

- Ø Jiří Pokorný
- Ø Borodáč alebo Tri sestry v ŠDKE
- Ø Neviditeľný hosť – Gaffa
- Ø Pražský divadelný festival nemeckého jazyka
- Ø Lessingtage 2021
- Ø Matej Drlička

marec

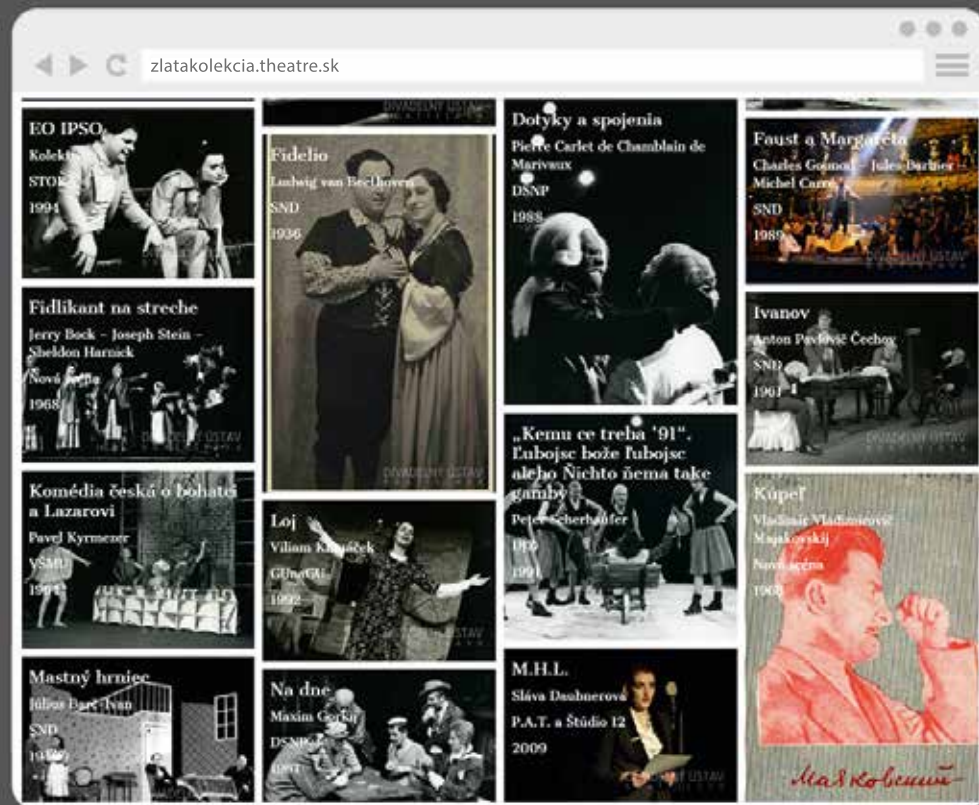


kød

konkrétne ø divadle

číslo 3 | ročník 15 | 2021

cena 2 €



Zlatá kolekcia slovenského profesionálneho divadla

Divadelný ústav vďaka svojej výskumnej činnosti zaostruje pozornosť na výnimočné scénické diela a postupne buduje galériu slávnych inscenácií slovenského profesionálneho divadla od jeho vzniku až po súčasnosť. Prezentovaný výber dostupný online je čiastočnou ukážkou bohatej divadelnej tvorby, ktorá v priebehu storočia vznikla na našich profesionálnych scénach a bude sa postupne rozširovať.

Zlatú kolekciu slovenského profesionálneho divadla nájdete na: zlatakolekcia.theatre.sk

Milí čitatelia a čitateľky!

V marcovom kød-e reflektujeme dve výročia, ktoré sú svojím spôsobom protichodné i prepojené. SND si 1. marca pripomenulo 101. výročie svojej existencie, ktoré sa zároveň nesie v znamení reštartu. Po (v) náročnom období má divadlo nového riaditeľa, ktorý na seba zobral úlohu krízového manažéra a plánuje veľké jarné upratovanie. Krátky rozhovor s Matejom Drličkom je o budúcnosti, o svetlých bodoch minulosti je zas článok, v ktorom štvorica odborníkov a odbornícok zostavila svoj rebríček piatich inscenácií, ktoré aj dnes stojí za to si pripomenúť.

Na druhej strane 12. marca uplynie rok od vyhlásenia mimoriadnej situácie v súvislosti s pandémiou COVID-19, ktorá trvá dodnes. Masiek, ktoré si predtým denne nasadzovali iba herci, sme sa stále nez bavili, a namiesto spoločného štrngania nad klesajúcou krivkou denných prírastkov si aj v marci musíme nechať zjásť chuť na návštevu divadla, hoci aj šachovnicovú a v rozostupoch. A tak v duchu známeho výroku – „A pretože dobrých správ je stále málo, je treba tým horším dávať úsmevná hesla“ – sme si zo zúfalstva a skepsy urobili tému čísla a hľadáme odpovede na otázku, aký kreatívny potenciál má kríza. Lebo, čuduj sa svete, ešte stále sa robí divadlo, umelci a umelkyne tvoria, noví a noví fénixovia vstávajú z popola a my ešte stále máme o čom písať. Azda aj to je dôvod na to, aby sme 27. marca opäť raz oslávili svetový deň divadla. Veď stále nie je tak zle, aby nemohlo byť ešte horšie!

FOTO NA OBÁLKE
Neviditeľný hosť, Gaffa, foto mhms

obsah

na margo

2 *Flow stav*
Veronika Kolejáková

rozhovor

3 *Niežeby mal človek pocit mármoti, ale...*
rozhovor s Jiřím Pokorným

recenzie

10 *Borodáč streaming alebo Návrat Jána Borodáča na košícké javisko*
Nadežda Lindovská
• BORODÁČ ALEBO TRI SESTRY (ČINOHRA ŠDKE)

16 *Preplnená prázdnota*
Tomáš Straka
• NEVIDITEĽNÝ HOSTĚ (GAFFA)

20 *Krutý rozklad (ne)jedného vzťahu*
Lucia Galdíková
• NEVIDITEĽNÝ HOSTĚ (GAFFA)

festivity

22 *Práběžné pří(běhy) Evropy*
Marcela Magdová

25 *Diesmal Theatermacherinnen*
Jan Doležel

zahraničie

30 *História kolonializmu a antropocénu ako politické kyber-doku-divadlo*
Martin Kudláč

8 otázok ø...

34 *...o budúcnosti SND*
Reálny stav je horší, ako si môže ktokoľvek myslieť
rozhovor s Matejom Drličkom

extra

38 *4 x 5 x 100... to najlepšie zo sto(jeden)ročnej histórie slovenského divadla*
anketa

t/h/k

44 *Od piedestálu k ľudskej tvári – Od reality k hereckej interpretácii*
Matej Erby a Alena Ďuránová
ako manželia Borodáčovci
Karol Mišovic

krátko kriticky

50 *Len sa nezblázniť*
Martina Mašlárová

51 *Nieкто s vami zdieľal...*
Barbora Forkovičová

knižná ukážka

52 *Debris Company*
Dáša Čiripová

53 knižné tipy

z tvorby
54 *Salary bandy na prídel*
Veronika Malgot

2x2

54 *Aký kreatívny potenciál má kríza?*

glosa

55 *Pyžamovo-tepláková kultúra*
Michaela Zakuťanská

56 ja a divadlo

Nikoleta Hvizd Tužinská
Jason Yap
Otto Culka

58 kaleidoskop

59 tipy redakcie

59 z éteru/TV

60 +ø-

Veronika Kolejáčková
psychologička



Flow stav

Pandémia COVID-19 sa dá podľa mnohých vedcov pokladať za najväčší prirodzený experiment všetkých čias a my sa takmer po roku „prehrňame“ jeho priebežnými výsledkami. Mnohé sú optimistickým dôkazom nielen kreatívnej sily profesionálnych umelcov, ale aj každodennej „minikreativity“ ľudí bez ohľadu na profesiu a vek. Práve tento typ neprofesionálnej tvorivosti v rôznych podobách preukázateľne stúpol. Ako po iných druhoch traumatickej skúsenosti je možné počítať aj s efektom posttraumatického rastu a čím viac sa realita od základov otrásie, tým pevnejšie sú nové základy a príležitosť na rozvoj.

Na jednej strane je podľa výskumov čas strávený vo fantázii prevažne spojený s umocnením pocitu osamelosti a zvýšenou úzkosťou z vynútenej izolácie, deficitu sociálnej podpory a v dôsledku dlhého „prestoja“ a bezčasia aj z budovania rôznych scenárov ohrozenia. Na druhej strane prináša práve imaginácia spôsob, ako túto s ničím neporovnateľnú situáciu uchopiť inak. Prichádza na rad nová vynaliezavosť, napríklad v tom, ako si kontakt s ľuďmi nahrádzame dostupným a bezpečným spôsobom. Mantinely online stretávaní sa nevidane posunuli a zrejme také hybridné ostanú k dispozícii aj v prípade priaznivého vývoja epidemiologickej situácie. Imaginácia, denné sny – to sú obrany, pre mnohých až ultimatívne prostriedky prežitia a súčasne silné zbrane. Maslowova predstava o sebaaktualizácii ako hnacej sily psychiky, odhodlanom úsilí naplniť vlastný potenciál navzdory všetkému, má svoju podobu aj v dnešnom svete.

Spája sa s ňou aj maximalizovanie kreatívneho potenciálu ako niečoho, čo máme vždy poruke a nezávisí len od materiálnych zdrojov. Môžeme sa oprieť aj o Franklovu myšlienku „symbolickej nesmrteľnosti“, ktorú dosiahneme aj v najťažších podmienkach, sústredením

sa jednak na bezprostrednú, najužšiu prítomnosť, no aj na nadčasový tvorivý odkaz, ktorý po sebe môžeme zanechať bez ohľadu na konečný údel. Mení sa pohľad na „trvanlivosť“ kreatívnych výtvorov či prejavov (nové pozdravy, frázy, ozdobné ochranné prvky ako rúška, príbehové motívy a témy spojené so špecifickou hrozbou). Tým, ktoré sú viac zamerané na prežitie a každodennú vynaliezavosť, neprekáža hromadné šírenie. Nechcú vykazovať za každú cenu znaky originality, ale pomáhajú preklenúť nepriaznivé podmienky. Možno bude len žiaduce, ak svoj zmysel v priaznivejšej dobe stratia a „stratia sa“. Mnohé romány, obrazy, eseje, fotografie, filmy, odevné prvky, skladby s úľavou na dlho, ak nie navždy, vedome otočíme prednou stranou k stene. No ostanú aj trvalé a nadčasové diela, taká je skúsenosť s umeleckými prejavmi počas kríz a vojen a bolo by zvláštne neveriť, že sa to nepotvrdí aj teraz.

„Povinnosť“ tvoriť a tlak na produktivitu môže pôsobiť obmedzujúco. Premeniť náhle dlhé voľno, planý čas bez formálnych zákaziek, na erupciu tvorivej sily a vytvorenie životného diela, je silno zúzkostňujúca požiadavka na seba. V prirodzenom striedaní ťažších a lepších dní až krutá, môže viesť naopak vyhýbaniu sa tvorbe a potlačeniu tvorivých síl. Ako kľúčové pri zaháňaní úzkosti a pocitu ochromenia bezútešnou perspektívou by som v prvom rade vnímala to, po čom sa dá siahnuť vždy – autentické umelecké sebavedomie. V arteterapii sa často počíta s „flow stavom“, bezprostredným unášaním sa dôverou, že samotný tvorivý proces alebo aj jeho výsledok niečo prinesie. Zároveň je snaha o umelecké uchopenie veľakrát bezpečnejšia ako priame dotýkanie sa bolestivých emócií, ktoré sa pandémiou umocnili. Ako to pomenovala psychoterapeutka Ruella Frank, dotýkame sa sveta a svet nás, nepretržite sa pohybujeme a hýbu nami aj druhí. Vzdialení diváci žijú aj teraz niekde na druhej strane dotyku a rezonujú s nami. 🗣️

Zuzana Palenčíková
dramaturgička

JIŘÍ POKORNÝ

Niežeby mal človek pocit márnosti, ale...

Český divadelný režisér a dramatik Jiří Pokorný prekonal pred tromi rokmi rakovinu, neskôr rok bojoval s boreliózou. Úspešne sa lieči na bipolárnu poruchu a panickú úzkosť. Stále neúnavne pracuje. Nedávno po prvýkrát hosťoval v Mestskom divadle Žilina, kde režíroval text Michaely Zakuťanskej *Sám sebe sám*. Svet autorky s prezývkou Zaki si obľúbil a hneď sa presunul do jej domovského Prešovského národného divadla, kde momentálne režíruje jej hru *Dospelosť*. Tento rozhovor vznikol dlho, počas niekoľkých osobných aj telefonických „stretnutí“.

Než ste začali študovať réžiu, strávili ste istý čas v jednom z ostravských divadiel ako stavač javiskových dekorácií, je to tak?

Je to tak. Po skončení gymnázia som veľa fluktoval. Z môjho pohľadu to bolo obohacujúce, pretože som vystriedal tri zamestnania a bez toho, že by som sa nejako zvlášť snažil, pričuchol som popri práci divadelného kulisáka aj k divadlu. Neskôr som sa dozvedel, prečo som sa dvakrát nedostal na vysokú školu. Priatelil som sa totiž s jedným donášačom štátnej polície. Vyšiel aj v Cibulkových zoznamoch koncom deväťdesiatych rokov.



Až divadelné zákulisie prehĺbilo váš záujem o divadlo?

Bolo to jedno s druhým. Pracovať do divadla som chcel ísť práve preto, lebo ma ten svet zaujímal, zaujímali ma jeho vyjadrovacie prostriedky. Hlavne som od svojho detstva veľa písal. Prvú veľkú knihu som napísal, keď som mal osem rokov. Volala sa *Bažina* a mala asi desať strán. No a potom som prevažne písal poéziu a maľoval. Na gymnáziu ma upútali filmy v artovom kine. Prostredníctvom tohto živého umenia som postupne prichádzal divadlu na chuť.

Činohernú réžiu na DAMU v Prahe ste začali študovať práve v zlomovom období roku 1989. Úplne autenticky ste stáli pri zrode mnohých zmien.

Áno, bol som členom štrajkového výboru na DAMU. Celý ten prvý rok na vysokej škole bol veľmi búrlivý. Mali sme to šťastie, že sme si mohli vyberať pedagógov, lebo tých starých sme vyhádzali. Boli to všetci nomenklatúrne kádre.

Keď už spomíname politiku, do akej miery má byť podľa vás divadlo angažované – politické?

Všeobecne povedané, tí, ktorí sa divadlu venujú, reagujú na dobu, v ktorej žijú. Pochybujem o tom, že zmyslom divadla má byť tvarovať realitu. Existujú výnimočné okamihy, keď niektorí ľudia z divadiel idú, žiaľ, často hystericky, do „frontovej“ línie, lebo v sebe majú potrebnú mieru narcizmu a odvahy. Myslia si, že majú aj pravdu. Poznanie, že to tak nie je, býva mnohokrát tragické. Popri tejto exhibícii sa objavujú tvorcovia, ktorí majú morálne postoje, etické zásady – sú to vlastne držiteľia tradičných hodnôt, a ak to ide ruka v ruke s talentom, majú spoločnosti čo povedať.

Slovo politika je odvodená od slova polis – čo znamená ľud. Politika má byť nástrojom, ktorý slúži ľuďom. Zatiaľ vidíme len peniaze, mocenské hry, potrebu rozhodovať, manipulovať, osobné prospechárstvo a vôbec nie to, že to má byť služba pre ľudí, aby sa ľuďom žilo dobre.

Michaela Zakuťanská je, napríklad, veľmi angažovaná autorka. Lenže v našej eklektickej dobe už

nie sú vlny pospolitosti, spoločného názoru, jednotnej paradigmy. To dnes už neexistuje. Všetci v súčasnosti stojíme na veľmi tenkom ľade. Na hlinených nohách, ktoré sa môžu veľmi ľahko rozsypať. Nepozeráme do budúcnosti s nejakým podporným režimom, ktorý by nám umožňoval prežívať inak než len z ruky do úst. Nesmerujeme k nijakým ideám, cieľom.

Nesmerujeme k jednotnej idei, ale stále tu ostávajú veľké témy, idey, hodnoty, ku ktorým vzhliadame. Je súčasné divadlo ešte schopné katarzie?

Pri popretí čohokoľvek zlého či nerestného prichádza k pocitu úľavy, ku katarzii, a dobré divadlo smeruje ku katarzii. Človek musí dospieť do stavu, keď sa mu uľaví od určitých tráum. Poľaví choroba a človeku je dobre. Je chudobný a zbohatne – je dobre. To sú tie premeny k lepšiemu. Lenže dnes je všetko také rýchle, že si nestíhame uvedomovať súčasnosť, nedokážeme si vážiť úplne obyčajné veci... Aj keď to, samozrejme, dokážeme, ja som teraz trochu demagogický.

Zmena paradigmy išla u nás ruka v ruke s rozpadom politického usporiadania spoločnosti. Rozpad totality nám zrazu umožnil reálne žiť tú pluralitu myslenia a tvorby. Chceli sme sa oslobodiť od diktátu modernosti – od okupácie jednotou, od totality zmýšľania. Deväťdesiate roky minulého storočia boli už len dozvukom zjednocujúcich vln a pre vás predstavujú kľúčové obdobie tvorby.

Preto pre mňa boli ešte deväťdesiate roky minulého storočia pozoruhodné. Objavovalo sa vtedy dosť osobností v hudobnej oblasti, ako napríklad David Bowie či vo výtvarnom umení Basquiat, ktorí boli hlavou v oblakoch a zároveň dokázali stáť so široko rozkročenými nohami pevne na zemi a tým určovať smer. Mohli sme sa s nimi stotožňovať. Tieto antény dnes miznú, prakticky už nie sú, pretože nikto nikomu neverí, lebo už bol toľkokrát sklamaný. Každý si ide pokojnou cestou najmenšieho odporu. To je paradoxné, lebo máme možnosť využívať nástroje a prostriedky slobody.



DEALER'S CHOICE (Dejvické divadlo)
foto H. Gros

Takže to, že „mnohosť“ nám prinesie šťastie, bola len utópia a opäť túžime po niečo spoločnom, s čím by sme sa mohli identifikovať?

V súčasnosti je tu otázka, aké prostriedky nájsť, aby sa pohlo to spoločné myslenie. Na divadle je fantastické to, že ľudia v publiku sa menia tak trochu na stádo a zjednocujú sa svojimi emóciami. Keď sa začne smiať jeden, začne sa smiať druhý a nakoniec sa ich smeje päťdesiat. Všetci sa naladia na spoločnú strunu humoru. Všetci prežívajú podobnú náladu a toto kolektívne vnímanie je hodnotnejšie, prínosnejšie než individuálne. Aj keby som bol nesmierne bohatý, nikdy by som si nekúpil lístok na individuálny koncert svojej obľúbenej skladby vo filharmonickom podaní, pretože by som sa sám v tom hľadisku hanbil. Neužil by som si to tak, nebolo by to také hodnotné.

Na divadle je skvelé to, že keď sa inscenácia podarí, ten hlas ide ďalej. A na toto Michaela Zakuťanská nerezignovala. Je s množstvom vecí nespokojná a píše o nich. Je možné, že keď svoje písanie vycizeluje, môže uspieť v zahraničí, a to by bolo zaujímavé. Myslím si, že by jej medzinárodná platforma pristala.

Po absolvovaní DAMU ste v sezóne 1993/1994 prešli s celým svojím ročníkom do Činoherného

štúdia v Ústí nad Labem. To sa stáva dosť zriedka. Bola to pre vás perfektná príležitosť pokračovať v rozbehnutej poetike so spriaznenými ľuďmi a pokúsiť sa o akúsi generačnú výpoveď.

To je taká vzácnosť. Bola to súhra šťastných okolností. Vynikajúci pedagógovia, nadaní spolužiaci plní entuziazmu takého príznačného pre deväťdesiate roky. To boli štedré roky, všetko bolo nové a otvorené, ľudia sa ešte nebáli riskovať. Ale hlavne, beštia zmizla.

Tam ste vo foyeri divadla zaviedli aj literárne večery, literárnu kaviareň, kde ste najprv každý týždeň, potom raz do mesiaca predstavovali a scénicky uvádzali nové texty, ktoré by sa na veľké javisko nedostali. Každý z umeleckého súboru mohol priniesť alebo napísať text?

Tá koncepcia bola rozsiahla. Od scénických čítaní až po jemné inscenácie. Nemalo to vopred určenú dramaturgiu. Prinášali sa veci, ktoré boli inšpiratívne a zaujímavé. V Činohernom štúdiu bolo vtedy veľmi silné umelecké vedenie. Dvaja režiséri – ja a Michal Lang, dve dramaturgičky – Lenka Havlíková a Markéta Bláhová, ktoré obidve písali aj vlastné texty. Mimochodom, museli písať, lebo som ich nútil a stali sa z nich neskôr autorky v pravom zmysle slova. Neskôr sme zistili, že najväčšou inšpiráciou je nedostatok času a najväčšou motiváciou sú buď peniaze, alebo neustále naliehanie. Vďaka neustálemu naliehaniu tam vznikla kolekcia dvanástich pôvodných českých hier.

Okrem Činoherného štúdia v Ústí na Labem ste úspešne pôsobili ako umelecký šéf aj v HaDivadle v Brne či v Divadle Na zábradlí v Prahe. Teraz ste už niekoľko rokov na voľnej nohe.

V Divadle Na zábradlí som sa dostal do životnej krízy. Definitívne som odtiaľ odišiel v roku 2008. To bolo obdobie, keď som mal veľa ponúk na pohostinské réžie a normálne som sa nešetril. Nebol to princíp vyhorenia, ale veľmi som sa vyštvávil. Rozpadlo sa mi manželstvo a nasledovala psychická havária. Začal som mať problémy s alkoholom. Vlastne výpoveď

z Divadla Na zábradlí začala môj zostup. Unavil som sa šéfovaním a možno som sa unavil aj divadlom.

Keby vás teraz niekto oslovil, zobrali by ste opäť umelecké šéfovanie v nejakom renomovanom divadle?

Keby mi teraz niekto ponúkol šéfovanie, tak by som to zobral jedine v pražskom Národnom divadle. To by bola výzva. Úplne by som to tam demontoval a premontoval. Nastavil by som tradičné hodnoty, na ktorých to divadlo vždy stávalo. To by som vedel, ako mám robiť. Ale otvárať s entuziazmom nový súbor, zháňať ľudí, hľadať oporný bod, určovať smer, to nie. Ja pre nich rád režirujem, ako napríklad pre Divadlo X10 v Prahe, kde je riaditeľkou Lenka Havlíková.

Je to asi aj spojené s mojím vekom. Keby mi dnes niekto povedal – tu máš divadelný priestor, vyber si ľudí, ktorých chceš, a rob, čo chceš, tak by som veľmi premýšľal, či do toho ísť. Začal sa totiž rozpadáť kultúrny front. Pamätám si ešte z tých deväťdesiatych rokov a potom aj nejaký čas neskôr, že sa ľudia naprieč umeleckými žánrami a rôznymi disciplínami priatelili a navštevovali. Výtvarníci, filmári, divadelníci. Ľudia si navzájom drukovali.

Dnes sme už viac solitéri?

Sme viac zahľadení do seba. Ako režisér musíte stále generovať energiu, impulzy a inšpiráciu pre tých, s ktorými na scéne spolupracujete. V žilinskom divadle sme cez pauzu išli so scénografom Petrom Novákom na cigaretu a tam sedeli dve herečky. Každá mala mobil a čakala, až ju zavolajú na výstup. Lenže tam tá energia zmizne, padne a musí byť vygenerovaná nanovo. Čo je však dôležitejšie, zmizol aspekt „drbárny“. Ľudia spolu prestali komunikovať. Pre mňa osobne tie najzaujímavejšie myšlienky vznikli práve v rozhovore. A táto disciplína sa vytráca. V Česku je to tak, že ľudia hovoria tézy. Tu na Slovensku sa s tým tiež stretávam. Ale mám rád, napríklad na angličtine, že tí, čo hovoria, pridávajú na konci vety dôvetky – „don't you?“ „are you?“ „aren't you?“, a tým si vlastne pýtajú odpoveď. My sa už nedokážeme vyjadrovať otázkami.

Napríklad som pripravoval hru o smrti



ZABIJÁK JOE (Komorná scéna Aréna, Ostrava)
foto archív Komornej scény Aréna

a nesmrteľnosti a opýtal som sa dvoch desaťročných bratov, identických dvojčiat, čo si o tom myslia. Jeden z nich mi povedal, že by nechcel byť nesmrteľný, lebo keby sa všetko skončilo a zmizlo, zostal by úplne sám. Ten druhý mi povedal, že by nechcel byť nesmrteľný, lebo by videl umierať všetkých tých, ktorých má rád. Jeden sa bál samoty a ten druhý toho, že by prišiel o svojich blízkych. Boli to hlboké odpovede, ktoré by som sa nikde nedočítal. To je ešte k tomu zmyslu kladenia otázok.

Spomínate Anglicko. V roku 1995 ste sa zúčastnili na letnej škole v Royal Court Theatre v Londýne. Ovplyvnený „cool“ drámou ste potom začali písať aj vlastné dramatické texty. Čo ste sa tam naučili?

Pamätám si na jeden workshop v Royal Courte. Mali sme dvadsať otázok na tému tela. Išli sme na ulicu, kde sme stretli cudzieho človeka a položili sme mu otázky typu: ako vnímate svoje telo? Ste s ním spokojný? A čo malíček? Čo penis? Ľudia reagovali rôznym spôsobom. Ich realistické odpovede nám potom slúžili ako podklad na tvorbu charakterov pri písaní.

V Anglicku sa stalo súčasťou práce dramatikov, že zbierajú informácie. U nás to nie je bežné. To som sa tam naučil. A keď som potom potreboval informácie pre jednu

svoju hru o prevádzáčoch, išiel som do terénu, kde som sa pýtal, zisťoval som podrobnosti, pretože mi nestačilo čítať.

Teraz hovoríte o svojej hre *Odpočívaj v pokoji*, za ktorú ste získali prvé miesto v súťaži Cien Alfréda Radoka (1998). Rok predtým ste dostali ocenenie aj za svoj debut *Tatka střílí góly* (1997). Vaše inscenácie aj hry boli označované ako prvá vlna coolness v Česku, ale, ako vravíte, skončilo sa to s deväťdesiatimi rokmi. O čom teraz píšete? Vlastne, dúfam, že stále píšete.

