



február



kød

konkrétne ø divadle

číslo 2 | ročník 12 | 2018

cena 1,65 € | 50 Kč

| Ján Ptačin, Ondrej Zachar, Michal Lošonský |

| Ľudia, miesta a veci v DAB Nitra |

| Tektonika citov v MDPOH | Idiot v Jókaiho divadle |

| Festival Theatre.cz | Festival Spielart |

| svetelný dizajn | Marián Labuda |

knihy DIVADELNÉHO ÚSTAVU



E-kniha *Dráma 2016*

Dráma 2016 vychádza ako elektronický zborník víťazných textov súťaže pôvodných dramatických textov v slovenskom a českom jazyku, ktorú organizuje Divadelný ústav. Prvú cenu získal v roku 2016 Peter Scherhauser za text *Invázia*, Dušan Vicen s textom *Squat* dostal druhú cenu, za hru *HUMANS OF LATE CAPITALISM* udelila porota Samuelovi Chovancovi tretiu cenu. Finalistom súťaže, ktorého text *Cicho, bo skajpujem s dzivku!* sa tiež dostal do zbierky, je i Jozef Jenčo.

—
5,00 €

Martina Čierna *Slovenské divadlo v číslach*

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

—
9,00 €

Colette Conroy *Divadlo a telesnosť*

Publikácia prináša provokatívne východisko pre chápanie komplexného vzťahu medzi divadlom a telesnosťou. Hutným a zrozumiteľným spôsobom odhaľuje napätia medzi telesnosťou, konkrétnymi telami, jazykom, zobrazovaním a pohybom v divadle. Autorka Colette Conroy prednáša teóriu drámy na Royal Holloway, University of London, je editorkou výskumnej časti monotematického čísla časopisu *Drama Education* s témou Znevýhodnenie: Tvorivé napätia v aplikovanom divadle, autorkou viacerých článkov a štúdií, ako aj spolueditorkou medzinárodného časopisu *RiDE: The Journal of Applied Theatre and Performance*.

—
10,00 €

Milí čitatelia!

Rýchly odchod viacerých významných osobností umeleckého i teoretického sveta predznamenáva výmenu generácií, ktorá je nevyhnutá a nezvratná, rovnako ako neustály technologický progres. Práve nové technologické výtopy v mnohom určujú i smerovanie mladých divadelníkov. Dôležitý zlom v posledných rokoch nastal najmä v uvažovaní o svetle, bežné „svietenie“ už aj u nás nahradil profesionálny svetelný dizajn. Dokladom tohto silnejúceho fenoménu je rozhovor so scénografmi z ateliéru JaOnMi CreatureS i článok odborníka z pražského Inštitútu svetelného dizajnu Vladimíra Buriana.

Druhú, smutnejšiu líniu februárového čísla nanešťastie tvoria práve spomienky na veľké osobnosti, ktoré nás v posledných týždňoch opustili. Okrem herca Mariána Labudu, českého režiséra, teoretika a pedagóga Karla Makonja a poľského historika a teoretika divadla Zbigniewa Osińskiego odišiel aj náš kolega a priateľ, český kritik a publicista Vojtěch Varyš. Jeho názory, ktoré sa objavovali aj na našich stránkach, boli vskutku originálne, niesli sa v duchu svojského estetického vnímania a nekonečného zmyslu pre úprimnosť. Texty pod značkou VV boli vždy rúzne a štiplavé, s príchutou irónie a humoru, obzvlášť toho čierneho a mládeži neprístupného. A presne také boli i všetky stretnutia s ním. Snáď je teraz v takom divadle, kde hrajú iba podľa jeho gusta (a hlavne bez pátosu, prosím!) a kde mu dovoľia piť pritom pivo!

FOTO NA OBÁLKE
Ľudia, miesta a veci, DAB Nitra

obsah

na margo

2 Historik a analytik moderného poľského divadla
Nadežda Lindovská

rozhovor

3 Svetlo je materiál budúcnosti
rozhovor s JaOnMi CreatureS

recenzie

11 Oklamať matku a lekárku je najťažšie
Miroslav Zwiefelhofer
• ĽUDIA, MIESTA A VECI (DAB NITRA)

16 Chcenie by bolo, ale prírodná katastrofa neprichádza
Marek Godovič
• TEKTONIKA CITOV (MDPOH)

20 Nepochopiteľný Idiot vo vlaku
Géza Hisznyan
• IDIOT (JÓKAIHO DIVADLO)

festivály

24 Žiadny spasiteľ neprišiel
Lubica Krénová

30 Festival Spielart: Lekcia o európskej rasovej a kultúrnej ignorancii
Lucia Galdíková

zahraníče

36 Premio Europa s ručením obmedzeným
Soňa Šimková

extra

41 O jasu
Vladimír Burian

in memoriam

45 Múdry klaun Marián Labuda
Vladimír Štefko

47 Moje tri zastavenia s Mariánom Labudom
Peter Pavlac

48 Craig, Kantor, Makonj...
Eva Kyselová

krátko kriticky

50 Modlitba pre Moniku, kabaret pre normalizáciu
Soňa Jánošová

51 Prochádzka (ne)tradične
Lucia Lejková

knižná ukážka

52 THE UGLY LIGHT. Lichtdesign im Theater Taschenbuch
Benjamin Schälke

knížné tipy

z tvorby

54 Louis Vuitton, hus, ježkovia, modrý svietiaci kôň a ďalší
Šimon Spišák

2x2

54 Do akej miery vnímate svetlo ako súčasť umeleckého diela? Ako sa vaše vnímanie svetla rokmi a vývojom súčasného divadla a umenia menilo?

glosa

55 Generácia Alfa
Uršula Turčanová

ja a divadlo

Ivan Acher
Miloš Kuseda
Ints Plavnieks

58 kaleidoskop

59 tipy redakcie

59 v éteri

60 konkrétne p...

Nadežda Lindovská
teatrologička



Historik a analytik moderného poľského divadla

Začiatkom roka 2018 z Varšavy prišla smutná správa: zomrel profesor Zbigniew Osiński, významný poľský teatroológ svetového mena, emeritný profesor Varšavskej univerzity a Divadelnej akadémie Aleksandra Zelwerowicza. Bol to nesmierne čínorodý vedec s encyklopedickým rozhľadom, jeho práce preložili do vyše dvadsiatich svetových jazykov vrátane čínštiny, japončiny a arabčiny. Na Slovensku vyšla jeho monografia *Jerzy Grotowski. Od „divadla predstavení“ k rituálnym hrám (1995)*.

Profesor Osiński bol osobným priateľom veľkého poľského divadelného guru – Jerzyho Grotowského a autorom základných historických a analytických prác o jeho myslení a tvorbe. Stal sa iniciátorom, zakladateľom, prvým riaditeľom a neskôr vedeckým garantom Inštitútu Grotowského. Okruh jeho činnosti a tém, ktoré reflektoval, však bol podstatne širší.

Zbigniew Osiński patrí k pokoleniu, ktoré sa zapojilo do verejného života v dnes už bájných šesťdesiatych rokoch a nieslo ich energiu v sebe po celý život. V roku 1962 vyštudoval polonistiku na univerzite v Poznani, v tom istom roku sa zoznámil aj s Grotowským. Od roku 1970 začal pôsobiť v univerzitnom prostredí vo Varšave. Recenzovanie divadla spájal s bádáním. Prvé vedecké publikácie k dejinám poľského medzivojnového divadla uverejnil ešte ako študent, dlhé roky sa venoval divadelnej kritike, aktívne reflektoval aktuálne divadelné dianie, redigoval odborné časopisy. Zaujímal sa tiež o praktickú divadelnú prácu, v rokoch 1973 – 1977 zastával post dramaturga v Starom divadle v Krakove, vyskúšal si aj réžiu. Údajne práve

Grotowski mu odporučil sústrediť sa na dejiny a teóriu divadla, pretože mal pre teatrologiu mimoriadny talent.

Popri početných prácach o Grotowskom boli predmetom jeho výskumu aj významné zjavy a tendencie poľského divadla 20. storočia: Wilam Horzyca, Wacław Radulski, Konrad Swinarski, Mieczystaw Limanowski, Juliusz Osterwa, Teatr Reduta, Irena i Tadeusz Byrscy, Teatr Ósmego Dnia, Gardzienice atd'. Zapájal sa do experimentov Laboratória Grotowského. Zúčastnil sa na prvých výskumných výpravách Centra divadelných praktík Gardzienice a analyzoval jeho snaženie už v čase, keď išlo o neznáme zoskupenie. Popri vlastných samostatných monografiách zozbieral, zostavil, utriedil, okomentoval a vydal kvantum materiálov k štúdiu moderného poľského divadla. Pracoval v množstve domácich i zahraničných vedeckých ustanovizní, udržiaval kontakty s mnohými významnými osobnosťami svetového divadelného umenia a vedy o divadle. K jeho posledným prácam patrili nové publikácie o Grotowskom a dvojväzková priekopnícka monografia *Poľské divadelné kontakty s Orientom v 20. storočí*.

Profesor Osiński spájal prácu vysokoškolského pedagóga a kabinetného vedca s výskumom a pohybom v teréne. Jeho pracovňa bola od podlahy až po strop zaplnená knihami a časopismi. Do poslednej chvíle sa živo zaujímal o súčasný film, vášnivo sledoval výtvarné umenie, múzeá a ich výstavnú činnosť. Veľmi rád chodil pešo, presúval sa obdivuhodne rýchlo, akoby lietal. Prvého januára 2018 po návrate zo silvestrovskej oslavy vzlietol navždy. Dožil sa 78 rokov. Posledná rozlúčka s ním prebehla vo Varšave 12. januára, popri početnej divadelnej a vedeckej komunite si jeho pamiatku uctili zástupcovia poľskej vlády. V záplave kondolencií zo zahraničia nechýbal list od Eugenia Barbu, ktorému choroba znemožnila vycestovať na pohreb poľského priateľa, vyslal tam aspoň svojho zástupcu. ☘

Miriam Kičiňová
dramaturgička

JaOnMi CreatureS

Svetlo je materiál budúcnosti

Trojica divadelníkov, architektov, scénografov, pedagógov, ktorých združuje spoločný ateliér JaOnMi CreatureS, prináša svoj pohľad na spojenie scénografie a svetelného dizajnu. Ján Ptačin, Michal Lošonský a Ondrej Zachar majú dnes už skúsenosti z práce v divadle i na rôznych nedivadelných projektoch. Všade sa však snažia prepašovať kúsok inovatívneho divadelného uvažovania. Sú novou generáciou scénografov, ktorá sa intenzívne zamýšľa nad stavom a premenou myslenia súčasnej slovenskej scénografie, nad jej technologickými, ale najmä ideovými možnosťami.

Existujú odborníci, ktorí o sebe hovoria, že sú svetelní dizajnéri, hoci na to nemajú nijakú školu. Až s vašim príchodom na VŠMU sa postupne zavádza svetelný dizajn ako predmet.

Mi — Na škole existoval už predtým predmet, myslím dokonca, že sa volal svetelný dizajn, ktorý mal na starosti pán Kocman. Takže aj my sme sa k tomu dostali takto, na škole. Až potom Ján Ptačin začal cielene študovať svetelný dizajn prostredníctvom rôznych workshopov organizovaných napríklad sieťou Anténa a pražským Inštitútom svetelného dizajnu a počas doktorandského štúdia odišiel na špecializovanú stáž do amsterdamského Inštitútu svetelného dizajnu. Myslím si, že už bolo aj súčasťou zámerov katedry, viesť Jana týmto smerom. A nakoniec sme v poslednej akreditácii akreditovali

foto archív M. Lošonského



svetelný dizajn ako jeden z troch hlavných predmetov štúdia scénografie. Na bakalárskom stupni sú tri ateliéry, v rámci ktorých študent dostane prierez všetkými tromi profesiami. Na magisterskom sa môže zamerať na jeden, dva alebo aj všetky tri odbory, je na ňom, koľko štúdia zvládne. Dôležité však je, že teraz existujú tri úplne rovnocenné zložky – priestor, kostým, svetlo.

Čo pre vás znamená svetelný dizajn, aká je jeho funkcia v rámci inscenácie? Je to práca pre scénografa alebo by to mal byť samostatný špecializovaný odbor?

Mi — Popri kostýme a priestore – scéne je svetlo rovnocennou zložkou výpravy. Pri troch rovnocenných súčiastiach môžeš nimi slobodne manipulovať a určovať ich vzájomný pomer. Scénografia môže byť aj bez dekorácie, ale musí sa dotvoriť, napríklad svetlom. Všetko vizuálne, čo sa na javisku odohráva, môže byť scénografiou. Aj pohyb herca. **Ja** — Aj rozhodnutie, že na javisku nebude scéna alebo že herci budú nahí, aj to je rozhodnutie scénografické. Ak na scéne nie je nič a vytvoríš to svetlom, alebo to neurobiš ani svetlom a zahrá sa to „v pracákoch“, všetko je v konečnom dôsledku o scénografických rozhodnutiach. Svetlo má však nepochybne tú vlastnosť, že vie ľahšie bez materiálnych vecí nahradiť javiskový dizajn alebo dekoráciu.

Môžeme používať termín svetelná scénografia ako odborný pojem?

Ja — Samozrejme sú nejaké zložky, ktoré sa podpisujú na celkovom scénografickom riešení a je jasné, že svetlo je jednou z nich alebo môže dokonca pokryť aj tie ďalšie. Svetlom sa to dá oveľa ľahšie, pretože nepotrebuje hmotu. Keď povieš dekorácia alebo kostým, potrebuješ to vyrobiť, ušit. Svetlo je v tomto zmysle rýchle. Samozrejme, môžeme sa zamýšľať nad technológiou. Ako to urobiť? S čím? Vo svojej podstate je svetlo len médium. Výhodou svetla pri tvorbe scénografie je nielen to, že nepotrebuješ materiálnu časť scénografie, ale zároveň sa dá meniť v čase. Je oveľa jednoduchšie robiť dynamiku a dramaturgiu v čase svetlom ako dekoratívnu scénografiou.

6 Mi — Svetelný dizajn nie je nič nové. So svetlom sa pracuje



Europeana (SKD Martin)
foto B. Konečný

už veľmi dlho, ale len teraz sa tým začíname zaoberať ako niečím, čo môže naozaj fungovať samostatne.

On — Svetelný dizajn a svetelná scénografia však podľa mňa nie je to isté. Svetelný dizajn musí človek ovládať natoľko, aby mohol robiť svetelnú scénografiu. Je jednoducho svetelný dizajnér ako taký a potom sú svetelní scénografi, ktorí sa venujú svetlu na scéne, v divadle, respektíve vytvárajú svetlom nejakú scénu.

Ja — Ale treba to vymedzovať? Podľa mňa nie. Keď rozmýšľaš, že ideš do nejakého projektu, tak tam ideš ako scénograf.

Mi — To závisí od toho, ako sa na seba pozeráš. Môžeš sa na seba dívať ako na svetelného dizajnéra. Čiže môžeš ísť robiť do divadla aj do galérií či pre architektúru. Alebo sa na seba môžeš pozerieť ako na scénografa a tiež môžeš robiť pre divadlá, môžeš robiť letné festivaly a zase sa na to pozeráš inak, cez tie tri časti – kostým, svetlo a priestor.

Myslíte si, že pri inscenácii je dobré alebo dôležité, aby mal všetko pod patronátom jeden človek? Aby bol autorom scény a scénografie ako takej a zároveň aj autorom svetelného dizajnu?

Ja — Ideálny stav je, ak to dokáže obsiahnuť jeden človek. Závisí to však od toho, či máš víziu, ktorú dokážeš naplniť a realizovať vo všetkých zložkách. Niekedy si pri projekte uvedomíš, že si vyžaduje napríklad také kostýmy, na ktoré nemáš.

On — Mňa baví, ak sa tvorivé tímy skladajú z viacerých ľudí, ktorí k sebe pridávajú rôzne poznatky, idey, vízie. Jedna hlava a jeden pohľad je vždy menej ako tri pohľady. Navzájom sa v tíme ovplyvňujú a mám pocit, že naozaj veľké projekty sa ani inak nedajú robiť.

Svetelný dizajn súvisí aj s technologickou náročnosťou. Už to nie je len o manuálnych reflektoroch, ale dizajnér musí vedieť, aký prístroj čo robí a čím dosiahne to, čo zamýšľa. Študent tieto poznatky zrejme nemá šancu získať, keď sa zapodieva svetlom len v hypotetickej či teoretickej rovine. Potrebne sú pravdepodobne aj skúsenosti z rôznych workshopov.

Veľký zošit (DAB Nitra)
foto Collavino



Ja — To sú tie dve zložky scénografie – technická a umelecká. Pri kostýme musíš napríklad poznať základné strihy, v stage dizajne zasa musíš vedieť, aký má byť schod, aby herec nespadol. A tak je to aj so svetlom. V posledných rokoch ide rozvoj techniky rapídne dopredu. Je jasné, že svetlo bolo na javisku vždy istým spôsobom prítomné. Od nejakej fakle až po terajšie inteligentné systémy, ktoré prinášajú nové možnosti z hľadiska pohybu, zmien farieb, automatizácie a pod. V tomto je to náročnejšie, ako to bývalo. Pred dvadsiatimi rokmi si režiséri vedeli svietenie inscenácie spraviť sami, ale teraz už možno niektoré technické možnosti ani nepoznajú. Samozrejme, česť výnimkám. To je teda technická časť. A tá umelecká, tá je všeplatná. Nemusiš vedieť programovať svetelný pult, keď vieš, čo chceš dosiahnuť. Človeka to predsa nemôže obmedzovať v kreatívnom myslení. Samozrejme, že keď to ovládaš, je to plus. Ale tak je to vo všetkom.

On — Aj na to sú dobré tímy. Môžem prísť za Janom a povedať mu, aký mám nápad, a spýtať sa ho, či by sa to vôbec svetelne dalo zrealizovať.
Mi — Podstatnejšia je umelecká časť, lebo pre tú druhú si vždy vieš nájsť cestu – buď si dohľadáš informácie, alebo nájdeš niekoho, kto to vie. Umelecká časť je podľa mňa pre všetky zložky rovnaká. Všetci uvažujú nad nejakým príbehom, nad procesom, nad textom, nad významami. V tomto je to rovnaké pre kostyméra a scénografa – v zmysle architekta scény, a aj pre svetelného dizajnéra.

Prijímajú aj režiséri vašu úvahu o tom, ako by mal vyzerat' svetelný dizajn? Čoraz častejšie sa stretávam s tým, že si k svieteniu pozývajú ľudí, ktorým dôverujú. Zahraniční režiséri už zasa prichádzajú s človekom, o ktorom vedia, že im to „nasvietí“ tak, ako chcú. Ako to vyzerá na Slovensku?

Ja — Momentálna situácia vyplýva trošku z historickej danosti nášho územia. Kedysi boli v divadle majstri, ktorí svetlo v inscenácii vedeli urobiť a tvorcovia na to boli zvyknutí. Na Západe majú dlhšiu tradíciu prizývať dizajnérov do tvorivého tímu už od začiatku procesu, rovnako ako scénografov a kostymérov. Pomaly tento úzus prichádza aj sem. Zrejme to súvisí aj s praxou a s tým, že svetelní majstri pomaly z divadiel odchádzajú a nemá ich kto nahradiť. Režiséri zároveň už možno nedôverujú tomu, že „sa to urobí dobre“ a nechcú si to už ani zjednodušovať. Nastupuje tiež mladá generácia režisérov, ktorí chcú skúšať nové a iné veci a potrebujú nápady riešiť už v prípravnom procese. Začínajú si uvedomovať, že svetlo je dôležité a môže sa ním vo výsledku dosiahnuť veľký rozdiel. Je iné „nejako nasvietiť“ tváre a spraviť svetlo tak, že bude súčasťou scénografie.
Mi — Hlavne, ak je svetlo súčasťou scénografie, musí mať aj dramatický jazyk, ktorým môžeš prehovárať k divákovi.
On — A aj práve preto, že sú dnes na trhu dostupné rôzne možnosti rôzneho stupňa komplikovanosti, musí to robiť taký človek, ktorý ich pozná, lebo ani technik možno nevie, čo všetko sa s čím dá spraviť. Môže to byť scénograf – svetelný dizajnére, ktorý sa s tým „hrá“ a má

schopnosti, ktoré nejakým spôsobom rezonujú s videním režiséra. Možno nemá všetky technické znalosti, ale určite má informácie o tom, aké efekty existujú alebo ako sa dajú svetlá skombinovať. A to sa nedá ničím nahradiť, musí to robiť daný človek. Ani režisér nemôže všetko obsiahnuť. Tak ako v prípade scénografie nie je jeho úlohou vedieť, akým spôsobom sa vyrába scéna. Možno ešte ideu by zvládol, ale ako to nakreslí, ako to celé bude fungovať? Na to musí byť odborník.

Ja — Režiséri si aj preto privolávajú konkrétnych dizajnérov, lebo už poznajú ich rukopis, tak ako si volajú scénografa, s ktorým robia dlho, poznajú ho po ľudskej stránke, vedia, akým štýlom robí a či im ten štýl vyhovuje. Už to nie je len technické nasvietenie inscenácie, aby bolo jednoducho na scéne herca vidno, ale ide aj o nejaký cieľ – ideu. Technický personál v divadlách je však stále veľmi dôležitý. Dizajnére bez nich nespraví nič.
On — To sú tí, čo vedia.

Ja — Tí, ktorí poznajú budovu, vedia poradiť, ale vedia urobiť aj presný opak.

On — Dizajnére vlastne pracuje s ich prostredím, ktoré vedia ovládať iba oni. Ak natrafíš na dobrý technický tím, tak sa dokonca od neho učíš, alebo oni od teba.

Ako je to s vašimi skúsenosťami v rámci spolupráce s režisérmí? Panuje tu autokratickosť režiséra v zmysle jeho predstavy scény alebo vám dávajú úplnú slobodu?

Mi — Ak má režisér túžbu situovať inscenáciu do iného obdobia, ako je text hry, tak je určite dobré, keď ju vysloví skôr.

Ja — „Najlepšie“ je, keď režisér predstavu má a tvári sa, že nie, urobte si, čo chcete. A potom vás dva mesiace do niečoho tlačí a nakoniec zistíte, že to od začiatku presne šípi, ale nechá vás si myslieť, že to robíte vy.

Mi — Režisérova myšlienka má vždy nejakú hranicu. Môže do scénografie nejako zasiahnuť, ale jeho schopnosť uvažovať o nej sa niekde končí, lebo ju vidí zvonka ako režisér. Nedá sa však ísť proti nemu, lebo sa môže stať, že bude dva mesiace skúšať niečo úplne iné. Takže jeho víziu

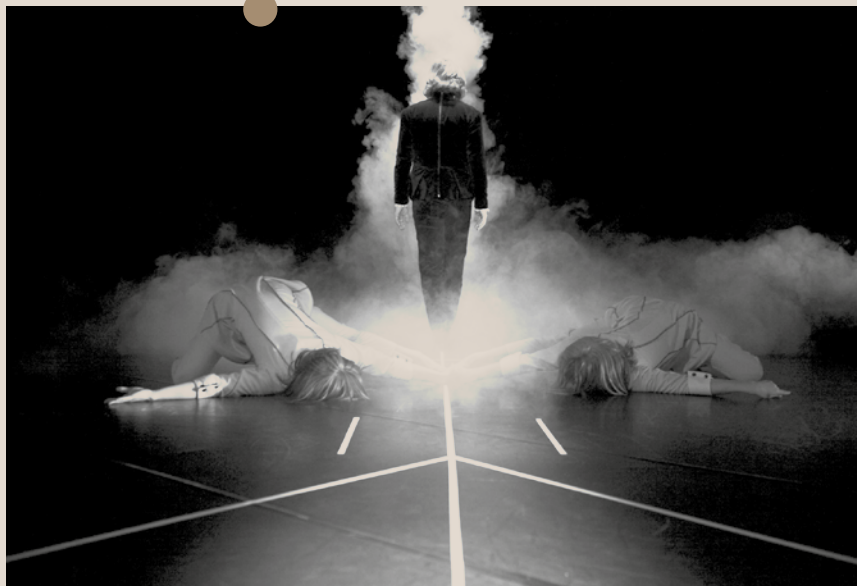
treba prijať ako jedno z obmedzení alebo jeden z impulzov, to závisí od toho, ako sa na to človek pozerá. V divadle sa mi však nikdy nestalo, že by režisér povedal, že takto to bude, lebo som režisér. Podčiarkujem slovo v divadle.
On — Ja tiež nemám žiadne skúsenosti s autokratickými režisérmí. A aj keď vznikne nejaký konflikt, inscenácii to neuškodí.

Aké máte skúsenosti s realizáciou svetelných ideí? Sú už slovenské divadlá pripravené na požiadavky, ktoré sa rodia v hlavách mladých scénografov?

Mi — Divadlá sú pripravené. Opäť je to však technicko-umelecká otázka. Výtvarný návrh by predsa mal pracovať s tým, do akého priestoru sa ide realizovať a aká technika tam je. Mal by sa tomu prispôbiť a v rámci tých možností zafungovať.
On — Aj v našich divadlách je nekonečne veľa možností. Už len s dvoma svetlami toho viete urobiť mnoho. A všetky tieto možnosti pozná práve svetelný dizajnére.

