

- Ø Sláva Daubnerová / Masterpiece
- Ø Jumble v Divadle Štúdio tanca
- Ø Brave New Life
- Ø Spaľovač mŕtvov v SKD Martin
- Ø Arrokoth v Divadle Stoka
- Ø Bratislava v pohybe

december



kød

konkrétne ø divadle

číslo 10 | ročník 14 | 2020

cena 2 €



knihy DIVADELNÉHO ÚSTAVU

Novinky!



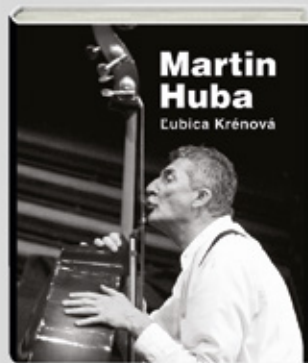
GREEN DRĀMA

(Pavol Weiss, Adriana Krúpová, Dušan Vicen, Uršuľa Kovalyk, Miklós Forgács, Dodo Gombár, Peter Janků, Gabriela Alexová, Kamil Žiška, Marek Godovič, Slavka Civaňová, Jana Micenková, Dušan Poliščák, Tomáš Procházka, Samuel Chovanec) Zborník pätnástich nových slovenských hier na tému ekológie a ochrany životného prostredia.



DRĀMA nie je súťaž

Prehľadná faktografická publikácia mapuje dvadsať ročníkov súťaže divadelných hier DRĀMA.



Martin Huba

Sedem kapitol, sedem úsekov života a tvorby Martina Hubu, posudzujúcich kľúčové obdobia a udalosti jeho tvorivého života, doplnené autentickými rozhovormi.



Dejiny slovenského divadla II.

(Autori štúdií: Stanislav Bachleda, Vladimír Blaho, Monika Čertezni, Dária Fojtiková Fehérová, Eva Gajdošová, Ida Hledíková, Maja Hriešik, Lubica Krénová, Peter Maťo, Karol Mišovic, Michaela Mojžišová, Vladimír Predmerský, Soňa Šimková, Vladimír Štefko, Martin Timko, Pavel Unger, Miklós Vojtek) Autor koncepcie a odborný garant: prof. PhDr. Vladimír Štefko, CSc. Ukončením niekoľkoročnej práce kolektívu renomovaných slovenských teoretikov a historikov v oblasti divadla pod vedením Vladimíra Štefka sú dlhoočakávané Dejiny slovenského divadla, ktorých druhých zväzok práve vychádza.



Podoby Petra Karvaša

Hľadanie odpovede na nástojčivú otázku vzťahu umenia a politiky, slobody umelca a moci je rovnako naliehavé dnes ako v šesťdesiatych rokoch 20. storočia.

Milí čitatelia a čitateľky!

kôd december 2020

Martina Mašlarová

V decembri býva zvykom bilancovať. Úvahy o tom, aký rok sme prežili, nájdete aj v našom časopise. Pochopiteľne, nie sú to žiadne ódy, ale kdesi medzi riadkami môžeme spolu so Silvestrom (Lavríkom) očakávať, že umenie a kultúru uplynulé mesiace preda len celkom nepoložili na lopatky. Napokon, svedčia o tom nielen odpovede respondentov v rubrike 2x2, ale aj naše recenzie z nových „živých“ streamovaných premiér, ktoré by ešte donedávna boli nanajvýš fajnšmekerskou predstavou v hlavách najprogressívnejších multimediálnych experimentátorov.

Umelkyňou, ktorá vo svojej tvorbe tiež rada využíva digitálne technológie, je aj Sláva Daubnerová. Svoju najnovšiu premiéru, sólo *Masterpiece* však ešte stihla odhrať naživo, čo je dobre, lebo bez kontaktu so živým človekom by asi nemalo z diela stratilo svoju silu. *Masterpiece* je totiž veľmi osobnou bodkou Daubnerovej za kariérou slovenskej sólovej umelkyne. S odchodom roka ohlásila aj ona odchod z domácej scény, a tak je decembrový kôd – ako trefne poznamenala kolegyňa Barbora –, konkrétne o Daubnerovej. Posledné číslo roka symbolicky venujeme jej tvorbe a na jej pozadí aj intermedialite a súčasnému divadlu ako takému. Zároveň pevne dúfame, že v budúcom roku nebudeme do divadla chodiť iba online a budú nám dopriať aj tie „staré“, konzervatívne, celkom obyčajné predstavenia v sálach, v šatách miesto pyžama a s potleskom.

Staré sa končí, nové nás čaká – dočítania v roku 2021!

FOTO NA OBÁLKE
Masterpiece, Sláva Daubnerová, foto C. Bachratý

obsah

na margo

- 2 *Lacrimosa 2020*
Silvester Lavrík

rozhovor

- 3 *Vidím na poličke tvoju hlavu*
rozhovor so Slávou
Daubnerovou

recenzie

- 11 Sláva Daubnerová.
Umelkyňa. Žena.
Katarína K. Cvečková
• *MASTERPIECE* (SLÁVA
DAUBNEROVÁ)

- 16 Čo z nás zostane po tom
všetkom?
Marek Godovič
• *JUMBLE* (DIVADLO ŠTÚDIO
TANCA)

20 Na počiatku bol chaos!

- Tomáš Straka
• *BRAVE NEW LIFE* (TABAČKA
KULTURFABRIK A KULTURNÍ
CENTRUM COOLTUR)

- 23 *Strach, najväčší nepriateľ*
ľudstva aj slobody
Katarína Kučová
• *SPALŔOVÁČ MŔTVOJ* (SKD MARTIN)

- 27 *Divadlo vystrelené do vesmíru*
Anna Grusková
• *ARROKOTH* (DIVADLO STOKA)

festivity

- 29 *Bratislava v pohybe 2020*
Eva Gajdošová

extra

- 33 *Festivity v čase pandémie*

t/h/k

- 38 Sláva Daubnerová a jej
intermediálna sólo cesta
Katarína K. Cvečková

8 otázok p...

- 46 *...stave súčasného divadla*
rozhovor s Patricom Pavisom

krátko kriticky

- 50 *Ustáť to na jednej vlnovej dĺžke*
Marek Godovič

- 51 *Aké zákony tu platia?*
Zuzana Uličianska

knižná ukážka

- 52 *Architektúra imaginárniho*
Josef Svoboda

knížne tipy

z tvorby

- 54 *Socializmus s teplou tvárou*
Marián Amsler

2x2

- 54 Čo nás „rok korony“ naučil
(o kultúre) v roku slovenského
divadla?

glosa

- 55 *Plánovať nenaplánovateľné*
Michaela Zakuťanská

56 ja a divadlo

- Luboš Janák
Anna Šoltýsová
Matej Babej

58 kaleidoskop

59 tipy redakcie

59 z éteru/TV

60 + p -

Pantone 2356 U

Silvester Lavrík
dramatik



Lacrimosa 2020

Akosi to tak vyšlo, že v poslednom čase rád počúvam rôzne verzie requiem. Pri častiach venovaných náreku nad nevyhnutnosťou ľudského údely (judicandus homo reus) si predstavujem kolegynu a kolegov divadelníkov, ako v dlhom zástupe kráčajú pred tvár Najvyššieho a v hlave si pripravujú svoje záverečné reči. Ja, so svojím uzlíčkom plným krívd, nepochopení a zmarených ambícií v náručí, kdesi medzi nimi. Nevieť presne kde, lebo nikde som nenašiel žiadne vládne nariadenie ani organizačné usmernenie ústredného krízového štábu. Pôjdeme podľa bydliska, úspechov, angažovanosti, veku či, nebudaj, zásluh? Všetko jedno, Urbánek, Štepka a Klimáček pôjdu prví. Hneď za nimi Juráňová a Škripková. Jaj, no a Daubnerová, pravdaže. Nežartujem, priatelia, doba je vážna.

Predpokladám, že keď sa toto všetko skončí (teraz pre zmenu žartujem výrazne), pri Najvyššej inštancii vytvorí pre divadelníkov nejakú osobitnú sekciu. Nemôžu nás predsa súdiť spoločne s itečkármi, hygienikmi alebo tunelármi. Zato si viem celkom dobre predstaviť, že tanečné divadlo bude mať spoločnú sekciu s nemluvňatami. Na večne zelené pastviny ich budú púšťať malými bočnými dvierkami bez zbytočného vysvetľovania, veď čo už na takom tanci navysvetľuješ?

Nás ostatných hriešnikov a eskamotérov budú exámenovať, ako sa patrí. Detaily zámerov Demiurga ohľadom posledných dní ľudstva neovládám. No viem si predstaviť, že mieru zásluh divadelníkov zo Slovenska bude posudzovať Belopotocký. Veď kto iný?

... mali sme pred premiérou, tesne po premiére nám zatvorili divadlo, ešte sme to nestihli ani zreprízovať, no naskoč do rozbehutej sezóny, keď nevieš, čo bude zajtra, navyše – bez divákov to nejde! Chýbate nám, napísali sme na vchodové dvere, stránku divadla aj

do každých novín. A?, opýta sa Fejérpataky. Otočili sa nám chrbtom – vláda, ministerstvo, samospráva. Aj diváci?, nedá pokoj dvojctihodný Mikuláš. Sami so sebou mali starosti nad hlavu... Ech, od diváka zhovievavosť čaká iba blázon, pokýva samosudca a ďalší nehodník skončí v kotle plnom žlče, blenu a vzájomnej nežičlivosti.

V jubilejnej dvojsezóne 2019/2020/2021 nič nevyšlo tak, ako sme si naplánovali. A často sa aj dobre stalo. Veď ruku na srdce – ak sme sa od svojich predchodcov za tých sto-dvesto rokov niečo naučili, tak robiť všetky ich chyby. Sme hašteriví, útlcitní a ufňukaní. Urážliví až hrôza! Keby bolo komu, žalovali by sme jeden na druhého, len také fukoty! Nezaškodí trochu si od seba a svojich ambícií oddýchnuť. A vo voľných chvíľach pospomínať na to, že boli časy, keď komedianti smeli nocovať len v šiatroch za bránami mesta. Dnes nás doba vykázala do virtuálnej reality. Nuž čo – pasienok ako pasienok, pozor na husacince.

Dni hnevu (dies irae) pominú, máme plán napotom? Dni žiaľu a neutíšiteľného náreku (lacrimosa) nastanú až vtedy, keď zložíme ruky do lona a budeme čakať na zázrak, spasenie, grant, štipendium, pomoc od vlády, ministerstva, samosprávy. Ani od Pána Boha ju nečakajme, dal nám rozum a slobodnú vôľu, čo viac pre nás mohol urobiť? Vlastne urobil – dal nám ešte aj talent. Tak ho trucovitými slzičkami nerozmieňajme na drobné a žime, potom uvidíme. Divadlo prežilo aj horšie časy, prežije aj nás.

PF 2021

veselý Silvester (Lavrík)

SLÁVA DAUBNEROVÁ

Eva Kyselová
teatrologička

Vidím na policičke tvoju hlavu

Rozhovorov so Slávou Daubnerovou je množstvo. Patrí k najostrejšie sledovaným umelkyniam v slovenskom divadle, stala sa z nej overená značka, ktorou sa divadlo právom a neskromne pýši. Dala nový rozmer alternatívne mu divadlu, definovala jeden smer slovenského performatívneho umenia, otvorila dvere multižánrovému uvažovaniu v divadle. V mnohom ju možno považovať za priekopníčku v analyzovaní krehkej a obchádzanej témy, akou je ženská umelecká identita. Náš dialóg prebieha s pravidelnými pauzami a nárazmi niekoľko rokov, počas ktorých trvá naše priateľstvo. Tento rozhovor prináša jej neformálny, úprimný, ale aj kritický a v mnohom nekompromisný pohľad na divadlo a spoločnosť, a tiež na to, ako sa v nich hľadá miesto na život a tvorbu, ak je vaším krédom „don't go for second best“.

Sláva Daubnerová – koniec sólovej performerky? Symbolicky si odderniévala svoje sólové performancie, tvoja posledná, *Masterpiece*, je akousi bilanciou tohto dlhého vývoja. Prečo, ako a kedy si napokon dospela k tomuto zásadnému rozhodnutiu?

Znie to fatálne, ale je to tak. Myslím, že môžem povedať, že naozaj posledná. To rozhodnutie zrelo vo mne už dlhší čas. Netrvrdila by som to, keby som to tak necítila. Je náročné neustále si zvyšovať svoju osobnú latku, ak sa chceš niekam posúvať. S každým novým sólom rástli očakávania okolia a ja som na seba kládla čoraz vyššie nároky. Tento

¹ Citát z piesne *Express Yourself* speváčky Madonny, pozn. red.

nepríjemný tlak vo mne začal prebúdať kreatívny blok.

Na moje rozhodnutie mal vplyv celý rad vecí, od frustrácie z toho, aký status má u nás nezávislé divadlo – pretože sa cítim byť predovšetkým jeho reprezentantkou –, až po krízu stredného veku, keď som si uvedomila, že už nemôžem plytvať časom. V umeleckej ani v osobnej rovine. Je to prirodzená selekcia.

Masterpiece je aj o bipolarite života, vidíme „zlatý rez“ tvojho umeleckého sveta a súčasne veľmi intímnu osobnú výpoveď, vrcholové umenie a zraniteľné obnaženie. Keď som si všimla, že dernieruješ M.H.L., pochopila som, že končíš a že Masterpiece uzatvára jednu éru tvojej práce.

Nešlo o plánovaný zámer, ale zrazu som sa už nemala za koho „schovať“, vždy som sa s materiálom stotožnila, ale súčasne som si udržiavala režijný odstup. V tomto prípade ma sprevádzali pochybnosti, či nie je hlúpe sa divákovi otvoriť. Od roku 2016 som vedela, že chcem urobiť sólovku na tému, čo je majstrovské dielo a ako ho vytvoriť. V priebehu práce na *Masterpiece* som odderniéovala *M.H.L.* *M.H.L.* som hrala desať rokov, starla som s každým predstavením. V liste Husákovi do väzenia Magda písala: „Dnes mám 38. narodeniny, som sama doma a píšem ti.“ A naozaj som aj ja jedno predstavenie hrala deň pred svojimi 38. narodeninami. Keď som inscenáciu premiérovala, nemala som za sebou ešte žiadnu veľkú réžiu, Magda ma nesmierne inšpirovala v tom, kam som sa chcela posunúť. Počas derniéry som si už mohla povedať, áno, stala som sa režisérkou. Každú jej vetu som už chápala inak. Keď som sa zrazu rozhodla *M.H.L.* zderniéovať, akoby vo mne niečo dozrelo – človek musí niekedy niečo nechať ísť, aby vo svojom živote urobil miesto pre nové veci. V niečom sa mi po derniére nesmierne uľavilo. A spustilo to proces, ktorý sa už nedal zastaviť. Ešte v tom roku som zderniéovala všetky sóla. Skrátka som cítila, že musí prísť nová kapitola. A že *Masterpiece* bude buď jej začiatok, alebo koniec.

6 Dovol' provokatívnu otázku, skutočne je posledná? V slovenskom divadle máš práve



SOLO LAMENTOSO (Sláva Daubnerová)
foto J. Gulyás

vd'aka sólovým performanciam neotrasiteľnú pozíciu, dostávaš prestížne ceny, si jednoducho na vrchole. Súvisí koniec tejto línie tvorby práve s tým, aby si „odišla v najlepšom“? Je výhodné alebo nevýhodné byť sólovou performerkou?

Tá pozícia je v niečom výhodou aj nevýhodou. Ako nevýhoda sa to ukázalo v situácii, keď som sa pokúsila vstúpiť do slovenského divadla aj inak než len ako „exotická performerka“, ktorá si robí sólovky o ženských umelkyniach. Možno z objektívnych dôvodov neboli moje prvé pokusy prijaté pozitívne (réžie v činoherných divadlách, pozn. EK), ale na druhej strane sa domnievam, že si ma divadelná obec spojila s mojou sólovou tvorbou až natoľko, že neakceptovala iné polohy mojej práce, napríklad mňa ako režisérku.

Ale ja sa nevidím len ako performerka, ktorá by do konca života produkovala sóla ako na bežiacom páse. Táto tvorba je psychicky vyčerpávajúca a má svoje hranice v prinášaní stále nových tém a objavných umeleckých prístupov. Nie je pre mňa možné tvoriť každý rok ďalšiu sólovú predstavu, človek potrebuje neustále nové motivácie a skúsenosti, ktoré mu pomáhajú dozrieť do autentickej podoby tvorby. Sóla boli mojim prístavom, ale ak by som nerobila nič iné, zomlelo by ma to. Navyše sa u nás nezávislým divadlom nedá užiť. Ja som to však chcela robiť profesionálne.

Je to otázka škatul'kovania, s ktorým sa v slovenskom a českom divadle stále stretávame? Máš pocit, že si zaslúžiš rešpekt

aj ako režisérka iných druhov a žánrov?

Nebolo mojim cieľom niekomu niečo odkazovať alebo dokazovať, išlo o prirodzený vývoj, začala som dostávať zaujímavé ponuky z iných krajín a divadiel. Dostala som sa do operného sveta, ktorý dal šancu mojim režijným ambíciám. Ocitol som sa v prostredí, kde ma takmer nikto nepozná, nebude porovnávať. Vyhla som sa možným predsudkom a prišla úľava a s ňou sloboda v tvorbe. Posledné dva roky priniesli aj úspechy a pomohli mi v rozhodnutí ukončiť sólovú kariéru. Ale nič neprišlo hneď, aj operné réžie dlho čakali na ohlas.

V opere som bola úplná začiatočníčka, našla som v nej však priestor na vlastný umelecký rozvoj, naopak performancie už pre mňa perspektívu nepredstavovali, nevidela som v tejto práci ďalší rozmer, a to predovšetkým v slovenskom prostredí. Zahráš si na všetkých štyroch významných festivaloch, zarezonuješ v domácom kontexte, ale to je asi všetko. Niekedy ani nie je rozdiel v tom, či zarezonuješ alebo nezarezonuješ. Výsledný pocit márnosti je rovnaký. Keď nezávislé umelecké zoskupenie She She Pop zaujalo so svojou produkciou *Testament* na festivale Theatertreffen v Berlíne, jeho pozícia sa výrazne zmenila. U nás niečo také neexistuje. Vo chvíli, keď stratíš

UNTITLED (Divadlo P.A.T.)
foto C. Bachratý



geografické hranice, ti skrátka prestane stačiť to, čo sa ti tu ponúka. O to viac, keď si overíš svoje schopnosti aj inde. Súvisí to aj s otázkou možností reprezentácie.

Nie som jediná, ktorá prekročila hranicu od nezávislej umelkyne k profesionálnemu divadlu, ale podmienky sa nezmenili, stále chýba hlbší presah k širším vrstvám publika, ktoré nás však nemá kde a ako nájsť. Pritom na Slovensko každoročne prichádza množstvo mladých turistov z rôznych krajín a som presvedčená, že ak by ich niečo zaujalo, sú to produkcie nezávislej scény a súčasného tanca, ktoré nestoja iba na slove. Na nezávislú scénu sa tu skrátka nenazerá ako na potenciál.

Otvorila si zaujímavú tému. Myslím, že dlho na Slovensku platilo, že nezávislé divadlo nie je legitímnym partnerom oficiálneho, kamenného divadla. Zmenilo sa niečo v tomto chápaní alternatívy ako súčasť profesionálnej kultúry?

Ja osobne nevidím žiadny výraznejší posun za posledných pätnásť rokov, odkedy sa v divadle pohybujem. Žijem a tvorím v Bratislave. Ani za tie roky tu nevznikol reprezentatívny priestor pre nezávislé divadlo, kde by sme našli špičkové telesá, ktoré si zaslúžia, aby sa ich práca ukazovala inde než v punkových priestoroch. Nehovoriac o tom, že mimoriadne inscenácie sa rodia aj mimo Bratislavu a mali by tu pravidelne hosťovať. Sú tu medzinárodné festivaly ako Bratislava v pohybe, New Dance Fest, Nová dráma/New drama s dlhoročnou tradíciou, aj novšie festivaly ako Drama Queer. Program je vždy roztrúsený po celej Bratislave a chýba koncentrácia na jednom mieste. Napriek tomu, že povedzme A4-ka sa snaží naplňovať tieto potreby, priestorovo nie je schopná pokryť tvorbu nezávislého divadla a súčasného tanca v Bratislave. Je nás tu na jeden priestor priveľa. Je tu moja generácia, ktorá bude donekonečna považovaná za „alternatívu“, pričom ňou už dávno nie je, a je tu nová generácia mladých tvorcov, ktorí už tiež nie sú začiatočníci. V médiách sa nezávislému divadlu venuje pozornosť len v špecializovaných periodikách alebo v relácii *Umenie*, ktorého vysielací čas je 23.20.

Nie je to otázka absencie produkčných domov? Alebo inak, momentálne sledujem slovenské divadlo viac zvonku, ale nezbavím sa pocitu, že sa stále meria tým, čo sa deje v SND. Ak by to tak skutočne bolo, aký efekt to môže mať na kultivovanie a budovanie divadelnej kultúry?

Na mňa to malo rezignačný efekt, ten múr sa ťažko búra. Myslím, že nezávislé divadlo má obrovské zásluhy a je aktívnou súčasťou divadelnej siete, nepočítam len festivaly. Ale je to jednoduché, ak niekto hovorí o progresívnom divadle, tak vtedy nás nezávislých umelcov každý pozná, lebo sme jednoduchším vývozným artiklom. Verím, že existuje dobré povedomie o úrovni nezávislého divadla a jeho kvalitách, čo však chýba, je zázemie. Síce je tu dosť kultúrnych centier, ale divadlo je len jedným segmentom ich pôsobenia a popri iných aktivitách je mu napokon vyčlenený len obmedzený priestor. Problémom je, že na Slovensku nie sú špecializované divadelné produkčné domy pre nezávislé divadlo, ktoré by sa venovali len divadlu, mohli by byť nielen sídlom pre etablovaných umelcov, ale poskytli by možnosti systematickej práce aj začínajúcim súborom a tvorcom. Ak si máme udržať vysokú úroveň, musíme mať kde skúšať a hrať, a nie biť sa s inými kolegami o termín v mesačnom programe. Na to nadväzuje ďalší problém, a to je absencia producentov.

Považujem za potrebné sledovať aj novú mladšiu generáciu nezávislých tvorcov, hoci nemám príliš času. Zaujala ma autenticita divadla NUDE, performatívnej platformy Gaffa, DPM a UhoL92 či spolupráca Blaha Uhlára s mladými tvorcami pod hlavičkou Stoky. Bojujú presne s tým, s čím sme odjakživa bojovali my, s nedostatkom priestoru.

Viedol tento stav k tomu, že si zmenila produkčné zázemie aj ty sama?

Ja som v istom momente začala spolupracovať s produkčnou spoločnosťou Mana, ktorá zastrešuje viacero nezávislých divadiel. Nebyť tejto spolupráce, tak skončím pred tromi rokmi. Odbremenila ma hlavne od písania grantov, riadenia projektu, celej účtovníckej agendy, čiastočne aj produkcie. Toto som už sama nezvládala. Pokiaľ viem, je to asi jediná

profesionálna produkčná spoločnosť, ktorá sa špecializuje na nezávislé divadlo. Väčšinu času a energie jej však zaberá agenda a komunikácia s FPU. Je to jednoducho taký veľký objem administratívnej práce a byrokratického zaťaženia, že na akúkoľvek kreatívu nezostáva kapacita. Nie sú už schopní zaplatiť ľudí navyše, ktorí by sa venovali producentskej činnosti v tom zmysle, že by chodili na zahraničné veľtrhy, hľadali ďalšie možnosti financovania, koprodukčných partnerov, prípadne ponúkali naše projekty na festivaly mimo slovenského trhu, ktorý je maličký. Ja neviem, či tu má niekto vôbec kapacitu na to byť producentom, väčšina ľudí veľmi rýchlo od nezávislého divadla zuteká.

Na druhej strane s potešením sledujem, že sa z teba stala rešpektovaná operná režisérka, máš za sebou úspešné inscenácie v Česku aj v Nemecku, ale stále nemáš vyplnenú kolónku „opera“ v slovenskom divadle. Máš vôbec ambíciu po zahraničných skúsenostiach režírovať operu aj doma?

Priznám sa, že to porovnanie nemám, keďže som na Slovensku nikdy operu nerežirovala, a úprimne, ani som sa o odlišnosť domácej a zahraničnej situácie v opere príliš nezaujímal. Času nazvyš je málo, ak už navštívim nejaké divadelné podujatie, tak sa snažím skôr vidieť niečo na nezávislej scéne. Ďalšou podstatnou vecou je, že sa rada konfrontujem s cudzím prostredím a kultúrou, v tomto už bola Bratislava pre mňa v istom smere vyčerpaná a vyčerpávajúca. Magda Husáková Lokvencová má taký výrok: „Nemám rada Bratislavu. Vietor a prach.“

HAMLETMACHINE (Divadlo P.A.T.)
foto archív S. D.



ROMEO A JULIE
(Národní divadlo, Praha)
foto P. Borecký

Ako a v čom opera a veľké činohry najvýraznejšie stimulovali tvoj umelecký rast, ako zmenili tvoje umelecké vyjadrovacie prostriedky? Robíš na základe toho niečo inak ako pred touto skúsenosťou?

Otvorí sa mi plátno, ktoré mi ponúka napríklad aj úplne inú výtvarnú realizáciu. Netvrdím, že ma už nebavia moje malé projekty s obmedzeným rozpočtom, ale v istej chvíli mi jednoducho už prestali stačiť. Obmedzené podmienky zákonite ovplyvnia aj estetiku – v nezávislom divadle je to takzvaná estetika joklu. Pocítila som obrovskú satisfakciu, keď som zrazu mala vysoký rozpočet a mohla som si dovoliť na scéne veci, ktoré by mi ako performerke nenapadli.

Ďalšia vec je téma, ktorá ide za hranice malých sólových projektov. Prirodzeným krokom bolo napríklad *Solo lamentoso*, predstavovalo vykročenie zo sveta ženských umelkýň, ktoré mi pomáhali stať sa jednou z nich. A po pätnástich rokoch som prišla na rad, bolo

pre mňa logické túto tému uzavrieť sebou. *Solo lamentoso* ma priviedlo aj do aktívnejšej spoločenskej diskusie. Réžie vo veľkých divadlách mi teda otvorili cestu aj k iným témam.

V pražskom Národnom divadle máš za sebou inscenácie na všetkých scénach, čo sa mnohým režisérom a režisérkam nepodarí. Ak by som to nazvala voľnou tetralógiou, je vrstevnatým pohľadom na operné umenie, ale aj tvoje tendencie. Nespolupracuješ s rovnakými tvorcami, v každej z inscenácií dominuje špecifické výtvarné gesto, rozhodne neprinášaš konvenčné scénické riešenia. Ktorá z nich bola pre teba prelomovou, dodala ti opernorežijné sebavedomie bez ohľadu na kritickú reflexiu?

Sú dve, prvá a posledná. *Orango* ♂ *Antiformalistický jarmok* bola srdcová záležitosť, na pomery operného sveta low-costová záležitosť s klavírom a „iba“ 40-členným zborom, bez orchestra. No a, tá druhá je, samozrejme, *Lolita*.

