



marec



kød

konkrétne ø divadle

číslo 3 | ročník 12 | 2018

cena 1,65 € | 50 Kč

| SKUTR | Lásky jednej plavovlásky

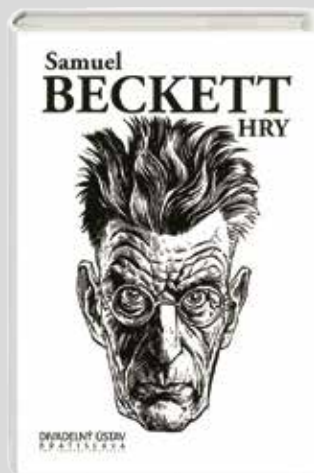
v Divadle ASTORKA Korzo ´90 |

| Krotká v Činohre SND | Sadko v Opere SND |

| Christian Esch | Nový cirkus |

| Posolstvo k Svetovému dňu divadla 2018 |

knihy DIVADELNÉHO ÚSTAVU



Samuel Beckett Hry

Druhé vydanie jednej z najvýznamnejších prekladových publikácií na našom trhu v oblasti divadelnej literatúry. Antológia diela Samuela Becketta prináša i doteraz na Slovensku neznáme divadelné hry, objavnú štúdiu znalca Beckettovho diela Mareka Kedzierského, jeho rozhovor s blízkou priateľkou dramatika Barbarou Brayovou ako i štúdiu Martina Ondrisku o hre *Eleutéria*.

10,00 €



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!

kôd marec 2018

KATARÍNA CVEČKOVÁ

Prelínanie rôznych druhov umení, miešanie žánrov, experimentovanie s formou, to všetko sú znaky, ktoré charakterizujú súčasnú divadelnú scénu. Fenoménu adaptácie filmu na javisko sme sa podrobnejšie venovali ešte v čísle 6/2016, ktoré okrem teoretického článku prinieslo aj dve recenzie na inscenáciu Bergmanovho filmu *Fanny a Alexander* (Činohra SND). Ďalším príkladom inšpirácie filmovým umením je posledná inscenácia Divadla ASTORKA Korzo '90 *Lásky jednej plavovlásky*, ktorej základom sa stal známy film českého filmového režiséra Miloša Formana z roku 1965. Aj tento raz sme sa rozhodli priniesť až dve recenzie – jednu z pohľadu kritičky divadelnej, druhú od kritičky filmovej. Režisérské duo SKUTR pri inscenovaní pracovalo s poetikou jemu vlastnou, ktorá v sebe nesie i prvky akrobacie či až nového cirkusu. A práve na základe inscenácie Martina Kukučku a Lukáša Trpišovského *La Putyka* vznikol v roku 2009 známy český súbor Cirk La Putyka, o ktorom píše vo svojej teoretickej štúdií česká teatrologička Veronika Štefanová. Popri filme a cirkuse je číslo doslova predchnuté aj operou a kauzou okolo inscenácie *Sadko*.

Prípravy marcového kôd-u, žiaľ, poznamenala i tragická smrť investigatívneho novinára Jána Kuciaka a jeho snúbenice Martiny Kušnírovej. Aj naša redakcia by rada vyjadrila úprimnú sústrasť ich rodinám a zároveň vyslovila nádej, že tento čin nezostane nepotrestaný a že práca Jána Kuciaka zároveň nezostane bez odozvy.

foto na obálke
Lásky jednej plavovlásky, Divadlo ASTORKA Korzo '90

obsah

na margo	21	in memoriam	2x2
2 Na margo operných koprodukcí Robert Bayer	21 Len pár kvapiek krvi jej vyšlo z úst. Tak za lyžičku Martin Ciel • KROTKÁ (ČINOHRA SND)	49 Tichý rebel Zuzana Nemcová Gulíková	54 Aký význam majú medzinárodné koprodukcie pre domácu kultúru?
rozhovor	24 Možno zachrániť svet? Michaela Mojžišová • SADKO (OPERA SND)	krátko kriticky	glosa
3 Človek sám v divadle nie je nič rozhovor s Martinom Kukučkom a Lukášom Trpišovským (SKUTR)	t/h/k	50 Skratáčckemu príbehu „o ničom“ všeličo chýba Jakub Molnár	55 Zemina v SND Jozef Červenka
recenzie	30 Nový cirkus – jak mu rozumět Veronika Štefanová	51 Petr a Lucie jako sociální konstrukt Lubica Omastová	56 ja a divadlo Daniel Špiner Barbora Palčíková Michal Jasaň
11 Zo Zruč! S kufrom! Martina Ulmanová • LÁSKY JEDNEJ PLAVOVLÁSKY (DIVADLO ASTORKA KORZO '90)	zahranície	knížná ukážka	58 kaleidoskop
16 Dole krásky, nech žije velký brat Jana Dudková • LÁSKY JEDNEJ PLAVOVLÁSKY (DIVADLO ASTORKA KORZO '90)	38 Hlúpi bieli muži Martin Timko	52 Odsúdený na slávu. Život Samuela Becketta James Knowlson	59 tipy redakcie
extra	42 Nezávislá scéna v Porýní sa vyrovná tej berlínskej rozhovor s Christianom Eschom	53 knižné tipy	59 v éteri
47 Posolstvo k Svetovému dňu divadla 2018 Simon McBurney	47 Posolstvo k Svetovému dňu divadla 2018 Simon McBurney	z tvorby	60 konkrétne p...
		54 Esencia písania Amerického cisára Michal Ditte	

Pantone 2046 U

#ALL
FOR JAN



Robert Bayer
operný kritik

Na margo operných koprodukcí

Vždy keď cestujem lietadlom niekam mimo Európy, zdá sa mi svet zhora menší. Perlivým vínom, ktoré chutí vo výške desiatich kilometrov obzvlášť sucho a lahodne, to však nie je. Keď sa po pár hodinách krátko pred pristátím zobudím o niekoľko časových pásiem ďalej, mám pocit, že vzdialenosti už hrajú dnes čoraz menšiu rolu. Nie sú to však len interkontinentálne lety, ktoré takto zblížujú ľudí a ich kultúrne svety. Sociálne siete, ktoré hustnú každým „lajkom“, umožňujú súčasnú interakciu nezávisle od lokalizácie, videokonferencie cez internet spájajú kreatívne sily pri riešení spoločných úloh bez ohľadu na polohu (a často i biorytmus) jednotlivých účastníkov. Takéto prekonávanie geografických, no i mentálnych hraníc patrí k najcnostnejším efektom nášho globalizovaného a zosieťovaného sveta. Umožňuje nielen intenzívnu koexistenciu, ale aj efektívnu kooperáciu a koprodukcii. Výhodou je koncentrácia síl a ich previazanie do synergického účinku, z ktorého ťažia všetky zúčastnené strany.

Nie je vôbec náhoda, že v posledných rokoch sa aj na operných scénach stretávame čoraz častejšie s koprodukciami. Univerzalita hudobnej reči a libreto, ktoré sa takmer výlučne spieva už iba v jazyku inscenovanej predlohy, takúto spoluprácu medzi opernými scénami len uľahčujú. Okrem toho je produkcia inscenácie v opernom divadle na rozdiel od činohry nezriedka finančne náročnejšia. Spájanie finančných zdrojov je teda v čase šetrení a racionalizácií (pre divadelnú prevádzku takých bizarných) vítanou možnosťou. Ku koprodukciam sa neuchylujú len menšie divadlá. Brandžové „krížniky“ formátu newyorskej Metropolitnej opery, Viedenskej

štátnej opery či v Európe jedinej komerčnej opernej scény Festivalového divadla v nemeckom kúpeľnom meste Baden Baden ich chápu aj ako možnosť exportu vlastnej, svetovo uznávanej značky. Žiaľ, nie vždy v prípade takejto interakcie ide o skutočnú koprodukciiu, ktorá by implementovala estetiku dramaturgie, štruktúry a tvorivú silu ansámblov všetkých zúčastnených scén.

Je dobré, ak operné publikum dostane vďaka koprodukcii možnosť uvidieť inscenáciu málo hrávaného diela, ktorého život v repertoári by bol v dôsledku žalosťnej navštevovanosti len veľmi krátky a pre ekonomický plán divadla deštruktívny. Rovnako je len výhodou, ak pri inscenácii vypomôže divadlo, ktoré má s interpretačnou tradíciou rarity väčšie skúsenosti, čím domáca scéna sprístupní svojmu divákovi málo hrávaný opus. Zaujímavá môže byť aj interpretácia s nezvyčajným režisérskeým rukopisom, ktorý je pre diváka nevednou intelektuálnou výzvou. Ak sa však inscenácie do repertoáru často iba nakupujú, natíska sa existenčná otázka volajúca po kreatívnom potenciáli domáceho súboru a nezriedka i po estetickom či dramaturgickom význame takýchto inscenácií. Publikum relatívne mladej novej scény Národného centra divadelných umení v Pekingu sa importom z New Yorku (*Tristan a Izolda* v réžii Mariusza Trelińského z roku 2015) či vlani z Viedne (*Falstaff* režiséra Davida McVicara) určite potešilo. Svetové značky Metropolitnej opery a Viedenskej štátnej opery mali na čínskej prvej scéne patričný cveng a politickú závažnosť. Cenou za transkontinentálnu spoluprácu bola však pre newyorské a viedenské publikum výrazovo nekonfliktná a v prípade McVicarovho *Falstaffa* i prekvapivo nudná javisková narácia.

Divadlo (i to operné) by malo žiť aj ako inštitúcia z napätia, výziev, kontroverzie a z kritického dialógu s dielom, a často i s divákom. Len tak pomôže preklenúť vzdialenosti a zdolať bariéry medzi názormi a kultúrami, ktoré sa dnes, aj napriek stále sa zmenšujúcemu svetu v hustnúcich sociálnych sieťach a transkontinentálnej mobilite, zdajú neprekonateľné ako nikdy predtým. ♣

Dáša Čiripová
divadelná kritička

Človek sám v divadle nie je nič

Martin Kukučka a Lukáš Trpišovský už viac ako desať rokov tvoria režijné duo SKUTR. Pri nedávnej spolupráci s Divadlom ASTORKA Korzo '90 odvážne postavili na javisko takmer celý súbor. Práve toto rozhodnutie prinieslo do divadla nielen priaznivé tvorivé prostredie, ale do istej miery na chvíľu oživilo jeho niekdajšiu atmosféru.

V umeleckom prostredí sa často stáva, že ak sú vedľa seba dve výrazné a svojské osobnosti, po čase sa tandem rozpadne. Väčšinou je za tým umelecké ego tvorcu. Vy však spolu tvoríte už od školy. Ako teda vyzerá vaša spolupráca?

Lukáš Trpišovský — Už v prvom ročníku, keď sme robili u Berouska v cirkuse, sme pochopili, že táto práca je o dôvere k druhému. Doslova to znamenalo, že ak niekto neukotví „lonž“ a nepriepvní závažie, tak iný na vysokej hrádza spadne a môže sa zabiť. Keď sme sa po pol roku vrátili na DAMU, kde naši spolužiaci v kaviarni popíjali víno a bavili sa veľmi odborne o umení, uvedomili sme si, že my sme sa v tom období učili akurát zapínať karabíny. Ale práve v cirkuse sme sa naučili, že divadlo

je o spolupráci. Neznamená to, že keď sú ľudia rozdielni, musia spolu nutne tráviť voľný čas, pri konštruktívnej spolupráci ide skôr o snahu spoznať sa. Všetci máme nejaké chyby a s tým treba rátať. Aj rozdielnosť by mala prispieť k fungovaniu a ku konečnému výsledku. Nikto nás nevychoval ako individualistov. Človek sám v divadle nie je nič. Nemôže totiž obsiahnuť všetko to, čo má v sebe divadlo. Vždy je to kolektívna práca. K tomu sme boli vychovávaní. A asi sme mali aj šťastie, že sa povahovo dopĺňame. Nie je to žiadna zásluha, iba vec náhody.

Martin Kukučka — Keď padne táto otázka, a je to takmer pri každom rozhovore, zakaždým ma baví hľadať na ňu odpoveď, pretože v spomienkach sa vždy objaví niečo nové. Vyrastal som v kulturáku, kde moja mama viedla folklórne súbory. Už tam som videl, aké je dôležité vedieť s každým z tímu spolupracovať. Ak niekto s niekým

komunikuje nepriateľsky, spolupráca nemôže fungovať. Kolektívna práca v podstate nejestvuje bez vzájomnej dôvery.

Po gymnáziu som koketoval s myšlienkou, že pôjdem študovať choreografiu ľudového tanca, no veľmi rýchlo som z toho vytriezvel vďaka pánovi Nosáľovi, pretože som si uvedomil, že by tam nefungovala diskusia a partnerstvo. Začal som chodiť na rôzne workshopy, prevažne zamerané na dramaturgiu. Ešte pred školou som pochopil, že dramaturg je pre mňa potrebná korekcia. Už na prijímačkách na réžiu som teda vedel, že takúto osobu potrebujem. S Lukášom sme si zo začiatku vôbec nesadli. Pre neho som bol arogantný Slováč a ja som zase mal predstavu, že režiséri sú ľudia, ktorí buchnú do stola a všetko sa im podriadi. Lukáš bol pravý opak. No už v prvom ročníku sme zistili,

DON GIOVANNI (Národní divadlo Praha)
foto H. Smejkalová



že nás baví spoločne si domýšľať situácie, príbehy, a že každý dokáže robiť niečo iné. Ja rozpohybovávam ľudí, Lukáš viac pracuje s textom a má intuíciu na hercov. Máme v podstate rovnomerne prerozdelené schopnosti, ktoré sa dopĺňajú, a to je vzácné. Nemám tendenciu hovoriť Lukášovi do toho, ako má byť napísaný text, a on nezasahuje do pohybových častí. Môžeme si veci komentovať, korigovať alebo sa inšpirovať, ale dôvera a rešpekt sú pri našej spolupráci základ. Keby sme mali obaja napríklad ambíciu písať text, k hádkam určite dôjde.

V poslednom období som si všimol, že súčasní filmoví režiséri oproti starším filmárom uprednostňujú samostatnú prácu, bez scenáristu. Na ich dielach sa to však veľmi odzrkadľuje. Mať geniálny nápad je skvelé, ale ešte lepšie je mať vedľa seba aj človeka, ktorý ti povie, že ten nápad geniálny nie je. Medzi scenáristom a režisérom by mal vznikáť konštruktívny dialóg, ktorý je neskôr viditeľný v komplexnejšej výslednej práci. Samozrejme, aj naša spolupráca narazí sem-tam na ego, ale keď sa pre niečo hádame a máme na jednu vec rozdielne názory, vieme, že existuje tretia cesta, s ktorou budeme súhlasiť obaja. V tvorbe to znamená väčšiu objektivitu diela. Lukáš napríklad príde s nejakým nápadom a ja poviem radikálne nie. O týždeň sa vrátim s tým istým nápadom a tvrdím, že som na to prišiel ja. Aj toto treba vedieť prijať. Inokedy sa zase zasekne Lukáš a nedá sa ním pohnúť. Naučiť sa navzájom rešpektovať je dlhoročný proces. **LT** — V prvom rade nám ide o spoločný výsledok a toho sme si obaja vedomí. Na druhej strane nám možno pomáha aj to, že fungujeme bez veľkej prípravy, čo je pre mňa značné sebazaprenie. Zistili sme však, že najzaujímavejšie veci vznikajú práve na skúškach.

Radi v divadle experimentujete, kombinujete rôzne formy a žánre. Ako sa vám experimentovalo v Astorke?

LT — Tým, že pracujeme s Martinom v rozmedzí rôznych žánrov a tvoríme aj vlastné nezávislé autorské projekty, nemáme potrebu znásilňovať žiadnu divadelnú formu. Nie je pre nás za každú cenu podstatné experimentovanie

a prerábanie. Rovnako ako pri iných projektoch, či už v opere, alebo činohre, aj v Astorke nám skôr išlo o uchopenie predlohy. Prvýkrát sme pracovali s takýmto typom textu. Pôvodne filmový scenár sme chceli v prvom rade dostať v nejakej podobe na javisko a snažili sme sa vyťažiť zo situácií v texte tie najzaujímavejšie momenty. Občas nám herci v Astorke síce povedali, že také divadlo ešte nerobili, no pre nás to bola konvenčná práca.

MK — Keď sme pripravovali našu prvú profesionálnu inscenáciu v Divadle Archa, vedľa nás akurát skúšalo fyzické divadlo DV8. Preto sa možno v porovnaní s nimi nepovažujeme za experimentátorov. Žánrová pestrosť vyplýva z našej prirodzenosti. Lukáš začal študovať hudobnú vedu a baví ho písať. Ja som odchovaný na tanci, pohybe a choreografii sa aj venujem. Navyše pochádzam z rodiny výtvarníkov. S každou javiskovou zložkou teda vieme viac či menej narábať. V praxi to znamená, že ak herec na javisku rozpráva dlho, postupne slová eliminujeme a nahrádzame ich pohybom. Práca s hudobnými motívmi sa tiež podieľa na rozvíjaní samotného príbehu. A potom sa zase oblúkom vraciame k textu. Nemáme potrebu vymedzovať jednotlivé zložky, naopak, bezprostredne ich prelínáme. Nie každý herec je na to zvyknutý ani každé divadlo. A podobné je to s divákom. Pre niekoho je v divadle primárny text a ostatné zložky sú druhoradé. Vtedy sa stáva, že časť príbehu sa pre diváka stratí. Každá zložka, ktorú použijeme, má totiž svoje opodstatnenie – posúva príbeh ďalej. Táto kompozícia možno pre niekoho predstavuje experiment, pre iného ide skôr o prirodzenú cestu, ktorú samo divadlo ponúka. **LT** — Pre mňa je experimentom, keď ideme do nového divadla, kde nepoznáme ľudí. To je aj dôvod, prečo sa divadlu venujem. Baví ma ísť do inej krajiny, kde divadlo vzniká z inej pozície ako u nás. Inak sa o ňom rozmýšľa. Nabúravajú sa tak stereotypy z oboch strán. Často sme nútení konfrontovať sa s vlastnými postupmi, ktoré si musíme na neznámej pôde obhájiť.

Na Slovensku ste režírovali ako tandem naposledy v roku 2003 na Vysokej škole múzických umení.



Čo podnietilo spoluprácu s Astorkou?

MK — Astorka kedysi robila veľké inscenácie, ale dnes je repertoár postavený skôr na intímnejších tituloch. Marián Amsler ako umelecký šéf sa rozhodol pre veľmi odvážny krok, ponúkol nám „celosúborovku“. Na prvej čítačke boli všetci prekvapení, že sa vidia pohromade, no postupne im to začalo dávať zmysel.

LT — Na slovenské javisko sme chceli priniesť nejakú českú tému, a tak sme siahli po filme *Lásky jedné plavovlásky*, ktorý som náhodou vo fáze premýšľania o výbere videl opäť v televízii a znova ma vtiahol. V divadle nás baví dostávať sa do vnútorných svetov, do sveta emócií, čo *Lásky* ponúkajú.

V *Láskach* ste teda na scénu postavili až osemnásť hercov. Ako herci vnímali túto úlohu? A ako prebiehal tvorivý proces?

LT — Repertoár Astorky neponúka momentálne takmer žiadny titul, v ktorom by celý súbor pracoval spolu. Napriek tomu z neho cítiť, že ako kolektív fungujú a že herci sú schopní potlačiť svoje ego, keď ich je na scéne

ČAJKA (Divadlo v Dlouhé)
foto P. Hejný

osemnásť. Nie je samozrejmosťou, že herec na javisku cíti, kedy jeho kolega potrebuje priestor. V Astorke takýto priestor vzniká automaticky. Herci sa tu navzájom cítia a navyše sú schopní tvorivej a hravej spolupráce. Baví ich „hrať sa“, nielen odohrať naaranžované situácie. Ešte aj dnes, po toľkých rokoch, urobia čokoľvek, aby mohli tvoriť divadlo. A to je veľmi dôležité.

Lásky jedné plavovlásky sú kolektívnou inscenáciou. Niektorí herci tu majú štyri vety, v ktorých musia vytvoriť zaujímavý charakter, zapamätateľnú postavu. Keby to bol súbor, ktorý má herecké hviezdy a ďalších štrnásť ľudí, ktorí sú nevýrazní, nikdy by v skratke nevytvorili zaujímavé postavy. Spolupráca s Astorkou nás z tohto hľadiska príjemne prekvapila. I keď my sme na takúto tvorbu zvyknutí – aj s naším divadlom pracujeme ako s kolektívom.

MK — Napriek tomu, že v Astorke ide o veľmi dobrých hercov, mnohí sú dosť známi v rámci Slovenska aj Česka, majú veľkú pokoru. Sú to herci zvyknutí stavať si svoju

rolu pomaly a v tom dlhom oblúku sa vyvíjať. Inscenáciu *Lások* sme však stavali na veľmi krátkom časovom úseku. Dôležitá a náročná bola pri tom synchronizácia, ktorá v Astorke fungovala veľmi dobre. Divadlo je naklonené hľadaniu, a to je podstatné. Počas skúšania sme mali dobrú náladu, tak veríme, že niečo z nej sa dostane aj k divákovi.

Pre vás je typická aj práca s improvizáciou.

Ako to bolo pri *Láskach*, pracovali ste s vopred vymyslenou koncepciou a držali ste sa scenára?

LT — Čo sa týka improvizácie, v prípade *Lások* to bolo trochu zložitejšie, pretože slovenčinu neovládam dokonale. Obával som sa, že nezachytíme z improvizácií to, čo chceme vyjadriť, a tak sme siahli po predlohe. *Lásky* majú fixný text, ale otvárajú možnosti pre improvizáciu. Filmový jazyk je jednoducho iný ako divadelný, divadlo je vlastne vždy štylizáciou. Formanov film sa samozrejme nedá preniesť na javisko úplne, ale napätie medzi filmom a jeho javiskovou podobou, to bola pre nás výzva.

Na začiatku príprav sme kompilovali rôzne zdroje. K filmu existuje jedine technický scenár spred nakrúcania, ktorý má názov *Láska jako trám*. Jeho dialógy však nie sú totožné s dialógmi vo filme. Počas natáčania sa zrejme muselo totálne improvizovať. Pri písaní pre Astorku som vychádzal z filmu aj zo scenára a z oboch som sa snažil vyťať zaujímavé situácie. Samozrejme, aj my sme na javisku improvizovali a hľadali vlastnú skratku.

PENA DNÍ (Klicperovo divadlo)
foto P. Borecký



Titul *Lásky jedné plavovlásky* sa prvýkrát inscenuje v slovenskom divadle. Určite to nie je jednoduché, keďže tento film je kultovou záležitosťou šesťdesiatych rokov. Ako ste si poradili s týmto bremenom?

MK — Ak prídu do divadla diváci, ktorí budú čakať, že uvidia Formanov film na javisku, budú veľmi sklamaní. Často si volíme témy, ktoré sú možno vo filme alebo v pôvodnej predlohe druhoradé, ale pre nás sú silné. Finálny tvar prispôbujeme tomu, čo nás fascinuje. Prednedávnom sme robili v pražskom Divadle v Dlouhé *Čajku* a zistili sme, že človek má už dopredu nejakú predstavu toho, o čom *Čajka* je. Aj v tomto prípade sme si z textu vybrali situácie, ktoré sú fascinujúce pre nás, čím došlo k prekvapivému a zaujímavému dialógu.

LT — Voľba titulu pre Astorku nebola ťažká. Videl som počas nášho štúdia, ako *Lásky* robil Vladimír Morávek v Divadle Archa, kde sme vtedy pôsobili i my. Videl som aj inscenáciu vo Varšave, ale tá bola najslabšia. Postavy boli zbytočne skarikované, čím sa vytratila ľudská krehkosť jednoduchých situácií. Poliaci akoby nevedeli uchopiť český humor, i keď ho majú veľmi radi. Námet *Lások* sa dotýka niečoho takého ľudského, že to znesie aj divadlo, a to aj napriek tomu, že ide o viac ako päťdesiat rokov starý námet.

To, čo Forman s Passerom a Papouškom vymysleli, pôsobí na prvý pohľad ako improvizácia, akoby len postavili kameru a nakrúcali. Technický scenár je však prepracovaný a dôsledný. Len vďaka tomu si mohli tvorcovia dovoliť improvizáciu a nestratili sa v nej. Vtedy som pochopil, že Formanov film nie je vecou náhody. Stále aktuálne sú v ňom základné ľudské emócie, ktoré sa podarilo dať týmto trom mužom dohromady.

MK — Zaujímavé je, že Forman neriešil žiadnu politickú, ale skôr spoločenskú situáciu. S odstupom času sa dá tvrdiť, že okrem českej a srbskej kinematografie sa celé šesťdesiate roky niesli v znamení ťažoby, síce v krásnej, ale smutnej a depresívnej atmosfére. Len Česi a Srbi vedeli zobrazit' jemné existenciálne problémy s ľahkosťou a vtipom.