V rámci systému prevádzky v divadle vidíte mnohokrát svoju scénu až na technickej skúške,

Clear (Debris Company)
foto K. Križanovičová



jeden či dva dni, a potom až počas generádkového týždňa. Máte pocit, že je to funkčný systém? Dostali ste v nejakom divadle šancu skúšať už so scénou a v scéne ešte skôr a častejšie?
Ja — Niekedy si to ani režisér nevie predstaviť. Niekedy ani ty. Musíš to vyskúšať. Niektoré veci sa nedajú vypočítať alebo nakresliť na tabuľu, musíš to vidieť. Ak sú v návrhoch nejaké neštandardné veci, vždy sa snažím, aby sa urobila skúška s režisérom už vopred, aby sme si otestovali veci, materiály. Príprava je podľa mňa dôležitá, aby potom nedochádzalo k negatívnym prekvapeniam. Prax, ktorú si pomenovala, zažívame vo veľkých kamenných divadlách. V alternatívnych, menších zoskupeniach, v tanečných produkciách a podobne, tam všade je svetlo obrovskou výhodou. Na placi môžeš byť niekedy aj týždeň, žiť s tými ľuďmi, skúšať s nimi rôzne alternatívy. To sa podľa mňa nedá uskutočniť v prevádzke veľkých divadiel z pragmatických dôvodov, nemôžeš predsa blokovať scénu, nemôžeš zakaždým nanovo rozostavovať svetlá a každý deň si ich inak poprehadzovať. No a potom je to o skúsenosti. A pri svetle obzvlášť. V tom majú výhodu majstri, divadelníci, technici, všetci, ktorí s tým žijú, pretože majú vďaka tomu skúsenosť. Vedia, že toto konkrétne svetlo odtiaľ bude v tomto bode robiť to a to. Ty si to vieš predstaviť, vieš asi, ako to bude vyzerat', ale vždy ťa môže niečo prekvapiť. Skúsenosť je podľa mňa v tomto smere úplne nevyhnutná. Musíš si to praxou „nachodiť“, „naskúšať“. Na to sú dobré workshopy. Vyskúšať si veci, mylíť sa, robiť chyby a na tom získavať skúsenosti. Možno sú aj nejaké iné modely, ale u nás je to takto a dá sa to. Keď všetky zložky budú rátať s tým, že príde svetlo, od ktorého chceme, aby bolo niečím zaujímavé, tak to pôjde. Ak sú technici pripravení, že budeme skúšať niečo nové a možno to bude chvíľku trvať. Ak sa naše požiadavky uvedú dosť skoro, tak sa to dá spraviť úplne v pohode.

Čo bol pre vás najtvrdší oriešok, ktorý ste si vymysleli ako scénografi, možno aj v súvislosti so svetlom? A aké bolo potom stretávanie sa s realizáciou vlastnej záľudnosti, ktorú ste si na seba vymysleli?

Ja — Spomínam si na projekt s kontajnerom v rámci Európskeho hlavného mesta kultúry Košice, ktorý sme dvíhali aj s ľuďmi.

Mi — To bol tvrdý oriešok, vtedy nám zachránil zadok Pipo Klein, ktorý na kávičke vymyslel, že chalani, však spravte hojdačku – a zrazu to bolo.

Ja — Idea bola zdvihnúť kontajner s ľuďmi a bolo jasné, že príde vysokozdvížny vozík a zdvihne to. Zrazu bol problém, lebo nikto to nechcel zdvihnúť aj s ľuďmi, a tak sme museli vymyslieť náš stroj, strojček, ktorý išiel na autobateriu. Ale v podstate každá scéna je nejaký prototyp, ak nejdeme na istotu, ako sú dve stoličky a stôl, tak je to vždy niečo, čo vyvíjaš úplne od nuly. A tam je tých prekvapení veľa.

On — V zásade nemáš šancu to skúsiť.

Ja — Povieš si, druhýkrát by som to spravil inak,

Solaris (ŠDKE)
foto J. Štovka

ale už nemáš ten druhý pokus, už to stojí.

Mi — Alebo druhýkrát by som to už nerobil vôbec.

Ja — A to je zase tá skúsenosť, nejaké know-how. My v JaOnMi však máme tú vlastnosť, že keď je niečo jednoduché, tak si to skomplikujeme.

On — Výhoda svetelného dizajnu je aj v tom, že to vieš vždy pozmeniť. Scénografiu už zmeniť nedokážeš. Respektíve, svetlá vieš v zásade ešte riešiť, ale scéna sa väčšinou nezmení a kostýmy už vôbec nie.

Mi — Možno to súvisí s tým, že svetlá sa robia len tých posledných pár dní. Nevieť prečo, ale mne to vždy vyjde tak, že do Košíc si vymyslím projekciu a potom si ju robím sám. Aj pri inscenácii *Solaris* som si ju vyrábal sám. A projekcia je peklo.

A projekciu môžem zaradiť kam? Tiež sa berie v rámci scénografie ako samostatná zložka?

Mi — Je to scénografia a zároveň je to aj práca so svetlom.



výstava *Body Danced Body Seen* (Slovenský súčasný tanec vo fotografii) počas podujatia *SLOV:motion* (prezentácie súčasného tanca a divadla v Bruseli)
foto R. Chomo

Ja — Môžeš premietat' realistický obrázok, ale môžeš s ňou robiť aj vyslovene svetlo, napríklad aj imitovať klasické svetelné kužele. Nedá sa to oddeliť.

Mi — Môže to byť projekcia v rámci scény. Môže to byť aj meotar, akvárium, čokol'vek.

Je rozdiel pripravovať scénografiu či svetelný dizajn pre klasickú činohru založenú na texte a pre tanečné divadlo, inak je to zrejme aj v hudobnom divadle. V čom sa cítite najľobodnejšie, najkreatívnejšie?

On — Podľa mňa to je skôr o vstupoch a limitoch, ktoré dostanem. Tie definujú, čo máš a s čím musíš pracovať, nemôžeš ísť za určenú hranicu. Ale ten priestor je väčšinou vždy dosť veľký.

Mi — Priestor pre kreativitu sa vytvára skôr v tvorivom tíme, keď si v pohode s režisérom, so svetelným dizajnérom, scénografom, s kostymérom. Možnosti zároveň závisia vždy od viacerých aspektov – od rozpočtu po kolegov v tíme.

Ja — Zlom možno potom nastane v realizačnej fáze, keď by už kreativita mala byť uzavretá. A tam sú rozdiely medzi formami. Mám asi radšej proces realizácie v menších, alternatívnych a tanečných tímoch. Ale mám dobré

skúsenosti aj z veľkých divadiel. Keď robíš dekoráciu alebo javiskový dizajn, tak chodíš do dielni, vidíš ten proces vzniku častejšie. Ale na svetlo máš vlastne len ten čas na javisku, s tými ľuďmi, s ktorými si tam v tom momente zavretý.

Mi — V malých divadlách si veci realizujem sám. A potom viem aj ja oceniť veľké divadlo a ich dielne. Viem sa do nich vcítiť a hovorím si, ešte že vás tu mám.

Scénografia existuje len v momente realizácie alebo sa ráta aj ako úvaha, idea? A čo je potom objekt archivácie? Bez inscenácie akoby scénografia nebola. V momente, keď už sa inscenácia skončila, zostala len dekorácia?

Mi — Scénografia je naozaj len v tom momente, keď inscenácia žije. Ale určite existuje spôsob, ako ju zaznamenať. Možno prvotná dokumentácia alebo záznam z inscenácie, alebo niečo medzi tým. Mohli by sme sa ešte rozprávať aj o tom, či scénografia musí byť vždy v divadle a či vždy musí byť tým performerom herec, či sa scénografia nemôže performovať aj sama.

Na rôznych súčasných svetelných šou to tak je, nie? Svetlo tam nesie nejaký význam, vytvára obraz. Je to uzavretý celok, ktorý existuje sám osebe.

On — Áno, ale to je o niečom inom ako o scénografii v rámci spomínaných troch zložiek. Svetelná šou môže byť samostatná, ale väčšinou tiež tvorí vizuál k nejakému eventu a tam už do hry vstupujú ďalšie zložky – samotný priestor, zvuk a samozrejme obsah, respektíve myšlienka.

Na Vysokú školu múzických umení ste všetci traja prišli z iného ako divadelného prostredia, z architektúry. Ako to ovplyvnilo váš prístup a pohľad na scénografiu? A čo vy a vaša scénografické vzory v tejto súvislosti?

Mi — My sme neprišli, nás za ručičky na scénografiu dovedol Jozef Ciller a to, ako sa o scénografii rozprávame a ako o nej uvažujeme, je tým jeho prvým impulzom. Prišiel za nami na workshope a povedal: „Chalani, tá vaša architektúra je scénografická.“ On je vlastne aj odpoveď



na otázku o našich vzoroch. Keď sme k nemu dva roky chodili, hovoril nám o tom, ako scénografiu vidí, cíti, ako nad ňou premýšľa. A teraz, keď počúvam chalanov alebo aj keď sám rozmýšľam, stále tam vidím jeho úvahy.

Ja — Vnímam ako veľkú výhodu, že sme vzišli z týchto dvoch prostredí. Pohybujeme sa na hranách dvoch odvetví, takže nám to otvára aj nové možnosti a miesta uplatnenia. Zdá sa mi výborné, že sme si prešli aj architektúrou aj VŠMU, kde sme mali možnosť viesť rozhovory s pánmi Čorbom, Cillerom i Čanečným.

Pre nás to boli, aspoň teda pre mňa, nové svety. Ale späťne si nevieme zo seba architektúru vymazať.

Mi — A prenášame si ju do scénografie hlavne ako remeslo. Keď sme hovorili, že v práci scénografa je umelecká a remeselná časť, tak práve tým nám scénografia zrazu otvorila nové kategórie vo výtvarnom uvažovaní. A zručnosť, ktorú sme mali, bola jediným spôsobom, ako sme túto novú kategóriu mohli naplniť.

Ja — Odzrkadľuje sa to aj na našom spôsobe myslenia o scénografii. Keď sa o nej rozprávame, tak sa stále opierame o základy a pozadie z architektúry. Odvolávame sa na iné veci.

Mi — Používame inú literatúru.


Aká je podľa vás budúcnosť svetelného dizajnu aj v rámci Katedry scénografie na VŠMU?

Ja — Svetelný dizajn je u nás v podstate nový odbor. Pre svetlo, tak ako pre scénografiu, je divadlo tým najlepším miestom, kde sa dá využiť, ale uplatnenie je oveľa širšie: architektúra, verejný priestor, fotka, film. Svetlo zvlášť, lebo je všade. Retail, obchody, interiéry a všade sa s ním dá vytvoriť divadelná atmosféra. Divadelné uvažovanie a myslenie sa dá aplikovať rôzne. To je podľa mňa veľmi zaujímavé aj pre nových študentov, ale aj pre vyštudovaných scénografov. Môže to otvoriť ďalšie obzory a tým sa svet okolo nás môže aj týmto spôsobom skvalitňovať. Divadlo nemusí byť len na javisku, ale aj verejné priestory a interiéry sa dajú takto vylepšiť.

On — Svetlo je materiál budúcnosti. Napríklad, pokiaľ v dome nepotrebujem bývať, tak ho viem s dnešnými

projekciami postaviť úplne do detailu. Môžem vybudovať stenu, ktorá je naozaj stenou na scéne alebo v priestore, a pritom nemusím mať iný materiál. Urobíš svetelný stĺp a je to stĺp. A keďže je to materiál budúcnosti, umelci s ním budú musieť pracovať. Technológia je taká vyspelá, že už tu máme dokonca aj hologramy.

Ja — Možno je to dané práve tým, že až osemdesiat percent všetkého vnímame očami, svetlom.

Mi — A potom je tu ešte augmentovaná realita a scénograf, ktorý sa môže zapojiť do obohatenej reality tak, že už naozaj nebude potrebovať ani herca, ani režiséra, pretože jeho nápady budú cez telefón alebo cez okuliare kolorovať tento svet. 

Michal Ložonský, Ondrej Zachar a Ján Ptačin (JaOnMi CreatureS)

Absolventi architektúry Vysokej školy výtvarného umenia aj scénografie na Vysokej škole múzických umení a technických škôl architektúry na FA STU v Bratislave a FA VUT v Brne.

Absolvovali viaceré zahraničné stáže (napríklad Fachhochschule Trier v Nemecku, Florence Design Academy a Politecnico di Milano v Taliansku, instituut Lichtontwerpen v Holandsku).

Pracovali v architektonických kanceláriách, sklárskych ateliéroch či vo firmách z oblasti rozvoja ľudských zdrojov. Už počas štúdií sa im podarilo zúčastniť sa na zaujímavých súťažiach a niektoré z nich dokonca aj vyhrať, ako napríklad súťaž pre Camera Obscura na novú galériu na Šafárikovom námestí v Bratislave alebo víťazný návrh komplexného urbanisticko-architektonického oživenia štruktúry mesta Martin pri jeho kandidatúre na Hlavné mesto Európskej kultúry 2013. Spolupracovali aj pri realizácii projektov v rámci podujatia Košice, Európske hlavné mesto kultúry 2013. Ich spoločné i individuálne kreácie možno vidieť v rôznych divadlách na Slovensku (DJZ Prešov, SND Bratislava, Divadlo Aréna, DAB Nitra, SKD Martin, ŠDKE, Debris Company a i.). Ateliér JaOnMi CreatureS okrem trojice zakladateľov dnes združuje aj ďalších umelcov. Pod touto značkou zároveň vznikajú aj samostatné projekty jednotlivých členov ateliéru.

Duncan Macmillan
LUDIA, MIESTA A VECI

Oklamať matku a lekárku je najťažšie

Výrazné ženské postavy, komplikované charaktery, ktoré neumožňujú zaujať voči nim jednoznačný postoj, dôraz na prácu s hercom, zraniteľní a krehkí hrdinovia a nad tým všetkým sa zväčša vznáša duch samotného Antona Pavloviča. To sú najcharakteristickejšie črty tvorby režiséra Mariána Amslera. Nezáleží pritom, či práve inscenuje Čechova a variácie na jeho tvorbu, dramaturgiu svetovej klasiky, alebo slovenskú klasiku, súčasnú ruskú či európsku drámu. V tejto línii pokračuje Amsler aj vo svojej najnovšej inscenácii *Ludia, miesta a veci*, ktorú uviedlo nitrianske Divadlo Andreja Bagara.

Text Duncana Macmillana *Ludia, miesta a veci* je príbehom mladej herečky Lucie, ktorá vystupuje pod menom Emma. Zachytáva jej premenu počas dvoch liečebných pobytov v odvykacom zariadení, pričom proces liečby zo závislosti je samozrejme aj procesom spoznávania, vyrovnávania sa so sebou a akceptácie vlastného ja. Autorovi sa podarilo vyhnúť tendencii, na ktorú sám upozorňuje. „Naša kultúra inklinuje skôr k idealizovanému pohľadu na závislosť alebo naopak k jej stigmatizovaniu, vytvára buď moralistické rozprávky, tragické spovede obetí, alebo sklzáva do paródie“.

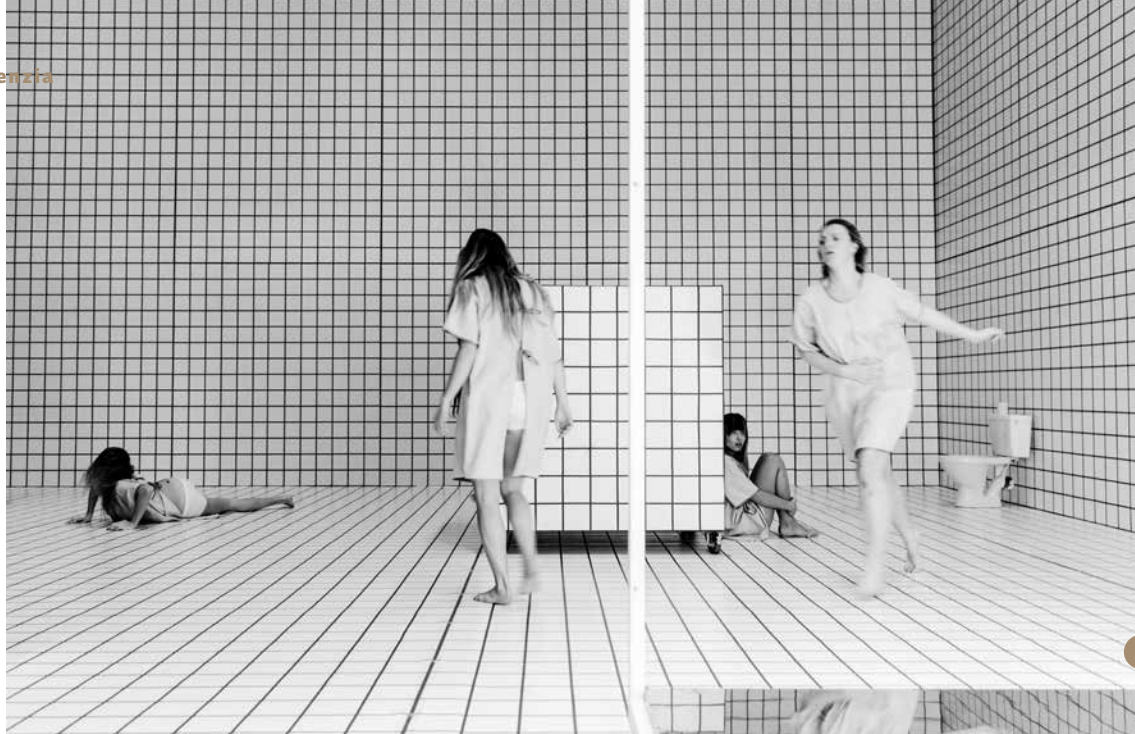
Macmillan nestavia drogy a závislosť od nich do takej výraznej úlohy ako napríklad film *Trainspotting* (1996, r. Danny Boyle) či humoristi Richard Marin a Tommy Chong v ich stand-up výstupoch a sérii filmov o duu Cheech & Chong. Spôsobené je to tým, že text primárne zobrazuje postavy už v období abstinencie.

Zrážka reality vnímanej triezvymi očami s tou, ktorú vidí mozog pod vplyvom návykových látok, je jedným z motívov, ktorý sa podarilo zachytiť Mariánovi Amslerovi. V inscenácii vidíme dva svety. V prvom je každý okamih intenzívny, zážitky sú

výrazné a jasné. To je svet, ktorý vidíme v úvode oboch častí inscenácie, keď Emma (Barbora Andrešičová) účinkuje v *Čajke* a neskôr v bližšie neurčenej inscenácii. Patria sem aj výstupy situované do zadnej časti javiska. Tá je od zvyšku hracieho priestoru oddelená sklenenou stenou. Podlaha, zadná stena a bočné steny sú vyplnené bielymi kachličkami. Odohráva sa tu drogový „rauš“ Paula (Martin Nahálka) či Emmin detox. Ten patrí k najvýraznejším momentom inscenácie. Scénograf Juraj Kuchárek pracuje s princípom, keď na scéne vidíme Emminu izbu v troch mierkach. Vo zväčšenej, tou je celý spomínaný zadný hrací priestor. V širokom a vysokom priestore sa jedinec stráca, je v ňom zanedbateľným prvkom, môže tu cítiť jedine samotu a opustenosť. Druhý rozmer predstavuje izbu v mierke zhruba jedna k jednej. Ide o pohyblivý kváder, ktorý diváka pripravuje na surreálne obrazy, keďže napríklad stolička je v ňom umiestnená na bočnej stene. Kváder sa neskôr zasunie do zadnej časti a ocitne sa v jednom priestore aj so zmenšenou verziou izby. Tá je zas miestom klaustrofobickej stiesnenosti a strachu. Autorka pohybovej

1 [anonym]: Aké to je prežiť v tejto dobe. In Programový bulletin k inscenácii *Ludia, miesta a veci*.

2 Slangový výraz prevzaný z nemčiny je v tomto kontexte presnejší než jeho slovenský preklad – opojenie.



LUDIA, MIESTA A VECI
— študentky Súkromného konzervatória v Nitre
foto Ľ. Kotlár

spolupráce Stanislava Vlčeková spolu s Amslerom tieto tri dimenzie naplnili niekoľkými verziami Emmy. Andrešičová s komparzistkami vytvárajú obraz úplného rozbitia osobnosti počas očisty tela od toxických látok. Výborne sa tu podarilo zachytiť proces, keď sú telesná schránka aj duša/ myseľ človeka rozobrané na najmenšie atómy, aby sa mohli následne pomaly začať skladať naspäť, ako sa aj v texte neskôr spomína.

Text aj inscenácia *Ludia, miesta a veci* je však oveľa viac o svete vnímanom čistým mozgom. V ňom je všetko menej intenzívne, vyhranené a jasné. Život nie je sledom koncentrovaných momentov, ale jeho väčšiu časť tvorí vata (čechovovskej) nudy a stereotypu. *Ludia, miesta a veci* strácajú svoju jedinečnosť. Tu Amsler nekomponuje veľké obrazy. V dobrom zmysle slova ustupuje do pozadia. Je skôr oporou a jemne vedie herca, ktorého nechá vyniknúť. Podobne pri texte nepotrebuje zdôrazňovať dvojsmyselnosť niektorých repliek. Necháva ich v pozadí, aby vynikla

ich sila. Príkladom môže byť životný príbeh, ktorý rozpráva T. Peter Oszlík túto postav kreuje tak, že ešte aj medzi outsidermi je outsiderom. Je v podstate ľudskou troskou s množstvom tikov a neuróz. Aj tie spôsobujú, že ho diváci vnímajú primárne cez komickú optiku. Je logické, že keď zakončí svoju osobnú spoveď tým, že fetoval už v matkinom bruchu, vyvolá to smiech v hľadisku aj u postáv na javisku. Hrôza osudov detí, ktoré si svoju prvú dávku nikdy nemuseli kupovať, pretože ju dostali priamo cez pupočnú šnúru, zostáva kdesi ticho v ústraní, no je o to silnejšia. Podobne vyznieva aj rozlúčkový večierok Emmy. Usmiate tváre, všade radosť a pohoda, do toho pieseň Janis Joplinovej a príhovor Lekárky (Eva Pavlíková) o tom, že odchádza výnimočná pacientka. Človeku by sa chcelo Amslera až obviňovať z gýča. Lenže presne to isté diváci videli už v závere prvej časti. Tá istá pieseň, tie isté úsmevy, ten istý príhovor, len sa namiesto Emmy lúčil Mark (Roman Poláčik).

Ludia, miesta a veci totiž nie sú príbehom

„Zrážka reality vnímanej triezvymi očami s tou, ktorú vidí mozog pod vplyvom návykových látok, je jedným z motívov, ktorý sa podarilo zachytiť Mariánovi Amslerovi.“

o výnimočnom osude výnimočných ľudí. Naopak, jedno z najhorších zistení Emmy je to, že celá jej predstava o tom, že jej závislosť je iná, že ju k nej viedli špecifické dôvody a nemožno ju porovnávať s ostatnými na liečeni, je len ilúziou. Hovorí presne to isté, čo v liečebni počuli a budú počuť ešte tisíckrát. Aj tento motív necháva Amsler väčšinu inscenácie ticho v pozadí a nezdôrazňuje ho. Robí tak až v závere a o to silnejšie. Z Emmíných úst počujeme záverečný monológ Sone z *Uja Váňu*. Andrešičová ho interpretuje výborne. Len cez intonáciu a mimiku doň vkladá ťažobu všetkého,

čím si Emma musela prejsť, ale zároveň aj kúsok skepsy a skôr silené „treba žiť“. Dojímavý koniec sa však nekoná. Za Emmou zrazu z tmy vystúpi niekoľko ďalších žien. Všetky čakajú, aby mohli predniesť ten istý monológ a získať postavu Sone.

Už Macmillanov text je koncipovaný tak, že jeho inscenovanie bude vždy do veľkej miery závislé od stvárnenia Emmy. Amslerova réžia to len zvyrazňuje. Barbore Andrešičovej toho na plecيا naložili dosť. Obzvlášť, ak si uvedomíme, že išlo o jej prvé obsadenie do hlavnej postavy. Podobná miera pozornosti na herečku síce



bola sústredená v inscenácii divadla DPM *Boh je DJ* v réžii Šimona Ferstla (2016), v mnohých ohľadoch však išlo o diametrálne odlišnú situáciu než v tomto prípade (intímnejší priestor, počet hereckých kolegov, odlišné fungovanie kolektívu v podmienkach nezávislého a repertoárového súboru). Mladej herečke sa s týmto faktom podarilo vyrovnáť. Postupne ako jej postava otvára svoje vnútro, sama ho spoznáva a prestáva klamať seba aj okolie, graduje aj Andrešičovej výkon. Darí sa jej diváka pripútať k osudu postavy. Je to vlastne permanentná hra na to, aby divák hrdinke držal palce v jej boji, zdanlivo súcitil s jej traumami a nakoniec sa dozvedel, že opäť klamala. Následne celý tento proces pokračuje od začiatku s rovnakým koncom. Aj preto funguje spomínaný záverečný monológ. Po všetkých jej klamstvách totiž máme konečne pocit, že jej postava odhalila svoje vnútro. Lenže človeku

so závislosťou nikdy nemožno úplne veriť.

Veľmi dobre funguje zároveň Andrešičovej javisková interakcia s Evou Pavlíkovou v dvojúlohe Lekárky a Matky (popritom predstavuje aj vedúcu terapeutickú skupinu). Ich vzťah je v podstate permanentným tancom. V postave Lekárky herečka umne balansuje medzi starostlivosťou, opatrovateľskou dôslednosťou a zároveň nadhľadom. V Matke, ktorá sa objaví len v jednom výstupe, Pavlíková dáva postave spočiatku odťažité chlad. Nechýba pritom ani štipka komiky, v momente, keď očakáva dcérine výčitky. Postupne prechádza k materinskej láske, no tá priniesla viac bolesti než radosti, preto končí v mierne direktívnej až drsnej polohe, keď necháva dcéru v izbe so všetkými narkotikami. Cítiť však, že táto drsnosť má za cieľ vyhnúť sa vlastnému sklamaniu a zároveň dcére v podstate pomôcť. Oklamať matku a lekára/ku je totiž najťažšie.

„
Postupne ako jej postava otvára svoje vnútro, sama ho spoznáva a prestáva klamať seba aj okolie, graduje aj Andrešičovej výkon.“

ĽUDIA, MIESTA A VECI
— B. Andrešičová,
M. Nahálka, E. Pavlíková,
P. Oszlík
foto Ľ. Kotlár



ĽUDIA, MIESTA A VECI
— B. Andrešičová
foto Ľ. Kotlár

V posledných rokoch nastal v našom divadle výrazný nárast inscenácií, ktorých ambíciou je reflektovať celospoločenské javy. Expanzia extrémnej pravice, dezinformačná kampaň, migračná kríza a s ňou spojené xenofóbne prejavy, obavy o vývoj krajiny v kontexte situácie v susednom Poľsku, Maďarsku, na Ukrajine, a o chvíľu možno aj v Českej republike. Všetko sa začalo v posledných rokoch objavovať na našich javiskách v miere, na akú sme neboli vždy zvyknutí. Zrazu je zaujímavé sledovať inscenáciu, ktorá sa týmto témam vyhýba – pritom ešte pred pár rokmi to bolo presne naopak.