Prvú skomponoval Dmitrij Šostakovič, ktorý ma vždy ako umelecká osobnosť tvoriaca v časoch tých najkrutejších represí fascinovala. Nevyhnutne som sa teda cez túto operu mohla konfrontovať aj s jeho érou. V istom zmysle som tak

svojím spôsobom nadviazala na tému z *M.H.L. Orango* bol prológ nedokončenej opery so sci-fi námetom, ktorý sa našiel až v roku 1994. Doslova v koši. *Antiformalistický jarmok* je geniálne vokálne dielo pre štyri basy, ktoré pre svoj obsah dlho ležalo schované v šuplíku, keďže ide o paródiu na stalinských funkcionárov a na zjazd o formalizme v hudbe.

V prípade *Lolity* som mala šťastie, že ma na ňu upozornila Silvia Hroncová. Opäť nie veľmi známa opera posledného veľkého žijúceho ruského skladateľa Rodiona Ščedrina, ktorý sa so Šostakovičom priatelil. Nebola to teda len samotná opera, ktorá ma zaujala, ale vôbec dotyk s touto skladateľskou tradíciou. Od začiatku som mala pocit, že to bolo napísané pre mňa. Nesmierne som si s jeho hudbou porozumela. A bolo vzácné, že som niektoré veci mohla upravovať po dohode so skladateľom, bol otvorený škrtom, mohla som chlapčenský zbor nahradiť dievčenským, čo téme veľmi pomohlo, zrazu tam mať reálne 12-ročné dievčatá. V *Lolite* som mohla konfrontovať toto notoricky známe dielo a interpretovať ho z dnešnej a predovšetkým z feministickej perspektívy.

Súvisí to aj s tým, že si *Lolitu* potom úspešne uviedla aj v Mariinskom divadle?

Skôr je to o vnútornej spokojnosti s výsledkom. Až dnes napríklad nemám problém pozerať sa na svoje inscenácie s objektívnym odstupom. Pri *Lolite* som našla svoj režijný jazyk, ale nenašla by som ho, nebyť predchádzajúcich troch inscenácií. Človek musí objaviť „typ“ opery, ktorá mu sedí. Súvisí to aj s tým, že som z prostredia autorského divadla, kde originalita je princípom tvorby. Inscenovať tradičné a svetoznáme operné tituly, napríklad *Salome*, je oveľa ťažšie, pretože musíš prísť s niečím novým. Na druhej strane to na mňa kladie nároky pokúsiť sa o nový, nečakaný alebo doteraz nerealizovaný výklad.

Jednoznačne mi však konvenuje hudba 20. storočia a súčasná opera, avšak sú to lahôdky, ku ktorým sa človek nedostane ľahko, pretože nejde o „kasaštuky“. Stále je však dosť opier, v ktorých môžem prehodnotiť výklad postavenia ženy z hľadiska opernej divadelnej tradície – *Jenůfa*, *Salome*, *Tosca*.

Ako si vyberáš spolupracovníkov? Na rozdiel od sólových diel nerobíš na inscenáciách s rovnakými tvorcami.

Je prácnejšie spolupracovať s neznámymi ľuďmi, ktorých nepoznáš a nevieš, čo od nich čakať. Súčasne mi to však nedovolí upadnúť do rutiny, som nútená hľadať spoločný umelecký dialóg a rozvíjať sa. Som vďačná za spoluprácu s Borisom Kudličkom na *Lolite* a teším sa, že sme práve úspešne odprezentovali koncepciu k *Salome* pre Badisches Staatstheater Karlsruhe. O produkciu majú už teraz záujem aj iné operné domy. Ďalší scénograf, s ktorým systematicky spolupracujem, je Nemeč Sebastian Hannak, s ktorým momentálne pripravujem už štvrtú produkciu. Začíname pracovať na *Tosce* pre Staatstheater Kassel a bude to otváracia produkcia sezóny.

Neznamenajú *Masterpiece* a zahraničné réžie aj nejaký signál na odchod z domáceho prostredia?

Na to je, myslím, skoro, hoci opakovane dostávam ponuky z divadiel, v ktorých robím alebo som robila a som za to rada. Aj keď sa necítim etablovaná v nemeckom divadle, zrejme mám čo ponúknuť, keď sa divadlá ozývajú. Je to vždy nový začiatok, nemôžeš sa odvolávať na Dosky alebo úspechy v nezávislom divadle. Baví ma ten stav „tabula rasa“, nespoliehať sa na pozíciu doma, ale overovať si, či si dosť dobrá aj za hranicami, konfrontovať sa s medzinárodnou

LOLITA (Národní divadlo, Praha)
foto P. Borecký



Sláva Daubnerová s teatrologičkou Evou Kyselovou
foto archív S. D.

konkurenciou. Znova sa však vrátim k *Masterpiece*, keď odložím hlavu „Slávy-umelkyne“, obklopenú všetkými tými rekvizitami, vyvstáva otázka, kto vlastne som. Budovala som umeleckú kariéru, ale pre iné veci neostalo miesto. Niekedy mám skrátka chuť začať odznova.

Ako ťa ovplyvnila epidémia COVID-19? Čo divadlu tento stav vzal a čo mu dáva?

Pre mňa je situácia izolácie normálny stav, v ktorom pracujem. Odlišný bol tentoraz v tom, že už ho nestriedali obdobia, keď niekam cestujem, obdobia intenzívnej spolupráce s ľuďmi. Takže som vyvíjala režijné koncepcie doma, na čo som v podstate mala ideálne podmienky. Je to najťažšia časť procesu, ale na druhej strane konkrétny výsledok je v nedohľadne, produkcie sa často presúvajú, našťastie, žiadna mi zatiaľ úplne nepadla. Počas pandémie som chodila navyše pravidelne skúšať *Masterpiece*. Choreografie, ktoré sme vytvorili s Andrejom Petrovičom, síce vznikli už pred vypuknutím pandémie, ale aby som nestratila kondíciu, nezabudla materiál, dostala sa do formy, musela som na tom ďalej pracovať. Mala som výhodu, že som bola sama, vďaka čomu ma do SLUK-u pustili. Skúšať sama je však celkom nápor na psychiku.

Po premiére mi zas bolo ľúto, že sme za ten krátky čas uvoľnenia, keď sme mohli hrať, museli redukovať počet

divákov. Volať ľuďom, že sa nezmetia pre zníženie kapacity. Bolo mi z toho nanič. Čiže, prišla frustrácia z toho, že aj tak nie dlhodobo plánovaná životnosť projektu, na ktorom extrémne dlho pracuješ, sa danými okolnosťami absurdne skrátila doslova na mesiac. Ale všetko je tak, ako má byť. Úprimne môžem povedať, nemala som už s týmto sólom žiadne ambície, nechcela som už nikomu nič dokazovať, chcela som ho dokončiť v prvom rade kvôli sebe. Pandémii vnímam ako bolestivý proces. Človek sa pred sebou nemá kam schovať a neschová sa pred sebou už ani v divadle.

Formuje alebo ovplyvňuje tvoju tvorbu aj kritická reflexia? Si oceňovaná slovenskou kritikou, ktorá však nie je nijako radikálne konfrontačná, ale čo česká alebo nemecká?

Mám teoretické vzdelanie, vždy som sa o teóriu zaujímala a pomáhala mi aj v tvorbe. Kritiku vnímam ako integrálnu súčasť svojej tvorby, bola som na ňu zvyknutá ešte z amatérskych divadelných prehliadok, ku ktorým patrilo aj odborné hodnotenie poroty. Chodievali do nich Oleg Dlouhý, Vladimír Štefko, Ján Šimko a ďalší. A my sme boli vďační za spätnú väzbu, pretože nás to posúvalo ďalej.

Dôležitým medzníkom pre mňa bolo doktorandské štúdium na Katedre divadelných štúdií VŠMU. Ocitol som sa v prostredí, ktoré mi bolo blízke, keďže som vyštudovala teroretický smer. Práve toto prostredie dokázalo najlepšie pochopiť, čo robím, keďže moja práca bola založená z veľkej časti na výskume. U nás je za režiséra považovaný zväčša muž a za réžiu práca s textom a hercom. Multimediálny prístup, akým pracujem, nie je u nás považovaný za réžiu, všetci si myslia, že to netreba režírovať, že to sa tak nejako samo poskladá dokopy alebo že to je akási kolektívna mozaika. To je, samozrejme, veľký omyl, pretože niekto tých spolupracovníkov vedie a má premyslený koncept, a to sa týka všetkých zložiek. Vedúcou mojej práce bola Jana Wild, ktorej rozhľad rozhodne prekračuje konvenčný divadelný kontext, čo je práve pre mňa to najpodstatnejšie. Pamätám si, ako ma vzala na výstavu Valie Export do Linzu, bola v New Yorku v čase, keď som ja už pripravovala *Untitled* a keď tam prebiehala prvá veľká retrospektíva

Francescy Woodmanovej, priniesla mi jej katalóg. Mala som v nej veľkú oporu, inšpiráciu a partnerku na dialóg.

Bola tam tiež Naďa Lindovská, z ktorej monografie som vychádzala pri *M.H.L.*, bola som pri zdroji, mohla som sa s ňou rozprávať. Bola tam Soňa Šimková, z ktorej rúk som preberala prvú cenu na festivale Nová dráma/New Drama a ktorá napísala úžasnú štúdiu o *Untitled*. Doteraz si ju opatrujem, pretože zrazu niekto v kontexte pomenoval, čo robím. Pre mňa to bolo veľmi dôležité obdobie, ktoré mi pomáhalo sa sformovať. Pomohlo mi to vyhraničiť sa na divadelnej scéne, ukotviť sa v tom, čo robím, pochopila som, že nikdy nebudem klasickou činohernou režisérkou, a utvrdilo ma to v hľadani vlastného jazyka a režijného rukopisu. Samozrejme, boli aj názory, že za mojím úspechom je feministicko-kritická lobby. Asi aj preto som mala potrebu si ísť overovať schopnosti aj inde. Ale treba podotknúť, že to ani zďaleka nebolo vždy tak, že by moja tvorba bola hodnotená len pozitívne a ty to sama dobre vieš.

Áno, pamätám si, že som ako jedna z mála napísala pozitívnu recenziu na *Hamletmachine* a mnoho ľudí sa ma pýtalo, čo sa mi na tom páčilo, ved' tam je nejaká webkamera. A potom prišla *M.H.L.* a zrazu si bola objavom.

Najtvrdšia kritika prichádzala vždy v Česku, tam dostala na frač aj *M.H.L.* A samozrejme, keď som začala režírovať v opere, tak si ma začali poriadne podávať. Bolo veľmi dôležité, že sa to stalo, nijako ma nešetřili, a treba povedať, že som sa s tým vyrovnávala ťažko. Kritika však patrí k hľadaniu umeleckej identity a je dobré udržať si hranice, ak je kritika príliš dobrá, ale aj keď je negatívna. Najdôležitejšie je, čo si o svojej tvorbe myslíš ty. A to sa niekedy ukáže spätne až rokmi, treba na to odstup. Kritika dokáže povzbudiť, ale aj zablokovať. Asi by som sa stotožnila so Šchedrinom, ktorý sa vyjadril, že ak dáš príliš na názor iných, nezvládneš svoj vlastný rukopis. Je to ťažká skúška autorskej sebadôvery.

Čo si uvedomujem a všimám, je, ako sa vytráca divadelná kritika z mienkotvorných denníkov alebo sa venuje priestor len veľkým oficiálnym scénam. Keď vylúčime

špecializované periodiká o divadle, tak divadlo sa vo svojej plnej šírke neobjavuje v denníkoch, ergo neexistuje, a teda neexistujeme ani my divadelníci. Je mi však veľmi sympatická iniciatíva mladých nezávislých divadelných kritikov Mloki, ktorí si vytvorili vlastný online priestor, kde môžu publikovať.

Čo tvoje pedagogické ambície? Túžiš odovzdať mladým umelcom niečo zo svojich skúseností?

Áno, ale čiastočne si to vynahrádzujem už pri réžiách. Uspokojuje ma robiť s talentovanými ľuďmi, ktorí sú disponovaní, budovať s nimi umelecký tvar, mám tak možnosť ísť za hranice toho, čo by som zrejme sama so svojimi obmedzenými hereckými možnosťami nedokázala. Teší ma, keď môžem niekomu pomôcť ukázať zo seba to najlepšie, vytvoriť mu priestor. ♣

Sláva Daubnerová

Slovenská performerka, režisérka, ale aj herečka. Už vo svojich amatérskych divadelných pokusoch prejavila špecifickú autorskú individualitu a prirodzene sa stala súčasťou mladej generácie profesionálnych nezávislých umelcov. V prvých rokoch profesionálnej tvorby sa venovala predovšetkým multimediálnym performanciám, experimentálnym adaptáciami modernej literatúry (*Hamletmachine*, *Polylogue*). Ako sólová performerka získala pozornosť a uznanie predovšetkým vďaka voľnej trilógii *Cely*, *M.H.L.* a *Untitled*, ktoré sú inšpirované životom a tvorbou významných ženských umelkýň 20. storočia. Neskôr vytvorila aj sólovú performanciu *Solo lamentoso*. Ďalšou výraznou líniou tvorby Slávy Daubnerovej je operná a činoherná réžia, má za sebou inscenácie v slovenských, českých, nemeckých divadlách, spolupracovala na kolektívnych nezávislých divadelných projektoch (*Miracles*, *Proti pokroku/Proti lásce/Proti demokracii*). V roku 2020 uviedla sólovú performanciu *Masterpiece*, ktorou uzavrela líniu sólových performancií a naplno sa rozhodla venovať opernej a činohernej réžii. Za svoju divadelnú tvorbu získala niekoľko významných ocenení.

Katarína K. Cvečková
divadelná kritička

Sláva Daubnerová
MASTERPIECE

Sláva Daubnerová. Umelkyňa. Žena.

Na posledné sólo dielo Slávy Daubnerovej *Masterpiece* je možné nahliadať z rôznych uhlov pohľadu. Je zavŕšením jednej významnej tvorivej cesty, uzavretím línie, ktorá vzdáva hold ženským umelkyniam, posledným stupňom dlhodobej precíznej sebareflexie. No zároveň v ňom Daubnerová kladie večnú hamletovskú otázku: byť či nebyť... umelcom/umelkyňou (na slovenskej nezávislej scéne)?

Text vznikol na základe výskumu, ktorý z verejných zdrojov podporil Fond na podporu umenia.

1 Louise Bourgeois v diele *Cely*, Magda Husáková-Lokvencová v inscenácii *M.H.L.* a Francesca Woodman v *Untitled*.

Už samotná umelkyňa ešte pred premiérou komunikovala, že pôjde o jej „labutiú pieseň“ ako performerky a tvorkyne v rámci slovenskej nezávislej scény. V diele sa tak logicky zrkadlia viaceré tendencie prítomné v jej autorskej performatívnej tvorbe. Zrejme sú formálne princípy ako intermedialita, oscilácia medzi divadlom a performanciou, výrazná vizuálna stránka, tanečný pohyb ako jeden z hlavných výrazových prostriedkov, telo ako médium aj súčasť scénického/inštalačného priestoru. Tematicky *Masterpiece* nadväzuje na líniu hľadania identity ženy-tvorkyne. Tentoraz však už nie skrz rekonštrukciu tvorby a zásadných životných okamihov iných významných umelkýň, ale sama Daubnerová sa stáva predmetom tohto výskumu, jej diela sú prostriedkom jej vlastného sebauvedomenia. Zreteľne sú tu teda prítomné aj znaky Daubnerovej cielavedomej snahy definovať svoje umelecké smerovania, istým spôsobom inštitucionalizovať svoju autodidaktickú umeleckú cestu. Dnes už ako skúsená a etablovaná tvorkyňa však uvažuje nad umením aj v širšom

ako osobnom a intímnom kontexte a nadväzuje tak na univerzálnejšiu problematiku.

Posledné sezóny pritom ukázali, že Sláva Daubnerová nie je jediná, ktorá sa tvorivo zamýšľa nad zmyslom umenia a jeho podobami v dnešnom svete či nad postavením umelca v našej spoločnosti – aj vzhľadom na dlhodobu nie celkom priaznivú podmienku na tvorbu (rozumej dostačujúce finančné,

MASTERPIECE — Sláva Daubnerová
foto C. Bachratý



priestorové, technické a iné možnosti). Navyše aktuálna pandemická situácia do tohto diskurzu prináša ďalšie páľčivé otázky a pripomienky. Podobným úvahám sa už dlhší čas venuje aj Andrej Kalinka so súborom *Med a prach* – príkladom je ich posledná premiéra *Outside the box 01* o géniovi, ktorého súdobá spoločnosť nedokázala pochopiť. Nie náhodou spomínam práve toto meno – tvorba Kalinku a Daubnerovej totiž skrýva viaceré paralely. V prvom rade sú obaja predstaviteľmi tej časti scény, ktorá je odvážna v experimentovaní. Obaja prekračujú hranice (nielen) medzi umeniami, dbajú na umelecký výskum, usilujú o motívickú a tematickú vrstevnatosť. S týmto programom sa etablovali nielen doma, ale i v zahraničí (kde sú často prijímaní s väčším ohlasom a zjavným porozumením). *Masterpiece* je tak ďalším hlasom, ktorý nás inšpiruje k prehodnoteniu súčasného statusu umelca, k reflexii jeho tvorivej cesty a najmä k uvažovaniu nad potrebou kultúry (najmä) v dnešnom období. O to viac, že je posledným nezávislým sólo dielom tejto pozoruhodnej a svojskej umelkyne.

Konceptuálny konštrukt vs. intímny stand-up

Dielo sa skladá z deviatich obrazov/kapitol, ktoré majú presné pomenovania a štruktúry: *Signature*, *Narcissius*, *Argonaut*, *Orpheus*, *Olympus*, *Prophet*, *Hamlet*, *Medusa*, *Museum*. No zároveň ho možno rozdeliť na tri samostatné vývojové línie. Prvá je manifestom umelca, zobrazuje jeho tvorivú cestu a všetko, čo treba pre ňu vykonať a zároveň stratiť. Druhou je, naopak, intímna spoveď ženy, ironický i empatiu vzbudzujúci pohľad do vnútra Slávy Daubnerovej. Posledný z deviatich obrazov – *Museum* tvorí finálnu časť, v ktorej umelkyňa uzatvára jednu etapu svojej cesty. Pritom si pokojne, zmierlivo a istým spôsobom odovzdane obzerá artefakty, ktoré túto púť lemujú.

V prvej časti performerka reprezentuje



MASTERPIECE
— Sláva Daubnerová
foto C. Bachratý

univerzálneho umelca, temného rytiera, ktorý bojuje sám so sebou v časopriestore, ktorý môže byť vzdialenou vesmírnou budúcnosťou, paralelným svetom, matrixom. Je to univerzum „pravého“ umelca, pre ktorého neexistuje nič, iba jeho umenie a tvorivý proces pripomínajúci striktný a sústredený bojový tréning s jasne danými podmienkami. Daubnerová v tesnom čiernom kostýme z lycry, ktorý predstavuje akési brnenie, vykonáva pohyby v určených geometrických štruktúrach – horizontálne a vertikálne línie, diagonály či presúvanie sa do kríža. Jej prejav korešponduje s choreografiou Andreja Petroviča – je minimalistický, sústredený a precízny. Pohybujúce sa telo navyše sprevádza v rovnako presných geometrických systémoch chirurgicky ostré, chladné svietenie. Opäť sa teda akčný svetelný dizajn (Milan Slama) stáva dôležitou súčasťou koncepcie a pre samotnú performerku je plnohodnotným partnerom. Raz vytvára na zemi písmeno L či kríž, inokedy biely baletizol pretína diagonálne alebo pozdĺžne, až napokon zaleje celý priestor. Neskôr ako pod okrúhlu šošovku mikroskopu upriamuje pozornosť na telo či objekt na scéne alebo prostredníctvom projektoru

„
Kópia
Daubnerovej
hlavy sa stáva
jej vlastnou
hamletovskou
lebkou.
“

necháva plávať po baletizole rôzne geometrické obrazce. Performerka do týchto svetelných útvarov vstupuje a zasa z nich vystupuje, tvorí so svetlom kontrast a vzápätí synergiu. V obraze *Argonaut* sa sama stáva svetelným zdrojom – nasadzuje si na seba reflektor, ktorým pomaly skúma celý priestor. Začína hľadiskom (a svojimi recipientmi) a pokračuje javiskom (či skôr bojiskom). V jednom z ďalších obrazov si performerka dáva reflektor na chrbát ako ortiel, ktorý so sebou nesie, alebo azda ulitu, pod ktorou sa skrýva. Môže to byť aj odkaz na autorkin častý inšpiračný zdroj – francúzsku umelkyňu Louise Bourgeoisovú a jej dielo *Femme Maison* (tento motív Daubnerová využila aj v inscenácii *Solo lamentoso*). Popri reflektore je signifikantným objektom v *Masterpiece* busta – dvojník samotnej Daubnerovej. Na jednej strane s ňou bojuje, na druhej sa s ňou identifikuje. Je to symbol dvojpólovosti „ženy-umelkyne“, predstavuje

kontrasty tvorby vs. osobného života, umelca vs. jeho diela. Kópia Daubnerovej hlavy sa stáva jej vlastnou hamletovskou lebkou. Zároveň tu opäť (ako v jej skorších sólach) využíva aj digitálne zdvojenie svojho tela. Na štyroch obrazovkách na stojanoch sa premieta pohyblivý hologram performerkinej hlavy. Vracia sa tak nielen otázka identity, ale aj hra s rôznymi realitami. Hlavy tlmočia jednotlivé body manifestu, prikazujú, zakazujú, navádzajú – aj vo svojom rozmiestnení akoby uvážňovali performerku do vykonštruovaného sveta dokonalého umelca, umelca bez akéhokoľvek osobného života. Ako z reproduktora hlása jeden z bodov manifestu: „Harmonious sex life, marriage, and children – are both beneficial and fruitful. But as far as art is concerned, they are virtually unknown territories. So many women are great mothers, you are not one of them.“

V druhej časti sa model umelca mení



MASTERPIECE
— Sláva Daubnerová
foto C. Bachratý



MASTERPIECE
— Sláva Daubnerová
foto C. Bachratý

na individualitu. Performerka si na svoj bojový kostým oblieka nahé ženské torzo – symbolicky sa tak odhaľuje vonkajškovo, aby sa vzápätí obnažila aj vnútorne. Intermezzom medzi touto premenou sa príznačne stáva Madonnin popový song *Live to Tell* znejúci v interpretácii samotnej Daubnerovej, ktorú sprevádza chór digitálnych hláv na obrazovkách. Pieseň je prerušovaná performerkiným konceptuálne pôsobiacim monológom, ktorý sa ešte stále nesie v rovine viac-menej neosobnej. („Plávam v skafandri po obežnej dráhe. Pozerám sa dole. Som z krajiny, ktorá vyzerá ako morský koník. Ale nemá more.“) K skutočnému obnaženiu dochádza až v nasledujúcom ironizujúcom príhovore nápadne pripomínajúcom vystúpenia stand-up komikov. Od odhalenia lásky k Madonne prechádza úryvkami pripraveného postdramatického monológu (s citátmi Elfriede Jelinekovej a Heinerja Müllera) až k inzerátu, v ktorom hľadá muža. Odrazu tu pred nami stojí

na dreň odhalená žena – Sláva Daubnerová. Zdá sa, akoby k tomuto bodu, k tomuto úprimnému, prostému a čistému odhaleniu smerovala celá Daubnerovej sólo performatívna cesta. Vo svojom hľadaní univerzálneho modelu ženy-umelkyne a skúmaní vlastného vnútra cez iné osudy a diela tak dospela k finálnej fáze – sebauvedomeniu.

V tejto chvíli si môže vyzliecť nahé torzo, odložiť reflektor, vystaviť bustu. A spolu s nimi starostlivo nainštalovať odtlačky všetkých predošlých skúmaní a tvorivých snažení – signifikantné objekty zo všetkých sólo performancií. Červené lodičky z *Hamletmaschine*, biela detská košielka z performancie *Cely*, lajstre z *M.H.L.*, preparovaná líška a retro fotoaparát z *Untitled*, papierová maketa domu a svokrin jazyk zo *Solo lamentoso* – všetko spolu s Doskami (ako znakom úspechu a profesionálneho etablovania sa) vystavené ako jeden muzeálny exponát. A ona – žena-umelkyňa Sláva Daubnerová v maske bieleho kráľika sa

”
Performerka si na svoj bojový kostým oblieka nahé ženské torzo – symbolicky sa tak odhaľuje vonkajškovo, aby sa vzápätí obnažila aj vnútorne.
“

stáva jeho súčasťou. Stáva sa súčasťou vlastného diela. „You are now face to face with eternity.“

Napriek tomu, že *Masterpiece* by sa spočiatku mohol javiť ako konceptuálny konštrukt – i keď vizuálne, pohybovo a technicky na vysokej úrovni, druhá časť a kontext umelkyne Slávy Daubnerovej vrhá dielo do celkom iného interpretačného svetla. A aj vďaka svojej vrstevnatosti (po formálnej i tematickej stránke) otvára viaceré línie vhodné i na podrobnejšiu teatrologickú analýzu.

Now, I-woman am going to blow up the Law

V *Masterpiece* síce vypovedá Daubnerová prvýkrát sama cez seba a za seba, no dielo je opäť plné rôznych intertextuálnych odkazov. Popri spomínanom Heinerovi Müllerovi využíva napríklad aj pasáže z Houellebecqovej eseje *To Stay Alive*. Voľba ostatných zdrojov vyplýva z Daubnerovej prirodzenej tendencie inšpirovať sa ženskými umelkyňami, v čom aj v tejto inscenácii nadviazala na princíp odkrývania dejín žien. Text, ktorý znie po celý čas z nahrávky, je poskladaný najmä z úryvkov z textu *An Artist's Life Manifesto*

MASTERPIECE
— Sláva Daubnerová
foto C. Bachratý



performerky Mariny Abramovičovej, ako aj z citátov z rozhovoru s ňou uverejnenom v časopise *The Commentator – Elevating Suffering Towards Success*. Predposledný obraz Medusa je venovaný odkazu filozofky a spisovateľky Héléne Cixousevej a jej manifestu *Smiech Medúzy*. Ani jednu z nich netreba zvlášť predstavovať – podobne ako *Bourgeois*, *Woodman* či *Husáková-Lokvencová* zastávajú významné miesto v dejinách umenia. Na konci etapy sólo tvorby tak autodidaktka Daubnerová vzdáva hold svojim pomyselným učiteľkám a zároveň predchodkyňam vo svete umenia, ktorý dodnes neponúka rovnocenné postavenie a rovnaké možnosti pre obe pohlavia. V skutočnosti teda prvá časť nie je manifestom umelca, ale manifestom umelkyne, ktorá sa doslova musí prebojovať týmto prostredím. „Now, I-woman am going to blow up the Law: let it be done, right now.“

Odpoveď Slávy Daubnerovej na otázku: byť či nebyť... umelkyňou (na slovenskej nezávislej scéne)?, je teda jasná. A tak zrejme každá reflexia *Masterpiece* sa bude končiť slovami o konci jednej éry, o strate pre slovenské umenie, o ľútosti nad tým, že už zrejme nebudeme mať možnosť zažiť bravúru autorskej a performatívnej tvorby Slávy Daubnerovej. K týmto vyjadreniam by som sa s čistým svedomím mohla pridať. No zároveň oceňujem kvalitu tejto éry a jej vyvrcholenia v podobe diela *Masterpiece*, a obdivujem odvahu a rozhodnosť opustiť „bezpečný prístav“ a vrhnúť sa do vôd profesionálnej medzinárodnej scény. ♣

S. Daubnerová: Masterpiece

koncept, scenár, réžia, návrhy kostýmov a scény

S. Daubnerová choreografia A. Petrovič hudba M. Burlas

video J. Gulyás svetelný dizajn M. Slama zvukový dizajn

L. Holík, M. Slama hlas M. Vrábová účinkuje S. Daubnerová

premiéra 11. september 2020, SLUK, Bratislava

Marek Godovič
divadelný kritik

Stanislav Dobák
JUMBLE

Čo z nás zostane po tom všetkom?