LK — Počas skúšok som si uvedomil, že i keď nejakým spôsobom citujeme dobový kontext, v prvom rade ide o príbeh o človeku. Bol by som rád, keby to, že

Andula stojí na záver s kufrom na ulici a nemá kam ísť, nebolo ľuďom jedno. Nešlo nám o prvoplánovú aktualizáciu alebo politickú podfarbenosť. Dúfam, že sa v tom nájde aj dnešný človek.

Vaše autorské inscenácie predsa len tvoríte na inom princípe, ako keď režirujete v opere, balete alebo v činohre. Neobmedzujú vás dané pravidlá? Prispôsobujete sa im vôbec?

MK — Samozrejme, napríklad balet je už vopred daný choreografom. My sme v pozícii sprievodného tímu, spoluvytvárame libreto a jednotlivé situácie. Často len prepájame jednotlivé choreografické výstupy tak, aby bol príbeh čitateľný a nemuseli ho diváci študovať v bulletine. Hľadáme formu, akou príbeh dorozprávať, a to je na práci v balete pre nás zaujímavé. V choreografii je veľmi ľahké prepadnúť emócií. Situačnosť často ide proti choreografii, pre nás to znamená hľadanie kompromisu. Snažíme sa vymyslieť alebo udržať situáciu a emóciu cez pohyb. Pri spolupráci s Janom Kodetom najskôr čakáme, kým urobí choreografiu, a potom mu do nej postupne včleňujeme jednotlivé motívy.

V opere je to trošku inak. Pri našej prvej opernej inscenácii *Don Giovanni*, ktorá sa dodnes hrá, sme do pražského Národného divadla išli s predsudkom, že operný spevák je nepoužiteľný herec. Dnes vieme, že je to hlúposť. Napriek tomu, že operu určujú hudba a rytmus a nie je v nej toľko priestoru na improvizáciu, sloboda tvorby tu môže byť rovnaká ako v činohre. Zistili sme, že aj v opere je výhoda, keď niekedy prídeme akoby „nepripravení“ a so spevákmi spoločne hľadáme a pritom vychádzame z ich konkrétnych dispozícií. Netlačíme ich do niečoho, v čom im je nepohodlne, a oni sú za to vďační. Limituje nás práve to, že musíme mať pripravené všetko tri týždne dopredu, potom prichádzajú orchestrálne skúšky a dirigent má právo veta. Čo je na opere oproti činohre zložitejšie, je aj množstvo ľudí. Zbor si vyžaduje nie kolektívny, ale naopak – individuálny prístup. Chce to čas, ale prináša to výsledky a efekt.

10 LT — Proces v opere má svoje charakteristiky.

Režisér však vopred vie, kto operu diriguje, a je dobré zistiť si, či si bude s dirigentom rozumieť, či sa v procese vzájomne podržia, alebo nie.

Keď idete do niečoho, čo ste predtým nerobili, do akej miery sa cítite neistí?

MK — Omnoho väčšiu trému som cítil pri príchode do Astorky než počas práce v Nemecku. Otázka neistoty pri tvorbe však súvisí skôr s tým, s čím sa počas procesu stretnete. Keď sme mali ísť do Essenu, mysleli sme si, že budeme mať výhodu, pretože ide o provinčné divadlo. Až keď sme tam prišli, zistili sme, že tamojšia opera má svetové zázemie.

LT — Ja osobne celý tvorivý proces veľmi prežívam, ale to je, paradoxne, dôvod, prečo sa vrhám do neistôt. Nie je to pohodlné, nadávam si za to, no na druhej strane je to motor, ktorý ma nenechá zaspáť. Radi skúšame nové veci. Nové však neznamená, že budeme každé dva roky meniť jazyk. Skôr je to o hľadaní a stretávaní nových ľudí alebo o neukotvení sa len v jednom divadle, či o tom, že nerobíme výlučne iba autorské projekty. Seba samých však zmeniť nevieme, každý z nás predsa inklinuje k nejakým témam a postupom.

WALLS & HANDBAGS

foto Krupík & Viky



PREDANÁ NEVESTA (Aalto-Musiktheater Essen)
foto M. Jung

Máte za sebou spoluprácu s mnohými domácimi aj zahraničnými súbormi. Zahraničná skúsenosť je takmer vo všetkých prípadoch obohacujúca. V akom zmysle obohatila vás?

MK — Lukáš je viac chúlостivý človek a každý odchod ho bolí, ale oboch nás baví objavovanie. Istotou zahraničia je, že narazíte na inú kultúrnu skúsenosť. Vyžaduje si to naladiť sa na nových ľudí, na ich premýšľanie, konfrontujete sa s tým, či toho vôbec ste schopný. Ešte počas školy sme zažili prvý šok, keď sme prišli do Poľska. Zistili sme, že na to, aby nám Poliaci uverili, musíme premýšľať inak, ako sme boli naučení z domu. Poliaci vedia vycítiť, či ste sa dotkli bahna života, a až potom začnú robiť veci, ktoré od nich chcete. Nedajú vám ľahkosť, ktorú majú Česi, ale dajú vám silnú emóciu. V Srbsku zase zistíte, že nálada sa u ľudí mení náhle, podľa počasia. Herci sa pohádajú a o tri minúty idú ďalej, akoby sa nič nestalo. Česi si začnú najskôr stavať situáciu a keď si ju vykonštruujú, potom na tú konštrukciu začnú vešať emóciu. Silná skúsenosť spočíva v tom, že každý v sebe máme istý národný archetyp a práve konfrontáciou so zahraničím ho objavujeme. **LT** — Obohacujúcou skúsenosťou nie sú len cesty do zahraničia. Je to aj striedanie žánrov a stretávanie sa s ľuďmi z iných oblastí umenia. Človek sa stále učí komunikovať s novým typom ľudí. Spoznáva

nový typ humoru a kaviarní. Spoznávať ľudí, to je asi dôvod, prečo robím divadlo. Práve vďaka divadlu spoznávam ľudí hlbšie, nielen pracovne, ale aj ľudsky. Pre introverta je to super výzva. **MK** — Stretnutie sa s iným typom humoru je veľmi podstatné. Vždy som si myslel, že som Slovák žijúci v Prahe a až teraz mi došlo, že ani Slovák už veľmi nie som. A to práve vďaka humoru. Je zaujímavé, že Česi vnímajú slovenský humor ako problematický. Tvrdia, že im v ňom niečo chýba. Rozdiel je možno v jeho abstraktnosti. Český humor je bližší vystavanej glose, ktorú zavŕši pointa. Slovenský humor je veľmi poetický a abstraktný, podobne ako humor srbský, ktorý je však o niečo černejší. V Poľsku je zase veľmi striktná hranica toho, čomu sa môžete zasmiať a čomu nie. To je napríklad fakt, ktorý determinuje sociálnu spoločnosť.

Okrem vašich režisérskejších aktivít učíte aj na Katedre alternatívneho a bábkového divadla na pražskej DAMU. Je podľa vás mladá generácia tvorcov iná ako tá vaša?

MK — Začali sme učiť hneď po škole a v tom čase sme si museli vydobýjať a obhajovať postupy vychádzajúce z multižánrovosti. Snažili sme sa to vysvetliť našim študentom, ale často nám nerozumeli. Po siedmich, ôsmich rokoch sa situácia tak zmenila, že keď o tom hovoríme dnes, študenti na nás pozerajú so samozrejším pohľadom. Tak sme začali počúvať my, o čom chcú rozprávať a čo si chcú vybojovať oni. Je to trochu zložitý proces, lebo sami to ešte presne nevedia formulovať. Sledujeme, čo z toho vzíde. Markantné je, že sa oveľa viac ako my zaujímajú o dokumentárnosť, ale nie v zmysle dokumentárneho divadla. Volia si obyčajnejšie témy, reálne životné príbehy, a ani ich tak nezaujíma forma. Nehľadajú dramatické situácie, skôr konštatujú a vytvárajú obrazy. Sám by som také divadlo nerobil, ale fascinuje ma to. Mladá generácia divadlo cíti atmosféricky, asociatívne. **LT** — Zážitok sa presúva z individua na kolektív. Pri poslednom absolventskom projekte *Barunka is leaving* si naši študenti priniesli dobový nábytok, artefakty,

ktoré sú históriou, a rozprávali zážitky s ich babičkami. Stále som čakal, kedy začne divadlo, kedy sa objaví hudba, a oni len zapli rádio, ktoré vysielalo svoj aktuálny program. Nepotrebnú svietenie, hudbu, nič z toho, čo by sme použili my. Je to jednoducho iný druh zážitku, ktorý si vyžaduje aktívneho diváka. Estetický a generačný posun, ktorý je prirodzený, je teda veľmi zreteľný. Cítim k tomu všetkému veľký rešpekt. Samozrejme, niečo je otázka remesla: ako artikulovať konkrétny nápad, ktorý mám. A niečo je vlastná osobnosť, ktorú musí tvorca preniesť do priestoru. Baví ma so študentmi objavovať, kam až môže divadlo zísť. Chcem byť prekvapovaný, chcem viesť dialóg, a nie prísť s nezmyselnými cvičeniami. Nám nikto nehovoril, čo je dobré a čo zlé, iba čo sa týka remeselných zručností. Na základe našej vlastnej skúsenosti viem, že pre pedagógov je dôležité vydať sa so študentmi na cestu a objavovať. Nevie, čo to prináša študentom, ale mne to dáva veľa.

Snažíme sa pre nich zároveň vytvárať rôzne medzinárodné spolupráce. Niektorí z nich už spolupracovali s kolegami v Giessene a vo Varšave. Práve v Giessene naši študenti zažili náraz. Tamojší študenti sú teoreticky neskutočne zdatní, vzdelaní, ale nevedia vyargumentovať to, čo robia. Majú obrovskú voľnosť, na KALD-e sme oproti tomu výrazne konzervatívnejší. Našich študentov tento stret veľmi výrazne posunul. Teraz máme v jednom ročníku dokonca medzinárodnú zostavu, čo bol náš zámer. Rôznorodosť prináša nové myslenie a inú energiu, nabúrava stereotypy, a to je pre kolektív nesmierne dôležité.

MK — Umelecké školy dnes všeobecne prežívajú krízu. Nie je to o študentoch a ani pedagógoch. Skôr si treba nanovo zadefinovať, kam sa uberá súčasné divadlo a kam sa majú uberať katedry. Či viesť ľudí ku konkrétnej, alebo naopak. Dokým v umení vládli žánre, bolo to jasné, ale dnes je zložitá pomenovať a definovať rozdiel napríklad medzi dvoma katedrami, keďže všetko je konceptuálne a prelína sa. Všetci cítia, že nechcú viesť študentov k starej činohre, ale zároveň nevedia, čo ich učiť inak a ako.

V súčasnom divadle sa automaticky od herca čaká, že je fyzicky zdatný, že vie rozprávať, pracovať so zvukom.

No na škole je možné dobre pripraviť herca len v jednom smere a aj to je úspech. Bojujeme s rozdrobenosťou, sme proti tomu, aby vedeli z každého niečo, ale nič poriadne. Tých nevyriešených otázok je viac.

Čo vás osobne v divadle ešte vie prekvapiť a nadchnúť?

MK — Vždy ma prekvapí, keď spoznám príjemných ľudí, ktorí mi otvoria svoj vnútorne bohatý svet a dovoľia mi v ňom chvíľu zotrvať a čítať. Divadlo ťa niekedy tlačí k tomu, aby si sa stal mizantropom. Človek má po intenzite, ktorá s divadlom súvisí, chuť zavrieť sa niekam. To, čo ťa znova a znova do divadla pritiahne, je práve človek. Znie to veľmi banálne, ale je to silné puto.

LT — Keď sa bavíme o Formanovi, celá jeho tvorba je o záujme o človeka a jeho život. Keď si myslíš, že ťa život už neprekvapí, vždy ťa vlastne niečím zaskočí, a tak je to aj v divadle a v práci s ľuďmi. ♣

Martin Kukučka (1979), Lukáš Trpišovský (1979) (SKUTR)

Tvorba dua SKUTR je multižánrová, kombinujúca tanec, pohyb, akrobáciu, bábký, projekcie, text a zvuk. Bola prezentovaná na mnohých prestížnych festivaloch v Európe i Ázii. Na festivale Fringe v škótskom Edinburhu mala inscenácia *Plačky 22* repríz a bola nominovaná na Total Theatre Award. Venujú sa autorskej tvorbe (napríklad inscenácie *Nickname*, *La Putyka*, *Svätenie jari*, *Búrka*, *Walls & Handbags*, *Orfeus*), ako aj tvorbe pre popredné české a svetové scény (napríklad Národní divadlo Praha, Divadlo Archa, Divadlo Na zábradlí, Aalto-Musiktheater Essen, Hellerau Dresden). Za svoju tvorbu získali množstvo cien, z ktorých najvýznamnejšie sú Grand Prix na Medzinárodnom festivale študentského divadla FIST v Belehrade 2007, Grand Prix Balet 2014 za balet *Čarodejníkov učeň*, Cena Divadelných novin 2015 za najlepšiu tanečnú inscenáciu roku (*Walls & Handbags*) či Cena Grenouille 2017 za inscenáciu *Pena dni*. Prednášajú na Katedre alternatívneho a bábkového divadla na DAMU Praha – odbor herectvo, réžia a dramaturgia. Od roku 2017 sú v umeleckom vedení Divadla v Dlouhé.

Martina Ulmanová
divadelná kritička

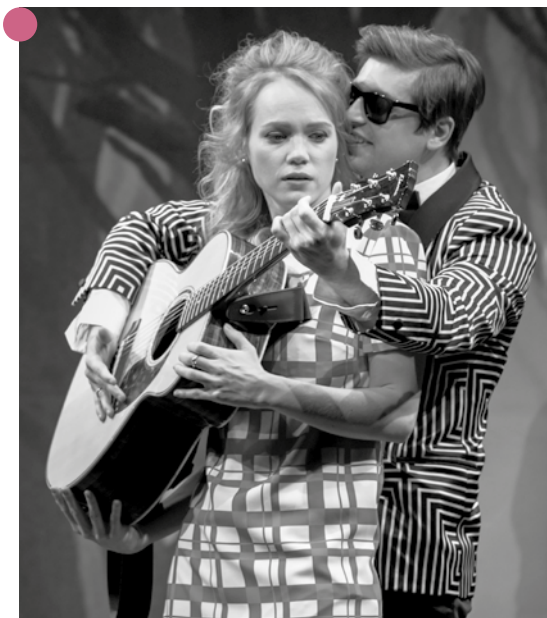
Miloš Forman, Ivan Passer, Jaroslav Papoušek
LÁSKY JEDNEJ PLAVOVLÁSKY

Zo Zruča! S kufrom!

Obdivovatelia československej novej vlny ma budú pokladať za ignoráтку, no slávny Formanov film *Lásky jedné plavovlásky* ma zaujal iba ako sociologický dokument. Bavilo ma sledovať, čo sa v polovici šesťdesiatych rokov nosilo, ako to vyzeralo v socialistickej fabrike, ako na robotníckej ubytovni, v priemernej domácnosti z pražského činžiaku, ako sa súdružsky schádzovalo či zabávalo v zadymených kulturákok. Inak ma film dosť nudil – farbavé herectvo naturščikov rozriedovalo už tak riedky príbeh dievčaťa, ktoré prežilo banálne, tuctové ľúbostné sklamanie.

Scenár filmu z pera Jaroslava Papouška, Ivana Passera a Miloša Formana bol základom textovej zložky rovnomennej inscenácie režisárskej dvojice SKUTR (Martin Kukučka – Lukáš Trpišovský) v bratislavskom Divadle ASTORKA Korzo '90. A hoci tandem siahol po scenári technickom, čo bol nepochybne lepší variant, hlavne pre rozkošnú scénu ľúbostného zvädzania pred spoločnou nocou Mildu a Anduly, ktorá neprávom padla pod stôl strižne, aj tak nijaký ohromujúci dramatický text nevznikol.

LÁSKY JEDNEJ
PLAVOVLÁSKY
— D. Morávková,
P. Šimun
foto C. Bachratý



S tým, čo mal (a čo si dobrovoľne sám vybral), sa SKUTR aspoň miestami usiloval pracovať tým spôsobom, že používal text ako divadelný znak, ktorý pôsobí príjemne artistne a reťazí v divákovi aj pocity a myšlienky rozpínajúce sa nad úroveň jednoduchej informácie. Až ionescovské kvality absurdného zacyklenia v nedorozumení má napríklad opakovaný rozhovor rodičov načúvajúcich pri dverách izby, v ktorej sa zatvoril ich syn s neznámym dievčaťom: „Čo sa tam deje? – Ticho! – No ved' práve!“ Poteší a pobaví aj bravúrne zohraná škriepka Mildu s otcom (Peter Šimun a Pavol Šimun) o tom, čo urobiť s nečakanou dievčenskou návštevou. Graduje až do akéhosi beethovenovského finále, ktoré náhle utne do ticha nervózne zajačané otcovo: „Boha jeho, ZO ZRUČA!“ „Zruč“, celým názvom Zruč nad Sázavou, v socialistickej Československu malé mestečko s veľkou fabrikou na výrobu detských topánok uprostred hmlistej Českomoravskej vysočiny, pôsobí v celom príbehu ako symbol, synonymum diery, kde dávajú líšky dobrú noc (nie náhodou znie aj posledná replika výstupu Mildovej matky: „Zo Zruča! S kufrom! Tá mi tak otrávil celý večer!“). Vo filme vidíme vysoké čadiace komíny rysujúce sa proti pošmúrnej oblohe; v divadle



je to les čiernych holých stromov, črtajúci sa na troch stenách ohraničujúcich hrací priestor. „Čierny les“, symbol neznámeho nebezpečného sveta, ktorý číha na každé naivné mladé dievča.

Túto neveselú kulisu Martin Chocholoušek doplnil chladným skleným kubusom na kolieskach veľkosti väčšieho sprchového kúta, ktorý je najskôr poloprázdny výkladom obchodu s topánkami a potom bytom Mildových rodičov. Všetko to súznie s jednou zo základných polôh inscenácie – polohou elegicky ladeného polosna. Priestor scény väčšinou zalieva studené, ako keby mesačné svetlo, kľúčové časti príbehu (tanečná zábava, noc Anduly s Mildom, noc v byte Mildových rodičov) sa napokon odohrávajú v noci. Ak sa naživo nespieva, scény

sú sprevádzané pomalým molovým preludovaním z dielne skladateľa Petra Kalába. Dôležitým prvkom výpravy je aj opustená autobusová zastávka osvetlená bielym svetlom dvojramenného neónu.

Od tohto neživého čierno-bieleho pozadia sa tým viac odrážajú kostýmy postáv, navrhnuté Alexandrou Gruskovou. Pastelové farby dievčenských minišiat doplnených ružovými a žltými pančuchami a u hlavnej ženskej postavy, sedemnástročnej Anduly, aj ružovým leskimovým kožuštekcom, Mildovo frajerské sako ako od Victora Vasarelyho, ale aj smiešne neforemné socialistické vojenské uniformy stelesňujú akýsi vek nevinnosti. Nenarážam tým len na vek Anduly a jej kamarátok, ale na celkového ducha polovice šesťdesiatych

LÁSKY JEDNEJ PLAVOVLÁSKY
— M. Noga,
D. Morávková,
M. Miezga,
Z. Porubjaková,
A. Hajdu, R. Poláková
foto C. Bachratý

1 **Mimochodom, v češtine je „Zruč“ rodu ženského, takže by malo byť správne „zo Zruč“, no v slovenčine asi koncovka evokuje skôr podstatné meno mužského rodu.**

rokov minulého storočia, keď sa príbeh odohráva. V tom sa film a inscenácia odlišujú – zatiaľ čo film pomerne vecne sníma tragikomický príbeh zo súčasnosti, inscenácia o pol storočia neskôr už čas príbehu reflektuje s istou dávkou sentimentu. Ukazuje farebnú dobu nabitú nádejami, keď aj k nám za železnú oponu vtrhol prehnitý Západ v podobe rokenrolu, ale aj čas panovania istého jednoduchého bezpečia, keď mnohí žili v presvedčení, že na šťastný život stačia tie správne stránicke rozhodnutia. Napríklad pozvať do mesta, kde živia na palandách ubytovní tisíce pri páse robotujúcich dievčat, vojenskú posádku, aby mladým ženám bez cieľa poskytla „zmysel života“.

Tým sa dostávam k trojici postáv inscenácie, ktorá vo mne (na rozdiel od väčšiny rozjarených divákov) vyvoláva isté rozpaky. Ako kritik mám za úlohu okrem iného prečítať významy diela, odhaliť jeho vnútornú logiku. No občas sa mi stane, že mi je síce jasné, „čo tým chcel básnik povedať“ a v zásade mám pre túto interpretáciu pochopenie,

no aj tak ma daná scéna či charakter nijako nepotešia. Trojica, ktorú tvoria vychovávateľka v dievčenskej ubytovni, zaslúžilá robotníčka a predsedníčka miestnej odbočky zväzu žien v podaní dámskych opôr súboru Anny Šiškovéj, Marty Sládečkovej a Zity Furkovej, je poňatá ako trio zúfalých nadržaných pojašených starých dievok, ktoré sa tvária ako vzory socialistickej mravnosti, ale keď zbadajú nezadaného muža, stanú sa z nich priam sexuálne predátorky. To so sebou prináša množstvo možností na neviazanú komediálnu improvizáciu, ktorú spomenuté dámy, neodolateľne vyfintené do čudných módných kreácií malomestskej elegancie, predvádzajú s remeselnou istotou, zmyslom pre načasovanie primerane ordinárneho gesta či slovného vtipu. No napriek tomu sa nesmejem, nie(len) preto, že je pre mňa humor vychádzajúci z freudovských prerieknutí a jednoduchých ilustratívnych gest primálo inšpiratívny. Chápem, že zapálené stráničky, ktorým život medzi schôdzovaním a komandovaním



LÁSKY JEDNEJ PLAVOVLÁSKY
— A. Šišková,
D. Morávková,
M. Sládečková,
R. Jakab, R. Poláková,
Z. Porubjaková
foto C. Bachratý

učník utiekol pomedzi prsty, si výsmech, aj pekne ostrý, zaslúžia, no zároveň sa mi zdá v rámci tejto inscenácie až nemiestne prikrutý. *Lásky jednej plavovlásky* nie je hra o spoločenských, ale o súkromných vinníkoch a obetiach, a postoj, ktorý primárne vychádza zo spoločenského pohrdania postavou, sa sem nehodí. Osamotené staré dievky si napokon zaslúžia rovnaký súcit ako mladé dievča oklamané prvou láskou. Jednoducho sa mi zdá, že tu sa tvorcovia inscenácie k svojim postavám nezachovali fér. (Na rozdiel od filmu, kde sú staré dievky, ktoré svojim osudom odstrašujú Andulu a jej priateľky, zobrazené bez výsmechu ako rozpačité, napospol tiché bytosti. Keď Andula jednu z nich stretáva ráno po zábave na chodbe úbohého hotela, ako sa zakráda v mužskom kabáte na spoločné toalety, vidíme v jej očiach iba stud a smútok.)

Aj hlavná hrdinka Andula v podaní Dominiky Morávkovej sa značne odlišuje od svojho filmového predobrazu, čo tentoraz, naopak, pokladám za jednoznačnú výhru. Nekonečné detailné zábery unylých teľacích očí Hany Brejchovej vystriedala živá veselá tvár mladej posily súboru Astorky, ktorá je oveľa menej pasívnou obeťou neradostnej životnej situácie a oveľa viac tvrdohlavou, aj keď naivnou bojovníčkou, riskujúcou všetko pre útek z otupného života bez lásky a dobrodružstva. Podobne je na tom aj Pavol Šimun ako jej láska Milda v porovnaní s filmovým Vladimírom Pucholtom – tu by som však predsa len privítala menej vystatovačnej frajeriny v prospech trochy Pucholtovej milej uličníckej bezočivosti, ktorá opantala Andulu pred prvou nocou.

V druhej, „pražskej“ časti inscenácie dostanú veľký priestor aj Mildovi rodičia v podaní Petra Šimuna a Zuzany Kronerovej. Súhru Petra a Pavla Šimunovcov som už spomenula; Zuzane Kronerovej by pristalo starostlivejšie narábanie s intenzitou výrazu. Od zaklopania Anduly na dvere bytu nasadzuje jej postava tón surovej domovníčky,

v jej výkone nie je žiadny priestor pre vydesenú nerozhodnosť a očarujúco nervózne lamentovanie, ktorými sa zapísala do pamäti jediná skutočne talentovaná naturščička vo Formanovom filme, pani Milada Ježková. Vrcholom tejto časti predstavenia je slapsticková scéna nocovania Mildu s rodičmi v spoločnej posteli, v ktorej sú všetci traja herci napchaní v tesnej sklenej búde. Trojica pod spoločnou duchnou vlastne sedí, takže dobre vidíme obidva konce tiel – hlavy s plecami i bosé chodidlá, ktoré im trčia z okraja kóje – a môžeme si vychutnať najabsurdnejšie polohy, do ktorých sa hlavne Šimun starší neuroticky vteperuje. Najzábavnejšie je, keď sa hornou časťou tela krkolomne prepletie medzi črepníkmi na stene.