Nitrianska inscenácia prináša príbeh, ktorého sila je v ponore do intimity ľudského osudu. ☘

Duncan Macmillan: **Ľudia, miesta a veci**
dramaturgia M. Špálová réžia M. Amsler scéna J. Kuchárek
kostýmy M. Kotúček hudba I. Acher pohybová spolupráca
S. Vlčeková účinkujú B. Andrešičová, E. Pavlíková,
B. Matuščin, R. Poláčik, M. Nahálka, L. Barilíková,
P. Oszlík, A. Sabová, M. Šalacha, A. Rakovská a ďalší
premiéra 19. január 2018, Veľká sála
Divadla Andreja Bagara v Nitre

MAREK GODOVIČ
divadelný kritik

Chcenie by bolo, ale prírodná katastrofa neprichádza

Overovanie pravdivosti citov patrí ku vzťahu v každom jeho období. Skúšame sa navzájom, aby sme sa viac poznali, ale toto poznanie nevieme pochopiť, nedokážeme ho prijať, tak skúšku opakujeme až do chvíle, kým výsledok bude konvenovať našim predstavám. Už málokedy však vieme odhadnúť následky, ktoré svojim konaním spôsobíme. Prejdeme poučení, ale s narušenou dôverou k sebe i ku svojim blízkym. V prípade hry Érica-Emmanuela Schmitta *Tektonika citov*, ktorej inscenáciu uviedlo Mestské divadlo Pavla Országha Hviezdoslava, sa postavy zamotávajú do vlastných pascí, ktoré sa môžu prehĺbiť do trvalých trhlín, a ich vzťah už ďalší náraz nemusí prežiť.

MDPOH vo svojom repertoári pravidelne uvádza tituly súčasnej svetovej dramatiky, ktoré sa na slovenských javiskách ešte neobjavili. V posledných sezónach sa tak na javisko divadla dostala *Pravda* francúzskeho dramatika Floriana Zelleru či *Veronikina izba* Iru Levina. Oba texty pritom v komornom spracovaní odkrývali partnerské či rodinné tajomstvá. Hra *Tektonika citov* jedného z najúspešnejších súčasných francúzskych dramatikov Érica-Emmanuela Schmitta sa zase pohráva s myšlienkovou a emočnou nestálosťou, ktorá v partneroch môže nahlodať dôveru a dokonca vzťah úplne rozložiť. Ako autor uvádza, hra je poctou Denisovi Diderotovi, pretože práve časť jeho

Éric-Emmanuel Schmitt
TEKTONIKA CITOV

románu *Jakub Fatalista* ho inšpirovala na napísanie tohto textu. Schmitt je tiež známy ako pokračovateľ mussetovskej komédie mravov, jedného z výrazných inšpiračných zdrojov vo francúzskej dramatiky. Celá zápleтка hry je postavená na racionalizácii citov, na otázkach a úvahách, či je možné predvídať vývoj vzťahu a do akej miery sa dá zakonzervovať do stavu, v ktorom sa nám zdá ideálny. Je možné mozgom postihnúť vývoj citov? Dokáže človek svoje city ovplyvňovať rozumom, alebo sa ich priebeh dá prirovnáť k neuchopiteľnému prírodnému živlu?

Úspešná a finančne zaistená tridsiatnička Diana pôsobí ako sebavedomá poslankyňa parlamentu a zároveň aktivistka za práva žien. V súkromí však zažíva otrasy a neustále prežíva pocit nestálosti svojich citov k partnerovi Richardovi, ako aj jeho citov k nej. Na radu matky sa mu so svojimi pochybnosťami zverí. Richard na jej prekvapenie pociťuje to isté a navrhne jej preto rozchod. Diana sa mu za to rozhodne pomstiť a keď na ulici náhodne stretne dvojicu prostitútok z Rumunska, vtiahne ich do svojho plánu. Mladšiu zo žien Elinu podstrčí ako návnadu nič netušiacemu Richardovi, ktorý sa do nej beznádejne zamiluje.

Hra je príležitosťou pre dvojicu hercov, ktorí dokážu medzi sebou rozohrať mužsko-ženský súboj, v ktorom sa úlohy skúšajúceho a skúšaného neustále menia. Schmitt drámu graduje do absurdných polôh, v ktorých už nejde len o samotnú skúšku, ale o získanie moci nad tým

„MDPOH vo svojom repertoári pravidelne uvádza tituly súčasnej svetovej dramatiky, ktoré sa na slovenských javiskách ešte neobjavili.“

TEKTONIKA CITOV
— P. Vajdová, M. Král'
foto P. Chvostek

druhým a jeho deštrukciu. City prirovnáva k pohybu tektonických dosiek, ktoré na seba pravidelne narážajú a tým spôsobujú otrasy. K tejto ibsenovskej téze, že prírodné javy odzrkadľujú stav duše, sa postavy dopracujú po sérii súbojov, ale významovo či vizuálne sa s ňou, žiaľ, ďalej nepracuje.

Režisér Michal Spišák inscenoval v roku 2014 už Schmittovu hru *Vol'nomyšlienkar* v Štátnom divadle v Košiciach. V MDPOH ešte výraznejšie naznačil, že vie s citom vytýčiť priestor, ktorý konverzačná komédia ponúka. Stavil však príliš na samotný text, ktorý je problematický už sám osebe. Je napísaný s veľkými motivačnými otáznikmi – zdá sa, že pohyb tektonických dosiek nenaruša len samotné emócie, ale aj logiku textu. Autor presne umiestnené pointy dokresľuje nepravdepodobnými motiváciami, ktoré ešte viac odhaľujú celkovú bláznivosť skúšky, ktorá sa mení na partnerskú štvanicu. Schmitt v istom momente rezignoval na logickosť či uveriteľnosť situácie, čo sa prejaví už v scéne prvého stretnutia Diany s Elinou, ktorej sa neprírodzene rýchlo a jednoducho zveruje so svojím zámerom. Spišák necháva text (v preklade Eleny Flaškovej) plynúť bez akejkoľvek výraznejšej režijnej interpretácie (čo spôsobuje istú predvídateľnosť a rozvláčnosť) a necháva vyniknúť najmä hercov.

Najväčšiu hereckú príležitosť text ponúka predovšetkým Petre Vajdovej. V úlohe nevypočítateľnej Diany herečka presvedčivo prechádza medzi rôznymi emočnými polohami: od nerozhodnosti, manipulatívnosti až po citový rozklad. Autor jej prirodzene dáva veľký priestor, väčší ako Richardovi. V bratislavskej inscenácii sa tento part ešte zväčšil. Vajdová už od začiatku diktuje dramatický rytmus celej inscenácie, vie na seba strhnúť pozornosť, keď vmanipuluje do svojej hry nielen partnera, ale aj ďalšie obete. Kontrovať jej môže jedine jej matka (Božidara Turzonovová). V druhej časti, v situáciách, ktoré Diana nemá pod kontrolou, dokáže

v momente gesticky i mimicky preniesť dôraz tam, kde to potrebuje. Strieda pocity a nálady v intencii samotnej hry, a tak ako jediná z postáv v inscenácii dosiahne úplný dramatický obrat.

Milo Král ako Richard pôsobí dojomom zaspátého starého mládenca, ktorý si skôr kráti chvíľu bezmedzným adorovaním svojej partnerky ako dramatickým dobývaním. Staví sa do polohy svedka, ktorý len pramálo zmôže proti eruptívnym zmenám nálad svojej partnerky. Lavíruje zo strany na stranu. A viac než vyriešenie partnerskej krízy a zaujatie rovnocennejšej úlohy ho zamestnáva hamletovská dilema, kým vlastne je, ako keby sa mal jednoznačne vysloviť. Tým prenecháva širší priestor Petre Vajdovej, ktorá situáciu výraznými emóciami zdramatizuje.

Božidara Turzonovová hrá postavu starostlivej

Madame Pommeray s vtipom a zveličením. Často situáciu odľahčí, jej glosy dodávajú akcii patričný nadhľad a iróniu. Prevzdušní dramaticky dusné scény a rafinovane zvláda úlohu jemnej matky-manipulátorky a zároveň dobrosrdečnej potenciálnej svokry, ktorá platonicky preukazuje náklonnosť partnerovi svojej dcéry.

Dominika Žiaranová ako mladá rumunská prostitútko Elina vzhľadom na malý priestor, ktorý jej hra i inscenácia ponúkajú, poňala svoju postavu prirodzene, bez prílišného nadsadenia a prehrávania. Jana Valocká v úlohe staršej prostitútky typovo korešponduje s postavou, ktorú hrá. Jej Rodica je zo začiatku vulgárne cynická, neskôr sa dostáva do polohy ochranárskej zásadovej matky a tú vygraduje až po razantnú manipulátorku.



TEKTONIKA CITOV

— J. Valocká, P. Vajdová,
D. Žiaranová, M. Král
foto P. Chvostek

TEKTONIKA CITOV

— P. Vajdová, M. Král
foto P. Chvostek



”
Inscenácia
Tektonika citov
v réžii Michala
Spišáka otvára
tému možností
spoznania partnera,
jeho emócií
i vlastných pocitov
a ich vzájomného
ovplyvňovania sa.
“

Scénografiu Pavla Andraška tvoria dva mohutné panely s výraznou fototapetou s eruptívne sa vzpínajúcim motívom, ktoré sa počas predstavenia točia, pohybujú, vytvárajú stále podobne sterilné prostredie, ktoré opakovane navodzuje podobné priestorové možnosti s podobnými atmosférami. Posuny a zmeny pozície panelov dej situujú od prostredia Dianinej obývačky cez podkrovný byt, v ktorom bývajú Elina a Rodica, až po priečelie Richardovho domu. Samotný princíp dlhých prestavieb scény, v ktorých sa panely pohybujú a ilustrujú pohyb tektonických dosiek, ktoré do seba zapadajú alebo o seba narážajú, má v inscenácii len veľmi obmedzené využitie a v konečnom dôsledku skôr iba určuje smer odchodov a príchodov hercov na scénu. Podobne je to aj s kostýmami (Ján Kocman), ktoré sa v istom dlhšom časovom období takmer nemenia, čo vyvoláva dojem, že postavy majú na sebe stále ten istý odev. K výraznejšej zmene príde až v obraze pohrebu Dianinej matky. Hudba Roberta Mankoveckého znie hlavne pri prestavbách

scény, výrazne pôsobí pri dramatických zmenách.

Inscenácia *Tektonika citov* v réžii Michala Spišáka otvára tému možností spoznania partnera, jeho emócií i vlastných pocitov a ich vzájomného ovplyvňovania sa. Načrtáva zároveň otázky, ktoré sa môžu vyskytnúť v partnerských vzťahoch, ale dovnútra problémov sa nepúšťa. Chýba celková nadstavba. Otrasy a chvenie môže divák cítiť len na povrchu a k zemetraseniu a tak aj odkrytiu fungovania vzťahov teda nemôže dôjsť. Láva zostala v kráteri sopky. Počut' len dunenie. ☘

Éric-Emmanuel Schmitt: **Tektonika citov**

preklad E. Flašková réžia M. Spišák scéna
P. Andraško kostýmy J. Kocman hudba
R. Mankovecký účinkujú P. Vajdová, B. Turzonovová,
M. Král, D. Žiaranová, J. Valocká
premiéra 12. január 2018, Mestské divadlo
Pavla Országha Hviezdoslava, Bratislava

Géza Hisznyan
divadelný publicista

Nepochopiteľný Idiot vo vlaku

Hlavným vchodom vchádzame do sály Jókaiho divadla v Komárne. Sedadlá sú pokryté bielymi ochrannými potahmi, v strede hľadiska je uložená široká čierna šikmá plocha, po jej stranách dva dlhšie stoly. Uvádzačky usmernia divákov na javisko – tvorcovia otočili obvyklé divadelné uloženie javiska a hľadiska. Zvedavý divák okamžite začne intenzívne rozmýšľať nad možným významom toho gesta.

Hubovo naštudovanie Dostojevského *Idiota* sa začína dialógom Jevančina a Tockého na proscéniu. Následne sa rozsvietia reflektory na konci „šikminy“, ozve sa zvuk lokomotívy, objaví sa dym – v ďalšom priebehu predstavenia sa ukáže, že to bude ústredný motív inscenácie. Divák dostáva novú hádanku – mal by vylúštiť význam(y) „vlakového motívu“. Cesta Myškina domov a jeho stretnutie s Rogožinom vo vlaku sú dôležitým motívom, no vlak sa už ďalej v predlohe neobjavuje, preto je ťažké nájsť vysvetlenie pre toto režijné riešenie. V programovom bulletine síce nájdeme úvahy režiséra o tom, že „vlak je na jednej strane dynamizujúcim činiteľom, na druhej strane vyjadruje bezmocnosť tých, ktorí ním cestujú“, no priznám sa, že napriek tomuto pomocnému vysvetleniu som nedokázal pochopiť jeho zámer. Rovnaký efekt po desiatom použití už nič nedynamizuje, jednoducho len diváka nudí až otrávi. A ako by mohol divák takýto vonkajškový efekt interpretovať ako „vyjadrenie bezmocnosti“ protagonistov,

Fiodor Michajlovič Dostojevskij
IDIOT

zostáva pre mňa skutočnou záhadou.

Výrazná povedal by som určujúca scénografia a silný opakujúci sa javiskový efekt smerujú inscenáciu k expresívnemu štýlu. Tomu zodpovedajú aj niektoré ďalšie scénické prvky a herecké prejavy. Myškin (Viktor Szabó) pri rozprávaní svojho príbehu vo vlaku bezdôvodne vybehne po šikmej ploche k otočnej stoličke, na ktorej ilustratívne predvádza svoju chorobu a následnú liečbu, Lebedevove (István Orosz)



IDIOT
— V. Szabó
foto G. Kiss

„ Absentuje jemnejšia štrukturalizácia postáv, vykreslenie zložitosti ľudských pováh, komplikovanosti ľudských príbehov, ktoré v konečnom dôsledku určujú ich konanie a naplnia ich osudy.“



IDIOT
— T. Tóth, K. Tóth
foto G. Kiss

reakcie vo vlaku sú natoľko skreslené, že miestami pôsobia ako paródia, Rogožin (Tibor Tóth) plieska bičom, správa sa ako agresívny, panovačný človek, Nastasja Filipovna (Katalin Holocsy) vo svojom prvom výstupe prichádza po šikmej ploche so strhujúcim elánom a najmä s krikom. Po týchto expresívnych, extrovertných hereckých prejavoch v prípade hlavných protagonistov ani v ďalšom priebehu inscenácie nedochádza k výraznejším zmenám. Absentuje jemnejšia štrukturalizácia postáv, vykreslenie zložitosti ľudských pováh, komplikovanosti

ľudských príbehov, ktoré v konečnom dôsledku určujú ich konanie a naplnia ich osudy.

Podľa režijno-dramaturgickej koncepcie Martina Hubu sa ústrednou postavou tejto inscenácie stáva Nastasja Filipovna. Režisér ju stavia do centra javiskového diania. Kým sa však za strhujúcim elánom a krikom, s akým prichádza na scénu, neukáže aj jemnosť jej zranenej duše, je aj tragika jej osudu menej zdrvivá. U Rogožina to platí viacnásobne. V románe sú obaja (Nastasja Filipovna aj Rogožin) jemne vykreslené, psychologicky zložené postavy, ľudia, ktorí by si

zaslúžili lepší osud. No duševné traumy, ktoré si vytrpeli, a zasahovanie okolia do ich života z nich robia tragických hrdinov. Keď však agresívny hulvát zo žiarlivosti zavraždí svoju milenkú, ktorá ho neustále provokuje, je to takmer logický následok jej vyzývavého správania sa. Stráca sa tak aj hĺbka tragiky jej osudu a z neho sa stáva obyčajný vrah, čo znemožňuje akýkoľvek súcit s ním. Myškin je v tejto

IDIOT

— K. Holocsy, A. Mokos
foto G. Kiss



interpretácii akýmsi rezonérom, skôr katalyzátorom ako aktívnym účastníkom diania. Herci ako keby hrali podľa presných režisérskych „nôt“, ich výkony sa preto ťažko hodnotia, sú predurčené režijnou koncepciou. Pri uvedenej interpretácii postavy Nastasie Filipovny sa prakticky stráca význam vplyvu Tockého, ktorý ju ako mladé dievča zneužíval, vytráca sa vývoj jej osudu v súvislosti s ním. Tomu zodpovedá citeľná neistota až bezradnosť Attilu Mokosa, ktorý v ostatných inscenáciách takmer vždy naplno dokazuje svoje mimoriadne herecké kvality. Menším postavám sa pravdepodobne dostalo menej režisérскеj pozornosti, respektíve nemali takú pevnú „režisérsku notáciu“, tak sme mohli vidieť niekoľko jemne prepracovaných hereckých miniatúr, ktoré síce nie celkom ladili so základným štýlom inscenácie, ako herecké etudy však poskytovali niekedy veľmi zaujímavú charakterológiu danej postavy a príjemný divácky zážitok. Predovšetkým Éve Bandor (Lizaveta Prokofjevna Jepančina) a Krisztíne Holocsy (Ivolginova matka) sa podarilo vytvoriť komplexné postavy a aj v krátkych výstupoch zobrazit ľudské životné osudy. Môžeme k nim priradiť aj hosťujúceho Lászlóa Horányiho, ktorý našiel aj štýlovo akúsi strednú cestu – zdržal sa expresívnych výrazových prostriedkov a vonkajškových efektov a zároveň postavu generála Jepančina zobrazil bez príliš jemnej drobnokresby. Za silné herecké momenty sme mohli vdačiť tiež niekoľkým ďalším účinkujúcim: József Ropog – generál Ivolgin, Ottó Culka – Ferdyščenko, Márton Béhr – Radomskij.

Výrazne problematickým komponentom inscenácie je práca s textom. Nemyslím tým prípadné problémy dramaturgie (programový bulletin neuvádza meno jej autora), ktoré určite nie sú také veľké, aby spochybnili použiteľnosť tejto verzie. Inscenátori však zjavne použili škrtý v deji, ktorými vytvorili dve nesúrodé, z hľadiska dramatického textu štýlovo nezlučiteľné časti: prvú opisnú, v ktorej sa rozpráva o každej drobnosti,

„U nás aj v zahraničí toľko obdivovaná „funkčná scénografia“ Jozefa Cillera je v tomto prípade ďalším z dôvodov problematickosti inscenácie.“

IDIOT
— V. Szabó, T. Tóth
foto G. Kiss



a druhú, miestami až apokryfne rozdrobenú, vyžadujúcu od diváka aktívne domýšľanie udalostí, v ktorých pochopení často nepomáha ani scénické dianie. Obávam sa, že pre divákov, najmä tých, ktorí nepoznajú pôvodný príbeh, boli niektoré udalosti na javisku až nepochopiteľné.

U nás aj v zahraničí toľko obdivovaná „funkčná scénografia“ Jozefa Cillera je v tomto prípade ďalším z dôvodov problematickosti inscenácie. Ťažko vysvetliteľné otočenie javiska a hľadiska ako veľmi silný znak bez dostatočného odôvodnenia pôsobí rušivo a odpútava pozornosť. Reflektory na vrchole scény sú hlavným vizuálnym zdrojom „vlakového efektu“, ktorý je ústredným motívom, a vzhľadom na jeho silu pri nečitateľnom význame je i hlavným rušivým prvkom.

Martin Huba patrí v Komárne ku kmeňovým režisérom, pričom svojimi doterajšími prácami v Jókaiho divadle v posledných rokoch výrazne ovplyvnil poetiku súboru a vytvoril tu inscenácie

s veľmi pozitívnym diváckym ohlasom. Zážitok z tejto zjednodušenej interpretácie však zostáva tiež zjednodušený. Účinok režisérovho návratu k Dostojevskému na komárňanskej scéne sa ani zďaleka nepribližuje ku katarznému zážitku z jeho tunajšej inscenácie *Bratov Karamazovovcov*. Možno režisérska práca Martina Hubu v Jókaiho divadle by stála za samostatné nahliadnutie do minulosti. ♣

Fiodor Michajlovič Dostojevskij: **Idiot**

dramaturgia E. Varga réžia M. Huba scéna J. Ciller

kostýmy P. Čanecký choreografia J. Letenay

účinkujú V. Szabó, K. Holocsy, T. Tóth, A. Mokos,

L. Horányi, É. Bandor, M. Andrusko, Á. Jókai,

K. Tóth, J. Ropog, K. Holocsy, D. Drága, Š. Olasz,

O. Culka, M. Béhr, E. Balaskó, T. Bernáth, Š. Németh,

B. Majorfalvi, L. Nagy, A. Forgács, M. Takács

premiéra 8. december 2017, Jókaiho divadlo v Komárne

Lubica Krénová

teatrologička

Žiadny spasiteľ neprišiel

Najprekvapivejším príspevkom 22. ročníka Pražského divadelného festivalu nemeckého jazyka bola znova česká inscenácia. *Strach jíst duši* v réžii Jana Friča na báze filmovej predlohy Rainera Wernera Fassbindera uviedlo ako českú premiéru Národné divadlo Brno v Divadle Reduta. Inscenácia nielenže získala Cenu Josefa Balvína 2017 za realizáciu nemeckojazyčného textu v českej produkcii, ale navyše korešpondovala s tematickým leitmotívom festivalu, ktorý popri mohutnejúcej tendencii radikalizácie pravice vo svete opäť upriamil pozornosť na človeka v imigrantskej životnej situácii.

Nazi a (bulharská) Stasi

Razantne štylizované Fričovo inscenačné uchopenie romantickkej komédie vracia diváka do deväťdesiatych rokov minulého storočia, keď do českého a slovenského divadla mierne oneskorene, ale o to výbušnejšie, vtrhla postmoderna. Inscenácia *Strach jíst duši* čerpá z postmodernistickej estetiky mnohovýznamovosť, schválnosť, vulgárnosť, cynizmus, zvrátenú sexualitu a rozšafné pohrávanie sa s ikonami dobovej popkultúry. V obscénnej scénografii a eroticky lascívnych kostýmoch podľa návrhov Jana Štěpánka doslova hýria posolstvá varujúce pred krízou mužskosti. Sú síce uchopené zobrazovacími prostriedkami na hrane diváckej únosnosti (hyperbolizácia sexuálnych túžob na pozadí stoporených mužských pohlavných údov), avšak v humorno-interpretáčnej, miestami až dojemnej kabaretnej poetike. Exhibicionistické scény bujarej mužskej prostitúcie či okázalého onanovania v nočnom bare, ktorého pravidelnými hosťami sú zväčša prisťahovalci, sú konfrontované s banálnym bytím štyroch upratovačiek, ktoré svoje životy opisujú a komentujú jadrným prostorekým slovníkom. Oba „nedôstojné“ spôsoby existencie spoluvytvárajú kulisy, z ktorých sa ako snový

kontrast vynorí čistý cit, ktorý náhle vzplanie medzi jednou z upratovačiek a jedným z migrantov. Vzťah postaršej Nemky a mladého Maročana však nie je motivovaný žiadnymi zvrátenými túžbami ani ekonomickými pohnútkami, ale celkom obyčajnou láskou medzi mužom a ženou, ktorá neadekvátnym vekovým rozdielom a odvážnou multikultúrnou kombináciou vzbudzuje rovnaký strach z neznáma ako prítomnosť migrantov.

Aby z inscenácie nevznikol gýč, inscenátori atakujú diváka neočakávanými a vtipnými postmodernistickými kúskami. Dômyselných príkladov je veľa. Sobášny akt, na ktorý si nevesta požičia šaty od unikultúrnej rozprávkovej bytosti Snehulienky a ženích prevezme podobu moderného supermana, sprevádza originálna hudba z filmu o Vinnetouovi. Alebo, keď sa životom ťažko skúšaný ženích – cudzinec, už notorický „vredár“, ocitne v ohrození života, záchranárov povzbudzuje hudobná téma z ikonického českého televízneho seriálu osemdesiatych rokov *Sanitka*. Takmer skutočná romanca je na záver scudzená fiktívnou rozprávkovou pointou, a síce hudbou z dobových televíznych večerníčkov. Travesty štýl zdanlivo evokuje recesistické stužkové slávnosti maturantov, avšak herecké majstrovstvo (zvlášť



STRACH JÍST DUŠI
(Národné divadlo Brno)
foto V. Kiva Novotný

Ivana Hloužková, ktorej interpretácia Emmie upriamuje pozornosť na tabuizovanú tému sexuálnej apetencie v seniorskom veku) a divadelný účinok zvolených postupov zbavujú inscenátorov podozrenia z náhodnosti či bezduchosti. Napriek všetkým výstrednostiam je inscenácia silnou výpoveďou o strachu z cudzincov. Fassbinderov text zároveň odkazuje na nacistickú minulosť. Alúzie na realitu nacistického Nemecka sú v inscenácii prezentované vecne a s humorným nadsadením („Otec bol straníkom u Hitlera, vlastne vtedy boli straníci takmer všetci.“). Zároveň v sebe majú mrazivú osten, ktorý nedokáže otupiť ani obratný a vtipný inscenačný strih z melodického kabaretného songu do uhrančivého rapu. Slovný hlavolam „strach jest dušu“ znamená pokus Maročana vyjadriť skľučujúci životný pocit lámanou nemčinou. Ľudský strach totiž pojedá dušu človeka.