Áno. Pred dvoma rokmi som mal premiéru poslednej vlastnej hry *Paškál*, ktorú som napísal na požiadanie pre Činoherní studio v Ústí nad Labem. Dostal som zadanie, aby som niečo napísal pre troch hercov a nový priestor. Raz som bol svedkom, ako jedna pani zapalovala v kostole sviecu, ale nemohla dočiahnuť. Celý ten veľkonočný rituál mi nejako utkvil v hlave. Čo to znamená? Prečo ľudia prechádzajú nejakou očistou? Napísal som na základe toho gangsterský príbeh. Po vylúpení banky unesie šéfka

lúpeže s celým lupom kňaza, schová sa v kostole a za veľmi bizarných okolností sa chce dostať von. Ide o komédiu rámcovanú Evanjeliom sv. Matúša. Neprišiel na to zatiaľ ani jeden kritik. Niežeby mal človek pocit márnosti, ale... Potom prišla korona a prestalo sa to hrať. Keď si človek uvedomí, koľko do toho vložil úsilia, času, vnútorného talentu, a pritom vie, že určité veci už nezopakuje.

Za môj autorský text môžem považovať aj *Obchod na korze*, ktorý som napísal a zrežiroval pred piatimi rokmi pre Divadlo X10. Nesmierne ma totiž vytočilo, keď sa Kotleba dostal na Slovensku do parlamentu. Najskôr som to chcel napísať pre dvoch ľudí, potom sa to začalo rozširovať a nakoniec je to pre päťicu hercov a herečiek a hralo sa to už v rôznych priestoroch, aj v blázinci. Napísal som to za štrnásť dní. *Paškál* som napísal za dvadsaťdva hodín čistého času, na začiatku, uprostred a na konci prázdnin.

PAŠKÁL (Činoherní studio, Ústí nad Labem)
foto M. Špelda



Myslíte si, že spisovateľ je schopný napísať za svoj život len niekoľko dobrých textov, potom sa jednoducho jeho talent vyčerpá?

V oblasti hudby by mal byť talent nevycherpatelný, ale čo sa týka písania, témy nie sú také široké a jazyk nie je taký výstižný a schopný kombinovania ako hudba. Renesančná doba Shakespeara je už dávno preč, a to už nikto nezopakuje. Aj najlepší dramatici v dnešnom anglosaskom svete sú autormi štyroch-piatich výnimočných hier a viac to nejde. Osobne som poznal Sarah Kaneovú. To bola veľmi nešťastná bytosť. Jej hry nie sú zvlášť výnimočné. Na tie časy však boli veľmi prekvapivé. Vzbudili u kritikov rozruch aj hnus, ale malo to nejaký zmysel. Ona si to však nemyslela. Trpela depresiami a nakoniec sa obesila v blázinci na šnúrkach od svojich martensiek. Snažila sa z toho vypísať – *Psychóza 4.48* – lenže napíšeš štyri-päť hier a čo? Na živobytie si tým človek nezarobí a čo bude robiť ďalej? Aký to má zmysel?

Bez vonkajšieho záujmu klesá aj pocit vnútornej zodpovednosti, ktorú spisovateľ mať musí, a to nielen voči sebe samému, vlastnému vnútornému rastu, ale aj voči verejnosti, okoliu. Mňa už veľmi nebaví písať „do šuplíka“. Keby som vedel, že je o moje texty skutočný záujem, keby za to bolo finančné ohodnotenie... Na písanie potrebujem energiu, dôveru, pokoj, čas, zázemie, finančné zabezpečenie. Keby som to mal povedať priamo, nemám chuť písať.

To je zásadné. Jedna vec je vonkajšia motivácia, vízia realizácie, druhá, asi oveľa dôležitejšia, je tá vnútorná, mať chuť písať, mať o čom písať a vidieť v tom zmysel.

Už sa necítim angažovaný, z množstva vecí som znechutený, ale nič ma nemotivuje tie veci meniť. Možno však ešte niečo, čo bude stáť za to, napíšem.

S Michaelou Zakuťanskou ste sa na začiatku spolupráce vôbec nepoznali. Začali ste si písať listy, prostredníctvom ktorých ste hľadali témy hry. To je dnes už veľmi netradičné.

Určite je to tak. Každého z nás zaujímajú isté spoločenské nešváry, nervné body, ktoré nás znepokojujú, a to sú

práve tie prvky, ktoré na javisko patria. Zaki ich mala veľa, ja som ponúkol len pár okrajových, o ktorých som si myslel, že by sa mohli k tej látke hodiť. Zaki je, samozrejme, úplne svojbytnou a jedinou autorkou tejto hry. Skôr išlo len o hľadanie vzájomného uhla pohľadu.

Mňa však zaujalo, že ste si nepísali e-maily, ale listy, čo vlastne aj súvisí s témou hry a inscenácie *Sám sebe sám*.

Pre nás obidvoch by sa hodilo označenie progresívni konzervatívci. To znamená, uchovávať to dobré staré a nezbavovať sa tých krásnych vecí, ktoré nás obohacujú. V nerve písma sa zrkadlí, v akom stave je človek na druhej strane. To sú všetko vnútorné a obohacujúce znaky. Mať ten list v ruke znamená nájsť si čas, pero a papier, stotožniť sa s hmotou a byť o to úprimnejší, pretože odpoveď inak zapadne v rýchlosti elektroniky. Tá je pomínuteľná a my v nej strácame seba samých. Na jej listy som sa tešil a predpokladám, že aj ona na moje. Všetky ich mám odložené.

Ako sa pozeráte na hru *Sám sebe sám* ako dramatik, ktorý sám úspešne píše súčasné texty? Máte iné oko?

Absolútne. Písanie, aj keď sa to nezdá, je veľmi bolestná

SÁM SEBE SÁM (Mestské divadlo Žilina)
foto R. Tappert



a namáhavá činnosť s neistým výsledkom. Nesie sa koža na trh. Človek sa musí úplne obnažiť, musí si pomerne hlboko siahnuť sám do seba. Musí hľadať okamihy, ktoré sú tvorivé. Nedá sa tvoriť od ôsmej do desiatej. Sú takí, ktorí sa držia rozvrhu, ale často aj píšú samé hovadiny. Ide o kompozičné veci, človek musí myslieť na viac postáv, hľadiť veci, vedieť, kam smeruje, aby mal z vykonanej práce pocit zadostučinenia.

Čo máte s Michaelou Zakuťanskou spoločné?

Ja som muž, ona je žena. Ja som Čech, Zaki je Slovenka. Čo nás môže zblížovať, je fakt, že sme obaja z východu – ja z Česka a ona zo Slovenska. Som pôvodne z Ostravy, tam sú moje energetické zdroje, aj keď väčšinu svojho života žijem v Prahe. A kritickosť, vyhľadávanie okrajových tém, to nás tiež spája.

Čo som si všimla, a je mi to veľmi sympatické, je váš rešpekt k textu. Viem, že niektorí režiséri oveľa benevolentnejšie pristupujú aj k textom súčasných autorov a autoriek.

Áno, myslím, že počas skúšobného procesu inscenácie *Sám sebe sám* vypadli asi tri vety a pribudlo ich asi šesť. Ale čo sa týka aj inej mojej režijnej práce, ak neprídem veci na koreň, nie som natoľko povrchný, aby som sa jej rýchlo zbavil. To by bolo príliš jednoduché. Taká *Mariša* bratov Mrštíkovicov sa dá zoškrtat' na desať strán, *Hamlet* na pätnásť a zostane zreteľný dej. Ochudobnili by sme sa však o jazyk.

Niekoľkokrát v tomto rozhovore padlo slovo tradícia. Zaujalo ma, že by ste založili svoj umelecký program v Národnom divadle v Prahe na tradičných hodnotách. Aké tradičné hodnoty máte na mysli?

Trúfam si povedať, že viem, kde spočívajú energetické zdroje Národného divadla. Tradícia neznamená niečo konzervatívne, zastarané. Tradícia je to najlepšie, je to podanie ruky, odovzdávanie si skúsenosti. Nemusíš sa dopúšťať rovnakých omylov ako ja. Naopak, môžeš sa stále zlepšovať a rastieš. To je pre mňa tradícia. Rast. Kto si myslí, že len tak niečo spácha nanovo, tak sa mylí. ☘



OBCHOD NA KORZE (Divadlo X10)
foto D. Havránková

Jiří Pokorný

Český divadelný režisér a dramatik. Narodil sa v Kroměříži. Po štúdiu na gymnáziu pracoval dva roky ako kulisák v ostravskom Divadle Jiřího Myrona a ako robotník v koksovni NHKG. Neskôr vyštudoval réžiu na DAMU v Prahe. Ešte pred koncom štúdia odišiel s celým ročníkom do Činoherného štúdia v Ústí nad Labem, kde pôsobil ako interný režisér a v rokoch 1993 – 1997 aj ako umelecký šéf. Súbor získal titul Divadlo roka 2000 v súťaži o Cenu Alfréda Radoka. Absolvoval sťaž v Štúdiu J. Teirlincka v Antverpách a letnú školu v Royal Court Theatre v Londýne. V období 1998 – 2002 pôsobil v brnianskom HaDivadle ako umelecký šéf, v rokoch 2002 – 2006 bol členom umeleckého vedenia v pražskom Divadle Na zábradlí. Aj tento súbor získal za jeho pôsobenia titul Divadlo roka 2004. Od roku 2005 tu zaviedol cyklus inscenácií pôvodných českých hier písaných priamo pre súbor Divadla Na zábradlí s názvom Československé jaro. S jeho menom sú spojené i operné réžie pre Divadlo J. K. Tyla v Plzni, jeho uvedenie Fibichovej opery *Šárka* vyvolalo škandál. Pre Ta Fanstastiku zrežiroval dva autorské muzikály. Medzi jeho pozoruhodné hosťujúce naštudovania v ďalších divadlách patria napr.: *Kladivo na divadlo* (Divadlo Archa), *Stíšňená 22*, *Prvotřídní ženy*, *Krvavé křtiny aneb Drahomíra a její synové*, *Blackbird* (Národní divadlo Praha); *Dealer's Choice*, *Přízraky* (Dejvické divadlo); *Obchod na korze* (Divadlo X10), *Paškál* (Činoherní studio). Jeho hry *Tatka střílí góly* a *Odpočívaj v pokoji* získali Cenu Alfréda Radoka (1997, 1998.) Scénické čítania jeho hier sa konali aj v zahraničí – v Záhrebe, Neapole, Ríme, New Yorku a inde.

Nadežda Lindovská

teatrologička, pedagogička DF VŠMU

Karol Horák, Michal Ditte, Michal Baláž

BORODÁČ ALEBO TRI SESTRY

Borodáč streaming alebo Návrat Jána Borodáča na košické javisko

Ján Borodáč je vnímaný ako symbolický otec-zakladateľ slovenského profesionálneho divadla a slovenskej hereckej školy. Bol uznávaný i odmietaný, prežil viacero zásadných politických zvrátov, po smrti vošiel do kultúrnych dejín Slovenska a stal sa súčasťou učebníc. Osudové spojenie slovenského divadla s Jánom Borodáčom v súčasnosti pokračuje novým spôsobom. Kým za života spolu putovali budovateľskými peripetiami, vlni – opäť spolu – zažili jubilejný rok SND a vstúpili do sveta pandemickej éry divadla, prúdiaceho prostredníctvom internetu.

Prvá vlna covidovej nákazy na jar 2020 znemožnila plánovanú premiéru takmer hotovej inscenácie *Borodáč alebo Tri sestry*. Nový septembrový termín museli anulovať v deň D pre povinnú karanténu. Nasledovala druhá vlna pandémie a nové obmedzenia. Snaha Štátneho divadla Košice privítať legendárneho divadelníka na scéne umeleckej ustanovizne, ktorú kedysi riadil a formoval, neustále narážala na prekážky. Niekoľkonásobné odkladanie premiéry vyvolalo dojem, že sa Borodáč kdesi hore na nebesiach hnevá, nechce zostúpiť na zem a vkročiť na javisko.

Nakoniec sa dokončenú inscenáciu venovanú otcovi-zakladateľovi podarilo kvalitne zaznamenať a streamovať. Paradoxne, jeden z najkonzervatívnejších slovenských divadelníkov

sa vrátil do súčasnosti za pomoci najmodernejších technológií. Veď streaming sa stal hlavným divadelným potešením pandemických čias a tieto riadky reagujú na návrat pána Borodáča iba v tej miere, v akej je to za daných okolností možné. Samozrejme, efekt bezprostrednej vzájomnej komunikácie medzi javiskom a hľadiskom žiadny záznam nenahradí, dokáže však podobu divadelného diela ako-tak sprostredkovať, má informatívnu hodnotu. Trojrozmerná realita divadelného umenia sa tu preklápa do dvojrozmernej, čo skresľuje predstavu o javiskovom priestore, mizanscénach, hereckej akcii. Predstavenie sa nakrúcalo v prázdnej sále v neprítomnosti divákov, bez ich spoluúčasti a reakcií. Klobúk dole pred účinkujúcimi, ktorí napriek absencii kontaktu so živým publikom podali obdivuhodne koncentrovaný profesionálny výkon. Úcta patrí aj citlivému a dobre premyslenému záznamu zložito štruktúrovaného javiskového diela, ktoré sa odohráva nielen na scéne, ale aj v lóži a hľadisku.

Treba povedať, že inscenácia *Borodáč alebo Tri sestry* je výsledkom unikátneho projektu Štátneho divadla Košice, cielene venovaného Roku slovenského divadla. Podarilo sa v ňom spojiť minulosť a prítomnosť košickej scény, vyvolať medzi nimi vzájomný dialóg, pripomenúť zakladateľskú osobnosť Jána Borodáča, priblížiť jeho cestu v službách javiskového umenia a rekapitulovať sto rokov existencie profesionálneho divadelníctva na Slovensku. Ako východisko poslúžilo pôsobenie Borodáča s manželkou v metropole východu.

„ Ťažko si predstaviť lepší spôsob, ako sprítomniť storočnicu slovenského divadla na tamojšom javisku, než cez príbeh tohto fanatického divadelníka, prvého riaditeľa a budovateľa košického divadla.“



BORODÁČ ALEBO TRI SESTRY

— T. Diro,
L. Blaškovičová,
M. Erby, A. Ďuránová,
vpredu J. Kuka,
S. Pitoňák, T. Poláková,
A. Ballová, J. Zetyák
foto J. Štovka

Začalo sa v roku 1945 po nútenom odchode Borodáčovcov z Bratislavy a trvalo do roku 1953. Bolo vyplnené prácou na budovaní trojsúborového divadla a umelecky vyvrcholilo v roku 1952 naštudovaním hry Antona Čechova *Tri sestry*. Borodáča za túto réžiu ocenili Štátnou cenou, obnovením angažmánu v Slovenskom národnom divadle a vedúcou pozíciou na Divadelnej fakulte Vysokej školy múzických umení v Bratislave.

Ťažko si predstaviť lepší spôsob, ako sprítomniť storočnicu slovenského divadla na tamojšom javisku,

než cez príbeh tohto fanatického divadelníka, prvého riaditeľa a budovateľa košického divadla. Ale osobnosť Jána Borodáča nie je jednoznačná, inscenátori to chápali a snažili sa zachovať objektivitu. Vzdlali hold jeho prínosu pre rozvoj slovenskej kultúry a zároveň priznali prítomnosť viacerých tienistých stránok. Pri realizácii nápadu sa podarilo spojiť sily praktických divadelníkov, dramatikov a divadelných historikov, ktorí pre rozlet tvorivej fantázie svojich kolegov a kolegyň poskytli bohatý faktografický základ. Celý projekt

doslova vyrastá zo znalosti našich divadelných dejín a opiera sa o množstvo dobových dokumentov.

V prípravnej fáze dramaturgia oslovila troch autorov zastupujúcich tri rozdielne generácie tvorcov, a tak Karol Horák, Michal Ditte a Michal Baláž vytvorili tri samostatné divadelné hry o jednom a tom istom človeku. Všetky sú zverejnené v bulletine k inscenácii. Nájdete tam tiež kalendárium Borodáčovho života a tvorby, jeho state, množstvo informácií o ľuďoch jeho doby, stručné profily tvorkyň a tvorcov inscenácie, rozhovory s dramatikmi o ich vnímaní slávnej zakladateľskej osobnosti. Tento bulletin sa dá považovať za dôležitú a neoddeliteľnú súčasť celého projektu, pomáha publiku lepšie pochopiť inscenáciu. Žiaľ, nie je a ani nemôže byť súčasťou streamu. Aj v tom je rozdiel medzi skutočnou a „internetovou“ návštevou divadla.

Hoci pod inscenačným textom sú podpísaní

Horák, Ditte a Baláž, majú ešte jedného váženého spoluautora svetového mena: A. P. Čechova. Jeho *Tri sestry* prepojili myšlienky „troch bratov“ do jedného celku. ŠDKE využilo preklad Mikuláša Gaceka, ktorý znel v Košiciach v roku 1952. Napriek určitej starosvetskosti (jazykový vývoj nezastavíš) mnohé prekladateľské riešenia aj po viac ako polstoročí vyvolávajú zaslúžený obdiv. Najdôležitejšie však je, že daná starosvetskosť dobre korešponduje s dialógmi oplývajúcimi početnými citáciami z dobových prameňov a pridáva inscenácii punc historicity. Trojica hier o Borodáčovi prešla zásadnou transformáciou, výsledný javiskový text vznikol montážou vybraných pasáží s úryvkami z *Troch sestier*. K štyrom autorom je namieste pripísať piateho – a síce samotný život, minulosť, zachytenú v použitých dokumentárnych zdrojoch.

Dômyselný proces tvorby textového základu inscenácie a analýzy troch nových pôvodných

BORODÁČ ALEBO TRI SESTRY

— A. Ballová,
A. Ďuránová
foto J. Štovka



BORODÁČ ALEBO TRI SESTRY

— A. Ballová,
A. Ďuránová,
T. Poláková,
Ľ. Blaškovičová,
M. Erby
foto J. Štovka

divadelných hier by si zaslúžili samostatnú štúdiu, na čo momentálne chýba priestor. Treba však povedať, že sa inscenátorom podarilo zjednotiť a obsiahnuť viaceré autorské optiky nazerania na Borodáča a jeho dobu: predstaviť fanatickú silu človeka z najchudobnejších pomerov, ktorý sa prepracoval na vrchol svojho odboru, poskytol slovenskému divadlu jasné východiská, prešiel cestu mladej slovenskej inteligencie v novom československom štáte a zvládol neľahkú dejinnú úlohu otca-zakladateľa, navyše bol nielen umelecky, ale aj organizačne zdatný v budovaní divadelných ustanovizní. V konečnom výsledku košické divadlo prejavilo k Jánovi Borodáčovi veľkú dávku empatie, ukázalo ho ako odvážneho a neštandardného muža, schopného prežiť v meniacom sa svete a vyriešiť početné historické výzvy. Obhajoba a obdiv napokon prevážili nad kritickým postojom, a to aj vďaka sugestívnemu poukázaniu na ťažkosti a prekážky, ktoré prekonal (chudoba, absencia slovenských divadelníkov, obrovské počty premiér za sezónu, minimálny čas na naštudovanie nového repertoáru) a tiež vďaka spôsobu stvárnenia hlavného hrdinu.

Inscenácia je koncipovaná ako veľkorysá, temer dvaapohodinová hra košického činoherného

súboru na Borodáča. Ústredná postava sa na javisku objavuje v dvoch podobách: ako starší autoritatívny pán s okuliarmi, v tmavom obleku a bielej košeli s motýlikom (herec Róbert Šudík). Sám seba označí za Prvého, pustí sa do režírovania Borodáčovej biografie, premiestni sa do bočnej lôžky, odtiaľ vydáva pokyny a komentuje udalosti a fakty. Z mladých exaltovaných komediantov s nabielenými tvármi si vyberie svojho javiskového dvojníka. Stáva sa ním chudý vysoký muž, ktorý odohrá príbeh Borodáčovho života. Hoci sa javí ako pedantný činorodý čudák, v podaní hostujúceho Mateja Erbyho pôsobí sympaticky, zanietene a rozhodne. Je telom i dušou oddaný práci, divadlu a réžii. Kompozične i herecky tvorí os inscenácie. Nosí tie isté okuliare ako Prvý, bielu košelu s úzkou čiernou kravatou, občas čierne sako. Či s motýlikom, či s kravatou – v oboch prípadoch výzor hercov korešponduje so známymi Borodáčovými podobizňami. Jednotlivé udalosti jeho životnej cesty sa vynárajú ako séria spomienok, ako koráliky, ktoré spája niť reminiscencií na košické naštudovanie *Troch sestier*. Od začiatku do konca predstavenia znejú repliky Čechovových postáv, miešajú sa so životopisnými epizódami a s množinou rečí o divadle, evokujú skúšobný proces, zdôrazňujú opakujúci sa motív divadla na divadle. V závere Prvý zaujme na javisku Borodáčovo miesto na smrteľnej posteli, ale i tento výstup sa stáva súčasťou veľkej hry na Borodáča a po grotesknom výjave s príznakom Stanislavského sa transformuje na takmer operné finále. Za zvukov hudby sa emblematická lavička z *Troch sestier* pomaly vnára do prepادلiska a režijný pult v hľadisku osirí. Zostáva na publiku, či si záverečné gesto vysvetlí ako odchod do prepادلiska dejín, vnáranie sa Borodáčových stôp hlboko do tela košického či vo všeobecnosti slovenského divadelného umenia, či tieto významy prepóji, alebo bude interpretovať ďalším spôsobom.

Inscenátori zvolili zložitú mozaikovitú štruktúru, pozostávajúcu z montáže textov a javiskových

obrazov, situácií, lokalít (od Prahy cez Bratislavu, Sabinov, Košice po ruský front), viacerých divadelných štýlov i jazykov (popri slovenčine znejú čeština, ruština, maďarčina, nárečia). Namiesto časovej súslednosti dodržiavajú myšlienkovú nadväznosť. Spomienky neožívajú v lineárnej postupnosti, naopak – chronológia udalostí sa často porušuje v prospech inej, skôr asociatívnej logiky.

Udalosti a otázniky Borodáčovho života a jeho túžby vďaka premyslenej textovej montáži rezonujú s témami Čechovových *Troch sestier*. Slovenský divadelník reflektuje svoje dilemy o práci, minulosti a budúcnosti, šťastí a nešťastí či zmysle života akoby paralelne s príbehom rodiny Prozorovovcov a ich priateľov. Erbyho Borodáč spolu s hercami zaujato odrieka celé pasáže monológov a dialógov, čo len podčiarkuje bytostné súznenie slovenského režiséra s obsahom hry ruského dramatika a zdôvodňuje jeho snahu preniesť ju na javisko. Súčasne vzniká kontrast medzi ušľachtilým svetom čechovovskej poézie a postáv a Borodáčovou životnou prózou.

Nosnou témou inscenácie sa logicky stala hlavná téma Jána Borodáča – Divadlo – písané s veľkým D ako posvätný stredobod jeho bytia. Divadlo bolo hybnou silou jeho života a je aj hybnou silou projektu *Borodáč alebo Tri sestry*. Ono tu vystupuje ako paralelný hlavný hrdina, schádza z javiska do hľadiska, uzurpuje si väčší priestor, prisvojuje predné rady sedadiel, zmnožuje sa prostredníctvom princípu divadla na divadle, odhaľuje zákulisie tvorby aj kuloárových intríg, konfrontuje sa so životom, spoločnosťou, históriou. Predstavuje plejádu hercov a obnažuje ich tvorivý potenciál. Zrkadlí sa prostredníctvom množstva profesionálnych otázok, ktoré si Borodáč kládol a riešil, ako napríklad – čo je herectvo, réžia, čo je javiskový pohyb a javisková reč, čo by mal herec vedieť, z čoho pozostáva jeho práca atď.

S výnimkou predstaviteľov Jána Borodáča hrá každý z účinkujúcich viacero postáv. Popri Erbym

(mladom Borodáčovi) má najväčší priestor pre ucelenú javiskovú kreáciu Alena Ďuránová, ktorá citlivo stvárňuje významovo prepojenú dvojrolu: oddanú životnú partnerku Oľgu Borodáčovú a zároveň citovo vyprahnutú Čechovovu Oľgu v *Troch sestrách*. Ostatní herci a herečky sa striedajú v sérii epizodických výstupov a úloh, všetci sú zároveň obsadení do čechovovskej inscenácie. Košický herecký súbor podáva bravúrny kolektívny výkon, pričom všetci hrajú v strhujúcom tempe a neustálom maximálnom nasadení. Režisérka projektu Júlia Rázusová, ktorá je zároveň autorkou jeho konceptu, zdôraznila teatrálnosť divadelného sveta, grotesknosť až absurditu viacerých situácií. Aj režijné postupy Jána Borodáča evokovala parodizujúcim spôsobom ako bizarné vonkajškové požiadavky na intenzitu hlasu, ilustratívnosť gesta či neustále dodržiavanie stanovenej vzájomnej vzdialenosti postáv a počtu krokov v priestore. Prácu i životný príbeh prívrženca systému Stanislavského podala v intenciách „mejerchol'dovského cirkusu“, t. j. protichodného divadelného štýlu, ktorému Borodáč kládol odpor. Tým spochybnila, ba až poprela borodáčovskú legendu slovenského divadla psychologického realizmu, čo je voči našej divadelnej histórii azda až prehnane polemické. K sporným stránkam projektu možno priradiť informačnú presýtenosť (najmä v druhej časti). Tiež možno mať pochybnosti o tom, nakoľko sú početné kontexty a súvislosti dávnych čias zrozumiteľné pre bežného diváka.

Scénu i kostýmy pre inscenáciu navrhla javisková výtvarníčka Markéta Plachá, svojimi vizuálnymi riešeniami pomohla čítať zložitú sieť vzťahov a mozaiku javiskových situácií. V úvode ponúkla prázdnu plochu s bielou plachtou v pozadí. Na nej sa skvelo meno Čechova, názov jeho hry *Tri sestry* a spresnenie „Drama v štyroch dejstvách“. Z tohto pre divadlo symbolického bodu nula Plachá začala odvíjať nasledujúce kroky, pridávať náznaky

„
Nosnou témou inscenácie sa logicky stala hlavná téma Jána Borodáča – Divadlo – písané s veľkým D ako posvätný stredobod jeho bytia.“

BORODÁČ ALEBO TRI SESTRY
— T. Diro,
T. Poláková, J. Zetyák
foto J. Štovka



divadelných interiérov, dokonca aj klasickú oponu, ktorá oddelila prvú časť predstavenia od druhej. Dekorácie pribúdali, v závere sa objavila citácia košickej inscenácie z roku 1952 – lavičky z brezového dreva. V kostýmoch výtvarníčka účelne a vkusne kombinovala dobové inšpirácie s využívaním série náznakov, ktoré pomáhali hercom rýchlo odlíšiť a charakterizovať jednotlivé postavy, sprítomniť svet divadla a prepojiť ho s dňom.