Táto scéna, aj napriek rôznym absurdným momentom, vychádza zo situácie, ktorú prirodzene prináša postup deja. Asi preto ma baví nepomerne viac ako tie, kde sa tvorcovia uchýlili k javiskovej metafore, čerpajúcej z čiastkovej a vonkajšej podobnosti medzi zobrazovanou skutočnosťou a javiskovým aranžmánom. Mám tým na mysli napríklad príchod Andulinho milého Tonda (Róbert Jakab), ktorý, v štýle hier malých detí, ústami napodobňuje zvuk silnej motorky; keď si chcu Anduline kamarátky požičať prsteň, ktorý svojej milej Tonda priniesol, tiež sa pokúšajú po svojom

LÁSKY JEDNEJ PLAVOVLÁSKY
— D. Morávková,
Peter Šimun,
Pavol Šimun
foto C. Bachratý



„**...zatiaľ čo film pomerne vecne sníma tragikomický príbeh zo súčasnosti, inscenácia o pol storočia neskôr už čas príbehu reflektuje s istou dávkou sentimentu.**“

napodobniť zvuk motora, aby sa dostali na Tondovu „vlnu“ a on im prsteň ukázal. Alebo iný, vracajúci sa, rovnakým spôsobom vybudovaný obraz – keď sa na scéne má predviesť, že dievčatá robia v továrni pri páse, predpažia obidve ruky a jednou potom rytmicky trhajú, ako keby šili na šijacom stroji; zároveň podupávajú nohami v rytme ľudového tanca a spievajú „čije to dievčatko šije na mašini?“ Takejto práci s divadelným jazykom sa teoreticky nedá nič vyčítať, a tak jej nič nevyčítam ani ja; len sa mi chce vždy, keď niečo také na javisku vidím, zakričať: „stačí, pochopila som, podme ďalej!“

Herec vrčiaci ústami ako motorka je jednoducho postava na motorke, postava zbláznená do motorov, postava mentálne uväznená v svojom infantilnom svete; herečka podupávajúca a mykajúca rukami je postava, ktorá predvádza, ako šije na šijacom stroji, a zároveň jej spev a rytmické podupávanie môžeme chápať ako znak mladíckej neskrotosti, elánu, optimizmu. Je pekné, že preto, aby sme sa toto dozvedeli, nemuseli vyvliecť na scénu motorku a šijací stroj – to je však všetko, čo mi daná scéna dáva. Oveľa viac ma v divadle zaujíma to, či o svete alebo sebe samej niečo nové *pochopím*. Alebo – nebudme maximalisti –, či si niečo staré, ale múdre *pripomeniem*. Znova silne prežijem. Inak si uvedomím.

Vykročené týmto smerom v inscenácii bolo. Postava, ktorú hrá Szidi Tobias, je v programe označená iba ako súčasť kapely Meteor Praha, no jej rola je oveľa komplexnejšia. Spočiatku je strnulou figurínou vo výklade obchodu s topánkami (azda odkaz na akýsi experimentálny skeč, ktorý bežal v televízore Mildových rodičov vo Formanovom filme), neskôr sa predstaví ako speváčka, no neschádza z javiska ani potom, keď hudba utíchne. Mĺkvo, s výrazom dojatia a súcitu, sleduje Anduline eskapády, v ruke Andulin kufor, symbol neutíchajúcej snahy odísť, uniknúť. Scénu Andulinho podľahnutia Mildovi, ktorú iba tušíme za hrubým

sklom zadnej strany pojazdného kubusu, sprevádza Tobias piesňou o túžbe stať sa divou husou a vidieť svet z vtáčej perspektívy. Keď Andula rozpráva o svojom pokuse podrezať si žily, Szidi ju odzadu objíma a široké čierne rukávy jej kostýmu splývajú pozdĺž Andulinho tela ako smútočný šat. Dvojici patrí aj úplne posledná scéna inscenácie – obe ženy si podávajú a hryzú spoločné jablko, usmievajú sa na seba ako staré známe, počuť gáganie divých husí.

Tobias tu funguje ako akési staršie, skúsené ja mladej hrdinky, ktoré vie, čo sa stane, čo sa musí stať, no nevie tomu zabrániť. Z generácie na generáciu rovnaká mizéria, zrady, smútok, rozpadnuté sny. Stále ďalšie a ďalšie obeť romantických predstáv o zázračnom princovi na bielom koni. To je téma, to je konečne *názor*, ktorý tento malý banálny príbeh zaujímavo tvaruje. V inscenácii *Lásky jednej plavovlásky* bol však na môj vkus príliš utlmený pod vrstvou všelijakého vyspevovania, vrčania a krochkania, humornej ekvilibristiky tu s fľašou, tu s kufrom, tu s gitarou, čomu sa zvykne v recenziách hovoriť „hravé inscenačné nápady“. Ja proti takému divadlu vlastne nič zásadné nemám. Iba akosi nie je pre mňa. ❖

Miloš Forman, Ivan Passer, Jaroslav Papoušek: **Lásky jednej plavovlásky**

dramaturgia M. Špálová preklad M. Amsler
dramaturgia A. Domeová adaptácia a réžia SKUTR
(M. Kukučka, L. Trpišovský) scéna M. Chocholoušek
kostýmy A. Grusková hudba P. Kaláb, S. Tobias,
P. Šimun účinkujú D. Morávková, R. Poláková,
Z. Porubjaková, Pavol Šimun, Peter Šimun,
Z. Kronerová, R. Jakab, M. Labuda ml., M. Noga,
M. Miezga, A. Hajdu, J. Kemka, M. Landl, V. Černý,
A. Šišková, M. Sládečková, Z. Furková, S. Tobias
premiéra 16. január 2018, Divadlo ASTORKA Korzo '90,
Bratislava

Jana Dudková
filmová kritička

Dole krásky, nech žije veľký brat

Nová inscenácia Divadla ASTORKA Korzo '90 Lásky jednej plavovlásky má zdanlivo všetky východiská, ktoré by jej mohli zaručiť úspech: vychytené režisérské duo, prinajmenšom solidných hercov, známu predlohu, ktorú zároveň nikto v divadle neinscenoval. A predsa v nej čosi nefunguje.

Nápad adaptovať kompiláciu technického scenára a autentických, často improvizovaných dialógov známeho filmu sám osebe totiž nestačí. Je pravda, že ide o stratégiu, ktorá vhodne kombinuje divácke očakávania s preferenciami kritikov. Na jednej strane uspokojuje čoraz evidentnejšiu záľubu Slovákov v známom a overenom, ktorá zaručuje úspech všetkým tým sériám a seriálom, ságam, príbehom podľa skutočných udalostí či o skutočných osobnostiach – ale aj adaptáciám známych diel či divadelným predstaveniam s televíznymi hviezdami. A na druhej strane sa snaží poštekliť predstavivosť znalcov, ktorých bude zaujímať práve spôsob vyrovnania sa s predlohou, s prekladom do iných čias a do iného média.

Výzvou pre tvorivý tím v tomto prípade bolo najmä vyhnúť sa prílišnému porovnávaniu a zároveň nanovo interpretovať niektoré známe situácie z Formanovho filmu. Výsledkom je vizuálne a herecky úplne autonómny, inšpirujúci, ale, žiaľ, aj dosť nezladený a ideovo nejasný tvar. Dôvodov môže byť mnoho. Podobne ako v predchádzajúcich projektoch režisérského dua

18 SKUTR, aj tentoraz je veľký priestor ponechaný

Miloš Forman, Ivan Passer, Jaroslav Papoušek
LÁSKY JEDNEJ PLAVOVLÁSKY

hereckej improvizácii. Ibaže zmysel veľkej časti hereckých etúd (niekedy doslova skôr pohybových a hlasových cvičení) uniká, do výrazu vstupujú osobnostné a generačné rozdiely, či dokonca aj nedostatok autentického kontaktu, „chémie“ – najmä medzi predstaviteľmi mileneckých párov. Deň po premiére herci napríklad začali ladiť až po pauze, keď vďaka výraznej energii Zuzany Kronerovej aj predstaviteľka plavovlásky Dominika Morávková začala presvedčivejšie hrať. Prvá časť predstavenia totiž pôsobí skôr ako „work in progress“, nie je jasné, aký cieľ kombinácie etúd sledujú, raz herci karikujú, inokedy len nevýrazne odriekajú text bez toho, aby bolo zreteľne dané, či v nich máme vidieť plnokrvné ľudské bytosti, alebo len symboly.

Výsledkom je kombinácia navzájom nesúvisiacich scénok, ktoré často pôsobia trápne bez toho, aby prinášali niečo nové k samotnému konceptu trápnosti: napríklad už úvodná scéna detinsky nezmyselnej hry s kufrom pôsobí ako prvý pohybovo kostrbatý nápad, ktorý ešte len má dozrieť. Akoby sa niektoré prvky Formanovho filmu stávali iba zámienkou na ospravedlnenie nefungujúcej komunikácie medzi členmi tvorivého tímu: *Lásky jedné plavovlásky* sú totiž aj filmom o trápnosti, aj smutno-nežným príbehom naivnej blondíny, aj observačnou sondou mapujúcou vonkajšie prejavy komunizmom pokrývanej spoločnosti. Väčšinou sú však všetkým týmto naraz – čo naopak pre inscenáciu Astorky neplatí. Tá akoby sa nevedela rozhodnúť, ktorým smerom a kedy sa vybrať. Najprv sa rozvíja ako paródia na –

„**Podobne ako v predchádzajúcich projektoch režisérského dua SKUTR, aj tentoraz je veľký priestor ponechaný hereckej improvizácii.**“



LÁSKY JEDNEJ PLAVOVLÁSKY
— J. Kemka,
D. Morávková
foto C. Bachratý

aj dnes aktuálny – stereotyp naivnej vydajachtivej krásky a zvodcu prednášajúceho naučené frázy. Neskôr nasleduje „tayloristická“ etuda bezútešne automatickej práce pri páse, sprevádzanej spevom rusínskej piesne, ktorá zdôrazňuje periférny pôvod robotníčok, potom sú zas karikované súdružské stereotypy minulosti: armádny dôstojník, vychovávateľka, predsedníčka zväzu žien. Kým sa inscenácia dostane k relatívnej súhre parodických

a lyrických polôh, je už neúčinne preplnená motívmi a potrebovala by aspoň tolko dramaturgických škrtov, aké sa napokon ušli aj samotnému filmu.

Paradoxom je aj samotný dištanc od výrazových prostriedkov filmu, napriek zachovanému scéno sledu (aj vrátane niektorých scén, ktoré z filmu boli napokon vystrihnuté). Niekedy je inšpirujúci, inokedy však zavádzajúci. Vo filme je napríklad zvodca Milda (Vladimír Pucholt)

rovnako neobratný až takmer dojímavý ako jeho obeť. Vety, ktorými hodnotí jej „hrnaté“ telo, sú predstavené v kontexte celkom prirodzene a autenticky pôsobiacej intimity a vtipne sa pohrávajú so skutočnou hranatosťou „plavovlásky“ Hany Brejchovej. Súdružské typy nie sú monštruóznymi postavami diablov, ale, naopak, zvyrazňujú tragický generačný konflikt, zrážku odlišných hodnôt (a predstáv o živote) so spoločenským systémom, v ktorom sa aj rodičia, aj deti potácajú rovnako bezradne: uväznení medzi automatickými, nefunkčnými gestami, snami o živote a reálnymi možnosťami. V divadelnej inscenácii Astorky je, naopak, zdôraznená radikálna strata intimity i radikálna zameniteľnosť ľudských subjektov (známa replika, kde Milda porovnáva Andulu s gitarou od Picassa, sa napríklad opakuje v tucte variácií prednášaných ďalším a ďalším ženám). Čo je však dôležitejšie, zdôraznený je aj pôvodca tejto straty autenticity: sovietsky imperializmus, „veľký brat“, na ktorého v tvorivom procese autori nahádzali mnoho previnení našich vlastných predkov.

Problémom tu nie je to, že sa inscenácia odkláňa od zmierlivého štýlu a pôvodného vyznenia filmu. Naopak, ide o legitímnu interpretáciu, ktorá zdôrazňuje a posúva do nových súvislostí indície obsiahnuté v predlohe: náznaky voyeurstva aj vo filme charakterizujú postavu matky i dobrosrdečného riaditeľa továrne, ktorý priam v tanečnom rytme dohadzuje partnerov svojim osamelým zamestnankyniam a dáva pozor, aby nikto neostal nespokojný. Nápad umiestniť niektoré scény do štylizovaného výkladu potom patrí medzi najzaujímavejšie interpretačné posuny, ktoré prináša inscenácia: vo výklade sa udeje prvý fyzický kontakt medzi Andulou a Mildom (síce rozostrený, ale spoza skla sledovaný celým zástupom voyeurov) či rodinná scéna v rodičovskej posteli medzi kvetináčmi.

A ako prvú vo „výklade“ stretávame speváčku, postavu, ktorá sa príležitostne mení na archetyp materskej empatie a ženskej spolupatričnosti, idol, ale zároveň stelesnenie ženského údely, ktoré podá kufor, keď je načase odísť.

Problematická je skôr banalita podprahového nadväzovania na koncept, ktorý by sme pracovne mohli označiť ako retroalibizmus. V kombinácii „páčivých“ prvkov dobovej módy s alibistickým hádzaním viny na niekoho iného sa tento retroalibizmus azda príliš nápadne ponáša na jeden z umeleckých trendov v pripomínaní nedávnej minulosti. Podobne ako každé znovuvydanie či každý preklad v knižnom priemysle sleduje špecifické dobové ciele, nanovo rámuje východiskový kontext diela a kladie ho do nových významových súvislostí, aj každý dramaturgický výber diela určeného na inscenovanie v divadle možno posudzovať z hľadiska posúvania, prekladu



LÁSKY JEDNEJ PLAVOVLÁSKY
— D. Morávková,
Z. Kronerová,
Pavol Šimun,
Peter Šimun
foto C. Bachratý

LÁSKY JEDNEJ PLAVOVLÁSKY
— R. Jakab,
R. Poláková,
D. Morávková,
Z. Porubjaková
foto C. Bachratý



„**Inscenácia sa v interpretácii historického kontextu predlohy dostáva príliš blízko k populárnym alibistickým verziám antikomunizmu.**“

pôvodného kontextu. V prípade výberu *Lások jednej plavovlásky* sa tvorcovia nerozhodli pre aktualizáciu na súčasné pomery, naopak, prostredníctvom prvkov dobovej módy sa snažia navodiť doslova pestrofarebnú retroatmosféru. Kým vo filme je zdôraznený nedostatok (či skôr nemožnosť) štýlu, doslova až akási nečasová ošumelosť provinčnej „módy“ (jeho postavy nosia účesy a vyťahané svetle, ktoré aj boli zastarané aj v čase vzniku snímky), inscenácia nadväzuje na módu z časopisov a v nápadných, občas až neónových farbách karikuje fenomén grupovania postáv podľa skupín (ružové vs. tyrkysové pančušky, krikľavo zelené, až komicky ostro zelené „armádne“ uniformy a pod.). Úlohou tejto kostýmovej štylizácie našťastie nie je vytvoriť pevné historické mantinely.

Popri zámerne nerealistickom rozmere retromódy inscenácia obsahuje aj mnoho tajomných odkazov na neskoršie rozdelenie Česko-Slovenska. Nejednoznačne vyznieva už lokalizácia deja.

Topografia pôvodného príbehu (Andula cestuje zo Zruče do Prahy) je zachovaná, ale zároveň je prepojená s odkazmi na východ Slovenska: šičky napríklad spievajú rusínsku ľudovú pieseň, niektoré postavy používajú českoslovenčinu a Mildovi „pražskí“ rodičia počúvajú na záver nočného vysielania slovenskú hymnu namiesto tej „filmovej“ českej. Namiesto tajomna však takáto heterogenita skôr vyvára zmätok. A práve štátna hymna je napokon jedným z momentov, keď si autori opäť neodpustia odkaz na „veľkého brata“: na hranici medzi snom a realitou sa matke zdá, že slovenský text hymny je spievaný na melódiu tej sovietskej. Banálnosť samotnej interpretácie doby je totiž najzreteľnejšia práve z perspektívy odsúdenia imperializmu Sovietskeho zväzu. Inscenácia sa tak v interpretácii historického kontextu predlohy dostáva príliš blízko k populárnym alibistickým verziám antikomunizmu.

Tu je namieste pripomenúť, že film *Lásky jedné*

plavovlásky nie je predlohou, ktorá by priamočiaro bojovala práve proti komunizmu a už vôbec ju nemožno chápať ako memento pripomínajúce neskorší Formanov osud emigranta. Príbeh, ktorý rozpráva Formanov film, síce vyviera zo špecifického lokálneho prostredia, ale týka sa celosvetového problému, konfliktu stratenej povojnovej generácie s mládežou nezaťaženou históriou, žijúcou popkultúrnymi vzormi. A týka sa tiež celosvetového problému byrokratických elít. Preto karikovanie sovietskych vzorov alebo prepájanie inscenácie s osmičkovými výročiami – vzniku Československej republiky i sovietskej invázie v '68. – o ktorom sa zas dočítame v bulletine, vyznieva nepresvedčivo, ba priam nevhodne. Na pripomenutie týchto výročí by sa isto hodilo mnoho filmov, výber *Lások* je však arbitrárny: rozhodne nejde o vlnkovú loď antikomunizmu ani československej vzájomnosti a už vonkoncom nejde o film, ktorý by bolo možné vziať k formálnej či politickej radikalizácii novej vlny na konci 60. rokov ani k paradoxu trezorových filmov, ktoré sa na prelome 60. a 70. rokov ešte stále nakrúcali za štátne peniaze. Naopak, sila Formanovho filmu z roku 1965 (!) je práve v tom, ako veľmi sociálne vnímavý ostáva: podobne ako mnoho východoeurópskych filmov kritizujúcich systém sa zameriava na jeho zautomatizované, skostnatené a neúčinné prvky, nie na komunizmus samotný.

Na druhej strane myšlienka prepojenia s Prvou republikou, ktorú sugeruje bulletin inscenácie, je zaujímavá rovnako v kontexte dobovej industrializácie a taylorizácie práce, ako aj v kontexte akéhosi vnútrorepublikového kolonializmu na relácii západ – východ krajiny. Priamych odkazov však v inscenácii nájdeme len poskromne: samotný motív konfliktu medzi dievčenskou túžbou po vydaji a láske a prácou v továrni totiž možno chápať aj ako odkaz na novodobú východoslovenskú migráciu za prácou, ako ju zachytáva trebárs film Ivety Grófovej



Až do mesta *Aš* (2012), ktorý takisto nadviazal na Formanove *Lásky*. Namiesto zdôraznenia spoločných prvkov, ktoré sa evidentne opakujú naprieč ideologicky a historicky rozdielnymi formami imperializmu, inscenácia sa nevyvarovala osvedčených riešení, ktoré ponúkajú náplast' na každú (kolektívnu) vinu. Spolu s nezladenými hereckými polohami a nedostatkom pevnej dramaturgickej ruky túto nadprácu považujem aj za najväčší nedostatok inscenácie, ktorá zrejme mala omnoho väčší potenciál. ❖

**LÁSKY JEDNEJ
PLAVOVLÁSKY**
— D. Morávková,
P. Šimun
foto C. Bachratý

**Miloš Forman, Ivan Passer, Jaroslav
Papoušek: Lásky jedné plavovlásky**

dramaturgia M. Špálová preklad M. Amsler dramaturgia
A. Domeová adaptácia a réžia SKUTR (M. Kukučka,
L. Trpišovský) scéna M. Chocholoušek kostýmy
A. Grusková hudba P. Kaláb, S. Tobias, P. Šimun účinkujú
D. Morávková, R. Poláková, Z. Porubjaková, Pavol Šimun,
Peter Šimun, Z. Kronerová, R. Jakab, M. Labuda ml.,
M. Noga, M. Miezga, A. Hajdu, J. Kemka, M. Landl,
V. Černý, A. Šišková, M. Sládečková, Z. Furková, S. Tobias
premiéra 16. január 2018, Divadlo ASTORKA Korzo '90,
Bratislava

Martin Ciel
filmový kritik

Fiodor Michajlovič Dostojevski
KROTKÁ

Len pár kvapiek krvi jej vyšlo z úst. Tak za lyžičku

Svet tvoria skutočnosť a znaky, slovné či obrazové, ktoré skutočnosť reprezentujú. Pravdaže, pri používaní znakov hrá dôležitú úlohu ten, kto ich používa, jeho momentálny aj mentálny stav, intencia, túžba a predstavy, spomienky, ktoré sú len takými klebetami mozgu. Znaky sú teda nepresné, ich zmysel nestabilný, nestály, vrtkavý. Mesiac na hladine, kvety v zrkadle, všetko je len nejaké zdanie. Navyše, obraz môže falzifikovať slovo a naopak. Je teda možné niekomu ozaj veriť?



KROTKÁ
— J. Olhová
foto B. Konečný

V štandardnej naratívnej schéme je to takto: najprv orientácia v čase, priestore a postavách, potom východisková udalosť, ktorá naruší daný stav, a reakcia protagonistu na narušenie. V prípade našej, v istom zmysle intelektuálnej hry, ktorú inscenácia *Krotká* Činohry Slovenského národného divadla ponúka, však začíname reakciou protagonistu: „Musím si to celé ujasniť. Šesť hodín si to ujasňujem.“

Celé sa to odohrá v minimálne zariadenej miestnosti, vykachičkovanej, s polopriehľadným oknom (scéna a kostýmy Eva Kudláčová-Rácová). Mohla by to byť pitevňa, pravdepodobne aj je. Mohla by to však byť aj vyšetrovací miestnosť a mlčanlivá, nudiaca sa lekárka (Jana Olhová, krásna, chladná, elegantná ako vždy) by pokojne mohla byť vyšetrovatelkou z kriminálky – ved' i samovraždu treba vyšetriť, aj keď je to zväčša len rutina. Pretože tu pôjde o samovraždu. Asi.

Ide o dramaturgiu novely F. M. Dostojevského *Krotká*, ktorá vyšla v roku 1876 v novembrovom *Denníku spisovateľa*. No, dramaturgiu... Skôr adaptáciu. Herci tu totiž príbeh nezahrajú. Nie je inscenovaný v dramatických situáciách ako vo filmových úpravách Stanislava Barabáša (1967)

či Roberta Bressona (1969) a nie je ani desivou voľnou inšpiráciou ako vo filme Sergeja Loznicu (2017). Inscenácia s rovnomenným názvom v réžii Eduarda Kudláča sa navonok drží predlohy zubami-nechtami a podobne ako v nej i tu je prioritný retrospektívne rozprávaný príbeh v prvej osobe. Príbeh o nemožnosti a neschopnosti komunikácie. O vedomom či nevedomom psychickom týraní a lámaní charakterov. Teda o láske. O tom, ako na seba narazia oheň a ľad. O tom, ako nedokážeme prejavovať city. Je to bravúrny psychologický ponor, hĺbková sonda do vnútorného sveta muža, ktorý nedokáže ukázať vlastné emócie. Nevie to. Len raz sa mu to vraj podarilo, po dlhom čase totálneho emocionálneho chladu a mlčania sa konečne prejavil, podľa jeho vlastných slov z neho vytryskli neha a láska, bláznivo bozkával jej nohy – nuž a to ju už natoľko zmiatlo, že vyskočila z okna. „Dúfala som, že ma necháte tak,“ povedala smutne a ticho, už krotko, bez vzdoru, posledné slová, ani list na rozlúčku nenapísala, ved' všetci samovrahovia to tak robia, tak prečo nie aj ona... Nerozhodné dievča s revolverom. No ved' to.

„Asi som ju utrápil,“ predsa len si uvedomuje muž. Uvedomuje si? Je smutný, mal ju rád? To je len jedna z interpretácií, môžu byť i iné. To je dobre, Dostojevskij, geniálny fabulátor, mal interpretácie rád.

Herci sú iba traja, aj keď Ona (Dominika Kavaschová) sa postupne multiplikuje. Päťnásobne. Vtipný divadelný efekt má aj zmysel, no v prvom rade ide o inscenačné ozvláštnenie, v podstate jediné, jediná štylizácia spolu s polopriehľadným oknom – zrkadlom. A ešte so síce dobrou, ale zbytočne dramatizujúcou hudbou (Martin Burlas), ktorá je v tomto type psychorealizmu podľa môjho názoru nadbytočná.