Počas druhej vlny pandémie koronavírusu a z toho vyplývajúcich opatrení sa banskobystričné Divadlo Štúdio tanca rozhodlo odpremiérovať multimediálnu performanciu s názvom *Jumble* online. Samozrejme, živý divadelný zážitok je nenahraditeľný a preniesť svoje vnemy a pocity z neho prostredníctvom reflexie na čitateľov je už samo osebe neraz zložité. Táto recenzia je písaná neštandardne, zo streamu a záznamu, ktoré môžu v porovnaní so živým kontaktom divákov s performerami skresľovať vnímanie diania na javisku. Sčasti teda môže ísť o divácku predstavu, interpretáciu či priam fikciu. Ale nech je text aj s týmto, za iných okolností alibistickým tvrdením, istým bezprostredným svedectvom doby, v ktorej toto multimediálne dielo vznikalo.

S tvorbou tanečníka a choreografa Stanislava Dobáka, tvoriaceho najmä v Belgicku, sa na Slovensku stretávame skôr na festivaloch a hosťovaniach. Najnovšie jeho prácu môžeme vidieť aj v Divadle Štúdio tanca, kde so súborom vytvoril performanciu *Jumble*. Projekty absolventa banskobystričského Konzervatória J. L. Bellu, ale aj prestížnej bruselskej školy P.A.R.T.S., známeho svojou spoluprácou s významným tanečným zoskupením Rosas, charakterizuje silný multižánrový koncept, ktorý sa stretáva s výrazným fyzickým prejavom performerov. Medzinárodný charakter súboru DŠT mohol byť teda Dobákovi blízky, danosti a typológiu jednotlivých členov dokázal vhodne využiť v prospech diela. To, že svoje možnosti dokáže banskobystričský súbor naplniť, dokázali tanečníci aj v predchádzajúcej inscenácii *Muž bez vlastností* v réžii Jozefa Vlka. V performancii *Jumble* sa oproti ostatnej premiére vymaňujú zo zložitej štruktúry konceptu, ale naplno využívajú priestor, v ktorom sa pohybujú naoko slobodne, no v presne vymedzených pohybových tvaroch a vzorcoch.

18 Práve multimediálne predstavenia (a to pre ich



„Dobák skúma rozvrät hodnôt v dvoch polohách – v slobodnom a totalitnom prostredí, ktoré navzájom konfrontuje.“

JUMBLE
— B. Przybylski,
I. Charalambidou,
J. Yap
foto V. Veverka

JUMBLE
— J. Yap,
I. Charalambidou,
L. C. García
foto V. Veverka



spektakulárnosť platí aj pre diela Stanislava Dobáka) kladú ešte väčší dôraz na prítomnosť „tu a teraz“ v priestore, v ktorom diváci môžu plnohodnotne vnímať jeho hĺbku a do nej zasadené akcie. *Jumble* Dobák koncepčne rozvrhol na javisko DŠT, na ktorom sa odohrávalo simultánne viacero pohybovo-výtvarných akcií. Práve roztrieštením jednotlivých výstupov simuloval priestor, v ktorom sa diváci môžu aspoň vizuálne pohybovať a sami sa rozhodovať, na čo sa chcú pozerieť. Dobák v performancii pracuje s filmárskymi postupmi, v rámci priestoru vystaval pomyselné filmové štúdio, v ktorom sa akcie zachytávajú na kameru a projektujú na plátno. Svojím špecifickým usporiadaním priestor javiska pôsobí členito a nedivadelne, Dobák využíva paravány, napríklad na jeden z nich sa projektuje práve prebiehajúca tanečná akcia.

Názov *Jumble* označuje chaos. Chaos súčasnej situácie pramení nielen z pandémie, ale aj z mediálnych vojen, spoločenských či politických konfliktov, ktoré postihujú aj civilizáciu

a zasahujú do osobných životov. Dobák skúma rozvrät hodnôt v dvoch polohách – v slobodnom a totalitnom prostredí, ktoré navzájom konfrontuje. Čo sa stane, keď sa oba prístupy stretnú? Aký človek z tejto konfrontácie vyjde? Dá sa ešte rozpoznať, do akej miery sme to my sami – či už na jednom, alebo druhom okraji tohto spektra? Sloboda verus totalita myslenia. Je možné mať obe skúsenosti a snažiť sa žiť „na polceste“ medzi oboma formami? Dobák nemapuje terén markantnými znakmi, sú to skôr asociatívne obrazy, ktorých údernosť má divák možnosť postrehnúť a zhodnotiť až v slede ďalšieho diania na javisku. Fragменты rozloženého sveta sa tak snaží performer, ale aj divák poskladať sám pre seba.

Na začiatku performancie jeden z tanečníkov chodí po priestore a osvetľuje fragmenty tiel za stáleho znenia dunivej ostrej gitarovej hudby. Niečo sa rodí, niečo sa tlačí na svetlo, akoby sme sa nenachádzali v divadle, ale v dlhej chodbe, kde na seba narážajú postavy. Dochádza ku konfrontácii 19



„
Čo z nás
zostane, ak
prežijeme
spoločenský
a osobný chaos?“

JUMBLE
— M. Mirtová
foto V. Veverka

uvolneného, slobodného sveta s tým totalitným. Nech by sme robili čokoľvek, niečo z nich sa vždy odzrkadlí aj na našom konaní. Performeri pôsobia ako objekty, ktoré postupne individualizujú svoj prejav, aby sa neskôr stali masou alebo skupinou, ktorá sa donekonečna prepleta pohybmi a ako kruh sa vnára dovnútra a otvára navonok. Bezfarebnosť sa v kostýme premení na farebnosť cvičebných úborov, v ktorých tanečníci opakujú rovnaké alebo podobné pohybové štruktúry. Dobák vytvoril s banskobystrickým súborom spektakulárnu performanciu, v silnom svietení s využitím videoprojekcií a plôch triešti priestor, aby ho potom pohybom poskladal do celku. Tento

spôsob vnímania inscenácie sa stretáva s ďalším netušeným rozmerom, v ktorom sledujeme tvoriace sa obrazy, situácie, akcie. Performeri aktívne manipulujú so scénografiou (výprava Ladislav Pálmai), sami sa stávajú nadrozmernými objektmi, ktoré sa pohybujú v priestore ako oživené monštrá. Pôsobia hrôzostrašne, ale v ich pohyboch cítiť určitú rozšafnosť, ktorá spočíva práve v tej mohutnosti a nemotornosti. Sledujeme vytváranie reality, ktorá prichádza tu a teraz.

Performeri (Tibor Trulík, Michaela Mirtová, Bartosz Przybylski, Laura Carolina García, Jason Yap a Julie Charalambidou) zároveň kreujú svoju vlastnú realitu. Akcia tejto časti sa deje v spomalenom

JUMBLE

— J. Yap, B. Przybylski,
I. Charalambidou
(horný rad), L. C. García,
M. Mirtová, T. Trulík
(dolný rad)
foto V. Veverka

tempe. Divák sa ocitá vo svete zvláštnych nadrozmerých postáv v tmavej farbe, ktorá ešte znásobuje šero, zakrývajúce celý tento prerod. Postupne sa performeri vyzliekajú zo skafandrov, v niečom pripomínajúcich aj sarkofágy, ktoré akoby umŕtvovali ich telá. Združujú sa do skupiny, aby si navzájom mohli z tejto „kože“ pomôcť von. Dostávajú sa do sveta, v ktorom presúvajú panely, vyprázdňujú batohy. Vyberajú z nich a ukladajú na niekoľko kôpok veci osobnej potreby, ďalší z tanečníkov štvornožkujúc nesie svojho partnera na chrbte. Pohybové fragmenty sa striedajú a na jednom z panelov sa zároveň objavuje projekcia skupiny tanečníkov skrytej kdesi, kam divák priamo nevidí – ich pohyby sa zmenia na spoločný uhrančivý pohľad skupiny niekam dohora. Vidíme postavy skryté za bielymi plátnami upevnenými v rámoch, svetlo ich objavuje len torzovo. Táto dominancia chaosu však zároveň vytvára štruktúru možnej únikovej cesty. V záverečnej časti, v ktorej dominuje pohyb performerov v cvičebných úboroch, účinkujúci vytvárajú sólové, duetové a nakoniec skupinové obrazy. Sledujeme v slučke opakovanú akciu, v ktorej sa za seba zoradujú



a znova vystupujú z radu a vytvárajú tak spoločný neustály pohyb, ktorý kulminuje až do rituálneho pohybu, akejsi mantry. Motívy rituálnosti sa objavujú v priebehu celej performancie, skupina sa rozčleňuje, aby sa znovu spojila a tento spôsob komunikácie sa stále opakuje až po moment, keď ju vidíme postupne slabnúť v postupujúcom šere.

Dôležitým nielen pre performanciu samotnú, ale aj jej vnímanie skrz záznam, je svetelný dizajn (Ján Čief), ktorý vytvára ďalšiu rovinu konceptu: od hľadania fragmentov postáv cez šero, v ktorom sa pohybujú nadrozmerne bytosti, ostré kužele až po celkové osvetlenie scény v záverečnej časti. Podobne s konceptom harmonizuje aj hudba (Ladislav Pálmai) a vytvára aj podstatnú emóciu. Tvorcovia režijne i scénograficky demontujú priestor zo stavu „rutinného kukátkového“ a vytvárajú z neho niečo nové, čo na chvíľu mení priestorovú realitu (tá sa asi najmarkantnejšie prejaví až na živých predstaveniach). Čo sa ukázalo ako ďalší prínos online prenosu, bolo snímanie diania na javisku z viacerých uhlov, ktoré prinieslo možnosť detailnejšie sledovať jednotlivé pohybové akcie.

Čo z nás zostane, ak prežijeme spoločenský a osobný chaos? Dá sa z neho vôbec nájsť cesta von, alebo je už príliš vžitým, rutinným javom, ktorý sa stáva trvalým a chronickým? Režisér a choreograf Stanislav Dobák nám spolu so svojím tvorivým tímom predkladá tieto znepokojivé otázky, prináša obraz stavu sveta, ktorý nás môže rozrušiť natoľko, že sami začneme hľadať východiská. Nielen ako diváci, ale aj ako aktéri. ♣

S. Dobák: JUMBLE

koncept, choreografia, réžia S. Dobák hudba a výprava
L. Pálmai svetelný dizajn J. Čief účinkujú T. Trulík, M. Mirtová,
B. Przybylski, L. C. García, J. Yap, J. Charalambidou
premiéra 16. október 2020, online (Divadlo Štúdio tanca)

Tomáš Straka

básnik, kultúrny publicista

Na počiatku bol chaos!

Brave New Life je z hľadiska formy jedinečným multižánrovým projektom košickej Tabačky Kulturfabrik a ostravského nezávislého kultúrneho centra Cooltour. Inscenácia v sebe zahŕňa a zjednocuje prvky divadla, tanca, literatúry či konceptuálneho umenia, pričom ju sprevádza živá hudba. Je jasne inšpirovaná dystopickými dielami a vo svojom industriálnom vizuále nezaprie košicko-ostravský pôvod a fascináciu mašinériou železniční, strojovosťou bývalého režimu a znásilnením Le Corbusierovej idey spoločnosti/mesta ako stroja.

Prvý plán inscenácie je jasný: použiť metódu fašistickej propagandy a aplikovať ju na hypermodernú demokraciu neskorého kapitalizmu. Dystopické naladenie celej inscenácie evokuje už jej názov, ktorý je parafrázou názvu známeho románu Aldousa Huxleyho

BRAVE NEW LIFE — D. Raček
foto T. Czitó

Michaela Zakuťanská

BRAVE NEW LIFE

Brave New World. V duchu Hanákovho výroku „Pravdy sú len jedny“ je inscenácia upriamená hlavne na fenomén pravdy v spoločnosti, ale i v živote jednotlivca. Na tú sa díva z troch pozícií. Prvou je pozícia tzv. Ministerstva pravdy, teda propagandy či štátnej zákonnej pravdy, ktorá svojimi hranicami vymedzuje minimálnu morálku a myšlienkový svet danej spoločnosti.

Ďalším dôležitým motívom je pravda, ktorá by mala vznikáť v dialógu, ale mení sa na „shitstorm“ (resp. gównoburza, ako zaznie v inscenácii). Ide tu o bezbrehé presadzovanie názoru – z myslím, teda som, sa stalo verím, a teda mám pravdu. Toto vlastníctvo pravdy ilustrujú tvorcovia hoaxmi a konšpiračnými teóriami. Inscenácia sa však nesnaží tieto facebookové komentáre uvádzať bez zámeru a ani sa zbytočne nevysmieva konšpirátorom.

Citované komentáre sú sebareflexiou tzv. intelektuálnej vrstvy a ironizujú pocit morálnej nadradenosti, ktorý obrancovia demokracie často nadobúdajú. Inscenátori sa nerozhodli bojovať proti „nepriateľom demokracie“, ale spochybňujú prílišnú, možno až nezdravú snahu prijímať a pomáhať šíriť akýkoľvek pohľad bez ukotvenia hlbšej idey. Poukazujú na bezobsažnosť hypermoderného sveta, ktorý často nestojí na pevných nohách a opakuje vlastné myšlienky bez hlbšieho porozumenia len ako poučky. Tretí pohľad na slobodu je pohľad zmätený, neistý, ešte nie celkom úplný z hľadiska racionality. Je tým, čo vo filozofii nazývame predrozumením, a teda jednoduchým prežitkom vedomia. Pravda sa tu teda ukazuje v troch vrstvách ako fakticita, dialóg a realita.

Celú inscenáciu determinuje výraz „multi“. Inscenácia je multižánrová, multikultúrna, multidisciplinárna a jej sledovanie je multitaskingom v snahe vyznať sa chaose. Signifikantný je

„Inscenácia je multižánrová, multikultúrna, multidisciplinárna a jej sledovanie je multitaskingom v snahe vyznať sa chaose.“

BRAVE NEW LIFE
— M. Noga, J. Ryšlavá,
Z. Psotková
foto T. Czitó

pre ňu neustále sa prekrývajúci prúd obrazu, zvuku, literárneho textu, vizuálnych inštalácií, vynikajúcich kostýmov, ktorý tvorí živé pulzujúce šialenstvo, také blízke temperamentu oboch miest, ktoré prispeli k jeho vzniku.

Inscenácia však nereflektuje iba spoločnosť, ale aj vnútorné prežívanie jednotlivca. Štyri hlavné postavy, ktoré hrajú Zuzana Psotková, Michal Noga, Jana Ryšlavá a Daniel Raček, stvárnajú i zložky osobnosti. Zuzana Psotková predstavuje superego, vedúci boží hlas, ktorý sa nepýta, ale vie, znamená absolútnu istotu a napojenie sa na kolektívne princípy psyché. Michal Noga stvárnjuje ego, nahnevaný dialóg plný presadzovania

vlastnej pravdy. Výška herca i jeho kostým výborne podčiarkli rolu „malého kráľa“. Nápad použiť nízkeho herca na stvárnenie ega použil už Alejandro Jodorowsky vo svojej *Svätej hore*, no *Brave New Life* tento zámer znásobuje tým, že dáva egu kráľovské atribúty a možnosť hovoriť, hádať sa či bojovať. Česká herečka Jana Ryšlavá chodí po štyroch, gestami prepája postavy, driape im kostýmy, javí sa ako nepríčetná, len občas vyštekne slová a takmer zverské zvuky. Ona je stelesnením id. A Daniel Raček, ktorého úlohou je zmietať sa medzi týmito postavami, načúvať im či snažiť sa im vzoprieť, reprezentuje Self alebo Ja.

Psotková, ktorá sa povýšenecky prechádza

takmer v role dominy a díva sa, ako osobnosť trhajú pohnútky ega a id, je znázornením toho, ako koncept *Brave New Life* prechádza z roviny spoločenskej do roviny individua, z polis do psyché, z konkrétnej cenzúry systému do autocenzúry utlačanej mysle. Herečka na začiatku inscenácie stojí uprostred pyramídy ako božie oko, ako emanácia vyššieho princípu. Michal Noga a Jana Ryšlavá neskôr túto pyramídu rozoberú a spolu s clonou, ktorá zakrýva kapelu, vytvoria tri clony. Z božieho bezčasia a absolútna sa stáva minulosť, súčasnosť a budúcnosť. Kresťansky rozdelený čas upozorňuje na starý raj a prvý hriech (minulosť), raj vrátený a čakanie na spásu (prítomnosť), návrat Krista a večný raj pre spravodlivých (budúcnosť). Toto špecifické (európske) vnímanie sveta tiež reprezentuje

BRAVE NEW LIFE

— J. Ryšlavá, Z. Psoťková, M. Noga, (vpredu) D. Raček
foto T. Czitó



boží hlas (Martin Šalacha) i samotná „božia“ bytosť. Boh inšpirovaný youtubovými „shitty robotmi“ je tu stvárnený ako degenerovaný, nekompletný a nefunkčný stroj stojaci nad všetkým a všetkými. Po znásilnení Le Courbusiera a Sokrata tak prichádza aj znásilnenie boha, degenerovanej idey, maskovaného pódiového mikrofónu, ktorý (od)počúva modlitby. Zdegenerovaný boh je vykreslený ako absolútny tyran/monarcha, stelesnenie totality, pred ktorým postupne degeneruje Self/Ja so všetkými jeho psychologicko-spoločenskými aspektmi.

Radkoffov koncept i scénografia fungujú bravúrne a predstavenie je skutočným vytrhnutím z reality, z ktorého sú všetky zmysly vo vytržení (niekedy až nepríjemnom). Rovnako treba vyzdvihnúť autorskú hudbu Ladislava Pálmaia a Mareka Žilince, ktorá svojou intenzitou pripomína poľskú nu-jazzovú kapelu Skalpel, sprevádzanú bubeníkom Rafalom Dutkiewiczom. Kombinácia elektroniky a živých bicích len podčiarkuje intenzitu predstavenia a spojenie hudby a svetelnej inštalácie robia občas dielo neznesiteľným pre slabšie povahy.

Slabí odpadnú, mohlo by byť motto inscenácie, teda tí prislabí na chaos, prislabí na sebareflexiu, prislabí na špecifickú pravdu, ktorú *Brave New Life* odhaľuje. Ostáva len dúfať, že Košice neprestanú kreatívne rásť a prinesú viac takýchto produkcií európskeho formátu. Po *Márii Stuartovej* v Štátnom divadle Košice sa dá tento prívlastok prisúdiť práve *Brave New Life*! ♣

M. Zakuťanská: Brave New Life

koncept P. Radkoff réžia J. Vlk choreografia S. Vlčeková
visual design J. Pišek scénografia P. Radkoff
svetelný design I. Plavnieks kostýmy K. Latócky
hudba L. Pálmai, M. Žilinec účinkujú M. Noga,
Z. Psoťková, J. Ryšlavá, D. Raček, M. Šalacha
premiéra 16. september 2020, Tabačka Kulturfabrik, Košice

1 **Shitty robots je koncept švédskej influencerky Simone Giertzovej, v rámci ktorého vytvára nefunkčné a absurdné roboty. Tie by mali pomáhať v domácnosti, no často sú skôr na ťarchu, svoj účel nespĺňajú vôbec alebo ho skôr parodujú.**

Katarína Kučová
divadelná kritička

Ladislav Fuks, Daniel Majling
SPALOVAČ MŔTVOL

Strach, najväčší nepriateľ ľudstva aj slobody

Aktuálnu divadelnú sezónu otvorilo Slovenské komorné divadlo v Martine tam, kde pandémie koronavírusu predčasne ukončila tú predchádzajúcu. Vynútená pauza prišla krátko pred dátumom plánovanej premiéry inscenácie *Spalovač mŕtvol*, čo poznačilo kontinuitu dramaturgického plánu.

Dramatizácia novely Ladislava Fuksa mala byť treťou inscenáciou minulej sezóny martinského divadla pod jednotiacim dramaturgickým mottom – Revolta. Výberom inscenácií na sezónu 2019/2020 Slovenské komorné divadlo umelecky reagovalo na 30. výročie Nežnej revolúcie.

Niekoľko týždňov po uvedení druhej premiéry,

dramatizácie utopického románu 1984, však všetky divadlá museli svoje javiská v dôsledku vládných nariadení uzavrieť. Krajina sa ocitla pod kontrolou verejného pohybu pripomínajúcou atmosféru práve zo sveta Orwellovej Oceánie.

„Píše se rok 1680 a Prahou jde hrozná zvěst, že nastává velké umírání, černá smrt, lidu kruté týrání.“ Jedna z úvodných replík *Spalovača mŕtvol* akoby opisovala realitu, ktorú od marca 2020 prežívajú ľudia na celom svete. Obraz morovej rany v 17. storočí je scénou jarmočnej atrakcie, ktorá tvorí prológ inscenácie. Matej Babej v role konferenciára sprevádza jej návštevníkov vrátane postáv rodiny Kopfrkinglovcov a staršieho manželského páru. Popri akrobatických kúskoch zlovestne recituje verše v češtine, deklamujúc hrôzostrašné výjavy

SPALOVAČ MŔTVOL

— E. Poliaková,
P. Fundárková, D. Janči,
P. Grendár, E. Olhová,
T. Grega, A. Pajtinková
foto B. Konečný

1 Daniel Majling:
Spalovač mŕtvol
[Inscenačný text.]
Martin: Slovenské
komorné divadlo,
2019, s. 1.



z pražských dejín o tom, ako šíriaca sa choroba tragicky ovplyvnila konanie obyvateľov mesta. Jeho slová ilustrujú herci ako voskové figuríny či bábky v nemohre. Muž a dievča predstavujú postihnutých morom v roztrhanom a špinavom oblečení, ktoré už napohľad budí dojem nákazy. Anonymitu figurín spolu s kostýmom dotvárajú disproporčne veľké celohlavové masky v tvare čiernej gule. Tváre sú naznačené len okrúhlymi krvácajúcimi očami v bielej priehlbine. Pripomínajú masky tzv. morových doktorov s typickým vyčnievajúcim zobákom. Symbolická postava morového doktora sa pritom v inscenácii objavuje tiež. Na pozadí hlavnej dejovej línie sa herečka Barbora Palčíková takmer nebadane pohybuje po javisku práve s touto maskou na tvári.

Členitá scénografia Juraja Kucháreka poskytuje inscenácii niekoľko plánov pre viaceré metaforické obrazy. Ústrednú časť tvorí takmer prázdny priestor s koľajou, ktorá predstavuje rafinovaný systém krematória. Truhla s nebožtíkom absolvuje cestu z ľavej časti javiska cez jej stred ďalej do jeho hĺbky a plynule do pece. Tento priestor je oddelený mrežou, za ktorou veje biely záves tvorený papierovými pásmi. Pohyb tohto závoja spolu so svetleným efektom navodzuje dojem procesu kremácie. Na javisku sa objavuje ešte veľký jedálenský stôl predstavujúci domácnosť Kopfrkinglovcov alebo priestor kasína.

Výtvarne zaujímavým je aj zvýšený priehľadný box v ľavej časti alebo rovnako presklená časť tribúny napravo. Na týchto miestach sa odohrávajú exteriérové obrazy, respektíve reprezentujú scény mimo krematória, akými sú boxerský ring, rozhladňa na Petříne či hľadisko jarmočného divadielka.

Ilúziu stredovekého predstavenia náhle preruší znepokojená diváčka. Staršia dáma sa v jednom okamihu nechá vylakať divadelným efektom a uteká z miesta. Jej manžel sa na ňu nepatrične agresívnym tónom osopí a krížom cez scénu uteká za ňou a nadáva jej do sprostých hlupaní. Lubomíra

Krkošková a Michal Gazdík sa následne periodicky objavujú v priebehu inscenácie vždy spoločne ako starší manželský pár. Deje sa to v rôznych situáciách, napríklad počas sledovania boxerského zápasu alebo pri príležitosti vianočnej prechádzky na Petříne. Ich interakcia sa vždy opakuje. Žena citlivo či nostalgicky komentuje dianie a muž ju, nevedno prečo, napáda okrikovaním, urážkami a vyhrážkami, že ju raz určite zabije. Verbálna zlosť muža vyvoláva dojem agresivity, pričom však svoje vyhrážky nenaplní. Tento prejav kontrastuje s láskyplnosťou hlavnej postavy k členom svojej rodiny, ale aj ďalším osobám. Pán Kopfrkingl v podaní Mareka Geišberga prekypuje láskavými slovami, ktorými vyjadruje náklonnosť k manželke a deťom. Aj mierne povahové nedostatky svojich detí komentuje zmierlivo, úprimne ich obhajuje a pripisuje ich mladému veku.

Spalovač mŕtvol je dielo s väčším hereckým potenciálom predovšetkým pre jednu hlavnú



SPALOVAČ MŔTVOL
— L. Krkošková,
M. Gazdík
foto B. Konečný

„Členitá scénografia Juraja Kucháreka poskytuje inscenácii niekoľko plánov pre viaceré metaforické obrazy.“

SPALOVAČ MŔTVOL
— T. Grega, M. Geišberg,
B. Palčíková
foto B. Konečný



postavu. Správca krematória Karel Kopfrkingl je už z podstaty vecí stredobodom pozornosti počas celej inscenácie, pretože v literárnej predlohe vedie monológ smerom k svojmu okoliu. Aj v dialógoch zriedka reaguje priamou odpoveďou, namiesto toho pokračuje svojou ďalšou úvahou. Autor dramatisácie Daniel Majling, ktorý Fuksovú prózu adaptoval na mieru martinskému súboru, sám uvádza v rozhovore v bulletine k inscenácii, že „možno najdôležitejšou témou tejto novely je práve to, že pán Kopfrkingl nikoho nepustí k slovu“.² Ďalšie postavy, ktoré z predlohy vystúpili aj na javisko, postupne ohýbajú tento Kopfrkinglov rozhovor samého so sebou a posúvajú tak jeho dramatický oblúk.

**2 DACHO, M.:
Rozhovor s Danielom
Majlingom.
Inscenačný bulletin.
Slovenské komorné
divadlo Martin, str. 15.**

Marek Geišberg herecky vedie svoj prejav plynule na jednej vlne. Pôsobí až hypnoticky v deklamácií svojho svetonázoru pri banálnych situáciách alebo naopak nenáležite nonšalantne pri podrobnom vysvetľovaní procesov kremácie. Jeho reč je po celý čas nadnesená a rovnakej kadencie, pôsobí, akoby odriekal mantru. O to strašidelnejšie vyznieva obzvlášť surový a chladný spôsob, akým zavraždí manželku a syna.