Projekt *Borodáč alebo Tri sestry* rekapituluje začiatky slovenského divadelníctva a podáva správu o jeho súčasnom stave. O tom, kam sa po sto rokoch existencie dopracovalo, akú úroveň dosiahlo. Júlia Rázusová, jej spolutvorcovia, súbor Štátneho divadla v Košiciach svojou inscenáciou predkladajú rukolapný dôkaz o množstve skvelých talentov, vysokej profesionalite a tvorivosti slovenskej réžie, dramaturgie, scénografie, herectva a ďalších zložiek divadelnej práce. Borodáč by možno

nesúhlasil s dnešnou javiskovou estetikou, ktovie? Lenže na druhej strane by mohol s uspokojením kvitovať, že jeho sny sa naplnili, že jeho život mal zmysel, že sa naňho pamätá a návrat na dosky, ktoré znamenajú svet, sa predsa len vyplatil. ♣

K. Horák, M. Ditte, M. Baláž:
Borodáč alebo Tri sestry

koncept, úprava a réžia **J. Rázusová** dramaturgia
P. Himič dramaturgická spolupráca **M. Kičiňová** odborné
konzultácie **P. Himič, K. Mišovic** scéna a kostýmy
M. Plachá hudba **M. Paľko** autor busty Stanislavského
J. Kurinec účinkujú **M. Erby, M. Stolár, R. Šudík,**
A. Ďuránová, S. Pitoňák, T. Poláková, A. Ballová,
Ľ. Blaškovičová, J. Kuka, J. Zetyák, T. Diro
online premiéra 25. január 2021, **Historická budova**
Štátneho divadla Košice

Tomáš Straka
kultúrny publicista

Preplnená prázdnota

Príznačné pre prácu divadelného zoskupenia Gaffa sú kontroverzné témy, šokujúce zobrazovanie tabuizovaných aspektov každodenného života a istý presah, ktorý sa vždy dotýka niečoho intímneho a zraniteľného v nás. Niečoho, čo s expresívnosťou Gaffy rezonuje.

Detinskosť i tvrdosť, strach i túžba po bezpečí, aktuálnosť i spojenie s primitívnymi pudmi a so symbolikou, to všetko nám herecká dvojica prináša aj v novej inscenácii *Neviditeľný hosť*. Táto inscenácia však nebúra hranice len svojím obsahom, ale i formou, stojacou na pomedzí divadla a filmu.

Hranice

Hranice okresov sú čiary, hranicami tiel sú pokožka a oči, hranicou pravdy a fantázie je často monitor, hranicou divadla – viera diváka. Hranice sú veľmi tenkým ostrým horského hrebeňa či pomyselnou čiarou súhvezdí, deliacou známe od neznámeho, cudzie od intímneho, priateľské od nepriateľského. Sú abstraktným pojmom, ktorý sa ničí a znovu utvára práve vo vojnových časoch. Ak by sme dostali dvadsať centov vždy, keď započujeme, že pandémia je najkritičnejšou globálnou situáciou od druhej svetovej vojny, nepotrebovali by sme umelecké štipendiá. A práve v nej sa Heideggerova Doba obrazu zaľúbila do orwellowského monitora a náš svet sa často scvrkáva na veľkosť „otvoru“ s pomerom strán 16:9 nie pre propagandu, ale pre pandémiu. „Prežijú len tí najsilnejší,“ povedal istý nemecký pán s hustými

Martin Hodoň
NEVIDITEĽNÝ HOSTĚ

fúzami... „Prežijú len tí najviac adaptabilní,“ doplnil ho britský kolega s dôstojnou bradou.

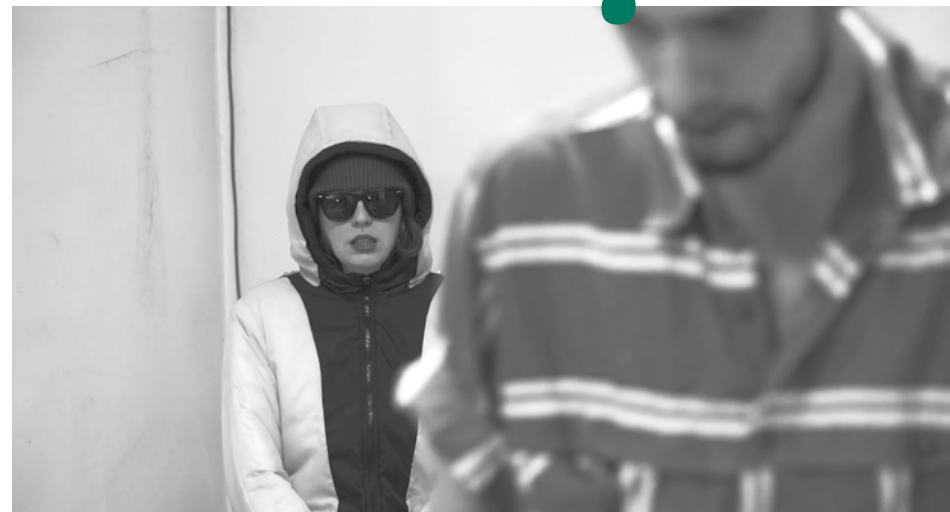
Jednými z tých, ktorí sa adaptovali, boli aj divadelníci z Gaffy, veľmi príjemnej hypermodernej „avantgardy“, ktorá sa so svojím pestrým zastúpením umelcov z celého Slovenska usídlila v Bratislave.

Orbis Pic(t)us

Gaffa sa po svojich prvých covidových adaptáciách inscenácií *Eva* a *Negatív.eGOtrip*, ktoré boli ešte „klasickým“ online divadlom s pár dosť čudnými, ale zato nápaditými efektmi (v Skicári veľmi zle dokreslený laserový lúč z očí či amatérske strihy vo Windows Movie Maker) spamätala a ako jedno z mála zoskupení v česko-slovenskom kultúrnom prostredí pochopila, že video ich kreativitu nemusí okliešťovať – práve naopak. *Neviditeľný hosť* je veľmi funkčnou ukážkou toho, ako sa dá urobiť z núdze cnosť, ak je tím dostatočne odhodlaný experimentovať. Statickú kameru bez strihu, takú, na akú sme zvyknutí

„Celkovo môžeme chápať *Neviditeľného hosta* ako selfie našej generácie (Y).“

NEVIDITEĽNÝ HOSTĚ
— M. Ševčíková,
P. Tilajčík
foto mhms



NEVIDITEĽNÝ HOSTĚ
— P. Tilajčík
foto mhms

zo streamov, vystriedal solídny videoart. Jeho autor matoha so strihačom Dominikom Jankovským nám prinášajú kaleidoskopické defilé obrazu. Koláž, juxtapozícia, go-pro, záznam z mobilu, experimentálny film, horor, tragikomédia, making-of, satira, striedanie žánrov spolu so striedaním techník zobrazovania v nás spúšťa vír asociácií.

Martin Hodoň pochopil, že hypermoderna nie je o vyslovenom, ale o tom, čo si divák sám domyslí. To divák je neviditeľným hosťom tohto predstavenia, divák je svedkom útržkovitých narážok, on je spolutvorcom diela, ktorý si v dôsledku pandémie berie „divadlo“ do intímneho priestoru vlastného súkromia.

Okrem kamery je vo filmscenácii veľmi dôležitým faktorom i ambientná hudba využívajúca klasické motívy, ktorá je svojou temnou erotickou nervozitou ako vystrihnutá z legendárneho pornofilmu Andrewa Blaka *Pin Ups 2* (1992) s Ditou von Teese. Napriek tomu, že obsah nie je explicitne pornografický, pocit koketovania s násilím a toho, že sme svedkami niečoho nepatričného, v nás ostáva počas celého diela. Prvá časť filmscenácie tiež silno komunikuje s adaptáciou románu *Kramerová vs. Kramer*, ktorú uviedlo Prešovské národné divadlo (r. Júlia Rázusová, 2020), a to nielen totožným motívom nefunkčného vzťahu a odchodu matky, ale aj hravým zapojením smartfónov, ktorými sa postavy samy zachytávajú.

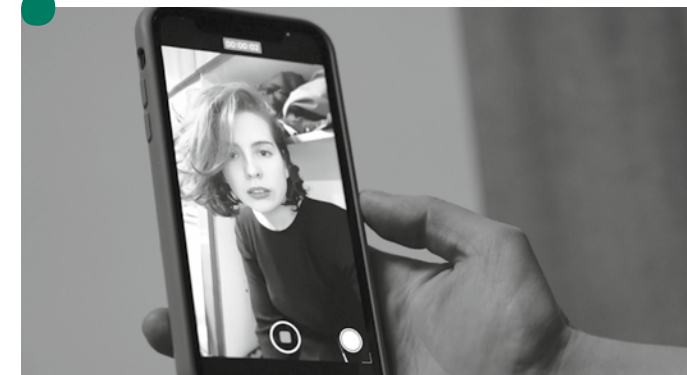
Až dozrieme

Celkovo môžeme chápať *Neviditeľného hosta* ako selfie našej generácie (Y). Filmscenácia pôsobí nedokončene, réžia je často neschopná dotiahnuť načrtnuté motívy, vzťahy sú vykresľované násilne a zmätene bez hlbšej snahy o rozuzlenie či o pointu, arogantná satira je neraz samoučelná a v divákovi ostane zmes pocitov, ktoré, paradoxne, oscilujú medzi vyprázdnenosťou a zahltením. Treba podotknúť, že všetko uvedené považujem za klady.

Gaffa sa vymanila zo štepkovského sveta, kde je „na človeku hlava a v človekovi srdco“, či z Rúfusových demagogických modlitbičiek (tieto zdanlivo bizarné alúzie nie sú použité náhodne). „Nič z toho sme nezažili!“ odkazuje prvá demokratická generácia, ktorá sa pamätá, ako jej obľúbenú detskú televíznu stanicu obsadil Kočner s ruskou mafiou, či pevne vníma, ako to skutočne národné a kresťanské dobro reprezentuje Kuffa s Kotlebo. *Neviditeľný hosť* kričí, kričí, ale z morálnej pozície nikoho, nesnaží sa priniesť morálku, o ktorej veľmi dobre vie, že je vnútorným rozhodnutím jednotlivca, a nie ideologickým príkazom. *Neviditeľný hosť* je malé dieťa, ktoré stojí pred klietkou chorého šimpanza a cez mreže ho bodá do všetkých prašivín. Toto je zle! Aj toto je zle! Aj toto je zle!

K metafore opičej klietky však treba dodať,

NEVIDITEĽNÝ HOSTĚ — M. Ševčíková
foto mhms



že sa do nej tento šimpanz zavrel sám, respektíve, že je veľmi otázne, na ktorej strane mreží deti z Gaffy stoja.

Satirický a násilný humor, za ktorý by sa nehanbili ani tvorcovia *South Parku* Trey Parker a Matt Stone, je tu namieste. Namieste je aj otázka: „Kto nahradí Michala?!“ pred ktorou sa mileniáli čoraz častejšie ocitajú. Reálnym socializmom privilegovaná generácia supercelebrít východného bloku (Dočolomanský, Gott, Hammel, Peteraj, L+S, Ráž, Kňazko atď.) pomaly vymiera a nastoľuje sa otázka, či ju má prvá demokratická generácia kým nahradit'. Zákerná úvaha, či sa liberálna demokracia úrovňou svojho školstva a kultúry vyrovná totalite, je nepríjemná. Bolesť, páľčivá a aktuálna a treba ju položiť. Práve to filmscenácia robí cez ostrý kontrast dvoch obrazov. Najprv Mária Ševčíková strieda množstvo kostýmov, keď hovorí o Dočolomanského smrti v rôznych médiách (od lyžiarskeho časopisu po ženský magazín), neskôr na seba berie rolu režiséra a hľadá skutočnú náhradu.

„Náhrada“, ktorú stelesňuje Peter Tilajčík, je pritom geniálna svojou brutálnosťou. Nietzsche vo svojej publikácii *Súmrak modiel alebo ako sa filozofuje kladivom* ponúka metódu spočívajúcu v tom, že treba kopnúť do každého idolu, ktorý nájdeme, aby sme zistili, či ostane stát'. Myslím si, že pamiatka na znárodného umelca trochu zábavy prežije. Zobrazit' však Jánošíka ako geja, ktorý fajčí penisy idolom socializmu a hovorí plynule po maďarsky, je niečo, čo každého národovca zabolí a zamrzí. O to viac, že toto drsné, vulgárne a dehonestujúce zobrazenie môže byť pravdivé. Remake videa kotlebovcov, ktorí sa „vyliečili“ z bisexuality, iróniu ešte podčiarkuje. Podčiarkuje pokrytectvo sveta, ktorý tvrdí, že na našom území vždy žili len heterosexuálni pravoverní rímskokatolíci, teda ako povedal istý predseda SNS, „sme Slováci z rodu Kristovho“. Človeku sa až zachce polemizovať, či aj skutočný Jánošík náhodou nebol gej a Maďar.

Samozrejme, toto kopanie a pľutie je veľmi nezrelé a detinské. Azda sa to zmení, až dozrieme. Lenže do čoho? Aký stav je ten skutočne správny, slovenský a vyzretý? Prosím, odpovedzte nám, pán Rúfus!“

Hora sa po japonsky povie Jama

Jeden z Botticelliho nápadov pri ilustrovaní *Božskej komédie* bol, že satan do pekla nespadol, ale peklo je práve dierou po jeho páde. Vypuklina, ktorú tento pád vytvoril, sa stala horou – očistcom, na ktorého vrchole je biblický raj, miesto, kde sa dá komunikovať priamo s anjelmí a Bohom, a zároveň miestom, pod ktorého povrchom číha satan. To, čo kresťania volajú plnosťou, budhisti, naopak, nazývajú vyprázdnením. Symbolika jamy a hory, vyprázdnenia a hromadenia balastu, je práve tým,



NEVIDITEĽNÝ HOŠŤ
— M. Ševčíková
foto mhms

„Opakovanie záberov i hudby v slučkách, gradácia, ktorá takmer nikdy nedokončí svoj naratív, miešanie žánrov, to všetko len ukazuje, nepríjemne svieti do očí cez otvor Platónovej jaskyne.“

NEVIDITEĽNÝ HOŠŤ
foto mhms



čím sa filmscenácia končí. Dve hlavné postavy – ona_mŕtva a on_mŕtvy – na konci vytvárajú úplne bazálne pohlavné znaky, vaginálny a falický symbol. Vagina vzniká nahromadením rozbitého nábytku okolo ničoho, penis zas postavením babylonskej veže zo zjavne špinavej bielizne. Každý deň počet úmrtí, počet nakazených, počet dní zostávajúcich do konca núdzového stavu, počet percent, ktoré vláda azda preplatí, počet špeciálnych grantových výziev, počet „našich ľudí“ zadržaných NAKA, počet voliteľov v USA, počet účastníkov protestov v SR. Každý deň balast, po ktorom, paradoxne, zostáva prázdnota. Čím sme plní, tým sme prázdnejší a „päť farieb odrazu oslepí ľudské oko“, ako vraví Lao-c'. Vaginálny a falický symbol, objavujúce sa v pološere, nás vracajú k primárnemu strachu a neistote, primárnym pudom v časoch neskorého kapitalizmu.

Neviditeľný hošť je sondou. Sondou do tvorby divadelného diela, sondou do vzťahov a psychiky, sondou do spoločnosti, sondou, ktorá skúma známy terén. Jeden z posledných záberov

filmscenácie je záber na vypnutý neón osvetlený baterkou. Nie, Gaffa sa nerozhodla skúmať tajuplné a skryté – ukazuje nám zjavné. Svieti na lampu, pod ktorou je najväčšia tma a hovorí len: „Toto je lampa.“ Podobným spôsobom, ako keď sa vás aplikácia na výučbu cudzích jazykov snaží naučiť slovnú zásobu, aj filmscenácia jednoducho ukazuje: „Toto je rasizmus, toto je fašizmus, toto je smútok, toto duševná choroba, toto je násilie, toto je zmätok, toto sú stoličky, toto uhorky, toto je demokratická generácia hľadajúca si identitu v ponovembrovom zmätku.“

Opakovanie záberov i hudby v slučkách, gradácia, ktorá takmer nikdy nedokončí svoj naratív, miešanie žánrov, to všetko len ukazuje, nepríjemne svieti do očí cez otvor Platónovej jaskyne. História sa opakuje, hystéria sa opakuje, hypotéza sa opakuje. Hypotéza, ktorá znie: „Možno bude konečne avantgardné umenie na niečo dobré.“ Alebo sa len naše vnútené dočítajú v divadelných publikáciách vetu: „Na kritický stav spoločnosti upozorňovalo už online predstavenie kolektívu Gaffa...“

Lucia Galdíková
divadelná kritička

Krutý rozklad (ne)jedného vzťahu

Režisér Martin Hodoň a dramaturg Robert Švarc v najnovšej inscenácii zoskupenia Gaffa s názvom *Neviditeľný hosť* čerpali v mnohom nielen z divadelných, ale i z filmových postupov. Umožnilo im to vytvoriť komplikovane vystavané dielo, v ktorom sa viac-menej oslobodili od kauzálnych javov a mnoho situácií nechali nedopovedaných.

Oným záhadným „neviditeľným hosťom“ je, zdá sa, nahlodávajúci rozklad vzťahu medzi mužom a ženou či všadeprítomné násilie a strach, ktoré toto dianie sprevádzajú. Hoci onen hosť-nehosť nie je hmatateľný, jeho esenciu vložili tvorcovia do neúprosného zobrazovania krutosti, akej sú schopní len ľudia, ktorí sa kedysi mali radi.

Tak ako Nora z jednej z najznámejších hier Henrika Ibsena, ženská protagonistka inscenácie (Mária Ševčíková) tiež nechce byť len bábikou, s ktorou sa v detstve hral jej otec a neskôr i manžel. Vyprázdnený byt, ktorý vyzerá pripravený na vysťahovanie, je symbolom odumretého vzťahu s jej partnerom, ktorého hrá Peter Tilajčík. Strohému zariadeniu dominujú prázdne skrine bez akýchkoľvek osobných vecí, ktoré by sa ho snažili zútlučiť. Na zemi sú rozhádzané kopy oblečenia, ktoré umocňujú pocit chaosu vyplývajúci z nevyhnutného odchodu.

Vyostrené scény sa dejú zväčša v priestore znázorňujúcom kuchyňu. Tá však (už) nie je tým typickým miestom príjemných rodinných stretnutí a spoločných večerí, ale dejiskom krízy. Holé biele

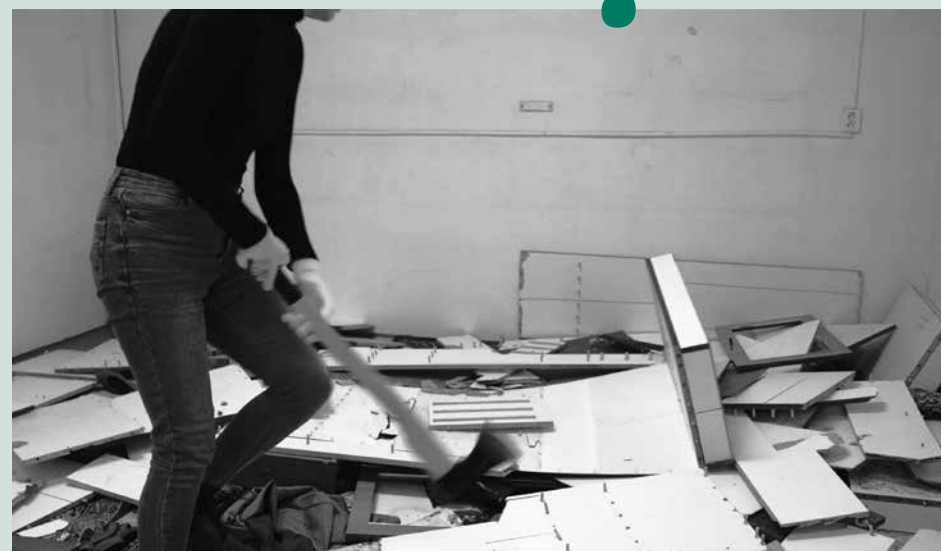
Martin Hodoň
NEVIDITEĽNÝ HOSTĚ

steny či stôl z drsného neopracovaného dreva podčiarkujú absolútne obnaženie vzťahu. Divák sa dostáva do pozície voyeur a je svedkom drámy, aké sa väčšinou odohrávajú len za zavretými dverami bytov. Zamerať pozornosť na úplnú podstatu dopomáha i postprodukcia obrazu, v rámci ktorej sa isté scény odohrávajú v čierno-bielom stvárnení. Zretelný je pritom mocenský boj, ktorý Ševčíková a Tilajčík reprezentujú. Ona si záchrannú sieť stavia pomocou verbálnej pasívnej agresie a vyčítavých pohľadov, zatiaľ čo on necháva hraný pokoj eskalovať do náhleho fyzického útoku: kedysi milovanú osobu ťahá za vlasy von z miestnosti.

Civilnejšie rozhovory, keď žena pripravená na odchod sedí v prázdnej skrini v zimnej bunde a snaží sa racionálne zdôvodniť svoje rozhodnutie opustiť muža, sa zase odohrávajú v obývačke. Táto debata – ako ani mnohé iné – však nevedie k obnove umŕtveného spoluzititia, ale javí sa ako zbytočné trápenie sa nad priepasťou. Napriek občasným dojemným spomienkam či milým slovám o prežitom vzťahu sa záchytný bod nájsť nedarí. Vzťah pritom už zrejme nikto z nich zachraňovať

„Dielo, ktoré bolo dosiaľ možné vidieť len v online priestore, na budovanie napätia využíva vo veľkej miere filmové prostriedky.“

NEVIDITEĽNÝ HOSTĚ
— M. Ševčíková
foto mhms



NEVIDITEĽNÝ HOSTĚ
— P. Tilajčík
foto mhms

nechce; ide tu skôr o dokazovanie si vlastných kvalít, nevinu či poukazovanie na to, kto spravil chybu. Dom, ktorý už dávno stratil svoj účel, sa definitívne mení na rúbanisko, keď v závere Ševčíková sekerou ničí všetok nábytok v obývačke a na zemi ostávajú len trosky. Trosky vzťahu, ktoré už nejde pozliepať. Akt deštrukcie je dokonaný.

Dielo, ktoré bolo dosiaľ možné vidieť len v online priestore, na budovanie napätia využíva vo veľkej miere filmové prostriedky. Divák sa napríklad spolu s trasúcou sa kamerou v rukách protagonistu prenáša v tme do vonkajších priestorov mimo domu zovretého v napätých vzťahoch. Baterka minimálne osvetľujúca chodník vedúci popri okenicích a záhradných rastlinách a zvuky operných árií prerývané ruchmi vrčiaceho motora či doliehajúce hluky z ulice desia v očakávaní toho najhoršieho. Evokuje to tradičný žáner detektívneho thrilleru. Kamera umožňuje navyše priame pôsobenie na emócie i vnímanie reality. Dokáže napríklad

NEVIDITEĽNÝ HOSTĚ
— M. Ševčíková,
P. Tilajčík
foto mhms



fragmentarizovať obraz ženy na jednotlivé časti jej tela, pričom vidíme zblízka napríklad jej naširoko otvorené oči vyjadrujúce údes, keď jej nehybné telo leží na zemi tak, akoby ho do takejto polohy naštylizoval jej vrah. Dom, ktorý zdobí vzorovaný koberec, aký si mnohí môžu pamätať z príbytkov starých mám, je hrôzostrašným miestom, kde sa ozýva hučanie hlasov. Opäť to vzbudzuje dojem hororového filmu, ktorého hlavným dejiskom často býva práve dom, v ktorom straší.

Jednotlivé obrazy plynú pomocou strihov, koláží či odbočiek ako súčasť snového a často nevysvetliteľného videnia. Obraz občas seká a inokedy sa na obrazovke nečakane objaví scéna, ktorá s tou predošlou takmer nesúvisí. Keďže diváci nie sú s hercami na rovnakom mieste a v rovnakom čase, tvorcovia dokážu pomocou kamery prechádzať z miesta na miesto. To však zároveň sťažuje orientáciu v mnohovrstevnatej inscenácii, ktorá obsahuje i viaceré ďalšie témy blízke tvorcom združenia Gaffa, ako rodová identita, zobrazovanie stereotypného ideálu mužnosti, vitality a sily (Tilajčík sa napríklad štylizuje do postavy národného hrdinu a silnou hyperbolizáciou spochybňuje všetky vžitie a zaužívané predstavy o mýte muža-hrdinu), tie však zaberajú podružnejšie miesto.

Inscenácia *Neviditeľný hosť* tak predstavuje komplexnú intelektuálnu skladačku. Skôr než logikou a hľadaním príčinných súvislostí je možné ju rozlúštiť zameraním sa na vnútorné a podvedomé sily jednotlivcov, ktoré ovplyvňujú ich správanie. ☞

M. Hodoň: *Neviditeľný hosť*

koncept a réžia M. Hodoň dramaturgia R. Švarc
sound design D. Suchý scéna M. Hrvol strih
D. Janovský účinkujú M. Ševčíková, P. Tilajčík
online premiéra 27. december 2020, Gaffa

Marcela Magdová
divadelná kritička

Průběžné pří(běhy) Evropy

V posledních dvou lednových týdnech proběhl, jak jinak než digitálně, divadelní festival Lessingtage, který po třinácté uspořádalo hamburské Thalia Theater ve spolupráci s národní organizací sdružující švédské scény a svými partnery napříč Evropou. Právě evropský kontinent, jeho mentální heterogenita a estetická rozmanitost spoluurčily letošní nezvyklé souřadnice kurátorského výběru, spočívajícího v otevřené výzvě delegované vybraným divadelním domům. Ústřední dramaturgie se tak rozměnila do deseti různorodých uměleckých pohledů, které reprezentovalo deset záznamů evropských inscenací posledních pěti let, z nichž vybírám čtyři nejpozoruhodnější.

