálnych sietí a internetového súperenia je aktuálna aj dnes. Tvorcovia sa však neodhodlali ísť za hranicu ironizácie bujarej, aj keď s chuťou zahranej divadelnej show. ☐

E. Fířková – J. Horváth – R. Horňák: Amadeus '22

dramaturgia kolektív réžia R. Horňák scénografia J. Branický
účinkujú M. Noga, J. Horváth, S. Lasoková a M. Klinčúch
premiéra 10. december 2022, TICHU a spol., Bratislava

O peňázoch a iných deficitoch

– tak sa volá článok Martina Porubjaka o inscenácii *Z dialky* Divadla STOKA z roku 1999 a presne tak by sa mohol volať aj text o poslednej inscenácii *Unavená žiadosť* Divadla SKRAT. Bez obáv, porovnávanie uhlárovej a SKRATovskej divadelnej estetiky tentoraz vynechám (dost som si to užila pri recenzovaní predchádzajúcej SKRATovskej premiéry *Skupinovej terapie*). Pristavím sa iba pri ich spoločnej téme – „večne zelenom“ problému financovania nezávislých divadelných subjektov. Peniazmi sa totiž *Unavená žiadosť* začína (beckettovsky ladená scéna Kto nás platí) aj sa končí (anekdota z ministerských úradovní s názvom Klimáček/Milanová); dramatické rozuzlenie však nečakajte, nič nevyvrcholí do katarzie, nič sa nevyrieši, trčíme stále v tej istej veselej beznádeji ako na začiatku.

Medzi začiatkom a koncom sa rozprestiera niekoľko výstupov, ktoré sú štylizované ako stupňovaný javiskový chaos: rozhovory postáv pripomínajú napospol výstupy akýchsi strelených internetových diskusných skupín. Víria od sentimentálneho spomínania na vulgárne úpravy ľudových piesní v podaní známych slovenských hercov (ktoré už desaťročia patria k zlatým klincom našich domácich večierkov) cez jadrné prevetrávanie intímnych partnerských problémov, insitné paleontologické teórie o slovenskej pravlasti tuleňov až po čechovovské „tebe sa chce ešte žiť?“ Sprevdza ich najskôr nenápadne, potom čím ďalej tým rušivejšie výrazový tanec (Lucia Fričová, Bára Repková), spev (vlastná skladba Zdeny Kvaskovej, František Krištof Veselý v podaní Ľuba Burgra), rozličné útržky hudobných motívov generované počítačom. Rozpohybované, vrstvené javiskové dianie pôsobí chvíľami ako sarkastická paródia na rôzne multimediálne projekty. Skôr, ako divák už- už rezignuje na hľadanie pevného bodu a z mash-upu rozbiehavých rečí, hudobnej improvizácie, spevu, tanca (ale po scéne sa aj tlačí portviš, váľa sa po novinách, jazdí

sa s fúrikom) si začne roztržite vyberať ako z divadelnej bonboniery a po očku sledovať display mobilu, vracia sa predstavenie späť k východisku všetkého – k spomenutým uhlárovským „peňázom“ (mimochodom, „Blaho“ sa v inscenácii priamo spomína a cituje sa jeho komentár k odpovedi štátneho orgánu na žiadosť divadla o dotáciu: „je zjavné, že podľa nich sme my absolútni kokoti, ktorí nemajú na nič právo“). Posledné, mimoriadne vtipné a trefné parodické výjavy „zo života grantového prosebníka“ nám znova pripomenú životnú mizériu neustálych obhajovačov, dokazovačov, unavených vypisovačov unavených žiadostí. Neuveriteľné, že poniektorí v tomto móde žijú už viac ako tri desiatky rokov. „Toto nemá pointu!“ – znie posledná veta inscenácie. Ja sa však domnievam, že hľadaná pointa by sa v nej predsa len našla – pár replík pred koncom. Znie: „Pani ministerka, vraj ste napísali divadelnú hru...“ ☐



foto C. Bachratý

Kol. aut.: Unavená žiadosť

réžia R. Ballek hudba Z. Kvaskova, Ľ. Burgr účinkujú Ľ. Burgr, M. Chalmovský, L. Fričová, J. Belica, Z. Kvaskova, B. Repková
premiéra 16. december 2022, Divadlo SKRAT,
A4 – priestor súčasnej kultúry, Bratislava

Soňa Šimková
teatrologička

Inovatívna výskumníčka divadla

**Profesorka Jana Wild, pokiaľ ide o veľký
výskum, obdivuhodne zotrúva pri
Shakespearovi. Pomenovanie hlavná
slovenská shakespearistka si už zaslúžila.**

