



november



kød

konkrétne ø divadle

číslo 9 | ročník 12 | 2018

cena 2 € | 50 Kč

| Jozef Kovalčík |

| Mechanický pomaranč v DAB Nitra |

| Rasputin na Novej scéne | Premena v NA PERÓNE |

| Divadelná Nitra | Kiosk |

| Festival Divadlo |

knihy DIVADELNÉHO ÚSTAVU



Súčasná dráma a performatívny priestor: od textu k imerznému divadlu Contemporary Drama and Performative Space: From Playwriting to Immersive Theatre

Slovensko-anglická publikácia prináša príspevky na tému imerzného divadla ako významnej alternatívy v oblasti javiskovej tvorby nového tisícročia. V imerznom divadle je význam konkrétnej produkcie i zmyslový zážitok pre každého diváka odlišný, zakaždým bezprostredný a vždy výostne intímny. Texty teoretikov a praktikov ako Gareth White, Savas Patsalidis, Octavian Saiu, Dagmar Čiripová, Joshua Sobol a ďalší, ponúkajú rôzne perspektívy na tento divadelný fenomén.

—
13,00 €

Novinka

Christopher Balme Úvod do divadelnej vedy

Prehľadné členenie a hutný výklad publikácie umožňujú rýchlu orientáciu a poskytujú presné informácie o ťažiskových pracovných oblastiach divadelnej vedy – vysvetlené sú najdôležitejšie oblasti od dejín a teórie divadla, cez analýzu drám a inscenácií až po javiskovú realizáciu, herecké umenie a výskum recepcie. Pritom sa zohľadňujú aj styčné body s inými disciplínami ako umenoveda, veda o médiách a etnológia. Publikácia poskytuje aj spoľahlivú orientáciu v aktuálnom stave odbornej teatrologickej diskusie, pričom zohľadňuje aj najnovší vývoj, ako napr. teóriu genderu a performancie, semiotiku alebo postštrukturalizmus.



Martina Čierna Slovenské divadlo v číslach

Publikácia komplexne sumarizuje minulé a súčasnú situáciu profesionálnej divadelnej scény na Slovensku a možno ju vnímať ako identifikovanú „matriku“ slovenského divadla. Stručne opisuje a štatistickými metódami mapuje situáciu v sieti slovenských profesionálnych divadiel od roku 1948 až po rok 2014. Kniha poslúži ako východisko pri dôslednom skúmaní divadelnej problematiky a následných štatistických analýzach. Keďže slovenské divadlo transformovala autorka do faktov, údajov a čísel, jej práca bude nezastupiteľným prameňom pri ďalšom výskume, reflexii a analýze slovenského profesionálneho divadla.

—
9,00 €

Milí čitatelia!

Sezóna divadelných grantov sa iba začala, no tvorcovia z „nezávislej“ sféry už podali stovky žiadostí. Nasleduje obdobie čakania. Komu dlhé hodiny tvorivého premýšľania a následných formulácií cieľov prinesú úspech a pre koho sa stanú len premárnenou energiou? Po troch rokoch od založenia Fondu na podporu umenia je namieste otázka, či nová koncepcia financovania priniesla viac ako len kozmetickú zmenu. Neexistujú síce objektívne kritériá na posudzovanie vplyvu tejto inštitúcie na umeleckú kvalitu produkcií, no niečo je zrejme. FPU má nielen koncepciu, ale aj víziu, pokúša sa o maximálnu transparentnosť a komunikuje. Je rovnako otvorený novým umelcom a pokúša sa tiež brať na zreteľ existujúcu tradíciu. Dokonca sa nebráni ani podnetom priamo z umeleckej komunity. Z reakcií tvorcov aj z rozhovoru s riaditeľom FPU Jozefom Kovalčíkom možno vydedukovať, že aj tento divadelný „oslík otras sa“ síce vie zanôtiť falošné iá, ale, aj keď má sebavedomie pretekárskeho koňa, svoje hendikepy si uvedomuje. Navyše hľadá spôsoby, ako ich v existujúcich finančných, personálnych, ale aj odborných podmienkach eliminovať.

Fond dostal v roku 2018 na dotácie pre „nezávislú“ kultúru a vlastné fungovanie dvadsať miliónov eur. Z pohľadu iných finančných položiek určených na kultúru nejde o vysoké číslo (rozpočet Slovenského národného divadla v roku 2018 predstavoval 18,6 milióna eur). Na zabezpečenie vlastnej prevádzky z tejto sumy navyše využil len nutné minimum.

Systém financovania teda napreduje, a tak sa núka otázka, či by tých peňazí nemohlo byť predsa trochu viac. Pri spomienke na storočnicu Československa stojí za to pripomenúť často skloňovaný výrok T. G. Masaryka: „Národnost není jen v jazyce, ale je v státě a politice, v hospodaření a sociálním usilování, v mravnosti a zbožnosti, ve vědě, filosofii a umění.“ Masaryk umenie (hoci to tak zrejme nemyslel) zaradil v zozname na posledné miesto. Ale za jednu z národných priorit ho aspoň určil.

FOTO NA OBÁLKE
Mechanický pomaranč, DAB Nitra, foto P. Chudoba

obsah

na margo

2 Z (hrebeňovej) väzby na slobodu!
Veronika Malgot

rozhovor

3 Kultúra, ktorá ide na zotrvačnik, nemá zmysel
rozhovor s Jozefom Kovalčíkom

recenzie

12 Skôr mechanický ako pomaranč
Ivan Lacko
• MECHANICKÝ POMARANČ (DAB NITRA)

17 Okolo tém Rasputina
Nora Ibsenova
• RASPUTIN (NOVÁ SCÉNA)

23 Otázka znie: kto koho pozoruje?
Hana Rodová
• PREMENA (NA PERÓNE)

26 REflexia túžby po spoločenskom REštarte
Lucia Šmatláková

33 Je libo Kiosk?
Jitka Pavlišová

38 Neotřelé promluvy o násilí a smrti
Barbora Etlíková

zahraničie

42 Izba v Indii
Soňa Šimková

extra
44 Pár zistení zo štátneho štatistického zisťovania

krátko kriticky
50 Intermediálny dojak
Milo Juráni

51 Izolovaný
Diana Pavlačková

knížna recenzia
52 Len úvod do problematiky
Jakub Molnár

knížne tipy

z tvorby
54 Príbehy stien
Katarína Aulitisová

2x2
54 Koľko umelcom treba peňazí, aby boli spokojní?

glosa
55 Mamine sa „nelúbilo“
Miro Zwielfhofer

56 ja a divadlo
Ivo Dobrovodský
Lucia Mihálová
Maroš Hečko

58 kaleidoskop
59 tipy redakcie
59 v éteri

60 konkrétne p...

Veronika Malgot
režisérka, produkčná



Z (hrebeňovej) väzby na slobodu!

Nebola som prvá oslovená na napísanie príspevku o osobnej skúsenosti s Fondom na podporu umenia. Teraz môžem len fabulovať, či ho pôvodný autor nedodal zo strachu, ako to ovplyvní budúcnosť financovania jeho projektov a jeho vzťahy v komunite tvorcov, alebo z iného dôvodu. Budú mi vyčítať, že som nebola dostatočne kritická alebo, že som bola príliš? Len javisko je sloboda a papier v skutočnosti veľa neznesie.

Prvá vec, na ktorú si spomeniem pri myšlienke na pôvodný systém Ministerstva kultúry SR, je to, ako som deň pred Vianocami, na kolenách, osamotene, v hĺbke budovy a noci hľadala hrebene na hrebeňovú väzbu. A ako moje telo fungovalo už „ikstú“ hodinu na čistom adrenalíne a zvyškoch vianočného posedenia. Každý úkon súvisiaci s podaním žiadosti vo mne vyvolával údes. Spadne mi po vložení rozpočtu už tretíkrát on-line systém? Očíslovala som dokument v tom správnom rohu grantovej žiadosti? No a potom všetky tie prílohy a podpisy a pečiatky na každej zo žiadostí, a nedajbože opomenúť nejakú kolónku. Ak by som v niektorej formálnej podmienke zlyhala, mohli by celú žiadosť vyradiť. Rovnako zložité, ako to bolo pri podaní, to bolo aj pri vyúčtovaní. Účtovníčka potichu ronila slzy za stolom a ja som stále mala pocit, že tridsať fotografií z podujatia nestačí. A keď nám chýbal videozáznam? Dráma. Kto nezapol kameru? Tak kto do nej drgol a vytrhol zdroj? Svojím spôsobom to bolo vzrušujúce, to áno. A čiastočne v tom istú úlohu zohrala aj psychická labilnosť, uznávam. No dnes je to inak.

Možno je to len o skúsenosti, ale zdá sa, že mi systém FPU priniesol vytúžený komfort. Ako keď z divokých vln „randenia“ preplávaš do pokoja prístavu

manželského – nejaké tie istoty. Fond nielenže nevyžaduje úradné potvrdenia predtým, ako je samotná žiadosť podporená, ale nechce ich ani častejšie ako raz za rok. Systém nepadá, usmerňuje, informácie sú dostupné online a ak je niečo nejasné, tak existujú referenti, ktorým sa dá zavolať alebo ich osloviť e-mailom. A zrazu ľudský rozmer, ktorý mi tak chýbal v predošlom systéme, neabsentuje. Chyby sa nazývajú „nedostatky“ a čuduj sa svete, dajú sa napraviť. FPU dokonca myslí ekologicky. Vyzýva, aby sme tlačili všetko obojstranne. Navyše, konečne nepotrebujem mať pod kuchynskou linkou schovaný stroj na hrebeňovú väzbu.

Verím, že isté regulácie majú svoj zmysel. Mám pocit, že my umelci – žiadatelia, často opomíname fakt, že peniaze, ktoré prijímame, pochádzajú zo štátneho rozpočtu. Z rovnakého, z ktorého plynú tie tragicky smiešne rodinné prídavky či dôchodky. Nikdy ma nebavilo v súvetiach opisovať, prečo potrebujem preplatiť čiernu pásku na baletizol alebo prečo je desať kíl soli spotrebnou rekvizitou, ale kontrola v štáte, kde sa vyhadzujú bicykle z bikesharingu do vody a podvodne preclievajú tony „opaskov“ z Číny, je a ešte dlho bude potrebná. Bohužia!

A ešte vďaka Bohu. Vďaka Bohu za tých tvorcov, ktorí sa snažia s FPU diskutovať a presadzovať zmeny vo veľkých systémových otázkach, ktoré už aj za tých pár rokov fungovania tejto inštitúcie viedli k mnohým zlepšeniam. ☞

Maja Hriešik
dramaturgička, režisérka

JOZEF KOVALČÍK

Kultúra, ktorá ide na zotrvačnik, nemá zmysel

Po troch rokoch riadenia Fondu na podporu umenia Jozef Kovalčík hodnotí dosiahnuté výsledky v oblasti podpory nezriadovanej kultúry a otvára aj otázky budúcnosti. Väčšia viditeľnosť nášho umenia na medzinárodnej scéne, spolupráca príspevkových organizácií, ako aj nutnosť riešiť dlhodobu zanedbávané sociálne otázky týkajúce sa umeleckej práce. To je len malá časť výziev, ktoré zo svojej pozície vníma a ktorými sa zaoberá.

Keď ste sa pred tromi rokmi uchádzali o post riaditeľa, uviedli ste tri priority, ktoré by mal fond smerom k umelcom riešiť. Mal by rozvíjať scénu, byť transparentný a prinášať viac stability. Ako umelecká scéna vyzerala vtedy a ako ju vnímate teraz?

Nič by som na prioritách nemenil ani dnes. V čase vzniku FPU boli umelci zneistení, chýbali jasne definované programy podpory, často nevedeli, kam si majú podať žiadosť a nik im ani veľmi neporadil. Existoval iba jeden program pre divadlo, v rámci ktorého boli všetky scénické umenia vrátane tanca. Predkladané rozpočty neobsahovali skutočné náklady projektu, lebo mnohé reálne položky sa nedali vyúčtovať, preto si napríklad umelci vyplácali vysoké autorské honoráre, a tak pokrývali nevyhnutné náklady. Nebolo to teda transparentné od žiadateľov, ale ani od hodnotiteľov. Ak nejaký projekt nebol podporený, komisia to nijako nezdôvodňovala, žiadateľ preto nevedel, prečo v súťaži o dotáciu neuspel. Hoci je pravda, že mnohí nevnímali takýto systém ako problematický, zvykli si na to a prevažná väčšina ani neuvažovala o nejakých

alternatívach. Fond sa rozbehol, no stále je čo zlepšovať – napríklad ako dávať spätnú väzbu žiadateľom.

Privádza nás to k otázke kritérií hodnotenia – ako ste spokojný s fungovaním komisií? Ako vnímate obzvlášť tie, ktoré rozhodujú o scénickom umení?

Osobne si myslím, že v komisii, ktorá hodnotí divadelné projekty, je málo aktívnych umelcov, ktorí sa podieľajú na tvorbe, chýba väčšia rozmanitosť pohľadov na scénu a kvalitu tvorby. Dominujú tam totiž teoretici, akademici a kritici. Na druhej strane, sme malá krajina, s malými umeleckými komunitami (najhoršie je to asi v tanci), kde si všetci príliš vidia do kuchyne a nevedia si zachovať odstup ani byť veľkorysí. Nedostatok ľudí schopných a ochotných posudzovať projekty však neviem vyriešiť, pretože závisíme od návrhov hodnotiteľov z umeleckej obce. Pomáha prizývanie ľudí z Česka. Prítomnosť členov zo zahraničia núti aj samotných umelcov viac sa zamýšľať nad medzinárodným presahom vznikajúceho diela a vo vypracúvaní projektov sa príliš nespoliehať na to, že ich na lokálnej scéne už poznajú. V blízkej budúcnosti však bude treba presnejšie definovať zloženie komisie – aby naozaj bola zachovaná rôznorodosť zázemí a pohľadov. Pri väčších a finančne náročnejších projektoch bude tiež nutné, aby žiadatelia svoje projekty vo väčšej miere osobne prezentovali pred odbornou komisiou.

Za posledný rok vznikli dva nové programy – jeden venovaný počítačovým hrám a druhý oživeniu kultúrneho života jedného vybraného mesta pod názvom Mesto kultúry. Pohybujú sa na hranici viacerých programov a prekračujú zaužívanú predstavu podpory kultúry na Slovensku.

Rada fondu aj verejnosť reagovali na tieto nové programy veľmi pozitívne. Treba povedať, že pri hernom priemysle nejde o podporu jednoduchých strieľačiek. Ide nám hlavne o podporu experimentálnych a vzdelávacích počítačových hier a zväčša začínajúcich autorov a autoriek. Okrem toho, v rámci daného odvetvia pracuje veľa tvorcov z oblasti

grafiky, vizuálnej komunikácie či literatúry, takže ide o špecifické prepájanie viacerých oblastí.

Projekt Mesto kultúry má úplne iné poslanie.

Prvoradým cieľom, ktorý som sledoval, bolo sprostredkovať menším mestám živú skúsenosť so súčasnými formami umenia. Druhou pohnútkou bolo dlhodobé úsilie o prepojenie nezávislého sektora a zriaďovaných inštitúcií, resp. samosprávy. Všetky tieto zložky museli spolupracovať na lokálnej úrovni už pri príprave projektu a budú musieť spolupracovať aj pri jeho realizácii. Inštitucionalizovaná kultúra má šancu poskytnúť stabilitu a zodpovednosť za projekt a tá nezávislá odvážnejšie riešenia a dynamiku. Už aj spolupráca, ktorá bola nutná pri príprave projektov, priniesla pozitívne výsledky. Žiadatelia – dokonca aj nepodporení – si pochvalovali, že sa na lokálnej úrovni konečne začali rozprávať a že v mnohých prípadoch až teraz zistili, čo vo svojom meste vlastne majú.

Prečo si myslíte, že stále pretrváva nedôvera medzi týmito sektormi? Ešte stále sme sa nezbavili nálepk, že tzv. nezávislá kultúra je protištátna, ako ju označoval socializmus a neskôr aj politika obdobia mečiarizmu?

Antagonizmus medzi tzv. štátnou a nezávislou kultúrou je fakt, s ktorým musíme pracovať a ktorý má svoju históriu. Nezisková kultúra si zvykla fungovať v akomsi gete, často programovo rezignuje na to, čo sa deje na inštitucionalizovanej rovine. Je to však pochopiteľné. Mnohé iniciatívy a združenia vznikli na protest proti bezduchým obsahom a skostnatenej organizácii kultúry na lokálnej úrovni. Alebo sú kritikou arogantných prejavov moci a netransparentného narábania s verejnými prostriedkami, eurofondmi. Okrem toho, väčšinu iniciatív štartujú mladí ľudia, ktorí si chcú vytvárať vlastné svety a pravidlá už aj preto, že sú mladí a je pre nich prirodzené búriť sa.

Na druhej strane, práve zriaďované umelecké školy, kultúrno-osvetové organizácie, knižnice, múzeá a napokon aj divadlá sústavne pracujú so všetkými

cieľovými skupinami a sú veľmi dôležité pre pestovanie lokálnej kultúry. Mnohé z nich však zaspali dobu a neponúkajú kvalitné obsahy, ktoré by niekoho dokázali hlbšie osloviť. Nezávislé iniciatívy vytvárajú obsahy a alternatívne miesta stretávania pre mladých ľudí aj tam, kde systémovo chýbajú inšpirácie a korekcie ich životných postojov. No slovenské mestá takýmto projektom zriedkavo vychádzajú v ústrety a spoločné projekty sú vyslovene zázrakom. Asi aj preto tieto iniciatívy zostávajú spokojné vo vlastnej nezávislosti, ani sa neusilujú o spoluprácu. Skúsenosť však ukázala, že najúspešnejšie sú tie projekty nezriaďovanej kultúry, ktoré sú otvorené komunikácii s vonkajším prostredím vrátane samosprávy a jej inštitúcií, snažia sa byť viac komunitné a nestavajú všetko len na prezentácii excelentného umenia. Paradoxne, cez naoko vedľajšie aktivity môžu nepriamo vzbudiť záujem aj o excelentné umenie.

Ako vnímate celkovú kultúrnu politiku na Slovensku? Do akej miery sa zmeny vo financovaní nezriaďovanej kultúry prejavili na regionálnej úrovni alebo v celkovom chápaní kultúry?

Pripravujeme stratégiu rozvoja fondu, v ktorej práve rozdelenie na zriaďovanú a nezriaďovanú kultúru hrá zásadnú úlohu. Uvažujem, akú istotu a stabilitu vie FPU poskytnúť „nezriaďovaným“ okrem toho, že aktuálne úspešný súbor na isté obdobie finančne zastabilizuje. My máme peniaze pre umelcov, na ich prácu a ich tvorbu. Lenže otázka je, KDE budú robiť? Nedostatok priestorov je dlhodobý problém. Mnohé úspešné zoskupenia nemajú vlastný priestor na hranie, skúšanie alebo uskladnenie kulís, preto si ich musia prenajímať. Nebolo by jednoduchšie a ekonomickejšie mať v meste scénu, kde sa budú môcť strieďať viaceré takéto zoskupenia, ktoré by sa cez súťaže dostali k priestoru? Uvažujem, ako sa dajú tieto svety spojiť dokopy, aby začali lepšie fungovať.

Problém je zbabraná a nezmyselná decentralizácia kultúry, ktorá prebehla pred pätnástimi rokmi, keď si malá krajina ako Slovensko kompletne odstrihla regionálnu kultúru od centra a tým stratila možnosť metodicky

ju riadiť – čiže aj poriadne reformovať. Aktuálny stav je neúnosný. Bude treba vytvoriť zázemie pre rastúci počet umelcov, ale to je možné, iba ak do podpory kultúry vstúpia spolu s ministerstvom kultúry aj mestá a samosprávy. To v praxi znamená, že buď vznikne nová sieť galérií a divadiel, v ktorej by sa mohla realizovať lokálna nezriaďovaná kultúra, alebo bude musieť dôjsť k otvoreniu existujúcich inštitúcií. V kreatívnom sektore pôsobí čoraz viac ľudí v slobodnom povolaní, treba začať riešiť stabilitu ich sociálneho postavenia.

Aktuálny model repertoárových divadiel síce v zotrvačnosti ešte vydrží, ale často nie je schopný konkurovať progresívnejším formám či oslovovať širšie publikum naozaj kvalitným obsahom. A tie progresívnejšie, naopak, nemajú potrebné zázemie. Netreba sa báť začať uvažovať trochu expanzívne a vyjsť z defenzívnej polohy, do ktorej nás zatlačili rečami, že je tu vždy niečo dôležitejšie. Kultúra vie zamestnať ľudí rovnako ako iné odvetvia, keď už mám argumentovať čisto ekonomicky.

Je vôbec možné, aby sa prepojili tieto dve siete kultúry – jedna, veľmi dynamická, projektovo riadená, a na druhej strane olymp príspevkových inštitúcií, v ktorých sú síce malé platy, ale veľa istoty a riaditeľ sa zodpovedá iba za finančné riadenie inštitúcie?

Áno, je v tom problém. Chýbajú štandardy na to, aké predpoklady musí spĺňať uchádzač o miesto riaditeľa akejkolvek zriaďovanej kultúrnej inštitúcie. Tento problém sa netýka iba divadiel, ale aj galérií, múzeí, knižníc, osvetových stredísk – chýbajú štandardy potrebnej kvalifikácie a skúseností. Takže sa môže stať, že sú zbierkové predmety v niektorej z regionálnych galérií neodborne ošetrené, zle uskladnené, čím sa môže znehodnotiť kultúrne dedičstvo. Časové ohraničenie pozícií riaditeľov kultúrnych inštitúcií je jedna vec, druhá, oveľa dôležitejšia, je ich odbornosť a predovšetkým nezávislosť. Zodpovednosť je iste dôležitá, no neprijateľné je svojvoľné odvolanie odborníkov len preto, lebo sa zmenilo zastupiteľstvo a niekto si potrebuje „upratať“

svojich verných. Riaditelia majú totiž často zviazané ruky, lebo musia robiť príliš veľké kompromisy, aby od mesta či kraja dostali primerané prostriedky na fungovanie a udržali sa na svojej pozícii. Úprimne, obdivujem tých, čo dokážu v regiónoch robiť kvalitnú prácu, byť v rámci možnosti nezávislí a robiť len minimálne ústupky kvalite, nech sa tým myslí čokoľvek.

Odborné rozhodovanie a otázka kompetencií je dlhodobý problém. Na Bratislavskom samosprávnom kraji po ostatných voľbách poslanci protestovali proti rozhodnutiam odborných komisií a dožadovali sa späť možnosti sami rozhodovať o kultúrnych grantoch.

Tu ide o zložitejší problém. Jedna vec je, o čom môžu a majú rozhodovať kultúrne inštitúcie kraja (ako príspevkové organizácie), ako zabezpečiť, aby sa aj ony vyvíjali, a druhá vec je, o čom rozhodujú volení poslanci kraja. O smerovaní dotácií na úrovni samosprávy by mali rozhodovať miestni poslanci, sú to volení občania a tí majú nastavovať mechanizmy fungovania regiónu či mesta. Je to ich právomoc. No mali by rovnako existovať zákonom dané limity ich činnosti. Pokiaľ ide o kultúrne inštitúcie, je nemožné, aby sa niekto usiloval o zrušenie divadla, ako sa to dialo v Banskobystrickom kraji, alebo si dosadzoval diletantov do vedúcich pozícií. Rovnako je to predsa aj pri otázke škôl. Aj keď nejaká malá dedina trpí nedostatkom financií, jej samospráva nemôže svojvoľne rozhodnúť, že zavrie školu, aby tak šetrila financie. Sú na to presné postupy a mechanizmy. Ani riaditeľom nemocnice sa nestáva učiteľka z materskej školy.

A v kultúre sa na to zabudlo – nie sú úplne jasne dané pravidlá, koľko musia mestá prispieť, ako by mal prebiehať výber riaditeľa kultúrnej inštitúcie, komu by sa mal zodpovedať z hľadiska obsahu a za akých okolností by mal byť odvolaný. Takže nejde iba o dotačné schémy a kto o nich rozhoduje, ale či vôbec kraj a mesto definujú nejaké ciele kultúrneho rozvoja. Nie je to len o sume peňazí, ktorá sa rozdelí, ale aj o tom, kam podporené projekty posúvajú región a krajinu ako celok.

Máme niekoľko veľmi progresívnych kultúrnych centier na Slovensku, ale sú situované najmä vo veľkých mestách. Ako je to s ďalšími mestami a recepciou súčasného umenia na Slovensku? Podarilo sa nám zbaviť sa tieňa socializmu v tom, kde ležia centrá kultúry?

