

- Ø Alexandra Grusková
- Ø Rozhovor s členkou kultu v MD Žilina
- Ø Svätopluk v Opere SND
- Ø Titus Andronicus v NDKE
- Ø Ivanov v DAD Prešov
- Ø Požár v šťastném Rakousku
v HaDivadle
- Ø Peter Mikuláš
- Ø Bakchantky v SND
a ND Praha

máj



kód

konkrétne ø divadle

číslo 5 | ročník 17 | 2023

cena 3 €



Slovenská Tanečná Platforma

1.— 4. 6. 2023

Bratislava + Banská Bystrica

Slovenský tanec. Zblízka.

Predstavenia. Networking. Diskusie.

www.danceplatform.sk

Projekt z verejných zdrojov podporil

u. fond
na podporu
umenia

Milé čitateľky a milí čitatelia!

kôd máj 2023

Diana Pavlačková

Recenzie inscenácií v tomto čísle spája téma mýtov. Je to téma široká a možno ju skúmať z viacerých hľadísk. Myslím si, že aj inscenácie, ktorých reflexie nájdete v tomto čísle, potvrdzujú šírku uchopenia a chápania témy mýtu. Sú to mýty súčasné, z našich osobných aj profesijných životov, mýty antické, slovenské, ale aj také, ktoré sú ešte len v procese vzniku.

Veľkú pozornosť tento mesiac venujeme aj opere. V SND pripravili premiéru slávnostnej opery Eugena Suchoňa *Svätopluk*, ktorej námet pochádza z čias Veľkomoravského kniežatstva, doby opradenej rôznymi mýtmi a legendami. Vedeli ste napríklad, že slávny príbeh o troch prútoch v skutočnosti pochádza z Afriky? A pritom je to jeden z príbehov, ktorý všeobecne prijímame ako jeden zo základov našej národnej kultúrnej histórie. Historická presnosť však niekedy nie je prvoradá a mýtus je inšpiratívny pre vznik nových diel, ktoré budujú penzum našej národnej kultúry.

Opera a hudba majú s mýtmi historicky pevne previazané korene, ktoré v krátkosti objasňuje hudobný vedec David Kozel v rubrike Na margo. Krátko pred tlačou nás zastihla smutná správa, a to, že nás doktor Kozel nečakane opustil. Vo svojej vedeckej práci sa zameriaval práve na vzťah mýtov a hudby. Ako píše Peter Himič v rubrike 2x2, objasňovanie starých mýtov a vytváranie nových je nikdy sa nekončiaci proces. Aj vďaka vedeckým výskumom, akým sa venoval David Kozel, zostáva tento proces živý a s tým aj proces nášho nikdy sa nekončiaceho poznania.

FOTO NA OBÁLKE
Svätopluk, Opera SND, foto M. Olbrzymek

obsah

na margo

- 2 *Senzibilita k mýtu a hudbe*
David Kozel

rozhovor

- 3 *Rešpekt a dôvera vo vašu profesiu a schopnosti sú pri umeleckej tvorbe zásadné*
rozhovor s Alexandrou Gruskovou

recenzie

- 12 *Kde robíme chybu, keď jedinou nádejou na zmenu je odchod?!*
Zuzana Timčíková
• ROZHOVOR S ČLENKOU KULTU (MD ŽILINA)

- 18 *Legenda o troch prútoch a Svätoplukovom (speváckom) žezle*

Michaela Mojžišová

• SVÄTOPLUK (OPERA SND)

24 Štát, ktorý sa rozpadá zvnútra

Alexandra Rychtarčíková

• TITUS ANDRONICUS
(ČINOHRA NDKE)

28 Čechov stále kladie presné otázky

Matúš Marcinčin

• IVANOV (DAD PREŠOV)

zahraničie

- 33 *Požár v mezilidských vzťahoch*
Klára Škrobánková

t/h/k

- 38 *Variácie bakchickej extázy*
Alexandra Rychtarčíková

8 otázok p...

- 45 *Svätoplukovi Petra Mikuláša*
rozhovor s Petrom Mikulášom

krátko kriticky

- 50 *#metoo, pán režisér*
Dária F. Fehérová

51 Naozaj sme tu len na to?

Adam Nagy

knižná ukážka

- 52 *Peter Konwitschny. Bojovník proti mŕtvej opere*
Michaela Mojžišová

53 knižné tipy

- z tvorby*
54 *Poznáme svoje korene?*
Peter Palik

2x2

- 54 *Čo je pre vás divadelný mýtus?*

glosa

- 55 *Matná spomienka nad priepasťou*
Miklós Forgács

56 ja a divadlo

Juraj Čech
Pavol Dendis
Róbert Máťuš

58 kaleidoskop

59 tipy redakcie

59 z éteru/TV

60 + p -

David Kozel
hudobný teoretik
a vysokoškolský pedagóg



Senzibilita k mýtu a hudbě

Mýtus, mytologično, mytické... člověk ke svému životu potřebuje mýty. Jde o prvotně dochovaný způsob reflexe našeho bytí skrze vyprávění. Do života si jako dědictví neseme senzibilitu vůči mytologickým příběhům a jejich symbolům. Prostřednictvím mýtu se uskutečňuje naplňování našeho imaginativního a kreativního potenciálu. Mýtus není nepravda či výmysl, ale kondenzát lidské zkušenosti se světem a kosmem jako celkem. I když je člověk 21. století přirozeně na hony vzdálen způsobu mytologického myšlení ve prospěch racionality a rozvoje vědomého já, mýtus je pro nás stále důležitý. K mýtům se dnes vztahujeme jako k součásti kultury a možným inspiracím v osobním životě i umění. V mýtech totiž nacházíme archetypální vzory jednotlivých stádií vývoje našeho osobního i kolektivního vědomí a nevědomí (řečeno z hlediska analytické psychologie), ale také jsou zde zakotveny archetypální situace (včetně jejich řešení), které člověka mohou potkat v jakékoliv době, kultuře, životní situaci.

Mýtus a hudba jsou primárně určeny k naslouchání. Proplétání motivů v konkrétních mýtech a ve skladbách vytváří velmi podobná narativní schémata. Není proto divu, že si potenciálu spojení mýtu a hudby intenzivně všímal např. Claude Lévi-Strauss, který viděl spojitost mezi strukturou mýtů jihoamerických indiánů a hudebními formami evropské hudby renesance a baroka. Mýtus může s hudbou souznít především v námětové rovině, kdy hudba zpracovává mytologický motiv v textové podobě. Ideálním spojením jsou rozmanité druhy hudebního divadla, zvláště opera. O mytickém charakteru hudby ale můžeme uvažovat i u čistě instrumentální hudby, která mytično evokuje svými prostředky, tak typickými pro mýtus – jde např. o principy kontrastu, opakování, koláže,

práci s hudebním časem a prostorem v horizontálním a vertikálním směru, či navozování rituálního a iniciačního účinku hudby ve spojení s dramatickou akcí.

Příznačné z hlediska mýtu v hudbě v našem kulturním prostoru je, že vznik opery v baroku dáváme do souvislosti s antickým dramatem a mytologickými náměty. Zájem o mytologii se po baroku notně oživil v hudebním romantismu (opět zvláště v opeře), kde se mj. dostávají ke slovu mýty národní či historické. Hudba 20. století a současnosti používá mytologický námět často jako prostředek manifestace nových cest hudebního a uměleckého vyjadřování. Skladatel se k nim navrací a zpracovávají je na základě vlastní hudební poetiky. Zvláště zajímavé jsou v tomto ohledu časté nové interpretace a posuny původních významů mytologických motivů a hledání možných analogií problémů dané doby na pozadí mytologické situace. Odkrývání odkazů a hra s významy mýtu v moderní a současné hudbě je zcela legitimní. Tento způsob vnímání hudby ale můžeme i opustit a snažit se mytologickou situaci prostě prožít. Nemusí přitom jít o ztrátu sdělení uměleckého díla, mytologický námět je ve spojení s hudbou vždy univerzálně sdělný a komunikativní. 

Dňa 9. mája 2023 nás PhDr. David Kozel, PhD.
nečakane opustil. Česť jeho pamiatke.

Alžbeta Vakulová
doktorandka KDŠ VŠMU

ALEXANDRA GRUSKOVÁ

Rešpekt a dôvera vo vašu profesiu a schopnosti sú pri umeleckej tvorbe zásadné

Scénická a kostýmová tvorba často pozostáva z práce a znalostí, ktoré sú pre diváka vo výslednom tvare neviditeľné. O postupoch a komunikácii v tvorbe vizuálnych zložiek divadla, ako aj rozdieloch v tvorbe pre iné žánre či pre audiovizuálne umenia som sa rozprávala so scénickou a kostýmovou výtvarníčkou Alexadnrou Gruskovou, ktorá tvorí už niekoľko desiatok rokov a svoje remeslo ovláda na vysokej profesionálnej úrovni.

S Národným divadlom v Brne, ako aj s režisérom Jiřím Heřmanom spolupracujete už dlhodobo a pravidelne. Minulý rok vo februári ste spolu odpremiérovali operu *Alcina*, ktorá vznikla ako koprodukčný projekt a bola odohraná aj vo francúzskych operných domoch vo Versailles a v Caen. Čo to znamenalo pre vás ako kostýmovú výtvarníčku?

Bol to pre mňa jedinečný zážitok, okrem Versailles a Caen to bola trojkoprodukcia s Janáčkovou operou Národného divadla Brno. So zahraničným aj českým obsadením sme ju našťudovali v Brne, kde sa inscenácia aj odpremiérovala. Tvorivý tím na čele s režisérom Jiřím Heřmanom bol česko-slovenský, ja som bola jediná Slovenka. S týmto tímom som vytvorila už množstvo hlavne operných produkcií a dá sa povedať, že s nimi spolupracujem už desaťročia. Máme spoločný inscenačný jazyk, s režisérom Jiřím Heřmanom som pôsobila v Prahe, teraz v Brne, ale aj na zahraničí. Podobne so scénografom Draganom Stojčevským som už spolupracovala na viacerých produkciách. Každý ďalší



foto archív A. G

projekt je však niečím nový a iný. Pre celý náš tím bolo zaujímavé, že sme pre túto veľkú operu našli inšpiráciu v samotnom paláci vo Versailles a boli sme zvedaví, či sa naše predstavy a koncept pri uvádzaní v kráľovskom divadle spoja s predlohou. Všetci sme boli aj na zahraničnej premiére, kde publikum reagovalo mimoriadne priaznivo, ako aj v Brne. Čo však na mňa vo Versailles značne zapôsobilo, bolo samotné divadlo, v ktorom na vás dýcha história. Všetko tam vŕzga, sú tam pôvodné drevené obklady – tam sa cítite ako v úžasnom dobovom múzeu. Pre mňa to bola odmena – reakcia divákov aj to, že sme inscenáciu dokázali naplniť našou ideou.

Vaša tvorba je rozsiahla, tvorili ste nielen na Slovenku, ale aj v zahraničí, máte niekoľkoročné skúsenosti. Bol pre vás tento koprodukčný projekt v niečom iný, keďže celá produkcia putovala do niekoľkých zahraničných divadiel? Zažili ste niečo, s čím sa bežne nestretávate a s čím ste sa museli vyrovnat’?

Ani nie, skôr tam boli náročné objekty – masky, ale ani pri nich som si nedávala žiadne limity. Čo však bolo treba pripraviť, bola špeciálna dokumentácia, do ktorej sa fotil každý kostým zo všetkých strán a bolo treba rozpísať každý prevlek, úpravu vlasov a líčenia. Keď som prišla na generálky do Versailles, komunikovala som s francúzskymi kostymérkami a maskérmi, musela som im dať pokyny, zasvätiť ich do prevádzky produkcie. Ich prístup bol veľmi profesionálny. Všetko bolo pripravené, podklady sme si odovzdali, prešli prevleky, parochne doupravovali, učesali do detailu. Boli naozaj úžasní a ochotní. Následne som im na generálke, pomáhala v zákulisí. Neskôr v Caen to už išlo bezo mňa, opäť bezchybne. Divadelný jazyk je univerzálny, divadelníci vycítia, keď niečo funguje a ak im pripravíte podklady v zrozumiteľnej podobe, všetko sa zvládne.

Vaše portfólio tvorí niekoľko veľkých historických opier, baletov, muzikálov, ale aj filmov a seriálov, máte skúsenosť s tvorbou pre všetky médiá. V čom pociťujete najväčší rozdiel medzi tvorbou pre činoherné a operné dielo?

Nedávno som robila, dá sa povedať, malú činohru v Mestskom divadle v Brne, inscenáciu *Hviezda v pasci* s režisérom Mikolášom Tycom – len tridsať kostýmov, to bola taká lahôdka. Pri opere pracujete s inými objemami ako pri činohre. V opere je neustále prítomná hudba, ktorá si vyžaduje partnera vo výtvarne. Je to náročnejšie aj pre množstvo kostýmov, ktoré musíte kompozične zladiť, vyvážiť každý jeden obraz, pracujete s masou interpretov na scéne. Operné výpravy sa už nerobia len „klasicky dobovo“, posúvajú sa často do súčasnosti a istá dekoratívnosť, ktorá bola typická pre operu 20. storočia, sa nahrádza realistickou siluetou dnešnej doby, alebo nadčasovej módy. Fígel’ je v tom, že to musí mať stále veľkú dramatickú kompozíciu, či vo farbe, materiáloch alebo atmosfére. Opera je veľké plátno. Existuje scénická vzdialenosť, pri ktorej musí byť kostýmový detail výrazný, ale aj do detailu vypracovaný, a to nielen preto, že sa vytvárajú audiovizuálne záznamy. Inak prebiehajú aj generálky a kostýmové skúšky. Pri generálkach v opere nemáte veľký priestor venovať sa každému interpretovi zvlášť. Všetci sa oblečú, rovno sa spúšťa klavírna generálka, kde všetko ide prvý raz v celku, scéna, svetlá, prevleky a kostýmy musia fungovať. Rovnako je to aj pri veľkých baletných produkciách, alebo muzikáloch. Pri

ALCINA (Národní divadlo Brno)
foto M. Olbrzymek



ALCINA (Národní divadlo Brno)
foto M. Olbrzymek

činohre si doprajete väčší luxus hľadania a dozrievania vecí.

Nielen veľké historické opery prezentujú istý historicko-kultúrny kontext, čo je pre kostýmového výtvarníka niekedy nemalá výzva. Zvlášť ak si dané dielo so sebou nesie aj istý odtlačok z inscenačných tradícií, ku ktorému pribudne aj nový, plynúci z aktuálnej dramaturgicko-režijnej koncepcie. Vy máte s takýmito dielami bohaté skúsenosti, napríklad na *Tosce* ste dokonca pracovali viackrát. Do akej miery sa pri tejto úlohe spoliehate na režiséra?

Od osobnosti režiséra je to absolútne závislé. Ak mu dôverujem a napojím sa na jeho uvažovanie a cítenie, tak je jedno, či robíme činohru, či operu. Rozdiel je v tom, že keď sa skúša činohra, režisér má nejakú predstavu, ale pri skúšaní ešte stále veľa „hľadá“. Zatiaľ čo pri opere, aspoň tí dobrí režiséri, majú mizanscény tak premyslené, že majú dokonca makety mojich kostýmových návrhov a vytvárajú mizanscény v modeloch dekorácie. Pri skúšaní opery má režisér k dispozícii šesťdesiat- až stopäťdesiatčlenný zbor, tanečníkov a dvadsať – tridsať sólistov. *Hry o Márii* alebo *Grécke pašie* tam sú tri zbory – interný, externý, detský. Tam režisér nemôže hľadať, tápať, lebo by sa mu celá skúška rozsypala. Odlišne sa pracuje s kompaktnou skupinou, povedzme, dvadsiatich ľudí, ktorá inscenáciou žije, kde dokážete uchopiť a meniť jej dynamiku. Po skúške idú všetci napríklad do bufetu a tam pokračujú v debata.

Pri opernom kolose sa to nedá. Preto operu robia len režiséri, ktorí vedia koncepčne pracovať s veľkým priestorom a dokážu nás všetkých viesť a inšpirovať.

Máte za sebou tvorbu pre operu (*Rusalka*, *Gloriana*, *Madame Butterfly*), muzikály (*Excalibur*, *Adam Šangala*, *Jánošík*) aj činohru (*Divadelný román*, *Hamlet*, *Maryša*) alebo balet. Čo vás inšpiruje a čomu sa pri projektoch venujete ako prvému?

To je rôznorodé, niekedy cítim len farbu, inokedy konkrétny obraz. Dielo nechávam na seba pôsobiť. Ak je to hudobné dielo, tak si ho vždy napočúvam, prečítam si libreto, naštudujem si inscenačnú tradíciu. Niekedy mi režisér nepovie odkiaľ kam, ale ja už mám dostatočne veľa informácií, ktoré sú pre mňa zásadné. Záznam, alebo živú inscenáciu iných tvorcov si pozriem preto, aby som si uvedomila, v ktorom dejstve sú na javisku aké masy. Z libreta sa to nedá vyčítať, hudba mi čosi napovie, ale ja som vizuálne vnímajúci človek. Predovšetkým si potrebujem uvedomiť, kedy a na akej ploche sa na javisku objavuje zbor. Často sa stane, že zbor spieva za scénou, prípadne má tri prevleky a všetky tieto skutočnosti vedia zásadne ovplyvniť nielen javiskovú kompozíciu, ale aj rozpočet. Práca s operným alebo aj iným zborom, to je na samostatnú dizertačnú prácu. Zvlášť, keď si zvolíte inscenačný kľúč, istú štylizáciu, môžete ich buď individualizovať, alebo zjednocovať, ale musíte myslieť na to, že pracujete s rôznymi typmi interpretov, ktorí si vyžadujú individuálny prístup. Práca so zborom je často zložitejšia ako so sólistami, tí bývajú často disponovanejší a nielen fyziognomicky, ale aj čo sa týka disciplíny. Neriešia druhých, sústredia sa na svoj výkon. Ale sú zbory a zbory. Ten v Janáčkovej opere je na európskej úrovni, a preto sa rada venujem každému osobitne, lebo viem, že vo výsledku sa to prejaví.

Budúci rok vás čaká premiéra v Národnom divadle v Brne, v Janáčkovom divadle – opera od skladateľky Ľubice Čekovskej *Here I am*, Orlando, inšpirovanej románom anglickej spisovateľky Virginia Woolfovej *Orlando*. Je tvorba pre autorské

diela odlišná od tvorby pre klasické diela, resp. ponúka vám viac voľnosti pri tvorbe?
Pri tomto projekte mám šťastie, že Ľubica Čekovská je moja veľmi dobrá priateľka, dokonca sme aj susedy. Odkedy vieme, že budeme na tomto diele spolupracovať, tak mi o tom rozpráva. Hudbu už skomponovala. Púšťala mi niektoré pasáže, a je to úžasné. Je výnimočné, že sa môžem stretnúť so živou hudobnou skladateľkou, ktorá mi poodhalí svoje vnímanie a precítienie diela. Sledujem jej tvorivý proces, ako sa to nabaľuje, ako tým žije. Zároveň už prebehlo aj zoznamovacie stretnutie tvorivého tímu na čele s režisérom Jiřím Heřmanom, do ktorého sme získali nového člena, zatiaľ nebudem prezrádzať. Myslím, že výborne zapadol a mám pocit, že sme sa všetci zladili na rovnakej frekvencii. Čo je ešte pre mňa pri tomto projekte zaujímavé je, že Ľubica výborne kreslí, má výtvarné cítenie. Je nielen autorkou, s ktorou sa môžem rozprávať o emócií v hudbe, ale zároveň aj inšpiráciou pre celú výtvarnú zložku. Pri tomto procese sa

môžem spoľahnúť, že položím otázku a ona mi bude vedieť kompetentne odpovedať. Toto všetko proces obohacuje. Verím, že prinesieme Česku a Slovensku výnimočné pôvodné dielo, ktoré budú uvádzať aj iné operné scény.

Z vášho rozprávania je jasné, že vás hudba inšpiruje.
Áno, to je základ. Činoherné predstavenie môže na diváka pôsobiť vždy iným dojmom. Pri hudobno-dramatickom diele vás hudba drží, aj keď sa vám nepozdáva estetika, alebo poetika. Hudba v sebe nesie obrovskú emóciu a pomáha vám preniknúť do diela. Zároveň určuje časové limity, viete, že jednotlivé scény, pasáže trvajú istý čas, majú daný temporytmus. Mňa hudba vedie, inšpiruje. V opere mám rada hlavnú skúšku, kedy nastupuje do jamy aj orchester a dielo zaznie prvý raz aj s jeho sprievodom. To je vždy taký malý zázrak – keď do seba všetko prvý raz zapadne.

RUSALKA (Národní divadlo Praha)
foto H. Smejkalová



HRY O MARIÍ (Národní divadlo Brno)
foto M. Olbrzymek

Aj keď kostýmová tvorba vo vašom portfóliu prevláda, ste aj scénickou výtvarníčkou. Aký postup práce volíte, keď pre inscenáciu tvoríte scénu aj kostýmy, a aký, keď je autorom scény niekto iný?
Keď spolupracujem s iným scénografom, potrebujem vedieť, akým spôsobom uvažuje, s akou poetikou pracuje. Následne si zvolím farebnosť kostýmov, ktorá so scénou musí korešpondovať. Hľadáme čo najlepší spoločný výtvarný výraz.

Keď navrhujem scénografiu, najskôr vymyslím s režisérom scénografický koncept a až potom sa venujem kostýmu. Nevieť sa naraz venovať obom zložkám. Pri scéne komunikujete najmä s remeselníkmi, pracujete s materiálmi. S hercami sa stretnete až na technickej skúške. Pri tvorbe a realizácii kostýmov je herec vašim objektom a partnerom, viete ako sa mu skúša, prežívate to s ním.

Pre Janáčkovu operu v Brne som vytvorila scénu aj kostýmy do *Predanej nevesty*, ktorá sa hrá už sedemnášť rokov. Pripravujeme aj zájazdovú verziu na festival Smetanova Litomyšl, takže som sa k nej po dosť dlhom čase opäť vrátila. Pri tej príležitosti som si uvedomila, aké množstvo práce bolo robiť oboje naraz, pri takej veľkej produkcii. Nielen vymyslieť, ale aj dozeráť na realizáciu, skúšky, generálky. To všetko treba naraz sledovať a keďže ja som detailistka, bolo to náročné. Scénografii sa nebránim, ale prirodzene som sa rozhodla pre kostým vo veľkých opusoch, oboje sa dá uchopiť pri menších produkciách.

Aktuálne sa čoraz viac pri scénických zložkách divadla skloňuje otázka recyklácie scény a kostýmov, aký je váš názor na túto problematiku?

Asi sa nedá generálne povedať, ktoré riešenie je správne. Samotná tvorba z fundusu je klasickým princípom, ktorý fungoval aj predtým a pri ktorom sa stále zachováva autonómia našej tvorby. Udržateľnosť je z môjho uhla pohľadu v tom, že vyrábate kvalitné veci, aby ich divadlá mohli užívať roky. Samozrejme súhlasím, že by mal každý niečím prispieť a ak bude mať divadlo koncept jednej scénografie, nebránim sa tomu. Nemalo by to však vychádzať iba z momentálneho trendu, a rovnako by sme sa nemali tváriť, že sa všetko dá týmto spôsobom robiť, lebo to tak nie je.