Nemecké divadlá sa opakovane vracajú k témam viny za nacistickú éru, ako aj k morbidnej činnosti štátnej bezpečnosti pôsobiacej

v komunistickom režime vo východnej časti dnes zjednotenej krajiny. Českého režiséra hostujúceho v divadle Schauspiel Hannover Dušana D. Pařízka zaujal príbeh *Macht und Widerstand* (Moc a vzdor) nemeckého spisovateľa bulharského pôvodu Iliju Trojanowa. Literárne stvárnenie praktík štátnej bezpečnosti pred rokom 1989 v Bulharsku spracoval autor ako stretnutie trýzniteľa a jeho obeť. Je po páde železnej opony a pôvodné roly sa nezmenili. Z trýzniteľa sa stáva reprezentant výkonnej moci, z jeho obeť opäť outsider, hoci v mravne „obrodenej“ spoločnosti. Bývalý disident – anarchista, ktorý v čase totality ako gesto vzdoru vyhodí do povetria pomník Stalina, ide za „svojím“ bývalým vyšetrovateľom, v novom režime sudcom, aby uňho hľadal vlastný spis o protištátnej činnosti. Základnou premisou inscenácie je, že obžaloba štátnej bezpečnosti nie je možná, pretože kolektívna vina sa nepripúšťa.

Inscenácia je kombináciou dokumentárneho a činoherného divadla. Dutý presklený kubus

uprostred javiska je hlavným hracím priestorom. Slúži ako imaginárny výťah, v ktorom má človek možnosť pozrieť sa protivníkovi do očí z nepríjemnej blízkosti, ale aj ako zvukotesná vyšetrovňa štátnej bezpečnosti. Okolo preskleného priestoru sedia herci na stoličkách ako nezúčastnení pozorovatelia, ktorí s odstupom dnešného pohľadu sledujú príbeh minulosti, aby doň mohli v pravom okamihu vecne vstupovať ako jeho priami aktéri. Herci na stoličkách však majú aj ďalšiu funkciu. S využitím hudobných nástrojov komponujú zvukovú zložku inscenácie, ktorá je najdôležitejším zdrojom napätia, pretože zvonka „ozvučuje“ silné emocionálne prežívanie postáv. Zabuchnutie dverí, keď vchádza vyšetrovateľ, bezmocné búchanie jeho obete do prázdnych stien, bolestivé kriče v jeho bruchu. V rámci dokumentárnej roviny inscenácie sa s použitím meotarov premietajú záznamy štátnej bezpečnosti. Pařízkovu réžiu možno charakterizovať umiernenosťou či až nudným striedaním predvádzaných a dokumentovaných scén. Rozvláčne tempo umocnila aj nedostatočne koncízna dramaturgia. Hercov však režisér precízne viedol za zmyslom vecí. Najmä Samuel Finzi ako Konstantin, v každej ére ponížovaná obeť, a Markus John ako Metodi, v každej ére zvrchovaný mocipán, predviedli frapujúce herecké výkony.

Aj vojna pozná detský smiech

Žáner čistého dokudivadla predstavila inscenácia *Mitleid. Die Geschichte des Maschinengewehrs* (Súcit. Príbeh guľometu) režiséra Mila Raua v produkcii berlínskeho divadla Schaubühne am Lehniner Platz. Projekt až trýznivým spôsobom obnažuje imigrantskú situáciu zo zorného uhla genocídy, teda jedného z hlavných dôvodov, prečo sa v danej situácii človek vôbec ocitá. Súčasne však nezastiera odvrátenú tvár humanitárnych postojov, respektíve často len formálnych politických riešení, ktoré sa

neraz pretransformujú do bohapustého biznisu – s materiálnou pomocou, ľuďmi a tiež s ľudskými emóciami. Hlavným potenciálom projektu sú dve profesionálne herečky, ktoré opisujú svoje vlastné zážitky. Prvou je africká herečka Consolate Sipérius, ktorá utiekla v roku 1994 z Konga pred genocídou a ktorej pred očami zastrelili rodičov. Sedí tak trochu bokom a predstavuje prológ inscenácie – kamerou sníma svoju tvár počas rozprávania osobného príbehu. Ostatok priestoru inscenácie patrí nemeckej herečke Ursine Lardiovej, ktorá začala životnú dráhu v dobročinnnej organizácii Teachers in Conflict, pričom práve v Kongu pochopila, že intelektuáli v Európe nerozlišujú africké rasy, a preto nikdy nemôžu porozumieť ich motívom vzájomného vyvražďovania sa.

Aj v tejto inscenácii, hoci len v rámci narácie, sa stretávame s duálnym princípom obete a trýzniteľa, ktorý je však obsiahnutý v jednom človeku. Ursina počas prvej misie spoznala mladého chlapca Christophera, ktorého zachránila pred zabitím. Podporila ho na štúdiách, aby po rokoch dosiahol hodnosť generála a, paradoxne, dospel do roly

DAS LICHT IM KASTEN
(Düsseldorfer
Schauspielhaus)
foto V. Kiva Novotný



**HOTEL EUROPA ODER
DER ANTICHRIST**
(Burgtheater Wien)
foto V. Kiva Novotný

zabijaka v radoch tých, ktorí ho v mladosti chceli zabiť. To je logika rás, ktorú však nemožno pochopiť za rečníckymi pulťmi politikov. Aj Ursina Lardi v tomto zmysle márne vyvíja úsilie, stojí za pultom a z bezpečnej časti sveta (Európy) sprostredkúva autentické skúsenosti. V okamihu, keď cíti, že je ďalej nemožné ich pretlmočiť, pokračuje v rozprávaní akoby priamo z terénu, z ohrozenej časti sveta (Afriky). Odchádza od pultu a v koktailových šatách a lodičkách sa snaží prebrodiť cez hromadu odpadkov do stredu javiska. Spomína si, ako ju Christopher prinútil z pozície moci verejne sa vymociť na priateľku domorodkyňu jednej rasy, pretože sa zúčastnila na veľ'vyslanskej párty tej druhej rasy. Herečka sa vzápätí vymocí na javisku. Chce tak hodnovernejšie demonštrovať, ako bola jej ľudská dôstojnosť ponížená a jej ľudský súcit odvtedy navždy otupel. A predsa ju niečo občas dokáže citovo povzbudiť – detský smiech. Je nezdoľný a umlčať ho môže iba smrť. Ako napríklad štvorročného sýrskeho chlapčeka, ktorého mŕtve telíčko vyplavilo more v Bodrume a z jeho fotografie sa stala celosvetová senzácia, gýčový obchod s dojatými, a pritom

„nezúčastnenými“ ľudskými emóciami – vecne konštatuje Ursina a ukazuje preslávenú fotografiu.

Príbehy oboch žien sa, žiaľ, scénicky odvíjali samostatne a ich prepojenie dopovedali herečky až na záver. Zhodli sa na tom, že herectvo a ľudská pomoc majú spoločného menovateľa, ktorým je oddanosť. Dominantným výrazovým prostriedkom bolo ich vlastné sugestívne rozprávanie a paralelné projekcie záberov nepatrných, ale výrečných mimických záchvevov na ich tvárach vo veľkých detailoch. Úsilie tvorcov scénograficky imitovať vojnový neporiadok a chaos prostredníctvom scény zahádzanej hromadou nesúrodých vecných predmetov vyznelo ako lacná, nepresvedčivá ilustrácia. Psychoanalytický ponor do intímnych pocitov celkom prirodzene nemal ambíciu vyústiť do všeobecných záverov. Existujú totiž natoľko drastické skúsenosti, že sú skrátka neprenosné.

Svetlo na konci tunela je v škatuli

Inscenácia hry *Das Licht im Kasten* (Svetlo v škatuli) Elfriede Jelinekovej rieši „problémy“ módy ako „druhej kože človeka“ (a za účasti módnjej polície!), ktoré dostatočne odvádzajú globálnu pozornosť sveta od jeho skutočných problémov. A hoci predsa len zaznie zmienka o utečencoch, zapadne v nej rovnako ako postavy Martina Heideggera a Immanuela Kanta, ktoré prichádzajú do orgií konzumu a varovne pripomínajú mravný imperatív. A tak východiskom z európskej krízy, v rámci kriticko-spoločenskej analýzy Jelinekovej, nie je svetlo na konci tunela, ale svetlo v škatuli od produktov nenásytne konzumujúcej spoločnosti. Dá sa povedať, že text (i jeho inscenácia) je „trendy“, keďže hladko zapadá do dnešného pomerne obľúbeného vzorca dramatických predlôh, ktoré sa snažia reflektovať zložitú súčasnosť iba nesúrodými monologickými prúdmi slov. Nedostatkom však nie je, že sa dramatický text v princípe vzpiera tradičnému pôdorysu drámy. Problém je, že aj keď je prešpikovaný 29

intelektuálnou intertextualitou, vo výsledku iba kľže po povrchu. Akoby bol pozliepaný z fráz a floskúl novinových článkov takpovediac na tepe dňa. Aj hry z deväťdesiatych rokov minulého storočia často čerpali z každodennej banality, ale snažili sa, aby si divák život naplnený banalitami ešte viac uvedomoval a občas sa z neho aj vydesil. Jelinekovej text si takéto ambície nekladie a, žiaľ, nedokáže ani pobaviť. Navyše herečkám divadla Düsseldorfer Schauspielhaus neposkytuje žiadne dramatické situácie, o ktoré by mohli oprieť svoje výkony alebo ich aspoň premenlivejšie stvárniť. Určité „dramatično“ na javisku poskytol iba scénicky efektný apokalyptický obraz, v ktorom luza záuťoch na novodobú aristokraciu, ktorá žije v luxusných „škatuliach“ presklených rezidencií. Keby režisér Jan Phillipp Gloger mohol v tomto kulminačnom bode inscenáciu ukončiť, malo by to gradačnú logiku. Avšak Jelineková vníma apokalypsu ako nový začiatok. Ak sa v úvode inscenácie šesť

žien rôznych vekových kategórií brodí pralesom nepreberných módných možností (doslova húštinou variabilných lesných porastov), aby obvešané papierovými nákupnými taškami zo značkových butikov prezentovali radosti, starosti i úzkosti konzumného bytia, po útoku na „zimný palác“ sa z konca zrodí nový začiatok a na javisko prichádza desaťročná slečna – nová nádej nehnúceho konzumu. V dôsledku neobratnej réžie ide však o ďalší a nekonečne „urozprávany“ záver. Nositeľke Nobelovej ceny za literatúru slúži ku cti sebaironický pohľad na vlastnú záľubu v haute couture, ktorú prostredníctvom postáv hry vystavuje na pranier.

Hľadá sa Antikrist! (Zase len ten meštiak?)

Najväčším očakávaním festivalu bol preslávený Burgtheater s ukážkou z tvorby pozoruhodného nemeckého režiséra s čilsko-portugalským pôvodom Antú Romera Nunesa.



MACHT UND WIDERSTAND
(Schauspiel Hannover)
foto V. Kiva Novotný

Inscenácia *Hotel Europa oder Der Antichrist* (Hotel Európa alebo Antikrist), ktorá vznikla voľným spracovaním literárneho diela Josepha Rotha, sa zamýšľa nad otázkou, kto je vlastne hlavným architektom zániku Európy? Kto stojí za likvidáciou jej starého či nového projektu? V autorstve tohto diela „vzniku zániku“ treba zakaždým hľadať meštiaka, ktorý si pri jeho tvorbe nikdy nezavolá na pomoc Krista, ale Antikrista. Preto je Európa opakovane „ako stvorená“ pre meštiacku kultúru a kto nevyznáva jej hodnoty, cíti sa v nej ako dočasný návštevník anonymného hotela. Inými slovami povedané – Antikristom je meštiak! Ten môže za všetky problémy sveta. Je to on, kto spoločnosť uniformuje a zbavuje akejkol'vek inakosti. Jeho morálka je navyše veľmi praktická, dá sa podľa potreby prispôbovať.

Autorskému konceptu inscenácie zodpovedajú aj postavy, ktoré sú navzájom zameniteľné, rodovo občas mätúce, názorovo nepevné. Jasnejšie identifikovateľný je iba Cudzinec, hoci pravú identitu ukrýva v maske klauna. Vďaka nemu začínajú strácať pôdu pod nohami alebo vznešenejšie povedané prichádzať o svoju vlasť. V takmer žiadnej scéne, ktorá nastoľuje vážne proroctvá v polovážnom grotesknom podaní, nechýba hotelový pikolík, symbolické stelesnenie meštiacko-buržoázneho európskeho životného štýlu. Bezprizorní Európania márne hľadajú starú vlasť, ktorú stratili rozpadom cisársko-kráľovskej monarchie niekdajšieho Rakúsko-Uhorska. Inscenácia sa snaží na báze Rothových myšlienok naznačiť, že sa v súčasnosti dejiny opakujú. Cudzinec navyše zomiera – Európa znova stratila ľudské parametre. Vízia blízkej budúcnosti sa odohráva v chladnom foyeri hypermoderného hotela s neónovým osvetlením na odosobnených obrovitých paravánoch, za ktorými neustále číha meštiak a vstupuje do diania fatálnymi zlyhaniami.

Impozantná scénografia komunikuje

s technicky perfektným herectvom viedenského divadla. Avšak voľne uchopené Rothove úvahy a násilné polarizovanie meštiaka a toho druhého (koho vlastne?), kto by mal spasiť náš kontinent uprostred turbulentne sa meniaceho sveta, sú tak trochu apartné. Žiada sa skôr redefinovať, kto dnes zastupuje postavenie meštiaka v spoločnosti. Je to miznúca stredná trieda? A kto ju dnes vlastne utvára? Aký je jej vzdelanostný potenciál na to, aby dokázala poučene čeliť globálnym nástrahám? Domnievam sa, vychádzajúc z úvah rakúskeho filozofa Konrada Paula Liessmanna, že na riešenie otázky záchranu európskeho bytia sa treba vyzbrojiť muníciou vzdelanosti a nevyrážať do boja proti meštiakovi, ale proti všeobecnej nevdzanosti vo všetkých spoločenských triedach. Ukázať prstom na Antikrista súčasnosti nie je až také jednoduché. Nota bene nájst' ho v bližšie neidentifikovateľnom meštiakovi, akomsi bezobsažnom zaklínadle, je až zavádzajúce.

Posledný ročník festivalu Theater.cz plynul ako márne čakanie na Godota. Na niečo, čo by diváka vytrhlo zo zabehnutých spôsobov myslenia a videnia. Možno len tí, ktorí sa za pražským festivalom paradoxne vydali do Nemecka, čím súčasne naplnili príslovie, že keď nemôže ísť hora k Mohamedovi, musí ísť Mohamed k hore, stretli Godota. Podľa festivalovej ponuky ním mohla byť inscenácia *Tiefer Schweb* (Záchytná nádrž) režiséra Christoha Marthaleru v divadle Münchner Kammerspiele. Avšak mne sa to nepodarilo, nota bene, Godota stretnúť nemožno. ☞

Theater.cz

22. ročník Pražského divadelného festivalu nemeckého jazyka

19. november – 1. december 2017, Praha, Česká republika

www.theater.cz

Lucia Galdíková
divadelná kritička

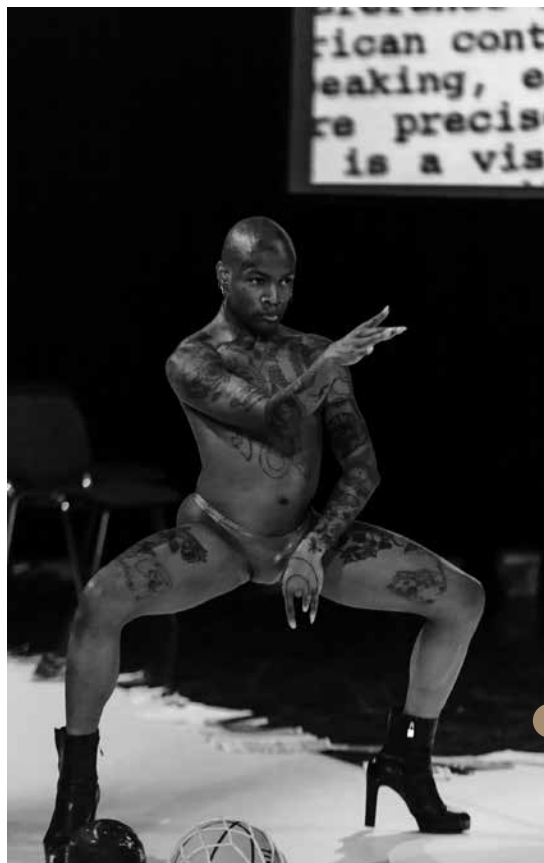
Festival Spielart: Lekcia o európskej rasovej a kultúrnej ignorancii

Prvé dva novembrové týždne sa v Mníchove dvanásť raz konal festival Spielart – medzinárodné podujatie, na ktorom v minulosti hosťovalo množstvo alternatívnych divadelných kolektívov ako napríklad She She Pop či Gob Squad, ktoré už medzičasom hrávajú aj na scénach mestských a štátnych divadiel. Kurátori Tilmann Broszat a Sophie Becker tentokrát vybrali pre nemecké obecnstvo takmer neznámych umelcov z geograficky i kultúrne vzdialených končín sveta – Južnej Afriky a juhovýchodnej Ázie. Spielart sa tak vo svojej dramaturgii posunul smerom k menej preskúmaným divadelným debatám. Tým, že hostil osobnosti najrôznejších identít, názorov, postojov a vierovyznaní, zároveň prehĺbil aj svoj multikultúrny rozmer.

Počas festivalu divák veľakrát jasne či podprahovo pocítil napätie medzi veličinami „my“ a „oni“: Európa verus Afrika, beloch/černochoch, privilegovaný a utláčaný, hetero/gay.

Mnohí z umelcov sa priznali, že si síce vážia pozvanie na festival (vd'aka ktorému niektoré z produkcií vôbec mohli vzniknúť), no zároveň nepopierajú fakt, že by najradšej vystupovali pred „vlastným“ publikom, ktoré rozumie ich problémom, pretože ich dennodenne zažíva. Nanešťastie tamojšie politické autority nie sú naklonené avantgardným umeleckým prejavom odlišným od tradičnej ľudovej kultúry. Z tohto dôvodu je pre umelcov najschodnejšou cestou práve účasť na zahraničných festivaloch.

Súčasnou sprievodných podujatí festivalu bola aj trojdňová programová sekcia s názvom Crossing Oceans. Jej súčasťou boli prednášky, diskusie, masterclassy, filmové projekcie a krátke perfomancie viažuce sa k diskurzu o (post)kolonializme, identite a rozmanitosti. Jedným z temných zákutí nemeckej histórie sú nepochybne



#NEGROPHOBIA
(Jaamil Olawale Kosoko)
foto D. Lothert



EXCERPTS FROM THE PAST
(Sethembile Msezane)
foto F. Kimmel

aj dejiny kolonializovaných krajín. Nie je zriedkavosťou, že nemecká spoločnosť sa s citlivými témami (ako napríklad so svojou nacistickou minulosťou) usiluje vyrovnávať aj prostredníctvom umeleckých foriem. Jedným z takých príkladov o zastieraní nepríjemnej etapy dejín bola prednáška s názvom What happened here? Who knows the Maji Maji War? Skôr než o vojnu išlo o povstanie pôvodného obyvateľstva proti utláčateľom v bývalej kolónii Nemecká východná Afrika (dnešná Tanzánia), ktoré prepuklo v rokoch 1905 – 1907. O tom, že v oboch krajinách znamená táto historická udalosť v povedomí ľudí čosi iné, niet pochyb. Kým v Tanzánii je doslova pojmom a jej dôsledky sú hlboko vryté do kolektívnej pamäti a ukotvené v národnej identite, v Nemecku

o nej vie len málokto (na čom, ako sme sa dopočuli, má svoj podiel aj vláda, ktorá taktne zamlčiava isté nelichotivé dejinné udalosti, aby sa nedostali do učebných osnov). Prednášku viedli zástupkyne oboch vtedajších bojujúcich strán: Kathleen Bomani z mesta Dar-es-Salaam a Sophia Stepf z Berlína, režisérka inscenácie *Maji Maji Flava* (ASEDEVA a Staatstheater Kassel, 2016). V závere spomenutej inscenácie sa tvorcovia ako katarzný moment rozhodli divákovi položiť otázku, čo by chceli odkázať náprotivnej strane. Odpovede sa nahráli na video a odprezentovali pri ďalšom uvedení. A aké boli reakcie? Šok, obvinenia, krik, slzy, ospravedlnenia...

Zhustené edukatívno-umelecké aktivity počas víkendov svojou intenzitou vytvárali miestami

atak na bielych „mainstreamových“ Európanov, ktorí si mohli (súdiac z vlastných pocitov) pripadať akosi previnilo. Občas trochu chýbali hlasy, ktoré by oponovali vysloveným tvrdeniam o tom, ako v Afrike stále pretrvávajú diskriminácia černošského obyvateľstva, či také, ktoré by predostreli i príklady pozitívnych zmien v spoločnosti. Nikto totiž nemal odvahu vzoprieť sa ublíženým egám performerov či latentne protieurópsky vyznievajúcim náladám. Uznávam však, že je len ťažko možné uchopiť pocity a situáciu ľudí, ktorí sú diskriminovaní pre príslušnosť k rase.

V tanečno-hudobnej inscenácii *De-Apart-Hate* performerí Aphiwe Livi a Mamela Nyamza upozorňujú na to, že politika apartheidu v Juhoafrickej republike je už síce dávno oficiálne skončená, no jej dôsledky napriek tomu naprieč spoločnosťou stále pretrvávajú. Takzvaný dúhový národ stelesňuje v inscenácii pestrofarebná lavička, na ktorej dvaja performerí raz balansujú, inokedy súperia o dominanciu. Kresťanstvo, ktoré do afrických krajín priniesli európski misionári a veľakrát miestnym obyvateľom nanútili, je jednou z tabuizovaných tém, ktoré spôsobujú v bežnom rodinnom živote mnoho utrpenia. Divákov v rozjarenej nálade tleskaním a tancom vítajú v sále rytmy gospelu a nabádajú, aby sa pridali k veselosti. Ako tvrdí Mamela Nyamza, v tomto akte sa snažia divákov zviest, rovnako ako si ich chcú podmaniť i náboženstvo a spiritualita. Podľa jej slov diváci v Juhoafrickej republike veľmi dobre chápu celý kontext a obsah diela, no Európanom mnohé unikne. Podobne to bolo pri čítaní zo zbierky básní *Collective Amnesia* poetky Koleky Putumovej, kde nás občas popchol trápny pocit toho, že nie sme schopní aktívne a uvoľnene povzbudzovať aktérku tak, ako si to priať. I tu sme narazili na to, že sme sa nechceli nechať uniesť a rozplynúť v podmanivej hudbe a zaváhali sme s participáciou. Úvodná bujará nálada sa však



prostredníctvom rýchlych a úsečných pohybov performerov razom zmenila na boj proti ideám *Bible* či zápas o moc medzi pohlaviami a preukazovanie si vzájomnej sily, nadradenosti či podradenosti.

Performerka Sethembile Msezane z Kapského Mesta v Juhoafrickej republike si okrem účasti na panelovej diskusii, kde prezentovala svoju tvorivú činnosť, podmanila divákov krátkou performanciou

prednáška *What happened here? Who knows the Maji Maji War?*
foto F. Kimmel

performatívna prednáška *Plan B, a Gathering of Strangers (or) this is not working*
foto F. Kimmel



s názvom *Excerpts from the Past* (Útržky z minulosti). Msezaneová je známa napríklad svojimi projektmi, ktoré uvádza pod názvom *Public Holidays* (Štátne sviatky). Vstupuje nimi do dialógu so sochami vo verejnom priestore (zväčša predstaviteľmi britského impéria) ako pozostatkami kolonializmu. Na univerzite v Kapskom Meste sa v roku 2015 rozbúrili študentské protesty. Jedným z ich cieľov bola požiadavka slobodného vzdelania. Podnetom bola snaha o odstránenie pamätníka Cecila Johna Rhodesa, britského kolonizátora a premiéra Kapskej kolónie v rokoch 1890 – 1896, ktorý sa stále týčil na univerzitnej pôde. Počas odstraňovania sochy z podstavca uskutočnila Msezaneová symbolický akt: jej kostým a roztrhané ruky ako krídla pripomínali dávneho vtáka chapungu, ktorého sochy zo Zimbabwe ukradli nemeckí kolonizátori. Msezaneová sa zjavila na danom mieste práve vtedy, keď sa socha stávala minulosťou. Vznešene a hrdo niekoľko hodín stála na jej mieste. Usilovala sa upozorniť na ženy (najmä ženy tmavej pleti), ktoré nie sú vo verejnom priestore reprezentované, ako

aj na prehodnocovanie histórie a kolektívnej pamäti národa. Performancia *Excerpts from the Past* v sebe spája silnú vizuálnu stránku s aktivizmom, ktorý sa prejavuje v nástoživosti tlmočeného odkazu. Tvár performerky zahŕňa zlatá visiaca ozdoba. Jej kostým oplývajúci esenciou neskrutnej ženskej sily sa skladá z eroticko-mystického čierneho korzetu a našuchorenej bielej sukne z materiálu, ktorý pripomína akési bájne zviera. Predstaveniu dominujú dva prvky – pôda, ktorá zhmotňuje africký kontinent, domov, a koloniálna čajová súprava z porcelánu. Msezaneová pomedzi prsty naberá hlinu do exkluzívnych šálok a organizuje si svoj vlastný čajový večierok. Jej pohyby sú presné, ale zároveň chaotické a nervózne. Diváci sedia na dosah, vidia, ako sa jej trasú ruky, cítia napätie a konflikt medzi uhladenosťou a zemitosťou. Krásna žena v akomsi tradičnom rituálnom odevu vstáva a zrazu sa rozoženie obrovským kyjakom, ktorým krúži nad hlavou, a dáva najavo svoju nebojnosť. Hlina, ktorá do krehkých šálok vôbec nepasuje, je azda metaforou násilne kolonializovaného čierneho kontinentu. Dočkáme sa aj momentu, ktorý zákonite musí prísť – šálka sa rýchlym agresívnym pohybom ocitá na zemi a zostávajú z nej len črepiny.