Práve toto bol zámer v programe podpory fungovania menších centier na FPU. Aby sme dostali aj do regiónov súčasné formy umenia. Momentálne je tých centier viac ako tridsať. Niektoré z nich sú skutočne maličké a ani nemajú na to, aby ponúkali celoročný kultúrny obsah, ale podarilo sa nám podporiť vznik a udržanie komunit, ktoré robia pre svoje mesto niečo zmysluplné. V Liptovskom Mikuláši a Trenčíne multižánrové kultúrne centrá napríklad supľujú nedostatok divadla v danom meste. Možno práve vďaka fungovaniu menšieho kultúrneho centra sa napokon vytvorí dostatočné divácke zázemie a zároveň aj tlak na samosprávu, aby mesto prispelo k riešeniu kultúrneho dopytu. My podporujeme silu zdola a budeme dúfať, že sa spojí aj s tou silou zhora. Lebo až tak sa môže ujať niečo stabilné a dlhodobé.

Vplyvom digitálnych médií a internetu sa celkovo zmenilo správanie návštevníkov podujatí a aj dopyt po obsahoch. Do akej miery reagujú slovenské kultúrne inštitúcie a najmä divadlá v tomto zmysle?

Mnohé stále nemajú ani len kaviareň či bar, v ktorom sa návštevníci môžu stretávať aj mimo predstavení. Nebudujú si systematicky svoju komunitu. Ani to, čo by ľudí spájalo s daným divadlom. Mnohí sa pamätáme na krčmu, ktorá definovala Divadlo Stoka rovnako ako inscenácie. Chodilo sa tam aj v dňoch, keď sa nehralo divadlo. Treba rovnako oveľa viac pracovať s publikom, hľadať nástroje, ako sa rozprávať s obyčajným návštevníkom, ako mu priblížiť divadelné umenie. Treba si tiež uvedomiť, že mnohí ľudia sa boja alebo hanbia prísť do divadla, preto im treba „otvárať“ dvere, aby prekonal tento predsudok.

V Nemecku kultúrne inštitúcie ponúkajú možnosť stať sa celoročným podporovateľom, členom klubu. U nás síce existuje abonentka, ale sú to v podstate iba lístky na predstavenia, práca s publikom má až

na niekoľko výnimiek supermarketovú podobu. Príď a kúp si. V Rakúsku je návšteva kultúrnej inštitúcie tradíciou a dokonca aj seniori, ktorí otvorene priznávajú, že súčasnému umeniu už nerozumejú, nevynechajú premiéru alebo vernisáž a debatujú o zmysle týchto „výstupov“. Základom je, aby sa návštevník cítil ako aktér, s ktorým sa počíta a berie sa vážne.

Do akej miery sa darí slovenským umelcom spracúvať aktuálne témy zrozumiteľným spôsobom? Dotýka sa slovenské súčasné umenie neuralgických bodov a bežného diváka?

V divadle je to asi najmenší problém, ak porovnáam

DISKUSIA ČAS NA PRÁCU (festival Kiosk 2018)

foto M. Jančúch



jednotlivé umelecké scény. Otázku by som preto položil skôr takto: nakoľko to, čo robia mnohé divadelné inštitúcie, spĺňa charakter progresívneho diela, a do akej miery ide o reprodukciu osvedčených postupov? V čase, keď vznikali regionálne divadlá, neboli také veľké rozdiely vo výslednej kvalite inscenácií medzi Bratislavou a menšími mestami.

Na Slovensku chýbajú aj nové zriaďované divadlá, ktoré by priniesli vietor do súčasnej siete divadiel, ktorá sa roky nemenila. Okrem Divadla Aréna a Divadla Štúdio tanca nepribudlo za ostatných dvadsať rokov žiadne, ktoré by malo svoje vlastné priestory a dostávalo pravidelné príspevky na tvorbu. Každé mesto s viac ako 30-tisíc obyvateľmi by pokojne mohlo mať svoje divadlo. Prípadne nejaký kultúrny priestor, ktorý by mohli využívať viaceré súbory. Multižánrovosť je zrejme

riešením aj z hľadiska komerčnej udržateľnosti. Peniaze na niečo také rozhodne nie sú problémom, je to obyčajná výhovorka, ktorú faktami možno ľahko vyvrátiť.

Zatiaľ na Slovensku produkujú umenie do seba uzavreté inštitúcie (až na výnimky), ktoré veľmi úzko chápu svoje poslanie a je málo prepájania, spoločných, koprodukčných projektov. V čom je problém?

Chýba tu skúsenosť s medzinárodnými koprodukciami, hoci aj to sa postupne mení, určite nezačíname z bodu nula. Treba však zdôrazniť, že čoskoro bude nutné hľadať nielen nové formy produkovania umenia, ale aj zamestnávania. Máme čoraz viac umelcov, ktorí pôsobia na voľnej nohe. Aj tejto sieti tvorcov treba zabezpečiť nejaké istoty, ale zároveň aj dostať do kultúry súťaživosť v rámci tvorby plánov, programov. Nie je to o tom, že by sme mali zabrániť opakovanej voľbe tých istých riaditeľov inštitúcií – veď ak to vedia robiť progresívne aj dvadsať rokov, nech to robia, ale treba zaručiť to, že sa budú usilovať o kvalitu, nie o zotrvačnosť. Kultúra, ktorá ide na zotrvačník, nemá zmysel, lebo nekultivuje a nedokáže ľudí zasiahnúť ani ich inšpirovať.

Obaja sme sa nedávno zúčastnili na diskusii na festivale Kiosk v Žiline. Týkala sa práce umelca – aké sú jej špecifiká a hlavne limity v súčasnosti. Čo v tejto téme aktuálne považujete za kľúčové?

V tomto povolaní je momentálne najhoršie, že vládne neistota. Ak sa umelec rozhodne, že nechce súbežne fungovať aj v komerčnom svete, tak je takmer nemožné, aby mal postarané o existenciu. Môže mať dobré obdobie, získať grant, rezidenciu alebo mať iný finančný úspech, ale to je riešenie iba na kratšie obdobie. Z toho nemôže mať žiadnu životnú perspektívu. Pritom máme umelcov, dokonca práve tých renomovanejších, ktorí takto fungujú dlhé roky. Ale problém nedostatku istoty na scéne nie je len slovenský problém.

Ľudí, ktorí sa motajú okolo umenia, je omnoho viac než v minulosti. Pracovných miest je málo, trh

ich nevie všetkých absorbovať. Preto si myslím, že do toho musí vstúpiť štát a vo väčšej miere podporovať vznik nových koncertných sál, divadiel, galérií. Ale každopádne by sa mala otvoriť debata – do akej miery je riešením zamestnávať ľudí a do akej treba hľadať nové spôsoby dlhodobejšej spolupráce bez zamestnaneckého pomeru, no pri zachovaní sociálnych istôt. Inak povedané, ako platiť umelcov a ako im zabezpečiť pracovné práva? FPU pri súčasnom nastavení vnímam ako doplnkový zdroj prostriedkov. My totiž základné sociálne istoty a zázemie nevieme zabezpečiť. Keď máš veľký balík peňazí na rozdeľovanie, ako to bolo v Nórsku, tak môžeš udeľovať doživotné štipendiá, aj tam ich však nedávno zmenili na desaťročné. My nemáme ani také zdroje. Opakujem, skôr bude potrebná spolupráca so zriaďovanými organizáciami a rozširovanie siete partnerov. Stále u nás málo vstupuje do podpory kultúry podnikateľský sektor, chýbajú podporné mechanizmy, ktoré by podnikateľov motivovali, aby investovali do kultúry. Napríklad, aby mohli žiadať o vratky z časti sumy, ktoré by vložili vložili do umenia.

Aké je renomé slovenskej kultúry v zahraničí? Ako hodnotíte stratégiu slovenskej prezentácie, nakoľko sa špičky stotožňujú s vysokou kultúrou a vnímajú ju ako niečo, čo celkovo zvyšuje náš kredit na medzinárodnej scéne?

Pre dobrú medzinárodnú prezentáciu treba mať množstvo kvalitných vecí vytvorených doma. Nestačí vytvoriť jeden film a dúfať, že hned' zaujme. Potrebujeme mať také podmienky, aby ich vznikli desiatky a jednému z nich sa podarí presadiť sa aj na medzinárodnom trhu. Ale čo sa týka efektivity podpory FPU, zahraničné prezentácie hodnotím rozhodne ako najproblematickejšie. Nie som s nimi dlhodobo spokojný a tlmočím to aj komisiám, že je dôležité sledovať nielen kvalitu diela alebo podujatia, na ktoré projekt vycestuje, ale aj potenciál, ktorý z toho môže vziť z dlhodobého hľadiska. Preto sme si na budúci rok vytypovali dve veľké podujatia a skúsime pristúpiť k prezentácii viac programovo. Jedným z nich je Salón literatúry v Paríži 2019, ktorému sme prispôbili

výzvy a otvorili ich aj francúzskym prekladateľom, aby prezentácia slovenskej literatúry bola pripravená. Druhým je showcasový festival Eurosonic, ktorý sa v roku 2019 koná v Holandsku a bude zameraný na českú a slovenskú hudbu.

Veľa slovenských tanečníkov pôsobí v zahraničí, divadelníci napríklad v Česku. Opačne to však neplatí. Do akej miery sa darí zmeniť predstavu o tom, že kultúru na Slovensku môžu tvoriť aj iné národnosti, nie len Slováci?

Už existujú programy na štipendiá a rezidenčné centrá, ktoré sú zamerané na podporu spolupráce centier so zahraničnými tvorcami. Tento rok bude v tomto programe ešte trochu viac financií než predtým, čakáme iba na ohlas. Chvíľu to však trvá, aby sa to prejavilo. Hlavné je, že sme odstránili právne prekážky, ktoré bránili tomu, aby si mohli žiadať podporu aj cudzinci. Jedinou podmienkou je, aby mali účet v banke na Slovensku a aby naozaj chceli nejakým spôsobom chvíľu pôsobiť na našej scéne.

A čo úspešní Slováci, ktorí pôsobia v zahraničí? No, tí sú zaujímaví, ak robia niečo, čo tu má zostať, niečo, čo ovplyvní domáce prostredie. Nie je dôležité, akej je umelec štátnej príslušnosti, ale to, či chce prispieť k vývoju našej kultúrnej scény. Ak tu už desaťročia nežijú a ani netuší, čo sa tu deje, tak podporou takého umelca veľa pre skvalitnenie slovenskej kultúry nespravíme.

Novinkou na FPU oproti dotačnému systému MK SR je podpora umeleckého výskumu – čiže podpora procesuálneho vzniku diela. Ako sa osvedčil tento program a ako hodnotíte výsledky poskytovania štipendií?

Pod výskumom, zvlášť tzv. umeleckým výskumom, si v každej oblasti umenia možno predstaviť niečo iné. V scénických umeniach je to s výskumom ešte trochu zložitejšie než inde, keďže existuje rozpor medzi tým, čo za výskum pokladajú komisie a čo žiadatelia. Aj keď sa snažíme jasne definovať potrebné náležitosti a povinné prílohy žiadosti, naďalej

dochádza k nedorozumeniam, umelci sa bežne neuchádzajú v správnej fáze o správnu podporu.

Pokiaľ ide o štipendiá všeobecne, tieto programy sa okrem iného usilujú napraviť pokrivený obraz o práci umelca a čase, ktorý je potrebný na tvorbu diela. Pri nastavovaní programov bolo kľúčové, aby umelec v období prípravy diela mal zabezpečenú existenciu, aby si ju nemusel zháňať inde a nedostával od nás iba almužnu. Keď to porovnáam s inými profesiami, ktoré štát nejako dotuje, stále to nie je vysoká suma, a aj tak im ju mnohí závidia. Nechápem napríklad vydavateľov, ktorí protestovali proti tomu, aby si autori po získaní štipendia od FPU žiadali od nich aj honorár. Veď to je smiešne. Majú predsa nárok na autorský honorár, ktorý je často symbolickou sumou. Treba však povedať, že samotní aktéri na scéne nie sú voči sebe vôbec veľkorysí, hlavne keď sedia v komisiách, čo pokladám za moje najväčšie sklamanie z pôsobenia v FPU. Pritom nie som za zbytočné rozhadzovanie a som v mnohých veciach striktný, ale pri štipendiách mám iný názor. Umelci si počas tých rokov asi zvykli na taký stav vecí, v ktorom je normálne, že človek robí umeleckú prácu viac-menej zadarmo.

Do akej miery to súvisí s poklesom vnímania umeleckého povolania ako profesie? Väčšina ľudí, ktorá bola aktívna v deväťdesiatych a miléniových rokoch, si zvykla, že sa musela živiť iným povolaním, aby mohla tvoriť.

A umelecká tvorba nebola prácou, ale skôr koničkom, ktorý človek robil akoby pre dušu. Ale takto by to nemalo byť. Nieкто síce dokáže raz za čas vytvoriť úžasné dielo aj popri inej práci a priebežne si na ňom pracovať a aj ho dokončiť. Vo všeobecnosti to však ovplyvňuje celkovú umeleckú a kultúrnu úroveň danej scény. Preto je dôležité, aby sa tvorcovia odpútali na istý čas od iných zamestnaní a venovali sa výlučne umeniu. Nevidím žiadny problém v tom, že umelec dostane podporu na štyri mesiace a dokončí dielo za mesiac. Veď ak dostal podporu, to znamená, že sme ho podporili ako umelca, aby sa mohol v tom čase rozvíjať, pričom je

celkom pravdepodobné, že práve vďaka podpore FPU vznikne v nasledujúcom období ďalšie kvalitné dielo.

Pri štipendiách a výskume sa však ozývajú aj hlasy kritiky, že niekto je síce podporený štipendiom alebo výskumom, ale následne nedostane podporu na samotnú finalizáciu diela. Dá sa s tým niečo robiť?

Toto súvisí aj s faktorom rôznych komisií, ale niekedy aj s úrovňou predkladaných projektov. Práve tomuto sa momentálne venujem a mienim nasledujúci rok viac cestovať do regiónov, komunikovať s tvorcami, aby som zistil, čo sa s tým dá spraviť. Ako sa dá zaručiť kontinuita a zároveň ako nestratiť rôznorodosť. Priznám sa však,

PREZENTÁCIA FPU (PechaKucha Night Bratislava)
foto L. Dait

že menej rozumiem argumentom umelcov, ktorí dostanú podporu na celoročný projekt a považujú to za samozrejmosť aj nasledujúce roky. Tam to predsa nie je o automatickosti, ale o udržiavaní si úrovne a presvedčení komisie. Okrem toho, (ne)získanie podpory je tiež istý druh spätnej väzby od komisie.

Otázka spätnej väzby je dôležitá. Opakovane sa ozývajú hlasy, ktoré sa dožadujú zverejnenia čo najkonkrétnejších dôvodov odmietnutia podpory.

Je to dôležitá téma. Čiastočne vidím cestu v konkrétnych formuláciách komisie, ale aj v tom, že sa zopakuje pár ľudí z predchádzajúcich komisií, lebo vtedy si dokážu porovnať úroveň projektov alebo aj výsledky posledných projektov žiadateľa. Zvyšuje to úroveň diskusie v rámci rozhodovania. Pri programoch podpory tvorby je však dobré,

aby v komisii bol stále čerstvý pohľad, lebo len ten zaručí, aby boli podporované rôznorodé projekty.

Problémom je stále aj vyplácanie financií – niektoré podujatia sa už dávno skončili, no stále nezískali prostriedky potrebné na ich konanie. V čom je problém?

Tento problém sa týka prakticky iba viacročných grantov, ostatné nijako nemeškali. V prípade viacročných projektov neboli dokončené kontroly zúčtovania grantov z predošlých rokov a už mali byť vyplatené na ďalší rok, čo nebolo možné. Bol to technický a hlavne personálny problém. A stal sa, paradoxne, pri tých projektoch, kde je otázka peňazí najcitlivejšia, lebo ide o veľké podujatia. Hoci si myslím, že ak niekto robí festival za niekoľko desiatok tisíc eur, mal by mať aj iné zdroje financovania, ktoré mu časový sklz dokážu vykryť. Aktuálnou reorganizáciou fondu to však bude odstránené. Budeme si môcť dovoliť zamestnať viac ľudí, ktorí budú pracovať na kontrolách vyúčtovania. Moja ideálna predstava je mať do konca roka skontrolované všetky granty uplynulého roka.

Cítim však, že do budúcnosti musíme vylepšiť ešte jednu vec – viac cestovať do regiónov, viac sledovať samotné podporené projekty, a na to referenti doteraz nemali šancu, lebo boli zavalení prácou na fonde.


Ďalšie kritické hlasy sa týkajú miery byrokracie úkonov, ktoré FPU vyžaduje aj od samotných umelcov. Je naozaj nevyhnutné sa neustále dožadovať tých istých potvrdení? Je šanca, že sa to v budúcnosti zmení?

Problém je v tom, že nemôžeme všetky veci riešiť my zvnútra, sú potvrdenia, ku ktorým sa nevieme dostať. Musí nám ich priniesť žiadateľ. Dané je to zákonom o fonde, ale aj inými zákonmi. Od tohto 1. septembra však už nemusia právnické osoby predkladať výpisy z obchodného registra, budeme si to môcť sami získať a od 1. januára 2019 to tak bude aj s výpisom z registra trestov. Verím, že do dvoch rokov sa to všetko ešte viac zjednoduší. Nie je to záťaž len pre žiadateľov, ale aj pre

referentov. Osemdesiat percent času venujeme kontrole dokumentov, dátumov, a nie čítaniu projektov či príprave zmluvy so žiadateľom. Náš systém má byť v budúcnosti integrovateľný s ostatnými. To bol aj dôvod, prečo sme pri vzniku FPU nevyužili existujúci systém vytvorený pre dotačnú schému MK SR, ale vytvárali sme vlastný.

Otázne je, či je register trestov pri udeľovaní podpory naozaj nutný, ale na Slovensku je to stanovené zákonom. V mnohých krajinách EÚ to ako podmienku poskytnutia dotácie a už vôbec nie štipendia nepoznajú. Nedávno sme sa museli konfrontovať s francúzskymi prekladateľmi slovenskej literatúry, ktorí vo svojej domovine musia čakať dva mesiace na výpis z takéhoto registra. Museli sme im vysvetľovať, že ich nepokladáme za zločincov, len jednoducho dodržiavame zákonom stanovené procedúry.

Je to váš posledný rok vo funkcii, potom bude vyhlásené nové výberové konanie. Pôjdete znovu do konkurzu?

Prirodzene, cítim sa občas trochu unavený, ale stále mám pocit, že je čo vylepšovať a že viem, čo by som na FPU ešte urobil. Nápadov mám dosť aj na pár rokov, preto do toho pravdepodobne pôjdem znova. 

Jozef Kovalčík (1978)

Filozof, estetik a teoretik dizajnu. Od roku 2004 do roku 2015 pôsobil na Vysoké škole výtvarných umení ako vysokoškolský pedagóg a výskumný pracovník, vedúci sekcie vizuálnych a kultúrnych štúdií Centra výskumu (2009 – 2011) a prorektor pre štúdium (2011 – 2015). V roku 2015 sa stal prvým riaditeľom novovzniknutého Fondu na podporu umenia. Odborne sa zaoberá problematikou vzťahu medzi vysokou a populárnou kultúrou, teóriou dizajnu, vzdelávaním na umeleckých školách a stratégiami kultúrnej politiky. Venuje sa tiež kurátorskej a prekladateľskej činnosti. Úzko spolupracuje s fínskym estetikom a filozofom Maxom Rynnänenom, s ktorým v roku 2015 editorsky pripravili publikáciu *Aesthetics of Popular Culture*. Nedávno založil internetovú platformu *Popular Inquiry*.



Ivan Lacko
amerikanista a prekladateľ

Skôr mechanický ako pomaranč

Inscenácia *Mechanický pomaranč* Divadla Andreja Bagara v Nitre je prvým dielom mladého kolektívu tvorcov v divadelnej sezóne nazvanej *Muži bez hraníc*. Cez známu postavu násilného a nenapraviteľného tínedžera Alexa sa na divadelnú scénu dostáva príbeh, v ktorom túžba po ovládaní ľudskej mysle odhaľuje civilizačný konflikt medzi nevyhnutnosťou presadzovania pravidiel a chápaním biologickej i psychologickej komplexnosti človeka.

Mechanický pomaranč (v anglickom origináli *A Clockwork Orange*) je román anglického prozaika Anthonyho Burgesa z roku 1962. Toto dielo sa spočiatku netešilo veľkej obľube kritikov ani čitateľov, ktorí boli zmätení výrazne experimentálnym štýlom založeným na vymyslenom slangu hlavných postáv. Dielu priniesla úspech až slávna filmová adaptácia Stanleyho Kubricka o desať rokov neskôr. To však nič nemení na skutočnosti, že Burgess už pred vyše 55 rokmi vydal dielo, ktoré zásadným spôsobom zmenilo vnímanie čitateľov modernej prózy. Jeho román je plný opisov násilného a krutého správania tínedžerov – delikventov komunikujúcich v slangu, ktorý vychádza z princípov tvorenia slov v ruštine, no pritom rešpektuje anglickú syntax a gramatiku.

Burgess tento slang nazval „nadsat“, podľa ruského vzoru koncovky označujúcej „nástročných“. Do slovenského prekladu v knihe i inscenácii sa dostal vo svojom pre dnešok príznačnom ekvivalente ako slovenčina preplnená anglicizmami. Nechcem hodnotiť prácu prekladateľa Otakara Kořínka, ale pôvodný „nadsat“ bol jedinečný a čitateľov vyslovene dráždil tým, že keďže ho nikto reálne nepoužíval, málokto mu rozumel.

Anthony Burgess
MECHANICKÝ POMARANČ

Napríklad slovanský základ slova „droog“ vo význame „priateľ“ určite nebol zrozumiteľný každému po anglicky hovoriacemu recipientovi. Naopak, v slovenskom preklade, ktorý použili aj tvorcovia v Divadle Andreja Bagara, je „nadsat“ označený ako „teenčina“ (dokonca so slovníkom priloženým k programu), avšak väčšina replík využíva poslovenčené anglické výrazy ako „frend“, „many“ či „píplovia“. Dnes to pôsobí skôr banálne a iba slabo to vyjadruje paradoxne kreatívny rozmer hlavnej postavy Alexa, ktorý rozpráva týmto precízne vykonštruovaným jazykom, obľubuje veľikánov klasickej hudby a celý jeho život sa zdá choreograficky vystavaný na maximálny efekt.

Pokiaľ ide o javiskové spracovanie, tvorcovi sa podarilo postaviť pozoruhodnú otvorenú scénu, kde akcia prebieha z jednej strany na druhú a diváci tvoria akýsi koridor, takmer pripomínajúci publikum na štadióne či dokonca v gladiátorskom koloseu. Do veľkej miery ide o akýsi variant konceptu „chlieb a hry“, keďže každý pohyb a prejav adolescentných násilníkov je do posledného úderu vykalkulovaný, akoby šlo naozaj o gladiátorské zápasy alebo akúsi spartakiádu.

Herecký potenciál predstaviteľov jednotlivých

„
... hlavným problémom inscenácie je zrejme dramaturgická voľba tohto diela.“



MECHANICKÝ POMARANČ — B. Andrešičová
foto P. Chudoba

postáv bol využitý veľmi dobre a za originálny nápad považujem obsadenie dvoch herečiek do mužských postáv a, naopak, herca do postavy Alexovej matky. Konkrétne obsadenie Barbory Andrešičovej do roly Alexa prináša paradoxne pôsobiacu interpretáciu témy celej divadelnej sezóny divadla, ktorou sú „muži bez hraníc“. Andrešičovej výraz na vizuáloch k predstaveniu je hrozivý a ide pod kožu, no na javisku až tak podmanivo nepôsobí. Napriek kvalite jej prejavu predstaveniu chýbala démonická intenzita Alexa, s akou postavu podáva napríklad Malcolm McDowell z Kubrickovho filmu. Princíp, v rámci ktorého rôzni herci hrajú rôzne postavy (a počas predstavenia sa v nich ešte neustále menia) indikuje, že v téme inscenácie sa roly obmieňajú, nikto nie je len dobrý či len zlý. Avšak v už aj tak dost fragmentovanej línii príbehu (ktorú komplikovala aj občasná, hoci zámerná, nezrozumiteľnosť textu) môže pôsobiť chaoticky a divák bez znalosti románu alebo filmu sa musí v nepretržitých zmenách trochu strácať. Práve skutočnosť, že v tomto texte opakovane porovnávam inscenáciu s filmom, je asi najsilnejším momentom diváckej recepcie – kultové estetické počiny budú vždy narážať na takéto porovnanie s neskoršími „covermi“ či „mash-upmi“. Herci sa snažili o veľmi diverzifikovaný prístup k jednotlivým postavám, ale udržať viacero výrazov naraz je ťažké, predovšetkým v inscenácii založenej na rýchlych zmenách a neustálom chaoze. Najkomfortnejšie herci pôsobili pri komických scénach, čo je trochu paradoxné – akoby rutinnosť prejavu bola najsilnejšou zbraňou ich expresie.