Digitální panorama evropského divadla, o které letos v rámci Lessingových dnů usilovali kurátorka Nora Hertlein a intendant Thalia Theater Joachim Lux, mělo navzdory současnému, aktuálnímu společnému tématu – epidemii, poukázat na obsahovou i estetickou odlišnost, jež v nynějším (evropském) divadle panuje. Mělo být také gestem přeshraniční solidarity a vzpruhou pro umělce, kteří i přes obtížné podmínky stále věří svému oboru. Tak se alespoň k letošnímu ročníku Lessingtage s podtitulem Příběhy z Evropy vyjádřili jmenovaní organizátoři. Deset titulů, která dle vlastního uvážení ze svých repertoárů vybrala jednotlivá oslovená divadla, potvrdila stávající různorodost

uměleckých gest, ale také poukázala na kořeny a tradice, z nichž jednotlivé národní kultury vyrůstají a témata, jimiž reagují na domácí společensko-politické struktury. Některé inscenace z roku 2020 pak vycházeli z koronakrizy či stupňující se obavy z ekologické katastrofy. Příjemným poznatkem bylo, že i přes efemérnost a rychlé stárnutí, jež divadelnímu tvaru bezprostředně hrozí, inscenace i několik let po premiéře neztratily nic ze svého účinku, a i přes odčizující oko kamery dokázaly tít do živého.

Lev Nikolajevič coby smutný klaun

Nejstarší z představených inscenací byl *Idiot* (premiéra 2015) moskevského Divadla národů režiséra Maxima Diděnkova, v jehož umělecké historii lze nalézt jak spolupráci se skupinou fyzického divadla Děrevo, tak vlastní experimentální aktivity v prostorách bývalé petrohradské vojenské zbrojovky, faktickém uměleckém squatu. V důsledku toho



IDIOT
(Divadlo národů,
Moskva)
foto I. Polyarnaya

**ANTIGONA
V MOLENBEEKU/
TIRESIAS**
(Toneelhuis,
Antverpy)
foto K. van der Elst



klade Diděnkův divadelní jazyk důraz na fyzické jednání, pohyb, klaunérii, ironii a grotesku. Mnohými principy mohou jeho práce připomínat vizualitu meziválečné avantgardy, jen s tím rozdílem, že kromě tradičních postupů se Diděnkova opírá i o soudobé technologie. V případě *Idiota* hlavně o videomapping. Jako čtenář Dostojevského románu je režisér zaujat ústřední trojicí, respektive čtveřicí postav – knížetem Myškinem, Parfenem Rogožinem, Nastasjou Filippovnou a Aglajou, i když vyjma nich se do Diděnkovy vize *Idiota* dostává také Lebeděv a Gaňa. Mužskému hereckému kolektivu dominuje jediná žena, představitelka Lva Nikolajeviče, subtilní a pohybově brilantní Ingeborga Dapkunaite s nabíleným obličejem. Diděnkova následuje základní románovou linku od *Idiotova* příjezdu ze švýcarského zdravotního exilu až po Nastasjinu smrt a Myškinovo zvláštní bratrské smíření s jejím vrahem Parfenem Rogožinem. Původní psychologicko-realistickej příběh se ale pod Diděnkovým rukama láme do mysteriózní tragikomedie, v níž se kníže *Idiot* proměňuje ve smutného klauna.

Kruh zbarvený do ruda

O dva roky později (2017) vznikl v Berliner Ensemble *Kavkazský křídový kruh*. Toto stále aktuální podobenství o spravedlnosti a korupci v takřka modelové situaci, jež Bertolt Brecht klene v silném příběhu služky Gruši, zachráněného dítěte a podstaty mateřství, v Berlíně zrežiroval Michael Thalheimer. Jedná se už o několikátou režisérovu spolupráci s Berliner Ensemble. Stejně

jako u ostatních inscenací i zde uplatňuje takřka prázdný prostor a syrově obnažené herectví. Inscenaci opanuje představitelka Gruši, živočišná, výrazově strhující Stefanie Reinsperger. Obraz, v němž tato copatá blondýna zbrocená krví křečovitě svírá kojence, je hypnotizující. Postavy, s nimiž se Gruša na své záchranné pouti setkává, jsou stylizované do bizarně deformovaných existencí, které se u Thalheimera neobjevují poprvé. Kruh, jež má ve finále „spravedlivě“ rozetnout potomka mezi dvě žádoživé matky pak má místo křídý rudou barvu krve. Režisérovo velmi krystalické a nadčasové zhmotnění Kavkazského křídového kruhu je Brechtem pro 21. století.

Marie Stuartovna za časů karantény

Inscenaci, jež měla premiéru loni na podzim, tedy v pauze mezi dvěma covidovými uzávěry

MARIA STUARTOVNA (Deutsches Theater, Berlín)
foto A. Declair



divadel, představilo v rámci Lessingtage divadlo Deutsches Theater. Schillerovu *Marii Stuartovnu* silně inspirovanou aktuální sociální izolací zrežirovala Anne Lenk. Do pomyslného žaláře, kde se ve hře vyskytuje někdejší skotská královna, prostoru stěnami odděleného od vnějšího světa, uvrhla režisérka spolu se scénografkou Judith Oswald všechny postavy dramatu. Scénu tvoří ohromný objekt s různě velikými buňkami, v nichž se postupně jak postavy na orloji, avšak podle jasného klíče, zjevují jednotliví aktéři. Největší prostor v centru logicky obývá anglická královna Alžběta. V situaci, kdy jedná státní rada, se postupně kolem jejího úseku rozsvítí vyjma Mariiny všechny buňky, vzniká tak obraz pomyslného oltáře, v jehož ústředí trůní Madona-panenská královna Alžběta. Náboženský motiv zopakují i zářivky rámuující jednotlivé buňky, jež se později rozsvítí do tvaru kříže. Obě královny jsou vyobrazeny jako sobě podobné, přesto tak rozdílné. Mají nabílené tváře a obě používají naddimenzovanou kaširovanou hlavu s vlastní podobenkou. Alžběta si ji nasazuje coby královskou insignii, ale také na znamení své proměny v panenku, kterou se stává v rukách manipulativních mužů od dvora. Marie použije masku v závěru na znamení ztráty vlastní hlavy na popravním špalku. V důsledku scénografického řešení jsou herci nuceni hrát frontálně, využívají to k zesílené řeči těla a posilují tak celkový groteskní ráz inscenace.

Mýtus v hledáčku kamery

Parafrázi mýtu nabídlo antverpské městské divadlo Toneelhuis ve scénickém diptychu *Antigona v Molenbeeku/Tiresias* (premiéra 2020). Původní Sofoklovu tragédii přenesl Stefan Hertmans ve své předloze do soudobé multikulturní společnosti. Z *Antigony* učinil studentku práv Nouriu, jež pátrá po ostatcích svého bratra, bojovníka Islámského státu, který zahynul při teroristickém útoku. Poté, co Nouria zjišťuje, že se vyskytují ve forenzní



**KAUKAZSKÝ
KRIEDOVÝ KRUH**
(Berliner Ensemble,
Berlín)
foto M. Horn

laboratoři, začne marně usilovat o jejich vydání. V případě *Tiresia* tvůrci podvrtně převypráví mýtus o slepém, genderově proměnlivém věštci, v němž dominuje otázka identity, která stravuje téměř každého současného jedince. V obou monolozích se používá širokouhlá kamera, jež snímá obličej mluvčích a přenáší je na obrazovky různě rozmístěné po scéně. Vyjma nich se na jevišti také vyskytuje smyčcové kvarteto. Šostakovičova hudba, kterou hraje, nevytváří jen hudební předěly, ale vstupuje do plodného dialogu s narativem. Díky vizualitě a hudbě mají monology přes veškerý vnitřní apel kontemplativní charakter.

Jakkoli byl zážitek z letošního ročníku Lessingtage poznamenán chybějícím „ted' a tady“, sociální sounáležitostí, ritualitou, jež k divadlu patří, splnil hned několik důležitých funkcí. Zachránil kontakt v již okoralém světě. A co především, dostal přívrastku ze svého názvu, letošní Lessingtage byl totiž mezinárodní nejen programovou skladbou, ale i lokacemi, z nichž byl sledován. ☞

Lessingtage 2021

13. ročník mezinárodního divadelního festivalu
20. – 31. január 2021, online
www.thalia-theater.de

Jan Doležel
student DIFA JAMU

Diesmal Theatermacherinnen

Pražský divadelní festival německého jazyka se konal i přes to, že jsou všechna divadla zavřená, a jako každoročně nabídl výběr inscenací, které se věnují aktuálním tématům. Šestice inscenací ukázala kromě motivů spojených s pandemií koronaviru také způsoby, jak na jevišti reflektovat a zobrazovat ženu v dnešní společnosti.

Výroční pětadvacátý ročník Pražského divadelního festivalu německého jazyka (dále PDFNJ) se uskutečnil podobně jako několik loňských festivalů, např. i berlínské Theatertreffen, v digitálním prostoru s příznačným motem Diesmal digital/ Tentokrát digitálně. Podobnosti s každoroční přehlídkou deseti nejpozoruhodnějších inscenací německojazyčného prostoru lze kromě přenesení programu do virtuálního prostředí sledovat i ve věci kvót na zastoupení žen (Frauenquote).

MARIA STUARTOVNA
(Deutsches Theater,
Berlín)
foto A. Declair



Ač to zřejmě nebyl záměr jako u Theatertreffen, které od loňského ročníku zve vyrovnaně pět režisérek a pět režisérů, festival německého jazyka tentokrát hostil v hlavním programu šest inscenací a čtyři z nich režírovaly ženy, jednu smíšený tandem a pouze jednu muž. Z této bilance může vyplývat, že v německojazyčném prostoru není nouze o režisérky, je tomu ovšem naopak.

Rovnocenné zastoupení obou pohlaví je v německojazyčném prostředí velkým tématem. Věnuje se mu i půlhodinový dokument *THEATER. MACHER.INNEN* (Divadelnice), který v prosinci 2020 vysílala televize 3sat a jehož podtitul je otázkou na rovnost pohlaví v divadelním prostředí. Kromě již zmíněných kvót na Theatertreffen a dalších opatření na institucionální úrovni se dokument věnuje možným přístupům k zobrazování nerovnosti žen a mužů na úrovni dramaturgie, tedy prostřednictvím výběru témat a titulů, které divadla uvádějí.

Pokud se zaměříme na témata inscenací hostujících na jubilejním ročníku PDFNJ, inscenátoři se ve většině případů nějakým způsobem vztahovali k ženám. Kromě postavení ženy v různých kontextech a za různých okolností dominovala festivalové dramaturgii reflexe první vlny pandemie koronaviru. Za jednu z pozitivních stránek tohoto ročníku lze považovat právě to, že digitální prostředí umožnilo „přivést“ i inscenace, které měly premiéru před druhým uzavřením divadel na začátku listopadu – tak nové produkce se obvykle na festival přivést nedaří.

Kralovat v obklopení mužů

První ze šestice inscenací, Schillerova *Marie Stuartovna* z Deutsches Theater Berlin v režii Anne Lenk, měla premiéru koncem října 2020, tedy těsně před druhým uzavřením divadel v Německu. Lenk není režisérkou výrazného režijního gesta, spoléhá se na text a jeho precizní hereckou interpretaci. Takto ji diváci znají z minulého



7 SESTER
(She She Pop)
foto B. Krieg

ročníku festivalu, kde hostovala její inscenace Molièrova *Misanropa*. Nejinak je tomu i u *Marie Stuartovny*, režisérka společně s dramaturgem Davidem Heiligersem zachovávají dějový oblouk předlohy, škrtají především dlouhé básnické pasáže vlastní knižnímu dramatu. Lenk pro svůj výklad potřebuje kromě dvou královen osm dalších postav, které je obklopují. Jsou to výhradně muži; část z nich se snaží donutit křehkou Alžbětu (Julia Windischbauer), aby podepsala rozhodnutí o popravě hrdé Marie (Franziska Machens), jiná část, oddaná Marii, se snaží skotskou královnu naopak (bezvýsledně) dostat z vězení.

Právě přesně zvolenými hereckými prostředky Lenk dosahuje reinterpretace tradičních výkladů některých postav, protože Schiller v žádném případě nenapsal vrcholné dílo německé klasiky jako obžalobu mužského světa, ten je v předloze přítomen samozřejmě jako přirozený odraz skutečnosti, nikoliv jako jeho kritická reflexe. Jednou z reakcí současného německojazyčného divadla, jak ji popisuje i výše zmíněný dokument, je sexistické hry neuvádět, týká

se to například *Fausta* a stereotypního zobrazení Markétky nebo Lessingovy *Emilie Galotti*. Anne Lenk podobně jako jiné tvůrkyně reprezentuje odlišnou tendenci, než je zmíněná divadelní varianta cancel culture, volí cestu nového čtení problematických textů dramatického kánonu. Proto je kladný hrdina Mortimer, jenž se snaží pomoci Marii z vězení a kvůli neúspěchu si bere život, ztělesněn Jeremym Mockridgem jako mladík toužící po vlastní slávě a moci, které může dosáhnout, když královnu vyvede z vězení. Jeho falešné sympatie jsou odhaleny, když se pokusí Marii při jejich posledním setkání znásilnit.

Scénografii tvoří centrální box Alžběty, který je obklopený dalšími deseti malými boxy, z nichž postavy vedou dialogy. Nejde však o zobrazení izolovanosti, kterou způsobuje nebezpečný virus, na vině jsou všemožné intriky, které spolu postavy sprádají. Vždy jednají ve vlastní prospěch, proto se ocitají sami, na vině je jejich vlastní individualismus. Izolovanost herců je porušena pouze dvakrát. Poprvé ve scéně pokusu o znásilnění Marie Mortimerem,

podruhé ve scéně zobrazující pokus o dialog, při setkání královen ve třetím dějství. I tento výstup však končí katastrofou – Alžbětiným podpisem rozsudku nad Marií. Při blízkém setkání pro sebe lidé navzájem představují hrozbu – tímto motivem promlouvá inscenace i o aktuální situaci.

Z inscenace vyzařuje detailně promyšlený záměr, který herci naplňují dokonale, ale právě přílišná racionalita je hradbou, která nechává sledujícího v mnoha momentech chladným. Nejde však o chladnost, která diváka provokuje a nutí ho dívat se na dílo z jiné perspektivy a znovu tak hledat svoji vlastní pozici ve vztahu k němu, zde je chladnost nechtěným projevem přílišné akademičnosti, s kterou je Schiller v režii Anne Lenk aktualizován a inscenován.

Sestry a matky

Scénickým řešením připomíná *Marii Stuartovnu* projekt *7 sester* skupiny She She Pop. Oproti *Stuartovně* jde o nejstarší z inscenací představených v rámci programu, premiéru měla už v roce 2010 a nebyť digitální verze festivalu, k divákům by se nedostala, protože se již neuvádí. I v této inscenaci pracují autoři se vzájemným oddělením performerů. I zde máme co dělat s izolací, jež je vlastní těmto dnům. Na jevišti visí šest projekčních pláten různé

NĚCO ZA NĚCO
(Thalia Theater,
Hamburg)
foto K. Angerer



velikosti, na která jsou živě přenášeny záběry z různých zákoutí divadla (šatna, zadní vchod, toalety), kde se aktéři nachází. Tři performerky (Lisa Lucassen, Johanna Freiburg, Fanni Halmburger) a jeden performer (Sebastian Bark) tímto předurčením k fyzickému oddělení zobrazují základní vlastnost čechovovských hrdinů, a sice neschopnost vést dialog zapříčiněnou faktem, že každý z hrdinů se nachází v jiném kontextu. Podobně se cítí i divák, který je nucen všechny tyto kontexty sledovat pouze zprostředkovaně.

Nad rámec příběhů Čechovových *Tří sester* se inscenace skládá i z vlastních příběhů čtyř performerů, proto těch *7 sester* v názvu. Zde ale nemá sesterství nic společného s pohlavím, ale se schopností pokoušet se o prolomení do sebe uzavřených kontextů. Vrcholem těchto pokusů je moment, kdy v Čechovově hře přicházejí maškary. She She Pop tuto situaci interpretují prostřednictvím písně *While My Guitar Gently Weeps* od The Beatles, kterou performeré společně zpívají a v rozjařené náladě pobíhají mezi jednotlivými místy a s verši „I look at you all/See the lover that’s sleeping“ se obrací i na diváky, proto se také v této scéně zdržují performeré na jevišti delší dobu, než tomu bylo doposud, kdy jenom procházeli, jako by šlo o zákulisí. Svoji snahu budovat záměrnou frustraci diváka permanentní fyzickou nepřítomností performerů na jevišti v této scéně s jasným záměrem porušují a dosahují tak velké intenzity sdělení. V takovýchto momentech se skupině She She Pop daří to, co inscenace Deutsches Theater nedokáže – prolomit racionalitu nové interpretace. V *7 sestřích* se dostáváme blíž k postavám, protože se nedozvídáme jenom to, co je štěstí pro Irinu Prozorovovou, ale také pro Johannu Freiburg, nebo proč nechce mít Lisa Lucassen děti. Prostřednictvím životních postojů současných žen na nás působí nadčasová témata Čechovových sester, neustále hledajících smysl našeho pobytu ve světě.

Angelo místo Angely

Třetí z řady inscenací, které vycházejí z kanonických textů, je *Něco za něco* Thalia Theater Hamburg. Shakespearovu pozdní, temnou a problematickou komedii pro režiséra Stefana Puchera adaptoval spisovatel Thomas Melle, který společně s Pucherem uvedl v loňské sezóně také adaptaci Shakespearova *Krále Leara* v Münchner Kammerspiele. Melleho metoda zůstává v obou případech stejná, vkládá do struktur shakespearovských dramát aktuální témata a vytváří vlastní autorský překlad. U *Krále Leara* šlo o konec světa toxické maskulinity, který ovšem bez plánu do budoucna nemusí znamenat vůbec nic. Inscenace *Něco za něco* se k současnosti vztahuje prostřednictvím zákeřné nemoci jménem švédský dech. Ta postihla Vídeň a donutila liberální vévodkyni (Lisa Hagmeister), která odmítá zavádět drastická opatření, předat vládu Angelovi (Jirka Zett).

TOUCH (Münchner Kammerspiele)
foto S. Reinichs



Sledujeme proměnu muže z podřízeného, toužícího po pořádku v autoritáře, který slovy „Stát jsem já!“ otevírá jeden ze svých politických proslovů.

Máme co dočinění s temnou vizí budoucnosti, nikoliv pouze s komentářem k současnosti. Tvůrcům v žádném případě nejde o to brojit proti opatřením zamezujícím šíření koronaviru, spíše na nás apelují, abychom velmi kritickým pohledem hleděli na ty, kteří nám je nařizují. V loňském roce bylo toto téma pro německé publikum obzvlášť aktuální vzhledem k plánovanému odchodu dlouholeté kancléřky Merkel z politiky. Je třeba se mít na pozoru, aby Angelu nevystřídal technolog moci Angelo. V současných mocenských strukturách totiž není žádná záruka, že by se Angela Merkel nebo podobný reprezentant demokratické politiky byl schopný k moci vrátit a snadno jako charismatická vévodkyně v shakespearovském přepisu Thomase Melleho nahradit možného nástupce, který svoji moc zneužívá k autoritářskému vedení země.

Korona v kontextu

Inscenace *Touch* se snaží reagovat výhradně na pandemii koronaviru a především na fenomén, který tato pandemie eskalovala – nemožnost a případnou nebezpečnost dotyků. Ty v společném projektu choreografky Anouk van Dijk a režiséra Falka Richtera reprezentují lidskou blízkost. Inscenace má klasickou postdramatickou strukturu, která se skládá z pěti uzavřených celků vztahujících se k sobě navzájem právě tématem virové nákazy. První část tvoří monology, v nichž jednotliví mluvčí reflektují své prožitky z první vlny pandemie na jaře roku 2020 – popisují zážitky plné úzkosti nebo prožitky zprostředkované sledováním streamovací platformy Netflix. Druhá část je dialogická, ale obsahově jde o stejnou náplň. Doposud šlo především o vážné promluvy, v třetí části dojde na divadlo na divadle, tedy na fiktivní představení textu na téma korona ve

BOXER
(Thalia Theater,
Hamburg)
foto K. Angerer



stylu konverzačních komedií Yasminy Rezy. Čtvrtá část je opět vážná, spojuje koronavirovou krizi s klimatickou změnou, hnutím #BlackLivesMatter a #MeToo, což vrcholí moralizujícím monologem Marie Antoinetty na téma plýtvání. V závěrečné části jsou pak všichni herci a tanečníci oblečení do nepropustných obleků a společně zažívají fyzické dotyky, vše končí písničkou.

Celá inscenace vyznívá poněkud ploše a zmateně, což je pochopitelné, pokud se jedná o tak čerstvou událost, od které jsme zatím nezískali odstup. Problém je v tom, že si to inscenátoři odmítají přiznat. Zařazení koronakrizy do kontextu ostatních globálních problémů předpokládá promyšlenou strukturu, aby v inscenaci nedošlo jenom k plytkému vršení faktů, což se v případě *Touch* děje a častokrát formou různých klišé (Marie Antoinetta). Nadto jsou jednotlivé části prokládány a doplňovány čísly výrazového tance pro forma, které tvůrce definitivně usvědčují z bezbřehého snobismu.

Babylon Varšava

Inscenace *Boxer* hamburského divadla Thalia Theater ze zbylých šesti vybočuje, nedotýká se tématu pandemie ani žen. Její literární předloha – česky vyšel román pod názvem *Král* (Host, 2020) – přitom umožňuje vztáhnout se k fenoménu ženy v kontextu konkrétního historického milníku. Román hvězdy současné polské prózy Szczepana Twardocha se odehrává ve Varšavě roku 1937, popisuje poslední chvíle před začátkem druhé světové války, kdy rostou fašistické tendence ve společnosti a dochází

k postupnému úpadku moci, kterou doposud ve městě měl mafiánský bos židovské menšiny a jeho komplicové. Titulním hrdinou je jeden z nich, boxer Jakub Shapiro, jenž je zprvu předmětem vyprávění nespolehlivého vypravěče, který sám před sebou skrývá pravdu. Ta vyjde před koncem najevo a změní celou vypravěčskou perspektivu. Tento moment v inscenaci chybí, respektive v drammatizaci polského spisovatele Jarostawa Murawského ustupuje do pozadí a stává se pouhou epizodní situací, čímž dochází k zásadnímu zploštění. Režisérka Ewelina Marciniak ho jenom podporuje, v její interpretaci zůstává příběh boxera pouhou podívanou ve stylu oblíbeného seriálu *Babylon Berlín*, ve kterém sice vidíme postupný nástup totalitního režimu, ale všechno se to děje v krásných kulisách meziválečné dekadence, což dobu zbytečně romantizuje. Přitom Twardochova předloha pod povrchem zdánlivé četby určené pro muže reprezentuje literaturu na téma pád mocenských struktur mužů, kteří si to odmítají přiznat. Z vyobrazení ženských hrdinek románu vyplývá, že nadějnou budoucností jsou ony.

O tom konečně svědčí i celý festival, který reagoval na současnou situaci ženy širokým spektrem inscenací na toto téma. Divák 25. ročníku Pražského divadelního festivalu německého jazyka mohl vidět šest inscenací, jež v každém případě vyprovokovaly úvahy nad současnou situací z různých perspektiv. Divadlo i v době, kdy se od něj vyžaduje, aby se změnilo, stále dokáže být divákovi užitečným služebníkem při přemýšlení o současnosti. Ten, kdo z toho vychází jako vítěz, jsou tentokrát divadelnice. Diesmal Theatermacherinnen. ♣

Pražský divadelní festival německého jazyka

25. ročník mezinárodního festivalu
1. – 9. december 2020, online
www.theater.cz

Martin Kudláč
estetik

História kolonializmu a antropocénu ako politické kyber-doku-divadlo

Sociálny apartheid a revízia histórie sú témami virtuálneho predstavenia *Rich Kids: A History of Shopping Malls in Tehran* britského autora Javaada Alipoora. Hybridná inscenácia odohrávajúca sa na videosharingovej platforme a sociálnej sieti zároveň mapuje históriu kolonializmu na Blízkom východe, ako aj nástup antropocénu na pozadí večne sa opakujúcich cyklov pádov a vzostupov ľudských civilizácií.

Americký filmový festival Sundance, ktorý sa tento rok konal výhradne online, uviedol v sekcii New Frontier (Nové hranice) projekty, ktoré sa vymykajú z formálnych konvencií tradičnej kinematografie a spadajú do kategórie hybridných audiovizuálnych diel. Jedným z týchto diel označených kategóriou „performance“ bolo aj predstavenie britského divadelníka s iránskymi koreňmi Javaada Alipoora a britskej režisérky a dramaturgičky Kirsty Housleyovej s názvom *Rich Kids: A History of Shopping Malls in Tehran* (Bohaté decká: Dejiny nákupných centier v Teheráne).

Performancia bola prvýkrát uvedená na edinburskom festivale Fringe v roku 2019, kde zožala nielen divácky úspech, ale získala aj ocenenie The Scotsman Fringe First Award.

30 Pandémia však prerušila plánované turné,

a preto sa Alipoor s Housleyovou rozhodli performanciu upraviť a preniesť ju do virtuálnej podoby, v akej bola súčasťou newyorského festivalu divadla Public Theater Under the Radar krátko pred uvedením na Sundance.

Už javisková verzia pracuje s prvkami zmiešanej reality ako so scénografickým nástrojom. Kulisy tvorí zadná stena skladajúca sa z monitorov, na ktorých sa premietajú záznamy alebo klipy zo sociálnych sietí a aplikácií. V digitálnej podobe sa Javaad Alipoor a herečka Peyvand Sadeghian posadili pred kamery v štýle videohovoru, počas ktorého prednášajú svoje repliky.

Predstavenie sa odohráva na videosharingovej platforme YouTube, pričom diváci sú pred jeho začiatkom inštruovaní, aby si otvorili v mobilných telefónoch aplikáciu Instagram a našli kanál, kde autori pripravili zbierku autentických fotografií, z ktorých väčšina pochádza z konta @richkidsoftehran. Diváci tak sledujú Alipoora a Sadeghianovú na jednom zariadení a simultánne si prehliadajú fotky na druhom, pričom v určitých momentoch využívajú herci aj funkciu Instagram Live, na ktorú sa predstavenie na okamih presunie, zatiaľ čo na YouTube pokračuje zvukový podklad a ilustračné animácie.

Fenomén skupín @richkids, objavujúci sa na sociálnych sieťach, sa rozšíril po celom svete a výrazný je predovšetkým vo svetových metropolách ako New York a Londýn. Zbohatlícke deti predvádzajú svoje rozmazané životné štýly a takmer bezodné finančné zdroje v hyperbole konzumerizmu. Na sociálnych sieťach sa však nepredvádzajú len deti bohatých rodičov zo západných krajín, ale aj z krajín, ktoré sa vo všeobecnosti vyznačujú menej extravagantným životným štýlom, ako Rusko, Čína či Zimbabwe, ktoré Alipoor označuje pojmom „postkoloniálne diktatúry“.