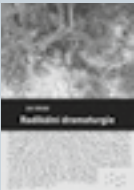
Jana Wild publikovala celý rad prevratných prác doma i v zahraničí. Je teatrologičkou medzinárodného významu (zastáva poprednú funkciu v renomovanom shakespearovskom grémiu), ktorá zakaždým prináša metodologické obohatenie pre štúdium divadla na Slovensku. Mimoriadny zárez do domáceho vývoja však vykonala jej najnovšia publikácia *Hej na Západ*. Musíme si najprv všimnúť medzinárodný kontext v oblasti historického bádania. V osemdesiatych rokoch sa zo štandardizovanej disciplíny odštiepil nový smer výskumu. A rýchlo sa presadil v historickom odbore ako mainstream, nazvaný „memory studies“, pamäťové štúdiá. Komparácie vytvoril ne jeden odborník: pamäť prešla naprieč generáciami; história sa preveruje. Pamäť sa často ukladá do predmetov, na miesta a pamätníky; história sa usiluje pochopiť kontext vo všetkej ich komplexnosti. (Kevin, 2006). Wild upozornila, že pamäť sa v našej historiografii, najmä pokiaľ ide o výskum normalizácie, začala uplatňovať až na prelome

milénia. A pritom je práve vo vzťahu k tomuto obdobiu nevyhnutná, lebo cenzúra verejnej publikácie zmrzala. Chápeme, prečo Jana Wild dala knihe podtitul *Geografie slovenských Shakespearov*. „Pamäťová perspektíva sa často viaže na miesta pamäti,“ píše K. Činátľ (citovaný na s. 36). V Úvode autorka prezrádza čitateľovi rad vlastných inšpirácií najmodernejšími výskumnými odvetvami a úsilie o „vrátenie divadelných udalostí do ich každodennosti a o sprostredkovanie skúsenostného horizontu dobového publika“. Pamäťový výskum pripúšťa subjektívny prístup. Jana Wild je v tom explicitná. Na margo prvej eseje o Budského inscenácii *Komédia omylov* píše: „Táto štúdia do veľkej miery vychádza z produktívneho napätia medzi archívnymi dokumentmi a mojimi osobnými, prevažne vizuálnymi spomienkami z detstva v Československu okupovanom vojskami Varšavskej zmluvy“ (s. 37). Pamäť sa stala nástrojom na selektovanie v archivovaných kritikách: „Dejiny, ako sa prezentovali v recenziách, kolidovali s mojou individuálnou pamäťou“ (s. 37). Opiera sa pritom o rozvinuté pamäťové štúdiá, bohatstvo anglofónnej odbornej literatúry. Žiada sa mi zároveň pripomenúť, že nemenej významný je aj frankofónny prínos. Jacques le Goff a Pierre Nora sú svetovo uznávané authority. Na analýzu si zvolila tri Shakespearove hry. S výberom *Hamleta* a *Macbetha* neprekvapuje. Ako pamätníčka som trocha prekvapená záujmom o ranú *Komédiu omylov*. Karikovanie postáv smiešnym vzhľadom, najmä grotesknými nosmi, som si pamätala ako jedinu stopu normalizačného inscenačného gesta. Pre mňa v bezvýznamnej inscenácii autorka archeologickým vnorením sa do uchovaného materiálu získala dôkazy o šikovne aktualizovaných vizuálno-materiálnych prvkoch predstavenia, ktoré dokázala zoradiť do výpovednej logiky a prečítať v nich odkaz k súdobej realite. Ilustračné zložky publikácie pripravila z archívnych kresieb a scénografických častí a doplnila ich vlastnými nálezmi materiálov v skutočnosti, ktoré sa s pozostatkami umeleckej reality zhodovali a pre súčasného čitateľa ich významovo konkretizovali.



V inej situácii sa nachádzajú analýzy *Macbetha* a *Hamleta*. Sprostredkujúajú súčasné inscenácie. Hoci prešovský *Hamlet* v réžii Rastislava Balleka ostal nechtiac pre publikum utajený. Výnimočnú inscenáciu *Macbetha* v réžii hostujúceho Vladimíra Morávka interpretovali viacerí kritici, medzi nimi také authority ako Milan Lukeš a Ján Jaborník. Jana Wild jej v obsiahlej štúdii venuje obohacujúcu analýzu. Vkladá ju do kontextu predošlých naštudovaní tragédie na Slovensku, ako aj recepcie Jarryho *Kráľa Ubu* v Česku. Najmä z nedávneho filmového spracovania si Morávek vzal nosný adaptačný motív, a to zároveň s hlavným hrdinom Mariánom Labudom. Jeho kreácia predstavovala ubuovského kráľa- vraha. Referenčný bod našla Wild aj v štúdii *General Macbeth* americkej kritičky Mary McCarthyovej, ktorá poukázala na banalitu zla a akoby nadviazala na Jarryho groteskné zníženie. Jana Wild priebežne riešila teoretický problém „apropriácie“, prisvojenia si, ktorý je preferovaným spôsobom prístupu v dnešnej interpretačnej a inscenačnej praxi. Najmenší rozsah venuje autorka *Hamletovi* uvedenému v rusínčine v Divadle A. Duchnoviča v Prešove (2004). Považuje ho za pozoruhodné dielo, inšpirujúce vždy znova k novým pohľadom. Preto inscenáciu reflektovala už vo viacerých kratších textoch. Cieľom štúdie bola reaktualizácia inscenácie, upozornenie na zabudnuté dielo, ktoré však predstavovalo „nezameniteľný a nezanedbateľný príspevok“. Je to latentne prítomný historický fakt, lebo bol včas zaznamenaný na DVD nosič. Ako autorka konštatuje: „zviditeľnenie skrytého, latentného, však môže posunúť konfigurácie v konštrukcii dejín slovenského divadla a shakespearovskej recepcie“ (s. 168). Podľa jej rekonštrukcie sa inscenácia vymanila z inscenačného kliše (ezopovský jazyk) a vytvorila „svojho druhu konceptuálne divadlo a performanciu“ (s. 186). Výsledkom inovatívneho výskumu profesorky Jany Wild je práca, ktorá dokumentuje autorkine široké a komplexné zručnosti: synergiu teórie, histórie (pamäti) a analýzy (rekonštrukcie) konkrétnych textov a ich inscenácií. Má cenu učebnicovej publikácie inšpiratívnej pre študijnú prax.