Je však nespravodlivé kritizovať okrajové nekonzistentnosti v herectve, keď hlavným problémom inscenácie je zrejme dramaturgická voľba tohto diela. Arogantná, vulgárna, násilná a potenciálne nenapraviteľná mládež nie je sama osebe témou, ktorú by bolo treba súčasnej

slovenskej spoločnosti hodiť priamo do tváre tak, ako to urobil Burgess v roku 1962 vo Veľkej Británii. Zaujímavá je pre dnešok skôr tematická línia druhej časti románu (aj nitrianskej inscenácie), v ktorej je naznačená možnosť oficiálnej, štátom riadenej úpravy ľudského mozgu s cieľom predchádzať násiliu a kriminalite. Tu by mal každý divák spozornieť, pretože súčasné orwellovské smerovanie spoločnosti, najmä vo virtuálnom svete, je problém, ktorému budú priamo vystavené ďalšie generácie. Dnes, keď je úprava génov relatívne jednoducho realizovateľná, sa náznak efektívneho a programovo riadeného vymývania mozgov zdá oveľa realistickejší ako za Burgessových čias.

V nitrianskej inscenácii sa však všetko krúti najmä okolo neprevychovateľného Alexa, „muža bez hraníc“ v ženskom podaní, a neostáva už priestor na presah do iných, možno komplexnejších

tém. Akoby úlohou (či priamo zámerom?) bolo iba naštudovanie predlohy. Mám dojem, že režisér Juraj Augustín s dramaturgom a autorom dramatisácie Štefanom Petákom premrhali možnosť vytvoriť v druhej časti inscenácie aktuálnu a spoločensky (ale aj politicky) relevantnú skicu na tému aktuálnych aspektov známeho konfliktu medzi jednotlivcom a spoločnosťou. Spoločnosťou, v ktorej záujmom podnikateľskej a politickej sféry dosiahnuť profit a získať moc slúžia popredné tímy vedcov a výskumníkov. Pri tom všetkom sa však z progresívnych snáh vytráca ľudský rozmer – Alex je „prevychovaný“ tak, že čip v mozgu zastaví akýkoľvek náznak hnevu, vulgárnosti či násilného správania. Alex sa tak stáva akousi „zombie“, ktorá síce nepredstavuje žiadne riziko pre okolie, no prichádza o svoje základné ľudské (hoci negatívne) vlastnosti. Burgess už vo svojom

„
Druhá časť nie je
dosť divadelne
efektná na to, aby
sa divák vnoril
do prezentovaných
tém.“

MECHANICKÝ POMARANČ

— B. Andrešičová,
A. Sabová
foto P. Chudoba



MECHANICKÝ POMARANČ

— A. Sabová,
J. Rybárik, R. Poláčik,
M. Viskup,
B. Andrešičová
foto P. Chudoba



MECHANICKÝ POMARANČ

— M. Viskup
foto P. Chudoba



pôvodnom diele reflektoval mnohé podobné praktiky z päťdesiatych rokov 20. storočia, keď sa napríklad psychiater Ewen Cameron pokúšal o „vymazanie“ osobnosti pomocou elektrošokov a senzorickej deprivácie. Nitrianska inscenácia túto potenciálne provokatívnu a angažovanú tému v druhej časti zjednodušila na vágnu prehliadku (takmer na úrovni akéhosi panoptika) jednotlivých postáv a tém. Z Alexa je krotký baránok, z jeho rodičov trosky a líder tímu vedcov, ktorí implantujú čipy do mozgu, sa predvádza v powerpointovej prezentácii (ktorá – trochu mäťúco – zobrazuje

len prázdne stránky). Divák môže mať pocit, že tvorcovia asi chcú len narychlo dopovedať príbeh, a preto sa nepokúšajú o jeho dramatické vyjadrenie. Druhá časť nie je dosť divadelne efektná na to, aby sa divák vnoril do prezentovaných tém. Tá najsilnejšia línia Burgessovej filozofickej otázky zaniká v lenivej prezentácii postáv a prúde slov, ktoré pôsobia až príliš nevyrazne po prvej časti plnej kriku, kopancov, jačania, úderov, rinčania reťazí a mikrofonickeho zosilneného spevu.

Mechanický pomaranč – ako román, film i divadelná inscenácia – je pre diváka ťažko stráviteľný. Nielen pre svoju nepríjemnú tému, ale predovšetkým preto, že je naozaj ťažké identifikovať sa s niektorou z postáv. Práve preto je dôležitá Burgessova filozofia – konkrétne otázka, čo vlastne väčšinu ľudí drží na uzde a nedovoľuje im podľahnúť pudom, ktoré Sigmund Freud považoval za potenciálny zdroj záhuby civilizácie. Vzdelanie a kultúrnosť možno sú istou prevenciou, avšak napríklad Alexova adorácia Beethovena a Bacha či zmysel pre estetiku násilia, podobnú Tarantinovmu filmárstvu, v tomto ohľade sponchybňuje akýkoľvek zjednodušený záver.



MECHANICKÝ POMARANČ
— M. Viskup, R. Poláčik,
J. Ďuriš
foto P. Chudoba

Neviem, či sa dá táto inscenácia jednoznačne žánrovo či formálne zaradiť – herci hrajú i spievajú, diváci sú raz za štvrtou stenou, ale vzápätí v jednom priestore s hercami, obsahovo je inscenácia raz veľmi konkrétna a potom zase príliš nejednoznačná. Mätie aj skutočnosť (podobne, ako aj v Kubrickovej filmovej verzii), že Alex a jeho kumpáni by podľa románu mali mať 14 – 15 rokov, pričom nitrianski herci – všetci plus-mínus tridsiatnici – hrajú tínedžerov, rodičov, policajtov či ďalších dospelých s relatívne malým výrazovým rozdielom. Hulákanie v „teenčine“ ani pohybový prejav neevokujú mladistvých, neploletých výrastkov, ale skôr staršie, azda dvadsaťročné individua. Pritom predstava rovnakého príbehu inscenovaného v hereckom obsadení naozaj mladými tínedžermi sa zdá takmer šialená – možno však nevyhnutná pre vyjadrenie esencie toho, o čom vlastne *Mechanický pomaranč* je. Ak by všetky tie zvrátenosti vykonávali štrnásťroční adolescenti, údernosť (a miera šokovania) inscenácie by sa dostala na úplne inú úroveň. Takto sa baudrillardovská kópia kópia

(kópia) stáva strojenou formalitou, profesionálne dobre zvládnutou, ale nepresahujúcou svoj estetický štandard. Aj silný obsah pôvodného diela sa tým riedi na miestami síce originálne spracovanú inscenáciu, ktorá však necháva veci nedokončené a otvorené. Akoby oxymoron v názve *Mechanický pomaranč* pozostával iba z tej strojovej, mechanickej a dobre fungujúcej časti, ale tá druhá, živá, organická, ľudská stránka tam chýba. Inými slovami, v zmysle Burgessovej metafory je to inscenácia, ktorá funguje ako dobrý stroj – je však oveľa viac mechanický ako pomaranč. 📍

Anthony Burgess: Mechanický pomaranč
réžia J. Augustín dramaturgia a dramaturgia Š. Peták
scéna S. Sládeček kostýmy M. Sládečková hudba I. Acher
svetelný dizajn F. Fabián účinkujú B. Andrešičová,
J. Ďuriš, R. Poláčik, J. Rybárik, A. Sabová, M. Viskup
premiéra 21. september 2018, Štúdio Divadla Andreja
Bagara v Nitre

Nora Ibsenova
divadelná kritička

Okolo tém Rasputina

Divadlo Nová scéna v septembri uviedlo pôvodný muzikál, ktorý mapuje život a smrť rozporuplnej postavy ruských dejín – mystika Rasputina. Dielo podľa slov jeho tvorcov smeruje k rockovej opere a svoje východiská hľadá v silnej emocionalite a nejednoznačnosti príbehu.

Grigorij Jefimovič Rasputin – mystik, liečiteľ, analfabet, opilec a sexuálny zhýralec. Bezvýznamný mužik zo Sibíri, ktorý sa po spoločenskom rebríčku vyšplhal na tie najvyššie miesta – až do stredu

Ján Ďurovčík, Henrich Leško, Ján Štrasser
RASPUTIN

ruskej vládnucej dynastie Romanovovcov. Je pomerne známym faktom, že na cárskom dvore pôsobil ako osobný liečiteľ mladého cároviča Alexeja trpiaceho vrodenu hemofíliou. Dodnes však nie je celkom jasné, akým spôsobom sa mu podarilo získať si povest' onoho zázračného liečiteľa a ako táto liečba prebiehala v praxi. Pomerne diskutovaná zostáva aj otázka miery Rasputinovho osobného vplyvu na cára Mikuláša II. a najmä jeho manželku Alexandru, ako aj otázka podoby ich vzájomného vzťahu. Okolnosti života a následnej násilnej smrti tejto kuriózne postavy ruských dejín tvoria priam ideálnu platformu

RASPUTIN
— D. Kočí,
M. Partlová, L. Pišta
foto R. Miko





pre mystifikáciu a rôznorodé konšpirácie.

Všetko nasvedčuje tomu, že ide o tému ako stvorenú na muzikálové spracovanie. Ponúka emocionálne pútavý tragický príbeh krízy nielen jednej rodiny, ale celej cárskej monarchie. Krízy so širokým spoločensko-politickým pozadím, uprostred ktorej sa objavuje tajuplná postava Rasputina. Je Rasputin oportunist, svätý muž alebo oboje? Možnosti javiskovej interpretácie témy sú skutočne štedré a je len otázkou réžie, ktoré línie sa rozhodne sledovať. Paradoxne, košatnosť témy nemusí mať vždy pozitívny efekt, najmä ak inscenátor zvolí nie celkom šťastnú divadelnú stratégiu s absenciou

režijného názoru a premyslenej redukcie.

A práve v tom, žiaľ, pramení problematickosť tohto pôvodného slovenského muzikálu.

Autorom libreta i réžie je známy muzikálový tvorca, choreograf Ján Ďurovčík. Témou Rasputina sa Ďurovčík zaoberá už druhýkrát. Novoscénický muzikál *Rasputin* je de facto istou formou adaptácie jeho staršej rovnomennej baletnej inscenácie uvedenej v Slovenskom národnom divadle v roku 2003. Na balet takmer totožne nadväzuje aj scénografické riešenie Mareka Hollého¹, stavba javiskových obrazov či veľmi efektne kostýmy, ktorých autorkou je Lucia Šedivá. Ďurovčíkova voľba budovať nový muzikálový tvar na už jestvujúcej

RASPUTIN

— D. Kočí a company
foto R. Miko

¹ Autorom pôvodnej scénografie baletu *Rasputin* je Boris Kudlička.

„
Tanečníci
a protagonisti
company
predstavujú
jednu
z pomyselných
záchranných
sietí inscenácie.“

štruktúre baletného diela je jasne čitateľná a azda aj logická, ale otázka znie inak. Je divadelne funkčná?

Žánrový hudobný posun – od baletu k muzikálu – sa na *Rasputinovi* citeľne podpísal. Orchesterálna hudba skladateľa Henricha Leška v baletnom *Rasputinovi* spĺňa skutočne vysoké umelecké nároky a vytvára rovnocenného javiskového partnera divadlu tanca. Snúbia sa v nej klasické prvky s jasnými odkazmi na folklórnu melodiku. Je to hudba, ktorá svojou prítlačivosťou dokáže upútať divácku pozornosť. Jej transformácia do muzikálovej podoby už zďaleka taká úspešná nie je. Jednoducho, dobrý muzikál (či rocková opera) potrebuje silné songy, páčivé či minimálne chytľavé melódie speváckych liniek a tie sa dajú vyextrahovať z hudby komponovanej pre orchester

naozaj iba lopotne. Nehovoriac o nevyhnutnej rozdielnosti prístupu tvorby melodickéj linky pre speváka a pre nástroj. V konečnom dôsledku tak muzikál *Rasputin* vystavuje protagonistov nesmierne náročným speváckym partom, či už rozsahovo, alebo intonačne v zmysle nepríjemných intervalových skokov, a napriek tomu azda tak trochu zbytočne. Spevy zostávajú skôr na hranici popevkov a melodických variácií než plnokrvných muzikálových songov. Druhou problematickou rovinou sú viac-menej opisné texty piesní básnika Jána Štrassera, ale aj samotné Ďurovčíkovo libreto. To sa až na pár detailov (a jeden nový výstup, ku ktorému sa ešte vrátim) zhoduje s baletnou inscenačnou verziou z SND. A tentoraz to akosi nefunguje...

RASPUTIN
— P. Vyskočil,
K. Hasprová
foto R. Miko



Libreto, réžia i texty nachádzajú oporu v historickej nejednoznačnosti, protirečivosti a istej hraničnosti charakteru postavy Rasputina a pokúšajú sa vyhnúť jasnej interpretácii témy. Takáto stratégia si vyžaduje rafinovaný režijný prístup, ktorý inscenácii rozhodne chýba. Kto je muzikálový Rasputin? Vlastne všetko a nič. Novoscénický Rasputin napriek úmyselnej snahe o nestrannosť získava pomerne sýty mučenícky punc, punc trpiteľa odeného v bielom, mátyra plačúceho nad hrobom. V duplicitných scénach milostných aférok ho vidíme v pasívnej polohe obete sexuchtivých žien, tiež ako zástancu práv prostého ľudu či priam až prvého proletára z paláca, ktorý položí svoj život za politicky rozháranú matičku Rus. Tvorcovia sa tiež vyhýbajú aj budovaniu funkčnej línie charakterov ostatných postáv, zobrazenie vzájomných vzťahov vedú kostrbato a už v prvej časti inscenácie takmer zahľadia základný konflikt témy. Dôvod, pre ktorý je Rasputin (či už žiadaný, alebo trpený) na cárskom dvore – a to zmierňovanie krvácania mladého cároviča. Hneď po príchode na cársky dvor muzikálový Rasputin chlapca zázračne vylieči a v nasledujúcej dejotvorne zásadnej scéne si podriadi cárovnú. Ale ako a čím, keď je následník trónu už zdravý? Prípadné režijné vysvetlenie tejto vzťahovej kauzality nie je zrozumiteľné pre príliš hlasnú hudbu.

Ďalším divadelne rozpačitým momentom je scéna zavraždenia hlavnej postavy, ktorá sa prekvapivo odohráva v zadnej časti javiska. Tento kľúčový moment inscenácie nečakane ukončuje dianie v popredí – samostatný výstup slúžky, ktorý sa v pôvodnom baletnom naštudovaní nenachádza. Postava služobnej v ňom približuje osobnú, ale aj spoločenskú tragédiu nižších stavov. Roztrhne si rovnošatu na hrudi a odhalí spodný odev červenej farby. Toto prvoplánové sémantické gesto otvára tematickú líniu októbrovej revolúcie a jej následkov – scénu vyvraždenia cárskej rodiny.

Na tomto mieste sa nevyhneme ďalšej otázke – aký divadelný či iný účel réžia sleduje úplným presunutím pozornosti od momentu tragédie hlavnej postavy na postavu slúžky a následne bez toho, aby sa pokúšala uzavrieť hlavnú tému, otvára témy nové? Napokon cudzorodosť a divadelnú nelogickosť tohto výstupu umocňuje aj nevyrovnaný výkon hereckej predstaviteľky postavy služobnej Barbory Hlinkovej. Jej alternantka Radka Šutláková síce spevácky i herecky tento výstup stvárňuje o čosi lepšie, ale problém, prirodzene, zostáva nevyriešený. Inscenátori muzikálu sa snažili zachytiť príliš veľké spektrum udalostí, postáv a odbočiek, ktoré časovo spadajú až za rámec obdobia života Rasputina. Namiesto toho, aby sa pokúsili obsahovo plnokrvne naplniť jadro príbehu kontroverzného mystika, ktoré má samo osebe javiskovo vďačný potenciál na pretvorenie do celovečernej inscenácie, kľížu po povrchu časovej osi desaťročí a bočných motívov príbehu postavy Rasputina.

RASPUTIN
— M. Partlová,
M. Rosa
foto R. Miko



”
Ján Ďurovčík
jednoznačne
potvrdzuje, čo
je jeho doména
a čo už je
za prahom jeho
dispozícií.
“

RASPUTIN
— P. Vyskočil,
S. Müller
foto R. Miko



To stavia samotných protagonistov inscenácie do neľahkej pozície. K už spomínanej náročnosti speváckych partov sa pridáva aj podstatná núdza o jasné oporné body výstavby postavy. Hereckými predstaviteľmi Rasputina na Novej scéne sú Patrik Vyskočil a Dárius Koči. Vyskočil napriek nedostatkom inscenácie dokazuje, že je mimoriadne disponovaným protagonistom. Postavu Rasputina citelne obohacuje o svoj vlastný výrazový rukopis, funkčne pracuje s pohybovou a speváckou štylizáciou. Jeho Rasputin má v hlasovom prejave mierne operetný ráz, ktorý účinne asociuje stereotypy spevu ruských armádných zborov. Jeho mimika tu a tam vyžaruje kombináciu zábleskov šialenstva, istej nebezpečnosti a spirituálneho pátosu postavy. Síce sa dá vytušiť, že ho táto rola stavia na hranicu možností, jeho výkon je však

stabilný. Bolo by namieste vysloviť aj úvahu, či by si nezaslúžil objaviť sa aj v umelecky kompaktnejších javiskových dielach a herecky bohatších polohách.

Dárius Koči je na rozdiel od Vyskočila skôr typovým hercom a predstaviteľom svetlejších polôh, než aké vyžaduje postava Rasputina. Za hranicami svojej komfortnej zóny nie je len herecky, ale aj rozsahovo, a to sa pochopiteľne podpisuje aj na jeho celkovom výkone. V podobnej línii sa nesie aj výkon jeho hereckej partnerky, predstaviteľky Cárovnej. Katarína Hasprová je skôr herečkou dramatických a tmavších tónov, než aké jej ponúka postava naivnej a ustráchanej cárovnej Alexandry. Naproti tomu celkom funkčnú líniu náznaku týchto povahových črt herecky stelesňuje jej alternantka Miroslava Partlová.

Rozdielne razenie má aj posledná



RASPUTIN
— P. Vyskočil,
K. Hasprová
foto R. Miko

dvojica hlavných protagonistov Lukáš Pišta a Martin Hudec. Kým Pišta postavu Cára skôr smeruje k stereotypu predstaviteľa moci a authority, Hudecov výkon v istých momentoch viac evokuje podobnosť s neistým temperamentom reálnej historickej postavy Mikuláša II.

Špecifické miesto zastávajú dvaja detskí herci Max Rosa a Simon Müller stvárňujúci malého Rasputina a cároviča Alexeja. Obaja prinášajú do inscenácie svojskú a čistú energiu hravosti, podobne ako aj ďalší detskí členovia company.

Umelecky najsilnejšiu rovinu muzikálu *Rasputin* tvoria choreografie a celkovo pohyb. Ich tvorcom je pochopiteľne Ján Ďurovčík. V tanečných variáciách sa objavuje kombinácia prvkov klasického baletu, moderného tanca a folklóru. Ich fúzia predstavuje kompaktný celok, ktorému naozaj niet veľmi čo vyčítať. Tanečníci a protagonisti company predstavujú jednu z pomyselných záchranných sietí inscenácie. Inšpiratívne prepojenie na pôvodný balet je jasne čitateľné, ale tentoraz hovoríme o funkčnom a adekvátnom posune.

Ján Ďurovčík jednoznačne potvrdzuje, čo je jeho doména a čo už je za prahom jeho dispozícií. Je choreografom efektných a sugestívnych pohybových partov, ale nedosahuje kvality divadelného režiséra v plnokrvnej podobe významu tejto pozície. Dokáže siahať po pútavých témach, rovnako vyťažiť maximum zo svojich protagonistov. Ešte keby tak dokázal spolupracovať aj s režijne viac etablovanými partnermi. V takom prípade by azda aj naša muzikálová platforma mohla pokročiť smerom k umelecky syntetickejšiemu inscenačnému výsledkom. ♣

Ján Ďurovčík, Henrich Leško, Ján Štrasser: Rasputin

námet J. Ďurovčík hudba H. Leško texty piesní J. Štrasser hudobné naštudovanie L. Dolný choreografia a réžia J. Ďurovčík, kostýmy L. Šedivá scéna M. Holly účinkujú P. Vyskočil, D. Kočí, M. Hudec, L. Pišta, K. Hasprová, M. Partlová, S. Müller, M. Rosa a ďalší premiéry 14. a 15. september 2018, Nová scéna, Bratislava

Hana Rodová
divadelná publicistka

Otázka znie: kto koho pozoruje?

Franz Kafka. Maturitná otázka, autor, ktorého texty lákajú nielen teoretikov a historikov literatúry, ale nových a nových čitateľov a tiež inscenátorov. Tí poslední stále vedia interpretáciou Kafku prekvapiť, tak ako sa to podarilo v košíckom divadle NA PERÓNE.

Pre tento súbor je inscenovanie Kafkovho textu *Premena* výnimočnou udalosťou hneď z viacerých dôvodov. V prvom rade ide o divadlo, ktoré v inscenačnej histórii nemá iný ako autorský, priamo pre divadlo písaný text (okrem jednej výnimky, keď bol inšpiráciou k inscenácii *Piatok* román Daniela Dafoea *Robinson Crusoe*). Druhou zvláštnosťou je zvolený žáner. *Premena* nie je klasický dramatický text, ale poviedka, čomu tvorcovia prispôbili aj inscenačnú podobu. Ide o hybrid scénického čítania a silnej hereckej štylizácie.

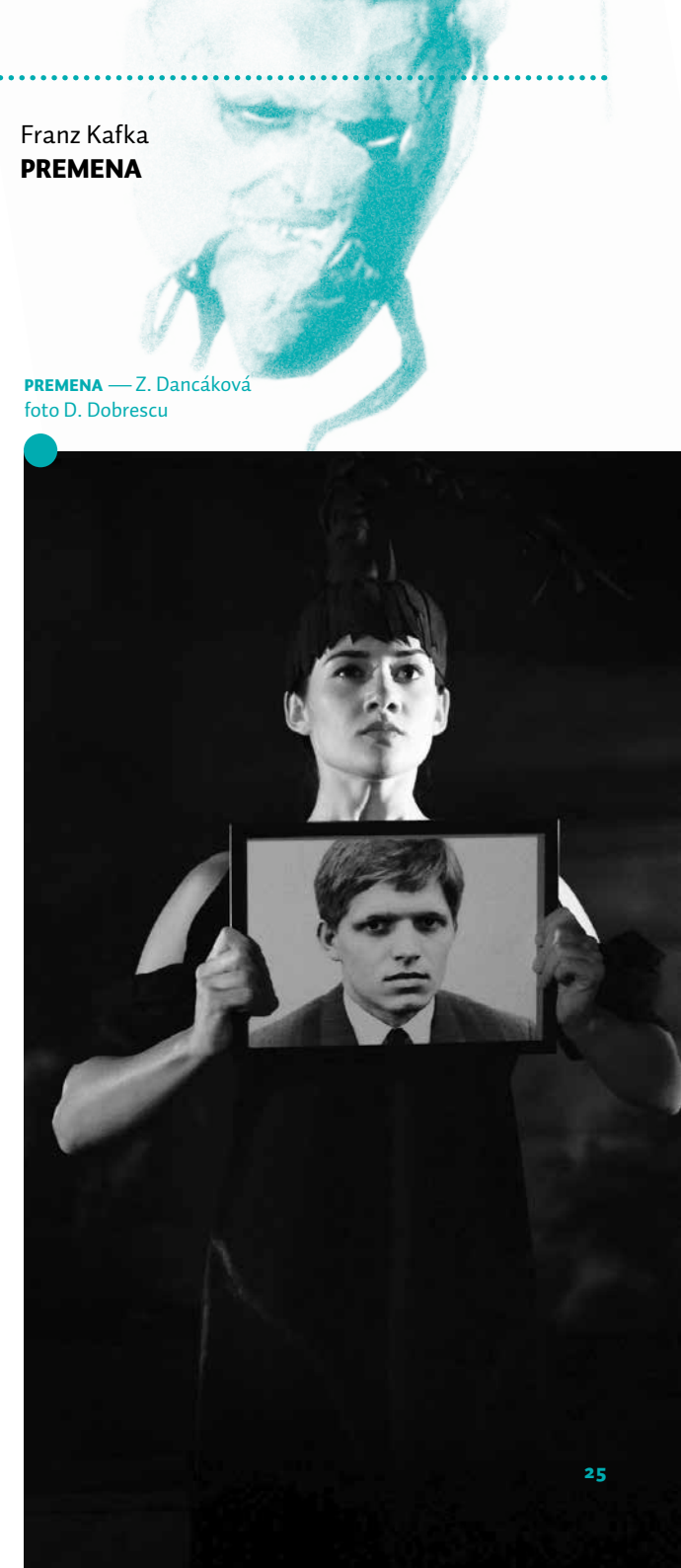
Kafka napísal poviedku v búrlivých časoch začiatku prvej svetovej vojny. To, že je aktuálna ešte i po vyše sto rokoch, dokazuje aj bulletin k inscenácii, v ktorom sa okrem iného píše:

„... neurčité agresívne sily, ktoré na postavy pôsobia, boli prirovnávané k monštruóznej mašinérii štátu. (...) Ale Kafkovu *Premenu*, kde sa Gregor Samsa, pôvodne živiteľ rodiny, premení na odpudivý hmyz, pokiaľ viem, ešte nikto neprirovnal ku konkrétnemu vládnemu predstaviteľovi... Stačila táto jediná paralela a celý príbeh sa prekódoval. Sme zrazu na Slovensku, pravidelne sa tu organizujú protesty tých, ktorí chcú odporný hmyz dostať

„
Autorský
koncept Jany
Wernerovej
a Petra Kočiša
je umeleckou
reakciou (nielen)
na udalosti,
ktoré sa u nás
v poslednom
období stali.
“

Franz Kafka
PREMENA

PREMENA — Z. Dancáková
foto D. Dobrescu



z (bonapartovho) bytu.“ Práve vďaka tejto (dez) interpretácii sa z Kafkovej *Premeny* z roku 1915 razom stáva aktuálna spoločensko-politická štúdia roku 2018. Autorský koncept Jany Wernerovej a Petra Kočiša je tak umeleckou reakciou (nielen) na udalosti, ktoré sa u nás v poslednom období stali. Z dramaturgického hľadiska sa tomu vôbec netreba čudovať. Divadlo NA PERÓNE vo svojej tvorbe už dlhšie obdobie sleduje spoločenské (Slovenský raj, *Fasbuk*), sociálne (*Búvaj*), politické (*Na stáž!*), národnostné (*Causa bonasus*), ako aj ďalšie páľčivé problémy súčasnosti.