Rich Kids: A History of Shopping Malls in Tehran sa, ako názov napovedá, zameriava na túto socio-

**RICH KIDS: A HISTORY
OF SHOPPING MALLS
IN TEHRAN**
(The Javaad Alipoor
Company)
foto P. Dibdin

ekonomickú demografiu na Blízkom východe, v Iráne. V úvode predstavenia sa Alipoor a Sadeghianová zameriavajú na skutočné udalosti, v ktorých centre sa nachádzajú mileniálovia Mohammad Hossein Rabbani Shirazi, vnuk vplyvného ajatolláha iránskej vlády, a Parivash Akbarzadeh, pochádzajúca zo strednej vrstvy, s ktorou Rabbani Shirazi podvádzal svoju snúbenicu.

Virálnymi senzáciami a mediálne známymi sa stali potom, čo v roku 2015 Akbarzadehová stratila kontrolu nad Porsche Boxer GTS na Shariati Boulevard v Teheráne a spôsobila smrteľnú nehodu. Akbarzadehová ani Rabbani Shirazi, ktorý bol s ňou v aute, neprežili. Táto udalosť poukázala na priepastné rozdiely medzi elitou a obyčajnými obyvateľmi, a to do takej miery, až sa stala katalyzátorom protiviládných protestov v Iráne v roku 2018.

Predstavenie sa začína momentom autonehody. Alipoor a Sadeghianová sa striedajú ako rozprávači a retrospektívne opisujú vzťah Rabbani Shiraziho a Akbarzadehovej a ich pompézny životný štýl. Z koláže rôznorodých fotiek s luxusnými autami, obrázkov dovolení v prepychových hoteloch, návštevy exkluzívnych klubov, nákupov dizajnerských módných kúskov a osláv v extravagantných obydlíach, spojených s užívaním drog, sa formou digitálnej archeológie konštruje kolektívny obraz minority miestnej elity. Výstrednosti „novej aristokracie“ sú však v rozpore s teokratickým imidžom krajiny, aký sa vláda snaží šíriť medzi svojimi občanmi a do zahraničia.

Tvorcovia Housleyová a Alipoor však performanciu koncipovali v rozsiahlejšej obsahovej aj časovej škále. Tak ako sa autonehoda mladého páru stáva východiskovým bodom a synekdochou pre kolektívny portrét mladej generácie potomkov iránskych politických a podnikateľských špičiek, sa tento portrét vyprázdneného konzumu stáva východiskovým

bodom pre historický exkurz o súčasnej civilizácii.

Rozprávania akceleruje a z roku 2015 sa posúva najprv o desiatky rokov späť, k islamskej revolúcii z roku 1979 a k pádu šachovho režimu, ktorý premenil krajinu z prozápadnej monarchie na protizápadnú teokraciu. Islamská revolúcia bola zároveň aj protestom proti západným „hodnotám“, napríklad aj konzumerizmu, ktorému sa teheránski mileniálovci naplno poddali. Rozprávania sa zrýchľuje a namiesto desiatok rokov sa posúva o stáročia až tisícky rokov späť až do epochy holocénu – 12 000 rokov do minulosti.

Časová priepasť medzi antropocénom a holocénom je podobná dnešnej spoločenskej priepasti iránskych elít a bežného obyvateľstva. „Sociálny apartheid“ sa stáva len jedným zo zástupných emblémov antropocénu, ktorého vznik dielo mapuje na pozadí spoločensko-politických zmien v Iráne. Nákupné centrá sa stávajú symbolom bezbrehého konzumerizmu, ako aj globalizácie. Západný dizajn nákupných

stredísk sa dostáva do príkreho rozporu s miestnou tradíciou a architektúrou bazárov a tržníc.

S čoraz väčším posunom do minulosti sa autori odpútavajú od osobného príbehu ústrednej dvojice a konceptu performancie sa rozširuje do esejistického podoby – archeológie minulosti a civilizácie. Autori scenára sa opierajú o archeologické objavy, ktoré zmenili vnímanie vývoja civilizácie, ako sa to stalo v prípade objavy ruín Göbekli Tepe v Turecku, pochádzajúcich z epipaleolitickej éry (20 000 a 10 000 rokov pred naším letopočtom). Na základe nálezov v Göbekli Tepe sa zistilo, že ľudstvo vyrábalo fermentované nápoje ešte pred tým, ako sa začalo aktívne zaoberať poľnohospodárstvom. Performancia sa na ploche 65 minút stáva akcelerovanou históriou kolonializmu na Blízkom východe.

Rich Kids: A History of Shopping Malls in Tehran je druhou časťou pripravovanej trilógie Javaada Alipoora, ktorej témou je prienik digitálnych technológií a súčasnej politiky. V úvodnom

RICH KIDS: A HISTORY OF SHOPPING MALLS IN TEHRAN
(The Javaad Alipoor Company)
foto P. Dibdin



RICH KIDS: A HISTORY OF SHOPPING MALLS IN TEHRAN
(The Javaad Alipoor Company)
foto P. Dibdin

diele *The Believers Are But Brothers* (Veriaci sú bratia, súčasť verša z Koránu odkazujúceho k putu rovnoprávnosti medzi moslimami) sa venuje témam extrémizmu, radikalizácie a maskulinity. Počas predstavenia sú diváci vyzvaní, aby si otvorili aplikáciu WhatsApp, kde bola vytvorená špeciálna uzavretá skupina, čím inscenácia nadobúda interaktívny rozmer.

Voľnosť interakcie majú diváci aj pri *Rich Kids: A History of Shopping Malls in Tehran*, keď môžu scrollovať galériou fotiek, zatiaľ čo sa dokudráma o tragickú nehodu a živote elít transformuje na esejistické politické divadlo s kontúrami aktivizmu (agitpropu). Akceleráciou časových posunov do hlbšej minulosti autori predkladajú aj „dôkazový materiál“ o ľudstve, ktoré speje k vlastnej záhube poháňanej kapitalizmom, komodifikáciou, komercializáciou a zbytočnou sebazničujúcou nadprodukciou vyvierajúcou zo samoučelného konzumu.

Rich Kids: A History of Shopping Malls in Tehran

predstavuje hybridnú formu video-kyber-divadla, ktorá asimiluje formálne prvky vytvorené novými technológiami. Nové technológie zároveň umožňujú transformovať konvenčnú podobu divadla. V tomto prípade nejde len o dočasnú flexibilitu divadla pre účely preklenutia obdobia sociálnej dištancie. Divadlo ne stráca svoju relevanciu ani počas pandémie, ani v čase kyberkapitalizmu, ale prostredníctvom nových technológií nadobúda intermedialnú fluidnosť. S novými technológiami vstupuje aj divadlo do novej éry, a ako už naznačujú aj ďalšie diela, nepôjde len o krátkodobý – pandemický – výstrelok. ☞

J. Alipoor: Rich Kids: A History of Shopping Malls in Tehran

réžia J. Alipoor, K. Housley účinkujú J. Alipoor,

P. Sadeghian produkcia The Javaad Alipoor Company

premiéra 1. august 2019, Traverse Theatre v Edinburgu



Martina Mašlárová
divadelná kritička

... o budúcnosti SND

Reálny stav je horší, ako si môže ktokoľvek myslieť

Voľba nového generálneho riaditeľa SND bola očakávanou udalosťou, ale sprevádzali ju tiež kontroverzie. Aj víťazný kandidát Matej Drlička vzbudil rôzne reakcie – priaznivci v ňom vidia herkulovského hrdinu, ktorý konečne v divadle naštartuje potrebné procesy, pre skeptikov je podozrivou mačkou vo vreci, ktorá sa do divadla zatúlala z celkom iného prostredia. On sa medzitým pod prísny dohľadom verejnosti, s triezvym úsudkom a vlastným tímom púšťa do (viac než dvanástich) zložitých úloh a verí, že sa mu pre divadlo podarí s ministerstvom vyrokovať happy end.

1 Čo išlo hlavou riaditeľa a úspešného hudobného festivalu a zakladateľa prosperujúcich eventových agentúr, keď sa rozhodoval, či sa prihlásiť do výberového konania na úplne inú pozíciu, spojenú s extrémnymi očakávaniami z rôznych strán? Aké ambície vás k tomu viedli?

Túto otázku dostávam často. Je to prirodzené. Dôvodov bolo viac, ale tým hlavným bola, a stále je, vnútorná potreba urobiť v tomto bode môjho života niečo naozaj zmysluplné. Po šestnástich rokoch sa festival Viva Musica! etabloval a nepotrebuje ma už toľko ako kedysi.

V tíme mám kolegov, ktorí jeho riadenie hravo zvládnu. Eventy ma síce dobre živia a často je to aj mimoriadne zaujímavá práca, ale cítil som, že mi niečo chýba. Skutočne veľká a zmysluplná výzva. Prišlo SND. Obrovské sústo. Počas príprav na výberové konanie som nadobudol presvedčenie, že zvládnuť túto úlohu je možné iba za predpokladu, že so mnou príde do divadla silný tím. Je potrebná kompletná výmena manažmentu. Treba zmeniť myslenie vnútri tohto obrovského stroja.

2 SND je kolos, ktorého fungovanie

zabezpečuje obrovské množstvo ozubených koliesok – neraz hrdzavých a zaseknutých. Aj pre zmenu myslenia ste priviedli do divadla nových ľudí a v súboroch (okrem činohry) ste zaviedli systém riadiacich dvojíc. Čo sa dá povedať o prvých konfrontáciách vízie s realitou – budú tieto dvojice kompatibilné medzi sebou a so súbormi? A do akej miery prebehnú iné personálne výmeny?

V opere a balete som zaviedol dvojzložkové vedenie. Som presvedčený, že umeleckí zamestnanci SND potrebujú viac individuálnej

pozornosti svojich šéfov a ich intenzívnejšiu prítomnosť na skúškach a predstaveniach. Tu je veľký priestor pre umeleckých riaditeľov. Na druhej strane potrebujú súbory systémové a bezchybné riadenie všetkých neumeleckých procesov. Toto je doména výkonných riaditeľov. Vybral som dvojice, ktoré by podľa môjho názoru mohli výborne fungovať. Čas ukáže, či som to odhadol správne. Všetci noví riaditelia boli rovnako ako ja hodení do vody a musia plávať. Čím viac budú spolupracovať, tým lepšie výsledky budú dosahovať. Je potrebné, aby si na seba



MATEJ DRLIČKA

zvykli a citlivo si vyznačili svoje teritóriá, ktoré sa však budú často prekrývať. Občasným nezhodám a konfliktom sa nevyhneme. To však nevnímam ako problém. Podstatné je, aby boli výsledky, a tie sa dajú dosiahnuť iba tvrdou prácou, dobrou komunikáciou a rozumnými kompromisami. Personálne zmeny v SND sa ešte neskončili, ale vzhľadom na našu finančnú situáciu robím teraz iba také zmeny, ktoré považujem pre najbližšie obdobie za nevyhnutné.

3 Medializované informácie o nezhodách s odborními dávajú tušiť, že si to bude vyžadovať rôzne „soft skills“.

Medializované informácie o nezhodách s odborními treba brať s rezervou. V SND panujú nezhody najmä medzi samotnými odborovými organizáciami. Ale verím, že aj tento problém má svoje riešenie. Smerom k všetkým kolegyniam a kolegom som od prvého dňa absolútne otvorený a snažím sa, aby všetci porozumeli tomu, čo robíme a prečo to robíme, a aby nevznikal priestor na dezinterpretáciu mojich plánov.

4 S tým, že riadiť SND minimálne nejaký čas nebude otázka prestíže, ale tvrdého krízového manažmentu spojeného zrejme aj s nepopulárnymi opatreniami, ste museli počítať dávno predtým, než ste boli vymenovaní. V médiách sa objavovali a objavujú rôzne informácie o predošlých finančných prešľapoch a manažérskych zlyhaniach – aký je však reálny stav SND a čo bude kľúčové pre to, aby sa vylepšil aj jeho verejný imidž?

Reálny stav je horší, ako si môže ktokoľvek myslieť. SND bolo dlhé roky zle riadené. Mám tím na mysli top manažment. Svet, v ktorom žijeme, sa za posledných dvadsať rokov veľmi zmenil a s ním sa zmenil aj spôsob fungovania kultúry a manažmentu kultúrnych inštitúcií. V SND však zastal čas,

a to v konečnom dôsledku nespôsobovalo stagnáciu, ale regres. Veľa schopných a šikovných ľudí do SND vstúpilo so snahou pomôcť, ale systém ich vypudil. Vnútri inštitúcie sa totiž vytvorila malá skupinka ľudí, ktorých cieľom nie je fungovanie divadla, ale vlastné prežitie, a to za každú cenu. Problémy SND majú konkrétne mená. No a k tomu si treba pripočítať nekonanie niekoľkých ministrov a ministeriek kultúry, ktorí a ktoré sa iba prizerali, ako SND slabne a chradne. SND nemalo posledné tri roky finančného riaditeľa. SND nemalo pri mojom nástupe právne oddelenie. Hlavného kontrolóra robila osoba bez potrebného vzdelania. Mohol by som pokračovať... V prípade inštitúcie, ktorá má deväťsto zamestnancov a tri budovy, sú uvedené nedostatky niečím ako pokusom o samovraždu. Do SND som preto vstúpil so silným tímom odborníkov a ďalších ešte plánujem nabrať. Ak sa mi však v apríli nepodarí vyrokovať s ministerkou Natáliou Milanovou otvorenie kontraktu





a zvýšenie financovania, tak príbeh SND nebude mať happy end.

5 Na verejnom výpočtí kandidátov ste predložili z môjho pohľadu objektívne najdôkladnejšie vypracovanú koncepciu a najkonkrétnejšiu víziu. Na druhej strane som si hovorila, že v nej cítim aj trochu naivity – čo môže byť rovnako výhoda i nevýhoda – človeka zo súkromného sektora, ktorý nemá skúsenosť s chodom štátnej inštitúcie. Už vyše mesiaca sa s ním konfrontujete – stále veríte, že sa vám podarí uskutočniť všetko, čo ste si predsavzali?

sedem týždňov, z toho dva som strávil v covidovej karanténe. Za ten čas sme už s kolegyňami a kolegami stihli urobiť veľa práce. Nemáme v pláne ani spomaliť, ani poľaviť. Mierna naivita, vychádzajúca z nedostatočnej znalosti fungovania štátnej správy, u mňa určite bola. Ale už nie je. Za tých pár týždňov som prešiel tvrdým vytriezvením. Stále som však presvedčený, že zmena je možná. Cítim obrovskú podporu od mojich kolegyň a kolegov. SND je plné kvalitných ľudí zapálených pre divadlo. Mojou hlavnou úlohou je vytvárať im slobodný priestor a dobré podmienky

na prácu. Divadlo nie je iba v mojich rukách. Je v rukách deväťsto ľudí, z ktorých deväťdesiatdeväť percent to myslí s SND dobre. A to jedno percento nás určite nezastaví.

6 Prvým krokom ku konsolidácii SND bol pre vás trojmesačný lockdown – zavreté divadlo a rozpočtové provizorium. Pre vás a vašich nových spolupracovníkov je to čas na zorientovanie sa, na rozbehnutie potrebných procesov. Čo sa teda teraz deje a čo sa bude diať potom? Aké reálne kroky z vašej koncepcie ste už začali podnikat? Prvým krokom bolo

predĺženie PZ (prekážka na strane zamestnávateľa) a rozšírenie tohto štatútu na maximálny možný počet zamestnancov. Pri výške kontraktu, ktorú ešte stihlo podpísať bývalé vedenie, by sme bez tohto opatrenia neboli schopní uhrádzať mzdy. MK SR nám každý mesiac posielala jednu dvanásťtinu celkového príspevku a táto suma nepokrýva ani platy zamestnancov SND pri plnej prevádzke. Nastavili sme drakonické opatrenia, aby sme vôbec dožili do apríla, keď máme termín stretnutia na MK SR, ktorého cieľom je otvorenie kontraktu, predloženie reálneho rozpočtu, ozdravného plánu a následné zvýšenie bežného transferu. Od prvého dňa sa zo všetkých úloh najviac venujeme tvorbe rozpočtu a ozdravného plánu. Ale popri tom riešime všetko potrebné pre chod SND. Vráťane tvorby hracieho a dramaturgického plánu, rokovaní s odborovými organizáciami, riešenia zistení vládnych auditov v roku 2020, vyrovnávania starých pohľadávok, riešenia zanedbávaných

sporov s rôznymi subjektmi, nastavovania novej marketingovej a komunikačnej stratégie, rokovania s Magistrátom hlavného mesta Bratislavy, s BSK, s ministerstvom dopravy ohľadom fondu obnovy, stretnutí s partnermi a so sponzormi, nastavovania spolupráce s cudzineckou políciou ohľadom pracovných povolení pre našich početných zahraničných zamestnancov, verejného obstarávania na SBS službu atď.

7 Všimla som si, že jednou z vašich stratégií bude zrejme posilnenie osobnejšej komunikácie inštitúcie navonok – naznačujú to už pozvánky pre učiteľov či e-mail o divadelnom COVID automate. Mnohé zahraničné divadlá dávno pochopili, že ich úloha nie je iba kultúrna, ale aj sociálna, že diváka nestačí oslovovať programom, ale ho aj angažovať. Ich nástrojmi sú participácia, inklúzia, komunitnosť – ako to rezonuje s vašou víziou SND? V SND som spoznal obrovské množstvo

kvalitných ľudí. Jednou z nich je aj Barbora Šajgalíková, ktorá do môjho príchodu pracovala na pozícii vedúcej vizuálnej komunikácie. Je to extrémne nadaný a pracovitý človek a jej potenciál bol využívaný tak na dvadsať percent. Od začiatku februára je už vymenovaná do pozície riaditeľky úseku marketingu a komunikácie. Už prvé dni vo funkcii mi potvrdili, že som sa rozhodol správne. S Barborou Šajgalíkovou sme na jednej vlne, čo sa týka nášho vnímania marketingu SND. Obaja veríme, že SND by malo byť lídrom nielen v oblasti umeleckej excelentnosti, ale aj v celospoločenskej diskusii o postavení a dôležitosti umenia v našej krajine. Samostatnou kategóriou sú projekty spoločenskej zodpovednosti, ktorým sa plánujeme venovať systematicky. Rozpočty máme, zatiaľ, naozaj symbolické, ale aj s tým málo sa dá urobiť veľa dobrého. V prípade, že sa nám v apríli podarí obhájiť naše pozície a náš rozpočet bude adekvátne zvýšený, tak marketingové oddelenie dostane krídla.

8 Deklarujete, že chcete, aby SND bolo divadlom schopným obstáť v európskom kontexte. Aké kvality (u)robia z inštitúcie národného významu inštitúciu s medzinárodným renomé? A najmä – aký rozpočet na to potrebuje? Myslím si, že vašim čitateľom netreba vysvetľovať, kde sa nachádza európske divadlo. Teda v predcovidovej ére. Máme tvorcov a interpretov, ktorí obstoja v európskom aj svetovom kontexte. Ale nemáme pre nich vytvorené podmienky doma. Mojm hlavným poslaním v SND nie je tvoriť dramaturgické smerovanie jednotlivých súborov, ale vytvárať mojim kolegyňam a kolegom také

podmienky na prácu, aby sme SND dostali na mapu európskeho divadla. Kvalitu činoherných, operných a baletných predstavení nedefinuje iba talent hercov, hudobníkov a tanečníkov, ale aj kvalita inscenačných tímov, rozpočty na výpravy, platy, vďaka ktorým si nebudú musieť privyrábať v seriáloch, kvalitné technické zázemie, nástrojové vybavenie, kvalita skúšobní, úroveň hostujúcich dirigentov, akustika sály, konfrontácia so špičkovými hostujúcimi sólistami, možnosť vycestovať na turné, nová baletná podlaha... České Národné divadlo pracuje s rozpočtom 50 miliónov eur. My máme na rok 2021 od nášho zriaďovateľa 16,8 milióna. **o**

foto archív MD



4 x 5 x 100 ... to najlepšie zo sto(jeden)ročnej histórie slovenského divadla

Kým k výtvarnému, hudobnému či filmovému dielu sa dá vrátiť aj niekoľko desiatok či stoviek rokov od jeho vzniku, divadelnú inscenáciu po derniére nie je možné plnohodnotne reinkarnovať, aby divák mohol zažiť predstavenie znova. Stopa po nej ostáva len v sekundárnej podobe – na fotografii, na zázname, v recenzii či v štúdiu.

Ambíciu oživiť aspoň sprostredkovane najvýznamnejšie divadelné inscenácie z našej histórie majú viaceré projekty, ktoré po uplynulom Roku slovenského divadla presahujú aj do 101. sezóny a rekonštruujú pamäť pre budúcnosť. Výstava Divadelné storočie – stopy a postoje ostáva stále nainštalovaná na Bratislavskom hrade a čaká na zmiernenie protipandemických opatrení. Druhý diel monografie *Dejiny slovenského divadla*, ktorý vyšiel v decembri 2020, sprostredkuje pohľad do našej divadelnej histórie v rokoch 1948 – 2000. Okrem toho svoj plný potenciál ešte nenaplnili dve podobné, ale predsa odlišné iniciatívy Ústavu divadelnej a filmovej vedy SAV a Divadelného ústavu, ktorých cieľom je sprostredkovať sto najlepších inscenácií storočnice cez ich teatrologické rekonštrukcie. Pripravovaná trojzväzková publikácia *100 rokov SND* bude vyvrcholením niekoľkoročného výskumu a sprostredkuje pohľad na kultové inscenácie troch súborov Slovenského národného divadla. Online projekt Divadelného ústavu pod názvom Zlatá kolekcia mal pôvodne zachytávať 36 najvýznamnejších inscenácií z divadiel po celom Slovensku. Po prvej fáze, ktorej výsledky sú už dostupné na samostatnej internetovej stránke, sa iniciátori rozhodli pre rozšírenie projektu o ďalšie rekonštrukcie. Aj to dokazuje, že označiť tie najzaujímavejšie diela našej divadelnej histórie je sifyfovská úloha... My sme však napriek tomu požiadali odborníčky a odborníka za oblasť

čínohry, opery, tanca a bábkového divadla o rebríček piatich inscenácií, ktoré sa podľa nich najvýraznejšie zapísali do našej inscenačnej tradície či ich vlastnej pamäti.

MICHAELA MOJŽIŠOVÁ operná kritička a teoretička

Asi najťažším zadáním, aké som kedy (spolu)riešila, bolo vybrať tridsať operných inscenácií do projektu *100 rokov SND*. Teda až doposiaľ – aktuálna objednávka od redakcie *kôd-u* ho náročnosťou tromfla. Plním ju so štipkou alibizmu: projekty, o ktorých sa zmienim, boli výnimočné nielen same osebe, ale reprezentujú aj významné fenomény v dejinách svojich súborov či celého slovenského operného divadla.

Na začiatku môjho zoznamu stojí *Ruská Lady Macbeth*. Pod týmto názvom našťudovalo SND v roku 1935 jeden z najvýznamnejších titulov opery 20. storočia, Šostakovičovu *Ledi Makbet Mcenskogo ujezda*. Bratislava bola po Štokholme len druhým európskym mestom mimo ZSSR, kde túto novinku uviedli (navyše v domnienke, že ide o európsku premiéru). Ambiciózná dramaturgia, charakterizujúca tridsiate roky Karla Nedbala, našla naplnenie v inscenácii, ktorá vynikala vo všetkých zložkách. Réžia Viktora Šulca, ktorého osem operných prác posunulo mladý súbor na dotyk modernému európskemu divadlu, sofistikovaná scéna Františka Trösterera aj Nedbalovo skvelé hudobné našťudovanie – to bola synergia, z ktorej vzišiel jeden z najjagavejších momentov v našich operných dejinách.

Druhým titulom vo výbere je dlho očakávaná slovenská národná opera, Suchoňova *Krútnava*. Termín titul používam zámerne: počnúc svetovou premiérou v roku 1949 by si totiž miesto v zozname zaslúžili viaceré inscenácie tohto hudobno-dramatického skvostu. Za všetky spomeniem aspoň dve banskobystrické,



KRÚTNAVA (Opera SND)
foto G. Podhorský

vracajúce dielu to, o čo ho obrala komunistická cenzúra: najprv kresťansko-humanistický záver (1963, režisér Branislav Kriška, dirigent Ján Valach) a napokon aj rámcujúce postavy Básnika a Dvojníka (2008, režisér Roman Polák, dirigent Marián Vach).

(Nasledujúci skok v čase nie je zapríčinený nedostatkom kvality, ale kvantitatívnym obmedzením výberu.)

Gounodova opera *Faust a Margaréta* (SND, 1989) znamenala zásadnú zmenu paradigmy: kľúčovým tvorcom opernej inscenácie sa aj u nás, podľa vzoru zahraničných trendov, stáva režisér. V prípade Jozefa Bednáríka režisér cítiaci spektakulárne, chápaní operné divadlo ako vyladený Gesamtkunstwerk, nastavujúci divákovi v sále – obrazne aj doslovne (scéna Ladislav Vychodil) – kritické zrkadlo.

No nie vždy v slovenskej opernej histórii hralo prvé husle Národné divadlo. Banskobystrickú inscenáciu Verdiho *Arolda* (1993, režijno-výtvarnícky tím Martin

Bendik/Aleš Votava, dirigent Pavol Tužinský) a košickú inscenáciu Poulencových *Dialógov karmelitánok* (2013, réžia Linda Keprtová, dirigent Ondrej Olos) umiestňujem do zoznamu pod spoločným číslom. Éry, počas ktorých vo svojich divadlách vznikli, totiž potvrdzovali známe porekadlo, že aj za málo peňazí sa dá spraviť veľa muziky – ak sa spoja umelecká vízia, dramaturgická ambicióznosť, tvorivá invencia a profesionálna poctivosť.

A napokon medzi všetkými inscenáciami, ktoré u nás po roku 2000 vytvorili hosťujúce medzinárodné tímy, volím Čajkovského *Eugena Onegina* v réžii Petra Konwitschného (SND, 2005). Nielen preto, že bol prvý, či preto, že išlo o remeselne dokonalú inscenáciu s veľkým emocionálnym zásahom, ktorá nástojčivým spôsobom vypovedala o citovo a hodnotovo sa vyprázdňujúcom svete. V mojom výbere zároveň symbolizuje definitívne (?) prelomenie bariéry medzi slovenským a európskym divadlom, spojené s pestrosťou inscenačných poetík a prácami vynikajúcich zahraničných režisérov (Konwitschny, Treliński, Varnas, Radok a i.).