Knižné tipy



230 s.
orientačná
cena 12,20€

Jan Motal
Radikální dramaturgie
Nakladatelství JAMU
www.eshop.jamu.cz
Autor knihy sa prostredníctvom esejistického prieskumu súvislostí radikálneho myslenia (v dialógu s myslením filozofa Martina Bubera a anarchistu Gustava Landauera) a divadelnej dramaturgie pokúša odpovedať na otázku, ako vrátiť tomuto odboru sociálny a politický význam vo svete individualizovaných „nomádov“ súťažiacich o pozornosť na umeleckej „tržnici“.



295 s.
orientačná
cena 40€

Klára Jakubová, Mila Dromovich, Veronika Hajdučíková, Daniel Harvan
Kosmopol. Ako sa tvorí imaginárium
Vlnoplocha
www.vlnoplocha.sk
Publikácia je kolektívnou monografiou o procese vzniku imerznej polydrámy *Kosmopol*, ktorá mala premiéru v Banskej Štiavnici v roku 2019. Napísali ju autorky inscenácie v spolupráci s historikom Danielom Harvanom – ten publikáciu obohatil o kapitoly, ktoré v širšom kontexte celoštátneho/európskeho diania prezentujú exkurz do lokálnych historických udalostí.



240 s.
orientačná
cena 16,20€

Ladislav Čavojský
Svetová dráma na slovenských javiskách
VEDA SAV
www.veda.sav.sk
Kniha prináša výber štúdií týkajúcich sa udomácnovania dramatickej spisby Shakespeara, Molièra, Goldoniho, Goetheho, Gogoľa, Ostrovského a Ibsena na Slovensku a rozbory jej súdobého inscenovania. Túto obsahovú os určil sám autor. Aktualizovať, dopísať po súčasnosť svoje staršie texty, žiaľ, už nestihol. Napriek tomu sú cennými zdrojmi pre štúdium dejín slovenského divadla.



Jana B. Wild
**Hej na Západ. Geografia
slovenských Shakespearov**
Vydavateľstvo Európa 2022
ISBN 978-80-8237-008-2

z tvorby

Katarzia
songwriterka



Huby sa správajú ako
zamilovaní ľudia

Milí čitatelia *kød*-u. Ozývam sa vám zo Slovenského národného divadla ako osoba skladajúca pesničky a hudbu do inscenácie *Koncert na želanie*. Sedím v skúšobni na piatom poschodí, kde mám rozložené veci na skladanie. V tomto prípade je to hlavne počítač. Pesničky posledné dva roky skladám hlavne v programe Ableton. Tak sme pracovali aj na *Antigone* s mojím obľúbeným kolegom a kamarátom Jonatánom Pasticákom.

Koncert na želanie by som jednou vetou zhrnula ako hru, kde sa jedna postava osamelej ženy delí na tri príbehy. Herečky Jana Ol'hová, Monika Hilmerová a Ingrid Timková nerozprávajú, ale ich aktivita spočíva v hyperrealistických pohyboch po ich domácnostiach. Počas toho, ako sa pozeráme na ich život v jednej izbe, počúvajú rozhlasovú reláciu. V pôvodnom texte počúva postava tradičnú reláciu moderátora a songwritera Freda Raucha, kde im púšťa rôzne obľúbené pesničky, ja som vymyslela amatérsko-vedeckú reláciu o hubách. Do témy húb sa dajú veľmi dobre ukryť súvislosti s človekom a na texte vysielania sme pracovali spolu so stážistkou réžie a dramaturgie z Poľska, ktorá napísala veľmi pekné veci.

Pesničky a vysielanie budem púšťať a spievať naživo. Jedna z pesničiek má smiešny text a dookola v nej znie slovo *huba*, na čom sa celý mesiac dosť smežeme. K práci na tejto inscenácii ma pozvala režisérka Kamila Polívková. Pracovať s Kamilou je ako pobyt vo wellnesse s pridanou hodnotou kultivovaného duševného obohatenia. Okrem scénografa na predstavení v počiatočnom štádiu skúšobného procesu pracovali len ženy, aj vďaka čomu to bolo celkom príjemné obdobie. ♣

2 x 2

MONIKA KOVÁČOVÁ
režisérka

Zaujalo ma nastavenie aktuálnej divadelnej sezóny v martinskom Slovenskom komornom divadle, ktorá je skomprimovaná v slove RE:CYKLUS. Z okolitého (nielen) umeleckého ekosystému mám pocit, že žijeme v permanentnom nádychu a nezostáva priestor na výdych. Balans. Spomalenie. V Martine sa rozhodli zrealizovať namiesto štyroch premiér tri. Vytvoriť si priestor na koncentrovanú tvorbu. Recyklovať scénografiu. Poukázať na výrazné ženské postavy. Nahradiť potrebu neustáleho rastu a kvantity zameraním sa na prehĺbenie a kvalitu. Tá viacvrstevnatosť je mi blízka.