Svojej rodine pritom deklaruje veľmi vrúcnu náklonnosť. Predovšetkým manželka Mária, ktorú oslovuje Lakmé, je v jeho predstave nadpozemsky vznešená bytosť. Pripisuje jej všetky cnosti a prívlastky hrdiniek romantických básní. Alena Pajtinková v postave manželky a matky prináša pritom do inscenácie takpovediac spojenie so zemou alebo princíp zdravého rozumu. Skôr civilne stvárňuje dobrú manželku a starostlivú matku. Triezvo spracúva plamenné prednesy pána Kopfrkingla, no zároveň vníma nebezpečenstvo, ktoré sa nad ňou a nad jej rodinou vznáša. Vidí, že jej manžel môže podľahnúť manipulatívnym vplyvom nemeckého sympatizanta Williho. Lakmé prekukne groteskný fanatizmus, s akým prezentuje Tomáš Mischura náruživu presvedčeného člena NSDAP. Prezieravá manželka katastrofu očakáva a napokon sa odovzdáva do manželových vražedných rúk s rovnakým pochopením, s akým s ním žila.

Milovník krásy, za akého sa považuje pán Kopfrkingl, svoj jemnocit zdôrazňuje obdivom k mnohým klasickým skladateľom a namiesto mena Karel používa meno Roman, pretože je romantik,

recenzia

ako tvrdí. Túto črtu hlavnej postavy podčiarkuje živá hudba. Priamo na scéne sú neustále prítomní traja hudobníci. Bud' spoločne tvoria smútočné muzikantské trio, alebo osve reagujú priamo na situácie. Napríklad, keď pán Kopfrkingl poprosí Lakmé, aby zapla rádio, huslista začne hrať.

S takýmto intenzívnym vnímaním osudovej krásy nachádza Kopfrkingl pod vplyvom vodcovho prívrženca Williho poslanie romantického hrdinu, záchrancu, ktorý koná v záujme svojich milovaných a tiež s vyhlídkou na lepšie miesto riaditeľa celého krematória. Nechá sa presvedčiť, aké strašné utrpenie čaká jeho rodinu pre židovský pôvod manželky. Pán Kopfrkingl nie je zarytým stúpencom strany a sympatizantom fašizmu. Skôr človekom, ktorému okolnosti vštepili do svojskej mysle semienka zisku za cenu životov, ktoré ukončil mimoriadne kruto, hoci s presvedčením, že ich ochraňuje pred hrozným osudom. *Spalovač mŕtvol* je ukázkou toho, akou mocnou zbraňou je strach a schopnosť vzbudiť strach, a ako ovplyvňuje uvažovanie človeka a jeho skutky v presvedčení, že koná v záujme verejného dobra. Pán Kopfrkingl je pritom bizarný charakter, ale nie diabolský či vyslovene zlý.

Mrazivý koniec inscenácie tesne pred dovŕšením zámeru zavraždiť dcéru odľahčuje epilóg, ktorý sa špirálovito vracia k úvodnému výjavu z jarmočného panoptika. Môže nám odľahnúť, že všetko, čo sme práve videli, sa dialo v rámci divadelného predstavenia. Ku krutým vraždám vlastnej krvi nedošlo.

Spalovač mŕtvol je inscenáciou, ktorá mala zapadnúť do komplexnej umeleckej vízie sezóny. Ak by som mala pomenovať, čím uplynulá sezóna v znamení Nežnej revolúcie rezonuje v jej dramaturgickom výbere, tak je to fanatizmus, s akým sa jednotlivci stavajú za svoje názory v znamení pokriveného vnímania slobody. Ako

28 Matka z rovnomeného titulu odpremiérovanej



SPALOVAČ MŔTVOL

— T. Kramár, M. Bobáň,
M. Kramár (zadný rad)
D. Janči, M. Geišberg,
A. Pajtinková,
E. Ol'hová (predný rad)
foto B. Konečný

v SKD ešte minulú jeseň, ktorá tiež postupne vyvraždí členov svojej rodiny. Idea a vízia spokojnej spravodlivej spoločnosti, ktorú sa zatiaľ od revolúcie nedarí doceliť, nie je pre všetkých. Zdá sa, že zámerom tejto dramaturgickej línie bolo uchopiť pocit nenaplnenia toho, za čo ľudia na námestiach štrngali kľúčmi. Všetky inscenácie totiž vzbudzujú rovnaký pocit bezútešnosti a sklúčenosti v duchu newspeaku – nenádej, nedobro, nesloboda. ☐

L. Fuks, D. Majling: Spalovač mŕtvol

preklad, dramaturgia D. Majling dramaturgia R. Mankovecký
réžia J. Luterán scéna J. Kuchárek kostýmy D. Strauszová
hudba R. Mankovecký účinkujú M. Geišberg, A. Pajtinková,
D. Janči, P. Grendár, E. Ol'hová, E. Kroupová, T. Mischura,
L. Krkošková, M. Gazdík, T. Grega, V. Hriadel, D. Žulčák,
M. Babej, Z. Rohoňová, B. Palčíková, P. Fundárková,
E. Poliaková hudobníci M. Kramár, M. Bobáň, T. Kramár
premiéra 18. september 2020, Slovenské komorné divadlo
v Martine

„
Spalovač mŕtvol
je ukázkou toho,
akou mocnou
zbraňou je strach
a schopnosť
vzbudiť strach...
“

recenzia

Anna Grusková

režisérka

kol. aut.

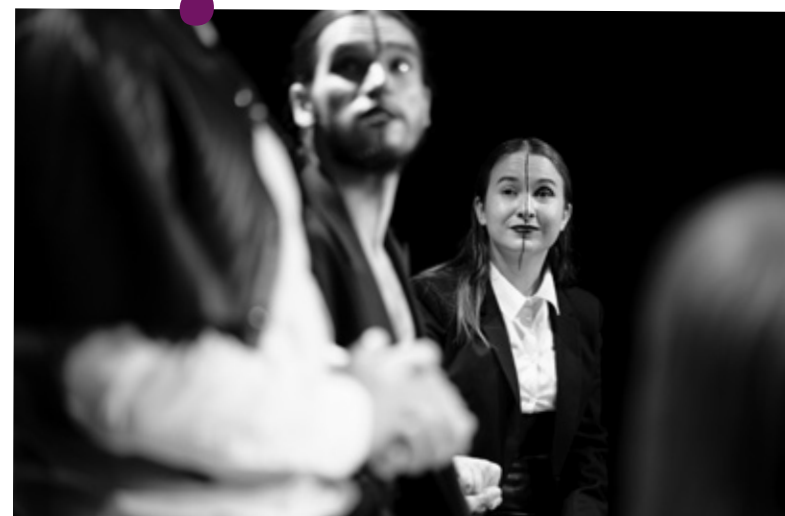
ARROKOTH

Divadlo vystrelené do vesmíru

Divadlo Stoka patrí v slovenskom divadelnom kontexte k unikátom a každá jeho inscenácia je pre skalných fanúšikov a fanúšičky malou senzáciou. Priznávam sa, som jednou z nich.

V tomto roku Stoka prišla o svoj dočasný priestor a chystá sa presunúť do ďalšieho. Mal by ním byť Čierny havran v Bratislave, ktorý už z podstaty svojho nájomného charakteru opäť nebude trvalým riešením. Bolo a ešte stále to je pre súbor náročné obdobie. V medzičase ich prichýlila Nová Cvernovka, kde mohli skúšať svoju najnovšiu inscenáciu s názvom *Arrokoth*. Pripravovali ju na bežné uvedenie pred divákmi. Dva dni pred premiérou však boli pre opatrenia súvisiace s novým koronavírusom prinútení ju zrušiť. Ponúkli teda aspoň online prenos premiéry bez publika. Bolo to rozhodnutie, ktoré podľa môjho názoru inscenácii nepomohlo, a to z dvoch dôvodov. Jednak je vždy riskantné prenášať divadelné predstavenie online, najmä ak ide o typ

ARROKOTH
— P. Tilajčík,
L. Libjaková
foto R. Tappert



divadla, kde je dôležitou súčasťou takmer intímna blízkosť s publikom. A zároveň dnes už asi neobstojí jednoduchý záznam na jednu kameru. Samozrejme, ako východisko z núdze a rýchla dokumentácia je to dobré, ale nič viac. Online prenos nemusí byť len handicap, ak je viac času a prostriedkov, je to aj šanca ponúknuť viac, ukázať niečo z procesu, sprostredkovať vyjadrenia tvorcov a tvorkýň, komentáre, vizuálny materiál, inšpirácie, súvislosti. Napríklad sme sa mohli dozvedieť, prečo sa inscenácia volá *Arrokoth*.

Wikipedia tu pomôže iba čiastočne. Arrokoth alebo aj Ultima Thule je vesmírne teleso, o ktorom vieme, že k nemu prekvapivo presmerovali sondu New Horizons až po jej vypustení. Slovo Arrokoth znie podobne ako korona, tá sa však v inscenácii priamo neobjaví. Tvorcovia prízvukujú, že inscenácia má groteskno-apokalyptický charakter, ktorý má zmierniť istá živočíšna hravosť. Základnou témou sa podľa krátkej anotácie stal stav bezdomovectva, do ktorého bolo divadlo uvrhnuté. Že by teda názov metaforicky poukazoval na divadlo, v širšom meradle ľudstvo, vystrelené do vesmíru, kde sa menia pravidlá počas jazdy?

Tomu by zodpovedala aj téma straty domova v širšom existenciálnom kontexte. Bezdomovci v *Arrokothe* majú vo výtvarnej koncepcii Miriam Struhárovej iba napoly nalíčenú tvár, postavy akoby nevedeli, kto sú a kam idú, zasekli sa niekde v polovici svojej cesty. Sú čiernobiely elegantné, občas síce ukazujú bielizeň, ale ich vysoké čizmy pripomínajú gardistické či esesácke uniformy. Päť „stokárov“ sa vyžíva v nahrubo načrtnutých, nedopovedaných situáciách, aké generujú ľudia zo spoločenského dna, bez ohľadu na ich reálne spoločenské postavenie.



„ Slovo Arrokoth znie podobne ako korona, tá sa však v inscenácii priamo neobjaví.“

ARROKOTH
— M. Fecz, B. Mosný,
P. Tilajčík, L. Libjaková,
T. Pokorný
foto R. Tappert

Príliš často sme boli v poslednom čase naprieč celým svetom konfrontovaní s podobnou bezostyšnou aroganciou a mocibažnosťou, ktoré patria ku kultúre „našich ľudí“. V tejto tzv. postpravdivej kultúre je demokracia iba nepohodlné rezíduum starých, prekonaných čias, ktorého sa treba zbaviť.

Perverzní, sadistickí rodičia, popletení náckovia, zlomyseľní invalidi, socky, primitívni filozofi vedú príznačné konšpiračné dialógy: sú to každodenné litánie, parafrázy slaboduchých diskusií, v ktorých sa ochrana spotrebiteľa mieša so sexuálnymi, s náboženskými i politicky nekorektnými požiadavkami. V priestore s piatimi stoličkami, ktorý je vymedzený náznakom dlaždíc, otvárajú herci a herečky zamknuté dvere bez stien, chytajú ryby na slepeckú palicu a barlu, odpália bujarú náckovskú párty či ad absurdum dovedú bizarnú

domovú schôdzu. Vysoké sa mieša s nízkym, hoaxy s úprimnými vyznaniami, krutosť s nehou, a áno, platí aj, že groteskno-apokalyptický charakter inscenácie zmiernuje živočíšna hravosť. Akurát provokatívnosť občas udusí stereotyp.

Dôležitou kvalitou inscenácií Stoky je jazyk: reálny, súčasný, bohatý – aj na vulgarizmy, nechýba mu bravúrne reprodukováný dialekt. Pozerajúc druhýkrát záznam inscenácie, uvedomila som si, aké ťažké asi bolo hrať zväčša vtipné texty bez toho, aby sa im niekto zasmial. Publikum veľmi chýbalo nielen Stoke, ale aj mne ako diváčke. Do riti s korunou! ❖

kol. aut.: Arrokoth

réžia **B. Uhlár** výtvarné riešenie **M. Struhárová** účinkujú **M. Fecz, L. Libjaková, B. Mosný, T. Pokorný, P. Tilajčík** premiéra 17. október 2020, online (Nová Cvernovka)

Eva Gajdošová
tanečná publicistka

Bratislava v pohybe 2020

Aktuálna tanečná sezóna sa na nezávislej scéne začala celkom sľubne. Po sérii niekoľkých tanečných premiér, ktoré sa diali už od augustových Piatkov pred divadlom¹, otvoril svoj dvadsiaty štvrtý ročník medzinárodný festival Bratislava v pohybe. Napriek maximálnemu úsiliu hrať aj počas sprísňujúcich sa opatrení sa stihla naživo zrealizovať iba polovica z plánovaných predstavení. Rámcovali ich dve výnimočné inscenácie – *Graces* Silvie Gribaudiovej a *Sapiens Territory* Yuriho Korca. Z pohľadu choreografie, pohybu, témy a interpretácie boli od seba celkom vzdialené, čo bolo v kontexte dramaturgie festivalu najlepším príkladom rôznorodosti prístupov v súčasnom tanci.

Neochvejnosť krásy/*Graces*

Na javisko vstúpili traja muži v čiernych trikotoch, ich vyšportované telá zaujali sošné postoje, oduševnené pohľady upierali do hľadiska. Po chvíli sa objavila ona, s netanečnou fyziognómiou, v čiernych plavkách, aby neokázalo a trochu ťarbavo, drobnými krokmi doplnila diagonálu mužov na javisku. Odvtedy až do konca predstavenia

1 Išlo o kultúrne podujatia pred novou budovou SND, pozn. red.

GRACES
(Silvia Gribaudi)
foto C. Bachratý



od nej väčšina divákov nedokázala odtrhnúť pohľad. Čo bolo na nej také fascinujúce? Krása. Krása, ktorá má ďaleko od estetických stereotypov, vytvorených a podporovaných médiami. Krása, z ktorej presakuje, tryská skutočný život.

Talianka Silvia Gribaudi, performerka, choreografka a líderka viacerých medzinárodných umeleckých projektov zameraných na výskum pohybu, svojou tvorbou búra naše predstavy o tanečnom tele, odhaľuje škaredosť či skôr pravdivosť tela ako nevyhnutnú podmienku prijatia krásy. (Pred tromi rokmi predstavila svoj revolučný pohľad na tancujúce nahé telo a jeho limity v sóle *What age are you acting?* aj na bratislavskom Nu Dance Feste). Tentoraz sa spolu s tanečníkmi inšpirovali neoklasicistickou sochou *Tri Grácie* od Antonia Canovu, ktorý toto dielo vytvoril pred vyše dvesto rokmi ako „univerzálnu hodnotu krásy, proporcií a miery“.

Silvia Gribaudi vtipne a ironicky vzdáva hold nedokonalosti, nahľadáva kultúrne stereotypy a konvencie, ktoré prikazujú, ako má vyzerat' tanečník, ako má vyzerat' inscenácia súčasného tancia, čo je umenie a kde sú hranice medzi

umeleckým a komerčným. Nádhera, radosť, prosperita – performer najskôr zisťovali, čo si diváci predstavujú pod týmito pojmi a ich odpovede vtipne komentovali pohybom. Silvia Gribaudi, ešte vždy so slušným tanečným potenciálom, sa s vervou púšťala do tanečných variácií, keď nevládala, jednoducho zastala, vydýchala sa a pokračovala v ďalšej časti. Jednotlivé obrazy pomaly gradovali v pohybe, dynamike aj scénografii. V sprievode klasickej aj elektronickej hudby sa pohyb stával čoraz dynamickejšým, choreografia komplexnejšou, nechýbali rekvizity, napríklad umelé kvety padajúce na javisko aj z kostýmov. V metalických zlatých kostýmoch prešli tanečníci do veľkého finále, odkazujúceho na zlatý vek výpravných muzikálov Gena Kellyho či Freda Astaira. Voda vyliata na baletizol zakcelerovala pohyb, umožňovala kĺzanie naprieč celým javiskom. Tanečníkov dostala doslova do varu v podobe víriacich duet, sól a kvartet, tie vyústili do iskrivej atmosféry, ktorá sa z javiska preniesla do hľadiska.

Pohybový slovník tvorcov vychádzal z viacerých tanečných techník, bol inšpirovaný rôznymi žánrami a vývinovými obdobiami tanca. Tvorcovia nekastovali pohyby na „súčasnú“ a „klasickú“, naopak, zaujímavosť ich kombinovali a prepájali v úsilí nastaviť zrkadlo stereotypom a klišé, ktoré sú časté v baletе, ako aj v súčasnom tanci či muzikáli. Ich hľadanie spôsobu, ako stelesniť radosť, nádheru a prosperitu, pôsobilo oslobodzujúco. Najsilnejším tkanivom dramaturgie boli humor a nadhľad. Vďaka nim nazývajú autorku prototypom umelkyne so slobodným telom, ktoré sa oslobodilo od predstáv a dril, vytvoreného počas niekoľkých stáročí akademického tanca.

Inscenácia *Graces* Silvie Gribaudiovej sa nielen pokúsila prevrátiť všetky štandardy krásy, ale prinútila nás zamyslieť sa nad štandardmi umeleckých žánrov, ktoré je dobré občas prehodnotiť.



Neviditeľné násilie v *Sapiens Territory*

Východiskom pri tvorbe inscenácie *Sapiens Territory* bola podľa slov choreografa Yuriho Korca téma násilia. „Násilia, ktoré na sebe páchame, aby sme zamaskovali, kým sme. Násilie, ktoré nás chráni pred nami samotnými alebo okolím.“

Javisko bolo zároveň hľadiskom. Biely baletizol členili pravidelne rozmiestnené stoličky, ktoré pomocou svietenia zhora vytvárali na podlahe tmavé kontrastné značky. Strata komfortnej zóny a avizovaná téma násilia

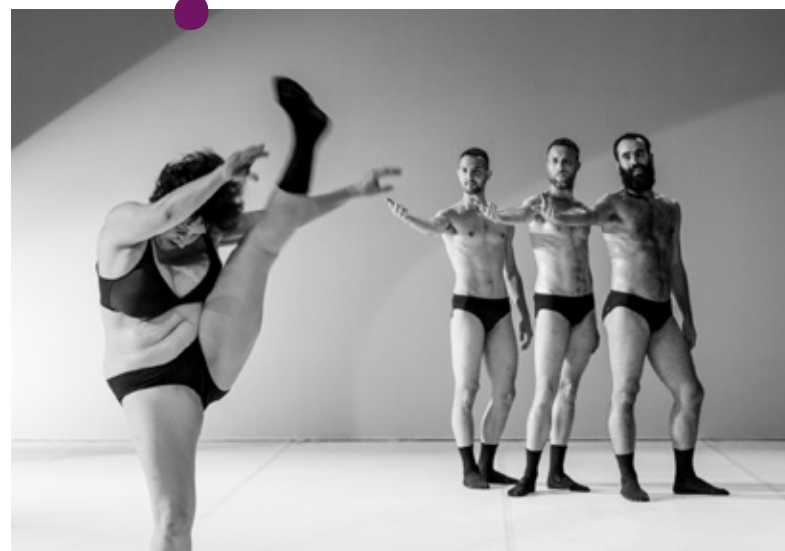
SAPIENS TERRITORY
(Yuri Korec & Co.)
foto C. Bachratý



GRACES
(Silvia Gribaudi)
foto C. Bachratý

vyvolali v divákoch ostražitosť, najskôr obsadili strategické miesta najbližšie k východu. Hneď ako zaujali miesto na stoličke, nenápadne sa obzerali vďaka seba, v obave, že ich niekto vtiahne do diania. Účinkujúci sedeli medzi divákmi v civilných šatách, vďaka rúškam ešte menej rozpoznateľní. Postupne jeden po druhom vstávali,

GRACES
(Silvia Gribaudi)
foto M. Maffessanti



aby začali preskúmať svoje nové teritórium.

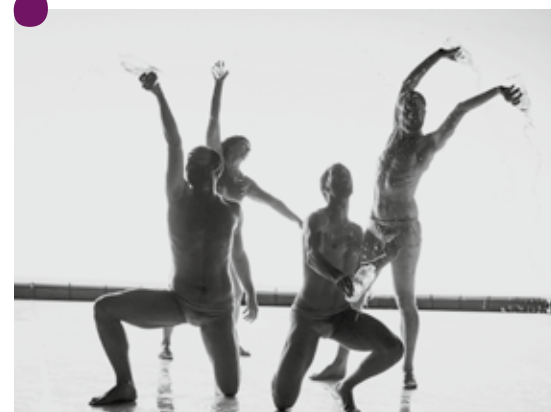
Siedmi performer využívali takmer výlučne chôdzu, civilné pohyby a gestá, ich kroky členili priestor dohodnutými trasami. Po tom, ako si „čekli“ svoje teritórium, sadli si na iné miesto v priestore, aby sa po chvíli vydali inou trasou, s divákmi sa kontaktovali len výrazným pohľadom. Razantné kroky, ktoré sa líšili iba dynamikou a rytmom, chvíľami preťal pád, v ktorom na moment zmeraveli. V ďalšej časti dominovalo nevšedné dueto muža a ženy, zobrazujúce moment, o ktorom hovorí choreograf ako o chvíli, „v ktorej nás telo v kontakte s druhým náhle prekvapí, zradí a rozhodne sa akoby bez nás“. Spojení chrbtami prenášali váhu jeden na druhého, v striedaní záklonu a predklonu, žena sa každým záklonom pomaly zbavovala šiat. Dueto využívalo animálnosť v pohybe i gestách, akoby sa len oňuchávali, obtierali o seba, bez nutnosti hľadieť si do očí. Animálnosť bola výrazná aj v ďalšej časti, v ktorej sa postupne vyzliekali všetci performer, nakoniec – v úsilí obnažiť sa až

na kožu – odhodili všetky vrstvy oblečenia. Obraz zvliekania však nepôsobil eroticky, skôr ezotericky. Akoby sa snažili nájsť hranicu, ktorá v ľuďoch oddeľuje to ľudské od zvieracieho, racionálne od pudového. Po chvíli si z kopy oblečenia každý náhodne vybral kúsok odevu, ktorý si obliekol, a tak mal každý niečo z kostýmu toho druhého. Vznikli pritom bizarné, priam transrodové kombinácie oblečenia, v ktorých performer mohli zmeniť nielen svoj štýl, ale aj identitu. Navzájom si premiešali vlastné pachy, vône, pot... Budú teraz ich obavy z tých druhých menšie? V záverečnej časti performer opäť trasovali priestor, tentoraz rovnako, v jednom smere, vždy o jedného menej, až sa nakoniec úplne vytratil.

V súčasnej dobe, v ktorej si tak strážime svoje malé teritória, sa téma skúmania osobných hraníc a správania sa v tesnej blízkosti niekoho iného – v spoločnom teritórii, ako aj téma neviditeľného násillia dá vnímať v nových, aktuálnych kontextoch. Vynára sa téma domáceho násillia, polarizácie spoločnosti, narastajúcej agresivity, nacionalizmu, fašizácie spoločnosti.

Skúmanie nie je pre slovenského choreografa a tanečníka Yuriho Korca ničím novým. Vo svojich dielach sa zaoberá výskumom performatívneho tela a tanečnej performancie. V rámci jeho kariéry, počas ktorej spolupracoval s mnohými

GRACES (Silvia Gribaudi)
foto C. Bachratý



SAPIENS TERRITORY
(Yuri Korec & Co.)
foto C. Bachratý

európskymi tanečnými skupinami, je táto inscenácia z pohľadu pohybu a choreografie azda najvyhranenejšia. Z hľadiska pohybového slovníka sa celkom vzdal tanca, aby ho nahradil silou obyčajného každodenného pohybu, ktorým akcentoval princíp násillia. Násillie súvisí s témami, ktorými sa dôsledne zaoberá už dlhšie – inakosť, tolerancia, otvorenosť. Zároveň ako tvorca rád provokuje, irituje, nenecháva divákov ľahostajnými. Aj v *Sapiens Territory* skúma divákovu trpezlivosť urputne jednotvárnym pohybovým slovníkom, ktorého zmysel objavujeme postupne, keďže je ukrytý v dôsledne vybudovaných momentoch. Vďaka precíznej práci s medzinárodným tímom performerov nielen na choreografii, ale aj na režijnjej a výtvarnej stránke je *Sapiens Territory* inscenáciou, ktorú sa oplatí vidieť. ☞

Bratislava v pohybe

Medzinárodný festival súčasného tanca
4. – 10. október 2020 (skrátenej pre sprísnené protipandemické opatrenia)
www.abp.sk

Festivally v čase pandémie

Je vôbec možné, aby sa divadelný festival na Slovensku konal v čase pandémie? Niektorým slovenským festivalom sa to podarilo a aj v týchto podmienkach to „dobojovali“ do pomerne úspešného konca, iné však doplatili na tvrdé protipandemické opatrenia, ktoré znemožnili ich činnosť. Aké úskalia tento rok priniesol organizátorom festivalov a čo predznamenávajú zistenia z tejto výnimočnej situácie do budúcnosti?

1/ Aké organizačné schopnosti ste si vytrénovali pri organizovaní festivalu v čase pandémie?

2/ Neustále sa meniace podmienky si vyžadujú rýchle a zložité rozhodnutia (presunutie či zrušenie festivalu, niektorého predstavenia...). Ako sa takéto rozhodnutia rodia?

3/ Čo sú podľa vás najväčšie negatívne situácie? Môže to mať aj nejaké pozitíva?



ANNA ŠIMONČIČOVÁ
zástupkyňa riaditeľky festivalu Divadelná Nitra

1/ Späťne môžem povedať, že hlavne tie súvisiace s krízovým manažmentom a komunikáciou. Kolos, akým je festival, je postavený na zosieťovaných informáciách. Preto je nesmierne dôležité, aby sa pri každej úprave správna informácia dostala k tej správnej osobe. Práve to bolo v obrovskom tempe zmien najnáročnejšie. Špecifická pre rok 2020 bola aj potreba hľadania rýchlych riešení a improvizácia (špeciálne počas festivalu). Samozrejme, s tým rátame pri každom ročníku, no v tom poslednom sa pomer medzi plánovaným a improvizovaným posunul o niečo viac na druhú stranu.

Od 13. marca sa postupne všetky naše plány, zámery a najmä program stávali menej istými. Začali sme riešiť jeho alternatívne krízové varianty a popritom stále pripravovali a zabezpečovali aj ten pôvodný. Nakoniec sme teda namiesto jedného festivalu organizovali naraz asi štyri. Úpravy jednotlivých variantov prebiehali neustále na základe nových pokynov epidemiológov, ale aj v dôsledku stále silnejúcich vplyvov krízy na viacerých našich partnerov. 2/ Pri rozhodovaní o tom, či bude, alebo nebude festival, sme, samozrejme, najskôr zvažovali bezpečnosť účastníkov. Naše rozhodovanie určovali aj záväzky voči partnerom, ktoré nám neumožňovali rušiť alebo meniť jednotlivé aktivity bez dostatočných argumentov. Tie v kľúčovom období počas letných mesiacov vymizli spolu s počtom znížených prípadov nákazy a absenciou informácií o vývoji epidémie po prázdninách. Nakoniec to vyšlo tak, že epidemiologická

situácia sa začala meniť tesne pred začiatkom festivalu. Vďaka plánu B sme na to však boli pomerne dobre pripravení – predovšetkým sme si nastavili naše hygienické opatrenia omnoho prísnejšie, ako bolo žiadané.

