

november



kød
konkrétne
ø divadle

číslo 9 | ročník 17 | 2023

cena 3 €

- ø Igor Bauersima ø História istého násilia v Divadle Ludus
- ø Chicago v DJZ Prešov ø Hauerland v DJGT Zvolen
- ø Porážka v Divadle Stoka ø Kiosk 16
- ø Kremnické Gagy ø Divadelná Nitra



DRÁMA 2022
Vítězné dramatické texty súťaže
divadelných hier DRÁMA 2022

e-kniha

Eva Prchalová, Tereza Marečková: *Žal-uzie*
Branislav Mazúch: *Šelijaké veci. Substancie*
Ondřej Novotný: *Můj otec byl Saturn*

Anne Ubersfeld
Čítať divadlo

Publikácia *Čítať divadlo (Lire le théâtre)*, pozostávajúca z troch dielov *I. Čítať divadlo*, *II. Škola diváka (L'école du spectateur)* a *III. Divadelný dialóg (Le dialogue de théâtre)*, predstavuje vo svetovom meradle avantgardnú prácu. Sumarizuje dovtedajší vývoj výskumu semiológie, ale najmä posúva myslenie jednotlivých teoretikov k adekvátnejším záverom. Preto ju domáca i zahraničná kritika hneď prijala ako pedagogický fundament a čitateľsky prístupné zasvätenie milovníkov divadla do intelektuálne rovnocennej reflexie ambiciózných artefaktov.

Čítať divadlo sa považuje za klasický teoretický text, nevyhnutnú súčasť pedagogického portfólia a podnet pre súčasné uvažovanie o divadle.



Milé čitateľky a milí čitatelia!

Neviem, nakoľko je to môj subjektívny pocit alebo dokázateľná realita, no miera násilia v našej spoločnosti vzrastá. Alebo je to iba tým, že sa viac toleruje? Teroristické útoky v našich uliciach, agresívne vystupovanie politikov*čiek, záplava novinových článkov o vojenských konfliktoch... Mení sa v dôsledku toho naša citlivosť voči zobrazovaniu násilia v divadle? Alebo ako je možné, že dnes viac pobúri netradičné spracovanie *Kocúrka* alebo vitráž s hlavou Hviezdoslava než otvorené inscenovanie násilných aktov? Je dnes vôbec možné ešte šokovať brutalitou na javisku, alebo naopak, je vôbec potrebné takýmto spôsobom podnecovať k aktívnejšiemu prístupu k životu naokolo? V redakcii vnímame, že tieto otázky sú čoraz viac prítomné v procese tvorby našich divadelníkov*čok a aj preto sme sa rozhodli tejto téme venovať tohtomesačné číslo.

Téma násilia otvára aj celú ďalšiu množinu otázok na to, ako a čo chceme inscenovať alebo vidieť v divadlách. Napríklad aj, či máme väčšiu potrebu inscenovať dobro, krásno, alebo otvorene drsnú reflexiu reality. Ale aj, či sa mení použitie scénických prostriedkov, ktoré evokujú reálne násilie (napríklad dokumentárnych materiálov neraz veľmi priamo zobrazujúcich násilné akty a ich dôsledky). Koncom októbra hosťovala vo viedenskom Volkstheatri Florentina Holzinger so svojím spektaklom *Ophelia's Got Talent*. V tomto diele sa spájajú brutalita, pop aj história umenia. V jeden večer sa mi tak prepojili všetky tieto podnety a zodpovedala som si niektoré zo svojich otázok, no najmä potvrdila silu divadla stále schopného aktivizovať aj liečiť.

FOTO NA OBÁLKE
História istého násillia, Divadlo Ludus, foto I. Straničik

obsah

na margo

2 **Krččať zranení**
Veronika Kolejáková

rozhovor

3 **Postmoderna je ešte dôkladnejšia posadnutosť ako pragmatizmus**
rozhovor s Igorom Bauersimom

recenzie

10 **Komu patrí príbeh?**
Michaela Hučko Pašteková
• HISTÓRIA ISTÉHO NÁSILLA (DIVADLO LUDUS)

15 **Prešovské Chicago – splatený i nesplatený dlh**
Karol Mišovic
• CHICAGO (DJZ PREŠOV)

22 Pojednanie o dejinných zvratoch a nenávisti medzi národmi

Lucia Galdíková
• HAUERLAND (DJGT ZVOLEN)

27 Všetci sme porazení

Marek Godovič
• PORÁŽKA (DIVADLO STOKA)

festivally

30 **Kiosk 2023 aj v znamení energetickej a klimatickej krízy**
Lucia Galdíková

36 **Akú slobodu chceme hájiť?**
Jakub Molnár

38 **Odezvy prírody, války a sebe samých**
Marek Lollok

thk

44 **Hra na válku?**
Olga Věra Cieslarová

krátko kriticky

50 **Pes Kamil – priateľ i učiteľ človeka**
Petronela Brotková

51 **Oko za oko, zub za zub alebo...?**
Dominika Horváthová

knižná ukážka

52 **Čítať divadlo**
Anne Ubersfeld

53 knižné tipy

z tvorby

54 **Nespútaná a rozporuplná Lilith**
Daniela Brezániová

2x2

54 **Kde sú v dnešnom divadle hranice na vyjadrenie / zobrazenie násilia?**

z výskumu

55 **Divadelné hodnoty a epistémy**
Elena Knopová

56 ja a divadlo

Martin Kollár
Ján Čieľ
Mária Knopová

58 kaleidoskop

59 tipy redakcie

glosa

59 **Hľadanie (strateného) vtípu**
Laura Fedorová

Veronika Kolejáčková

dramaturgička a psychoterapeutka



Kráčať zranení

V poslednom čase nás intenzívne sprevádza prítomnosť násilia, či už v podobe vojenských konfliktov, teroristických útokov, alebo iných foriem spoločenskej agresie. Sme akútne pod tlakom skúmať našu kapacitu na každodenné zvládanie a adaptáciu na obraz sveta, z ktorého ťaživé dosahy konfliktov tak rýchlo nezmiznú. Zo psychologicko-sociologickej perspektívy má táto situácia mnohé rysy spoločenskej, kolektívne prežívanej traumy. Tak ako pri každej traume, aj tu je prítomné obranné znečistlivenie, popieranie závažných skutočností a vytesňovanie nezvládnuteľných emócií na okraj prežívania. Mnohí ľudia sa cítia zaplavení, stratení, ponechaní na vlastné slabé zdroje vyvažovania utrpenia, ktoré pri pohľade na vonkajšie hrozby prežívajú. Vedie to k rastúcej odcudzenosti, izolácii.

No trauma je vždy aj príležitosťou na zmenu a vybudovanie nových podôb odolnosti. Sústavná eskalácia ostentatívneho spochybňovania či skresľovania širšieho pozadia príčin a vplyvov násilia zároveň prirodzene posilňuje potrebu nezostať ani v divadle bokom od spoločenskej diskusie. Ak sa má spoločnosť prežívanou traumou vyliečiť, tak by jej rezonancie a dosahy nemali zmiznúť či „vyšumieť“ – naopak, mali by vo verejnom umeleckom a spoločensko-politickom diskurze zaujať pevné miesto.

Divadlo a jeho formy narážajú oddávna na potrebu zobrazovania násilia, či už na úrovni jazyka, alebo vizuálnych prostriedkov. Dramatické umenie má však špecifickú pozíciu, jeho nástroje sú závislé od reinscenovania či v mnohých ohľadoch nepriameho, zástupného zobrazovania. Ponechám nateraz bokom zábavnú funkciu divadla, ktoré, rovnako ako iné médiá a sociálne siete, poskytuje útočisko a čas na útechu a deflexiu od ťaživej každodennosti. Ak by sme sa uspokojili s vymedzením divadla ako útočiska, hrozilo by riziko, že

sa publikum pohodlne zaštití bezpečím na úteku pred vedomím vlastnej zodpovednosti za chod svojho sveta. Povedané jazykom súčasnej psychológie – individualizácia traumy má depolitizujúci a teda oslabujúci efekt. Z divadelného zážitku nie je možné vypustiť dynamiku celého širšieho spoločenského poľa. Ak je toto pole obsadené vplyvmi rôznych podôb násilia, treba ich zachytiť, zobrazit', no najmä ich dôsledne významovo reflektovať. Výhodou divadla a jeho foriem je skupinový zážitok. Diváci sú často mylne vedení usadiť sa do bezpečnej polohy pozorovateľov, ktorí investujú svoje emócie vrátane hnevu a zhnusení bez toho, aby boli osobne zneisťovaní. Ale aká forma citlivosti sa ponúka ako najadaptívnejšia odpoveď? Prikláňam sa k tomu, že samotné zobrazovanie násilia v divadle nemá a nemusí mať pevne stanovené hranice, no problém sa objaví, len ak toto zobrazenie nenabáda na zaujatie postoja. Pasívne ritualizovaný a prísny etický kánon by možno až príliš obrusoval hrany, ktoré sú potrebné na oslovenie hlbšieho prežívania. Umeleckým gestom, ktoré môže slúžiť ako prevencia marginalizácie násilia, je celkom určite nielen jeho otvorené zobrazovanie, ale predovšetkým otvorené pomenúvanie jeho koreňov a systematicky postupujúcich vplyvov.

Ak je zobrazenie ťaživého obsahu účinné, môžeme si odnieť intenzívny, hoci znepokojivý zážitok z divadla domov a premeniť ho na impulz na akciu, ktorá neuspokojivú realitu pretvorí. Takouto akciou je aj diskusia, zdieľanie dojmov, pozorovaní, skúseností, ktoré sa na základe zážitku vynárajú. Potvrďuje sa, že súčasťou procesu vyrovnania sa so spoločenskými traumami je aj kultúrny kapitál, ktorý vyvažuje dogmatické a priamočiare odsúdenie. Divadlo má potenciál byť jeho pevnou súčasťou. Dôležitým krokom bude tento potenciál aj naďalej prenášať do divadelnej tvorby. ♣

Lucia Galdíková

divadelná kritička

Postmoderna je ešte dôkladnejšia posadnutosť ako pragmatizmus

Dramatik a režisér Igor Bauersima sa narodil v Prahe, no vyrastal vo Švajčiarsku, kam jeho rodina emigrovala. Táto skúsenosť a jeho osobný príbeh ovplyvnili i jeho uvažovanie o umení a prehĺbili uňho citlivosť ohľadom slobody tvorby a zásahov zo strany štátu. Pôsoobil v prostredí nezávislej, ako aj štátom dotovanej kultúry, čo mu nebránilo sa vyjadrovať na jej adresu kriticky. Ako autor sa vo svojich hrách často venuje hľadaniu pravdy a spoznávaníu objektívnej skutočnosti. Tá preňho predstavuje protipól k subjektivistickému postmodernizmu.

Počas vašej masterclass na festivale Nová dráma/ New Drama v Bratislave ste načrtli myšlienkové a ideové východiská a kontexty vašej dramatickej a režijnej tvorby. Zdôraznili ste pritom okrem iného morálne poslanie umelcov, ktoré sa týka hľadania a odkrývania pravdy. Ako postupujete pri zakomponovaní týchto kritérií do vašich hier? Nehrozí, že môžu vyznieť modelovo či príliš jednoznačne, alebo dokonca moralizujúco?

Všetkých päť zmienok o morálke v masterclass sa zakladá na skutočnosti, že neexistujú nemorálni ľudia. Morálka je jedným z našich ľudských atribútov. Niet takpovediac úniku. Naša morálka je to, čo podnecuje naše motívy a činy. Je užitočné byť si vedomý toho, ktoré normy riadia naše činy, pretože existujú morálne kódexy, ktoré sú vhodné na udržanie života, a tie, ktoré

IGOR BAUERSIMA

robia opak. Aby ste získali toto vedomie, musíte urobiť z pravdy predpoklad svojho myšlienkového procesu, pričom pravda je presný opis reality v akomkoľvek kontexte. To sa vzťahuje na nás všetkých, nielen na ľudí, ktorí sa rozhodli venovať umeniu profesionálne.

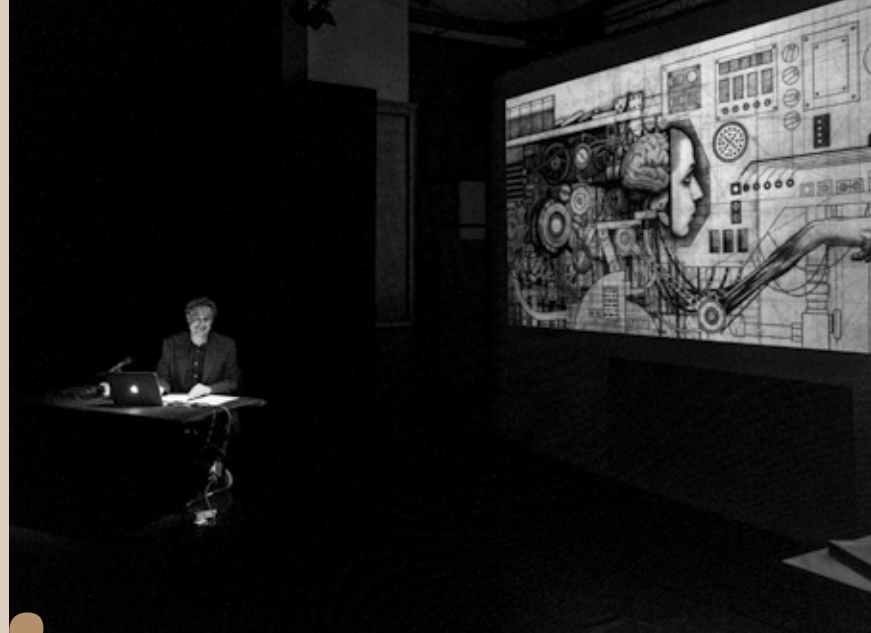
Našťastie som nikdy nebol obvinený z písania moralizujúcich hier. Som rozprávač – vymýšľam si postavy aj zápletky. Na dobré hry sa môžete pozerieť ako na vozidlá, ktoré vás prevezú cez noc (alebo aspoň niekoľko hodín). Filozofia nepredstavuje jeho nablýskanú karosériu ani motor či plyn. Je to inžinierstvo v pozadí. Videl som veľa predstavení s malým alebo žiadnym inžinierstvom, bez plynu a motora, ale s množstvom moralizovania namiesto lesklej karosérie. Tie vás však nikam neprevezú, a preto sa od toho snažím držať ďalej.

V epilógu ku knihe *Tri hry pre Malé múzeum súvislostí*, ktorú vydal Divadelný ústav, vyznievate ako ostrý kritik postmodernity. Hodnotíte ju ako subjektivistický smer, ktorý rezignoval na dialóg. Takisto sa staviate proti premise, že pravda existuje len ako pluralita rozličných právd. Prečo považujete postmodernu (myšlienkovu či umeleckú) za problematickú?

Nielen postmodernu, ale aj determinizmus, mysticizmus a naturalizmus... Postmoderna sa snaží, aby sa pojmy realita, poznanie, význam a pravda, a tým aj dialóg o týchto témach javili ako irelevantné. Keď sa zbavíte reality, poznania, významu, pravdy a dialógu, zostane vám ako prostriedok na interakciu s ostatnými už len napájanie, tlačenie, ťahanie a násilie. Vo svojom jadre je postmoderný postoj hlboko reakčný a má veľa podobností s toxicitou pragmatizmu.

Prečo ho tak vnímate?

Používam slovo reakčný pre nutkanie vrátiť sa do predchádzajúceho stavu. Postmodernizmus vo svojom jadre popiera pojem reality, a teda aj logiky. V tom je postmoderna priamym ideovým nástupcom pragmatizmu, ktorý – ako je známe – mal svoje začiatky v 19. storočí. Pragmatizmus tiež tvrdí, že neexistujú žiadne absolútne



Masterclass Igora Bauersimu v Štúdiu 12 počas festivalu Nová dráma/New Drama 2023
foto T. Géci

princípy, žiadna realita a žiadna zodpovedajúca pravda. Tvrdí, že všetko je v pohybe a náš vzťah k tomuto tekutému stavu je subjektívny, že pravdu nie je možné objaviť, ale namiesto toho sa vytvára na základe princípu „čokoľvek funguje“. Pragmatici odmietajú rozlišovať medzi vnímaným a vnímajúcim. Ich realita nepozná pravidlá. Namiesto toho je to neustále sa meniaci prúd „skúseností“. Tvrdia, že aristotelovské hľadanie istoty je „zvrátené“. Napriek tomu, a to je groteskné, ak si prajete, aby niečo existovalo, tak to údajne existuje, stačí ak to dokážete predstierať. Spoločnosť založená na tomto druhu „praktickosti“ nahrádza pojem pravdy želaniami a nárokovanými potrebami vládnuceho kolektívu. Nacisti aj komunisti s tým operujú už od začiatku. Ak to potreby a subjektívna skúsenosť skupiny vyžadujú, jednotlivec sa jednoducho vždy bude mýliť. S tým sa však stráca akékoľvek morálne spochybňovanie a rovnako aj samotný racionálny úsudok. A samozrejme, keď zostanete bez svojho hlavného nástroja na prežitie – vašej racionálnej schopnosti, stratíte aj schopnosť vytvárať dialóg. Všetky interakcie sa následne stávajú smrtiacou mocenskou hrou – pravým

opakom bežného dožadovania sa odpovedí jednotlivcov, ako aj riešení založených na vedeckom myslení. Postmoderna je však ešte dôkladnejšia posadnutosť ako pragmatizmus. Vracia sa do predaristotelovských čias, keď ešte neboli objavené naše základné nástroje intelektuálneho racionálneho diskurzu.

Ako vám to pripomína nacistov alebo komunistov?

Pragmatizmus bol čiastočne tým, čo vydláždilo cestu a priviedlo nacistov k moci. To isté platí o komunistoch, aj keď mu dali iné mená. Ich bludy o alternatívnych realitách („za naše nešťastie môžu Židia“, „za naše nešťastie môže kapitalizmus“) majú smrteľné následky, ktoré sa objavujú dodnes. Pragmatická ideológia stále dominuje v mnohých spoločnostiach, čo je predzvesťou ďalších tragédií v budúcnosti. Koniec koncov, práve ignorovanie toho, čo nás robí jedinečnými – naša schopnosť racionálneho myslenia, náš rešpekt k realite ako skúšobnému kameňu našich predstáv –, ako aj nadradenosť kolektívu nad jednotlivcom je to, čo umožňuje vraždenie miliónov ľudí.

Svoje hry ste inscenovali v mnohých významných divadlách v Nemecku, Rakúsku i vo Švajčiarsku. Napriek tomu (či práve pre to) ste sa vo viacerých hrách (napr. *Molièrova Berenika*) kriticky vyjadrili na margo štátnej kultúry. V poznámkach k jednému z uvedení tejto hry (v roku 2004 vo viedenskom

Igor Bauersima a jeho publikácia *Tri hry pre Malé múzeum súvislostí*
foto T. Géci



Burgtheatri), ktoré sú publikované v doslove Žiť dôkladne ku knihe *Tri hry*, ste spomenuli nedostatok dialógu či diverzity v umeleckej tvorbe a poukázali na mechanizmy, ktoré tvorcov nútia k istému konformizmu. Čo považujete za nefunkčné v prostredí nemeckojazyčnej, štátom dotovanej divadelnej scény? Vidíte rozdiel (čo sa týka väčšej umeleckej slobody vyjadrovania) napríklad v nezávislých divadelných zoskupeniach?

Žijeme v spoločnostiach, v ktorých je existencia štátnych dotácií väčšinou vnímaná ako nezmeniteľná skutočnosť – podobne ako existencia prívlov, oceánov alebo hôr. Spochybňovanie potreby oceánov by sa považovalo za grotesku, ale diskusia o nevyhnutnosti štátnych dotácií by sa za vtip považovať nemala. Musíme uvažovať o ich podstate, rovnako ako by sme mali neustále skúmať všetky ostatné sociálne konštrukty, ktoré sme vymysleli a vytvorili. Podstatou štátnych dotácií je skresľovať, falšovať a ničiť trh. Predstierajú, že čelia hrozbe monopolov alebo v prípade umenia nedostatku rozmanitosti a nebezpečenstvu korupcie v dôsledku komercializácie. Ich účinok je však opačný: vytvárajú štátny monopol a s ním aj skorumpované umenie v súlade s etatizmom. Odstraňujú rozmanitosť, a to tak, že dávajú nespravodlivú finančnú výhodu tým, ktorí súhlasia s nastaveným systémom. V prípade, že sa proti tomuto systému postavíte, automaticky vás z neho vyradia. Nie je schopný spochybniť sám seba. Nedávna minulosť vašej krajiny je toho dostatočným dôkazom. Kým neexistuje voľný trh, je pre nezávislých divadelných tvorcov extrémne ťažké prežiť. Ak vám preto náhodou dovolia tvoriť v rámci dotovaného systému a zároveň byť jeho oponentom, mali by ste to využiť a tvoriť, kým to bude možné. Žiaľ, ak sa systému skôr či neskôr nepodvolíte a nedáte sa ním „skaziť“, nebude trvať dlho a vylúčia vás tak, ako to ukazuje aj môj prípad.

Ako ovplyvnili štátne dotácie, resp. ich nedostatok, vaše tvorivé možnosti?

Prvú inscenáciu som uviedol v prenajatom nočnom klube. Uviedli sme tam hru Davida Mameta. Každý zo štyroch

hercov a aj ja sme dali zo svojho tisícku. To bol náš rozpočet. Väčšinu sme minuli na prenájom. Hra mala veľký úspech a začali sme zarábať. Všimli si nás úradníci, ktorí mali na starosti dotácie pre divadlá, a povedali nám, že chcú pomôcť. Prostriedky, ktoré sme odvtedy mohli používať, boli tak ľahšie dostupné, ale umelecky sa nič nezmenilo. Keď som začal pracovať pre veľké štátne divadlá, nezmenila sa moja filozofia ani umelecký prístup, hoci tam sa prostriedky prirodzene zvyšovali. Dobré divadlo sa začína tam, kde dobrý autor a dobrý herec hovoria rovnakým jazykom. V podstate by na to nebolo treba nič viac, keby tento trh nebol monopolizovaný.

V Nemecku ste sa stali jedným z najčastejšie hraných autorov a najúspešnejších režisérov. Následne sa k vám správali ako k „persona non grata“. Prečo, čo sa stalo?

Keď sa stanete najhranejším autorom v okolí, budete konfrontovaní aj s povinnosťami nedivadelného druhu. Nemôžete obísť dopyt po rozhovoroch (ktoré som z väčšej časti dovtedy dlho odmietal) a žiadajú vás, aby ste hovorili pred veľkým publikom. Vybral som si divadlo – a teda filozofiu – za stredobod môjho života. Zosúladiť vlastné prejavy, ako sa odo mňa očakávalo a žiadalo, s vládnuou kolektivistickou, postmodernistickou a antikapitalistickou ideológiou alebo sa schovať za podobne populárny mystický prútk niečoho nevysloviteľného nebolo niečo, čo som bol ochotný alebo dokonca schopný urobiť. Chrliť pragmatické klamstvá v prípade potreby alebo hovoriť vyprázdnené frázy je v rozpore so všetkým, za čím stojím ja a moja práca. Hoci moja kariéra bola bez akýchkoľvek škandálov a moje hry neprestávali mať divácky úspech (čo však pravdepodobne ešte urýchlilo proces môjho zrušenia), trvalo to len pár rokov a bol som „fuč“. Toto nie je len moja osobná sťažnosť, ale problém v oveľa širšom spoločenskom meradle. Keď kultúrnu oblasť riadi iba jedna inštitúcia, teda štát, je takmer nemožné, aby sa umelci uživilí, nakrmili svoje deti a zároveň si zachovali svoju intelektuálnu integritu. Ako povedal James Baldwin: „Presne vo chvíli, keď si začnete rozvíjať svedomie,

nevynutne sa ocitnete vo vojne so svojou spoločnosťou.“ Táto intelektuálna vojna je to, čo udržuje spoločnosť nažive, bdelú a schopnú evolúcie. Spoločnosť, ktorá ju potláča, z dlhodobého hľadiska zlyhá. Preto je potrebná odluka kultúry od štátu, rovnako ako bola potrebná odluka cirkvi od štátu – a v širšom zmysle, ako by bola potrebná aj odluka hospodárstva, ak sa chceme zbaviť korupcie.

Považujete teda umelecký trh, resp. oblasť divadla v Nemecku za neslobodné pre tvorcov? Štát ste opísali ako zlo, resp. manipulátora, ktorý dotácie poskytuje len konformným umelcom, no politická situácia v Nemecku sa azda ešte nedostala do pomerov, aké panujú napr. v Poľsku či v Maďarsku, kde vládnuce strany viditeľne ničia slobodnú, demokratickú tvorbu...