PETER HIMIČ
dramaturg a teatrológ

Ako dramaturg, ktorý sa snaží vyjadrovať k súčasnému svetu prostredníctvom nového čítania (aj klasických) textov (*Besy*, *Oidipus*, *Titus Andronicus*) nechcem „oceňovať“ prácu iných. Faktom však je, že opäť vznikli zaujímavé inscenácie, ktoré slovenskú dramaturgiu posúvajú smerom k moderným prúdom európskeho divadla. Ako teatrológ by som však upriamil pozornosť na dramaturgiu, ktorej princípom je holistický prístup k celému tvorivému procesu, kde rátam aj poznanie mimoumeleckých (sociologických, politických, etických...) skutočností. Ide aj o celý komplex „nástrah“, ktoré iba tušíme. Vyhnúť sa im znamená disponovať schopnosťou, ktorú nazývam šachové dramaturgické myslenie. Dôležitejšie ako inštitucionálny dramaturg je však myslenie tvorcu, v ktorom cítime jeho dramaturgický intelekt.



Keby sa udel'ovalo ocenenie za dramaturgický počin roka, komu alebo za čo by ste ho udelili?

Keby sa udel'ovalo ocenenie za dramaturgický počin roka, komu alebo za čo by ste ho udelili?



PETER MAZALÁN
režisér, operný spevák

Jedným z najkrajších diel dramaturgov, aké som kedy videl, čítal a počul, bola séria akcií pri uvedení Wagnerovho cyklu *Prsteň Nibelungov* v Bavorskej štátnej opere pred desiatimi rokmi. Premyslené písané, kreslené, fotené, hovorené a hudobné stretnutia nadväzujúce na seba boli dôkazom, že aj opera je pre mladú generáciu moderný a nedožívajúci žáner. Dramaturgia je umenie analyzovania, prehľbovania a prinášania nových spojení. Tak v moderných divadlách ako v autorských projektoch. Niekde jej prislúcha izolovaná kancelária, inde sa snúbi v interpretovi a režisérovi v jednom.

ALEXANDRA BOLFOVÁ
režisérka

Festivalu Drama Queer. Drama Queer nie je iba festivalom – je osvetou, je udalosťou, je prienikom názorov, tém, svetov. Je nenásilným bojom s ignoranciou, chce byť zmysluplným dialógom. Vďaka svojmu ideovému zámeru a tematickým presahom je pre mňa jednou z najzmyslupnejších kultúrnych udalostí a jedným z najvýraznejších dramaturgických počinov za posledné roky.

2 x 2

glosa

Michal Ditte
dramaturg



Dramaturg v bežnej realite

Pred desiatimi rokmi sa učiteľka v materskej škole v Žemberovciach detí pýtala na povolanie rodičov. Keď náš syn povedal, že pracujem ako dramaturg, v triede nastalo ticho a bolo to veľmi podobné, ako keby povedal, že som skrutátor alebo oshyia. Zhruba v tom istom čase som sa bol prihlásiť na Daňovom úrade v Leviciach ako umelec v slobodnom povolaní. Strávil som tam pol dňa, pretože dramaturga v predpripravených kolónkach nemali a aby ma registrovali, konzultovali to celé s bratislavskou centrálou. Pri jednom malom dopravnom priestupku mi hrozila dvadsaťeurová pokuta. Policajt na občianskom preukaze pri mojom mene uvidel zvláštny titul a spýtal sa, kde pracujem. Povedal som, že som dramaturgom divadla v Bátovciach, tak ma s mierne sústrastným pohľadom pustil ďalej s dohovorom. Dramaturgovia to majú v bežnej realite skutočne ťažké. Väčšina ľudí vie, čo robí v divadle herec. Matne si vedia predstaviť, čo všetko môže zahŕňať pozícia režiséra. A určite sa len málokedy stane, že si scénografa niekto pomýli so stenografom. Nemôžeme si klamať, mediálny obraz o dramaturgoch v spoločnosti je mizivý. Najznámejším dramaturgom v doterajšej histórii Slovenska bol Milan Lasica a ešte aj toho si, ako na potvoru, väčšina ľudí pamätá ako herca a komika. Dramaturg má vo svojom súkromnom živote len dve možnosti. Prvou je, že bude do nemoty robiť svojej profesii osvetu a vysvetľovať ľuďom zmysel svojej práce v divadle. Druhou možnosťou je povolanie dramaturga fabulovať a mystifikovať. Prečo by dramaturg, napríklad, nemohol pracovať na recyklácii laterálnych luminiscenčných baktérií v monokryštalických fotovoltických paneloch? ♣ **57**

Ja a divadlo

vo februári kreslí — Marek Cina



FREDERIKA KAŠIAROVÁ

bábkoherečka



Momentálne som rok po škole. Pracujem v Bratislavskom bábkovom divadle, kde sme v spolupráci s Divadlom Drak nedávno odpremiérovali inscenáciu *Zapísaný spolok slovenských a českých bábkarov uvádza: Zbojník a Gašparko*. Zameriava sa aj na dospelého diváka a myslím si, že režiséri Šimon Spišák a Jakub Vašíček vystihli podstatu rozpadu Československa. Srdečne vás teda pozývam do Radošinského naivného divadla, kde momentálne Bratislavské bábkové divadlo hráva.