Lekárka sa nudí, kontroluje mobil, je polievku, príde a odíde. On (Richard Stanke) občas prejde sprava doľava, vyzlečie si vestu, prejde sa aj

kúsok dopredu, aby oslovil divákov, zväčša sedí. Statika. Formálne prázdno. Nič. Puszta, púšť, práera po požiari, zbytočnosti preč. Čiernobiele divadlo. Ani pri štandardnom rozboře bežnými analytickými prostriedkami sa tu niet čoho chytiť.

Tak ako je možné, že to nie je nuda? Jednoducho – Richard Stanke. Inscenačné prvky sú potlačené kvôli jeho postave, tá je dominantná. Postava muža, ktorý po samovražde mladej manželky prestal byť súčasťou vlastného sveta dôverne známej kauzality vzťahov a vecí. Samozrejme, je fajn, že jeho vyše hodinový monológ je dobre napísaný (adaptácia aj réžia Eduard Kudláč, dramaturgia Darina Abrahámová). Najmä však ide o to, že Stanke s ním výborne pracuje. Naozaj mu veríte, čo sa, povedzme si rovno, v činohre nestáva až tak často. Mimiku i gestá používa autenticky a vierohodne, pracuje s realistickým referenčným pozadím, výrazovo je bezchybne profesionálny (aspoň na premiére bol), s hlasom operuje tak, že sa z monológu niekedy stáva až napínava detektívka. Nie je to umelé, nie je to trápne. Nepoužíva kliše. Vytvára postavu, ktorá

KROTKÁ
— R. Stanke
foto B. Konečný



„
Je to bravúrny psychologický ponor, hĺbková sonda do vnútorného sveta muža, ktorý nedokáže ukázať vlastné emócie.“

KROTKÁ
— D. Kavaschová,
J. Ol'hová,
R. Stanke
foto B. Konečný

je presvedčivá, v monológu modeluje vo významovej rovine presný psychologický portrét smutného vzťahu a jeho tragického konca. Presvedčil by iste lekárov aj policajtov, presvedčil aj mňa.

Ale pozor, teraz príde pointa. Je to spoľahlivý rozprávač? Naozaj mu môžeme veriť? Nie je Stankeho postava geniálnym klamárom, manipulátorom, ktorý vytvára ilúziu v ilúzii, džungľu zrkadiel, dym a hmlu? Ved' ilúzia vzniká z disproporcie medzi prianím a skutočnosťou. Nie sme nakoniec vlastne všetci v nejakom blázinci? Ved' on hovorí o svojej mŕtvej žene ako

o vysokej blondíne a my na scéne neustále vidíme nízku čiernovlásku. Tak ako to vlastne celé bolo? ☞

Fiodor Michajlovič Dostojevskij: Krotká
adaptácia, réžia, projekcia E. Kudláč dramaturgia
D. Abrahámová scéna a kostýmy Eva Kudláčová-
Ráčová hudba M. Burlas účinkujú R. Stanke,
D. Kavaschová, J. Ol'hová a ďalší
premiéra 27. a 28. január 2018, Štúdio Činohry
Slovenského národného divadla

Michaela Mojžišová

operná kritička

Možno zachrániť svet?

Operné koprodukcie sa stávajú pre Slovenské národné divadlo chlebom každosezónnym. Po vlaňajšej adorovanej *Arsilde* vstúpil bratislavský súbor do ďalšieho koprodukčného projektu: inscenáciu opery-byliny *Sadko* od Nikolaja Rimského-Korsakova pripravilo SND v spolupráci s Flámskou operou v Antverpách a Gente. Teda s tým istým divadlom, od ktorého vlni odkúpilo inscenáciu *Halévneho Židovky* v réžii Petra Konwitschného.

Nič proti tomu – koprodukcie i recyklovanie inscenácií sú aj v špičkových západných divadlách bežným spôsobom ekonomizácie opernej prevádzky. No legitímna je tiež otázka – „prečo práve toto, a nie čosi celkom iné?“ V prípade *Sadka* sa núkajú minimálne tri odpovede. Prvou je dramaturgická exkluzivita titulu, ktorý sa mimo Ruska uvádza len veľmi raritne a na Slovensku zaznel doposiaľ jediný raz, pred takmer 60 rokmi (SND, 1960). Tou druhou budú zrejme korektné vzťahy SND s Kráľovskou flámskou operou. No a tretí motív môžeme hľadať v osobnosti režiséra Daniela Kramera, rodáka z amerického Ohia, ktorý je súčasným riaditeľom Anglickej národnej opery, z čoho by potenciálne mohli vziť ďalšie koprodukčné príležitosti. Práve Kramerov režijný prístup však vzbudil kontroverzné reakcie publika i kritiky, ktoré v tejto chvíli vyznievajú skôr v neprospech koprodukcie. Zaslúžene?

Nikolaj Rimskij-Korsakov skomponoval šesťnásť oper, pričom väčšina z nich vznikla na fantazijný rozprávkový námet. *Sadko* (1897) je príbehom ruského guslara túžiaceho odísť z rodného

Nikolaj Andrejevič Rimskij-Korsakov

SADKO

Novgorodu, spoznávať nové svety, získať bohatstvo a využiť ho v prospech mesta. Spoluobčanov jeho vystatovačná pieseň pohorší. Nepochopený Sadko zabúdi k jazeru, kde sa stretáva s dcérou morského cára Volchovnou. Guslarov spev jej „ukradne srdce“, preto mu prostredníctvom zázračného daru pomôže uskutočniť jeho sen. Sadko opúšťa manželku Ľubavu a v spoločnosti druhov sa dvanásť rokov plaví po moriach. Hromadí majetok, ale keďže z neho po celý čas neodvážal dane morskému cárovi, takmer za to zaplatí životom. Zachráni ho zjavenie starého bohatera, ktorý ukončí cárovi vládu a Volchovne prikáže stať sa riekou. Tá spojí Novgorod s morom, čo tunajším kupcom umožní obchodovať s celým svetom. Sadko sa vracia k verne čakajúcej Ľubave a rodáci ho oslavujú ako hrdinu.

Je nepopierateľné, že príbeh *Sadka* ukrýva popri rozprávkovej aj výraznú filozofickú rovinu. Podľa dramaturgie SND je titulná postava zvláštnou kombináciou umelca Orfea a pútnika Odysea. Ja by som k tomu pridala ešte jeden archetyp európskej mytológie: Peera Gynta. Rovnako ako pri ňom aj pri Sadkovom charaktere sa otvára široká možnosť interpretácie. Je moderným vizionárom či bezohľadným cynikom? Idealistom či zradcom? Hrdinom či antihrdinom? Práve tohto antagonizmu sa chytil režisér flámsko-slovenskej inscenácie Daniel Kramer a vyložil ho po svojom. Trochu autobiograficky, trochu politicky – ale hlavne, skrz-naskrz pesimisticky.

Po krátkej predohre s promenádou bielych labutích stvorení nás prvý obraz uvedie do novgorodského baru. Chlapi oblečení v súčasných kostýmoch posedávajú na stoličkách,

„**Je nepopierateľné, že príbeh *Sadka* ukrýva popri rozprávkovej aj výraznú filozofickú rovinu.**“

SADKO
— sólisti a zbor Opery
SND
foto A. Sládek

ktoré porozkladali po prázdnom javisku pokrytom tmavohnedou zeminou. Z veľkých krígl'ov pijú mlieko (vraj materské), čo im doniesli vyzývavo poobliekané čašníčky, a na obrovskej obrazovke sledujú správy komentované sladkou blondínkou. Ženy sú tu len na obsluhu, zábavu a očumovanie. Futbalový prenos striedajú zábery vojnových konfliktov a trpiacich civilistov (napr. vo chvíli, keď barová speváčka Nežata – u Rimského-Korsakova mladý guslar – spieva o bohatierovi Volchovi zrodnom v Kyjeve) a späť na víťaziace mužstvo. Chlapi ho hrdo pozdravujú patriotickým

postojom s rukou na hrudi. No agitačné zobrazenia patriarchálnych stereotypov dnes už stratili niekdajší revolučný náboj – stali sa vyprázdneným klišé.

Spevák Sadko (Michal Lehotský alebo Zurab Zurabishvili) vchádza do tejto komunity ako elegantný bohém, v košeli so žabó a smokingovými nohavicami na traky, a odchádza z nej ako poníženy, zbitý, pooblievaný, skrvavený chudák v spodnej bielizni. Chlapi mu neodpustia útok na zabehané istoty ani jeho fantazirovanie a vystatovanie sa. S gradujúcim hudobným tokom sa stupňujú nielen ich prejavy násilia na Sadkovi, ale aj animácie na televíznej



obrazovke. Zábery bitky na futbalovom ihrisku prestrihávajú skeče z kresleného seriálu *Tom a Jerry* a to celé vyvrcholí v bizarnom kreslenom skeči masturbujúceho penisu.

Aj v treťom obraze, keď sa Sadko – už krytý zlatom od Volchovny – vyberá so svojimi druhmi do sveta, je televízna obrazovka ústredným komunikačným médiom režisérovho ľavicovo-liberálneho svetonázoru. Sadkovmu rozhodovaniu o najvhodnejšej obchodnej destinácii prichádzajú pomôcť traja cudzinci: Varjažský, Indický a Benátsky hosť. U Rímskeho-Korsakova kupci – u Kramera lobisti, vyzbrojení reklamnými letákmi a televíznymi šotmi. Prví dvaja však potenciálnych

turistov odradia, keď popri nádhere svojich krajín (neskrotné more, zlaté chrámy, krásne ženy) nezataja ani odvrátenú stránku ich bohatstva: utečencov vynárajúcich sa z vody na gumených člnoch (Varjažský hosť) či uplakané hladné deti prehrabávajúce sa v odpadkoch (Indický hosť). Zato Západoeurópan Benátčan pokrytecky zmanipuluje Novgoradčanov reklamným filmom lákajúcim pútnikov do „matky miest“ na luxusný tovar, striekajúce šampanské, prskajúce ohňostroje a erotické idylky. Sadkovi a jeho priateľom je destinácia jasná. Submisívne manželky im privlečú kufre, oblečú kabáty a smutné vypravdia mužičkov na cestu za šťastím. Boarding now,

SADKO
— M. Lehotský,
D. Čapkovič
foto A. Sládek

oznamujú letiskové displeje mihajúce sa v besnom tempe na projekčnom plátne – Benátky čakajú.

Kým pri prezentovaní novgorodskej society sú prostredníkmi Kramerovej koncepcie najmä filmové projekcie a digitálne animácie, pri zobrazení rozprávkového sveta a tiež pri rozohraní manželského vzťahu Sadka a Ľubavy (Monika Fabianová alebo Terézia Kružliaková) sa dostáva k slovu pôsobivý divadelný jazyk. I tentoraz však rôzneho domicilu. Vyjadrovací aparát ríše morského cára má blízko k pohybovému divadlu. V druhom obraze, ešte nepoznamenanom sebeckou ľudskou rukou, sú Volchovna (Adriana Kohútková alebo Ľubica Vargicová) a jej družky-labute bielymi zjaveniami, ktoré používajú štylizované, takmer baletné gestá. V šiestom obraze, pri Sadkovom nútenom návrate do ríše morského cára, keď jeho loď uviazne a nemôže sa pohnúť vpred ani vzad, nachádzame Volchovnu s priateľkami v podobe akýchsi čiernych vrán, vrtiacich sa na pohrebisku v bizarnej choreografii. Herecké

„
Sólisti a zbor
SND sa
s Kramerovou
koncepciou,
náročnou
na herecké
stváranie,
vyrovnali
na slušnej úrovni.
“

duety Sadka a Ľubavy v treťom a siedmom obraze sú, naopak, civilné a psychologicky prepracované, vďaka čomu majú silný emocionálny účinok.

Dvanásťročné bezostyšné ťaženia bohatstiev prírody, bez ohľadu na následky – aj tak sa dá interpretovať rozprávkové „neplatenie daní morskému cárovi“. Sadko toto drancovanie dovedie do konca: Volchovna umiera jeho rukou a rieka, na ktorú sa má podľa libreta premeniť, ako priekopa rozčesne javisko na dve polovice. Na tomto pôdoryse sa odohrá tragická pointa Kramerovej inscenácie. Tu sa uzavrie bolestný vzťah Ľubavy k manželovi, ktorý ju v treťom obraze bez náznaku ľútosti opustil. Teraz sa k nej síce vracia, no priepasť, ktorá ich delí, je neprekonateľná – fyzicky aj mentálne. Na jednej strane javiska oslavuje novgorodská spoločnosť svojho nového hrdinu. Sadkovi však sláva ani bohatstvo neprinesli šťastie: výraz jeho tváre je výrazom vyhoreného človeka bez štipky nádeje. Na druhom brehu priekopy, pri tele Volchovny, kľučí



SADKO
— A. Kohútková
foto A. Sládek

v strnulej póze Ľubava s vyhasnutým pohľadom. Aj Sadkova bývalá kolegyňa, barová speváčka Nežata sa pridáva na „ženskú“ stranu javiska. Keď z ričky zodvihne mikrofón – podupaný symbol umenia, čo tam po vražde Volchovny hodil Sadko –, zúrivým spevom bezmocne kontruje oslavnému zboru.

Sólisti a zbor SND sa s Kramerovou koncepciou, náročnou na herecké stvárnenie, vyrovnali na slušnej úrovni. Pre Michala Lehotského je Sadko po Eléazarovi (*Židovka*, SND 2017) ďalšou veľkou postavou, v ktorej potvrdil ako svoju vokálnu kondíciu (titulný part odtiahol celým skúškovým procesom a na oboch premiérach ho prezentoval bez známok vokálnej únavy), tak aj otvorenosť popasovať sa s kontroverzným charakterom. Po jeho boku stoja dve manželky: tragicky zmierená, submisívne oddaná Monika Fabianová, ktorá dobre ovláda princíp gesticky úsporného, emocionálne nasýteného herectva, a aktívnejšie naladená, krásnym vrúcny mezzosopránom vybavená Terézia Kružliaková. Kontrastné sú aj predstaviteľky

morskej princeznej. V podaní Ľubice Vargicovej s jasným prierazným sopránom studenšieho timbru je Volchovna éterickou rozprávkovou bytosťou, alternujúca Adriana Kohútková ju kreuje spevácky i herecky živočíšnejšie. Denisa Šlepkovská čitateľne a presne zhmotnila režisérovu víziu barovej speváčky Nežaty, no vokálne jej nízko položený altový part príliš nesadol. V rade ďalších, zväčša kvalitne interpretovaných menších postáv vynikli napríklad vokálne tradične spoľahliví Peter Mikuláš (Morský cár), impozantnou hlbokou polohou disponujúci Jozef Benci (Varjažský hosť) a najmä Daniel Čapkovič (Benátsky hosť) s barytónom vysokej vokálnej kultúry a lahodnej farby. Spevácky zbor SND, ktorý má v tejto opere významný zástoj, sa predstavil v tom najlepšom svetle. Kvalitný výkon podal aj orchester pod vedením svojho šéfdirigenta: hudobné naštudovanie Rastislava Štúra je farebne pestré, symfonicky sýte, voči spevákom však stále ohľaduplné.

„Možno svet zachrániť pred patriarchálnou chamtivosťou alebo pred zlatom vykúpeným krvou,“

SADKO
— T. Kružliaková,
M. Lehotský
foto A. Sládek



pýta sa Daniel Kramer v bulletine k *Sadkovi*. Otázka akoby vyrieknutá ústami Petra Konwitschného, Kramerovho o pol druhu generácie staršieho predskokana v oblasti ľavicovo angažovaného divadla v SND. Kontroverzný nemecký režisér zhodou okolností pred pár mesiacmi inscenoval v neďalekom Theater an der Wien opernú verziu *Peera Gynta* od nemeckého skladateľa Wenera Egka. Rovnako ako Ibsenov aj Egkov Gynt snívá o cisárskej moci, čím je okoliu na smiech a pohoršenie. Kým hľadajúc šťastie vo svete príde na to, kde sú pravé hodnoty, zradí dve ženy (dcéru kráľa trollov a milujúcu Solveig), nahromadí a vzápätí stratí veľké bohatstvo a takmer príde o život. Napokon, podobne ako Sadko, prichádza domov, aby spočinul v náručí verne čakajúcej Solveig. No kým Peter Konwitschny sa po všetkej sociálnej kritike, ostrej psychoanalýze a drsnej satire, ktorými divákov atakoval takmer do konca predstavenia, nehanbil dať svojmu výkladu katarzný happyend a márnotrtníkovi dopriať spočinutie v náručí milujúcej ženy, Kramerov Sadko má na iniciačnú otázku z bulletinu depresívnu odpoveď. Nádej na záchranu neexistuje. ♣

SADKO
— D. Šlepkovská
foto F. Bonfiglio

Nikolaj Andrejevič Rimskij-Korsakov: **Sadko**

hudobné naštudovanie R. Štúr dirigent R. Štúr, O. Olos
réžia D. Kramer scéna A. Murschetz kostýmy C. Hoffman
videodizajn D. Maloney svetelný dizajn Ch. Balfour
režijná realizácia E. Tyler Hall dramaturgia M. Bendík
zbormajster P. Procházka účinkujú M. Lehotský,
Z. Zurabishvili, M. Fabianová, T. Kružliaková, D. Hamarová,
D. Šlepkovská, J. Benci, J. Sulženko, T. Juhás, Ľ. Ludha,
D. Čapkovič, A. Jenis, P. Mikuláš, A. Kohútková,
Ľ. Vargicová, M. Malachovský, J. Peter, J. Babjak,
M. Gyimesi, J. Kundlák, I. Ožvát, D. Dubrovskyy, F. Ďuriač
premiéra 26. január 2018, Sála opery a baletu
Novej budovy Slovenského národného divadla



Veronika Štefanová
teatrologička

Nový cirkus – jak mu rozumět

Nový cirkus je v celosvětovém uměleckém kontextu považován za jeden z nejvíce progresivních druhů živého umění. Patří mezi umění, v nichž je primárním nástrojem zobrazení lidské tělo, podobně jako ve fyzickém divadle, pantomimě nebo tanci.

Východiskem pro tvůrčí práci je artistika, tedy druh scénického umění, jehož podstatou je dokonalý fyzický projev spojující ladnost a vrcholnou obtížnost v harmonický celek. Pro smysluplné využití cirkusové techniky v představení je zapotřebí maximální možné osvojení artistiky, doslova zautomatizování techniky jednotlivých cirkusových disciplín, aby si tělesný aparát artisty navykl na specifický a náročný pohyb. Pak teprve může artista, podobně jako tanečník nebo mim, osvojenou techniku transformovat, dekonstruovat a vytvářet nové pohybové formy. Cirkusový pohyb – neboli artistika – je pak využíván jako výrazový prostředek – prostředek komunikace.

Vznik a vývoj nového cirkusu provází proměnlivý a dynamický vztah cirkusu a divadla, který lze nahlížet ze dvou úhlů – jako vývoj od divadla k cirkusu nebo vývoj od cirkusu k divadlu. V první etapě, počátkem sedmdesátých let 20. století ve Francii, to byli divadelníci, pouliční umělci a hudebníci, kteří do svých inscenací angažovali cirkusové artisty, a vytvořili tak místo pro cirkusové disciplíny. Později už to byli i cirkusoví artisté, školení profesionálové a absolventi cirkusových škol, kteří začali vzhlížet k divadlu, tanci a živé hudbě, aby ve své tvorbě byli s to obsáhnout princip divadelní i cirkusový. Na práci

současných profesionálních novocirkusových artistů je patrné, že skrze své trénované tělo hledají cestu zpět k divadelnímu vnímání a porozumění tématu a myšlenke, podobně jako se dříve divadelníci snažili porozumět metaforickému jazyku obsaženému v cirkusovém pohybu. Čeští novocirkusoví artisté, kteří se ve většině případů rekrutovali z řad herců, loutkoherců a gymnastů, se k novému cirkusu přiblížili skrze divadlo a své chápání divadelnosti. Pohybový slovník cirkusových umění si stále osvojují a učí se pomocí něj vytvářet významové celky a objevovat i odhalovat možnosti cirkusové artistiky pro český nový cirkus.

Fyzické je tedy základem každé inscenace nového cirkusu. Fyzické zde ale chápeme jako specifický, náročný a mnohdy riskantní tělesný pohyb, často také označovaný jako extrémní. Právě k němu se váže i výsledný smysl celého díla. Skrz cirkusovou techniku a její provedení vyjadřuje interpret náladu, nebo emoce. Cirkusová figura obsažená v novocirkusové inscenaci nabývá konkrétního významu. Tento význam se naplňuje ve chvíli, kdy je tato figura zasazena do kontextu ostatních složek inscenace. Figura je integrální součástí jednání postav v díle nového cirkusu. Je také primárním dorozumivacím prostředkem ve vztahu postav jednajících v kontextu dramatické situace v inscenaci nového cirkusu.

Původ nového cirkusu

Počátek sedmdesátých let 20. století ve Francii je považován za významný především pro cirkusové umění. V roce 1972 založili Annie Fratellini a Pierre Étaix cirkusovou školu École

TOTEM
(Cirque du Soleil)
foto S. Krulwich

1 Annie Fratellini byla divadelní i filmová herečka, která v cirkusovém prostředí vyrůstala a byla s ním rodinně spjata; její strýcové byli světoznámí klauni Frères Fratellini (Bratři Fratellini).

2 Académie Fratellini funguje jako státní cirkusová škola dodnes, École au Carré zanikla.



nationale des arts du cirque Annie Fratellini. Annie Fratellini¹ byla přesvědčena, že nový druh umění se může rozvíjet a následně zachovat jen pomocí školy. O dva roky později, v roce 1974, založila herečka Silvia Monfort společně s cirkusovým principálem Alexisem Grüssem cirkusovou školu École au Carré², čímž chtěla dokázat, že i cirkus stojí na úrovni divadla, tance nebo hudby a jako umělecký obor si zaslouží profesionální vzdělávání. Obě školy měly ambice sloužit jako vzdělávací instituce pro budoucí cirkusové artisty, pro mladou generaci pocházející z nejrůznějších sociálních i kulturních vrstev, nikoli z cirkusových rodin. Pedagogové u studentů těchto škol rozvíjeli umělecké schopnosti i tvůrčí dovednost kombinovat cirkusové umění s tancem, divadlem a hudbou.

K první vlně nového cirkusu patřily soubory, jejichž členové ale nebyli absolventy žádných

profesionálních cirkusových škol. Byli to v podstatě samouci, kování pouličním uměním a touhou dělat umění po svém. Ovládali různé dovednosti – herecké, taneční, cirkusové i hudební. Nejvýraznějšími soubory, jejichž zakladatele řadíme mezi průkopníky nového cirkusu, patří Cirque Plume, Théâtre équestre Zingaro, Archaos nebo Volière Dromesko.

V počátcích procesu institucionalizace a uzákonění cirkusu jakožto uměleckého druhu nestačilo mít velké a úspěšné soubory, ale bylo potřeba ustanovit profesionální a státem podporované cirkusové vzdělávání. Proto už v roce 1985 inauguroval francouzský ministr kultury Jack Lang národní cirkusovou školu École supérieure des arts du cirque, jež je dosud součástí Centre national des arts du cirque (CNAC), sídlící ve francouzském městě Châlons-en-Champagne.

S cirkusovými školami úzce souvisejí i rychlé proměny estetiky nového cirkusu. K jedné z nejvýznamnějších přispělo absolventské představení studentů CNAC z roku 1995 nazvané *Le cri du caméléon* (Křik chameleona), jehož iniciátorem a režisérem byl choreograf srbského původu Josef Nadj, kterému se společně se studenty povedlo vytvořit formálně i obsahově ucelené scénické dílo, jehož téma vyprávělo o absurditě moderního světa. V *Le cri du caméléon* nešlo o nahodilé skládání obrazů, ale přesně dramaturgicky i choreograficky promyšlenou strukturu inscenace. Každá složka, tudíž i cirkusová figura, musela mít své významové opodstatnění.³ Inscenace měla silnější dopad na další vývoj nového cirkusu, než se mohlo na první pohled zdát. Nový cirkus se od uvedení a světového turné *Le cri du caméléon* stal mnohem svobodnější a stylově více pestrý. „Tvůrčí svoboda“, to bylo heslo, kterým se tehdejší představitelé nového cirkusu řídili.

Existence škol, center volného času, produkčních organizací, asociací a rezidenčních center tvoří nedílnou součást toho, co dnes ve

Francii nazýváme novým cirkusem. To, co se v novém cirkuse nazývá tvůrčí svobodou, je zaštiťováno a zároveň podmiňováno složitou a často silně provázanou infrastrukturou organizací. Vývoj a proměnu nového cirkusu tedy ze zásady a z velké části určují také faktory mimoestetické – organizační, administrativní, ekonomické a pedagogické. Není to jen v případě Francie, ale také dalších zemí, jako je kupříkladu další cirkusová velmoc, tedy Kanada.