KAROL MIŠOVIC**teatrológ**

Nech sa na to pozriem z akéhokolvek uhla pohľadu, tak ľubovoľný výber najreprezentatívnejších činoherných inscenácií z našej storočnej divadelnej histórie vždy bude podliehať subjektivite, neúplnosti a zjednodušeniu autora tohto lukratívneho rebríčka. Za tých sto sezón totiž vznikli na pôde kamenných aj nezávislých scén celé desiatky kvalitných inscenácií, ktoré aj roky po derniere rezonujú v našich dejinách ako kultúrne činy svojho desaťročia. Preto vybrať len kvinteto z tých inscenácií je pre mňa priam tragická úloha.

Anton Pavlovič Čechov: Ivanov (SND, 1961)

Režisér Jozef Budský v inscenácii vtedy takmer neuvádzanej Čechovovej hry zobrazil svet, kde intelektuál a človek senzitivného naturelu nemá šancu na plnohodnotné životné naplnenie a jeho individualita je potláčaná bezohľadnosťou okolitých malomeštiackych karikatúr. Inscenácia tak bola otvorenou spoločenskou i privátnou výpoveďou o marazme doby, a i bez nadmerného zdoslovňovania v nej bola citelná analógia s politickým „ničenie“ obyčajného človeka v nedávnych päťdesiatych rokoch. Okrem nekonvenčného Budského poňatia klasiky tu bol ešte jeden výrazný činiteľ – unikátny výkon Karola Machatu v titulnej úlohe.

Alois a Vilém Mrštíkovi: Mariša (SND, 1983)

Na inscenáciách domácej a českej klasiky sa vždy zrkadlila estetická genéza i generačná optika našich divadelníkov. Po Hollého inscenácii Tajovského *Nového života* zo zvolenského divadla (1956) a najmä Pietorovej prevratnej interpretácii *Statkov-zmätkov* toho istého autora na Novej scéne (1972) to bol práve Vladimír Strnisko, kto dovŕšil teóriu, že dedinská klasika nemusí byť výhradne o írečitej fonetike a folklórnej atmosfére. V jeho *Mariši* neboli postavy paušalizovanými historickými pohľadmi na dobových sedliakov, ale živé a po psychike vrstevnaté bytosti odené v dedinských háboch, ale prežívajúce

duševné procesy súčasníkov. Strniskovi sa podarilo akoby skalpelom roztvárať ich pluralitnú mnohotvárnosť sprostredkovanú až frapantnými hereckými podaniami.

Marivaux: Dotyky a spojenia**(Divadlo Slovenského národného povstania, dnes Slovenské komorné divadlo Martin, 1988)**

Podobne ako Bednárikova inscenácia Lorcovho *Domu Bernardy Alby* z Nitry (DAB, 1979) aj inscenácia *Dotyky a spojenia* Romana Poláka zreteľne vypovedala o manipulácii vyššej moci s bezbranným človekom vtedajšej éry. V bezprostrednom prednovembrovom období režisér akútne naznačoval, že Marivauxova dejovo jednoduchá hra o spore na tému stálosti mužských a ženských citov mu asociuje normalizačnú neslobodu v našej krajine. Vysoké pletivo brániace vo voľnom pohybe bolo výrečnou metaforou ostnatých drôtov obkolesujúcich Československo.

Sláva Daubnerová: Untitled (Divadlo P.A.T., 2012)

Nezávislé divadlo má na Slovensku síce pomerne krátku, ale za to intenzívnu históriu, v ktorej popri takých

UNTITLED (Divadlo P.A.T.)

foto C. Bachratý



VOJNA A MIER (Činohra SND)

foto L. Kotlár

kľúčových osobnostiach ako Blaho Uhlár, Karol Horák a ich mladších nasledovníkoch má pre mňa najpoprednejšie miesto Sláva Daubnerová so svojou autorskou tvorbou o priekopníckych ženských individualitách našej nedávnej minulosti. Monodráma *Untitled* ponúkla vizuálno-emozívnu neverbálnu performanciu na hranici divadla a výtvarnej inštalácie o konceptuálnej umelkyni Francesce Woodmanovej, cez ktorú Daubnerová aj bez slov hodnotne vypovedala o sile umenia i ľudského talentu.

Lev Nikolajevič Tolstoj: Vojna a mier (SND, 2018)

Marián Amsler vytvoril na základe staršej dramaturgie Tolstého emblémového románu sugestívnu inscenáciu so vzácnou symbiózou a plynulou nadväznosťou všetkých javiskových komponentov – významotvornej a kreatívnej výtvarnej stránky, atmosférotvornej hudby i tvárneho charakterizačného herectva, aké sa v poslednom období v SND nevidí. Režisér súčasne v inscenácii účinne dosiahol kompromis prepojenia filmových a divadelných prostriedkov, vďaka čomu sa inscenácia prirodzene pohybovala na rozhraní intímneho ľudského príbehu a hraného vojnového dokumentu. Inscenácia je ukážkou interpretácie klasickej predlohy modernými prostriedkami súčasného európskeho divadelného priestoru.

LENKA DZADÍKOVÁ**kritička bábkového divadla**

Slovenské bábkové divadlo oslávilo v roku 2020 o čosi menšie výročie – 70 rokov od založenia prvého profesionálneho divadla. Dnes sa volá Bábkové divadlo Žilina, ale vzniklo v roku 1950 ako Bábková scéna Krajského divadla pracujúcich. Aj keď vyberám z menšieho počtu inscenácií, ako je to v prípade činohry, nie je to jednoduchšie. Ako nájsť rovnováhu medzi kategóriami pred rokom 1989 a po ňom, medzi zriadenými a nezávislými divadlami, ako zohľadniť vývoj, použitie jednotlivých druhov bábok, masiek, odkrytého vedenia a všetky experimenty? Ako nájsť rovnováhu medzi tým, videným na vlastné oči, a tým, o čom som len čítala? Vybrala som päť takých inscenácií, na počiatku ktorých stála slovenská bábková hra alebo dramatizácia.

Juraj Váh: Na počiatku bola nuda**(Bábkové divadlo Petra Jilemnického Žilina, dnes Bábkové divadlo Žilina, 1960)**

Pozoruhodná satirická bábková hra so zaujímavým osudom. Juraj Váh ju napísal na objednávku divadla a prepisoval ju ešte pár hodín pred premiérou, aby vyhovel požiadavkám vedúceho Štátneho tlačového dozoru, ktorý si prišiel pozrieť generálku inscenácie. Detailne o tom píše režisér inscenácie Vladimír Predmerský v knihách *Dejiny slovenskej dramatiky bábkového divadla 20. storočia* a *Dejiny slovenského divadla II*. Inscenácia je však medzníkom v dejinách slovenského bábkového divadla aj pre svoju výtvarnú stránku – novátorsky spájala čierne a luminiscenčné divadlo.

Lubomír Feldek: Botafogo (Štátne bábkové divadlo v Bratislave, dnes Bratislavské bábkové divadlo, 1966)

Ďalší dramaturgický medzník. Bábková hra tu je od slova hrať sa. Lubomír Feldek stvoril figliara Botafoga, ktorý „vie všetky figle na svete“, a dvojčatá menami Gigi a Gogo. Po bratislavskej premiére hru postupne uviedli všetky bábkové divadlá a dramatik napísal aj ďalšie hry o Botafogovi.

Iveta Škripková: Dojimate ma veľmi...**(Bábkové divadlo na Rázcestí Banská Bystrica, 1992)**

Imponujú mi inscenácie, ktoré ponúkajú ľudský pohľad na ikony dejín či „mená z učebníc“. V tomto prípade v jedinečnom súznení činoherných a bábkarských postupov v réžii Mariána Pecka. Inscenácia „dojala“ celé spektrum divákov aj kritikov a dokazovala, že do divadla, ktoré má v názve „bábkové“, sa oplatí vojsť aj dospelým.

Tatjana Lehenová – Katarína Aulitisová:**O deviatich mesiačikoch (Divadlo PIKI Pezinok, 1993)**

Inscenácia sa venuje problematike počatia a prenatalného vývoja dieťaťa. Dobové články jednohlasne hovorili o prelamaní tabu. Tému spracovali tvorcovia z Divadla PIKI vkusne, no detskému (aj dospelému) divákovi hovorili o počatí celú pravdu. Spája sa tu vynikajúca Aulitisovej dramaturgia s precíznym bábkarstvom – nápaditou prácou s rekvizitou i majstrovským animačnými schopnosťami.

Ivan Martinka: Šalom alejchem – Mier s vami**(na námety knihy Šolom Alejchem: Tovje vydáva dcéry, Ivan Martinka, 2000)**

Ivan Martinka bol nielen jediným tvorcom inscenácie

(dramatikom, režisérom, výtvarníkom), ale aj účinkujúcim. Je ukážkou jeho precíznej tvorivej práce a mimoriadne koncentrovaného herectva i prepojenia s bábkou.

EVA GAJDOŠOVÁ**tanečná teoretička a kritička, dramaturgička Baletu SND**

Čo robí inscenáciu výnimočnou, nezabudnuteľnou? Ako sa z nej počas premiérového večera stane udalosť, presahujúca hranice jedného divadla, mesta, krajiny? Mojou odpoveďou je päť inscenácií na hudbu svetových skladateľov, s rukopisom renomovaných choreografov – v sugestívnej interpretácii tanečníkov Baletu SND.

Igor Fiodorovič Stravinskij: Svätenie jari (1964, SND)

Súčasť premiéry troch jednodejstvových baletov (Sergej Sergejevič Prokofiev: *Skýtska suita*, Igor Fiodorovič Stravinskij: *Svätenie jari* a William Bukový: *Rozkaz*). Kultový balet Igora Stravinského, ktorý začiatkom 20. storočia zmenil dejiny svetového baletu, po prvýkrát

NA POČIATKU BOLA NUDA (Bábkové divadlo Petra Jilemnického, Žilina) foto J. Červený



na scéne SND zaujímavo inscenoval významný slovenský choreograf Karol Tóth. Na vyjadrenie slovanského mýtu si zvolil súčasný pohybový slovník, využíval expresívnosť gesta, ostrú dynamiku, kontrast. Prostredníctvom gest a neoklasického pohybového slovníka odhaľoval rôzne roviny mytológie a tajomstvo rituálu.

Sergej Sergejevič Prokofiev: Romeo a Júlia (SND, 1976)

Inscenácia Prokofievovho ikonického baletu 20. storočia *Romeo a Júlia* v choreografii Miroslava Kúru a v réžii Petra Weigla priniesla nový originálny pohľad na toto dielo. Réžijne a choreograficky invenčná inscenácia priniesla aj niekoľko interpretačných objavov – Laura Vargová ako Júlia, Dušan Nebyla ako dokonalé stelesnenie Romea. V úlohe Merkutia excelovali alternujúci sa Peter Dúbravík a Jozef Dolinský st., ako Tybalt vynikol Jurij Plavnik.

rôzni autori: Extáza ducha, Requiem (Lux et Requiem) (1988, SND)

Tanečný večer *Lux et Requiem* pozostávajúci z dvoch častí – *Extáza ducha* (Mozart, Robert Balogh) a *Requiem* (Verdi, Ondrej Šoth) predznamenával revolučné zmeny v spoločnosti a súčasne ohlasoval nástup novej slobodnej umeleckej vlny, prezentovanej novou generáciou choreografov, absolventov VŠMU. Večer sa niesol v znamení nového interpretačného, choreografického a scénografického tvaru.

rôzni autori: V ako Vivaldi (1989, SND)

Premiéra večera *V ako Vivaldi* v apríli 1989 sa niesla v duchu novej energie a revolty. Večer tvorili dve diela Libora Vaculíka *V ako Vivaldi* a *Stmievaničko* (aj *Hra na lásku*), ako aj pôvodné dielo *In memoriam* skladateľa Vladimíra Godára, doplnené o *Dialógy* (*Láska, Smrť, Et cetera*) na hudbu Gustava Mahlera a Joaquína Rodriga v choreografii Libora Vaculíka a *Diskrepancie* na hudbu Martina Burlasa v choreografii Igora Holováča. Vaculíkov prvý samostatný večer sa niesol v duchu pohybovej invencie, čistoty tanečného jazyka, originálneho štýlu, krásy pohybových point a humoru.



ZA HRANICOU HRIECHU/BRATIA KARAMAZOVCI (Balet SND) foto P. Brenkus

Boris Jakovlevič Eifman: Za hranicou hriechu / Bratia Karamazovci (2017, SND)

Premiéra inscenácie *Za hranicami hriechu* v deň výročia Nežnej revolúcie bola prvým dielom z repertoáru svetoznámeho Eifman Ballet naštudovaným na Slovensku, v histórii baletu azda na najvyššom stupni interpretačnej náročnosti. V duchu tvorby súčasného choreografického génia Borisa Eifmana išlo o tanečný ekvivalent Dostojevského majstrovského románu *Bratia Karamazovci*. V inscenácii o deštruktívnych vášňach a večnom súboji Boha a Diabla choreografiu umocnila hudba veľikánov Wagnera, Musorgského a Rachmaninova, ktorú hral Orchester SND. ♣

Karol Mišovic

teatrológ (odborný konzultant inscenácie)

Od piedestálu k ľudskej tvári – Od reality k hereckej interpretácii Matej Erby a Alena Ďuránová ako manželia Borodáčovci

Nech sa na históriu slovenského divadla pozrieme z akéhokolvek uhla, Janka Borodáča v nej nemožno obísť. Divadelník milovaný i nenávidený tak za jeho života, ako aj mnoho rokov po smrti. Opradený legendami, ale aj dodnes nevyjasnenými otázkami. Borodáč sa do našich divadelných dejín zapísal ako zakladateľ profesionálneho divadla v slovenskom jazyku, ale i ako rigorózný režisér, nekritický adorátor Stanislavského, brzdiel pokroku. No doteraz mu nebola venovaná monografia väčšieho rozsahu, ktorá by jeho osobnosť i tvorivú individualitu predstavila v komplexnejšom, a najmä politicky neustrannom svetle. Košická inscenácia *Borodáč alebo Tri sestry* si pri príležitosti stého výročia profesionálnych divadelných dejín stanovila za cieľ priniesť práve vecný pohľad na túto kontroverznú osobnosť, ktorá je so začiatkami SND, no i s povojnovou košickou scénou spojená priam pupočnou šnúrou.

Ako odborný poradca pri téme života a diela manželov Borodáčovcov som mal možnosť aspoň sčasti nazrieť do tvorivého procesu, takže sa mi nepatrí inscenáciu (ktorá i tak mala len online, ale nie fyzickú premiéru) hodnotiť. No ako radorečnému konzultantovi a tichému pozorovateľovi čítacích a generálnych skúšok mi nedá z teatrologického hľadiska nepriblížiť aspoň jeden z výrazných aspektov inscenácie – herecké kreácie manželov Janka a Olgy Borodáčovcov.

Inscenácia by sa dala nazvať kolážou na tému Borodáčovho života. Trojica autorov – Karol Horák, Michal Ditte, Michal Baláž s režisérkou Júliou Rázusovou a dramaturgmi Miriam Kičiňovou a Petrom Himičom na základe autobiografických prameňov, dochovaných archiválií i spomienok pamätníkov vytvorili mozaikovitý text rámcovaný rozpomínaním Janka Borodáča na jeho život. Z riaditeľskej lôžky č. 6, kde vraj sedával na každom jednom predstavení, bez časovej a priestorovej nadväznosti (veď sme v jeho mysli, nie na prednáške dejepisu) Borodáč približuje najvýznačnejšie momenty svojej krkolomnej osobnej i profesijnej cesty. Tie sú zároveň popretkávané skúšobným procesom jeho vrcholnej košickej inscenácie – *Troch sestier*.

Práve mnohé z Čechovových replík sa stávajú retrospektívnymi mostíkmi k Borodáčovej prešovskej mladosti, vojenčine a iným kľúčovým obdobiam, ktoré ho ľudsky i divadelne formovali. Tento poetikou rôznorodý textový materiál i následný javiskový tvar kladú na herecký prejav značné nároky. Režisérka si zároveň za cieľ stanovila na štyroch dejstvách Čechovovej drámy poukázať na genézu estetiky slovenského herectva. Od deklamácie dvadsiatich rokov, keď sa artikulačná exponovanosť a ilustratívnosť konania falošne vydávali za rýdzi duševný prežitok hereckého výrazu, až po civilný prejav, v ktorom je každý závan teatrálnosti

1 **Hostujúci Matej Erby z DJZ Prešov postavu Borodáča alternuje s domácim hercom Martinom Stolárom. Pri analýze stvárnenia Borodáča sa však budem opierať o výraznejšiu kreáciu prvého alternanta.**

neorganickou vsuvkou. Košický súbor sa tak musel napojiť na Rázusovej poetiku okamžitého strihu, eklektických prostriedkov, kontrastu pohybu a slova, akceleračného tempa, v rámci ktorej sa historické fakty a súvislosti pretavujú do divadelne metaforického obrazu. Inscenácia tak poskytuje priestor na plastické rozohrávanie rôznorodého spektra typov, ktoré takmer v každom prípade vychádzajú z historického podkladu. Lenže úlohy reálnych osobností našej kultúrnej pamäti ako Jaroslav Kvapil, Andrej Bagar, Ján Jamnický či Oskar Nedbal nie sú vernou ilustráciou ich predobrazov, ale voľnou divadelnou interpretáciou. To možno sčasti povedať aj o výkonoch predstaviteľov manželov Borodáčovcov – Mateja Erbyho a Aleny Ďuránovej. No zároveň ich kreácie nie sú iba variáciou „na tému“. Na rozdiel od kolegov v prejave cielene syntetizujú umeleckú licenciu s výrazivom čerpajúcim z poznania dostupného autentického archívneho materiálu.

BORODÁČ ALEBO TRI SESTRY
(Činohra ŠDKE)
foto J. Štovka



Maximalista Borodáč

Borodáč Mateja Erbyho má dve tváre, civilnú a profesionálnu. V súkromných scénach s rodičmi, Olgou či na prijímacích pohovoroch v Prahe je to spočiatku toporne pôsobiaci muž plný mladíckeho odhodlania a mierneho narcizmu, ktorý si bude ďalšiu životnú dráhu poctivo pestovať. Od začiatku chce niečím vynikať, no zatiaľ je jeho hlavným cieľom prežiť. Preto, keď mu lekár oznámi smrť jeho najživotaschopnejšieho brata, tak Erby až s existenčným nádychom z hĺbky bránice vykrične hlavné posolstvo Borodáčovej životnej cesty – „Ja chcem žiť“. Ako vecne a s miernym nadhľadom na prednáškach dejín slovenského divadla poznamenával teatrológ Ján Jaborník: „Borodáč bol od mladosti chorľavý, ale húževnatý.“ Tak ho aj Erby hrá. Hlavným motívom jeho konania je najmä cieľavedomosť, záujem o veci pozemské i múzické, neskôr neustála koncentrácia na hlavný, a tak sa zdá, že aj jediný, zmysel jeho jestvovania – divadlo.

Na začiatku inscenácie prichádza Erby na konkurz, v ktorom starý Borodáč (Róbert Šudík) vyberá herca na predstaviteľa seba samého. Erby hovorí svoje repliky o ideálnej predstave herca spočiatku opatrne, ale už s určitým vnútorným interesom. Ako sa vžíva do svojho prednesu, tak začína artikulačne preháňať a rukami intuitívne vytvárať akési abstraktné gestá. Sleduje si ruky, akoby v sebe objavoval niečo nové, niečo, s čím sa u seba ako civilnej osoby ešte nestretol. Tu sa rodí základný Borodáčov – Erbyho výrazový prostriedok. Ten čerpá z autentických reálií. Erby totiž v divadelnej skratke ilustruje gestické a mimické špecifiká skutočného Borodáča. Keď oficiálne prehovára k hercom alebo ich režíruje počas skúšok *Troch sestier*, akcentuje zvukomalebnosť slov, vo vetách dbá na dôrazné pauzy a prepriato artikuluje. Starosvetsky zmäkčuje slabiky (samozrejme, to isté chce aj od hercov, keď Borodáč položil základy spisovnej javiskovej reči) a otrocky lipne na dôkladnom fonetickom i obsahovom prednášaní textu. Ten v tichosti od režisérskeho pultu odrieka spolu s hercami, pričom je zanietený viac než samotní predstavitelia jednotlivých úloh. Jeho Borodáč vtedy prežíva akýsi druh tranzu. Ruky má neustále pokrčené v lakťoch a prsty sa mu od seba rozchádzajú vzrušením, pri pripomienkach živo gestikuluje, svojvoľne exponuje pravý ukazovák (niekedy gesto vzdialene asociuje až dirigovanie), očami hltá javiskové dianie. Akoby počúval dobre známu pieseň, pri ktorej ho vyruší každé zaváhanie, nepresnosť, no najmä falošný tón. To nastane najmä vtedy, keď herec nespĺňa úlohu podľa Borodáčových presných koncepcných vízií. Erby v jasných kontúrach tlmočí podstatu Borodáčovej principiálnej letory – maximalistická predstava o práci i živote ho núti vidieť pred sebou len Parnas zvaný divadlo.

Štylizovanie sa podľa mustry (približného) Borodáčovho reálneho prejavu, samozrejme, dá dávkou divadelného nadhľadu, kontinuálne



BORODÁČ ALEBO TRI SESTRY
(Činohra ŠDKE)
foto J. Štovka

dopĺňajú subjektívizované herecké prostriedky. Hneď ako chcú skúšajúci herci meniť texty alebo prichádzajú s nápadmi porušujúcimi režisérovu predstavu o psychologickom realizme, Erbyho Borodáč strpne. Dovtedajší entuziazmus zo skúšania Čechova v zlomku sekundy opadne. Herec napne svoje atleticky pôsobiace telo, hlas položí do hrubšej, autoritatívnejšej polohy, bez dovtedajšieho familiárno-pedagogického tónu. Opierajúc argumenty o učenie veľkého Stanislavského, no ako hovoril samotný Borodáč o borodáčovskú metódu², s gradujúcim emočným zápalom, ktorý nepozná poľahčujúce okolnosti, vysloví svoje právo veta. Erby v scénach skúšobného procesu tak dokáže plynulo a výrazovo nenásilne sceliť reálie s ilúziou o tomto rigoróznom umelcovi, ktorý slovo divadlo písal s veľkým D.

Pre historického Borodáča bolo divadlo svätynou. Nepoznal kompromisy a ostro vystupoval proti prejavom jeho znesvätenia. Preto si aj košický Borodáč, tak ako jeho reálny predobraz, pravidelne a s vystatovačnou relevanciou zapisuje do malého notesíka všetky prehrešky svojich podriadených a kolegov. Neustále potrebuje poukazovať na svoju výnimočnosť a dôležitosť. Keď Borodáč sa podľa

2 List Janka Borodáča Julovi Zborovjanovi zo dňa 4. 4. 1953. SNK-LA, fond Jula Zborovjana, evid. č. 2828, č. 5.

3 BUDSKÝ, Jozef. Dúhové oblúky [Pamäti]. Nepublikovaný strojopis. Archív Divadelného ústavu, s. 351.

dochovaných materiálov cítil celý život nedocenený, nepochopený a ublížený. V scéne vytvorenej na základe spomienok herečky Zdeny Gruberovej sa predstaviteľka Iriny (Tatiana Poláková) prvý raz vzpriechi Borodáčovej režijnej požiadavke a pádnymi argumentmi chce poukázať na svoju predstavu o postave. Keď nepochodí, napriek vnútornému nesúhlasu sa na radu Oľgy ide Borodáčovi ospravedlniť. Nemusí nič povedať, Erby k nej pomaly otočí hlavu, zdvihne ľavý ukazovák a s hrdou vážnosťou prednesie jedinú vetu: „Ešteže prišli!“ Viac mu netreba. Borodáč si pre seba potvrdil svoju dominanciu, ale pre kolegov svoju malichernosť. Rázusová s Erby (nielen) v týchto momentoch podčiarkli tému, že Borodáč (pravdepodobne aj v skutočnom živote) nechcena, ale pre okolie badateľne porušoval základné Stanislavského pravidlo – milovať divadlo v sebe, nie seba v divadle.

Dôležitým činiteľom Erbyho výkonu je fakt, že sa vedel napojiť na časovo-štýlové predely textu, ako aj na Rázusovej eklekticko-artistný divadelný jazyk. V okamžitom strihu dokáže meniť polohy, prispôbovať úlohu jej momentálnej intelektuálnej i emočnej kondícii, no i výstižne konkretizovať vzťahovú konšteláciu. Keď Borodáč spomenie Stanislavského, tak herec spomalí dikciu, akoby vyslovoval niečo posvätné. V scéne nazvanej Moskovské mystifikácie, ktorá sponchybňuje, ale nepopiera Borodáčovo legendárne pobozkanie ruky glorifikovanému divadelníkovi, Erby hovorí o tomto akte až v detinskom rozrušení, až so sakrálnou bážňou. Tá však razom mizne pri spomienke na Mejerchol'da. V tomto prípade tvorcovia podporili historickú kuriozitu, že Borodáč osobám, s ktorými nesympatizoval, ciele nekomolil mená. Erby v inscenácii hneď niekoľkokrát zdeformuje meno avantgardného režiséra a aj to vysloví s okázalou nechutou a artikulačnou nedôslednosťou. Stanislavskij mu kľže z hrdla, Mejerchol'd mu spôsobuje pálenie záhy.

Košický Borodáč však nie je len fanatický divadelník, ale aj obyčajný človek. Práve v momentoch privátneho života sa Erby odvracia od imitácie historického predobrazu a poukazuje na všeplatnejšiu rovinnosť postavy, Borodáčovu súkromnú tvár. V roku 1945, keď ho povereník pre školstvo a osvetu Ladislav Novomeský poslal do Košíc, aby tam obnovil slovenskú divadelnú činnosť, s Oľgou tam vstupujú zo stroskotaného lietadla vytvoreného z plachty s potlačou prvej strany Borodáčovej režijnej knihy *Troch sestier*, ktorá dovtedy tvorila centrálnu plochu scény. Vrak symbolizuje rumovisko ich dovtedajšej kariéry, no i povojnový stav budovy košického divadla. Z horlivca, ktorý ešte nedávno zanietenne obhajoval slobodu vojnovnej Slovenskej republiky, sa mení na rezignovaného vydedenca. Predtým cholericky kričal na nedisciplinovaných hercov, teraz zúfalo plače po boku manželky. Z beznádeje ho preberá Oľga, ktorá pocítila, že konečne je tu možnosť prekonať Borodáčovu asexualitu. Kým dovtedy sa k nej v otázkach partnerského spolunažívania správal chladne až nevšímavo, keď na prvom mieste bolo divadlo, teraz sa jeho impulzívne odhodlanie vykročiť do nových začiatkov, keď opäť môže slovenskému divadelníctvu dokázať svoju jedinečnosť, pretavuje do živelnej náruživosti. Z jeho emočného zápalu a vášnivého zaujatia vzíde ich dieťa – košické divadlo.