Dva roky pred vypuknutím pandémie som založila bytové divadlo – Divadlo spod Perinky, kde vystupujem pod menom Principálka F. Divadlo spod Perinky sa zameriava najmä na hru s objektom a materiálom či priestorom. Jeho začiatky sa odohrávali v našom malom byte, kde som hrávala pre jedného diváka. Neskôr sme spolu s mojou dobrou priateľkou bábkoherečkou Adelou Dukátovou a skvelou scénografkou Alicou Mikócziovou vytvorili inscenáciu na motívy príbehu Korneja Čukovského *Doktor Jajbolító* – v našom podaní pod názvom *Doktor Džejdžej*. Teším sa, pretože o predstavenia je veľký záujem.

Okrem toho sa venujem práci zdravotného klauna v organizácii Červený nos. Táto práca je pre mňa zo všetkých spomínaných umeleckých aktivít najkrajšia, lebo jej vplyv na diváka (či pacienta) sa prejaví hneď, a to úplne prirodzene a úprimne.

JURAJ BOLF

hudobník, grafik, herec



V poslednom čase som sa zaoberal autorskou hudbou do pripravovaných inscenácií *Nevesta alebo Zdá sa, že hrmí* v Divadle Andreja Bagara v Nitre a *Azul* v Štúdiu 12 v Bratislave. Nevesta pojednáva o komickej snahe vyhnúť sa deportácii Židov pred druhou svetovou vojnou a *Azul* pitve objektivizácie žien v dnešnej spoločnosti.

Nebaví ma komponovať veselo znejúce hudobné motívy do inscenácií. Je skvelé, keď ma do toho žiadny z režisérov netlačí. Ak je však niečo veselé pre projekt potrebné, rád sa premôžem. Mám pocit, že pri oboch projektoch vznikli z hudobnej stránky kvalitné a zaujímavé veci, ktoré vychádzajú zo svojskej inšpirácie z amerického experimentálneho noisu, rakúskeho black-punku a zvuku európskych vydavateľstiev zameraných na elektronickú hudbu ako: Janushoved, Northern Electronics, Xkatedral alebo prvotné vydania už teraz popovo zameraného Posh Isolation.

Popri hudobnom snažení sa venujem písaniu očistnej poézie, ktorá nemá s poéziou takmer nič spoločné, a tvorbe grafiky pre rôznych zahraničných hudobníkov z Česka, Poľska, Fínska, Kanady a Ameriky.

HANA LAUNEROVÁ

dramaturgička



Nový rok sa pre mňa začal mimoriadne dynamicky. Už v prvom týždni sme na Stanici Žilina-Záriečie s nezávislým Divadlom Houže, v ktorom robím dvornú dramaturgiu, odpremiérovali inscenáciu *Fándly alebo Stručná história neúspechu*. Jej bratislavskú premiéru a ďalšie reprízy momentálne teraz pracne plánujeme. Na začiatku marca ma čaká ešte jedna „houžáčka“ premiéra rozprávky pre dôchodcov s názvom *Babička!!!*. Pomedzi tieto aktivity sa prepletá príprava absolventskej inscenácie na VŠMU *Posledný nech zhasne*. Ide o autorský projekt o smrti, prerode a znovuzrození inšpirovaný básnickou zbierkou Edgara Lee Mastersa *Spoonriverská antológia*.

V neposlednom rade mi myseľ zamestnáva príprava dvoch projektov do budúcej divadelnej sezóny. Jedným je adaptácia knihy Angeliky Kužniakovej *Papuša*, ktorý bude monodráma pre herečku, hudobníka a materiál, a druhým adaptácia výberu z diela Ruda Slobodu a Václava Pankovčina, v rámci ktorého ma čaká spolupráca v Ústí nad Labem, čo je moja geografická srdcová záležitosť, takže príležitostí na radosť sa mi darí vytvárať plné priehrstia. Vo voľných chvíľach sa snažím hľadať všemožné spôsoby ako spomaliť.

Kaleidoskop

1. január

Zvolenské Divadlo Jozefa Gregora Tajovského vstúpilo do roka 2023 s novým vedením. Novým riaditeľom divadla sa stal dramaturg, prekladateľ a režisér Peter Kováč. Naposledy pôsobil ako riaditeľ a poverený generálny riaditeľ Činohry Slovenského národného divadla. Pre dovŕšenie dôchodkového veku svoje pôsobenie v divadle ukončila dlhoročná riaditeľka DJGT Jana Raffajová.

Aj Spišské divadlo si prešlo na prelome rokov zmenami vo vedení. Na poste umeleckého šéfa vystriedal Michala Babiaka režisér Viktor Kollár. Babiak zostáva v divadle pracovať na pozícii dramaturga. Babiak a Kollár dokonca spoločne pripravujú inscenáciu *Rozprávky z krivého zrkadla*, ktorá by mala byť uvedená ešte v tejto sezóne.

11. január

Po organizačných zmenách a sedemmesačnej prestávke sa opäť pre verejnosť otvorilo Divadlo Pavla Országha Hviezdoslava. Slávnostne ho otvorili inscenáciou *Kopny! Buchny! Ric!*. DPOH po reorganizácii získalo status prvej mestskej divadelnej činohernej scény Bratislavy a v novej dramaturgii nadviaže na program svojich pôvodných inscenácií.