Pri rozhodovaniach bola kľúčová aj čoraz reálnejšia hrozba zatvorenia divadiel. Pochopili sme, že festival bude na dlhý čas jednou z posledných príležitostí, kde sa budú môcť stretnúť účinkujúci so svojimi divákmi. Preto sme zvolili cestu zachovania festivalu a permanentnej adaptácie na meniace sa podmienky, napr. čo sa týkalo sedení v sálach, obmedzení na hraniciach či náhlych odrieknutí účasti pár hodín pred festivalom. Úpravy počas festivalu sa rodili veľmi rýchlo. Väčšinou v momente, keď mi zavolali z niektorého divadla, že je problém. Vtedy sa spustila spomínaná reťaz informácií a zároveň aj hľadanie náhrad na počkanie.

3/ Stotožňujem sa s prieskumom EFFE (iniciatíva Europe for Festivals, Festivals for Europe), ktorá za najvýraznejšie negatívum označila neistotu, ktorá výrazne ovplyvňuje základný predpoklad dobrého podujatia a projektu – plánovanie. Asi najvýznamnejším zdrojom nejasností je neistota v podpore dlhodobých partnerov i celého grantového systému. Mimochodom, táto štúdia označuje za najrizikovejšie práve festivaly.

Otázne sú aj budúce vplyvy na vzťah divákov k umeniu a ich kultúrnu angažovanosť, o čo sa Asociácia DN snaží mnohé roky. S týmto cieľom sme v poslednom období začali organizovať projekty podporujúce aktívne zapojenie divákov do tvorby festivalu aj do divadelných inscenácií. Bohužiaľ, práve tieto „kontaktné“ aktivity, mnohokrát závislé od medzinárodného sieťovania, boli zasiahnuté najviac. Treba povedať, že aj keď sme v rámci nich museli spraviť mnohé ústupky (napr. online stretnutia, skúšanie a zadávanie úloh prostredníctvom Zoomu), ktoré sa prejavili v určitom znížení diváckeho záujmu, ostala nám pomerne veľká divácka podpora. Ďalšie pozitívne efekty sme videli aj počas festivalu – predovšetkým v podpore a ústretovosti profesionálnej verejnosti i samotných divákov. To, že sme nešli úplne podľa plánu, nebolo napokon také katastrofické, ako by sa nám mohlo zdať ešte pred rokom.



DUŠAN POLIŠČÁK

výkonný riaditeľ festivalu Nová dráma/New Drama

1/ Najviac sme si v celom tíme vytrénovali schopnosť rýchlo sa adaptovať na nové skutočnosti. V situácii, keď sa pravidlá menili zo dňa na deň, to bolo nesmierne dôležité. V tomto roku sme si tak vyskúšali, aké to je presunúť tradičný ročník festivalu Nová dráma/New Drama na ďalší rok. Zároveň aj ten pocit zadostučinenia, keď sa podarilo napriek všetkému – síce na tri verzie, ale predsa – uskutočniť alternatívnu verziu festivalu. Presnejšie alternatívu alternatív alternatív.

2/ Rozhodnutie sa nikdy nerodí ľahko a vždy sme sa snažili udržať si nádej, aby sme mohli pokračovať v prípravách. A potom príde chvíľa, keď si uvedomíte, že to nebudete môcť uskutočniť tak, ako ste chceli. Hranicu si vlastne ani nevšimnete, akoby ste sa prechádzali v schengenskom priestore. V tejto situácii boli faktory, ktoré o tom rozhodli, externé – vo forme nariadení vlády, a zároveň interné – ako pocit zodpovednosti za zdravie celého tímu a divákov.

3/ O negatívach sa toho píše veľa a myslím, že každý má o tom prehľad. Najviac ma mrzí, že je veľká pravdepodobnosť, že niektoré divadlá zaniknú. Pozitívum tejto situácie vidím v tom, že to otvorilo veľa tém na diskusiu ohľadom fungovania kultúry a jej podpory. Ešte pozitívnejšie bude, ak tieto diskusie reálne pomôžu zlepšiť situáciu v kultúre.



MONIKA MICHNOVÁ

programová riaditeľka festivalu Dotyky a spojenia

1/a 2/ Príprava nášho festivalu prebieha po celý rok a vždy sa delí na dve fázy. V tej prvej niekoľko mesiacov veľa cestujeme po Slovensku, aby sme videli čo najviac inscenácií, z ktorých neskôr zostavujeme program. Táto fáza prípravy Dotykov a spojení sa takmer blížila ku koncu, keď sa v marci zatvorila celá krajina a s ňou aj divadlá. Po vypuknutí pandémie sme sa rozhodli presunúť festival na iný termín. Vzhľadom na vážnosť situácie išlo o jednoznačné, a preto aj jednoduché rozhodnutie.

Druhá fáza prípravy festivalu spočíva v jeho zorganizovaní tak, aby všetko klapalo. Riešime, ako všetko zladiť, komunikujeme s divadlami a neskôr aj s divákmi. Keď sme tento rok presunuli Dotyky a spojenia na neskorú jeseň, bolo jasné, že festival bude úplne iný ako doteraz. Veľmi presne sme však vedeli, čo chceme: pomôcť čo najväčšiemu počtu divadiel a byť solidárni s divadelníkmi. Hoci sme dobre vedeli, prečo je práve teraz dôležité, aby festival bol, stále niečo nesedelo, práca nám išla pomaly. Ešte koncom septembra sme program nedokázali pevne stanoviť, bolo v ňom viac otáznikov ako vyriešených vecí. Pokračovať v práci nás motivoval záujem, ktorý prejavili Martinčania o zimnú podobu Dotykov. Som rada, že aj divadlá reagovali veľmi pozitívne a tešili sa (hoci trochu neveriacky), že festival predsa len bude. Pracovali sme s toľkými neustále sa meniacimi premennými, že sa festival nedal poriadne uchopiť. Pripomínalo to

situáciu z Hellerovho románu *Niečo sa stalo*, kde si hlavný hrdina nedokáže predstaviť, aká budúcnosť čaká jeho syna, pretože jeho syn v skutočnosti žiadnu budúcnosť nemá a nakoniec zomrie po autonehode. Naša neschopnosť uchopiť program festivalu v narastajúcej druhej vlne pandémie sa ukázala ako podobné znamenie: nešlo to, pretože festival nemal v týchto podmienkach budúcnosť. Keď bolo jasné, že krajina sa opäť uzatvára, zrušili sme ho druhýkrát, už keď bol takmer hotový. Je to zvláštny pocit investovať obrovské množstvo energie do niečoho, čo nakoniec nebude. Podobá sa to na sex bez orgazmu, frustrácia je zaručená.

3/ Po celý čas nás držali v neistote otázky spojené s financovaním festivalu. Na čo všetko môžeme použiť grant z Fondu na podporu umenia, keď nevieme, kedy bude festival a či vôbec bude? Uzná nám FPU livestream ako výstup, ak v sále nebudú môcť byť prítomní diváci? (Takýto výstup FPU dodnes neuznáva napriek tomu, že mnohé festivaly v iných krajinách zareagovali na mimoriadnu situáciu práve živým online prenosom z predstavení.) Odpustí nám FPU povinné spolufinancovanie? (Neodpustil nám ho doteraz ani napriek mimoriadnej situácii.) Treba povedať, že FPU na jar rozhodne odmietol možnosť, že by sme si čerpanie trojročného grantu posunuli o rok. A tak sme boli nútení hľadať jesenný, prípadne zimný termín. Dnes je jasné, že v decembri festival nebude, a tiež to, že FPU na jeseň nakoniec posunul možnosť čerpania grantu na prvý polrok 2021 – urobil presne to, s čím na jar nesúhlasil. Keby sme na jar mali možnosť posunúť festival o rok, na jún 2021, ušetrili by sme si nesmierne množstvo energie, ktorú sme venovali príprave festivalu, ktorý nebude.

V tejto situácii však nie sme sami. Vieme, že mnohé sektory našej spoločnosti dnes bojujú o prežitie, ale považujeme za neodpušiteľné, že kultúra je stále buď úplne odignorovaná, alebo posledná, o ktorú sa politici zaujímajú. Tento text píšem v deň celoplošného testovania obyvateľstva, takže je jasné, že krajina má iné problémy ako jeden zrušený festival. Nevie, aká je budúcnosť festivalov, ktoré majú priamo vo svojej DNA stretávanie sa a spájanie ľudí. Napriek tomu, že vyhliadky sú všelijaké,

veríme, že naša práca má zmysel a začali sme po tretí raz s prípravou festivalu. Spojíme dva ročníky do jedného a ak všetko pôjde dobre, koncom júna 2021 sa stretne v Martine. BUDEME TAM pre seba, pre divadelníkov aj pre našich divákov. Aspoň dúfam, že budeme.



KATARÍNA FIGULA

výkonná riaditeľka festivalu Bratislava v pohybe

1/ Nadhľad, odstup, trpezlivosť, počítanie s viacerými variantmi možných scenárov vývinu pandemickej situácie. Vytrénovali sme si schopnosť zachovania triezveho uvažovania, nepodliehania emóciám a panike, schopnosť flexibility a improvizácie.

2/ Naša stratégia bola od začiatku ukotvená v silnom presvedčení, že sa nám festival zrealizovať podarí. Zároveň sme mali jasno aj v tom, že nebudeme nastavovať digitálnu, online verziu festivalu, pretože živý kontakt diváka so súčasným tancom, osobný, priamy zážitok zo stretnutia s umelcami v divadle považujeme za kľúčový a nenahraditeľný. Tým sme si do veľkej miery už zo začiatku zjednodušili rozhodovanie.

Zároveň sme si stanovovali deadlines na priebežné prehodnotenie pandemickej situácie, opatrení, ktoré sa týkajú nás či situácie v danej krajine, aby sme si boli schopní potvrdiť, či ideme ďalej. Takto sme ešte v marci zrušili hostovanie Sean Parker Company z Austrálie, ktorí celé európske turné už vtedy presunuli na budúci rok. V auguste sme potom po dohovore s Kimberly



Festival Divadelná Nitra 2020
foto Collavino

Bartosikovou z New Yorku pristúpili k zrušeniu jej účasti – to nám ešte stále umožnilo vybrať a zaradiť do programu náhradný súbor z Európy, kde bola situácia o poznanie lepšia. Celý čas sme mali na zreteli zohľadňovanie viacerých premenných pri plánovaní – nielen situáciu u nás v krajine, ale aj situáciu v zahraničí, reguláciu vstupu do krajiny na hraniciach nielen nášho štátu, stav leteckej dopravy, zmeny červených krajín na mape.

Druhou stranou mince bolo sledovanie toho, aby sme sa pohybovali v tzv. bezpečnej zóne, ktorú nám určovali aktuálne opatrenia Fondu na podporu umenia a ďalších donorov. Ležalo nám na srdci to, aby sme svojimi rozhodnutiami a krokmi neohrozili samotnú existenciu festivalu a Asociácie Bratislava v pohybe, aby sme sa nedostali do straty, ktorá bude pre nás likvidačná. Keď

Nová dráma/New Drama Alternatíva
dizajn M. Mistrík



Nemecko označilo Bratislavu za rizikový región, bolo jasné, že nemôžeme trvať na tom, aby 23-členný súbor TanzMainz išiel po návrate zo zázjazdu do Bratislavy na dva týždne do karantény. Ich rozhodnutie odrieknuť účasť na festivale sa stretlo s vyhlásením našej vlády o zákaze zhromažďovania nad šesť osôb a zákaze hromadných podujatí – to už bolo jasné, že festival nemôže pokračovať.

3/ O negatívnych dosahoch a následkoch sa už toho popísalo a povedalo veľa. Iste, zaznamenali sme fatálny prepad tržieb zo vstupného, v porovnaní s rokom 2019 naše hrubé tržby dosiahli 12 %. Aj preto sme ešte v lete naplánovali a začiatkom septembra aj spustili našu prvú crowdfundingovú kampaň – aby sa nám i s jej pomocou podarilo očakávané straty vykryť. Bolo skvelé zistiť, že aj v týchto pre všetkých ťažkých časoch nás naši diváci, fanúšikovia, kolegovia z kultúrnej sféry a tanečníci podržali a podporili nás. Sme im za to nesmierne vďační.

Počas posledných organizačných stretnutí v našich partnerských divadlách bolo cítiť veľkú neistotu a únavu, a samozrejme obavy, či sa podarí ľuď v nich pracujúcich udržať aj do budúcnosti – či pri znovuotvorení divadiel bude ešte mať kto svietiť, stavať, zvučiť... Atmosfére nepridával ani diskurz, ktorý sa rozvinul okolo kultúry a umenia, zjavný nezájem politických špičiek riešiť situáciu v kultúre a neustále sa meniace pravidlá, v akých kultúra ešte mohla fungovať. Stále prítomná neistota a nemožnosť vecí plánovať dopredu, s garanciou, že sa vám ich aj podarí uskutočniť, postupne ujedá z psychickej odolnosti človeka. Namiesto sú aj obavy, či a v akých počtoch sa ľudia vrátia do hľadísk divadiel a kín. Tých pár festivalových večerov, ktoré sa nám podarilo zrealizovať, nás utvrdilo v tom, že hlad po kultúre, po živom kontakte s umením, je tu stále. Bolo cítiť, že spolu s divákmi zažívame niečo výnimočné a že si všetci uvedomujeme, že tento zážitok ani zďaleka nie je samozrejmosťou. Pozitívnym zistením je aj vysoká miera spolupatričnosti, pochopenia, empatie, pocitu, že sme v tom spolu, ktoré sme pocítili od všetkých umelcov, partnerov a spolupracovníkov či dodávateľov. Aj vďaka nim veríme, že má zmysel pokračovať.



IVETA ŠKRIPKOVÁ

riaditeľka festivalu Bábkarská Bystrica

1/ Dokážeme rýchlejšie prijímať zmeny a vyrovnávať sa s novou situáciou pokojnejšie, bez prežívania a sporov.

2/ Je to proces. Na počiatku to vyzerá zložito a potom sa rozhodnutia a zmeny postupne usadia, a všetko sa vyjasní. Myslím, že niečo podobné prežívajú denne na pohotovosti. Zdá sa, že sa učíme, ako byť stále v pohotovosti a prijať, že veci sú a môžu byť vždy inak, ako si myslíme či plánujeme. Osobne mi pomáhajú názory systematikov na zložité situácie, z ktorých vychádza koučing. Jedným z nich je napríklad: každý systém a organizmus si vie poradiť a vyriešiť problém sám, bez inštitucionálneho vedenia/velenia atď.

3/ Negatívom situácie je samotná pandémia. Ohrozenie životov. Naša zraniteľnosť, na ktorú, žiaľ, často v „normálnych“ podmienkach radi/rady zabúdame. Z môjho pohľadu je pozitívnym prejavom zníženie egoizmu (prestávame myslieť len na vlastné egá) a renesancia komunity. A to vnútri divadla, a aj zo strany divákov/diváčok. Áno, aj my sme dostali veľa povzbudivých reakcií, aby sme sa nevzdali a hrali, robili, čo robíme... Rovnako pozitívne je, že cítime, ako veľmi potrebujeme jeden druhého. A nie je dôležité, na akej odbornej strane stojíme a v akej pracovnej pozícii sa nachádzame. Možno nás pandémia ešte viac rozdelí, a možno sa medzi ľuďmi rehabilituje dialóg a radosť zo vzájomných stretnutí. ♡

Katarína K. Cvečková
divadelná kritička

Sláva Daubnerová a jej intermediálna sólo cesta

Nespočetnekrát už bolo povedané i napísané, že Sláva Daubnerová je na našej umeleckej scéne zjavom špecifickým a jedinečným. A to nielen preto, že v sebe kontrahuje viaceré povolania – je režisérkou, autorkou, performerkou a často si sama vytvára aj výtvarnú koncepciu svojich diel. Na počiatku každého jej tvorivého procesu je dôsledný výskum dostupných materiálov vybraného tematického okruhu, ktorý často kombinuje s inšpiráciami z rôznych umeleckých oblastí. Výsledný materiál transformuje do javiskového tvaru kombinovaním rôznych postupov, napríklad dokumentárneho divadla s princípmi pohybového divadla, postupmi vizuálneho umenia a umenia performancie. Výsledkom je spravidla konfrontácia živého tela performerky so scénickým priestorom (resp. s objektmi na scéne) a zároveň s projekčnými technológiami. Za charakteristický možno považovať aj Daubnerovej herecký prejav, ktorý sa vyznačuje civilným výrazom a úspornosťou prostriedkov, často využíva zámernú monotónnosť a efekt odstupu až odosobnenia. Vo fyzickom výraze inklinuje k postupom súčasného tanca, pracuje rovnako s abstraktnosťou a metaforickosťou pohybov aj s ich priznanou ilustratívnosťou. Ako sa vyjadrili viacerí kritici (i sama Daubnerová) – konkrétne postavy či témy nehrá, nestvárnjuje, ale skôr ich prezentuje, komentuje a dáva do súvisu s vlastnou autorskou výpoveďou. Svoje telo teda využíva ako médium na sprostredkovanie tejto výpovede.

Podstatnou súčasťou tvorby Slávy Daubnerovej sú jej sólo projekty inšpirované výraznými ženami, umelkyňami ako francúzska výtvarníčka Louise Bourgeois (*Cely*, 2006), slovenská režisérka Magda

Husáková-Lokvencová (*M.H.L.*, 2009) a americká fotografka Francesca Woodman (*Untitled*, 2012). Dalo by sa dokonca konštatovať, že tieto diela spolu so sólami *Hamletmachine* (2007) a *Solo lamentoso* (2016) definujú Daubnerovej tvorivý rukopis, ktorý v rôznych podobách a intenciách využíva i v režijnej činohernej a opernej tvorbe.

Umelecký program „žena/umelkyňa“

O výbere konkrétnych spracovávaných umelkýň sa Daubnerová viackrát vyjadrila, že bol intuitívny, no napriek tomu ich spája určitá vnútorná



Štúdia je súčasťou dizertačnej práce autorky.

HAMLETMACHINE
(Divadlo P.A.T.)
foto archív S. D.

1 Z. Palenčíková, K. Žiška: *A budeme si šepkať* (2009, SKD Martin); P. Pavlac: *Červená princezná* (2009, Divadlo ASTORKA Korzo '90); I. Há: *Napísané do tmy. (Ne) známy osud Slovenky Hany Gregorovej* (2009, Štúdio T.W.I.G.A. Bábkové divadlo na Rázcestí).

SOLO LAMENTOSO
(Sláva Daubnerová)
foto J. Gulyás

2 LINDOVSKÁ, N.
2011, s. 51.

3 Tieto témy sa v istých variáciách objavujú aj v ďalších dvoch sólach *Hamletmachine* a *Solo lamentoso*.

i vonkajšková podobnosť (a nielen umelkýň medzi sebou, ale aj umelkýň s Daubnerovou). Všetky zastávajú významné miesto v dejinách umenia – každá v istom smere ovplyvnila konkrétny umelecký druh. Louise Bourgeois je jednou z najpozoruhodnejších osobností výtvarného umenia 20. storočia, experimentovala s novými možnosťami materiálov a ich kombinovaním a ako prvá sa zaoberala inštaláciou ako umeleckou formou. Magda Husáková-Lokvencová bola herečkou a priekopníčkou ženskej profesionálnej divadelnej réžie na Slovensku. Francesca Woodman je považovaná za jednu z najoriginálnejších amerických umelkýň sedemdesiatych rokov 20. storočia a radí sa k línii americkej postmodernej feministickej fotografie.

Daubnerová týmito dielami nadviazala na fenomén odkryvania dejín žien, ktorý je spojený s detabuizáciou ich prínosu v rôznych sférach (v tomto prípade v umení). V našom divadelnom kontexte sa tento trend objavil intenzívnejšie najmä v sezónach 2008/2009 a 2009/2010, keď okrem *M.H.L.* vznikli ďalšie tri inscenácie inšpirované osudmi významných žien.¹ Ako uvádza teatrologička

Nadežda Lindovská: „Trvalo naozaj dlho, než sa slovenské divadlo chopilo ženských dejín a než pochopilo, že publikum je dávno pripravené spoznávať a vcitovať sa do ženských osudov svojej krajiny.“² V prípade Daubnerovej by sa dala spomenúť aj ďalšia analógia spojená s históriou žien – a to téma hľadania/objavovania „symbolických matiek, predchodkýň“. Tento aspekt je prítomný vo všetkých troch sólach, v najväčšej miere práve v *M.H.L.* Daubnerová sa identifikuje s osudom Husákovovej-Lokvencovej, s jej zložitou cestou za vysnívaným povolaním režisérky i s vnútorným konfliktom medzi túžbou po kariére, sebarealizácii a osobným životom. Tieto ženy sa pre Daubnerovú stávajú ani nie tak symbolickými matkami ako skôr pomyselnými učiteľkami, vzormi, autoritami – prostredníctvom ich diel sa učí a zároveň cez ne objavuje a rozvíja vlastný umelecký rukopis.

Život (i tvorbu) každej z týchto umelkýň zároveň ovplyvnili isté osudové zvraty, traumy z minulosti, ako aj vzťahy s mužskou autoritou. V prípade Bourgeoisovej a Woodmanovej to boli otcovia, u Magdy Husákovovej-Lokvencovej to bol jej manžel Gustáv Husák. Sóla tiež spája podobný tematický okruh: téma identity a skúmanie vlastných možností a limitov, vnútorný svet individua v kontraste so vzťahmi s okolím, so spoločnosťou/systémom.³ Cez konkrétne umelkyne v spojitosti s reflexiou vlastných vnútorných pochodov teda vytvára Daubnerová súčasne univerzálny model ženy-tvorkyne, ktorá sa počas osobného i profesionálneho života vyrovnáva so svojimi traumami.

Francúzska umelkyňa Louise Bourgeois sa v sérii inštalácií pod názvom *The Cells* (Cely) zaoberala umeleckým konštruovaním svojich spomienok, ktoré boli východiskom jej umeleckej činnosti. Týmto znovuprežitím zážitkov sa vyrovnávala s traumami – išlo o akt odškodnenia seba samej. Metódu rekonštrukcie využíva v tvorbe aj Daubnerová. Cez znovuprežitie cudzích intímnych momentov vynáša

na povrch ich osudy, ale súčasne i vlastné vnútorné pochody. Trojicu umelkýň študuje zvonka – sú predmetom jej podrobného výskumu –, no zároveň i zvnútra, cez seba, svoje skúsenosti, názory, emócie. V sólach je zreteľne prítomné jej autorské ja – vkladá ho do osudov zobrazovaných umelkýň a na druhej strane cez neho dané témy tlmočí. *Cely*, *M.H.L.* aj *Untitled* možno vnímať ako koncept „divadlo/performance – spoved““, pričom ide o spoved' viacstupňovú. Spoved' konkrétnej umelkyne vykonáva performerka, ktorá sa zároveň cez ňu sama spovedá. Zároveň však tieto sóla možno vnímať aj ako dialóg – Daubnerová vedie dialóg s umelkyňami a prostredníctvom neho diskutuje aj sama so sebou.

Napriek tomu, že Daubnerová sa vo svojich tvorivých začiatkoch zámerne nevyhraňovala ako feministicky orientovaná autorka a performerka (dokonca v rozhovoroch takéto tvrdenia vyvracala), avšak po viacročných skúsenostiach – najmä z pôsobenia v divadelných inštitúciách – svoj postoj prehodnotila: „Primárne som riešila vlastnú identitu a vlastný spôsob sebaujadrenia. A to, že som si vybrala práve ženské umelkyne, bolo veľmi intuitívne. Postupne som si však začala všímať, že nastavenie oficiálnych štruktúr je naozaj veľmi patriarchálne (...). Spätne mi v mojich sóloch začalo dochádzať veľa súvislostí aj s rodovou tematikou. *M.H.L.* som hrala desať rokov a celkom inak som to prežívala na začiatku ako na konci. (...) Dnes po všetkých skúsenostiach už viem celkom inak precítiť každú jednu vetu a pochopiť, ako to naozaj Magda Husáková-Lokvencová myslela.“⁴ V tomto vyjadrení sa zároveň odzrkadľuje Daubnerovej neustála snaha o sebareflexiu a zároveň istá nekončiaca sa procesualnosť jej sólo diel. Napriek tomu, že štruktúra zostáva pevne daná, počas repríz sa menia motivácie, herecké nuansy, výpoved' sa vyvíja spolu s Daubnerovej životnými a profesijnými skúsenosťami – o to viac, že v týchto dielach je rovnako interpretkou ako autorkou a režisérkou.

Intermediálny tvorivý princíp

Tvorba Slávy Daubnerovej sa vyznačuje intermediálnou povahou na rôznych úrovniach – „mixmediálnou“ v rámci prepájania druhov umení aj v zmysle „high-tech theatre“ a práce s projekčnými a inými technológiami. V sólach *Cely* a *Untitled* z vizuálneho umenia čerpá nielen po formálnej stránke, ale ho aj tematizuje. Rekonštruje tvorbu Louise Bourgeoisovej či Francescy Woodmanovej a dáva ju do súvislosti so životopisnými udalosťami a emocionálnymi stavmi týchto umelkýň. Kostýmy a objekty, ktoré sa na scéne nachádzajú, sú priamymi referenciami na diela a životy skúmaných umelkýň. Scénografia tak získava charakter výtvarnej inštalácie či muzeálneho exponátu. V *Hamletmachine* sa projekcia stáva priamym javiskovým partnerom performerky a súčasne jej digitálnou kópiou – čo korešponduje s ústrednou témou zdvojenia identity. V *M.H.L.* Daubnerová zasa v najrozsiahlejšej miere využíva postupy a princípy dokumentárneho divadla – pracuje s autentickým dokumentárnym materiálom aj s projekčnou technikou, ktorá je tu homogénnou súčasťou scénografie i celkového konceptu diela. Všetko spolu vytvára efekt, akoby sme sledovali „živý“ dokumentárny film. Podobne je to aj pri *Untitled*, kde skúma postupy umeleckej fotografie a pracuje aj s tempo-rytmickým prepájaním štruktúry performance s procesom fotografovania. Sprítomňuje moment zachytenia obrazu fotoaparátom – a to prostredníctvom svetelných zmien i zvukovej kulisy (krátkeho bliknutia a cvaknutia pripomínajúcich blesk fotoaparátu). S tým súvisí aj zobrazovanie konkrétnych častí tela v rôzne veľkom vizuálnom výseku (dosahovanom prostredníctvom svietenia) pripomínajúcom pohľad cez objektív fotoaparátu alebo následnú fotografiu ako umelecký artefakt. Daubnerová zakaždým zastavuje akciu v čase a priestore a na pár sekúnd divákovi miesto trojrozmerného diania ponúka zdanlivo dvojrozmerný obraz.