Autorom projektu *#Negrophobia* je Jaamil Olawale Kosoko. Centrom vnímania sa tu stáva „čierne“ mužské telo, ktoré v ľuďoch podľa jeho vlastných slov vyvoláva strach i erotickú fascináciu zároveň. Kosoko performanciu venoval svojim mŕtvym blízkym – otcovi, matke a najmä bratovi, ktorý bol násilne zabitý – dobodaný v pouličných bojoch ešte ako tínedžer. Počas predstavenia si Kosoko obúva topánky svojho brata, čím sa akoby transformuje do jeho tela i duše. *#Negrophobia* sa pohybuje v intenciách myšlienky hnutia *#BlackLivesMatter* (ktoré už pred pár rokmi odštartovala skupina aktivistov upozorňujúcich na rasovo motivované policajné



násilie v Amerike). Jednou rovinou inscenácie sú Kosokove básne plné poetického a zároveň drsného jazyka ulice. Emocionalita jemných záchvevov sa prelína s hlučnosťou, gýčom, popkultúrou a lacnou vizuálnosťou plnou efektov. Druhú vrstvu inscenácie tvorí transsexuálna performerka s umeleckým menom IMMA, ktorá sa počas predstavenia sporo odedá predvádza v lascívnych a zároveň sebačujúčich choreografiách. IMMA sa počas jednotlivých performancií v priebehu rokov postupne menila: počas Spielartu mala parochňu s dlhými čiernymi vlasmi, ktoré jej voľne padali na plecيا, v iných videách ju zas môžeme vidieť ako blondínu či úplne bez vlasov alebo

s odhaleným ženským poprsím, v tangách a na vysokých opätkoch. Exotizujúcim a voyeuristickým prvkom je nepochybne dokonalé telo performerky, ktorej nová identita ženy navonok ešte stále bojuje s krásnou mužnou postavou. Prepojenie medzi dvoma umelcami nastáva, keď IMMA dotieravo natáča na mobilný telefón Kosoka (čím de facto narúša intimitu osobnej spovede) a projekcia sa live premieta na plátno na stene. #Negrophobia cez osobnú traumú násilnej straty rodiny volá po spravodlivosti pre celú spoločnosť. Používanie médií akoby potvrdzovalo to, na čo Kosoko vo svojom koncepte tiež poukazuje: ako sa zo všadeprítomnej smrti černochovo v televízii stáva

DE-APART-HATE
(Aphiwe Livi a Mamela Nyamza)
foto S. Bernstein

senzácia. Na margo úvodnej poznámky o výčitkách smerom k bielemu publiku tu Kosoko komentuje dianie nasledovne: „Ak sa cítite zle, predstavte si, ako sa cítíme my, keď tu pre vás hráme.“

Zaujímavým príspevkom do diskusie o čiernom a bielom tele bola performatívna prednáška belošky Dean Huttonovej s názvom Plan B, a Gathering of Strangers (or) this is not working (Plán B, Stretnutie cudzincov (alebo) akosi to nefunguje), ktorá sa vyjadrovala k téme rasizmu a identity. Huttonová pochádza z Johannesburgu, kde pôsobí ako vizuálna umelkyňa, ktorá komunikuje prostredníctvom sociálnych médií a videí. Svoju identitu definuje ako „Fat Queer White Trans“ a snaží sa upozorňovať na to, ako vnímame identitu ľudí vo verejnom priestore. Tvrdí, že ľudí zaujíma len „bolesť belochovo“ a o černochovo sa nik nezaujíma. Vo svojom vystúpení počas Spielartu prezentovala divákovi svoje tézy o nadvláde belochovo v dnešnom svete. Vychádzala z vlastných experimentov a pozorovaní. Pod pseudonymom Golden Dean sa napríklad nahá, natretá zlatou farbou dala vystaviť do preskleného

#NEGROPHOBIA
(Jamil Olawale Kosoko)
foto D. Lothert

výkladu, kde sa následne stala terčom ľudí, ktorí si ju ako senzáciu fotili na mobil a fotografie posúvali na sociálnych sieťach. Podnetom pre ňu bol prípad študenta, ktorý s nápisom „Fuck White People“ na tričku chodil po areáli univerzity, za čo mu hrozilo vylúčenie. Ako dodáva Huttonová, nikomu neprekážal nápis na druhej strane trička v znení „Being Black is Shit“. Dean Hutton prišla na svoju performanciu v overale, ktorý bol celý pokrytý množstvom nápisov „Fuck White People“. Diváci dostali aj materiál s provokatívnou výzvou: „Ak ste beloch, pravdepodobne sa práve teraz nejakú cítite. Nie je mi to vôbec ľúto. Belochovo v poslednom čase znepokojuje ‚obrátený rasizmus‘, akoby také niečo vôbec stálo za zmienku. Belosi rasizmus vytvorili, profitujú z neho a dbajú na to, aby bol hlboko ukotvený v našich zákonoch, ekonomike a vo verejných inštitúciách ako dôsledok kolonializmu, otroctva, apartheidu a stoviek rokov vykorisťujúcich pracovných podmienok, ktoré položili základy moderného kapitalizmu. Táto provokácia je tu na to, aby ste pocítili, tú ‚belošskú bolesť‘. Zhlboka to predýchajte. Ste na očiach.“ Provokatívne postoje sú určite dobrým popudom na zamyslenie sa pre ľudí všetkých farieb pleti.

Festival Spielart, najmä cez víkend, počas ktorého sa konala diskusno-performatívna platforma Crossing Oceans, priniesol divákovi vedomosti o témach a dejinných udalostiach, o ktorých väčšina zúčastnených nemala predtým príliš veľa znalostí. Tieto prednášky tak v mnohom nahrádzali rolu vzdelávacích inštitúcií a slúžili ako dobrá príležitosť, ako spoznať dejinné mílniky a osobnosti afrických a ázijských krajín. ✦

Spielart Festival

27. október – 11. november 2017, Mníchov
www.spielart.org



Soňa Šimková
teatrologička

Premio Europa s ručením obmedzeným

Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Giorgio Strehler, Robert Wilson, Heiner Müller, Pina Bausch, Patrice Chéreau, Peter Stein, Harold Pinter a rad ďalších tvoria zoznam nositeľov Európskej ceny za divadlo. Cenu založili v roku 1987 na podnet vtedajšieho ministra kultúry Francúzskej republiky Jacka Langa a prvý raz ju udeľovali na brehu Stredozemného mora, v snovom sicilskom mestečku Taormína. Po rokoch putovania po Solúne, Turíne, Petrohrade a Varšave sa vrátila do Ríma. Do mesta, kde si práve v decembri pripomínali šesťdesiat rokov od podpísania Rímskych zmlúv – základu európskej integrácie.

Takto napísané to všetko vyzerá veľkolepo a znie bombasticky. V skutočnosti je dušou udalosti nenápadná dvojica. Večne sa usmievajúci Alessandro Martinez a trpezlivá Gabriella Catalano. Čas akoby sa pri nich zastavil. To cítiť vo večnom meste (città eterna) na každom kroku. No najmä na miestach, kde sa podujatie konalo. V Palazzo Venezia z 15. storočia ktosi vtípne poznamenal, že Jeremy Irons – jeden z nominovaných na veľkú cenu – sa týmto činom vrátil späť do lokácie svojej televíznej série *Borgiovci*. V úzkych uličkách tejto historickej mestskej štvrte sa však žije naplno a moderne.

Aktualitou vibrovali aj odborné akcie. Roztriedené na stretnutia, rozhovory, prezentácie, návraty vyvrcholili slávnostným odovzdávaním

všetkých ocenení, hlavnej ceny aj cien za „divadelné reality“. Korunu podujatiu nasadilo spoločné vystúpenie „hviezd“ večera Isabelle Huppertovej a Jeremyho Ironsa. Hviezdy som dala do úvodzoviek z viacerých dôvodov. Ešte o nich bude reč (o úvodzovkách aj o aktéroch).

Gro podujatia tvorili rozličné spôsoby prezentácie oceňovaných a tiež v minulosti už ocenených osobností. Všimneme si najprv cenu so zvláštnym pomenovaním „divadelné reality“. Kedysi mala ešte jeden prívlastok, „nové“. O ten v ostatnom čase prišla. Zjavne na znak toho, že sa dnes ťažko dá spoľahlivo určiť, čo je v súčasnom divadle nové. Skôr akoby platilo, že nič nové pod slnkom. Takže skúsime zistiť, čo nominanti priniesli do kategórie s „novým“ názvom. Prvý na rade bol Slovinec Jernej Lorenci. V rámci festivalu Eurokontext.sk v júni uplynulého roka sme mali možnosť vidieť jeho naštudovanie Jarryho *Kráľa Ubu*. Pre skon titulného hrdinu sa na udeľovaní cien predstavenie nanešťastie nekonalo. Robustný herec Jernej Šugman nás v Bratislave upútal neskutočnou energiou a improvizáčnym talentom. Francúzsky prototyp premietol do oveľa obscénnejšej roviny a drzo dráždil, ako aj celá inscenácia, prah divákovej citlivosti. Podobný druh a intenzitu herectva by sme v našich končinách ťažko hľadali. Oproti iným účastníkom sme mali teda výhodu. Vďaka konkrétnej skúsenosti sme ľahko pochopili Lorenciho výklad pracovných postupov a filozofie tvorby. Skupinový výskum,



THE VIRGIN SUICIDES
(Münchener
Kammerspiele)
foto F. Bonfiglio

založený na workshopovej príprave, spoločných improvizáciách a osobnom postoji aktérov k téme dáva jeho inscenáciám nevšednú autenticnosť. Sám je milovníkom rozprávania príbehov (storytelling) a pri ich výbere začína od počiatkov. *Iliada*, *Biblia*, stredoveká srbská poézia, z ktorej sa splietal „kosovský mýtus“, ako to Lorenci predviedol v inscenácii *Kráľovstvo nebeské*, až po onú modernú Jarryho grotesku moci. Režisér sa zároveň zaujímavo stavia k politickosti divadla. Subverzívnymi gestami sa angažuje v konzervatívnych inštitúciách v Záhrebe, Belehrade i rodnej Ľubl'ane. Inšpiratívne bolo aj jeho porovnanie slovinskej divadelnej situácie s litovskou. Udivujúco veľký počet režisérov oboch krajín pracuje na európskych scénach. Vymenoval najmenej piatich rodákov, ktorí sa už etablovali v zahraničí. A tak sme si uvedomili, že naša vernosť Diegovi de Brea je prehnaná.

Ešte menšou krajinou je Estónsko. A predsa obojstrannými výmenami divadelníkov nemá ďaleko k európskej ukotvenosti predošlých dvoch menovaných. Oporu nachádza najmä vo všestrannej pomoci Goetheho inštitútu. V tohtoročnej rímskej bilancii ju zastupovalo tallinnské Divadlo NO99.

Ocenili ho ako celok, čo v histórii danej kategórie nie je ojedinelé. Počas stretnutia s reprezentantmi divadla pod vedením dramaturga Stefana Schmidtkeho sme nahliadli do transformácie estónskej kultúry, ktorá v deväťdesiatych rokoch prechádzala dramatickými turbulenciami. U nás sme na festivale Divadelná Nitra do problematiky nahliadli vďaka predstaveniu *Ako vysvetliť obrazy mŕtvemu zajacovi* v inscenácii práve spomínaného divadla. Súbor pracuje metódou skupinových tréningov v sále so zrkadlami. Sú založené na improvizácii a prvenstve fyzickej tvorby. Dovtedy textovo zamerané divadlo sa preorientovalo a vedúcou silou sa stal u nich choreograf. Názornou ukážkou malo byť predstavenie *NO43 – Filth* (Číslo 43 – Špina) v réžii Ene-Liis Semperovej a Tilta Ojasooa, ktorí v roku 2005 toto divadlo založili. Deväť performerov za stredne vysokou sklenou stenou neverbálne rozohrávalo situácie súboja s osamelosťou a s hrubou masou blata celistvo pokrývajúceho podlahu. Naskytol sa nám pohľad do akvária na pokusné morčatá z dielne akéhosi Anti-Stvoriteľa. Skrz jednotlivcov sa podchvíľou prelievala negatívna energia. Brzdila úsilie po zblížovaní, poniektorých odstredivou silou vrhala k okrajom, iných zrážala do bahna. Fyzické herectvo bolo vystavované skúške, lebo sa postupne každý ponoril do hnedej mazľavej hmoty. Zavrtával sa do nej ako dáždovka a vynáral sa „sochársky“ preformovaný nánosmi hliny. Nechýbali ani deťmi také obľúbené blatové obhadzovačky. Do abstraktného diania sa divák vpisoval svojimi asociáciami. Predstaveniu škodila dramaturgická rozpačitosť, zbytočné opakovanie situácií až po nudu a únavnosť. Podľa želania inscenátorov malo ísť o obraz pohybu ľudského rodu v kruhu za pomalého ponárania sa do bahna. Pri zdvihnutí očí nahor „nevidíme hviezdy, ale iba blčiace oči toho druhého naplnené zúrivosťou“. Nič povzbudzujúce. Zároveň, aký to paradox, divadlo v Estónsku zažíva konjunktúru.

Ani prezentácia ďalšieho oceneného Kirila Serebrennikova nám neposkytla dôvod na radosť. Režisér zavretý v domácom väzení sa samozrejme do Ríma nedostavil. Kritička Marina Davydova opísala jeho súboj s Kremľom a pripomenula neblahý osud ruských avantgardných umelcov z čias Stalinových čistiek. Niečo z jeho tvorby sme videli aj v našich končinách. Už v roku 2002 na Divadelnej Nitre očaril inscenáciou Sigarevovej *Plastelíny*. Nedávno zasa vo Viedni i na viacerých európskych prehliadkach prezentoval svoje *Mŕtve duše*.

Nitrianskemu festivalu vďaka aj za sprostredkovanie práce štvrtej ocenej v tejto kategórii, mladej nemeckej režisérky Susanne Kennedyovej. Na DN sme nedávno spoznali originálnu divadelnosť jej inscenácie podľa Fassbinderovho a Fonglerovho filmu *Prečo pán R. dostal amok?* Réžiu vyštudovala na prestížnej umeleckej škole v Amsterdame. Počnúc rokom 2011 žne úspechy na holandských, flámskych a nemeckých scénach. Reprezentuje performačné umenie typovo príbuzné opusom, aké tvorí umelec Jan Fabre. V čase „tekutej reality“ zisťuje, z čoho sa realita skladá, čo „efekt reality“ vytvára. O tom je podľa nej umenie: evidentné veci nie sú samozrejme a nič nie je nemenné, definitívne. V ére nástupu umelej inteligencie scénické postavy neraz tvaruje do podoby kyborgov. Multimediálnu feériu *The virgin suicides* podľa rovnomenného románu Jeffreyho Eugenida (v slovenčine *Smrť paniien*) naštuovala opäť v divadle Münchner Kammerspiele. Aj v nej rozpája hlasy a telá (ako v *Pánovi R.*) a novými technológiami ich znova mixuje. Príbeh piatich dievčat, uväznených v domácnosti nábožensky fanatických a prudérnych rodičov, sa končí ich smrťou „udusením“. Ich osud voyeuricky sleduje gang mladíkov. Stáva sa pre nich bremenom, a tak sa s ním ako dospelí po rokoch vyrovnávajú. Zo svojho mužského pohľadu si ho po kúskoch rekonštruujú a rituálne odreagujú. Susanne Kennedy nechala

piatich hercov performovať v maskách a kostýmoch kvetinových detí z obdobia generačnej revolúcie. To ešte viac zvýraznilo absurdnosť väzenského štýlu života rodiny Lisbonovcov. A keďže divadlo je podľa jej slov na tempo dneška priveľmi pomalé, na jeho urýchlenie treba siahnuť po rôznych nových technológiách a médiách. Jedinečnosť jej prístupu spočíval napokon v tom, že ultramoderné spojila s archaickým. Scénograf jej pripravil javiskové zariadenie, ktoré samo osebe ponúkalo kľúč k pochopeniu inscenácie. Dvojkřídlový „ikonostas“ niesol na sebe girlandu monitorov a rámcovo vnútorný rituálny priestor. Optický aj akustický dojem bol silný, lebo ustavične blikali obrazovky, znela hudba, ozývali sa zvuky, z javiska sa na nás valila masa farebných signálov a evokovala nejakú exotickú destináciu. Biele haleny s havajskými kvetinovými vencami na hrudiach aktérov a porcelánové masky s kvetinovým okružím okolo tváří predstavovali fasádu, za ktorou sa postupne odumieralo. Bodku za spomienkovým obradom dalo odstrojenie sa a klaňačka, keď sme si uvedomili fyzickú odlišnosť performerov od sprítomňovaných prototypov paniien.

Ďalšia cena pripadla Alessandrovi Sciarronimu. Taliansky performer sa prezentuje na divadelných a tanečných festivaloch, v galériách, múzeách a na nekonvenčných miestach v mnohých krajinách sveta. V Ríme sme v jeho réžii videli inscenáciu *Untitled_I will be there when you die* (Bez názvu..Prídem, keď zomrieš) patriacu do žánru nového cirkusu. Päť performerov predviedla dych vyrážajúcu žonglérsku šikovnosť. Očarení sme sledovali dráhy letu kuželov i dômyselné písanie tiel v priestore. Biely balet naplňal hľadisko povznášajúcou atmosférou. Necelá hodinka poskytla, žiaľ, iba malú ukážku umenia nominanta.

Performačné umenie malo prevahu. Aj grécky kandidát Dimitris Papaioannou tvorí v tejto oblasti. Začínal ako maliar a komik a vypracoval sa na mnohostranne činného umelca. Svetoznámy sa stal réžiou otváracieho i záverečného

ceremoniálu olympijských hier v Aténach roku 2004 aj otváracieho ceremoniálu pre 1. európske hry v Baku roku 2015. Ostatnou jeho veľkou prácou je medzinárodná koprodukcia *The Great Tamer* (Veľký krotiteľ!), na ktorej participoval aj Festival d'Avignon. Zázajdy sú na programe až do roku 2019. Návštevníkom podujatia Wiener Festwochen jeho tvorba nie je neznáma. V Ríme sme videli iba fragmenty z jeho prác na videozáznamoch so živým komentárom. Témou bol výskum tela a identít človeka. Je zjavné, že ide o generálnu otázku, ktorá, hoci nie je dnešného dátumu, stále poskytuje dostatok inšpirácií a neprestáva byť naliehavou.

Napokon siedmou kandidátkou, ktorej prezentácia prišla na rad pred vyvrcholením programu, bola Yael Ronen. Izraelská režisérka patrí k najtalentovanejším umelkyniam svojej generácie. Od sezóny 2013/2014 je riadnou členkou Maxim Gorki Theater v Berlíne. V uplynulom desaťročí pôsobila najmä v Cameri Theatre a v Habima National Theatre of Israel v Tel Avive. Na nemeckú scénu prenikla v roku 2005 veľmi úspešnou inscenáciou *Plonter* (Neporiadok) vytvorenou so zmiešaným izraelsko-palestínskym súborom. Jej inscenácie pozývajú

NO43 – FILTH
(Divadlo NO99)
foto F. Bonfiglio



na prestížne festivaly a získala už viacero ocenení. V ostatnom čase režiruje v rámci novozaloženého Exilového súboru v Maxim Gorki Theater. S najnovšou performanciou *Roma Armee* sa prestavila aj na Premio Europa. V názve sa dá počuť parafráza na neblahú Rote Armee Fraktion, teroristickú úderku zo 70. rokov, ale samozrejme v prevrátenom význame. Režisérka robí programovo politické divadlo. Horúcou témou sú pre ňu rôzne predsudky vedúce k diskrimináciám. Na ich odbúranie použila princíp osobných spovedí účastníkov predstavenia. Každý sa štýlom „coming outu“ zdôveroval publiku najprv v vlastnými vnútornými blokmi, od narodenia vsugerovanými i nasávanými komplexmi z pôvodu, vzhľadu, rôznych znevýhodnení atď. Išlo prevažne o osudy rómskych prisťahovalcov do Nemecka, ktorí sú vzhľadom na ich svetoobčianstvo priam prototypmi zložených a aj zložitých identít. V druhej časti sa aktéri posmelení skupinovú terapiou začali so svojou pestrofarebnosťou vyrovnávať. Na predstavení bola cenná práve oná možnosť zobrať si slovo vo verejnom priestore a získať vďaka tomu pocit dôstojnosti a občianskej rovnoprávnosti. Podobne, ako to umožňujú scény s občianskoprávnym programom. Estetické kritériá v tomto prípade nehrali rolu.

Spomeňme len letmo, že sa na 16. ročníku udeľovali aj mimoriadne ocenenia. Špeciálnu cenu získal nigérijský nositeľ Nobelovej ceny za literatúru Wole Soyinka ako kultúrny mediátor medzi Európou a Afrikou. Zvláštne hodnotenie si zaslúžil aj tuniský dramatik Fadhel Jaïbi, známy v regiónoch severnej Afriky, Orientu aj v Európe.

To najzávažnejšie prišlo, pravdaže, na koniec. Hlavnú cenu si podelili Jeremy Irons a Isabelle Huppert. Podobnú situáciu sme už zažili v Solúne. Udalosť vtedy odignoroval nominant Peter Zadek, údajne zo zdravotných dôvodov. V kuloároch sa však pošepkávalo, že v skutočnosti zahral fakt, že „polovicu“ ceny mal dostať slávny, ale oveľa mladší kanadský režisér Robert Lepage. Ktovie, aké

emócie vrelí v zákulisí najčerstvejšieho dekorovania. Lebo nejaké presakovali až na javisko a divadlom vyškolené publikum podprahové dianie nemohlo nezaregistrovať. Medzi oboma hviezdami panovalo v slávnostný večer napätie, ktoré zjavne lepšie zvládala suverén Jeremy. Čítanie korešpondencie medzi Albertom Camusom a jeho veľkou láskou herečkou Mariou Casarèsovou sa uberalo po dvoch koľajniciach. Isabelle pohľady Jeremymu neopätovala. Vzhľadom na to, že druhé vystúpenie čítali po anglicky – išlo o fragment Pinterovej hry *Ashes to Ashes* (Popol k popolu), Isabelle Huppert bola v nerovnom postavení. A predsa prednes textu zvládla perfektne. Zjavne má na jazyky talent, študovala ruštinu a prehovorila aj po taliansky. Na záverečnej recepcii sa už na seba obaja príjemne usmievali a fotografom nastavovali uvoľnené tváre.

Podujatie obsahovalo ako už tradične aj sekciu Návraty. Myslí sa tým pripomenutie si tvorby nositeľov hlavnej ceny. V rámci nej sme videli čerstvé naštudovanie *Kráľa Leara* v réžii Giorgia Barberia Corsettiho. Zaujímavá koncepcia o radostnom abdikovaní kráľa, aby sa zbavil zodpovednosti a mohol si užívať život, troskotala na priveľkom až komiksovo pôsobiacom zjednodušení situácií a herectva. Nedlho pred začatím Premio Europa mala na scéne Teatro Argentina premiéru inscenácia *Richarda II.* v réžii Petra Steina. Opäť téma abdikácie. V uchopení nemeckého režiséra bola zvýraznená ešte aj ženským obsadením titulnej roly. Historizujúce naštudovanie, esteticky sladké a nudné. Hold Shakespeareovi sa vydaril aspoň vďaka postmodernej verzii *Hamleta* z pera Heinerja Müllera, inscenácií *Hamletmachine* (Hamlet-stroj) v réžii Roberta Wilsona. Stará koncepcia realizovaná podľa majstrovho zvyku cez „kopirák“ (v 80. rokoch ju naštudoval v New Yorku a Londýne) s absolventským ročníkom rímskej Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio d'Amico. Dokonalý esteticky sofistikovaný



HAMLETMACHINE
(Robert Wilson)
foto L. Jansch

kontrapunkt ku katastrofickej tónine predlohy.

Napriek tomu, že Premio Europa sa pýši patronátom EU, šestnásty ročník sa konal iba vďaka ochote Ríma finančne podporiť odborne aj spoločensky hodnotné podujatie. Nájde sa sponzor na jeho ďalšie kolo? To je opakujúca sa otázka. Účastníci z celého sveta sa oboznámili s menami divadelníkov, ktorí práve teraz v Európe aktívne bádajú a tvoria. S veľkou pravdepodobnosťou majú dlhšiu budúcnosť ešte pred sebou. Tak asi si vysvetľujeme kategóriu „realít“. Otázkou je, aká je sila ich reprezentatívnosti. Na spoľahlivosť výberu sa isto nedá prisahať. Korunou podujatia však stále je hlavná cena. Na začiatku tohto článku som jej viacerých držiteľov vymenovala. Zväčša ide o nepochybniteľné osobnosti, no už len podľa trojice inscenácií z kategórie návratov, aj ona by si občas zaslúžila prívlastok „s ručením obmedzeným“. Napriek všetkému ostáva pre profesiu cenným referenčným bodom. ☞

Premio Europa per il teatro/ The Europe Theatre Prize

16. ročník, 12. – 17. december 2017, Rím
www.premio-europa.org

Vladimír Burian
svetelný dizajnér

O jasu

Významnou teatrologickou udalosťou minulého roku se zcela nepochybně stalo vystoupení Roberta Wilsona v rekonstrukci Appiovy scénografie přímo v prostorách dráždanského Hellerau. Světově proslulý režisér místo představení nabídl divákům scénickou přednášku, ve které formou překvapivě intimního monologu vysvětloval své umělecké postupy. Wilson je známý tím, že v jeho inscenacích tvoří důležitou složku právě světlo. Není tedy divu, že z jeho úst zaznělo významné poselství: „Start with the light first.“

Wilson se pozastavil nad faktem, že příprava scénografie, kostýmů a dalších scénických složek probíhá většinou nezávisle na přípravě světla. Přitom divák sleduje představení především zrakem. Nebudeme zde zkoumat otázku nakolik je zrak důležitý smysl. Nicméně to znamená, že ještě před otázkami estetiky a sémiotiky bychom se měli zabývat kognitivními lidskými funkcemi, a to především zrakovým vnímáním. Tato interdisciplinární oblast (vision science) přináší celou řadu zajímavých témat. Už samo úsloví „přesvědčit se na vlastní oči“ je vlastně velice nepravdivé. Samotný náš zrak nás „obelhává“ a přináší obraz naší nejbližší reality značně zkreslený. Jako jeden z typických příkladů bych zde rád uvedl problematiku ostrosti zrakového pole – skutečně ostrý obraz zachytí naše oko jen ve velice malém zrakovém úhlu, přesto „obraz“ reality v naší hlavě se jeví celý ostrý*. Domýšlení tohoto a dalších příkladů může dle mého názoru vnést do oblasti světelného designu zcela nové myšlenky.