Ako na margo Borodáčovho postoja k vojnovému režimu napísal Jozef Budský: „V podstate bol apolitický, ale vyhraneno bol politický v duchu národnom. V jeho zakladateľskej veľkosti a húževnatosti, v jeho občianstve bol človekom malých rozmerov.“³ To Erby napĺňa. Predstavuje jednoduchého človeka s veľkými ambíciami. No pred nami sa neocitá dejepisne enumeratívna figúra, ale herecký výkon schopný premeniť historické vyjadrenia na hodnotu životnej výpovede.

Skromná Oľga

Pri komponovaní úlohy Oľgy Borodáčovej Országhovej tvorcovia narazili na zásadný problém. Umelkyňa, ktorá je historikmi často chybne nazývaná prvou slovenskou profesionálnou herečkou⁴, vytvorila v divadle vyše 280 úloh a v našich kultúrnych dejinách jej patria mnohé prvenstvá, no o jej súkromí vieme skutočne málo. Opakujú sa tvrdenia o jej pokore, kolegiálnosti, so stúpajúcim vekom informácie o chorľavosti a slabej pamäti na texty. Pre divadelnú vedu ostala Oľga v tieni svojho cieľavedomého manžela a ich vzťah podľa všetkého prebiehal veľmi pokojne a bez erupcií. To však nepostačovalo na vhodný divadelný materiál a Oľginej role chýbal širší vnútorný konflikt. Avšak aj s postavou bez výraznejšieho dramatického eskalovania si Alena Ďuránová dokázala poradiť. Aj ona vychádza z Oľgíných reálnych prejavov – počas skúšok *Troch sestier* vidíme jej vystretú postavu, spojené dlane opierajúce sa voľne o trup, inokedy žoviálne jemné, no ilustratívne gesto či zamyslené pohľady smerované do diaľky. Ide o postoje kopírujúce Oľginu fyziognómiu z fotografií košickej inscenácie Čechovovej drámy, v ktorej herečka stvárnila postavu Oľgy Prozorovovej.⁵ Ale pre Ďuránovú je to jedna z mála výrazových nuáns, cez ktoré sa odvoláva na historický predobraz. Pri herectve nie je totiž natoľko teatrálna a v civile natoľko dekoratívna ako skutočná Oľga. Herečka rolu, naopak, modeluje jemnými odtieňmi, nevťeravo, priam neherecky. Ak Andrej Bagar v päťdesiatych rokoch pred začínajúcimi hercami na otázku o svojej častej javiskovej partnerke povedal, že bola stará už v mladosti, čím narážal na jej staršie pôsobiaci prejav i štýl herectva, tak Ďuránovej Oľga je plná ženskej vitality a nezlomnej činorodosti.

Košická Oľga, podobne ako tá skutočná, je Borodáčovou tôňou. Skromná, tichá, zmierlivá.

48 Viac verná družka než manželka. Na jeho príkazy

a osobné i režijné pripomienky reaguje slovami „Áno, Janko“, „Dobre, Janko“. A tie vyslovuje vždy s úctou a neodškriepiteľnou oddanosťou. Za každých okolností mu je nablízku, prihovára sa mu vlúdny a súhlasným tónom, ani pri jeho nespravodlivostiach neprejaví odpor či vzdor. Ale v podvedomí ho pociťuje. Ďuránová totiž stavia úlohu na kontraste submisívnej manželky-herečky a trpiacej ženy, ktorá túži po uznaní publika i manžela, no hlavne prahne po spoločnom diele. Nie však divadelnom ako jej manžel, ale po skutočnom potomkovi.

Ďuránovej Oľge nie je vlastný príkry, rozkazovačný tón. V scéne zoznámenia sa v Prahe je to ešte živelné, bezprostredné dievča z Vrútok, ktoré svojho spolužiaka počastuje nevyberaným slovníkom. Ved' sú rovesníci, rodáci, a jeho povýšenecké ponaučenia si zaslúžia len vecné odvrnutie. Ale zamiluje sa a Janko sa stáva jej Pygmalionom. No úchytkom zachytávame jej skleslé či bočiacie pohľady pri úspechoch manžela, pri ktorých ona slúži len na písomné zaznamenávanie jeho požiadaviek či ako tá, čo mu podrží kyticu pri gratuláciách kolegov. Iba keď si myslí, že Janko je rozladený z ich manželstva a pritom on hovorí o krachu Maršky, sa mierne pobúri a dá to najavo nástojčivo vyčítavou intonáciou, lebo náhle pocíti, že by mohla stratiť svoj novonadobudnutý životný pilier. Napriek jeho skepse z návratu k životu východoslovenského učiteľa ho stále podporuje a motivuje, no hneď ako jej partner nastaví nohu, aby ho obula, tak to automaticky a s pohoršením v hlase odmieta. Pre jeho duchovný rozvoj a rovnováhu urobí všetko, až na takéto prízemnosti.

Asi nie náhodou skutočný Borodáč obsadil manželku do roly najstaršej zo sestier Prozorovových a rovnako asi nie náhodou našli Rázusová s Ďuránovou priesečníky medzi osudom Čechovovej postavy a jej interpretky Oľgy Borodáčovej. Keď v inscenácii Borodáč cituje autentické zápisky z režijnej knihy *Troch sestier*, jeho verná žena

4 Za prvú slovenskú profesionálnu herečku považujeme Lenku Kozlíkovú (v SND účinkovala v rokoch 1920 – 1923) a prvou vyštudovanou herečkou bola Hana Styková, ktorá na rozdiel od svojej spolužiačky Országhovej dokončila štúdium na pražskom konzervatóriu.

5 Košické interpretky Oľgy, Máše a Iriny majú zároveň na kostýmoch obtlačené inscenačné fotografie svojich predchodkýň z Borodáčových *Troch sestier*.



BORODÁČ ALEBO TRI SESTRY
(Činohra ŠDKE)
foto J. Štovka

a herečka protagonistka okamžite prevezme slovo a neskôr s absolútnym pochopením pre manželov výklad úloh priateľsky, no s vecným oznamovacím tónom približuje aj predstaviteľke Iriny (Tatiana Poláková), ako má stvárniť pridelenú úlohu. Je to nielen znak skutočnosti, že naplno prenikla do manželovej režijnej koncepcie, ale i toho, že cez rolu Oľgy hovorí aj o sebe. Charakteristika: „Je ľudská, ale ničím nie je krikľavá. (...) Je dobrá, starostlivá, ale nikoho už neočaruje,“ je signifikantným vyjadrením interpretácie Oľgy Prozorovovej, ale i údelu Oľgy Borodáčovej. Keď na skúške *Troch sestier* predstaviteľke Nataše iniciatívne predhráva úlohu (čo pravidelne robieval Borodáč a herci museli verne kopírovať jeho prejav), tak hrá nanajvýš presvedčivo. Zrazu vidno, že Oľga Borodáčová má v sebe veľa nielen z ticho trpiacej Oľgy, ale aj asertívnej Nataše. Len pri dominantnom mužovi to nemá možnosť prejavíť.

6 Z historického hľadiska ide o jedinú vypuklejšiu príhodu manželskej nezhody Borodáčovcov, ktorá však nie je nikde oficiálne zaznamenaná a je generáciami opakovaná a asi aj deformovaná iba ústnym podaním.

Trpezlivosť však má svoje medze. Preto sú vyvrcholením Ďuránovej kreácie, ktorá aj v nedramatických momentoch dokáže zaujať tvárnym zrkadleným Oľgíných vnútorných procesov, dva momenty. Prvým je vzdor voči manželovi, keď je Oľge zima, a tak si počas skúšky oblečie

žltú bundu, ktorej sa aj napriek upozorneniam odmieta vzdať. V tomto momente Rázusová vyvádza postavu Borodáča z komfortnej zóny až dvojakým spôsobom – rozhorčuje ho Oľgin vzdor i farba a materiál bundy, ktoré nekorešponujú s atmosférou a dobou *Troch sestier*, takže z jeho optiky ide o výhradne formalistický prvok na scéne. Konflikt vygraduje až do Borodáčovho ataku proti životnej partnerke, keď ju udrie po tvári.⁶ Ďuránovej Oľga spadne na zem a s plačom, ale s pevnou kadenciou ďalej hovorí Čechovove repliky: „Aj tak ťa nepočúvam, môžeš si aké chceš hlúposti hovoriť, nepočúvam ťa.“ Podtext jej slov, samozrejme, nevychádza z roly, ale z jej osobného rozhorčenia.

Druhý vypuklejší konflikt úlohy, keď je jej vnútorný rozpor dominantou, a nie podprahovým (ale u herečky koncentrovane prítomným) motívom situácie, je čítanie výhražného anonemu. Ďuránová tľmočí text reálneho korešpondenčného lístka nachádzajúceho sa v pozostalosti manželov Borodáčovcov spočiatku neutrálne. Keď však urážky naberajú na intenzite a herečka už slová nenachádza na papieri, ale na podlahe, rekvizitách a kostýmoch ostatných hercov, Ďuránovej Oľgou začína pulzovať zdesenie. A priori neviditeľný text svojím herectvom dramaturguje. Číta čoraz hlasnejšie, dôraznejšie, s neustále akútnejším odporom, ale i prekvapivým zaujatím nad absurditou, ktorá sa stala realitou. O to viac ju znepokojí a úprimne rozhorčí Borodáčov (hraný) stoicizmus. Je nešťastná a zúfalá nie z toho, že sa v liste o nej píše ako o škrate, ale z toho, že ani po rokoch zápasov nenáležia jej manželovi zaslúžený pokoj a všeobecná úcta.

Matej Erby a Alena Ďuránová dokázali pri rolách manželov Borodáčovcov, že historický podklad nemusí byť len obmedzujúcim faktorom. Naopak, môže poskytnúť flexibilné východisko k umeleckému tvaru, v ktorom sa plynulo miesi dejinný artefakt s kreatívnou interpretáciou. ♣

Martina Mašlárová
divadelná kritička

..... Len sa nezbláznit'

Toto je psychiatria – hovoria si možno mnohí z nás, ktorí sme pre pandémiu zatvorení v domácich väzeniach. Sme v nich vystavení obavám z toho, čo bude, strachu z choroby, rodinným zvadám aj vnútorným démonom a navyše na nás doliehajú svojvoľné rozhodnutia a konflikty politikov. Štatistiky dosahu súčasného stavu na duševné zdravie človeka ešte nemáme, je však zrejme, že nám „lezie na mozog“, čo potvrdzujú aj odborníci. Existujú pritom medzi nami ľudia, ktorí „to“ zažívajú bežne – zatvorení v „karanténe“ psychiatrických liečebni. Novela *Psy malých plemien* poľskej autorky Olgy Hundovej, ktorá vlani vyšla aj v slovenskom preklade, nás do jedného takého zariadenia privádza a v ňom s hrdinkou zažívame úzkosť z pobytu, aký by asi nikto zažiť nechcel.

Inscenovať túto útlú knihu, ocenenú cenou Witolda Gombrowicza za rok 2019, ako naživo streamovaný prenos z útroby a stiesnených chodieb komorného olomouckého Divadla na cucky, bol dobrý nápad. Autorka českého prekladu a režisérka Barbora Chovancová využila súčasné obmedzenia v prospech formálneho experimentu, ktorý Hundovej introspektívnu prózu tlmočí presnejšie, než by mohlo akékoľvek „bežné“ divadlo. Kontakt s divákmi mohol najmä trojici herečiek chýbať, ale na druhej strane myšlienka, že ich niekto neustále počúva a sleduje, hoci ony ho nevidia, mohla len umocniť autentické prežívanie v koži psychiatrickej pacientky.

Nejde pritom o žiadnu bombasticky invenčnú inscenáciu, jej čaro tkvie skôr v takmer doslovnom prerozprávání príbehu a jeho situovaní do klaustrofobického, ošúchaného, ponurého priestoru, ktorý umocňuje pocit izolácie. Ba bolo by možno stačilo aj menej. Malé akcie, ktorých účelom bolo zrejme kompenzovať absenciu zásadnejšieho dramatického konania a tiež ilustrovať monotónnosť a banálne drobné vzruchy každodenného bytia v liečebni, odvádzali pozornosť

KM



foto K. Sigmundová

od jednoduchej línie rozprávania – čo nebolo treba. Kamera sústredená na vriacu vodu kanvici a ďalšie formálne nápady nepriniesli zásadnejšie interpretačné podnety, skôr len ozvlášťovali niečo, čo by si vystačilo aj bez ozvláštnenia. Kľúčom k inscenácii totiž bola schopnosť trojice herečiek, ktoré striedavo stelesňovali postavu pacientky – rozprávačky, sprostredkovateľ jazyk predlohy, ktorý je drsný a ironicky vtipný zároveň. Výraznejšie sa to podarilo Milade Vyhnáľkovej, ktorá sarkazmus postavy spájala s hereckou vecnosťou, a Anne Čonkovej, ktorá sa, naopak, usilovala psychologicky nuansovať repliky. Pavla Dostálová ostala popri nich v akomsi neutrálnom úzadí, čo však zároveň celkom korešpondovalo s „neviditeľnosťou“ ľudí a problémov zavretých za dverami nemocníc.

Názov novely *Psy malých plemien* nie je jednoznačný. Jediný náznak v texte možno vyložiť aj tak, že sú to všetky entity, ktoré agresívne štekajú a zneprijemňujú nám život svojou falošnou autoritou. Pieseň #mojeciało, hymna poľských protestov proti antiinterruptnému zákonu, ktorá zaznieva na záver inscenácie, tak pomyselné vzťahuje tému psychiatrie v širšom zmysle k svetu, v ktorom žijeme. Je to svet plný nepríjemných psov malých plemien, z ktorých štekania sa niekedy ideme zbláznit'. ☹

O. Hund: *Psy malých ras*

preklad a réžia **B. Chovancová** scéna **A. Chrtková** kamera **D. Bartoš**, **R. Michenka** účinkujú **A. Čonková**, **M. Vyhnáľková**, **P. Dostálová** online premiéra 20. december 2020, Divadlo na cucky, Olomouc

Barbora Forkovičová
divadelná kritička

..... Niekto s vami zdieľal..

Hoci sa v poslednom čase každá „návšteva“ divadelného predstavenia odohráva výlučne prostredníctvom obrazoviek počítačov či televízorov, na slovenskej scéne zatiaľ vzniklo len málo diel, ktoré naplno využívajú potenciál online komunikačných kanálov. Dramaturgia Stanice Žilina-Záriečie sa pokúša aj v pandemických podmienkach pokračovať vo svojej programovej línii a aj naďalej divákovi sprostredkovať divadelné projekty. Nestačí jej však „bežná“ cesta online streamov, hľadá iné spôsoby, ktorými by dokázala suplovať esenciu divadelného zážitku a aspoň v istej miere tak umožniť divákovi zdieľať momenty s divadelnými tvorcami. Veľmi slubná a podnetná sa v tomto zmysle javí spolupráca so študentmi či absolventmi medzinárodného programu Directing of devised and object theatre (Réžia autorského a objektového divadla) pražskej DAMU. V rámci nej kultúrne centrum zaradilo do programu aj participatívne predstavenie pre jedného diváka s názvom *Someone has shared a document with you* (Niekto s vami zdieľal dokument). Už samotný názov napovedá, že stretnutie performerky En-Ping Yu s účastníkom predstavenia sa odohráva na zdieľanom google dokumente. Ten umožňuje dvojici interagovať a zdieľať v rovnakom čase rovnaký priestor, hoci virtuálny.

Účastník má na začiatku jasne dané pravidlá, môže používať iba šípky, neskôr vybrané klávesy a nakoniec môže na komunikáciu využívať všetky znaky klávesnice. Stretnutie má jednoduchú štruktúru, performerka, ktorá určuje jeho priebeh (no vzhľadom na formu performance je a musí byť otvorená vplyvom účastníka) svojho partnera v dialógu od malých interakcií povzbudzuje k čoraz väčšej miere participatívosti. Hravé stretnutie vyúsťi do úvah o zdieľaní momentu a rozdielnej skutočnosti dotyku v realite a vo virtualite. Koncept performance mení naše zaužívané vnímanie tým, že zdieľaný online dokument,

ktorý si väčšinou spájame s prácou, pretvára na priestor hry, imaginácie. Jeho danosti a hranice sa na túto chvíľu stávajú danosťami a hranicami nášho sveta. Aby sme si ich uvedomili, performerka účastníka napríklad „vezme na výlet“ do sivej zóny na boku dokumentu, kde za bežných okolností používateľ nemôže vojsť kurzorom, a predstavuje mu „miesto ticha“, kde nie je dovolené písať. Vraj sa tam chodí, keď človek potrebuje trochu pokoja. V úvode nám takisto ukáže, ako sa v tomto špecifickom priestore vyjadrovať – súhlas značí pohyb kurzorom dole a hore, imitujúci prikývnutie. Performerka nás naplno vtáhuje do fungovania v 2D priestore a keď to prijmeme, fantázia sa môže rozletieť. Táto performatívna miniatúra veľmi nápadito aktivuje naše myslenie a núti nás zmeniť rámce bežného uvažovania – no najmä pre potešenie a pocit nevšednosti. Zároveň umožňuje vznik plnohodnotnej interakcie, hoci účastník môže byť v realite izolovaný doma – a práve to je jedna z hodnôt, ktoré dokáže v podobnej miere nahradiť len málokterý streamovaný divadelný obsah. ☹

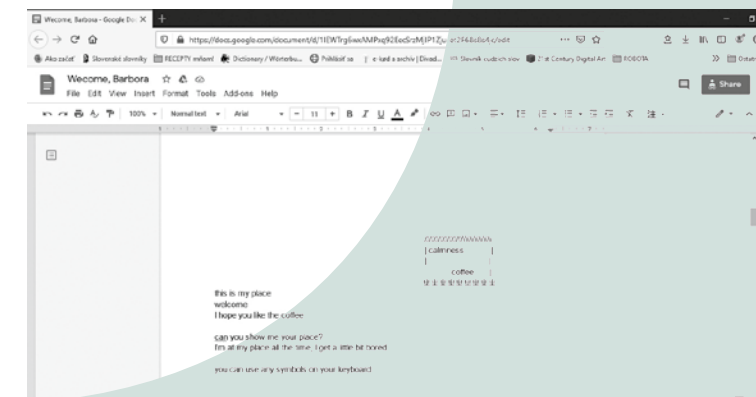


foto archív BF

En-Ping Yu: *Someone has shared a document with you*

koncept, realizácia **En-Ping Yu**, konzultantky projektu **C. Maldonado**, **G. de Seta** 7. – 28. február 2020, Stanica Žilina-Záriečie, online

Dáša Čiripová Debris Company

U

**Publikácia Dáše Čiripovej o Debris Company nie je výsledkom skúmania zvonka a z odstupu, ale naopak, prináša zasvätený pohľad na prácu umelcov a umelkyní, ktorých a ktoré autorka dobre pozná. Zoskupenie, ktorého lídrom je od začiatku hudobník a režisér-
-autodidakt Jozef Vlk, funguje už viac než tri desiatky rokov a na základoch experimentu a umeleckej rebélie proti oficiálnym prúdom vyrástlo v jedno z najvýraznejších telies domácej nezriadovanej kultúry.**

Rok 1989 bol pre európske spoločenstvo rokom zlomovým nielen z hľadiska politického, spoločenského, ale aj kultúrneho. V Československu, tak ako aj v iných krajinách východného bloku, už predrevolučné obdobie prinieslo do umeleckého prostredia uvoľňovanie, ktoré nekontrolované vytvorilo priestor pre kultúrny vývoj po roku 1989. Koncom šesťdesiatych rokov sa objavili umelecké zoskupenia, jednotlivci vymykajúci sa akýmkoľvek oficiálne povoleným umeleckým normám, ktorí sa nebránili hravosti, invenčnosti a experimentu. Pod vplyvom svetových medzivojnových aj povojnových avantgardných smerov, ako aj pod vplyvom v tom čase sa objavujúceho Kaprowovho happeningu, sa aj v Československu organizovali rôzne umelecké akcie, performancie či happenings, prezentácie akčného umenia. Experimenty konca šesťdesiatych rokov pokračovali viac-menej v utajení až do roku 1989 a výrazne ovplyvnili nezávislú scénu na konci osemdesiatych rokov, prechádzajúcu do demokratického spoločenského vývoja – išlo najmä o undergroundové dianie konca sedemdesiatych rokov, kedy umenie preformancie, body artu či pohybových inštalácií bolo na Slovensku vnímané prostredníctvom Divadla Labyrint, neskôr experimentálneho fyzického divadla Balvan (1987 – 89), cez performatívne

a happeningové aktivity Dočasnej spoločnosti intenzívneho prežívania (1979 – 81, Budaj, et al.) Artprospektu P.O.P. (1979 – 85), performance + body art + happening + rituals, L. Pagáč, Oravec, M. Pagáč), Spoločnosti pre pestovanie a šírenie patafyziky (1988 – 93, Karásek, Volek, et al.) a divadelno-happeningových etúd *Faust*, *Pegasník*, *Pomimo* Dezidera Tótha.

Koncom osemdesiatych rokov sa na umeleckej scéne objavuje Jozef Vlk, ktorý ako hudobný experimentátor prirodzene inklinuje k hudobným performanciam Transmusic company (1989 – 96, Milan Adamčiak, Peter Machajdík, Michal Murin, Martin Burlas). Začína s nimi spolupracovať ako hosť, podobne ako aj rôzni výtvarníci, hudobníci, performer z vtedajšej avantgardy, presnejšie experimentálneho umenia (napríklad Peter Martinček, Marek Piaček, Ľubo Burgr, Ivan Csudai, Eduard Krekovič, Vladimír Bokes, Jozef Baán, Juraj Ďuriš či Dušan Beluš). Paralelne sa začínajú uskutočňovať aj prvé experimenty Jozefa Vlka a Martina Ondrisku, na základe ktorých v roku 1990 vzniká fyzické divadlo Hubris company. V tom istom čase už funguje v Bratislave autorské divadlo STOKA a divadlo GUnaGU, ktoré sa spolu s Hubrisom stali míľnikmi nezávislej scény na Slovensku. Práve po roku 1989 sa formuje kategória slovenského nezávislého umenia.

Z pohľadu vývinovej vertikály akoby STOKA, GUnaGU a Hubris tvorili jednu skupinu nezávislých divadelných zoskupení, no z hľadiska horizontálnosti činnosť Hubris company nadväzuje na spomínané avantgardné smery v divadle, ale najmä mimo neho – na hudobné, výtvarné a vtedajšie radikálne umelecké formy vo svetovom umení. Smerovanie zoskupenia predznamenal aj fakt, že Jozef Vlk nebol vyštudovaným divadelníkom, ale autodidaktom.

Vzniku fyzického divadla Hubris company predchádzala spolupráca Jozefa Vlka, Martina Ondrisku, Jozefa Timčáka a iných s režisérkou Annou Hlaváčovou na inscenácii



Dáša Čiripová

Debris Company

Debris Company / Asociácia Corpus, 2020

ISBN 978-80-99904-09-6

Tirézioue prsia v Divadle u Rolanda. „Uvedenie tohto kultového surrealistického diela, ktoré označenie surrealizmus nieslo aj vo svojom podtitule, symbolicky predznamenáva inscenačnú a poetickú líniu, ku ktorej sa Hubris bude hlásiť. Ďalšia, tentoraz hudobná spolupráca Jozefa Vlka na projekte *Svalové prorocstvo* (uvádzaná aj ako *Muscular Prophecy – Social Realism / Real Socialism*) na jar roku 1990, s hosťujúcim choreografom Matthew Hawkinsom z Londýna, sprostredkovala aj skúsenosť práce s tanečníkmi, konkrétne s členmi súboru a dato, s ktorými do roku 1995 bude Hubris opakovane spolupracovať.“ Vplyv svetových tanečných tvorcov ako Matthew Hawkins, skupiny DV8, či tanečné divadlo Piny Bausch, postupy Living Theatre, pohrávanie sa so symbolmi či archetypmi a ich novými súvislosťami, rovnako ako aj hľadanie prieniku medzi symbolizmom Alfreda Jarryho, absurdným beckettovským divadlom, brechtovým epickým divadlom, Grotowského fyzickým laboratóriom, Kantorovým divadlom happeningu či Artaudovým divadlom krutosti s dôrazom na jazyk gesta, výrazu, tela, priestoru, svetla, zvuku, formovali poetiku a jazyk Hubris company. Orientácia a znalosť nielen medzivojnovnej, ale aj aktuálnej zahraničnej umeleckej scény napomohli Hubris company vstúpiť na slovenskú umeleckú scénu s novým a jedinečným prístupom a štýlom fyzického divadla.

Hubris company pôsobila na slovenskej umeleckej scéne štyri roky (1990 – 1994), v roku 1995 vzniká Debris company, ktorá pôsobí dodnes. Zmena názvu sa netýkala formy či obsahu vzniknutých performancií, a teda ani smerovania zoskupenia. Podnetom bol umelecký a ľudský rozchod zakladajúcej dvojice Hubris company: Jozef Vlk a Martin Ondriska. Formálne aj obsahovo pokračovala a pokračuje Debris company v úsilí, ktoré podmienila Hubris company. Martin Ondriska išiel dramaturgicko-prekladateľskou a aj režisérskou cestou a Jozef Vlk založil Debris company s novými, z času na čas aj staronovými členmi Hubris company. Debris company povstala na troskách pýchy Hubrisu, aby svoje základy upevnila a zocelila, čoho dôkazom je jej 25-ročné pôsobenie s doposiaľ dvadsiatimi tromi inscenáciami v repertoári. ☘

Knižné tipy



658 s.
orientačná
cena 18 €

Patrice Pavis

Analýza divadelného predstavení

NAMU

www.namu.cz

Známy francúzsky divadelný teoretik Patrice Pavis prináša rámec pre analýzu divadelných, tanečných a pantomimických predstavení s presahom do filmovej analýzy. Kniha, ktorú ocenia kritici, akademici, študenti divadla aj divadelní tvorcovia vychádza v českom preklade Kateřiny Neveuovej.