V po nemecky hovoriacej časti Európy je divadlo takmer výlučne v rukách štátu. Štát má v tejto umeleckej oblasti kvázi monopol. To je v západnom svete unikát. Idea, že štát kontroluje kultúru, je totalitná a zvyčajne ju prijímajú iba diktatúry. Napríklad Francúzsko, Spojené štáty alebo Veľká Británia pristupujú k divadlu inak. Nemecko sa však nedokázalo úplne zbaviť konštruktov z minulosti. Preto môžete v Nemecku naraziť aj na „veľkého kritika“ a člena mnohých komisií, ktorý chváli štátne divadlo a jedným dychom a sčasti aj s hrdosťou vysvetľuje, že jeho starý otec bol jedným z hlavných divadelných poradcov za Hitlera. V Nemecku môže kritik napísať v najväčších novinách v krajine: „Nepoznáte Vančuru? To nič. V roku 1941 ho popravil nemecký Wehrmacht...“ bez toho, aby musel čeliť akejkoľvek intelektuálnej búrke. Idea dotovaného umenia spočíva aj v tom, že prerozdelenie bohatstva násilím je ospravedliteľné a že potrebujeme odborníkov, ktorí vyberú a presadia to, čo je hodné presadzovania. Dôsledkom je korupcia na ekonomickej, a čo je horšie, aj na ideologickej úrovni. Štát tak pestuje umeleckú elitu, ktorá je ideologicky zladená s ekonomickým systémom, ktorý im poskytuje všetky privilégia. Ako syn utečencov z totalitnej krajiny s otvorenou aj skrytou cenzúrou som bol vždy obzvlášť citlivý na politiku a na to, ako ideológia



Slávnostné ukončenie festivalu Nová dráma/New Drama 2023 (V. Fekete, I. Bauersima, H. David, H. Salta, S. Hroncová) foto T. Géci

formujú náš osud, a kritický voči akémukoľvek kolektívu odhodlanému ovládnuť jednotlivca. Bol som preto veľmi prekvapený, keď mi zrazu všetky tie veľké divadlá otvorili svoje brány. Mám to brať ako nedorozumenie? Alebo ako úsvit novej éry? No ukázalo sa, že to bola prvá z týchto dvoch možností. Postmodernistickí skeptici majú takmer komickú neschopnosť čítať medzi riadkami, identifikovať základné myšlienky a filozofiu. Dôvodom je, že myšlienky majú iba dekoratívnu funkciu vo svete, v ktorom je sila všetkým a rozum sa nazýva „zvrátenosť“. Preto mohli síce veľmi dobre vidieť, že moje hry boli úspešné, čo sa týka diváckej príťažlivosti, zároveň zložitá a ich inscenácie funkčné, prekvapivé a odlišné, ale len zriedka videli za tým to inžinierstvo, nedokázali identifikovať filozofiu ako hybnú silu diela. Keď som o tom začal hovoriť verejne,

bolo jasné, že nezapadám do ideologickej formy, až ma napokon celkom vylúčili. Môžete si z toho slobodne vyvodiť svoje vlastné závery. Jedna vec je však jasná: takto utláčať a ničiť môže len monopol. To, čo bolo ešte možné za čias Mozarta – vzoprieť sa arcibiskupovi a úspešne sa stať súkromným divadelným podnikateľom – je dnes oveľa ťažšie. Mimoriadne bohatý arcibiskup je dnes monopolista a nasýtil celý trh svojimi propagandistami.

S kritikou postmodernity súvisí aj vaša hra *norway.today (2000)*, ku ktorej napísaniu vás podľa vlastných slov inšpiroval pocit, že svet je „ohrozený samovraždou“. Je pre vás táto hra skôr o metafore odporu voči stavu súčasného sveta (subjektivismu, postmodernému mysleniu a pod.) než príbehom dvoch mladých ľudí, ktorí nevidia zmysel svojich životov?

Vyrastať v spoločnosti, v ktorej dominantní kultúrní aktéri

popierajú realitu a stráca sa schopnosť chápať a rozlišovať medzi pravdou a nepravdou, dobrým a zlým, či myslieť a konať racionálne, znamená vyrastať v intelektuálnom vákuu. Túto prázdnotu však treba niečím vyplniť. Hádanie, želanie, klamstvo a predstieranie nepomôže. Pre jednotlivcov so silným intelektom môže byť tento hlboký pocit iracionality a prázdnoty neznesiteľný, ako to preukázal už Kleist svojou vlastnou vraždou-samovraždou po tom, čo do hĺbky študoval a „pochopil“ Kanta. Náhradu za skolabovanú mystiku ako niečo, čo vytvára zmysel, ponúkol v Rusku komunizmus – ktorý je, ironicky, vo svojom jadre novokresťanskou ideológiou nesebeckosti či obetavosti v ateistickom prestrojení. V prípade nacistického Nemecka vyplnila prázdnotu apokalyptická vízia jedného kreténskeho siláka a masová hystéria jeho stúpcov, ktorú armáda nemeckých filozofov a básnikov zbavila triezveho kritického uvažovania a zmyslu pre realitu. Aká irónia pre „krajinu filozofov a básnikov“.

V hre *Tattoo* (2002) dômyselne a uštipačne demonštrujete morálnu skorumpovanosť umeleckého trhu a jeho aktérov. V príbehu dochádza k zrade priateľstva i umenia, pričom hnacím motorom násilia sú peniaze a chamtivosť, ako aj nedostatočná integrita postáv.

Hra je čiernou komédiou so šťastným koncom. Motorom korupcie nie sú peniaze a chamtivosť, ale morálka či filozofia antagonistov. Dvaja hrdinovia v hre sú postavení do situácie, kde ich súkromie zapredávajú skorumpovaní a chamtiví zločinci. Hrdinovia majú morálne právo na svoj vlastný obraz, vyobrazenia seba samých a odplatu za zločin na nich spáchaný.

V čom vidíte šťastný koniec hry? Sledujeme totiž, že umelecký vtíp a úskok sa menia na krutú vraždu.

Nerád by som prezrádzal koniec, ale nie je to celkom tak, ako tvrdíte. Je oveľa otvorenejší, a teda poukazuje na modelový charakter hry. Ako som vysvetlil na masterclass, netvorím naturalistickým ani novinárskym spôsobom. Mám rád hry, ktoré



Harold David, Igor Bauersima a Matej Drlička v neformálnom rozhovore po slávnostnom otvorení festivalu Nová dráma/New Drama 2023
foto T. Géci

sú pútavými príbehmi a zároveň intelektuálnymi propozíciami – otázkami, ale aj odpoveďami. Odpoveď v *Tattoo* je mierne optimistická, takmer utopická.

Ktorú zo svojich hier považujete za najzásadnejšiu v zmysle, že najlepšie reflektuje vaše osobné a umelecké hodnoty? A ktorá z nich najväčšmi zarezonovala v spoločnosti?

V ideálnom prípade rastiete s každou novou prácou a so skúsenosťami. Hry, ktoré som napísal približne od roku 2000, sú zrelšie. Čo sa týka dosahu na spoločnosť, hádam, sú to tie hry, ktoré sa prirodzene čítajú a hrajú najčastejšie, vyhrávajú súťaže. To je však mimo môjho vplyvu. Netvorím s týmto úmyslom, a preto to ani neočakávam. Ale je krásne stretnúť ľudí, ktorí mi povedia, že moja hra mala veľký vplyv na ich životy.

Máte momentálne rozpracovanú nejakú novú hru?

Mám ich naplánovaných niekoľko. Ale nenapíšem ich, ak nenájdem dobrú príležitosť na ich zinscenovanie. V týchto dňoch môžem premýšľať len o nových dielach, ktoré budú ekonomicky minimalistické, aby som ich mohol realizovať bez peňazí.

Akú tému by bolo podľa vás v dnešnej dobe potrebné zachytiť a spracovať?

Takých tém je veľmi veľa. Vo všeobecnosti je dôležité písať o tom, ako zostať nažive, nie nevyhnutne fyzicky, ale intelektuálne.

Čo vás ťaží, nadchýna alebo provokuje ako autora či režiséra?

Pri hľadaní materiálu zvyčajne neprechádzam dielami iných autorov. Ako režisér som bol vždy veľmi vďačný za akékoľvek dramaturgické návrhy. V otázkach filozofie som veľmi vyberavý, ale keď dostanem zodpovedajúci návrh, mám obrovskú radosť z práce s ním. V Stuttgartskej opere som takto napríklad našťudoval Rossiniho *Le Comte Ory* a Händelovho *Tesea*. Obidve mi boli navrhnuté a v oboch prípadoch som bol v úplnom úžase, ako sú tieto návrhy „namieste“. Pokiaľ ide o moje autorské témy, často sú inšpirované skutočnými príležitosťami a reálnou ekonomickou situáciou. Nebudem napríklad premýšľať o niečom, čo by si vyžadovalo desať koní alebo tridsať postáv na javisku, keď tu na to nie sú ekonomické podmienky. A vlastne by som na to nemyslel, aj keby som na to dostal príležitosť. Hra, na ktorej som predbežne začal pracovať, sa zaoberá našou schopnosťou nájsť spoločnú reč, našou schopnosťou komunikovať, jej nedostatkom a dôsledkami. Žijeme v časoch, keď komunikáciu opäť nahrádzajú signály a monológy. Boli

Prezentácia publikácie Igora Bauersimu *Tri hry v Malé múzeum súvislosti*
foto T. Géci



sme tam už mnohokrát, mali by sme sa poučiť z histórie, a ak to nie je možné, mohol by to urobiť príbeh.

Aké kritériá by podľa vás mala spĺňať „dobrá“ divadelná hra?

Hra by mala byť predovšetkým dobrá zábava, čo znamená: dajte nám na noc dostatok intelektuálneho a emocionálneho jedla – a ak je to možné, tak aj na viac ako jednu noc. Mala by byť zároveň výzvou pre tých, ktorí ju tvoria, a rovnako tak vo výsledku aj pre publikum. Dobrá hra berie divákov vážne ako partnerov a nepovažuje ich za „bandu hlupákov“, ktorí sa potrebujú dozvedať. Okrem toho by mala byť aj zvodná, ale prístupná, nie obscénna.

Tvorbu ktorých svetových autorov prozaických či dramatických textov sledujete a je pre vás inšpiratívna?

Väčšinou klasikov. A potom najmä outsiderov, cudzincov v inej krajine. To platí aj pre súčasných autorov. Nie je ľahké sa zorientovať v krásnej džungli knižného trhu. Súčasných autorov je veľa. Kto medzi nimi nájde skutočného priateľa, má veľké šťastie. Nedávno som sa „zamiloval“ do diel Francúza Jeana Teulého, ktorý bol o desať rokov starší. Potom som mal to šťastie, že som ho stretol. O dva týždne neskôr som sa dozvedel, že zomrel. Nemáme veľa času. Využime to dobre. ♣

Igor Bauersima

Pôsobí ako dramatik, režisér, architekt a scénograf. Narodil sa v Prahe, odkiaľ jeho rodina v roku 1968 emigrovala do Paríža a napokon sa usadila vo Švajčiarsku. Dosiaľ napísal viac ako tridsaťpäť divadelných hier, medzi nimi aj drámu *norway.today*, vďaka ktorej sa stal najhranejším súčasným dramatikom v po nemecky hovoriacich krajinách. Ako režisér a scénograf sa stal začiatkom deväťdesiatych rokov priekopníkom v práci s videom na javisku. V roku 2000 začal písať a režirovať pre veľké scény v Düsseldorfe, Hannoveri, Zürichu, Hamburgu, vo Viedni či v Stuttgarte a Rotterdame.

Michaela Hučko Pašteková
estetička

Komu patrí príbeh?

Patrí príbeh tomu, kto ho prežil, alebo tomu, kto ho zapísal? Tomu, kto ho adaptuje pre divadlo, alebo tomu, kto sa na inscenáciu pozerá?

Francúzsky spisovateľ Édouard Louis sa v roku 2012 stal obeťou znásilnenia a pokusu o vraždu. O štyri roky neskôr túto skúsenosť opísal v románe *Dejiny násilia*, a to z viacerých rozprávačských pohľadov. Udalosti osudnej noci čitateľkám a čitateľom približuje v prvej osobe samotný autor, ale príbeh necháva znieť aj slovami svojej sestry Clary (ktorá svojmu manželovi interpretuje to, čo jej predtým povedal brat) a svoju verziu konštruujú aj policajti počas výsluchu či zdravotná sestra v nemocnici. Kniha je tak na jednej strane až akousi postštrukturalistickou hrou s textom, jazykom a jeho

Édouard Louis – Barbora Chovancová – Martin Kubran
HISTÓRIA ISTÉHO NÁSILIA

významom, na druhej strane otvára zásadné otázky o vyrovnávaní sa s traumatizujúcimi udalosťami, o skrytom rasizme aj o druhej viktimizácii obetí pri vyšetrovaní či konfrontácii s rodinou a priateľmi. Édouard je totiž nútený príbeh znásilnenia rozprávať stále nanovo, až napokon nevie, akú v ňom má funkciu a či jeho príbeh nepreberajú iní. „Už jsem nepoznával vlastní slova. Už jsem nerozpoznával vlastní vzpomínky, když jsem je vyprávěl.“ (*Dějiny násilí*, Paseka, 2019, preklad Sára Vybíralová, s. 101) Subjekt sa tu každou ďalšou výpoveďou stáva objektom, ktorého bolesť všetci ignorujú, keďže tá – na rozdiel od slov – nie je prenosná.

Adaptáciu románu pre javiskové uvedenie môžeme chápať ako ďalšiu rozprávačskú perspektívu, ktorá príbehu pridáva vizuálnu vrstvu. Hoci nie možno tak, ako by sme čakali. Inscenácia režisérky Barbory Chovancovej síce využíva svetelný dizajn, rekvizity, hudbu, herci pracujú so svojimi

„Dominantným nástrojom je slovo, rovnako ako v Louisovom románe.“



HISTÓRIA ISTÉHO NÁSILIA
— J. Švec, T. Bolo
foto I. Stančík



HISTÓRIA ISTÉHO NÁSILIA
— J. Švec, M. Chalány
foto I. Stančík

telami a hlasmi, avšak jej dominantným nástrojom je slovo, rovnako ako v Louisovom románe. Keď počas predstavenia divák na chvíľu zavrie oči, o nič zásadné nepríde. Príbeh plynulo pokračuje bez ohľadu na to, či sa naň pozerá, alebo ho len počúva.

Neutíchajúci prúd slov

V inscenácii účinkujú traja herci a jedna herečka. Nemajú jasne definované identity, občas zastupujú viacero postáv (spomínanú Édouardovu sestru Claru, policajných vyšetrovateľov, samotného Édouarda, jeho priateľov, ale aj násilníka Reda).

Keď diváčky a diváci vstupujú do sály, herci sú už na scéne – je tmavá, takmer prázdna, zo stropu visia tesne nad hlavami aktérov neónové svetlá, v kúte leží matrac. Herci v tomto momente pripomínajú skôr javiskových technikov, skladajú a rozkladajú stôl, presúvajú svetelné reflektory, premiestňujú sa z jedného miesta na druhé. Ako keby sa nevedeli rozhodnúť, kedy začať, hoci všetkým je zrejmé, že predstavenie už beží. Aj v realite sú začiatky zásadných životných zvrátov a udalostí neraz banálne a nenápadné.

Prvá replika spustí prúd takmer neutíchajúcich



HISTÓRIA ISTÉHO NÁSILIA
— T. Bolo
foto I. Stančík

slov, ktorý sa na diváctvo následne valí asi osemdesiat minút a nesprievádza ho žiadna výrazná akcia. Vlastne sa toho na javisku nedeje viac ako v prológu. Áno, herečka a herci vystúpia zo svojich civilných polôh, menia intenzitu či emocionálne zafarbenie hlasu, hudba občas dokresľuje alebo podporuje obsah vypovedaných slov, avšak konanie hercov príbeh neilustruje, sem-tam len v drobných náznakoch priblížia situáciu či rozpoloženie, v akom sa postavy nachádzajú. V tejto časti inscenácie sú herci primárne rozprávačmi úryvkov z Louisovej knihy, diváci sú svedkami hutných monologických pasáží. No zatiaľ čo v románe dokážu vety plynúť iba jedna za druhou, a to aj v prípade, keď sa rozprávači prekrývajú, na javisku dokážu znieť výpovede rôznych ľudí súbežne v rovnakom čase. Clara (Alexandra Palatínusová) hovorí o tom, ako jej Édouard opísal stretnutie s Redom vo vianočný

večer, a do toho Édouard (Marián Chalány) rozpráva o tom istom okamihu v prvej osobe. Niekedy si herci-postavy vety vzájomne dopovedajú a je na divákoch, komu v danom momente viac uveria. Kde-tu si publikum môže na pár sekúnd vydýchnuť, a to vo chvíľach nepatrných úprav scény (opäť vykonaných samotnými hercami). Aj osvetlenie je vtedy menej štylizované. Ako keď v knihe prechádzame z jednej kapitoly do druhej.

Telo ako dôkaz

Asi po hodine a pol nastupuje intermezzo. Jedno je aj v Louisovej knihe, avšak s odlišným obsahom. Tu dochádza počas neho k radikálnejšej prestavbe scény, herecký tím strháva z podlahy gaffa pásky, odkladá stôl, svetlá, matrac, počítač, inštaluje a natáhuje veľkorozmerný biely baletizol. Na pozadí však stále pokračuje Édouardov drásavý

„
Inscenácia pokračuje v Louisovej metóde pohrávania sa s hranicou medzi skutočnosťou a fikciou, v tomto prípade aj s napätím medzi doslovnosťou a náznakom.“

príbeh. Tentoraz znie z reprodukovanej nahrávky, nie z úst hercov. Opisovanie aktu znásilnenia je tak konfrontované s úplne obyčajnými činnosťami. Koniec koncov, k násiliu často dochádza ako keby mimochodom, na všednom mieste a za všedných okolností, za múrmi bytov, nevidené a nepočuté, zatiaľ čo ostatný život vedľa neho beží bez narušenia, svet sa nezastavuje. Niečie šťastie sa odohráva súbežne s niečiou tragédiou.

Posledná časť inscenácie je radikálne iná. Slovo celkom zmizne a vládu nad príbehom preberie telo. Statickosť ustupuje pohybu. Dvaja muži (Jakub Švec a Tadeáš Bolo) stoja mlkvo oproti sebe. Začnú sa nevinne postrkovať, občas sa dokonca zasmejú, jemne sa provokujú gestami a štuchancami. Tušíme, že sa zrejme pozeráme na Édouarda a Reda, obeť a násilníka, a teda očakávame, že scénu, o ktorej sme doteraz iba počúvali, uvidíme v jej fyzickej nahote. Avšak inscenácia pokračuje



HISTÓRIA ISTÉHO NÁSILIA
— A. Palatínusová
foto I. Stančík

v Louisovej metóde pohrávania sa s hranicou medzi skutočnosťou a fikciou, v tomto prípade aj s napätím medzi doslovnosťou a náznakom. Namiesto rekonštrukcie aktu znásilnenia sa stávame svedkami tanečného duetu, hoci výrazne fyzického. Telá sa v ňom prepletajú tak intenzívne, až nerozoznávame, ktoré končatiny patria komu, prevaľujú sa po zemi, zaseknuté jedno v druhom. Nejde však o nekontrolovateľný pohyb, telá nie sú vedené afektom, amokom, ktorý by bol príznačný pre skutočnú udalosť, ale hýbu sa podľa vopred daných choreografických princípov, definovaných Danielom Račekom.

Hranica medzi súbojom a tanečnou performanciou je v tomto obraze veľmi tenká, divák drží v napätí odsúvanie doslovného násilia. Napokon k nemu dôjde, tanečný jazyk sa navráti k činohernému slovníku a znaky ustúpia doslovnosti, hoci dianie ostáva bez slov. Herci-performeri ukončia svoj výstup aktom škrtenia šalom, ku ktorému sa Louis v knihe viackrát vracia. Následne na scénu prídu policajti (Palatínusová a Chalány), aby okolo Édouarda a porozhadzovaných šiat rozfúkali čierny prášok, ktorým sa na mieste činu zvyknú stierať odtlačky. Napriek Édouardovej snahe zostať subjektom príbehu mu je napokon prisúdená len rola dôkazu, objektu označeného číslom.

Kto je garantom pravdy?

Jedným z cieľov Divadla Ludus je vzdelávanie mladých diváčok a divákov. Inscenácia *História istého násilia* je určená pre tých, ktorí dosiahli vek minimálne šestnásť rokov. Po premiére ostala vo vzduchu otázka, aký odkaz či poučenie im inscenácia môže odovzdať. Ambícia bola pravdepodobne podobná ako v prípade literárnej predlohy – cez jednoduchú zápletku rozprávať o násilí, jeho príčinách, dôsledkoch. Rozprávať o tom, aké ľahké a nepredvídateľné je stretnúť sa s ním, aj to, s akými stereotypmi a necitlivým

zaobchádzaním sú obeť konfrontované v priebehu vyšetrovania. Sekundárna viktimizácia môže spôsobiť väčšiu traumu než samotná tragická udalosť. Nemenej zásadná je však aj línia, ktorá sa zaoberá problematikou pamäti, interpretácie, tým, ako sa z osobného intímneho zážitku môže stať kolektívna história, ktorej podobu definuje neraz viac to, ako si chceme príbehy pamätať, než to, ako sa naozaj stali. Kto bude nakoniec garantom pravdy?

Výsledný inscenačný tvar je pomerne náročný na udržanie nepretržitej pozornosti (jednoduchšie je to pre tie a tých, ktorí čítali knihu). Pre mladšiu generáciu to môže byť výzva, ale hrozí, že diváctvo, aj to staršie, hutnosť textu po čase vyčerpá. Z istého uhla pohľadu by bolo možné chápať verbálnu časť inscenácie ako istú formu násilia

HISTÓRIA ISTÉHO NÁSILIA — T. Bolo, J. Švec
foto I. Stančík



páchaného na ľuďoch sediacich v sále, ale to už je možno nadbytočná metarovina interpretácie.

Divácky najpríťažlivejšia je záverečná performatívno-tanečná časť, avšak je diskutabilné, komu koľko energie ešte na jej sústredené sledovanie ostane. Paradoxne, po jej skončení máme chuť položiť otázku, ktorú po vykonaní výsluchu položí policajt Édouardovi: „A čo ďalej?“ Keď mu totiž Édouard povedal, že Reda z bytu po akte/čine len tak odišiel, zdalo sa to policajtovi málo. Čakal nejaké vyvrcholenie, akúsi katarziu alebo naopak veľkolepé uzavretie celej udalosti. Ale všetko sa skončilo tak banálne, ako sa začalo.

Režisérka Barbora Chovancová zvolila nie nezaujímavý a vonkoncom nie prvoplánový postup, ako spracovať literárny materiál pre divadlo. No podobne ako Édouard Louis, ktorý sa pri písaní vyhýba bezúčelným slovám (čo je pri Francúzovi prekvapivé), sa mohla Chovancová od slov oprostíť v rámci štruktúry inscenácie o niečo skôr. Surovosť a údernosť Louisovho románu sa v inscenácii trocha strácajú v množstve textu, zo slova sa vo výsledku stáva skôr maniera než nejaký divadelný experiment alebo pokus o epické divadlo. Viac ako inscenáciou o násilí je dielo výskumom toho, ako dokážu rozdielne prostriedky rozprávať a uniesť ten istý príbeh. ♣

É. Louis – B. Chovancová – M. Kubran:
História istého násilia

preklad **A. Černáková** scenár **B. Chovancová**, **M. Kubran**
réžia **B. Chovancová** dramaturgia **M. Kubran** scéna
a kostýmy **A. Chrtková** svetelný dizajn **M. Pavelková**
hudba **D. Šimek** pohybová spolupráca **D. Raček**
technická spolupráca **E. Mikuš**, **M. Pavelková** účinkujú
T. Bolo, **M. Chalány**, **A. Palatínusová**, **J. Švec**
premiéra 13. september 2023, Divadlo Ludus
v A4 – priestor súčasnej kultúry, Bratislava

»
Režisérka
Barbora
Chovancová
zvolila nie
nezaujímavý
a vonkoncom
nie prvoplánový
postup, ako
spracovať
literárny
materiál pre
divadlo.

“



Karol Mišovic
teatrológ

Prešovské Chicago – splatený i nesplatený dlh

Ironická sexy satira prehnitého súdництва, manipulovateľnej tlače a smiešneho kultu celebrit v podobe brechtovského vaudevillu – taktó výstižne charakterizujú dnes už kultové dielo Freda Ebba, Johna Kandra a Boba Fosseho Chicago v nedávno publikovanej anglickej monografii Muzikál'. Na Slovensku sa s jeho inscenáciou stretávame len druhý raz, no prvýkrát v slovenčine. V roku 2006 ho uviedlo komárňanské Jókaiho divadlo, v závere septembra tohto roku sa dočkalo slovenského naštudovania na scéne, ktorá čoraz častejšie siaha po špičkách klasického muzikálového repertoáru – v prešovskom Divadle Jonáša Záborského.