13. január

Po takmer troch rokoch rekonštrukcií sa Staré divadlo Karola Spišáka vrátilo do svojich pôvodných a vynovených divadelných priestorov v Nitre. Počas trvania rekonštrukcie pôsobil súbor primárne v Kultúrnom dome v Močenku. Viaceré inscenácie nemohli pre technické a priestorové obmedzenia v náhradných priestoroch hrať, no divadlo ich teraz opätovne obnoví. Do repertoáru sa tak vráti napríklad inscenácia *Čarodejník z krajiny Oz*.



24, foto A. Balco

26. január

Vyhlásili laureátov 27. ročníka Ceny Nadácie Tatra banky za umenie. Sošku Múzy si v Hlavnej cene v kategórii divadlo odniesli Valeria Schulczová, Zuzana Fialová, Gabriela Dzuríková, Ivana Kuxová, Jakub Rybárik, Branislav Bystriansky a Darina Abrahámová za spoluautorstvo inscenácie 24, ktorú uviedlo Slovenské národné divadlo. Ocenenie Mladý tvorca v tomto roku získali Mária Schumerová, Annamária Janeková a Romana Ondrejkočiová. Porota ich ocenila za spoluautorstvo hry a interpretáciu postáv v inscenácii Divadla P. O. Hviezdoslava *Generácia Z: Krása nevidaná*.

1. február

Od nového roka (po pandemickej výnimke) opäť nadobudol platnosť zákon o umeleckých fondoch, v zmysle ktorého sú príjemcovia autorských odmien a odmien výkonných (reprodukčných) umelcov povinní odvádzať do umeleckých fondov príspevok vo výške 2 % z ich hrubých príjmov. Na návrh ministerstva kultúry sa prvého februára v pléne Národnej rady SR hlasovalo za novelu zákona, vďaka ktorej by sa zrušili tieto povinné príspevky. Návrh novely NR SR neschválila.

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

23. – 25. február

BONES AND STONES, foto archív MQW



Režisérka, choreografka a performerka Claudia Bosse vo viedenskom Tanzquartier predstaví svoju novú performanciu *BONES and STONES*. V nej umelkyňa skúma a preniká do histórie vzniku našej planéty cez jej vrstvy a sedimenty. S využitím tiel rôznych vekových kategórií hľadá pamäť, spomienky kameňov a kostí. Dielo je súčasťou štvordielneho cyklu ORGAN/ism – poetik der relationen (ORGAN/izmus – poetika vzťahov). Viac info a vstupenky na mqw.at.

.....

27. február

Štúdio 12 pozýva na prednášku teatrologa Karola Mišovica LGBTI+ v slovenskom divadelníctve. Prednáška má za cieľ bližšie predstaviť problematiku scénického stvárnenia príslušníkov LGBTI+ v storočnej histórii slovenského divadelníctva. Okrem toho zodpovie aj otázky ako dnešní divadelníci pristupujú ku queer problematike a či dokážu týmito podobami pomôcť k tolerancii našej spoločnosti. Vstup voľný.

.....

2. – 12. marec

Medzinárodný festival komornej hudby Konvergenzie v rámci svojej jarnej edície pozýva na koncerty, na ktorých bude tentoraz znieť hudba Leoša Janáčka. Okrem nej si však budete môcť vypočuť aj skladateľove slová – festival otvorí podujatie Roth číta Janáčka v bratislavskom Artfore, herec bude čítať výňatky z listov českého virtuóza. Súčasťou sprievodného programu je však aj výstava či prednáška o Janáčkovi.

Z éteru /TV

RÁDIO REGINA

- | | | |
|--------|-------|---|
| 15. 2. | 22:00 | D. H. Lawrence: Panna a cigán |
| 22. 2. | 22:00 | D. Kacarová: Rok hada |
| 1. 3. | 22:00 | V. Janček – D. Charms: Monsterproces |
| 8. 3. | 22:00 | K. Čapek: Vojna s mlokmi |

RÁDIO DEVÍN

- | | | |
|--------|-------|---|
| 15. 2. | 20:30 | Z. Bakošová- Hlavenková: Hra s hlasmi |
| 17. 2. | 21:00 | Z. Križková: Poslovnia |
| 19. 2. | 19:00 | A. P. Čechov: Dráma na poľovačke |
| 21. 2. | 20:00 | P. Karvaš: Medzihry, Trinásť osvietených, Víťaz konkurzu |
| 24. 2. | 21:00 | Treba počas vojny upratovať? |
| 26. 2. | 19:00 | P. O. Hviezdoslav: Hájnikova žena |
| 28. 2. | 20:00 | P. Gregor: Pohľad pomaly žltnúceho oka |
| | | R. L. Stevenson: Klub samovrahov |
| 3. 3. | 21:00 | M. Hvišč: Rádio 3 |
| 7. 3. | 20:00 | M. Groll: Turek pána Kempelena |
| | | A. P. Čechov: S pozdravom Čechov |
| 10. 3. | 21:00 | J. Bodnárová: Snežný vrchol |

DVOJKA

- | | | |
|--------|-------|--------------------------------|
| 23. 2. | 20:10 | Milan Sládek (dokument) |
|--------|-------|--------------------------------|