Kanadský cirkus i dodnes, až na drobné výjimky, zastupuje jediná frankofonní provincie Québec, především pak města Montréal a Québec, kde jsou situovány cirkusové školy zaměřující se na vzdělávání profesionálů v oboru cirkusových umění. Jako slavná kanadská cirkusová značka fungoval do roku 2015 Cirque du Soleil. Jeho většinový podíl, jakožto prosperující umělecké firmy, koupila v roce 2015 americká firma TPG Capital. Centrála i přesto zůstala v Montréalu.

Cirque du Soleil se poprvé sdružil v roce 1983 (oficiálně vznikl roku 1984) ve městě Baie-Saint-Paul jako komorní soubor divadelníků a gymnastů. O několik let později se díky výjimečným

3 Ke CNAC má velmi blízko český mim a pedagog Ctibor Turba, který na této škole v roce 1986 učil. V roce 1998 přivezl stěžejní školní představení *Le cri du caméléon* do Prahy.

4 Už na samém začátku fungování souboru se Guy Laliberté projevil jako schopný fundraiser, když od québecké vlády získal 1,7 milionu kanadských dolarů na turné Cirque du Soleil po třinácti městech.

manažerským schopnostem jeho zakladatele Guye Lalibertého⁴ stal největším komerčním zábavním podnikem na severoamerickém kontinentu s výrazným mezinárodním přesahem.

Komerční sláva Cirque du Soleil začala v podstatě s jejich prvním turné do Los Angeles v roce 1987 na Los Angeles Art Festival. Padesát pět tisíc předem vyprodaných lístků na představení Cirque du Soleil znamenalo, že cirkus je umění, které v USA chybí a které přitahuje diváckou pozornost. Bylo ale potřeba se poptávce amerického publika přizpůsobit. Guy Laliberté dospěl ve svém manažerském uvažování k závěru, že ideálním tvůrčím modelem pro Cirque du Soleil bude jedna nová inscenace ročně, přičemž zisk utržený z představení bude zpětně investován do další tvorby a fungování souboru. U tohoto modelu setrvává Cirque du Soleil dodnes. Jde tedy o neustálou recyklaci fungujícího modelu: téma – charakter – masky. Cirque du Soleil je chloubou kanadské frankofonie. Částečně udává styl a tempo v tvůrčí rovině, více však ohromuje svými aktivitami v oblasti marketingu a kulturního managementu.

Produkce Cirque du Soleil je dokonalým odrazem poetiky souboru. I přesto, že ke spolupráci zvou i divadelní režiséry a taneční choreografy (například kanadského filmového a divadelního režiséra Roberta Lepage, který se souborem vytvořil inscenace *K.Ā* a *Totem*)⁵, nelámou si hlavu s novými režijními, choreografickými nebo výtvarnými postupy. Základem jejich tvůrčí práce je lety prověřená šablona, kterou je možné aplikovat na každou nově vznikající inscenaci. Každý nový projekt pak vzniká rychleji a efektivněji, a tudíž se investice do něj rychle vrací. Všechny složky inscenace musí během představení fungovat naprosto bezchybně, přesně a bez jakéhokoli náznaku tvůrčí osobité invence účinkujících.

5 Inscenace *K.Ā* měla premiéru 12. 10. 2004, *Totem* 22. 4. 2010.

ATELIER 29
(CNAC)
foto Ch. R. de Lage



S Cirque du Soleil je svázána i École nationale de cirque Montréal, tedy národní cirkusová škola v Montréalu. Byla založena v roce 1981 olympijským gymnastou Pierrem Leclercem a Guyem Caronem, zakladatelem a prvním uměleckým vedoucím Cirque du Soleil. Mezi lety 1985 a 1989 se škola začala rozrůstat a její vzdělávací i umělecké aktivity začaly pronikat na veřejnost. Dnes patří ke špičkám v oblasti profesionálního cirkusového vzdělávání.

Český nový cirkus

Ve srovnání s Českou republikou, která patří v oboru nového cirkusu k nejprogresivnějším státům ve střední Evropě, mají Francie i Kanada nepopíratelný náskok. I přesto se podařilo českým artistům proniknout na zahraniční umělecký trh a představit tak svébytnou podobu českého nového cirkusu, jehož představitel se rekrutovali z řad herců fyzického divadla, z řad tanečníků nebo gymnastů.

V České republice v současné době neexistuje žádná profesionální cirkusová škola s akreditovaným oborem, ve kterém by se vzdělávali profesionální (novo)cirkusoví artisté. Vysoké školy, jejichž součástí jsou i obory dramatických umění, DAMU v Praze a JAMU v Brně, taktéž nedisponují programem, který by umožnil plnohodnotné vzdělávání v cirkusovém oboru. Nicméně na obou akademiích je možné studovat obor, v němž se alespoň částečně cirkusové disciplíny vyučují, jakožto součást přípravy na profesionální dráhu herce pantomimy a nonverbálního divadla, činoherce nebo muzikálového herce.

Zájem o znalost cirkusových disciplín v České republice od roku 2009 roste. Za posledních pět let proto na základě poptávky vzniklo už několik neziskových organizací, které se výuce cirkusových umění věnují jako centra volnočasových aktivit.

V roce 2008 vznikl v Praze Cirqueon – Centrum pro nový cirkus a stal se zastřešující organizací nového cirkusu v České republice. Ve svém programu se věnuje podpoře a rozvoji nového cirkusu, zvláště formou mezinárodních tvůrčích i vzdělávacích projektů i tím, že poskytuje informace o současném dění na poli nového cirkusu. Disponuje vlastním tréninkovým centrem, v němž každý rok otevírá dva semestry kurzů akrobatických a žongléřských disciplín vedených profesionálními lektory. Součástí centra je také výzkumné a vzdělávací oddělení s vlastní knihovnou a videotékou tematicky zaměřenou na cirkusová umění. V zimě roku 2010 vedení centra oficiálně otevřelo kurzy cirkusových disciplín pro veřejnost, přičemž během jednoho roku zájem o tyto kurzy značně vzrostl. Někteří bývalí studenti z Cirqueonu – Centra pro nový cirkus v současné době studují na profesionálních cirkusových školách; jedná se o školy Codarts (University of the arts) v Rotterdamu nebo AMOC (Akademiet for modern cirkus) v Kodani. Formuje se tak nová generace artistů, která, pokud se jednou vrátí zpět do České republiky, může dát vzniknout nové cirkusové estetice.

Organizací, která se rovněž věnuje volnočasovému vzdělávání dětí a dospělých v oblasti cirkusových umění, je KD Mlejn. Je obecně prospěšnou společností, která funguje od července 2006 a jako nástupce původní příspěvkové organizace se věnuje kulturně-vzdělávací činnosti nejen v oblasti městské části Praha 13.

Mimo Prahu se pedagogická i tvůrčí cirkusová iniciativa rozvíjí i v Brně. Cirkus LeGrando je projektem Lužánek – střediska volného času. Vznikl v roce 2005 z iniciativy poboček Labyrint a Ulita. Již po sedm let experimentuje s artistikou, projekty pouličního divadla, organizuje žongléřská setkání a kurzy vzdušné akrobacie na hrazdách, šálách a vertikálních

lanech. V malém cirkusovém šapitó realizuje projekty pro děti a mládež, stejně tak představení pro veřejnost. Vytváří programy pro rozvoj motoriky, artistické a prezentační dovednosti.

Cirk La Putyka

Český nový cirkus, spíše než z úzkého spojení cirkusu a divadla, vyvěrá z divadelního myšlení. Divadelní herci, režiséři, dramaturgové a výtvarníci začali ve své tvorbě polemizovat s cirkusem, začali se učit jeho zákonitostem a používat ho jako nový výrazový prostředek v jednotlivých obrazech svých inscenací. Postupně se hrstka z nich (např. Pavel Štourač, Rostislav Novák ml.) propracovala k pokročilejší formě cirkusu jako výrazovému prostředku – k novému cirkusu. O novém cirkusu můžeme v Čechách hovořit až na začátku nového milénia, kdy soubory jako Divadlo Continuo, později také Décalages – Divadlo v pohybu, cirkusová umění ve svých inscenacích začaly používat. Oficiálně se k novému cirkusu přihlásil až soubor Cirk La Putyka v roce 2009, který své tvůrčí záměry naplňuje dodnes.

Cirk La Putyka vznikl jako soubor v roce 2009 na základě inscenačního projektu *La Putyka*. Jeho iniciátorem byl Rostislav Novák ml., který ke spolupráci přizval režiséry Martina Kukučku a Lukáše Trpišovského. Tvůrci inscenace *La Putyka* hledali způsob, jak použít cirkusové disciplíny a příslušné figury k tomu, aby vytvořili komplexní scénické dílo, které by bylo obsahově sdělné a které by vycházelo z jasně daného prostředí a situací. Nový cirkus byl pro ně experimentální platformou, která sloužila jako odrazový můstek pro nový druh zobrazování v kontextu dramatického umění. Cirkusová umění (artistický pohybový materiál) se museli naučit transformovat do jazyka dramatického umění. Tvůrci inscenace nejdříve museli pochopit zákonitosti cirkusové artistiky, a pak teprve mohli začít s jejím propojováním

s jinými složkami, které se na výsledné podobě scénického díla podílely. Inscenace *La Putyka* tak byla první, ve které si sotva vzniknuvší soubor vyzkoušel dramaturgickou, režijní i hereckou praxi ve spojení s jednotlivými cirkusovými uměními, tedy artistikou. Cílem bylo transformovat artistický pohyb do podoby jevištního znaku.

Téma inscenace *La Putyka* lze jednoduše popsat jako tajný život hospody po zavírací

hodině. Jednotlivým výstupům dává ucelený ráz prostředí, do něhož jsou zasazeny typické hospodské figurky. Všechny účinkující postavy jsou hosté neurčité hospody – putyky. Různí lidé přicházejí do hospody, aby se napili a pohovořili si, přičemž při navazování nových vztahů dochází ke groteskním situacím, kterých jsou součástí. Na základě fyzických dovedností jednotlivých artistů jsou sestavovány choreografie, z nichž

HONEY
(Cirk La Putyka)
foto H. Glos



pak vyplývají vztahy mezi jednotlivými postavami; výstupy jsou mikropříběhy postav.

V inscenaci *La Putyka* je zastoupena především párová akrobacie, akrobacie na gymnastické trampolině a akrobatický tanec. Párová akrobacie je použita i ve scéně, v níž Hospodský blahopřeje k narozeninám jednomu ze štamgastů. Nese plný půllitr piva, do něj vsouvá dlouhá brčka, aby

oba muži mohli pohodlně nápoj nasát. Takové jednání je jen prologem k další dramatické situaci, ve které konflikt nastává ve chvíli, kdy se jeden ze štamgastů postaví na stůl a celý obsah půllitru vypije. Vyvolá tak další spor, který vyústí v zápas; figury párové akrobacie pak dvojice artistů provádí na stole a obohacuje je o seskoky ze stolu a salta. Některé situace se tak opakují a přitom

LA PUTYKA
(Cirk La Putyka)
foto archiv divadla



se na ně napojují další choreografické prvky.

Dramaturgicky tvůrci inscenace nestavěli pouze na efektnosti artistických výstupů. Jedním ze způsobů, jak efektnost artistického pohybu potlačit, byla výtvarná deformace těl artistů prostřednictvím neforemných kostýmů a masek; artisty v rolích štamgastů oblékli do vycpaných trikotů, které jejich těla deformovaly tak, aby oba působili jako obtlouští staříci.

Cirkusová technika klaunské excentriky, tedy komické akrobacie, byla kromě opakujících se zápasů štamgastů použita i ve výstupu opilé tanečnice (Lenka Vagnerová), která vrávorá prostorem a padá na přítomné artisty nebo hudebníky. Její výstup je doprovázen hudebním motivem *Když máš v chalupě orchestrion*, tentokrát ve zpomaleném polkovém rytmu. Společně s jedním z tanečníků a tanečních akrobatů (Petr Mašek), kterého v představení nazývají Běloušem (má na sobě bílý oblek a pije jen mléko), předvádí krátkou tanečně-akrobatickou choreografii. Základní rekvizitou jejich výstupu je bílá dámská kabelka, kterou oba drží a do níž se zamotávají. Podobných kolektivních akrobatických choreografií není v inscenaci mnoho.

6 Mezi nejprestižnější cirkusové školy dnes patří Ecole nationale de cirque Montréal v Kanadě, Centre national des arts du cirque v Châlons-en-Champagne ve Francii, Dans och Cirkushögskolan ve Stockholmu nebo Ecole supérieure des arts du Cirque v Bruselu.

Soubor Cirk La Putyka můžeme z hlediska tvůrčího i z hlediska uměleckého marketingu zařadit k nejúspěšnějším souborům nového cirkusu v České republice. Je prvním českým souborem, který se oficiálně začal označovat za novocirkusový. Tvůrčí směr a estetiku děl určuje primárně umělecký vedoucí Rostislav Novák ml. Od roku 2009 vytvořil soubor 15 inscenací, z toho 11 je stále na repertoáru; mezi nimi i výše zmíněná inscenace *La Putyka*, přirozeně s pozměněným obsazením. V současné době spolupracuje s řadou zahraničních umělců – artistů i režisérů. Nezřídka spolupracuje s Tilde Björfors (zakladatelkou slavného švédského souboru Cirkus Cirkör) nebo Maksimem Komarem, průkopníkem moderního žonglování ve Finsku.

Dramaturgické postupy Rostislava Nováka ml. jsou ovlivněny divadelním vnímáním herecké postavy na jevišti, v případě nového cirkusu ale hovoříme o artistovi nebo artistce. V kontextu souboru Cirk La Putyka jsou artisté vnímáni jako herecké postavy, které mají za úkol prostřednictvím artistických pohybů představit jinou osobu. Vše, co artista na jevišti udělá, musí být významově opodstatněno. Každý pohyb, nebo struktura pohybů (choreografický celek), se na jevišti stává znakem – pohybovou metaforou. Výstupy, nebo též jednotlivá čísla, tak jsou zobrazením mikropříběhů uzavřených ve větší struktuře hlavního příběhu. Postavy v tradičním cirkuse jsou tedy jakýmsi unifikovanými neměnnými typy v čase a prostoru. Jsou dány tradicí a očekáváním diváků. V novém cirkuse hovoříme o postavách individualizovaných, jedinečných.

Nový cirkus dnes označuje mnohem širší množinu aktivit, než jsou jen ty umělecké. Do této množiny řadíme nejen vzdělávání a financování, ale také kulturněpolitické aspekty, které ovlivňují společenskou a zvláště pak ekonomickou udržitelnost nového cirkusu jako umění. Jak ukazují příklady ze zahraničí, vývoj nového cirkusu úzce souvisí se založením a fungováním profesionálních cirkusových škol a jiných vzdělávacích institucí⁶. Cirkusových škol také v posledních letech v různých zemích světa přibývá, což je vyvoláno zvýšeným zájmem o tento typ studia. Školy začaly cirkusové umění rozvíjet, kultivovat, modernizovat a propojovat s jinými uměleckými postupy než jen cirkusovými. V současné době jsou to právě cirkusové školy, které určují estetiku nového cirkusu a smýšlení o něm. Tyto vzdělávací instituce formují novou generaci tvůrců a interpretů. V České republice takové školy neexistují, proto jejich funkci zatím supluje centra volnočasových aktivit, kde program naplňuje výuka vybraných cirkusových disciplín. ❖

Martin Timko
teatrológ

Hlúpi bieli muži

Pre koho je morálka? Pre právnikov a sudcov, nových kňazov, ktorí opakovane nanovo definujú dobro a zlo? Zákon odvety, ktorý je ústrednou témou Shakespeareovej hry Oko za oko, nachádzame už v starozákonných knihách Exodus a Levitikus. Toto tvrdé pravidlo bolo usmernením pre sudcov, no nie pre súkromné osoby. Ak malo dôjsť k odplate, vyžadovalo sa riadne obžalovanie. Režisér inscenácie Nĕco za něco Jan Klata v Divadle pod Palmovkou inscenuje toto nadčasové posolstvo hry prostredníctvom viacvrstevnatej divadelnej koláže.

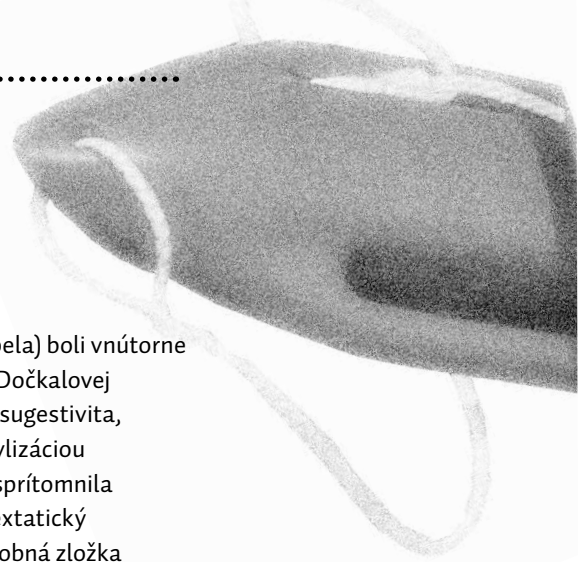
Skladá ju predovšetkým z výnimočnej atmosférotvornej hudobnej zložky, výraznej pohybovej štylizácie, minimalistickej scénografie a významovo nasýteného výtvarného riešenia kostýmov. Vnútorňú bohatosť inscenácie podporuje tiež kombináciou silných emocionálnych poryvov a zároveň chladného, neraz cynického nadhľadu, odstupu hercov od stvárňovaných postáv. Výtvarnej koncepcii dominuje vyvýšené javisko ako ústredný hrací priestor, z ktorého troch strán sa nachádza deravý plot. Ním môžu postavy slobodne vstupovať i odchádzať z javiska. Vzadu vidíme jednoduchý náznak východnej stavby, možno japonskej brány, ktorá vedie do chrámu či na posvätné miesto.

Precízne mixovanú divadelnú koláž podporili aj systematicky kreované herecké výkony. Svojou podmanivosťou zaujali nielen protagonisti, ale aj zdanlivo menšie postavy. Ich vzájomné prestupovanie a časté zvyznamňovanie tých menších prirodzene otváralo možnosti javiskovej interpretácie. Herecké kreácie Jana Teplého

(Angelo) a Terezy Dočkalovej (Isabela) boli vnútorne členité a bohato štruktúrované. V Dočkalovej Isabele uchvacovala a rezonovala sugestivita, s akou mladá novicka výraznou štylizáciou pohybu, gest a hlasu v prvej časti sprítomnila emocionálne naplnený duchovný extatický zážitok. Výrazne ho podporila hudobná zložka inscenácie. Herečka sa dostala do pomyselného tranzu a okúsila extázu z božieho dotyku. Plachého Angelo zaujal najmä vo dvoch výstupoch, keď prezentoval neukojenú túžbu ovládnuť nevinnosť ženskej bytosti. V týchto okamihoch kreoval svoju postavu prirodzene, nenúteným, ale presným gestom, emóciou, nadhľadom i štylizovaným pohybom. V decentných nuansách sugestívne sprostredkoval obludnosť toho, čo s človekom spraví nespútaná a neukojená moc sexuálnej túžby. Mohli by sme azda povedať, že v takej chvíli padajú libanonské cédre, ako prach vo vetre sa rozplynú všetky morálne pravidlá a zásady.

Rovnako aj staršiu generáciu reprezentujúci Jan Vlasák (Knieža) s nadhľadom, ironickou hravosťou turbulentne preskakoval do svojich rozličných úloh, raz zvrhého kniežaťa inokedy ctihodného,

NĚCO ZA NĚCO
(Divadlo pod Palmovkou)
foto M. Špelda



NĚCO ZA NĚCO
(Divadlo pod Palmovkou)
foto M. Špelda

múdreho mnicha. Vytvoril v inscenácii svojrázny portrét bezcharakterného strážcu zákonov, ktorý rád skúša, súdi, kladie morálne imperatívy, poťahuje pomyselné nitky osudu, aby sa na záver odkryl v celej svojej morálnej kniežacej nahote. Hravú interpretáciu vložili tvorcovia aj do postavy Claudia (Jan Hušek). Spočívala predovšetkým v strohosti a výstižnosti jeho kostýmu. Metaforicky odkazovala na hrdinu zo seriálu *Baywatch*. Po javisku sa neraz štylizovane pohyboval v červených plaveckých šortkách s plavákom na pleci, akoby behal po pláži alebo rozrážal morské vlny. Táto štylizácia zároveň definovala jeho ľahkovážnosť, povrchnosť a nezodpovednú „bezvzťahovosť“ k druhému pohlaviu, ktorá sa orientuje na okamžité naplnenie sexuálnej túžby. Popri hlavných postavách v kontexte javiskového diela zarezonovali tiež výstupy elegantného transvestitu v minišatách (Tomáš Dianiška), ktorý je vykonávateľom

najstaršieho remesla na svete. Obhajoba jeho slobodného podnikania zarezonovala vo výrazovom tanci podporenom vhodným hudobným výberom a akčnou prácou so svetlom.

Minimalistické scénické riešenie spredmetňovalo na každom kroku prítomné nástroje mučenia, ktoré sa v inscenácii používali pravidelne. Taktiež sa stali súčasťou sadistického sexuálneho aktu, keď si oklamáný Angelo „užíva“ sex ako násilný nástroj moci muža nad ženou. Nehľadá v tomto vyprázdnenom akte postave do tváre, ale sexuálne vyžitie predstaví ako pudom ovládnuté zviera. Všetky mučiace nástroje sú skrytou súčasťou javiska a jednoduché mechanické ovládanie razom vytvára ďalšiu mučiareň. Vo viacerých výstupoch však herecká práca s týmito mechanizmami pôsobila ťažkopádne, miestami zdĺhavo až retardujúco pre tempo daného výstupu. Dynamika inak rytmicky presvedčivej

inscenácie akoby v týchto okamihoch haprovala.

Vo výtvarnom riešení kostýmov ma zaujali najmä čierne futbalové „štucne“, ktoré mala na nohách navlečené Isabela. Zdanlivo nepatrný detail, akým tvorcovia naznačujú, že takmer všetko v materialistickom svete dneška odvodzuje svoje právo na existenciu od športového výkonu. Ten posúva adrenalín ľudských hraníc natoľko, že dokáže nahradiť potrebu náboženstva.

V Shakespearovej hre i v Klatovej inscenácii je najväčším deliktom sexuálna nezdržanlivosť, bez ohľadu na to, či je dotyčný „ochotný“ za „následky“ svojho konania prijať zodpovednosť. Zaznievajú tu viaceré narážky spojené s týmto správaním. Sú však decentne votkané do jazyka, ktorý sa pohybuje na tenkej hrane ironicky dávkovanej hravosti vytvárajúcej erotické napätie, ktoré sa však nekončí vo vulgárnosti ani v obscénosti.

Sugestívny obraz prameniáci z poznania súčasnej spoločnosti vytvára režisér Klat vo chvíli, keď sa rozhoduje o Claudiovom živote či smrti. Z ničoho nič sa na javisko ako morský príboj vyhupne masa neindividualizovaných bytostí. Sú oblečené do bežných šiat našich súčasníkov. Tento dav sa vehementne hlási o slovo a svojím „názorom“ zbanáľuje danú hraničnú situáciu. Bezmenní z davu sú názorovo flexibilní, raz presviedčajú o smrti ako o najlepšej možnosti, vzápätí ich nejaký mníšsky táraj presvedčí o opaku.

Čím je Klatova inscenácia *Něco za něco* strhujúca? Sémantickým gestom, ktoré sprítomňuje závažnú skutočnosť. V nej súčasná spoločnosť bez morálky rada stavia barikády pre bezmenný dav sudcov z ľudu. Rovnako silno z nej zaznieva posolstvo o svete, v ktorom je žena neustále objektifikovaná a môže byť len sväticou alebo

NĚCO ZA NĚCO
(Divadlo pod Palmovkou)
foto M. Špelda



NĚCO ZA NĚCO
(Divadlo pod Palmovkou)
foto M. Špelda

neviestkou. Jeden i druhý jav svoju identitu bezprostredne čerpá z hodnotového systému hlúpych bielych mužov. Záverečný akord inscenácie má frapujúcu i iritujúcu silu. V ňom sa najväčší lahtikár a bezcharakterný huncút Knieža postupne vyzlečie z krásnych snehobielych šiat a parochne. Pretŕča sa pred Isabelou len vo svojich luxusných boxerkách. Na ich prednej strane je nápis AMOR a na zadnej ROMA. Tento malý detail môžeme vnímať ako metaforu odkazujúcu na demoralizované Imperium Romanum, ktorého úpadkovosť vykazovala neraz podobné znaky, aké nachádzame aj v našej spoločnosti. Knieža sa usalaší na podlahe, ľahne si na bok do pôžitkárskej pózy a chlipne si premeriava i zväzda oproti stojacu Isabelu. Ona v tom okamihu vybuchne do výkriku a miestami až zúrivého náreku. Plače nad skazeným svetom, v ktorom jej vari neostáva nič iné, len pokloniť sa zlatému teľaťu – moci, sexu a peniazom...