Z reproduktorov znie hlas rozprávačky príbehu Wernerovej, ktorá text precízne interpretuje, rozohráva hlasy postáv, dopovedá dianie na scéne v duchu žánru literárneho diela. Ved' i podľa slov inscenátorov je Kafkov text dôsledne zachovaný, nič nie je zmenené, iba skrátané. Wernerová ako režisérka zvolila v hereckom prejave účinkujúcich silne štylizovaný prístup na hranici grotesky, v ktorom má každá postava vlastnú pohybovú a mimickú sebaidentifikáciu. Napríklad postava Gregora, hoci je po celý čas pod maskou, vykonáva plastické, takmer tanečné pohyby. Sestra zas chodí v malých krokoch po špičkách a na tvári má výraz jemného zdesenia podčiarknutý zdvihnutým obočím a zošpúlenými perami. Prokurista je vzpriamený, zachmúrený a pohybuje sa tzv. bocianími krokmi. Služobná je parodizovaná v používaní rekvizít a využití pohybových prostriedkov, Matkin výraz, chôdza a držanie rúk pripomínajú bábku a napokon Otec ako patriarchálny prototyp doby je v silne štylizovanej submisívnej polohe. Inšpirácia nemou groteskou je v prípade perónčanov umocnená tým, že v určitých sekvenciách idú proti textu alebo ho ironizujú, hyperbolizujú či aktualizujú. Premyslene pracujú s rytmom pohybu, štylizujú zrýchlený pohyb spôsobený drobnými krokmi, vytvárajú veľké gestá, v momente spomaľujú či



PREMENA
— P. Kočiš
foto D. Dobrescu

rozfázujú gestiku alebo zastavia pohyb. Takýto divadelný princíp je v rámci tvorby divadla NA PERÓNE vykročením novým smerom.

Treba zdôrazniť, že celá inscenácia je site-specific, scénický priestor je verejný, nedivadelný a podmieňuje celý hrací plán. Riešenie scény vychádza z možností budovy košického Múzea Vojtecha Löfflera a Alžbetinej ulice. Hrací priestor sa rozprestiera v niekoľkých rovinách. Prvou je výklad múzea, kde sa nachádza izba Gregora Samsu s jednoduchou, centrálnou postavenou posteľou, takmer prázdnu drevenou knihovničkou, v ktorej sú ako relikty vystavené odkazy na konzum (fľaša koly, časopis), a s erotickým plagátom na zadnej stene. Druhým priestorom je vstup do múzea ako vstup do izby Gregora Samsu, okované dvere, do ktorých sa postavy dobývajú, ale aj sa po nich štvrajú, a tretím je priestor ulice presahujúci do hľadiska. Práve na ulici je obývačka Samsovcov, kde stojí len symbolický jedálenský stôl s čajovým servisom a bábokou. Na úrovni hľadiska sú ostatné rekvizity akoby voľne zakomponované do priestoru. Tým, že aj postava

„
...celá inscenácia
je site-specific,
scénický priestor
je verejný,
nedivadelný
a podmieňuje
celý hrací plán.“

Služobnej sedí naboku pomysleného hľadiska, divácky priestor sa stáva súčasťou obývačky Samsovcov. Všetky predmety (jedálenský servis, husle, jedlo, interiér izby, fotografia a pod.) sú groteskne zapájané do mizanscén. Všetkému však dominuje zarámovaná fotografia mladého Roberta Fica a divák v kontexte diela ľahko odčíta jeho absurdnú premenu na chrobáka uväzneného v izbe. Celú vizuálnu stránku dopĺňajú kostýmy v čiernej farbe, len pri postavách Gregora a Prokuristu je doplnkovou farbou výrazná červená (u oboch viazanka a u Prokuristu aj ponožky – Gregor má nohy bosé ako zvieratá) ako symbol dominancie a ekonomickej agresivity. Všetky postavy, okrem Gregora, ktorý je pod maskou chrobáka, majú na hlavách výrazné čierne štylizované parochne.

Veľmi presná práca hercov (Wernerovej, Kočiša, Michaely Domovcovej, Zuzany Dancákovvej a Petra Havasiho) v princípe štylizovania sa do grotesky nemého filmu necháva vyznieť text, vyzdvihuje a podčiarkuje humorne/ironicky vystavané

PREMENA
— Z. Psotková,
J. Wernerová,
P. Havasi,
Z. Dancáková
foto D. Dobrescu



mizanscény (ako napríklad obed či dobýjanie sa do Gregorovej izby, ale najmä kŕmenie Gregora/chrobáka zhnitými, smradlavými, nechutnými zvyškami – v tomto prípade špinavými peniazmi). V ostrom protiklade k nim je Jakub Muránsky ako Gregor Samsa, ktorý využíva princípy tanečno-pohybového divadla, hrá len telom v širokých gestách, kľúčovitých pohyboch končatín, ostrom strihu a pohybuje sa prevažne za sklom výkladu s niekoľkými vstupmi do obývačky, teda priestoru ulice. Gregor najprv v maske nápadne pripomína predlohu na fotografii, neskôr s hlavou chrobáka pozoruje dianie v obývačke, vývoj na ulici a divákov, ktorí pozorne sledujú jeho.

Tento výklad poviedky *Premena* Franza Kafku je takmer učebnicovým príkladom toho, ako pracovať s „klasickým“ textom, ako ho interpretovať pútavo, zábavne a pritom jednoducho. Hoci sa musí divák zamyslieť nad tým, že pre inscenátorov je Kafkom zamýšľaná osobná tragédia Gregora Samsu menej relevantná ako tragédia rodiny, ktorá si nepripúšťa akékoľvek zlyhanie svojho člena. Rodina, teda politickí kolegovia a zmanipulovaná spoločnosť, si v tejto *Premene* uvedomujú, že prežijú aj bez Gregora a nechávajú ho pomaly hynúť. Inscenácia divadla NA PERÓNE by mohla slúžiť ako forma povinného čítania (nielen) pre stredoškóľakov, hoci sa predstavenie končí práve tak znenazdajky, ako sa i začalo. 📍

Franz Kafka: **Premena**

dramaturgia, úprava, scénografia P. Kočiš,
J. Wernerová réžia J. Wernerová masky P. Vrábel'
účinkujú J. Muránsky, P. Kočiš, J. Wernerová,
M. Domovcová, Z. Psotková, Z. Dancáková, P. Havasi
premiéra 18. máj 2018, Múzeum Vojtecha Löfflera
v Košiciach

Lucia Šmatláková

divadelná kritička

REflexia túžby po spoločenskom REštarte

Naliehavá otázka REparácie strateného REšpektu voči politickým REprezentantom našej spoločnosti čoraz intenzívnejšie REzonuje doma aj vo svete. Z nej vyplýva aj neustála túžba po REgenerácii základných ľudských hodnôt, ktoré v našej verejnej i súkromnej sfére aktuálne chýbajú. Tieto témy sa vo výraznej miere objavovali počas celého 27. ročníka Medzinárodného festivalu Divadelná Nitra.

Divadelní tvorcovia (a nielen oni) vo svojich dielach neustále reflektujú všadeprítomnú potrebu reaktivizácie sociálnej rezistencie a následnej renesancie atribútov humánnosti a pravdy. Motív RE bol tento rok mottom festivalu, počas ktorého na spomínanú pochmúrnú realitu reagovali renomovaní zahraniční umelci, ale aj rebeli regionálnych scén.

Vybrané festivalové inscenácie rekapitulovali chyby minulosti, odrážali nelichotivý stav súčasnej spoločnosti a zamýšľali sa nad podobami postapokalyptického sveta. Prezentovali nielen intímne myšlienky jednotlivcov, ale pokúsili sa tiež rozprúdiť diskusiu o verejne známých fenoménoch. Okrem tém, ktoré slovenský divák dôverne pozná z každodenného života, mu tvorcovia sprostredkovali príležitosť konfrontovať sa s faktami z diametrálne odlišných sociálnych kontextov. Tohtoročný zahraničný program predstrel formálne a tematické tendencie, ktoré v súčasnosti dominujú na scénach rôznych krajín od Poľska cez Portugalsko až po Libanon. Všetky inscenácie

však v konečnom dôsledku vypovedali o akútnej potrebe zmeny ľudského správania, či už v spojení s individuálnymi, alebo celospoločenskými pomermi. Divákov vytrhávali z pohodlia javiskovej fikcie, aby ich následne postavili čelom k drsnej okolitej realite.

Intimita REminiscencií

Nórsky spisovateľ Karl Ove Knausgård sa vo svojom šesťzväzkovom románe *Môj boj* ponára do vlastného intímneho sveta, cez ktorý vykresľuje súkromnú históriu svojej rodiny. Okrem vrcholných životných momentov opisuje aj každodennú realitu, ktorú dokáže obsiahlo analyzovať do najpodrobnejších detailov. Rozsiahle uvažovanie nad vlastnými životnými rozhodnutiami vytvára atmosféru rituálneho čistenia ľudskej mysle, ktorá je mnohokrát natoľko zaťažená spomienkami, že sa nedokáže sústrediť na aktuálne prebiehajúcu realitu. Východiskovým bodom príbehu je smrť

MÔJ BOJ
(TR Warszawa)
foto C. Bachratý



MÔJ BOJ
(TR Warszawa)
foto C. Bachratý

Knausgårdovho otca, ktorá odkazuje aj na časté ľudské rozhodnutie prehodnotiť svoj doterajší život práve po priamej konfrontácii so smrťou príbuzných. Nefunkčný vzťah s despotickým otcom naštartuje prúd vedomia, v ktorom autor okrem rodinných vzťahov charakterizuje aj existenčné pomery v rodnom Nórsku či vo Švédsku, kde neskôr pôsobil, a zamýšľa sa nad postavením umenia v živote človeka i spoločnosti. Podľa jeho vlastných slov bola dôvodom napísania hyperrealistickej autobiografie únava z umeleckej fikcie, ktorá ho už viac nedokázala emotívne zasiahnuť či podnietiť k inšpiratívnym úvahám.

Tvorcovia inscenácie *Môj boj* z poľského divadla TR Warszawa zachovali formálnu podobu pôvodného textu, v ktorom samostatné pasáže nie sú chronologicky usporiadané. Jednotlivé scény plynule prechádzajú z obdobia Knausgårdovho detstva do dospelosti, vzájomne sa prelínajú, prerušujú alebo sa paralelne odohrávajú v tom istom momente. V inscenácii tak dochádza k vyzdvihnutiu subjektívneho naturelu ľudskej pamäti, ktorá spomienky mnohokrát kategorizuje a prepája skôr na základe emocionálnych väzieb než racionálnych súvislostí. Rovnako vzniká priam surreálna

atmosféra súbežne prebiehajúcich alternatívnych realít, ktoré spoločne s nejednotnou časovou štruktúrou vytvárajú podobenstvo o cestovaní v čase naprieč privátnou históriou jednotlivca.

Režisér Michał Borczuch sa vo svojej režijnej poetike pokúsil zachovať autorovu snahu o čo najväčšiu autenticnosť príbehu. Herecké výkony od nadbytočného predstierania oslobodil najmä aktívnym zapojením hercov do tvorivého procesu a tiež cez skúmanie individuálnych motívov, ktoré ich vlastnú existenciu prepájali so životom postáv. Neustále narušanie scénickej ilúzie dosiahol prostredníctvom dekonštrukcie či prestavby scény, ktorá prebiehala priamo pred očami divákov, alebo cez asociatívnu selekciu rozličných videoprojekcií. Zintenzívil ju aj narušením mužsko-ženských stereotypov a rodovou premenlivosťou hereckého obsadenia. Spočiatku podnetná inscenácia sa však postupne zacyklila vo vlastnej formálnej i atmosférickej monotónnosti. Dôvodom bola najmä vyčerpávajúca kvantita textu a jednotvárný režijný postup, ktorý po čase už nedokázal ničím prekvapiť. Snaha o maximálnu prirodzenosť javiskovej akcie v závere napokon nevedla k vzniku potenciálne komplexnej výpovede, ktorá by samostatné formálne motívy či príbehové sekvencie vzájomne prepojila a dodala im tak univerzálne platnú myšlienkovú nadstavbu.

Trblietavé REquiem

Noc sa často spája s prebúdzaním emócií, ktoré nedokážeme racionálne opísať. Vyvoláva v nás pocity strachu aj fascinácie zároveň a umožňuje nám nazerať na okolie cez tajomne svojbytnú perspektívu. Pod rúškom tmy sa tak stávame obeťami vlastných živelných túžob či rozbúreného podvedomia.

Inscenácia *Noc* portugalskej divadelnej skupiny Circolando vznikla ako reakcia na poetickú tvorbu spisovateľa Ala Berta. Tvorcovia prostredníctvom

vlastných asociácií, ktoré reagovali na búrlivý život a pôsobenie básnika, vytvorili extravagantnú alegóriu o skrytom intímnom svete každého z nás. Ten do javiskového tvaru pretavili cez dynamickú až divokú akciu, ktorá symbolizovala naše chaotické a často nevyspytateľné citové poryvy. Režisér a choreograf André Braga sa zamerl na skúmanie fyzických možností tela, ktoré umelecky transformoval do drsnej až surovej podoby javiskového pohybu. V ňom prevládal predovšetkým krč a nepredvídateľné atmosférické strihy, ktoré prudko atakovali divákov. Stupňovanie živej choreografie vytváralo dojem, akoby telá účinkujúcich ovládala neludsky impulzívna sila, ktorá bola metaforou extatických nepokojov v našom vnútri. Explozívny charakter pohybu gradoval až k nespútananej agresivite, aby nakoniec vyvrcholil v akte hraničného emocionálneho vytrženia a následne absolútneho fyzického vypätia.

V prvej polovici predstavenia dominovala práca s pneumatikami, ktoré boli roztrúsené po celej scéne. Performeri sa do nich neustále zabávali a snažili sa tak uniknúť od okolitej reality aj od seba samých. Pneumatiky rôzne ukladali, no akýkoľvek poriadok následne opätovne v amoku narúšali. Cyklická podoba tejto javiskovej akcie vytvárala konotáciu s odvekou ľudskou potrebou nastoliť v našich intímnych aj vo verejných životoch určité logické pravidlá či štruktúru, ktoré však s ľahkosťou dokážu stroskotať pri najmenšom psychickom napätí. Všetky možnosti racionálnej interpretácie sú však v prípade inscenácie *Noc* skôr špekuláciami než opodstatnenou analýzou, keďže samotní tvorcovia priznávajú, že pracovali najmä so subjektívne asociatívnym vnímaním Bertových básní. Mozartovo *Requiem*, ktoré demonštratívne znie v roztrúsených trblietkach, sa strieda s baletnými zápasmi v pneumatikovom ringu

30 a kulminuje v obraze intergalaktickej diskotéky.

Práve neprítomnosť premyslenej dramaturgie, ktorá by jednotlivé časti myšlienkovy ukotvila a vzájomne prepojila, napokon spôsobuje, že inscenácia diváka nedokáže naviesť na konkrétne témy, ale necháva ho tápať v nejednoznačných dohadoch. Pod vplyvom postupného množenia scénickej akcie a miestami až gýčovými javiskovými prostriedkami dochádza k vizuálnemu i myšlienkovému chaosu. Ten sa tak stáva základným problémom diela, pretože z neho vytvára povrchne okázalú estrádu bez výraznejšej pointy. Aj podnet na finálnu divácku participáciu v tomto kontexte pôsobí neprirodzene, keďže nie je dostatočne opodstatnená v celkovom smerovaní inscenácie. V závere len prízvukuje snahu tvorivého tímu predviesť ostentatívne efektnú show, ktorej témy však pred divákmi ostávajú skryté. Práve pre samoučelnú pompéznosť a vágne ideové východiská sa tvorcom nepodarilo zrozumiteľne pretlmočiť ich subjektívne myšlienky a emócie, či už prostredníctvom divokého pohybu v samotnej inscenácii, alebo verbálne v diskusii po predstavení.

NOC
(Circolando – transdisciplinary creation space)
foto C. Bachratý



ČECHY LEŽIA PRI MORI
(Naivní divadlo
Liberec)
foto C. Bachratý

Kvitnúca REvolta

Zneužívanie akýchkoľvek informácií na politickú propagandu je dnes nebezpečne rozšíreným fenoménom v krajinách na celom svete. Aktuálnu politickú situáciu v Maďarsku už dlhodobo charakterizujú pojmy ako falošný populizmus, všadeprítomné konšpirácie či znepokojujúce nacionalistické tendencie, ktoré dominujú v politickej aj vo verejnej sfére. V krajine prevláda politikmi živený strach z migrantov, ktorý následne podnecuje prejavy rasizmu a xenofóbie.

Medzi štátne atribúty, ktoré sú náchylné na zneužitie v prospech nacionalistickej politickej agendy, patria aj národné symboly. V Maďarsku ich zastupuje agát biely, ktorý však pôvodne pochádza zo Severnej Ameriky. Práve pre jeho cudzokrajné korene a invázívne správanie bol na základe jedného z nariadení Európskej únie takmer vykázaný z maďarského územia. Snaha zabrániť šíreniu nepôvodných a agresívnych rastlinných druhov na území Európy sa však v Maďarsku nestretla s pochopením a vládnuca politická strana Viktora Orbána ju poľahky využila na šírenie

svojej antibruselskej propagandy. Ich fanaticky nacionalistické volania po oslobodení agátu však v maďarskej spoločnosti získali rovnocenného protihráča. Liberálne hnutia využili inonárodný pôvod stromu ako symbol multikultúrnosti svojho národa a demonštrovali tak myšlienku, že všetko, čo zapustí korene do maďarskej zeme, sa následne môže stať maďarským.

Nezávislé divadelné zoskupenie pod vedením Kristófa Kelemen a Benceho Györgyho Pálinkása vytvorilo hnutie, ktoré organizáciou sociálne angažovaných podujatí verejne manifestovalo spomínanú ideu. Ich drobné občianske demonštrácie následne vyvrcholili v inscenácii *Maďarský agát*, ktorá pojednáva o vtipne absurdnom, ale aj zarážajúcom správaní sa ľudí na vysokých spoločensko-politických pozíciách. V javiskovom tvare prevládajú predovšetkým videozáznamy jednotlivých akcií, akými bolo napríklad vysádzanie agátov na pamätných miestach maďarskej histórie či opravovanie informácií v školských učebniciach aj na Wikipédii. Tvorivé postupy a rešeršné metódy,

PIESOK V OČIACH
(Haus der Kulturen der Welt, Berlín a Hessisches Staatstheater Wiesbaden)
foto C. Bachratý





**33 OTÁČOK
ZA MINÚTU A PÁR
SEKÚND**
(Rabih Mroué &
Lina Saneh)
foto C. Bachratý

MAĎARSKÝ AGÁT
(Trafó House of
Contemporary Art)
foto C. Bachratý

ktoré sú príznačné pre dokumentárne divadlo, sa striedajú s charakteristickými vizuálnymi znakmi multimedialnej inštalácie. Prostredníctvom vecného a detailne vypoitnovaného humoru sa inscenácii podarilo účinne vyhnúť neprirodzenému moralizovaniu. K pátosu dochádza jedine počas čítania oslavných básní o agáte, keď tvorcovia trefnou hyperbolizáciou účelovo prízvukujú absurdný charakter podobných zhromaždení.

Finálna pointa prichádza v podobe vytúženej alternatívnej reality, v ktorej predstavitelia politickej vrchnosti v Maďarsku zápalisto ospevujú multikultúrny charakter ich národného symbolu. Z inscenácie v jej závere vyžaruje snaha o nadhľad, optimizmus a nádej, vďaka ktorým dokážeme aj naďalej bojovať proti šíreniu nenávisťných svetonázorov. Pôsobí tak ako

sociálno-umelecký manifest tvorcov, poukazujúci na všadeprítomnú multikultúrnosť, ktorá je v našej spoločnosti natoľko zakorenená, že ju ani najvyšší politickí krikľúni nedokážu vykynožiť.

REvitalizácia ľudskej empatie

Imerzívna performancia *Tak ďaleko, ako ma povedú končeky prstov* libanonskej režisérky Tanie El Khouryovej je inšpirovaná životom performeru Basela Zarau a jeho sestier. Ich príbeh je prezentovaný zakaždým len jednému divákovi, výlučne cez dotyk a bez priameho vizuálneho kontaktu s performerom, od ktorého nás po celý čas delí biela stena.

Pocity zúfalstva, zraniteľnosti a utrpenia, s ktorými musia každodenne bojovať ľudia na úteku z rodnej krajiny, sú pretransformované



festival

Je Diyova samovražda osobnou tragédiou alebo nebezpečným sociálnym fenoménom?

Artist talks
s tvorcami
inscenácie NOC
foto Collavino



do „tetovania“, ktoré divákovi Zarea cez diery v stene kreslí na ruku. Končeky našich prstov tu tak nevystupujú len ako metafora identifikácie občanov v jednotlivých krajinách, ale odkazujú aj na primárny medziľudský kontakt, ktorý

v tomto prípade slúži na prenos potrebných myšlienok a emócií. Performatívny akt kreslenia sprevádza rapová pieseň v podaní samotného Zarau, ktorá reaguje na násilné vyvolávanie strachu v spoločnosti, demonizáciu migrantov a na rastúcu nenávisť či xenofóbiu.

Ťaživé otázky, s ktorými sme aktuálne neustále konfrontovaní, sú v diele paradoxne prezentované s prekvapivou dávkou jemnosti. Jej výsledkom je vznik nezvyčajne dôverného a intímneho prepojenia medzi divákom a performerom, s ktorým režisérka systematicky pracuje. Netlačí nás do vopred určených názorových rámcov, ale subtilne apeluje na to, aby sme nezostávali spoločensky nečinní. Necháva sugestívnosť témy, aby nás osobito citovo poznamenala a aby sa zároveň vďaka dočasnému tetovaniu aspoň na chvíľu stala súčasťou nášho tela. Nevtieravo, ale dôrazne tak upozorňuje na naše postoje k migrácii a vyzýva nás na preskúmanie vlastných (možno nepoznaných)



**TAK ĎALEKO,
AKO MA POVEDÚ
KONČEKY PRSTOV**
(Tania El Khoury)
foto C. Bachratý

myšlienok. Podoba finálneho stanoviska však závisí od individuálneho zmýšľania divákov. Rozhodneme sa tetovanie pre jeho emocionálnu príťaživosť ihneď zotrieť alebo si ho aspoň na chvíľu uchováme ako síce ťaživé, ale podnetne nástoživé memento?