4 CVEČKOVÁ, K. – DAUBNEROVÁ, S., 2019.

5 ČIRIPOVÁ, D. 2007, s. 99.



UNTITLED
(Divadlo P.A.T.)
foto C. Bachratý

Napriek nepochybnnej intermediálnej povahe Daubnerovej tvorby z uvedeného vyplýva, že takéto postupy nie sú jej primárnou tvorivou metódou, ale ich využitie vždy závisí od predmetu/témy/obsahu daného diela a je teda úzko naviazané na vnútornú koncepciu – nie na vonkajškovú efektnosť a teatrálnosť.

Úloha projekcie a digitálne telo

V *Hamletmachine* bolo koherentnou súčasťou štruktúry aj koncepcie webovou kamerou snímané dianie na javisku, ktoré sa premietalo z rôznych uhlov paralelne na vitrínu zo štyroch strán uzatvorenú žalúziami. Prítomná tu bola aj priznaná a významotvorná práca so zvukom prostredníctvom mikrofónov a rôznych efektov na úpravu hlasu. V manipulácii s kamerami a mikrofónmi sa odzrkadľovala kľúčová téma – identita a hra s ňou (Daubnerová sa prostredníctvom

nich počas performance „menila“ na Hamleta, Hamlet sa menil na Oféliu). Zámerom tvorkyne bolo hru Heinerja Müllera spracovať audiovizuálne „ako labyrint obrazu a zvuku“. Prítomnosť digitálneho tela performerky súvisel s témou komunikácie jej samej so sebou: stotožňovanie/nestotožňovanie sa so svojím obrazom, videnie/nevidenie sa v odraze zrkadla, rozdvajovanie identity. Na snímanie používala Daubnerová štyri webové kamery, ktoré nesporene dokonalý obraz – bol mierne zrnitý a prichádzal s istým časovým oneskorením, čo však performerke umožnilo vytvoriť technický, strojový efekt. Zároveň to zvýraznilo chlad a neživotnosť digitálneho tela. Podobné aspekty si vo svojom článku všímala aj teatrologička Dáša Čiripová „Zväčšený videozáber tváre Hamleta/Slávy Daubnerovej nepôsobí len ako estetický efekt, ale kladie otázky identity, hry s realitou a ilúziou a vyvoláva dojem izolovanosti, nekomunikatívnosti, chladu.“⁵

V *M.H.L.* pracovala Daubnerová s filmovým médiom a jeho technológiami viacerými spôsobmi. Jednak ako s tvorivým princípom – uplatnila postupy strihu a efekt dokumentárneho filmu, ďalej projekciu využila ako súčasť scénografie/vizuálneho konceptu, ktorá určuje dobové zaradenie a sprítomňuje tvorbu Lokvencovej. A súčasne pracovala s digitálnym zdvojením vlastného tela, vytvárala virtuálnu kópiu seba samej, ktorá sa stávala jej priamym hereckým partnerom. Spolu s autorom videoartu Lukášom Kodoňom využili na premietanie projekčnú plochu z polopriesvitného tylového materiálu. Teda princíp podobný *theatergraphu*⁶, s ktorým pracoval ešte v medzivojnovom období český avantgardný divadelník Emil František Burian. Na plochu boli premietané zábery a fotografie dokumentujúce dobu, v ktorej Husáková-Lokvencová žila, a projekcia sprítomňovala aj jej umeleckú tvorbu. Premietané zábery však nemali len dokumentárny charakter. Opäť tu boli použité aj princípy live-cinema v reálnom čase predstavenia. Na polopriesvitnom plátne sa takto premietal napríklad detail na pohyb rúk (vždy pri inej činnosti – príprava stolovania, písanie na stroji, lepenie rozbitého tanierika, varenie kávy), ktorý zaznamenávala kamera umiestnená v lampe na stolíku. Druhým projekčným priestorom boli zadné dvere – tu sa premietali videá, ktoré evokovali paternoster. Objavovala sa na nich performerka – v prvej fáze stúpala paternostrom hore a v druhej išla dole. Tieto videá sprevádzali audionahrávky dobových recenzií, ktoré reflektovali režisérkine kariérne vzostupy aj neúspechy. Digitálne telo performerky pôsobilo, akoby bola lapená v priestore paternostra, klesala či stúpala bez vlastnej vôle, rozhodovali o tom okolnosti, resp. kritiky. Na túto plochu sa premietali aj v reálnom čase snímané zábery detailu tváre performerky (hlas zachytával mikrofón), ktoré mali evokovať dojem dokumentárneho filmu.



Scénografia ako inštalácia/ inštalácia ako scénografia

Daubnerovej koncepty sú postavené prevažne na vizuálnych východiskách. Vo všetkých svojich sólo dielach je zároveň autorkou scény a kostýmov, pričom výtvarná koncepcia je vždy veľmi úzko spätá s témou – s konkrétnou umelkyňou a jej dielom, a to aj v zmysle formálnych postupov.

Séria inštalácií *The Cells* autorky Louise Bourgeoisovej vznikala koncom osemdesiatych rokov. Výtvarníčka využila veľké miestnosti so skutočnými väzenskými stenami, ktoré boli spojené prostredníctvom dvier a okien. Obsahovali rôzne kusy nábytku, zrkadlá, intímne predmety

UNTITLED
(Divadlo P.A.T.)
foto archív S. D.

6 Ide o scénografickú a inscenačnú divadelnú techniku, ktorá využíva projekciu na priesvitné a priehľadné plochy, čo potom umožňuje vnímať filmový a diapozitívny obraz simultánne s trojrozmerným dianím na javisku.

dennej potreby a pod., ktoré predstavovali konkrétne spomienkové objekty. Miestnosti pripomínali väzenie s nemožnosťou úniku, bunku v biologickom zmysle, ale aj izolovaný priestor, v ktorom prebiehajú intímne deje. Daubnerová v sóle scénický priestor štylizovala ako jednu z takýchto ciel. Hrací priestor ohraničila bielou páskou a rozdelila na dva základné plány. V zadnom bola biela stena, na ktorú performerka písala čiernym uhlíkom, okrem toho vitrína so zaváraninovými pohármi a dve zavesené kovové stoličky bez sedadiel. Tento priestor predstavoval spomienky a traumatické zážitky z detstva a súčasne bol každý z predmetov aj analógiou na konkrétne diela Bourgeoisovej. Druhý plán sa realizoval v prednej časti javiska, kde performerka nanovo rozkladala predmety z vitríny a inštalovala ich v priestore. Takýmto spôsobom akoby dochádzalo k recyklovaniu diela francúzskej umelkyne, ktoré však bolo vytrhnuté z kontextu a zasadené do nových súvislostí. Performerka do inštalácie zasahovala, aktívne ju pretvárala a priradovala predmetom a materiálom nový význam – nielen vo vzťahu k umelkyni, ale i k sebe samej.

7 Názvom knihy (ako aj motívom samovraždy) sa Daubnerová inšpirovala aj v skoršom diele *Some Disordered Interior Geometries* (2011), ktoré vytvorila spoločne s dramaturgom Pavlom Gausom. Dielo však nevychádzalo primárne zo života Francescy Woodmanovej, ale zo života a tvorby Heinerja Müllera a jeho manželky Inge Müllerovej.

V *M.H.L.* scénografiu tvoril samotný priestor Štúdia 12 so všetkými jeho špecifikami (masívne dvojité dvere, ktoré pripomínajú paternoster, dva stĺpy rámujúce scénický priestor a drevené parkety), na ľavej strane stál statív s kamerou a na pravej strane stojan s dobovým mikrofónom. Medzi dvoma stĺpmi bola umiestnená iba projekčná plocha a režisérsky stolík (ako neodmysliteľná súčasť Lokvencovej profesie a zároveň predmet, ktorý je prítomný na viacerých jej fotografiách). Dôležitý v rámci výtvarnej koncepcie bol aj kostým – Daubnerová sa snažila zachytiť eleganciu Lokvencovej i ducha doby. Vytvorila dvanásť rôznych prezlečení, ktoré si počas predstavenia menila – mali mapovať premenu

režisérky od jej dievčenských čias až po zrelý vek. Oproti ostatným sólam sa *M.H.L.* vyznačovalo uchopiteľnejšou divadelnosťou, nieslo evidentnejšie znaky dokumentárneho divadla a hrací priestor spĺňal skôr podmienky divadelnej scénografie ako výtvarnej inštalácie. Performerka zároveň opäť prinášala na scénu postupne rôzne predmety, ktoré symbolizovali nejakú časť života Lokvencovej alebo jej charakterovú črtu (lajstre sprítomňovali obdobie, keď pracovala ako úradníčka v Moravskej banke, rozbitý tanierik, ktorý trpezlivo lepila, odzrkadľoval jej starostlivosť, precíznosť a bolo možné ho interpretovať aj ako jej snahu „zlepiť“ rodinu).

Dielo *Untitled* vznikalo na princípe scénickej obrazovej mapy zloženej z konkrétnych fotografií Francescy Woodmanovej a jeho štruktúra pripomínala montáž. Samotný scénický priestor bolo možné interpretovať explicitne ako fotografický ateliér či v symbolickej rovine ako obraz rozháranej duše mladej fotografky, jej vedomia plného imaginatívnych obrazov. Súčasne ho však bolo možné vnímať aj ako inštaláciu alebo skôr muzeálnu expozíciu zloženú z artefaktov fotografkinho života i diela. V centrálnej časti sa nachádzal paraván pripomínajúci ošarpanú špinavú stenu ako z mnohých fotografií Francescy, o ktorú bola opretá biela kália. Paraván zároveň fungoval aj ako premietacie plátno, na ktorom sa objavovali citáty z fotografkinho zápisníka, ktorý vyšiel knižne pod názvom *Some Disordered Interior Geometries*⁷. Pred paravánom po pravej strane stál starý retro fotoaparát na statíve, biela otočná klavírna stolička, na ktorej bolo niekoľko fotografií v rámčekoch. Pod ňou ležal osvetlený prázdny rám z obrazu. V prednej časti naľavo bolo nainštalované zátišie z kamienkov, suchých konárov a vypchaného vtáka. Performerka do priestoru neskôr prinášala aj rôzne kusy oblečenia (ktoré si obliekala/vyzliekala), pančušky či vypchanú líšku. Všetko to boli objekty, ktoré priamo odkazovali na konkrétne fotografie

a súčasne dotvárali túto surrealistickú inštaláciu. Boli to výstavné exponáty a performerka sa k nim tak aj správala – keď s precíznosťou rozkladala na zem rámciky s fotografiami, či keď si navliekala biele vintage rukavičky. Najsignifikantnejším objektom v sóle bolo samotné telo performerky. Napokon väčšina zachovaných fotografií Woodmanovej sú jej autoportréty, na ktorých zachytáva najmä svoje telo v rôznych podobách – nahé, oblečené vo viktoriánskych šatách, zrkadliace sa, fragmentarizované, deformované, v neprirodzených polohách, skrývajúce sa aj demonštratívne vystavené.

Daubnerovej spôsob tvorby, pri ktorom pracuje s rôznymi vizuálnymi podnetmi, sa prejavuje aj pri kreovaní pohybového slovníka.

Pri *Hamletmachine* hľadala inšpiráciu v obrázkoch a fotografiách z časopisov a novín, na ktorých sa snažila nájsť neobvyklé pózy a gestá. Podobne pracovala aj pri *M.H.L.* – vychádzala však výlučne z autentických fotografií Lokvencovej, na ktorých si všímala aj najmenšie detaily, výraz, oblečenie, doplnky, atmosféru. Inšpirovali ju pri vytváraní série dvanástich kostýmov a tiež pri pohybovom stvárnení postavy a celkovej stavbe mizanscén. V *Untitled* choreografiu kreovala v spolupráci s Vlčekovou na motívy konkrétnych fotografií Francescy Woodmanovej. Tentoraz to však nebola iba inšpirácia pózou či výrazom, ale pokus o samotné rozpochybovanie a oživenie fotografie. Akoby jednotlivé deformované pózy z fotografií rozvinula v pohybe, alebo sa pohybom snažila stelesniť náladu, atmosféru, emóciu záberu. V choreografii bol pritom zrejmy aj pohybový slovník tanečnice Stanislavy Vlčekovej, ktorý sa vyznačuje plynulosťou a ladnosťou pohybov inklinujúcich k abstrakcii a emocionalite, ako aj značnou expresivitou v gestách. Prostredníctvom tela a jeho pohybu tu Daubnerová skúmala hranicu medzi objektom a subjektom, medzi



umelcom a jeho dielom, medzi realitou a umením (fotografiou a divadlom/performanciou).

Finisáž sólo tvorby

V kritickej reflexii Daubnerovej sólo tvorby sa opakujú výrazy „monodráma“, „performancia“, „multimediálna produkcia“, „nové divadlo“ či „postdramatické divadlo“. Kritičky a kritici sa väčšinou vyhýbajú presnému druhovému a žánrovému zaradeniu diel alebo zámerne narážajú na ich neukotvenosť. Dôvodom môže byť aj Daubnerovej širokospektrálne chápanie scénického umenia (a umenia vôbec), ktoré sa prejavuje v neustálom hľadaní rôznych spôsobov vyjadrenia a metód tlmočenia autorskej výpovede. Na žánrové zaradenie jej sólo tvorby by sa dalo vybrať zo spektra už uvedených pojmov ako monodráma, divadlo jedného herca, scénický monológ či divadelné sólo, pričom svojím výsostne osobným charakterom smeruje i k performatívnym formám.

Vo svojej dizertačnej práci, pri pokuse o pomenovania trojice diel *Cely*, *Hamletmachine* a *M.H.L.*, Daubnerová sama uvádza ako

M.H.L.
(Divadlo P.A.T.)
foto K. Smíková

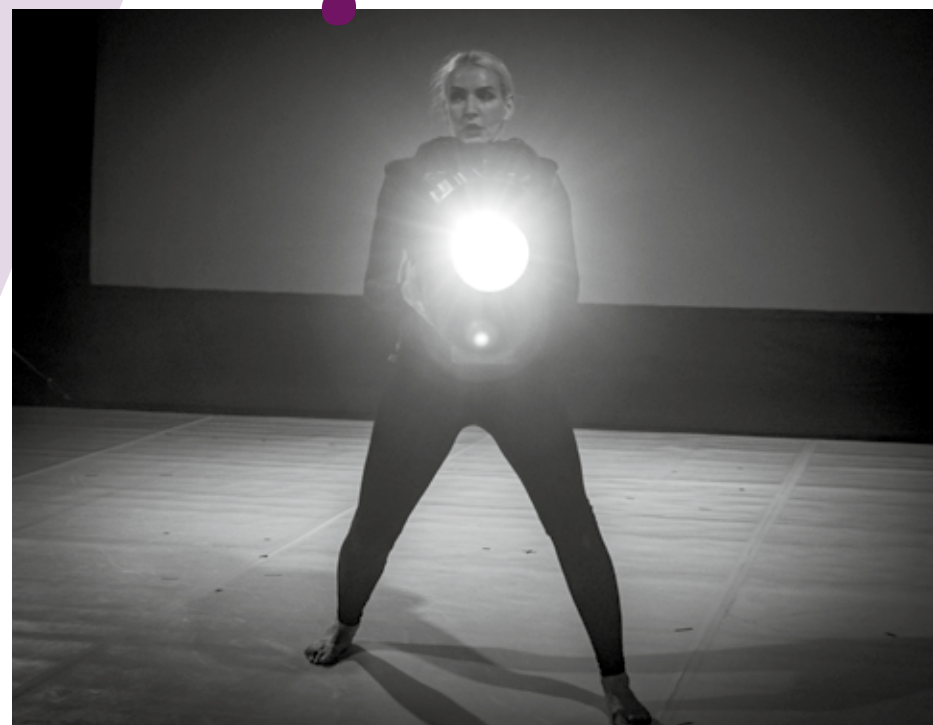
8 DAUBNEROVÁ, S.
2012, s. 50.

9 CVEČKOVÁ, K. –
DAUBNEROVÁ, S. 2019.

alternatívu výraz „individuálna javisková performancia“⁸ v nadväznosti na Kostelanetzovu ideu javiskovej performancie. Umelkyňou ponúkaný pojem v sebe kontrahuje zdôraznenie performativity ako hlavnej tvorivej metódy, no priznáva aj prácu s princípmi javiskového diela (či už činohry alebo tanečného/pohybového/fyzického divadla). Slovom „individuálna“ zasa zdôrazňuje sólový charakter performancie.

Tematicky i formálne v Daubnerovej sólach môžeme čítať jasný vývojový oblúk – od intímnych osobných tráum po všeobecnú otázku pomsty, boja jednotlivca-ženy proti spoločnosti; od výtvarnej štylizácie na pomedzí inštalácie s prvkami umenia performancie po pohybové dokudivadlo. Vyvrcholením tejto „sólo ságy“ je najnovšie dielo, v ktorom Daubnerová po prvýkrát nereflektuje svoj vnútorný svet primárne skrz život inej umelkyne, ale priamo sama cez seba (výrazným vizuálnym komponentom je realistická busta samotnej tvorkyne). Názov je pritom príznačný – *Masterpiece*.

MASTERPIECE
(Sláva Daubnerová)
foto C. Bachratý



K záveru je možné citovať Daubnerovej slová o jej vzťahu k vlastnej sólo tvorbe: „Sóla pre mňa zostali tým privátnym miestom, prístavom, kam sa môžem vrátiť a vylízať si rany, ktoré utržim v boji na veľkých divadelných scénach. Napriek tomu, že je to spôsob tvorby, keď človek ide na dreň, cez seba, a to je to najťažšie, niekedy až nebezpečné.“⁹ Nateraz Sláva Daubnerová tento prístav opúšťa, avšak s gráciou jej vlastnou. A z *Masterpiece* sa tak v závere stáva už iba vitrína v múzeu jej sólo diel. ♣

POUŽITÁ LITERATÚRA:

- BOURGEOIS, L. (1998) *Destruction of the father Reconstruction of the father. Writings and Interviews 1923 – 1997*. Londýn: Violette Editions, 1998. 384 s. ISBN 1-900828-07-3.
- CVIKOVÁ, J. – JURÁŇOVÁ, J. – KOBOVÁ, L. (ed.) (2007) *História žien. Aspekty písania a čítania*. Bratislava: Záujmové združenie žien ASPEKT, 2007. 328 s. ISBN 80-85549-65-4.
- DAUBNEROVÁ, S. (2012) *Performancia a performativné tendencie v súčasnom divadle (pojem performancie a reflexia metód sebatransformácie v trilógii Cely, Hamletmachine a M.H.L.): dizertačná práca*. VŠMU. Bratislava: vlastným nákladom, 2012. 139 s. ISBN neuvedené.
- PODMAKOVÁ, D. (ed.) (2012) *Proces rozvoja divadelnej réžie po roku 1989*. Bratislava: Ústav divadelnej a filmovej vedy Slovenskej akadémie vied, 2012. 175 s. ISBN 978-80-967283-9-8.
- CVEČKOVÁ, K. – DAUBNEROVÁ, S. (2013) *Nový impulz vo vnímaní divadla*. In *Vlna*. 2013, roč. XIV. č. 56. s. 4-10. ISSN 1335-5341.
- ČIRIPOVÁ, D. (2007) *Nová divadelná komunikácia*. In *Vlna*. 2007, roč. IX., č. 33, s. 97-100. ISSN 1335-5341.
- CVEČKOVÁ, K. – DAUBNEROVÁ, S. (2019) *Sláva Daubnerová: Sóla zostali mojim prístavom*. In *Taneční zóna* [online]. Praha: Spolek pro podporu vydávání revue současného tance, 2019. ISSN 1213-3450. Dostupné online: <http://www.taneznizona.cz/index.php/rozhovory/item/886-sola-pre-mna-zostali-pristavom-kam-sa-mozem-vratit>.
- LINDOVSKÁ, N. (2011) *Ženy z minulosti*. In *Podoby a premeny hrdinu v súčasnom divadle*. Bratislava: Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, 2011, s. 46 – 60.

Éva Patkó

režisérka

Savas Patsalidis

divadelný teoretik

... stave súčasného divadla

Patrice Pavis je významný francúzsky teatroológ, ktorého Divadelný slovník je základom teoretickej literatúry aj na Slovensku a ktorého poznáme napríklad aj ako lektora kritických seminárov z festivalu Divadelná Nitra. Okrem toho je odborníkom na súčasné divadlo s dlhoročnými skúsenosťami. Tento rozhovor obsahuje dve prepojené časti, ktoré vznikli v rôznom čase a ktorých autormi sú dve rôzne osoby, no spája ich jadro venované práve problému súčasného divadla. Respondent nám ho do redakcie zaslal s poznámkou, že by ho rád venoval svojej dlhoročnej kolegyni a priateľke, ktorá dlhodobo s rovnakým zánietením sleduje vývoj európskych divadelných prúdení, teatrologičke Soni Šimkovej.

1 SAVAS PATSALIDIS: Žijeme v dobe, ktorá miluje predávať všetko, čo je „nové“. Nový iPhone, nové auto, nový počítač. To platí aj pre divadlo, najmä pre mladých ľudí. Väčšina z nich sa snaží prísť s niečím novým; čo nie je vôbec zlé. Zaujímalo by ma však, či je táto mánia „novosti“ potrebou, ktorá pramení zo samotného umenia, alebo z potreby trhu? Ide len o módu? Alebo je to kombinácia oboch, umeleckých aj obchodných impulzov? „Novosti“, „novátorstvo“ v dráme alebo v inscenovaní znamená veľa rôznych

vecí. V západnej moderne sa nové umelecké dielo snaží nekopírovať iné umelecké dielo. Snaží sa priniesť určitú originalitu v témach, štýloch, príbehu, dramaturgii atď. To však neznamená, že musí dosiahnuť pokrok porovnateľný s technickým alebo s vedeckým prielomom. Vývoj divadla niekedy ukazuje epistemologický zlom („rupture épistémologique“), keď sa nájde nový smer, či už ide o spôsob rozprávania a predvádzania, využitie hercov, alebo o miesto divadla medzi médiami. Nový príbeh, nový

PATRICE PAVIS

preklad Viera Rybárová,

Martina Mašárová



v „novom“, modernom a modernizovanom balíku. Je to tak aj v divadle.

2 SP: Minimálne v Európe sa množia divadelné festivaly. Sú to najlepší sprievodcovia, ktorí majú milovníkom divadla ukázať, ako sa veci majú a kam smerujú. Zároveň však mám dojem, že napriek svojmu kvantitatívnemu bohatstvu neprinášajú rovnaké bohatstvo z hľadiska estetiky a kvality. Mám tým na mysli to, že namiesto podporovania obohacujúcej heterogenity divadelných kultúr festivaly neúmyselne

propagujú akúsi homogenitu, estetickú podobnosť, ktorá nevyhnutne ovplyvňuje aj divadelnú prax na národnej úrovni. Môže to znieť ako veľké zovšeobecnenie, keď sa však pozrieme na to, čo sa deje v rôznych krajinách, minimálne v Európe, vidíme, že umelci, ktorí majú záujem vstúpiť na festivalový trh, vedia, že musia v nejakej miere postupovať podľa toho, čo sa považuje za „trendy“ alebo čo je schopné sa „predať“ na medzinárodnej úrovni. Často obetujú národné (lokálne) pre medzinárodné (a kozmopolitné). Čo si o tom myslíte? Skutočne sme svedkami festivalizácie divadla. To nie je vždy pozitívny jav. Mohlo by byť pekné ukázať odbornému publiku, ako sa divadlo hrá inde, a naznačiť, kam divadlo smeruje v rôznych odvetviach alebo krajinách. Pre kritikov, študentov divadla a profesorov divadla môže byť taký festival skutočnou lahôdkou. Ale – a tu s vami súhlasím –, existuje nebezpečenstvo

štandardizácie, globalizácie a zjednodušenia divadla, s cieľom, aby vznikla „prenosná“ inscenácia. Festivalizácia tiež znamená koncentráciu divákov na niekoľko „hitov“ počas niekoľkých dní, zatiaľ čo zvyšok roka „doma“ môže byť často z hľadiska divadla a umenia zlý. Z roka na rok sa tak znižuje možnosť budovania a odbornej prípravy publika.

Namiesto orgií predstavení všetkých druhov počas dvoch alebo troch dní odporúčam pravidelnú návštevu miestneho divadla každý týždeň alebo aspoň každý mesiac. Divadlo tak bude mať čas dozrieť pre všetkých divákov. Osobne som do roku 2012 chodil na Avignonský festival, teraz radšej navštevujem menšie festivaly v rôznych európskych krajinách, v mestách ako Nitra, Bratislava, Gdansk, Belehrad alebo Ľublana. Miestne alebo dokonca národné divadelné produkcie majú často komplex menejcennosti voči medzinárodným koprodukciami, festivalom a módam. Často sa hanbia za to,

že „uviazli“ v miestnych alebo lokalizovaných postupoch, majú obavy, že nevyzerajú dostatočne globálne a festivalovo. V skutočnosti môže byť práca doma, začínanie od nuly, experimentovanie pre miestne, ozajstné publikum testovaním nových spôsobov skúšania a inscenovania a úzka spolupráca s rôznymi umelcami základnou tvorivou skúsenosťou. Naopak, veľké festivaly a medzinárodná produkcia implikujú mnoho negatívnych aspektov divadelného biznisu: lákanie za každú cenu, manažovanie korporátnym spôsobom, inscenovanie s dôrazom na okamžitý účinok, ktorý nezanecháva v pamäti trvalé jazvy.

3 ÉVA PATKÓ: Na druhej strane, internacionalizácia, globalizácia sú organickou súčasťou divadla – okrem festivalov máme medzinárodné workshopy, stretnutia, spolupráce, dokonca aj inscenácie. Medzinárodný alebo globálny prvok sa v súčasnosti nevzťahuje iba na financie, ide skôr o spôsob

myslenia o divadelnej tvorbe a divadle vo všeobecnosti. V strednej a vo východnej Európe však divadlá (aj na výnimky, samozrejme) ešte stále ponúkajú inscenácie, ktoré neodrážajú podnety z diania vo svete a v ich práci s divadelnými prostriedkami chýba záujem o nové podoby performativity. Nemyslíte si, že tu ide o paradox?

Vyzerá to ako paradox, dôvodom však môžu byť podmienky tvorby divadelnej inscenácie v národných alebo regionálnych divadlách. Aj keď sú chudobné a z verejných zdrojov dostávajú veľmi málo, administratívne štruktúry v bývalých socialistických krajinách zachovávajú mnohé prvky divadelnej prevádzky: napríklad stály herecký súbor, dôraz na vynikajúcu znalosť divadelného remesla, štátnu podporu pre už známe a vyskúšané divadelné formy a postupy, know-how, ktoré nepraje kritike ani experimentu, iba sa reprodukuje.

Na nové podoby divadla sa hľadí so zvedavosťou, ale neraz iba v snahe budiť zdanie informovanosti

a otvorenosti k nezvyčajným alebo módnym experimentom. Takže pozornosť venovaná novým formám, postdramatickým alebo postpostdramatickým, je zvyčajne povrchná. Dá sa to vysvetliť, dokonca aj ospravedlniť „tekutosťou“ týchto foriem: ide o inštaláciu, živé podujatie, site-specific predstavenie, imerzné divadlo a pod. Projekt sa často mení z jedného večera na druhý. Hovoríme o kolektívnej réžii, autorskom divadle, o réžii? Ako sa líšia tieto metódy? Kto to vie? Kultúrna byrokracia určite nie!