1 Muzikál –
Od počiatku dodnes.
Praha: Pangea, 2022.
360 s. ISBN: 978-80-
277-1193-2.



Fred Ebb – Bob Fosse – John Kander
CHICAGO

Uvedenie *Chicago* po dramaturgickej stránke nielenže spláca ďalší, hoci nie posledný dlh slovenskej muzikálovej tradície voči tej svetovej, ale ponúka i na Slovensko prenositeľný obsah. Takmer päťdesiatročný muzikál lokalizovaný do Ameriky na prelome dvadsiatych a tridsiatych rokov v dnešných časoch nebývalej popularity influencerov a showbiznisových hviezd, kde o význame danej osoby nerozhoduje kvalita jej tvorby, ale počet sledovateľov na sociálnych sieťach, nadobúda zásadné súčasné vyznenie aj bez násilnej úpravy. Z dvoch vrahýň Roxie a Velmy, ktorých justičný prečin je nespochybniteľný, sa vďaka skvelej mediálnej kampani, kde sa sexizmus miesi so srdcervúcim sentimentom, stanú zo dňa na deň davmi nekriticky zbožňované celebrity. Ikony, ktorých sláva je masovo intenzívna, ale trvá len do prvého škandálu ďalšej všednej nuly.

Chicago inšpirované skutočnými udalosťami, kde vykonštruovaný obraz v novinách a zvodné krivky obvinených dokázali pred súdnou porotou dementovať exaktné fakty, zobrazuje dodnes prítomnú spoločenskú pokrivenosť. Muzikál s jasným parodickým nadhľadom definuje nielen prchavosť slávy, ale najmä povrchné hodnoty spoločnosti, keď zástupy bezhlavo adorujú pochybné individuality disponujúce mizivými morálnymi zásadami i základným talentom, ale za to schopné zaujať svojou výstrednosťou. Lenže v prešovskej inscenácii je táto kľúčová téma rozvinutá skôr latentne.

Režisér Michal Náhlík sa sústreďuje na promptné vyrozprávanie príbehu, ale nedostávame odpoveď, o čom konkrétne inscenácia vypovedá. Iba pred piesňou *Štýl* (*The Class*) väzenkyňa Velma Kelly (Ľudmila Dutková) a skorumpovaná dozorkyňa

CHICAGO — G. Očkajová
foto. V. Slávik

recenzia

„Mamča“ Morton (Stanislava Kašperová/Svetlana Wittnerová) pateticky do ticha skonštatujú, že svet „zblbol a už to nie je to, čo bývalo“. Voči ostatnej atmosfére inscenácie však tieto repliky a ich moralistický tón pôsobia skôr ako školský didaktizmus než uveriteľnejšie životné precitnutie. Činoherné pasáže sú v muzikáli vôbec okresané na minimum, a tak herci často nedokážu nájsť v tom rýchlom strihu výstupov adekvátny podtext na ich sprostredkovanie. Náhlík totiž inscenuje úpravu textu Davida Thompsona, hrávanú vo svete od polovice deväťdesiatych rokov, v ktorej je iluzívnosť príbehu nahradená koncertným aranžmánom a činoherné party slúžia len na rýchle prepojenie piesní alebo skratkovité vyjadrenie dejového uzla. Herci v tejto verzii muzikálu stvárnajú postavy v jasnom brechtovskom nádychu. Americkí tvorcovia sa tu totiž manifestačne pohrávajú s antiiluzívnym princípom inscenácie, ktorá balansuje na hrane divadla a hudobno-tanečného koncertu s priznaným orchestrom na scéne. Náhlík sa však snažil vrátiť situáciám činoherný základ. Lenže v tých krátkych dialógoch Thompsonovej textovej verzii bezprostredne skomponovanej pre inscenačný tvar broadwayského naštudovania, kde úsečné repliky plynulo zapadajú

CHIGAGO — S. Wittnerová & Company
foto. V. Slávik



do atmosféry scénického poňatia, prešovskí herci v rozohraných mizanscénach nemajú vždy možnosť emočne plnohodnotne vystihnúť daný príbehový moment či dôležitý dejový zlom.

Niežby sa Náhlíkovi nedarilo vytvoriť pútavé situácie – jeho inscenácia má klipovitú výstavbu, kde sa takmer každá scéna stáva novým divadelno-koncertným výstupom –, ale absentuje ich vzájomná prepojenosť a jasne artikulovaná výpoveď. Všetko ostáva len v náznaku. Napríklad téma genderovej identity, pri ktorej sa Náhlík pohráva s motívom človeka ako jedinca, ktorého nemožno definovať len podľa zaužívaných spoločenských kánonov. V piesni *Kriminál tango* (*Cell Block Tango*) šesť vrahýň tancuje pri prezentácii dôvodov ich zadržania nielen s mužmi, obeťami ich úkladných zločinov, ale aj so ženami, čo však Náhlík ďalej nijako nerozvíja. Pri postavách Konferencierov (Valéria Fürješová a Filip Lenárth/Boris Srník) ohlasujúcich intonáciou cirkusových vyvolávačov posun v príbehu či obsah nasledujúcej piesne je v ich pohlavne neidentifikovaných kostýmoch a maskovaní zas prítomný androgynný motív. Zmenu pohlaví v obsadení nájdeme už aj v originálnej verzii muzikálu. Konkrétne ide o postavu altruistickej novinárky Mary Sunshine, hranú mužom, ktorej skutočnú totožnosť v závere súdneho procesu nečakane odhalí obhajca Billy Flynn. Náhlík je tomuto poňatiu roly verný, i keď v prešovskom podaní je pre karikatúrne vedenie úlohy (Peter Krivý) už od začiatku táto skutočnosť zjavná a vyznieva skôr ako estrádny vtíp než zámerné pohrávanie sa s pozornosťou publika.

Klipovitú štruktúru inscenácie podporuje aj výtvarné riešenie Anity Szőkeovej. V scénografii ide o časovo univerzálny priestor tvorený čiernou tehlovou stenou s bielymi špármi. Tá môže asociovať interiér pofidérneho, no i luxusného baru, mreže väzenskej cely, ale aj fasádu činžiaka. Vďaka premenlivému zadnému horizontu či využívaniu mobilných doplnkov z bokov scén sa

„Činoherné pasáže sú v muzikáli vôbec okresané na minimum, a tak herci často nedokážu nájsť v tom rýchlom strihu výstupov adekvátny podtext na ich sprostredkovanie.“



CHIGAGO
— G. Očkajová,
L. Dutková & Company
foto V. Slávik

javiskové dianie vyhýba monotónnosti a mnoho songov tak získava na potrebnej spektakulárnej atmosfére. I keď pri masovejších výstupoch je citelná stiesnenosť účinkujúcich na scéne.

Už viac sporne vyznieva Szőkeovej kostýmová realizácia. Režisér ani výtvarníčka nedefinovali, v akom čase sa príbeh odohráva. Snažili sa pravdepodobne poukázať na všeplatnosť diela naprieč modernou históriou. Stretneme sa tu s eleganciou asociujúcou dvadsiate roky, ale Billyho Flyna obklopuje pri jeho piesňach dav žien v ikonickom ružovom kostýme Marilyn Monroe z filmu *Páni majú radšej blondínky*. Na druhej strane Amos

Hart spieva pieseň *Celofán* (*Mister Cellophane*) v jasnej pohybovej aj vizuálnej štylizácii, ponášajúc sa na nešťastného klauna Charlieho Chaplina. Velma a „Mamča“ Morton zas počúvajú súdny proces z rádia príznačného pre posledné desaťročie minulého storočia a kostýmy novinárov a iných menších postáv sú ladené bezčasovo, ale predsa len smerujú k súčasnosti. Problematicky však pôsobia aj vybrané ženské kostýmy. Na scénu väzenského tanga, songu už od podstaty zdôrazňujúceho tému sexuálnej dráždivosti, obliekla Szőkeová všetky herečky až na predstaviteľku Velmy do rifľových šortiek a priliehavého bieleho topu bez rukávov.

Táto identická voľba kostýmu však nesedí telesnej dispozícii každej z interpretiek, a tak výstup šiestich zvodných domín pôsobí inscenačne toporne. Rovnako polemické sú aj zvolené kostýmy pre hlavné ženské roly. Napríklad dlhá čierna „kláštorná“ rovnošata s bielym golierom pre kajúcnicu Roxie pôsobí až priveľmi infantilne a súčasne jej žiarivo oranžová parochňa očividne počas celého predstavenia padá do tváre. Velmin vyzývavý čierny kostým s priesvitnými oddielmi zase nie celkom rešpektuje vek jej predstaviteľky. Ťažko odčítať, či išlo v týchto prípadoch o náhodu, alebo o výtvarno-režijný zámer.

Nejednoznačné časové určenie je prítomné aj v samotnom preklade libreta a piesní Michala Náhlíka. Slovník inscenácie sa totiž blíži skôr k sedemdesiatym rokom než k súčasnosti. Mnohé prekladateľove riešenia ponúkajú vynaliezavé slovné hračky, nepôsobia prvoplánovo a rešpektujú atmosféru i význam anglického originálu. No často sa tu nájde aj presný opak prekladateľskej kreativity. Slovenská verzia songu *All That Jazz*, v ktorej zaznie: „...Fešák máš / chuť zažiť skvelý flám / ak máš rád jazz. Ja pôjdem hore bez / a štrimfle dolu dám / ak máš rád jazz...“ či „...Trsať pod' / a telo na telo / keby sa z ginu ti / v kukadlách zatmelo...“, však vyznieva nanajvýš ako úsmev vzbudzujúci anachronizmus. Používaná slovná zásoba súčasne často nekorešponduje so sociálnym statusom postáv a snaha o slang podsvetia dvadsiatych rokov tu vyznieva neprirodzene. Ak totiž kriminálnička a v správaní nevyberavá vamp Velma uzatvára prvú časť inscenácie v origináli rozhorčenou nadávkou „shit“, tak Náhlík využíva vulgarizmus „dočerta“, pre dnešok už skutočne archaický.

Michal Náhlík počas svojho prešovského pôsobenia vybudoval súbor, ktorý sa môže smelo zrovnávať s ansámblom do veľkej miery muzikálovo orientovanej bratislavskej Novej scény.

A v mnohých prípadoch Prešovčania aj zvíťazia, lebo výhodou ich hudobno-dramatického výrazu



CHIGAGO
— G. Očkajová,
M. Lacko
foto V. Slávik

sú silné činoherné dispozície. Z trojjedinosti muzikálového výkonu (herectvo – spev – tanec) zaostáva jedine pohybová stránka.

Choreografie Viliama Mikulu sú v *Chicago* na vysokej pohybovej úrovni, ich autor sa dištancoval od slávnych variácií Boba Fosseho aj Ann Reinkingovej a vytvoril samostatné a invenčné verzie, v súlade s režijnými popkultúrnymi citáciami, (napríklad pri prvej Billyho piesni tanečný zbor niekoľkých Marilyn dôsledne imituje jej ikonické tanečné pohyby). Pri kolektívnych choreografiách je však rozdiel medzi dispozíciami činoherných sólistov a pohybovo dôsledných profesionálnych tanečníkov až priveľmi očividný.

Chicago je herecky vďačný muzikál, ale príležitosť poskytuje iba pri niekoľkých rolách. Preto boli niektorí členovia súboru, medzi ktorými nájdeme skutočne veľké spevácke talenty, odsúdení na stvárnenie žánrových epizódok a členstvo v početnom komparze. No na rozdiel od predošlej prešovskej muzikálovej inscenácie – *Jesus Christ Superstar* (tiež v réžii Michala Náhlíka) – tentoraz nedošlo k hereckému naplneniu ani tých väčších rolí.

Účinkujúci nemajú v mizanscénickej rýchlosti možnosť vyhrať charakterizačné momenty, ktoré by o stvárňovaných rolách vypovedali viac, než nám dokážu prezradiť texty piesní. Július Selčan totiž podobne ako pri *Jesus Christ Superstar* orchester

vedie precízne, ale piesňam opäť rapídne zvýšil tempo. To, čo herec nemá šancu definovať v tej jednej, dvoch replikách, nestihne myšlienkovito vyartikulovať ani počas skladby. Aj pri vrcholných momentoch muzikálu, ako je napríklad skladba Roxie o jednej radovej vrahyňi, ktorá sa stane celebritou a v piesni ospevuje svoju náhlu slávu, je song zahrnaný ako chvatné popové číslo. Part v zahraničných inscenáciách je pritom takmer desaťminútovým speváckym, tanečným a hereckým defilé. V Prešove Gabriela Očkajová nemá možnosť

herecky ozvláštniť tento výstup, pretože prvoradé je výborné odspievanie úlohy, čo sa jej aj darí. Práve vokálna stránka je dominantou Očkajovej výkonu, z hereckého pohľadu však priveľmi podľahla ilustratívnosti pri znázorňovaní cieľavedomosti prostoduchej Roxie. Pre jej vonkajškovo okázalý prejav a všeobecne formulované repliky s otvorenými prízvukmi na konci viet uniká jasný charakterizačný obsah aj vývoj úlohy. Očkajovej herectvo smeruje aj v civilných momentoch k hyperbolizácii, a tak sa jej výraz v scéne súdneho

CHIGAGO
— B. Srník, J. Ivan,
V. Fürješová, F. Lenárth,
G. Očkajová
foto V. Slávik





CHIGAGO — P. Krivý
foto V. Slávik

pojednávania, keď Roxie pred porotou so zámernou teatralitou predvádza Billym vyfabulovaný príbeh zločinu, len málo líši od prejavov v ostatných scénach. Roxie hrá na jednej strune a nedochádza ku gradácii ani ku kulminácii jej výkonu.

Podobne možno hovoriť aj o Velme Ludmily Dutkovej. Pre jej kreáciu je charakteristický asertívny postoj široko rozkročených nôh s rukami v bok či s nohou vyzývavo položenou na stoličke. Na vybudovanie Velminho espritu excentrickej a sebavedomej barovej speváčky si navyše herečka kladie hlas do tmavého chrapľavého odtieňa. No podobne ako pri jej kolegyni, aj tu ide o príliš konvencionálne prostriedky pri definovaní typológie postavy. V inscenácii až naliehavo chýba plastické rozvinutie Roxiných aj Velminých charakterizačných črt do širších výrazových škál. Zároveň pri Velme absentuje dôvod na obsadenie Dutkovej, ktorá s rolou už generačne nesúznie. Najčitateľnejšie je to počas songu *Toto fakt sama nedám (I Can't Do It Alone)*, keď sa Velma márne snaží presvedčiť Roxie na spoluprácu, ktorý je vrcholným pohybovým výstupom postavy, no v Prešove pôsobí herečkin výkon neobratne a zmätočne. Ponúka sa otázka, či ide o zámer a Velma je v Náhlíkovej interpretácii „večnou väzenkyňou“, ktorej najväčšia sláva i potenciál na veľkú showbiznisovú kariéru už pretiekli pomedzi prsty. No

v inscenácii na túto hypotézu nedostávame odpoveď.

Kontúrovanejším prejavom naopak zaujali herci v rolách menšieho rozmeru, no dôležitého dejového významu. Do nadbytočne sadomaso podoby bacharky „Mamče“ Mortonovej s kostýmovým prízvukom na vojenskú uniformitu prináša Stanislava Kašperová náležitý živelný nadhľad a alternantka Svetlana Wittnerová psychologicky rozkreslenejší záujem o svoje zverenkyne.

Obhajca Billy Flynn v podaní Mateja Lacka je arogantným, ale pritom elegantným hedonistom s pohrdavým úsmevom a v profesijnej praxi chladnokrvným plazom schopným svojou právnickou duchapritomnosťou ukryvanou za pateticko-humánny tón obhájiť aj najočividnejšie justičné prečiny. V totožnej línii vedie rolu aj Samuel Gáfrik, hoci ten pôsobí pre postavu charizmatického právnika priveľmi mladistvým dojmom, čím sa jeho chlapčenská osobnosť (napriek hercovmu úsiliu) ľahko stráca v dynamike zvyšného diania.

S vyrovnanou alternáciou sme sa naopak stretli pri Roxinom submisívnom manželovi Amosovi v podaní Filipa Lenártha a Borisa Srníka (krížovo alternujú rolu Konferenciera). Aj napriek obmedzenému priestoru tejto postavy obaja vytvarovali smutnosmiešnu figúrku dôverčivého nešťastníka, pre ktorého je po hereckej stránke signifikantná nestrojenosť výrazu, sympaticky naivná tvár a duševná čistota zrkadliaca sa v prostote hlasových kadencií. Pritom ani jeden z interpretov, napriek nástrahám, neupadol do možného figurkárstva.

Záverečná pieseň Velmy a Roxie, ktorých sláva upadne do zabudnutia okamžite po vyhranom procese, čo ich vedie k založeniu tanečno-speváckeho dua, vyznieva v originálnej verzii muzikálu aj vo filmovom spracovaní z roku 2002 ako radostný happyend. V Náhlíkovej inscenácii však vidíme namiesto zladenia dvoch dovtedajších konkurentiek to, ako si kradnú pozornosť publika,

„Škoda, že inscenácia nepriniesla podobne invenčné a názorovo konkretizované režijno-dramaturgické momenty počas celej svojej dĺžky.“



CHIGAGO
— S. Gáfrik &
Company
foto V. Slávik

sáču do seba, a ich nevráživosť teda justičným oslobodením v žiadnom prípade nekončí. Náhlík tak epilógu *Chicaga* dodal trpký nádych. Dve narcistky, ktoré sa po celý čas odmietajú vzdať lacnej slávy, ostávajú rovnako bezcharakterné a ctižiadostivé. Škoda, že inscenácia nepriniesla podobne invenčné a názorovo konkretizované režijno-dramaturgické momenty počas celej svojej dĺžky. Prešovské *Chicago* tak ostalo skôr v rovine sledu dynamických scén než tematicky i obsahovo konzistentného naštudovania slávneho muzikálu. ☞

F. Ebb – B. Fosse – J. Kander: Chicago

úprava D. Thompson preklad a réžia M. Náhlík
dramaturgia A. Verešpejová hudobné naštudovanie
a diriguje J. Selčan scéna a kostýmy A. Szőkeová
choreografia V. Mikula účinkujú Ľ. Dutková, G. Očkajová,
S. Gáfrik/M. Lacko, S. Kašperová/S. Wittnerová,
P. Krivý, S. Fulínová, F. Lenárth/B. Srník a ďalší
premiéra 22. a 23. september 2023,
Historická budova DJZ Prešov

Lucia Galdíková
divadelná kritička

Pojednanie o dejinných zvratoch a nenávisti medzi národmi

Divadlo Jozefa Gregora Tajovského vo Zvolene spracúva v inscenácii *Hauerland* konkrétnu historickú tému – osud karpatských Nemcov, ktorí po stáročia žili na Slovensku a pokladali ho za svoj domov. Tvorcovia pod vedením režiséra Petra Palika sa na jednej strane prihovárajú lokálnemu publiku, keďže sa zameriavajú na oblasť stredného Slovenska – tzv. Hauerland, kde žilo aj nemecké obyvateľstvo. Na druhej strane prinášajú prostredníctvom fiktívneho príbehu, ktorý je inšpirovaný skutočnými príbehmi ľudí v regióne, prierez dejinnými udalosťami 20. storočia. Tvorivý tím názorne demonštruje, ako sa tragické udalosti postupne dotkli všetkých – Židov, Nemcov aj Slovákov.

Ako približuje bulletin, obce na strednom Slovensku, kde žili karpatskí Nemci, mali v nemčine koncovku -hau. Naznačovalo to, že vznikli vyklčovaním lesa. Palik, ktorý je autorom inscenačného textu, zaľudnil modelovú, národnostne zmiešanú dedinu, v ktorej spolu žijú Slováci, Nemci i Židia, množstvom postáv. Pred divákmi sa odkrýva mozaika striedajúcich sa nálad v spoločnosti – od udalostí pred vypuknutia druhej svetovej vojny a holokaustu až po násilné vystaňovanie Nemcov z územia Československa.

Spolužitie dedinčanov najprv občas narušujú bežné susedské škriepky. Napriek

Peter Palik
HAUERLAND

tomu si viac-menej pomáhajú a stereotypné predstavy o jednotlivých národoch sú skôr nevinnými, humornými konštatovaniami. Čoraz častejšie sa však do osobných vzťahov dostávajú politicko-ideologické naratívy nastupujúceho nacizmu. Pod vplyvom prenikajúcej propagandy sa krivia i niektoré charaktery. Nájdu sa však aj takí, čo chcú utláčaným a ostrakizovaným príslušníkom židovského národa pomáhať a pevne zastávajú vlastné morálne hodnoty.

Scéna (Peter Palik) pozostáva z dvoch oproti sebe stojacich paravánov, ktoré ohraničujú hrací priestor. Vytvárajú rozličné dejiská príbehu – obchod u Žida Altmana, hostinec, ulice či príbytky ostatných obyvateľov. Uprostred zadnej časti scény ležia na zemi pohodene vypílené konáre stromov. Tieto „suché ratolesti“ odkazujú na isté chradnutie, až vykorenenie. Korene vytrhnuté zo zeme totiž zostávajú osihotené. Aj postavy sa postupne uzatvárajú do seba namiesto toho, aby žili v spojení s ostatnými členmi komunity.

Palik tu režijsky spája univerzálnosť príbehu s jeho konkrétnymi vyústeniami v životoch postáv. Pozornosť tak zameriava na kolektívne scény, pričom sa niekedy usiluje vytvoriť priestor aj pre komornejšie prehovory jednotlivcov. Časový a priestorový rámec udávajú nápisy projektované na plochu pomyselných budov. Divák sa vďaka nim lepšie orientuje v tom, v akom roku sa práve dej nachádza a na pozadí akej udalosti sa musia postavy rozhodovať, konať, zaujímať strany a postoje. Projekcie (Veronika Šmírová) výrazne vplývajú na dokreslenie koloritu inscenácie. Tvorcovia použili napríklad zábery z dokumentárneho filmu o karpatských Nemcom *Lebo sme Nemci* (rež. Michal Hirko, Ľubo Polák, 2004), ako aj ďalšie archívne materiály, na ktorých sa objavujú Hitler,

1942

„Viaceré príbehy dedinčanov majú pútavú, a nie celkom tradičnú dejovú krivku.“



HAUERLAND
— O. Daniš,
D. Karolová, S. Hank
Sarvašová, M. Rozkoš,
V. Rohoň a ďalší
foto V. Mesiariková

Tiso či Beneš. Okrem toho sú v inscenácii prítomné aj rozličné snovejšie a atmosférotvorné zábery, napríklad hustý les zahalený v hmle či rýchlo sa vzdalujúce železničné koľaje pripomínajúce krutosti vyvražďovania Židov. V závere – ktorý je možné vnímať ako epilóg, no fungoval by aj ako prológ – sledujeme filmové dokrútky, v ktorých rôzni umelci pochádzajúci zo stredného Slovenska približujú vlastné rodinné pozadie súvisiace s témou inscenácie. Skratkovito odhaľujú osobné príbehy svojich príbuzných a predkov. Zvolený dokumentárny prístup je veľmi funkčný, pretože na reálnych príkladoch a skúsenostiach skutočných ľudí dokazuje pestrosť národnostného zloženia a prepojenosť medzi jednotlivými etnikami.

Viaceré príbehy dedinčanov majú pútavú a nie celkom tradičnú dejovú krivku. Ide napríklad o manželov Jozefa a Máriu Hausnerovcov (Ondřej Daniš, Tereza Kmotorková). Sú to dobráci, prívetiví a tolerantní. Keď dochádza k arizáciám židovských majetkov, dcéra židovského obchodníka ich prosí, aby sa stali arizátormi ich predajne. Po ťažkom rozhodovaní sa dajú prehovoriť – s cieľom pomôcť a ochrániť susedov. Tento ušľachtilý cieľ je však, samozrejme, ťažké obhajovať neskôr, v čase, keď Slovákov posudzujú spolu s tými, čo pomáhali Nemcom a boli súčasťou vojnovnej mašinérie. Podľa oficiálnych spisov totiž figurujú ako arizátori. Daniš aj Kmotorková dokázali verne zachytiť vnútorný boj a napätie postáv, ktoré sa

aj v krutých časoch snažia zachovať si ľudskosť.