Monotónnosť festivalovej REality

Jednou z dominantných zmien oproti minulému ročníku Divadelnej Nitry bol obsažný sprievodný program, ktorý pozostával z viacerých diskusií orientovaných na spoločensky aktuálne témy. Problematika recyklácie a klimatických zmien sa striedala s debatami, ktoré reflektovali historický vývin našej krajiny, rovnako ako jej (ne)schopnosť poučiť sa z vlastných chýb. Aj napriek programovej snahe o podnietenie sociálnej reflexie a angažovaného postoja však na festivale

pretrvávalo sterilné ovzdušie, ktoré preniklo nielen do divadelných priestorov, ale aj do nového festivalového stanu. Organizátorom sa opätovne nepodarilo vytvoriť energickú komunitnú atmosféru. Divadelná Nitra síce aj tento rok svojich divákov inšpirovala k podnetným úvahám o stave a smerovaní našej spoločnosti, ale zároveň naďalej zotrvala v polohe neživého organizmu, ktorý v nás, žiaľ, nedokázal zanechať dlhodobo pretrvávajúci emocionálny zážitok. ☹

Medzinárodný festival Divadelná Nitra

27. ročník medzinárodného festivalu
28. september – 3. október 2018, Nitra
www.nitrafest.sk

Jitka Pavlišová
teatrologička

Je libo Kiosk?

Festival Kiosk slovenské odborné verejnosti netreba predstavovať. Kdo se jej navíc každoročně účastní také osobně, ví, že jej čeká velmi intenzivně strávený čas, doslova nabitý jednotlivými divadelními, tanečními, performativními i jakkoliv jinými představeními s notnou dávkou nejrůznějších novot a překvapení. Letošní ročník překvapil hned ve svém úvodu, a to určitou sebereflexí ve vztahu k předchozím ročníkům.

Ač má za sebou již celou dekádu úspěšného fungování, a tento rok tedy vstupoval do dekády nové, v programové brožůře na nás všude vyskakovalo (na první pohled poněkud matoucí) číslo 1. To však cíleně komunikovalo jak s ideou a záměrem organizátorů, kam dále jejich vizi pořádání festivalu posouvat, tak s mottem, či lépe leitmotivem letošního vydání, kterým byl PROCES.

Proces je totiž další fází směřování Kiosku, která má být ještě nepředvídatelnější, experimentálnější vstříc nejrůznějším crossoverovým formám současného umění, otevřenější čelit novým výzvám, expandující do nových prostorů a oťukávající dosud nevyužitá zákoutí Žiliny. Proces je zároveň základní tvůrčí premisou i určující epistemé současných performing arts. Důraz na rizomatickou strukturu, procesualnost, a tím záměrnou neukončenost jednotlivých děl, v nichž se stejně tak zdůrazňuje akt spolupobývání a spoluvnímání viděného, slyšeného či jinak tělesně zakoušeného, je od dob performativního obratu v šedesátých letech dnes již neodmyslitelným, základním tvůrčím principem.

A právě na ten se festivalová dramaturgie výsostně zaměřuje. Proces je však též silně rezonující politikum, je zásadní distinkcí vůči výsledku a produktu, a tím permanentně diskutovaným polem v oblasti kulturní a grantové politiky, kde se stále ještě nejvíce operuje s doložitelnými výsledky a finálními daty. „Běh za PROCES“ byl v rámci letošního ročníku Kiosku rovněž symbolickým i apelativním happeningovým aktem, poukazujícím na problémy xenofobie a lidské nesnášenlivosti v současné (nejen) slovenské společnosti a odrážejícím ve dnech pořádání Kiosku velmi aktuální případ brutálního napadení romského občana skupinou místních neonacistů. A pojem proces byl též základní kategorizací festivalového programu samotného, rozděleného do dílčích celků jako Post process, Progress, In process, Word in process a Party process.

Takovéto rozřazení lze však s ohledem na celkový koncept idejí a vizí festivalu považovat přece jen za poněkud spekulativní, ambivalentní a v mnoha aspektech spíše matoucí. Pokud jedním z postulátů organizátorů festivalu je jít proti

PLI
(Viktor Černický)
foto N. Zajačiková





GESTE-ACTION
(Zden Brungot Svíteková)
foto O. Varga

celospolečenskému fenoménu „uzavírání věci do kategorií“, jak koneckonců zní i v samotném úvodním prohlášení k letošního programu festivalu, proč se k němu nakonec sami uchýlili? Proč na jedné straně vybízejí k našemu vlastnímu znejistění, posouzení či rozhodnutí, zakoušíme-li proces završený či stále probíhající, a na druhé straně předjímají již v samotném programu, jaká z letošních festivalových představení jsou ve fázi post proces a která in process nebo progress? A jaký je vlastně mezi nimi všemi ten základní kategorizační rozdíl? Jistěže, sledujeme-li dramaturgicko-choreografickou kompaktnost *Solos* v podání tria maďarského uskupení Hodworks nebo *SOMA* Martina Talagy, nad jejich zařazením do oddílu post process se až tak nepozastavujeme. Jak je tomu ale v případě jiného, sem spadajícího projektu Zuzany Žabkové a kol. ...and I want to remember all your shapes, který je pojatý jako deník tripperů a sitterů, kteří rekonstruují svůj pobyt v pseudo-psychedelickém tripu? Toto zhruba šedesátiminutové představení je založené na maximální minimalizaci a redukci čehokoliv,

včetně možnosti jakékoliv divácké percepce tím, že recipient po celou dobu de facto nedostává stran performerů žádné impulzy. Případá si tak zcela ignorován a vystaven pouze jakési pseudošamanské halucinaci, jejíhož konání však nemá jakoukoliv šanci být součástí, a to i proto, že se odbývá v podstatě zcela ve tmě. Jak mám kontextualizovat toto dílo s programovou linií

SOMA
(Martin Talaga)
foto O. Varga



festivalu jako proces, respektive post proces, k němuž ani nemám možnost vytvořit si jakýkoliv vztah, natož se zabývat jeho přesahy?

Problematické se jeví rovněž odlišování programových linií Progress a In process a jejich (ne) definování. Jako divák bych zřejmě nepřemýšlela nad procesuálními odlišnostmi titulů, jako jsou *YAW* Jara Viňarského a Kristíny Chmelíkové, *Geste-action* Zden Brungot Svítekové (oba v kategorii Progress) a *PLI* Viktora Černického, *The Touch of the Open* Jara Viňarského či *Odlehlé ostrovy* Petera Mazalána a kol. (všichni tři jmenování v kategorii In process). Ale co když jsou takto de facto již před-rozřazeny? Lze možná prvé chápat jako projekty, kde procesualnost daného díla je alfou a omegou celého jeho pojetí, a druhé jako díla, která jsou skutečně stále ještě v procesu vznikání, formování, metamorfování? Netuším. Konceptně působivá choreografie *Geste-action* je založená na střetnutí umění tance a hudby a zamýšlení se nad principy kompozice v utváření díla, způsobu takzvané notace tance, a zároveň spouští řetězec nekončících akcí a reakcí mezi slovem a pohybem stran tvůrců a tok rozmanitých asociací stran diváků. Je pro mě tedy stejně tak proces jako in progress. Podobně performativní instalace *PLI* Viktora Černického, kde je jakési sisyfovské perpetuum mobile tvůrčím principem per se, je pro mě něčím, co procesualnost už ve své podstatě výrazně tematizuje a zároveň neustále hybridizuje, přetváří, destrukuje a nově formuje. Je tedy rovněž a zároveň obojím.

Určitým inovativním podnětem pro linii In process je zajisté zakomponování účastníků workshopů pořádaných v rámci letošního Kiosku, což se nejvýrazněji projevilo právě v *PLI* Viktora Černického a *The Touch of The Open* Jara Viňarského. Černický nechal do dosud sólově formované performance, založené do jisté míry na absenci toho druhého a marné snaze o udržitelnost řádu v chaosu, vstoupit patnáct dalších aktérů, nových



SOLOS (Hodworks)
foto S. Massardier

subjektů/objektů, rušitelů i hybatelů stávajícího průběhu. Tím jej výrazně multiplikovala a obohatil o nové impulzy, asociace, (de)konstrukce. Stejně tak „sociální a performativní experiment“, jak Jaro Viňarský sám *The Touch of the Open* nazývá, v dosud načrtnuté skice tematizuje a podrobuje nejrůznějším filozofickým úvahám auditivní a vizuální podněty performance jako její základní kompoziční aspekty, nejvíce pak sílu slova, hudby a zejména živého lidského těla a/či jeho absenci. Právě nedostatek živých těl v první půli tohoto konceptu in process výrazně kontrastuje (a tím podněcuje k následnému zamýšlení) s masou těl (workshopistů), která v druhé polovině vstupuje do dosud prázdného (iniciačního) prostoru a po sérii vzájemných kontaktních cvičení propuká v hlasitý smích. V této linii je však třeba zmínit též prezentaci tvorby (celkem pět kratších choreografických celků) nejmladší generace tvůrců, studujících dosud na Katedře taneční tvorby VŠMU v Bratislavě, pod názvem *Nové tváře současného tance*, která vynikala výraznou hravostí, důvtipem i velmi zřetelným fyzickým nasazením každého z tanečníků/performerů.

Do kategorie Word in process spadalo několik různorodých počínů, počínaje performativní



YAW
(K. Chmelíková
a J. Viňarský)
foto O. Varga

přednáškou Yuriho Korce a spol. *Sólo nielen pre jedno telo*. V této – ve slovenském i českém uměleckém prostředí dosud takřka neohmatané – formě lecture performance bylo tematizováno lidské tělo v kontextu taneční performance obecně. Čtené (či lépe přednášené) sekvence teoreticko-filozofické povahy, odkazující na koncepty Eriky Fischer-Lichte, Marcela Merleau-Pontyho i studie české taneční teoretičky a kritičky Niny Vangeli, střídaly pasáže choreograficko-performativní, v nichž se jednotlivé teoretické postuláty přímo tělem a na těle demonstrovaly a dále rozvíjely. Dalšími pak byly formáty, zařaditelné spíše do doprovodného programu, jež se často vztahovaly již k reflexi tanečního představení či řešili otázky procesu vzniku díla. Jednalo se zde o zahajovací přednášku hned v první den festivalu s názvem Kontexty současného tanca, nahlížející současné teoreticko-analytické koncepty tanečního díla a blíže nastiňující současné slovenské a české taneční umění včetně stěžejních souborů, platform

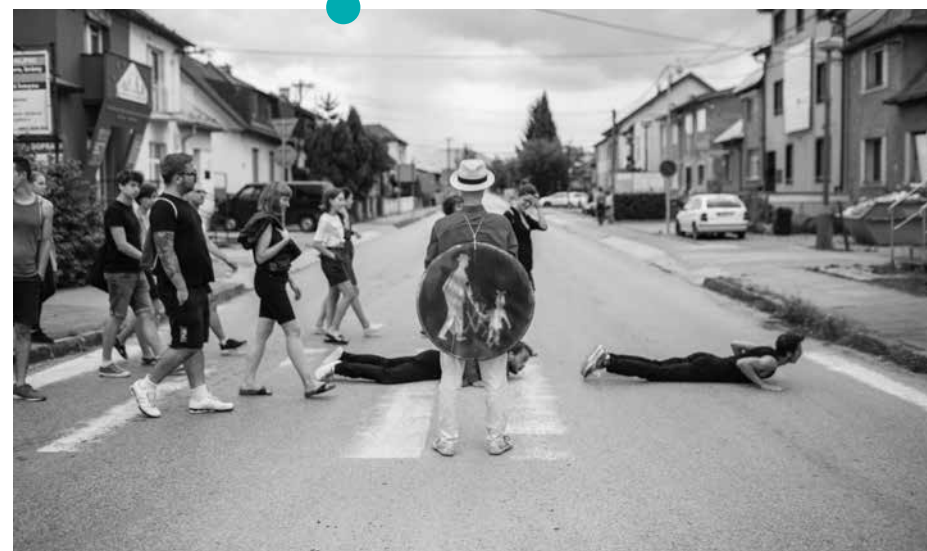
a festivalů. Zároveň byla tato přednáška určitým prologem k workshopu kritického psaní o tanci *Píš ako tancujú*, který pořádalo uskupení MLOKi a který probíhal po celou dobu trvání festivalu. Dále sem byl zahrnut přesně v poločase festivalu pořádaný kulatý stůl s názvem Čas na práci, zaměřující se na – i v úvodu tohoto příspěvku pojmenované – nesourodé podmínky pro uměleckou tvorbu v kontextu současné kulturní politiky. A konečně to to bylo dvojí Diskofórum, na němž mohli diváci i tvůrci přijít ve dvou festivalových dopoledních vzájemně debatovat o zhlédnutých představeních, vyměňovat si nejrůznější poznatky, vznášet dotazy i podněty, holdovat i spílat.

Právě tyto doprovodné akce dávají Kiosku určité prvenství co do jeho celkové atmosféry a intenzity. Není zde a ani nechce být čas se jenom na chvíli zastavit – ano, proces dění je po celou dobu trvání festivalu ustavičný, vzájemně se prostupující a navazující. A kdo by chtěl, může si dát tento několikadenní maraton

klidně nonstop – od ranního cvičení jógy, přes performativní a zvukové procházky městem, jako tomu bylo například v doprovodu orchestru Berg (*Soundwalk*), zmiňované workshopy, koncerty (včetně *Poème symphonique pro sto metronomů*), pohybové a objektové instalace a diskuzní fóra až po samotná představení, jichž každý den bylo na programu hned několik. A do toho vám vždy byli po boku (či v patách, chcete-li) všudypřítomní sprievodcovia, kteří vás různě naváděli a vedli městem i průběhem celého festivalu, a ruku v ruce tak umně ještě zvýraznili jeho letošní motto.

V kontextu výše řečeného však přece nakonec vyvstává jakási resultující otázka zúčastněného pozorovatele, totiž: pro koho je to všechno vlastně organizované? Pro kolegy a kamarády pořadatelů i tvůrců? Odbornou veřejnost, taneční kritiky? Takříkající fajnšmekry? Troufám si tvrdit, že festival Kiosk je v kontextu jiných festivalů současného (a slovy organizátorů: jiného) divadla, tance a performance ojedinělý, navíc zasazen mimo hlavní město (což je například v souvztáznosti s Českou republikou, kde je takřka veškeré taneční dění výrazně centralizované v Praze, unikátní fenomén), a otevírá tudíž potenciální prostranství pro své nové, lokální publikum. Kolik

SPRIEVODCOVIA
foto M. Jančúch



NOVÉ TVÁRE SÚČASNÉHO TANCA
foto O. Varga

z obyvatel Žiliny a jejího okolí se však Kiosku opravdu zúčastnilo? Jenom tak, ze zájmu, a třeba jen na část programu? A jakou formou a kde se o něm vůbec mohlo dozvědět? V průběhu celého festivalu a v jeho různých lokalitách napříč žilinskou aglomerací nevisel de facto jediný billboard nebo plakát upozorňující na konání festivalu, a když návštěvník Žiliny neznalý (jako já) při dotazu na cestu ke konkrétnímu místu jen tak mimochodem zmínil rovněž jméno festivalu a jeho momentální průběh, nikdo z dotázaných jej neznal (ptala jsem se na cestu opakovaně). Jako velikému fandovi festivalů tohoto typu a zároveň jako osobě profesně se oblastí tance a divadla zabývající mi proto přijde veliká škoda, pokud tyto iniciativy zůstávají v jakémisi diváckém vakuu, uměním pro umění, uzavřené do sebe sama. Prostoupení tohoto vakuu nechť je jednou z centrálních výzev nové etapy „procesu“ směřování Kiosku v následujících ročnících. 📍

Kiosk

11. ročník festivalu iného slovenského divadla a tanca
26. – 29. júl 2018, Žilina
www.kioskfestival.sk

Barbora Etlíková
divadelná kritička

Neotřelé promluvy o násilí a smrti

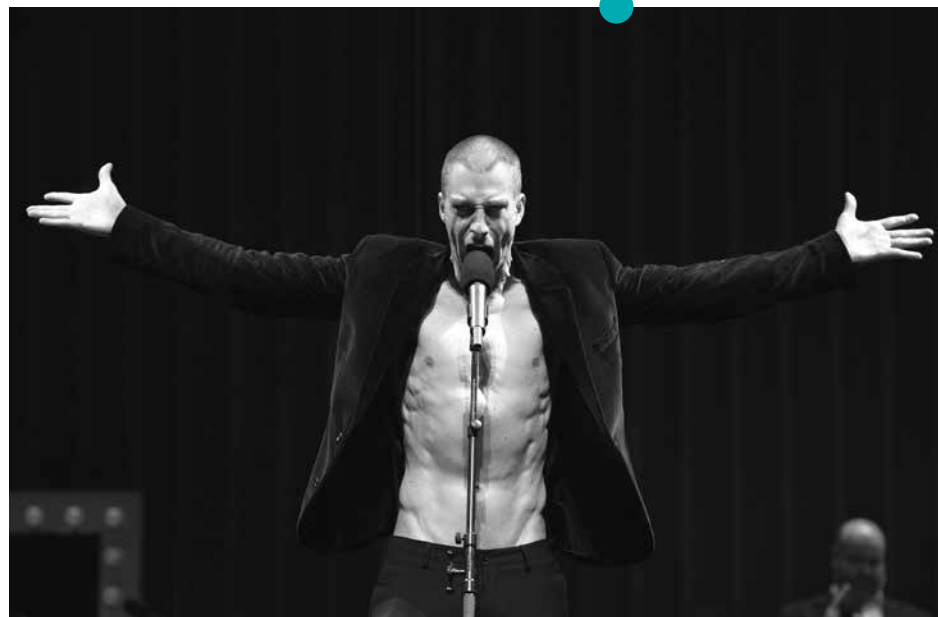
Plzeňský festival Divadlo nabízí mnoho programových linek zacílených na odlišné skupiny diváků. Návštěvníci z divadelní obce se tu musejí smířit s poněkud svazujícím vědomím, že jsou zaškatulkováni do jedné z mnoha společenských skupin, na které tato událost míří.

Přestože jsem ráda (nejen) s Plzeňáky sledovala doprovodné akce, v souladu s festivalovou koncepcí vybírám ta nejvýraznější z děl zahraničních či z českých regionů, která jsem stačila vidět z hlavního programu. Jak v programové brožurě pravdivě upozorňuje dramaturg Michal Zahálka, spojuje je především tendence k divadlu, ve kterém se publikum zapojuje do představení o něco aktivněji, nebo skrze jiné vněmové cesty, než bývá obvyklé.

Zahajovací inscenace *Ilias* režiséra Jerneje Lorenciho vznikla ve spolupráci Slovinského národního divadla, Lublaňského městského divadla a Lublaňského kulturního a kongresového centra. Organizační nesnadnost, kterou lze za tímto projektem tušit, má pandán v nárocích, jež dílo klade na vnímání. V první části tříhodinové inscenace diváci pouze poslouchají podrobné vyprávění o událostech z Homérovy *Iliady*, v němž se herci odění ve večerních šatech střídají u mikrofonu. Charakterizují-li své postavy, děje se to letmo: občasné výrazy vzteku nebo rozmrzelého zavrčení ješitných mužů střídají náznaky hysterie nebo ženských proseb. Pomalu

se mezi lidskými i božskými bytostmi rozrůstá vnitřní konflikt v achájské armádě. Všudypřítomný machismus nemusí herci zdůrazňovat: vyplývá z textu samovolně a upoutává pozornost na základě pouhého mluveného slova. Chování mužů v *Iliadě* působí tak přehnaně, že to připomíná provokativní filmy od Larse von Triera, a přitom se jedná o ten nejzákladnější kámen evropské literatury. V druhé části se mění vyjadřovací prostředky: poté, co byli diváci během akustické první půle očištěni od návyku vnímat divadlo především skrze zkratky a výraznou vizualitu, v té druhé dílo působí zejména hudebně a tanečně. Vyjadřuje tragičnost brutálních válečných konfliktů. Jednoduchost monotónního, leč různě variovaneého a co do rychlosti stupňovaného poklepávání na mikrofon přechází v naléhavější rychlé tisknutí jediné klavírní klávesy a přelévá se mimo jiné do temperamentních folklorních písní a tanců. Tanečníci někdy připomínají lidské terče, které se třesou pod kulometnou palbou a opakovaně

ILIAS
(SNG Drama Ljubljana,
Mestno Gledališče
Ljubljansko, Cankarev Dom)
foto P. Uhan



bouchání kovovým hrotem do kovového štítu nebo ťukání kopím do podlahy ústí v surreální obraz, kde herec bodá nožem do půlky prasečího trupu. *Ilias* divákům nabízí možnost sledovat válečné události s osobním zaujetím neobvyklého, intenzivního druhu díky důslednému rozvedení každé motivické řady a výrazné časové ploše, jíž se tu dostává každému nápadu. Snad proto je snadné se při představení uvolnit a nechat se překvapit. Když se v závěru představení zjeví zmíněný kus prasete, není to jen bizarní obraz, ale také motiv, po jehož objevení jsem několik minut doslova lapala po dechu. Řekla bych, že největší hodnotou Lorenciho *Iliady* je, že do divadla alespoň trochu navrácí smysl pro neuronizovanou tragiku, aniž by působila jakkoliv přepjatě či používala stereotypizovaný divadelní jazyk.

Na otázku, jak se v divadle smysluplně vyjadřovat o násilí, odpovídá také inscenace Teatru Ludoweho z Krakova *Tajný život Friedmanových* režiséra Marcina Wierchowského. Tvůrci zrekonstruovali kauzu kolem pedofila Arnolda Friedmana. Zabývali se všemožnými dobovými materiály tak obšírně a detailně, že se jejich přísně dokumentární přístup zrealizoval v prostorově imerzivní formě, která usnadňuje detailní prozkoumání jediné události z mnoha úhlů pohledu. Herci tři hodiny vodili plzeňské diváky po různých místnostech Velkého divadla a ti mohli kauzu zkoumat pod dojmy z různých prostředí. Publikum mělo například příležitost rodině doslova nahlížet do talířů při slavnostním obědě v obýváku. Chvilími se probíralo a ještě častěji zamlčovalo obvinění, že otec zneužíval jednoho ze synů. A také to, že spolu s ním znásilňoval malé děti ve sklepě jejich domu. Diváci mohli přihlížet i těžkým, emočně vyhoceným chvilím policistů a soudců, kteří možná vyšetřovali člověka, jenž zničil životy stovkám lidí. A v neposlední řadě se publiku dostávalo rozumně znějících analýz z mnoha zdrojů, které



TAJNÝ ŽIVOT FRIEDMANOVÝCH (Teatr Ludowy, Krakow)
foto archiv festivalu

střídavě svědčily ve prospěch či v neprospěch Friedmana. Smršť rozporuplných svědectví u mne vedla až k paranoidní nedůvěře v jakýkoliv soud. Způsob, jímž dílo znejišťovalo a vyvolávalo střídavé pocity silného soucitu a ještě silnějšího odporu, vystihuje fotografie z programové brožury, jež zachycuje vyčerpané a zdeprimované otce a syna Friedmanovy, jak sedí na posteli ve špinavé vězeňské cele. Otec má konejšivě (nebo eroticky?) položenou ruku na koleno svého syna. Tato inscenace byla mým osobním vrcholem celého festivalu, protože zpracovávala důležitá témata, jako je nedůvěra k vizuálně znázorněné informační zkratce a pokora před neuchopitelnou komplikovaností společenské reality. Díky tomu, že se dílo zabývá jednou z nejvíce odsuzovaných společenských deviací, připomnělo, že na pravdě bytostně záleží, i když se všechny dílčí skutečnosti jeví pouze jako relativní.

Rovněž skupina Rimini Protokoll ve své instalaci *Nachlass – Hry bez osob* uplatnila ta nejpřísnější kritéria výběru dokumentárních faktů. Tvůrci spolupracovali s osmi experty všedního dne – pokaždé na vybavení místností, které zabydleli jejich osobními věcmi a nahraným vyprávěním o jejich vztahu k vlastnímu skonu. Diváci se při vstupu do prostoru instalace rozdělili na malé skupiny a postupně asi deset nebo patnáct minut pobýli v každém pokoji. Bylo to trochu jako

navštěvovat známé u nich doma, jen šlo o zážitek časově zhuštěný a daly se v jeho rámci porovnávat různé přístupy ke smrti. U „parašutisty“ diváci na videu sledují jednu z jeho běžných příprav ke skoku a mohou se pokusit pochopit, proč je ochotný neustále vystavovat své blízké strachu o jeho život. Na návštěvě u neurovědce zas hledí do speciálně upravených zrcadel, v nichž si mohou prohlédnout vlastní stárnoucí tvář a poslouchat o zpomalení degenerace buněk, která způsobuje stařeckou demenci. Během celé své návštěvy jsem nenarazila na nic, co by naznačovalo, jak bych měla s nabídnutými informacemi naložit. Za vším jako by stálo: Pospojte si, co nejvíc můžete, a co si nakonec odnesete, je vaše věc. Nevidím velký smysl v radikálním postoji, při němž se tvůrci varují sebemenší interpretace faktů, ale divákům naopak umožňují téměř jakýkoliv výklad. Instalace může bez pochyby podnítit nové náhledy tématu smrti, zda-li se tak stane ale závisí téměř výlučně na osobním rozpoložení návštěvníků.