Pri tvorbe kostýmov sú neodmysliteľnou zložkou aj dielne. Ako vnímate divadelné dielne vy? Aké miesto majú vo vašej tvorbe?

Dobre fungujúce dielne sú pre divadlá úplne zásadné. Divadlá, ktoré nemajú scénickú a kostýmovú výrobu, ale majú jedného alebo dvoch externých dodávateľov, s ktorými dlhodobo spolupracujú, sú ojedinelé. Myslím si, že funkčné veľké divadlá by mali mať svoje dielne. Nie som zástankyňou externého dodávania. Je to drahé, neefektívne a firiem, ktoré by dokázali ich prácu nahradiť, je málo. Divadlo to vo výsledku v porovnaní s tým, ak by malo vlastné dielne, niekoľkonásobne preplatí. Nehovoriac o tom, že vo vlastných divadelných dielnach vedenie divadla



STRATÉGIE A ROZMARY (Činohra SND)
foto J. Nemčoková

vidí do výrobného procesu. Výtvarníci trávia v dielňach podstatnú časť svojho života. Sú zodpovední za umelecké vyznenie svojich návrhov, ale aj za rozpočet. Napríklad v Národnom divadle v Brne sa musí všetko realizovať presne podľa odovzdaného návrhu. Keď urobíme zmenu počas výroby, musíme podať špeciálnu žiadosť a zdôvodniť to. Následne to musia podpísať režisér a šéf súboru.

V akom stave sa podľa vás nachádzajú divadelné dielne? Stretávajú sa s ich úpadkom alebo naopak napredujú?

Je to individuálne. V Brne sú teraz dielne vynikajúco nastavené v Národnom aj v Mestskom divadle. Vo Zvolene, kde som nedávno pracovala prvýkrát – na inscenácii *Vyhodiť si z kopýtka* v réžii Svetozára Sprušanského –, tvoria krajčírskedielne dve krajčírky, ale špičkové. Scénické dielne tvorí päť chlapov a sú takisto výborne

nastavené. Podľa mňa to záleží od ľudí a od tradície, netreba stratiť kontinuitu, lebo potom sa to rozbije, remeselníci poodchádzajú a úpadok bude viditeľný na kvalite výprav.

V Umelecko-dekoračných dielňach Slovenského národného divadla je to za posledných desať rokov veľmi problematické. Scénická výroba dlhodobo nestíha pokryť vlastnú produkciu z dôvodu zle nastavených zosúladiení dramaturgií súborov. Následne sa objednáva aj u externých dodávateľov. Divadlo nemá včas uzavreté zmluvy s externými umelcami, v dôsledku čoho oni nie sú povinní dodržiavať termíny odovzdávania a problémy sa len nabaľujú. Nevie sa, aký bude objem prác, čo je pre organizáciu takého kolosu zásadné. Teraz dokonca dávajú do externej výroby aj celý operný zbor, čo je na zvaženie, treba sa zamyslieť, kto je za to zodpovedný. Keď som v SND

spolupracovala s režijným duom SKUTR na inscenácii *Divadelný román*, scénograf do poslednej chvíle nevedel, či mu scénu vyrobia, bol z toho veľký stres a neistota. Rovnako aj počas pandémie koronavírusu – v SND sa ako v jedinom národnom divadle nepracovalo, v Brne aj Prahe našli spôsob, ako aj za dodržania hygienických podmienok zvládnuť situáciu. Vo väčšine divadiel dielne skvelo fungujú, v UDD SND sú skvelí remeselníci a je škoda mrhať ich potenciálom. Dokonca sa údajne uvažuje o presťahovaní dielní do náhradných priestorov, aby lukratívne pozemky, na ktorých teraz sídlia, uvoľnili pre developerskú činnosť.

Čím začínate pri navrhovaní kostýmov a aký dôležitý je pre vás kostýmový návrh?

Po spracovaní podkladov si robím okruhy inšpirácie na každú postavu aj na celok, následne sa mi niektorá postava, neviem zdôvodniť prečo, ponúkne. Tou postavou začnem a ďalej sa to nabaľuje. Urobím si základný pôdorys skíc, na druhý deň sa na to znova pozriem, upravím, prekreslím, niečo pridám, a tak ďalej až do momentu, kým necítim, že som s tým spokojná. Do návrhov si zaznamenám všetko: proporcie, tvar sukne, šiat, siluetu, dĺžku, čo najpresnejšie do detailov. Ak niečo zmením alebo sa mi na návrhu niečo nepozdáva, celé to prekreslím tak, aby bol pre mňa kostýmový návrh

JÁNOŠÍK (Divadlo Nová scéna)
foto D. Krupka



ROZUM A CÍT (Divadlo Nová scéna)
foto M. Malúšek

záznamom, dokumentáciou. Keď popri jednom projekte pracujem na inom, viem sa na základe návrhov orientovať.

Niekedy inšpiráciu – kľúč hľadám aj cez textilný materiál. Často si vhodný vzor, dezén látky dám priamo vytlačiť. Už nehľadám bodky na modrom podklade v obchodoch. Je dôležité zrealizovať svoj návrh tak, ako ste si ho navrhli. Nové technológie sú tu na to, aby sme ich do našej tvorby zakomponovali. Ak sú vhodne použité, môžu byť podporou tvorby a kreativity.

Vaša návrhová kresba je detailná a prepracovaná. Aký máte názor na využívanie grafických programov pri navrhovaní kostýmu? Využívate túto možnosť aj vy?

Využívam ale kombinujem ju s ručnou kresbou, maľbou, kolorovaním. Takýto klasický proces tvorby ma oveľa viac vnútorne spojí s tým, na čom pracujem. A práve to dôverné premyslenie, vnorenie sa do procesu je podstatné. Tvorba výtvarných návrhov je pre mňa aj terapiou. Svojim študentom som kedysi hovorila: vy si vážte, že si v práci môžete „kresliť“. Takže áno, kreslím si. Pre mňa je to meditácia so svetom.

Ste kostýmovou výtvarníčkou mnohých úspešných a oceňovaných titulov, ktoré sú na repertoároch aj niekoľko rokov a pod vplyvom ktorých ich treba



DIVADELNÝ ROMÁN (Činohra SND)
foto C. Bachratý

takzvané oprášiť. Aké sú vaše skúsenosti?

To je už zodpovednosť divadla. Niekedy sa stane, že potrebujú niečo zásadné ako už spomínaná *Predaná nevesta*, kde musím scénu proporčne zmenšiť a prerobiť z točne na pojazdné mobilné objekty. K tomu treba dodať celú novú technologickú dokumentáciu. Väčšinou divadlo so mnou konzultuje, dokupuje, opravuje, dáva si na scénu a kostýmy pozor. Občas sa stáva, že keď predstavenie vidím po rokoch, tak radšej len privriem oči. Už si to žilo svojím životom.

V dobre fungujúcich divadlách rešpektujú kostýmového či scénického výtvarníka. Stále tam funguje hierarchia, kde my sme autori, tí, ktorých vízie sa realizujú – je to naše dielo, ale aj zodpovednosť. Divadlá nám ponúknu svoj priestor, názory, pomoc, zručnosť, ale my si to riadime.

10 Toto sa už pri produkciách, najmä pri filmoch a seriáloch

vytráca. Preto, keď robím pre film, tak väčšinou len s ľuďmi, ktorí to rešpektujú. Pritom rešpekt a dôvera vo vašu profesiu a schopnosti sú pri umeleckej tvorbe zásadné. Úspešné tituly sa uvádzajú roky hlavne preto, že sa o ne divadlá starajú. Nedávno sme v Národnom divadle v Prahe mali derniéru *Rusalky*, hrala sa úctyhodných štrnásť rokov.

Divadelný kostým je iný ako kostým pre film či seriál. V čom vidíte hlavný rozdiel medzi pravidlami kostýmu divadelného a kostýmu, ktorý je určený pre kameru?

V divadle kostým vnímame v „kukátkovom“ výreze, v ktorom sú kompozícia a detaily vytvorené len z môjho pohľadu. Vo filme je vizuálny vnem sprostredkovaný okom, pohľadom kameramana. Je to ďalšia, nadradená

výtvarná zložka, ktorá transformuje moje podanie kostýmu a architektúry. Oko kameramana sníma a rozhoduje, či budeme objekt vnímať viac ako postavu, alebo textúru na kabáte. Pri filme je dôležitá komunikácia všetkých zložiek, ja si strážim tie výtvarné, sledujem, ako snímajú moju prácu, aby som vedela pochopiť spôsob, akým bude pretlmočená.

Stáva sa, že znalosti, ktoré musíte ovládať, dejiny, históriu odievania, prehľad v odevných strihoch sú v povedomí o kostýmovej tvorbe prehliadané? S akým názorom na kostýmovú tvorbu či kostýmy celkovo sa najčastejšie stretávate?

Všeobecné povedomie o kostýmoch v divadle je, že sú všetky v skladoch a keď sa robí *Hamlet*, tak sa vyberú kostýmy na *Hamleta*. Veľakrát ani ľudia, ktorí chodia do divadla, netušia, že sa všetko vymyslí a zrealizuje od topánky po klobúk. Neprekáža mi to, skôr ma zarazí, ako málo je vnímaná naša profesia. V dnešnej dobe internetu majú ľudia pocit, že sa všetko dá kúpiť. Originalitu vecí a špecifiká divadelného kostýmu nevidia. Aj keď niekedy oblečenie nakupujeme v obchodoch, neznamená to, že je to hneď divadelný kostým. Pre scénický odev sú iné nároky na jeho funkčnosť, ako pri bežnom oblečení. Výber materiálu, pružnosť, udržateľnosť sú

GLORIANA (Národní divadlo Praha)
foto H. Smejkalová



vlastnosti, ktoré okrem vizuálnej informácie musí vedieť kostýmový výtvarník pri svojej práci garantovať.

Aký máte názor na reflektovanie kostýmovej tvorby v súčasnej divadelnej kritike?

Myslím si, že málokto sa do toho púšťa, možno preto, lebo si nie je istý. Niekedy sa reflexia obmedzí na tvrdenie, že kostýmy boli opulentné alebo farebné. Často sú nesprávne používané termíny, zaradenie do dobového kontextu. Reflexia scénickej zložky si vyžaduje, aby sa tomu niekto intenzívne venoval, aby mal všeobecné vzdelanie, orientoval sa vo výtvarných slohoch a disciplínach, v dejinách architektúry, odievania, v dejinách hmotnej a výtvarnej kultúry. Osobne by som bola rada, keby sa opäť našiel niekto ako bol Ladislav Lajcha, chýba to. ✦

Alexandra Grusková

Scénická a kostýmová výtvarníčka. Vyštudovala Strednú umelecko-priemyselnú školu, odbor reštaurátorstvo. V roku 1994 ukončila scénické a kostýmové výtvarníctvo na Divadelnej fakulte VŠMU, kde pôsobila pedagogicky, v roku 2008 habilitovala na docentku. Spolupracuje s mnohými uznávanými režisérmi doma aj v zahraničí. Venuje sa tvorbe nielen pre operu, tanec, činohru, ale aj pre audiovizuálne umenia. Vytvorila scénu či kostýmy pre desiatky inscenácií Slovenského národného divadla, napríklad *Búrka*, *Večer trojkráľový*, *Skrotenie zlej ženy*, *Hamlet*, *Ideálny manžel*, *Cyrano*, *Rozmary a stratégie*, *Divadelný román*, operu *Čarovná flauta*, balet *Rasputin* a mnohé iné. V Národnom divadle v Prahe sú to opery *Tosca*, *Gloriana*, *Norma*, *Madame Butterfly*, *Rusalka*, *Parsifal*, balet *Čarodějův učeň*, *Malá morská víla*. Pre Janáčkovú operu v Brne *Hry o Marii*, *Liška bystrouška*, *Řecké pašije*, balet *Romeo a Julie*, *West side story*. Pre Divadlo Andreja Bagara v Nitre to boli napríklad *Macbeth*, *Čajka*, *Maryša*, *Adam Šangala*. Spolupracuje aj s Divadlom Nová scéna (Rozum a cit, Jánošík a i.). Minulý rok sa podieľala na koprodukčnom projekte *Alcina* z Národného divadla v Brne, v rámci ktorého dielo putovalo do francúzskych divadiel vo Versailles a v Caen. Získala niekoľko ocenení DOSKY či Cenu Tatra banky za umenie.

Zuzana Timčíková
teatrologička

Kde robíme chybu, keď jedinou nádejou na zmenu je odchod?!

Rozhovor s členkou kultu je názov knižného diela slovenskej spisovateľky Márie Modrovich a v Mestskom divadle Žilina tohto roku už druhým domácim literárnym textom ženskej autorky, ktorý tu dostal scénickú podobu.

Modrovich dielom skúma hranice slobody a z nej plynúcich rozhodnutí človeka žijúceho v kolobe neustálych tlakov a očakávaní vonkajšieho okolia. Vytvára fiktívne rozprávanie žien, ktoré zanechali svoje doterajšie životy, združili sa okolo bývalej speváckej hviezdy N. a usadili sa mimo bežnej civilizácie v drevených chatkách pod lesom v čisto ženskom spoločenstve. Tu objavujú možnosti svojich nových realít a slobody, ktorú si zvolili. Ich príbeh osloví novinára, ktorý sa na istý čas stáva súčasťou spoločenstva a s členkami robí interview do novín. Text Márie Modrovich je písaný ako sled rozhovorov s nevyslovenými otázkami (naznačené troma bodkami a otáznikom) s občasnými komentármi a úvahami novinára, ktorý v knihe figuruje ako rozprávač. Autorka zamlčaním otázok dáva hlas predovšetkým ženám a poukazuje tým aj na plytkosť a bezvýznamnosť prehovorov novinára. Ten je totiž vykreslený ako človek s nedostatkom empatie, ktorý sa nesnaží ženy pochopiť. Naopak s povýšeneckým postojom a cynizmom si prichádza potvrdiť svoje pravdy o „bosoráckom kulte“ šibnutých žien.

Petra Fornayová, autorka dramatisácie

Mária Modrovich
ROZHOVOR S ČLENKOU KULTU

a režisérka rovnomennej inscenácie, pristupuje k literárnej predlohe len veľmi opatrne, bez radikálnych zásahov či interpretačných posunov. Pôvodný text sa pre ňu obsahovo i formálne stáva autoritou a jeho štruktúra šiestich za sebou idúcich rozhovorov bez vyslovených otázok, formulovaných ako rozprávanie hlavných hrdiniek, jej tak neponúka veľa možností pre hľadanie originálnejšieho režijno-interpretáčného kľúča. Výsledkom javiskovej adaptácie je sled monologických výpovedí žien, oproti literárnej predlohe len mierne upravených a skrátených. „Najodvážnejšia“ zmena v dramatisácii textu sa týka chronológie výpovede Hany B., opustenej dcéry jednej zo žien spoločenstva, ktorá prichádza navštíviť svoju matku do tábora. Mária Modrovich príchodom Hany B., jej záhadným zmiznutím a tiež nevysvetliteľným požiarom, ktorý v chatkovom tábore vypukne približne v čase návštevy opustenej dcéry, rámcuje záver knižného rozprávania. Necháva tak čitateľa v napätí i zmätení a kladie nezodpovedané otázky o tom, prečo Hana B. z tábora nedorazila domov a kto založil požiar v lese. Petra Fornayová časť vypovedanú Hanou B. rozdeľuje do prológu a epilógu inscenácie. V úvode divák na veľkej filmovej projekcii sleduje zábery mihajúcej sa krajiny dotvárané zvukom idúceho vlaku a počuje dievčenský hlas: „Mama nás opustila, keď som mala šesť. A keď som mala dvanásť, ozvala sa, že vstúpila do nejakého ženského spoločenstva.“ Režisérka tak in medias res uvádza publikum do problematiky. Príbeh Hany B. potom dopovedá v záverečnom epilógu. Motív záhadne vyvolaného požiaru i traumy malej Hany režisérka náznakovo vizualizuje animáciou detských kresieb ohňa a plameňov, ktoré na začiatku aj v závere inscenácie bežia na menšom štvorcovom plátne visiacom v priestore paralelne so zábermi

„Petra Fornayová, autorka dramatisácie a režisérka rovnomennej inscenácie, pristupuje k literárnej predlohe len veľmi opatrne, bez radikálnych zásahov či interpretačných posunov.“

1 Začiatkom januára 2023 bola v Mestskom divadle Žilina uvedená adaptácia novely slovenskej autorky Nicol Hochholczerovej *Táto izba sa nedá zjesť*.

premietanými na veľkej projekcii v zadnej časti scény.

Priebeh inscenácie je však takmer od samotného začiatku pomerne ľahko odhaliteľný. Na scénu ráznym krokom a s vážnym výrazom v tvári prichádza šesť žien. Zhadzujú zo seba kabáty a kabelky, akoby sa demonštratívne vyzliekali z uniforiem každodennej rutiny povinností a očakávaní. Následne symbolicky vstupujú do hracieho priestoru, kde oslobodzujúco v duchu hesla „dance like nobody’s watching“ tancujú na rytmicky chytľavú gitarovú melódiu (Ambróz Šulej). Tá sa v inscenácii v rôznej intenzite a dĺžke

opakuje ešte viackrát. Vo viacerých situáciách sa začína úderným beatom pripomínajúcim hlasný tlkot srdca až postupne prechádza do podmanivých gitarových tónov. Keď prvá vystúpi Natália Fašánková, aby ako bývalá spisovateľka pred obecenstvom vyrozprávala svoj príbeh, už vtedy môže divák tušiť, že toto sa pravdepodobne ešte päťkrát zopakuje. V slede monologických výstupov počujeme ženy, ako pomenúvajú dôvody radikálnej zmeny svojich životov a kladú si konfrontačné rečnícke otázky o mantineloch osobnej slobody. Už viac nedokázali naplňať očakávania ostatných,

ROZHOVOR
S ČLENKOU KULTU
— K. Sihelská,
A. Juhásová,
I. Pagáčová,
N. Fašánková,
B. Švidraňová
foto R. Tappert





ROZHOVOR
S ČLENKOU KULTU
— T. Peršić, v pozadí
A. Herich
foto R. Tappert

prestali veriť ideám a hodnotám, na ktorých doposiaľ stávali, stratili chuť prispôsobovať sa tlaku každodennosti a systému nastavených pravidiel, s ktorými sa nestotožňovali. Jediným riešením zachovania si seba samej sa stal definitívny odchod, ktorý, ako viaceré konštatujú, bol napokon omnoho jednoduchší, než by sa mohlo zdať. Opustili svojich mužov, priateľov a rodiny, deti, úspešné kariéry, potenciálnych milencov a zvolili si život v alternatívnej realite, kde sa ich nenáročné bytie stáva jedinou zodpovednosťou. Proti mužom nič nemajú, len s nimi nechcú žiť v klasických vzťahoch.

Polovičná Francúzka (Barbora Švidraňová) nachádzajúca svoju prirodzenosť a slobodu v polyamorných vzťahoch, vedomá si svojej atraktivity a záujmu mužov, už viac nezniesla tlak spoločenskej požiadavky života v monogamii ako jedinej správnej možnosti partnerského súžitia. Bývalá matka (Kristína Sihelská) opustila svoje deti, pretože keby neodišla, zbláznila by sa.

(Natália Fašánková) stratili vieru v podstatu vlastnej kreativity a nástrojov, ktorými zachytávali žitú realitu. Jedna v krásu vecí a druhá v písanie ako spôsob sebayjadrenia. Do spoločenstva žien prichádza každá z vlastných pohnútok a svojej alternatívnej realite prisudzuje osobitý význam. Najväčšiu iróniou však je, že všetko, čo v ich novej existenčnej bubline považujú za podstatné, „zakladateľka“ spoločenstva N. (Iveta Pagáčová) svojim osobným postojom neguje. Odmietá byť videná ako spasiteľka či líderka hnutia a akýkoľvek zmysel, ktorý ostatné v jej „učení“ hľadajú, paradoxne, popiera. Podľa nej žiadne učenie neexistuje a nič, okrem tela, ktoré sa po smrti človeka stáva potravou pre hmyz, nemá opodstatnenie. Otvorene priznáva, že ženy, ktoré sa okolo nej združili, jej nekonečnými otázkami a pseudoproblémami lezu na nervy. Vysmieva sa ich slepej túžbe po cnosti a falošnej viere v osvietenie a je presvedčená, že hľadaním zmyslu tejto novej reality sa len znova

„
Herečky
prvoplánovo
pracujú prevažne
s vysvetľovacími
gestami,
hereckému
výrazu chýba
emočné vyznenie
a prejavom sa
vzájomne líšia
len minimálne.
“

upínajú na akési idey zväzujúce ich slobodu.

Jednotlivé rozprávania však pôsobia dosť monotónne. Herečky prvoplánovo pracujú prevažne s vysvetľovacími gestami, hereckému výrazu chýba emočné vyznenie a prejavom sa vzájomne líšia len minimálne. Kristína Sihelská ako bývalá matka vo voľných jogových nohaviciach, vyťahanom tričku a so šatkou okolo krku naoko pôsobí uvoľnene, v prejave je však naliehavejšia než ostatné. Akoby sa za svoj odchod od detí potrebovala pred všetkými o to viac obhájiť. Barbora Švidraňová stvárňuje zvodnú Polofrancúzku, ktorá vie, čo chce, ráznosťou v postoji a sebavedomým výrazom. Mimo tejto telesnej komunikácie sú pôvab a razantnosť jej postavy vyjadrené skôr vonkajšími znakmi – elegantne upraveným účesom, vkusným mejkapom a svetlíkom v sýtej červenej farbe. Azda najviac sa s nuansami citového vyznenia pohráva Ada Juhásová ako bývalá priateľka novinára. Oblečená v legínsach a športovej mikine s ostrým až priam škodoradostným smiechom konštatuje, že si na neho vôbec nespomína. Vytesnila totiž istú fázu svojej minulosti a nostalgicky spomína na životnú lásku zo stredoškolských čias. Pod tlakom rodičov, ktorí jej svojimi predstavami a očakávaniami „vnútili“ rozhodnutie, sa vzdala bývalého partnera i neplánovane počatého dieťaťa, a tak s trpkosťou v hlase a so slzami v očiach konštatuje, že si nechala ujsť vlak, ktorý už nikdy nedobehla. Juhásovej symbolický beh na mieste aj na videu, ktoré sa na scéne súbežne premieta, je akousi metaforou životného behu. Ten mal v predstavách jej rodičov presne vymedzené línie určujúce smer jej životnej cesty, ktorú ona dnes ľutuje.