Hausnerovci dostanú od Jozefovej sestry Vilmy (Iveta Marcineková) ako svadobný dar *Mein Kampf*, knihu, ktorá vraj v Nemecku „letí“. V postave Vilmy môžeme poľahky nájsť podobnosti s ľuďmi, ktorí sú v súčasnosti náchylní uveriť propagandistickým bludom, že násilím je možné nastoliť mier a spasit' svet. Marcineková ju stvárňuje ako miestami nerozvážnu a impulzívnu ženu, ktorá sa nespolieha na vlastný úsudok, ale na to, čo vravia iní. Zatiaľ čo Vilmin brat Jozef je človek pevného charakteru a nepodlieha dobovým náladám, Vilma verklíkuje nenávisťné reči proti Židom. Jej osud sa však spečatí o niekoľko rokov, keď dochádza k nútenému vysťahovaniu Nemcov. Na javisku sa ocitá uprostred miestnych obyvateľov s nakrátko ostrihanými vlasmi, oslabená, poľutovaniahodná. Má na sebe len ľahkú bielu košeľu a je „označovaná“ – na chrbte má prehodenú nacistickú zástavu. Ide o symbol kolektívnej viny, ktorá sa zo Židov presunula na Nemcov. Zaznieva tiež pieseň,

ktorej hlavným motívom je strata vlasti. „Ich habe keine Heimat mehr“, spievajú herci clivým tónom. Na chrbtoch majú namaľované hákové kríže. Sú rovnako – ako predtým Židia – zbavení ľudskosti a potupne označovaní.

Smutný osud postretne aj Antóniu Pilchovú (Barbora Špániková), ktorá dlho čaká na návrat svojho snúbenca. Keď sa konečne dočká, koná sa svadba – ich šťastie však netrvá dlho. Štefan Klein (Marek Rozkoš) sa pridáva k partizánom a ona zostáva sama s dieťaťom, navyše tehotná. Následne vidíme zdrvenú, zlomenú ženu, ktorá je otupená bolesťou a ústa kriví do trpkého výrazu.

Vyslovene negatívnou postavou je gardista Karl Schlanger (Daniel Výrostek). Ide o prezliekača kabátov – najprv je to do hrude sa bijúci gardista s hitlerovskými fúzmi, odetý v tradičných nemeckých lederhose, ale keď prebieha hon na prisluhovačov nacistickému režimu, ukradne si novú identitu partizána a o čosi neskôr zase reční ako agitovaný komunista. Výrostek

„
Ide o symbol
kolektívnej
viny, ktorá sa
zo Židov
presunula
na Nemcov.
“



HAUERLAND
— B. Špániková
a ďalší
foto V. Mesiariková



HAUERLAND
— D. Výrostek,
M. Rozkoš, B. Špániková
foto V. Mesiariková

stavia svoju postavu na rečníckej plamennosti a oduševnenosti, pričom necháva vyniknúť i momenty, z ktorých je jasné, že Schlanger je neistý a ustráchaný zbabelec a jeho motiváciou je záchrana vlastnej kože. Postavou s nízkym morálnym kreditom je aj obyčajná žena z dediny Jozefína Hrdá (Lucia Letková) – nepozastavuje sa nad chodom dejín a s rovnakou ľahostajnosťou prijíma transporty Židov aj Nemcov. Len lakonicky konštatuje, že Európu treba nanovo vybudovať.

Prvkami dramatismu sú naplnené výstupy postavy farára (Vladimír Rohoň), ktorý zažíva trpkú dezilúziu z vlastného presvedčenia, že štát na čele s kňazom nemôže zlyhať. Keď si však v novinách prečíta Tisov antisemitský prejav, je zhrozený a opluže jeho portrét. Rohoň ako farár sa formou kázne v dlhej čiernej sutane ponosuje do mikrofónu na stratu ľudskosti a volá po nádeji, pomoci, opore.

Interpretácia tejto postavy ako stelesnenie hľadača pravdy a útechy v kresťanskej láske však nie je až taká úderná, ako by sme čakali. Hnev a následne rezignáciu pociťuje aj postava nemeckého mlynára Hansa Millera (Michal Ďuriš), ktorý odmieta žiť vo svete, kde vraždia nevinných, a preto radšej volí samovraždu. Jeho trpké slová reflektujúce verejnú mienku, že „Nemci zničili Európu, Nemci likvidujú život, Nemci sú nepriatelia“, vyznievajú ako smutné zovšeobecnenie bez prihliadnutia na správanie konkrétnych jednotlivcov. Keď Miller zopakuje ďalší nenávisťný citát o tom, že „Nemci patria do Nemecka“, jeho manželka to spochybňuje a spýta sa, čo majú s Nemeckom spoločné oni, keď predsa žili a žijú na Slovensku.

Mnohé z postáv prichádzajú počas deja o život – či už v koncentračných táboroch, po bitke, vražde, či iných násilných činoch. Ich smrť je



Záber z inscenácie
HAUERLAND
foto V. Mesiariková

konštatovaná stručne ako titulok premietnutý na plochej strane kulís s textom „Postava XY v tomto príbehu končí.“. Minimalizmus tohto vecného skonštatovania pôsobí na emócie intenzívne ako prudké bodnutie – človek zrazu prestáva existovať.

Tvorivý tím vykresľuje príbeh nielen prostredníctvom inscenačného textu, ale aj cez hudbu, spev či tanec. Zaznejú drásavé piesne v nemčine i jidiš, ktoré spoločne so svetelným dizajnom a projekciami dotvárajú podtexty politicko-spoločenským kontextom.

Inscenácia *Hauerland* ako súčasť minulej sezóny s témou Domov skúma otázky národnej hrdosti a pocitu spolupatričnosti k istému spoločenstvu, etnicite, krvi, pôvodu. Aj vo svetle súčasných vojenských konfliktov vo svete – ktorých podnetom často býva nenávisť voči inému národu či štátu – vyznievajú mnohé obrazy mrazivo. Je až neuveriteľné, že aj napriek neustálemu nastavovaniu zrkadla minulosti – či už na hodinách dejepisu, v umení,

alebo médiách – vojny podnecované nevráživosťou voči inakosti pretrvávajú i v súčasnosti. V *Hauerlande* sa tak pozeráme na výjavy, ktoré dobre poznáme z histórie, a uvedomujeme si ich nezmyselnosť, prekrútené pravdy, klamstvá. Spomíname si na nenávisť, násilie, vojnu a zároveň je pre nás ťažké uveriť, že sa obdobné násilnosti dejú i dnes. ❖

P. Palik: Hauerland

réžia **P. Palik** dramaturgia **J. Chalupka** scéna **P. Palik**
kostýmy **E. Farkašová** hudba **M. Geišberg, D. Špiner**
pohybová spolupráca **L. Bachratá** bojové scény **P. Nůsek**
projekcie **V. Šmírová** odborná spolupráca **L. Ihring**
jazyková spolupráca **M. Iždinská Neuschlová** účinkujú
O. Daniš, I. Marcinek, V. Rohoň, M. Rozkoš, S. Hank
Sarvašová, B. Špániková, D. Výrostek a ďalší
premiéra 2. jún 2023, Divadlo Jozefa Gregora
Tajovského, Zvolen

recenzia

Marek Godovič
divadelný kritik

Všetci sme porazení

Divadlo Stoka prechádza ťažkým obdobím, rovnako ako aj niekoľko ďalších nezávislých divadiel, ktoré v tejto sezóne nezískali v rámci grantových schém financie na svoje pôsobenie. Finančná neistota sa ako téma transformuje aj do hracieho priestoru. Nateraz poslednou inscenáciou súboru je *Porážka*, ktorej názov môžeme interpretovať z rôznych pohľadov – od náhlejšej udalosti srdcového charakteru cez prehru v ťažkom mnohoročnom boji až po zabíjanie dobytku niekde v mäsokombináte. Treba povedať, že všetky tieto prejavy sú režisérovi Blahovi Uhlárovi blízke, a teda aj uplatniteľné v uvažovaní o jeho najnovšej inscenácii.

Stoka sa dnes oproti minulosti vo väčšej miere venuje poetike škaredosti a prehnitosti ľudského vnútra, z ktorého zostávajú len zhrubnuté karikatúry. Tie sa dokážu medzi sebou len neuroticky konfrontovať, slovné sa oplúvať a nenávidieť. Z nášho sveta zostalo iba torzo a so životom nás spája len to, že sa vieme voči sebe správať ako zvieratá. *Porážka* je ďalšou inscenáciou tohto typu v repertoári divadla, aj keď sa všetky spomínané aspekty v nej nepoužívajú v takej vyhranenej podobe, ako to bolo napríklad v prípade inscenácií *Endokanabinoid* alebo *Postfaktótum*.

Štvorica hercov sa točí v kruhu dialógov založených na absurditách každodenného života, ktoré odzrkadľujú stav „tam vonku“. V prvej scéne Peter Tilajčík ako moderátorka, oblečený do priliehavého kostýmu, dáva pokyn, aby herečky

Kolektív
PORÁŽKA

Michaela Fech a Lenka Libjaková medzi sebou rozohrali žabomyšie vojny, teda disciplínu, ktorá sa najmä v predvolebnom období stala veľmi obľúbenou a sledovanou. No aj tejto hry sa dá „prejsť“. Herečky sa odmietajú ďalej hádať, vyhovávajú sa, že sú unavené. Táto situácia odzrkadľuje témy, ktoré sa budú ďalej v inscenácii rozvíjať – absolútna únava zo života a vyhorenie, ktoré zostali spolu s pocitom porážky.

V inscenácii sa objavujú aj témy dnešných hádok, polemík a diskusií, akými sú štetenie či absolútna rezignácia, pričom sú zaobalené do všadeprítomného fekálneho humoru. Všetko, čo strávime duševne i fyzicky, sa v nás ukladá a realitu sme schopní spoznať skrz svoje exkrementy – to

PORÁŽKA — P. Tilajčík, M. Fech
foto R. Tappert



nám poskytuje svedectvo o nás a svete. Na pretrase sú tiež ľudské závisť, ale napríklad aj návšteva psychológa, ktorý sám má psychický problém, či pár, ktorý očakáva „bod zlomu“ a náležite sa naň pripravuje formou zásob. V *Porážke* cítiť dezilúziu zo všetkého, čo Stoka prežívala a prežíva: v lavírovaní medzi existenciou a neexistenciou tvorby z dôvodu nedostatku finančnej podpory.

Práve táto reálna predispozícia je badateľná na scéne, v ktorej sa manželský pár dohaduje, že by pre opravu čističky mali ísť na záchod k susedom. Pomaly prechádzajú k takmer psychickému sebamrzačeniu, keď treba zabrániť nutkavému pocitu na vykonanie normálnej ľudskej potreby. A rezignácia v podobe pomočenia nenechá na seba dlho čakať. V ďalšej zo scén sledujeme návštevu dvoch kamarátok, ktoré prechádzajú z nostalgického, priam archeologického nachádzania predmetov či potravín do pocitu obavy, čo vlastne po nás zostane. Budú to len spomienky na šťastnejšie obdobia, keď sme mali ešte silu sa stretávať?

Martin Kollár v úvodnej a záverečnej scéne intonuje pieseň *Padá, padá rosička*. Stojí naširoko rozkročený na javisku a odzrkadľuje, v akom kultúrnom kontexte sa nachádzame. Pôsobí(me) síce sebavedomo a rozhodnuto, ale oproti tomu, čo na javisku vidíme a čo vo vlastných životoch zažívame, ide o deklarovanie niečoho, čo neplatí, a ako národ sa s tým v realite už veľmi nestotožňujeme. Nevie sa totiž stotožniť ani sami so sebou. Nevie už nič urobiť, nič zmeniť, len idealisticky pomenovať realitu okolo seba. Ako v scéne, kde sa odohráva naivistická rozprávka, v ktorej vedľa seba leží trio hercov a vedie pomalý dialóg:

„ – Myslíš si, že existuje niečo čisté?

Také fantasticky sterilné

Možno také niečo existovalo,

ale ja som tu ešte vtedy nebol

Všetko je čistá špina-vost.“

Stav okolo seba sme ochotní len hodnotiť, aj to len rezignovane. Mali by sme sa k tomu vyjadriť hlbšie, ale zostávame paralyzovaní plytkosťou, na ktorej sme sa ocitli. A takýmto spôsobom pracujú aj herci v tejto inscenácii, čo spôsobuje, že scénam chýba údernejšie vyústenie a zostávajú len prechodné pointy.

Túto prechodnosť podporuje aj výtvarné riešenie Miriam Struhárovej. Herci, rovnako aj nábytok na scéne, sú obalení do fólií, ktoré úplne nahrádzajú bežný odev. Nápisy „fragile“, ktoré sa používajú pri sťahovaní, odkazujú na hercov ako časť inventáru, ktorý sa v priestore pohybuje už takmer bez života, v počiatočnom štádiu umrtnenia alebo prenesenia niekam preč.

Konflikty, ktoré boli v predošlých výrazných inscenáciách Stoky (*Postfaktótum* a *Endokanabinoid*)



PORÁŽKA
— M. Feč,
L. Libjaková
foto R. Tappert

„
V *Porážke*
cítiť dezilúziu
zo všetkého, čo
Stoka prežívala
a prežíva.
“



PORÁŽKA
— L. Libjaková,
P. Tilajčík, M. Kollár,
M. Feč
foto R. Tappert

vyhrotené do extrémnej absurdity s dávkou verbálnej a neraz aj fyzickej brutality či agresie, v *Porážke* obrúsili svoje hrany. Stali sa skôr rezignovaným konštatovaním. V tejto inscenácii Stoky absentuje centrálnejšia scéna, v ktorej by sa spájali témy diela či výraznejší estetický diskurz. Postavy sú tu umrtnené v určitom bode svojich presne neurčených osudov. Správajú sa ako napoly exhumovaní ľudia, ktorí prejavujú už len malé známky života. Inscenáciu *Porážka* tak môžeme interpretovať ako výdych k predchádzajúcim

inscenáciám. Je tu citelná únava zo sveta, ktorý beží svojím vlastným tempom, navyše podľa javov, ktoré nemôžeme ovplyvniť. Niet už síl ani energie pokračovať alebo sa z polcesty vrátiť. ♣

Kolektív: *Porážka*

réžia B. Uhlár výtvarné riešenie M. Struhárová
účinkujú M. Feč, M. Kollár, L. Libjaková, P. Tilajčík
premiéra 23. jún 2023, Divadlo Stoka, Bratislava

Lucia Galdíková
divadelná kritička

Kiosk 2023 aj v znamení energetickej a klimatickej krízy

Po minuloročnom zameraní sa na situáciu „po človeku“ pokračoval dramaturgický tím festivalu Kiosk 2023 v zložení Michaela Hučko Paštéková a Martin Krištof v skúmaní otázok vplyvu človeka na planétu a možnosti, ako šetriť prírodné zdroje. Vo výzve na prihlasovanie projektov adresovanej tvorcom pobádali organizátori najmä k takým produkciam, ktoré sú nenáročné na energetické zabezpečenie alebo ponúkajú variabilnú verziu bez využitia elektriny.

Tmu uzavretého divadelného priestoru tak neraz vystriedalo prirodzené svetlo v exteriéri, ako napríklad v lesoch v okolí Višňového a Stráňav. Niektoré pohybové a tanečné inscenácie sa síce odohrali bez svetiel magicky meniacich atmosféru, prekvapivo však umocňovali možnosť zamerať sa na detail a sústredene sledovať pohyby tanečníkov či performerov.

Bolo to tak napríklad v tanečnej sólo performancii *Anomalie* v podaní Joany Simões (choreografia Eva Urbanová). Toto dielo zoskupenia body2022 sa koncentrovalo na extrémne možnosti a polohy tela aj prekonávanie jeho hraníc. Tanečnica sa v záhrade Rosenfeldovho paláca ocitla uprostred asi meter širokej bielej točne umiestnenej na podstavci, pričom diváci ju obkolesovali zo všetkých strán. Jej telo sa často dostávalo do neprirodzených pozícií, zvláštnych rotácií, vykrútení, pôsobilo až animálne. Tieto pozície

naznačovali dokonca možnú deviáciu stvárňovanej postavy. Netradičné pohybové vzorce zahŕňajúce momenty krčov či zviňania sa zasa pripomínali telo poznačené istým druhom bolesti alebo ťažoby. Fyzickej i psychickej. Vypäté okamihy sa premietali aj v nezúčastnenom a do seba zahľadenom výraze tváre tanečnice a vyvolávali pocity krásy v ošklivosti. Kostým v červeno-ružových farbách zošitý z kusov otrhanej látky (koncept Miriamy Kardošovej) bol síce žensky nežný, avšak v kontraste s tvrdým prejavom a vyžarovaním. Na vysoké vnútorné emocionálne napätie tejto bytosti odkazovali i kresby po jej nohách a rukách – červené línie žíl či svalov. Akoby bola koža priesvitná a priepustná, prepúšťala von všetky vnemy, záchvevy, poryvy duše, chcela sa zbaviť samej seba, vymaniť sa.

Bez svetelnej divadelnej techniky sa počas dňa

HANDSFREE
(D'Epog)
foto M. Jančúch



DEDINA
(Innenhof)
foto M. Jančúch

odohrala aj jedna z dvoch verzií tanečného diela *Dear Shelter*, v ktorom Robie Legros po boku hudobníka Amunda Roeho a svetelného dizajnéra Matthieua Legrosa skúmala, akou formou možno zachytiť realitu nielen pohybom, ale aj výtvarným gestom. S obrovským štetcom až „pollockovsky“ maľovala čiernou farbou rozličné abstraktné vzorce či nápisy na dlhé štósy papiera. Na pomyselné hľadanie úkrytu odkazoval aj visiaci pás čiernej priehľadnej látky, ktorý tanečnicu zahaľoval, až kým ho sama nestrhla. Jej pohybový prejav vyznieval ako viacmenej experimentálna vecná a racionálne vystavaná štúdia. V porovnaní s *Anomalie* nevzbudzovala vášne ani intenzívne emocionálne vzruchy.

Aktivizmus alebo ako si vykričať pľúca z pocitu ekologickej úzkosti

Viacere diela na tohtoročnom Kiosku spájala naliehavosť vo vyjadrovaní sa k súčasnému stavu našej planéty a kritike spôsobu života

ANOMALIE
(Eva Urbanová/
body22)
foto N. Zajačiková



nereflektujúceho jej ohrozenie klimatickou zmenou. V Česku pôsobiace divadelné zoskupenie Lachende Bestien uviedlo pod Rondelom „ekoteroristickú inscenáciu“ s názvom *Kohlhaas* inšpirovanú novelou Heinricha von Kleista. Herecké obsadenie v zložení Michal Hába, Šimon Spišák, Simona Hába Zmrzlá a hudobník Jindřich Čížek nedovolilo divákovi ani na chvíľu si vydýchnuť. V obrovskej intenzite a záplave prudkých textových sekvencií komentovali pôvodný príbeh obchodníka Kohlhaasa, ktorý sa v reakcii na nespravodlivé zaobchádzanie uchyluje k násiliu. Odvolávali sa pritom hlavne na realitu dnešnej doby – zločiny oligarchov, skorumpovanosť politikov, a tematizovali napríklad i rasizmus vo forme tzv. blackfacingu. Inscenácia ostro a priamo podkutá kritikou súčasného spoločenského stavu vyznievala ako nahnevany politický manifest o klimatickej a sociálnej (ne)spravodlivosti odsudzujúci štrukturálne násilie a volajúci po konci kapitalizmu a revolúcii hodnôt. Tvorcovia si v prezentácii toho, ako sa svet rúti do záhuby, pomáhali aj veľavravnými transparentmi – „No Justice, No Peace“ či „No Planet Bee“. Výstražným mottom, ktoré opakovane zaznievalo, bolo zúfale volanie „Svet horí a my sme diváci“. Hába odetý v kostýme obrovskej plyšovej včely atakoval publikum v zhutnene sformulovaných názoroch „tých uvedomených“. Vlastné vyjadrenia zároveň zhadzoval, zosmiešňoval, ironizoval a celý tím zaobalil svoje rozhorčenie z dnešnej doby do podôb komiky a zveličenia (jeden zo spôsobov, ako sa vyhnúť kázaniu). Celková estetika diela bola priznane divadelná a pôsobila zámerne prestrelene a gýčovito – napríklad efekty divadelnej krvi špliechajúcej na biele trička či plátno, alebo vyššie spomenutý obrovský plyšový kostým včely. Aj za hrmotným krčmovo-intelektuálnym spracovaním však cítila až zúfalo nástojčivú potrebu tvorcov skríknuť na všetkých ľuďoch plnou silou a zatrasť nimi, zrejme s (naivným?) cieľom prinútiť

ich neignorovať hroziacu klimatickú katastrofu.

Monodráma Magdaleny Strakovej v réžii Lucie Repašskej *Handsfree* (Divadlo D'Epog) komunikovala tému človečenstva a planéty hneď niekoľkými spôsobmi. Tematizovala ničivú silu prírodných živlov, ako aj bezbrehý materializmus a upínanie sa k hmotným veciam. Diváci prichádzajúci do Považskej galérie umenia v Žiline ako prví zbadali inštaláciu obrovskej kopy čiernych vriec a rôznych nákupných tašiek plných oblečenia. Na vrchole tejto hromady, pripomínajúcej smetisko, stála performerka oblečená v dlhom kabáte a v desivej maske so sčernenou, zuhoľnatenou tvárou. Tento detail čiastočne autobiografického diela vychádza zo situácie požiaru, ktorý Straková neúmyselne založila v prenajatom byte. Aká bola pritom však miera autofikcie tvorcov, nebolo známe. Straková mala pod nohami obrazne nazhromaždenú celú svoju niekdajšiu domácnosť. Postupne, kladúc dôraz na sloveso „mám“, vymenúvala predmety, ktoré boli súčasťou každej jednej miestnosti. Bol to nekonečný zoznam, ktorý vo svojej konkrétnosti a detailnosti odkazoval na to, ako veľmi si človek odvodzuje vlastnú existenciu od možnosti vlastniť veci, pričom ich často len bezmyšlienkovito zbiera. Dielo bolo rámcované katastrofou v podobe požiaru, no ako ďalšiu formu spustošenia spomenuli aj vytopenie susedov. Z hesla anotácie „po nás požiar a potopa“ sa dá odčítať aj širšie než len konkrétne situačné hodnotenie správania ľudstva. Hlavná hrdinka bola po celý čas v napätí, prežívala nepokoj a vnútorný chaos a diváci sa stali svedkami jej turbulentného boja samej so sebou i s priestorom. Jadro jej konania sa točilo okolo sťahovania, premiestňovania vecí a zariaďovania priestoru nanovo. Priestor zaprataný haraburdami tak explicitne kontrastoval s novým, čistým bytom bez zbytočností. Ako performerka výstižne pomenovala, všetky tie veci si nedržíme v rukách, ale v hlave. Strakovou v jej prejave



**THERE IS SOMETHING
IN THE AIR**
(T.I.T.S.)
foto M. Hryhorenko

neraz zmietala zlosť až zúrivosť, v okamihu náhlejšej agresivity z celej sily šmarila o zem projektor, ktorý sa roztrieštil na množstvo častí – deštrukcia a ničenie ako vyústenie istého spôsobu života. Ako emancipačné gesto vyznel obraz, keď začala v emocionálnom výbuchu razantne hádzať z balkóna na námestie jedno vreco so svojím majetkom za druhým. Našla v tomto geste potrebný pocit oslobodenia? Alebo nastane odľahčenie až po skaze v podobe plameňov alebo očistnej vody?