Z inscenací z českých regionů mě nejvíc zaujal titul pro děti *Bílý tesák* z královéhradeckého divadla Drak. Postavu malého vlka, který ztratil matku a musel se bez pomoci protloukat světem, publikum nejprve vnímá skrze živě snímané záběry na surové přírodniny a vesměš nepřátelské bytosti, které mládě obklopují. Teprve postupně dostávají prostor také neloutkové „hrané“ scény. Po celé představení mají diváci možnost porovnávat svět „očima Bílého tesáka“ se způsobem, jak se jim dění jeví z odstupu. Kdyby nebylo záběrů na projekcích, působila by celkem vesele i scéna, kde smečka psů šikánuje vlčího hrdinu, protože jim nevoní. Psi jsou totiž přehnaně líní a zpomalení, a tím při své nesnášenlivosti a hloupé povýšenosti až roztomilí. V protikladu k nim stojí dlouhé záběry na ústa herců, kteří ukusují z lákavě působícího opečeného stehýnka. Způsob jejich snímání připomíná upnutý hladový psí pohled. Pocity nezúčastněného pozorovatele se střetávají s empatickým naladěním, které vyvolává sugestivní práce s kamerou

ZDÁNÍ ŽIVOTA
(Divadlo Proton)
foto archiv festivalu



– nejdůležitější „loutkou“ inscenace. Je to jedno z těch děl, která dětským divákům neříkají, jak mají chápat svět, ale nabízejí jim nástroje, s jejichž využitím mohou o viděném sami přemýšlet. Ryze přírodní a pocitový svět projekcí se tu konfrontuje s dobře srozumitelným zobrazením, jak sociálně tíživá situace deformuje a opět napravuje zvířecí a potažmo lidskou povahu. Vyplývá z toho i otázka vhodného poměru mezi pudovými a kulturními vlivy v lidském životě. Na ni se zpravidla neodpovídá snadno ani dospělým divákům.

Celkově se hlavní program letošního ročníku Mezinárodního festivalu Divadlo odvíjel ve znamení výzvy vyjádřit se o násilí, smrti nebo obecněji o drsných zkušenostech způsobených společenskými tlaky. Do této linky patřila také inscenace Kornéla Mundruczóa *Zdání života*, která v publiku povzbuzovala sociální empatii s pomocí různých spektakulárních efektů. Mimořádně intenzivní vztah k postavě romské ženy si mohli diváci vytvořit skrze asi dvacetiminutovou projekci jejího monologu na obří plátno. Díky detailním záběrům na fascinující herectví Lili Monori bylo možné sledovat každý záchvěv nervu na tváři postavy během rozhovoru s exekutorem. Teprve poté následovaly čistě divadelní scény, které však díky prologu vzbuzovaly obzvláště silné emoční napojení.

Při přemýšlení o festivalu z obecnějšího pohledu nezáleží na tom, že mi působení na psychiku diváků ve *Zdání života* připadalo až nepřijatelně manipulativní, ani že se pro mě hlavní hodnota instalace *Nachlass* nacházela až za hranicí toho, co může ocenit umělecká kritika. Důležitější je objevitelský dojem, jímž zapůsobila skladba letošního programu. Rozhodně mě v případě žádného z děl nenapadlo, že by vycházelo „z podstaty“ nějakého dlouhodobě rozvíjeného divadelního přístupu. Což se mi někdy dělo v uplynulých festivalových ročnících, bez ohledu na to, jak moc na mne v konkrétních případech



NACHLASS – HRY BEZ OSOB (Rimini Protokoll, Théâtre de Vidy)
foto archiv festivalu

inscenace zapůsobily. Kupříkladu pozoruhodné *Mýcení* Krystiana Lupy oslovovalo také populární značkou „lupovského“ zpomaleného času na divadle. V případě *Nepřítele lidu* Thomase Ostermeiera se do velké míry jednalo o sázku na legendu německojazyčného politického divadla. Letošní ročník ale mnohem více motivoval k přemýšlení o (ne)možnostech vývoje evropské činohry. Po setkání s díly Jerneje Lorenciho a Marcina Wierzchowského jsem dokonce uvažovala nad tím, jestli jsou to projevy rozsáhlejší proměny divadelního jazyka posledních let. Principy, na nichž stály tyto inscenace, totiž dosud nemají v českém kontextu zřetelné místo. *Nachlass* od Rimini Protokoll naopak vypovídá o mezích doposud stále populárnější tendence k dokumentárnímu divadlu. Inscenace *Bílý tesák* je plnohodnotnou součástí nenápadnější, leč dlouhodobě vyrovnané dramaturgické linky, která odhaluje, jakým směrem se v nejvýznamnějších českých loutkových divadlech vyvíjí vztah k dětským divákům. 📍

Mezinárodní festival Divadlo

26. ročník mezinárodního festivalu

12. – 20. september 2018, Plzeň, Česká republika

www.festivaldivadlo.cz

Pár zistení zo štátneho štatistického zistovania

V roku 2017 vyčlenila vláda Slovenskej republiky na kultúru 244 miliónov eur. Z celkového štátneho rozpočtu, ktorý predstavoval viac ako 17 miliárd eur, ide približne o 1,5 %. Profesionálne divadlá dostali na fungovanie 30,5 milióna eur. Z financií určených na kultúru išlo na pravidelnú činnosť divadiel a organizáciu divadelných festivalov okolo 13 %. Z pohľadu štátneho rozpočtu je to teda zanedbateľné číslo. Náklady na činnosť divadiel prestavovali sumu okolo 71 miliónov eur a výnosy zo vstupného, za prenájom a ďalší predaj viac ako 15,5 milióna eur. Divadlo si na seba teda nezarobilo, ale uspokojilo viac ako 1,5 milióna návštevníkov. Ak by každý obyvateľ Slovenska išiel do divadla iba jedenkrát za rok, bolo by to takmer 30 % populácie. Keďže sa predalo aj niekoľko stoviek abonentiek, je zjavné, že niektorí navštívili divadlo aj viackrát.

Pre detailnejší prehľad ponúkame dvojicu štatistických tabuliek, ktoré umožnia ponoriť sa do zložitých mechanizmov financovania profesionálnych divadiel a divadelných festivalov a malou interpretáciou

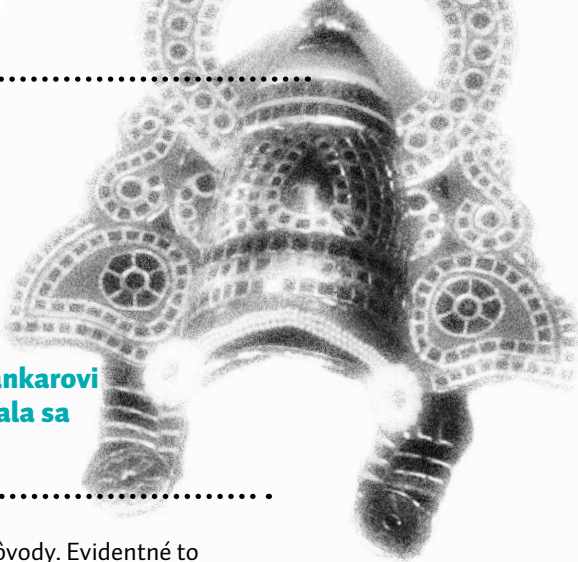
Ekonomické ukazovatele – finančné zabezpečenie činnosti profesionálneho divadla (v EUR)			I.r.	Spolu	
			a	1	
Príjmy (výnosy) spolu (bez príjmových finančných operácií) (riadky 2, 13 a 14)			1	71 329 105	
v tom	z toho	transfery, granty, dary a príspevky spolu	2	51 154 529	
		transfery	transfery, granty, dary a príspevky spolu	3	30 212 531
			zo štátneho rozpočtu	4	15 657 309
			z rozpočtu VÚC	5	2 433 137
			z rozpočtu obce	6	389 089
			od iných subjektov	7	6 766
			tuzemské granty spolu	8	1 500 487
			z toho z kapitoly MK SR	9	573 145
		granty (dotácie)	zahraničné granty spolu	10	478 055
			z toho z programov EÚ	11	223 512
			mimorozpočtové dary a sponzorské príspevky (ako špecifická forma daru s protihodnotou – reklama...)	12	435 654
		ostatné príjmy		13	4 659 406
		výnosy spolu (bez výnosov z predaja hmotného a nehmotného majetku)		14	15 515 170
		z toho	zo vstupného	15	10 795 207
	za umeleckú činnosť (bez vstupného)		16	1 068 948	
	z predaja		17	97 516	
	z prenájmu		18	1 658 527	
	Náklady na činnosť divadla spolu (riadky 20, 24 až 27, 30 a 31)			19	71 382 672
v tom	náklady na činnosť (bez mzdových a prevádzkových nákladov) (riadky 21 až 23)		20	11 080 752	
	v tom	služby (honoráre – autori a výkonní umelci, licenčná iné poplatky)	21	8 057 739	
		OON – odmeny osobám z dohôd mimo pracovného pomeru (bez odvodov)	22	820 698	
		ostatné náklady (cestovné, repre, poštovné, atď.)	23	2 202 315	
		mzdové náklady (bez OON)	24	28 525 199	
	náklady na sociálne a zdravotné poistenie, ostatné odvody		25	11 109 568	
	náklady na nakúpený obchodný tovar (určený na predaj)		26	199 408	
	služby, spotreba materiálu, spotreba energií, prevádzkové náklady		27	11 390 425	
	z toho	nájom priestorov	28	735 488	
		nájom techniky	29	485 907	
	odpisy		30	6 059 952	
ostatné prevádzkové náklady		31	3 017 368		
Kapitálové výdavky spolu			32	7 219 013	
v tom	Hmotný majetok		33	6 499 640	
	Nehmotný majetok		34	719 373	

Ekonomické ukazovatele – finančné zabezpečenie divadelných festivalov/prehliadok (v EUR)			I.r.	Spolu	
			a	1	
Príjmy (výnosy) spojené s podujatím spolu (riadky 2, 13 a 14)			1	1 764 702	
v tom	z toho	transfery, granty, dary a príspevky spolu	2	1 377 111	
		transfery	zo štátneho rozpočtu	3	318 986
			z rozpočtu VÚC	4	112 026
			z rozpočtu obce	5	71 480
			od iných subjektov	6	20 200
			z rozpočtu EÚ	7	17 000
			tuzemské granty spolu	8	653 400
			z toho z kapitoly MK SR	9	150 000
		granty (dotácie)	zahraničné granty spolu	10	75 310
			z toho z programov EÚ	11	11 800
			mimorozpočtové dary a sponzorské príspevky (ako špecifická forma daru s protihodnotou – reklama...)	12	100 409
		ostatné príjmy		13	38 999
		výnosy (tržby) spolu (bez výnosov z predaja hmotného a nehmotného majetku)		14	348 592
		z toho	zo vstupného	15	320 155
	z prenájmu sál		16		
	z predaja		17	6 721	
	Náklady na divadelné festivaly/prehliadky spolu (riadky 19, 23 až 26, 29 a 30)			18	1 738 723
	v tom	náklady na činnosť (bez mzdových a prevádzkových nákladov)		19	1 095 866
v tom		služby (honoráre – autori a výkonní umelci, licenčná iné poplatky)	20	713 334	
		OON – odmeny osobám z dohôd mimo pracovného pomeru (bez odvodov)	21	56 504	
		ostatné náklady (cestovné, repre, poštovné, atď.)	22	326 028	
mzdové náklady (bez OON)		23	131 269		
náklady na sociálne a zdravotné poistenie, ostatné odvody		24	36 098		
náklady na nakúpený obchodný tovar (určený na predaj)		25			
služby, spotreba materiálu, spotreba energií, prevádzkové náklady		26	394 051		
z toho		nájom priestorov	27	35 420	
		nájom techniky	28	43 922	
odpisy		29	9 962		
ostatné prevádzkové náklady		30	71 477		
Kapitálové výdavky spolu			31		
v tom	Hmotný majetok		32		
	Nehmotný majetok		33		

Soňa Šimková
teatrologička

Izba v Indii

Kto bol v šesťdesiatych rokoch veľmi mladý, pamätá si, aká bola India príťažlivá. Kapela Beatles si tam vycestovala k hudobníkovi Ravimu Shankarovi po inšpirácie. Do Káthmandu sa putovalo ako do zaslúbenej krajiny. Čítala sa Bhagavadgíta, kľúčová kniha sanskrtu a svätého eposu Mahábhárata.



Keby nám 21. augusta 1968 neboli skrížili plány okupačné vojská, dnes by niektorí z nás možno sedeli na pláži v Goa, pozerali na šírý oceán a navliekali korále. V tom čase Indiu adorovala – ako inak – aj legenda francúzskej scény Ariane Mnouchkine. Ona tam skutočne aj vycestovala, a to viac ráz. Písala o nej zamilované texty. Vytvorila divadelnú epeju *Indiada alebo India ich snov* (1985) o tom, ako sa v postkoloniálnom období mohutná krajina rozdelila na dva samostatné, nábožensky odlišné štátne celky. A najmä, veľa sa od indickej kultúry naučila a stále sa k nej ako k matke životelke vracia. Naposledy v roku 2016, aby tam vytvorila svoje azda testamentárne dielo nazvané *Izba v Indii*. Mala som možnosť v tomto roku pre nás magických osmičiek vidieť derniéru.

Ariane Mnouchkine však dnes už „stratila nevinnosť“. Po 13. novembri 2015 sa na cestu nevyberala s dôverou a mladistvým nadšením. Vedomie všade prítomnej hrozby terorizmu jej vnútilo pachúť nedobrych emócií. Do palubného denníka si o prežitých okamihoch zapisala: „Bola som jednoducho paralyzovaná, priam prikovaná, mám dojem, že ako vy všetci. Nič iné by som asi nevyjadřila, než čo vtedy pociťovala väčšina z vás.“ Jednako sa jej podarilo vzchopiť sa. Pretože cestu do Indie považovala za dôležitú, a to pre kompletný súbor vrátane techniky a administratívy.

„Mala som na to viaceré dôvody. Evidentné to bolo vo vzťahu k hercom a hudobníkom. Chcela som skrátka, aby dostali príležitosť ponoriť sa, prípadne opätovne sa ponoriť do určitého kúpeľa, o ktorom možno budeme hovoriť, alebo aj nie. Mala som však chuť, aby aspoň raz boli s nami aj tí, ktorí neoslňujú na javisku, ale sú zodpovední za mnohé skvelé okamihy, stojac vedľa neho.“

Do Puttučéri, ich destinácie v Indii, sa teda vybrala vyše stočlenná multikultúrna skupina, v ktorej objavujeme aj dosť mien z regiónu juhozápadnej Ázie. Indická kultúra ostala v srdci tejto ostatnej produkcie Théâtre du Soleil nielen personálnym zastúpením, ale aj inak. Ako výraz pocty za dary, ktoré režisérka poskytovala. No v hĺbkinách nepokojnej, chaotickej krajiny, ako ju nazýva, si nechala prejsť hlavou celú svoju vyše polstoročnú kariéru zahŕňajúcu tiež viaceré európske zdroje.

Inscenácia vznikla systémom kolektívnych improvizácií, ktorým literárnu podobu, ako už tradične, dala Héléne Cixous. Réžie sa chopila Ariane Mnouchkine sama (v minulosti umožnila aj kolektívnu réžiu). Hudbu ako vždy zložil Jean-Jacques Lemêtre, vďaka ohromujúcemu porastu na hlave a brade v súčasnosti už na nerozoznanie od miestneho guru. Na javisku ho vidno, lebo hudbu sám, za asistencie dvoch



IZBA V INDII
foto M. Laurent

d'alších hráčov, na množstve nástrojov realizuje. Mimoriadne miesto v tíme zaujal – a teraz prosím o sústredenosť – Kalaimamani Purisai Kannappa Sambandan Thambiran. Predstavíme si ho trocha neskôr.

Autorkou námetu je režisérka. Jej alter ego na javisku predstavuje herečka Héléne Cinque pod menom Cornélia. Vo fiktívnom súbore zastáva rolu asistentky. Riaditeľom divadla je postava menom Constantin Lear. V zozname osôb nájdeme ďalej Cassandru, Jeana-Paula (zjavne Sartra), ale aj celý rad bezpríznačkových mien rôznych národností.

Cornélia je hlavnou postavou a hlavou tímu. Po celý čas rieši problém, čo by mal súbor hrať. Často si líha do širokej belostnej postele a necháva sa navštevovať snami, víziami, predtuchami, halucináciami, len aby jej čosi vhodné pre javisko zišlo na um. Občas si odskočí do zadnej miestnosti, to vtedy, keď ju poháňa inšpirácia a musí si uľaviť. Inkrimovanú scénu hrá herečka čitateľne, ale štylizovane (samotný kostým štylizácii napomáha, pod sukňou nosí dlhšie biele gate, ktoré si nikdy nestiahne). Situácia by si napriek svojej insitnosti zaslúžila podrobnejší rozbor. Skrátim to: herecký prejav pripomínal historický,

mierne precíznym štýlom a spolu s mizanscénou a kostýmom vyvolával vo väčšine publika reakcie smiechu. Spomenieme si na množstvo klystírov, ktoré sa v komédiách a fraškách nesmrteľného dramatika v súlade s dobovou lekárskou praxou naordinovalo. Ariane Mnouchkine jednému zo svojich učiteľov a kolegov (prihlásila sa k nemu manifestačne filmom Molière) ostala, pochopiteľne, verná v opuse, ktorý nazývame jej testamentom. Úroveň neintelektuálneho humoru jeho frašiek sa držala počas celého predstavenia. Podobne, ako po celú kariéru neprestala vyznávať značku „théâtre populaire“ svojho predchodcu, zakladateľa Avignonského festivalu a TNP Jeana Vilara. S dodatkom, že takéto programovo všeobecne prístupné divadlo má byť zároveň aj divadlom umelecky elitným.

Aj posledné predstavenie *Izby v Indii* bolo nabité do posledného miestečka. V demokraticky usporiadanom hľadisku sme sedeli telo pri tele. Diváci patrili zjavne k fanklubu legendárnej režisérky. Výrazne autoreferenčné dielo vedeli bez problémov „čítať“, ako sa dalo súdiť podľa častých a silných reakcií. Vďaka priebežnému sledovaniu osudov najprestížnejšieho súboru Francúzska som sa v ňom nestratila ani ja. Čo však divák iného typu a zamerania? Takému jednak ostali odkazy na súčasnú politickú situáciu vo svete dominantného problému, islamskej „svätej“ vojny. A jednak sa kód prístupnosti, preklad tém do zrozumiteľných scénických situácií a gagov, postaral sa o to, že ani nezasväteným pointy neunikali a z komunikácie sa nevypli. Napokon, zo „súdka“ profesionálnych odkazov vyberala režisérka najmä kľúčové, ikonické, ba priam až stereotypné motívy. Kto by dnes nevedel, že Hamlet sa zamýšľal nad tým, či byť, alebo nebyť, Lear sa napokon zblížil s Cordeliou (Cornélia sa operatívne na rolu podujala), a doktor Čechov mal čosi s troma

sestrami? Teatrologické referencie jednoducho nevyznievali učene, ale zábavne, často vtípne a miestami až nevtieravo sofistikovane.

Ďalšie pásmo odkazov predstavovali spomienky na udalosti zo životopisu Théâtre du Soleil. Jeho permanentné finančné problémy, zájazdy do zahraničia, workshopy v Kábule, obštrukcie miestnych francúzskych zastupiteľstiev a byrokracia Paríža. Zo súčasných situačných podnetov a množstva profesijných a ľudských spomienok vystavala Ariane Mnouchkine svoj work in progress, svojho druhu „sto postáv hľadá autora“.

Cornélia po celý čas sprevádza diváka chaosom udalostí vonkajších aj osobných, usiluje sa ich rozplieť a komentovať. Ide v podstate o základné

gesto Mnouchkinovej autorskej réžie. Aj samy účinkujúce postavy – herci a zároveň dramatické postavy –, striedajúc status fikcie a reality, zaujímajú v inscenácii stanoviská buď k odohraným rolám, ktoré často kriticky komentujú, alebo k aktuálnej spoločenskej situácii. Predstavenie je na tomto striedaní rovín fiktívneho a faktického práve založené. Zdanie a či bytie bolo generálnou Molièrovou témou a tiahne sa históriou divadla pred ním aj po ňom. Hoci sa jeho meno v nejakej či i len kryptickej podobe v zozname osôb nenachádza, poetický princíp inscenácie pochádza z jeho dielne.

Ariane Mnouchkine ho zručne doviedla k vyvrcholeniu a pointovaniu celej inscenácie. Nepoužila síce tradičný princíp divadla v divadle

IZBA V INDIÍ
foto M. Laurent



a či divadla o divadle. Ale modernejší film o filme a film na divadle. V ostatnom čase je totiž práve tento prístup jej najobľúbenejší.

Jedna zo záverečných scén rozpráva (pojem je vhodný, lebo režisérka prisahá na naratívnosť v umení) o zajatí umierneného moslima radikálmi z Daeš, u nás známejších pod skratkou IS. Podrobujú ho brutálnemu výsluchu a odsúdia na smrť zastrelením. Umiernený moslim výrazom tváre a herectvom evokuje prejav Charlieho Chaplina. Pred popravou ešte naposledy prehovorí, jeho prehovor predstavuje zjavne režisérkino posolstvo, priam manifest. Obsahuje výzvy k ľudskosti, tolerancii a tak podobne. Umlčia ho strely zo samopalov. Nato sa ozve hlas fiktívneho režiséra snímky: „Pri tomto predsa nemôžeme ostať.“ Diváci chápu, že replika má dvojaký význam, a tleskajú. Nemôže sa to skončiť smrťou tolerantných. Platí však aj druhý význam: záber treba opakovať. A tak sa snímanie viackrát z umeleckých dôvodov zopakuje. Moslimov dlhý prehovor si tak vypočujeme niekoľko ráz, až sa z neho stáva zapamätateľný refrén. Padlý hrdina sa takisto vždy znova a znova zdvihne zo zeme a svoje posolstvo opakovane odrieka s rôznymi emočnými odtienkami. Hra s viacerými významovými rovinami a metaforizácia, prihováranie sa prijímateľovi okľukou, sú stálou súčasťou režisérkinho umeleckého jazyka. Je tvrdou odporkyňou plagátovej propagácie ideí.

O tom, že jej Théâtre du Soleil patrí do množiny umeleckých divadiel (súčasný ekvivalent k pomenovaniu théâtre d'art by reprezentoval termín z filmovej brandže „artové kino“), môžeme doložiť rozsiahlou prezentáciou domáceho tradičného skvostu, vloženým fragmentom z eposu *Mahábhárata*. Aj v ňom sa uplatňuje vyjadrovanie v podobenstvách, keďže ide o mystické dielo, základný spis Indie a priľahlých regiónov (Bali, Indonézia). Režisérka však siahla po inej regionálnej

forme jeho divadelného šírenia. Našla ju v štáte Tamil Nadu, nachádzajúcom sa na juhu Indie. Nesie názov Terukkuttu. Je to tradičná, starodávna, ale stále živá forma vidieckeho ľudového divadla. Pri pohľade na masku a kostým sólového tanečníka, spôsob jeho tanca a spevu, by laik nevedel presne určiť odlišnosti od formy tanečnej spievanej drámy kathakali z provincie Kerala, ktorá sa takisto podieľa na šírení oboch eposov *Mahábhárata* aj *Rámájana*.