448 s.
orientačná
cena 20 €

Martin Bojda

Filosofie Národního divadla a Miroslav Tyrš

Academia

www.academia.cz

Kniha prináša nový pohľad na myšlienky a snahy českého národného obrodenia, ktoré sa premietli do idey a zhmotnili v stavbe pražského Národného divadla, oslavujúceho tento rok 140. výročie otvorenia. Autor Martin Bojda interpretuje jeho vznik ako súčasť národných procesov nevyhnutných pre sociálnu a kultúrnu emancipáciu a modernizáciu.



296 s.
orientačná
cena 12 €

Mark Fisher

Ako písať o divadle. Príručka pre kritikov, študentov a blogerov

MLOKI

www.mloki.sk

Dlhoročný britský divadelný kritik a nezávislý novinár Mark Fisher v populárno-náučnej príručke približuje proces vzniku recenzie aj svet divadelnej kritiky. Na fungovanie divadla a písania o ňom sa pozerá veľmi prakticky – cez sériu cvičení, ktoré sprevádzajú jednotlivé kapitoly, dáva čitateľovi priestor experimentálne si overiť jeho slová.



Veronika Malgot
režisérka

Salara bandy na prídel

Považujem za veľmi opovážlivé v týchto časoch napísať, že o dva týždne budeme mať premiéru. Síce online, ale pocity napätia, vytrženia, šťastia a obáv ma zaplavujú rovnako. Ak nie viac. Som vďačná za divadlo, za to, že môžem tvoriť. Posledná septembrová premiéra nášho Divadla NUDE bola kruto skúšaná. Ani nie tak korunou, ale tímovou paralýzou, nedôverou a strachom z korony, čo úplne prebilo radosť z divadla. Táto skúsenosť ma na niekoľko mesiacov znecitlivela. Až na novembrovej repríze som si dovoľila radovať sa z toho, že vznikla nová forma života. Teraz je to inak. Záchvaty úzkosti a hnevu som nechala na terapiách. Intenzívne materstvo strieda divadlo, telesná a psychická únava z inej ako domácej práce mi ako mame zdravo pribojných tryskomyší prináša úľavu. Zrazu nemám nazvyš mentálnej kapacity na ostré sledovanie ruských lietadiel, „salara bánd“ ministerských nezhôd a vojnových stavov všade naokolo.

V skúšobni sme nahadzovali neverbálnu scénu o kontakte a ľudskosti. Performeri sa hýbali s respirátormi, ale ani tie nedokázali potlačiť pocit uchvátenia z toho, že to, čo mám pred očami, tak bytostne určuje, kto som a prečo robím, čo robím. A za to ďakujem.

BRUTTO, inscenácia o peniazoch a vzťahu k nim, je v dramaturgickej rovine kráčaním po nášlapných mínach, ale opora v tíme je v tomto procese stabilizátorom. Práve som si uvedomila, že počas generáľkového týždňa nemám s kým nechať deti. Väčšinou na generáľkový týždeň chodí moja mama, ale teraz je to zakázané. Ani sa nehnevám, ani sa nebojím. Pomodlím sa a počkám. Chlóra banda, salara banda, nech strážená je moja banda! ☘

ZUZANA HEKEL

riaditeľka DJP Trnava

Kiežby nás po kríze čakali roaring twenties ako v minulom storočí. Kozmetické spoločnosti vraj očakávajú boom, rúž bude symbolom návratu do života. S touto predpoveďou sa stotožňujem, nie je však isté, či sa ľudstvo oslavujúce oslobodenie od teplákov odpojí aj od streamovacích služieb a vkráča opäť do divadla. Myslím si, že bude nutné opätovne vytvoriť záujem, pretože bude ťažké na ten niekdajší nadväzovať. A práve tam tkvie potenciál. Divadlo sa bude musieť zmeniť, aby si ho publikum opäť našlo. A to nielen po stránke estetickú, ale aj filozofickú. Podľa OECD bude kultúra napríklad vstupovať do služieb ochrany zdravia. Myslím si, že momentálne prežívame kultúrny šok, ale z dlhodobejšieho hľadiska máme to šťastie žiť v ére transformácie.

LUKÁŠ BRUTOVSKÝ

režisér a umelecký šéf SKD Martin

Romantická predstava o tom, že pravé umenie pochádza výlučne z nejakej formy utrpenia, je pomýlená. Akákoľvek kríza môže a bude pôsobiť ako katalyzátor – ak je čo katalyzovať. Na druhej strane, až príliš veľa ľudí si hoví v pocite permanentnej krízy. Cítia sa tam dobre, môžu na ňu delegovať zodpovednosť. A pritom by to malo byť práve naopak. Mimochodom, už ste to počuli? Divadlo je v kríze. Hovorí sa o tom minimálne 150 rokov.



**Aký kreatívny
potenciál
má kríza?**

**Aký kreatívny
potenciál
má kríza?**

ANDREJ KALINKA

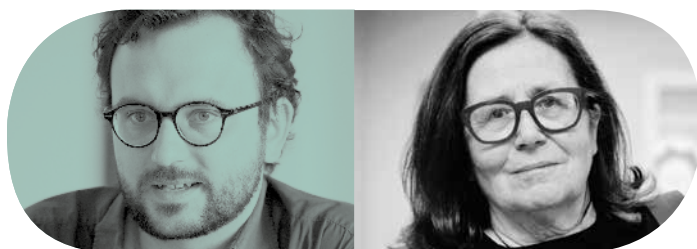
multimediálny umelec

Myslím, že tvorivý potenciál nie je primárne vo vonkajšom vplyve, ale vo vnútornom nastavení, rozhodnutí, v motivácii. Inak povedané, ak sa niekto chce učiť, vyvíjať, prichádzať na niečo nové, tak príležitosť hľadá rovnako v pokoji, ako aj v búrke. Dôležitú úlohu v tom zohrávajú vnútorné motivácie, ktoré sú výhradne individuálne, často nie úplne racionálne a neustále si ich treba oživovať. Bez tlaku, krízy, pochybností, diskomfortu si neviem predstaviť žiadny vývoj. No záleží na charaktere, dĺžke, kontexte a napokon na tom, ako to kto dokáže v danej situácii spracovať. Môže to byť deštruktívne alebo produktívne. Netýka sa to len umenia. Ide o dlhodobú prácu a rozhodnutia každého človeka.

ELENA FLAŠKOVÁ

prekladateľka

Niektoré modely pôsobili strihom vhodne aj na spoločenské podujatia či do práce. Keďže väčšina podujatí (aj práca) sa odohráva doma cez počítač, tieto spoločenské tepláky dávajú zmysel, no verím, že im odzvoní rovnako ako online premiéram. Keď som žila v Malage, fascinoval ma výjav ľudí nakupujúcich v pyžamách, dokonca celých rodín. Pri zelovoci od rána do večera postávala tetka v pyžame a v župane. Miestnych som sa dožadovала odpovede na túto záhadu, všetci však len krútili hlavou, až jeden Galícičan skonštatoval, že to sú prístahovalci z dediny. Väčšinu života som prežila na dedine a v pyžame do obchodu nechodil vari nikto. Je mi ľúto aj mojej babky, ktorá s Jednotou dôchodcov organizuje asi tri teplákové plesy ročne. Z teplákov prestáva byť odev vhodný na teplákový ples. V Turgenovej próze *Otcovia a deti* postavy žijúce na dedine dodržiavajú poriadok a návyky, aby „nesplesnivali“ zo všednosti dní. U Odincovej sa deň čo deň všetko robilo v rovnakom čase a ako vraví: „Možno sa správam ako veľkomožná pani, ale na dedine sa nedá žiť neporiadne, zmorí vás nuda.“ Ako by povedal Hviezdoslav, vy devy a mládenci málomožní, odhodte pyžamá a tepláky, kým vo víchrici totej ukruťenstva, zapadá výkvet človečenstva, života radosť smrtnej do chmúry, v prach purpur všeludského dôstojenstva, v sutiny jasný palác kultúry! ☘



Michaela Zakuťanská
dramatička

Pyžamovo-tepláková kultúra

1. Asi najviac mi je ľúto školopovinných detí a študentov. Zovšadiaľ počúvam ponosy na pyžamové a rozpustené deti, ktoré prežívajú svoje vzdelanie i mladosť dištančne. Babka vravela, že počas vojny sa deti mohli spolu aspoň hrať.
2. V decembri ma v nákupnom centre zaujal výber teplákov. Niektoré modely pôsobili strihom vhodne aj na spoločenské podujatia či do práce. Keďže väčšina podujatí (aj práca) sa odohráva doma cez počítač, tieto spoločenské tepláky dávajú zmysel, no verím, že im odzvoní rovnako ako online premiéram.
3. Keď som žila v Malage, fascinoval ma výjav ľudí nakupujúcich v pyžamách, dokonca celých rodín. Pri zelovoci od rána do večera postávala tetka v pyžame a v župane. Miestnych som sa dožadovала odpovede na túto záhadu, všetci však len krútili hlavou, až jeden Galícičan skonštatoval, že to sú prístahovalci z dediny. Väčšinu života som prežila na dedine a v pyžame do obchodu nechodil vari nikto.
4. Je mi ľúto aj mojej babky, ktorá s Jednotou dôchodcov organizuje asi tri teplákové plesy ročne. Z teplákov prestáva byť odev vhodný na teplákový ples.
5. V Turgenovej próze *Otcovia a deti* postavy žijúce na dedine dodržiavajú poriadok a návyky, aby „nesplesnivali“ zo všednosti dní. U Odincovej sa deň čo deň všetko robilo v rovnakom čase a ako vraví: „Možno sa správam ako veľkomožná pani, ale na dedine sa nedá žiť neporiadne, zmorí vás nuda.“
6. Ako by povedal Hviezdoslav, vy devy a mládenci málomožní, odhodte pyžamá a tepláky, kým vo víchrici totej ukruťenstva, zapadá výkvet človečenstva, života radosť smrtnej do chmúry, v prach purpur všeludského dôstojenstva, v sutiny jasný palác kultúry! ☘

Ja a divadlo

v marci kreslí — Paulína Pokryvková



NIKOLETA HVIZD TUŽINSKÁ

dramaturgička



Od príchodu COVID-19 do našich životov som celú situáciu zvládala pomerne dobre. Chvítami som sa venovala (online) umeniu, chvíľami škole, chvíľami záľubám. V divadle sa nám napriek všetkému podarilo vytvoriť novú inscenáciu. Nerozumela som všetkým tým prieskumom a informáciám o zhoršenom duševnom zdraví. No nedávno, z ničoho nič, prišiel moment, keď mi toto provizórium už nestačilo. Skúšame, oprašujeme, opravujeme, pripravujeme... Všetko pre divákov. Pre tých, ktorí tu niekde síce sú, ale už pár mesiacov som ich nevidela. Bez nich vraj divadlo nie je divadlom. A tak si pri práci občas aspoň predstavujem, že zas sedím v dave, v publiku, a potajomky sledujem skutočné reakcie skutočných ľudí na skutočné predstavenia.

Moja obľúbená činnosť – plánovanie, naberá nový rozmer absolútnej nevyspytateľnosti, a tak sa sústreďujem na to, čo v podstate nie je závislé od času – veci, na ktoré nebol čas. Okrem toho sa snažím hľadať témy, ktoré sa stratili v pandémie, a učím sa viac o detskom divákovi. Bez neho. Z knížiek a príbehov. Ako o mýtckej bytosti. A pritom hádam, či bude aspoň v niečom taký ako predtým. Dúfam, že ho ešte (s)poznám.

JASON YAP

tanečník



„Kam?“ opýtali sa moji rodičia, keď som ich informoval o mojom blížiacom sa sťahovaní na Slovensko. Vtedy boli mojimi jedinými asociáciami tejto krajiny Marek Hamšík a Rudolf Laban, napriek tomu som sa už začal pripravovať na presun do Európy na neurčito. Toto rozhodnutie nebolo ľahké, ale keď mi Divadlo Štúdio tanca dalo šancu stať sa prvým mimoeurópskym členom súboru, nemohol som odmietnuť.

Hoci som s tancom začal relatívne neskoro (v šestnástich), počas desiatich rokov profesionálnej kariéry som mal šťastie pôsobiť na rôznych pozíciách v rámci mnohých nezávislých projektov a kultúrnych organizácií – ako performer, choreograf, umelecký manažér a pedagóg. Nedávno som odštartoval vlastný projekt, ktorým som vplával do vôd médií – podcast. *The Background Dancer* (Tanečný komparzista) pokrýva rôzne témy zo zákulisia performatívnych umení.

Bol som prekvapený, aká rozsiahla je existujúca infraštruktúra performatívnych umení na Slovensku. Užívam si rôznorodosť ponuky umeleckých podujatí v takej „malej“ krajine. Nechýbajú tu pôsobivé akcie, no stále dúfam, že uvidím viac prípadov kamenných divadiel, ktoré dávajú priestor mladým, začínajúcim umelcom. Takisto dúfam vo väčšiu integráciu medzi domácimi a zahraničnými komunitami.

OTTO CULKA

herec



Som členom Jókaiho divadla v Komárne a s mojou spolužiačkou-kolegyňou Judit Bárdosovou práve skúšame komédiu Pétera Nádasu *Pochovávanie* v réžii Rastislava Balleka. Je to pre mňa úplne nová a veľmi inšpirujúca skúsenosť, naozajstný tvorivý proces. Aj keď ten pojem asi nie je v poslednom období veľmi populárny... Pracujem často aj v rozhlase, naposledy som načítal skvelý román Pavla Száza v réžii Pétera Telihaya. Pavol napísal svoje dielo v maďarskom jazyku a v dialekte, ktorý používam doma vo svojom prirodzenom prostredí. Mali sme veľký úspech po celom juhu aj za hranicami Slovenska. V lete som prvýkrát točil film, bol to pre mňa zážitok, nevedel som si zvyknúť, že ma stále niekto obskakuje. Veľmi sa teším zo spolupráce s Danielom Ratimorským! Chystáme spolu náš nezávislý projekt už niekoľko rokov, teraz to vyzerá, že sa nám ho konečne podarí zrealizovať v réžii Andrey Bučkovej. No a v neposlednom rade... Vrátil som sa na VŠMU ako doktorand a pracujem s maďarskými poslucháčmi herectva. Učíme sa techniku javiskovej reči po maďarsky aj po slovensky, aby nám aspoň v jednom z týchto dvoch jazykov bolo rozumieť, ak raz otvoria divadlá. Pred pár dňami som čítal výraz „prezenčné divadlo“, rýchlo som vypol internety...

2. február

Divadelný ústav zorganizoval online diskusiu s názvom *Dráma – a čo ďalej?* o aktuálnom ročníku súťaže *Dráma*, o súčasnej slovenskej dráme, ale aj o pandemickej situácii, ktorú prežívame. Hostkami a hosťami moderátorky Lenky Čepkovej, koordinátorky súťaže *Dráma*, boli Lucia Mihálová, Vladislava Fekete, Marián Amsler, Ján Šimko, Peter Himič, Anton Korenči a Mário Drgoňa. Diskusia bola streamovaná prostredníctvom kanálu YouTube.

7. február

Zuzana Kocúriková, foto C. Bachratý



V populárnej ankete *Slovenka roka* boli kategórii *Umenie a kultúra* nominované sólistka *Opery SND* Terézia Kružliaková, herečka a členka *Činohry SND* Zuzana Kocúriková a hudobníčka a pedagogička spevu na *Divadelnej fakulte VŠMU* Adriena Bartošová (Bučková).

12. február

Hoci protipandemické opatrenia znemožňujú divadlám na Slovensku bežnú prevádzkovú činnosť, divadelníci sa aj naďalej aktívne zapájajú do spoločenského života a diskurzu ohľadom pandemickej situácie. *Divadlo Jána Palárika* v Trnave k povzbudivým výrokom známych dramatikov a literátov vyvešaným na priečelí budovy pridalo heslo „Vakcína

je sloboda“, čím sa snaží povzbudzovať ľudí, aby sa dali očkovať proti ochoreniu COVID-19. V podobnom duchu usporiadalo krátko predtým *Divadlo DPM* debatu s odborníkmi *Müsü* moc – všetko o očkovaní, ktorú vysielali na svojom YouTube kanáli. Slovenské národné divadlo zasa na online predstavenia osobne pozývalo pracovníkov z prvých línií – zdravotníkov a zdravotníčky, učiteľov a učiteľky, vedcov a vedkyne.

19. február

Do funkcie riaditeľa *Spišského divadla* na základe výberového konania vymenovalo *Zastupiteľstvo Košického samosprávneho kraja* Radovana Michalova. Michalov je producent a manažér v oblasti kreatívneho priemyslu. Podľa jeho slov má víziu posunúť divadlo za hranice mesta, kraja i Slovenska.

23. február

Aj *Štátna opera* v *Banskej Bystrici* hľadá alternatívne spôsoby ako sa prihovoriť svojim divákovi. Preto spustila podcast s názvom *Opera Viva!*, v ktorom sa každé dva týždne bude dramaturgička *ŠO* Alžbeta Lukáčová so svojimi hosťami rozprávať o témach z prostredia operného divadla, o dianí vo svete súčasnej opery, operety či tanca a ponúkne aj pohľad do histórie. V prvom diele, ktorý je dostupný na webe a sociálnych sieťach *bansko-bystrickej opery*, ako i v podcastových aplikáciách, diskutovala s riaditeľom *ŠO* Rudolfom Hromadom.

28. február

Projekt *Otvorené archívy Asociácie Divadelná Nitra* sa dostal do svojej druhej fázy. Na webe *dnarchivy.sk* je v súčasnosti dostupných už viac ako šesť tisíc dokumentačných materiálov v slovenskom aj anglickom jazyku. Nájdete tam zoznamy, fotografie, video nahrávky a texty inscenácií 29 ročníkov *Medzinárodného festivalu Divadelná Nitra*.

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

DREAM
foto S. Martin

Tipy redakcie

12. – 20. marec

Royal Shakespeare Company pozýva na svoju prvú online inscenáciu v histórii – a nie hocijakú. *Dream* (podľa hry *Sen noci svätajánskej*) v sebe nevidane spája najnovšie herné a javiskové technológie, ktoré reagujú na pohyb hercov, s interaktívnym symfonickým soundtrackom. Viac informácií nájdete na dream.online.



dostupné online

CEDIT je názov odborného časopisu, ktorý od roku 2019 vydáva *brnianske Centrum experimentálneho divadla*. Časopis je textovou platformou pre kontexty tvorby *Divadla Husa* na provázku, *HaDivadla* a *Terénu* a každé vydanie je sústredené okolo centrálnej témy. Zatiaľ štyri vydané čísla plné kvalitných textov o súčasných témach týkajúcich sa divadla a performativity nájdete online na webe *CED-u* (ced-brno.cz) a fyzicky napríklad aj v knižnici *Divadelného ústavu*. Hlavnou témou ostatného, štvrtého čísla je aktivizmus.

dostupné online

Nezávislé divadlo Uho! už od minulého roku pravidelne pripravuje podcast s názvom *Život je sen*. K sériám *Zem na scéne* a *Kultúrne o kultúre* teraz pribudol *Ponor za...*, v ktorom zakladateľská dvojica zoskupenia *Alžbeta Vrzgula* a *Peter Galdík* približuje jednotlivé inscenácie, proces ich tvorby, inšpirácie, ale aj „historiky zo zákulisia“. Viac info na webe a facebookovej stránke zoskupenia.

Z éteru / TV

RÁDIO REGINA

- 17. 3. 22:00 **L. Ťažký:** Divý Adam
- 24. 3. 22:00 **K. Horák:** Preventívna prehliadka
- 31. 3. 22:00 **R. Rolland – M. Dacho:** Peter a Lucia

RÁDIO DEVÍN

- 12. 3. 21:00 **M. Závacká:** Ľudácka prevýchova
- J. Jesenský:** Nešťastník
- 13. 3. 22:30 **P. Karvaš:** Nečakaná prosba
- 14. 3. 21:00 **A. S. Puškin:** Eugen Onegin
- 16. 3. 20:00 **P. Jankú:** Zlatá horúčka
- S. Bílý:** Epicentrum žitia
- 17. 3. 21:30 **S. Kalný:** Ben Desiaty
- 20. 3. 22:30 **M. Hriňová:** Tribeč
- 21. 3. 21:00 **É. Zola:** Peniaze
- 23. 3. 20:00 **D. Defoe:** Denník morového roku, Robinson Crusoe
- 24. 3. 21:30 **K. Jarunková – G. Rothmayerová:** Jediná
- 26. 3. 21:30 *Divadelný zápisník*
- 28. 3. 21:00 **M. Kukučín:** Keď báčik z Chochoľova umrie, Koniec a začiatok
- 30. 3. 20:00 **I. Horváthová:** Ôsme dvere
- M. Dítte:** Terra Granus
- P. Krištúfek:** Drak sa opäť vracia
- 31. 3. 21:30 **L. Zúbek – J. Číž:** Slepý Matej

DVOJKA

- 12. 3. 10:00 **Hniezdo na ôsmom poschodí** (televízna inscenácia hry T. Čiladzeho)

TROJKA

- 12. 3. 12:55 **Búrka** (televízna inscenácia hry A. N. Ostrovskeho)
- 22:35 **Príživník** (televízna úprava divadelnej hry I. S. Turgeneva)
- 17. 3. 12:55 **Oblomov** (televízna úprava románu A. Gončareva)
- 18. 3. 13:05 **Eugen Onegin** (televízna adaptácia románu A. S. Puškina)

LENKA DZADÍKOVÁ (teatrologička) 0 Aj plány pripomínajúce 70. výročie založenia Bábkového divadla Žilina výrazne zmenila pandémia. Jedna aktivita sa však mimoriadne vydarila. Dramaturg Matej Truban a umelecký šéf Michal Németh ako autorské duo pripravili sériu krátkych, dvojminútových videoklipov. Je v nich veľmi hutne zachytená história divadla – samotný vznik, zakladateľská osobnosť Teodora Zvaru, peripetie hracích priestorov, premeny hereckého súboru, zájazdy, festival Bábková Žilina a vo výrobe je ešte siedmy diel. Videá majú formu koláží historických fotografií a dokumentov, ktoré sa prelínajú s odkazmi na súčasnú popkultúru. Sú veľmi vtipné a divácky priťažlivé, zároveň plné faktov a zaujímavostí. Dostupné sú v sekcii Videá na facebooku divadla, v priečinku Zaujímavosti z bábkača.

URŠULA TURČANOVÁ (dramaturgička DJGT) 0 Aj v tejto dobe prebiehajú zápasy o slobodu a základné ľudské práva. Posolstvo z epicentra bieloruskej revolúcie sa od jesene šíri do celého sveta unikátnym divadelným spôsobom – prostredníctvom prekladov hry Andreja Kurejčika *Urazení. Bielo(R)usko*. DJGT uviedlo ako prvé na Slovensku online inscenované čítanie, ktoré bolo následne súčasťou banskobystrického festivalu ľudských práv, tolerance a vzájomného porozumenia Embargo. Pre náš tvorivý tím a hercov bola dvojtýždňová tvorba silným impulzom. Aktuálnym dozvukom tejto aktivity bolo pozvanie režiséra Petra Palika do podnetnej online debaty Divadelného ústavu Praha Umění jako politické gesto: český a slovenský příspěvek ke Dni solidarity s Běloruskem.

ELENA KNOPOVÁ (teatrologička) 0 Jednoznačným plusom je výstava Pavillon des Cèdres Juraja Poliaka v Považskej galérii umenia v Žiline. Aj keď sa zatiaľ ku mne dostala len vo virtuálnej podobe, zážitok po zhladnutí videa z miestnosti nazvanej *Ako ďaleko je k zázraku II* bol silný. Poliak ako výtvarník a scénograf opäť raz hľadá v sebe a v umení rezonancie súvisiace s procesom vzniku, trvania a zániku, akoby pomenúval vzťahy a hodnoty medzi materiálom a metafyzickým, pričom sa pohráva s „kategóriou“ pozorovateľa, mierky a času. Jeho otázka ako ďaleko je k zázraku mi v dnešnej dobe evokovala jedinou odpoveď – tak, ako je k nemu blízko.

PETRA FORNAYOVÁ (režisérka) 0 Skvelým zážitkom bola pre mňa premiéra tanečnej produkcie *Vis Motrix* nemeckej skupiny Cooandance. Aj napriek súčasnému celoplanetárnemu handicapu sledovania predstavení cez monitory choreografka Rafaële Giovanola ponúkla dielo, aké sa vidí málokedy. Hybná sila, ktorú všetci teraz tak veľmi potrebujeme, je materializovaná do maximálne prepracovaných pohybov – až sa nám nechce veriť, že sa pozeráme na skutočné živé bytosti. Opätovné „stretnutie“ s Cooandance ma potešilo dvojnásobne, keďže pokiaľ vyjde všetko ako má, mali by sme *Vis Motrix* tento rok privítať aj na Nu Dance Feste.

šéfredaktorka
Martina Mašlárová
odborná redaktorka
Barbora Forkovičová
zodpovedná redaktorka
Zuzana Uličianska
jazyková redaktorka
Iveta Geclerová
layout & logo
ZELENÁ LÚKA s.r.o.

adresa redakcie
kôd – 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
Bittner Print, s.r.o.
distribúcia, predplatné
theatre.sk/projekty/
casopis-kod
cena čísla 2 EUR / 50 Kč
Vychádza 10-krát ročne
v náklade 300 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

SETKÁNÍ/ENCOUNTER

23. - 27. 3. 2021 | ONLINE


SKOČTE S NÁMI DO NEZNÁMA!

31. ročník Mezinárodního festivalu divadelních škol SETKÁNÍ/ENCOUNTER 2021 provází téma JUMP! (v překladu SKOČ!). Skáče do online podoby, aby s námi mohl divadlo zažít opravdu každý. Skáče do nové dekády festivalu pořádaného studenty Divadelní fakulty JAMU. Záznamy představení studentů z Česka, Slovenska i všech koutů Evropy, přednášky nebo večery s kapelami. 22. března se můžete těšit na živý přenos koncertů ze dvou brněnských klubů pod názvem ENC: STAGE!

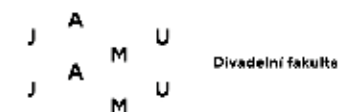
To všechno na našem webu.

 encounter.cz

 [setkani](https://www.facebook.com/setkani)

 [setkani_encounter](https://www.instagram.com/setkani_encounter)

organizátor:



za finanční podpory:



pod záštitou:



hlavní mediální partner:



Ak máte záujem 0 predplatné, 0 inzerciu, 0 informácie... všetko nájdete na stránke www.theatre.sk v sekcii časopis kôd, 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



**LITA podporuje autorov a pomáha nám
vybojovať si férové podmienky.**

Elena Flašková, umelecká prekladateľka

www.lita.sk

lita