Pasivita nás nezachráni

V priestoroch Hájovne na okraji lesa si diváci mohli pozrieť performatívnu inštaláciu Miriam Budzákovej a Simoneho Lorenza Beniniho *With*



**SHOW ROBOŠOV –
UMELCI K LOPATÁM!**
(ART IS WORK)
(Duo Kyseli Krastafci)
foto M. Jančúch



**WALKING FOR RUINS
ON RUINS WITH RUINS**
prezentácia
workshopu,
prechádzka mestom
(sprievodcovia
Katarína Marková,
Milo Juráni)
foto M. Jančúch

their virgin eyes, gambling on the Milky Way of a home-made tombola. V stiesnenom priestore vytvorila dvojica mikrosvet s dômyselnými nástrahami meniacimi sa v čase a číhajúcimi na svoje obete. Pomocou systému špagátov boli naprieč miestnosťou pripevnené rozličné predmety (napríklad stôl či sklenný pohár), pričom tesne vedľa nich boli umiestnené horiace kahance. Plamene postupne vykonali svoje dielo a prepálili napnutú šnúru. Zavesené objekty tak začali postupne s rachotom padať na zem a diváci čakali, čo sa uvoľní ako ďalšie. Badáme tu zreteľné pohrávanie sa s predstavou, že všetci sa len prizeráme na prebiehajúcu skazu sveta, no nikto nezasiahne. Túto myšlienku ďalej demonštrovalo očakávanie, ako sa divák zachová v situácii, keď mu fyzicky hrozí nebezpečenstvo – je nepokojný, presadne si na iné, pohodlnejšie miesto, avšak príčinu neodstráni, nehľadá skutočné riešenie. Chod sveta je vopred určený a nedá sa meniť, rovnako ako nie je možné (naozaj nie?) zasiahnuť do tvorcami vopred vytvoreného konceptu. Tvorivý tím vmanipuloval divákov do situácie zdanlivej neschopnosti konať, aby im tak nastavil zrkadlo. Ako násilný prvok pôsobila aj interakcia

s publikom v podobe žrebovania tomboly. Nútení výhercovia boli inštruovaní, aby sa posadili na vyvýšené miesta, pričom dostali do ruky sladkú odmenu. Ocitol sa tak v role „vyvolených“. Na stoličke vedľa nich bol nápis „LIFE“ a na zemi nastavený časomer ukazujúci, koľko času ešte zostáva do konca. Života? Sveta? Budzáková v tomto diele nebola aktívnou performerkou, ale skôr, podobne ako diváci, nemou a pasívnou „prizerajúcou“. Nudu z performatívnej inštalácie aj skazy sveta dávala okato najavo zíváním, jej prítomnosť pôsobila navyše rušivo – akoby zámerne sledovala reakcie divákov a dávala im tak najavo svoju nadradenosť. V každom prípade tvorcovia priniesli premyslený koncept, ktorý ponúkol ideálnu príležitosť zažiť nepríjemnú modelovú situáciu.

Prezentácia workshopu *Walking for ruins on ruins with ruins*, ktorý viedli Milo Juráni a Katarína Marková, sa konala na sídlisku v areáli nedostavanej športovej haly Žirafa. Cez diery v plote sa diváci dostali na opustený pozemok a ocitli sa pod obrovskou železnou konštrukciou vytvárajúcou kostru neexistujúcej budovy. Členovia skupiny pripravili niekoľko stanovišť, na ktorých sa konali minimalistické intervencie do priestoru (napr. divoký tanec za korunami stromov či fyzická interakcia jednotlivcov). Diváci sa mohli pohybovať voľne a objavovať, čo všetko sa na rozsiahlej ploche nachádza. Jeden z aktérov pritom do mikrofónu vymenúval živé i neživé nálezy z daného miesta od rozličných druhov rastlín a živočíchov až po zvyšky objektov vytvorených človekom. Tento až banálny princíp vymenúvania (aký použili i v diele *Handsfree* Divadla D'Epog) nútil k pozastaveniu sa nad každým strateným či opusteným predmetom, jeho účelom, vznikom či zánikom. Účastníci rozjímali nad plejádou otázok, ako napríklad o hraniciach antropocentrizmu, chátraní verejného priestoru a o tom, ako si príroda berie naspäť to, čo človek opustil.

V čom spočíva prínos prenosu umenia do prírody?

Viacere festivalové diela a podujatia sa realizovali mimo tradičných divadelných priestorov a na otázku šetrenia energií odpovedali performatívnou prechádzkou či výletom do prírody. Okrem *Escapescape* od tvorivého tímu Unkulunkulu mali festivaloví účastníci napríklad aj možnosť ísť na menšiu túru lesom, na ktorej ich sprevádzal Jakob Jautz v diele *Traces*. Ten v ochrannom odevu a s prilbou na hlave komicky demonštroval, ako by mohlo poľahky dôjsť k úrazu – potknutím sa o konár či nečakaným pádom kusa dreva zo stromu (za týmto účelom bol na strome nainštalovaný systém kladky, vďaka ktorému prudko spadol konár). Jautz sa komickej a extrovertnej formy prejavu a verbálnej komunikácie s divákmi však vzdal hneď po úvode. Následne ho skupinka mala nasledovať po niekoľkých stanovištiach, na ktorých sa rôznymi spôsobmi pokúšal nadviazať interakciu s prostredím. V reflexívnom až meditatívnom prejave sa Jautz oddával tichu a spomaleniu v prírode, šumu listov, spevu vtákov. Nadväzoval kontakt s rôznymi prírodnými prvkami, napríklad s nevšedne tvarovanou časťou kmeňa stromu či kameňmi zavesenými na špagátoch. Pozorní pútnici/turisti si cestou mohli všimnúť časti zvieracích lebiek ukryté v útrobach stromov či živé miniatúry z lesa uložené vo visiacych skúmavkách. Popoludnie, ktoré sa začalo humorne, sa rýchlo zmenilo na „boj o prežitie“, keď sa z mierneho dažďa v okamihu stal lejak. Jautz však aj napriek silnej búrke vyliezol až na samotný vrchol stromu – za zvuku hromov ním knísal, pomalými sústredenými pohybmi menil polohy, uvoľňoval si ruky či nohy a zostával takmer nechránene visieť. Napätie zmoknutej skupinky by sa dalo krájať – zavládlo absolútne ticho a všetci dúfali v bezpečný zostup performeru na zem. *Traces* boli silným kolektívnym zážitkom v krásnom prostredí, zároveň však vyvolávali otázky, prečo a ako chce človek prírodu „zlepšovať“ svojim umením.



Pútavé dielo, ktoré vybočilo z dramaturgie

V rámci Kiosku dostali pomerne štedrý priestor Olga Ciężkowska a Adam Dragun, ktorí na festivale prezentovali pripravovaný projekt, ale aj film *Prcat* a inscenáciu *Last time my parents were in the Komuna Warszawa*. Ich diela koncepčne vybočovali zo stanoveného fokusu festivalu a tým, že využívali vo veľkej miere médium filmu, ťažko hovoriť o nízkoenergetickosti ich projektov. Mladí tvorcovia si možno trochu prekvapivo zvolili ako formu umeleckého prejavu dialóg so svojimi rodičmi a starými rodičmi. V ich tvorivom uvažovaní je badateľné úprimné zanievanie a chuť dozvedieť sa čo najviac, napríklad v dokumentárnej snímke *Prcat* vyspovedal Dragun svojich dedkov a babky na tému ich sexuálneho života. Toto dielo na festivale prijali veľmi dobre, o čom svedčali aj nadšené



KOHLHAAS (PODLE HEINRICHA VON KLEISTA)
(Lachende Bestien)
foto M. Jančúch

DEAR SHELTER
(Robie Legros)
foto M. Jančúch

reakcie divákov. Trochu neoriginálnu myšlienku orientovať sa pri tvorbe na okruh svojich najbližších vykompenzovala vysoká miera autenticity. Dragun zachytil v reakciách svojich rodinných príslušníkov nefalšované rozpaky, zahanbenie, mlčanie i priznania. V rodinnej anamnéze pokračoval spolu s Ciężkowskou aj v performatívnom dokumente, ktorého centrom sa tentoraz stali ich rodičia. Súčasťou večera v Novej synagóge boli dve veľkorozmerné plátna, na ktorých sa premietali dokrútky rozhovorov s ich rodičmi na tému života, dospievania, rodičovstva, štúdia či profesionálnej umeleckej tvorby. Obaja zachytili na kameru aj rodičovské reakcie na nápad, aby sa stali súčasťou ich diela a postavili sa na dosky experimentálneho divadla Komuna vo Varšave. Napokon dorazili samotní rodičia-neherci aj do žilinskej synagógy, aby naživo otestovali možnosti umeleckej i ľudskej tvorby a komunikácie so svojimi deťmi.

Môžeme si predsa len pripíť na ľudstvo?

Združenie T.I.T.S. (Nela H. Kornetová, Jaro Viňarský a Matthew Rogers) vo svojom poetickom „dýchajúcom muzikáli“ *There is something in the Air* v slávnostnej atmosfére, ktorej zodpovedali ich lesklé večerné šaty, opätky i fľaše sektu, pripíjali na človečenstvo a jeho silu absorbovať dobré i zlé skúsenosti. Nadšenie im však začala komplikovať nemožnosť nadýchnuť sa. Aby sa nezadusili, pomáhali si vrecúškami. V tme zhasnutej synagógy sme takmer nedokázali rozoznať ich obnažené telá, zahalené iba páskami cez intímne partie, ale počuli sme ich povzdychy či chrčanie. Akoby ich trápila únava až vyčerpanie a čakala smrť. V pozadí priestoru stáli rastliny v betónových črepníkoch ako reprezentácia naturálneho prostredia uprostred ľudskej džungle. T.I.T.S. tak vypointovali komplexný pocit ľudí na planéte – neprestávajúcu chuť žiť a zároveň ohrozenie, strach a boj s nepriaznivým vývojom životného prostredia.



TRACES (Jakob Jautz)
foto M. Jančúch

Na záver treba poznamenať, že klimatická linka bola jednou z mnohých možností, ako čítať tohtoročnú dramaturgiu festivalu Kiosk. Podľa výberu navštívených predstavení / inštalácií (čo dalo tento rok časovo zabráť) si mohol každý divák vyskladať vlastnú vzorku Kiosku a získať možno odlišné predstavy o súčasnom (nielen ekologickom) stave sveta, ako aj o odlišných kľúčových témach. Účastníci workshopu Píš, ako tancujú sa napríklad zamerali na tanečné predstavenia; výraznú líniu tvorili aj diela a inštalácie odohrávané sa v galerijných priestoroch, ktoré skúmali možnosti tela a fyzickosti. Ďalšou kapitolou bolo napríklad stretnutie Študenti pre Ukrajinu, ktoré otváralo otázky porozumenia medzi Slováckmi a Ukrajincami. Napriek mnohým programovým líniam nepôsobil 16. ročník Kiosku rozdrobene, ponúkal skôr široké spektrum tematických rovín, z ktorých si divák mohol vybrať práve tú, do ktorej sa chce naplno pohrúžiť. Rozhodovať sa však – aj vzhľadom na časové možnosti – bolo nutné. ♣

Kiosk 16 – Festival vysokého napätia divadla a tanca

16. ročník

27. – 30. júl 2023, Žilina

www.kioskfestival.sk

Jakub Molnár
dramaturg

Akú slobodu chceme hájiť?

Festival Kremnické gagy je vrcholom leta pre tých, ktorí milujú cukrovú vatu, stánky so suvenírmi, pouličné umenie a divadelný humor v mnohých podobách – od uvoľnenej zábavy po spoločensko-kritické diela. Už niekoľko ostatných rokov sa však organizačný tím pokúša zastrešiť toto podujatie aj úderným podtitulom, ktorý by vážne témy artikuloval koncentrovanejšie. Otázka slobody, ktorej bol venovaný 43. ročník, však s istým nadhľadom vystihla skôr disproporciu festivalovej dramaturgie, než aby bola tematickým kľúčom k prezentovanému výberu inscenácií.

Sloboda nie je z filozofického hľadiska ako pojem až taká dôležitá. Kľúčový je až časopriestorový systém hodnôt alebo otázka svojvôle a disciplíny jednotlivcov pri jej „realizácii“. Tak napríklad pandémia heideggerovsky ukázala obmedzenosť slobody, zatiaľ čo prebiehajúci konflikt na Ukrajine a tuzemské kultúrne vojny siahajú ku koreňu existenciálnej definície slobody – k právu na život. Ak roztvoríme nožničky možných interpretácií termínu sloboda, nebude prekvapivé, že pre umenie je sloboda jeho východiskom aj fasádou. So signifikantnejšie politickým nábojom sa k téme slobody v poslednom období prihovárali viaceré slovenské inscenácie (či dokonca festivaly, napríklad Divadelná Nitra).

V Kremnici sa s prejavmi (ne)slobody konfrontujú zrejme rovnako ako vo väčšine slovenských regiónov – „typicky slovensky“. Politické billboardy lemujúce

čerstvo opravenú cestu druhej triedy vyzývajú – v prenesenom význame – na „slobodný trh“, „slobodu pre Slovákov“ (na úkor minorít a „iných“) či na cestu „slobodne k Bohu“. Každý sa oháňa svojou definíciou, poniektorí i „praudou“. Legendárnu umeleckú školu v Kremnici však medzičasom zatvorili, čoraz viac mladých ľudí preferuje slobodu odcestovať do zahraničia, viaceré miestne gastroprevádzky sa po lockdowne stále nespamätali...

Bolo by však nefér robiť z Kremnice alegóriu na nedokonalosti našej krajiny. Mesto totiž už desiatky rokov hostí jeden z najprestížnejších multižánrových festivalov, ktorý sa nebojí na tieto problémy poukazovať, naopak, má našliapnuté k tomu byť výrazným hlasom prihovárajúcim sa širokému spektru diváctva. Robí tak viacerými spôsobmi: medzinárodnou výstavou provokatívnych karikatúr, kvalitnými stand-upmi či politickými debatami. Hlavný program býva vyskladaný primárne z etablovaných mien zo Slovenska, z Česka, Poľska i zo širokého zahraničia, no pravidelne ho dopĺňajú aj nezávislé zoskupenia či ochotnícke súbory. Organizačný tím sa snaží osloviť najmä dospelé publikum, no nezabúda ani na rodiny s deťmi. Skrátka, festival si každoročne stanovuje (možnože priveľa) cieľov – byť turistickým lákadlom i tribúnou s kritickým postojom.

Takto roztvorená dramaturgia kladie veľké nároky na výslednú selekciu. Téma slobody sa totiž venoval 43. ročník, no tá sa výraznejším spôsobom nepretavila



8GB TVRDÝHO PORNA
(Divadlo Letí)
foto M. Svítok



Otvorenie festivalu
Kremnické gagy
foto M. Svítok

do hlavného programu. Popri festivalových stáliciach (Radošinské naivné divadlo, Divadlo Astorka Korzo '90, Divadlo GUnaGU, Teatro Tatro, Štúdio L+S, Divadlo Bolka Polívky...) sa k téme v konkrétnejších rysoch a odvážnej interpretácii prihovárало iba šesť predstavení (z celkového počtu dvadsaťosem, ak nerátame hudobný a pouličný program), a to výsostne z menej známych, nezriaďovaných či ochotníckych scén. No práve tie, možno paradoxne, patrili k najzaujímavejším častiam festivalového programu. Napríklad monodráma *Olgy Belešovej Vyučovanie Dony Margity* z Divadla bez masky nekompromisne zobrazila stav dnešného školstva a nulového rozvíjania kritického myslenia, tanečník Jozef Valo vo svojom *Coming oute* zasa upriamil pozornosť na homofóbne prostredie futbalu a nemenej apelatívne zarezoňoval aj *Róm z perinky* alebo *Enter the Majority* Františka Baloga, ktorý pomocou osobných skúseností s dospievaním v detskom domove kritizoval segregáciu Rómov a Rómok a zdôraznil, že na Slovensku nemá každý rovnaké možnosti na slobodný sebarozvoj.

Aj v programe pre deti „zaiskrilo“ niekoľko predstavení. Neklasická verzia klasickej rozprávky *Tři oříšky* Divadla na cucky búrala (dnes už problematické) stereotypy pasívnej princeznej a statočného princa a nevaDivadlo zasa tlmočilo myšlienku previazanosti človeka s prírodou v *Kompost story*.

Najhorúcejšou súčasťou programu však bola (pochopiteľne vzhľadom na v tom čase sa blížiacu parlamentnú voľbu) politická diskusia s prezidentkou Zuzanou Čaputovou, Ivetou Radičovou a Brančim „Vec“ Kováčom, ktorá reflektovala primárne nekultúrnosť väčšiny politickej reprezentácie, hrozbu „maďarského“ či „poľského“ scenára a chabú výchovu Slovákov a Sloveniek smerom k občianskemu citeniu.

Kremnické gagy majú obrovský potenciál. Ako jeden z mála slovenských festivalov skutočne oživí celé mesto, priláka masy vďaka pozvaným popredným slovenským i zahraničným umelcom a v neposlednom rade vytvára mosty aj medzi náročnejším umením a komerciu preferujúcim obecnstvom. Je však škoda, že väčšina tohtoročného hlavného programu pôsobila konformne a nepriamo podčiarkovala jeden z najobhajovanejších výdobytkov súčasnej demokracie: slobodu konzumu, zábavy a individuálnych túžob. Isteže, aj nereflektovanie spoločensko-politickej situácie je slobodná voľba, no na mieste je otázka, či by zvolená téma nemala prerastať naprieč celým ročníkom, a to predovšetkým v hlavnom programe. Sú to totiž práve predstavenia z hlavného programu, na základe ktorých hodnotíme celú akciu. Čo na Gagoch zároveň chýbalo, boli diela, ktoré by neobhajovali iba obraz nezmeniteľného sveta univerzálnych slobôd, ale ktoré by požadovali nový svet. Napríklad taký, v ktorom by vo festivalovom šapitó nebolo abnormálne teplo v dôsledku klimatickej krízy. Alebo taký, ktorý by iba nekarhal ponovembrové generácie za to, že si nevážia slobodu (nech ju už chápeme akokoľvek). ☞

Kremnické gagy

43. ročník európskeho festivalu humoru a satiry
25. – 27. august 2023, Kremnica
www.gagy.eu

Marek Lollok

divadelný a literárny kritik

Odezvy prírody, války a sebe samých

V tradičnom raně podzimním termínu se uskutečnil již 32. ročník mezinárodního festivalu Divadelná Nitra. Hlavní program nabídl dvanáct inscenací, z toho osm slovenských a čtyři zahraniční, přičemž pestrý byl i doprovodný program, zahrnující kromě divadelních představení tematické diskuze, výstavy, taneční produkce a další umělecké či vzdělávací akce. Leitmotivem letošního ročníku byly Odezvy/Responses – téma, které bylo v propagačních textech rozvedeno do synonymní linie „odezva – ohlas – ozvena – odraz – reakcia – odpoved“.

Je sice pravda, že v nejobecnější a poněkud triviální rovině je divadlo vždy nějakou odezvou či reakcí na aktuální dění, že takřka nelze, aby nějak nerefletovalo svět kolem sebe. Letošní dramaturgie si však uvedený tematický okruh zúžila a speciálně se zaměřila na reakce nějakým způsobem defenzivní. Většina tvůrců se vyslovila ve prospěch slabší, zpravidla přehlížené strany, která svůj prostor nalézá v médiích jen stěží. Ať už jde o reflexi války skrze nadčasový řecký mýtus anebo bezprostřední osobní zkušenost, četné pokusy o záchranu určitého životního prostředí či aspoň upozornění na některé dosud neuzavřené environmentální otázky a kauzy.

V divadle, synagoze i ulicích

Z množství představení profesionálních, 38 poloprofesionálních i amatérských souborů, z nichž

významnou část představovala sekce pro nejmladší diváky nazvaná Festival Deťom, připomeňme například zdařilá vystoupení mládežnických souborů, především divadel Alterna a Šest' Pé (inscenace *Nič a Otec so zemiakovým pyré*), anebo celovečerní loutkový opus *Johan Doktor Faustus* české skupiny Handa Gote. Posledně jmenovaní zaujali spíše rodiče než jejich děti, neboť jejich nastudování adaptace faustovského příběhu z rukou Jindřicha Veselého z roku 1911 bylo náročné nejen pro archaický jazyk s množstvím germanismů, ale i devadesátiminutovou stopáží, v kontextu pimprlového divadla nezvyklou. Vedle marionet, jimž jejich vodiči (Tomáš Procházka, Jan Dörner, Veronika Švábová) propůjčili starosvětsky emfatické hlasy, přitahovaly na malé scéně pozornost diváků hojně využívané ohňové a kouřové efekty.

Během festivalu se uskutečnilo rovněž několik veřejných diskuzí. Debatovalo se například o nezávislé kultuře, jejím postavení a ohrožení (diskuze *Nezávislá kultura v ohrožení*) – kontroverze, doprovázené emotivními projevy publika, vzbuzoval zejména Fond na podporu umenia, jehož ředitel

ENDOKANABINOID
(Divadlo Stoka)
Zdroj Divadelná Nitra,
foto Collavino



**SME KRAJINA: PRÍBEH
ĽUDÍ, PRIEHRADY
A ČASU**
(DJGT Zvolen)
Zdroj Divadelná Nitra,
foto Collavino

Róbert Špoták byl v daném kontextu kritizován za správu, způsob rozdělování financí, jakož i nadměrnou administrativu. Jak však i ze slov v panelu přítomné poradkyně ministryně kultury Zuzany Ivaškové prosvítalo, je otázka, do jaké míry nespokojenost nezávislé scény, reprezentované v debatě zejména režisérem Ľubem Burgrem, je skutečně manažerskou odpovědností ředitele, resp. zda za vším – opět – nejsou strukturální problémy a dlouhodobá podfinancovanost sektoru.

Velký zájem byl i o prezentace věnované novým trendům při práci s divadelním publikem (své příspěvky zde nabídl např. chorvatský teatrolog Darko Lukić, divadelní lektorka ND v Praze Zuzana Králová či zástupkyně ředitelky festivalu Divadelná Nitra Anna Šimončíková).

Pro svou koncentrovanost byl jedním z nejzajímavějších bodů víkendového programu jednodenní „minifestival“ Malá Ukrajina v Nitre, nabízející v synagoze a přiléhajících prostorech tematické diskuze, workshopy, výstavy, hudební vystoupení včetně premiéry dokumentárního filmu *Tí, ktorí zostali* – *Boroďanka* režisérky Viery Dubačové.

Slovensko angažované

Slovenská část hlavního programu byla složena ze čtyř inscenací tzv. zřizovaných divadel

a ze čtyř inscenací reprezentujících nezávislou scénu. Úvodní představení obstaralo bratislavské Divadlo Stoka, jež si v inscenaci *Endokannabinoid* (rež. Blaho Uhlár) pohrávalo s interpretačními možnostmi více či méně absurdních situací, přesněji řečeno zkoumalo způsoby jednání a chování různých jedinců v nich. Soubor, který svou poetiku soustavně rozvíjí od devadesátých let, své skalní příznivce nezklamal: ve valné většině šlo o nadsazené, v mnoha ohledech až nekorektní skeče, opírající se o pohybovou, ale i jazykovou zdatnost všech protagonistů (Michaela Fech, Martin Kollár, Lenka Libjaková, Tomáš Pokorný, Peter Tilajčík). Takřka nic zde nezůstalo tabu: smrt, gender, sexuální identita, etnická příslušnost, tělesné projevy – vše bylo bráno do hry, případně rozvíjeno ad absurdum. V díle inspirovaném obrazem Hieronyma Bosche *Zahrada pozemských rozkoší* však nešlo jenom o legraci: v zobrazených lidských typech v něm probleskovala jakási nervozita či úzkost, tolik příznačná pro společnosti dnešní doby.

Mnohem přímočařeji se k realitě vztahovalo představení *SME KRAJINA: Príbeh ľudí, priehrady a času* Divadla Jozefa Gregora Tajovského ve Zvolenu. Herci v režii Petry Tejnorové s oporou různých dobových dokumentů a vzpomínek připomněli několik desetiletí trvající kauzu nikdy nerealizovaného vodního díla Slatinka, počítajícího se zatopením stejnojmenné osady. Sžíravá nejistota, v níž tamější obyvatelstvo muselo žít, byla zpřítomňována nejen simulací veřejných projednání zamýšlené stavby (herci hráli i v auditoriu), ale též řadou dalších, v podstatě jednoduchých, a přitom značně efektních prvků (viz např. plátno, na něž se promítaly letopočty evokující nemilosrdné plynutí času, stejně jako dokumentární videa natočená přímo ve zmíněné osadě). Jak se ukázalo, potíže s plánováním a výstavbou středoslovenské přehrady přesahují hranice regionu, a inscenace tak získává charakter takřka „glokální“. Namísto přehrady si

Lze totiž představit prakticky jakýkoli dlouhotrvající problém, který dosud nebyl uspokojivě vyřešen.

Ekologický, i když už ne tak jasně angažovaný podtext měly i další položky hlavního programu, například exteriérová performance *Držať rieku / Holding River*, kterou duo Eva Priečková a Katarína Poliačiková přeneslo z Bratislavy na nábreží řeky Nitry a také přímo do ní. V neoprenu oděné performerky interagovaly s vodním živlem: potěžkávaly balvany v jeho korytu, některé kameny si dokonce dávaly do úst, rytmicky poklepávaly na skalky kolem vody a naslouchaly jejich zvukům, vstupovaly do proudu, nechávaly se jím nést a v řece dokonce tančily. Některými svými kreacemi připomínaly hemžící se živočichy, asociovaly však i obecnější myšlenky, především uvědomění si nevyhnutelné provázanosti vody s lidmi. Jemnost performerek konfrontována s nevyzpytatelným tokem vyvolávala určité napětí: nestrhne je proud? Neuklouznou? *Držať rieku* coby takřka čistě postdramatický, či spíše mimodramatický počín vysílal asi následující sdělení: vnímejte své okolí, nebojte se ho zakoušet všemi smysly a vést s ním dialog – spontánně, třeba i s jistým rizikem.