MILO JURÁNI (*teatrológ*) ø Fond na podporu umenia vylúčil študentstvo z možnosti žiadať o štipendium. Ťažkosti s posudzovaním toho, či nejde o školské diela, sa pritom dali vyriešiť jedným čestným vyhlásením. A analýza ohrozenosti – či je na tom horšie študentka, alebo začínajúci umelec – nemá za sebou konkrétne štatistiky. Ja k tomu pridám rovnako osobný parameter. Bývalo to tak, že v tvorivých aj teoretických odboroch VŠMU uprednostňovali prijímanie tých, čo mali za sebou nejakú skúsenosť či školu. Boli už dospelí a potrebovali aj prax. Aj v zahraničí je to pomerne bežný jav. Študovať, tvoriť, učiť sa ako na to hľadať zdroje. Nevidím veľký rozdiel v tom, či na škole, alebo po škole. Kvalitu, originalitu ani divácky záujem tieto kategórie nedefinujú. Tak ako nedefinujú, kto si zaslúži štipendium a kto nie. Myslím, že to môže rozhodnúť len konkrétna komisia, ktorá kritérium „momentálne študuje“ môže a nemusí vziať do úvahy.

LENKA DZADÍKOVÁ (*teatrologička*) ø Dve inscenácie pre deti v jednom meste. Obe majú v názve tučniakov, predloha je od rovnakého dramatika. Jedno divadlo zriaďuje štát, druhé vyšší územný celok, ale hráva dočasne v budove mestského divadla. Ten bájny „bežný divák“ bude mať čo robiť, aby sa nepomýlil, či ide na tú rozprávku o troch, alebo na tú o dvoch tučniakoch. Pointa tohto komplikovaného príbehu je však ešte horšia: ideálne by bolo, ak by ani na jednu z nich radšej nikto netrafil.

LUCIA GALDÍKOVÁ (*divadelná kritička*) ø Kniha *Muž*, ktorú pod pseudonymom Ester Weissová-Fekete napísala slovenská autorka, sa začína pokynom „Definujte mi muža“. Cez snahu vedecky kategorizovať typológiu mužov, ktorých stretla vo svojom živote, však definuje hlavne samu seba, svoje rodinné korene, vlastné vzťahové očakávania a zlyhania. Divadelníkov by mohla zaujať kapitola Herci, ktorá ako inak, je o divadle života. „Som na hercov prísna. Ukutne. Lebo život je príliš krátky na to, aby sme namiesto žitia hrali divadlo,“ hovorí tajomná autorka. Tento pokus vtlačiť ľudí do šablón s názvom Mizantropi, Samovrahovia či Platonici vôbec nie je úzkoprsý, keďže postavy sa voľne hýbu naprieč kapitolami a vytvárajú len sťažka uchopiteľnú mozaiku.

DIANA LACIAKOVÁ (*teatrologička*) ø Lokálne hlavy sú ocenením jednej LOKALnej krčmy pre lokálnych ľudí. A pritom je to celkom inak. Oceňujúcimi sú tí, ktorí chápu dôležitosť reálneho, žitého, konštruktívneho lokálpatriotizmu, obzvlášť v umení a kultúre. Ocenení „musia byť známi aj za tunelom Branisko, boli v televízore aj v novinách, aj časopisoch, nerozpravajú, čo by sa dalo, ale aj naozaj niečo robia“. Spočiatku recesistické ocenenie sa stalo systematickou podporou kreatívnych a spoločensky aktívnych osobností, ktorí žijú a tvoria v Prešove. Za rok 2022 získal ocenenie teatrológ, dramaturg a organizátor Akademického Prešova Miron Pukan, ktorému týmto srdečne blahoželám!

šéfredaktorka
Diana Pavlačková
odborná redaktorka
Barbora Forkovičová
jazyková redaktorka
Iveta Geclerová
layout & logo
ZELENÁ LÚKA s.r.o.
adresa redakcie
kød – konkrétne ø divadle
Jakubovo nám. 12
813 57 Bratislava
vydáva
Divadelný ústav Bratislava
IČO 00 164 691
zodpovedná vydavateľka
Vladislava Fekete, riaditeľka
Divadelného ústavu
telefón
+421 (0)2 2048 7503, 102
e-mail kod@theatre.sk
internet

theatre.sk/projekty/casopis-kod
facebook.com/casopiskod
realizácia
Bittner Print, s. r. o.
distribúcia, predplatné
theatre.sk/projekty/
casopis-kod
cena čísla 3 EUR
Vychádza 10-krát ročne
v náklade 330 ks.

Redakcia si vyhradzuje právo rozhodovať o uverejnení neobjednaných príspevkov. Preberanie materiálov je možné len s písomným povolením vydavateľa. Jednotlivé články vyjadrujú názory autorov a nemusia sa stotožňovať so stanoviskami redakcie a vydavateľa. Divadelný ústav je štátnou príspevkovou organizáciou zriadenou Ministerstvom kultúry Slovenskej republiky. EV 3021/09 ISSN 1337-1800

 MINISTERSTVO
KULTÚRY
SLOVENSKEJ REPUBLIKY

knihy DIVADELNÉHO ÚSTAVU

Novinky!



DRÁMA 2021
*Zborník víťazných
dramatických textov
zo súťaže divadelných
hier DRÁMA 2021*

e-kniha

Večierok pred koncom sveta, súčasná verzia existenciálnej drámy aj politicky nekorektná satira o českom prezidentovi. Tri originálne divadelné hry, tri generačné výpovede o našom svete.