Fornayová jednotlivé výstupy žien v úvode navyše titulkuje nadpismi zobrazujúcimi sa na menšom projekčnom plátne; bývalá spisovateľka, bývalá matka, bývalá fotografka a pod. Tieto označenia akýchsi rámcových identít žien tu však pôsobia zbytočne priamočiari. Autorka

knížneho diela totiž necháva čitateľa, aby si tieto roly definoval sám, čítaním medzi riadkami. Rozhovory síce samostatne čísľuje, obsahom sa však zlievajú do jedného celku, čím zdôrazňuje metanaratívnu rovinu jednotlivých príbehov. V inscenácii rozprávania žien lemuje aj projekcia na menšom plátne. Video tu odkazuje na ich minulé životy či všeobecné ženské stereotypy a herečky sa naň pasívne pozerajú (bývalá spisovateľka v bare s pohárom vína, zábery bývalej matky ako sa hrá s deťmi), prípadne s ním v rôznej miere vstupujú do interakcie a reagujú

ROZHOVOR S ČLENKOU KULTU — B. Švidraňová
foto R. Tappert



naň. Polovičná Francúzka nesúhlasne dvíha obočie, mračí sa a napokon aj slovne vstupuje do videonahrávky bývalého partnera (Peter Martinček) komentujúceho jej odchod. Úsmevná je napríklad séria fotografií, na ktorých Tajna Peršić ako bývalá fotografka štylizovane pózuje s kuchynským náradím – s hrncom na hlave či vidličkami v rukách a tvári sa pritom sexi.²

Postavu novinára stvárňuje v inscenácii Adam Herich. Ešte v úvode inscenácie vstupuje na scénu v ležérnom športovom oblečení v tmavých farbách (strečové nohavice, tričko a páperová vesta) a tancujúcim ženám venuje nadradený pohľad s úškrnom. Jeho rozhovor s N. stvárnila režisérka Fornayová na rozdiel od tých ostatných ako dialóg dvoch postáv. Iveta Pagáčová vo vytahanom svetri pôsobí nedbalo a s novinárom sa rozpráva ľahostajným spôsobom. Herečka lavíruje niekde medzi flegmatickým postojom, pokojom až nezájumom. Novinára si nepriamo doberá a zvláštnym spôsobom premeriava, keď sa pred ním hlboko nakloní vbok akoby chcela vidieť jeden konkrétny detail na jeho tele. Novinárovi sa však rozhovor vymyká z rúk, keď N. zrazu komentuje jeho osobný a partnerský život. Jej provokačné vyjadrenia (i keď provokácia je vyjadrená len slovne) a odpovede, ktorými neguje svoje predošlé tvrdenia, ho len dráždia a on stráca kontrolu nad sebaistým neverbálnym i verbálnym prejavom. Herich sa často zo zúfalstva chytá za hlavu a s rastúcim hnevom zvyšuje hlas. Novinár okrem rozhovoru s N. do výpovedí žien vstupuje v medzihrách len krátkymi a stručnými komentármi, prostredníctvom ktorých navyše zbytočne polopatisticky informuje o čísle nasledujúceho rozhovoru. Hlbšie prepojenie mužko-ženského sveta, ktorým spisovateľka pôvodného diela zdôrazňuje univerzálnosť ľudských problémov a ktoré sa v knihe buduje postupne (postava novinára nadobúda iný rozmer už vtedy, keď nečakane vysvitne, že je zároveň expartnerom

jednej zo žien a rovnako sa v príbehu stáva osobou poznačenou istou minulosťou) nie je v inscenácii dostatočne zdôraznené. Naopak, jeho postava sa tu stáva len formálnym a nepodstatným prvkom.

Požiadavku (pochádzajúcu z rôznych strán) nevychádzať z linajok presne určených noriem pociťujú všetky ženy, a preto sa ocitajú v spoločnom a od ostatného sveta izolovanom priestore. S touto asociáciou scénograficky pracuje aj Matej Gavula. Na zem rozkladá pohyblivú plošnú konštrukciu drevených vzájomne sa pretínajúcich hranolov, ktorá sa dá čítať cez viacero významov. Možno tu nájsť metaforu zabehnutých životných „koľají“, hraníc a dokonca možno aj odkaz na drevenú hranicu, na ktorej kedysi upaľovali bosorky. Prírodný materiál môže zároveň odkazovať na lesné prostredie a chatovú oblasť, kde hlavné hrdinky žijú, a ponúka sa aj spojitosť s požiarom, ktorého záhada vzniku celý príbeh uzatvára. V praktickej rovine, zdá sa, táto spleť drevených lát predstavuje pre herečky skôr pohybovú pascu. V obrysoch tejto konštrukcie pôsobí ich pohyb rozpačito, nedodáva konaniu postáv osobitý význam. Pri rozprávaní stoja zväčša na jednom mieste, občas sa prejdú, sadnú si na drevené dosky, prípadne na nich balansujú



2 Autori inscenácie týmto fotografiami odkazujú na tvorbu feministicky orientovaných vizuálnych umelkýň Renate Eisenegger, Karin Mack a Sanje Ivekovič, ktoré vo svojich prácach reflektujú ženskú tematiku.

ROZHOVOR S ČLENKOU KULTU — K. Sihelská, A. Herich foto R. Tappert

ROZHOVOR S ČLENKOU KULTU — K. Sihelská, B. Švidraňová, T. Peršić, I. Pagáčová, A. Juhášová foto R. Tappert



„Funkčnosť scénografie vo vzťahu k hereckej akcii sa obmedzuje len na zopár krátkych momentov.“

(Iveta Pagáčová ako N. v dialógu s novinárom). Ťažko v tom hľadať nejakú vnútornú logiku či hlbšie opodstatnenie. Funkčnosť scénografie vo vzťahu k hereckej akcii sa obmedzuje len na zopár krátkych momentov (napríklad keď Juhášová rozpráva ako sa pod tlakom rodičov podvolila ich predstavám o živote a na znak stanovených medzi vyrovnáva dosky do jednej línie alebo keď Herich rozťahuje dosky od seba do veľkového tvaru ako náznak sexuálnej interakcie).

Je škoda, že režisérka, ktorej doménou je tanečné a performatívne umenie, nehľadala vyjadrovacie prostriedky v týchto formách. Tanec síce je súčasťou inscenácie, nie ako nosný prostriedok, vyplňa len medzi hry monologických výstupov, počas ktorých ženy v priestore drevenej konštrukcie divoko tancujú. Pritom práve vtedy najviac deklarujú, ako sa cítia. Atraktívna téma o slobodných rozhodnutiach, ich dôsledkoch a znútorňovaní si vonkajších očakávaní na modelovej situácii záhadného ženského spoločenstva je v inscenácii zobrazená prevažne

v ilustratívnej, divadelne málo zaujímavej rovine. Skôr len abstrahuje, než umelecky pretvára literárnu verziu Márie Modrovich, ktorá reflektuje množstvo dráždivých úvah a otázok o tom, či vôbec je radikálny odchod extrémom alebo len prirodzenou voľbou človeka túžiaceho po nájdení zmyslu, akokoľvek si ho definuje. Dokáže naša spoločnosť s jej aktuálnou mentálnou výbavou vôbec akceptovať aj rozhodnutie ženy opustiť deti? Nie je to prvýkrát, keď sa v literatúre a dráme stretávame s hrdinkami, ktoré verejnosť nazýva „krkavčími matkami“. Kde však robíme chybu, keď jedinou nádejou na zmenu je odchod? ♣

M. Modrovich: Rozhovor s členkou kultu dramatisácia a réžia P. Fornayová dramaturgia Z. Palenčíková scéna M. Gavula kostýmy I. Haasová hudba A. Šulej účinkujú N. Fašánková, A. Herich, A. Juhášová, I. Pagáčová, T. Peršić, K. Sihelská, B. Švidraňová, P. Martinček premiéra 18. marec 2023, Mestské divadlo Žilina

Michaela Mojžišová
operná kritička

Eugen Suchoň
SVĀTOPLUK

Legenda o troch prútoch a Svätoplukovom (speváckom) žezle

Slovenskú opernú klasiku svojím poeticko-realistickým rukopisom dlhé roky formoval režisér Branislav Kriška (1931 – 1999). Dnes je táto zložka repertoáru v zúfalej dramaturgickej defenzíve. Avšak to málo, čo naše divadlá v ostatných rokoch uviedli, má opäť spoločného menovateľa vo výraznej režisérске osobnosti. Po Branislavovi Kriškovi sa stal „správcom“ operného rodinného striebra činoherný režisér Roman Polák.

Na začiatku Polákovej cesty k tomuto postu bola Suchoňova *Krútnava*. Jej rekonštruovaná verzia s Básnikom a Dvojníkom, ktorú s dirigentom Mariánom Vachom inscenovali pri príležitosti skladateľovej storočnice v bansko-bystrickej Štátnej opere (2008), sa stala opernou udalosťou roka. Folklórnych ornamentov zbavená existenciálna výpoveď o boji dobra a zla v ľudskej duši výrazne zdvihla Polákovo dovtedajšie operno-režisérске renomé. O dva roky neskôr sa dostalo na ešte vyššiu úroveň. Inscenácia opery *Coriolanus* (2010 opäť s dirigentom Mariánom Vachom), naštudovaná k storočnici Jána Cikkera, bola politickým divadlom par excellence – od Šulcovho *Fidelia* (1938) nezažila naša opera taký jednoznačný, pritom vôbec nie ilustratívny či prvoplánovo agitačný apel. Roman Polák svojou expresívno-metaforickou koncepciou prebudil dávnejšie i čerstvé spomienky (na monsterprocesy päťdesiatych rokov aj

na rozvášnené babky demokratky z mečiarovskej éry) a dejový konflikt vyhrotil do existenciálnej nenávisti solitérneho jedinca k beztvarej mase.

Aj tretia Polákova banskobystričská práca, opäť dôsledne odfolklorizovaný, hoci v detailoch už nie taký vyrovnaný Cikkerov *Juro Jánošík* (2016), mala aktualizáčnе аspirácie. Režisér v nej chcel „poukázať na to, že nožnice medzi bohatými a chudobnými sa v našej spoločnosti roztvárajú stále viac“. Zhodou okolností premiéra inscenácie pranieujúcej arogantnosti mocných pripadla na deň parlamentných volieb, vďaka čomu v bulletine deklarovaný režijný zámer prestával šušťať papierom.

V kontexte genézy Polákovej operno-režijnej tvorby bolo úplne prirodzené, že privilegium naštudovať novú inscenáciu Suchoňovho *Svätopluka* ako príspevku Opery SND k tridsiatemu výročiu vzniku Slovenskej republiky pripadlo

SVĀTOPLUK
— P. Remenár, zbor
Opery SND
foto M. Olbrzymek



SVĀTOPLUK
— M. Onufer, zbor Opery SND
foto M. Olbrzymek

1 POLÁK, Roman. Pohľad režiséra. In Eugen Suchoň: Svätopluk. (Programový bulletin). Bratislava : Slovenské národné divadlo, 2023, s. 23.

2 tamže

práve jemu. Navyše, sujet prepájajúci drámu politicko-mocenského boja s rodinnou tragédiou, je plne kompatibilný i s režisérovou činohernou dramaturgiou. On sám v Suchoňovom diele cíti „až shakespearovské rozmery“¹, vnímajúc ho primárne ako „príbeh o zhubnom mechanizme moci“.²

O tú v opere bojujú Svätoplukovi synovia Mojmir (je prívržencom gorazdovcov a odporcom Frankov, pohanov i otroctva) a Svätopluk mladší (má opačné politické názory než jeho brat, navyše mu závidí privilegovanú pozíciu). Olej do ohňa prilieva aj

krásna kňažná Lutomíra, ktorá chce trón získať pre svojho otca, panónske knieža Braslava. Neštíti sa pritom zákerných intríg, na ktoré zneužíva vášnivo zaľúbeného igrica a pisára Záboja. Otvorený konflikt vzniká počas slávnosti v úvodnom dejstve, kde kráľ Svätopluk ustanovuje synov za nových vodcov ríše. Jednou z ich prvých úloh je posúdiť prípad otrokyne Blagoty. Tá prosí o oslobodenie dcéry Mileny, ktorá má byť živou obetou na pohrebe syna pohanského vladkyu Bogata. Mojmir káže pohanov potrestať, no Svätopluk ml. si nechce rozhnevať



chrabrých bojovníkov. Bratia sa pohádajú a zároveň obaja obvinia otca zo zrady strýka Rastislava.

Rodinná dráma sa naďalej komplikuje a zauzľuje v dôsledku nových klamstiev a zrád, ktoré vyúsťia do pokusu Svätopluka mladšieho o otcovraždu a zatknutie oboch synov. Vojenský súd ich síce odsúdi na smrť, no otec, ktorý si prešiel mučivým vnútorným bojom, ich omilostuje a odovzdáva im krajinu. Jeho posolstvo o troch prútoch je však zmarené hneď v úvode novej politickej éry: kým sa synovia ruvú o moc (bitku vyprovokoval nespokojný mladší brat), otcovi puká srdce. Svätopluk ml. uteká a Mojmír, preberajúci korunu, ktorú mu prisúdil otec, sľubuje viesť ríšu v duchu závetu lásky a svornosti solúnskych bratov.

Eugen Suchoň sa svätoplukovskou problematikou začal zaoberať ešte pred svojou prvou operou *Krútnava* (1949). V roku 1934

skomponoval programovú predohru, o rok neskôr scénickú hudbu k dráme Ivana Stodolu *Kráľ Svätopluk* a začiatkom päťdesiatych rokov sa k téme vrátil. Po dôslednom štúdiu, ktoré čerpalo z aktuálnych historických poznatkov i konzultácií so širokým spektrom renomovaných odborníkov, zavŕšila 10. marca 1960 jeho sedemročnú kompozičnú činnosť nadšene prijatá premiéra v Slovenskom národnom divadle. Od tých čias patrí *Svätoplukovi* štatút národnej slávnostnej opery, akejsi slovenskej Smetanovej *Libuše*. Tento status nadobudla nielen zásluhou národnej témy, ale predovšetkým vďaka majestátnej, symfonicky bohatej partitúre, v ktorej sa majstrovským spôsobom prepájajú inšpirácie starými vrstvami národného folklóru s kompozičnými výdobytami tonálnej línie hudby 20. storočia. Práve vzácna hudobná zložka posväcuje nezničiteľnú hodnotu diela i v čase, keď

SVÄTOPLUK
— J. Fogašová,
T. Juhás
foto M. Olbrzymek

„Roman Polák sa vo svojej režijnej koncepcii nevydal cestou historickej rekonštrukcie.“

je historický kráľ Svätopluk vnímaný ako rozporná – jednými idealizovaná, druhými spochybňovaná či odmietaná – postava našich dejín.

Roman Polák sa vo svojej režijnej koncepcii nevydal cestou historickej rekonštrukcie. Ako konštatuje v programovom bulletine, „to, ako vyzeral svet pred viac ako tisíc rokmi, sa môžeme len domnievať, tušiť a skladať si ho z čriepkov archeologických artefaktov. Vieme málo o dávnej minulosti a takmer nič o budúcnosti“³. Jeho výrok síce smeruje k výtvarnej zložke inscenácie, ktorá zasadzuje príbeh do kulís rozpadajúceho sa industriálneho priestoru (podľa tvorcov hala starej fabriky, no v zásade akýkoľvek chátrajúci objekt), dá sa však vzťahovať aj na režijnú ideu koncepcie. Na sklamanie tých, ktorí od neho očakávali historicko-politicky motivovaný výklad, Polák neprehodnocuje osobnosť ani nespochybňuje kráľovskú hodnosť Svätopluka. Titulná postava Suchoňovej opery sa pre neho stala divadelnou metaforou človeka

SVÄTOPLUK
— M. Fabianová,
E. Hornyáková,
D. Čapkovič
foto M. Olbrzymek

3 tamže

4 tamže

5 Nedostatočné zohľadnenie akustických daností Sály opery a baletu SND hendikepovalo viacero naštudovaní ostatného obdobia, najväčšmi inscenáciu Verdiho *La traviata*.

konfrontovaného s prchavosťou moci.

Vízia umiestniť príbeh do bezčasia, do „days after“, a z tohto dystopického priestoru vyslať varovné posolstvo o „nekonečnom boji o moc, ktorý sa ťahá takmer kontinuálne celými ľudskými dejinami“⁴, pričom devastujúco zasahuje do osudov štátov aj rodín, bola bezpochyby zmysluplná vo svojom zámere. Za tým, že je jej javisková účinnosť obmedzená, treba hľadať „remeselné“ dôvody.

Výprava Barbory Šajgalíkovej má napriek avizovanému postapokalyptickému vizuálu mäkký retro nádych: monolit rozpadajúceho sa múru obitého hrdzavejúcim plechom, ktorý v zadnej časti prechádza do schodiska, letmo pripomenie rukopis scénografov Ladislava Vychodila či Vladimíra Suchánka. Prednosťou scény je jej ústretovosť k spevákom – v priestore s vykrytými, perspektívne sa uzatvárajúcimi bokmi sa ich hlasy bez forsírovania nesú do hľadiska.⁵ Tu sa však potenciál divadelnosti výpravy končí.



To, že sa Polák v kostýmovej zložke obrátil na mladého módného návrhára Pavla Dendisa, bol síce marketingovo atraktívny, ale z pohľadu divadelnej funkcie sporný krok. Dendisovým modelom, kreovaným prevažne v čiernej farbe, nechýba fantázia ani strihová pestrosť – avšak nie sú to divadelné kostýmy. Nielenže nepovedia nič o postavách (ak nepočítame ilustratívny „carmenovský“ odev zvodkyne Ľutomíry v záverečnom dejstve) a nijako neodlíšia Svätoplukových kresťanov od Bogatových pohanov, ale svojou uhladenosťou evokujúcou outfity z módnych prehliadok idú aj proti základnej idei príbehu (alebo sa v postapokalyptických časoch budeme takto pekne obliekať?).

Podobná páčivosť charakterizuje i svetelný a video dizajn. Symbol kruhu je príliš významový na to, aby sa používal ako dekorácia. Priznávam, že v žiarivej neónovej obruči, ktorá v prvom dejstve poslúžila na efektný vstup kráľa Svätopluka, sa mi nepodarilo odčítať žiadny vyšší zmysel (iba ak nechcený odkaz na režiséra Romea Castellucciho), a videoprojekciami bublajúci kruh v druhom a treťom dejstve ma svojou prázdnotou efektnosťou vyslovne iritoval.

Divadelné zázemie koncepcie sa Roman Polák snažil divákovi sporadicky pripomenúť antiiluzívnymi prostriedkami. Javiskom sa občas prešli technici zabezpečujúci priebežnú sanáciu nebezpečných miest múru, holubicu nesúcu tajnú správu Svätoplukovým nepriateľom nahradil moderný dron, Záboj popri klasickom papieri používal aj notebook, kar na počesť pohanského hrdinu Drahoša z rozbitého balkóna posmešne komentovali štyria civilisti s pivom v rukách. Škoda, že sa skúsený režisér radšej nekoncentroval na detailnejšiu prácu s protagonistami. Najväčšmi zanedbal zbor, ktorému v tejto opere patrí významné miesto. Najmä druhé, pohanské dejstvo vyznelo bezradne: naplnili ho



SVÄTOPLUK
— T. Juhás, P. Mikuláš
foto M. Olbrzymek

nekoordinované pohybové kreácie odrážajúce individuálne schopnosti a cítenie zboristov a zboristiek (tu ide výčitka najmä na adresu choreografa Laca Cmoreja). Neeliminovala sa ani chronická choroba slovenského zborového herectva, starooperná „posunčina“.

Lepšie od masových či skupinových výjavov vyzneli individuálne scény, najmä tie, v ktorých účinkovali herecky disponovaní interpreti. Najkompetentnejším tlmočníkom Polákovho režijného výkladu sa stal Peter Mikuláš, ktorý postavu rozorvaného panovníka stvárňuje už štvrtú dekádu. Jeho bas dnes nemá silu a lesk tridsiatnika, no stále bez problémov naplní vysoké technické aj estetické kritériá partu. Vzácnou nadstavbou vokálneho výkonu, v ktorom sa prepájajú vláčne frázy s výrazovým sprechgesangom, bolo Mikulášovo hlboko prežitú, neokázalé herectvo, kde žiadne gesto ani tón nešlo na efekt, ale sledovalo psychogram fyzicky slabnúceho a duševne sa rozkladajúceho hrdinu. Po rokoch, keď moc držal pevne vo svojich (neraz bezohľadných) rukách, sa jej dnes ako chradnúci starec vzdáva bez nádeje na to, že ním vybudované pozície budú zachované. Na prahu večnosti prehodnocuje zlo, ktoré spáchal

„Napriek zmieneným výhradám voči páčivosti či remeselným nedostatkom má inscenácia Romana Poláka potenciál dlhovekosti.“

SVÄTOPLUK
— D. Čapkovič, O. Šaling
foto M. Olbrzymek

(krivda na Rastislavovi), aj dobro, ktoré nevykonával (zanedbaná emocionálna výchova synov), a s hrôzou i dezilúziou myslí na budúcnosť, ktorá zničí všetko, čo dosiahol. Peter Mikuláš bol v celom výrazovom rozsahu svojej komplikovanej postavy autentický – varujúci a dojemný zároveň. A bol by takým ešte viac, ak by jeho výstupy nerušil naivistický prízrak Rastislava – biela postava s krvavými očnými jamkami, ktorá vstupovala na javisko ako nemý štartér Svätoplukových výčitiek svedomia.

V hereckej rovine boli Mikulášovými rovnocennými partnermi najmä Pavol Remenár ako rozvážny špán Dragomír a Ondrej Šaling v postave nervného, ohňom ambicióznosti stravovaného Svätopluka mladšieho. V speváckej rovine to boli Daniel Čapkovič (Mojmír) s farebne sýtym, technicky istým a objemovo čoraz impozantnejším barytónom, slovansky mäkký a timbrovo vrúcny Tomáš Juhás (Záboj) či kultivovaným basbarytónom disponujúci Michal Onufer (Žrec). Trojica ženských



interpretiek vytvorila hlasovo aj herecky adekvátne kontrastné charaktery: Jolana Fogašová ako šľachtická Ľutomíra bola vokálne prieraznou a herecky dravou femme fatale, Monika Fabiánová timbrovo tmavou a výrazovo tragickou plebejkou Blagotou, Eva Hornyáková spevácky lyrickou, no herecky vypätou emotívnou Milenou. Orchester znel pod vedením dirigenta Martina Leginusa kompaktné, farebne a symfonicky bohato, aj výkon zboru bol po vokálnej stránke impozantný.

Počnúc svetovou premiérou býval slávnostný opus *Svätopluk* v histórii SND takmer kontinuálne „poruke“ – inscenácia režiséra Branislava Krišku a výtvarníka Ladislava Vychodila z roku 1970 preputovala cez obnovené naštudovania tromi desaťročiami. Nasledujúca produkcia (2008) v réžii Juraja Jakubiska mala výrazne kratší život (trinásť predstavení počas piatich rokov), zrejme aj pre svoju gýčovitú podobu, ktorá bola nedôstojná majestátu diela. Napriek zmieneným výhradám voči páčivosti či remeselným nedostatkom inscenácia Romana Poláka má potenciál dlhovekosti. O pár rokov sa však otvorí iný problém: Kto vystrieda Petra Mikuláša? SND totiž naštudovalo inscenáciu v jedinom obsadení, mladšia generácia basistov svätoplukovské žezlo stále neprebrala. ♣

E. Suchoň: Svätopluk

hudobné naštudovanie, dirigent **M. Leginus** réžia **R. Polák**
dramaturgia **J. Červenka** scéna **B. Šajgalíková** kostýmy
P. Dendis svetelné objekty **J. Šicko** svetelný dizajn **J. Ptačin**
zbormajsterka **Z. Kadlíčková** choreografia **L. Cmorej**
účinkujú **P. Mikuláš, D. Čapkovič, O. Šaling, P. Račko,**
P. Remenár, J. Fogašová, T. Juhás, M. Fabianová,
E. Hornyáková, M. Onufer, R. Remeselník,
F. Tůma, A. Banášová, A. Kropáčková a ďalší
premiéra **24. február 2023, Sála opery a baletu SND,**
Bratislava

Alexandra Rychtarčíková
dramaturgička, klasická filologička

William Shakespeare
TITUS ANDRONICUS

Štát, ktorý sa rozpadá zvnútra

Dedičstvom rímskej civilizácie nie sú len sochy, gladiátorské zápasy či právo, ale aj mapa politických súbojov a intríg, ktoré stáli Rím jeho nesmrteľnosť. A práve na to poukazuje inscenácia *Titus Andronicus* na Malej scéne Štátneho divadla Košice, ktorá je zároveň výstrahou pre budúcnosť Slovenska.