Společenský rozměr měla i inscenace s performativními prvky s názvem *Púť M&H* souboru Príchod Godota. Představení započaté již u místního obchodního centra, kde se diváci přidali k ústřední dvojici jménem Hildegarda a Magdaléna (Heidi Šinková, Monika Haasová), vyústilo v simulovanou besedu s cestovatelkami, které údajně právě zakončily reverzní pouť ze Santiaga de Compostela a vrátili se šťastně domů na Slovensko. Na plátno ve Štúdiu Divadla Andreja Bagara promítaly unavené poutnice fotografie z cest, přičemž sdílely své postřehy a zážitky. Nadšená moderátorka v podání režisérky Petry Fornayové jim pokládala otázky z „živého“ diváckého chatu, přítomnému obecenstvu byla dokonce nabízena

40 dovezená čokoláda. Herecky i komunikačně



PŮŤ M&H
(Príchod Godota)
Zdroj Divadelná Nitra,
foto Collavino

příjemně odlehčený kus v podtextu vtipně kritizoval mnohdy povrchní charakter některých navenek okázalých výprav a cest, jakož i konzumní způsob života majoritní části dnešní společnosti (dvojice např. víckrát zmínila, že během cesty navštívila údajně padesát pět poboček fiktivního obchodního řetězce M&H, jenž jejich cestu podporoval).

Výrazné byly také produkce interpretující původní dramatické texty, na festivalu přitom byly v menšině. Šlo jednak o *Hekubu* irské dramatičky Mariny Carr, s níž se představilo Slovenské komorné divadlo Martin v režii Lukáše Brutovského, a jednak o slovenskou klasiku *Kocúrko* Jána Chalupky v podání Činohry SND v režii Rastislava Balleka. Jestliže *Kocúrko*, využívající i jiné, méně známé dramatikovy texty, je ve výsledku různými žánry ovlivněnou divadelní groteskou, Brutovského *Hekuba* je bezpochyby závažným, protiválečným kusem. V podání Martinských nás zasahuje jak scénickými, tak slovními obrazy nejen individuálního lidského utrpení, ale i celospolečenského úpadku způsobeného vojenskou agresí. Na výrazně stylizované scéně Pavla Boráka, tvořené pro pohyb herců náročnou, pro diváka však na pohled velmi přitažlivou šikmou, excelovali (pohybově i rétoricky) Lucie Jašková v titulní roli, Marek Geišberg jako Agamemnon a Ján Dobřík jako Odysseus. Jejich výkony byly o to náročnější, že Carr konstruuje promluvy legendárních hrdinek a hrdinů nezvykle a jaksi dvojmo, jakoby perspektivou jejich dialogických partnerů.

Své kvality měla i další Ballekova inscenace



DRŽAŤ RIEKU / HOLDING RIVER
(Eva Priečková,
Katarína Poliačiková)
Zdroj Divadelná Nitra,
foto Collavino

Pribina (Making of) v podání domácího souboru Divadla Andreja Bagara (uvedení na festivalu bylo bohužel poslední). Vyzněním otevřené dílo pojednávající o dramatických počátcích slovenské státnosti v nitranském knížectví vychází z raně středověkých i pozdějších památek, stejně jako z různých bádání, diskuzí a polemik historiků či například politiků, kteří měli na „správném“ vyznění Pribinova příběhu svůj zájem. Polyfonní hra ukazuje nejednoznačnost a mnohdy též faktickou spornost materiálních i písemných památek dané doby; na způsob filmařského principu behind-the-scenes (tj. ukazování toho, co se děje „za kulisami“) odhaluje, že minulost je nutno nějak pojmout, zpracovat a převyprávět – teprve pak se z ní stávají v pravém slova smyslu

HEKUBA
(SKD Martin)
Zdroj Divadelná Nitra,
foto Collavino



dějiny (dokud je někdo jiný pro své potřeby zase nepřepíše...). Pětice aktérů v ne zcela určitelných rolích (Branislav Matuščin, Vladena Škorvagová, Otto Culka, Lukáš Herc a Ivana Kološová) postupně odkrývá stopy někdejšího osídlení. Na konci pak po nich zbyde jen jeviště zanesené množstvím všelijakého harampádí, tedy jakýchsi „materiálních pozůstatků“, včetně různých nápisů a dalších stop, naznačujících obtížnost orientace v dějinách i ošemetnost jakýchkoli definitivních soudů nad historickými osobnostmi a událostmi.

Proti válce a vykořisťování přírody

Tři ze čtyř představení zahraničního programu obstarala dvojice belgických tvůrců – Silke Huysmans a Hannes Dereere. Mladí autoři odehráli postupně celou svou trilogii věnovanou environmentálním tématům, konkrétně různým lokalitám již zničeným či kriticky ohroženým zejména těžařským průmyslem. Dvojice společensky angažovaných performerů přitom ve svých dílech zásadně předkládá výsledky vlastních výzkumů: v úvodní inscenaci nazvané *Příjemný ostrov (Pleasant Island)* například zprostředkovala poznatky a zážitky z nesnadné návštěvy tichomořského ostrovního státu Nauru, takřka vypleněného těžbou fosfátů a nadto v poslední době necitlivě využívaného australskou federací k detenci uprchlíků. *Příjemný ostrov* se cele odehrává na projekčních panelech v rozměrech několikanásobně zvětšených displejů smartphonů. Oba performeré stojí beze slova i bez výraznějších pohybů po celou dobu představení vedle nich a veškeré dění ovládají pomocí reálných smartphonů, jejichž obrazovky se divákům promítají. Vidíme například soukromou komunikaci s nemocnou přítelkyní, fotografie a záznamy z expedice do Tichomoří, přepisy rozhovorů s místním obyvatelstvem, reprodukce starých tiskovin popisující historii ostrova, a v reálném čase jsou přehrávána i hudební čísla

připravená aplikacemi v mobilních telefonech apod. Pomocí moderních technologií vedou umělci soustředěný dialog nejen s publikem, ale i mezi sebou. Podobně jako v dalších svých produkcích pronikli Huysmans a Dereere dál než novináři. Ironicky nazvaný kus je tak v jejich podání obžalobou neuváženého, ba až cynického přístupu k přírodnímu i lidskému bohatství, jakýmsi mementem koloniální minulosti, jež podle všeho v lidských myslích ještě není zcela uzavřena.

Na obdobném principu se odehrává i inscenace *Z morského dna* (*Out of the Blue*), tematizující dosud nezodpovězené otázky spojené s hlubokomořskou těžbou. Větší projekční plocha, opět v aktuálním čase obhospodařovaná oběma umělci, sedícími u svých laptopů tentokrát zády k publiku, nabízí dostatečný prostor pro záběry úchvatných scénérií mořské fauny a flory, stejně jako pro zprostředkování jich vlastních zjištění. V písemných zápisech i zvukových stopách je zaznamenána komunikace belgických tvůrců s reprezentanty tří nejdůležitějších pohledů na věc: zástupci těžařské společnosti, vědci i aktivisty, varujícími před nebezpečím exploatace mořského dna.

A třetí, chronologicky však nejstarší díl trilogie (premiérovány v roce 2017 jakožto první divadelní spolupráce belgického duu) se pod názvem *Banské příběhy* (*Mining Stories*) věnoval ekologické tragédii, konkrétně průtrži přehrady s těžařským odpadem, která se v roce 2015 stala v Jižní Americe nedaleko místa, kde Silke Huysmans vyrůstala. Performerka, která je tentokrát na scéně sama, tak odvyprávěla příběh nejen obyvatel regionu postiženého kontaminací řeky Rio Doce, ale de facto i svůj vlastní. Podobně jako v obou předchozích inscenacích i tady protagonistka na scéně nevyslovila ani slovo. Její role byla v podstatě „technická“: s pozoruhodnou přesností i elegancí instalovala či upravovala různé projekční plochy, na něž byly promítány (často dialogizované) repliky získané



KOCÚRKOVO
(Činohra SND)
Zdroj Divadelná Nitra,
foto Collavino

z rozhovorů s respondenty, a zároveň obsluhovala jejich hlasy či jiné zvuky pomocí nášlapných pedálů uprostřed scény (její počínání připomínalo taneční choreografii). Fragменты jednotlivých výpovědí zaznívaly vedle sebe a přes sebe jako působivá koláž bez odhalení tváří skutečných lidí, čímž se dokument o bezprecedentním znečištění oblasti výrazně zobecnil.

Vrcholem a vpravdě velkolepým zakončením festivalu byla inscenace *Danse Macabre* ukrajinské skupiny Dakh Theatre & Dakh Daughters (rež. Vlad Trojickyy). Šestice hereček (Nataša Šarp, Natalija Halanevyč, Ruslana Chazipova, Solomija Melnyk, Anna Nikitina a Tetiana Trojická) působících v exilu evokuje mrazivě v inscenaci (nejen) svou vlastní zkušenost z rusko-ukrajinské války. S využitím činohry i hudby (všechny aktérky jsou výborné muzikantky s velkým žánrovým rozpětím) zpřítomnily strach, úzkost, ale i solidaritu, naději

Z MORSKÉHO DNA
(Silke Huysmans &
Hannes Dereere, CAMPO)
foto Collavino



PRIBINA (MAKING OF)
(DAB Nitra)
Zdroj Divadelná Nitra,
foto Collavino

a vzdor ukrajinského lidu, především žen. Ať už slovem, rozehráním v mikrosituacích či náznaky v písňových textech byla připomenuta řada děsivých svědectví o ruské invazi, občas se však objevil i příběh v podstatě tragikomický (např. historka o babce, kterou se okupanti báli zabít, aby se jim po smrti nepřišla mstít). V silné inscenaci, odměněné potleskem celého auditoria vestoje, bylo využito minima rekvizit a kulis – na scéně se kromě nezbytných hudebních nástrojů využívalo především kufrů na kolečkách, upravených tak, aby připomínaly sídlištní domy, z nichž běženci museli utéci.

DANSE MACABRE
(Dakh Theatre & Dakh
Daughters & Tetiana
Trojická)
Zdroj Divadelná Nitra,
foto Collavino

How to deal with the real?

Jak je patrné, tenhle ročník festivalu Divadelná



Nitra si i přes přiznávané finanční těžkosti a dosud trvající pocovidový úbytek diváků udržel vysokou uměleckou úroveň, dostal svému záměru zprostředkovávat aktuální divadelní trendy nejen ve slovenském, ale i evropském kontextu, a zároveň navázal na svou tradici vyslovovat se i k (celo) společenskému dění. Dramaturgický koncept letos podtrhl zejména nejvýraznější krizová témata, tj. problémy ekologické a bezpečnostní, rovněž však nastoloval otázky obecnější, identitární. Tedy: kdo (dneska) jsme, jak se vztahujeme k vlastní minulosti, kam v nejbližší době chceme jít? Takové tázání v určité míře zaznívalo v každé inscenaci hlavního programu.

Hlas byl nejednou dán prioritně těm, kteří ho ve veřejném diskurzu postrádají, nebo jejichž zastoupení je nedostatečné (včetně hlasu přírody). Společenská angažovanost se přitom netýkala jen čistě jevištního dění, témata otevřená v inscenacích byla dále probírána i na besedách s tvůrci. Většina inscenací nepracovala s pevným dramatickým textem, koneckonců žánrové hranice byly rovněž nejasné – často se na způsob postupně gradovaných pásem rozvíjelo centrální, předem stanovené a nejednou podrobně rešeršované téma (kromě produkcí Silke Huysmans a Hannese Dereereho se to týká zejména inscenací *Danse Macabre*, *SME KRAJINA* a *Púť MŇH*). Z hlediska tematického se potvrdil již několik let (ne-li desetiletí) trvající „příklon k reálnému“: tedy určitý ústup od ryze fikčních námětů ve prospěch výpovědí s přímočařejší vazbou na aktuální sociopolitický kontext. ♡

Divadelná Nitra

32. ročník mezinárodního festivalu
22. – 27. september 2023, Nitra
www.nitrafest.sk

Olga Věra Cieslarová

organizátorka Sametového posvícení

Hra na válku?

Na rozhraní Německa, Francie a Švýcarska (ale z převážné části samozřejmě ve Švýcarsku) leží město Basilej. Rozkládá se na obou březích řeky Rýna, mezi nimiž jezdí sem a tam několik starobylých přívozů. A právě zde uprostřed Evropy se každoročně koná živý a neustále se rozvíjející karnevalový rituál, na němž participuje velká část města v podstatě po celý rok. Ve Fasnacht se Basilejci dotýkají něčeho, co je přesahuje, co dává jejich životu hlubší rovinu, co přináší nádherné prožitky se sebou i se společenstvím podobně nastavených lidí (karneval probíhá ve skupinách, jímž říkají kliky) a line se jejich životy jako podstatná nit od dětství až do hrobu.

Od začátku podzimu se schází, diskutují, jaká témata zrovna společnost pálí, a která jimi rezonují, propojují se s výtvarníky a společně daná témata přesazují do satirické roviny. Vyrábí masky, kostýmy, konstrukce, píší pamflety. Téma tak fyzicky zhmotní a po tři dny zjara je za doprovodu hudby (většinou na pikoly a bubny) pronáší městem ve dne v noci. Basilej se na těchto 72 hodin promění v gejzír kreativity, v místo, kde její obyvatelé s nadsázkou ukazují, jaká témata je pálí, co si o nich myslí a že nic nemůže být zameteno pod koberec. Sociolog Norbert Elias při studiu proměn evropských mravů, vnímaných jako civilizační struktury, sleduje mezi různými regulacemi pudového chování i proměny projevů agresivity. Od původního uplatnění v boji, kdy člověk mohl naplno projevit svou bojechtivost



Klika Basler Bebbi Basel. Téma reagovalo na výstavu ve španělské Seville, kde Švýcarsko reprezentovala banální kartonová věž. Fasnacht 1996 foto M. Tschalär

a mohlo mu to působit i slast, dospívá společnost až k různým nepřímým a jemnějším formám agresivity. S kulturním vývojem je bojechtivost „proměněna, zjemněna, zcivilizována stejně jako jiné formy slasti.“¹ Podle Eliase je agrese odpovědí na to, jak zacházíme se strachem a s úzkostí, kterou prožívá každý člověk. Ostatně zlost také pramení ze strachu. Vše, co máme, se může změnit. Nejistota je základní element lidského života a ve spojení s prožitkem bezpráví (které se děje mně osobně, či společnosti) vede ke zlosti. Dnes je však téměř nemožné vybit ji v přímém boji. Často není možné ani dosáhnout změny. A aby zlost nevedla k frustraci a pasivitě, je dobré hledat formy její transformace, nejen imitace.

Satirický boj

Dovolím si předestřít obraz karnevalu Fasnacht jako občanské metaválky, jež vedou její obyvatelé na rovině satiry. Pro každého může Fasnacht hrát zcela jinou roli a každý si v ní může najít to, co souvisí s jeho tématy. Probírala jsem svou teorii války s bubeníkem Marcem Weyem, který se mnohokrát zúčastnil i Sametového posvícení, satirického karnevalu, který od roku 2012 pořádáme v Praze, a pro který jsme se přímo inspirovali ve Fasnacht. Můj obraz ho zaujal, nicméně mi správně namítl: „Ty si všímáš té síly podporující demokratickou angažovanost. Tak jako to máte v Sametovém posvícení. A to je krásné. Ale to je jen jedna z linií Fasnacht.“² Je zjevné, že „moje Fasnacht“, tedy to, co ve Fasnacht vidím já, koresponduje s mými osobními tématy. Někdo jiný by zdůraznil rovinu

1 Elias, Norbert. O procesu civilizace. I. Praha: Argo, 2007. s. 267. přel. J. Boček.

2 Marc Wey, diplomat, rozhovor v Basileji, únor 2017.

3 Morgenstraich (přel. ranní úder, původně vojenský apel k nástupu), pochodem, vchod!

4 Christine Burkhardt-Seebass. „Zwischentöne – Rondo und Coda“. In: Zwischentöne: Fasnacht und städtische Gesellschaft in Basel 1923–1998. Basilej: Buchverlag der Basler Zeitung, 1998. s. 67.

Schlauchband Jiřího Starého a Iniciativa FÓR.UM, „Toto není kachna“ k ověřování zpráv v médiích. Sametové posvícení 2017 foto J. Hromádko

jinou, každopádně stojí za úvahu. „Vždyť oni přehrávají válku! Nestřílí, ale pískají a bubnují. Ten boj se odehrává na rovině satiry!“ Popisuje dění Kateřina Ratajová, spolužačka z religionistiky, která byla se mnou na Fasnacht 2015. „To sedí!“, říkala jsem si. Jednotlivé kliky, které chodí jako vojáci ve vojenském tempu a hrají vojenské pochody, vojenské šiky opravdu připomínají. Nicméně vše je posunuto do sofistikovanější formy satiry. Přemýšlela jsem o formě fasnachtového boje. Jednotlivé kliky bojují proti sobě pomocí hudby. Trochu tomu nasvědčuje i jistá konkurence mezi klikami (kdo má lepší ztvárnění tématu, kdo lépe hraje). Obzvlášť když se kliky zastaví kvůli zácpě, nebo jedna čeká, až přes křižovatku ulic projde druhá, je cítit v jejich hře větší razanci. Jde o to, aby má klika byla více a lépe slyšet. Jasně vymezené je i bojiště Fasnacht, kterým je historické centrum Basileje, oblast je přesně dána tradicí. Všichni vědí, kam až se chodí a kde hranice končí. Bitva se také postupně chystá. Již během neděle před Fasnacht se stahují do centra šiky, finišují své formace, slaví, za zvuků hudby provázejí laterny (Ladeerne iipfyffe) k místům, kde budou v pondělí ráno svou bitvu začínat. Ve čtyři hodiny ráno se ozve vojenský povel: „Moorgestraich, Vorwärts, Marsch!“³, šiky začnou hrát a dají se



do pohybu. Bitva začíná. Po tři dny a noci duní městem boj, vrcholící ve čtvrtek nad ránem na úpatí kopce Spalenberg, kam se většina šiků přesune. Před čtvrtou ranní zde hrají s největší razancí, aby zvítězily, než s úderem čtvrté bitvy skončí. Během Fasnacht 2017 jsem se na celé dění dívala těmito očima. Bojují kliky na rovině hudby a satirického ztvárnění proti sobě? Ne, nesedělo mi to úplně. Vypadá to, že bojují, ale není tam cítit ten prvek boje proti sobě. Oni spíš bojují společně. Proti komu?

Nový úhel pohledu mi přinesla právě četba o původních průvodech rekrutů, které se uvádějí jako jeden z pramenů současné Fasnacht. Podívejme se na jejich charakter a funkci. Basilej byla od středověku strukturovaná podle čtvrtí, obyvatelé podle toho, kde bydlí. Patriotismus a silné spojení člověka s konkrétním místem ve městě jsou zde patrné dodnes. Někde bydlet také znamenalo podílet se na veřejném životě, tj. být politický v původním významu péče o polis, tedy obec. Samozřejmě se toto podílení týkalo pouze mužů. Každý jednotlivec patřil do konkrétního spolku podle čtvrti či řemesla. Všechny spolky měly kromě společenské roviny především aktivní roli v péči o město, dnes bychom řekli, že jejich členové museli být občansky aktivní. Zastávali úlohu dnešní policie (dbát o pořádek ve městě), hasičů (sledovat a hasit požáry) a armády (bojovat proti nepříteli z venku)⁴. Každý spolek měl přidělený úsek hradeb, o který musel pečovat a v případě ohrožení na tomto místě město i reálně bránit. Kromě příslušnosti k sociální skupině to byla každodenní praktická funkce.

A nyní se podívejme na Fasnacht jako na Rekrutierungen posunuté do roviny rituálu výjimky. Jako by se Fasnacht znovu onou slavností Rekrutierungen stala, ale v jiném modu. Jakoby se z vážného modu přesunula do karnevalového a zároveň si zachovala některé styčné prvky, ovšem s jiným důrazem. Všední se přesune do nevšedního, obrátí se hierarchie, resp. hierarchie

se zruší a nastaví se naprostá rovnost, zastaví se čas tekoucí lineárně a na tři dny se rozprostře bezčasí, na dobu, která ničemu praktickému neslouží. Během Fasnacht se nevydělávají peníze, nezařizují se věci, neuklízí se byty, ani se nestříhá tráva na zahradě. Basilej se promění ve forum, v prostor, ve kterém se nyní odehrává ta pravá politika, na které se podílí lid (demos). Tak jako v Římě bylo Forum náměstí, na kterém se mohlo diskutovat a vystupovat. Symbolizovalo politický střed města, aktivní demokracii, o níž diskutují a rozhodují všichni občané. Centrum Basileje je tímto basilejským Fórem. Basilejci (účastníci se ve svých klikách) prožívají naprostou rovnost. Všichni se v rámci svých klik podílejí na veřejné diskusi, na veřejném boji. Nepřítel ale není za hradbami, neohrožuje nás z venku, k obraně nestačí hlídat zeď. Nepřítel je uvnitř zdi, v nás, ve společnosti samotné. Jakékoli zlo, nepravost, nešvar, jež trápí společnost, je tím nepřítelem, proti kterému se bojuje. Na nepřítele se nestřílí, nepřítel se musí zobrazit, vypískat, vybubnovat. Cílem není nepřítele zabít, ale odhalit ho, pojmenovat, artikulovat jeho prohřešky a to pomocí obrazů, v rovině vizuální zkratky (osvětlené laterny, masky a kostýmy). Osvětlit to, co se skrývá, co chce být zameteno pod koberec a odtud dál působit. Společnost je v neustálém procesu. Zabít jednoho nepřítele nezabrání, aby se za chvíli neobjevil další. Fasnacht bojuje jinými zbraněmi. Upozorňuje, odhaluje, poukazuje, zesměšňuje, z velkého dělá malé, sesazuje z piedestalu. Skrytý a obávaný nepřítel má velkou moc. Odhalený nepřítel, jehož prohřešky a slabiny se artikulují, moc ztrácí.

A tak Basilejci každoročně zas a znova procházejí městem a odhalují, osvětlují, vypískávají a vybubnovávají nepřátele společnosti, jež se skrývají v ní samotné, v nás samých. Není to jeden voják, který vede válku, ale člověk funguje v rámci skupiny, spolu s ostatními táhne do boje



Klika Basler Mittwoch Gesellschaft 1907 s tématem „Mortabella“ pojednávala tehdy o vysoce diskutovaném problému asistovaného umírání. Fasnacht 2016 foto archiv kliky

proti některému nešvaru. A těchto skupin je mnoho, a všechny společně táhnou do boje proti nepřítelům uvnitř hradeb. Nejdou v průvodu odněkud někam, kamsi na bitevní pole za branami města. Procházejí městem sem a tam, tam a sem. Jako by žádná škvíra neměla zůstat skrytá. Každá skupina nese jedno své téma zhmotněné na sobě. Není to jednolitý dav, naopak. Je to síť malých či větších uskupení, jež fungují autonomně. A člověk skrytý pod larvou, jdoucí ve své klíce, se dívá skrze průzory ven. Pozoruje své město, témata ostatních skupin, jež se kolem něho míhají. Všichni společně a na sobě demonstrují schopnost i právo odhalovat nepřítele, všichni společně se podílejí na zjednávání pořádku. Odhalují, kde ve městě hoří, kde působí destruktivní síly, které nepřicházející odněkud zvenku, ale z nás. Proto je humor basilejských klik sebeironický. Poukazuje na nešvary, ale zároveň připouští vlastní podíl.

Tak jako Rekrutierungen uváděly mladíky do funkce převzetí zodpovědnosti za každodenní obranu a chod města, je Fasnacht každoročním znovupotvrzením této občanské angažovanosti, každý rok znovu demonstrují, že tuto funkci na sebe berou. Že každý z nás je zodpovědný za chod města, kde žije. Být si vědom, zajímat se, artikulovat, dokázat se zasmát, spolupracovat

5 prof. Jana Pilátová (DAMU), rozhovor v Praze, březen 2017.

6 Název pochází z anglického označení pro zabubnování, kterým začíná vojenská večerka.

7 Werner Kern zmínil, že mezi Fasnächtler se ujala pro Tattoo přezdívka „Faschichte Drummeli“ (fašistické Drummeli). Drummeli je slavnostní bubenický a pikolový koncert před začátkem Fasnacht.

s ostatními, nepropadat do frustrace a nezájmu, odhalovat nepřítele a tak mu podrážet nohy. V tom je Fasnacht válečným obřadem, rituální mobilizací sil, demonstrací síly pro všechny nepřátele, jež právě vidět být nechťejí a chtějí působit skrytě. Fasnacht je vynáší na světlo a artikulací a humorem je poráží.

Imitace nebo transformace?