4 EP: Zdedená štruktúra divadelných inštitúcií (financovaných z verejných zdrojov) má však ešte stále v sebe potenciál stať sa najbezpečnejším laboratóriom, v ktorom môže skupina umelcov hľadať, skúmať a rozvíjať sa bez veľkých obmedzení. Nezávislá scéna (ktorá tiež funguje pomocou verejných zdrojov prostredníctvom grantov) musí povinne dodržiavať termíny, odvodniť a potvrdiť hodnotu predkladaného diela.

Jedni majú všetko, čo potrebujú na slobodnú tvorbu, druhí majú slobodu tvorby, ale menej peňazí, takže proti sebe bojujú namiesto toho, aby sa podporovali. Alebo sa ignorujú, čo je tiež nepriateľský postoj.

Ak si vezmeme súčasnú situáciu vo francúzskych štátnych alebo regionálnych divadlách, vidíme v mnohých z nich vážne konflikty medzi umeleckým súborom a jeho vedením, a pracovníkmi, ktorí majú v divadle trvalú pracovnú zmluvu. Obe skupiny sa sporia, útočia na seba. Napríklad v divadle Théâtre de la Commune v Aubervilliers sa umelecký šéf a generálny riaditeľ divadla už ani nerozprávajú. Čelíme narastajúcej byrokracii, rastie počet úradníkov a umelecký súbor už nemá konečné slovo. Mnohí režiséri, ktorí boli na čele štátnych inštitúcií, odchádzajú z tohto systému a vstupujú na alternatívnu scénu, do „tovární“, „treťotriednych“ divadelných priestorov.

Treba hovoriť aj o probléme mnohých

divadiel, ktoré okrem peňazí od štátu, regiónu alebo mesta musia hľadať aj dodatočné zdroje, keďže z verejných financií sa zvyčajne podporuje iba to, čo je užitočné pre miestnych politikov. Hľadanie dodatočných zdrojov má za následok segmentáciu divákov, ktorí sa zaujímajú iba o určité žánre a štýly. Už nehovoríme o „théâtre populaire“, divadle „pre ľudí“, ktoré oslovovalo spoločnosť ako celok. Neduh evaluácie zasiahol aj divadlo: finančné náklady musia priniesť okamžitý divácky úspech. Politici sú neslávne známi svojou nekultúrnosťou a podporujú iba diela, ktoré im môžu priniesť volebnú podporu. Verejnoprávne divadlo trpí plazivou privatizáciou. Umenie a divadlo upadajú pod vplyvom „animation culturelle“ – kultúrneho animátorstva.

5 EP: Čoraz častejšie však hovoríme o zodpovednosti divadelného umelca. V Rumunsku sa nad tým mladí umelci zamýšľajú. V maďarskom divadel-

nom prostredí sa zodpovednosť úzko vzťahuje na slobodu vyjadrovania v (nezávislom) divadelnom svete, na súčasné hnutie #metoo, na vzájomnú zodpovednosť. Ako vy vnímate našu zodpovednosť v dnešnej divadelnej tvorbe?

Hnutie #metoo je iba jedným aspektom zodpovednosti divadla. Nemalo by vytlačiť ostatné problémy, najmä politické. Aj keď vezmeme do úvahy, že všetky otázky sú navzájom prepojené a politické. Naša zodpovednosť spočíva v snahe, aby bol svet spravodlivejší a vyváženejší. Divadlo alebo literatúru môžeme používať ako zbrane a prostriedky, pomocou ktorých lepšie pochopíme náš politický aj osobný svet.

6 SP: Za starých čias, povedzme za čias historickej avantgardy, stále existoval nejaký okraj pre tých umelcov, ktorí sa chceli pustiť do kritiky systému. Sledujete trajektórie súčasného divadla už dekády – myslíte si,

že jeho sociálna funkcia sa dnes oslabila? A akú úlohu zohráva v súčasnom umení politická korektnosť?

Aj dnes je v tých niekoľkých demokratických krajinách, ktoré nimi ešte sú, stále možné, aby umelci boli voči štátu veľmi kritickí, hoci tento štát financuje a dotuje divadelné súbory. Zdá sa však, prinajmenšom v mnohých európskych krajinách, že reakcie umelcov sú čoraz menej politické, až na niekoľko skupín, autorov alebo režisérov ako Milo Rau, Rimini Protokoll alebo Stefano Massini. Umelci môžu povedať čokoľvek, ak zostanú politicky korektní (alebo by sme mali povedať „divadelne a performatívne“ korektní). Ich vplyv na spoločnosť je minimálny. Takmer nikto – ani režiséri – sa viac nestará o atakovanie politického statusu quo a publika strednej triedy. Zdá sa, že divadlo už nemôže meniť, ba ani ovplyvňovať politický život.

Neoliberalizmus, globalizácia, šírenie populizmu v mnohých krajinách majú takú moc a kontrolu nad

všetkým, že sa necítia ani najmenej ohrozené a atakované divadelným predstavením. Mimovládna organizácia môže byť oveľa kritickejšia, aktívnejšia a výkonnejšia ako súčasné divadlo, najmä ak využíva veľkolepé prvky (požičané od nás divadelníkov!). Posadnutosť politickou korektnosťou divadlu (a umeniu všeobecne) veľmi nepomáha. Politická korektnosť dokáže zasadiť divadlu smrteľnú ranu. Pod zámienkou, že divadelné predstavenie nie je v súlade s nepísanými zákonmi politickej korektnosti, je možné akýkoľvek slovný alebo vizuálny prvok vyhlásiť za nekorektný, a tak môže byť inscenácia bojkotovaná a zastavená, a tiež nevzniknúť zo strachu pred útokmi a deštrukciou.

7 EP: Učíte na dvoch kontinentoch a vediete medzinárodné workshopy po celom svete. Viete vycítiť, čo zaujíma mladých divadelníkov a študentov? Zmeniť svet je určite dnes jedným z cieľov, ale je politický kontext vždy prítom-

ný? Má umelec vždy zaujímať stanovisko?

Dobrá otázka! Záleží na tom, kde sa to pýtate, v zásade však asi všeobecne platí, že divadlo robíme, aby sme sa vyjadrili, zaujali stanovisko k rôznym otázkam a zúčastnili sa na umeleckom výkone. Mladých ľudí pravdepodobne zaujíma vymýšľanie alternatívnych svetov. Áno, zmeniť svet alebo dokonca ho zachraňovať je častou motiváciou. Na programe dňa je opäť záujem o politickú zmenu, ekologická perspektíva dodáva politickému postojovi na presvedčivosti a naliehavosti viac ako predtým, v sedemdesiatych a deväťdesiatych rokoch.

8 EP: V divadle tiež opäť zažíva renesanciu text, je to výrazný trend, aspoň vo Francúzsku sa autori a divadelníci jasne zasaďujú za text. Viete nám odporučiť nejakých autorov, nové texty? A ako ste sa vy dostali k písaniu divadelných hier?

Máme veľa nových autorov, nie je ľahké

ich spravodlivo posúdiť. Odporúčal by som minimálne tieto mená – Joël Pommerat, možno Rumun Andrea Badea, Jean Charles Massera, Catherine Anne.

Ja som až ku koncu univerzitnej kariéry pocítil dostatočné oprávnenie, že by som sa mohol stať autorom, teda napísať zopár textov. Dovtedy som bol presvedčený, že nemožno byť súčasne vedcom aj umelcom, pre nedostatok času, ale aj preto, že ide o rozdielne svety, o ktorých som si myslel, že ich treba držať oddelene. Okrem toho, na univerzite sa divadlo učí ako historický a teoretický predmet, nie ako umelecká profesia. Tá je náplňou konzervatória, divadelnej školy alebo akadémie. Dnes už možno takéto rozdelenie stráca svoje oprávnenie, ale aj tak, robiť divadelnú vedu a zároveň byť dramatikom vnímam ako problém: je to záležitosť času a prístupu k životu. Ak to však dokážete a máte pocit, že si uvedené činnosti neprotirečia, je to v poriadku a bude to užitočné pre oba odbory. ✎

(redakčne krátené)

..... Ustát to na jednej vlnovej dĺžke

Dvaja performer, tanečnica Barbora Janáková a hudobník Juraj Čech, sa v performatívnom koncerte *No On* snažia nachádzať rovnováhu medzi hudobnými a pohybovými inšpiráciami. Forma performatívneho koncertu (ako tvorcovia projekt označujú) so sebou nesie spojenie hudby, tanca a divadla. V tomto prípade ide o proces prípravy na umelecký výkon i výkon samotný. Barbora Janáková sa prejavuje ako výrazná performerka, v rámci malého priestoru dokáže vytvoriť plochy, v ktorých tvorí pohybové variácie, spieva, zvučí, nachádza svoj prejav tu a teraz. Zároveň dokáže jednotlivosti spájať do celku a ukotviť ich v momente, do ktorého patria. Malé javisko v priestore TICHŤO a spol. napomohlo komornosti a bezprostrednejšiemu kontaktu s divákmi.

Štruktúra performancie je založená na improvizácii medzi performerkou a hudobníkom. V každom predstavení sa tak menia vnútorné vibrácie oboch aktérov, ktorí na seba reagujú najprv mimovoľne, svojou prítomnosťou v priestore. A my sledujeme ich snahu o spoločné nájdenie momentu, v ktorom sa obaja umelci môžu stretnúť a nadviazať kontakt.

Janáková sa sústreďuje na zvuk, na spoločný súlad s hudobníkom a vyvíja pohybovú aktivitu, ktorú v jednom momente musí ostro ukončiť, aby sa chytila rytmu, ktorý vyžaduje hra na bicích nástrojoch, a aby zároveň bola zosúladená s rytmom hudobníka. Vzájomné súznenie je v tejto performancii cieľom, je to pokračovanie hľadania cesty, ktoré performer začali už počas skúšobného procesu. Ten, ako sa zdá podľa vyjadrení v bulletine, bol veľmi živý, plný tvorivého dialógu a vzájomného napojenia sa celého tvorivého tímu.

Obaja performer prechádzajú cestou vzájomného hľadania sa v pohybe a vo zvuku, aby sa na jednom mieste stretli a začali sa čo najpozornejšie vnímať a tak vytvorili spoločné dielo, v ktorom sa ich cesty pretnú. Výstižne

v týchto momentoch do hry zapájajú bicie, ktoré sú ako nástroj vhodný práve na striedanie rytmu, dokonalú súhru nôh a rúk, čo sa najviac prejaví práve v momente sústredenia, v ktorom je Janáková ako umelkyňa v stave pred vystúpením pripravená podať výkon. Vnímanie priestoru, seba, divákov, tak prechádza k nachádzaniu niečoho jedinečného, čo dokáže zarezonovať, vnuknúť inšpiráciu.

V *No On* je najpozoruhodnejšia hudobno-pohybová súhra oboch performerov, vzájomné podvedomé sledovanie sa. Mentori Peter Šavel a Marián Zavarský dali oboj umeleckým teritóriám rámec, využívajúc svoje bohaté skúsenosti a uplatňujúc vonkajší pohľad na tvorbu performerov. S dramaturgickou Katarínou K. Cvečkovou zase tvorcovia nachádzali možné interpretácie a prepájanie improvizácií a umiestňovali ich do celku.

Veľkokorysý je aj bulletin, ktorý kurátorsky sprevádza divákov. Okrem citácií diel, ktorými sa tvorcovia inšpirovali, môžu diváci zachytiť myslenie a prepojenia, ktoré pôsobia ako nedoslovné spoilery k predstaveniu.

Performatívny koncert *No On* síce pôsobí ako premyslená štruktúra, ale jednotlivé predstavenia sa od seba líšia. Je to najmä tým, že tvorcovia v ňom využívajú improvizáciu, čo však explicitne vopred neavizujú a prekvapujú tak divákov a vlastne aj samých seba. ♣

B. Janáková: No On

koncept B. Janáková dramaturgia K. K. Cvečková vizuál L. Štorcelová performatívny mentoring P. Šavel hudobný mentoring M. Zavarský účinkujú B. Janáková, J. Čech premiéra 30. september 2020, mimoOs v TICHŤO a spol., Bratislava

foto N. Pachterová



..... Aké zákony tu platia?

Pohľad z mosta. Príbeh z prostredia brooklynských prístavných robotníkov nikdy nepatril do zásuvky a dnes je téma legálnych i ilegálnych prisťahovalcov aktuálnejšia, ako bola v päťdesiatych rokoch, rovnako „večný“ je aj nejednoznačný vzťah otca k jeho nevlastnej dcére, ktorú akosi priveľmi miluje. Napriek tomu nemá táto hra – a svojím spôsobom ani Arthur Miller ako dramatik – na Slovensku bohatú inscenačnú tradíciu.

Znovuzrodenie hry na scéne Divadla ASTORKA Korzo '90 pôsobí v slovenskom kontexte pomaly inovatívne. Napokon, inscenovať rokmi preverenú klasiku je často, paradoxne, rizikom. Vypäté emócie môžu pôsobiť smiešne, ak sa nenaplnia adekvátnym herectvom. A ak nie je v súbore Eddie Carbone, dobrý človek s temnotou v srdci, neoplatí sa o tomto konkrétnom titule vôbec uvažovať. Ondrej Spišák, režisér i umelecký šéf divadla, si trúfol na realistický štýl, ktorý nie je pre „astorkárov“ tou najpriamejšou voľbou. Žiadne groteskné prehrávanie? Ani komediálne vsuvky? Ach, áno, predsa len, zopár. Keďže Rodolfo, mladší z dvojice ilegálnych imigrantov, miluje džez a broadwayské muzikály, tvorcovia pridali pre potechu divákov aj niekoľko hudobno-tanečných čísel. Striktne povedané, nemuseli tam byť, táto produkcia však na nich, našťastie, nepadá.

František Lipták sa pri návrhu scény nepustil

do zariaďovania realistického interiéru chudobnej rodiny, čo dalo celej produkcii vizuálnu čistotu. Na horizonte cítíme len siluetu lode, ktorej hrozivé škrípanie je predzvesťou tragédie. Na scéne, samozrejme, je ešte telefónna búdka, symbol konfliktu medzi zákonmi rodu či cti a zákonmi štátu. Aké majú v tejto krajine vlastne platiť pravidlá? Tie napísané, reprezentované advokátom Alfierim v citlivom podaní Vladimíra Černého a imigračnými úradníkmi? Alebo tie nepísané? V prvom prípade bude menej mŕtvych. Je symbolické, že Eddie Carbone je v závere zabitý vlastným nožom, tým, ktorý plánoval nasmerovať na „prišielcov“, pretože mu chceli zobrať to, čo malo podľa neho patriť len jemu.

Hoci sú v inscenácii Astorky aj menej zvládnuté miesta, v divákoch zanecháva výraznú emóciu. Miroslav Noga vytvára obrysy smutnej postavy veľmi nenápadne, delikátne, spoliehajúc sa na inteligenciu divákov. Aj Anna Šišková ako jeho manželka Beatrice bola herecky veľmi vierohodná. Energia ide aj z Mariána Miezgu v úlohe staršieho z bratov Marca, hoci nočnou morou slovenských verzií anglosaských hier je takmer vždy dialekt. Ako „preložiť“ napríklad taliansku angličtinu do slovenčiny?

Mladšia herecká generácia bola o čosi slabšia. Pavol Šimun bol ako blondavý Rodolfo od samého začiatku „hendikepovaný“ svojou parochňou, tento výrazný detail spolu s kostýmom akoby herca automaticky zvädzal na chodníky paródie. Sarah Arató však dosiahla ako Catherine parametre hrdinky, na ktorej nám záleží. Prvé a zatiaľ posledné predstavenia sa pre bezpečnostné opatrenia hrali pred poloprázdnyhľadiskom. Tomuto neokázalému, ale úprimnému dielu by som však dopriala plné sály. ♣

A. Miller: Pohľad z mosta

preklad M. Ruppeldt dramaturgia A. Domeová réžia O. Spišák scéna F. Lipták kostýmy K. Hollá hudba L. Čekovská hudobná spolupráca D. Livorová pohybová spolupráca Š. Ondrišová účinkujú V. Černý, M. Noga, A. Šišková, A. Jakab Rakovská, S. Arató, M. Miezga, Pa. Šimun premiéra 16. september 2020, Divadlo ASTORKA Korzo '90

foto C. Bachratý



Josef Svoboda Architektura imaginárního

Publikované prepisy prednášok českého scénografa Josefa Svobodu, ktorého meno sa okrem iného spája so slávnou érou Laterny magiky, vyšli pri príležitosti stého výročia jeho narodenia. Pritom z dnešného pohľadu je až neveriteľné, aké moderné a aj pre súčasnosť vzrušujúce sú jeho koncepcie a úvahy o prepájaní divadla a vizuálneho materiálu, projekcií a intermediálnych prvkov. Jeho originálne myslenie v knihe sprostredkujú nielen text, ale aj doposiaľ nepublikované fotografie a obrazový materiál, z ktorého je zrejme, že projekty pred pol storočia by mohli smelo konkurovať tým dnešným. Ukážka, ktorú uvádzame, je z kapitoly s názvom Multimediálna inscenácia.

Nejlepší inscenace s herci a projekcemi se nám s Alfrédem Radokem podařila v roce 1966 v Tylově divadle v Praze. Byl to Gorkého text *Poslední*, který se také týkal tématu nesnášenlivosti. Základní scénografickou strukturu tvořila promítací plocha ze zmuchlaného papíru: když se promítalo přesně doprostřed, záhyby, které zdršňovaly povrch plátna, nebyly vidět a obraz byl dokonalý. Když se ale například promítl obličej mladého člověka a projekce se nasvítla z boku, postupně začínal mladík stárnout, byl zbrázděný vráskami.

Uvnitř této promítací plochy se vytvořila loď z rudými sametovými závěsy a v ní seděl malý dechový orchestr. Loď dominovala jevišti nahoře nad vstupními dveřmi, díky těm rudým závěsům byla dobře viditelná, ale když se závěsy zatáhly, zmizela.

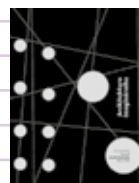
Rozmístění ostatního scénického zařízení, které tvořil kandelábr (v textu velmi důležitý), několik paravánů, klavír,

pendlovky a další dveře, bylo promyšlené v souladu s logikou textu, využili jsme pouze to, co bylo skutečně nutné pro scénickou akci a pochopitelně ve spojení s projekcemi, které během celého představení probíhaly v dokonalé synchronii s akcí. Film jsem natočil spolu s Radokem a Miroslavem Pflugem přímo pro tuto inscenaci. Byl to profesionální 35mm film a možná si pomyslíte, že nás to stálo majlant, ale nestálo: herci ve filmu a na scéně byli stejní, tudíž jsme na to nemuseli nikoho najímat, záběry jsme pořídili sami, stejně jako scénář. Divadlo tedy muselo zaplatit pouze za filmový materiál a jeho vyvolání, což nebylo nijak zvlášť drahé, protože jsme pracovali s černobílým filmem.

Kvalita záběrů byla dokonalá, tím pádem mohli herci přesně reagovat na filmové podněty. Tím vznikala koláž, která textu dodávala nový význam. Tato produkce stála zhruba o třicet procent víc než běžná inscenace, ale kdybychom byli nuceni realizovat všechna scénická prostředí konvenčním způsobem, museli bychom vytvořit spoustu interiérů a ve výsledku by to stálo víc. Vytvořil jsem jen jediný interiér s promítacím plátnem a několika předměty, které se během celého představení neměnily, ale v jednotlivých okamžicích dramatické akce získávaly různé funkce. Pro realizaci jsme potřebovali jen dva jevištní techniky – i to tedy znamenalo úsporu. Všechny tyto faktory jsem ostatně předem vypočítal.

Pro světovou výstavu v Montréalu v roce 1967 jsem připravil novou multimediální inscenaci, která se promítala na velké plátno tvořené 112 čtvercovými moduly obsluhovanými diapojektory. Téma, které dalo název celé inscenaci, bylo Stvoření světa. Autorem scénáře byl Emil Radok, režisérem Alfréd Radok.

Mozaikovitá projekce, kterou jsem připravil přímo pro tuto příležitost a kterou jsem nazval diapolyekran, byla



Josef Svoboda

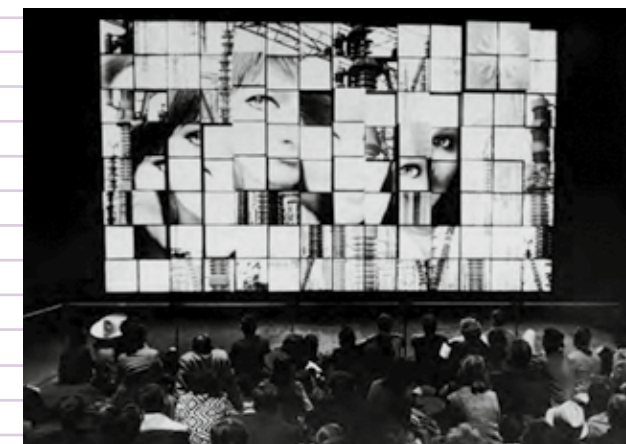
**Architektura imaginárního.
Scénografický seminář Josefa Svobody**

Institut umění – Divadelní ústav, 2020

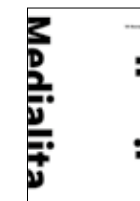
ISBN 978-80-7008-429-8

zajišťována z 240 zásobníků s diapositivu a prostřednictvím zpětné projekce mi umožňovala pohybovat obrazem z jedné strany plátna na druhou, v sekvenci, skoro jako by se jednalo o animovaný film. Každý modul tvořil tunel zakončený promítacím plátnem. Uvnitř byly umístěny dva diapojektory typu karusel, které mohly být použity v prolínačce. U každého obrazu jsem mohl provést 160 změn. Když vezmeme v potaz celé plátno tvořené 112 moduly, měl jsem k dispozici 18 020 obrazů. Každý tunel se mohl přiblížit nebo vzdálit o metr, pohyboval tudíž celkovou plochou plátna a zajišťoval její proměnlivost až o dva metry. Během jednoho desetiminutového představení se promítly tisíce diapositivů.

Problémem byla synchronizace více než devíti milionů impulzů, neboť v té době jsme ještě nedisponovali počítačem. Dnes by to byla úplná hračka, ale tehdy to byl zajímavý vynález jak z hlediska uměleckého, tak komerčního a reklamního. Právě proto ho okamžitě přejali i jiní. Teď se s takovou aplikací setkáte kdekoli, jde o mnohočetnou projekci, která má stejnou podobu, pouze trochu sofistikovanější, počítačem propracovaný program, jenže nese jiný podpis. Svět byznysu je bez skrupulí: můžete si dát patentovat technické vynálezy, ale ne ty umělecké. Nicméně v Americe jsou tyto systémy přisuzovány mně a jsou používány jako pracovní nástroje. Protože Amerika, na rozdíl od Evropy, skutečně pochopila možnosti jejich rozvoje a využití. Na mnohých amerických univerzitách mají polyekran, například na přírodovědeckých fakultách nebo na katedrách dějin umění, takže můžete například přednášet o impresionismu a ukazovat Moneta, Maneta a Cézanna současně a snadno je navzájem porovnávat. ❖



Knižné tipy



104 s.
orientačná
cena 5 €

Vít Neznal
Medialita divadla

NAMU

www.namu.cz

Publikácia skúma hranice divadla, zaoberá sa otázkou, čo všetko môže byť za divadlo považované. Odkazujúc na českú teóriu divadla a je koncipovaná ako otvorená filozoficko-teoretická úvaha o dichotómii divadla a skutočnosti, prepojení média a reality a zároveň deliacej čiare medzi nimi.



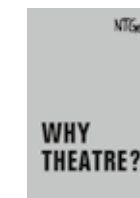
156 s.
orientačná
cena 14 €

Klára Zieglerová, Markéta Fantová (eds.)
Fragments 2019

IDU

www.idu.cz

Výstava Fragments bola súčasťou Pražského Quadriennale v roku 2019. Rovnomenná anglicko-česká publikácia teraz prostredníctvom fotografií, životopisov a rozhovorov približuje tvorbu mnohých významných osobností svetovej scénografie, medzi ktorými právom figuruje aj slovenský scénograf Jozef Ciller.



367 s.
Orientačná
cena 18 €

Carmen Honbostel, Milo Rau a kol. aut.
Why Theatre?

Verbrecher Verlag

www.verbrecherverlag.de

V piatej zo série kníh The Golden Books, ktoré vydávajú spoločne belgické divadlo NTGent a berlínske vydavateľstvo Verbrecher Verlag, sa po mesiacoch kultúrnych obmedzení stovka najvýznamnejších svetových divadelných umelcov a umelkýň a ďalších osobností zamýšľa nad otázkou, prečo je divadlo také výnimočné a stále potrebné.

z tvorby

Marián Amsler
režisér



Socializmus s teplou tvárou

Keď sme pred rokom vymýšľali spoločný projekt divadiel No Mantinels a DPM, netušili sme, aký turbulentný bude rok 2020 pre živé umenie. Prinútil nás prehodnotiť svoje zmýšľanie o svete, spoločnosti, systémoch a štruktúrach, v ktorých žijeme. Slovo udržateľnosť sa dostalo do bežného slovníka a skloňujeme ho už nielen v súkromnej sfére, ale i v rámci inštitúcií a združení. Poslanie umenia v ľudských životoch narastá úmerne so všeobecným spochybňovaním jeho významu. Rovnako ako rozvoj vzdelávania a inovácií aj ono prispieva k zvládnutiu krízových situácií, v akých sa ocitáme.

Socializmus s teplou tvárou je divadelný projekt, ktorý nadväzuje na výstavu o československej queer histórii Loading love. Hra Andreja Kuruca vznikla na základe výskumu a rozhovorov s pamätníkmi a mala z nej vzniknúť site-specific inscenácia s prvkami imerzného divadla v priestoroch Novej Cvernovky. Od októbra však koncept prešiel niekoľkými výraznými zmenami, vždy s ohľadom na epidemiologickú situáciu. Presuny divákov a kontakt s hercami sme museli eliminovať ako prvé. Potom sme vymýšľali, ako sa vyrovnat' s obmedzenou kapacitou a rozostupmi. Po úplnom zatvorení divadiel sme začali plánovať livestream. Krátko pred koncom procesu však prišla správa, že divadlá sa môžu znova otvoriť. Plánovať živé predvedenie umeleckého diela je však dnes trochu neistá stávka v lotérii. Máme necelé dva týždne do premiéry a v zásobe množstvo kompromisov a čiastkových riešení, ako z tejto situácie vyťažiť a nepodľahnúť pocitu márnosti. Lebo toto je naša forma výpovede o dobe, ktorú žijeme tu a teraz. ☘

2 x 2

ZUZANA HEKEL
riaditeľka DJP Trnava

Pandémia nás presvietila ako röntgen. Ukázalo sa, že nemáme až takú pevnú kostru a že naše orgány nespoločujú tak, ako sme sa domnievali. Odhalili sa dlho neliečené choroby, a to práve v čase, keď sme čelili nutnosti obhajovať svoju existenciu. Otázkou je, čo sa stane po kríze, či sa niečo zmení. Režisér Martin Čičvák nedávno povedal, že budeme dospeljší – aj my, aj diváci. Asi by som ťažko hľadala príhodnejšie slovo. Asi sme si všetci potrebovali uvedomiť, čo všetko nie je samozrejmé. Prialo by som si, aby nám táto skúsenosť priniesla nielen dramaturgické výzvy (a verím, že sa nebudeme musieť vydať len cestou osvedčeného), ale aj viac vzájomnej spolupráce a dôvery.