Režisér Anton Korenči interpretuje krvavú tragédiu Williama Shakespeara ako obraz sveta, v ktorom mocibažnosť a bezbožnosť porazili spravodlivosť. Titus (Matej Marušin) zažíva tragédiu rodiny, ktorá sa zrkadlí vo finálnej katastrofe štátu. Marušinovi sa podarilo vykresliť Tita vo viacerých polohách – zo sebaavedomého veliteľa s hodnotami sa stáva utrápený otec a komický pološialený hosťiteľ-kuchár, ktorý v závere zomiera za česť rodiny.

Z hereckých výkonov treba vyzdvihnúť študentku a študenta herectva Janku Balkovú ako Titovu dcéru Laviniu a Olivera Asztalosa ako jeho syna Lucia. Obaja dostali v inscenácii veľký priestor a pokiaľ ide o charakterotvorbu a autenticitu, boli ich herecké výkony a postavy vyrovnané s tými, ktoré stvárnil interní členovia súboru.

Aj napriek tomu, že sa v príbehu reťazí a niekoľkonásobne vrství smrť aj zločin, Korenči nezobrazuje násilie naturalisticky. Každá z postáv má v inscenácii svoju zástupnú figurínu. Manekýnom pri vraždách herci premyslene oddeľujú hlavy i končatiny a pracujú priznane s falošnou krvou. Vďaka týmto javiskovým prostriedkom sa z procesu vraždy stáva obrad.

24 Symbolická smrť vypovedá o ľudskej krutosti veľmi

konkrétne, ale bez toho, aby sklzála do zbytočnej efektности, prehnaneho emocionálneho nátlaku na diváka či explicitnosti, ktorá by mohla vyznieť smiešne. Využitie figurín je zároveň trpkou ukážkou, že veľká ríša je postavená na kope mŕtvych tiel. Vojnový stav a chlad ľudského vnútra zintenzívňuje aj kovová scéna Ondreja Zachara, ktorej skvelým významotvorným kontrastom je bielo-zlatá štukatúra priestoru Malej scény.

Boj za česť rodu a vydobýjanie si autority sú hybnými silami konania postáv a prehlbujú rozvrat ríše. A to až paradoxným smerom – syn rímskeho veliteľa vedie na Rím vojsko porazených Gótov v snahe zvrhnúť rímskeho cisára Saturnina zmanipulovaného gótskou kráľovnou Tamorou. Po smrti jedného zo svojich synov sa Tamora (Dana Košická) zaprisahá, že vyhubí celé andronikovské plemeno „hadov“. Tamora koná najmä pod vplyvom

„Aj napriek tomu, že sa v príbehu reťazí a niekoľkonásobne vrství smrť aj zločin, Korenči nezobrazuje násilie naturalisticky.“

TITUS ANDRONICUS
— T. Diro, J. Zetyák,
M. Stolár
foto J. Marčinský



TITUS ANDRONICUS
— L. Jankurová
foto J. Marčinský

1 V čase premiéry divadlo nieslo názov Štátne divadlo Košice, 1. 5. 2023 bolo premenované na Národné divadlo Košice.

svojho milenca Maura Árona (Peter Kočiš, alt. František Balog), ktorý stojí za všetkými intrigami aj za vraždami a nič z toho neľutuje. Maurovu inakosť inscenátori zobrazili cez kostým a masku – nohavice a sako s gepardím vzorom, vrkoč, čierne kmeňové znaky na tvári. Navrhnutý kostým aj herecká interpretácia však robia z Árona viac vtipnú figúrku jagovského typu než postavu, z ktorej konania by nás mrazilo. Košickej výkon je na druhej strane cielene minimalistický a herečka odhaľuje

obrovský zvnútornený bôľ a hnev svojej postavy. Myšlienka hadieho plemena sa uzatvorí v scéne poslednej večere za zvukov hadieho sykotu, keď sa Tamora hostí na pokrme zo svojich synov a zomiera. Hudobná zložka, ktorej autorom je Jozef Vlk, významne prispieva k deštruktívnemu vyzneniu inscenácie. Digitálne aranžmány sú kombinované s inštrumentálnymi a pôsobia monumentálne. Výber najmä bicích nástrojov rytmizuje dej, ale aj predznamenáva a emocionálne vedie divákov celým



TITUS ANDRONICUS — T. Diro, M. Marušin
foto J. Marčinský

príbehom od sprítomnenia vojny až po absolútny rozpad sveta, ktorému definitívne „odzvonilo“.

Inscenátori odkazujú aj na Shakespearove inšpiračné zdroje – senecovskú krvilačnú tragédiu pomsty a „veľkých vášní“, konkrétne na hru *Thyestes* a príbeh z Ovidiových *Metamorfóz* o sestrách Filomele a Prokne, ktorý zaznie z reproduktorov počas prestávky. Podobne ako Filomelu aj Laviniu znásilnia a vyrežú jej jazyk, dokonca useknú ruky. Filomela má však silu pomstiť sa agresorovi, za čo ju bohovia premenia na vtáka. To asi inšpirovalo aj autorku kostýmových návrhov Silviu Korenči Zubajovú. Po svojom zneuctení vystúpi Lavinia zakrytá jemnou látkou so svetielkami na scénu osvetlenú UV svetlom a kýptami rúk máva bezmocne, akoby mala krídla. Je škoda, že sa takýto výrazný výtvarný prvok použije v inscenácii iba raz.

Špecifický je aj kostým postavy Posla / Šaša (Peter Cibula), ktorý si drží pred tvárou divadelnú masku, má červený klaunský nos a zvieraciu kazajku. Je to strašidelný klaun z psychiatrickej liečebne, ďaleko vzdialený od shakespearovských komických postáv. Šašo prehlbuje Titovo utrpenie, hraničiace so šialenstvom, a nijako zvlášť –

26 interpretačne ani výtvarne – nezapadá do celku.

V kostýmových návrhoch je viditeľné rozdelenie na animálnych barbarských Gótov – čierne punkové kostýmy – a kultivovaných rímskych občanov – kostýmy v zlatistých odtieňoch s potlačou antických sôch a pamiatok. Navrhnutá látka vstupuje do polemiky s krehkým antickým dedičstvom, z ktorého sa stáva akýsi módný „merch“. Hoci je toto dedičstvo formálne zaujímavé, chod dejín ukazuje, že sme sa jeho obsahom stále dostatočne nepoučili.

Záver inscenácie ponúka trochu moralizátorské posolstvo o páde jednej ríše. Marcus Andronicus (Jakub Kuka) sa divákov pýta, prečo musí Rím padnúť. Je to nadčasová otázka, na ktorú by každý odpovedal, že za to môžu neschopní a egocentrickí vládni predstavitelia. Kým naša realita ponúka aj iné scenáre, u Shakespeara nedáva spravodlivosť na seba dlho čakať. Pri zákonnosti



TITUS ANDRONICUS
— J. Kuka, J. Balková
foto J. Marčinský

„Inscenácia reflektuje mnohé aktuálne fenomény, ako sú skorumpovanosť ľudského charakteru, vojnový teror, zrážky civilizácií a otázka viery.“



TITUS ANDRONICUS
— J. Kuka,
L. Jankurová
foto J. Marčinský

sa to však nekončí. V Korenčiho inscenácii sa preživší Andronikovci rozhodnú nadobro prerušiť rodovú kľatbu a spoločne skočia z útesu.

Inscenácia reflektuje mnohé aktuálne fenomény, ako sú skorumpovanosť ľudského charakteru, vojnový teror, zrážky civilizácií a otázka viery. Nadčasovosť predlohy podporujú aj viaceré intertextuálne odkazy. Korenči si predsavzal prinútiť diváka k úvahe nad rozkladnými rozhodnutiami reprezentantov moci vrátane populistickej rétoriky a zvolená forma mu umožnila tento cieľ naplniť.

W. Shakespeare: **Titus Andronicus**

réžia a úprava **A. Korenči** dramaturgia **P. Himič**
scéna **O. Zachar** kostýmy **S. Korenči** Zubajová hudba
J. Vlk pohybová spolupráca **A. Petrovič** masky
J. Steiner asistent réžie **M. Stolár** účinkujú **A. Palko**,
J. Zetyák / **M. Novodonský**, **M. Marušin**, **J. Kuka**,
O. Asztalos, **Š. Širilla** / **Š. Kaiser**, **D. Wolczko**,
T. Diro, **M. Stolár**, **F. Balog** / **P. Kočiš**, **D. Košická**,
J. Balková / **L. Jankurová**, **B. Drotárová**, **P. Cibula**
premiéra 3. marec 2023, Malá scéna Štátneho
divadla Košice

Matúš Marcinčin
divadelný publicista

Anton Pavlovič Čechov
IVANOV

Čechov stále kladie presné otázky

Nebýva to zvykom, no o to je to fascinujúcejšie. Po bezmála troch desaťročiach sa Jevgenij Libezňuk vrátil k postave Čechovovho Ivanova. Prvýkrát mu dal svoju tvár v súlade s autorským zámerom ako tridsaťpäťročný a existenciálne otázky si kládol zoči-voči kríze stredného veku. Dnes v rámci režisérскеj licencie Svetozára Sprušanského sa medzičasom šesťdesiatdvaročný Libezňuk vyrovnáva s fenoménom zbytočného človeka a tými istými otázkami už v kontexte zreleho veku, keď niekdajšie rázcestie vystriedal blížiaci sa koniec aktívnej cesty a s ním i staroba. Naopak – inscenovanie ruskej klasiky v prešovskom Divadle Alexandra Duchnoviča v gescii režiséra Sprušanského neúnavne pokračuje jedenástym titulom.

Prvý prišiel na rad v roku 2005. Všetko sa začalo vysoko oceňovanou inscenáciou *Ujo Váňa* a keď Svetozár Sprušanský pred piatimi rokmi po sérii mimoprešovských čechovovských inscenácií v hre *Izba č. 6* prišiel s originálnou syntézou Čechovových najznámejších (nielen) hier a stal sa rovnocenným spoluautorom slávneho ruského dramatika, zdalo sa, že touto inscenáciou sa režisér spolu s výraznou hereckou generáciou duchnovičovcov definitívne vyrovnal s čechovovským divadelným géniom. Nestalo sa tak. Výzva pokračovať provokovala, no v stávke bolo veľa. Podarilo sa tvorcom posunúť latku ešte vyššie alebo je *Ivanov* len epigónom silnej tradície?

Čechov chcel vytvoriť ruského Hamleta. A príbeh Ivanova je bezpochyby tragickým osudom, no Anton Pavlovič Čechov je dramatik svojho druhu a predovšetkým suverénny tvorca atmosféry. Tá je kľúčom k pochopeniu jeho diel, rovnako ako k ich divadelnému stvárneniu. Preto aj jeho tragika je neoddeliteľne spätá s láskavým humorom, v ktorom je spravidla viac vnútornej radosti ako povrchnej veselosti. A potom

28 jemná melanchólia širšej ruskej duše. Svojbytná

čechovovská lyrika spôsobom sebe vlastným spája v jednej chvíli smiech aj žiaľ, nestráca hĺbku, zadumanosť, pričom si zachováva nadhľad. Režisér



1 Libezňuk hral Ivanova aj v inscenácii *Bláznove zápisky* z roku 1994 v réžii Valentina Kozmenka-Delindeho, ktorá vznikla ako spoločný projekt DAD-u a Bábkového divadla Košice (činohernej scény Jorik).

„Hru *Ivanov* sa rozhodol oficiálne uviesť ako frašku.“

IVANOV
— J. Libezňuk,
Z. Kvasková
foto B. Štefánik



IVANOV
— D. Libezňuk, J. Tkáč,
V. Rusiňák, v pozadí
Z. Kovalčíková
foto B. Štefánik

Sprušanský vo svojich prešovských inscenáciách strieda vážnejšie tituly s komediálnejšími. Hru *Ivanov* sa rozhodol oficiálne uviesť ako frašku.

Toto žánrové uchopenie *Ivanova* sa však akoby vzoprelo atmosfére samotnej hry, ktorú Sprušanský inscenoval bez vážnejších zásahov do pôvodiny. Miestami je ťažké ubrániť sa dojmu, že fraškovitosť je tu akoby pretláčaná trochu nasilu, z pragmatických a marketingových dôvodov, keďže inscenácia trvá približne dve a pol hodiny. Zdá sa, že vo všeobecnosti (nielen rusínske) divadlo po posledných rokoch ťaživej spoločenskej klímy nemá odvahu neponúkať ľahkú zábavu. Akoby ľudia mali dosť všetkého a divadlo im malo sprostredkovať v prvom rade relax a odreagovanie sa od reality. A pomedzi to – opatrne a len niekedy – aj niečo viac. Akoby sa obozretne testovalo, čo divák vydrží. Kompromisy sa však neoplácajú, tvorcovia trochu riskujú, že nakoniec nevyhovujú nikomu. Kde je prešovský *Ivanov* najviac fraškou, tam je aj najslabší.

Duchnovičovo divadlo nepatrí k tým, kde sú herecké výkony nahrádzané kupovaním si divákov veľkolepou scénou. V *Ivanovovi* sa využíva predovšetkým hĺbka javiska. Otvorený priestor je príležitosťou pre hercov, ktorí prichádzajú a odchádzajú v čiernej tme, niekedy i v bielom dyme. Vizualna dimenzia inscenácie nie je iba ornamentom. Nielen štyri dejstvá sú vystavané na základe kontrastného princípu.

Hneď v úvode upúta kontrast počas celej inscenácie vysoko staticky poňatej postavy Ivanova (Jevgenij Libezňuk) a energiou sršiaceho hochštaplera Borkina (Vladimír Roháč). Neskôr to isté platí aj vo vzťahu k ostatným postavám. *Ivanov* je iný. Jeho život má iné tempo a iný rytmus. Na bezfarebnej scéne je len jeden blok starých a nepohodlných divadelných sedačiek a na ňom práve *Ivanov*, ktorý už ďalej nevie, ako má pokračovať v hraní svojej životnej roly. Toto divadlo mu už nedáva zmysel, pretože z jeho života zmizla



láska. Je otrávený spoločnosťou a ľudmi okolo seba. Fyzicky zadlžený ešte viac dlhuje svojej manželke Anne (Vladimíra Štefániková v alternácii s Jaroslavou Sisákovou), ktorú už nemiluje a nedokáže milovať. Absolútne nič k nej necíti. Anna pritom pre neho obetovala všetko – postavenie, rodinu, bohatstvo – a navyše i vlastný život. Je smrteľne chorá na tuberkulózu a budúcnosť i s nádejou na nový začiatok pre ňu už nejestvuje. Nerozumie tomu slušnému chladu, jemnej odmeranosti a vôbec všetkému, čo Ivanov prežíva vo svojom vnútri. Ten od nej navyše každý večer uteká. Libezňuk citlivo, so zmyslom pre nuansy svojho výrazu ukazuje nudu, prázdno, zbytočnosť, vlastné utrpenie, no márne by ste uňho hľadali prejavy výčitiek svedomia. Má množstvo otázok, ale neobviňuje sa. Pýta sa ako

Pilát, no na odpovede nečaká. To nakoniec akoby nezaujímal ani Čechova. Dramatik ukazuje životnú situáciu, po príčinách nepátra. Pýta sa však presne. Kto je taký silný a autonómny, aby sa vyhol konečnej otázke o zmysle života? Ivanov nakoniec vstáva zo sedadla, to sa sklopí, zatvorí. Na prahu staroby sa vzdáva roly, s ktorou sa nevie vyrovnáť a postaviť sa jej zoči-voči. Zatvára dvere pred problémom. Zvonku.

Večery trávi v salóne u Lebedevovcov – v tzv. vyššej spoločnosti. Druhé dejstvo hýri farbami – a ešte väčšou prázdnotou. A v kontexte celej veľkej, no umelej zábavy – ktorá chcela byť bláznivou – paradoxne aj nudou, ktorú si postavy súkromne priznávajú. Sedí sa na gauči a v pohodlných foteloch. Nech len žiadne dotieravé existenciálne otázky nerušia pohodlie života v materiálnom

IVANOV

— Z. Kovalčíková,
M. Oravec, V. Fedykovych,
S. Škovranová,
I. Fedorová, J. Tkáč,
Ľ. Lukačíková, D. Libezňuk,
vpredú V. Roháč
foto B. Štefánik

„Rusiňák však patrí k tým výnimočným hercom, ktorí vedia rozohrať naozaj tisíc odtieňov pijanstva.“

dostatku. Toto dejstvo zjavne chcelo byť vizuálne atraktívne a komicky príťažlivé. S úvodnou časťou bolo na jednej strane v jasnom kontraste, na druhej strane sa nakoniec zjednotilo v spoločnej emócii postáv – v nude. Nedá sa tu však veľmi hovoriť o zvládnutí žánru frašky, ktorá mala práve tu vyniknúť. Niežeby tá prázdna veselosť bez štipky skutočnej radosti nebola remeselne dobre zvládnutá, ale chýbal tam moment prekvapenia. Iskra originality. Akoby to všetko tu už (nie iba) raz bolo. Nepomáha ani návratný motív egrešového džemu. Divák to už mohol – a musel – niekde vidieť. Tie scény a výstupy predsa poznáme, kontext ide teraz bokom. Ak by sme parafrázovali Tolstého, nebude to tak, že všetky veselé postavy sú si navzájom podobné, no tie nešťastné sú nešťastné každá svojím spôsobom? Žeby to platilo aj v tomto prípade? Je azda ľahšie zahrať silnú tragédiu ako v čase presýtenej zábavou každého druhu ukázať dobrú komédiu. Akoby sa v *Ivanovovi* – Čechovovej prvej veľkej hre – režisér uspokojil s plytkou jarmočnou veselosťou, akoby pri humore a komike nebolo treba ísť do hĺbky. Sprušanskému jednoducho táto ošúchanosť nesvedčí, s jeho tvorbou sa spájajú vyššie ambície a z toho plynúce divácke očakávania.

Je to síce stále dobrý štandard, ale toto je Čechov, nie lacná relaxačná komédia, a režisérom

IVANOV
— J. Pantlikáš,
V. Roháč
foto B. Štefánik



je Svetozár Sprušanský, ktorý už v tomto divadle za sebou niečo má. A k dispozícii má hercov so zvučným jazykom a osobitým výrazovým naturelom, ktorý pre ruské či ukrajinské predlohy dokázu vo svojom divadle vytvoriť atmosféru s neopakovateľným geniom loci. Samozrejme, naznačený problém je širší a presahuje nielen Sprušanského *Ivanova*, ale aj zámer tohto textu. Akokoľvek, vyvstáva tu otázka, koľkými spôsobmi sa dá zahrať napríklad taká klasická pijanská scéna. Existuje ešte vôbec možnosť byť v tomto prípade originálny a prekvapiť? Nesklízuť do klišé. A čo keď – čo je zhodou okolností prípad DAD-u – má divadlo v repertoári niekoľko ďalších inscenácií s alkoholickými scénami? A navyše po takej mimoriadne kvalitnej – Sprušanského – inscenácii, ako bola hra *Moskva – Petušky* s podtitulom *Biblia alkoholika* (2016) s nezabudnuteľným Vasilom Rusiňákom v hlavnej úlohe? Koľkými spôsobmi sa dá variovať výstup opilca?

Túto kardinálnu otázku prináša hneď úvod tretieho dejstva, ktoré sa odohráva v Ivanovovej pracovni s pohárikmi v ruke. Scéna opäť stráca farebnosť, resp. prináša skôr mdlé a tmavšie farby. Na javisku sa pije a primerane filozofuje. Je tu aj spomínaný Vasil Rusiňák ako predseda zemskej správy Lebedev, ktorého identitu však tvorcovia v obsadení hry mierne posunuli k „Ivanovovmu priateľovi, pijanovi“, čím zvýraznili alkoholickú dimenziu jeho postavy. Rusiňák však patrí k tým výnimočným hercom, ktorí vedia rozohrať naozaj tisíc odtieňov pijanstva. Spolu so starým grófom Matvejom (dobré mu sekunduje skúsený Jozef Tkáč) sedia na drevených stoličkách, mladý Borkin je rozvalený v mäkkom foteli. Pijanský trialóg, ktorý trochu rehabilituje predchádzajúce dejstvo, sa začína politikou, konkrétne v pôvodine vojnou medzi Francúzmi a Nemcami, čo tvorcovia aktualizovali na Rusov a Američanov, vďaka čomu mohli zaznieť aj také repliky ako: „Vieme,

čo dnes Rusko chce.“ To sa už čaká na Ivanova, ktorému medzitým na večierku vyznala lásku mladá Saša (Zdenka Kvasková) a krátko nato ich prichytila Anna, ktorá sa v závere druhého dejstva efektne zrútila. Tretia časť sa končí vystupňovaním manželskej krízy. Tu treba uznať, že klasický vzťahový trojuholník Anna – Ivanov – Saša je rozohraný veľmi dobre a je radosť pozerieť sa naň. Ivanov nie je iba medzi dvoma ženami, no čoraz viac sa dostáva aj do rečí. Okrem iného je pri obidvoch vzťahoch obviňovaný i z cynickej ziskuchtivosti.

Zapojenie takmer celého hereckého súboru umožnilo tvorcom rozvrstviť postavy do troch generácií. Pre najmladšiu z nich je charakteristická apatia, ľahostajnosť, zahľadenosť do seba, zdôrazňuje sa zoženštenosť mladých mužov, chýba skutočný chlap (podľa definície Krátkeho slovníka slovenského jazyka – pozn. red.), čo je jeden z dôvodov, prečo mladá Saša vzhliada k omnoho staršiemu Ivanovovi. Príslušníci strednej generácie sú malomeštiacky obmedzení pôžitkári, ktorí si chcú užívať. Je ťažké predstaviť si, že by mali prevziať zodpovednosť za spoločnosť. Neuvažujú, len prežívajú. Najstarší zasa pozerajú do minulosti, porovnávajú ju s realitou okolo seba a budúcnosť nevidia ani trochu ružovo. Prešovský Ivanov sa zastavil na prahu tretej generácie, kde ostal stáť v dezilúzii a v ťažkých dumách, ktoré ho nakoniec premohli.

Mrazivo modrá farba zahál scénu v záverečnom dejstve, kde sa už takmer nikomu nechce sedieť. Moderná stolička v strede scény napokon ostáva prázdna. Chystá sa svadba, ktorá sa nakoniec nekoná. Všetko kompaktné smeruje k veľkému vyvrcholeniu. Divák zažíva záverečný kontrast – v pozadí prebieha zábava (miestami trochu monotónna), vpredu sa odohráva veľká tragédia (s množstvom durových tónov). Padajú masky – tváre sa ocitajú vo veľkých fľašiach od zaváranín. Prázdnych a studených ako to, čo



IVANOV
— S. Škovranová,
I. Fedorová, Ľ. Lukačíková,
D. Libezňuk
foto B. Štefánik

sa skrýva za pokrytectvom vzťahov a umelinou emócií. Ukazuje sa temperament rusínskych hercov, intenzita hlasov naberá na sile, všetko sústredene graduje k definitívnej katastrofe. Ivanov vyjde na chodbu a zastreľí sa...