Yaron Abulafia, významný světový světelný designér, vydal v roce 2016 knihu *The Art of Light on Stage*. Tato kniha zkoumá světlo především z hlediska sémiotiky světelného obrazu. Autor dokonce tvrdí, že je to první kniha, která se zabývá scénickým světelným designem

především z pohledu sémiotiky a poetiky světla. Je to jedna z mála knih, která popisuje teoretické rámce, ve kterých bychom mohli o světle a jeho použití na divadle přemýšlet. A to je velice důležité, zvláště když si uvědomíme, že většina literatury o scénickém světelném designu je psaná z hlediska technologického, jako „příručka technika“. Tento pohled se také prosazuje při samotné konverzaci o světle. Velice často můžeme slyšet, jak je libovolný scénický světelný obraz popisován pomocí názvů zdrojových svítidel. Domnívám se, že toto zjednodušování má za následek, že do dnešní doby nemáme žádnou ustálenou metodiku popisu a hodnocení světelného designu. V divadelních recenzích se většinou světelná složka představení obchází, nebo se jí dostává všeobecných soudů zpravidla odkazujících k dramaturgii díla („světlo citlivě reagující“, „vhodně zvolené světlo“ apod.). Hlubší analýza scénického světelného designu se v našem regionu objevuje velice zřídka.

Kontrasty jasů

Tento článek by se měl zabývat světlem z hlediska příjemce/receptora/diváka. Za východisko si tedy vezmeme zrakové vnímání jako interdisciplinární oblast zahrnující poznatky z oborů fyzika světla, biochemie, biofyzika, neurologie a psychologie. Základem pak bude zkoumání veličiny jasu, hodnoty přímo podmiňující zrakový vjem. Jsem rozumně množství světla dopadající

svetelný dizajnér Yaron Abulafia
foto archiv Y. Abulafia





na sítnici a umožňující zrakový vjem. Myšleno je tím veškeré množství světla vyzařovaného ve směru oka příjemce. Světlo může pocházet z primárního zářiče (světelného zdroje), nebo sekundárního zářiče (odrazy). Oko se přichozím jasům přizpůsobuje – základní mechanismus je adaptace oka na tmou a adaptace na světlo. Díky těmto adaptačním mechanismům nevnímáme jasové hodnoty jako takové, ale jejich kontrasty. Pokud jako diváci budeme sledovat představení, můžeme říci, že vnímáme kontrasty jasů, ve kterých se za určitých podmínek objeví barevná informace – vjem barvy. Tyto kontrasty pak vedou k tomu, že jsme schopni rozlišovat a rozeznávat objekty v zorném poli. Pro tvorbu scénického světelného designu je mimo jiné charakteristická exaktní práce s jasovými hodnotami. Tím se liší například od koncertního svícení, pro které je typický důraz na něco úplně jiného (barvy, rytmus apod.). Správné rozvržení kontrastů jasů na scéně je pro světelného designera prioritou.

Otázka jasů nám zůstane dokonce i v případě, že vynecháme světelný design úplně – například v oblasti site-specific projektů. Pokud budeme chtít, aby divák sledoval scénu osvětlenou např. přirozeným (denním) světlem, měli bychom přesto sledovat kontrasty jasů. Při nízkém kontrastu může dojít při dlouhodobém sledování

Na fotografii si můžeme hezky ukázat principy fungování jasů. Vizuální prim hraje rozhodně figura „holčička na pozadí“. Náš zrak zřejmě zaujmou i stopy světel na zemi (svítidla PC). Dále si povšimněme změny jasů z PC na zemi po prvních dvou metrech od zdroje vyzařování (světla).

k únavě zraku. Barvy stěn a fasád mohou mít vyšší jas než je jas lidské kůže, sledovat takovou (monotónní) scénu třeba hodinu může být pro oči opravdu náročné (viz níže).

Zorné pole

Průměrem všech jasů ze zorného pole dostaneme hladinu tzv. adaptačního jasů (určuje, na jakou jasovou hladinu bude oko adaptováno a tím vymezuje schopnost rozeznávat kontrasty jasů). Všechny zdroje jasů, nacházející se v našem zorném poli, jsou důležité. Nejen ty, které tam mít chceme (například krásně nasvícená scéna), ale také ty nechtěné (odrazy a odlesky v hledišti, svítící cedule nouzových východů, jas displeje mobilu našeho souseda, parazitní světlo apod.). Veškeré jasy v našem zorném poli jsou důležité. Můžeme si to vysvětlit na tzv. „paradoxu blackoutu“. Blackout je standardně používaná změna – zhasnutí, např. mezi jednotlivými částmi hry. V momentě blackoutu střihem dochází k náhlé adaptaci oka na tmou. Při ní se rozšiřuje zornice a aktivuje se periferní vidění. Na některých místech v hledišti si díky značení nouzových světel místo



svetelný dizajn Yarona Abulafiu k inscenácii *And the Earth Shall Bear Again* (The English National Ballet)
foto A. Hunt

hlubokého divadelního prožitku budeme během blackoutu spíše naprosto přesně uvědomovat vnitřní geometrii divadelního sálu. Pro „rozhovávání“ jasů ve scénickém prostoru musíme počítat s fototropickým reflexem, který popisuje intuitivní chování oka – oko se intuitivně natáčí ve směru nejvyššího jasů, či největšího kontrastu jasů.

Stíny

Lokální nedostatek světla se nazývá stín. Se stíny musíme ve scénickém prostoru počítat. Jejich tvorba je závislá na směru a charakteru světla a samozřejmě na tvarech a lokalizaci objektů, které stíny vrhají. Světlo podle jeho směrové charakteristiky rozdělujeme na světlo směrové a difuzní. Jejich vzájemné kombinace provádí modelaci prostoru, postav apod. Ve scénické praxi se používají většinou směrová svítidla. Opravdu difuzní zdroje s měkkým („fotografickým“) světlem se v divadlech vyskytují velice málo³.

Tento nedostatek se řeší několika způsoby. Prvním je znásobení zdrojů. S výhodou používáme tuto možnost především u násvitu větších ploch. Nevýhodou jsou ale někdy nepříjemné (neostré – se špatnou čitelností v prostoru) stíny. Druhým způsobem je použití odrazu od ploch na scéně (podlahy, či scénografie). Je však problematické používat odrazu od tmavých ploch (kontrast je příliš vysoký, odraz malý), takže v tomto případě je nutný hlubší scénografický zásah. Další variantou je použití difuzních filtrů. Vržené stíny postav, například na podlahu, jsou v podstatě estetickou záležitostí. Stíny tvořící se na těle nebo tváři mohou být komplikací, která souvisí s celkovou čitelností, zvláště pokud jsou kontrastní a tvrdé. Měkké stíny jsou samozřejmě příjemnější, ale celková absence stínů rozhodně není naším cílem, jsou důležité pro rozpoznávání prostoru a tvaru objektů.


Figura versus pozadí

Klasický scénický prostor je vůbec z hlediska světelné teorie zajímavý – je to prostor, ve kterém máme v podstatě fixované zorné pole do jednoho směru,

oblasti periférneho vidění mají uměle snížený jas (tma v sále). Divák má jediný zrakový úkol a tím je – dívat se. Před námi se odehrává dramatická akce, která je přímo ztělesněním problematiky figury versus pozadí. Tato problematika je součástí teorie organizace zrakového pole. Podle ní si vždy vybíráme v zorném poli část, která je dominantní a zbytek vnímáme jako pozadí. Z tohoto úhlu pohledu je pak víceméně jedno, jestli pozadí tvoří fyzické stěny divadla, podlaha scény, šálové vykrytí, nebo scénografie. Důležitá je distribuce jasů v prostoru. V ideálním případě figuru (herce, pěvce, tanečníka, performeru...) můžeme oddělit od pozadí nejen tvarem, barvou, ale i množstvím světla, aby se výrazně lišil jas figury a jas pozadí. To dodává celé scéně plasticitu a čitelnost.

Figura versus textura

Dramatické děje různých žánrů kladou na své interprety různé požadavky. Převážná část jich ale bude o vyjádření, o expresi a emociích. Těmto požadavkům se samozřejmě musí přizpůsobit světelný design. Zcela jiné nároky na osvětlení bude mít mim a jiné bude mít tanečník. Každý z nich má jiný způsob vyjadřování a tím bude podmíněno i použité světlo. Zatímco například klasický mim bude potřebovat, aby diváci mohli sledovat celou dobu jeho emoce, tanečník se vyjadřuje více abstraktně, k vyjádření používá celé tělo. Je patrné, že každý bude mít jiné nároky na nasvícení tváře, která je hlavním nositelem emocií. Analogicky pak řešíme problematiku toho, jestli potřebujeme vidět figuru (a třeba jenom její siluetu), nebo i její tektoniku, texturu. Potlačení textury přinese větší napětí mezi viděným a myšleným, větší dramatický náboj. Naopak zvýraznění textury sice ubere na tajemnosti, ale dovolí nám se plně soustředit na postavu a její existenci tady a teď.

Divadlo vysvětlujeme sítí různých teoretických konceptů. Dovolil jsem si předestřít ten, který se týká zraku diváka. Rozhodně není jediný a všeříkající. Ve vizuální oblasti je například zajímavá teorie selektivní pozornosti, kterou proslavila „neviditelná gorila“. Doporučuji třeba shlédnout videa *Selective Attention Test* a především *The Monkey Business Illusion*, která s naším oborem úzce souvisí.⁴ 



Windgongprojekt v Hellerau
foto S. Floss

1 V rámci projektu *Rekonstrukce budoucnosti* (Prostor – světlo – pohyb – utopie) vznikla kopie scénografického návrhu Adolpha Appii, který vznikl přímo pro prostor Hellerau před sto šesti lety. Do tohoto prostoru jsou zvaní přední světoví tvůrci. Robert Wilson je ve své tvorbě silně ovlivněn právě Appiovými myšlenkami. Záznam přednášky je dostupný na facebookové stránce pod hashtagem #helleraulive Robert Wilson.

2 Opravdu ostrý zrak máme jen v rozsahu 1,5° (oblast žluté skvrny), směrem k periférii sítnice ostrost klesá. Znamená to, že i když budeme sedět na nejvzdálenějších místech v hledišti, uvidíme skutečně ostře vždy jen část scény.

3 Plošné svítidlo (vana) – největším aspirant na zdroj difuzního světla – má vyzařovaný kužel světla se silnou směrovou charakteristikou, ostré hrany a ostré stíny. Tento zdroj je zdroj směrového světla s velkým vyzařovacím úhlem.

4 Youtube kanál Daniela Simonse, videa *Selective Attention Test* z roku 1999 a *The Monkey Business Illusion* z roku 2010. Pro větší vhléd do problematiky doporučuji text *The Invisible Gorilla: And Other Ways Our Intuitions Deceive Us*.

Vladimír Štefko
teatrológ a divadelný historik

Múdry klaun Marián Labuda

Marián Labuda

(* 28. október 1944 – † 5. január 2018)

Marián Labuda bol zjav. Zjavil sa „znenadáka“ a od prvých jeho postáv vám nemohol zísť z mysle a pamäti. Rýchlo sa stal populárnym, ale popularita ho neskazila. Musel pritom prekonávať špecifiká svojej fysis. Najprv chlapčenský zjav (kto iný mohol hrať v televíznom vysielaní *Kukučínovho Neprebudeného*) a potom čoraz korpulentnejšiu postavu. Nebol ani v mladosti typ hôrneho chlapca so strunnou postavou a mohutným hlasom. Zdalo by sa, že tieto danosti mu určia pomerne úzku škálu. Ak sa tak nestalo, bolo to

Marián Labuda ako Ondráš Machuľa vo filme *Neprebudený* (1965, r. J. Zachar)
foto archív Divadelného ústavu



preto, že do slovenského herectva priniesol čosi viac ako svoj osobitý exteriér. Ponor do vnútra postáv a zvláštnu nástojčivosť ľudí, ktorých stvárňoval. Nástojčivosť údely, jeho prekonávanie, zvláštnu zemitosť, ktorú si priniesol z detstva v rodných Hontianskych Nemciach. Hrával v inscenáciách štylizovaných, nenaturalistických, ale jeho postavy pôsobili vždy hodnoverne, ľudsky obsažne so skvelými detailmi. Už ako Cresus v slávnej inscenácii Kyrmezerovej *Komedie českej o boháčovi a Lazarovi* (VŠMU, 1964) v réžii Milana Sládka, ktorá slávila úspechy aj v zahraničí, presvedčivo naznačil, že do nášho divadelníctva prichádza osobnosť. Herec, ktorý spája pohybovú inteligenciu s presvedčivosťou verbálneho konania. A keď skupina mladých tvorcov založila dnes už legendárne Divadlo na korze (1968), jeho herectvo sa stalo erbovým znakom tohto generačne vyhraného divadla. Estragon v Beckettovom *Čakaní na Godotu* a najmä Podkolesin v Gogolovej *Ženbe* zhmotnili to, čo si tvorcovia i kritika nazvali autentickým herectvom. Herectvom, v ktorom sa snúbili biologické danosti človeka (ako jeden z vážnych motívov konania) s jeho schopnosťou mimikry či intelektom (pravdaže, rôzneho typu). Marián Labuda bol aj v neskorších desaťročiach najvýraznejším nositeľom tohto typu herectva. To bola oná nástojčivosť, zemitosť jeho kreácií, ktoré z neho spravili frekventovaného herca vo filme, v televízii i rozhlase.

Súpis jeho úloh je veľmi dlhý. A už len letmý pohľad naň hovorí, že Labuda dokázal zvládnuť širokú škálu typov a charakterov, satirizujúcu britkosť, sarkazmus a nadhľad, autentický detail a kompozíciu výkonu ako celku. Ved' postavme vedľa seba jeho Šťastlivceva, potulného herca ťažko skúšaného osudom v Ostrovského *Lese* (Divadlo na korze, 1971), Andreja Prozorova z Čechovových *Troch sestier* (Nová scéna, 1972), mladého, talentovaného, ktorého prostredie uvrhlo do stavu imobility, alebo Deda v aktovke Karol a Malého stroskotanca v *Stroskotancoch* Stawomira Mrożka (Divadlo na korze, 1969). V tých prvých zvnútornenie, v tých druhých ostrosť kresby v priamočiarych líniách. Už v roku 1987 syntetizoval svoje herecké skúsenosti v Radičkovovej monodrame *Lazariáda*, v úvahe nad svetom i sebou samým (Nová scéna, 1987).

Labudovo herectvo malo svoje polohy ľútosti i súcitu s človekom, ale aj rozhorčenie, snivosť i tvrdú realnosť, jemnosť i krutosť. Ak by sme nazvali jeho herectvo polytematickým, asi by sme sa nemýlili. Pričom nemáme na mysl len rôznorodosť ideí a z nich vyplývajúcích tém, ale aj témy ukryté hlboko v ľudskom osude. City, pocity, sklamanie i sentiment, mentálne určenia postavy – slovom všetko, čo sa skrýva v pojme človek v toku bežiacieho času. Tak to bolo v posledných kreáciách, napríklad v Tupolskom v *Ujovi Vankúšikovi* (SND, 2004), Léonovi v *Krajčírkach* (SND, 2002), Poštárovi Matejovi v *Krčeňovi nesmrteľnom* (SND, 2003), Millerovi v *Úkladoch a láske* (SND, 2007) alebo v Čebutykinovi v *Troch sestrách* (SND, 2008). Neobyčajne zaujímavou bola jeho kreácia Tisa v rovnomennej dokumentárnej dráme v Divadle Aréna (2005). Tu by sa žiadalo poznamenať, že Labuda sa skvelo zmocnil toho, čo by sme mohli nazvať historickou vernosťou pri traktovaní tejto rozporupnej postavy našich dejín. Labuda bol interpretom Tisových textov, ale aj občanom nazerajúcim na postavu z hľadisk súčasného poznania. Nie však manipulátorom. Herec bol vždy hercom, ale vždy aj občanom.

Suma sumárum – Marián Labuda bol klaunom. Múdrym klaunom. Pretože dobrý klaun je ten, čo aj veselo zobrazuje vážne témy. Radosť aj utrpenie, plytčiny i múdrosť, slabosť aj silu. Tento klaunovský pohľad nájdeme vo väčšine jeho kreácií, raz viac, raz menej. Grotesknosť – čo je vždy legitímny znak klauna – bola organickou súčasťou jeho herectva.

Marián Labuda nebol hercom len jednej scény ani jedného režiséra. Obsadzovali ho aj režiséri vyznávajúci rôzne poetiky – Miloš Pietor, Vladimír Strnisko, Ľubomír Vajdička, Roman Polák, Rastislav Ballek a i. Nielen preto, že Labuda v obsadení bola stávkou na istotu, ale najmä preto, že vždy prispel svojou hrivnou k inscenácii ako celku. Zdalo by sa, že je hercom do značnej miery univerzálnym. No nehrával veľkolepých hrdinov, fešákov a seladónov – a ak, tak skôr ich paródiu. No jeho mnohoraká „využitelnosť“ na javisku sa opierala o jeho schopnosť stvárniť vnútorné sváry postavy. Hojne využíval pietorovský ozvláštnený realizmus, princíp kontrastu medzi

verbálnym a fyzickým či mizanscénickým konaním.

Všetky spomínané (iste len v neúplnom náznačkoví) dispozície mu zaručili množstvo úloh vo filme, televízii i rozhlase. Tie médiá mu priniesli slávu a širokú pozornosť, a to nielen doma (hral v Brne, Zlíne, Prahe). Takéto kreácie však vyrástli na bohatej a variabilnej javiskovej práci. Labuda teda patril všetkým týmto tvorivým priestorom.

P.S.: Zle sa píše o Mariánovi v čase minulom.

Útechou je, že to, čo vytvoril, ešte dlho bude fungovať v čase prítomnom i budúcom. ☛

Marián Labuda ako Cresus
Komedie česká o bohatci a Lazarovi (VŠMU, 1964)
foto archív Divadelného ústavu



Peter Pavlac
dramatik, dramaturg

Moje tri zastavenia s Mariánom Labudom

Stretnutí s majstrom Labudom, osobných či profesionálnych, bolo za môj krátky život dosť na to, aby sa kolotoč spomienok dokázal rozkrútiť závatným tempom a prekvapil ma intenzitou. Nikde sa to nezačalo a som presvedčený, že nikde sa to ani neskončí, lebo od istého času hranicu vlastného života nepovažujem za hranicu seba samého. Preto je tento text tromi zastaveniami sa v čase, kde sa naše životy s pánom Labudom pretli, azda najintenzívnejšie.

Prvým zastavením bola spolupráca na Feldekovej verzii Hviezdoslavovej *Hájkovej ženy* (*Horor v horárni*, 2002). Hoci som už nejaké tie dva roky ako dramaturg v Činohre SND pôsobil, stala sa inscenácia tejto hry zlomovou pre istú časť našej generácie, počnúc prvým oficiálnym „prevádzkovým“ vstupom režiséra Patrika Lančariča (môjho spolupútника i priateľa) na javisko činohry, končiac silnou katarznou očistou v podobe komplexného zážitku s najväčšími majstrami groteska v SND Stanom Dančiakom a Mariánom Labudom. Hoci gro zodpovednosti stálo na Patrikovej hlave, peklo prvých týždňov skúšobného procesu, ktoré nám bardi slovenského herectva dali pocítiť, bolo zničujúce pre nás všetkých. V istom bode sme sa ocitli v situácii, keď nebolo isté, či inscenáciu doskúšame, či rešpekt k nim neostane neprekonateľnou bariérou v našej ambícii pohrať sa s nie jednoduchým Feldekovým textom, s Hviezdoslavovou nezrozumiteľnosťou a najmä s nedorozumením, ktoré zo zábavy urobilo nočné mory mnohým z nás. Ale potom prišiel zlom, práve vďaka obom majstrom. Jedného dňa náhodou prišli na časť skúšky, keď nemali skúšať. Sadli si teda do hľadiska a intenzívne „zavnímali“, o čo skutočne ide režisérovi, čo je našou ambíciou, aký význam pre nás divadlo vôbec má. Ten strih bol vesmírny a premena

prístupu a najmä osobného vzťahu šokujúca. Až tak, že som sa neostýchal poprosiť oboch, aby sa stali krstnými otcami mojej prvej knihy poviedok – *Hra na smiech*. Krstilo sa smiechom. A hoci na krst mohol osobne prísť len Stano Dančiak, majster Labuda sa smial s nami, pretože jeho charakteristický smiech sa stal pevnou súčasťou nášho prežívania reality tej doby (osobnej i profesijnej).

Druhé zastavenie sa začalo na ulici o pár rokov neskôr, keď som kráčal popri bicykli a kdesi na začiatku Michalskej som stretol Maja Labudu, syna Mariána Labudu, v tom čase už etablovaného mladého herca. Opisoval mi, ako by sa rád posunul o krok ďalej. Hľadal postavu pre seba, ale i pre svojho otca, s ktorým sa konečne chcel postaviť na javisko. Slúbil som mu, že niečo skúsím. O pár mesiacov už bola na svete hra *Moja mama mala brata* (2005), voľne inšpirovaná (neuro)poviedkou Olivera Sacksa. Pri skúšaní inscenácie sa na javisku stretli otec so synom a konštrukcia hry s tým nielen rávala, ale stala sa kľúčom k zážitku, ktorý bol aj pre mňa ako autora absolútne zásadný. Vzťah otca a syna, odovzdávanie štafety, hereckej, i ľudskej, očistenie bulvárneho stereotypu nazerania na (v tom období) menej známeho syna extrémne známeho otca, to všetko boli momenty, keď divadlo nielen splynulo so životom, ale

Marián Labuda ako Sammy Samuels *Showmen* (SND, 1990)
foto archív Divadelného ústavu



dokonca ho predbehlo. Prvá veta pána Labudu smerom ku mne ako k autorovi prakticky nenaučiteľného textu, bola: „Pán Pavlac, ja sa to naučím, ale pod jednou podmienkou, že sa aj vy naučíte aspoň jednu stranu svojho textu!“ Bol to však práve on, kto sa ho naučil do poslednej bodky, mal ambíciu pochopiť každú štylistickú bizarnosť, pretože rešpektoval slovo, a najmä motív, ktorý sa za každou mojou čudnou formuláciou objavil. A to všetko s takou obrovskou mierou pokory a profesionality, s akou som sa stretol v mojom profesionálnom živote asi len trikrát.

Posledným zastavením sa stala príprava hry pre Činohru SND, ktorá napokon nevznikla. Mala mať príznačný názov „*Tí druhí*“. Na základe hlbokaj emocionálnej skúsenosti s knihami Žo Langerovej (*Vtedy v Bratislave*) a Jána Roznera (*Sedem dní do pohrebu*) som sa totiž rozhodol napísať text vychádzajúci z histórie SND a z rozhovorov s aktuálne najstaršou hereckou generáciou v činohre (Marína Kráľovičová, Juraj Slezáček, Martin Huba, Emília Vášáryová a ďalší, samozrejme, Mariána Labudu nevynímajúc). V liste Milanovi Čorbovi (ktorý mal robiť kostýmový výpravu) som napísal: „V prvom rade chcem napísať, že som si tento projekt pripravil ako akúsi profesionálnu samovraždu, súc polomŕtvy a vyčerpaný udalosťami, s ktorými sa v tomto divadle stretávam už roky. Tento stav priniesol nápad pokúsiť sa, zrejme poslednýkrát (i pre všetkých zúčastnených), postaviť na javisko celú jednu generáciu, ktorá má v krvi jeden veľikánsky príbeh tejto krajiny a tohto divadla, ako zrkadla, vo všetkom zlom i dobrom.“ Tento projekt sa nikdy nerealizoval, trinásť rozhovorov so spomínanými osobnosťami som však nahral a považujem ich za poklad, ktorý sa raz musí stať súčasťou niečoho „väčšieho“. Jedným z nich je aj rozhovor s Mariánom Labudom, ktorý som si večer, v deň, keď som sa dozvedel tú smutnú správu, pustil. Nebudem to tajiť. Sĺz bolo zrazu oveľa viac. Nie však tých, čo človeka ničia, ale tých, čo vás prinúti zodvihnúť hlavu s vedomím, že určite príde čas, aby som o hĺbke a rozmeroch týchto stretnutí podal správu. Nie kvôli sebe, ale práve kvôli nim.

Ďakujem, majster Labuda. Som pripravený

50 o tom rozprávať, ale dajte mi ešte chvíľku. ☘

Eva Kyselová
teatrologička

Craig, Kantor, Makonj...

Karel Makonj

(* 9. december 1947 – † 2. január 2018)

K týmto riadkom pristupujem opatrne, pretože nechcem písať ani encyklopedické heslo, ani reflektovať režijnú tvorbu Karla Makonja. Veď jeho najzásadnejší čin v českom divadle, bábkarský experiment Vedené divadlo, som nezažila. A pritom bábkarská historiografia sa stále obracia k jeho výrazným groteskným inscenáciám pre dospelých. On bol tým, kto po Krejčovi znovuobjavil pre české divadlo napríklad Ghelderoda. Okrem iného patril k tým tvorcom, ktorí boli schopní nielen veľkých umeleckých diel, ale uvažovali o divadle teoreticky, nasledoval vlastne odvážne myslenie Jana Císařa. Makonjova revolta a odmietnutie pojmu bábkové divadlo, ktoré nahradil tzv. divadlom herca a loutky, znamenala nové vnímanie fenoménu bábkky a podstatný príspevok do dlhoročnej českej bábkarskej tradície. A práve jeho zamyslenia nad novým výkladom vzťahu herca a bábkky, mnohé teoretické state a úvahy sú dodnes samozrejmosťou nielen v osnovách teoretických predmetov Divadelnej fakulty AMU, ale stali sa vlastne jedným z mála relevantných súčasných prameňov v českej a slovenskej bábkarskej teórii.