LUKÁŠ BRUTOVSKÝ
režisér a umelecký šéf SKD Martin

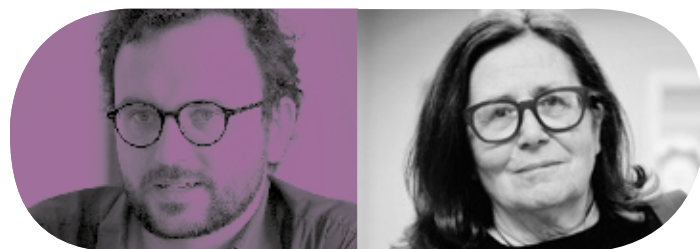
Z pohodlia kamenného divadla trochu cynicky odpoviem, že herci sú na skúškach sústredenejší, pretože majú menej práce pomimo. Ani uvoľnená perspektíva „bude vôbec premiéra?“ nebrzdí tvorivosť – ale na druhej strane ani nenakopne tú časť personálu, ktorá chronicky trpí nedostatkom chute do práce. Výpadky v kontakte s publikom nás posunuli smerom k virtualite, kde nás už čakali výpadky signálu. Učíme sa, to je pravda. A možno sme získali (v pohodlí kamenného divadla) na učenie viac času. Inak však nemám dojem, že by sme sa dozvedeli niečo nové a zásadné. Pandémia pôsobí v kultúre rovnako ako inde – ako zväčšovacie sklo. Zväčšuje problémy, podčiarkuje nedostatky, zväčšuje túžby. Nožnice sa otvárajú.



2 x 2

Čo nás „rok korony“ naučil (o kultúre) v roku slovenského divadla?

Čo nás „rok korony“ naučil (o kultúre) v roku slovenského divadla?



ANDREJ KALINKA
multimediálny umelec

V súvislosti (nielen) s kultúrou na Slovensku tohtoročné udalosti pochopiteľne zafungovali ako záťažový test, ktorý ukázal, čo je zdravé a čo nie. Z výsledkov by sa dal zostaviť jednoduchý zoznam, ktorý by mohol slúžiť ako podklad pre dlhodobý plán, revitalizáciu atď. No nech už „test“ ukázal čokoľvek – a myslím, že u nás napokon nevyjavil nič nové –, otázkou je, či a čo z toho sme ochotní si pripustiť alebo dokonca aj realizovať. Áno, kríza môže byť príležitosťou na zmenu a vývoj, avšak pre tých, ktorí to chcú a sú na to pripravení. Pre ostatných bude iba dôvodom na sebalútosť, ďalším argumentom, ako sa niečo nedá, a nástrojom na posilnenie si starých pozícií. Stačí si vybrať.

ELENA FLAŠKOVÁ
prekladateľka

Zistili sme, čo nám chýba, čo potrebujeme na prežitie. Že ešte stále musíme bojovať za kultúru, že ešte stále je dosť ľudí, ktorým treba vysvetlovať, aká je zraniteľná a ako veľmi ju potrebujeme. (Žiaľ, nie všetci to chcú počuť.) A mali sme možnosť vidieť, že napriek prekážkam si mnohí umelci našli cestu – hoci len virtuálnu – k publiku. Treba dúfať, že nový rok bude úrodný, že sa máme na čo tešiť, tak ako sa aj herci tešia na návrat svojich divákov. Tak si držíme palce, aby sme budúci rok mohli vyhlásiť za rok znovuzrodenia divadla. Tentoraz to bude medzinárodný rok.

2 x 2

glosa

Michaela Zakuťanská
dramatička



Plánovať nenaplánovateľné

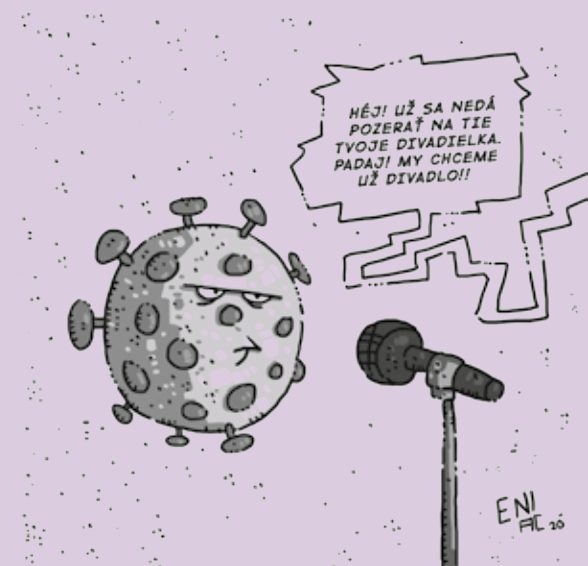
Namiesto roku osláv stého výročia slovenského profesionálneho divadla sme prežili rok neistoty, izolácie, smútenia za živým divadlom. Po počiatočnom očarení z online možností, núkajúcich sledovanie zahraničných inscenácií, každý čoraz viac túži hrať pred divákom. Nejde o ekonomiku, veď na divadlo stačí „koberec, najedený herec a divák bez noža exekúcií na krku“. Ale aký bude návrat diváka? Bude môcť prísť len divák testovaný a certifikovaný? Ak áno, budeme sa potom prizerať vzniku niekoľkých typov divadiel? Toho v online priestore plniaceho projektové aktivity, toho pre ľudí s testom, opečiatkovaným štátnym hygienikom, a toho rodiaceho sa v disente bytov, určeného pre úzku nesúhlasnú spoločnosť.

Chcela by som o tom na konci roka napísať niečo veselé, napríklad ako sa zmenilo plánovanie repríz, premiér alebo rodinných osláv. Ako všetci prekladáme povinnosti a skúšobné procesy z kvartálu na kvartál. Ako divadelník môže zlenivieť a ešte sa mu to môže aj zapáčiť, aj keď väčšina skôr pociťuje úzkosť a mnohí aj krachujú. Aká som šťastná, že teraz neštudujem na výške v Bratislave z detskej izby v Prešove a nehľadám si frajera ani kamarátov online. A som šťastná, že moje decko sa nevzdeláva dištančne, lebo je malé.

Od budúceho roka nemám veľké očakávania. Najviac však dúfam v to, že sa ľudia nebudú deliť na testovaných a netestovaných, že tento antigénový ošial neprenikne za brány divadiel. Dúfam, že ľudia budú môcť pristúpiť bližšie k sebe a tvoriť vzťahy offline. Dúfam, že deti pôjdu do škôl. Že sa všetky smartphony na svete pokazia a človek bude viac veriť druhému než aplikácii. A že bude aj divadlo. A najmä, že pomínie strach. ☘ 57

Ja a divadlo

v decembri kreslí — Eniac



LUBOŠ JANÁK

herec



Divadlu som sa rozhodol venovať, keď som končil na Konzervatóriu v Bratislave, kde som študoval hru na hoboji. Stretnutie s Mirom Mihálkom sa stalo rozhodujúcim faktorom v mojom ďalšom umeleckom smerovaní. Zasvätil ma do divadelného sveta a pripravil ma na prijímačky na VŠMU, kde som si vybral odbor bábkoherectvo. Už počas štúdia sa mi podarili krásne spolupráce – s Dášou Krištofvičovou, Petrom Scherhauserom, účinkovanie v Red Cat Cabaret Clube, Divadle Aréna, Divadle Spoza Voza, ale aj v Divadle No Mantinels, kde momentálne skúšam inscenáciu *Socializmus s teplou tvárou*. Bude to už moja tretia spolupráca s týmto divadlom. Je pre mňa veľkou ctou, keď mi niekto prejaví dôveru ako umelcovi. Tento skúšobný proces nie je výnimkou. Skúšam po boku skvelých hercov z Divadla DPM. Hra sa zaoberá neľahkým životom homosexuálov v čase socializmu. Text napísal Andrej Kuruc a v réžii Mariána Amslera dostáva jedinečnú podobu. Obdivujem optiku, akou nazerá na divadlo, ako text pretvára do obrazov. Sme pred generáلكovým týždňom, ale už teraz viem, že táto inscenácia bude špeciálna. A verím, že osloví nielen divadelné publikum. Budeme hovoriť o témach z bežného života, ku ktorým je, bohužiaľ, Slovensko ešte stále slepé a hluché.

ANNA ŠOLTÝSOVÁ

režisérka



Aktuálne spolu s mojím tvorivým tímom pracujem na inscenácii pre Spišské divadlo *Zárhni pred svojou ženou*, ktorej dramatický text je na Slovensku známy pod názvom $1+1=3$. Týmto uvedením Spišské divadlo napĺňa svoj dramaturgický plán založený na komédiách a koncipovaný tak ako protipól k neľahkej dobe. Ide o môj prvý kontakt s komediálnym dramatickým textom, takže je to pre mňa veľká výzva a skvelá skúsenosť. Fakt, že ide o bulvárnu komédiu, ktorá sa len v SKD v Martine hrala neuveriteľných dvadsať rokov, je ohromujúci a zároveň budí rešpekt.

Spočiatku som bojovala s problémom, ako hru inscenovať. Odporúčania teoretikov, kritiky či samotného autora, že v tomto type komédie, vzhľadom na vlastnosti a potreby žánru, netreba hľadať hlbšiu myšlienku, sa pre mňa stali istým mantinelom. Bola to výzva, pretože napriek ľahšiemu žánru je text presýtený aktuálnymi témami a zápletka založená na najvd'achnejšej téme: vzťahom medzi mužom a ženou. Má brilantnú výstavbu, je plný situačnej komiky a štipľavého slovného humoru či dvojsmyslov, čím autor vytvára naozaj pevnú pôdu pre tvorbu kvalitnej zábavy. Navyše si jeho inscenovanie vyžaduje vytváranie množstva gagov, vďaka čomu sa opráší moja kreativita a prebudí hravosť mojich hereckých kolegov. Je to teda v konečnom dôsledku naozaj výborná škola pre začínajúceho režiséra.

MATEJ BABEJ

herec



V podkroví Národného domu v Martine sa mi opakovane sníva ten istý kliše divadelný sen, že prichádzam na javisko a zabudnem text, tragédia sa však nekoná, pretože v hľadisku už dávno nikto nesedí. Tak nasávam v pravidelnom tempe 52% histórie v niekoľkých kolách každý večer. Nikdy som nemal tak blízko k dramaturgii ako dnes (len dvere – chodba – dvere).

Slovenské komorné divadlo je dnes viac komorné, ako si zaslúži, a mne je clivo. Verím, že ma čoskoro prídete pozrieť, pretože okrem zlaňovania a spievania v maske už viem celkom dobre sieťkovať steny a pucovať omietku.

Nemôžem sa sťažovať, všetci sú tu na mňa milí, až to začína byť podozrivé. Za dva mesiace som stihol odohrať dve premiéry, dve inscenácie som preobsadil, absolvoval som jednu verejnú diskusiu (aj s pánom riaditeľom), online stream, výpadok internetu, prasknutý vodovod, prasknutý stavec (nie môj), radostnú správu a dychberúcu diskusiu popredných členov súboru o súčasnom stave divadla na Slovensku.

...a teraz...
vážne!

Asfd divadlo ašttnnkorazd fildj pripravuje kulinársku show s pracovným názov *Zemiak*. Samo postavil scénu, Ďuri nakúpil mini kamery, Maďa tiež určite niečo robí. *Zemiak* už čoskoro...

...pozdravujem Anežku...

(A ozaj, prepáčte, ale neviem vám vybaviť lístky na *Zem pamätá*.)

Kaleidoskop

od 3. novembra

Centrum výskumu divadla Divadelného ústavu pre verejnosť sprístupnilo svoj výskumný projekt, online *Slovník divadelných kritikov a publicistov*. Internetová encyklopédia prináša informácie o osobnostiach spätých s existenciou divadelnej kritiky a publicistiky na Slovensku. Prvá fáza projektu obsahuje profily kritikov a publicistov zakladateľských generácií. Slovník je dostupný na webovej adrese kritici.theatre.sk.

11. november

Ministerka kultúry SR Natália Milanová predstavila nový projekt – Online Živé umenie, ktorý má pomôcť kultúre v krízovej situácii tým, že prinesie živé umenie k divákovi domov. V rámci neho ministerstvo spustilo nový internetový portál Návštevník online, prostredníctvom ktorého môžu diváci sledovať streamy a záznamy koncertov klasickej hudby či divadelných predstavení najmä organizácií v zriaďovateľskej pôsobnosti MK SR.

16. november

Na základe odporúčaní pandemickej komisie mohli kultúrne inštitúcie opäť otvoriť svoje prevádzky pre verejnosť. Kultúrne prevádzky museli obmedziť predaj vstupeniek na 50% a zabezpečiť šachovnicové sedenie alebo obsadzovať iba každý druhý rad. Mnoho divadiel zareagovalo pohotovo a v nasledujúcich dňoch sa tak po mesiaci odohrali prvé predstavenia či premiéry.

17. november

Aukčná spoločnosť SOGA pripravila online aukciu s názvom Behind the Scene/Za scénou, v rámci ktorej sa dražili diela umelcov spolupracujúcich so Slovenským národným divadlom. Priaznivci umenia tak mohli podporiť umelcov, ktorých práca

60 bola ohrozená uzavretím divadiel, a zároveň získať

vzácne artefakty, ako napríklad autorské návrhy kostýmov, fotografie i priestorové objekty.

19. november

Pro Scena – Slovenská Scénografická Spoločnosť pripravila v galérii Umelka scénografickú výstavu s názvom Magický svet za oponou zameranú na rozprávkové a bájne bytosti a nadprirodzené svety. Návštevníci výstavy si mohli prezrieť segmenty zo scén, kostýmy mytologických postáv alebo postáv s animálnymi prvkami, či scénické a kostýmové návrhy s podobnou tematikou.

20. november

Boli vyhlásené nominácie významného ruského ocenenia Zlatá maska pre sezónu 2020/21. Medzi nominovanými dielami v kategórii najlepšia operná inscenácia je aj *Lolita* Mariinského divadla v réžii Slávy Daubnerovej.

21. november

Aj tento rok sa už tradične odohrala Noc divadiel, tentoraz z väčšej časti online. Do 11. ročníka podujatia sa zapojili divadlá z celého Slovenska. Niektoré ponúkli záznamy či živé streamy svojich predstavení, iné si pripravili špeciálny program – košické Divadlo Na Peróne napríklad formou happeningu prezentovalo projekt *Zanechajme odkaz, prosím!*, v rámci ktorého divadelníci zozbierali od ľudí reflexie našej pandemickej súčasnosti – myšlienky, príbehy či postrehy následne čítali vo výklade svojho divadla.



Chcete na stránkach kód-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.

ZANECHAJME
ODKAZ, PROSÍM!
foto T. N. Grøssø

Tipy redakcie

od 4. decembra

Zoskupenie divadelníkov s názvom Slzy Janka Borodáča, ktoré vzniklo počas spolupráce v Prešovskom národnom divadle, predstavilo svoju novú webovú platformu. Tá by mala slúžiť ako prostriedok na spoznávanie rôznorodých hereckých techník, vzniku umeleckej reality a jej princípov prostredníctvom zdieľania skúseností, výskumov a tvorby slovenských tvorcov. Ako napovedá už samotný názov, zoskupenie svojou činnosťou konfrontuje nielen odkaz nášho divadelného veľikána Janka Borodáča, ale aj samotnú metódu psychologického realizmu. Unikátny projekt nájdete na adrese www.slzy.sk.

.....

14. – 20. december

Už 98. ročník festivalu Scénická žatva sa presunul nielen na decembrový termín, ale aj do online priestoru. Festival tento rok ponúkne tradičné rozborové semináre pre zúčastnené súbory, ale aj prednášku teatrologa Karola Mišovica o úlohe ochotníkov pri vzniku SND či záznam *Divadelnej udalosti* s podtitulom *Kocúrkovo po 190 rokoch* súboru Gasparego v réžii Jána Mikuša.

.....

21. december

Opera Štátneho divadla Košice pripravila špeciálny koncert s názvom *Alma a Gustav Mahler: manželstvo v piesňach*. Prepojením Mahlerových piesní s listami a spomienkami jeho manželky Almy umelci poskytnú jedinečný vhľad do netypického manželstva tejto dvojice. Podujatie môžete sledovať z pohodlia svojho domova – prostredníctvom portálu Návštevník online.

ALMA A GUSTAV
MAHLER:
MANŽELSTVO
V PIESŇACH
foto J. Marčinský



Z éteru / TV

RÁDIO REGINA

- 16. 12. 22:00 **V. Feriancová:** V snehu
- 23. 12. 22:00 **M. Wdowczynová:** Sonáta o nádeji
- 30. 12. 22:00 **J. G. Tajovský – P. Jezný:** Statky-zmätky

RÁDIO DEVÍN

- 15. 12. 20:00 Divadelný zápisník
J. Botto – Z. Ferenczová: Margita a Besná
M. Figuli – M. Vannayová: Extáza
M. Figuli: Holuby
- 16. 12. 21:30 **D. Madro:** Malá nádhera
- 18. 12. 17:00 Ikony slovenského divadla
- 20. 12. 16:30 Desať dekád divadla.sk
(Slovenské národné divadlo – činohra po roku 1989)
21:00 **H. Melville:** Biela veľryba
- 22. 12. 20:00 **A. Strindberg:** Otec
I. S. Turgenev: Asia
- 23. 12. 21:30 **S. Gurka:** Doloroso
- 24. 12. 18:00 **J. Záborský:** Najdúch
22:00 **E. Borušovičová:** Patriarchát
- 25. 12. 21:00 **J. Barč-Ivan:** Neznámy
- 27. 12. 16:30 Desať dekád divadla.sk
(Slovenské národné divadlo – opera po roku 1989)
21:00 **M. Kukučín:** Bacúchovie dvor

DVOJKA

- 15. 12. 20:10 **Milan Sládek** (dokumentárny film M. Šulíka)
- 16. 12. 20:20 **Jiří Suchý – Lehce s životem se práť** (dokumentárny film O. Sommerovej)
- 17. 12. 12:45 **Emigranti** (televízna adaptácia hry S. Mrožeka)
- 18. 12. 16:50 **Modrá ruža** (televízna inscenácia operety G. Dusíka)
- 20. 12. 22:05 **Antigona** (záznam inscenácie Činohry SND)

TROJKA

- 14. 12. 13:05 **Henrich IV.** (záznam inscenácie Činohry SND)
- 15. 12. 22:10 **Gazdova krv** (záznam inscenácie Divadla ASTORKA Korzo '90)
- 16. 12. 22:10 **Kukura** (záznam inscenácie Divadla Aréna)
- 19. 12. 14:10 **Kubo** (prevzatá inscenácia z DSNP v Martine)

LENKA DZADÍKOVÁ (divadelná kritička) 0 Plusom uplynulého roka boli dva príklady výborných výstav s divadelnou tematikou. V SNG bol LV100 – Ladislav Vychodil a scéna 20. storočia. Erudovaná a elegantná výstava kurátorky Zuzany Koblíškovéj. V Rosenfeldovom paláci v Žiline je výstava Bábky v podkroví. Stála expozícia je sprístupnená od roku 2018 a aj po niekoľkonásobnom videní fascinuje svojou bohatosťou, precíznosťou, komplexnosťou a mnohorakými súvislosťami. Autori Juraj Poliak a Peter Moravčík urobili kus poctivej výskumnej, architektonickej, výtvarnickej a výstavníckej práce.

MICHAELA MOJŽIŠOVÁ (operná teoretička a kritička) 0 Za bonus končiaceho sa roka považujem zaradenie časopisu *Slovenské divadlo* do citačnej databázy SCOPUS. Nielen pre „oficiálne“ potvrdenie kvalít periodika, ktoré je mojou srdcovkou, ale aj z hľadiska zvýšenia hodnoty priestoru, v ktorom publikuje naša akademická obec. Čo v čase zúriacich akreditácií nie je maličkosť. Ako najväčšie mínus rovnakého obdobia vnímam to, čo zrejme všetci ľudia milujúci umenie – takto sme si Rok slovenského divadla nepredstavovali ani v najhoršom sne. Obzvlášť trpkou kvapkou v tomto kalichu je aktuálna situácia Slovenského národného divadla, ktoré sa namiesto radostných osláv storočnice zmieta v smrteľných krčoch.

MICHAELA PAŠTEKOVÁ (teoretička umenia) 0 Úspechom roka 2020 je, že napriek ťažkej situácii ľudia stále neprestali tvoriť a dokázali sme sa stretnúť občas v divadle aj naživo. Drobné katarzné momenty som si ja osobne zažila pri sledovaní Sabiny Bočkovej v *songlines: expedícia 97/18* alebo počas performatívneho koncertu *No On* Barbory Janákovéj a Juraja Čecha.

SOŇA ŠIMKOVÁ (teatrologička) 0 Začiatkom marca, keď sa na Slovensku objavil prvý prípad Covidu-19, sme nebojácne vycestovali do Viedne na Pařízkovo-Grillparzerovo *Šťastie a koniec kráľa Otakara*, produkciu Volkstheatre v hlavnej úlohe s českým Karlom Drobným. Bol to plný, ideálny divadelný zážitok. Odvtedy som v divadle a ani na žiadnom živom hromadnom podujatí nebola. To sa mi za celú dobu mojej divadelnej anabázy nestalo.

redakcia

Barbora Forkovičová
Martina Mašlárová

layout & logo

ZELENÁ LÚKA s.r.o.

jazyková redaktorka

Iveta Geclerová

adresa redakcie

kød – konkrétne 0 divadle
Jakubovo nám. 12
813 57 Bratislava

vydáva

Divadelný ústav Bratislava
IČO 00 164 691

zodpovedná vydavateľka

Vladislava Fekete, riaditeľka
Divadelného ústavu

telefón

+421 (0)2 2048 7503, 102

e-mail kod@theatre.sk

internet

theatre.sk/projekty/casopis-kod
facebook.com/casopiskod

realizácia

DOLIS GOEN, s.r.o.,
dolisgoen.sk

distribúcia, predplatné

theatre.sk/projekty/
casopis-kod

cena čísla 2 EUR / 50 Kč

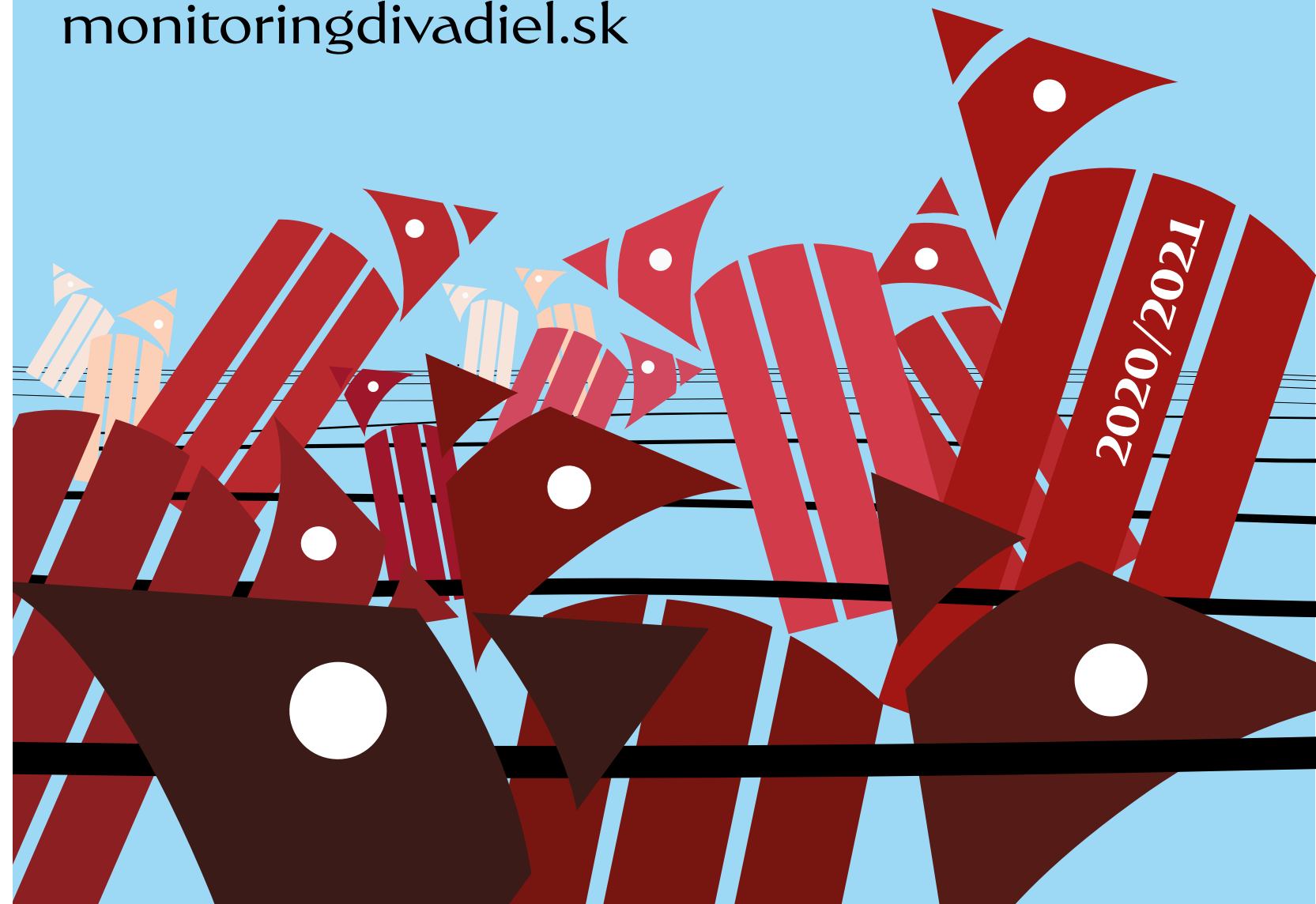
Vychádza 10-krát ročne
v náklade 400 ks.

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

Sme online! Už 15 sezón.

monitoringdivadiel.sk



Veselé Vianoce a šťastný nový rok
plný skutočných divadelných zážitkov
Vám praje redakcia časopisu kød!



Ak máte záujem 0 predplatné, 0 inzerciu, 0 informácie...
všetko nájdete na stránke www.theatre.sk v sekcii
časopis kød, v kníhkupectve Prospero a na e-mailových
adresách prospero@theatre.sk alebo kod@theatre.sk.



REGISTER

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

Z verejných zdrojov podporil
ako hlavný partner



Partner
Ceny SC AICT





P. F. 2021

DIVADELNÝ ÚSTAV
BRATISLAVA
THEATRE INSTITUTE

TIBOR FREŠO: MARTIN A SLNKO

NÁVRH SCÉNY Ladislav Vychodil RÉŽIA Branislav Kriška Slovenské národné divadlo, 1975 ZDROJ Múzeum Divadelného ústavu