Je to detail, ale výstrel bol akýsi malátny, akoby vyskočil štupeľ z fľaše šampanského. Chcelo to niečo výraznejšie, aby to prevýšilo silu hlasov tesne predtým. Namiesto troch bodiek sa žiadal poriadny výkričník (od tvorcov) – s tromi otáznikmi na záver (pre divákov). Ako podčiarknutie Čechovových presných otázok. Je život človeka len fraška? ♣

A. P. Čechov: Ivanov

preklad **V. Kupka** réžia, scénografia, kostýmy, výber hudby
S. Sprušanský asistentka réžie **D. Libezňuk** účinkujú
J. Libezňuk, V. Štefániková/J. Sisáková, V. Rusíňák, J. Tkáč, Ľ. Lukačíková, J. Pantlíkaš, Ľ. Mindoš, S. Škovranová, D. Libezňuk, V. Roháč, Z. Kvasková, I. Fedorová/Z. Kovalčíková, M. Oravec, V. Fedykovič
premiéra 17. marec 2023, Divadlo Alexandra Duchnoviča
v Prešove

Klára Škrobánková
teatrologička

Požár v mezilidských vzťahoch

Přesně rok od začátku ruské války na Ukrajině uvedlo brněnské HaDivadlo pod názvem Požár ve šťastném Rakousku adaptaci románu ukrajinské spisovatelky Sofije Andruchovyč. Režisér Eduard Kudláč v ní tematizuje komplikovanost i toxicitu mezilidských vztahů, nerovnost ve společnosti a snad lehce vzpomíná na mnohonárodnostní rakouskou monarchii.

Tématem 48. sezóny HaDivadla je blízkost. Jednou z programových manifestací této mnohoznačné blízkosti je větší spolupráce se slovenskými umělci – hudebními skladateli Peterem Machajdíkem a Jonatánem Pastirčákem, či režiséry Eduardem Kudláčem a Peterem Gondou. V roce, kdy si připomínáme třicet let od rozdělení Československa, si brněnská scéna klade za cíl nejen přizvat hostující tvůrce ke vzniku inscenací, ale také představit jejich slovenskou tvorbu, v Česku nepříliš známou. Již na začátku února 2023 tak v HaDivadle hostovalo Městské divadlo Žilina s inscenací *Niekto príde* norského dramatika Jona Fosseho v režii Eduarda Kudláče, s režisérem byla pořádána beseda po představení, do Brna přijel

diskutovat i ředitel žilinského divadla Michal Vidan. Tříčtvrtěhodinová jednoaktovka, ve které nepadne ani jedno „živé“ slovo a veškerý text je přehráván ze záznamu, posloužila českému divákovi jako upoutávka na režijní přístup, jenž režisér naplno rozvíjí v *Požáru ve šťastném Rakousku*.

Oceňovaný román Sofije Andruchovyč *Felix Austria* (česky 2017, přel. Petr Ch. Kalina) se odehrává v haličském městě Stanislavov (dnes Ivano-Frankivsk) v roce 1900. Rusínská služka Stefa mezi nekonečným vařením a uklízením odkrývá historii svého až obsesivního vztahu s Adelou, polsko-německou dcerou doktora Angera. Poté, co ničivý požár připravil v dětství Stefu o rodiče a Adelu o matku, vyrostly dívky společně a postupem času si vytvořily pokřivené pouto oscilující mezi sesterstvím, přátelstvím a vztahem ukrajinské služky a německé paní. Nerovnost mezi Stefou a Adelou stojí v centru mozaiky rychle se modernizujícího města na periferii Rakouska-Uherska, ve kterém vedle sebe zdánlivě idylicky žije směsice národů a jazykových skupin, jež však pod povrchem přizívuje předsudky i sociální stratifikaci.

Z mnohovrstevnatého románu využívajícího postupů magického realismu si tvůrci divadelní adaptace (Eduard Kudláč, Iva Klestilová) vypůjčují jen několik myšlenek a pár epizodických událostí. I když veškeré propagační materiály k inscenaci

POŽÁR V ŠTASTNÉM RAKOUSKU
(HaDivadlo, Brno)
foto T. Fojtová



včetně komunikace na sociálních sítích neustále zmiňují Halič roku 1900, dobový rozměr příběhu zcela mizí. Přestože se občas zmíní dobové reálie (lodě plující z Hamburku do Ameriky, kuchařské umění Franze Sachera), cílem inscenátorů je vytvořit na scéně univerzální bezčasí neodkazující ke konkrétní epoše. *Požár ve šťastném Rakousku* se tedy nedá zařadit po bok inscenací typu *Americký cisár* Divadla Pôtoň (2018, režie I. Ditte Jurčová) či *Job* ostravského Divadla Petra Bezruče (2008, režie M. Františák) pojednávajících o stavu společnosti 19. století a jeho přesahů do současnosti. Traumata života v mnohonárodnostní habsburské monarchii, ačkoliv notně přítomné v předloze, inscenátory nezajímají, přestože název stále odkazuje k onomu šťastnému Rakousku. Textová univerzálnost, mimo jiné nezmiňující národnosti jednotlivých postav, je podpořena minimalistickou scénou a jednoduchými černobílými kostýmy (obojí Eva Kudláčová Rácová).

Stominutová inscenace sestává ze dvou částí. V první polovině režisér využívá stejného postupu jako v žilinské inscenaci *Nieko príde*. Ze záznamu zaznívají slova Stefy (Táňa Malíková), Adely (Magdalena Straková) a Adelina manžela Petra (Radim Chyba), během kterých trojice postav korzuje mezi dvanácti čtvercovými stoly. Nikdy se nesetkají pohledem, nijak spolu neinteragují, a na rozdíl od Fosseho jednoaktovky herci ani nepředstírají, že mluví. Jedná se o vnitřní monology postav, ve kterých se mísí každodenní myšlenky s introspektivními úvahami o povaze vzájemných vztahů. Dotěrnost i nahodilost myšlenek zvýrazňuje prolínání jednotlivých promluv, které jsou pouštěny přes sebe, pozpátku, opakovaně i v pozadí, takže zdárně simulují hukot v hlavě postav, čelících liminální situaci. V pozadí, za záclonovým závěsem, totiž v nemocniční posteli umírá doktor Anger (Cyril Drozda), na což je divák upozorněn jen občasným zvukem dýchacího přístroje. Až po třiceti minutách dojde k prvnímu doteku – Stefa se rukou přiblíží



k Adele. Obě postavy se však ihned vrací do své hlavy a bloumají po scéně dalších bezmála dvacet minut.

Zdánlivě nekonečné přecházení po scéně a metaforické čekání na smrt je přerušeno Stefou, hybatelkou děje, která se naposledy pokusí nakrmit Angera. Scéna se odehrává za záclonou, je však přenášena na dvou menších obrazovkách umístěných po stranách jeviště. Divák je tak stavěn do role nechtěného voyera, nuceného pozorovat ryze intimní výjev odchodu milovaného muže. Pak už následuje jen zrnění – smrt.

Druhá část je o poznání svižnější a dynamičtější. Na pozadí probíhající smuteční hostiny se rozehrává vztahové drama, v jehož centru stojí opět trojice Stefy, Adely a Petra. Dosud pravidelně rozestavené stoly jsou přestavěny na dlouhý jídelní stůl, ubíhající do hloubky scény. Naddimenzovaná velikost stolu jen umocňuje trapnost karu, na který se dostaví pouhá hrstka hostů. Skupinka během hodování a notného holdování vodce odhazuje zábrany a konverzace plná zdvořilostních floskulí krystalizuje ve vinterbergovskou názorovou přestelku. Katalyzátor představuje příchod Thorna (Miloslav Maršálek). Ten od počátečního obdivu Stefina kulinářského umění přechází

POŽÁR V ŠTĚSTNÉM RAKOUSKU
(HaDivadlo, Brno)
foto T. Fojtová

„ Herci si však ve svém projevu drží jistou civilnost, a ve svých výstupech neskloznou ke karikatuře či přehrávání.“

POŽÁR V ŠTĚSTNÉM RAKOUSKU
(HaDivadlo, Brno)
foto T. Fojtová

od jízlivých poznámek přes šovinistické průpovídky k sexuálnímu nátlaku. Zásluhou Maršálkova herectví Thorn vystupuje s ledabylou lehkostí, což jen umocňuje děsuplné rozevírání společenských nůžek, odosobňujících Stefu z ženy a přítelkyně na němou služku. Zbytek postav se k Thornově šikaně s nadšením přidává. Herci si však ve svém projevu drží jistou civilnost, a ve svých výstupech neskloznou ke karikatuře či přehrávání – hysterie Magdaleny Strakové jako Adely, buranství Petra

Radima Chyby či naivita smísená s pocitem nadřazenosti v postavě Ivanky (Kamila Valůšková) tak naopak posilují tísnivost celého výjevu. Scéna nepřekvapivě končí Stefiným skandálním výbuchem, kdy služka vystoupí ze své ponížené role a konfrontuje společnost s jejich chováním.

Stefa, nyní oproštěna od svazující podřízené role, si užívá svůj jediný okamžik štěstí – hru badmintonu se svým milým Velvelem (Pavel Čeněk Vaculík), doprovázenou promítáním černobílého





„Chtěná univerzálnost tak zůstává někde uprostřed modernity a laciné historizace.“

POŽÁR V ŠŤASTNÉM RAKOUSKU (HaDivadlo, Brno) foto T. Fojtová

instruktážního filmu *Flying Feathers*. Po hře se naposledy mění scéna. Stoly Malíková a Vaculík představují na kompaktní plochu svázanou lanem, na níž jsou postaveny čtyři zářivky. Jeviště se začne topit v kouři a plocha stolů se obrazně promění v hořící dům, ve kterém dvojice ženských hrdinek konečně nachází svobodu. Zda dívky uhořely, byly zachráněny či zda se jednalo jen o Stefinu představu, to už režisér nechává na divákovi. Přestože inscenace otevírá množství důležitých a bolestných témat, žádné z nich nedokáže koncepčně uchopit a přetvořit do jasného sdělení, jež by zároveň objasnilo relevanci adaptace části textu románu *Felix Austria*. Výsledný tvar

je tak značně rozpačitý. Jak vyplynulo z debaty s diváky po představení, první část je pro mnohé diváky nesnesitelně dlouhá a statická. Publikum je zavaleno přívalem myšlenek zatím neznámých postav, které ve druhé části nejsou nijak rozpracovány. Opakuje se tu třeba téma mateřství, to však není v pozdějších obrazech ani zmíněno. Na omezeném prostoru sta minut se takto naznačí množství nosných námětů, pro něž však logicky není možnost rozvíjení. Jakoby se inscenátoři nedokázali rozhodnout, kam vlastně chce *Požár ve šťastném Rakousku* směřovat. Zpočátku se může zdát, že ústředním tématem bude vyrovnávání se se smrtí rodiče a odkrývání

POŽÁR V ŠŤASTNÉM RAKOUSKU (HaDivadlo, Brno) foto T. Fojtová

nepříjemných tajemství (proto také na kar přichází stárnoucí zpěvačka Frau Zarah v podání Simony Pekové, která Adele poodhalí neznámou tvář jejího otce), vyhocená scéna ponižování služby Stefy však odvede pozornost k otázce, co některé lidi vede k pocitu nadřazenosti a jaké to je vyrůstat s vědomím neměnné méněcennosti. Závěrečná scéna požáru pak stojí zcela stranou. Jako jediná je de facto doslovně převzata z románu, kde oheň katarzně osvobozuje Stefu, která má konečně sílu opustit Adelu a začít žít vlastní život. Tento oblouk se však tvůrcům nedaří vystavět, neboť jediná interakce, kterou mezi sebou obě protagonistky mají, je apriori negativní a divák nedostane šanci pochopit, proč rusínská služka od rodiny již dávno neodešla. Požár tak spíše působí jako pomsta za zacházení během pohřební hostiny. *Požár ve šťastném Rakousku* tak sice obsahuje množství podnětných myšlenek, které lze vztáhnout i na současnou situaci nejen na Ukrajině, tvůrci však nedokážou využít šance, kterou jim román Sofije Andruchovyč poskytuje. Následkem je pak nejednoznačné vyznění inscenace, která jen vrší nesourodé výstupy bez jasného vyústění. Možná je



to způsobeno i integrální neschopností rozhodnout se, jaký je vztah k Haliči a počátku 20. století. Některé postavy nosí oděvy připomínající počátek minulého století, některé jsou oblečeny v obyčejném bavlněném triku s kapsičkou či roláku. Chtěná univerzálnost tak zůstává někde uprostřed modernity a laciné historizace. Otázkou pak zůstává, co vlastně je v tomto případě ono „šťastné Rakousko“, když mnohonárodnostní aspekt bývalé monarchie v adaptaci absentuje a není tedy možné pracovat s ironickou ideou spokojeného státu tak, jak to dělá Andruchovyč. Pokud chtěl režisér zdůraznit univerzálnost myšlenek inscenace, proč ponechávat v názvu takto konkrétní odkaz. Nicméně i přes citelnou nevyváženost divadelní adaptace a jejího scénického ztvárnění je spolupráce Eduarda Kudláče s brněnským HaDivadlem důležitý počín. Brněnský divák dostává poprvé šanci setkat se s režiijním rukopisem slovenského tvůrce, který dosud režíroval jen v Praze a Ostravě. Jakkoliv je první polovina *Požáru* vleklá a nehybná, takovéto využití zvukového záznamu na hranici rozhlasové hry je v českém činoherním divadle stále netypickým jevem. Čtenář románu Sofije Andruchovyč ve svébytné adaptaci sice asi původní příběh nenajde, s několika podnětnými myšlenkami se však jistě setká. Jen nelze očekávat jasně (či jakkoliv) artikulované důvody, proč se tvůrci rozhodli právě pro tento román. ♦

S. Andruchovyč – I. Klestilová – E. Kudláč: **Požár v šťastném Rakousku** dramaturgia M. Nytra režia E. Kudláč scéna a kostýmy E. Kudláčová Rácová hudba P. Machajdík účinkujú T. Malíková, M. Straková, R. Chyba, J. M. Valúšek, K. Valúšková, C. Drozda, M. Maršálek, S. Peková, P. Č. Vaculík premiéra 24. február 2023, HaDivadlo, Brno

Alexandra Rychtarčíková
dramaturgička, klasická filologička

Variácie bakchickej extázy

Kto je ten Dionýzos, ktorý dokáže človeka údajne vytrhnúť zo sužujúcich pocitov nešťastia a spod tlaku vojenského násilia, pozostatkov pandémie, dystopických prognóz klimatickej krízy a rôznych psychóz? Zodpovedať túto otázku a nahliadnuť do jeho podstaty sa pokúsili aj slovenské a české národné divadlo.

Približne od roku 534 pred n. l. sa v Aténach v mesiaci elafébolión (na prelome marca a apríla) konal každoročne niekoľkodňový medzinárodný divadelný „festival“ nazývaný Veľké alebo Mestské Dionýzie. Festival zaviedol

i organizoval štát vrátane zabezpečenia finančnej podpory a cien pre víťazov. Tyran Peisistratos chcel pravdepodobne využiť prírodný kult boha Dionýza na obmedzenie moci aristokracie a stmelenie obyvateľstva. V jeho obrodzovacom hnutí mu pomohol „demokratický“ Dionýzos prichádzajúci z atického vidieka, ktorý prinášal radosť po účinku vína všetkým svojim podporovateľom bez rozdielu. „Ponorením sa do vína“ a načerpaním jeho plodivej sily sa zasvätení jeho rituálov dokázali vymaniť zo svojich sociálnych rolí a našli vnútorné oslobodenie, radosť a pokoj. Je veľmi zjednodušujúce označovať jeho nasledovateľky bakchantky za šialené. Odkláňajúci sa od normálu bol skôr ten, kto odmietal božskú pomoc pri očisťovaní sa od bôľov alebo pri hľadaní svojej prapodstaty. Dionýzos je ambivalentná persóna, čo vyplýva z jeho „dvojitého narodenia“ a zároveň spôsobuje, že je rovnako bohom veselí i násilia, nesie v sebe komiku i tragiku, mužský aj ženský princíp a poznanie prináša, paradoxne, cez zatemnenie mysle.

BAKCHANTKY (Národní divadlo Praha)
foto P. Borecký



Pompé, agón, kómos

O tom, ako a prečo sa Dionýzos stal patrónom divadla, existuje viacero verzií. Najpravdepodobnejšia je, že niekdajší rituál na oslavu prírodného kolobehu, späť s bohom Dionýzom (vdaka jeho smrti, zmŕtvychvstaniu a opätovnému narodeniu), sa postupne obohacoval o divadelné prvky. Príbeh o Dionýzovej smrti a živote sa dostával aj k tým, ktorí neboli zasvätení do jeho rituálov. Oslavný dityramb spievali účastníci obradu najčastejšie počas procesie (pompé). Podobne ako pri oslave jarnej plodnosti či iniciačných rituáloch smerovali sprievody do lesa. Účastníci rituálov, najmä chlapi, sa po zdaní skúšky (agónu) dospelosti, ktorá mala preveriť ich odvahu a silu, vracali z lesa naspäť do mesta v triumfálnom sprievode (kóme) už ako muži. Za agón si v rámci gréckej kultúry môžeme dosadiť „akúkoľvek“ skúšku vrátane obradného obetovania či súťaže a preteky – olympijské aj divadelné.

Podobný princíp odchodu, skúšky sprevádzajúcej premenu jednotlivca i skupiny, a návratu je zakorenený aj v samotnej štruktúre tragédie – príchod zboru do orchestry (časť parodos pripomína pompé), samotný dej tragédie (agón ako zdolávanie skúšok hrdinami a hrdinkami) a odchod zboru z orchestry (časť exodos, resp. kómos, ktorý ukončuje udalosť). Je rovnako možné, že aj herecká účasť mladých mužov pri uvádzaní tragédií počas mestských slávností bola skúškou, v ktorej poprelí svoju dovtedajšiu identitu a odmenou im bol novoprijatý charakter občana polis.

BAKCHANTKY (Národní divadlo Praha)
foto P. Borecký

Aj v mýte o Pentheovi nájdeme obdobnú triadickú štruktúru. Pentheus sa podujme na cestu do hôr, aby odhalil tajné mystériá, nadobudol poznanie a azda aj novú identitu. V tom poslednom však neuspeje. Aj keď musel v pôvodnom rituáli chlapec „zomrieť“, aby sa mohol „narodiť ako muž“, Pentheus neprejde rovnakým znovuzrozením ako Dionýzos. A pritom je tak blízko, keďže aj on na seba preberie dočasnú identitu postavy – ženy, bakchantky (čím sa v tragédii *Bakchantky* vrství metadivadelnosť).

Inscenačne zhmotnené transcendentno

Hoci sa stal Dionýzos (tradične známy ako boh vína, vinohradníctva a plodivej sily prírody) aj patrónom divadla, z antických čias sa zachovalo len málo drám, v ktorých by vystupoval ako postava. Okrem Aristofanovej komédie *Žaby* je najlepšie zachovanou jedna z posledných starogréckych tragédií, a to Euripidove *Bakchantky*. Jeho zámer napísať túto hru, obzvlášť na sklonku života, však nie je jasný. Navyše je tragédia interpretačne bohatá, čo ponúka tvorcom široké možnosti inscenovania – či už sa zamerajú na Dionýzov pokus o zmenu zaužívaných noriem a hodnôt (spoločenských, politických, ideových), alebo spor náboženskej a politickej authority.

Rozličný prístup k antickej látke zvolili aj režiséri *Bakchantiek* v národných divadlách – Rastislav Ballek v Slovenskom národnom divadle (2019) a Jan Frič v Národnom divadle v Prahe (2023). Ballekova inscenácia je skôr mysterióznym príbehom o zatemnení mysle, Fričova zase pestrofarebnou pop operou o oslave boha Dionýza a ľahkosti bytia, ktorú prináša. Aj keď to dosahujú odlišnými výrazovými prostriedkami, obe inscenácie prinášajú miestami racionálne neuchopiteľný zážitok. V popredí stojí dionýzovský účinok bez nevyhnutnosti analýzy a interpretácie. Účinok, ktorý treba len vnímať a prežiť.

Obe inscenácie pracujú s Dionýzovou dvojdomosťou – boh a smrteľný šíriteľ obradov –, ako aj s dualitou v rámci jeho mužsko-ženskej povahy či komicko-tragickej sily. U Friča prichádza Dionýzos (Petr Vančura) ako hipster-turista **39**

v rifllovej bunde so šiltovkou a ľadvinkou a jednoduchou vetou „Jsem tu“ si okamžite získa divákov. V polohe boha pôsobí súčasne a civilne. V polohe cudzinca, ktorý šíri Dionýzov kult, sa zase stáva všemocným „šoumenom“. Má dlhé gaštanové vlasy, trblietavú halenu krémovej farby s veľkou mašľou, slipy z rovnakého materiálu a s veľkým prívěskom jahody, a ostrooranžové kozačky. Jeho zjav je niekde na pomedzí speváka zo zoskupenia ABBA a Ježiša Krista, popíjajúceho šampanské s jahodou, čo mu ako „luxusnému“ Dionýzovi svedčí. Diváci i bakchantky oceňujú jeho štýl a on môže začať podnecovať k zábave. Náklonnosť si získava aj exhibicionistickými pohybmi a pózami ako na móle. Prítomní ho podporujú bez toho, aby si uvedomili úskalia svojej slepej adorácie hraničiacej s účasťou v sekte.

Na druhej strane Ballekov Dionýzos (Daniel Fischer) prichádza ako archaická a mystická postava niekde zo severného Grécka či z Blízkeho východu. Kráča pomaly na vysokých koturnoch a s majestátnym thyrsom v ruke (palica zakončená píniovou šiškou a ovenčená viničovými alebo brečtanovými listami). Božskosť odráža zlatistá farba jeho odevu i tela. Na prvý pohľad je tak hneď jasné, že prichádza niečo cudzie a nepoznané. Keď Dionýzos vystupuje ako cudzinec – šíriteľ kultu v ľudskej podobe –, má na sebe čierne sako a nohavice, aby do mesta „zapadol“. Fischerov Dionýzos na rozdiel od toho hýrivého Vančurovho šíri okolo seba sugestívnu

BAKCHANTKY (Národní divadlo Praha)
foto P. Borecký



kontemplatívnosť a jeho stoický pokoj je až strašidelný.

Okrem toho, že Dionýzos na seba preberá podobu smrteľníka, transformuje sa aj na zviera, a to v oboch inscenáciách cez mohutnú masku – u Friča cez jedovato zelenú býčiu hlavu, u Balleka cez lebku obrovského barana.

Fričovi sa v inscenácii podarilo vybudovať oslavu prírody a jej plodivej sily, od ktorej je to „už len na skok“ k hnutiu hippies – v inscenácii majú postavy (okrem zboristiek) dlhé rozpustené vlasy, scéna Dragana Stojčevského ponúka asociácie na prírodu, pracuje sa so živou hudbou (zaznie aj „táboráková pieseň“) a Pentheus (Miloslav König) je ako bakchantka oblečený v batikovaných šatách. Jeho premena na ženu je viac než len prostriedkom na jeho zosmiešnenie. Kladie otázku o zmene identity vrátane premeny tela. Keď Penthea kúpu a obliekajú do ženských šiat, skryje si penis medzi nohy, čím sa stáva akoby mužom a ženou zároveň (podobne ako modro-oranžový pardál Michala Kinika v Ballekovej inscenácii). Pentheus prijíma Dionýzovu silu, ktorá pramení rovnako zo ženského ako z mužského elementu. To svojím výkonom jednoznačne potvrdzuje aj Petr Vančura, pretože jeho Dionýzos je charizmatickým feminínnym mužom, rovnako ako ho opisuje vo svojej tragédii aj Euripidés.