Tento stručný úvod je len nutným prológom pre moju osobnú spomienku na Karla Makonja ako na fascinujúcu osobnosť. Nebol mojím pedagógom, hoci som sa od neho veľa naučila. Bol špecifický vo všetkých smeroch – pamätám si dve podoby Karla Makonja. Tá prvá je spojená s jeho béžovým sakom, ktoré nosil ako uniformu – tú približne pred tromi rokmi nahradilo sako s jemným čierno-bielym

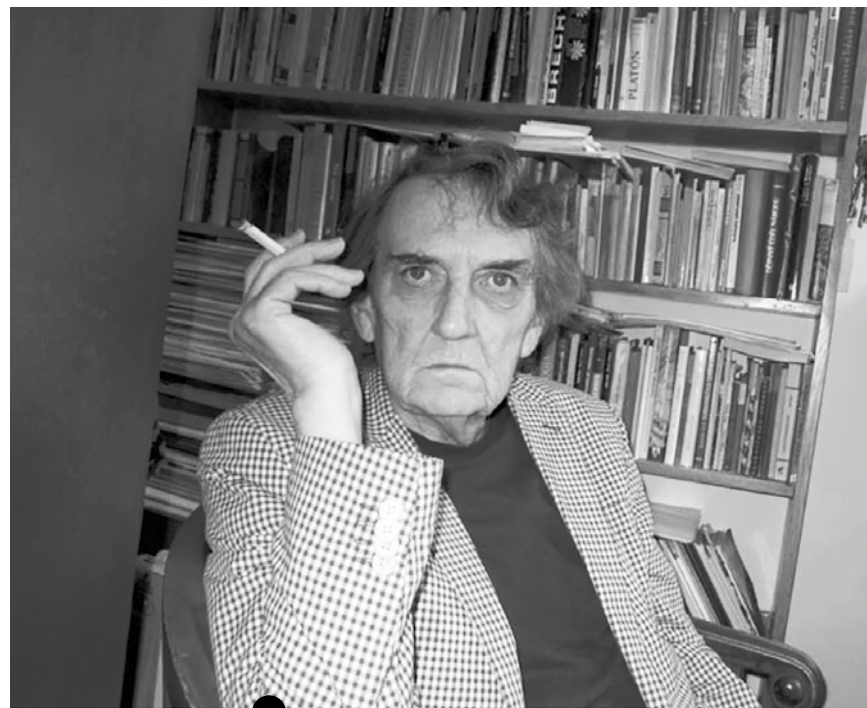


foto archív *Divadelných novín*

pepitom. Nikdy nesklamal a bol vždy rozpoznateľný. Rovnako ako jeho prejav, ktorý bol stručný, ale presne vedel, čo a prečo povedal, ale hlavne vyjadril vždy svoj názor bez ohľadu na to, aké to môže mať dôsledky.

Každý, kto Karla Makonja poznal, musí sa aspoň pousmiať nad jeho rebéliou – systematicky odmietal akékoľvek zákazy a príkazy, obzvlášť na akademickej pôde, počnúc jeho absolútne slobodným prístupom k fajčeniu. Pred zapálením cigarety ho nezastavilo nič, ani oznamy v škole, ani vedomie, že stojí vo foyeri divadla pre deti. Neoddeliteľnou súčasťou jeho osobnosti bol humor, ale niežby Karel Makonj rozdával úsmevy na každom kroku alebo sa snažil ostatných zabávať. Naopak, nenápadne, akoby nezaujato vedel použiť tú správnu ironickú, sarkastickú poznámku, ktorou trefne a veľmi presne komentoval javy a situácie okolo seba. Pritom to bola podstata

už jeho dramaturgického myslenia – absurdno a groteskno, ktoré lemovali jeho tvorbu, boli bytostnou súčasťou Makonjovej komplexnej osobnosti.

Mala som to šťastie, že som mohla aspoň zriedka byť jeho kolegyňou, sledovať, ako uvažuje o divadle, ako hodnotí videné predstavenia na festivaloch alebo diplomové práce pri obhajobách, viesť s ním rozhovory za jedným stolom s neodmysliteľnou cigaretou (aj nefajčiarovi by pri ňom cigareta zachutila). Znova a znova fascinoval presným vyjadrením problému, bez zbytočných fráz alebo zhovievavosti. Nebol nepríjemný ani útočný, ale bol jednoznačný. Odmietal vykrádania a malichernosti, nebol priaznivcom zlého divadla pre deti, hoci mám pocit, že nebol fanúšikom divadla pre deti vôbec. Vedené divadlo predbehlo svoju dobu, Makonjove teórie tiež museli čakať, kým moderné divadlo pochopí, že bábkové divadlo nemusí byť len marioneta a maňuška alebo že alternatíva nie je len o ostentatívnom bezobsažnom opakovaní starých, znovuobjavených divadelných postupov. V tomto duchu pokračovali aj jeho študenti, momentálne azda najvýraznejšie Šimon Spišák a Michal Hába. Ani oni nie sú posluhovačmi overených postupov, ale tvoria presne v duchu Makonjovej tézy – experiment ako základ.

Karel Makonj bol, podobne ako všetci vizionári, človekom bez historickej príslušnosti či príslušnosti k niektorej z divadelných poetík. A rozhodne nebol nasledovníkom nejakého guru. A tak ako vizionári, ktorí ho fascinovali, Craig a Kantor, aj Makonj vždy bol a bude inšpiratívnym umelcom a pedagógom. On sám prekračoval hranice myslenia o bábkovom divadle natoľko, že azda nie je presnejšia charakteristika ako tá, ktorou ho označil jeden z jeho bývalých študentov Tomáš Jarkovský: Karel Makonj bol „bytostný nadloutkář“. A bol len jeden jediný. Česť jeho pamiatke. ☘

Soňa Jánošová
divadelná kritička

Modlitba pre Moniku, kabaret pre normalizáciu

Odhádzať z kabaretu a pospevovať si skladby, ktoré ho spoluvytvárali, je iste dobré znamenie. Ak však odchádzate z kabaretu, ktorý má vo svojom názve aj slovo normalizácia a vo vašej hlave znie zo všetkých najmä pieseň *Hej, pane zajíci*, potom zrejme došlo k chybe.

Kabaret Normalizácia alebo Modlitba pre Martu je ďalšou z línie hier písaných na telo hercom a herečkám. V Modrom salóne tentoraz dostala príležitosť Monika Potokárová, ktorá počas svojho nedlhého účinkovania v Slovenskom národnom divadle už neraz dokázala, že je disponovaná nielen herecky, ale aj spevácky. Život Marty Kubišovej je zaujímavý v niekoľkých rovinách. Osobné problémy, ktoré predznačil rozvod rodičov, neskôr pokračovali problematickými vzťahmi s mužmi aj trpkou cestou k materstvu. Jej život je zároveň symbolom umelcov, vedcov a vôbec občanov, ktorých vlastná krajina ovládaná nedemokratickým režimom ušľapávala a nedovolila im realizovať sa. A, napokon, je to inšpiratívny príbeh človeka, ktorý nehľadá ľahšiu cestu, a vytrvalo bojuje za svoje presvedčenie, aj keď ním riskuje osobné pohodlie, kariéru i rodinný život.

Niekoľko týchto rovín sa autor textu a zároveň režisér inscenácie Matúš Bachytec pokúsil pretlmočiť formou kabaretu. Toto rozhodnutie je iste relevantné a inscenácia z neho mohla i mnoho vyťažiť. Osobne aj politicky náročné témy tak mohli v odľahčenom podaní získať hlbší rozmer. Ak navyše vezmeme do úvahy, že okrem Moniky Potokárovej sa na inscenácii ako hostia podieľali Daniel Žulčák a Silvia Holečková – obaja nielen herecky, ale aj spevácky veľmi nadaní

KK



foto J. Barinka

aktéri, potenciál tohto rozhodnutia bol nemalý.

Inscenácia však napriek tomu smerovala iba k lineárnemu pretlmočeniu najvýznamnejších kapitol zo života ženy, speváčky a disidentky. Hravé, hudobne aj pohybovo výborne naštudované časti sú pre divákov osviežením a neraz strhávali k spontánnemu potlesku, čo napokon ku kabaretu akosi patrí. Škoda len, že inscenovaný životopis s pesničkami nenechal skutočne zaznieť aj vážnejšie a temnejšie tóny, ktoré normalizácia prinášala.

Najsilnejším momentom inscenácie teda zostáva výkon Moniky Potokárovej ako Marty Kubišovej. Nie je to málo, najmä ak uvážime, že ide o vekovo aj personálne najmladšiu členku činohry. V každom prípade je zrejme, že Potokárová by zvládla aj plnokrvnejšiu postavu. ☞

Matúš Bachytec: **Kabaret Normalizácia alebo Modlitba pre Martu**

réžia **M. Bachytec** dramaturgia **L. Mihálová** scéna a kostýmy **J. Husár** pohybová spolupráca **J. Letenay** účinkujú **M. Potokárová, S. Holečková, D. Žulčák** premiéra **7. december 2017, Modrý salón, Činohra Slovenského národného divadla**

Lucia Lejková
divadelná kritička

Procházka (ne)tradične

Režisér Tomáš Procházka je tvorca, ktorému určite nemožno uprieť divadelnícku odvahu ani tendenciu experimentovať. Príklon k relatívne tradičnému divadelnému spracovaniu radí inscenáciu *Smrť sa volá Engelchen* v kontexte jeho tvorby skôr k výnimkám.

Svoju najnovšiu inscenáciu v Mestskom divadle Žilina, dramtizáciu známeho románu Ladislava Mňačka, začína pôsobivým „introm“, ktoré navodzuje atmosféru mrazivej nočnej mory. Do hľadiska mieri niekoľko zbraní, na sivých kvádroch rozmiestnených po javisku sú poukladané lebky. Po tlmene osvetlenej scéne za znenia mixáže útržkov z dobového rozhlasového vysielania postupne defilujú postavy. Mama Rašková (Iveta Pagáčová) utiera pomyselne pomníky, ukladá lebky do jedného zo sivých objektov – zrejme do spoločného hrobu odkazujúceho na ploštinskú tragédiu.

Na nesporene pôsobivý začiatok však zvyšok inscenácie nedokáže nadviazať. Po úvodnom obraze sa už tvorcem nedarí budovať atmosféru a narážajú na viaceré prekážky. Medzi tie najvýraznejšie patrí problematická herecká interpretácia. Už predloha kladie

foto R. Tappert



nemalé nároky na predstaviteľa ústredného hrdinu Volod'u. Michala Kolejáka, žiaľ, úloha prevalcovala. V jeho prejave presvitá herecká vonkajškosť a výrazová monotónnosť. Tajomná Marta Ivany Kubáčkovej tak ostáva bez rovnocenného partnera. Z menších postáv v mnohých situáciách hereckou bezprostrednosťou vyniká Ján Dobřík ako Volod'ov spolubojovník Fred.

Počas plynutia inscenácie sa čoraz väčším otáznikom stáva aj nepochopiteľný výtvarne pôsobivá scéna, ktorú vypĺňajú najmä spomínané kvádre. Niekoľkonásobné presuny objektov do nových priestorových zoskupení, ktoré majú odlišovať jednotlivé dramatické priestory, však zväčša nemajú iný než tempo retardujúci vplyv.

Dramatizácia Lenky Garajovej sa zameriava na viaceré kľúčové momenty Volod'ových spomienok, lúboštné motívy nevynímajúc. V detailoch však akoby sa tvorcovia spoliehali na zorientovaného diváka – čitateľa predlohy. Scénam z povojnovej prítomnosti dominujú dialógy (aj vykreslenie vznikajúceho vzťahu) so zdravotnou sestrou Eliškou (Anna Nováková). Volod'ovo spomínanie sa na javisku odohráva v obrazoch, do ktorých dokáže jeho poslucháčka Eliška vstúpiť ako pozorovateľka. Princíp prináša aj sugestívne okamihy – napríklad keď si umierajúci nemecký kapitán vymení pohľad s vydesenou Eliškou, čím umocňuje metaforu „pohľadu priamo do očí smrti“.

Je to síce trochu obrátená logika, ale *Smrť sa volá Engelchen* môže v „súpise“ doterajšej Procházkovej tvorby zastávať miesto určitého experimentu, kroku nie úplne očakávaným smerom, čo nie je nezaujímavé. Škoda len, že jeho výsledkom je v tomto prípade inscenácia s výraznými limitmi. ☞

Ladislav Mňačko: **Smrť sa volá Engelchen**

dramatizácia a dramaturgia **L. Garajová** scéna **Z. Hudáková** kostýmy **M. Golianová** hudba **M. Zavarský** videoart **M. Moučka** réžia **T. Procházka** účinkujú **M. Koleják, M. Tomasy, B. Bačo, J. Dobřík, I. Kubáčková, A. Nováková, T. Peršič, I. Pagáčová, D. Uzsák** premiéra **13. január 2018, Mestské divadlo Žilina**

Benjamin Schälke THE UGLY LIGHT. Lichtdesign im Theater Taschenbuch

Kniha s paradoxným názvom sa venuje teoretickým, praktickým, potenciálnym a hypotetickým možnostiam práce so svetelným dizajnom. Základný sprievodca v stále mladom umeleckom odbore nie je obmedzený na pohľad jediného muža. Kaleidoskop faktov, úvah aj voľných asociácií rešpektovaného svetelného dizajnéra Benjamin Schälkeho pozýva do dialógu známe mená scénografie, réžie, choreografie a neobchádza ani kurátorov. Svoje chápanie významu svetla a svietenia ponúkajú okrem iných Trisha Brown, Peter Zadek či Olafur Eliasson.

Ako si nakresliť svetelný plán: Náčrt základného rozmiestnenia

Musíte zjednotiť scénu, pôdorys divadla a strop. Nebudete potrebovať všetky detaily, ktoré na týchto plánoch sú; napríklad budete potrebovať iba tie časti scény, ktoré sú pre nasvetlenie podstatné (steny, dvere). Nemusíte kresliť všetky svetelné rampy, nakreslíte iba tie, ktoré potrebujete. V Európe je obvyklá mierka 1:24 (1 centimeter reprezentuje 24 centimetrov) alebo 1:50 pre väčšie javisko. Začnite tým, že nakreslíte hranicu scény (hranicu opony) a stredovú čiaru. Ak vo vašich plánoch nie je hranica scény, nakreslite zadnú stenu. Musíte sa uistiť, že sa plány scény a stropu zhodujú tak, že porovnáte prvky, ktoré sa objavujú v oboch. Načrtnete len tie detaily, ktoré ovplyvnia spôsob montáže osvetlenia. Váš svetelný scenár je príručkou pre technikov, ktorí budú svetlá vešať, a mal by obsahovať iba relevantné informácie. Medzi vaše svetelné prvky môže patriť reflektor osvetľujúci herca alebo veľká súprava reflektorov. Môžete mať napríklad prvok s názvom „teplé

zadné svetlo: slnko sa cez okno rozlieva po izbe“. Rozhodli ste, že toto svetlo bude vytvorené z dvoch častí: jedno svetlo reprezentuje slnko zvonku, druhé v izbe vytvára dojem, že do izby preniká slnko. Teraz musíte určiť tieto veci:

1. Aká lampa? Vyberiete si prístroj pre obidve svetlá. Napríklad určíte, že svetlo zvonku bude PAR Medium Floods (CP62), pretože potrebujete ostro nasmerovaný, a pritom rozptýlený dojem. Svetlo vnútri bude 2KW Fresnel, aby malo jednotný a difúzny efekt.
2. Farba? Nie všetky reflektory musia mať rovnakú farbu; tie bližšie k oknu môžu byť napríklad žltšie.
3. Priradenie kanála. Chcete, aby všetky svetlá tohto prvku fungovali naraz? Toto spravidla nie je dobrý nápad, okrem prípadu, že máte obmedzený počet dimmerov na stmievanie. Najlepšie je mať čo najviac individuálne kontrolovaných svetiel, na druhej strane vám skupiny svetiel uľahčia navrhovanie osvetlenia. Keď robíte svetelné zmeny, svetelné prvky používate ako svoju paletu. To znamená, že viac budete používať prvky alebo skupiny svetiel ako samotné svetelné jednotky.
4. Kam ich umiestniť? Jednoduchý príklad: herec stojí uprostred javiska a vy ho chcete nasvietiť spredu. Pracujete vo dvoch úrovniach: zhora ako z vtáčej perspektívy, to je horizontálna úroveň, a z boku, to je vertikálna. Najprv si vyberte horizontálny uhol. V tomto prípade ste určili, že herec bude osvetlený priamo spredu. Vo svojom pôdoryse urobte X tam, kde stojí herec, a nakreslite čiaru pozdĺž horizontálneho uhla. Táto čiar sa pretne so stredovou čiarou: smeruje od proscénia cez X až dozadu. Na tejto čiare označte všetko, čoho sa dotýka: proscénium, zadnú stenu scény atď. Teraz nakreslite prierez. Toto je vertikálny pohľad z boku, pričom podlaha javiska je pozdĺž čiar,



Benjamin Schälke

THE UGLY LIGHT. Lichtdesign im Theater Taschenbuch

Grin Publishing, 2017

ISBN 978-3668417236

ktorú ste nakreslili do pôdorysu. Samozrejme, všetko by malo byť v rovnakej mierke. Tu zakreslíte všetko, čo pretína vašu čiaru na pôdoryse: stenu s oknom, okraj pódia, nábytok. Mala by tam byť aj čiara vo výške hlavy a ja sám kreslím panáčikov, ktorí reprezentujú ľudí. Ak je mriežka v pevnej výške, zakreslíte ju hore. Ak ste sa rozhodli, že svetelné rampy budú v nejakej výške, podľa scény a maskovania, mali by ste v danej výške zakresliť čiaru paralelne so zemou. Teraz nakreslite čiaru od hercovej hlavy smerom k mriežke alebo rampe, v uhle, v ktorom chcete svietiť. Ak chcete vyvolať dramatický efekt, potrebujete trochu strmší uhol ako obyčajne, povedzme 60 stupňov. To znamená, že medzi touto čiarou a čiarou paralelnou k zemi je 60 stupňov, ale vo výške hercovej hlavy. Reflektor bude pozdĺž tej čiar vo výške mriežky. Spustíte kolmicu od reflektora k dlážke. Teraz presne viete, v akej vzdialenosti od herca, popri línii dlážky, umiestnite osvetlenie. Poznáte detaily ako uhol svetla a vlastne môžete nakresliť aj svetlo vychádzajúce z reflektora. Z nákresu uvidíte, aký veľký priestor reflektor osvieti. Uvidíte, ako ďaleko za hercom dopadne atď. Na základe tohto sa môžete rozhodnúť zmeniť typ reflektora, svetelný uhol alebo že potrebujete klapky atď. Vráťte sa k pôdorysu, odmerajte vzdialenosť medzi čiarou, ktorá znázorňuje horizontálny uhol, a nakreslite reflektor. Tam bude umiestnený.

5. Nákres reflektorov. Doteraz ste reflektory zľahka načrtli na plán. Teraz ich musíte presne lokalizovať a pridať detaily o kanáloch, farbách a pod. V divadle, kde je vpredu pevná rampa, nemusíte zakresľovať pozície týchto reflektorov, pretože nie je možné sa pomýliť či inštalovať tie svetlá inam.
6. Legenda. Váš plán musí mať legendu, popisky k svetlám, ktoré ste použili, aby bolo jasné, že kresba s vrúbkovaným okrajom je 1KW Fresnel, kresba s vrúbkovaným okrajom a dvoma čiarami naspodku je 2KW Fresnel a pod. Legenda by mala obsahovať svetlá s číslom kanála a číslom farebného filtra (prípadne s číslom dimmera, ak tam je), aby bolo jasné, čo v pláne znamenajú.
7. Značenie. Značenie je rôzne, ale váš plán musí byť označený názvom inscenácie a divadlom, vašim menom, s dátumom a použitou mierkou. ☺

Knižné tipy

Dita Dvořáková (ed.)

Tanec, prostor a světlo

Janáčkova akademie múzických umění
www.jamu.cz

Publikácia sa zaoberá tendenciami súčasnej teatrológie po nemecky hovoriacich krajinách, zameriava sa predovšetkým na skúmanie intermedialných presahov a využívanie nových technológií v tanci a performancii. Prvá časť knihy je venovaná teoretickým štúdiám, druhá časť prináša analýzy konkrétnych inscenácií a performancií a tiež náhľad do tvorby osobností tanca ako Loïe Fuller, Pina Bausch či William Forsythe.



199 s.
orientačná
cena: 8 €



434 s.
orientačná
cena: 15 €

Alejandro Jodorowsky

Nekonečný tyátr

Malvern

www.malvern.cz

Nekonečný tyátr zoznamuje čitateľa s divadelnou tvorbou originálneho režiséra a autora Alejandra Jodorowského. Obsahuje jeho rané texty z obdobia spolupráce s Marcelom Marceauom, z jeho režijnjej éry v Mexiku v šesťdesiatych rokoch, state o Panickom hnutí, ktoré Jodorowsky založil s Ferdinandom Arrabalom a ďalšie vrátane surreálneho operného libreta či scenára k *Panickému kabaretu*.



224 s.
orientačná
cena: 20 €

Amir Al-Azraki, James Al-Shamma (ed.)

Contemporary Plays from Iraq

Bloomsbury

www.bloomsbury.com

Zborník prináša výber zo súčasnej irackej dramatiky prvýkrát v anglickom preklade. Obsahuje hry etablovaných i nových, domácich aj exilových autorov a autoriek. Publikácia predstavuje unikátnu možnosť preniknúť do málo známeho kontextu dramatickej tvorby na Strednom východe, ktorá je silno ovplyvnená vojnovými konfliktmi, o čom svedčia aj tituly ako *Romeo a Júlia v Bagdade*, *Prevrat* či *Vdova*. **55**

Šimon Spišák | režisér



Louis Vuitton, hus, ježkovia, modrý svietiaci kôň a ďalší

V Novom divadle v Nitre práve skúšame *Cisárova nové šaty*. Hrá tam aj dievčatko so zápalkami, šváb, Louis Vuitton a ďalší. S dramaturgičkou Veronikou Gabčíkovou sme sa rozhodli (opäť) využiť metódu násilnej dekompozície textu. Možno sa dá dokonca hovoriť o derridovskej „dekonštrukcii“, keďže Andersena veľmi nešetríme. Ale robíme to všetko v mene zachovania a potvrdenia jeho posolstva. A ešte posolstva Václava Havla. Máme tam dokonca aj veršované pasáže (od Miloša Kusendu, ktorý hrá cisára), čo ma obzvlášť baví, lebo som také niečo ešte nikdy seriózne nerežiroval. (Aj keď toto tiež vlastne nie je úplne seriózne.) A scéna od Karla Czecha je úplne exotická. Ráno sa na ňu musím vždy najprv chvíľu pozerať, aby som si zvykol.

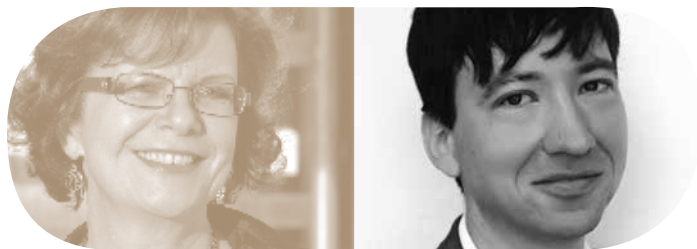
Po premiére idem do Bábkového divadla Žilina inscenovať súčasný existenciálny text pre deti od Marty Guśniowskej *Aby to hus koplá*. Hus nevie nájsť zmysel života, preto hľadá niekoho, kto by ju zjedol. Okrem toho skúšam v Nitre v ZUŠ-ke so slávnym súborom Slúchadlo inscenáciu na motívy slávnej knihy *My deti zo stanice ZOO*. Zatiaľ to vyzerá, že to bude dosť výrazne „na motívy“, lebo k príbehu sme sa ešte veľmi nedostali. S otcom a slávnym súborom Teatro Tatro skúšam inscenáciu *Stalker* podľa románu *Piknik pri ceste* od bratov Strugackovcov. Tam však hrám a mám hlavne repliky typu: „Sused!... jebe vám?“ alebo „To bol určite ježko, tie tak šuchocú“, takže to nie je príliš náročné skúšanie. A na marec už by som mal pripravovať text pre inscenáciu vychádzajúcu zo Švantnerových poviedok a noviel, ktorú budeme robiť v Novom divadle. O tom však zatiaľ viem len toľko, že by to malo byť trochu detektívne ladené a chcel by som tam modrého svietiaceho koňa. ☐

DARINA KÁROVÁ dramaturgička

Keď Boh povedal „Buď svetlo!“, oni už šesť dní káblovali. Tak znie pointa vtipu o najstaršom remesle sveta – elektrikároch. Príde mi na um vždy, keď sledujem prípravu zahraničných predstavení počas festivalu Divadelná Nitra. I keď má nitrianske Divadlo Andreja Bagara celkom dobré technické vybavenie (lebo ho pravidelne dokupuje), veľa špeciálnych svetiel musíme na festival požičiavať. A to aj pre inscenácie z východnej Európy. Raz sa na mňa jeden slovenský divadelník rozčúľil: „Načo vozíte také technicky náročné predstavenia? Že inšpirácia? Veď my také zariadenia nikdy mať nebudeme.“ Skutočne – nemajú. Aj to je položka skrytého dlhu voči kultúre. Pritom svetlo je najspoľahlivejším tvorcom mágie na javisku.

JÚLIA RÁZUSOVÁ režisérka

Posledné roky sme si medzi sebou s výtvarníkmi pripravovaných inscenácií často vymenili v e-mailoch fotografie svetelných inštalácií japonskej umelkyne Kumi Yamashitaovej. Využíva princíp premeny napohľad nesúvisiacich objektov pomocou svetla na konkrétny obraz. Spôsob premeny je práve tým, čo na svetle najviac obdivujem. Fascinuje ma, ako dokáže zmeniť podstatné na zanedbateľné alebo, naopak, urobiť z malého detailu to najdôležitejšie. Pomocou smeru, intenzity a polohy svetla je možné vyrobiť nekonečné množstvo podôb jednej reality.