Podmanivosť Klatovej režijnej interpretácie spočíva najmä v tom, že režisér otvára závažné témy, kladie otázky, nesúdi, ale presvedčivo a priamo sprostredkúva viac ako správu o stave nášho bytia vo svete, v ktorom je morálka len prázdny slovom. Nie je to radostné precitnutie, no Klatova inscenácia má v sebe jedinečné myšlienkové, tematické i divadelné majstrovstvo. ♣

W. Shakespeare: Něco za něco

preklad M. Hilský réžia J. Klat dramaturgia E. Klestilová
scéna, kostýmy a svetelný dizajn J. Lagowska
choreografia M. Prusak účinkujú J. Vlasák, J. Teplý,
O. Veselý, J. Hušek, M. Němec, M. Hruška, R. Valenta,
T. Dočkalová, V. Fialová, K. Trnková, T. Dianiška
premiéra 27. január 2018, Divadlo pod Palmovkou,
Praha, Česká republika



Milo Juráni
divadelný kritik

CHRISTIAN ESCH

Nezávislá scéna v Porýní sa vyrovná tej berlínskej

Severné Porýnie-Vestfálsko je známe svojou industriálnou minulosťou, ale aj vysokou diverzifikáciou spoločnosti či problémami s utečencami. Hoci v tejto časti Nemecka neležia centrá ako Berlín či Mníchov, ide o dôležitú kultúrnu zónu. Každé z väčších miest v tejto oblasti má svoje ansámblové divadlo s pravidelnou dramaturgiou, v symbióze s nimi koexistuje atraktívna nezávislá divadelná scéna s diametrálne odlišnou estetikou a fungujú tu najvýznamnejšie nemecké festivaly ako Impulse Theater Festival a Ruhrtriennale. Christian Esch formuje už desať rokov z postu riaditeľa úradu NRW KULTURsekretariat kultúrne smerovanie tejto spolkovej krajiny.

Môžete stručne vysvetliť, ako funguje systém kultúry v Severnom Porýní-Vestfálsku a načo slúži vaša inštitúcia NRW KULTURsekretariat?

Severné Porýnie-Vestfálsko je najľudnatejšia z nemeckých krajín. Na juhu je hustá aglomerácia miest, v ktorých žije asi pätina všetkých obyvateľov Nemecka, na severe viac vidiecky kraj. Regionálnu kultúru poháňajú práve mestá. Majú na tom omnoho väčší podiel ako vyššie štruktúry, čo je zasa pomerne bežné v iných spolkových krajinách. NRW KULTURsekretariat vznikol práve z iniciatívy dôležitejších miest v tejto oblasti – Kolína nad Rýnom, Essenu, Dortmundu. Tie oslovili samosprávu v Düsseldorfe s takouto požiadavkou: „Zakladáme inštitúciu, ktorá zabezpečí kultúrne prepojenie. Vy nám prispajte časťou peňazí na rôzne projekty a my tieto peniaze budeme



Christian Esch
foto S. Pacher

spravodlivo rozdeľovať.“ Sme teda administratívny orgán, ktorý distribuuje regionálne peniaze do miest, no zároveň poskytuje organizačné a koordinačné zázemie. Ponúkame odborné konzultácie, spravujeme „think-tanky“ v oblasti umeleckej praxe aj kultúrnej politiky. Zabezpečujeme, aby medzi mestami existovalo umelecké spojenie, komunikácia a kooperácia. V neposlednom rade vytvárame programové iniciatívy, ktoré umelcom ponúkajú určité témy, ale aj estetiky, a sme iniciátorom experimentov, ktoré prekračujú bežný mestský mainstream. Aj to je záruka, že kultúra v našich mestách napreduje.

Kultúra tu má naozaj nevidane silné zázemie. Prekvapuje to najmä preto, že Porýnie-Vestfálsko je región známy skôr svojou industriálnou históriou.

Región bol odnepamäti priemyselný, ťažili sa tu rudy, dominoval strojnický priemysel, vyrábali sa zbrane, to zaručovalo prosperitu. Počas prvej svetovej vojny však došlo k výraznému poklesu obyvateľstva, v druhej svetovej vojne takmer všetko zničilo masívne bombardovanie spojeneckých vojsk a bolo treba začať odzovnu. Napokon v sedemdesiatych rokoch minulého

storočia prišla uhoľná kríza. Hlavný ekonomický motor regiónu, ktorý definoval jeho ráz aj rytmus, náhle zmizol. Ostalo len mnoho prázdnych budov a ľudí bez práce.

Áno, tento problém je známy aj na Slovensku. Vyzerá to však tak, že u vás ste sa s ním už vyrovnali. Ako sa to podarilo?

Celá oblasť musela nanovo hľadať svoju identitu a prejsť od „ručnej“ výroby k niečomu, čo možno nazvať práca mozgov. Ekonomika sa zamerala na obchod, služby, tretí sektor, ale tiež na kreatívny priemysel a kultúru. Preto sme teraz jedným z najsilnejšie kultúrne orientovaných regiónov v Európe, s vysokou hustotou divadiel, múzeí aj galérií. Kultúra momentálne spoluvytvára miestnu sebaidentitu. Ľudia rozumejú, že dnes tu nemáme bane, ale máme, napríklad, interdisciplinárne podujatie Ruhrtriennale. Mnohí ho nenavštevujú, ale sú naň hrdí, pretože vedia, že kvôli nemu cestujú ľudia z celého sveta a Európy.

Najzaujímavejším materiálom na diskusiu sú práve experimenty, ktoré dostávajú priestor aj na Ruhrtriennale. Máte mnoho nezávislých divadelných skupín, ktoré pôsobia na pôde kamenných divadiel aj v alternatívnych priestoroch. Na Ruhr-Universität v Bochume možno študovať Szenische Forschung (scénický výskum) a konajú sa tu veľké festivaly nezávislých divadiel. Prečo to vzniká práve tu?

Myslím, že jeden z dôvodov je práve historicko-psychologický. Pre spomínané turbulencie, ktorými región prešiel počas svetových vojen a aj po nich, miestni ľudia stratili dôveru v inštitúcie a, povedzme, k hromadnému prístupu. Uvažujú, ako robiť veci mimo oficiálnych ustanovizní, na vlastnú zodpovednosť, a majú tu na to priestor. Veľa urobila aj medzinárodné impulzy, ktoré sem

ES TUT UNS LEID, MARGARETE (dorisdean)
foto R. Junicke



lahko a pomerne často prichádzajú v podobe hostovaní a spoluprác. Miešajú sa tu vplyvy z Francúzska, Belgicka, Holandska. Ale koniec koncov, nezávislé divadlo nie je doménou Severného Porýnia-Vestfálska, ale celého Nemecka posledných dvadsiatich rokov.

Je podľa vás miestna nezávislá scéna v rámci Nemecka niečím špecifická?

Pozrite sa na karneval v Kolíne nad Rýnom a pochopíte, aký druh mentality je vlastný ľuďom, ktorí tu žijú. Charakterizoval by som to slovom anarchia. V spojení s divadlom je to však viac anarchia vo význame odvaha, hľadanie a ochota vstúpiť do rizika, s ktorým súvisia aj časté zlyhania. Ďalej, zameranie sa na proces, ktorý je dôležitejší ako výsledok. A okrem toho, nezávislí divadelníci sa zaoberajú súčasnými problémami a otázkami. Nielen tými, ktoré priniesli noviny za posledné týždne alebo mesiace, ale aj tými, ktoré rezonujú roky a dekády. Majú osobný záujem o to, aby sa veci v spoločnosti zmenili. Naša nezávislá scéna je rovnako dobrá ako tá berlínska.

Môžete uviesť konkrétny príklad, čo vás v poslednom období v rámci tejto scény zaujalo?

Spomeniem napríklad súbor dorisdean z Bochumu. Pracujú v Zeche 1, v starom sklade, ktorý ponúka štyri holé steny a minimum techniky. Každý z členov sa živí niečím iným, no raz za čas sa stretnú a tvoria. V poslednej produkcii *Es tut uns leid, Margarete* (Je nám to ľúto, Margarete) spracovali fenomén súťažných televíznych šou, ktorým sa po vojne v Nemecku hovorilo aj „terapia psychicky chorého národa“. Počas roka skúmali tému, rešeršovali, viac ráz zmenili smerovanie a začínali znovu. Štartovací bod bol nakoniec úplne odlišný ako pristátie. Ich performancia mala podobu šou, v ktorej chvíľu slovné rekonštruovali ich historickú podobu, inokedy sa sami pustili do súťaženia alebo len predvádzali populárne zábavné čísla. Skupiny ako dorisdean nestoja o inštitúciu, stačí im minimálne technické zabezpečenie, a hlavné je, aby mali tému, čas a našli formu, ako to povedať.

Majú vhodné podmienky na to, aby to mohli povedať?

Mestské divadlá dostávajú pravidelné dotácie, no nezávislé skupiny iba dotácie projektové. To je obrovský rozdiel medzi týmito dvoma svetmi. Ak majú vždy začínať od začiatku, znamená to vstúpiť do kolobehu žiadostí o granty, čo následne obmedzuje ich kapacitu, čas a energiu na samotnú tvorbu. Aj títo umelci by potrebovali možnosť viac plánovať, nielen ísť od projektu k projektu. Tam sme sa ešte nedopracovali, ale všetko sa mení. V minulosti boli skôr ako mimozemšťania, príslušníci vysokej kultúry. Status a dôležitosť nezávislého divadla stúpa a ono si získava dôveru.

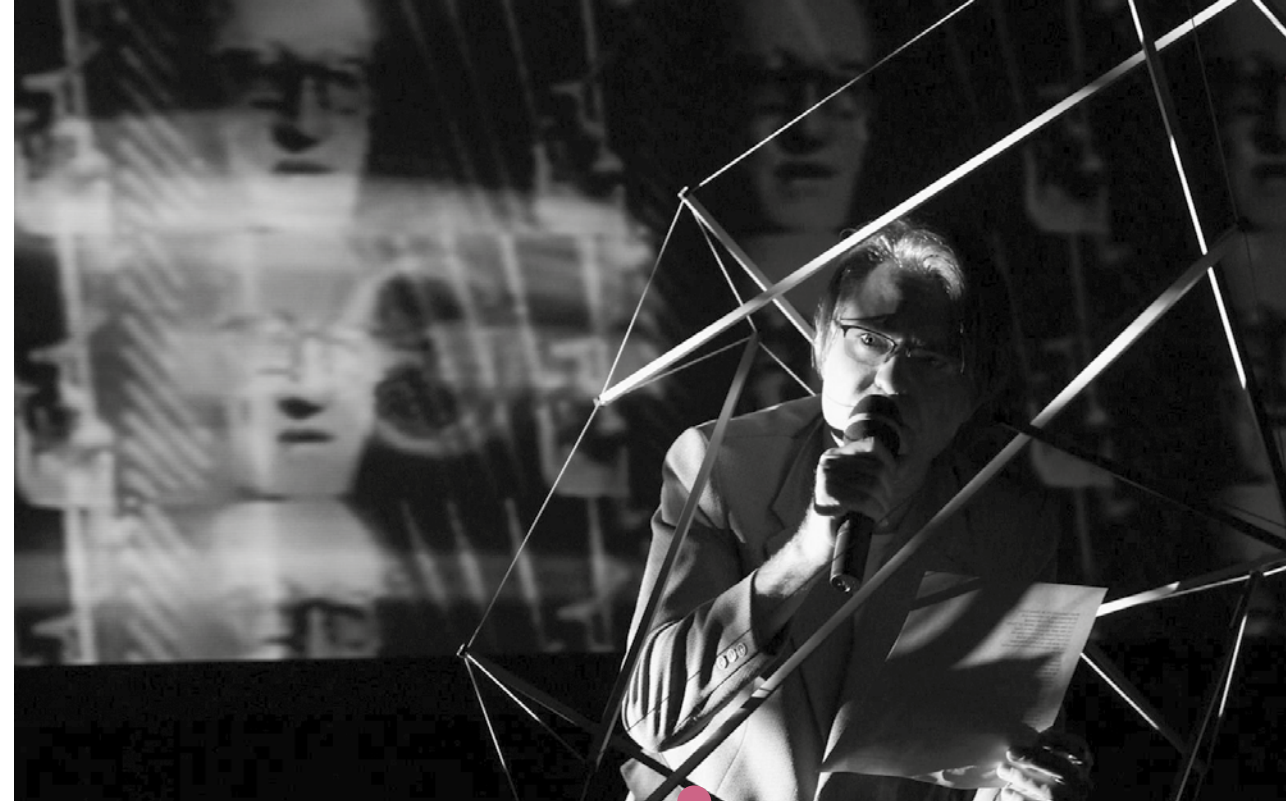
Čo vám v produkciách týchto „mimozemšťanov“ chýba?

Niekedy je to povedomie o istom divadelnom dedičstve. Nie iba o dramatikoch a hrách, ale tiež o estetike a divadelných prístupoch, tradíciách a vývoji v minulosti. Väčšina vecí, ktoré sa dnes javia ako niečo celkom nové, existovala už pred päťdesiatimi rokmi. Niekedy by bolo dobré začať štúdiom tejto minulosti a potom definovať nové idey. Uvítal by som teda viac vedomostí o divadle, o jeho minulosti a kvalitách, ktoré dosiahlo.

Všimol som si, že v nezávislých produkciách prevláda multidisciplinárny prístup. Dominuje žáner performancie, ktorý mieša rôzne divadelné prístupy, súčasný tanec, experimentálny zvuk, digitálnu kultúru.

Vy ste tiež človek viacerých disciplín, ako to vnímate?

Doba je benzín pre motor, ktorý určuje, akým smerom sa myslí, vníma a predstavuje. Všetko interdisciplinárne zmazávanie hraníc na javiskách je reakciou na dobu bez hraníc, v ktorej žijeme. Či už sa to týka hraníc medzi krajinami a národmi, alebo v digitálnej komunikácii. Navyše, som naozaj presvedčený, že obdobia sa striedajú. Vždy je niečoho viac a niečoho menej. Raz je viac inštalácií a menej inscenácií, inokedy prevažujú digitálne médiá na úkor analógových hercov. Momentálne u nás dominuje interdisciplinarita, diverzita a medzinárodné tvorivé tímy. Vystihuje to napríklad práca súboru andcompany&Co. v Düsseldorfe.



2045: MÜLLER IN METROPOLIS (andcompany&Co.)
foto D. Tuch

Základ skupiny tvorí trojica umelecký teoretik Alexander Karschnia, performerka a speváčka Nicola Nord a zvukový dizajnér Sascha Sulimma, ktorí sú súčasne autormi, režisérmi, koproducentmi a v neposlednom rade vo svojich dielach aj účinkujú. Do projektov na rôzne posty pozývajú aj umelcov zo zahraničia. Nie je to len gesto, to všetko ovplyvňuje estetiku. Na javisku sa odohráva performatívny remix s komiksovým nádychom, ktorý však rieši súčasné témy ako postfaktická éra, súčasná náklonnosť k alternatívnym dejinám alebo futuristické úvahy, či sa ľudia môžu stať kyborgmi.³

Je to úplne v duchu pilierov, ktoré programovo definuje aj vaša inštitúcia – interkultúra a experiment, inklúzia, dialóg a digitálna kultúra. V jednom zo sprievodných textov, ktoré charakterizujú vašu koncepciu, to pomenúvate presne: do regiónu prichádzajú profesionálni umelci aj migranti zo zahraničia a treba im dať priestor.

Áno, programovú koncepciu NRW KULTURsekretariatu tiež motivuje to, čo sa okolo nás deje. Novým obyvateľom chceme poskytnúť viac, ako len možnosť prísť do Nemecka, chceme im dať šancu stať sa jeho súčasťou. Mali by sa stať občanmi nielen s rovnakými právami, ale aj s rovnakou zodpovednosťou. Máme medzinárodnú diverzitu, ale musíme jej prispôbiť aj systém, otvoriť sa. Trvalo dlho, kým mohli do kultúrnych inštitúcií nastúpiť mladí ľudia, podobné je to teraz s tými, ktorí prichádzajú zo zahraničia. Mali by dostať priestor, aby sa mohli stať súčasťou bežného chodu, ale aj riadenia štruktúr divadiel, galérií, múzeí a ďalších kultúrnych inštitúcií. Aj týmto smerom sa odvíjajú naše iniciatívy, no súčasná koncepcia je zameraná najmä na digitálnu kultúru.

Časť spoločnosti sa tejto rozmanitosti bráni. Krajná pravica je na vzostupe v Nemecku aj v celej Európe.


Čo môže takéto divadlo dať týmto ľuďom?

Keď sa človek cíti pohodlne vo svojej dedine, vo svojom útulnom príbytku, medzi svojimi štyrmi stenami, vravím, skvelé. Pre jeho deti však bude realita úplne iná. Ako som naznačil, doba, ktorá sa formuje už desaťročia, znamená viac fluktuácie, migrácie, rozmanitosti, digitálnych médií i silnejúci globalizmus. Divadlo však v žiadnej historickej epoche nebolo majoritnou záležitosťou. V antickom Grécku možno bolo záležitosťou väčšiny občanov, ani oni neboli súhrnom celej populácie. Boli tu otroci, robotníci a ďalší, ktorí tvorili skutočnú majoritu. Dnes je to rovnaké. Neznamená to, samozrejme, že ľudia s iným názorom treba vytesniť a nemáme ich oslovovať. Nie je to však iba o pozývaní, je tu tiež priestor ísť s kultúrou bližšie k nim.

Dochádza k takejto forme „kontaktu“ v Severnom Porýní-Vestfálsku?

Omnoho viac ako v minulosti. Okrem toho, že funguje prepracovaný systém kultúrnej výchovy, divadlo už dlhší čas intervenuje do verejného priestoru, ponúka mnoho edukačných aktivít a verejných diskusií. Divadelníci nečakajú, že ľudia prídu do ich budov, ale vyrážajú za nimi. Popri topografickom aspekte potom stojí aspekt obsahový a formálny. Divadlo treba robiť pre ľudí, ale aj s ľuďmi. Diváci sa zapájajú do participácie a umelci čoraz častejšie zahŕňajú do tvorby odborné aj autentické divácke skúsenosti. Napríklad využívajú znalosti „expertov všedného dňa“, ako to robí Rimini Protokoll.

Myslíte si, že práve to je definitívnym cieľom súčasného divadla?

Slogan zo sedemdesiatych rokov: „Kultúra pre všetkých“ je dnes opäť aktuálny, divadlo obnovuje svoju funkciu fóra spoločnosti. Nemyslím si však, že ak inscenácia či performance zasiahne sto percent populácie, bude to fakt, ktorý ju legitimizuje. Dnešná spoločnosť nemá žiadnu majoritu, ale je zložená zo súhrnu minorít. A ľudia, ktorí umenie tvoria, ako aj tí, ktorí ho z akéhokoľvek dôvodu vyhládávajú, predstavujú jednu, no rovnocennú súčasť verejnosti. 

1 Ruhrtriennale je medzinárodný multižánrový festival v Porúri, ktorý združuje tanec, koncerty, výstavy, hudobné divadlo aj činohru. Špecifický je tým, že sa odohráva mimo oficiálnych scén, vo vnútorných aj vonkajších priestoroch pozostatkov ťažobného priemyslu oblasti.

2 V Nemecku sa bežne používajú pojmy „freie Theater“ alebo „freie Szene“, ktoré označujú divadlá a skupiny bez pravidelnej štátnej, regionálnej či mestskej dotácie.

3 Týmto témam sa andcompany&Co. venovali v performancii *Mausoleum Buffo: Lennogradrevisited*, ako aj v „prednáškovom koncerte“ 2045: Müller in Metropolis.

4 Slogan „Kultúra pre všetkých“ pochádza z koncepcie nemeckého umelca a politika Hilmara Hoffmana. Kultúrna politika, ktorú definoval v sedemdesiatych rokoch minulého storočia, cieľila k snahe vytvoriť prístup ku kultúre a prehľbovaniu kultúrneho vzdelania občanov všetkých sociálnych vrstiev.

Christian Esch (1961)

Absolvent hudobnej vedy, germanistiky a filozofie na univerzitách vo Frankfurte a Göttingene. Pôsobil ako dramaturg hudobného divadla a činohry vo Frankfurte, Innsbrucku a Mníchove a tiež ako redaktor a divadelný kritik. V spolupráci s Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt sa autorsky a produkčne podieľal na viacerých hudobných festivaloch, koncertných formátoch a nahrávkach. Dlhoročne pracoval ako hudobný poradca Goetheho inštitútu a univerzitný pedagóg v slobodnom povolání. Od roku 2004 je riaditeľom úradu NRW KULTURsekretariat, kde je zodpovedný aj za prípravu programových koncepcií pre kultúru. V roku 2013 získal ocenenie Grimme Online Award za projekt Museumsplatform NRW, digitálneho sprievodcu múzeami Severného Porýnia-Vestfálska. Je pravidelným účastníkom diskusií o súčasných fenoménoch v kultúre a umení v tejto časti Nemecka.

Simon McBurney

herec, spisovateľ a režisér

preklad: Ján Tomandl

Posolstvo k Svetovému dňu divadla 2018

Na oslavu 70. výročia založenia Medzinárodného divadelného inštitútu (International Theatre Institute) a ako zdôraznenie medzikultúrneho a medzinárodného aspektu divadla vybral inštitút tento rok až päť osobností z piatich regiónov UNESCO, aby napísali posolstvá k Svetovému dňu divadla. Za Afriku posolstvo napísala umelkyňa Were Were Liking, za Ameriku mexická spisovateľka a novinárka Sabina Berman, arabské krajiny reprezentuje libanonská režisérka, spisovateľka a performerka Maya Zbib a Áziu indický režisér a herec Ram Gopal Bajaj. Autorom posolstva pre Európu je britský herec, spisovateľ a režisér Simon McBurney.

Pol míle od pobrežia Kyrenaiky v severnej Afrike je rozsiahly kamenný prístrešok. Osemdesiat metrov široký a dvadsať metrov vysoký. V miestnom nárečí ho nazývajú Haua Fteah. V roku 1951 sa tu rádiokarbónovou metódou datovania preukázalo neprerušené ľudské osídlenie trvajúce najmenej stotisíc rokov. Medzi objavenými artefaktmi bola kostená flauta, ktorej vek sa odhaduje na 40 000 až 70 000 rokov. Keď som to ako chlapec počul, opýtal som sa svojho otca: „Mali hudbu?“ Usmial sa. „Ako všetky ľudské spoločnosti.“ Bol americkým archeológom, prvým, kto kopal v Haua Fteah v Kyrenaike.

Som poctený a šťastný, že môžem tento rok zastupovať Európu na Svetovom dni divadla. V roku 1963, keď nad svetom desivo visela hrozba jadrovej vojny, slávny Arthur Miller, môj predchodca, vo svojom posolstve k Svetovému dňu divadla, povedal: „V čase, keď diplomacia a politika majú nesmierne nedostatočné a slabé prostriedky, musí umenie

so svojím jemným, ale niekedy aj veľkým dosahom niesť bremeno spájania ľudského spoločenstva.“

Význam slova dráma je odvodený z gréckeho „dram“, čo znamená „robiť“ a slovo „theatre“ – divadlo pochádza z gréckeho „theatron“, doslovne „vidiaci priestor“. Miesto, kde sa nielen pozeráme, ale kde vidíme, prijímame, porozumievame. Pred dvatisícštyristo rokmi Polykleitos mladší navrhol Veľké divadlo v Epidaure. Akustika tohto amfiteátra pre 14 000 ľudí je ohromujúca. Keď v strede javiska škrtnete zápalkou, počuť to na všetkých 14 000 miestach. Keď ste v gréckych divadlách pozerali na hercov, bolo bežné vidieť krajinu za nimi. Takto bolo naraz spojených niekoľko priestorov, spoločnosť, divadlo a príroda, ale aj všetok čas. Keď hra rozoznievala dávne mýty v prítomnom čase, mohli ste sa pozrieť prostredníctvom javiska na vašu nevyhnutnú budúcnosť. Prírodu.

Jedna z najpozoruhodnejších vlastností Shakespearovho divadla Globe tiež súvisí s tým, čo vidíme. Súvisí so svetlom. Javisko aj hľadisko sú rovnako osvetlené. Umelci a diváci sa navzájom vidia. Vždy. Kamkoľvek sa pozriete, vidíte ľudí. To nám pripomína, že veľké monológy, napríklad Hamleta alebo Macbetha, neboli iba ich súkromnými rozjímami, ale verejnou debatou.

Žijeme v čase, keď je ťažké vidieť jasne. Viac než kedykoľvek v dejinách sme obklopení fikciou. Každý „fakt“ môže byť spochybnený, každá anekdota si nárokuje našu pozornosť ako „pravda“. Jedna špecifická fikcia nás obklopuje neustále. Tá, ktorá sa nás snaží oddelovať. Od pravdy. A od seba navzájom. Tá, že sme oddelení. Ľudia od ľudí. Ženy od mužov. Ľudia od prírody.