—
5 €



Ferdinand von Schirach
BOH
Preložila Jana Wild

„Komu patrí náš život? Patrí Bohu? Patrí štátu, spoločnosti, rodine, priateľom? Alebo patrí len nám samým?“

Knižné vydanie hry *BOH* obsahuje aj tri eseje nemeckých vedcov, ktorí tému osvetľujú z hľadiska filozofie, lekárskej etiky a práva, a to v širokej historickej perspektíve. Slovenská publikácia je navyše doplnená krátkym náčrtom právnej situácie na Slovensku a odkazmi na súvisiacu literatúru.

—
10 €



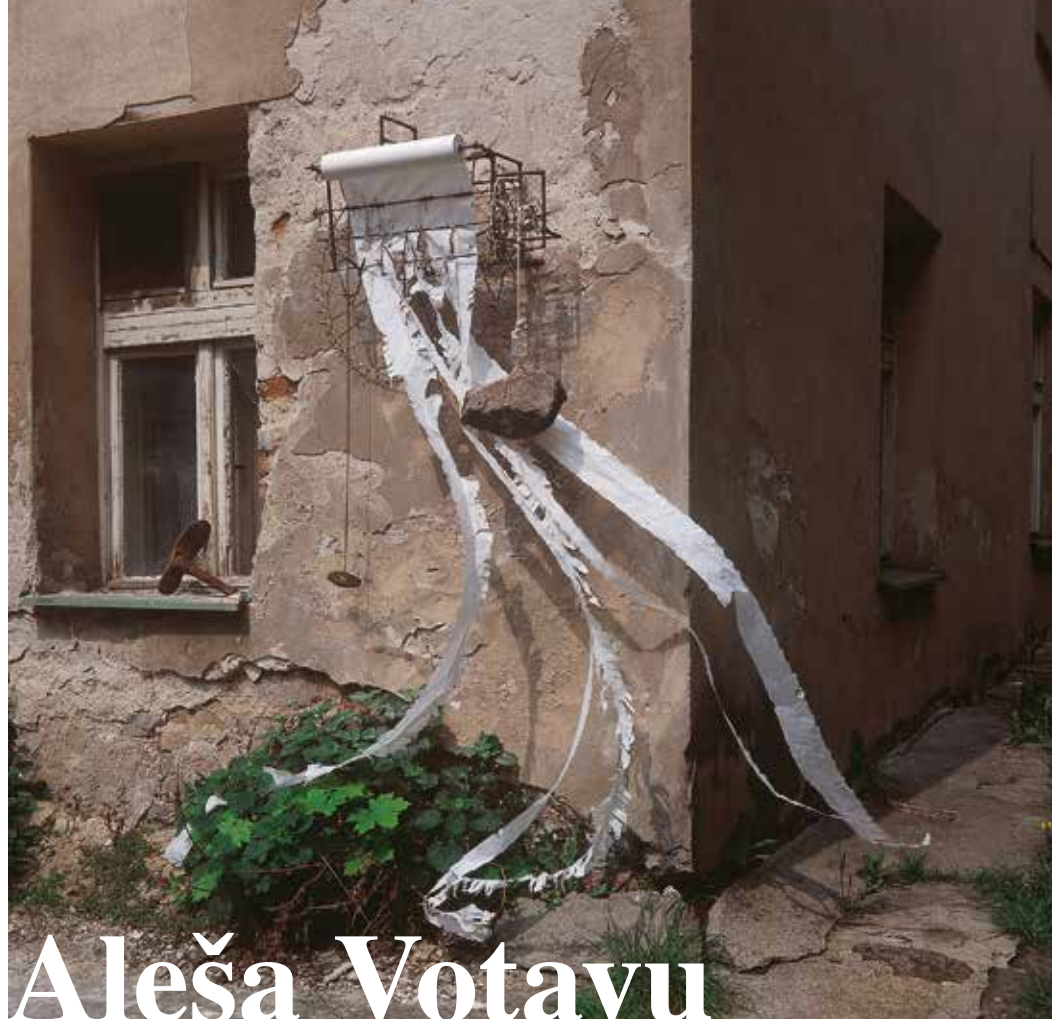
Čas a prílív neberú ohl'ad na nikoho

Kurátorka Anna Grusková

Medziobjekty Aleša Votavu

Galéria mesta Bratislavy
Pálffyho palác
Panská 19

9. 2. – 7. 5. 2023



Výstava prvýkrát predstavuje Aleša Votavu ako majstra výtvarných objektov, tvorcu s ľahkosťou prekračujúceho limity svojej profesie („Scénografia je vlastne neustálym hľadaním za jej hranicami“), človeka prekypujúceho tvorivosťou, vynaliezavosťou, nadhľadom i humorom. Jeho voľná tvorba však odhaľuje aj jeho zraniteľnosť, pochybnosti a trápenia. Sú to často tie najintímnejšie posolstvá jeho predčasne uzavretého diela.

Organizátori / Organisers:



DIVADELNÝ ÚSTAV
BRATISLAVA



Partneri / Partners:



Mediálni partneri / Media Partners:



Divadelný ústav je štátnou príspevkovou organizáciou Ministerstva kultúry SR.