Zdá sa, že vo Fričovej inscenácii je to práve dychtenie po uvoľnení svojej skutočnej podstaty, vďaka čomu Dionýzos nad Pentheom zvíťazí. Penthea vzrušuje Dionýzov pach, jeho starostlivosť o telo i pleť, jeho nespútanosť. Dionýzos Pentheovi pomôže, podobne ako bakchantkám, „utiecť“ pred normami a očakávaniami spoločnosti, ktoré pramenia z jeho postavenia. Je však otázne, prečo musí Pentheus zomrieť, keď je jeho súhlas viac-menej rýchly a bezbolestný. Akoby jeho smrť nebola trestom za ostentatívnu, aj keď prázdnu autoritu, ale vyplývala skôr z nutnosti iniciačného rituálu – na to, aby sa Pentheus oslobodil, musí zomrieť. Pentheus je mužskou autoritou iba naoko, z jeho prejavu čoraz viac vyplýva, že ho kraľovanie v skutočnosti nenapĺňa. Bez Dionýza je v hĺbke duše nešťastný, no vďaka nemu dokáže uvoľniť svoju vnútornú ženu, ktorá následne v lese natešene spieva ako nespútaná nymfa.

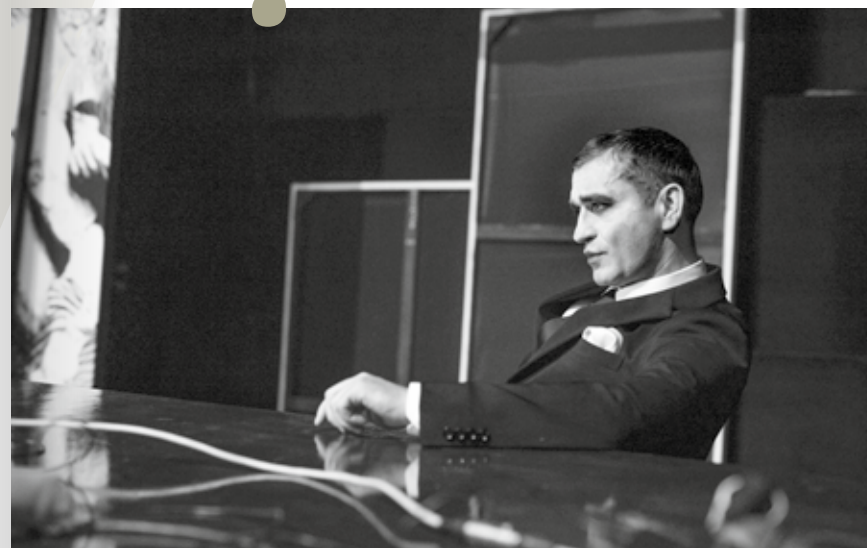
Ballek pristúpil k ženskej téme tragédie odlišne.



BAKCHANTKY (Národní divadlo Praha)
foto P. Borecký

Jeho bakchantky (Dominika Kavaschová) sú oblečené v korpulentných celotelových kostýmoch (na podobnom princípe ako v atickej komédii) niekdajších európskych Venuší. Nie je však celkom jasné, či ženské tvary oslavuje, alebo chce v divákoch vyvolať nechúť z pohľadu na ich

BAKCHANTKY (Činohra SND)
foto B. Dolinajová



masívne telá, presýtené aj inými esenciami než len bohom vína. Je zároveň otázne, či je majestátne ženské telo mocnejšie než mužské. Pentheus (Milan Ondřík) má na to vlastný názor – ostentatívne demonštruje svoju mužskú dominanciu a trvá na tom, aby ženy sedeli doma a plnili si svoje povinnosti. Keď chce Pentheus odhaliť bakchické obrady, musí sa prezliecť za bakchantku, hoci sa vnútorne netúži stať ženou. Jeho potláčaná krehkosť sa však predsa len uvoľní a stane sa z neho nesmelý chlapec, ktorý sa už len hrá na antického hrdinu v prilbici, držiak opatrne v rukách štít aj meč. Je jasné, že Pentheus nebude kráľom, niečo ešte hrdinom. Predznamenáva to už úvodná scéna, keď vystupuje ako drsný politik v elegantnom obleku, ale s papierovou korunou.

Vizuálne pútavý ceremoniál strachu i veselí

To, že režisér Rastislav Ballek rád vrství odkazy a symboly, dokazuje aj zvolený vlys z pergamonského oltára so znázornením gigantomachie. Výjavy z neho



sú vytlačené na panelových kusoch scény. V prípade gigantomachie išlo o vojnu medzi gigantmi a olympskými bohmi ako mladšou generáciou, ktorá chcela nastoliť nový poriadok. Z panelov postavila v úvode inscenácie divadelní technici tunel, z ktorého vychádzajú na scénu postavy. V druhej polovici javiska, ktoré náleží Pentheovi, sa nachádza stôl s počítačom, čo značí, že vládne od monitora, pravdepodobne aj s kamerovými záznamami. To podporuje jeho despotickejší povahu akéhosi „big brother“, ktorým sa nakoniec stane namiesto neho Dionýzos. Scéna Markéty Plachej pracuje s poprením divadelnej ilúzie, no zároveň veľmi minimalisticky podporuje mysterióznosť či až trilerový charakter Dionýzovho kultu. Pád polis, ktorý načne Pentheus svojou zlovôľou a dokoná Dionýzos pomstou matkinej cti, podporujú aj industriálne lampy s ostrým žltým svetlom, ktoré podčiarkujú dystopický údel tébskej kráľovskej rodiny. Je to núdzové svetlo, ktoré bude medzi ruinami v tichu a prázdnote svietiť už iba chvíľu.

Na druhej strane český režisér Jan Frič využil celý

BAKCHANTKY (Činohra SND)
foto B. Dolinajová

priestor javiska Stavovského divadla na to, aby vykreoval farebný a magický svet lesa, do ktorého sa utiekajú bakchantky, aby unikli pred tlakom mesta. Scénograf Dragan Stojčevski navrhol vertikálne zelené pásy na ťahoch, ktoré asociujú les, hoci prchavý a umelý. Zvolený zelený odtieň je oku nepríjemný, jedovatý, no odkazovať môže aj na green-screen. Využitie pásov je dynamické, a to aj v rámci farebnosti, pretože k zeleným pribúdajú postupne žlté, oranžové, červené a neskôr aj čierne pásy. Silu nespútanej prírody a Dionýza podčiarkujú aj dve svetelné konštrukcie bleskov po bokoch zadnej časti javiska. Blesk je nevyhnutným prvkom v procese Dionýzovho zbožštenia. Vertikálu tvorcovia rozvinuli aj v tom ohľade, že javisko sa smerom k orchestrisku kaskádovito rozpadá, hoci patrí v rovnakej miere zboru aj postavám. Nemožno zabudnúť ani na ironicky veľkolepý odkaz na antické prostredie – výsuvný stĺp s iónskou hlavicou v rovnakej zelenej farbe,

na ktorého vrchu stojí v niekoľkých scénach Dionýzos. Tento prvok pôsobí ako stelesnenie akéhosi „guilty pleasure“ samotných tvorcov. Okrem toho sa na konci inscenácie zjaví na projekčnom plátne veľká jahoda (namiesto očakávaného hrozna), ktorá nebadateľne zreje, až sa spustí jej hnilobný proces. Interpretovať to možno ako nevyhnutný chod vecí – postavy i mesto sa postupne rozpadajú, alebo ako skazu, ktorá nastáva po každej zábave, či ako odhalenie, že Dionýzos nie je len bohom veselí, ale aj deštrukcie.

Vznietené nasledovateľky

V oboch inscenáciách sú bakchantky interpretované ako ženy, do ktorých keď vstúpil boh Dionýzos, vytrhol ich z vlastnej fyzis. Dionýzos im umožňuje

BAKCHANTKY (Činohra SND)
foto B. Dolinajová



vstúpiť do snového sveta zmeneného vedomia.

Zbor českých bakchantiek má trinásť členiek – osem operných zboristiek v ostroružových kostýmoch s kabelkami a parochňami krátkych blond'avých vlasov (vd'aka čomu pripomínajú „tety z čias Repete“) a päť bakchantiek z kráľovského dvora. Formálne zlúčenie podporuje fakt, že Dionýzos pohltí všetky ženy bez ohľadu na ich sociálne zázemie či pôvod.

Na druhej strane u Balleka reprezentuje zbor bakchantiek iba jedna (Dominika Kavaschová). Súčasťou Dionýzovho sprievodu je však aj satyr (Michal Noga) a feminínny pardál v lodičkách a s koženou maskou mačkovitej šelmy na hlave (Michal Kinik), čím sa zbor viac podobá na antický mysteriózny kolektív thiasos. Kavaschovej prehovor ako bakchantky nie je veselý ani presýtený živostou Dionýza, ale naopak pomalý, vyčerpaný, akoby ľahostajný. Nie je to extatický tranz, ale spomalený stav opitosti.

V oboch inscenáciách je spomedzi bakchantiek bližšie definovaná iba postava Agaué (Jana Pidrmánová/ Anna Javorková). Tá sa v závere triumfálne vracia z hôr a v rukách nesie svoju trofej z lovu – Pentheovu hlavu. Kostýmový výtvarník Marek Cpin ju obliekol do jedovatej zelenej, no Dionýzovo proroctvo sa na nej projektuje iba symbolicky. Pentheovu hlavu drží v lone, čo je prevrátením obrazu jeho smrti cez pomyselné narodenie, ako aj odkazom na Dionýzovo znovuzrodenie. Katarína Holková nechala Agaué v bielom rúchu, na ktorom sa explicitnejšie vyníma výsledok jej krvavého hýrenia.

Neznejú len diauly

Jan Frič koncipoval svoju inscenáciu ako pop operu so živou kapelou Bert & Friends a ženským operným zborom na scéne. Hudobné ladenie, ktorého autorom je Jakub Kudláč, odráža produkciu skupiny a definovať ho možno ako alternatívny pop s presahmi k muzikálovej hudbe.

V kontraste k tomu pracoval autor hudby pre slovenskú inscenáciu, Marián Lejava, s kakofóniou zvukov, ktoré asociujú rozpad ľudskej i politickej fyzis. Spleť zlovestných hlukov spolu s odkazmi na maloázijské hudobné vplyvy

a nástroje (bubienky a diaulos) spúšťa v Ballekovej inscenácii u bakchantiek hystériu. Tie reagujú na prenikavú Dionýzovu silu expresívnym trasením, hlasným dýchaním aj krikom.

Hudobnosť a rytmickosť podporujú v inscenáciách aj súčasné preklady. Pre českú inscenáciu vznikol na objednávku ND preklad *Bakchantiek* s podtitulom „Vznícené“ od dvojice klasického filológa Matyáša Havrdu a básnika Petra Borkovca, pre slovenskú od dramatika a prekladateľa Petra Lomnického. Český preklad je živší, no zároveň básnickejší a melodickejší aj v súvislosti so zvoleným režijným konceptom, a pracuje viac s refrénovitosťou a obraznosťou. Slovenský sa drží originálu pevnejšie, vďaka čomu sa viac dostáva na povrch morálne posolstvo Euripidovho textu.

BAKCHANTKY (Činohra SND)
foto B. Dolinajová



BAKCHANTKY (Činohra SND)
foto B. Dolinajová

Staronové ponaučenie

Záver Fričovej inscenácie má zvláštne pomalú energiu, akoby herci prestali byť postavami a všetci upadli do akejsi únavy či marazmu z nevyhnutného plynutia času a opakovania sa udalostí. Agaué fajčí cigaretu a svoje vyhnanstvo prijme myknutím pleca. Bakchantky si uvedomujú, že chod života neovplyvní žiadna z nich a pokus o zmenu by bol iba bojom s veternými mlynmi. Je už len na nich, do akej miery na ponúknuté poznanie a vzrušenie zabudnú a nakoľko sa „budú tešiť zo života, aj keď je ťažký“.

Česká inscenácia sa viac zameriava na otázku viery (Dionýzos je potenciálne hlavou novovznikajúcej sekty), než by explicitnejšie formulovala násilnosť náboženského extrémizmu či spor politických autorít tak, ako je to v prípade slovenskej. Tam je etický odkaz jasný – kto neuznáva bohov, je nemúdry a trestu neujde.

Pri Dionýzovi treba byť opatrný. Jeho neškodné veselie sa so stúpajúcou hladinou alkoholu v krvi a neuváženými (bezbožnými) krokmi hodovníka transformuje na teror. Človek je totiž v čase krízy náchylný utiekať sa k rôznym na prvý pohľad pomocným prostriedkom vo viere v „lepšie zajtrašky“. Neuvedomí si dokonca ani to, že potláča autonómiu vlastného „ja“ alebo cudzieho „ty“, ani to, že sa ponára do paranoje zo zmeny nastavených noriem. ♦

Klára Madunická
teatrologička

... Svätoplukovi Petra Mikuláša

Vo februári tohto roku uviedlo Slovenské národné divadlo pri príležitosti tridsiateho výročia vzniku Slovenskej republiky historický operný opus Eugena Suchoňa *Svätopluk*. Titulnú rolu už po tretí raz počas svojej kariéry naštudoval popredný slovenský sólista Peter Mikuláš. Hneď po absolvovaní Vysokej školy múzických umení v Bratislave v roku 1978 nastúpil do sólistického ansámblu Opery SND a stvárnil tu veľké množstvo basových postáv. Okrem toho má aj rozsiahly koncertný repertoár a zároveň vyučuje spev na Vysokej škole múzických umení.



**1 Aké úskalía a inter-
pretačné špecifiká
– herecké, spevácke či
dramatické, alebo aj
dramaturgické – so se-
bou prináša postava
kráľa Svätopluka?**

Kráľ Svätopluk patrí k operným postavám, ktoré treba chystať dlho, odhadujem rok, možno dva, ak ich spevák nikdy nespieval. Účinkoval som v predošlých inscenáciách, mal som preto kratšiu cestu, ale aj tak. Veľká postava tohto druhu a s týmito inscenačným tímom si vyžaduje od prvého momentu naplnenie nových výziev.

Po prekonaní základnej prípravy (zvládnutí intonácie, rytmu, správneho zadelenia textu) nasleduje jej naspevovanie. Celá

postava sa musí pripraviť kondične. Je mimoriadne hlasovo vypätá, siahajúca až k hraničným polohám speváckeho rozsahu.

K jej celkovému zvládnutiu patrí aj harmónia. Tá je u Suchoňa priesačne čistá, ale vôbec nie bežná. Jeho kompozičný jazyk je pre nás aj po toľkých rokoch stále osobitý a svojský. Pri štúdiu spočiatku prekvapí nezvyklými a nečakanými harmonickými zvratmi, ale čoskoro sa pre interpreta stane zrozumiteľným a štýlovo čistým.

Do postavy kráľa Svätopluka, ale aj do všetkých ostatných postáv v tejto Suchoňovej opere je takmer v každom takte vložený obrovský citovo-hudobný náboj, ktorý

sa treba už pri príprave snažiť v sebe ovládať, aby fungoval v únosnej miere. Srdce treba strčiť do chladničky a racionálne zo seba sunúť tóny a frázy, aby sa v sólistovi táto mimoriadne silná emócia nehromadila a nezložila ho na javisku na kolená. V takomto stave by určite predstavenie nedospieval. Čiže už v ranom štádiu prípravy treba pracovať vyslovene remeselne a premyslene na hudobnom a frázovaní a na zvládnutí mimoriadneho výrazového nákladu za pomoci stáleho hlasového tréningu.

**2 A čo vy osobne
považujete za klú-
čové pri stvárňova-
ní tejto postavy?**

Je to všetko v neposlednej miere o rozložení síl. Prvé dejstvo je pre Svätopluka vyslovene „zaberák“ – od pompéznosti prvého vstupu na javisko cez následný konflikt so synmi, osobnú rezignáciu až k srdcovému záchvatu a opätovnému vyburcovaniu sa do boja proti Frankom. Druhé dejstvo nič a v treťom prichádza vyvrcholenie. Nostalgiu za strateným detstvom synov v árii vystrieda sklamanie z potomkov, ktorých musí dať do väzenia. Nasleduje zrada igrica Záboja, ktorého si kráľ, podľa môjho osobného výkladu, priam adoptuje za svojho syna. A aby toho nebolo málo, hneď potom

prichádza spevácky, ale aj herecky veľmi vypätá scéna šialenstva.

V závere opery po víziách boha Perúna a Rastislava s vykľanými očami, ktoré mu dal vypichnúť sám kráľ Svätopluk, nastupuje obrovský kontrast. Všetko sa akoby upokojí, synom aj Zábojovi je odpustené, nasleduje podobenstvo s troma prútmi, krajina je správne „kráľovský“ rozdelená medzi dedičov. Namiesto šťastného konca však prichádza posledný úder. V tejto pompéznej a slávnostnej chvíli sa začnú kráľovi synovia znova do krvi hádať. Toto sa naozaj nedá vydržať, kráľ všetkých pateticky prekláje, prekláje v tejto súvislosti aj svoj národ a zomiera.

Dej tejto opery spomínam aspoň v skratke, aby bolo očividné, s čím sa predstaviteľ titulnej postavy musí popasovať. Citové vrcholy a pády si vyžadujú slušnú spevácku kondíciu a citový nadhľad. Striedajú sa tu totiž v rýchlom slede nádeje, sny a totálne sklamanie. A to všetko treba poctivo vyplniť farbou

46 hlasu, jeho intenzitou,



SVÄTOPLUK (Opera SND, premiéra 1985)
foto J. Vavro

mocnou, presvedčivou a dramatickou dikciou. Mal by to byť výsledok čisto spevácko-muzikantskej práce doma pri klavíri a na korepetíciách. Tento typ kondície nie je darovaný, ale vydrtený.

Hlavným úskalím pri inscenovaní tohto opusu je nájdenie vhodného obsadenia pre všetky postavy. Ako sme pri jej poslednom uvedení dopadli my, nech posúdi divák a dejiny. Smutným

by ma však urobila skutočnosť, keby sa v budúcnosti nenašlo adekvátne obsadenie a táto vskutku naša opera by nemala pokračovateľov, ktorí preukážu dostatok sólisticko-osobnostnej interpretácie a skúseností. A netreba tiež zabúdať, že pri všetkej výrazovej sile tejto opery je samotný dej iba legendou. Berme si teda zo Suchoňovho diela myšlienky a posolstvá v zdravej miere. Sú určené aj pre nás súčasníkov a sú vskutku nadčasové. Avšak nič viac. Táto

opera by sa nemala stať politicky zneužívanou ikonou, ale skôr akýmsi silným napomenutím pre celý národ.

3 Suchoňovho Svätopluka ste doteraz interpretovali v troch inscenáciách – v réžii Branislava Krišku (1985), Juraja Jakubiska (2008) a Romana Poláka (2023). Ako sa líšil spôsob práce týchto troch umelcov a ich pohľad na dielo?

Kriškov *Svätopluk* bol na tie časy dosť netradičný, nazval som ho sám pre seba kovový, rezonančný, silný a múdro nadväzujúci na tradíciu, pričom zároveň nový v geniálnej scéne Ladislava Vychodila. Alternoval som ho s Ondrejom Malachovským, ktorý bol mimoriadne silná osobnosť a jeho prínos pre moje kreovanie tejto postavy bol obrovský. Bol som mladý a obdivoval som hlavne jeho silu výrazu.

Jakubiskov bol čistý, pekne výtvarný, prehľadný. A Polákov? Značne rušiaci tradíciu statického operného tvaru, ale aj herectva, ale nekráčajúci proti muzike.

4 Čím sa líšili vaši traja Svätoplukovia? Aké bolo vaše vnútorné nastavenie pri štúdiu tejto roly? Menil sa váš osobný a interpretačný pohľad na ňu?

Keď som túto rolu spieval prvýkrát, mal som dosť jasnú predstavu, čo a ako potrebujem spevácky a osobnostne zvládnuť. Ak si dobre pamätám, povymýšľal som si počas domácej prípravy rôzne gestické, pohybové, ale aj mimické detaily, ktoré potom pri konkrétnej práci na javisku poväčšine padali jeden za druhým. Dosť skoro som si musel uvedomiť, že nie som na javisku sám, aj keď som kráľ, a že nesmiem hrať seba samého, ale sa pokúsiť o včlenenie celej mojej postavy do celku tak, aby zapadala do kontextu s kolegami a režisérovou predstavou.

Občas sa to ťažko priznáva, ale toto považujem za jedinou cestu k úspešnosti a celistvosti inscenácie. Individualizmus pri veľkých postavách je síce žiaduci, ale nesmie prerásť do sebastredného egoizmu. Aj preto si veľmi vážim kolegov, ktorí zmýšľajú podobne a náš

spoločný cieľ s inscenátormi je, aby dané dielo malo čo povedať ako celok, nie iba ako paleta nepestrých, neplastických a preto aj trčiacich individualít z celku.

Čo sa môjho najintímnejšieho vnútorného nastavenia pri štúdiu tejto roly týka, od počiatku doteraz sa vo mne vnútorný princíp chápania postavy Svätopluka nezmenil. Dosť výrazne som však musel popri javiskovej tvorbe prispôbiť detaily môjho výkladu novým inscenátorom. To však nepovažujem za záťaž, ale obohacovanie seba samého.

5 Postavy kráľov tvoria samostatnú kapitolu vášho portfólia. Čo majú tieto charaktery spoločné z interpretačného hľadiska? Nachádzate v nich prieniky?

Môj Svätopluk, ako aj všetci moji kráľi sú v podstate rovnakí. Kráľ Heinrich z *Lohengrina*, vládca rozorvanej krajiny. Kráľ Marke z *Tristana a Izoldy*, zdrvený neopätovanou láskou. Kráľ Filip z *Dona Carlosa*, valcovaný hneď vo tri vrhy neláskou svojej ženy, revolučnými názormi

svojho syna a Inkvizítorom. Cár Boris Godunov topiaci sa v intrigách svojho dvora, a, samozrejme, kráľ Svätopluk, boriaci sa nielen so synmi, ale aj so svojou smrťou. Všetci títo kráľi sú síce stredobodom akéhosi svojského a krehkého minivesmíru, ale nespočetné zrážky planét v ňom, ktoré tento človek-kráľ musí znášať, si vyžadujú nadľudskú silu osobnosti.

Nájsť v sebe správne vyvážený javiskovo-herecký a spevácko-výrazový výklad pre sklbenie človeka-vládcu s človekom-nešťastníkom je naozaj náročné a v opere toto platí niekoľkonásobne viac. Rytmus slova je daný skladateľom, intonácia

SVÄTOPLUK (Opera SND, obnovená premiéra 1998)
foto K. Marenčinová



slov a viet taktiež a čo teda zostáva? Pohľadať vnútri seba zvláštnu, neopakovateľnú osobnosť, špeciálnu silu výrazu a hľadať schopnosť tieto „kráľovsky“ silné vlastnosti, ale aj slabiny dokonale skrývať pred tými, ktorí ich nesmú vidieť. Asi preto ich musí často prekryť zlosťou, surovosťou, zdanlivým chladom a podobne, dokonca aj pred sebou samým. Sklíbiť toto všetko do jedného celku je na kráľoch ťažké. Veľmi ma bavilo v poslednej inscenácii hľadať v sebe takéto výrazové roviny. Nech zostanú kráľovské a zároveň ľudské.