Ariane Mnouchkine v programe vo forme palubného denníka prináša množstvo užitočných informácií týkajúcich sa rôznych detailov inscenácie a, samozrejme, aj tejto najexotickejšej pasáže. Obsahovo ide najprv o epizódu Únos Draupadí. A neskôr o časť zvanú Smrť Karnu. Veľmi komplikovanú ságu rodov tiahnucu sa tisícročiami nemôžeme teraz priblížiť ani v stručnosti. Pre danú inscenáciu stačí odčitovať režisérku. O prvej epizóde píše: „Durjódhana prikazuje svojmu bratovi Duchšasanovi, aby mu priviedol Draupadí. Chce sa jej pomstiť tým, že ju poníži pred jej piatimi manželmi. Lenže vďaka Krišnovi sa veci neodohrajú celkom tak, ako ich obaja bratia naplánovali. Po slovnom opise režisérka na viacerých stranách programu priniesla komiksové vyrozprávanie epizódy. Priateľské gesto k divákovi.“

Ten, komu vyhovuje exotika, si mohol vychutnať skutočnú divadelnú lahôdku. Zo zadného klenutého vchodu sa na javisko takmer vovlil zástup hudobníkov s nástrojmi. Rozsadir sa v radoch za sebou v pozadí javiska a pustil sa do hrania tradičnej hudby. Pomedzi nich vyšiel do popredia sólista s kamienkami vyzdobenou obrovskou partou na vrchu hlavy a farebnou členitou maskou na tvári. Kostým pozostával z vyšívaneho, kameňmi vykladaného živôtika a krátkej široko riasenej sukne, z krpcov a zvončekového náramku okolo členkov. Hrkáľky pri každom kroku zazvonili. Performer fungoval ako rozprávač a komentátor príbehu. Jemu patrilo ono čarovné meno

z úvodného zoznamu tvorcov: Kalaimamani Purisai Kannappa Sambandan Thambiran. Nomen omen: jeho výkon bol podobne barokový.

Už z opisu zápletky je zrejmé, že režisérka vybrala epizódu pre jej súčasnú rezonanciu. Násilie na ženách je témou dňa. V Indii asi viac než kdekoľvek inde. Čitateľa určite upútala tiež Draupadina polyandria. Ide o nezvyčajný motív, lebo v krajine sa nevyskytovala a ani sa nevyskytuje. Primárne sa tematizovalo iba ponižovanie ženy, ktorú manželia prehrali v kockách. Multikultúrny súbor (hlavnú hrdinku hrala bledolica blondínka menom Judit Jancsó) z pohľadu laika dokonale zvládol technicky náročný gesamtkunstwerk, súhrn hudby, naratívneho spevu, abstraktného tanca rozprávača a vysoko štylizovane inscenovanej zápletky. Ani stopy po naturalizme, pokusy o znásilnenie sa naznačovali iba hrou s niekoľkokmetrovou textíliou, rozvíjajúcim sa Draupadiným sári v rozličných funkciách.

Aj druhá epizóda sa bezprostredne týkala súčasnosti. Časť Panuruvine úpenlivé prosby sa nachádza v epizóde zvanej Smrť Karnu, predstavujúcej jednu z najkrajších súčastí eposu *Mahábhárata*. Lenže konkrétnu postavu prosebníčky obsahuje iba regionálny variant, už spomenutá forma Terukkuttu. Režisérka ju objavila len nedávno.

Veľký kráľ Karna zhromaždil vojsko a zberá sa do vojny, ktorú vedie proti vlastnému bratovi Pánduovi. Panuruvi ho úpenlivo prosí, aby neodchádzal. Sám Karna má hrôzu z budúcnosti a predvída vlastnú smrť rukou brata Ardžunu. No odchod považuje za neodvratný. Panuruvi opisuje útrapy, ktoré vdovu čakajú.

Ariane Mnouchkine doslova „šokovala sloboda a silná vitalita tejto formy (...) je príkladom samotnej sily divadla, ktorá je vyzbrojená základnými, starodávnymi divadelnými zákonmi

a vysmieva sa z našich vlnení a vrtkavostí“. Divákovi svojím dramaturgickým výberom poskytla kvázidiptych na tému žena proti násiliu.

Núka sa porovnanie dvoch prístupov k indickému svätému eposu u dvoch legiend divadla 20. storočia. Francúzska režisérka prvý raz v závere svojej tvorivej dráhy priniesla na javisko čistú pôvodnú formu zdrojovej kultúry, z ktorej čerpala materiál pre svoje interkultúrne opusy. Peter Brook v slávnej inscenácii z 80. rokov, implantovanej v exteriéroch v kameňolome neďaleko Avignonu, ale aj v nedávnom digeste uvedenom na Wiener Festwochen, volil adaptáciu formy pre návyky západného diváka. Autentické postupy a vonkajší folklórny dizajn domáceho kathakali nahradil neutrálnejšie pôsobiacim civilným vzhľadom performerov, iba minimalisticky využívanými indickými reáliami vo funkcii znakov a odkazov, a aktérov viedol ako tradične k európskemu (ba priam britskému) typu koncentrovaného herectva. Nič nám nebráni domnievať sa, že podobný dialóg prístupov

IZBA V INDIÍ
foto M. Laurent



IZBA V INDIÍ
foto M. Laurent



režisérka nastolila vedome. A nie je dnešného dáta.

Blížime sa spolu s našou sprievodkyňou predstavením pomaly ku koncu putovania do hlbín tvorivých útrap aj do krútňav súčasného sveta. Asistentka Cornélia je na konci so silami aj s nápadmi. Leží skrútená na posteli. Prichádza k nej na vizitu ten najpovolanejší, lekár menom Čechov. Prikladá jej fonendoskop a prehovára jej do duše: „Prečo neinscenujete jednu z mojich hier?“ Keď ich kompletne vyrátať, doloží: „Všetky sú výborné. Mali by ste.“ Cornélii svitne: „Aha, to by som mohla, ba dokonca mala.“

Dielo záveru má teda otvorený koniec. Môžeme sa tešiť na pokračovanie? Niečo sa už chystá. Koncom roka bude mať v rámci Festival d'Automne v Théâtre du Soleil premiéru nová

inscenácia, prvý raz pripravená externým režisérom. Na plagátoch je už vytlačené jeho meno. Je ním Kanadčan Robert Lepage. Že by Čechov?

Vyššie päťdesiatročná história slnečného divadla sa nekončí. ☘

Kol. aut.: Izba v Indii

réžia A. Mnouchkine spolupráca H. Cixous hudba J. J. Lemêtre účinkujú H. Cinque, D. Bellugi-Vannuccini, S. Beheshti, D. Jambert, M. Jacques, S. A. Jabbar Saed, M. Durozier, S. Brottet-Michel, J. Jancsó, S. Jailloux, E. D. Bruce špeciálna účasť K. P. K. Sambandan Thambiran premiéra 5. november 2016, La Cartoucherie, Théâtre du Soleil, Paríž

Intermediálny doják

V temnom a drsnom priestore kotelne Fakulty architektúry STU stojí medzi neomietnutými stenami klavír. Javisko len sem-tam pretne kužeľ svetla, neskôr sa objaví „artová“ videoprojekcia. Peter Mazalán, autor konceptu a jeden z účinkujúcich inscenácie *Ten, čo prežil*, rozozvučí priestor židovskou motlitbou. O chvíľu sa zjaví herečka Jana Olhová a začne civilne rozprávať príbeh matky Georgea Taboriho. Atmosféru ozvlášťňuje klaviristka Xénia Járová.

Kantáta Arnolda Schoenberga *Ten, čo prežil Varšavu*, vybrané skladby ďalších klasikov, Taboriho *Matkina guráž* – piesňové monológy, koncert, divadlo... Aj pri téme holokaustu Mazalán experimentuje s prepájaním rôznych jazykov. Cudzích jazykov, ale najmä jazykov médií spoločne ukotvených do zmysluplného architektonického rámca. Tvorca patrí do skupiny okupantov nevidadelných priestorov, nejde však o zábavku pre atmosféru. Vo *Zvukoch auly* napríklad s ďalšími tvorcami skúmali *genia loci* študijných pavilónov a zároveň kriticky komentovali limity slovenského vzdelávania. Dokumentárne fragmenty z rôznych zdrojov vytvorili fúziu s operným spevom a faktami o histórii priestoru.

Práve táto dramaturgická vrstevnatosť dielu *Ten, čo prežil* chýba. Spojenie značne redukovanej *Matkinej guráže* s kantátou a ďalšími skladbami rieši holokaust priamočiaro. Reakcia na silnejúci extrémizmus nad „obvyklé“ spracovanie látky vyčnieva najmä formálne. Autori využívajú predovšetkým silu „iného“ divadelného zážitku. Taboriho spomienku, ktorá dominuje textu, umocňuje v stiestnenej kotelni emocionálny náboj piesní. Dochádza však k istej kolízii. *Matkina guráž* spracováva holokaust po „brechtovsky“, so zvláštnym humorným odstupom a bez clivoty. V jemne absurdnom príbehu Elsu Taboriovú deportuje do pracovného tábora dvojica neschopných policajtov. Nepobudne tam dlho. Vďaka blahosklonnosti nemeckého dôstojníka sa vracia späť v rovnaký deň a ešte večer stihne aj oblúbenú partiu



foto P. P. Hurai

žolíka. Schoenbergova kantáta tiež čerpá z autentického príbehu židovského väzňa, ktorý o vlas unikol smrti. Jej text však zachytáva temnú realitu bez príkras – odlúčenie od rodiny, strašné podmienky, teror trýzniteľov, a to všetko za sprievodu burácajúceho orchestra. Ďalšie vybrané skladby textami dokresľujú prežívanie postavy Matky. Vzniká textovo súdržný celok, ale emocionálnosť hudby je podobná tej, ktorou podfarbuje Járová čínoherné pasáže. Nálada skladieb si teda s vybraným dramatickým textom protirečí. Rovnako, tak so zámerom Mazalána (ktorý naznačil v rozhovore pre *Denník N*) – nedoháňať ľudí k slzám. Dojemnosť je, paradoxne, totiž najmocnejšou zbraňou diela. Netradičné je pnutie medzi protagonistami. Keď Mazalán svojim barytónom interpretuje piesne, spieva s citovým zafarbením, ale v (ne)herectve je autentický, pretože uprednostňuje vlastné bytie pred štylizáciou do postavy. Stretáva sa tak s tradične silným civilným výrazom Jany Olhovej.

Mazalánov angažovaný, intertextuálne intermediálny príspevok do debaty o nacionalizme neponúka súčasnú intelektuálnu motanicu, ktorá by na holokaust vrhala iné svetlo alebo dávala na frak absurdite jeho spochybňovania. Viac ako mozog zamestná city. V cynických časoch to však nemusí byť na škodu. ☞

Peter Mazalán: *Ten, čo prežil*

koncept P. Mazalán soundart J. Píšek účinkujú

J. Olhová, P. Mazalán, X. Járová

premiéra 9. október 2018, Stanica Žilina-Záriečie

Izolovaný

Divadlo Jána Palárika v Trnave sa pri príležitosti výročia úmrtia Martina Kukučína rozhodlo uviesť dramaturgiu jeho známej poviedky *Neprebudený*. Inscenácia v réžii Petra Palíka je viac prerozprávaním pôvodného príbehu ako prekvapivou a novou interpretáciou textu.

Tvorcovia sa zamerali najmä na vykreslenie hlavného hrdinu, mentálne zaostalého husiara Ondráša Machuľu. Ten sa odlišuje od zvyšku dedinčanov, ktorí mu jeho odlišnosť dávajú patrične najavo – častujú ho vtipmi a urážkami. Ondráš nedokáže vnímať ich hry a jeho naivita sa dostáva do sporu so lživosťou spoločnosti. Inscenácia je postavená najmä na Ondrášových stretnutiach s ostatnými postavami a jeho reakciách na ich správanie. Trnavský *Neprebudený* funguje najmä v momentoch, keď režisér využíva hravejšie bábkarské režijné postupy (napr. animovanie častí oblečenia alebo vankúšov). Zvyšné výstupy pôsobia príliš strojene ako repliky remeselne aranžované v priestore, umelo rozpochybované veľmi jednoduchými konaním.

Akčné scénografické riešenie Jána Zavorského funkčne reflektuje vývoj dejových udalostí. V centre je vyvýšený ohraničený priestor Ondrášovej izby. Vymalovaný nebeskou modrou a obláčikmi neodkazuje iba na názov, ale aj na od reality izolovaný svet v husiarovej hlave. Ostatné postavy sa len málokedy dostávajú do tejto Ondrášovej bunky, aby tak mohli preniknúť za bariéry jeho mysle. Ako sa rúcajú Ondrášove ideály, mení sa aj scénografia. Herci strhnú nebeskú tapetu, objaví sa miestnosť psychiatrickej liečebne a na konci zostáva iba holá koštruktúra.

Michal Jánoš sa svojím výkonom výrazne vyčleňuje zo zvyšku hereckého obsadenia. Ondráša kreuje koncentrovanou prácou tela, neustálym nekoordinovaným pohybom a pokrievaním končatín. Pracuje s mimikou, jeho výrazom dominujú uhýbavé pohľady a v prehovoroch sa zakoktáva. Jeho husiar neustále osciluje medzi trápením



foto R. Tappert

sa a detsky naivnou radosťou. Jednotlivé postavy dedinčanov sú oproti nemu skôr iba „figúrkami“ dedinskej society. Na základe ich statusov je im priradená aj stereotypná množina vlastností. Prirodzene, vychádza to z predlohy, no v inscenácii nie sú dotvorené ich motivácie či komplexnejšie dokreslené ich charaktery. Vo výsledku vzniká dojem, akoby tvorcom nezostal čas hlbšie sa sústrediť na iné postavy okrem ústredného hrdinu, hoci sa inscenátori snažia jednotlivé postavy individualizovať. Do dialógov s Ondrášom väčšinou vstupujú samostatne, a najmä sú výrazne odlišní farebnosťou kostýmov.

Trnavská inscenácia obsahuje viacero výtvarných a hravých momentov, ktoré stojí za to sledovať. Realisticky vystavané dialógy občas preruší výstup, ktorému dominuje snová atmosféra, zaujímavé svietenie či práca s metaforou. Celkovo však prevažuje monotónna spleť dialógov. Umožňujú jedine rozlútošitiť sa nad osudom outsidera v dedinskej spoločnosti. *Neprebudený* je určite dobrou pomôckou k maturite, ako divadelná inscenácia však neprináša aktuálnejšie čítanie slovenskej klasiky. ☞

Martin Kukučín: *Neprebudený*

réžia P. Palik dramaturgia M. Geišberg scéna J. Zavorský

kostýmy E. Farkašová hudba M. Geišberg, D. Špiner

účinkujú M. Jánoš, S. Soldanová, M. Jedľovská,

V. Tureková, T. Vravník, M. Blaho a ďalší

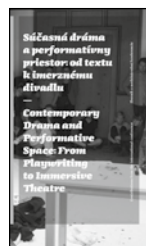
premiéra 13. október 2018, Veľká sála Divadla Jána Palárika v Trnave

Jakub Molnár
študent JAMU Brno

Len úvod do problematiky

Imerzia, ktorá sa pôvodne vyvinula z digitálnych technológií, sa už v slovenskom kontexte dokázala dostatočne etablovať medzi výtvarníkmi a odborníkmi na virtuálnu realitu alebo ako princíp komunikačných hier. V slovenskom divadle jej však chýba dostatok praktických podnetov na výskum. V prípade divadelnej imerzie ide stále o istý zmätok v definíciách, o kombinatoriku ťažko kategorizovaných tendencií, ktorých pojmový raster zväčša vychádza z mimoumeleckých modelov.

Je nesmierne dôležité, že Divadelný ústav sa zameriava aj na publikovanie kníh a zborníkov, ktoré predstavujú pohľad na osobitú podoby súčasnej divadelnej poetiky. Ako výsledok medzinárodnej konferencie, ktorú organizovalo SC AICT na tému imerzné divadlo vznikol zborník *Súčasná dráma a performatívny priestor: od textu k imerznému divadlu*. Publikácia má ambíciu mapovať túto problematiku súčasného divadla v medzinárodnom rozsahu. Nájde v nej podnetné príspevky z Rumunska,



Súčasná dráma a performatívny priestor: od textu k imerznému divadlu / Contemporary Drama and Performative Space: From Playwriting to Immersive Theatre

Divadelný ústav Bratislava, 2018
ISBN 978-80-8190-035-8

Anglicka, Grécka, Japonska, Slovenska, Izraela, Hongkongu a Kanady. Kombinácia teoreticko-praktických príspevkov konkretizuje pojem imerzné divadlo a prehľbuje jeho význam aj napriek tomu, že nejednoznačnosť základných atribútov je pre tento typ živého umenia symptomatická.

Akademik Octavian Saiu priniesol stručnú genézu divadelného priestoru s dôrazom na špecifiká toho imerzného. V ňom má divák právo slobody pohybu a aktívnej konfigurácie – akcie sa odohrávajú v jeho tesnej blízkosti a jednotlivé časti scénografie môže skúmať, manipulovať nimi či ich priamo meniť. Divadelný režisér a pedagóg Gareth White nazerá na problematiku imerzie kriticky. Pýta sa, či možno z teoretického hľadiska určitú inscenáciu označiť za „viac imerznú“ než inú, ak opomenieme priestorovú úpravu. Podobne kritický príspevok je aj od teoretika Savasa Patsalidisa, ktorý priniesol historickú rekapituláciu postupov divadla participácie, ale aj jeho odmietania. Na základe vlastných skúseností z festivalov dokazuje, že imerzia sa stala umeleckým a myšlienkovým trendom západnej kultúry tretieho tisícročia, čo ľahko môže prejsť do fetišu konzumnej spoločnosti vyhľadávajúcej estetické slasti. Cennou časťou Patsalidisovej štúdie sú konkrétne rady pre imerzných tvorcov, ktorí musia ovládať základné podmienky – špecifickú prácu s publikom a hercami, znalosť digitálnych technológií či vybudovanie dostatočne atraktívneho priestoru. Najpodnetnejšou pre slovenský kontext je štúdia Dáše Čiripovej, v ktorej skúma slovenské výtvarné projekty a happeningy v šesťdesiatych rokoch 20. storočia a porovnáva imerzné divadlo s príbuznými scénickými formami, ako sú site-specific, či s niektorými odnožami konceptuálneho umenia a performance. Zo slovenských inscenácií, ktoré len čiastočne spĺňajú imerzné parametre, spomína *Princípy newspeaku* Štúdia 12 (fotografia z nej tvorí obálku knihy) a predovšetkým titul *Porucha – Vianoce v Stakville* (DPM v spolupráci s Petrou Tejnorovou), čo je prvá skutočná imerzná inscenácia na Slovensku. Titulu zborníka sa najviac dotýka dramatik Joshua Sobol, autor polydramatického textu *Alma*. Jeho skúmanie „interaktívnej drámy“ je akoby kombináciou

R

Saiovho príspevku o priestore a Patsalidisovho o divákovi. Zvyšné tri príspevky (Manabu Noda analyzuje inscenáciu *The Encounter* divadla Complicité, Benny Lim prezentuje vlastnú tvorbu a Michel Vais hovorí o špeciálnej forme tzv. rozprávačstva v Quebecu) nezapadajú do kontextu predošlých štúdií. Dokonca by stálo za to uvažovať aj o ich samotnom zaradení do zborníka. Nielenže sa výraznejšie nedotýkajú stanovenej problematiky, ale pod neprehľadný terminologický dáždík prinášajú zmätočné pojmy a ich variácie (napr. zahmlene využívaný postmodernizmus či vágne definované tzv. rozprávačstvo).

Zborník zastrešuje rozmanité filozoficko-estetické príspevky o súčasnom divadle, no neprináša žiadne definície, čo si publikácia ani nekladie za cieľ. Napriek tomu nie všetky príspevky sa priamo dotýkajú imerzie a niektorým zas chýba kontext, ktorý by príklady z reflexí zaradil do širších umenovedných a filozofických súvislostí. Až na Dášu Čiripovú, Joshuu Sobola a Savasa Patsalidisa trpí zborník istou jednofarebnosťou. Jednotlivé názory vyznievajú marginálne, pretože sa dotýkajú imerzie len ako divadelnej kvality, bez väčších snáh o interdisciplinárne vplyvy. V takomto prípade má editor neľahkú úlohu. Môže upustiť od šírky záberu a zamerať sa iba na jeden uhol pohľadu (divadelný) alebo si zobrať na zreteľ jeden základný atribút imerzie (napr. špecifické postavenie diváka) a priniesť bohatý inventár (aj) mimoscénických štúdií. V prípade predkladaného zborníka je jeho úskalím nejasný zámer zostavovateľov a nejednoznačná dramaturgia.

Je škoda, že sa v knihe nenachádzajú žiadne fotografie (až na pár grafov v príspevku Manabu Noda). Nejednotný je zápis bibliografie a prekvapujúce je aj nesprávne uvedené krstné meno prispievateľky Čiripovej, čo sú tiež chyby, ktoré prispievajú k celkovému dojmu. Publikácia môže poslúžiť ambicióznym praktikom, ktorí polemizujú nad zaužívanými konvenciami, alebo pre univerzitnú prax či odborníkov venujúcich sa výchove umením a výchove k umeniu. Rozsahom a tematickým záberom je však dvojjazyčný slovensko-anglický zborník viac úvodom do problematiky než koncízny a syntetizujúcim pohľadom na imerzné divadlo. 📌

Knižné tipy

Václav Tille
Divadelní vzpomínky
NAMU

www.namu.sk

Súbor textov významného predstaviteľa českej kritiky Václava Tilleho predstavuje najdôležitejšiu časť jeho divadelnokritického diela. Záber jeho kritik je mimoriadne široký a hlboký, pretože sa venuje všetkým zložkám, ktoré vznik a recepciu diela ovplyvňujú – vrátane obecnstva či mimodivadelných aspektov.



130 s.
orientačná
cena: 4 €

Vladimír Mikeš
Proč hrát. K divadelní antropologii

www.prazska-scena.cz

Publikácia obsahuje štúdie a eseje Vladimíra Mikeša, známeho českého prekladateľa, kritika, teatrologa, pedagoga, ktorý v roku 1999 na DAMU založil Katedru divadelnej antropológie a viedol ju do roku 2003. Súbor jeho textov, ktorý vyšiel pri príležitosti Mikešovho životného jubilea, prináša vhlad do množstva tém súvisiacich s antropologickou podstatou divadelnosti, zachytených cez prenikavo analytickú optiku autora.



264 s.
orientačná
cena: 8 €

Max Haiven
Art after Money, Money after Art. Creative Strategies Against Financialization

Pluto Press

www.plutobooks.com

Max Haiven sa v publikácii usiluje vyvrátiť mýtus, že umenie a peniaze sú odvekí nepriatelia. Hovorí o ére financionalizácie, ktorá si vyžaduje prehodnotenie našich romantických predstáv o financovaní umenia. Skúma možnosti kreatívnej ekonomie, spôsoby, akými súčasní umelci narábajú s dlhom či ziskom, a poukazuje na alternatívne stratégie, ktoré narušujú súčasný mechanizmus umeleckej závislosti od dotácií.



304 s.
orientačná
cena: 20 €

Katarína Aulitsová
režisérka



Príbehy stien

Zatiaľ čo steny budovy Bratislavského bábkového divadla na Dunajskej ulici čakajú na zrútenie, na dočasnej scéne na Škultétyho ulici vznikajú steny nové. *Príbehy stien* je názov práve sa rodiacej bábkovej inscenácie, ktorá má byť podobenstvom o ľudskej osamelosti, predsudkoch a uzavretosti, ale aj o túžbe vládnuť a ovládnuť. Kedysi sme boli súčasťou sveta okolo nás, až kým sme nezačali stavať steny. Ľudská história – to sú dejiny stien, múrov, plotov, pevností, mreží a hraníc budovaných so strachom, s nenávisťou a bez túžby po porozumení. Náš zdanlivo priechodný a slobodný svet rozdeľujú viditeľné aj neviditeľné steny, v dôsledku ktorých sa ľudia od seba čoraz viac vzdávajú.

Inscenácia je inšpirovaná antológiou Michaela Reynoldsa, ktorá obsahuje nadčasové poviedky viacerých svetových autorov. Ide o zaujímavý mix generácií, autorských prístupov aj skúseností nazeraúcich na tému „stien“ bez traumy a s odstupom. Inscenáciu pripravujem v spolupráci so scénografkou Markétou Plachou a s hudobníkom Ferom Királyom. Spoločne skúmame nielen tému, ale aj výtvarný obraz a zvuk. Prvé uvedenie chystáme 16. a 17. novembra – v dňoch, keď sa pred dvadsiatimi deviatimi rokmi začala Nežná revolúcia, v čase, keď pred päťdesiatimi siedmimi rokmi rozdelil mesto Berlín veľký múr, aj v dňoch, keď nás pred päťdesiatimi rokmi obklopila nová normalizačná stena, ktorá definitívne pochovala nádeje Pražskej jari. ☘

MICHAELA MOJŽIŠOVÁ operná kritička

Človek by vraj mal byť spokojný vtedy, keď má toľko peňazí, že na ne nepotrebuje myslieť. Ani priveľa, aby ho nezávzdali k „roztopaši“, ani primálo, aby sa zúfalá snaha obstarat' ich nestala hlavnou náplňou jeho života. Myslím si, že táto téza sa na umenie vzťahuje v dvojnásobnej miere.