Tak ako žijeme v čase rozdelenia a fragmentácie, tak žijeme aj v čase nesmierneho pohybu. Ľudia sú v pohybe viac než kedykoľvek v dejinách; často unikáme, chodíme, ak treba plávame, migrujeme; po celom svete. A to je len začiatok. Odpoveďou na to, ako dobre vieme, je zatváranie hraníc. Postavenie múrov. Uzavretie. Izolácia.



foto C. Cole

Žijeme v tyranskom svete, kde indiferentnosť je valutou a nádej pašovaným tovarom. A súčasťou tejto tyranie je kontrola nielen priestoru, ale aj času. Čas, v ktorom žijeme, sa vyhyba prítomnosti. Sústredí sa na nedávnu minulosť a blízku budúcnosť. Toto nemám. Toto si kúpim. Teraz, keď som si to kúpil, potrebujem ďalšiu... vec. Dávna minulosť je vymazaná. Budúcnosť bez dôsledkov.

Hovorí sa, že divadlo to nezmení alebo nedokáže zmeniť. Ale divadlo sa nepomíne. Divadlo je, povedal by som, útočiskom. Miestom, kde sa ľudia zhromažďujú a okamžite vytvárajú spoločnosti. Tak ako sme to robili vždy. Všetky divadlá majú veľkosť prvých ľudských spoločností, od 50 po 14 000 duší. Od nomádskeho karavanu po tretinu starovekých Atén.

A divadlo, pretože existuje len tu a teraz, popiera toto zhubné vnímanie času. Prítomný moment je vždy témou divadla. Jeho významy vznikajú v spoločnom akte medzi umelcom a verejnosťou. Nielen tu, ale teraz. Bez umelcovho konania by publikum nemohlo uveriť. Bez viery publika by predstavenie nebolo úplné. Sme zasiahnutí. Lapáme po dychu alebo sme mlčky šokovaní. A v tej chvíli prostredníctvom drámy objavujeme tú najhlbšiu pravdu: že najšúkromnejšie delenia medzi nami, hranice nášho individuálneho vedomia, vlastne nie sú. Vedomie je niečo, o čo sa delíme.

A nikto nás nezastaví. Každú noc sa znovu zjavíme. Každú noc sa herci a diváci znovu zídu. A odohrá sa tá istá dráma. Pretože, slovami spisovateľa Johna Bergera: „Hlboko v povahe divadla je vedomie rituálneho návratu,“ vďaka ktorému bolo divadlo vždy umením chudobných, a to sme pre rozklad tohto sveta všetci. Kdekoľvek sú spolu divadelníci a diváci – či už v operných domoch a veľkomestských divadlách, alebo v utečeneckých táboroch v severnej Líbyi a po celom svete –, znovu ožívajú príbehy, ktoré sa nedajú rozpovedať inde. A pri tejto rekonštrukcii sa zakaždým vytvára komunita.

A ak by sme boli v Epidaure, mohli by sme pozdvihnúť zrak a vidieť, ako sme spojení so šírou krajinou. Vidieť, že sme súčasťou prírody a nemôžeme jej ujsť, tak ako nemôžeme ujsť z tejto planéty. Ak by sme boli v GLOBE, videli by sme, ako sú nám kladené zdanlivo súkromné otázky. A ak by sme v rukách držali flautu z Kyrenaiky pred 40 000 rokov, rozumeli by sme, že minulosť a prítomnosť sú neoddeliteľné a reťazec ľudského spoločenstva nikdy nepretrhnú tyranu a demagógovia. ♣

Simon McBurney (1957)

Herec, spisovateľ a režisér sústavne posúva hranice divadelnej formy. Popri písaní a režirovaní svojich diel priniesol na javiská aj hry známych autorov či adaptoval mnohé literárne diela. Jeho spracovanie Bulgakovovho *Majstra a Margaréty* bolo v roku 2012 hlavnou inscenáciou Avignonského festivalu, na ktorom v tom čase pôsobil ako „artist asocié“ (spolupracujúci umelec). Uplynulých dvadsať rokov sa vo svojej práci opakovane vracia k politickým, spoločenským a filozofickým otázkam o živote, myslení a konaní nás ako spoločnosti. V réžii sa nebojí spájať najstaršie divadelné formy so súčasnými technológiami. Je prvým cudzincom oceneným prestížnou japonskou cenou Yomiuri za najlepšiu réžiu a nositeľom mnohých ďalších cien a čestných doktorátov. V roku 1983 McBurney spoluzaložil súbor *Complicité* (pôvodne Théâtre de Complicité), ktorého tvorba spôsobila výrazné premeny v britskom divadle posledných troch desaťročí a ovplyvnila mnohých divadelníkov na celom svete.

Zuzana Nemcová Gulíková
teatrologička

Tichý rebel

Andrej Navara

(* 22. február 1946 – † 12. február 2018)

Každý, kto mal možnosť osobne poznať Andreja Navaru, nemohol neobdivovať jeho až archaickú slušnosť a distingvovanosť. Oboje bolo prirodzenou súčasťou jeho vystupovania. Nebolo v tom nič štylizované ani neúprimné. Andrej Navara bol v každej situácii sám sebou a po svojom. Pod jeho nehou, jemnosťou a galantnosťou sa však skrývalo pevné jadro. Ocelovými prútmi životných hodnôt vystužená konštrukcia istoty a nekompromisnosti.

Andrej Navara bol synom významného slovenského hudobného skladateľa Andreja Očenáša. Aby sa vyhol podozreniu z protekcionizmu a neželanej popularite, zmenil si v osemnástich rokoch meno. Krstné mu ostalo po otcovi, priezvisko si vzal po svojich milovaných motorkách. Možno nezdedil hudobný talent svojho otca, ale dedičstvo tvorivosti sa podpísalo nielen na výbere budúceho povolania, ale najmä na spôsobe jeho života. Osobným i pracovným životom šliapal s vášnivým zaujatím a ak nemohol ísť na plný plyn, tak radšej nešiel vôbec.

V roku 1971 absolvoval štúdium divadelnej vedy (a dramaturgie) na Divadelnej fakulte VŠMU v Bratislave. Ešte počas štúdiá začal pracovať ako redaktor hlavnej redakcie filmového vysielania v Bratislave, kde vydržal až do nástupu normalizácie (1969 – 1973). Divadelne vzdelaný, televíziou a filmom podkutý nastúpil do redakcie časopisu *Film a divadlo* (1973 – 1983), kde dozrieval ako autor-publicista, ale aj ako redaktor. Za desať rokov nazbierané skúsenosti neskôr zúročil pri vedení časopisu *Javisko* (1983 – 1989), ktorý bol v tom čase základňou

i školou ochotníckeho divadla. Po roku 1989 viedli jeho kroky do Divadelného ústavu, s ktorým ostal spojený, či už ako vedúci oddelenia výskumu a edičnej činnosti, odborný redaktor-dokumentarista, alebo odborný edičný pracovník, až do svojho odchodu do dôchodku (2008).

Kým sedemdesiate roky boli preňho plné akčných redakčných výjazdov a podujatí, stretnutí s významnými slovenskými i zahraničnými filmovými a divadelnými osobnosťami a udalosťami, osemdesiate boli viac v znamení systematickej, metodologickej práce. Vo vlastnom profesijnom živote sa po publicistike a recenziách zameraných predovšetkým na činoherné divadlo čoraz viac venoval divadlu bábkovému. Bol dlhoročným členom komisie pre bábkové divadlo a častým členom odbornej poroty na festivale Bábkarská Bystrica. Po nástupe do Divadelného ústavu sa spolupodieľal na reflexii slovenského profesionálneho divadla hodnotením inscenácií bábkových divadiel. Svoj dlhoročný záujem o túto oblasť divadelníctva zúročil v štúdiu do publikácie *Národného divadelného centra Slovak Theatre* (1998). Jeho precíznosť, cit pre detail a bohaté skúsenosti boli nenahraditeľným darom pri vydávaní divadelných ročeniek, ktoré sezónu za sezónou podrobne zachytávali personálny stav a umeleckú činnosť profesionálnych divadiel na Slovensku.

Či už bol Andrej Navara vedúcim redaktorom, edičným, alebo odborným pracovníkom, všade ostával nielen konzekventným odborníkom, ale aj otvoreným a ústretovým človekom ochotným poradiť či podať pomocnú ruku. Pre svojich kolegov nebol len prirodzenou autoritou, ale aj profesionálnou a ľudskou oporou. Svoje názory a postoje nikomu nevnucoval, ale ani sa ich nevzdával. Mal vnútorné zázemie, ktoré mu umožňovalo pozeráť sa na svet z nadhľadu vlastných istôt. Jeho priatelia mohli spoznať aj tú dobrodružnejšiu časť jeho povahy, ktorá bola veľkým športovým fanúšikom, mala zmysel pre humor, rada objavovala nepoznané, milovala cestovanie, dobré víno i dobré jedlo a dobrú spoločnosť. Andrej Navara bol možno tichým, ale vášnivým milovníkom života. Bol vždy otvorený novým podnetom a dobrodružstvám. Najradšej ich však prežíval so svojou rodinou. ♣

Jakub Molnárštudent dejín a teórie divadelného umenia
(DF VŠMU)

KK

Skraťackemu príbehu „o ničom“ všeličo chýba

Sila inscenácií divadla SKRAT nespočíva v ich formálnom predvedení, ale v schopnosti zachytiť tabuizované témy komickým spôsobom, v civilnom hereckom prejave a individuálnom zástoji každého tvorcu. Čo však v prípade, ak toto všetko nestačí?

V najnovšej inscenácii *MONO – STEREO – SURROUND* tvorcovia už tradične zachytávajú tému súčasného degradovaného jazyka a skrz prázdne floskuly v dialógoch sa nenápadne dotýkajú ďalších otázok (globalizácie, environmentálnej problematiky či nezamestnanosti). Počiatočné abstraktnosti v situáciách (napríklad geografická neuchopiteľnosť priestoru) čoraz viac nadobúdali charakter rukolapnejších tematických konkrétností.

Lubo Burgr nostalgicky, trochu pobavene, trochu smutne sleduje televízor, v ktorom znie filharmonický koncert. Po čase si skromne vyberá z police husle, ktoré síce vždy pekne naladí, navoskuje slák, ale zahrá maximálne jeden rozpačitý tón a hneď sa vráti pred televízor. Na tematické konotácie „čechovovskej“ túžby po lepšom verzus pasivity nadväzujú aj nasledujúce postavy. Pár bezdomovcov (Vlado Zboroň, Ingrid

foto C. Bachratý



Hrubaničová) začne spolu popíjať, hrať fľašu, demonštrovať najlepšiu taktiku odlupovania chrást a popritom fabulovať vysnívanú cestu „niekam inam“. Inak to nie je ani v prípade športovkyne (Lucia Fričová), ktorá počas rozcvičky vedie vnútorný monológ o zmysle upratovania, o nude, sexuálnom apetíte, zas o nude a opäť o upratovaní, alebo postava chlapíka v kostýme Santa Clausa s taškou z IKEA (Milan Chalmovský), ktorého výstup ešte posilňuje fragmentarizovaný dojem z inscenácie, no ústrednú tému nerozvíja, len ďalej natáhuje.

Hlavný problém inscenácie tkvie v tom, že hoci je v každom fragmente zástup rozličných tém, žiadna z nich diváka emočne „nelizla“ (čo spôsobilo aj chladné vypočítanie v závere). Tvorcovia ostali na úrovni tézovitosti čo vyplýva aj z nelogického „chopenia sa slova“ v každom novom výstupe, ba čo viac, jednotlivé monológy boli textovo i scénicky neatraktívne a pripomínali skôr work in progress než vyzrelo naskúšané výstupy. Neisto vyznievali príchody a odchody postáv z hlavného hracieho priestoru, herci zaostávali pri kreovaní a prehlbovaní jednotlivých postáv, monológy strácali tempo a po hereckej stránke nepôsobili presvedčivo. Azda až na Chalmovského, ktorý svojou mimikou a uchopením podtextov vytvoril potenciál vnútorného konfliktu a ponúkol tak viac ako jeho kolegovia, ktorí svoje charaktery odkrývali len v replikách.

V prípade SKRAT-u sme si v kontexte ich ostatných inscenácií zvykli na varírovanie rovnakých tém. Tvorcom sa však vždy darilo nájsť atraktívny a originálny interpretačný i scénický kľúč. V *MONO – STEREO – SURROUND* síce kolektív zachytáva reprezentantov s nereprezentatívnymi vlastnosťami, no namiesto (rokmi vycibrenej) psychologickéj sondy sme sa dočkali skôr smutného stand-upu. ☹

SKRAT: MONO – STEREO – SURROUND

autori, účinkujúci, réžia I. Hrubaničová, L. Fričová,
L. Burgr, M. Chalmovský, V. Zboroň

premiéra 30. január 2017, A4 – Priestor

súčasnej kultúry, Bratislava

Lubica Omastová

študentka teórie a dejín dramatických umení (UP Olomouc)

Petr a Lucie jako sociální konstrukt

V lednu letošního roku se v Moravském divadle v Olomouci udály hned dvě významné premiéry. Poprvé zde činoherní soubor uvedl novelu Romaina Rollanda *Petr a Lucie*, a poprvé byl do týmu přizván slovenský režisér Marián Pecko.

Divadelní adaptace Jany Pithartové, která vycházela z dramaturgie Ivana Tallera, pracuje s oběma hlavními protagonisty na principu zdvojené aktualizace. Ve výsledku to znamená, že divák pohlíží na Petra a Lucii (nováčky souboru Marka Pešla a Kristýnu Krajíčkovou) v čase první světové války a na Petra a Lucii (kované členy souboru Petra Kubese a Vladimíru Včelnou), kteří na sebe narazí v prostorách pařížského metra v relativně poklidné současnosti. Zásadním problémem adaptací literárních děl je, aby nepůsobily jen jako převyprávěná předloha bez dramatické akce. Tímto zdvojením se nudnému vypravěčskému módu inscenátoři v zásadě fikaně vyhnuli. Kubes a Včelná jsou na scéně neustále přítomni, vyprávějí pouze důležité – nevyřčené, komentují milence z doby minulé a adresnost svých sdělení mnohdy podtrhují použitím mikrofonu, jenž dodává replikám na emoční intenzitě.

V inscenaci je silně akcentováno téma války a s ní spojených generačních neshod mezi dětmi a rodiči, jejich lišících se priorit, což úzce koresponduje se zdvojeným konceptem díla. Velký prostor oproti předloze dostává Petrův bratr Filip (šéf činohry MDO Roman Venc) a rodiče, kteří jsou možná až příliš jednoduše načrtnuti jako matka křesťanka (Ivana Plíhalová) a otec dogmatický republikán (Michal Przebinda). Starším bratrem Filipem jsou interpretováni jako nepřátelé života a mladší generace vůbec. Tomu přihrává i scénografie Pavola Andraška zpodobňující chodby metra „ohraničené“ železnými konstrukcemi, uzavírajícími postavy do jejich sociálních vězení.



foto D. Schulz

Poetičnost literární předlohy je přenesena na jeviště za pomoci gestického a pohybového znaku skoro až tanečnými choreografiemi Stanislavy Vlčekové, jež příznakově romanticky na jevišti působí jako tanec slov i těl, doplněný subtilní hudbou Róberta Mankoveckého.

Veselou epizodou je pak ironizující scéna, ve které si Filip a jeho přítel Pierre (Tomáš Krejčí) na chvíli dovolí z celého toho válečného marasmu ztropit posměch a poukázat na jeho absurditu. V tomto světle je jedna z posledních scén, kde Filip mladšímu bratrovi odhaluje, že přišel o nohu, naprosto zbytečným, inscenátory přidaným, tlačáním na pilu.

Celkově se inscenace podobá jakémusi konstruktu zrcadla doby, a ačkoliv dnes nečelíme světové válce, ani dnes to není s láskou úplně snadné. Vnímavému divákovi je navíc navozena nostalgická nota připomínající nám onu chmurnou tezi, že dějiny se točí pořád dokola. Vždyť přece „Petr a Lucie“, jimž společnost a doba zhatí životní štěstí, tu budou vždy. ☹

Romain Rolland: Petr a Lucie

dramaturgia a dramaturgická spolupráca J. Pithartová
réžia M. Pecko scéna P. Andraško kostýmy E. Farkašová
hudba R. Mankovecký pohybová spolupráca S. Vlčeková
účinkujú M. Pešl, K. Krajíčková, P. Kubes, V. Včelná,
M. Przebinda, I. Plíhalová, R. Venc, T. Krejčí
premiéra 19. január, Moravské divadlo Olomouc

James Knowlson Odsúdený na slávu. Život Samuela Becketta

Samuel Beckett je autor, ktorý neprestáva fascinovať svojim dielom, rovnako pozoruhodná je však aj jeho osobnosť. Jeho dlhoročný priateľ James Knowlson v rozsiahlej biografii odhaľuje nevelmi známe skutočnosti o tomto nositeľovi Nobelovej ceny, ktorý sa za života vyhýbal publicite. V knihe, ktorá po vyše dvadsiatich rokoch od prvého vydania (1996) vychádza aj v slovenskom preklade, opisuje Beckettovu mladosť v Írsku i život v Paríži, jeho turbulentný vzťah s matkou a formujúci vzťah s Jamesom Joycom, jeho postoje i životné peripetie.

Godot, láska a strata (1953 – 1955)

V roku 1953 vyšiel vo februárovom čísle obnovenej *Nouvelle Revue Française* úryvok s názvom *Mahood* z Beckettovho pripravovaného prozaického diela *L'Innommable* (Nepomenovateľný), kde však chýbala celá jedna časť. Odstránená pasáž, v ktorej sa hovorilo o „zdurení penisu“, obsahovala zábavné rozprávanie o postave, čo nemá ruky, a teda sa nemá ako vzrušiť v snahe vyvolať vysnívané „záchvevy“ erekcie pri predstave konského zadku. Jérôme Lindon v liste upozornil Becketta, že redaktori vymazali niekoľko viet z už zalomenej verzie textu po poslednej korektúre. Beckett bol rozžúrený. Odstránenie týchto častí s ním nikto nekonzultoval a redaktori to ani jemu, ani Lindonovi nijako nevysvetlili. Keď sa mu dostal do rúk výtlačok časopisu, bol úplne bez seba: nebolo to, ako napísal v liste Lindonovi, len niekoľko vymazaných viet, ale celá polovica strany, a v časopise nebola ani len zmienka o spomínanom odstránení.

54 Beckett bol presvedčený, že nestačí poslať rozhorčený

a protestný list. Nemali by časopis zažalovať alebo sa aspoň pod hrozbou žaloby pokúsiť donútiť redaktora Jeana Paulhana, aby vydal vynechanú pasáž v ďalšom čísle spolu s ospravedlnením za neoprávnené vynechanie? Poradí sa Lindon so svojim švagrom právnikom o tom, čo majú robiť? Beckettovi bolo z celej situácie doslova zle a z listov je zrejmé, že bol naozaj veľmi rozladený. [...]

Jeho nahnevané a rozhorčené šomranie trvalo niekoľko mesiacov, a to dokonca aj po vysvetlení a krátkom ospravedlnení, ktoré vyšlo v marcovom čísle časopisu. Beckett namietal, že im nešlo o takúto krátku poznámku. Nemali by sa fakty o tejto poľutovaniahodnej záležitosti, pýtal sa, teraz zverejniť v inom časopise? Jeho mladý vydavateľ sa znovu prejavil ako múdry radca: tvrdil, že v správe uverejnenej v inom časopise by mohli byť fakty prekrútené a mohli by nadobudnúť úplne iný význam, ako v skutočnosti mali. Okrem toho, ak sa celá záležitosť bude ďalej rozmazávať, nebude to pôsobiť ako snaha získať publicitu, ktorú, ako vie, Beckett nenávidí? Tieto argumenty Becketta presvedčili, aby zanechal akékoľvek ďalšie pokusy o nápravu toho, čo vnímal ako očividnú nespravodlivosť.

Jeho zúrivé reakcie však ukázali, ako veľmi mu záleží na slobode a integrite umelca a možnosti písať a uverejňovať svoju prácu bez obáv zo zmien alebo z cenzúry. Keď o pár týždňov Barney Rosset z Grove Press v New Yorku súhlasil s vydaním prekladu Beckettových románov a *Čakania na Godota*, Beckett napísal: „... s ohľadom na moju prácu ako takú dúfam, že si uvedomujete, do čoho sa púšťate. Nemám na mysli podstatu veci, ktorá by pravdepodobne nemala nikoho znepokojiť, ale isté obscénosti formy, ktoré by Vás



James Knowlson

Odsúdený na slávu. Život Samuela Becketta

Divadelný ústav Bratislava, 2017

ISBN 978-80-8190-030-3

asi vo francúzštine neprekvapili tak, ako prekvapia v angličtine, a ktoré, pravdupovediac (je lepšie, aby ste to vedeli skôr, ako začneme), nie som vôbec ochotný zmierniť.“

[...]

Nedokázal tak ľahko obetovať umeleckú slobodu a integritu, ktoré považoval za sväté, ako sa to naučil od nekompromisného Jamesa Joyca. Úspech *Godota*, najprv v Paríži a v priebehu niekoľkých mesiacov v mnohých divadlách po celom Nemecku, priniesol Beckettovi nezvyčajnú slávu a viac peňazí, než dovtedy zarobil svojou prácou. Zároveň vo väčšej miere ohrozil jeho súkromie. Žiadosti o rozhovor do novín, literárnych revue a rozhlasových staníc zaplavovali kanceláriu Jérôma Lindona. Na jednu z nich Beckett odpovedal: „Čo sa týka rádia, je mi ľúto, ale jednoducho nemôžem. Na všetky žiadosti o rozhovor, a je jedno, od koho sú, môžete vždy – a teraz s ešte väčšou istotou –, odpovedať nie.“

[...]

Keď Maurice Nadeau, člen poroty udeľujúcej ocenenie Prix Renaudot, navrhol Beckettovi nový román *Nepomenovateľný* na túto literárnu cenu, Lindon napísal Beckettovi, že napriek jeho počiatočným predpokladom má kniha veľkú šancu toto ocenenie skutočne dostať. Nadeau a Claude Edmond Magny, ďalší člen poroty, patrili k jeho hlavným podporovateľom. Lindon Beckettovi povedal, že tretí porotca Georges Charensol mu telefonoval a pýtal sa, či bude Beckett – v prípade, že dostane cenu –, ochotný zúčastniť sa na následných oslavách a poskytnúť rozhovor pre jeho literárnu revue *Les Nouvelles littéraires*. Reklamná hodnota takýchto rozhovorov a článkov bola zrejme a bezpochyby by pomohla predáť oveľa viac Beckettových kníh. Beckett povedal jednoznačne nie na obe otázky, pričom znovu uznal, že takéto správanie je v rozpore so záujmami jeho vydavateľa. Vysvetlil, že to nie je ani tak preto, že by takúto sebaaprezentáciu a „literárne pitky“ považoval za odporné, ale preto, že je to preňho jednoducho niečo nepredstaviteľné. ❖

(redakčne krátené)

Knižné tipy



52. s.
dostupné
online

Roman Vašek

Český tanec v datech 1 / Taneční vzdělávání

Institut umění - Divadelní ústav
www.prospiero.divadlo.cz

Kniha je prvou zo súboru štúdií s názvom *Český tanec v datech*, ktoré zhromažďujú štatistické dáta z rôznych oblastí českého umeleckého tanca a príbuzných odborov, pričom sa venujú aj doposiaľ marginalizovaným umeleckým formám, akými sú pantomíma, cirkus alebo tanec v zábavnom priemysle. Prvú štúdiu autori koncipovali ako prológ k nasledujúcim častiam. Zaoberajú sa v nej tanečným vzdelávaním na konzervatóriách a vysokých školách. Na záver publikácia prostredníctvom názorov profesionálnych tanečníkov reflektuje kvalitu tanečného vzdelávania.



160. s.
orientačná
cena: 35 €

Tomáš Winter a kol.

Cirkus pictus. Zázračná krása a ubohá existence. Výtvarné umění a literatura 1800 – 1950

Arbor Vitae
www.arborvitae.cz

Publikácia sa zaoberá reflexiami cirkusového sveta v Českom výtvarnom umení a literatúre od začiatku 19. storočia do prvej polovice 20. storočia. Autori tvorbu jednotlivých českých umelcov analyzujú nielen v miestnom, ale aj európskom umeleckom kontexte. Kniha sa takisto venuje histórii cirkusu ako takého.



480 s.
orientačná
cena: 25 €

Günter Jeschonnek (ed.)