2 x 2

Do akej miery vnímate svetlo ako súčasť umeleckého diela? Ako sa vaše vnímanie svetla rokmi a vývojom súčasného divadla a umenia menilo?

Do akej miery vnímate svetlo ako súčasť umeleckého diela? Ako sa vaše vnímanie svetla rokmi a vývojom súčasného divadla a umenia menilo?

Uršula Turčanová
dramaturgička

Generácia Alfa

Je tu. Generácia Alfa. Vykúka z kočíkov, detských kútikov a už aj z prvých školských lavíc. „Glass generation“ – generácia, ktorá sa od útleho veku dotýka sveta za sklom displeja. Môže divadlo konkurovať možnostiam lákavého digitálneho sveta na dotyk prsta?

Virtuálny svet sa najprv zhmotnil ako nepopísaná „terra incognita“. Generácia X ho uvidela na obzore, generácia Y ho začala osídľovať a generácia Z ho už dostala do vienkaj spolu s predurčením mať dvojdomosť vo dvoch svetoch. Písmenkom Z sa končí latinská abeceda aj generácie dvadsiateho storočia. Končí sa tak aj svet v podobe, v akej sme ho poznali? Bude divadlo už len exotikou pre exotov? Myslím si, že nie. Dotyk s divadlom bez ochranných vrstiev skla môže byť naďalej cenným kódom pre étos a hravosť novej generácie. Môže byť učiteľom. Môže byť kompasom a kotvou. A stále môže osloviť aj „screenedžerov“.

Napokon, nie je divadlo svojím spôsobom virtuálnou realitou už dávno? Nie je priamo v jeho podstate zakódovaná schopnosť premeniť pár dosiek na svet bezhraničnej fantázie? Virtuálny svet láka plasticky formovať svoju identitu a modelovať sieť vzťahov. Chveje sa na končekoch prstov mladých scenáristov, režisérov, hercov, kostymérov, osvetľovačov, maskérov, zvukárov, dramaturgov, vizionárov svojich životov.

Práve generácia Alfa by si mohla vziať za svoje okrídlené shakespearovské „celý svet je javisko“. Súčasťou ich životov bude plynulé prechádzanie medzi identitami a realitami. A divadlo môže byť v tomto procese jedinečným mostom. ☐

MIROSLAV BALLAY teatrológ

„Čítanie“ svetla je vždy zážitkové, respektíve spája sa s emocionálnym pôsobením. Mimo sféry umenia ho môže vzbudzovať trebárs tajomne osvetlená katedrála, rozžiarené lampy pouličnej scenérie, prípadne iritujúci svetelný smog. Aj vďaka tomu sa môj pohľad na význam svetla zmenil. Spolu s noetickou funkciou svetla sa mi rovnako otvorili možnosti nevšedného vnímania jeho spektakulárnej hodnoty. Progresívny záujem o svetelný dizajn možno zaregistrovať najmä v súčasnom tanci, ako aj v jednotlivých odvetviach performatívnych umení. Na žilinskom festivale odvážneho diváka Kiosk sa nie nadarmo udeľuje cena za najzaujímavejšiu prácu so svetlom a scénou pod názvom Počin [POUČŇN].

OMAR MIRZA teoretik umenia a kurátor

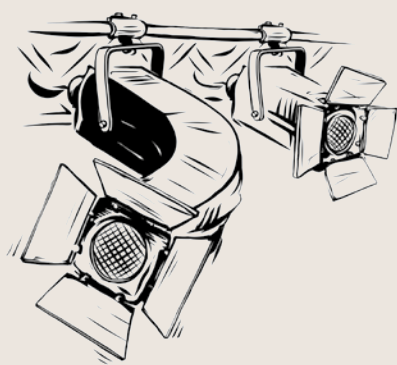
Zo slovníka: svetlo, -a, -tiel

1. (elektromagnetické) žiarenie umožňujúce vnímanie zrakom
Hudba je teda asi jediným umeleckým žánrom, ktorý môžeme naplno vnímať aj bez svetla. Tým však nechcem povedať, že aj v absolútnej temnote nemožno vnímať, cítiť a prežívať umenie.

Ja a divadlo

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

vo februári kreslí — Marek Cina



INTS PLAVNIEKS svetelný dizajnér



1 — Momentálne žijem zimou. Po takmer desiatich rokoch na Slovensku sa konečne učím lyžovať. Uvidíme, ako to dopadne. Pomaličky sa začína aj druhá polovica sezóny v divadle. Čiže si musím pomaly napláňovať svoj čas a všetky aktivity tak, aby veci krásne klapali až do augusta, keď na Stanici Žilina-Záriečie máme zase trochu času si vydýchnuť.

V týchto dňoch však spolupracujem aj na projekte *Everywhere* tria Soňa Ferienčíková, Mária Júdová a Alexandra Timpau. Ide o audiovizuálnu pohybovú performanciu, v ktorej sú rovnocenne prepojené tri silné prvky do jedného celku. Premiéra bude v polovici februára v pražskom divadle Alfréd ve dvoře.

2 — Inšpirujú ma väčšinou ľudia okolo mňa. Rôzni, zaujímaví ľudia a niekedy aj nudní ľudia. Dobrí, ale aj zlí. Skoro od každého sa dá niečo naučiť. Čo a ako robiť alebo naopak, čo nerobiť. Ale prevažne ma inšpirujú kreatívni ľudia, ktorými som denne obklopený – doma aj v práci.

MILOŠ KUSENDA herec



1 — Odišiel som z kamenného divadla na voľnú nohu. Bolo to náročné rozhodovanie, ale zatiaľ som rád, že som ho urobil. Moja práca je momentálne kreatívnejšia, strieda sa v nej viacero podnetov, rozdielne pracovné príležitosti. Teší ma terajšia spolupráca s Novým divadlom, ale som aj rád, že môžem znova hrať v angličtine pre Divadelné centrum. Toto obdobie je náročné najmä na organizáciu všetkých aktivít. Ale udržiava ma to v príjemnom časovom strese, ktorý vnímam ako veľmi kreatívny. Je fajn, keď raz za čas príde radikálna zmena, človek si otestuje svoje možnosti, posunie ho to do inej roviny a nastavuje si tak nové ciele. Môj momentálny cieľ je viac pracovať na autorskej tvorbe.

2 — Rád si zapisujem brbty ľudí v mojom okolí, vtipné alebo zaujímavé situácie či absurdné vety. Ľudia sú pre divadelníka výborný inšpiračný zdroj. Motivujú ma aj moji kolegovia, ich tvorba a nové pohľady na divadlo. Som rád, keď som priamou súčasťou tvorivého procesu inscenácie. Beriem ju potom oveľa osobnejšie. Do istej miery je inšpiratívny aj neúspech či sklamanie a samozrejme SUPERHRDINOVIA a SUPERZLUDUCHOVIA.

V pracovnom živote to mám podobné ako v osobnom, odrádza ma príliš veľa pravidiel, keď tvorba nie je úprimná, gýč, okázala pompéznosť a zbytočné gestá. Nemám rád individuálny egocentrizmus, lebo divadlo vnímam ako kolektívny celok. Zároveň sa snažím na veciach vždy hľadať to pozitívne, ale keď sa to už nedá, tiež ma to dokáže odradiť.

IVAN ACHER hudobník a hudobný skladateľ



1 — Momentálne intenzívne žiju niekoľka presuny termínů, ktoré mi nádherně zahustily čas začiatku nového roku. V Plzeňskom divadle je to *Kazimír a Karolína* s Thomasem Zielinskim – určite príjdte, je to krása. V Činoherním klube s Maškem a Uhlířovou *Černý med* – určite príjdte, je to krása. V Nitře s Amslerem *Ľudia, miesta a veci* – určite príjdte, je to krása. Povedlo se něčo výjimečného a souznění s tamními herci dosáhlo stupně „velmi vás miluju“. Teď zdárně dovedeme do cíle *Maryšu* s Jankou Schmiedtovou v DPB Ostrava a tam to vypadá na „určite príjdte, je to krása“ taky. Už od června však jako Poeovo kyvadlo nade mnou visí velký úkol pro Národní divadlo, opera *Sternenhoch*, kterou jsem teď s velkou úlevou a radostí odevzdal.

2 — Pokud jde o divadlo, inspiruje mě tušení, vize při četbě textu; spouštím v hlavě filmostroj a k obrazům mi už probublává hudba sama od sebe. Pak jsou hned v pořadí „lidi, místa a věci“. Čili co nejdříve navštívím divadlo, herce a chci vidět návrhy scény a kostýmů. Většinou kupodivu nemusím základ vygenerovaný v hlavě měnit, protože pokud se nevzpěčuju a naslouchám a nechám se pokorně vést, obrazy, lidé a místo mně vedou přesně na cíl. A „odrádza“? Postupem času a poctivým odmítáním lidí a věcí, které vám připadají z jakéhokoli důvodu tak nízké, že byste s nimi nechtěli trávit čas na Zemi, eliminujete nabídky na parádní a superparádní a to je zrazu bez odráďačky.

1. január

Prezident Andrej Kiska udelil pri príležitosti 25. výročia vzniku Slovenskej republiky štátne vyznamenania dvadsiatim piatim osobnostiam. Za mimoriadne zásluhy o rozvoj v oblasti divadelného umenia a kultúry ich získali operná speváčka Gabriela Beňačková, herečka Zuzana Kronerová a jej otec, herec Jozef Kroner (in memoriam), hudobný skladateľ Peter Breiner, spisovateľ Rudolf Sloboda (in memoriam) či speváčka a herečka Marta Kubišová.

V tento deň sa režisér Michal Vajdička stal oficiálne šéfom Činohry Slovenského národného divadla. Post prebral od režiséra Romana Poláka, ktorý tu pôsobil od 1. januára 2013. Okrem nového šéfa má Činohra aj nového dramaturga, Miroslav Dacho na tomto poste nahradil Petra Kováča.

19. január

Takmer presne pred štrnástimi rokmi sa v priestore A4 prvýkrát začali diať veci a dej sa v ňom dodnes. Priestor súčasnej kultúry svoje výročie oslávil vo veľkom štýle – koncertom švajčiarskej elektronickej divy, hudobníčky a speváčky s umeleckým menom Aisha Devi. Domácu scénu zastupoval projekt Isama Zing, za ktorým stojí známy hudobník Jonatán Pastirčák alias Pjoni. Divadlom oslávila A4 svojich štrnásť rokov existencie o čosi neskôr, 30. januára najnovšou premiérou Divadla SKRAT *Mono – Stereo – Surround*.

21. január

Už dvadsiatyprvýkrát sa odovzdávali ocenenia Krištáľové krídlo. Za divadlo a audiovizuálne umenie si cenu prevzal Tomáš Mašťalír za výnimočný herecký výkon vo filme *Čiara*. Medzi ocenenými bol aj dirigent Rastislav Štúr za hudobné naštudovanie Pucciniho *Triptychu: Sestra Angelika, Plášť, Gianni*

Schicchi na javisku Opery SND a výtvarník Juraj Čutek za bustu opernej speváčky Lucie Poppovej, ktorá je vystavená v priestoroch Viedenskej štátnej opery.

22. január



foto archív Divadla ASTORKA Korzo '90

Legendárna inscenácia *Na koho to slovo padne* v réžii Petra Mankoveckého oslávila svoje 20. výročie. Na Kysuciach sa v tento deň zároveň odohrala symbolická 365. repríza inscenácie. Inscenácia pôvodne vznikla ako ročníková práca tretieho ročníka herectva a štvrtého ročníka réžie a dramaturgie, neskôr ju do svojho repertoáru zaradilo Divadlo ASTORKA Korzo'90. V roku 1998 za ňu získali tvorcovia ocenenie Dosky v kategórii Objav sezóny.

27. január

V pražskom Divadle Archa sa udeľovali Ceny českej filmovej kritiky. V kategórii najlepší film získalo ocenenie dielo *Špina* slovenskej režisérky Terezy Nvotovej, ktorá si zároveň odniesla cenu ako objav roka. Slovenskú scénu zastupovala aj herečka Zuzana Kronerová, ktorá zvíťazila v kategórii Najlepší ženský herecký výkon za úlohu vo filme *Baba z ladu*. Film Mira Rema *Richard Müller: Nepoznaný* získal ocenenie za najlepší dokument.

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

Tipy redakcie

16. – 18. február

Združenie SKOK! Jara Viňarského v roku 2018 ponúka celoročný dramaturgický koncept, ktorý reflektuje potreby slovenských tvorcov a vďaka ktorému sa zároveň diváci lepšie zorientujú vo fyzickom a tanečnom divadle. Projekt bude Viňarský po celý rok realizovať v bansko-bystrickom kultúrnom centre Záhrada. Medzi prvými podujatiami bude v piatok 16. februára tanečné predstavenie 'DIS-EASE' tria Stanislav Dobák, Jamie Lee a Ofer Smilansky. Cez víkend bude nasledovať pohybový workshop pod vedením Dobáka a Leeovej. V sobotu večer umelec Ofer Smilansky predstaví aj svoju audiovizuálnu performanciu *GIVINIT*.

.....

21. – 28. február

foto M. Hančovský



Už tradične sa v priestoroch nezávislých pražských scén bude konať divadelno-tanečný festival Malá inventura. Tento rok sa bude program deliť na tri línie: Domovské scény, Tažní ptáci a Nová krev na scéně, pričom nebudú chýbať networkingové stretnutia a akčný sprievodný program. Na festivale sa predstaví aj súbor slovenského tvorca Viliama Dočolomanského Farma v jeskyni s najnovšou inscenáciou *Navždy spolu!*

.....

28. február – 3. marec

Pri príležitosti okrúhleho jubilea slovenského míma Milana Sládka Malá scéna STU uvedie niekoľko predstavení jeho dvoch diel – rozprávky pre dospelých *Dar* a *Andy z Basquiat*. Milan Sládek sa tak po päťdesiatich rokoch vráti na javisko, na ktorom v období rokov 1962 – 1968 vytvoril niekoľko legendárnych inscenácií.

Z éteru / TV

— RÁDIO DEVÍN

- 13. 2. 20:00 **Karol Horák:** Domov z plastelíny
I. Horváthová: Izabeliriána TX
Š. Šimko: Kauza Hamlet
- 14. 2. 21:30 **J. Verne:** Deti kapitána Granta 2. časť
- 17. 2. 13:00 **E. Antalová:** Podobizeň
- 18. 2. 21:00 **P. Corneille:** Cid
- 20. 2. 21:00 Divadelný zápisník
21:30 **M. Adamčiak a kol.:** Jama
22:30 **J. Drabiščák:** Steel my heart
- 24. 2. 13:00 **A. Nanettiová:** Môj dedko je čerešňa
- 25. 2. 21:00 **F. Kafka:** Proces
- 27. 2. 20:00 **Ján Milčák:** Vianočný peniaz
Chvenie
Most
- 2. 3. 21:40 **K. Horák:** Abeceda citového šachu
- 3. 3. 13:00 **P. Glocko:** Tri vety pre ošpedalské siroty
- 4. 3. 21:00 **M. Maeterlinck:** Stilmondský starosta
- 6. 3. 20:00 **I. Horváthová:** Izabeliriána TX
J. Krasula: Ako som stretol ľudí
K. Horák: Vyššie, tam je srdce

— RÁDIO REGINA

- 14. 2. 22:00 **S. H. Vajanský:** Zločin a pokánie
- 21. 2. 22:00 **I. Bukovčan:** Takmer božský omy
- 28. 2. 22:00 **F. Kafka:** V trestaneckej kolónii
- 7. 3. 22:00 **S. Rakús:** Pieseň o studničnej vode

— JEDNOTKA

- 24. 2. 23:55 **Radosť zo života. Vlado Müller** (dokument)

— DVOJKA

- 14. 2. 22:30 **Umenie** (relácia)
- 20. 2. 23:40 **Jozef Miloslav Hurban** (dokument)
- 24. 2. 21:00 **Anjeli strážni Milana Sládka** (relácia)
- 25. 2. 22:00 **N. V. Gogol:** Hráči (záznam inscenácie)

Konkrétne ø ...

YURI KOREC (<i>choreograf a tanečník</i>) ... Pri <i>Bohovaní</i> Heidi Šinkovej a Kataríny Zagorski som mal pocit, že sa každú chvíľu stane niečo úplne šialené, že sa niektorá z nich premení na vranu alebo že niekomu z divákov vyskočí z topánky žaba. Nakoniec sa nič také nestalo, a to bolo na tom to najmagickjšie. Tajomné rituály sugestívne zahalovala tma Divadla Ar teatro a v nej dve strigy humphreyovsky balansovali medzi smrťou a znovuzrozením. Úspech inscenácie je v skúsenom choreografickom oku Jara Viňarského a schopnosti performeriek vzbudzovať strach a humor zároveň. Myslím, že <i>Bohovanie</i> je dobrý štart pre nového diváka súčasného tanca. Vylepšiť by sa dalo už len tým, že by z kopy hlíny na javisku vyskočila vzkriesená Mary Wigman so svojim <i>Hexentanz</i> . JOZEF KOVALČÍK (<i>výtvarný teoretik, riaditeľ FPU</i>) ... Vol'by v regiónoch priniesli úľavu pre kraj sužovaný fašistami. Všetko sa vracia do normálu. Aj v kultúre nastal čas na druhý dych a strategické rozhodnutia. Premyslené, efektívne a hlavne bez hystérie. Nutné je zostúpiť zo slonovinovej veže nezainteresovanosti. Odpútať sa od fantázií o dokonalom umení. A pošpiňiť sa každodenným, jednoduchým, ba možno aj banálnym. Jeden symptóm sa totiž podarilo vyliečiť. Choroba však zostala. KAROL MIŠOVIC (<i>teatrológ</i>) ... Výkon Barbory Andrešičovej v Amslerovej inscenácii <i>Ludia, miesta a veci</i> je zatiaľ mojim najsilnejším hereckým zážitkom prebiehajúcej	sezóny. Koncentrovaný, graduujúci a svojou obmenou stále pútavý výkon. Pritom bez okázalých gest a exaltovanej „šmíry“, prísne kontrolovaný a predsa emočne i myšlienkovy mnohvrstevnatý. Ukázalo sa, že nám vyrastá zrelá charakterová herečka, ktorá dokáže čítať medzi riadkami, má cit pre mieru a schopnosť pitevnej diagnostiky zmyslu postavy, ktorú dokáže pretlmočiť v homogénnom a zrozumiteľnom tvare. MARTINA MAŠLÁROVÁ (<i>divadelná kritička</i>) ... Za jeden víkend som navštívila dve produkcie, radikálne odlišné a pritom v niečom podobné, <i>Něco za něco</i> v režii Jana Klatu v pražskom Divadle pod Palmovkou a <i>Cisárove nové šaty</i> Šimona Spišáka v nitrianskom Novom divadle. Paradoxne, eklektizmus veľkého mena poľskej réžie ma skôr otrávil, kým Spišáková typicky bláznivá mätež ma bavila omnoho viac. Z iného súdka – štvrtá séria seriálu <i>Black Mirror</i> je už mesiac vonku a ja sa už veľmi teším na chvíľu, keď budem mať čas sa opäť vnoriť do Brookerových znepokojivých vízií sveta. MILO JURÁNI (<i>divadelný kritik</i>) ... Iniciatíva Centra pre politickú krásu (Zentrum für Politische Schönheit) dáva inšpiratívny príklad vzdoru bez moralizovania. Björn Höcke, politik dlhodobo sponzorujúci holokaust, dostal netradičný darček. Umelecká skupina z Nemecka postavila priamo v susedstve jeho letohrádku zmenšenú kópiu Pomníka zavraždeným Židom Európy. „Berlínsky pomník hanby“, ako ho Höcke nedávno nazval, si teda môže teraz vychutnávať každý deň.
--	--

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



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

FEBRUÁR 2018
číslo 2 | 12. ročník

šéfredaktorka
Katarína Cvečková
odborná redaktorka
Martina Mašlárová
layout & logo
ZELENÁ LÚKA s.r.o.
jazyková redaktorka
Iveta Geclerová
adresa redakcie
kød – konkrétne ø divadle
Jakubovo nám. 12
813 57 Bratislava
vydáva
Divadelný ústav Bratislava
IČO 00 164 691
zodpovedná vydavateľka
Vladislava Fekete, riaditeľka Divadelného ústavu
telefón
+421 (0)2 2048 7503, 312
e-mail kod@theatre.sk
internet
www.casopiskod.sk,
www.facebook.com/casopiskod
realizácia
Dolis, s.r.o., www.dolis.sk
distribúcia, predplatné
www.casopiskod.sk
cena čísla 1,65 EUR / 50 Kč
Vychádza 10-krát ročne v náklade 400 ks.
Redakcia si vyhradzuje právo rozhodovať o uverejnení neobjednaných príspevkov. Preberanie materiálov je možné len s písomným povolením vydavateľa. Jednotlivé články vyjadrujú názory autorov a nemusia sa stotožňovať so stanoviskami redakcie a vydavateľa. Divadelný ústav je štátnou príspevkovou organizáciou zriadenou Ministerstvom kultúry Slovenskej republiky. EV 3021/09 ISSN 1337-1800

 MINISTERSTVO
KULTÚRY
SLOVENSKEJ REPUBLIKY

VÝZVA NA PREDKLADANIE EDIČNÝCH NÁVRHOV PRE DIVADELNÝ ÚSTAV BRATISLAVA

Divadelný ústav vyzýva na predkladanie edičných návrhov na vydanie publikácií v kategóriách:

1 PŮVODNÁ TEATROLOGICKÁ PUBLIKÁCIA

edície *Slovenské divadlo, Osobnosti, Teória v pohybe*

OPRÁVNENÍ ŽIADATELIA

absolventi VŠ umeleckých smerov, humanitných odborov (VŠMU Bratislava, AU Banská Bystrica, Filozofická fakulta UK, Filozofická fakulta UPJŠ, Filozofická fakulta UCM v Trnave, Filozofická fakulta TU, Filozofická fakulta UKF, Filozofická fakulta PU a podobne).

ŽIADOSŤ O DOTÁCIU MUSÍ OBSAHOVAŤ

- vyplnený návrhový list
- štruktúru diela, obsah a minimálne 30 strán diela v elektronickej podobe (na CD alebo e-mailom na adresu: edicne@theatre.sk)

DORUČENIE ŽIADOSTI

Žiadosť, vrátane príloh, musí byť doručená osobne, poštou alebo elektronicke na adresu:

**Divadelný ústav Bratislava
Oddelenie edičnej činnosti**

Jakubovo námestie 12

813 57 Bratislava

Tel.: 02 204 87 400

E-mailom: edicne@theatre.sk

2 PREKLADOVÁ TEATROLOGICKÁ PUBLIKÁCIA

edície *Svetové divadlo, Svetová dráma-antológia, Nová dráma/New drama, Vreckovky*

POSTUP VYHODNOCOVANIA ŽIADOSTÍ

Vyhodnocovanie žiadostí projektov po formálnej aj obsahovej stránke zabezpečuje Edičná rada DÚ, ktorá zasadá dvakrát do roka. Edičná rada ako poradný orgán odporučí DÚ projekty na vydanie alebo zamietnutie.

ZVEREJŇOVANIE INFORMÁCIÍ

DÚ odpovie predkladateľom žiadostí písomne do 30 dní od zasadnutia ER.



**NÁVRHY POSIELAJTE
NAJNESKÔR DO
30. 4. 2018**

február

v Štúdiu 12

2018

1

19.00

divadlo

Byť mnou? Byť vami.

Samuel Chovanec

Traja muži, každý v zabehnutom stereotype vydaný napospas samote, čakajú, čo bude s ich životmi, až dôjde k ich náhodnému stretnutiu.

8

19.00

divadlo

Samson

Divadlo NUDE

Sme združenie dvoch žien a združenie si hovoríme iba preto, lebo to znie dôstojne. Sme tie, ktoré dôstojnosti prepožičiavajú svoje bláznivé srdcia, aby mohli medzi ľuďmi tráviť chvíle. Ľudi milujeme, ale väčšinou sa nás boja. Alebo si nás obľúbia, lebo nevedia ako inak.

18

19.00

tanec

Autopilot

Soňa Kúdelová

„Je ťažoba naozaj hrozná a ľahkosť nádherná?“ Hľadanie vnútornej rovnováhy v kolobehu (ne)aktivity. Činnosti i nečinnosti, ťažobe i ľahkosti. V každodennosti.

Projekt podporil Fond na podporu umenia.

26

19.00

PREMIÉRA

divadlo – Mliečne zuby

J/E/AN

Ján Balaj

Autorská inscenácia inšpirovaná životom a dielom francúzskeho dramatika Jeana-Luca Lagarcea a rodinnými väzbami, ktoré vedú ochladnúť, ale nikdy sa nepretrhnú.

28

19.00

hudba

Recitál Michala Paľka

Hurhaj, o.z.

Michal Paľko spája vlastné kompozície s otvoreným systémom voľnej improvizácie. Koncert ozvláštni, okrem hry na cimbal, využitím multikanálovej elektroniky, sady bicích a použitím starých nástrojov.



12

19.00

divadlo

Princípy newspeaku

George Orwell

Orwellov text The Principles of Newspeak je obsiahla poznámka pod čiarou k slávnemu románu 1984. Scénická podoba balansuje na pomedzi činohry, happeningu, akustickej a výtvarnej inštalácie – v úsili podať Orwellovu víziu a varovanie v čo najkoncentrovanejšej podobe.

15

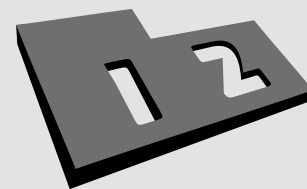
19.00

divadlo

Princípy newspeaku

George Orwell

Orwellov text The Principles of Newspeak je obsiahla poznámka pod čiarou k slávnemu románu 1984. Scénická podoba balansuje na pomedzi činohry, happeningu, akustickej a výtvarnej inštalácie – v úsili podať Orwellovu víziu a varovanie v čo najkoncentrovanejšej podobe.



ŠTÚDIO PRE NOVŤ DRĀMU