6 Roman Polák, režisér najnovšej inscenácie Svätopluka, je pôvodom činoherný

tvorca. V čom spočíva jeho špecifickosť a prínos pre operné divadlo?

Všetci „moji“ činoherní režiséři v opere ma vnútorne čímso ozvlášťňovali a nech budem akokoľvek patetický, vďaka nim som aj rástol. Samozrejme, každý po svojom, z každého som si pre seba dačo vyťažil. Jozef Bednárík (*Faust a Margaréta*, *Hoffmannove poviedky*, *Don Quijote*), Juraj Jakubisko (*Svätopluk*), Jiří Menzel (*Falstaff*), Martin Čičvák (*Così fan tutte*), Roman Polák (*Barbier zo Seville*), Martin Kákoš (*Rusalka*). Všeci mali, napriek zvláštnostiam, čosi spoločné – chceli odo mňa herectvo plné napätia, jednoduché, gesticky neokázalé, ale súčasne kreujúce detail s dôrazom na úplné naplnenie spievaného slova.

Zároveň som takmer na každom z nich videl, ako v nich vyvoláva hrôzu dirigent s tou hrubočiznou knihou, plnou bodiek a značiek s agogikou, dynamikou a čo ja viem ešte čím, pre muzikantov takou prirodzenou a samozrejmou. Všeci sa viac-menej úspešne

48 vyrovnávali so siahodlhými

plochami opery. Nekonečné minúty árií, duet a ansámblov. Pre mnohých to bol očividne scénický horor, ktorý bolo treba nutne čímso javiskovým naplniť a ktorý každý riešil po svojom.

Videl som v živote veľmi zaujímavé nápady pohybu zboru, videl som paralelný dej počas siahodlhey árie, dokresľujúci spievané slovo, ale videl som aj bezradnosť, bezduché potĺkanie sa spievajúcich postavičiek z kúta do kúta, bezmyslové používanie rekvizít, len aby sa, preboha, čosi na javisku dialo. Ale vždy, keď pri inscenovaní prišla reč na tento problém, snažil som sa režiséra upokojiť – veď ja som tu, ako spevák trénovaný siahodlho spievať bez pohnutia, iba sem-tam mihnúť brvou alebo rukou, dodržiujúc tak zákon javiskového napätia, a hudba spraví všetko ostatné. Treba sa na ňu spoľahnúť.

Čo však bolo úplne fantastické, bolo napojenie sa týchto režisérov na moje vnútro. V istom momente prestali panikáriť zo siahodlhých muzikálnych scén a začali sa vráť v tom, ako staviam

postavu. Ako reagujem na obsah spievaného textu, dokonca na hudobný motív, na partnera v duete aj na masu zboru okolo seba a dokonca aj na obyčajnú rekvizitu! U Poláka to boli najmä tie hrdzavé stoličky, ešte hrdzavejšia scéna, bazén a pozlátený ohrus ako symbol Svätoplukovej moci. Keď som sa s týmto všetkým skamarátil, cítil som sa zrazu na javisku ako doma. Zrazu to, čo bolo neriešiteľné, ožilo a dostalo plastický pohyb.

Ako sa vám pracovalo s Romanom Polákom? Bolo jednoduché naladiť sa na jeho scénický výklad diela?

Začnem zoširoka a skúsím pokračovať postupne, ako sa rodí operná postava.

Po prečítaní nôt, po ich zaradení k textu a naučení sa naspamäť nastanú ansámblové skúšky pod vedením dirigenta. Postup pre nás bežný a logický. Dirigent Martin Leginus nás cepoval za každý detail. Každá nota musela presne sedieť podľa Suchoňovho zápisu, každá fráza musela mať hudobný a významový zmysel a ak nie, zastavil a korigoval nás, kým všetko, čo spievame, nebolo skĺbené do jedného logického poriadku.

Až na ideovej skúške sme sa oficiálne dozvedeli, že *Svätopluk* bude inscenovaný v hrdzavej fabrike. Režisér nám oznámil, že namiesto holubice, ktorá odletí

SVÄTOPLUK (Opera SND, premiéra 2008)
foto A. Klenková



s tajnou správou, odletí dron, že kostýmy budú štylizované takmer podľa súčasnej módy. Bude vraj aj kráľovská koruna, ale taká iná, prispôsobená dezolátnej fabrike, bez drahokamov a iných predražených perál... Že bude na javisku aj akási reinkarnačná, očistná voda či bazén, svedomie spaľujúci oheň, že namiesto trónu bude lešenie na kolesách, že tam budeme mať ako rekvizitu zlatú záclonu či ohrus ako symbol krajiny a moci, že kráľovským nábytkom budú iba hrdzavé stoličky... Tradicionalista by zrejme v aktualizácii takej citlivej kompozície, akou je národná opera *Svätopluk*, prinajmenšom dramaticky odmietol účinkovať. Lenže...

Režisér nás o svojej vízii presvedčil. Dej presunul do presne do seba zapadajúcich súčasných reálií, politických súvislostí a ja som pochopil, že má pravdu. Že Suchoň už v prvých taktach predohry naznačuje, akou cestou sa bude celá opera uberať. Každé nahadzovanie novej scény Polák začínal výkladovým monológom, čo, ako a prečo si na javisku predstavuje. Potom sme mu zaspievali, čo sme sa



naučili, a začal režírovať. Čo režírovať... Zápalisto predhrávať, čo bolo často úprimne veselé, pretože sa miestami dokonca pokúšal o aký-taký spev!!! S takýmto kompetentným operným režírovaním činoherného režiséra sa spevák len tak nestretne. Polák občas povedal – ja nerozumiem muzike. Po tejto skúsenosti s ním si dovoľím tvrdiť, že to neprekáža. Neprekáža, že jej nerozumel tak, ako jej musíme rozumieť my muzikanti. Ale jeho cit bolo to hlavné, čo nás spojilo.

Ako Polákova režijná koncepcia ovplyvnila vaše javiskové stvárnenie a psychologické uchopenie

titulného hrdinu?

Musím povedať, že mne sa s Romanom Polákom pracovalo pokojne a s nadhľadom, pretože som vedel, čo chce. Vôbec ma nezaujímal, ako vypáli finálny javiskový tvar, nezaujímal ma, ako to všetko bude vyzerať a či to divák prijme. Všetkým inscenátorom som jednoducho od začiatku dôveroval, nič ma nerušilo. Najťažšie pre mňa bolo pomaly sa striasať nánosov veľkooperného patetického, musel som sa stať súčasným kráľočlovekom, ba dokonca panovníkom v budúcej zdevastovanej krajine, nielen zhrdzavenej kovovo, ale hlavne ľudsky.

Samozrejme, je namieste otázka, akým

SVÄTOPLUK (Opera SND, premiéra 2023)
foto M. Olbrzymek

spôsobom by nás režíroval v *Svätoplukovi* čistokrvný operný režisér. Tuším akým. Bral by ohľad na naše operné muchy a na tradíciu, v akej zaznieval *Svätopluk* v predošlých inscenáciách. Možno nie, možno sa mýlim, neviem. Je to na polemiku. Ale v Polákovom prípade sa stalo, že by som už nemienil. Jeho „činoherná“ príprava Suchoňovej opery bola taká silná, že takzvaná operná tradícia kreovania kráľa Svätopluka je za mnou. Dúfam, že aj pateticko-prázdne operné herectvo sa v danom prípade skončilo a toto všetko, čo bolo voľakedy, sám v sebe už nevidím. o 49

Dária F. Fehérová
teatrológička

..... #metoo, pán režisér

Vo februári 2023 Harveyho Weinstaina, hollywoodskeho producenta, ktorého vyše osemdesiat žien obvinilo zo sexuálneho obťažovania, odsúdili na šesťnásť (ďalších) rokov väzenia. Keď sa táto kauza v roku 2017 prevalila, vznikla iniciatíva #metoo, ktorá odhalila množstvo príbehov žien o rôznych formách manipulácie a obťažovania, ktoré si voči nim dovolili muži v nadradených pozíciách. Skôr než vôbec na Slovensku nejaké #metoo zarezoňovalo intenzívnejšie, zmizlo. Niekoľko známych osobností sa na chvíľu stalo terčom kritiky, nikto sa za nič neospravedlnil, všetci normálne žijeme ďalej.

Hra Davida Mameta *Oleanna* vznikla v roku 1992. Je to dialóg medzi profesorom a jeho študentkou, v ktorom je otvorená interpretácia toho, kto vlastne útočí a manipuluje. John je tesne pred povýšením, od ktorého závisí hypotéka a nový dom. Carol potrebuje zápočet. Na základe jedného neprimeraného dotyku Carol Johna obviní zo sexuálneho obťažovania, pripraví ho o povýšenie aj o dôstojnosť. V Štúdiu L+S v réžii Romana Poláka účinkujú Juraj Mokry a Anna Magdaléna Hroboňová. Inscenácii by prospelo vybudovanie ilúzie prostredníctvom bohatšieho mobiliáru. Okrem stola a dvoch stoličiek nie je okolo hercov nič, len niekoľko listov papiera. Pozornosť sa priam kamerovým spôsobom v sústredenom detaile presúva z profesora na študentku, v situáciách máme čas sledovať ich reakcie, mimiku, nič neodpútava pozornosť od hereckej akcie. Dokonca aj hudba prichádza v presne vymedzených okamihoch, na začiatku, uprostred a na konci, len ako prostriedok na výdych a nádych pred ďalším výstupom. Zároveň akciu nič neobohacuje, nepridáva ďalší význam. Sila je len v texte a spôsobe jeho interpretácie.

Juraj Mokry buduje profesora zo stíšenej polohy (v úvode až príliš, akoby nehral v divadle, ale pred kamerou).

50 Na začiatok pôsobí ako sebastredný a ľahostajný,

KX



foto V. Yurkovic

zaujme ho študentkin dopyt niečo sa naučiť, akoby v tom na chvíľu uvidel zmysel. Chce si Carol získať úprimnosťou, prekročením hranice pedagóga, chce zo seba urobiť človeka. No Carol to nečaká a zdá sa, že využije svoju šancu získať zápočet vydieraním. Zneužije profesorovo neopatrné gesto a obviní ho z obťažovania. Podľa interpretácie Romana Poláka sa Carol opije mocou, spôsobuje jej rozkoš ovládať profesora, privádzať ho do zúfalstva. Napokon ho vyprovokuje k skratovému výbuchu a on ju na zlomok sekundy schváti a natiahne jej na hlavu igelit. Nahráva konštatovaniam ako „nemala ho provokovať“ či „nemala mať takú krátku sukňu“. Kým profesor sa pred našimi očami rozkladá (reprízami azda viac emocionálne uvoľnene), Hroboňovou herecky výborne uchopená Carol postupne rastie z nesmelej študentky do argumentačne podkutej bojovníčky. Pravidelné stretnutia s profesorom ju predsa len niečo naučili. Napriek tomu, že ide o „starú novú drámu“, na Slovensku sme ešte neprežili katarziu za situácie, v ktorých si muži dokazovali prevahu na úkor žien. Na Polákovu interpretáciu, balansujúcu na hrane, ale predsa len na profesorovej strane, ešte nie je čas. ♦

D. Mamet: *Oleanna*

preklad P. Lomnický réžia R. Polák hudba K. Jarrett

účinkujú J. Mokry, A. M. Hroboňová

premiéra 25. február 2023, Štúdio L+S, Bratislava

Adam Nagy
študent KDŠ DF VŠMU

..... Naozaj sme tu len na to?

Za posledné roky vzniklo mnoho inscenácií, ktoré reflektovali ženské témy (primárne Divadla NUDE a Jedným dychom). Väčšinu z nich spájal pohľad na ženu cez prizmu spoločenských konvencií a očakávaní. V slovenskej divadelnej tvorbe však dlho absentoval podobný pohľad na muža. Našťastie túto medzeru zaplnil *Reproducent*.

Hlavnou témou diela je reprodukčná funkcia muža. Na ňu sa nabaľuje množstvo ďalších dôležitých tém, no tie v tomto diele zostávajú nevypovedané. Hlavným vyjadrovacím prostriedkom tvorcov je kliše, ktoré dokáže veľmi funkčne odkomunikovať jednotlivé spoločenské „šufličky“, v ktorých sa muži ocitajú. Aj samotní performerí svojou fyziológiou predstavujú istý mužský stereotyp – metrosexuál, sexsymbol a muž vymykajúci sa norme. Všetci traja zastávajú inú skupinu mužskej spoločnosti, čo sa prejavuje aj v ich pohybovom slovníku. Michal Heriban s ulízanými vlasmi bol veľmi jemný až krehký, Stanislav Stanek bol jeho opakom. Pomedzi všetky tanečné výstupy vyniklo najviac Stanekovo sólo so sakom. Opakoval pohyb obliekania a vyzliekania, ktorý postupne zrýchľoval, akoby sa chcel zbaviť pomyselnej nálepky pekného, vysoko postaveného chlapa. Michal Noga reprezentoval všetkých obyčajných mužov, ktorí svoje komplexy riešia s humorom. Medzi performerami fungovala skvelá chémia, ktorá vyvrcholila v závere pri spoločnom kabaretnom čísle.

Monika Čertezni stvárnjuje postavu trénerky (a ako jediný ženský element) a prechádza sa po celom priestore medzi performerami až niekedy pripomína ich tieň. Sleduje ich, prenasleduje, vnucuje sa, ale nevyvoláva priamu konfrontáciu. Ostáva na bočných stranách hracieho priestoru. Vytvára dojem akéhosi „big brother“, ktorý všetko sleduje. Ona nenápadne vyslovuje všetky očakávania kladené na mužov, prognózy neplodnosti. Jej verbálny prejav bol v mnohých prípadoch preexponovaný až nepríjemný.

Jej tanečné sóla a všetko jej konanie nasvedčovalo tomu, že práve žena je tá, ktorá kladie na muža nároky a škatuľkuje ho. Fitnescentrum sa tak stáva pre mužov miestom nátlaku, kde sa snažia dosiahnuť spoločnosťou žiadajú dokonalosť.

Hudobná dramaturgia dokázala sterilné fitnescentrum ako symbol toxickej maskulinity premeniť na československú oldies párty s piesňami, ktoré tematizujú mužské stereotypy. Tvorcovia pracovali aj s ikonickými skladbami z Disney rozprávok. Tie opisujú práve hrdinskú stránku muža, ktorú spoločnosť od nich očakáva.

Reproducent do istej miery prezentuje pohľad žien na mužov a ich požiadavky. Tvorcovia na vyjadrenie svojho názoru používajú azda najznámejšie kliše a stereotypy, no tie tu mnohokrát nezískavajú väčší význam. Hoci je zrejma snaha o vytvorenie súčasného pohľadu na muža a jeho problémy, na základe performancie sa skôr zdá, že našou jedinou úlohou je oplodňovať. ♦



foto M. Mlčúchová

M. Heriban – V. Malgot *Reproducent*

námet, choreografia, libreto M. Heriban réžia, libreto

V. Malgot dramaturgia M. Godovič kostýmy, scéna

L. Štorcelová hudba D. Suchý svetelný dizajn J. Čech

účinkujú M. Čertezni M. Heriban, S. Stanek, M. Noga

premiéra 4. marec 2023, Jedným dychom

v Tréningovej akadémii Miletička, Bratislava

Michaela Mojžišová Peter Konwitschny. Bojovník proti mŕtvej opere

Nemecký operný režisér Peter Konwitschny vo svojich inscenáciách kriticky reflektuje patriarchálne usporiadanie sveta, závislosť modernej civilizácie od matérie, jej povrchný spôsob života a z neho vyplývajúci rozvrat morálnych hodnôt. Svojou tvorbou ovplyvnil aj slovenskú opernú scénu – v Opere Slovenského národného divadla hostoval opakovane a podľa teatrologičky Michaely Mojžišovej sa jeho pôsobenie v Bratislave pozitívne podpísalo okrem iného aj na hereckej profilácii súboru. Vo svojej knihe Konwitschného v komplexnosti predstavuje najmä ako režiséra vybočujúceho z „tradičných“ operných interpretácií, o čom svedčí aj nasledujúci úryvok z kapitoly Nespíte, prosím!

V interview, ktoré do knihy rozhovorov s poprednými opernými režisérmi súčasnosti zaradila muzikologička a operná režisérka Barbara Beyer, spomína Peter Konwitschny búrlivú reakciu protestujúceho diváka, ktorý rozhorčený jeho koncepciou Mozartovho *Dona Giovanniho* v Komische Oper Berlin opustil počas predstavenia sálu a pritom tak tresol dverami, až ich bolo treba opraviť. Režisérovo komentár – „Je to hlúpe a teatrálné, ale, samozrejme, lepšie, ako keby zaspali.“¹ – priliehavo vystihuje Konwitschného prístup k opernému divadlu. Či už je publikum jeho inscenáciami rozhorčené, alebo

nadšené, určite pri nich nezaspí. Na naplnenie tohto zámeru používa režisér viacero divadelných prostriedkov, z ktorých sa rokmi sformuloval prepracovaný a pre zorientovaného diváka veľmi funkčný systém izotópií.

Rozsvietené hľadisko

Ku konštantným znakom režisérovho rukopisu, ktoré používa so zámerom aktivizovať každého diváka v sále, patrí rozsvetovanie priestoru hľadiska. Konwitschny nedovolí publiku, aby sa skryté v diskretnom prítmí neužitočne dojímal nad opernými príbehmi – takéto slzy považuje za asociálne.² Namiesto toho obecnosť vyzýva, aby sa stalo spoluzodpovedným účastníkom prezentovanej drámy.

V *Eugenovi Oneginovi* sa pri takomto plnom svetle odohrávali oba emocionálne najexponovanejšie výjavy opery: tzv. listová scéna Tatiany v druhom obraze prvého dejstva, kde sa papieru zveruje s ľúbostným nepokojom, čo do jej života vniesol elegantný Onegin; aj monológ Onegina v šiestom obraze tretieho dejstva, keď sa titulný hrdina, stojac na mostíku postavenom pred orchestrálnou jamou, vyznal pred publikom, že Tatiana – dnes krásna žena kniežaťa Gremina – v ňom prebudila dovtedy nepoznanú milostnú vášeň. V Pucciniho *Bohéme* Konwitschny aj prostredníctvom práce so svetlom potlačil sentimentálny náter, ktorý na diele spočinul počas jeho viac než storočnej interpretačnej tradície. Inscenáciu vystaval ako sociálne angažované divadelné svedectvo o tom, že na chudobe nie je nič romantické ani vznešené, a že hoci človek pudovo uteká pred smrťou, od narodenia jej kráča v ústrety. V záverečnom obraze, keď sa na scénu vracia smrteľne chorá Mimì, aby umrela v blízkosti tých, ktorých ľúbi, režisér postupne rozsvetcoval hľadisko až do plného svetla. Operný kritik Vladimír Blaho o tomto



Michaela Mojžišová
**Peter Konwitschny. Bojovník
proti mŕtvej opere**

Veda SAV, 2022
ISBN 978-80-224-1966-6

okamihu napísal: „Režisérovo obľúbené rozsvietenie hľadiska pri príchode umierajúcej Mimì môže byť snahou vtiahnuť diváka k účasti na prežívaní smrti protagonistky, alebo aj opačne (v brechtovskom duchu), môže fungovať ako akýsi odcudzovací efekt, ktorý má zabrániť prvoplánovému dojatiu diváka.“³ Podobným spôsobom riešil Konwitschny smrť viacerých operných hrdiniek. [...]

Princíp využívania svetla ako aktivizačného momentu zohral dôležitú úlohu i v inscenácii Halévneho *Židovky*. V hľadisku sa svietilo počas najkrajších hudobných čísiel opery – pri árii Rachel *Il va venir* (titulná hrdinka v nej zdieľa svoje obavy a výčitky pre tajný milostný vzťah s kresťanom Léopoldom) aj pri árii Rachelinho domnelého otca Éléazara *Rachel, quand du Seigneur la grâce tutélaire* (Éléazar sa vyznáva z pocitu viny za blížiacu sa Rachelinu smrť, ktorej nedokáže zabrániť pre svoju pýchu a túžbu pomstiť sa kardinálovi Brognimu – skutočnému otcovi Rachel). Obe árie sa v tejto podobe stali verejnými spovedami operných hrdinov, keďže rozsvietené javisko ich pripravilo o anonymizujúcu intimitu. V satiricko-kritickej opere Paula Dessaua *Lancelot* zase Konwitschny s ambíciou apelovať na kritické myslenie divákov rozsvetcoval svetlo v sále pri výjavoch, v ktorých sa obyvateľom (a teda i publiku v hľadisku) prihováral prisluhovač diktátora Draka, skorumpovaný Starosta, v snahe ich manipulovať a klamať. Podobných mizanscén by sme v inscenáciách Petra Konwitschného mohli vymenovať desiatky, pričom ich účelom je vždy rozrušenie divadelnej ilúzie a priame oslovenie diváka. Ako deklaroval v jednom zo svojich nespočetných rozhovorov: „Chcel by som očistiť náš pôžitok z opery od asociálnych, difúzných pocitov. Nikoho toho nemôžem ušetriť. Možno z toho vznikne politický počin a spustí sa kolektívna diskusia, to by som považoval za skvelé.“⁴ ☐

³ BLAHO, V. *Bohéma antisentimentálna? In Monitoring divadiel na Slovensku*, 8. 7. 2015. [online]. [cit. 20. 9. 2021]. Dostupné na internete: <https://www.monitoringdivadiel.sk/recenzie/recenzia/bohema-antisentimentalna/>.

⁴ KONWITSCHNY, P. – DEMATTIA, O. *Ich möchte eine therapeutische Wirkung. [Rozhovor]. In Der Standard*, 14. 11. 2003.

Knižné tipy

Romana Štorková Maliti, Martina Vannayová, Darina Kárová (eds.)
Presahy Divadelnej Nitry 1992 – 2021
Asociácia Divadelná Nitra v Nitre
www.nitrafest.sk

Kniha o medzinárodnom festivale Divadelná Nitra a jeho presahoch do rozličných oblastí kultúrneho, spoločenského a politického života vychádza pri príležitosti 30. výročia festivalu. Publikácia ho predstavuje ako platformu pre kultúrnu výmenu, mediátora medzinárodnej spolupráce, nositeľa impulzov myslenia o umení a spoločnosti.



232 s.
orientačná
cena 13 €



228 s.
orientačná
cena 11,70 €

Karolina Plicková
Pozorovat prázdný prostor
NAMU
www.namu.cz
Kniha smeruje k formulovaniu niekoľkých možných prístupov, ako sa popasovať s prázdnotou, ktorá stojí na začiatku každého tvorivého procesu autorského či neinterpretáčného divadla. Približuje kontext tohto typu tvorby, všíma si okolnosti, ktoré ovplyvňujú formulovanie témy, hľadá spôsoby, ako zhromažďovať materiál a ako ho štruktúrovať, a reflektuje vnášanie poriadku do chaosu. Skúma moment, kedy sa z počiatočného nič stáva niečo.