Je možné si na válku hrát. Přehrávat boj, dát průchod agresí, vybit jí. Vždy skončí někdo jako poražený, někdo jako vítěz. Dnes jsou oblíbené tzv. paramilitární hry. Účastníci se rozdělí do šiků, jež bojují proti sobě, mají plastové zbraně a střílí proti sobě kuličkami. „Ve společnosti narůstá nespokojenost a agresivita spojená s úzkostí. Kdo se nechce rvát před hospodou, může se jít rvát do paramilitární hry. Je to ale netransformovaná agrese, jen přesazená do roviny hry. Někdo jiný zakládá domobranu.“⁵ V Basileji existuje posledních deset let také jistá forma paramilitární hry, tzv. Tattoo.⁶

Tattoo je velká událost, do Basileje se sjíždějí vojenské orchestry z celého světa. V uniformách a zbroji procházejí městem a pak se během několika večerů v prostoru bývalých kasáren v Malé Basileji účastní vojenského koncertu, který navštěvují desetitisíce lidí z celého Švýcarska. Promenády Tattoo je možné vidět i v jiných městech Evropy, nicméně Basilej patří po Edinburghu k největším hostitelům události tohoto druhu. Mezi účastníci se skupinami jsou vyloženě armádní orchestry.

Klika Basler Bebbi se věnovala vytváření identity na sociálních sítích a ztrátě soukromí. Fasnacht 2014 foto A. Dědič



Pamatuji si, že prvýkrát jsem se dívala na průvod Tattoo skoro s hrůzou. Na jednu stranu skvělá hudba, slavnostní promenáda, krásné uniformy, ale zároveň mě mrazilo při sledování tance se zbraněmi. V některých aspektech Tattoo Fasnacht připomíná. Jedna skupina pochoduje za druhou, každá hraje vlastní vojenskou hudbu. Členové, kteří nehrají (a tvoří také tzv. Vòòrdrab), buď tančí se zbraněmi, tlačí kola s maskovanými batohy, nebo pochodují v rytmu své skupiny. Ale: žádná nadsázka, žádná témata. Při sledování průvodu se ptám kamaráda Georgese Sondereggera, v čem tady spočívá satira? „Žádná není!“ Pokus o humor je cítit ze žonglování a různých bubenických akrobatických kousků, ale není zde zahrnut jediný prvek, který by to vážně vyvažoval. Žádný klaun, žádná parodie.

Jedná se o novou tradici. První Tattoo se konalo teprve v roce 2006 a neskutečnou rychlostí si získalo v Basileji obrovskou oblibu. V předchozí kapitole jsem uváděla původ Fasnacht v tzv. Rekrutierungen, verbovacích průvodech centrem města v uniformách a se zbraněmi, které se pořádaly v masopustním období. Tyto průvody se na konci 19. století transformovaly do Fasnacht. Nyní, po více než sto letech, se s nevídanou silou vrací v letním čase a tak jako tehdy jsou to uniformované průvody (a koncerty) se zbraněmi. Nechodí v nich mladíci, kteří by tím potvrzovali své uvedení do obranné funkce města. V Tattoo pochodují vojenské orchestry, rádoby jde o hudbu a radost z vystupování, ale militaristický charakter je zarážející. Možná to dobře koresponduje se současným stavem švýcarské armády, jejíž funkce je z velké míry demonstrační.

V Basileji nyní fungují dva různé koncepty stojící na půdorysu starých vojenských Rekrutierungen. V zimě probíhá Fasnacht v modu satirickém, v létě Tattoo průvod v modu vážném. Zdá se, že chuť Basilejců bubnovat a pochodovat převažuje nad kritickým úsudkem⁷. Obě akce mají společné prvky, ale co do podstaty jsou naprosto



Kampus Hyberská a Iniciativa FÓR.UM: „Hus-Hus-klan“. Klika reagovala na vzrůstající protiimigrantské nálady a vychvalování všeho českého. Sametové posvícení 2018
foto J. Hromádko

odlišné. Tattoo je imitace vojenství, Fasnacht parodie, která užívá masky a kostýmy, jež hravě korespondují se zobrazovanými tématy. Skupiny v Tattoo prezentují sebe samy, nenosí masky, mají odhalené tváře. Nemají kostýmy, mají uniformy (resp. kostýmy uniforem, neb si hrají na vojáky). Peníze, které se vybírají na Fasnacht, slouží jako příspěvek klikám (účastníkům) na výrobu kostýmů. Výdělek ze vstupného na Tattoo jde organizátorům do kapsy. Vojenská hudba může být stejná, či podobná, modus je ale zcela jiný.

Na břehu Vltavy

A nyní se přeneseme do Prahy. V roce 2012 jsme se rozhodli založit nový satirický obřad. Základem byla má čerstvá zkušenost s Fasnacht a druhým zdrojem zkušenost s happeningy, satirickými akcemi ve veřejném prostoru v Praze, které jsme zkoumaly s Markétou Machkovou. V duchu Fasnacht jsme chtěly založit satirický karneval, který by se

pravidelně opakoval a zpracovával palčivá témata.

Díky zapojení odborníků (občanských iniciativ, které se danými tématy zabývají) a výtvarníků (divadelníků, performerů) by se to mohlo dít v kreativním duchu. Umožnilo by to projevit frustraci a nespokojenost v kultivované a humorné podobě, a tak by mohlo přispívat ke zlepšování „blbě nálady“, jež tradičně českou společnost provází.

Sametové posvícení navazuje na tradici happeningů, tedy performativních akcí ve veřejném prostoru, upozorňujících na nějaký problém. Fasnacht, stejně jako Sametové posvícení, vychází z každodennosti, resp. z určité konkrétní nespokojenosti s něčím v každodenním, společenském životě. Hravý proces se nastoluje před samotnou akcí v podobě dlouhého procesu příprav, zrání a realizace nápadů. Distance, kterou musí všichni aktéři přijmout, spočívá v nepřímocárém ztvárnění. Jak v Basileji, tak v Praze jsou účastníci „nuceni“ od primárního podnětu podstoupit, hledat

8 V prosinci roku 1997 použil tento termín Václav Havel ve svém projevu v Rudolfinu. Pojmem „blbá nálada“, který se později přenesl do běžného slovníku, vyjádřil atmosféru české společnosti. Blbá nálada souvisela s rozčarováním z reality po prvních letech svobody od Sametové revoluce, s nedůvěrou v politické strany a „politiku“ vůbec, a projevovala (a projevuje) se frustrací a nezájmem o veřejné dění.

Laterny v předvečer Sametového posvícení na Karlově mostě, 2021
foto J. Hromádko



symbolická ztvárnění a konotace, popouštět uzdu fantazii, přehánět do extrémů, zveličovat některé rysy a jiné opomíjet tak, aby výsledná podoba sice vycházela z původní emoce, ale v postupném procesu se přerodila do konkrétního výrazu. Prostor hry vyvstává především během zmíněného procesu. Není to souboj s někým, ale společná hra, společná tvorba, jejímž vyvrcholením je slavnostní průvod. Jak v Basileji, tak i v Praze kritizuje tento průvod všemožné nešvary společnosti, ale ti, kdo v něm krácejí, prošli společně hravou přípravou. Museli společně najít funkční distanci od původní zlosti a nyní nesou a ukazují, k čemu je společná hra dovedla, a také čím je obdarovala. Basilejci mluví o transu, o meditaci, mluví také o bezčasí. Jak říká také Fink: „Hra nás obdarovává přítomností.“⁹ Na tři dny se běh času zastaví, aby člověk spolu s ostatními mohl ve hře prožívat přítomnost.

Ukazovala jsem Fasnacht jako formu společného boje proti nepříteli, který dřímá v nás, uvnitř společnosti, v různorodých nešvarech. A všechny tyto prohřešky je potřeba najít, pojmenovat, osvětlit, zobrazit a pronést.

Fasnacht je slavnost občanů, kteří přebírají vládu nad městem a ukazují, co podle nich nefunguje. Basilejský pojem Charivari (který jsme do pražského prostředí, jako Šarivari, přejali pro večerní obchůzku městem) má historii sahající do středověku. Označovaly se tak (ve Francii) průvody, které pomocí satirických

9 Eugen Fink. Oáza štěstí. Praha: Mladá fronta, 1992. s. 16. přel. Jiří Černý a Věra Koubová.

10 Edward Muir. Ritual in Early Modern World. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. s. 122.

11 Violet Alford. „Rough Music or Charivari“. In: Journal of Folklore, 1965. r. 70, č. 4, s. 505.

popěvků, hluku, výskotu, kakofonie, třískání hrnců a pánví a všemožného zesměšňování kritizovaly nešvary někoho z představitelů či členů obce a sloužily k trestání porušení komunitních norem¹⁰. V německých oblastech se ujal termín „Katzenmusik“, v anglických „Rough music“, u nás „kočičiny“. „Byl to počátek lidového soudu, zkomponovaný na pokličky a pánve, hraný pískotem a zvonci.“¹¹ Rozzlobená skupina se vydávala upozornit na nespravedlnost. Mohlo se jednat o prohřešek, který nebyl nezákonný, ale vzbuzoval pohoršení (svatba starce s pannou, vícečetné svatby, apod.), či o prohřešky, které byly proti právu, nicméně se dalo očekávat, že trest nebude podle práva vykonán (běžně v případě nevěry). A tak se skupina lidí sebrala a pomocí satirických prvků (masky, písně, hluk) šla – alespoň skrze artikulaci prohřešku – vykonat právo.

Z dnešního pohledu je těžké odhadnout míru satiry a transformace zlosti při takových průvodech. Masky může být artikulací tématu, ale může také poskytnout anonymitu tomu, kdo se chystá páchat nepravost. A skupina podobně smýšlejících může krýt odpovědnost jednotlivce. I dnes můžeme vidět mnohé extremistické formy „trestního rituálu“, kdy se lid rozhodne vzít právo do svých rukou a pod rouškou hájení národních a bůhvíjakých zájmů se vydává pranýřovat domnělé pachatele. Proto je důležitá zkušenost Basilejské Fasnacht. Místo modu agresivní ventilace ukazuje formát společné transformace zlosti v kreativitu. Z tohoto úhlu pohledu by se dalo říci, že Sametové posvícení i Fasnacht jsou novodobou formou šarivari. Prohřešky společnosti se vymetou na světlo, kritizují, ale oproti živelnosti a mnohdy sprostotě šarivari se snaží toto vysmívání dělat kultivovanější formou. Tu mu dodává proces zrání a třibení tématu, hravost, autorský přístup a užití uměleckých prvků, stejně jako propojování různých společenských skupin, jež spolu v tvorbě komunikují. ☘

Petronela (Ela) Brotková

študentka Katedry divadelných štúdií VŠMU

..... Pes Kamil – priateľ i učiteľ človeka

Už od roku 1985 je Bábkové divadlo na Rázcestí (BDnR) špecifické svojou autorskou dramaturgiou. Vďaka riaditeľke Ivete Škripkovej a umeleckému šéfovi Mariánovi Peckovi pokračujú v progresívnom rozvíjaní tohto modelu dodnes. Prostredníctvom pôvodných príbehov chce BDnR vzdelávať svoje vekovo rozmanité diváctvo. Príkladom takéhoto autorského a zároveň edukatívno-zábavného titulu je aj *Kamil* pre deti od štyroch rokov, ktorý pre divadlo napísala uznávaná poľská dramatička Marta Guśniowska. Titul bol uvedený v réžii Mariána Pecka.

Už propagačný materiál k inscenácii napovedá, že nepôjde o prvoplánovú rozprávku. Píše sa v ňom: „Náš Kamil je živý tvor.“ Zámerom tvorcov teda bolo zobraziť reálneho psa z bežného života, ku ktorému treba cítiť nielen nehu, ale aj zodpovednosť a niekedy mať „pevné nervy“.

Stredne veľkého dreveno-koženého manekýna Kamila – bigla, zároveň aj rozprávača celého príbehu, interpretuje dlhoročná členka BDnR, bábkoherečka Mária Šamajová v alternácii s novým členom súboru Matúšom Hollým. Šamajová sa animácie zhostuje hravým a bezprostredným spôsobom. Oceniteľné sú najmä jej časté, zručne predvádzané a temporytmicky vyvážené zmeny fyzických polôh Kamila na hracej ploche stola. Šamajová sa prostredníctvom nízkeho posadenia hlasu evidentne snažila o hlbší tón, avšak miestami príliš tlačila na hlasivky. Zároveň sa často utiekala k rýchlemu rozprávaniu, čo občas znižovalo verbálnu i obsahovú zrozumiteľnosť deja, ako aj divácku pozornosť.

Kľúčovým scénografickým prvkom inscenácie sú akvarelové komiksy významnej českej streetartovej výtvarníčky Toybox. Komiksy sú premietané na stredné z troch projekčných plátien na scéne a zvýrazňujú detaily

KX



foto A. Brummer

(napr. bielu pomočenú podložku) alebo ľudí v konkrétnych situáciách (napr. Kamilovho pána Mariána s jeho dcérou v kuchyni). Výtvarne akcentované sú aj vyhrotené mimické či gestické prejavy Kamilovho pána, vďaka čomu sa táto postava môže stať publiku emočne bližšou, keďže je v inscenácii sprítomnená iba prostredníctvom hlasovej nahrávky. Pre komiksy je charakteristická realistickosť ľudí i jednotlivých objektov, čo umocňuje racionálny, ale nie fantazijný dojem inscenácie. V rámci scénografického riešenia nemožno nespomenúť aj využitie efektívneho technického princípu live puppet cinema. Možný náhľad detí do dobrodružného procesu samotného snímania však znemožnili odvrátene umiestnené pojazdné miniprostredia.

Inszenácia *Kamil* je vo výsledku pútavá najmä pre svoje dynamické filmové situácie vzbudzujúce humorný, ale aj sugestívny divadelný zážitok. Už po prvých obrazoch tak diváci ľahko môžu nadobudnúť dojem, že Kamil má predstavovať nielen priateľa, ale i učiteľa človeka. Réžisér Pecko touto ideou len potvrdzuje svoj zaužívaný inscenačný prístup, a to komunikovať s deťmi o vážnych a dôležitých témach. Tentoraz ho inšpiroval práve jeho vlastný pes – Kamil. ♣

M. Guśniowska: *Kamil*

preklad, réžia M. Pecko výprava TOY BOX realizácia bábok

M. Urbanová hudba R. Mankovecký video stream, strih, projekcie

S. Mažary, D. Šamaj, M. Zemko účinkujú M. Šamajová / M. Hollý

premiéra: 18. jún 2023, Bábkové divadlo na Rázcestí,

Banská Bystrica

Dominika Horváthová

doktorandka Katedry bábkarskej tvorby VŠMU

..... Oko za oko, zub za zub alebo...?

Scéna, na ktorej nie je okrem sivých kresiel a stolíka nič, predstavuje interiér anonymnej hotelovej izby, kde sa stretávajú tri neznáme ženy. Sú opatrné, podozrievavé a snažia sa nezanechať za sebou žiadne stopy. Carmen, Paige a Cindy. Tri veľmi odlišné typy – rozdielne premýšľajú, konajú, gestikulujú či sa obliekajú – a predsa ich čosi nemalé spája. Akási silná túžba po náprave – chcú spraviť z nášho sveta lepšie miesto, a preto si spoločne zvolia radikálne riešenie.

Najnovšou komornou inscenáciou divadla Ticho a spol. je slovenská premiéra hry amerického autora Neila LaButa *Odpoveď na všetko*, ktorá hovorí o konfrontácii žien s tzv. toxickou maskulinitou v jej rôznych podobách. Neprimerané poznámky, dotyky, násilie či absencia prirodzeného rešpektu sú neustále diskutovanou témou.

Do životov troch žien vstúpili muži, ktorých by radšej nikdy neboli spoznali – zažili obťažovanie, ohrdnutie či duševné aj fyzické napadnutie. Skrátka, boli rozobrané na malé použité súčiastky. Dospeli preto k záveru, že smrť týchto mužov bude vykúpením pre všetkých. No v priebehu stretnutia zisťujú, že to nie je úplná pravda. Cindy (Lýdia Ondrušová) nebola k ostatným úprimná a forma „očistca“ tak zasiahla nevinného muža. Práve jej postava sa stáva kľúčovou na základe incidentu, ktorý sama svojím konaním

foto S. Babjaková



spôsobila. Ona totiž chcela len niekam „sestersky“ patriť. Jej pochybovanie tak otvára primárnu otázku hry.

Jednou z najosviežujúcejších vecí na provokatívnej hre Neila LaButa je jeho vyhýbanie sa moralizovaniu a manipulácii diváka. Publikum nevyzýva, aby tleskalo či odsudzovalo radikálnu „odpoveď na všetko“, na ktorej sa táto trojčlenná ženská skupina dohodla. Namiesto toho chce skúmať tenkú hranicu medzi spravodlivosťou a pomstou. V snahe o spravodlivosť sa dá totiž ľahko sklznúť k pomste. Dramatik tak kladie otázku, či sa máme v súčasnosti stále riadiť zákonom odplaty „oko za oko, zub za zub“, alebo sa od neho oprostiť a reagovať ľudskejšie, s istou dávkou súcitu. Naopak, z režijno-dramaturgického čítania tvorcov nevyplýva jasné stanovisko.

Bratislavská *Odpoveď na všetko* stojí na kvalitnom súčasnom texte a vypracovaných hereckých výkonoch. Najmä z predstaviteľky Carmen (Karin Adzimová) priam až naskakujú zimomriavky. Je energická, desivá a nevyspytateľná. Z jej očí sa „ozýva“ dlhoročná zúrivosť, smútok a pocit nepochopenia. Zároveň treba poznamenať, že celému hereckému triu (Adzimová, Petrášová, Ondrušová) sa darí prirodzene prepájať tragickosť i komickosť situácií so znepokojujúcim významom. Napriek tomu možno mať k výsledku výhrady – najmä z hľadiska absentujúcej réžie a dramaturgie. Inszenácia pokrívava v budovaní mizanscén či temporytme. Po istom čase sa aj napriek maximálnemu nasadeniu herečiek stáva inscenačný kľúč predvídateľným a repetitívnym. Napríklad vždy, keď niektorá z postáv rozpráva svoj osobný príbeh, je svetelne zvýraznená len ona, kým zvyšné „ustúpia do tmy“. Hoci LaButa pracuje so stupňujúcim sa napätím, žiaľ, v inscenácii bolo už od polovice zrejmé, ako sa príbeh skončí – výkrikom do ticha. ♣

N. LaBute: *Odpoveď na všetko*

preklad O. Kaprálik réžia M. Jasaň scéna, kostýmy a vizuál

J. Branický produkcia a dramaturgická spolupráca M. Košická

účinkujú K. Adzimová, V. Petrášová, L. Ondrušová

premiéra 8. september 2023, Ticho a spol., Bratislava

Anne Ubersfled Čítať divadlo

U

Publikácia prináša prvý slovenský preklad teoretického triptychu *Lire le théâtre* od francúzskej teatrologičky, teoretičky a vysokoškolskej pedagogičky Anne Ubersfeld. V jej troch dieloch – I. Čítať divadlo (*Lire le théâtre*), II. Škola diváka (*L' école du spectateur*) a III. Divadelný dialóg (*Le dialogue de théâtre*) – sumarizuje Ubersfeld dovtedajší výskum semiológie a formuluje aj podnety pre jej hlbšie využitie v súčasnom uvažovaní o divadle. Svojím výskumom prispela Anne Ubersfeld k etablovaní tejto komplexnej vedeckej disciplíny.

Z francúzskych originálov preložili Mária Krásnohorská (*Lire le théâtre I, Lire le théâtre II. L'école du spectateur*) a Soňa Šimková (*Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*).

Časť II. Javisko a text

1. Deravý text a imaginárne javisko

1.8. Výpoveď, výpovedný akt, prehovor

„Výpoveď je tok viet vypovedaných medzi dvomi sémantickými medzerami, dvomi prestávkami v komunikácii. Prehovor je výpoveď posudzovaná z pohľadu diskurzného mechanizmu, ktorý ju podmieňuje. Pohľad na text z hľadiska jeho jazykového štruktúrovania robí z textu výpoveď, lingvistická štúdia podmienok vzniku tohto textu z neho robí prehovor.“¹² V divadle sa výpovede dialógu stávajú *prehovorom* vo chvíli, keď sa im vytvoria podmienky výpovedného aktu, pričom výpovedný akt je „sfunkčnenie jazyka individuálnym aktom použitia“.¹³ Pri jednoduchom teoretickom

pohľade vidíme, že ak aj má výpoveď v divadelnom texte *označované*, ešte nemá *zmysel*. Nadobudne zmysel, keď sa stane *prehovorom*, keď vidíme, ako vzniká, kto a pre koho ho tvorí, na akom mieste a v akých podmienkach. Pri prechode divadelného textu na inscenovaný nemôže ísť o preklad ani o interpretáciu, ale o *tvorbu významu*.

4. Predstavenie ako text

4.3. Mnohoraké texty

Vo chvíli, keď posudzujeme predstavenie ako text, môžeme extrapolovať procedúry používané na čítanie literárneho textu, považovať znaky za prvky rétoriky predstavenia ako textu. Máme považovať predstavenie ako text za jediný text alebo za agregát izolovaných textov vo vzájomnom vzťahu? Táto hypotéza sa nám v kontexte moderných divadelných foriem zdá najužitočnejšia: znaky v javiskových priestoroch (napríklad predmety) tvoria text (organizovaný súbor odkazov), ktorý je možné analyzovať sám osebe, zatiaľ čo herec tvorí iný text, spojený s predchádzajúcim, napríklad keď manipuluje s predmetmi. Na predstavenie ako text sa teda budeme pozerat' ako na *kombináciu textov*. Neskrývame teoretické a praktické ťažkosti takéhoto postupu. Scénický text,

ktorý vytvorí herec, sa môže pozmeniť osvetlením alebo iným scénickým textom, textom partnera. No hypotéza mnohorakosti prepojených textov ako jediná dáva možnosť pochopiť úplnosť predstavenia, nie ako fúziu kódov, ale ako ich izolované čítania, dialekticky súbežné alebo odlišné. Všetko prebieha, akoby predstavenie ako text bolo zverené skupine rôznych tvorcov: hercovi, scénografovi, osvetľovačovi, pričom každý vytvára svoj text a text celku kontroluje a/alebo produkuje režisér, nie bez deformovania. Teória rôznych vyrobených textov je jediná, ktorá nám umožní pochopiť konkrétnu prax divadla, s jej vlastnými ťažkosťami, aké vyplývajú zo spájania rôznych textov. Pomôže pochopiť diskontinuitu v modernej inscenácii, odmietajúcu sústrediť sa na diskurz jedného transcendentálneho subjektu, tvorcu-producenta jedného totalizujúceho textu. Ukazuje *rozhodujúci význam napísaného textu* a jeho autora ako možného mediátora, zjednotiteľa rôznych javiskových textov. Spomínaná diskontinuita vôbec nie je anarchiou produkcií, ovocím individuálnych kreatív, ale tvorba paralelných a odlišných textov, ktoré nútia diváka, ako uvidíme, vystavať predstavenie ako jediný text. Vo väčšine prípadov prácou režiséra je budovať kontinuitu, nedovoliť tvorcom znakov vytvoriť ich vlastný text; prináša to riziko ochudobnenia, keďže režisér zotrie všetky vytvorené znaky, ktoré neladia s jeho vlastnou textovou konštrukciou. Práca na predstavení osciluje od anarchie nezávislých textov po „sterilizujúcu“ centralizáciu alebo od redukcie mikrotextov po produkciu izolovaných znakov. ⚡



Anne Ubersfeld
Čítať divadlo
Divadelný ústav, Bratislava, 2023
Edícia Svetové divadlo
ISBN 978-80-8190-102-7
Slávnostná prezentácia knihy sa bude konať v decembri vo Francúzskom inštitúte.

¹² GUESPIN, Louis. „Problématique des travaux sur le discours politique“. In *Langages*, Paris, Armand Colin, n° 23, „Le discours politique“, septembre 1971, p. 10.
¹³ BENVENISTE, Émile. *Problemes de linguistique générale*, t. 2. Paris : Gallimard, 1974, p. 82.

Knížné tipy



80 s.
20 €

Lukáš Rohárik
Herci.
Literárna bašta
www.literarnabasta.sk
Kniha fotografa Lukáša Rohárika je cenným dokumentom aktivít a vývoja Divadla z Pasáže. Odhaľuje komunitný život hercov a herečiek pôsobiacich v tomto divadle v rokoch 2004 – 2023. Sugestívne čiernobiele fotografie sú doplnené krátkymi autentickými komentármi a úvahami tvorcov a tvorkyň o živote i tvorbe.



430 s.
orientačná
cena 25 €

Martina Pecková Černá a kol.
Divadlo a svoboda
Institut umění – Divadelní ústav, ČR
www.idu.cz
Publikácia s podtitulom „První dekáda nezávislosti českého divadla po roce 1989“ mapuje prostredníctvom odborných štúdií a rozhovorov s osobnosťami českej divadelnej scény deväťdesiatych rokov vývoj a stav českého nezávislého divadla, a to vrátane bábkového, pohybového aj činohry. Prináša tiež kritický obraz o dobe spoločensko-politického prechodu a odkrýva, akú v ňom hralo divadlo rolu a aké malo existenčné i tvorivé možnosti.



35 s.
voľne
dostupné

Veronika Hagovská – Ivana Maleš – Milo Juráni
Princípy udržateľnosti a cirkulárnej ekonomiky aplikovateľné v divadle na Slovensku (sprievodca)
Divadelný ústav v spolupráci s INCIEN
www.theatre.sk
Publikácia vo forme elektronického sprievodcu je jedným z výsledkov projektu Antropo(s) cína: Environmentálne problémy, ekologické myslenie a udržateľnosť v slovenskom divadle. Sumarizuje stratégie a tipy, ako v divadle znížiť environmentálne zaťaženie, posilniť environmentálnu zodpovednosť, aplikovať východiská obehového hospodárstva a komunikovať tie ambície smerom von.



Daniela Brezániová
dramaturgička

Nespútaná a rozporuplná Lilith

Spolupráca režiséra Eduarda Kudláča s Miklósom Forgácsom v roku 2019 na inscenácii *Bezzubatá* bola mojou prvou premiérou v Mestskom divadle Žilina. Miklósove návraty do nášho divadla budú vždy v niečom výnimočné, ale nielen kvôli nostalgii a symbolike prvej premiéry, ale aj vďaka jeho inšpiratívnejmu spôsobu tvorby.

Lilith bude mimoriadny projekt – témou a rovnako formou, pretože nepôjde o klasickú inscenáciu. Eduard Kudláč spolu s Miklósom Forgácsom pokračujú (po *Bezzubatej*) v snahe zmapovať archetypálne príbehy silných žien s presahom do súčasnosti. Lilith bola údajne prvou ženou Adama, ale odmietla sa podriaďiť, opustila Raj a dodnes je kontroverznou postavou. Interpretácie jej významu a úlohy sa líšia v závislosti od rôznych kultúr a tradícií. Dlhú dobu bola považovaná za temnú bohyňu spojenú so sexom a smrťou. V súčasnosti je skôr symbolom feminizmu a slobody.

Spolu s Adamom boli stvorení z tej istej hliny, a preto bola Lilith presvedčená, že si musia byť rovní. Neustále pochybovala o všetkom, čo nastavil pred jej stvorením muž. Nemožnosť dohodnúť sa s Adamom rozpútala jej hnev.

Miklós Forgács svoju *Lilith* zrodil v divadle a režisér Eduard Kudláč ju necháva ním putovať – z kotolne až na strechu. Miklósových sedem obrazov – tok variácií a asociácií – prevedie divákov nielen mnohými verziami mýtu o starodávnej Lilith, ale zároveň predstaví ženský boj s nespravodlivým usporiadaním súčasnej spoločnosti. ♣

IVETA ŠKRIPKOVÁ

režisérka, dramatička

Odmietam každú adoráciu násilia. Teda, výber takých divadelných prostriedkov, ktoré oslavujú krutost a nenávisť. Myslím si, že naša ľahostajnosť k bolesti iných sa tým prehľbuje. Venovala som sa dlhý čas rodovo podmienenému násiliu páchanému na ženách, a aj preto nesúhlasím s tabuizovaním spoločenského, rodinného násilia a s prehliadaním sprostej rabiátnej sily v našej spoločnosti. Kde sú hranice? V obsahu. Napr. filmy Larsa Triera považujem za umelcovu chorú exhibíciu a knihy Svetlany Alexijevič o dych berúcich krutostiach v ZSSR za diela s katarziou inšpirujúce na zastavenie násilia.

MARTIN KOTÚČEK

kostýmový výtvarník

Neviem posúdiť rozsah ani kvalitu násilia v slovenskom divadle, no sám som nedávno pri inscenovaní Ravenhillovho *Bazénu* použil deštrukciu chrupu ako celkom somatickú pripomienku Cool drámy. Režisérka Katy Quisová vychádzala pri úprave textu z Jungovej psychológie a prvotná požiadavka, aby na scéne bola „umelecká inštalácia“, bola pomerne veľkorysá. Zuby som použil nielen pre ich bohatú symboliku, ktorá prináša množstvo významov (vyrazenie zubov bolo napríklad častým sprievodným znakom iniciácií), ale boli tiež zhmotnením „tanca na kostiach mŕtvych predkov“ a takáto doslovná ilustrácia drsných textov prináša špecifickú komiku.



2 x 2

Kde sú v dnešnom divadle hranice na vyjadrenie / zobrazenie násilia?

Kde sú v dnešnom divadle hranice na vyjadrenie / zobrazenie násilia?



PETER PAVLAC

dramaturg, dramatik

Hranice v divadle nie sú objektívnou realitou. Definuje ich tvorca, a teda preberá plnú zodpovednosť za svoje dielo. Zobrazenie násilia nie je objavom našej doby. Vracia sa v cykloch, ktoré odrážajú aktuálne nastavenie spoločnosti, mieru regresi či progresu. Panuje názor, že nás médiá znečitlivujú, pod vplyvom dokumentárnosti reality plnej zla, krvi a bolesti asi naozaj hrubneme. Napriek tomu divadlo dokáže ešte stále zaskočiť diváka funkčným, hoci banálnym prostriedkom – vrstvením reality (“pirandellovčina”). Tak čo, použijete ho na gradáciu hrôzy, frustrácie či hnusu, alebo stvoríte obraz nádeje, že v každom človeku existuje zárodok krásy a dobra?

DOMINIKA ŠIROKÁ

dramaturgička

Násilie je nanešťastie stále veľkou súčasťou každodennej reality – od vojnových konfliktov a terorizmu cez násilnosti v (tradičných) rodinách až po zraňujúci jazyk politikov a političiek. Ak chceme, aby divadlo naďalej bolo platformou, ktorá spoločnosť zrkadlí, komentuje a reflektuje (áno, prosím!), tak sa násiliu ako téme v divadle nevyhneme. Je však nevyhnutné násilie na javisku – napr. na ženách – explicitne scénicky reprodukovat? Nemyslím. V hľadisku môžu sedieť osoby, ktoré násilnými scénami môžeme retraumatizovať. Nielenže v divadle dokážeme publikum zasiahnuť aj bez explicitného násilia, ale dokonca môžeme vytvoriť utopický svet, v ktorom násilie nemá miesto – a kde sa ženy či ohrozované menšiny už ničoho nemusia báť.



Elena Knopová
teatrologička

Divadelné hodnoty a epistémy

Mojou dlhodobou výskumnou témou sú hodnoty – ako divadlo reaguje na spoločenské hodnotové rámce, prostredníctvom akých tém ich reflektuje, ako s nimi umelecky pracuje dramaturgia a ako sa súčasné divadlo dokáže postaviť k tvorbe nových hodnôt či legitimizácii tých pôvodných. Zaujíma ma vzťah slovenského poprevratového divadla k zmeneným hodnotám a k tomu, či a ako pomáha divákovi pochopiť dobu, v ktorej žije.

Spoločensky sme prešli politickou zmenou z totality na demokraciu, ktorá so sebou priniesla veľký počet maximálne odlišných stanovísk. Zároveň sociológovia a filozofi tvrdia, že sme spoločnosťou blahobytu, hedonotaxie, výkonnosti a pod. Všetko sa atomizuje a vyhrcoje. Svet je príliš komplikovaný na to, aby ho bolo možné v divadle komplexne zobraziť. Preto sa zobrazujú „výseky reality“, avšak bez názorového a tematického dialógu. Pripomína to postupy agenda setting, ktorá vedie k zvláštnej podobe monolitnej kultúry. V nej sú síce ako najvyššie hodnoty vystavované sloboda a pluralita, no zároveň sú sprevádzané urputnou snahou o presadenie vlastného naratívu. Mňa zaujíma, ako v podmienkach takéhoto extrémneho rozpúšťania metakonceptuálnych základov spoločnosti a metanaratívneho dispozičného naratívu (čiže spoločného hodnotového rámca) v ére silného individualizmu dokáže divadlo vôbec tvoriť a komunikovať spoločne vyznávané hodnoty. Ukazuje sa, že novou úlohou a epistemickou hodnotou divadla zrejme nebude kritika ani aktivizmus, ale opustenie starých ustálených vzorcov myslenia, takých, ktoré už nevedú k dosiahnutiu viditeľnejšej zmeny (ako v realite, tak aj v umení). ♣

Ja a divadlo

v novembri kreslí — Kristián Štupák



MARTIN KOLLÁR
herec



Začiatkom roka 2023 som sa pre finančnú situáciu od herectva trochu vzdialil a tri mesiace pracoval ako obchodný zástupca cestovného portálu. Popri tom som zriedkavo hrával predstavenia. Toto obdobie ma napriek miernej nechuti k danej práci veľa naučilo a našťastie sa mi celkom efektívne podarilo vrátiť sa do hereckého sveta – či už v divadle, alebo pred kamerou. Čakalo ma niekoľko konkurzov do divadiel v Česku, keďže tam s partnerkou a dcérami žijeme. Tretí konkurz napokon vyšiel a od januára 2024 nastupujem na plný úväzok do novovznikajúceho súboru pre deti a mládež Horáckeho divadla v Jihlave. Po zhruba ôsmich rokoch opúšťam „voľnú nohu“, čo vnímam čoby živiteľ rodiny ako istotu stabilného finančného a tvorivého zázemia. Myslím, že tento rok bol zatiaľ najsilnejší, aký som vo svojom osobnom a profesijnom živote zažil. Prešiel som si tvorivou krízou, zmenou zamestnania, našťudoval inscenácie *Porážka* a *Škovránok* s Divadlom Stoka, inscenáciu *Malá princezná* s Divadlom TUŠ a koncom roka ma čaká po prvýkrát našťudovanie pôvodného muzikálu v českom jazyku – *Velká porucha*. Cítim, že sa uberám správnym smerom a veľmi sa teším na to, čo príde.

JÁN ČIEF
svetelný dizajnér



V auguste 2023 som participoval na sóle Milana Tomášika v choreografii Charlie Brittaina s názvom *Arms that never knew me*. Je to zatiaľ work in progress zameraný na výskum prepojenia minimalistického soft svetelného dizajnu s projekčným svietením, ktorý vznikal počas asi desaťdňovej rezidencie v Divadle Štúdio tanca v Banskej Bystrici. Premiéra je naplánovaná na február 2024 v Lubľane v Slovinsku. Nová sezóna je už v plnom prúde, takže sa podieľam na svietení repríz predstavení v Divadle Štúdio tanca, Divadle z Pasáže, ako aj tanC, o. z. a Liptovského divadla tanca. Mám rád, keď tvorivý proces vrcholí a ja môžem k dielu prispieť svojou predstavou pretavenou do vizuálu inscenácie tak, aby kúsok po kúsku do seba celá zapadala. Najbližšia premiéra ma čaká v novembri v Divadle Štúdio tanca, ktorej choreografiu pripravil Martin Kilvády. V marci 2024 máme naplánovanú premiéru inscenácie Milana Kozánka a Andreja Kalinku. Do konca divadelnej sezóny ma potom čaká ešte jedna premiéra v Divadle z Pasáže v Záhrade v Banskej Bystrici. Kreativite zdar!

MÁRIA KNOPPOVÁ
herečka



Na divadle mám rada tvorbu s novými, inšpiratívnymi ľuďmi, ktorí obohacujú a kreujú moju osobnosť aj hereckú prácu. Sezónu som odštartovala spoluprácou s izraelskou režisérkou Hadar Galron na inscenácii *I love mama* v Divadle Jozefa Gregora Tajovského vo Zvolene, kde momentálne pôsobím. Som veľmi rada, že sa toto divadlo už pár sezón otvára novým projektom, spoluprácam, ľuďom aj postupom. Okrem prípravy novej inscenácie ma teší, že sa začiatok sezóny niesol v duchu festivalov – s inscenáciou *SME KRAJINA* sme navštívili Medzinárodný festival Divadlo v Plzni aj Medzinárodný festival Divadelná Nitra. V týchto dňoch sa však už plne sústredím na nasledujúci skúšobný proces pripravovanej inscenácie *Hamlet* v réžii Petra Palika. Okrem hereckej práce ma naplňa aj tvorba hudby. V tejto sfére pracujem na koncertoch a debutovom albume mojej kapely Moruša, ktorá je charakteristická autorskou tvorbou, balansujúcou na hranici klasického folku, šansónu a world music. Verím, že mi aj táto sezóna prinesie množstvo ďalších inšpirácií, iných pohľadov a nových skúseností.

Kaleidoskop

30. september

Emília Vášáryová získala mimoriadnu Cenu Thálie za celoživotné majstrovstvo v kategórii Činohra. Cena Thálie je české ocenenie udeľované Hereckou asociáciou od roku 1993 najlepším divadelným hercom a herečkám. Vášáryová sa tak stala tak prvou slovenskou držiteľkou tohto ocenenia za celoživotný prínos.

Slovenskú národnú cenu za film a televíziu Igric získal v kategórii mužský herecký výkon Tomáš Mischura za postavu Zsoltiho vo filme *Čierne na bielom koni*. Za úlohu matky v televíznom filme *Jozef Mak* bola cenou Igric ocenená Diana Mórová. Tvorivé prémie získali aj Ondrej Koval' za mužský herecký výkon vo filme *Stand up*, Dávid Hartl za stvárnenie titulnej postavy vo filme *Jozef Mak* a Dana Droppová za ženský herecký výkon vo filme *Slúžka*.

5. október

Nobelovu cenu za literatúru získal nórsky spisovateľ a dramatik Jon Fosse. V súčasnosti je Fosse najhranejším európskym dramatikom, no je aj úspešným autorom románov, zbierok básní či esejí. Prvý knižný výber divadelných hier renomovaného nórskeho dramatika v slovenskom jazyku vydal Divadelný ústav v roku 2017 v preklade jeho manželky Anny Fosse. V danom roku bol aj patrónom festivalu *Nová dráma/New Drama*.

11. október

Národné divadlo Košice sa stalo laureátom jubilejného 10. ročníka divadelnej olympiády v Maďarsku. NDKE na olympiáde uviedlo činohernú inscenáciu *Liliom* a operu *Kráľ Roger*. Baletný súbor sa na podujatí zúčastnil s dvoma inscenáciami *Milada Horáková* a *Hamlet*, ktorý získal ocenenie laureáta festivalu.

12. október

Slovenský divadelný svet vo veku 91 rokov navždy opustila herečka a pedagogička Eva Rysová. Štúdium herectva na VŠMU absolvovala v roku 1955. Do roku 1966 pôsobila v Armádnom divadle v Martine, v Krajevom divadle v Trnave a Nitre. V roku 1966 sa stala členkou činohry Novej scény v Bratislave a pôsobila tam 40 rokov. Rysová bola výraznou predstaviteľkou psychologickorealistickeho herectva. Popri aktívnej hereckej kariére pôsobila aj ako pedagogička herectva na VŠMU a Cirkevnom konzervatóriu v Bratislave. Česť jej pamiatke.

13. a 14. október

V Balette SND sa konal baletný gala večer *Umenie pre život*. Podujatie je pokračovaním dlhodober tradície, ktorá vznikla z iniciatívy Národného onkologického ústavu v Bratislave. Hlavnou myšlienkou je osveta a podpora boja proti onkologickým ochoreniam. Predstavili sa výnimoční tanečníci a výnimočné tanečnice z viacerých európskych divadiel (Viedeň, Berlín, Madrid, Londýn) a aj španielska primabalerína Lucia Lacarra.



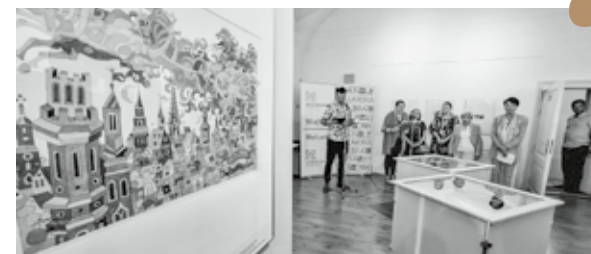
Chcete na stránkach kØd-u informovať o zaujímavostiach vo svojom divadle? Chcete mať v časopise reklamu na svoj produkt, divadlo, inscenáciu alebo festival? Máte iné otázky, návrhy alebo poznámky? Už teraz sa veľmi tešíme na váš e-mail! Píšte nám na kod@theatre.sk.

E. Vášáryová preberá cenu Thálie, foto ČTK, Radek Vebr

Tipy redakcie

Výstava Pocta detskej knižnej ilustračnej tvorbe Miroslava Cipára

4. október – 3. december



Medzinárodná súťažná prehliadka originálov ilustrácií kníh pre deti a mládež Bienále ilustrácií Bratislava sa už po dvadsiaty deviaty raz pokúsi predstaviť to najlepšie, čo za posledné dva roky v tomto odvetví vzniklo. Aktuálny ročník je zároveň venovaný významnému slovenskému ilustrátorovi, maliarovi, grafikovi a sochárovi Miroslavovi Cipárovi, ktorý stál pri vzniku samotného bienále a vytvoril aj jeho logo. Viac informácií na: bibiana.sk

22. – 28. november

V poradí 17. ročník Filmového festivalu inakosti uvedie viac než tridsať dlhometrážnych a vyše štyridsať krátkometrážnych filmov v piatich klubových kinách Bratislavy. Prvýkrát bude súčasťou festivalu aj konferencia zameraná na práva a postavenie LGBTI+ ľudí. Špeciálnym sprievodným programom bude projekt pre študentov*ky filmových škôl, kde budú mať možnosť zoznámiť sa s tým, ako uchopiť queer postavy vo svojej tvorbe. Viac informácií nájdete na: ffi.sk

19. november – 3. december

Festival súčasnej hudby NEXT sa aj tento rok bude konať v priestoroch bratislavskej A4. NEXT Festival prezentuje aktuálnu tvorbu umelcov*kýň z celého sveta, hrajúcich živú a inšpiratívnu súčasnú hudbu bez žánrových obmedzení. Názov symbolizuje spojenie výrazov „NEW & EXPERIMENTAL“, čo naznačuje dramaturgické smerovanie festivalu. Kompletný program je dostupný na: nextfestival.sk

glosa

Laura Fedorová
študentka dramaturgie VŠMU



Hľadanie (strateného) vtípu

Poučená minuloročnými skúsenosťami som na tohtoročnú Divadelnú Nitru vstupovala s absolútnym presvedčením, že sa vtíp na glosu nájde sám. O to väčší bol môj šok. Začala som teda hľadanie. *Endokanabinoid*. Dúfala som v škandál, no márne. V nedeľu som vtíp hľadala na festivale ukrajinskej kultúry, keď na pódium vyšiel malý obľý muž s tenučkým šálom na krku; okoliu som pošepla, či videli Seidlovo *Rimini*. Muž spieval ukrajinské popové pesničky a ja som sa poobzerala okolo seba – všetci spievali a mne bolo už len smutno. V pondelok *Hekuba*, po ktorej Miro Zwielfelhofer vtípne nazval festival depresívnou Nitrou, keďže z predstavenia o mŕtvych deťoch sme sa ponáhľali na výstup o baníckej ekokatastrofe. Utorok a Kocourkované! Slúchadlá cudzincom budú nefungovali vôbec, alebo bol preklad doslovný. Cítila som sa trápne, lebo som im celé dni píľila uši tým, aké je to geniálne. Stále nič na glosu! V posledný deň *Pribina* a Dakh Daughters, bolo mi jasné, že tam si ani zápisník nemusím brať.

Dievčinka, a prečo má práve teba niekto rozosmievať?, myslíte si možno. Nemusí. Tým sa však vraciame k zmyslu glosy, cez to k zmyslu umenia, festivalu, k zmyslu niečo reflektovať. Festival neodpovedal na minuloročné otázky: je len pre profesionálov s prirodzenou túžbou konfrontácie so zahraničím alebo je možné ho otvoriť nepoučenej verejnosti? Vráti sa raz Nitra na svoju starú pozíciu legendárneho hľadača talentov alebo sa uspokojí s vysvetlením, že covid, že drahé, že všetko je inde? Možno sme priprísni, no pocit nevyrušenosti ostáva; tohtoročná Nitra bola pokojná a vlažná a je len na vedení, či išlo o ticho pred búrkou, alebo pomalé zmierenie sa so situáciou. ☺

plus ø mínus

NOVEMBER 2023
číslo 9 | 17. ročník

šéfredaktorka

Diana Pavlačková

odborná redaktorka

Alexandra Rychtarčíková

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 ne-

musia sa stotožňovať so stano-

viskami redakcie a vydavateľa.

Divadelný ústav je štátnou

príspevkovou organizáciou

zriadenou Ministerstvom kultúry

Slovenskej republiky. EV 3021/09

ISSN 1337-1800



MINISTERSTVO
KULTÚRY
SLOVENSKEJ REPUBLIKY

MIRO ZWIEFELHOFER (*divadelný kritik*) ø Kultúrny mesačník Kapitál otvoril výberom októbrovej témy s názvom Umelecké školstvo zaujímavú otázku. Nasvedčuje tomu aj pomerne slušná návštevnosť diskusie na túto tému, ktorá bola súčasťou formátu Kapitalks. Hoci diskusia bola ukotvená primárne v kontexte výtvarných škôl, nechýbal presah aj do iných oblastí. Pre mňa osobne vytvorila navyše aj istý dialóg k debate o nastupujúcej hereckej generácii a štúdiu herectva na vysokej škole, ktorá sa uskutočnila koncom minulej sezóny na festivale Dotyky a spojenia.

MÁRIA DANADOVÁ (*performerka*) ø *Ophelia's Got Talent* berlínskeho Volksbühne hosťovala vo viedenskom Volkstheatri. Florentina Holzinger vytvorila so svojím súborom provokatívne a znepokojujúce dielo. Radikálne fyzické a psychické ohmatávanie hraníc (divadelnosti) namiešané v hektolitrovom kokteili prepája rôzne žánre umenia s popkultúrou. Obdivuhodný je výkon performeriek aj technologické zázemie inscenácie. Presýtený divadelný tvar, ktorý trvá takmer tri hodiny bez prestávky, postupne eskaluje do nevídaných rozmerov. Poskytuje však dostatok času a priestoru na pochybnosti, interpretácie i fascinácie.

MARTINA MAŠLÁROVÁ (*dramaturgička, teatrologička*) ø Keď dvaja ľudia robia to isté, nie je to to isté. Silvia Hroncová, donedávna ministerka kultúry v úradníckej vláde (najschopnejšia za ostatné dekády), sa v minulosti ešte ako riaditeľka pražskej Opery ND pričínala aj o to, že naša v súčasnosti medzinárodne najetablovanejšia režisérka Sláva Daubnerová dostala príležitosť režírovať v Prahe, odkiaľ následne prenikla do nemeckých divadiel či naposledy do Švédskej kráľovskej opery, kde s úspechom uviedla opernú verziu Trierovej *Melanchólie*. Je možné, že aj Hroncovej nástupkyňa bude slovenských umelcov motivovať k odchodu do zahraničia. Obávam sa však, že to nebude vďaka jej príčinnosti a podpore.

DARINA KÁROVÁ (*riaditeľka Divadelnej Nitry, poradkyňa bývalej ministerky kultúry S. Hroncovej*) ø Nespomínam si, že by nejaký minister kultúry po skončení svojho funkčného obdobia urobil verejný odpočet svojej činnosti. Vecný, odborný a obsiahly. Silvia Hroncová ako ministerka kultúry úradníckej vlády to so svojím tímom dokázala. Dať si schváliť Stratégiu kultúry a kreatívneho priemyslu 2030 aj jej implementáciu vládou SR, pripraviť niekoľko noviel zákonov, navštíviť osobne všetky (všetky!) organizácie rezortu, pripraviť rozpočet rezortu na nasledujúce roky, dofinancovať aktuálne deficity a mnoho ďalšieho. Hroncová svojím pôsobením nielen deklarovala, ale aj naplňala princípy kultúrnej politiky: odbornosť, otvorenosť, nezávislosť, participáciu, kontinuitu a internacionálnosť. Čo sa s posolstvom jej vedenia ministerstva kultúry stane, to nezáleží len na novom vedení, ale aj na nás všetkých.

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.



Noc divadiel
18—11—2023

14. ROČNÍK NOCI
OTVORENÝCH DIVADIEL
www.nocdivadiel.sk



KOORDINÁTOR

INICIÁTOR

MEDIÁLNI PARTNERI



Divadelný ústav
Slovenskej republiky
Kultúry Slovenskej republiky

DIVADELNÝ ÚSTAV
SLOVENSKEJ REPUBLIKY