IVANA RUMANOVÁ teoretická umenia

„Udéliť progresívnym divadelným scénám neomezený grant (to by je mohlo konečne položiť),“ čítame v zápiskoch večne budúceho ministra kultúry, ktoré pred niekoľkými mesiacmi vydal S.d.Ch. pod názvom *Kniha Tutáč*. Nič trefnejšie mi k tejto téme nenapadá. Najbližšiu grantovú žiadosť odošlem s príjemným pocitom úľavy, že takýto likvidačný mechanizmus je v nedohľadne.



2 x 2

**Kol'ko umelcom
treba peňazí,
aby boli
spokojní?**

**Kol'ko umelcom
treba peňazí,
aby boli
spokojní?**



Miro Zwiefelhofer
divadelný kritik



Mamine sa „nelúbilo“

„Málo honosné to bolo, chýbali mi normálne pesničky a okrem Hubu som nikoho nepoznala.“ Ja viem, moja mamina, ktorá bola v divadle naposledy ešte ako obyvateľka ČSFR (nech držím tému Československa), nie je práve cieľový divák Dvojky ani Dosiek. Fakt je však ten, že nech som sa pýtal kohokolvek, reakcie na tohtoročný ceremoniál odovzdávania Divadelných ocenení sezóny neboli príliš povzbudzujúce. „O čom boli tie jemne impresionistické výjavy? Chápem, že Tugendhat, ale kam to chcelo smerovať a čo to malo povedať?“ pýta sa ma jeden grafický dizajnér. „Tá Hegerovej pesnička na úvod bola taká estrádka, či?“ tvrdí zas jedna archeologička. Viem si predstaviť asi tak desať percent špecifik a problémov, ktoré sťažujú prácu organizátorom celej ankety aj ceremoniálu. Aj to mi stačí, aby som im rozhodne nezávidel a bol maximálne chápaný. Ale i tak ma aj s odstupom niekoľkých dní stále zaujíma: komu to bolo určené? Päťdesiatnička z „Hornej Dolnej“ sa iste pobavila na videodokrútku, v ktorej mala Iva Janžurová odpovedať, či by si vedela predstaviť vzťah s niekým zo slovenských kolegov. Ibaže, naopak, zaspávala pri vystúpeniach operných spevákov. Tie zas určite dodali programu serióznosť v očiach malomestskej smotánky, ktorej však celý program asi prišiel málo honosne „krištáľovokrídlový“. To by neprekážalo „bratislavskej kaviarni“. Tá sa však, naopak, cítila vyslovene trápne pri spomínanej videodokrútku. Pre koho to teda bolo? Skôr, než sa to dozviem, hlavne gratulujem všetkým laureátom i nominovaným. Pri viacerých ma ocenenie ich práce úprimne potešilo. ☘

VLADIMÍR PREDMERSKÝ historik bábkového divadla

Nevstupujem hercom do súkromia, preto sa ich ani nepýtam, aké majú platy. Viem, že aj tak mi pravdu nepovedia. Jedni preto, že sa hanbia priznať sa, za ako málo peňazí pracujú, druhí zasa preto, že im stále nie je dosť, a preto vymetajú všetky televízne seriály a reklamy. Nakoniec, mňa zaujíma najmä to, či sa v divadle alebo doma pred televízorom stretávam s tvorcami postáv, alebo iba s fasádnikmi. Nielen finančné, ale aj morálne rozhodnutie zostáva však na hercovi.

RASTISLAV BALLEK režisér

Otázka sa mi nepáči. Je sugestívna a podsúva starodávny socialistický stereotyp o večne nespokojných umelcoch, ktorí žijú z práce našich baníkov, traktoristov a iných proletárov. Dnes by sa povedalo – z našich daní. Umelec však žije zo svojej práce. Alebo z tej časti svojej práce, ktorú dokáže predať. A to väčšinou za cenu, ktorú neurčuje sám. Kritérium spokojnosti v súvislosti s peniazmi je zavádzajúce. Dôležité môže byť akurát pre adolescenta, ktorý sa s otcom baví o výške svojho vreckového.

Ja a divadlo

- 1 — Čím momentálne žiješ?
- 2 — Čo ťa inšpiruje a odrádza?

v novembri kreslí — Ivana Šáteková



IVO DOBROVODSKÝ

režisér, dramaturg



1 — Pracovnou schizofréniou, ktorá asi patrí k nášmu povolaniu. Písaním grantov, organizovaním a produkciou akcií pod hlavičkou kultúrnej platformy Projekt Batyskaf, réžiou a dramaturgiou. Som rád, že nás do konca roka 2018 čaká rôznorodý program. Veľmi sa teším, že pozvanie na spoluprácu prijali umelci ako Jaro Viňarský, Yuri Korec a Martin Ondriska s Marekom Piačekom. Tiež režírujem inscenáciu *Modrá lakúna*, inšpirovanú „béčkovým“ filmom *Modrá lagúna*. Dramaturgicky zastrešujem inscenáciu *Autocorrect*, ktorú pripravujeme s tanečnicou Soňou Kúdelovou a bude mať premiéru vo februári 2019.

2 — Inšpiruje ma, keď vidím kvalitné „umčo“ (rozumej umenie, z nejakého zvláštneho dôvodu rád používam slová, ktoré ma iritujú). Také, ktoré sa nebojí experimentovať, je odvážne a podarí sa mu vyliezť zo „šedošedého“ priemeru, a ešte aj funguje. Tento magický moment nakopáva moju motiváciu produkovať a tvoriť. Samozrejme, rovnaký účinok má aj prokrastinácia.

Odrádza ma nezáujem ľudí o umenie ako také. Často som svedkom nízkej návštevnosti podujatí, či už sú to koncerty, performancie alebo divadlo. Keď vidím dobrý umelecký výkon a len niekoľko párov očí, ktoré ho sledujú, mám príšerný pocit. Nemyslím si, že toto je len otázka slabej propagácie. Táto ignorancia ma extrémne demotivuje a vyvoláva vo mne pocit hnevu na Bratislavu a hanby za jej „kultúrnych“ obyvateľov.

LUCIA MIHÁLOVÁ

dramaturgička



1 — Začiatkom septembra sa spustil kolotoč turbulentných zmien vo všetkých oblastiach môjho života. V Divadle Jána Palárika v Trnave nastala generačná výmena na pozíciách riaditeľa a umeleckého šéfa. Otváram dvere novej etape a s napätím i potešením očakávam, čo všetko prinesie. Je vzrušujúce stáť pri zrode niečoho nového. S Viktorom Kollárom akurát skúšame inscenáciu *Kopanec* v Štúdiu DJP. Súčasná nemecká hra je desivým príkladom zlyhania výchovy a vôbec rodiny. Spolupracujeme s psychologičkou Máriou Krýslovou, ktorá nám osvetľuje aj tie najnepochopiteľnejšie a najbizarnejšie motivácie postáv. Napriek nesmierne temnej téme je to azda najzábavnejší skúšobný proces, aký som zažila. Okrem toho pripravujem u nás Noc divadiel, ktorá bude trvať až do rána bieleho. Každý večer zaspávam s Bergmanovou *Laternou magikou* a v momente, keď budete čítať tieto riadky, budeme už s Matúšom Bachyncom skúšať Bergmanovu *Neveru* v Štúdiu 12.

2 — Inšpirujú ma všetci ľudia, s ktorými tvorím a ktorí mi dovoľujú nahliadnuť do svojich svetov. To, čo ma dokáže najviac nakopnúť v tvorbe, je dôvera a pokora ľudí okolo mňa. Často ma odrádzajú ľahostajnosť, alibizmus, nepravosť, nespoľahlivosť... A meškanie vlakov.

MAROŠ HEČKO

dirigent



1 — Nedávno vyvrcholilo niekoľkokomesačné úsilie celého inscenačného tímu úspešnou premiérou *Don Carlo* v Opere SND. Touto operou som počas uplynulého obdobia žil takmer nonstop, a to v úzkej spolupráci s vynikajúcimi osobnosťami, akými sú dirigent Martin Leginus, režisér Diego de Brea a mnohí skvelí sólisti. *Don Carlo* je mojím siedmym operným titulom v repertoári a po *Rigolettovi* a *Falstaffovi* už treťou Verdiho operou. Teší ma, že som mal šťastie práve na trojicu diel tohto majstra, ktoré patria k najvýznamnejším v opernom repertoári vôbec.

2 — Okrem dirigovania stále pôsobím ako aktívny huslista, či už ako koncertný majster, komorný hráč alebo sólista. Už viac ako desať rokov vediem aj spevácky zbor. S tým súvisí kvantita rôznych hudobných druhov a žánrov, v ktorých sa pohybujem, mám vďaka tomu pomerne široký záber pôsobnosti. Preto nachádzam množstvo inšpiratívnych zdrojov v samotnej hudbe, hodnotných diel, ktoré obohacujú ducha a dodávajú mi chuť ďalej tvoriť. Najväčšou inšpiráciou každého umenia je však podľa mňa život sám. Láska, rodina, priateľstvo, túžby, vzťahy, radosti aj sklamaná každodenného života... A čo ma odrádza? Azda najviac ma vedia znechutiť neprofesionalita a ľahostajnosť.

5. október

Divadlo Jozefa Gregora Tajovského vo Zvolene oslávilo 70 rokov od svojho založenia. Výročie sprevádzal galavečer, počas ktorého divákom pripomenuli cestu založenia divadla a všetky dôležité momenty jeho histórie. Počas večera pokrstili aj publikáciu 70 sezón DJGT. Jej autorka, dramaturgička divadla Uršula Turčanová zachytáva históriu činohry – pripomína výrazné osobnosti divadla aj kľúčové inscenácie.

7. október

Slávnostný ceremoniál Dosky 2018 ponúkol mená víťazov. Cenu SC AICT za mimoriadny prínos v oblasti divadla získal profesor Vladimír Štefko. Divadlom sezóny sa stalo Divadlo Kontra zo Spišskej Novej Vsi. Cenu za mimoriadny počín v oblasti činoherného divadla má Monika Potokárová za spevácky výkon v inscenácii *Kabaret normalizácia alebo Modlitba pre Martu* (Činohra SND). Mimoriadny počín v oblasti tanečného divadla získal Adrian Szelle za tanečný výkon v postave Alexeja v baletе *Karamazovci* (Balet SND). Za mimoriadny počín v oblasti operného divadla ocenili Jolanu Fogašovú za spevácky výkon v postave Florie Toscy v opere *Tosca* (Opera SND). Najlepšia scénická hudba sezóny bola v inscenácii *Antigona* (Činohra SND) a vytvorila ju dvojica Katarzia a Pjoni. Cenu za najlepší kostým sezóny získala Marija Havran a najlepšiu scénografiu vytvoril Juraj Kuchárek – obaja v inscenácii *Vojna a mier* (Činohra SND). Najlepšiu hereckú kreáciu ponúkla Barbora Andrešičová v postave Emmy v *Ludia, miesta a veci* (DAB Nitra). Najlepším hercom sa stal Martin Huba za postavu Matthiasa Clausena v inscenácii *Pred západom slnka* (Činohra SND). Najlepšie režírovala Júlia Rázusová v *Znovuzjednotení Kórei* (ŠD Košice). A napokon, najlepšou inscenáciou sezóny je *Americký cisár*

podľa knihy Martina Pollacka v réžii Ivety Ditte Jurčovej (Štúdio 12 a Divadlo Pôtoň Bátovce).

13. október

Ústrednou témou multižánrového festivalu Moonride v košickej Tabacke bola virtuálna realita a budúcnosť divadla. Okrem inštalácií, performancií, inscenácií a koncertov domácich aj zahraničných umelcov sa na festivale aj diskutovalo. Moderátorka Dáša Čiripová debatovala s britským režisérom Marcusom Romereom, nemeckou režisérkou Sarah Johannou Steinfeldovou a slovenským multimediálnym umelcom Richardom Kittom, ktorí pravidelne vo svojej tvorbe skúmajú limity VR.

19. október

V divadle Lab na VŠMU sa konala prednáška Garetha Whita, britského odborníka na participatívne divadlo. Prednášku sprevádzala prezentácia publikácie Divadelného ústavu *Súčasná dráma a performatívny priestor: od textu po imerzné divadlo/ Contemporary Drama and Performative Space: from Playwriting to Immersive Theatre*.

23. október

Putovné sympóziu krajín vyšehradskej štvorky PACE.V4 – DRAMplan pre nové milénium, ktoré organizujú Institut umění – Divadelní ústav a slovenský Divadelný ústav sa z Prahy presunulo do Bratislavy. Štvordňový program vyvrcholil konferenciou v Modrom salóne SND na tému verejná inštitúcia a jej potenciál pre spoločenský prínos na jednotlivcov a komunity. Svojimi príspevkami na tému politického divadla sa okrem slovenských tvorcov predstavili Andrea Pass z Maďarska, Janusz Legoń z Poľska, o možnostiach dokumentárneho divadla a divadla založenom na výskume diskutoval aj český režisér Ivo Kristián Kubák.

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

Tipy redakcie

Mýcení, foto KIVA

18. november – 1. december



Pražský divadelný festival nemeckého jazyka Theater.cz láka na známe mená nemeckej aj českej réžie. S podtitulom Schluss mit lustig uvedie *Five Easy Pieces* od režiséra dokumentárneho divadla Mila Raua. Nebude chýbať ani Thomas Ostermeier s klasikou *Richard III.* z berlínskeho divadla Schaubühne. Cena Jozefa Balvína za najlepšiu českú inscenáciu nemeckej hry bude tento rok udelená Divadlu Na zábradlí za *Mýcení* v réžii Jana Mikuláška.

.....

23. november

VŠMU privíta jedného z popredných nemeckých divadelných teoretikov, profesora Christophera Balmeho. Autor viacerých dôležitých publikácií sa, vo výskume zameriava na vzťahy medzi divadlom a verejným priestorom, divadlom a globalizáciou ale zaoberá sa aj postkoloniálnym divadlom. Jeho prednáška spojená s diskusiou sa uskutoční v divadle Lab.

.....

23. – 24. november

V bratislavskom Piszatoryho paláci prebehne 12. ročník festivalu ERROR. Jediný festival divadiel, v ktorých účinkujú ľudia so skúsenosťou života bez domova v Európe ponúkne tvorbu Amnesiatheater z Českej republiky, Teatr Grozdky z Poľska, Carnium Legendarium zo Slovinska. Nebude chýbať ani najnovšia inscenácia *Sny* Divadla bez domova, ktoré je hlavným organizátorom. Počas festivalu sa uskutoční aj medzinárodná konferencia o divadelnej práci s bezdomovcami, úzko prepojená s projektom HIT – Hrdinovia integrácie a transformácie.

Z éteru / TV

— RÁDIO DEVÍN

- | | | |
|---------|-------|--|
| 9. 11. | 21:30 | I. Horváthová: V znamení osmičky |
| 10. 11. | 13:00 | A. von Chamisso – J. Rozsival: Podivuhodný príbeh Petra Schlemihla |
| 11. 11. | 21:00 | A. France: Bohovia sú smädní |
| 13. 11. | 20:00 | J. Mikuš: Faust
M. Zakuťanská: Raz dva tri 33; Mňa kedys' |
| 16. 11. | 21:00 | M. Zakuťanská: Raz dva tri 33; Otológy alebo Prvý |
| 17. 11. | 13:00 | M. Prišvin – E. Drugová: Krajina belasých bobrov |
| 18. 11. | 21:00 | L. Lahola: Škrvny na slnku |
| 20. 11. | 20:00 | T. Hučko: Život v lese
L. Čepková: Dobrú noc a sladké sny |
| 25. 11. | 21:00 | W. Shakespeare: Búrka |
| 27. 11. | 20:00 | M. Rosová: My, prebudení
K. Kraus: Posledné dni ľudstva |
| 28. 11. | 21:30 | D. Hevier: Krajina V. |
| 1. 12. | 13:00 | A. Grin – D. Kovářová: Partia biliardu |
| 2. 12. | 21:00 | F. Švantner: Malka; Prízraky |

— RÁDIO REGINA

- | | | |
|---------|-------|--|
| 7. 11. | 22:00 | M. Hečko/M. Hriešik: Obvinenie |
| 14. 11. | 22:00 | U. Kovalyk: Prievan |
| 21. 11. | 22:00 | M. Zakuťanská: Bude to pekný pohreb |
| 28. 11. | 22:00 | Molière: Lakomec |

— DVOJKA

- | | | |
|---------|-------|--|
| 12. 11. | 10:45 | Medzihra (televízna inscenácia) |
| 18. 11. | 13:50 | Na konci hry (televízna inscenácia podľa divadelnej hry S. Graya) |
| 18. 11. | 22:50 | Doktor Macbeth (záznam inscenácie, MDPOH Bratislava) |

Konkrétne ø ... financovaní

MILAN ZVADA

(programový dramaturg CNK Záhrada)

... Vznik Fondu na podporu umenia bol významným míľnikom vývoja v slovenskej kultúrnej politike.

Vidno, že jeho zamestnanci sa od začiatku snažia počúvať hlas žiadateľov o dotácie (kultúrnych operátorov, umelcov...) a nastavovať programovú štruktúru podľa reálnych potrieb.

Samozrejme, vždy je čo zlepšovať. Občas sa ozývajú hlasy urazených žiadateľov, ktorých projekty neboli podporené a oni za tým vidia len krivdu. Dobré je, že FPU motivuje nielen k profesionalizácii a vzdelávaniu v oblasti kultúrneho a projektového manažmentu, ale aj v oblasti umeleckej tvorby a prezentácie.

ZUZANA NOVOTOVÁ GODÁLOVÁ

(riaditeľka KC Nástupište 1-12)

... V prvom rade musím vyzdvihnúť snahu FPU o transparentnosť, ktorá v pôvodnom dotačnom systéme ministerstva kultúry trochu chýbala.

Zlepšila sa aj komunikácia. Pracovníci FPU sa pokúšajú rozumieť našim otázkam, zohľadňovať pripomienky. Isté problémy však stále pretrvávajú. Predošlý systém bol administratívne

jednoduchší – aj v spôsobe podávania žiadostí, aj pri vyúčtovaní projektu. Stačilo prefotiť účtovné doklady a vyplniť príslušné tabuľky.

Aj keď spôsob výberu do komisií jednotlivých programov je o krok lepší ako v minulosti, stále absentujú odborníci. Nie je to pravidlo, ale stáva sa, že hodnotitelia komisií nepoznajú dotyčného žiadateľa, i keď sa radí medzi popredných

súčasných umelcov. Možno by pomohlo žiadateľov

prizvať, aby sa prezentovali pred komisiou osobne. Alebo vybrať do komisií výhradne ľudí, ktorí sa rozumejú danej problematike na sto percent. Verím, že FPU čoskoro vyrieši aj problém s tým, že dotácia reálne nepríde, kým nebolo akceptované vyúčtovanie z predchádzajúceho roku. Čo nie je vždy úplne v rukách umelcov.

MICHAL ZAHÁLKA (dramaturg)

... Mytickému jednému procentu ze štátného rozpočtu na kultúru sa sice v Čechách neblížime, ale objem peňazí plynoucích do grantů není v úhrnu marný. A především, v posledních letech roste. Potíž je ale v tom, že zároveň (a mnohem rychleji) rostou potřeby oboru a noví žadatelé – šneků přibývá rychleji než kapustičky, kterou mohou spásat. Následkem toho je, že ani ty soubory či projekty, které jsou v žádání o granty nejuspěšnější, si věru nemohou vyskakovat. Čerstvě teď pracuju jako dramaturg v městském divadle – a byť nevydělávám nijak zázračně, trochu se při našich možnostech ve srovnání s nezávislou scénou stydím.

DOMINIKA ŠIROKÁ (divadelná kritička)

... Aktuálny ročník festivalu Politik im Freien Theater v Mníchove si zvolil cvendžavý podtitul s trpkou príchuťou. Vybrané inscenácie na prehliadke politického divadla z nezávislej scény sa totiž zameriavajú práve na globálny fenomén hospodárskej, sociálnej a kultúrnej nerovnosti. V Mníchove pritom nezávislá scéna dlhodobo zápasí s nízkymi dotáciami, nedostatočnou infraštruktúrou a zlými životnými podmienkami pre tvorcov. Neznie vám to povedome?

NOVEMBER 2018

číslo 9 | 12. ročník

šéfredaktor

Milo Juráni

odborné redaktorky

Katarína Cvečková

Martina Mašlárová

layout & logo

ZELENÁ LÚKA s.r.o.

jazyková redaktorka

Iveta Geclerová

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, 312

e-mail kod@theatre.sk

internet

www.casopiskod.sk,

www.facebook.com/

casopiskod

realizácia

Dolis, s.r.o., www.dolis.sk

distribúcia, predplatné

www.casopiskod.sk

cena čísla 2 EUR / 50 Kč

Vychádza 10-krát ročne

v náklade 400 ks.

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

MINISTERSTVO
KULTÚRY
SLOVENSKEJ REPUBLIKY



REGISTER

Ak hľadáte register všetkých dosiaľ publikovaných článkov, klikajte na www.theatre.sk/sk/aktivity/kod/extra

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.

november

5

19.00

diskusia

Tie roky šesťdesiate

Diskusia zameraná na vznik malých javiskových foriem a divadelných fenoménov – Lasica a Satinský, Divadlo na korze.

Hostia: M. Lasica, M. Huba, M. Kňažko, I. Radičová, V. Štefko, Moderuje: L. Lesná



17

20.00

Československá Noc divadla Bolest

Studio Hrdinů, Praha

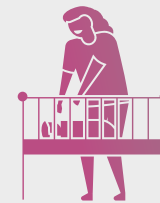
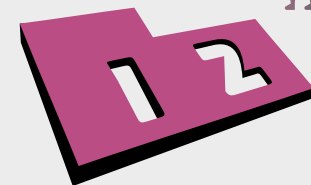
Monodráma francúzskej dramaticky Marguerite Durasovej podáva svedectvo o dôležitosti ľudskej empatie a spolupatričnosti v časoch, keď prevláda zlo a nenávisť.

Réžia: L. Babuščák, Účinkuje: A. Krausová 21.30

Kino v Štúdiu 12

Premietanie archívnych záznamov inscenácii popredných osobností československého divadla.

21.30 **VITŮZI** – Cinohra SND, r. 1970
Réžia: Jozef Budský
23.30 **MARIŠA** – Cinohra SND, r. 2009
Réžia: J. A. Pitinský



24

19.00

divadlo – Mliečne zuby

J/E/AN

Ján Balaj

Autorská inscenácia inšpirovaná životom a dielom francúzskeho dramatika Jeana-Luca Lagarcea a rodinnými väzbami, ktoré vedú ochladnúť, ale nikdy sa nepretrhnú.
Réžia: J. Balaj, J. Mudrák, Účinkuje: J. Balaj

30

19.00

hudba

Magdaléna Bajuszová klavírny recitál

Hurhaj o.z.

Jedna z najvyhľadavanejších koncertných umelkyň na Slovensku, ktorej precízny prístup, nový náhľad, koncentrované myšlienkové oblúky a virtuózne interpretačné podanie sú zárukou neopakovateľných zážitkov.

Program: I. Xenakis, H. Bartoň, S. Hořinka, M. Rataj, M. Tóth

Z verejných zdrojov podporil Fond na podporu umenia.

ŠTÚDIO PRE NOVŮ DRĀMU

Divadlo prakticky—teoreticky—historicky
Štúdio 12, Jakubovo nám. 12, Bratislava
www.studio12.sk

17.11.
2018
100.
DIVA
DIEL



9. ROČNÍK NOCI
OTVORENÝCH
DIVADIEL
& PREDSTAVENÍ
www.nocdivadiel.sk

1918 Podujatie sa koná v roku 2018,
100 pri príležitosti osláv dejinných
2018 udalostí medzi Slovenskou
republika a Českou republikou.

 **MINISTERSTVO
KULTÚRY
SLOVENSKEJ REPUBLIKY**

KOORDINÁTOR

**DIVADELNÝ ÚSTAV
P. P. ŠTĚPÁNKA**

MEDIÁLNI PARTNERI

rtv:

www.rtv.sk

DIVADELNÝ ÚSTAV JE ŠTÁTNOU PRÍSPĚVKOVOU
ORGANIZÁCIOU ZÁKONNODARNEHO MINISTERSTVA
KULTÚRY SLOVENSKEJ REPUBLIKY.

INICIÁTOR

 **EUROPEAN THEATRE NIGHT**

: RÁDIO SLOVENSKO

kam do mesta

**ŽUPNÁ
JESEN**

kpd

**15
SBS**

in.ba

CITYLIFE.SK
COACHING & FITNESS