604 s.
orientačná
cena 33 €

Marek Lollok, Tomáš Kubart, Jitka Šotkovská
České surrealistické drama
Academia
www.academia.cz
Antológia prináša výber surrealistických dramatických textov od dvadsiatych rokov 20. storočia až po súčasnosť. V jednom zväzku sa tak prvý raz stretávajú dnes už kanonické české diela s neznámymi či doposiaľ neuverejnenými textami autorov nielen so surrealizmom bežne spájaných.

¹ KONWITSCHNY, P. – BEYER, B. *Wir bauen die Katastrophen nach. [Rozhovor]. In BEYER, B. (ed.). Warum Oper? Gespräche mit Operregisseuren*, s. 27.

² Tamže, s. 29.

z tvorby

Peter Palik

režisér a umelecký šéf DJGT



Poznáme svoje korene?

V Divadle Jozefa Gregora Tajovského pomaly uzatvárame sezónu s podtitulom Domov. Vznikli v nej nesmierne zaujímavé inscenácie ako *Perplex* či *Sme krajina*, ktoré zreteľne reflektujú tému domova. Pridáva sa k nim aj inscenácia o osudoch Karpatských Nemcov na strednom Slovensku – s názvom *Hauerland*.

Táto téma u mňa rezonovala už dlhšie. Nielen preto, že pochádzam z lokality, v ktorej zanechali Nemci výraznú kultúrnu stopu, ale aj preto, že ide o nesmierne silnú, výrazne tabuizovanú tému. O tragickom osude nemeckej menšiny u nás dnes naozaj vie len málokto. Podobne ako sme neboli schopní vyrovnáť sa s väčšinou našich historických zlyhaní, aj za touto traumou sme spravili len ďalšiu hrubú čiaru.

Spísal som teda príbeh, ktorý v mnohom čerpá z autentických udalostí a spomienok pamätníkov. Hoci má v sebe rozmer dokumentárnej narácie, je príbehom, ktorý mohli rovnako zažiť ľudia v Sudetách, na Spiši alebo v okolí Bratislavy. Inšpiroval ma aj motív vojny, otázka kolektívnej viny a ľudské tragédie, ktoré vrhajú tieň na heroické udalosti, akou bolo Slovenské národné povstanie.

Inscenovaním *Hauerlandu* priamo nadväzujeme na úspešný *Čepiec*. Podieľa sa na ňom takmer identický tvorivý tím. Hudobnú zložku a pohyb zastrešujú Martin Gejšberg, Daniel Špiner a Libuša Bachratá. Pri scénografii mi sekunduje Eva Farkašová ako kostýmová výtvarníčka a Veronika Šmírová, ktorá pripravuje zaujímavé audiovizuálne obrazy. Čarom nechceného je fakt, že viac ako polovica nášho tvorivého tímu má nemecké korene. Čo sme si uvedomili až v momente, keď sme sa danou témou začali intenzívnejšie zaoberať. 🍷

2 x 2

MONIKA KOVÁČOVÁ

režisérka

Mám hneď niekoľko obľúbených mýtov: Nezriadované rovná sa neprofesionálne.

Nerovná.

Bábkové divadlo je len pre deti. Nie je.

Vnímanie tvorby pre deti ako nejakého „divadielka“ ako nerovnocennej s tvorbou pre dospelého diváka / dospelú diváčku. A preto sa snažím (a v rámci Odiva snažíme) dlhé roky komunikovať, že tvorba pre rodinné publikum si vyžaduje rovnakú prípravu aj umeleckú, časovú alebo finančnú dotáciu a tiež rovnaký priestor pre teoretickú a kritickú reflexiu.

PETER HIMIČ

dramaturg a teatrológ

Divadlo ako umenie ako sui generis vytvára svojou javiskovou konkretizáciou, v ktorej je zakódovaná aj jeho smrť, mýtus. Neopakovateľnosť repríz inscenácie je zárodkom budúcich mýtov, keďže reflexia a pamäť súčasníkov sú jediné, ktoré ostávajú (ak nepočítame záznam). Ako divadelný historik sa s tým stretávam veľmi často, ako dramaturg aj v subjektívnej rovine. Reinterpretácia a rekonštrukcia tak predstavujú dôležité demýtizačné postupy, ktoré sa v novej miere pokúšajú čítať staršie inscenácie nanovo. Je to nikdy sa nekončiaci proces, ktorý však môže prinášať nové mýty a legendy. To je riziko kritickej a krásna divadelnohistorickej práce.



Čo je pre vás divadelný mýtus?

Čo je pre vás divadelný mýtus?



PETER MAZALÁN

režisér a operný spevák

Napadá mi v kontexte operného divadla jeden z najrozšírejších mýtov; blahodarný účinok surového vajca na hlasivky alebo to, že operný spevák má tým silnejší hlas, čím je telesne väčší...

Sú to iba mylné predstavy, ktorých existencia nikomu neublíži. Tie zásadné domnienky mi nenapadajú. Asi preto, že ich nepovažujem za mýty.

2 x 2

ALEXANDRA BOLFOVÁ

režisérka

Pre mňa páľivý mýtus, s ktorým sa stretávam už od školy, je tvrdenie umocňujúce stereotypizáciu v mojej profesii: žena – režisérka na rozdiel od muža – režiséra spravidla nestavia inscenáciu ako celok. Vraj mužský režisér od začiatku procesu smeruje k oblúku celej inscenácie, zatiaľ čo režisérka sa vždy zasekne na detaile, a preto je pri tzv. ženských réžiách vždy nutné rátať s posunom termínu premiéry.

glosa

Miklós Forgács

dramatik, dramaturg



Matná spomienka nad priepastou

Zvädnutý divák sa nepozrie na sklúčeného herca.

Prefrčali divné šmuhy! Najprv čosi drzo farebné, potom dačo nervne sivé. Čo to bolo za závrtný záblesk? Múzy utekajú! Pred Artaudom. Nevládzu. Ale neblednú. Artaud nenávidí ich, kričí, že on bol predestinovaný na muzikály! Ale prečo vtedy neboli, vy pomýlené kravy?! Pokazili ste mi celý život. Veď muzikál je najbezpečnejšou cestou k novému barbarstvu, je v ňom zakódovaná naša globálna kmeňová kultúra! Kam bežíte?!

Skormútený herec sa nepozrie na zmareného diváka. Matná spomienka. Nad priepastou. Naozaj alebo vo fantázii. Umelec si zrazu všimol, že má v sebe príbehy, a začal ich rozprávať. Telom, myslou, slovami. Rozprával, rozprával a zrazu si všimol, že každý zistil, že má v sebe príbehy, a začali aj oni rozprávať. Telom, myslou, slovami. Umelec zrazu zistil, že má v sebe ticho a začal žiť to ticho. Telom, myslou, tichom. Žil ho a zrazu si všimol, že to ticho nepočuť pre rozprávanie iných. Všimol si zrazu, že jeho ticho rozpráva príbehy. Telom, myslou, slovami. Rozprával, rozprával a zrazu si všimol, že ostatní sú ticho. Umelec zrazu zistil, že pre ich ticho nepočuje svoje príbehy, a tak začal ich ticho počúvať. Telom, myslou, svojím tichom. Ostatní zistili, že tichu sa dá rozumieť. Každý zistil, že sú lepšie mlčania ako príbehy a sú úžasnejšie príbehy ako mlčania. Všetci si všimli, že skutočnosť je príbeh dobre naladeného ticha a sen je ticho čarovne vyrozprávaného príbehu. A splynuli, a splynuli, a splynuli.

Rozháraný divák sa nepozrie na splašeného herca. Tlmené hučí niečo. Zdunieva celý náš svet. Čo je to za magický zvuk?

Vysávač. Brook konečne fakt vyprázdnil priestor. 🍷

Ja a divadlo

v máji kreslí — Dominika Koššová



JURAJ ČECH

svetelný dizajnér, hudobník



Ako svetelný dizajnér/osvetľovač trávim v divadlách absolútnu väčšinu svojho času. Tento rok bol pre mňa od začiatku bohatý na premiéry, z ktorých by som ako pre mňa najpodnetnejšie rád vypichol tri. Česko-slovenská koprodukcia Bratislavského bábkového divadla a Divadla Drak Zbojník a Gašparko, ktorú už v predstihu vyhlasujem za najvtipnejšiu inscenáciu tejto sezóny. *Metamorphosis* od Zuzu Hudek a Barbory Janákovéj, ktoré veľmi tvorivo a invenčne upriamuje pozornosť na problémy adolescentov. A site-specific inscenácia *Reproducent* od nezávislého divadla Jedným dychom, ktoré sa odohráva v posilňovni. A to je frajerina. Okrem toho ma veľmi baví reprízovať predstavenie *TETSU* od MimoOs a Petra Šavela, ktoré je veľkým hitom.

To, čo ma momentálne zamestnáva najviac, je nová inscenácia divadla Uhol_92 *Toni Wolff zisťuje, že prerobila milióny*, v ktorej som trochu prezliekol kabát a tvorím do nej hudbu, čo je pre mňa vítaná zmena denného stereotypu a teším sa z toho.

Je síce pravda, že divadlo ma naplňuje a trávim v ňom svoje dni rád. No ešte radšej ich trávim v prírode s mojou partnerkou a našou fenkou Karmou, ale zdá sa mi, že takých dní je čoraz menej, pretože maslo zdraželo a s divadelným platom sa treba veľmi obracať.

PAVOL DENDIS

módny návrhár, kostýmový výtvarník



Moja skúsenosť s divadlom sa začala pri tvorbe kostýmov pre *Fashion Balet '22* v spolupráci s Baletom SND. Ako módný dizajnér mám ku kostýmom blízko, no tvorba odevu pre hercov a spevákov na javisku je diametrálne odlišná od módnej tvorby na mólo alebo pre zákazníka. Následne som spolupracoval s Romanom Polákom na opere *Svätopluk*, do ktorej som vytvoril kostýmy. Pri ich navrhovaní som sa inšpiroval mojou tvorbou od ukončenia VŠVU, prierezom kolekciami a estetikou, ktorú tvorím. Pracoval som v minimálnej, čiernej farebnosti, dôraz som kládol na strih, materiál a detaily, ktoré kostýmy od seba odlišovali. Dokopy sme vytvorili 317 kostýmov vrátane sólistov a zboru. V podstate sme *Svätopluka* vytrhli z Devína a histórie a preniesli sme ho do modernej, možno až postmodernej doby, ktorá sa blíži k apokalypse. Takúto skúsenosť by som doprial každému dizajnérovi a kostýmovému výtvarníkovi. Aktuálne sa už venujem svojej autorskej tvorbe, propagácii nedávno prezentovanej kolekcie CORE na zimu 2023 a následnej Pride 2023 kolekcie venovanej LGBTI+ komunite a priateľom.

RÓBERT MÁTUŠ

herec, režisér



Venujem sa divadelnej tvorbe pre rozličné vekové skupiny divákov. Od batoliat až po dospelých. Práca s každou z týchto skupín je špecifická a som rád, že vďaka divadlu mám skúsenosť s každou jednou z nich. V súčasnosti tvorím a pôsobím v dvoch nezávislých divadelných zoskupeniach (Divadlo Fí a Nevadivadlo). Je to splnený sen a som veľmi vďačný, že sa mi dosiaľ darí fungovať ako slobodnému umelcovi a živiť sa primárne divadlom. To všetko aj vďaka skvelým a inšpiratívnym kolegom, s ktorými momentálne finišujem viaceré projekty. Apríl bol pre mňa mesiacom premiér. S Divadlom Fí sme pripravili premiéru autorskej inscenácie pre mládež s názvom *Jašter Jeseter*. Je to druhá dramatická predloha z môjho pera, ktorá ožila vďaka divadlu. Je to naozaj neopísateľný pocit, keď postavy vášho príbehu zrazu behajú po javisku. O pár dní neskôr sme s Nevadivadlom odpremiérovali inscenáciu na motívy rozprávky Pavla Dobšinského *Trojuž*. A nemôžem opomenúť ani inscenáciu pre dospelých s názvom *Stvoriteľ*, ktorú sme realizovali vďaka Štúdiu 12 a výzve Mliečne zuby. Premiéra sa konala príznacne pre tento projekt 1. apríla. Venovať sa toľkým projektom súčasne je náročné, no v konečnom dôsledku veľmi povznášajúce. Samozrejme, už sa teším na obdobie po premiérach, keď sa vydáme naprieč Slovenskom prezentovať naše umenie. Verím, že sa stretneme, či už v divadle, alebo na festivale.

2. apríl

foto A. Vosičková



V termíne od 30. marca do 2. apríla prebehla v Prahe Česká tanečná platforma. Na záver prehliadky udelila medzinárodná porota niekoľko ocenení, medzi ktorými boli aj slovenské tanečnice a ich diela. Hlavnú cenu a zároveň cenu divákov získalo dielo *Mikrosvěty* Jazmíny Piktorovej a Sabiny Bočkovej. Porota zároveň v hlavnej kategórii ocenila aj *Thin skin* Elišky Brtnickej. Cenu českých centier získala Martina Hajdyla Lacová za svoj výkon v tanečnom diele *Soft Spot*. Kompletný zoznam víťazov a víťaziek nájdete na webe tanecniplatforma.cz

11. – 18. apríl

V Prahe sa konal medzinárodný festival mladých tvorcov Nová komedie. Festival organizujú Městská divadla pražská a súčasťou programu boli aj inscenácie slovenských tvorcov a tvorkýň. Na festivale hostovalo Mestské divadlo Žilina s inscenáciou *Kreutzerova sonáta* / *Čia vina?* a zoskupenie Gaffa s monodrárou Márie Ševčíkovej *Dedina*.

15. apríl

V priestoroch Slovenského rozhlasu sa konalo slávnostné vyhlásenie cien Slnko v sieti za rok 2022. Slnko v sieti je národná filmová cena, ktorú udeľuje Slovenská filmová a televízna akadémia.

Cenu za najlepší ženský herecký výkon v hlavnej úlohe získala Judit Pecháček a vo vedľajšej úlohe Jana Kvantíková (obe za film *Piargy*). Attila Mokos získal ocenenie vo dvoch kategóriách, a to za najlepší hlavný (*Piargy*) aj vedľajší (*Čierne na bielom koni*) mužský herecký výkon. Kompletný zoznam víťazov a víťaziek nájdete na webe slnkovsieti.sk

24. apríl

Na medzinárodnom festivale bábkových divadiel Klasika Od-Nowa v poľskom Będzine sa zúčastnilo aj Bábkové divadlo na Rázcestí s inscenáciou *O spiepkę, ktorá sa nevzdala*. Odborná porota festivalu udelila hlavnú cenu za ženský herecký výkon ansámbľu herečiek BDnR – Márii Šamajovej, Ivane Kováčovej, Marianne Ďuranovej a Ľubici Pradidovej. Mária Šamajová zároveň získala cenu sekcie bábkových divadiel Zväzu umelcov poľských scén v kategórii herecká kreácia.

1. máj

Štátne divadlo Košice zmenilo svoj názov na Národné divadlo Košice. Oznámila to poverená ministerka kultúry Natália Milanová na slávnostnom galakonzerte venovanom 30. výročiu vzniku samostatnej Slovenskej republiky v košickom divadle.

Poverená ministerka kultúry Natália Milanová vymenovala Mateja Drličku do funkcie generálneho riaditeľa Slovenského národného divadla. V procese verejného vypočutia ho ako jediného zo štvorice uchádzačov odporučila hodnotiaci komisii. Drlička už viedol SND od januára 2021, no z postu bol na začiatku novembra 2022 odvolaný pre medializované vyjadrenia na adresu umelcov a politikov. Za svoje slová sa ospravedlnil a ministerke zároveň ponúkol svoju rezignáciu, ktorú ju prijala. Post generálneho riaditeľa SND zastáva Drlička opätovne od 1. mája.

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.

CIRKUS CHARMS
foto C. Bachratý

Tipy redakcie

1. – 7. jún

Medzinárodný festival vysokých škôl Istropolitan projekt, ktorý organizuje Divadelná fakulta VŠMU, sa bude aj tento rok konať naprieč rôznymi bratislavskými divadelnými priestormi. Témou 23. ročníka je identita a do súťažného programu sú zaradené študentské inscenácie z Arménska, Česka, Nemecka, Poľska, Rumunska, Slovinska, zo Švajčiarska a Slovenska. Viac informácií nájdete na istropolitanaproject.sk

8. – 18. jún

Najväčší svetový festival scénografie Pražské Quadriennale tento rok predstaví viac než tristo diel umelcov a umelkýň z celého sveta. Hlavné dve výstavy – Výstava krajín a regiónov a Študentská výstava – majú súťažný charakter a navštíviť ich môžete v priestoroch Holešovickej tržnice. Slovenský pavilón má názov *Domov je teplo* a vytvoril ho tím architektov Doxa v spolupráci s Divadelným ústavom. Kompletný program je uvedený na webe pq.cz

9. – 11. jún

Divadelno-hudobný festival Mičinský pitvor opäť prinesie sériu divadelných predstavení, koncertov, diskusií, workshopov a predovšetkým nového cirkusu. Ôsmy ročník festivalu sa uskutoční v obci Horná Mičina a program je určený rovnako pre deti, ako i dospelých. Nájdete v ňom napríklad aj predstavenia inscenácie Teatra Tatra *Cirkus Charms*. Viac informácií nájdete na micinskypitvor.sk



Z éteru /TV

— RÁDIO REGINA

- 17. 5. 22:00 **L. Jurík – M. Spišák:** Mimo tohto sveta
- 24. 5. 22:00 **L. Jurík – M. Spišák:** Tajomstvo starej dámy
- 31. 5. 22:00 **L. Jurík – M. Spišák:** Vražda v pavlačovom dome

— RÁDIO DEVÍN

- 16. 5. 20:00 **L. Čepková:** Avion
- 17. 5. 20:30 **I. S. Turgenev – E. J. Groch:** Prvá láska
- 21. 5. 19:00 **W. Shakespeare:** Sen noci májovej
- 24. 5. 20:30 **N. Veberová – V. Kubička:** Vietor v píniách
- 28. 5. 19:00 **P. Vilikovský:** Pes na ceste
- 31. 5. 20:30 **S. Uličná:** Smutný kankán

— DVOJKA

- 15. 5. 20:10 **Bratislavské pondelky** (dokumentárny cyklus o ére slávnych televíznych inscenácií)
- 22. 5. 20:10 **Bratislavské pondelky**
- 28. 5. 21:25 **Božská Božidara** (dokument o B. Turzonovovej)
- 29. 5. 20:10 **Bratislavské pondelky**

JURAJ BAKO (režisér) Ø Začiatkom mája sa prvýkrát naživo predstavila slovenskému publiku divadelná teoretická a profesorka Erika Fischer-Lichte. S jej menom sa každý, kto študoval na VŠMU, určite stretol. Preto bolo inšpirujúce zúčastniť sa na prednáške ikony divadelnej teórie, v ktorej si pripravila stručný náhľad do svojho výskumu. Po prednáške nasledovala podnetná diskusia, aj keď sa Lichte nonšalantne vyhla odpovediam na témy o technológiách, pretože je to oblasť mimo jej výskumného záujmu. S trochu menšou gráciou prebehlo ukončenie diskusie – k tomu došlo až po odchode drvivej časti publika a vyslaní signálu samotnou hostkou. No aj napriek tomu to bolo veľmi podnetné predpoludnie, akých sa v Bratislave vidí málo.

DOMINIKA HORVÁTHOVÁ (študentka KDŠ DF VŠMU) Ø Počuli ste o wayangu kulit? Ide o tradičnú formu tieňového bábkového divadla z Indonézie. Termín však nepomenúva len predstavenie, ale aj bábkú samotnú. Nejde o bábkové divadlo v našom zmysle slova, pretože prostredníctvom wayangu kulit Indonéžania nachádzajú spojenie medzi vierou a každodenným životom. Na konci apríla som mohla vidieť predstavenie *Gandamana Luweng* pod vedením známeho dalanga (bábkoherca) Kia Purba Asmora vo V-klube ako poďakovanie za tridsaťročné priateľstvo medzi Slovenskom a Indonéziou. Na druhý deň prebiehal aj fascinujúci workshop na KBT DF VŠMU pre zaniietených obdivovateľov.

KAROL MIŠOVIC (teatrológ) Ø Medzinárodná konferencia Art Readings sa po trojročnej pandemickej prestávke konečne mohla konať v Sofii naživo. V útulných, ale nie kapacitne nadrozmerných (och, aká podobnosť so slovenským prostredím) priestoroch Inštitútu umeleckých štúdií Bulharskej akadémie vied sa stretlo vyše päť desiatok teatrológov, filmárov a hudobníkov z východnej a zo strednej časti Európy, aby v rámci témy konferencie – Metamorfózy – predstavili reprezentatívne témy o umení ich krajiny. Konferencia výživná, kontakty nadviazané, len keby viac vzduchu bolo v tých konferenčných miestnostiach. Dobrých ľudí sa nie vždy všade veľa zmestí.

VIERA BARTKOVÁ (estetická) Ø Keď sa v jednej inscenačnej svorke stretnú Zakuťanská, Vlčková, Ptačin, musíte rátať s neúprosným útokom na vaše zmysly a rácie. V sugestívnej reflexii súčasnosti *Tí druhí* divadla Offline sa s vydráždenou intenzitou pripájate k aktuálnej spoločenskej situácii a opakovane prežívate chuť na odpojenie sa od nej. Nereálne. V ponáraní a vynáraní sa hercov si uvedomujete vlastný boj za šancu vybrať si smer a štýl plavby a zároveň túžbu po pokojnej hladine ako ideálnom existenčnom prostredí. P. S. Zánik Prešovského národného divadla bol vlastne multiplikačným aktom. Nové inscenácie oboch „nástupníckych“ súborov manifestujú rozmnoženie kvality. Nie som si istá, či je tento typ multiplikácie na Slovensku žiaduci.

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

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



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



Viac info na www.theatre.sk/projekty/casopis-kod

Jediný mesačník na Slovensku, ktorý sa pozerá na zuby aktuálnemu slovenskému divadlu.

HLAVNÝ PROGRAM

DIVADLO JÁNA PALÁRIKA V TRNAVE **PALÁRIK (A TO JEHO TEÁTRO)**

DIVADLO JOZEFA GREGORA TAJOVSKÉHO VO ZVOLENE

SME KRAJINA: PRÍBEH ĽUDÍ, PRIEHRADY A ČASU

DIVADLO PETRA MANKOVECKÉHO **NIKDY NAVŽDY**

DIVADLO PÔTOŇ **TERRA APATHY**

DIVADLO Z PASÁŽE **ČAJKA**

JÓKAIHO DIVADLO V KOMÁRNE **WOYZECK**

OFFLINE **TÍ DRUHÍ**

SLOVENSKÉ KOMORNÉ DIVADLO MARTIN **IOKASTÉ**

SLOVENSKÉ NÁRODNÉ DIVADLO **KOCÚRKOVO**

ŠTÁTNE DIVADLO KOŠICE **IDIOTI**



DOTYKY A SPOJENIA

DIVADELNÝ FESTIVAL / OD ROKU 2005 / MARTIN / 19. – 24. 6. 2023

www.dotykyaspojenia.sk

organizátor



hlavný partner

z verejných zdrojov
podporil Fond na
podporu umenia

u. fond
na podporu
umenia

zriaďovateľ



partner

MARTIN