Darstellende Künste im öffentlichen Raum

Theater der Zeit
www.theaterderzeit.de

Publikácia vznikla v rámci medzinárodného sympózia v Berlíne o význame výtvarného umenia a umeleckej intervencie vo verejnom priestore. Na osemnástich príkladoch z Nemecka interdisciplinárne skúma, ako sa dajú miesta, ktoré svojim charakterom odrádzajú od umeleckých aktivít, za pomoci divadelných a tanečných projektov transformovať na celkom nové, spoločensky aj umelecky hodnotné priestory.

MICHAL DITTE
dramaturg a dramatik



Esencia písania Amerického cisára

Keď prišla možnosť adaptovať *Amerického cisára* pre divadlo, uvedomil som si, že žijúceho autora dramaturgujem prvýkrát. Niežeby som sa toho ľakal, ale istý pocit zvýšenej zodpovednosti tu bol. Po stretnutí s Martinom Pollackom by som najradšej z jeho knihy len povystrihoval jednotlivé časti, výstrižky nalepil na dvadsaťpäť listov A4 a odovzdal ich režisérke. Keďže sme túto možnosť už v zárodku zavrhlí, musel som začať písať. A nebolo to ľahké. Vtesnať do divadelnej hry celú knihu? Šialenstvo. Začal som písať asociácie (píše tak aj Miklós Forgács, tak prečo nie ja). Po desiatich stranách bolo všetko jasné: Toto nie je *Americký cisár*. Začínam znova. Čítam knihu (už neviem koľkýkrát), vyznačujem citácie, pátram po ďalších zdrojoch, ale dokument sa zaplňa len veľmi pomaly. Čas je nepriateľ, dni sú krátke. Noci ešte kratšie. Zároveň dramaturgujem *Čajku*. Cítim sa ako Treplev, ktorý nie je spokojný s ničím, čo napísal. Virtuálne trhám strany v počítači, aby som napílnal ďalšie. Hľadal som rad tragických, smiešnych a nešťastných postavičiek, agentov, odborárov, prevádzáčov, aktivistov... Hľadal som paralely na súčasnosť. Našiel som svojho hrdinu – Mendela Becka a jeho sestru Rifke. Tak či onak, myslím si, že posledná verzia textu je len polotovár a výsledný tvar bude jedným z mnohých inšpiračných zdrojov pre inscenátorov.

Hovorí sa, že napísať príspevok o svojej tvorbe na 1600 znakov vždy vyznie triviálne. Iní hovoria, že písať o svojej tvorbe je ako zavesiť na sociálnu sieť fotku s obedovým menu z dovolenky v Chorvátsku. Čítam to po sebe a môžem len súhlasiť. ☺

DARINA KÁROVÁ
dramaturgička

Koprodukcie sú v divadelnom svete veľmi cenené. Medzinárodné obzvlášť. Umožňujú spojenie idey a finančných aj prevádzkových podmienok pri realizácii nového, zvyčajne umelecky i technicky náročného diela. Sú dôkazom vyspelosti zúčastnených subjektov. Najmä pre festivaly je to mimoriadna pridaná hodnota a prestíž. Na jednej strane výsada existovať v spoločnosti uznávaných partnerov a získať prvenstvo v uvedení „spoločného“ diela, na druhej risk, pretože kupujete mačku vo vreci – aj keď ide o renomovaného tvorcu. V západnej Európe sa neboja riskovať, okrem toho fungujú v inom leveli. V našich končinách sú medzinárodné koprodukcie skôr zriedkavosťou – vyplýva to zo spôsobu práce pri tvorbe inscenácií, z obavy o neistý výsledok, ale aj z finančnej nesolventnosti subjektov. Málokto sa môže dva-tri roky dopredu zaviazat vyššou sumou, najmä zahraničným partnerom.

JÚLIA RÁZUSOVÁ
režisérka

Ak sú aj polemické zásluhy a úspechy výsledného diela, určenie jeho národnosti či problematizácia produkcia, je to stále málo oproti možnosti vzniku jedinečného diela na pozadí rôznych kultúrnych a spoločenských kontextov. Diela, ktoré nepatria jednej krajine, jednému autorovi, ale nesú stopu viacerých individualít, ponúkajú absolútne výnimočný výsledok, pri ktorom sme nútení akceptovať spoločný vklad, zisk aj stratu. Každá krajina sa podieľa na spolupráci finančne, technicky a tvorivo, otázkou je naša národná pripravenosť na spoluprácu v týchto aspektoch.



2 x 2

Aký význam majú medzinárodné koprodukcie pre domácu kultúru?

Aký význam majú medzinárodné koprodukcie pre domácu kultúru?



Jozef Červenka
operný kritik



Zemina v SND

V uplynulých týždňoch spôsobila rozruch premiéra v Opere SND – *Sadko* Nikolaja Rimského – Korsakova v réžii Daniela Kramera. Teda, samotná inscenácia ani tak nie; tú bratislavské obecenstvo prijalo s resignovaným povzdychom: „Zasa moderná réžia.“ Už počas skúšok však operný ansámbel zaujala súčasť scény (Annette Murschetz) v podobe vrstvy zeminy, ktorá pokrývala celú plochu javiska. Speváci sa po nej pohybovali, manipulovali ňou a viacerým následkom toho vznikli zdravotné problémy.

Zmes zeminy bola dovezená z Belgicka od koprodukčného partnera inscenácie, kde už svojmu účelu poslúžila. Potom pol roka dozrievala v dielňach SND v dôkladne uzatvorených kontajneroch, aby bola pripravená na slávnostnú bratislavskú premiéru. Následne bola úspešne rozmiestnená na javiskovej šikmine, ale čo čert nechcel: pri inštalácii, deinštalácii a používaní vznikol prach. Ten v opere nie je žiaduci, a tak logika prikázala: pokropiť. Všetko, čo bolo v zmesi živé, sa prebudilo a citlivejší umelci ochoreli. Zdesení kolegovia sa obrátili na vedenie divadla, no to im ukázalo certifikát neškodlivosti z Belgicka. Zdravotné problémy však pokračovali a umelci si preto dali vypracovať odborný posudok, ktorý predložili vedeniu. Riaditelia starostlivo posúdili situáciu a posudok neuznali. Umelci preto pred ďalšou reprízou pohrozili štrajkom. Riaditelia údajne ponúkli benefity, no umelci ostali principiálni – nebudú hrať na zdraví škodlivej zemine! Vznikla preto unikátna štrajková pohotovosť, ktorá sa týkala iba jednej inscenácie. Riaditelia sa zahrali na pštrosy, *Sadka* v programe vymenili za *Turandot* a PR oddelenie divákom oznámilo, že táto zmena je super. ☺

MIROSLAV BALLAY
teatrológ

Význam medzinárodných koproducií rastie v súčasnosti aj s rozvojom sietí nezávislých kultúrnych centier. Sú predpokladom pre silnú interkultúrnu výmenu. Koprodukcie predstavujú obohatenie domácej kultúry prinajmenšom v inšpiratívnom stretnutí, dialógu, kultúrnom mixe tvorivej flexibilnej spolupráce. Divadlo sa inak povedané internacionalizuje ako kolektívny druh umenia, čo je preň ozdravne prirodzené.

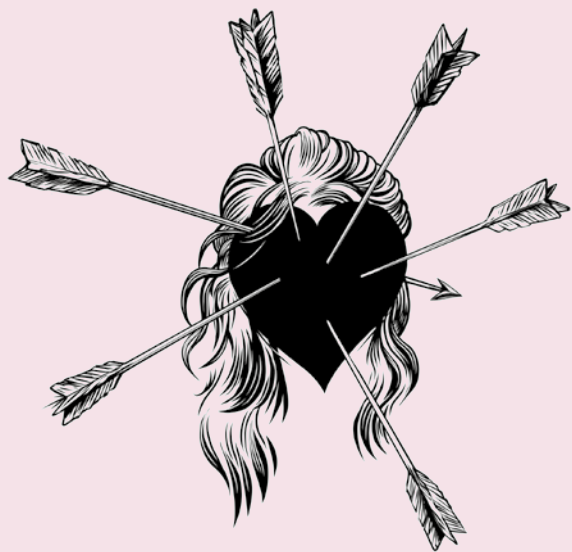
OMAR MIRZA
teoretik umenia a kurátor

Medziakademický, medzicivilizačný, medzidisciplinárny, medzietnický, medzigeneračný, medziinštitucionálny, medzijazykový, medzikontinentálny, medzikrajový, medzikultúrny, medziludský, medzimestský, medzináboženský, medzinárodný, medziodborový, medziosobný, medzipohľavný, medzipriestorový, medzirezortný, medziriadkový, medziročný, medzirodový, medzisezónny, medzislovný, medziškolský, medzištátny, medzitextový, medziuniverzitný, medzivládny, medzižánrový...

Ja a divadlo

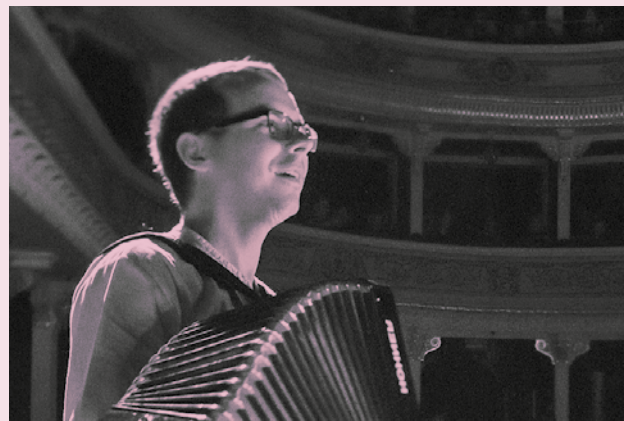
- 1 – Čím momentálne žiješ?
2 – Čo ťa inšpiruje a odrádza?

v marci kreslí — Marek Cina



DANIEL ŠPINER

hudobník



1 — V divadelnom svete žijem teraz farebne. Aj v tanečnom. A vlastne aj v hudobnom. V januári mala premiéru tanečná inscenácia *Bohovanie*, do ktorej som vytvoril hudbu a zároveň som si v nej ponechal pár „flekov“, ktoré hrám live. Začiatkom februára mala premiéru inscenácia pre deti v Bábkovom divadle Košice s názvom *Gul'ko Bombul'ko*, kde som sa činil autorsky. A o dva týždne neskôr bola premiéra v Brne – *Rozmarní léto* v Mahenovom divadle a tam spolovice moja hudba. A tú si budeme hrať až do derniéry naživo. No a popritom koncerty s Martinom Geišbergom a naším projektom Sandonoriko a reprízy projektu *Korene* v SND s Táňou Pauhofovou. A ešte k tomu aj Teatro Tatro a inscenácia *Cikrus Charms*. No a napokon už jedenástročná hudobná spolupráca so speváčkou Katkou Koščovou. Fuuu, dobre mi je.

2 — Odrádzajú ma hlavne ľudia, ktorým sa nechce. Môžu, priestor je, ale im sa nechce. Vtedy radšej odchádzam. Inšpiráciou je mi všetko. Napríklad pred pár dňami mi zavolať Jaro Ondo, či by som neskúsil pár tónov do nového dokumentu. A to je silný dokument. Popri pozeraní som hneď hral a nemenil. No a môj syn, to je megainšpirácia. Zakazuje mi hrať na klavíri. Ale zato tancujeme na ľudovky. A hráme spolu lego a furt mi berie naj kocky.

BARBORA PALČÍKOVÁ

herečka



1 — Pred necelým mesiacom sme mali v Slovenskom komornom divadle premiéru inscenácie *Biológia politika – Fouché!!!* v réžii Lukáša Brutovského. Teraz už skúšame s Dodom Gombárom *Kráľa Leara*. Často cestujem do Bratislavy a späť do Martina. Niekedy aj štyrikrát do týždňa, raz s kolegami v aute, raz vlakom (a dosť často). Ale už som si kúpila auto, moje prvé. Prvý deň s ním bol plný všeličoho. Mala som ho asi päť minút a už som sa tesne vyhla pokute (zastavila som na zákaze, ale cielene). Po mojej prvej jazde z Košíc do Martina som mala svalovicu medzi lopatkami.

2 — V divadle si zo všetkého vieme zobrať niečo. Či už je to pozitívne, alebo negatívne. Emócie, zážitky, otázky, tri bodky. A jediné, čo ma hnevá, sú vyzváňajúce telefóny. Už sa párkrát stalo, že ich bolo aj desať počas jedného predstavenia. A to je už naozaj veľa!

MICHAL JASAŇ

režisér



1 — V čase, keď píšem tento text, som v Štúdiu Spišského divadla dokončil réžiu inscenácie *norway.today*, takže môžem povedať, že som posledných pár týždňov naplno žil divadlom. Čím budem žiť v čase, keď sa tieto slová dostanú k čitateľovi, to neviem. Zodpovedné plánovanie budúcnosti (tej mimo javiska) nikdy nebola moja silná stránka. Ale vlastne aj v časoch, keď som v divadle nič nerobil, vždy som ním žil. Minimálne v myšlienkach. Alebo ako divák. Na tom sa asi nič nezmení ani vtedy, keď tento text pôjde do tlače.

2 — Na divadle ma najviac inšpiruje to, že je to kolektívna práca. Rád sa bavím s ľuďmi o veciach, ktoré ma zaujali alebo mám neudržateľnú chuť vyjadriť na ne svoj názor. Ideálne pomocou textu daného dramatikom. A keď sa potom podarí inscenačnému tímu dostať sa na „jednu vlnu“ a výsledok nie je len mojím filozofovaním nad nesmrteľnosťou chrústa, ale spoločnou výpoveďou, to je ten najlepší pocit. Samozrejme, že sú chvíle, keď by som sa najradšej stratil niekde na opustenom ostrove a užil si čas pre seba samého. Vtedy sa snažím čas využiť na čítanie dramatických textov a hľadanie niečoho nového, čo by ma oslovilo.

8. február

V bratislavskom kníhkupectve Artforum prečítal výber z korešpondencie Ludwiga van Beethovena Robert Roth. Podujatie s názvom Roth číta Beethovena otvorilo medzinárodný festival komornej hudby Konvergencie, ktorý sa pravidelne koná už od roku 2000. Po úspešnom otvorení festival pokračoval sériou komorných koncertov, ktoré sa uskutočnili 18. – 25. februára.

10. február

V bratislavskej Redute sa už po pätnástykrát odovzdávala cena Júliusa Satinského Bratislavská čuoriedka. Už tradične bolo udeľovanie súčasťou programu Bratislavského bálu. V kategórii Osobnosť si cenu prevzala Kamila Magálová za výnimočný umelecký prínos do divadelnej a filmovej kultúry. Ďalším oceneným z oblasti divadelného umenia bol Tomáš Berka, ktorý zvíťazil v kategórii Idea – Počin za umelecké pôsobenie v scénografii a plagátovej tvorbe, ako aj za autorstvo knižných publikácií o Bratislave.

11. – 17. február

Zaujímavou udalosťou na českej scéne bol festival nového cirkusu Cirkopolis, ktorý prebiehal 11. – 17. februára v Prahe. Aj počas tohto ročníka sa predstavili viacerí domáci i medzinárodní umelci a umelecké skupiny pôsobiace na poli tanečného a akrobatického divadla. Vrcholom programu bol doteraz najväčší súboj českých cirkusových performerov Circus Battle.

12. február

Pri príležitosti stého výročia narodenia dramatika, prozaika, scenáristu a režiséra Leopolda Laholu (1918 – 1968) odohralo bratislavské divadlo Ticho a spol. reprízu inscenácie o Laholovom živote

Všade tá rieka...!, ktorá vznikla v roku 2013 v réžii Viery Dubačovej. Autorka a dramaturgička Viki Janoušková v nej použila citáty z Laholovho diela, korešpondenciu so spisovateľom Jurajom Špitzerom a výroky Laholových známych – filmového a divadelného kritika a dramaturga Jána Roznera a filmovej kritičky Agneše Kalinovej.



VŠADE TÁ RIEKA...! (Ticho a spol.)
foto A. Velički

14. február

Balet Štátneho divadla Košice si pre divákov pripravil akciu s názvom Valentínsky týždeň. Počas troch večerov odohral tri predstavenia, v ktorých rezonovala téma lásky. Prvýkrát ožila láska 10. februára v notoricky známom príbehu *Carmen*. Sviatok všetkých zamilovaných patrilo inscenácii *Charlie Chaplin* a valentínsky týždeň zakončilo 17. februára predstavenie *Rómeo a Júlia*.

26. február

Katedra kulturológie Univerzity Konštantína filozofa v Nitre zorganizovala otvorenú prednášku o súčasnom tanci, ktorej zámerom bolo zodpovedať otázku: Čo je tanec, čo ešte môže byť tanec? Prednášku viedol slovenský tanečník, choreograf a pedagóg Peter Šavel, ktorý momentálne pôsobí v Belgicku.

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

8. marec

Radošinské naivné divadlo uvedie 180. reprízu inscenácie známej Štepkovej hry *Konečná stanica*, ktorá bude zároveň verejnou rozhlasovou nahrávkou vytvorenou pre RTVS. Novej interpretácie sa ujme takmer celé pôvodné obsadenie z roku 1997. Zvukový záznam bude na javisku sprevádzať bohatý hudobný a filmový program, ktorý divákovi priblíži zákulisie tejto inscenácie.



foto archív RND

9. a 16. marec

Činohra SND prinesie v marci hostovanie hned dvoch Čechovov. Ako prvá sa 9. marca predstaví inscenácia *Višňového sadu* z martinského Slovenského komorného divadla v réžii Romana Poláka. O týždeň neskôr bude v SND hosťovať *Ujo Váňa*, ktorého v Štátnom divadle Košice inscenoval predstaviteľ najmladšej generácie režisérov Lukáš Brutovský.

16. – 18. marec

Už štvrtýkrát sa počas pražského divadelného a tanečného festivalu Bazaar predstavia umelci zo strednej, východnej a južnej Európy. Tento ročník sa programovo zamerl na hľadanie vlastného hlasu menšinových a marginalizovaných komunit vo väčšinej spoločnosti. Ako zvyčajne nebude v programe chýbať ani SOBOTNÍ BAZAAR, počas ktorého sa predstavia práve vznikajúce scénické a tanečné projekty z celej Európy. Festival uzavrie súbor Handa Gote Research & Development s improvizovaným predstavením *Šibřinky*.

Z éteru / TV

RÁDIO DEVÍN

- 9. 3. 21:00 **I. Horváthová:** Izabeliriána TX
- 11. 3. 21:00 **P. Karvaš:** Carltonovská komédia
- 13. 3. 20:00 **F. Wedekind:** Lulu
A. Schnitzler: Spoločníčka
- 16. 3. 21:00 **F. Wedekind:** Lulu
- 17. 3. 13:00 **P. Glocko:** Pod zbojníckym klobúkom
- 18. 3. 21:00 **P. Mérimée:** Colomba
- 20. 3. 20:00 **H. Ibsen:** Pani z prímoria
A. Strindberg: Pelikán
- 24. 3. 13:00 **F. Král:** Čenkovej deti
- 25. 3. 21:00 **M. Fraňová:** Jaskynná panna
- 27. 3. 20:00 Divadelný zápisník
20:30 **P. Pavlac:** Slovo Váلكovo
21:30 **M. Válek:** Slovo
- 31. 3. 13:00 **S. Gurka:** Doloroso
- 1. 4. 15:00 **M. A. Bulgakov:** Pilát pontský
- 2. 4. 14:00 **P. Kyrmezer:** Komédia o bohatci a Lazarovi
- 3. 4. 20:00 **J.G. Tajovský:** Tma
I. Stodola: Básnik a smrť
I. Bukovčan: Slučka pre dvoch
- 4. 4. 21:30 **J. London:** Slepacie vajcia na divoko
- 6. 4. 21:00 **H. Ibsen:** Rosmersholm
- 8. 4. 21:00 **A. N. Puškin:** Kapitánova dcéra

RÁDIO REGINA

- 7. 3. 22:00 **S. Rakús:** Pieseň o studničnej vode
- 14. 3. 22:00 **N.V. Gogol:** Nos
- 21. 3. 22:00 **J.B.P. Molière:** Láska všetko vylieči
- 21. 3. 22:00 **P. Gregor:** Blázon z Manche
- 4. 4. 22:00 **J. Repko/J. Chalupka:** Bendegúz
- 11. 4. 22:00 **B. Björnson:** Novomanželia

DVOJKA

- 10. 3. 20:35 **Nejistá sezóna** (film z divadelného prostredia)
- 12. 3. 09:50 **Kým kohút nezaspieva**
(televízny film podľa rovnomennej hry)
- 14. 3. 22:30 Umenie (relácia)
- 19. 3. 9:55 **Jahňa chudobného**
(televízna inscenácia novely S. Zweiga)
- 25. 3. 21:50 **P. Vilikovsky: Letmý sneh**
(záznam inscenácie)

Konkrétne ø ...

VERONIKA MALGOT (režisérka)

... Najnovšia košická inscenácia *Znovuzjednotenie Kórei* bola vzťahovým peklom. Prežila som a zasypala v sebe všetky tie mŕtvolky milených, čo ma mákali. Ak by však divák čakal, že z toho sedadla povstane ako víťaz, do not be mistaken. Chcela som kolenačkovať do zadného radu a počkať, kým všetci odídu. Toto predstavenie drží v napätí celé telo, uvoľňuje ho pravidelne perfektným humorom. Herci sú skvelí, režia Júlie Rázusovej je jedinečná a ja len dúfam, že si titul nájde na východe dosť otvorených divákov a príbehov v nich, ktoré zasiahne svojou polámanou láskou.

NORA NAGYOVÁ (divadelná vedkyňa)

... Potešilo ma, že rok 2018 so sebou priniesol aj publikáciu filmového vedca Martina Palúcha *Cenzúra a dokumentárny film po roku 1989*, ktorá odhaľuje mašineriu cenzúrnych zásahov v súvislosti s autorským dokumentárnym filmom na Slovensku a sčasti aj v USA. Palúchova v poradí už tretia monografia je jedným z priamych dokladov o vysokej odbornosti slovenskej filmovej vedy. Svojím jasne formulovaným jazykom a konzistentnými myšlienkami sa otvára aj širšiemu čitateľskému publiku, čo možno označiť za viac než pozitívny fakt. Nový rok začal teda sľubne, aspoň pokiaľ ide o vedecké publikácie. Uvidíme, čo ďalšie v súvislosti s humanitnými vedami prinesie.

VERONIKA GABČÍKOVÁ (dramaturgička)

... Dávam do pozornosti Dieru do sveta v Liptovskom Mikuláši, ktorú vedú Janka

Mikuš Hanzelová a Janko Mikuš. Priestor plný kníh, umenia, kultúry, dobrej kávy, kvalitného čaju a človečenstva. Priestor, v ktorom sa stretávajú kultúrni a kultúry chtví ľudia bez rozdielu veku. Malé kultúrne centrum s veľkým srdcom a významom. Ochota, profesionalita, kreativita a nesmierna skromnosť hlavných organizátorov sú dôvodom, prečo o tomto priestore bude stále viac počuť.

IVANA RUMANOVÁ (kultúrna antropologička)

... Asi kvôli mojej networkingovej fóbii a narastajúcej skepse z interaktivity v divadle sa na festivaloch snažím vyberať si predstavenia, ktoré sú bezpečne za štvrtou stenou. Niečo asi robím zle, lebo dve zo štyroch predstavení, ktoré som tento rok na pražskom festivale Malá inventura videla, nakoniec vykročili s mikrofónom smerom k divákovi. Zbytočne a napriek sľubnému vtipnému začiatku. V súčasnom experimentálnom divadle sa s tým oplatí počítať ako so samozrejmosťou a pre istotu si treba sadať tam, kde sa káble a performer dostanú len s ťažkosťami.

PETER TILAJČÍK (herec)

... Desí ma súčasná spoločensko-politická situácia, ktorá je evidentne horšia, než sme sa nazdávali. Darmožráči pri žriedle už vyžrali všetku pšenicu a nám nechali otruby, ktoré by sme mali pokorne prijať. Verím však, že to tak nebude. Okrem toho čítam krásnu knihu 1913 autora Floriana Illiesa, o roku, ktorý zmenil storočie, o drobných udalostiach, ktoré sa zhodou okolností stali najdôležitejšími v celospoločenskej premene.

MAREC 2018
číslo 3 | 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 mate-

riálov je možné len s písom-

ným povolením vydavateľa.

Jednotlivé články vyjadrujú

názory autorov a nemusia sa

stotožňovať so stanoviska-

mi redakcie a vydavateľa.

Divadelný ústav je štátnou

príspevkovou organizá-

ciou zriadenou Minister-

stvom 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

1. vyplnený návrhový list
2. 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**

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

SETKÁNÍ/ENCOUNTER 2018

Medzinárodný festival divadelných škôl

12 škôl

z celého sveta

5 dní

5 divadiel

5x party

Brno

17. - 21. 4.

Organizátori:



Pod záštitou:



Za podpory:



Hlavný mediálny partner:



Hlavný rozhlasový partner:

