



máj



kød

konkrétne ø divadle

číslo 5 | ročník 12 | 2018

cena 1,65 € | 50 Kč

- | Marián Amsler | Strachopudi v DPM |
- | Znovuzjednotenie Kórei v ŠDKE |
- | #dubček v Divadle Aréna |
- | norway.today v Spišskom divadle |
- | chorvátske divadlo | Jiří Bartovaneč |
- | Tanzplattform in Deutschland |

Milí čitatelia!

Divadlo už dlhšie nie je len predmetom záujmu divákov a kritikov, ale aj lokálnych politikov. U nás sa zväčša pasujú „iba“ do pozície posudzovateľov kompetentnosti osobností v riadiacich a umeleckých funkciách mestských scén, v Česku sa zrejme začínajú aktívne venovať aj dramaturgii. Časť brnianskeho mestského zastupiteľstva sa v apríli pokúsila zakázať festivalu Divadelní svět Brno uviesť kontroverznú poľskú inscenáciu *Kliatba* v réžii Olivera Frljića (písali sme o nej v čísle 4/2017). Poslanci svoju nespokojnosť demonštrovali návrhom znížiť rozpočet medzinárodnej prehliadky o sumu potrebnú na uvedenie inscenácie, či dokonca v budúcnosti program viac regulovať. Na festivale Nová dráma/New Drama bude hosťovať Frljićova *Aleksandra Zec*. Inscenácia vyvolala v Chorvátsku podobnú polemiku ako *Kliatba*. Provokatívna konfrontácia s národnými vinami solí narýchlo šité rany z vojnovnej minulosti, čo dokladuje v článku aj teoretička Nikolina Židek. Dobrý signál je, že slovenských politikov zatiaľ tento problematický režisér nevystrašil.

Aj vďaka tomu sa v aktuálnom čísle nemusíme venovať kultúrnym hororom, ale dívať sa na horor ako žáner. S inscenáciou *Strachopudi* od DPM zavítala do Bratislavy temnota a koncom apríla mal v Nitre premiéru desivý *Stalker* divadla Teatro Tatro. Profesor Richard Hand naznačil, že strach na javiskách vo Veľkej Británii je s rozmachom imerzného divadla čoraz populárnejší. Možno sa ani nenazdáme a (aj v súvislosti s trendom uvádzať divadlo v netradičných priestoroch) divadlo hororu začne viac strašiť aj na Slovensku.

FOTO NA OBÁLKE
Strachopudi, DPM, foto L. Kotliár

obsah

na margo

2 **Súčasná fóra desivých zážitkov**
Richard Hand

rozhovor

3 **Keď niekto o inscenácii povie, že je pekná, mám pocit, že som v niečom zlyhal**
rozhovor s Mariánom Amslerom

recenzie

14 **Z rozprávky do hororu, z hororu do reality**
Soňa J. Smolková
• *STRACHOPUDI* (DPM)

19 **... (ako) možno zjednotiť dve Kórey?**
Katarína Cvečková
• *ZNOUZJEDNOTENIE KÓREÍ* (ČINOHRA ŠDKE)

#nejednoznačný?

Dáša Godová
• #DUBČEK (DIVADLO ARÉNA)

Smrť im (ne)pristane

Lucia Lejková
• *NORWAY.TODAY* (SPIŠSKÉ DIVADLO)

festivity

30 **Atomizácia pevných rozhraní**
Milo Juráni

zahraničie

35 **Výlety nikam**
Rudo Leška

38 **Chorvátske divadlo ako platforma pre ľudskoprávne vzdelávanie – 2. časť**
Nikolina Židek

extra

44 **V trojúhelníku prostor – téma – interpret**
rozhovor s Jiřím Bartovancom

in memoriam

47 **Priekopníčka divadelného dejepisu**
Vladimír Štefko

48 **Klaun a guru v jednej osobe**
Nadežda Lindovská

krátko kriticky

50 **PLAY ČECHOV po rusinsky**
Hana Rodová

51 **Chlupatý útok na divadlo**
Adéla Vondráková

knižná ukážka

52 **HRY**
Roland Schimmelpfennig

knížné tipy

z tvorby

54 **Vynášanie smetí a geopolitika**
Juraj Bielik

2x2

54 **Čoho sa v divadle bojíte?**

glosa

55 **„Takže Morava je takové české Polsko?“**
Michal Zahálka

ja a divadlo

Alica Minářová
Jakub Mudrák
Tomáš Danielis

kaleidoskop

tipy redakcie

59 v éteri

60 konkrétne p...



DRÁMA!

drama das Drama dramati il dramma drama
ДРАМА դրամա דרמה



PLAČ!

cry das Weinen placz il pianto piaci
בכי בוכה פלאץ פלאץ



DIVADLO!

theatre das Theater teatr il teatro kazalište
תיאטרון תיאטרון תיאטרון



LÁSKA!

love die Liebe milość l'amore ljubav
אהבה אהבה אהבה



POSTEĽ!

bed das Bett lôžko il letto krevet
מיטה מיטה מיטה



JAVISKO!

stage die Schaubühne scena il palcoscenico pozornica
במה במה במה



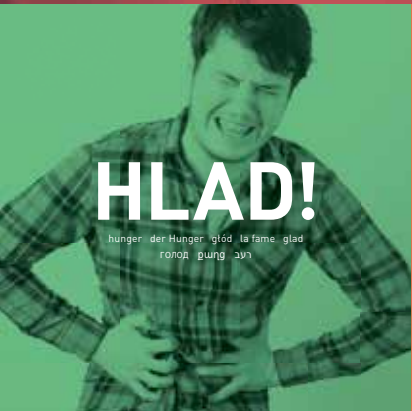
PIVO!

beer das Bier piwo la birra пиво
בירה בירה בירה



OPICA!

hangover der Kater kac la sbronza majmun
похмелье похмелье похмелье



HLAD!

hunger der Hunger голод la fame glad
רעב רעב רעב



KVETY!

flowers die Blumen kwiaty i fiori cvietče
צבעוני צבעוני צבעוני



MASKA!

mask die Maske maska la maschera maska
מסכה מסכה מסכה



REŽISÉR!

director der Regisseur režyser il regista redatelj
режиссер режиссер режиссер

Zahráme všetko!

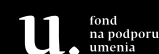
Medzinárodný festival divadelných vysokých škôl 8. – 13. júna

www.istropolitanaproject.sk | www.vsmu.sk

Organizátor:



Z verejných zdrojov podporil:



Richard Hand
profesor mediálnych štúdií



Súčasná fóra desivých zážitkov

Čo dnes môže prilákať ľudí na horor do divadla? Veď kino ponúka obrovskú škálu zážitkov. Kamery dokážu zachytiť najmenšie detaily tmavých interiérov a tiel; počítačom generované snímky takmer dokonalo simulujú realitu a rovnako tvoria surreálne svety; zvukové systémy roztrasú naše vnútornosti. Podobné je to s Netflixom a televíziou. Nájdeme v nich skvelo urobené seriály ako *American Horror Story* alebo *The Walking Dead*, s košatými zápletkami a vysokými produkčnými nákladmi, ktoré nás ľahko vyvedú z rovnováhy v zdanlivom bezpečí našich domov. Existujú aj ďalšie médiá, ktoré nás vedú do neobvyklých hororových svetov. V počítačovej hre *The Last of Us* ovládame skupinu preživších, ktorá blúdi Amerikou zmietanou zombie apokalypsou. *Hellblade* je najlepšie hrať so slúchadlami. Stereofonický zvuk umožňuje vnoriť sa do psychózy hlavnej postavy a doslova načúvať hlasom v jej hlave. Môže sa divadlo tomuto vôbec vyrovnáť?

Samozrejme, že môže. Z dôvodov, ktoré sú esenciou poetiky a zážitku z divadelného predstavenia, vďaka dôvernému stretnutiu v spoločnom priestore a čase. Keď sa dívame na divadlo, je to vždy živé, vždy žijúce. Rozvíja sa okolo nás a rovnako v nás. S klasickou gréckou alebo Shakespearovou tragédiou je výpravné alebo katarzné, vďaka komédii zažívame spontánnu rozkoš. Ale čo na javisku s hororom? Hororový divadelný zážitok môže veľmi prekvapiť. Atmosféru strachu podporuje fakt, že divadlo sa nedá zastaviť tlačidlom „pauza“ alebo ohraničiť veľkosťou plátna. Nech ponúka realistický efekt krvi ako v bájnem *Grand Guignol*, francúzskom divadle hororu z konca 19. storočia, ktoré vzniklo prebudovaním z gotickej kaplnky, alebo logike vzdorujúci hypernaturalný prízrak v „ghost play“ či

preklad: Milo Juráni

vývoj charakteru psychopatickej postavy v napätom psychologickom thrillere, vždy sa koná v reálnom čase, s reálnymi ľuďmi a v spoločnom priestore. Vyvážený scenár a precízna práca so zvukom, svietením, scénou aj rytmom nás ľahko uvedú do stavu stupňujúcej sa emocionálnej nerovnováhy. A keď naše srdce začne biť rýchlejšie a na našom čele vyrazia kvapôčky potu, uvedomíme si, že sme možno nikdy neboli takí ostražití a necítili sa viac zraniteľní. Divadelný horor je fascinujúca kolektívna skúsenosť: v tých najlepších sa v jednom momente dá atmosféra krájať nožom a počuť aj pád špendlíka, a v ďalšom zaznieva výbuch oslobodzujúceho smiechu.

Anglicko v súčasnosti zažíva skvelú éru hororových inscenácií. Do módy sa opäť dostávajú klasické thrillery od Patricka Hammita a Fredericka Knotta, množia sa divadelné adaptácie gotických románov ako *Frankenstein* či *Podivný prípad doktora Jekylla a pána Hyda*. Zombie survival akcie premieňajú celé budovy (a niekedy aj ulice či mestá) na fóra zlovestných zážitkov; predstavenia, aké ponúka *London Dungeon* (a podobné miesta strachu), nechávajú divákov spoznať dejiny násilia a brutality prostredníctvom početných hercov a detailných mizanscén. Nič však nevystihuje tento hororový rozpuk lepšie ako dokonalá šou, ktorá mala v Londýne premiéru minulý rok. Podľa vzoru populárnych imerzných inscenácií zabrdla *Hammer production company* – legendárna továreň na hororové filmy – do oblasti divadla. V inscenácii *Hammer House of Horror Live – The Soulless Ones* sú diváci svedkami paralelných dejov v tmavých halách a chodbách hudobnej siene z viktoriánskeho obdobia. Je to obdobný zážitok ako hltat stránky bohatej a strašnej gotickej novely. Divadlo hororu také, ako ho máme najradšej: empirické, pestré, desivé. 📍

MARIÁN AMSLER

Karol Mišovic
teatrológ

Keď niekto o inscenácii povie, že je pekná, mám pocit, že som v niečom zlyhal

Marián Amsler je predstaviteľom strednej generácie slovenskej réžie, v ktorej zaujíma výnimočné postavenie nielen špecifickým a neustále sa profilujúcim divadelným jazykom, ale najmä programovým uvádzaním súčasnej drámy. Jeho tvorba sa pohybuje od veľkých plátien v kamenných divadlách až po experimenty pre nezávislé divadlá. Pritom si jeho inscenácie vždy ponechávajú inú, no jemu vlastnú tvár.

Na Vysokej škole múzických umení si absolvoval odbor dramaturgia, ale už počas štúdia si režíroval svoje prvé inscenácie. Medzi inými *Platonova*, ktorý získal uznanie na mnohých medzinárodných festivaloch i *Dosky* v kategórii *Objav sezóny*. Ako sa stalo, že z dramaturga bol odrazu režisér?

Vo štvrtom ročníku na VŠMU bola možnosť vytvoriť s finančným príspevkom školy vlastnú inscenáciu a zároveň v tomto období začínalo fungovať Štúdio 12, ktoré poskytovalo priestor mladým tvorcom.

S prekladateľkou Romanou Maliti sme sa rozhodli inscenovať hru Oľgy Muchinovej *Táňa, Táňa*. Účinkovali tam profesionálni herci Robert Roth a Lucia Hurajová a zároveň naši spolužiaci z VŠMU Ľuboš Kostelný, Ľudmila Trenklerová, Pavel Bruchala a Tamás Gál. Inscenácia bola veľmi úspešná, bola nominovaná na *Dosky* v kategórii *Objav sezóny* a bola aj v programe festivalu *Divadelná Nitra*. A o rok neskôr nastala v našom ročníku kuriózna

foto L. Kotlár

rozhovor

situácia – nemali sme žiadneho režiséra. Naši ročníkovi vedúci Martin Huba a Ľubomír Vajdička ma vtedy oslovili, či by som nechcel režírovať absolventskú inscenáciu, a tak vznikol *Platonov*. Odvtedy som už pri režii ostal.

Po absolvovaní VŠMU si sa naplno rozbehol po slovenských, no najmä českých divadlách. Ako hodnotíš toto obdobie svojej tvorby s odstupom desiatich rokov?

Pre začínajúceho režiséra je to vynikajúca skúsenosť. Režiroval som v štúdiových divadlách, ale i na veľkých javiskách od Ostravy až po Cheb. Neustále som bol s kufrom na cestách, ale i tak to bolo výborné obdobie. Spoznal som, ako funguje prevádzka v repertoárových divadlách, zároveň to bola skvelá príležitosť na zdokonaľovanie remeselných zručností. Okrem réžie sa vyvíjalo aj moje dramaturgické smerovanie. Čoraz viac som upriamoval pozornosť na súčasné texty, a tak som mal krátko po škole za sebou inscenácie Muchinovej, Vyrpajeva, Gieselmanna, Churchillovej, Nagyovej atď. Z klasiky som inscenoval len Čechovove *Tri sestry* v Činohernom štúdiu v Ústí nad Labem, ale aj tie sa odohrávali v paneláku. Na Slovensko sa vtedy súčasná dráma dostávala veľmi pomaly a mňa fascinovalo inscenovať niečo prvýkrát. Dráma sa vyvíja rýchlejšie ako divadlo, a preto bolo nutné hľadať nové spôsoby a inscenačné možnosti. Spolu s tým sa rozvíjalo aj moje režijné videnie a poetika.

Nezmazateľnú stopu v tvojej kariére tvorí určite pôsobenie v brnianskom HaDivadle. Najskôr si nastúpil na post interného režiséra a o pár rokov si sa stal umeleckým šéfom. Z provinčnej scény si urobil kľúčové divadlo nielen na Morave, ale aj v celých Čechách. Čo teda pre teba znamená tých sedem rokov?

Do HaDivadla som nastúpil v čase istého jeho „medziobdobia“ alebo lepšie povedané akéhosi dramaturgického úpadku. Pod vedením Luboša Baláka sa divadlo snažilo zachraňovať prepádajúcu sa návštevnosť

sériou Komediograf – čo boli pásma komických scénok a skečov, popri tom sa napríklad hrala *Vec Makropulos* alebo slávna Pitínskeho inscenácia *Renata Kalenská, Lidové noviny*. Ako celok to pôsobilo veľmi rozpačito a nesúrodo. Bolo pre mňa ťažké presedlať z voľnej nohy do trvalého úväzku, bolo treba myslieť na kontinuálnu činnosť súboru, priniesť nejakú víziu a zároveň brať ohľady na tržby a návštevnosť. Moje prvé inscenácie preto boli doslova skúškami smerovania divadla aj mňa samého. Myslím, že prelomovou bola *Extase* ešte pod vedením Luboša Baláka, ktorý hru aj napísal. Pri inscenovaní príbehu rakúskej herečky Hedy Lamarrovej, ktorá sa dostala až do Hollywoodu, v hlavnej úlohe s hosťujúcou Petrou Vajdovou, sme s bývalým umeleckým šéfom našli spoločný divadelný jazyk. Považujem túto inscenáciu za úspešné odštartovanie novej éry HaDivadla. Po odchode Luboša Baláka som však v dramaturgii ešte pritvrdil a nasadzoval náročnejšie tituly, prevažne súčasných nemeckých dramatikov, ale vznikali tiež autorské inscenácie a neskôr aj klasiky. Mojou ambíciou bolo urobiť z HaDivadla jedinečné centrum súčasného divadla v Brne, a to v silnej konkurencii vtedy ešte kultovej Husy na provázku a Reduty Národného divadla Brno, kde veľmi cieľavedomo pôsobila dramaturgická dvojica Dora Viceníková a Petr Štědroň. HaDivadlo si postupne získalo pomerne stabilnú divácku základňu a okrem iného i pozitívne uznanie kritiky. V mojej poslednej sezóne bolo dokonca nominované na cenu *Divadelných novin* ako Divadlo roku.

ĽUDIA, MIESTA A VECI (DAB Nitra)
foto Ľ. Kotlár



TÁŇA TÁŇA (Štúdio 12)
foto C. Bachratý

Narazila niekedy v HaDivadle tvoja umelecká vízia na realitu divadelnej prevádzky? Boli herci ochotní pristúpiť na divadelný experiment, obmenu dramaturgie a absolútne iný umelecký svetonázor?

V tomto je HaDivadlo špecifické, pretože staršia generáciu ansámblu tvoria zakladatelia divadla zvyknutí na výrazné experimentálne a autorské inscenácie. Tiež boli nespokojní s umeleckou stagnáciou, ktorá v divadle nastala, a mainstreamovo ladená dramaturgia ich nenapĺňala. Zároveň sa mi podaril aj ďalší zásadný krok, a to výrazne omladiť herecký súbor. Pnutie medzi mladými a starými síce existovalo, ale spätne ho považujem za produktívne a motivujúce.

Väčším problémom boli financie. Často sme pracovali v doslova ochotníckych podmienkach, s minimálnymi rozpočtami, takmer všetky scénické výpravy sme vytvárali z fundusu alebo „na kolene“. Dotácia od mesta pokrývala akurát platy zamestnancov a prevádzku divadla. Všetko, čo sme za tých sedem rokov urobili, sa mi spája predovšetkým s ochotou kolektívu pracovať v mizerných podmienkach, ale s istým druhom nadšenia, ktoré som sa neustále snažil vzbudzovať a udržiavať.

HaDivadlu si dal jasný smer – súčasné texty, aktuálne témy, prevažne mladý kolektív stotožnený s myšlienkou javiskového experimentu i za cenu umeleckého neúspechu. V roku 2015 si z Brna odišiel, vrátil sa na Slovensko a prijal si post



umeleckého šéfa Divadla ASTORKA Korzo '90. V čom je podľa teba umelecké šéfovanie iné a aké faktory vplývajú na formovanie súborov?

Na HaDivadle bolo úžasné to, že sme dokázali vytvoriť päť premiér za rok s takmer nulovým rozpočtom, a to iba vďaka obrovskej snahe kolektívu, ktorý bol ochotný tráviť tam dni aj noci za smiešny plat. A to je to, čo podľa mňa v Bratislave všeobecne chýba. V Astorke sme schopní pripraviť dve až tri premiéry počas sezóny, čo logicky súvisí s rozpočtovými a personálnymi možnosťami, ale tým z divadla neustále vyprcháva tvorivý potenciál. Herci i ostatní zamestnanci sú síce ochotní pracovať a vždy počas skúšobného obdobia príde k vzopätiu všetkých síl, ale po premiére sa táto energia akoby rozplynie.

8 A to vnímam ako zásadný problém, s ktorým bojujem

VIŠŇOVÝ SAD (Divadlo ASTORKA Korzo '90)
foto B. Konečný

už tri roky. Divadlu zároveň chýbajú spoločné priestory na stretávanie sa, akýsi genius loci. To samozrejme súvisí s budovou, v ktorej momentálne sídlime. Sociálne zžívanie sa divadelného kolektívu je pre mňa najväčším rozdielom medzi HaDivadlom a Astorkou. A potom je tu otázka dramaturgickej odvahy. V Brne sme do všetkého išli po hlave, nebáli sme sa experimentovať a keďže sme nemali čo stratiť, robili sme inscenácie, o ktorých sme nevedeli, či sa zahrajú desať- alebo stokrát. Bolo nám to jedno, keďže vstupná finančná investícia bola minimálna.

**Pred vyše desiatimi rokmi si sa vyjadril, že:
„V Česku je bežnejšie, že divadlo má vyprofilovanú**

poetiku. Na Slovensku sú všetky predstavenia podobné. Bojujú o diváka, takže podľa toho nasadzujú tituly.“ Ako sa pozeráš na slovenské divadlo teraz, po uplynutí jedného decénia a zároveň po zakotvení na tejto scéne?

Myslím si, že za tých desať rokov sa slovenské divadlo výrazne posunulo. Aspoň po dramaturgickej stránke sme oveľa odvážnejší. Na Slovensku sa už bežne inscenujú súčasné a rezonujúce témy, je tu silná mladá generácia divadelníkov, takže toto tvrdenie už dnes tak úplne neplatí. Tak, ako oživa nezávislá scéna, myslím, že aj veľké kamenné divadlá by mali byť jasnejšie umelecky vyprofilované, aby som sa ako divák vedel rozhodnúť, či pôjdem do Arény, Astorky, alebo do SND, aby som tušil, čo tam môžem očakávať. Ja osobne mám skúsenosť zo všetkých troch divadiel a musím povedať, že v každom z nich je práca absolútne odlišná, čo sa týka dramaturgie, poetiky divadla, ale i javiskového priestoru. Cítim a uznávam špecifiká jednotlivých scén a snažím sa každú inscenáciu urobiť inak, na mieru konkrétnemu divadlu a jeho možnostiam.

V Divadle Aréna v intenciách dlhodobej dramaturgie otváraš tabuizované témy. V Činohre SND si sa zasa po štúdiových inscenáciách Plantáž a Pohania preorientoval na výpravné divadelné opusy, v Astorke sa naopak snažíš uprednostniť klasickejší typ divadla s pozornosťou sústredenou na herecký prejav.

Každé divadlo ponúka iné inscenačné možnosti s odlišnou veľkosťou javiska, technickou vybavenosťou a predovšetkým vzťahom k divákovi. Je logické, že v Astorke sa nedajú robiť vizuálne zázraky, scénografické nápady sú limitované obmedzeným priestorom, preto je podstatnejšie sústrediť sa na prácu s textom a následne s hercom. Aj preto je asi herectvo členov Astorky špecifické. Nevnímam ho totiž ako výsostne

1 JENČIKOVÁ, Mária – AMSLER, Marián. Na Slovensku je kríza obecenstva. In Pravda (Salón Kumštu Príloha denníka Pravda), sobota 20. 1. 2007, roč. 17, č. 16, s. 1.



SMALL TOWN BOY (Divadlo Letí)
foto archív Divadla Letí

psychologické, ale naopak, ide o drobnokresbu schopnú obsiahnuť aj prvky hyperboly. V Aréne a v Činohre SND potrebujete vždy aj výrazný scénografický nápad, ktorý ideálne pomôže hercom, idei a interpretácii textu.

Podľa akého kľúča si vyberáš texty na inscenovanie? Ako prebieha proces tvojej dramaturgie?

Musím sa priznať, že momentálne je voľba titulu pre mňa absolútne komplikovaná a stresujúca záležitosť. Dlhodobo inklinujem k novým textom, ktoré ešte nie sú overené inscenačnou tradíciou, snažím sa sledovať súčasné trendy vo svetovej dramatiky. Spravidla hľadám text, ktorého téma reaguje na súčasné dianie a jeho obsah i forma sú pre mňa inscenačnou výzvou. Napríklad hry Mariusa von Mayenberga ma dokážu vždy prekvapiť, či už výberom témy, alebo jej spracovaním. Keď som naposledy hľadal hru pre Divadlo Letí a vedel som, že Mayenburg mal v berlínskom divadle Schaubühne premiéru novej hry Peng, tak sme mu okamžite písali, či by nám text neposlal. Počas čítania mi bolo hneď jasné, že to je hra, ktorú chcem robiť. Autor v nej reflektuje zvolenie Donalda Trumpa i neonacistické tendencie v Európe, bio materstvo, problematiku výchovy detí a veľa ďalších tém, ktoré boli v Česku aj v súvislosti s voľbou prezidenta veľmi aktuálne. Pocítil som, že hru treba okamžite uviesť, a tak sa stalo, že sme mali premiéru len pár mesiacov po tej svetovej.

Bola to šťastná zhoda okolností, pretože nájsť dobrú súčasnú hru je niekedy ako hľadať ihlu v kope sena.

Na začiatku kariéry ťa sprevádzali najmä ruskí autori ako Oľga Muchinová či samotný Čechov alebo aspoň variácie na jeho drámy. Momentálne si vo fáze skúšok dramatisácie Tolstého románu *Vojna a mier*. Paralelne však siahaš po súčasných textoch z germánskej oblasti.

Svoje dramaturgické smerovanie momentálne vnímam prostredníctvom pôsobenia na Slovensku a v Českej republike, teda v krajinách v srdci Európy. Sme presne na pomedzí. Na jednej strane je tu Rusko, ku ktorému máme už desiatky rokov absolútne schizofrenický vzťah, vieme ho milovať aj nenávidieť zároveň. Podobne je to s postavami ruských drám, sú smiešne aj dojemné, vieme s nimi prežiť tragédiu i komédiu. Na druhej strane na mňa vplýva aj ten západniarsky racionálny až cynický úškľabok nad všetkým východným. Baví ma pozeráť sa na tragédiu s ironickým odstupom a naopak, úprimne sa dojímať nad najbanálnejšími životnými situáciami. Som narodený v znamení váh, v týchto protipóloch sa pohybujem celý život ako človek aj ako tvorca.

Keď si v roku 2013 na VŠMU inscenoval hru Anny Saavedry *Fajčiarky a spasiteľky*, ktorá je parafrázou Čechovových *Troch sestier*, v rozhovore pre školský časopis *Reflektor* si povedal: „Radšej robiť túto adaptáciu, ako prziť Čechova.“ O pár rokov na to si v Astorke inscenoval *Višňový sad*, ktorý si naopak upravil tak, že si sa vlastne stal jeho spoluautorom. S čím súvisí tento názorový prerod?

Pravdepodobne s mojím profesijným vývinom. Človek postupne naberá umelecké sebavedomie a je pravda, že kedysi som mal k autorom väčší rešpekt. No pri *Višňovom sade* zavážil základný interpretačný nápad – príbeh divadla, ktoré sa muselo vystahovať zo svojich priestorov na Suchom mýte. V istej fáze som pocítil, že chcem, aby inscenácia hovorila veľmi jednoznačne a konkrétne o osudoch tohto divadla. Aby nevznikla

ďalšia tradičná čiernobiela čechovovská inscenácia, ktorá bude uhladená a pekná a všetci si v nej budú musieť domýšľať konkrétne odkazy. V poslednom čase sa bojím, že inscenácie začnú byť posudzované podľa toho či sú „pekné“. Keď niekto o inscenácii povie, že je pekná, mám pocit, že som v niečom totálne zlyhal. Práve preto som sa rozhodol pre radikálnu úpravu textu. S hercami sme už od prvých ideových skúšok viedli dlhé rozhovory o starej Astorke. Do textu som následne zakomponoval ich reálne spomienky na konkrétnych ľuďoch, na konkrétne situácie a ľudské i divadelné osudy. Cítil som nutnosť príbeh aktualizovať a zároveň trochu provokovať.

V tvojom režijnom súpise rezonuje téma individua mimo normálu, mimo society, človeka priamo vystaveného niečomu alebo niekomu. Tento motív sa tiahne tvorbou už od *Platonova* a *Ivanova*, *Pána Kolperta* cez *Mučeníka*, inscenáciu *Vyhnání Gerty Schnirch* až po *Podvolenie* či inscenáciu *Ľudia, miesta a veci*.

Mám pocit, že robím inscenácie, kde sú hlavní hrdinovia vždy konfrontovaní s nejakou skupinou alebo kolektívom. Dôležité je pre mňa skúmať, ako funguje individualita/ jednotlivec proti spoločnosti. Môže to byť gay, kresťanský fanatik, narkomanka, prostitútka alebo vyhnaná Nemka atď. Vždy sa snažím o konfrontáciu medzi jedným človekom, resp. postavou, a tými ostatnými. Ani pri inscenácii *Ľudia, miesta a veci* alebo pri *Vyhnání Gerty Schnirch* mi nešlo o rozprávanie témy skrz jedného, i keď kľúčového hrdinu. V *Ľudoch, miestach a veciach* je terapeutická skupina, ktorá je v skutočnosti jednou veľkou postavou, ktorá vytvára dialóg s Emmou, i keď v konkrétnej situácii jednotlivci mlčia alebo je pozornosť dialógu upriamená na niekoho iného. Bavia ma divní, pokrútení, postihnutí hrdinovia, nejednoznační vo vzťahu k okolitému svetu, ale práve preto tam musí zaznieť i tá druhá strana, ktorá reprezentuje okolitý svet.

Do akej miery je pre teba dôležitý dialóg s ostatnými tvorcami? Kto z dramaturgov a ostatného



PORTRÉT DORIANA G. (SKD Martin)
foto B. Konečný

tvorivého tímu patrí medzi tých, s ktorými najradšej vstupuješ do tvorivého tandemu?

Momentálne najčastejšie spolupracujem s dramaturgičkou Mariou Špalovou. Je to človek, s ktorým si viem otvorene povedať veľmi kritické veci, pretože už máme zavedený svojský druh komunikácie. Marie nesedí na každej skúške, naopak, príde vždy po dvoch týždňoch a vďaka tomu mi vie s odstupom a veľmi konštruktívne povedať, čo (ne)funguje. Druhým dôležitým človekom je hudobný skladateľ Ivan Acher. Disponuje veľmi radikálnym hudobno-dramaturgickým uvažovaním, v ktorom dokáže veľmi konštruktívne pripomenovať réžiu, hercov, výstavbu situácií, navrhnuť škrty a samozrejme ako hudobník cíti rytmus úplne inak ako ostatní. Jeho hudba

je vždy základným stavebným kameňom atmosféry a rytmu inscenácie. A potom samozrejme musím spomenúť scénoграфа Juraja Kuchárka, s ktorým v poslednom čase robím už takmer všetky inscenácie. Na začiatku mu stačí dať impulz a mantinely a on posunie režijnú koncepciu o tri levely vyššie. S Jurajom sa snažíme vytvárať doslova iné svety, do ktorých by som chcel postavy svojich inscenácií prenášať.

Z kostýmových výtvarníkov najčastejšie prizývaš na spoluprácu Mariju Havran a Martina Kotúčka. Podľa čoho sa rozhoduješ, koho z tejto dvojice oslovíš?

Kostýmová výprava najmä vo veľkých projektoch je veľmi náročná, výrobu treba neustále strážiť a, žiaľ, na Slovensku ešte nie je bežné, aby výtvarníci

mali svojich asistentov. Kostýmový výtvarník niekedy naozaj musí chodiť kupovať aj ponožky, prípadne papuče, aby herci nechodili po zákulisí bosí. Snažím sa ich obmieňať, aby nám to vychádzalo tak, že keď sa realizuje jedna inscenácia, druhý už pripravuje ďalšiu. Zároveň sú obaja v rukopise odlišní. Marija má väčší cit pre noblesnú dekadenciu, Martin zase zmysel pre humor a autentickú civilnosť kostýmov.

Vo svojej tvorbe okrem iného rozkrývaš aj tému LGBTIQ komunity. V Česku to boli inscenácie *Small Town Boy* a *ON*, na Slovensku *Lesk a bieda kurtizán* či *Portrét Doriana G.* Je to dosť odvážne, ak pripustíme, že stále žijeme v pomerne homofóbnej krajine, kde prednávnom prebehlo referendum na túto tému.

Áno, i keď mám pocit, že *Portrét Doriana G.* mohol byť ešte radikálnejší. Nakoniec som milo prekvapený, že inscenácia patrí k divácky veľmi navštevovaným, a je dokonca obľúbená aj u staršej generácie. Všeobecne na Slovensku neexistuje tradícia Queer divadla, ktoré by sa venovalo výlučne otázkam tejto komunity, ale do budúca sa to azda zmení. V Bratislave už napríklad vzniklo podobne orientované divadlo Nomantinel, ktoré organizuje aj divadelný festival Drama queer, kde sme už hosťovali aj s inscenáciami *Small Town Boy* aj *ON*. Hra Falka Richtera *Small Town Boy*, ktorú som inscenoval v pražskom Divadle Letí, sa vo Vile na Štvanici hrá už tri roky. Inscenácia bola pritom uvedená nielen v rámci off programu pražského festivalu Prague Pride, ale aj na viacerých divadelných festivaloch po celej Českej republike. Bojím sa, že keby sme text našťudovali v Bratislave, po troch reprízach by sme už nemali divákov.

Majoritnú časť tvojich posledných inscenácií tvoria dramaturgie súčasných i klasických prozaických predlôh. Na rozdiel od niektorých iných režisérov sa nesnažíš o detailný prepis príbehu s každou podstatnou dejovou linkou. Jedine pri *Vyhnání Gerty Schnirch* si sa takmer verne držal osnovy románu, ale napríklad v *Lesku*



FANNY A ALEXANDER (Činohra SND)
foto L. Kotlár

a biede kurtizán a *Portréte Doriana G.* bolo pre teba dielo iba základným dejovým východiskom.

Áno, výnimku tvorí jedine dramaturgia *Vyhnání Gerty Schnirch*, ktorá sa pridrižiava pôvodného románu a snaží sa ho postihnúť v čo najkomplexnejšej rovine. Príbeh sa odohráva v Brne, a preto som chcel vytvoriť inscenáciu venovanú tomuto mestu. Zároveň šlo o moju rozlúčku s Brnom a HaDivadlom, čiže som v príbehu hľadal aj osobné paralely: čo to znamená cítiť sa niekde doma, čo je to skutočný domov, čo ťa viaže a zväzuje k nejakému miestu, k ľuďom. Aj *Portrét Doriana G.* a *Lesk a bieda kurtizán* sú pre mňa veľmi osobnou výpoveďou, ale v podstate

ich nepovažujem za dramaturgie. Sú to skôr pôvodné hry, ktoré som napísal na motívy ich románových príbehov. Pri *Dorianovi* som sa napríklad rozhodol, že namiesto portrétu budem pracovať s fotografiou a vďaka konzultáciám s fotografmi a mladými umelcami využívajúcimi nové médiá som objavoval ďalšie možnosti súvisiace s posunom Wildovho príbehu do súčasnosti. Čiže, ak niekto na inscenácii kritizoval zámenu historického obrazu za súčasnú fotografiu, tak pre mňa to bol naopak východiskový bod, od ktorého sa odvíjal celý príbeh. USB kľúč s fotografiou, ktorý venuje Basil Dorianovi, treba vnímať predovšetkým metaforicky, rovnako ako celkovú surreálnu atmosféru inscenácie, keď sa život stáva umeleckou inštaláciou na pomedzí reality a zlého sna.

V inscenácii Bergmanovho diela *Fanny a Alexander* v Činohre SND si použil princíp live cinema. Prečo si sa rozhodol pre tento spôsob inscenovania?

Keď som bol naposledy v Nemecku, videl som šesť divadelných inscenácií, z toho päť pracovalo s princípom živej projekcie. Je to jednoducho trend, ktorý prináša do divadla niečo originálne, približuje hercov, zvýrazňuje detail a prináša do divadla možnosť strihu. Nikto tam nerieši, prečo je divadlo snímané, dôležité je, ako je snímané. Naším prvotným impulzom bol fakt, že v divadle adaptujeme pôvodom filmový scenár. Preto som sa rozhodol prepojiť divadelné prostriedky s filmovými a princíp live cinema sa mi zdal najlepšou alternatívou. V divadelnej inscenácii sme chceli zachovať vizualitu predlohy najmä v práci s hereckým detailom a kompozíciou mizanscén. Dokonca sme sa pokúšali citovať Bergmanove zábery a zároveň ich rozvíjať v parametroch súčasného divadelného jazyka. A jedine vďaka obrovskému personálnemu i technickému zázemiu SND sa podarilo dosiahnuť tento cieľ, i keď za cenu veľkých technických problémov a ťažkostí.

A nebrzdili práve technické ťažkosti a finančné parametre tvoju koncepciu?

Celý čas sme skúšali s vedomím, že to nakoniec možno

celé nevyjde, že živý prenos zlyhá, nespustí sa točna a pod. Prvýkrát sme dokonca celú inscenáciu prešli bez závažnejších problémov asi až na predpremiére, pred divákmi. Späť však musím konštatovať, že som s výsledkom spokojný a myslím si, že môj koncept sa podarilo do veľkej miery realizovať. I keď samozrejme profesionálni filmári vidia, že v inscenácii sa stále vyskytujú drobné problémy pri prestrihoch, pretože používame dve rôzne kamery a každá má inú kvalitu obrazu. Na generálnych skúškach bola veľkým problémom oneskorenosť filmového záberu za zvukom. Pri živých prenosoch je veľmi ťažké dosiahnuť absolútnu synchronizáciu obrazu a zvuku, najmä keď herca vidíte súčasne na javisku i na plátne. Ale znovu musím povedať, že bez veľkého osobného zainteresovania najmä ľudí zo zvukársko-osvetlovacieho štábu SND, ktorí inscenáciu zobrali ako veľkú výzvu a každý deň prinášali kilometre káblov a pokúšali sa prepájať znova a znova strižňu, kamery a projektory, by sa premiéra nikdy nepodarila. Nakoniec sa všetko akosi zázračne spojilo a inscenácia *Fanny a Alexander* sa stala diváckym hitom, takmer všetky reprízy boli zatiaľ vypredané.

V princípe live cinema budeš rovnako pokračovať aj pri inscenácii *Vojna a mier*?

Vo *Fanny a Alexander* bol princíp live cinema postavený na tom, že prvá časť sa točila zo statických kamier a bola komponovaná skôr ako televízna inscenácia, a po prestávke nastala zmena – kameramani vzali kamery do rúk a zvolili sme úplne odlišný štýl snímania i strihu. To inscenáciu zámerne zdrsnilo a vytvorilo ostrý kontrast k jej prvej časti. Vo *Vojne a mieri* pracujeme s iným princípom, tu nemáme ako predobraz žiadny konkrétny film ani sa nesnažíme nikoho citovať. Môj základný zámer je pristúpiť k inscenácii takmer dokumentárnym spôsobom. Chcel by som dosiahnuť, aby získala charakter akejsi vojnovéj reportáže. V žiadnom prípade by nemala pripomínať uhladenú televíznu inscenáciu. Vo vojnových scénach sa chcem zamerať na drobné detaily a intímne stavy postáv, čomu má práve pomôcť kamera, ktorá sa

bude pohybovať po javisku a v jednom zábere sledovať priebeh bitiek pri Slavkove či Borodine. Nerobíme veľkofilm, ale osobné spovede Tolstého postáv.

Si režisérom, ktorý nie je zahľadený len do jednej formy, nemožno ťa jednoznačne zaradiť do jednej šablóny a povedať: toto je typický Amsler. Od vizuálu, výberu titulu až po spôsob inscenovania. Je tvojím zámerom byť vždy absolútne iný a popierať predošlé javiskové „ja“?

Z veľkej časti je to zámer, naozaj sa ničoho nebojím viac ako toho, že by ma niekto označil za režiséra, ktorý sa neustále opakuje a jeho inscenácie sa jedna druhej podobajú. Ale myslím si, že i keď sú moje inscenácie rozličné, tak majú veľa spoločných črt. Som režisér, ktorý sa nebojí aj v realistických situáciách využiť fantáziu a dodať i psychologickým textom jemnú hyperbolu či dávku absurdity. Vzpieram sa nudnému psychologickému realizmu, no zároveň z neho vychádzam a snažím sa ho posunúť vždy trochu ďalej. Neuznávam však herecké „pitvorenie sa“ či výrazné pohybové štylizácie. Mojm vzorom je skôr režisér Thomas Ostermeier a snaha o akýsi „nový realizmus“.

A nebojíš sa, že pri počte štyri až päť premiér, ktoré absolvuješ za jednu divadelnú sezónu, sa časom umelecky vyčerpáš?

Práve preto je pre mňa ťažké nájsť kvalitný text, pretože hneď ako cítim, že hra ma neoslovuje, mám problém ju prijať. Už pri výbere titulu sa snažím, aby bol pre mňa výzvou, musím cítiť, že môže posunúť moje uvažovanie, rozšíriť rozhľad v nejakej téme, že budem musieť zmeniť svoj inscenačný prístup. Vyčerpanie by asi nastalo, keby som začal prijímať kšefty, kde by mi stačil priemerný text a vhodné obsadenie. No to by ma asi nenaplnilo, som typ, ktorý na vzopätie síl potrebuje predovšetkým dramaturgickú výzvu.

Môžeme ťa už zaradiť do aktívnej strednej generácie režisérov, ale spolupracuješ aj s mladými



VYHNÁNÍ GERTY SCHNIRCH (HaDivadlo)
foto K. Jíra

divadelníkmi. Ako režisér si sa už niekoľkokrát vrátil na VŠMU a nedávno si mal aj premiéru s DPM. Čo ti ako človeku i tvorcovi dáva spolupráca s hercami, ktorí sú takmer o jednu generáciu mladší?

Vekový rozdiel nejako zásadne nepociťujem, stále sa totiž bránim byť režisérom strednej generácie. Asi aj preto tie pravidelné návraty na VŠMU. Špeciálne DPM je pre mňa kolektív ľudí, ktorých poznám už od školy a mám pocit, že prinášajú do bratislavskej nezávislej scény veľmi originálny pohľad na divadlo, neboja sa prekračovať konvencie. Čokoľvek, čo vybočuje z komfortnej zóny a kašle na nejakú divadelnú tradíciu, je mi veľmi blízke. Volajú ma „vedúcko“ a v podstate som vedľa ich princípála Šimona Ferstla ich umeleckým konzultantom, dramaturgom, pedagogickým dozorom, dobrovoľným umeleckým šéfom. Dúfam, že umelecká sila DPM bude ešte rásť a že budú do slovenského nezávislého divadla stále prinášať čerstvé závaný radikálneho súčasného divadla.

Od minulého roku si interným pedagógom na VŠMU. Prečo si sa rozhodol pre pedagogickú činnosť? Budeš pokračovať v metóde, ktorou učili teba, či máš ostro kontrastný prístup k výučbe réžie a dramaturgie?

Po odchode z Brna som zvažoval, kam sa posunúť, a vtedy zhodou okolností prišla ponuka z Astorky a vzápätí aj ponuka učiť na VŠMU. Pocítil som to ako znamenie, že sa mám vrátiť do Bratislavy. Na škole som pôsobil dva roky externe, potom mi ponúkli pozíciu vedúceho ročníka. Tento akademický rok vediem prvý ročník réžie a dramaturgie. Asi nie som ten typ pedagóga, ktorý

príliš lipne na enumeratívnych vedomostiach, dúfam, že to dostatočne supľujú iné prednášky. Na mojich seminároch sa snažím odovzdávať študentom konkrétne skúsenosti z divadelnej praxe, nútim ich k otvorenej mysli a podnecujem ku kreativite. Teraz napríklad celý semester pracujeme na režijnej koncepcii nimi zvolených textov. Každý režisér na „svojej“ hre spolupracuje s dramaturgom a priebežne sa rozprávame o ich koncepcii a jej smerovaní. Snažím sa to komentovať, pripomienkovať aj nejakým spôsobom usmerňovať, vysvetľovať im, čo si myslím, že by mohlo fungovať a čo naopak nie. Snažím sa byť veľmi liberálny a otvorený a hlavne sa s nimi neustále rozprávam o aktuálnom dianí nielen v divadle, ale i v spoločnosti. Chcem, aby vnímali divadlo komplexne, a nielen to oficiálne, kamenné, ale mali prehľad aj o alternatívnej scéne. Chcel by som ich viesť k veľmi otvorenému vnímaniu všetkých divadelných žánrov a foriem.

Spolu s Ingrid Timkovou a Ľubošom Kostelným vedieš zároveň aj herecký ročník.

Na tejto dvojici sa mi páči, a snažím sa to len podporiť, že vedú študentov od začiatku k veľmi uvedomelej javiskovej práci. Chcú, aby nepodliehali falošným emóciám, nevytvárali si fiktívne svety, ale aby ku všetkému pristupovali z racionálnej stránky. To znamená vyskladať si svoju javiskovú existenciu z veľmi konkrétnych a uvedomelých momentov. Snažím sa v nich tiež podporiť pocit, že herec by sa mal stať pre režiséra partnerom, ktorý vie ponúknuť kreatívne nápady pomáhajúce jeho režijnému zámeru. Zároveň vedieme študentov k tomu, aby veľa čítali, videli čo najviac inscenácií i filmov, zaujímali sa o okolitý svet a dianie v spoločnosti. To znamená, že ideme skôr cestou herectva cez racionalitu k emócií, a nie od emócie k prežívaniu.

Je o tebe známe, že pravidelne navštevuješ nielen premiéry svojich slovenských a českých kolegov, ale i inonárodné divadlá, hlavne v po nemecky hovoriacich krajinách. V akej miere tieto inšpirácie

prenášaš do svojej česko-slovenskej tvorby?

Naozaj sa snažím sledovať tvorbu výrazných európskych režisérov. Zhodou okolností sa koncentrujú najmä v Nemecku. Tam môžete vedľa seba v najprestížnejších divadlách vidieť prácu súčasného vynikajúceho britského, maďarského, lotyšského, kolumbijského, rumunského alebo talianskeho režiséra/režisérky. Berlínske a hamburské divadlá sú pre mňa veľkým zdrojom inšpirácie a prehľadu o tom, čo sa v modernom umení deje. Čo sa týka spätného vplyvu na moju tvorbu, určite tam je, i keď som nikdy neurobil to, že by som priniesol nejakú fotku alebo videozáznam a povedal, že takto to chcem robiť. Nikdy som sa nepokúšal nikoho kopírovať, skôr sa bavíme o určitom druhu inšpirácie, o rozširovaní umeleckých obzorov a prinášaní súčasných tendencií do slovenského divadla. [↗](#)

Marián Amsler (1979)

V roku 2004 absolvoval odbor divadelná dramaturgia a v roku 2008 i doktorandské štúdium v odbore divadelná réžia na Vysokej škole múzických umení v Bratislave. Už počas magisterského stupňa začal inklinovať k réžii a jeho prvé inscenácie *Táňa*, *Táňa* a *Platonov* získali všeobecné uznanie domácej a v druhom prípade i medzinárodnej kritiky. Po absolutóriu začal režírovať v profesionálnych divadlách po celom území Slovenska aj Českej republiky (Divadlo Aréna Bratislava, SKD Martin, DAB Nitra, Dejvické divadlo Praha, HaDivadlo Brno, DPB Ostrava, ZČD Cheb, ČS Ústí nad Labem, KD Hradec Králové, DJKT Plzeň a ďalšie...). V roku 2005 bol spoluzakladateľom nezávislého Divadla Letí v Prahe, v ktorom pravidelne inscenuje súčasnú európsku drámu. Od roku 2008 pôsobil ako interný režisér v HaDivadle v Brne a v rokoch 2010 – 2014 bol aj jeho umeleckým šéfom. Od roku 2015 pôsobí ako režisér a umelecký šéf v Divadle ASTORKA Korzo '90 a zároveň od roku 2016 i ako pedagóg na Divadelnej fakulte VŠMU. V súčasnosti spolupracuje s oficiálnymi divadelnými scénami na Slovensku i v Česku (Slovenské národné divadlo, Divadlo ASTORKA Korzo '90, Divadlo Aréna, Národní divadlo Brno...), ale pravidelne prijíma aj ponuky z nezávislých scén (Divadlo Letí, DPM, 11:55 a iné).

Soňa J. Smolková
divadelná kritička

Z rozprávky do hororu, z hororu do reality

Diváci vo vstupnej hale fakulty architektúry netušia, čo sa bude diať, a trpezlivo čakajú. Netušia, kde sa bude predstavenie najnovšej inscenácie Divadla Petra Mankoveckého odohrávať, a nevedia, čo si predstaviť pod názvom Strachopudi. Budú sa báť oni alebo vystrašené postavy?

Muž v čiernom obleku ich už onedlho vyzve, aby ho nasledovali. Majú si dávať pozor, kde stúpajú, a nepotknúť sa. Výzva je namieste. Sprievodca ich totiž vedie do podzemia. Cestou do tmavej kotolne si pozorný divák všimne nielen veľavravný nápis: „Kto sa bojí, nesmie do lesa“, ale aj niekoľko nenápadných, rokmi zašlých plagátikov o stratenom Jurkovi.

Muž divákov usadí po obvode hracej plochy a tí pozorujú, ako sa ich sprievodca prezuje do gumákov, oblečie si pršiplášť, vypne rádio a odchádza. Zostane nepríjemné ticho. A práve vtedy sa ozve on. Vlk.

Písať o inscenácii *Strachopudi* stavia recenzentov do trochu ošemetnej úlohy. Ak sa chcú vyhnúť povrchnosti, ani pri najväčšej snahe sa im nepodarí nevyzradiť kosť príbehu, charakteristiky postáv a s nimi aj inscenačný kľúč. Nebudem sa pokúšať obchádzať dej. Na tomto mieste teda radšej varujem čitateľov, že nasledujúci text bude obsahovať informácie, ktoré mu môžu predčasne vyzradiť pointu.

Na siedmej inscenácii s kolektívom generáčného Divadla Petra Mankoveckého

Marián Amsler
STRACHOPUDI

spolupracoval režisér Marián Amsler. Bez okolkov možno povedať, že išlo o dobré rozhodnutie. Invenčný súbor našiel v Amslerovi skúseného režiséra, ktorý rešpektuje poetiku divadla, vie využiť nezvyčajný priestor a v neposlednom rade vyťažiť mnoho z hereckého potenciálu nedávnych, no už dostatočne skúsených absolventov VŠMU.

V istom zmysle možno povedať, že autor a režisér Amsler vytvoril s DPM zatiaľ najklasickejšiu inscenáciu tohto divadla. Ak už pre nič iné, tak preto, že os deja tvoria klasické rozprávky. Z postáv, ktoré blúdia temným lesom, sa na prekvapenie divákov napokon vyklujú Janko s Marienkou, Šípková Ruženka, Červená Čiapočka, Horár a Vlk.

Divák to však hodnú chvíľu netuší. V dievčine, ktorá s obrovským batohom blúdi lesom, vidí len nešikovnú milovníčku geocachingu. V opitej Rosie zas nevyrovnanú tínedžerku s chuťou experimentovať naprieč celým spektrom sebadeštruktívnych aktivít a v súrodencoch Janovi a Mare stratených cyklistov. Okrem vlka/vlkolaka, ktorý od začiatku vnáša do inscenácie nádych tajomstva a atmosféru hororu, pôsobia všetky postavy realisticky a všedne.

Amsler si správne uvedomuje a využíva archetypy rozprávkových postáv. Vie, že predstava temného lesa je pre ľudskú psychiku jednou zo základných záťažových úloh. Že za príbehom Šípkovej Ruženky sa dá vidieť boj s časom a so starnutím, v súrodencoch stratených v lese patologický a závislý vzťah a vo vlkolakovi zmrzačenú a utýranú ľudskú

„Invenčný súbor našiel v Amslerovi skúseného režiséra, ktorý rešpektuje poetiku divadla, vie využiť nezvyčajný priestor a v neposlednom rade vyťažiť mnoho z hereckého potenciálu“



STRACHOPUDI
— T. Pokorný
foto L. Kotlár

bytosť. Toto všetko následne spája do príbehu, ktorý necháva diváka dlho na pochybách.

Každá z postáv síce dáva od začiatku pomerne jasné indicie: súrodenci na seba kričia Jano a Mara, Ruženka dokonca povie časť svojho príbehu a sotva môže byť pre rozprávku niečo príznačnejšie ako horár naháňajúci vlka. Napriek tomu si väčšina divákov poskladá celú skladačku až v druhej časti inscenácie, keď Červená Čiapočka po strastiplnej ceste konečne nájde chatku starej mamy a začne jej z košíčka,

v tomto prípade z ruksaku, vykladať potraviny.

Rozšifrovanie skladačky je zásadný moment, no pre divákov sa dobrodružstvo nekončí. Od momentu, keď v postavách spoznajú ich rozprávkový predobraz, ešte intenzívnejšie sa začínajú zamýšľať nad tým, ako postavy skončia. Koho Janko s Marienkou strčia do pece? Kto pobozká Šípkovu Ruženku? A kde je vlastne stará mama? Inscenácia napokon divákov privedie k prekvapivým a nečakaným pointám.

Režisér vedľa seba ukladá drastický potenciál

rozprávok a veľmi súčasný a čierny humor, čím vzniká príjemný žánrový chaos. Trochu čiernej komédie, trochu béčkovho hororu, trochu psychologickú drámu aj klasickej rozprávky.

Rovnako ako viaceré doterajšie produkcie DPM aj inscenáciu *Strachopudi* určuje priestor. Tentoraz si tvorcovia zvolili kotoľňu Fakulty architektúry STU. Surová miestnosť s betónovou podlahou má niekoľko východov, železné schody aj most, ktorý spája jednu časť miestnosti s druhou. Postavy sa tu strácajú a objavujú z nečakaných miest, môžu vliezť do „pece“, klopať na nesprávne dvere a celkovo blúdiť v lese aj napriek tomu, že kotoľňa les vôbec nepripomína. Ak nepočítame suché konáre, ktoré trčia z okien, nie je v miestnosti nič, čo by pripomínalo húštinu. Našťastie.

Režisér spolu s autorom vizuálneho konceptu Jakubom Szatinským volia minimalistický prístup a nijako sa nesnažia o ilustráciu priestoru inými prostriedkami, aké im sám ponúka vo svojej najsurejšej podobe. Napokon, miesto, kde na človeka cíha zlo, nie je len temný les, ale aj betónová džungľa či pivnica rodinného domu. Atmosféru inscenácie budujú síce skromnými, no precíznymi prostriedkami. Okrem neutešeného priestoru je to práca so svetlom, ktorá v pravý čas necháva vyznieť šero aj skutočnú tmu.

Najdôležitejším pilierom je však práca hercov. To je zjavné už vo chvíli, keď sa do tmy ozve prvé zavrchanie Vlka v podaní Tomáša Pokorného. Ufúľaný a strapatý herec oblečený len v spodnej bielizni zlezie z rebríka, po štyroch chodí okolo divákov, ňuchá a nepríjemne vrčí ako pes. Jeho výkon v postave znetvorenej ľudskej bytosti – týraného vlčieho chlapca, ktorého jeho trýzniteľ len raz osloví ľudským menom Jurko, no už onedlho je pre neho zas len Satanom – vyniká aj nad všeobecne veľmi dobrými výkonmi jeho kolegov. Pokorný hrá stvorenie, ktoré sa správa ako zviera aj naivné dieťa.

18 Ukrutne sa bojí Horára, jeho reťaze a elektrického



STRACHOPUDI
— K. Svarinská,
P. Šimun
foto Ľ. Kotlár

paralyzéra. Baží po nehe, nechá sa hladkať a chce sa hrať, keď v ňom Červená Čiapočka vidí krásneho psíka. Ovládajú ho pudy, no prekvapí aj artikulovanou rečou. Hoci inscenácia ponúka dve herecké alternácie, postava Vlka našťastie zostáva obsadená len Tomášom Pokorným.

Bez alternácie sú aj postavy Červenej Čiapočky, stvárnenej Michaelou Halcinovou, a Šípkovej Ruženky v podaní Kristíny Svarinskej. Halcinová stvárňuje Červenú Čiapočku ako naivné, trochu detinské dievča – chalanský typ, ktorý po lese chodí s buzolou, vo veľkom batochu vláči babke potraviny a chce zachraňovať opustené zvieratá. Keď prvý raz zbadá Vlka, neskríkuje od strachu, neskrýva sa. Po chvíli mlčania s detským nadšením skríkne: „Aký krásny psík,“ a vrhá sa maznať sa s obludou. Jej prejav je nezištný, nezašpinený žiadnou patológiou ani krutosťou. O to smutnejšie pôsobí na diváka to, že práve v jej prípade inscenácia vybočuje zo svojho hororového žánru. Kým v zlom horore by naivka

„
**Rozšífrovanie
skladačky
je zásadný
moment, no
pre divákov sa
dobrodružstvo
nekončí.**
“

zomrela prvá, rýchlo a bezbolestne, *Strachopudi* jej pridelujú dlhú, pomalú smrť po mučení a traumách.

Ďalšou postavou je mladá žena, ktorá trávi čas najmä s najvernejšími priateľmi: fľašou vodky, balíčkom rohypnolu a mobilom. Nebojí sa ísť v noci do lesa za cudzím mužom, nebojí sa pomilovať sa s Vlkom. Bojí sa len starnutia a toho, že nebude dosť pekná. Ruženka alebo Rosie16 je pravým opakom Čiapočky. V lese blúdi v bielych šatách, opitá a nadrogovaná. Vo Vlko vi nevidí hravé šteňa, ale samca, ktorého môže skrotiť a nabádať ho, aby ju „zjedol“. Kristína Svarinská hrá postavu zmätenej dievčiny presvedčivo. V jej prejave vidno hranú lascivnosť – vidíme, že jej koketnosť neprichádza z jej skutočného vnútra, skôr z presvedčenia, že takto bude milovaná. Pôsobivý je však jej výkon v situácii, keď krotí Vlka. Tu sa zo zmätenej naivky mení na drsnú dominu, ktorá nechce byť ovládaná. Chce vládnuť.

Postavy Horára, Jana a Mary sa v inscenácii alternujú. V prvej alternácii sa ako horár predstavuje Tomáš Grega a dvojicu stratených súrodencov stvárnajú Braňo Mosný s Janou Kovalčíkovou. V druhej pred diváka predstúpia Šimon Ferstl, Pavol Šimun a Barbora Andrešičová.

STRACHOPUDI
— Š. Ferstl,
M. Halcinová
foto Ľ. Kotlár



Výraznejšie pôsobila prvá menovaná trojica. Tomáš Grega je oproti Šimonovi Ferstlovi rozhodnejší a do inscenácie vnáša väčšie napätie. Rozhodujú pritom aj drobné detaily. Kým Ferstl píska na Vlka na píšťalke, Grega vylúdi ostré pisknutie sám, čo sa javí oveľa dominantnejšie, mužnejšie. Kým Ferstl celý čas pôsobí konštantne v neutrálnej a ťažko čitateľnej polohe záhadného muža, Grega postavu plastickejšie rozvíja. Pri prvom stretnutí s Červenou Čiapočkou sa zdá takmer otcovský, Vlka v jednej chvíli nežne osloví jeho pôvodným ľudským menom – Jurko, keď nájde vo svojom dome zranenú Rosie16, zdá sa, akoby bol úprimne zhrozený. Psychopatická brutalita, ktorá prichádza po týchto udalostiach, je o to prekvapujúcejšia.


K pozoruhodnej zhode došlo pri alternácii postavy Janka. Braňo Mosný aj Pavol Šimun sa pri jej budovaní zhodli nielen v typovej podobe, ale aj v energii a zdá sa, že aj v pohľade na ňu. Obaja herci vo výraznej postave manipulatívneho paranoika stavajú predovšetkým na gradovaní spočiatku vtipného strachopuda, veľkého decka, ktoré si nemiestne vyžaduje pozornosť, cez psychicky labilného chlapca až k vraždiacej kreatúre. Obaja herci využívajú svoju prirodzenú komickosť aj schopnosť ostrého dramatického strihu.

Zaujímavé je aj porovnávať vyrovnané, no odlišné výkony Jany Kovalčíkovej a Barbory Andrešičovej. Obe herečky sú fyziologicky subtlíne a pôsobia krehko. No kým Kovalčíková je svojím jemným hlasom a rysmi priam predurčená na dievčenský model, Andrešičová je výrazne ženskejšia, dominantnejšia. Zapletené vrkoče a celkové štylizovanie sa do polohy dievčatka pôsobí trochu neprirodzene. Andrešičová je rozhodnejšia než jej brat. Keď Janko v prvej alternácii (Mosný) vykričí svojej sestre (Kovalčíková), že počul jej telefonát, v ktorom neznámemu mužovi vraví, že sa ho chce zbaviť, zdá sa, že je to pravda. Keď sa táto istá situácia opakuje v druhej



STRACHOPUDI — P. Šimun, M. Halcinová
foto Ľ. Kotlár

alternácii, divák má tendenciu veriť skôr Marienke (Andrešičová), ktorej energia a argumenty sú výrazne silnejšie ako argumenty jej brata (Šimun).

Inscenácia *Strachopudi* potvrdzuje, že divadlo DPM si na našej divadelnej scéne systematicky buduje svoje stabilné miesto. Čoraz vyspelejšie herecké výkony a spolupráca s výraznými osobnosťami réžie divadlo s každou inscenáciou posúvajú. 

Marián Amsler: **Strachopudi**

scenár a réžia M. Amsler dramaturgia M. Špálová, J. Szatinský vizuálny koncept J. Szatinský svetelný dizajn a hudba M. Čamaj účinkujú B. Andrešičová, J. Kovalčíková, Š. Ferstl, T. Grega, M. Halcinová, B. Mosný, P. Šimun, T. Pokorný, K. Svarinská premiéra 16. marec 2018, kotolňa Fakulty architektúry STU, Bratislava

recenzia

Katarína Cvečková
divadelná kritička

Joël Pommerat
ZNOUZJEDNOTENIE KÓREÍ

... (ako) možno zjednotiť dve Kórey?

Inscenácia Činohry Štátneho divadla Košice *Znovuzjednotenie Kórei* sa vymyká z trendu, ktorý sa v posledných sezónach objavil na slovenských javiskách. Neprináša na javisko angažované témy, nerozoberá spoločenské problémy či politické krízy – a to napriek tomu, že z názvu by sa to tak mohlo zdať. V skutočnosti táto inscenácia z najrôznejších uhlov preveria nadčasovú a nevyčerpatelnú tému lásky a vzťahov.

Prvýkrát bola kedysi jednotná Kórea rozdelená v roku 1945. Postupne sa obe časti premenili na dva suverénne štáty – na severe komunistická Kórejská ľudovodemokratická republika a na juhu kapitalistická Kórejská republika. Vznikli tak dva národy s jedným jazykom a rovnakou etnickou príslušnosťou, ale s diametrálne odlišným politickým systémom a zároveň aj spôsobom života. Hranicu medzi Severnou a Južnou Kóreou, ktorá je dlhá približne 250 kilometrov, tvorí štvorkilometrový široký pás nazývaný demilitarizovaná zóna. Tam sa nachádza „dedina prímeria“, jediné miesto, kde sa Severokorejčania a Juhokorejčania môžu stretnúť. Cez zónu prechádza Most slobody ako jediný most medzi oboma Kóreami. Dnes je uzavretý a jeho „koniec“ zdobia farebné spomienkové stuhy s odkazmi. Súčasný francúzsky dramatik Joël Pommerat v hre *La Réunification des deux Corées* svoje postavy pomyslene delí na príslušníkov dvoch Kórei, ktorým umožňuje prostredníctvom 20 obrazov stretnúť sa v tejto neutrálnej zóne – dáva im priestor povedať si to, čo možno už dávno visí vo vzduchu.

Dialógy však viac ako mierové rokovania pripomínajú otvorené boje a vojenské útoky. Na konci mystifikačného autorovho názvu by sa tak celkom dobre vynímal otáznik. Viac ako päťdesiatka postáv inšpirovaná aj dielami

Arthura Schnitzlera, Edwarda Albeeho či Ingmara Bergmana sa neustále ocitá v situáciách tesne pred vzťahovou krízou, počas nej či po nej, pričom každý zo vzťahov je predstavený iba in medias res. Zároveň nejde o zjednodušené typy postáv či o modelové vzťahy, všetky situácie sú napriek svojej bizarnosti plné reálneho života. Emócie bublú a hneď od začiatku nahľadávajú naše vedomie otázkou: je vôbec znovuzjednotenie dvoch Kórei možné? A obzvlášť dnes, v tekutých časoch, v ktorých i láska preteká pomedzi prsty? Autor neponúka odpoveď – ani jednu zo situácií neuzavrie, neukáže, ako sa mohla vyvinúť, necháva otázku drzo pohodenú v zdanlivej mierovej zóne.

Metaforu vzťahov ako neustálych bojov a zároveň metaforu rozdielnosti mužsko-ženských svetov a s tým súvisiaceho hľadania spôsobu ich zjednotenia rozvíja aj režisérka Júlia Rázusová v spolupráci s dramaturgičkou Miriam Kičiňovou. A to hneď na niekoľkých úrovniach. Jej koncepcia je tentoraz ešte viac ako inokedy spätá s výtvarnou stránkou inscenácie. Autorkou scénografie i kostýmov je Markéta Plachá, ktorá navyše Rázusovej scénickú nápaditosť a hravosť dopĺňa aj o inšpirácie a impulzy z bábkarského prostredia.¹ Scénický priestor kreujú tvorkyne ako arénu, v ktorej diváci sedia po dvoch stranách oproti sebe. Medzi nimi je pieskom ohraničené menšie modré

¹ V estetike Markéty Plachej je zrejmy vplyv bábkového divadla aj vďaka jej pravidelnej dlhoročnej spolupráci s Divadlom PIKI a s režisérkou Katarínou Aulitisovou.



javisko, ktoré predovšetkým predstavuje práve demilitarizovanú zónu – centrum možných stretov postáv. Naznačuje to už hneď prvý obraz, keď herci prichádzajú ako „noname“ vojaci či akísi mieroví misionári alebo jednoducho len turisti (v kostýmoch sa mieša bežný odev s vojenskými prvkami a mierovými stuhami). Z oboch strán obkolesia modrú zónu, kam vzápätí hádzu malé biele mierové padáčky. (Mimochodom, modrá farba prevláda aj v skutočnej demilitarizovanej zóne v podobe niekoľkých barakov, ktoré strážia vojaci.) Postupne javisko začína asociovať skôr bojový ring, v ktorom si partneri otvorene riešia svoje úcty. Tomuto dojmu napomáha aj agresívny červený stôl uprostred, ktorý je v prvej časti stredobodom akcie. Okrem

neho sa na scéne nachádzajú už iba dve modré kreslá, dve drevené stoličky, hrable a veľký padák.

Do tohto „mierového ringu“ vstupujú stále nové a nové postavy, ktoré rozohrávajú mozaiku množstva banálnych i bizarných, humorných i vážnych situácií. Šestica hercov je pri tom dokonale zladená a skrz poetiku Júlie Rázusovej kreuje zakaždým iné, nápadité a divadelne bohaté mizanscény, nad ktorými sa vznáša naivná hravosť a súčasne akási surová bojovnosť. Na scéne funguje dokonalá súhra a kolektívna dynamika, ani jeden z hercov zbytočne nevytrča a nesnaží sa prevýšiť druhého. Civilný prejav a umiernené polohy veľmi rýchlo striedajú expresivitu a štylizáciu. Alena Ďuránová, Tatiana Poláková, Andrej Palko

**ZNOVUZJEDNOTENIE
KÓREÍ**
— P. Čižmár,
T. Poláková, B. Mosný,
G. Marcinková
Mihalčinová, A. Palko,
A. Ďuránová
foto J. Štovka

„
Previazanosť
dramaturgicko-
režijnej
konceptie
s výtvarnou
lemuje celú
inscenáciu.“

**ZNOVUZJEDNOTENIE
KÓREÍ**
— A. Ďuránová,
G. Marcinková
Mihalčinová,
P. Čižmár, T. Poláková
foto J. Štovka

a Peter Čižmár sa tu predstavili v mnohých nových polohách a okrem hereckej obratnosti preukázali aj zmysel pre situačný humor a schopnosť pretlmočiť podprahovú iróniu a skryté asociácie v texte. Práve týmito atribútmi vyniká aj herectvo dvojice hostujúcich protagonistov – Gabriely Marcinkovej Mihalčinovej a Braňa Mosného, ktorí nielenže výborne zapadli do košického hereckého tímu, ale priniesli medzi svojich kolegov aj tú správnu dávku groteskného nadhľadu. Herci sú navyše po celý čas na scéne, keď nie sú priamo súčasťou obrazu, zostávajú po bokoch provizórneho javiska. Pomáhajú si navzájom v scénických a kostýmových zmenách, zároveň na seba v tejto „oddychovej“ pieskovej zóne zbytočne nepútajú pozornosť. No hneď, ako vstúpia do ringu, stávajú sa súčasťou „boja“ a na nikom nezostáva ani nitka suchá. Výnimkou z tohto vzorca je asi len jediná scéna, v ktorej trpí žena trvalou stratou pamäti a jej muž ju prichádza navštíviť do sanatória – tu herci vo väčšej miere využívajú skôr priestor v okolí javiska, čo pôsobí mierne nekoherentne so zvyškom obrazov a zbytočne to interpretačne zavádza. V kontexte s celkom však ide iba o málo významný detail.



V rovnakom duchu ako scénografia sú ladené aj kostýmy. Odzrkadľujú tému vojnovnej zóny a neustálych bojov medzi postavami – čierne-biele základy oblečenia dopĺňajú zelené vojenské košeľe a vesty, helmy, „letecké“ okuliare či ťažké modré kanady. Prítomný je tu však aj motív túžby po mieri v podobe farebných stužiek, aké bývajú zavesené v demilitarizovanej zóne – raz je z nich fashion kabátik, inokedy sukňa, motýlik v obleku či mašľa vo vlasoch. Kostýmy navyše svojou funkčnosťou a variabilnosťou pomáhajú hercom v rýchlych a efektných strihoch medzi množstvom postáv, dokonca mnohokrát účelovo dokresľujú charaktery (mondénny pár je oblečený elegantne – muž v čiernom obleku, žena vo flitrových šatách, v kontraste s nimi je pestúňka – má z bielej košeľe vytvorené šaty, ktoré v kombinácii s čiernou blúzou a turbanom na hlave pripomínajú uniformu služobníctva).

Napriek Pommeratovým obratne napísaným dialógom s takmer vždy prekvapivou pointou, samotný scénošed nemá jasnú gradačnú tendenciu. I tak však inscenácia neupadá do jednotvárnosti a strnulosti. Tvorivému tímu sa darí stupňovať už na začiatku dobre nastavené tempo – prestrihy medzi situáciami (medzi ktoré patria aj drobné prestavby a kostýmové zmeny) sú rýchle a nenechávajú divákovi priestor na stratu pozornosti či vyprchanie atmosféry. Každý z dvadsiatich obrazov je navyše originálny, ani jedna z mizanscén sa neopakuje – všetky sa pri tom vyznačujú výraznou divadelnosťou, obrazotvornosťou a iluzívnosťou. Objekty na scéne majú hneď niekoľko významov a využití: hrable raz fungujú ako miesto, na ktorom visí obesenec, v prenesenej rovine so zavesenými košeľami zasa predstavujú dvojicu postáv alebo sa stávajú prostriedkom na zvýraznenie hereckej akcie či významotvorným prvkom (žiarlivá sestra ich kladie ako fyzickú prekážku pred ženicha a nevestu, ktorým chce zabrániť v svadbe, kňaz prostredníctvom nich

podáva prostitútke peniaze, aby sa „neumazal“). Ako sme navyše u Rázusovej zvyknutí, opäť na rôznych úrovniach stavia text do zaujímavého kontrastu k pohybu a akcii javiskových postáv.

Previazanosť dramaturgicko-režijnej koncepcie s výtvarnou lemujeme celú inscenáciu. Asi v polovici jedna z postáv odrazu rozdeľuje červený stôl na dve polovice. Na jednej strane ide o účelovú a efektívnu akciu v rámci konkrétnej scény (deje sa pri slovách prostitútky: „Chcem, aby si sa so mnou podelil...“, druhú polovicu stola si kňaz-zákazník dáva na plecá ako symbolický kríž), avšak tento akt predznamenáva aj narastajúce konflikty a vzájomné rozdielnosti medzi „Kóreami“. V nasledujúcich obrazoch síce dochádza k opätovným pokusom o spojenie stola/vzťahov do pôvodného stavu, no zdá sa, že tieto snahy sú len náhodné, nepriame, nedotiahnuté. Postupne celkom nebadane začínajú z „ringu“ ubúdať aj všetky objekty, až napokon územie mierových rokovaní zostáva celkom prázdne a na javisku sa jasne črtá tenká línia, ktorá ho delí na dve polovice. Spolu s rekvizitami miznú aj jednotlivé vrstvy oblečenia a herci zostávajú len v tej poslednej. Strhávajú zo seba nánosy všetkých konkrétnych postáv a zostávajú iba reprezentantmi mužsko-ženského sveta. Dokladujú to aj posledné obrazy, v ktorých dochádza k zmnoženiu postáv.

V úplne poslednom výstupe sa rovnako ako scénický priestor rozdeľujú do dvoch táborov aj herci – muži vs. ženy. Prostredníctvom vykričaných replík i hrstí piesku hádžu do ringu všetky svoje krivdy, zášť, bolesti, obvinenia, obhajoby až napokon túto „mierovú“ zónu definitívne rozdelí hranica v podobe svetelného lúča. Napriek istej skepse, ktorá zo záveru plynie, mihá sa niekde v diaľke farebná stuha nádeje, na ktorej visí nápis: za lásku! Okrem všetkých možných podôb partnerských kríz Pommeratova hra ukazuje i všemožné podoby lásky – partnerskú, priateľskú, rodičovskú, neopätovanú, lásku, ktorá (ne)stačí,



ZNOVUZJEDNOTENIE KÓREÍ — G. Marcinková Mihalčinová, A. Palko
foto J. Štovka

lásku, ktorú si (ne)možno kúpiť... V predposlednom obraze však prinášajú Pommerat s Rázusovou na javisko aj lásku čistú, úprimnú až naivnú, bez akýchkoľvek nárokov a krívd v podobe tehotnej slabomyselnej ženy, nad ktorou si všetci doslova umývajú ruky – neveria jej a podceňujú ju.

Režisérka napokon zostáva verná autorovej koncepcii otvoreného záveru – ani ona neponúka žiadne lacné riešenie, ako predísť vzťahovým krízam, ani sentimentálne posolstvá typu „láska hory prenáša“. Obaja nám týmto záverečným otáznikom (i keď trošku alibisticky) ukazujú, že je na nás, akú podobu lásky/vzťahu si zvolíme – a či teda vôbec niekedy umožníme dvom Kóreám zjednotiť sa. #

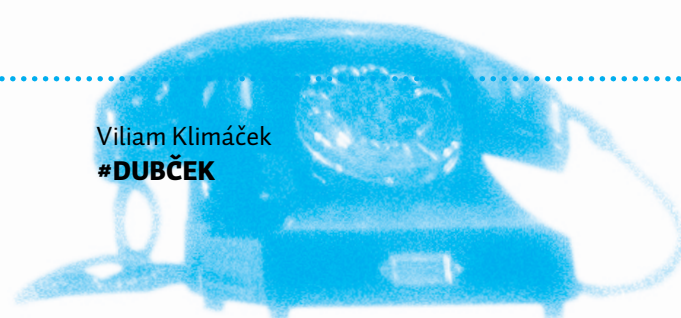
Joël Pommerat: **Znovuzjednotenie Kórei**

réžia J. Rázusová dramaturgia M. Kičiňová scéna
a kostýmy M. Plachá hudba M. Lejava účinkujú
A. Ďuránová, T. Poláková, A. Palko, P. Čižmár,
G. Marcinková Mihalčinová, B. Mosný
premiéra 16. február 2018, Malá scéna
Štátneho divadla Košice

Dáša Godová
študentka KDŠ VŠMU

#nejednoznačný?

Po Tisovi a Husákovi prišla do Divadla Aréna v rámci dramaturgie tzv. občianskeho cyklu ďalšia osobnosť našej politickej histórie – Alexander Dubček. V inscenácii #dubček v réžii Michala Skočovského hrajú mladí herci o Dubčekovi, ktorý bol, v čase, v ktorom žil, takpovediac „superstar“. Ale pre koho je Dubček s hashtagom? Je určený mládeži, ktorá má túto osobnosť spoznať, alebo starším divákovi, ktorí si chcú pripomenúť usmiatého predstaviteľa socializmu s ľudskou tvárou, prípadne ho zaradiť do pekla alebo do neba? A kam ho zaradilo Divadlo Aréna?



Viliam Klimáček
#DUBČEK

Už názov inscenácie #dubček napovedá, že nepôjde o vernú rekonštrukciu udalostí roku 1968 a o obyčajný profil Dubčekovej osoby, ale že sa autor textu Viliam Klimáček pokúša priblížiť túto tému aj divákovi mladších ročníkov. „Hashtag je slovo alebo fráza označené predponou #. Význam slov označených týmto symbolom – tagom – sa dnes chápe ako forma kľúčového slova. Najčastejšie sa využíva v informačných systémoch na jednoznačné označenie článkov, dokumentov alebo ich častí, prípadne kľúčových alebo podstatných slov. Krátke príspevky na mikroblogoch alebo na sociálnych sieťach môžu byť označené



#DUBČEK
— M. Kvietik,
M. Marušin,
A. Palatínusová
foto I. Stančík

umiestnením # pred významné slová.“ To sa píše na úvodných stranách bulletinu k tejto inscenácii.

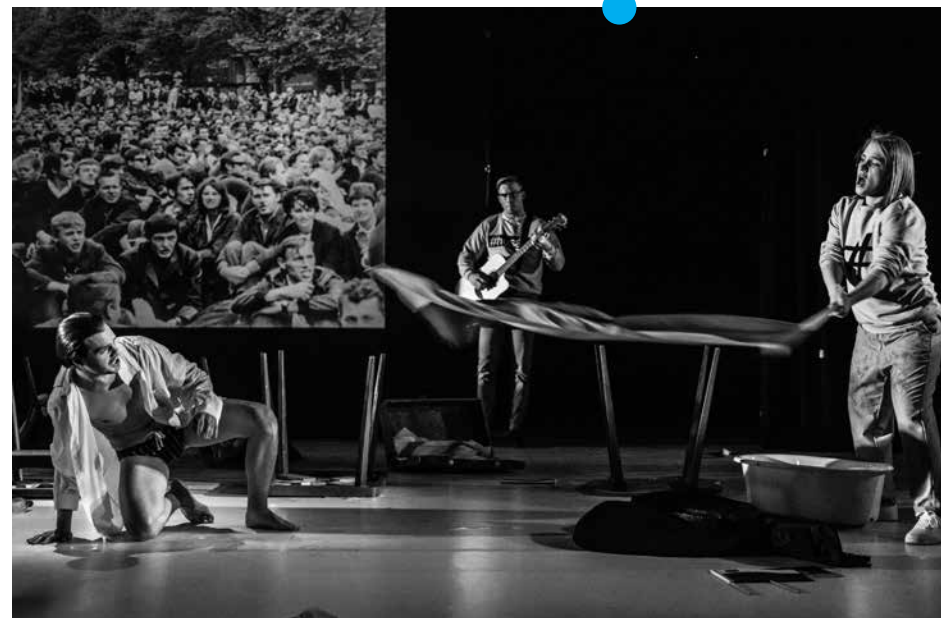
V prvej časti inscenácie, pre ktorú je predlohou Klimáčkov dramatický text (napísaný na objednávku Divadla Aréna), je naozaj kľúčové slovo Dubček. Dej sa tu sústreďuje na jeho osobnosť, na prelomové udalosti a najvýraznejších politikov tých čias, s ktorými prišiel do kontaktu. Klimáček pôvodne situoval dej do hipsterskej kaviarne, kde sa stretne päť mladých ľudí, ktorí sa zhovárajú o Dubčekovi. Tvorcovia inscenácie však túto časť prerobili na divadlo v divadle – na scénu potiahnutú sivým baletizolom a s premietacím plátnom v pozadí prichádza päť hercov. Prinesú si so sebou scenáre a my sa pozeráme na „prvú čítaciu skúšku“ #dubčeka. Bez režiséra si sami medzi sebou rozdelia úlohy a každý si následne oblečie mikinu s menom svojej postavy (čo nám evokuje, že postavy nebudú zosobňovať, ale skôr reprezentovať). Sedia pri stolíkoch, čítajú text aj s autorskými poznámkami, škrtajú, komentujú... Ako však ďalej stvárnajú postavy politikov a rozohrávajú medzi sebou dialógy, na tento princíp divadla v divadle sa zabúda. Herci nemajú dostatočný odstup od postáv, chýba im nadhľad a ustáva komentovanie. Pravdepodobne však nejde o chybu hereckej zložky, ale o súčasť režijnej koncepcie.

Inscenácia #dubček je plná podobných momentov, o ktorých by sa dalo pochybovať. Nečitateľné je i to, prečo je predstaviteľ Dubčeka Matej Marušin najskôr na invalidnom vozíku. Môžeme za tým vidieť všeličo: bezmocnosť v životných udalostiach, zhasnutú hviezdu Dubčeka, na ktorého si nikto nespomína, Dubčeka ako starca čakajúceho na svoj rozsudok – nebo alebo peklo, alebo sa to spája s jeho autonehodou. No v konečnom dôsledku to môže mať úplne iný význam, hoci inscenátori neponúkajú žiadny kľúč k jasnej interpretácii.

Aj keď v inscenácii sa často hovorilo

o Dubčekovom úsmeve, ktorý ho poľudšťoval, Marušin stvárnil svojho Dubčeka skôr ako zádumčivého, premýšľajúceho a vážneho politika spytujúceho si svedomie. Pre svoju vlastť chcel len to najlepšie, keď presadzoval socializmus s ľudskou tvárou. A aj tzv. obuškový zákon, pod ktorý sa podpísal, hlboko ľutuje a tvrdí, že ho k tomu dotlačili. Marušinove samostatné monológy sú zaujímavo vystavané, keďže v nich strieda rôzne intenzity hlasu, adekvátne pracuje s dynamikou rečového prejavu, no celej postave akoby chýbal vývojový oblúk.

Matúš Kvietik ako Brežnev neustálym fajčením a pomalou rečou, zvláštnou štylizáciou hlasu do hlbkej polohy pôsobil veľmi neprirodzene až rušivo. Najexpresívnejším bol spomedzi hercov Marián Chalány ako Novotný/Svoboda/Biľak/Generál, keď vydával rozkazy, nesúhlasil s Dubčekom, alebo presvedčivou češtinou hovoril o tom, ako nenávidel Slovákov. Naopak, nevýrazný svojím prejavom bol Juraj Bača ako Gustáv Husák. Dôvodom môže byť i fakt, že oproti ostatným dostal menej priestoru, podobne ako herečka Alexandra Palatínusová, ktorá väčšinu času kolegov iba občas



„Paradoxne, v inscenácii sa síce hovorí, že Dubček nebol romantický hrdina, no práve to z nej vyplýva.“

#DUBČEK
— M. Marušin,
J. Bača, A. Palatínusová
foto I. Stančík



#DUBČEK
— J. Bača, M. Marušin
foto I. Stančík

dopĺňala alebo nosila rekvizity zo zákulisia na scénu. Na konci prvej časti ešte zaspievala pieseň *Modlitba pro Martu*, ktorá sa stala symbolom udalostí šesťdesiateho ôsmeho roku, a v úplnom závere pieseň Gejzu Dusíka *Široká cestička*, pričom ju hrou na gitare sprevádzal Juraj Bača.

Autor využil reálne situácie a udalosti z histórie, avšak charaktery osobností, ich názory a slová sú sčasti fiktívne. Viliam Klimáček si vytvoril svoje univerzum postáv a dialógy medzi nimi sú autorovými hypotézami. Je to iný postup vykreslenia postáv, ako to bolo napríklad pri inscenácii Ballekovho *Tisa*, kde odzneli jeho autentické prejavy a kázne. Preto je otázne, či má #dubček spĺňať aj edukačnú funkciu, keďže o ňom nemôžeme bezpodmienečne hovoriť ako o dokumentárnom divadle. Okrem toho, historické udalosti okolo roku 1968 sú opísané komplikovane a nepresne. Autor mal ambíciu obsiahnuť väčšinu dôležitých informácií v krátkom celku, čo však, naopak, môže pôsobiť zjednodušujúco a splošťujúco. Okrem toho Klimáček vykresluje osobnosť Dubčeka ako hrdinu svojej doby. Paradoxne, v inscenácii sa síce hovorí, že Dubček nebol romantický hrdina, no práve to z nej vyplýva.

Autor nám teda už od začiatku sugestívne podsúva odpoveď na záverečnú otázku kam máme zaradiť „nejednoznačného“ Dubčeka, do pekla či do neba.

Najzaujímavejším momentom inscenácie je práve preto druhá časť, ktorá obsahuje autentické výpovede hercov. Počas skúšobného obdobia pracovali na svojej vlastnej rešerši o Dubčekovi a o období, ktoré reprezentoval. Herci sa postupne s nadobudnutými informáciami striedali pri mikrofóne v strede javiska. Týkali sa hlavne skúseností ich rodinných príslušníkov s komunizmom. Tieto autentické príbehy, ktoré herci prerozprávali, mali oveľa väčšiu výpovednú hodnotu než to, na čo sme sa pozerali v prvej časti inscenácie. Pred divákmi zrazu stáli herci sami za seba, s príbehmi, ktoré síce priamo nezažili, no sú s nimi úzko spätí. Celú atmosféru ešte podčiarkol ich absolútne civilný prejav, miestami s potrebnou mierou nadhľadu (najmä v prípade Mariána Chalányho), ktorý v predchádzajúcej časti inscenácie tak chýbal. Po výpovediach sa inscenátori vrátili ku Klimáčkovmu textu – nasledoval monológ Mateja Marušina ako Dubčeka čakajúceho v očistci, v ktorom spomína na život, spätne rozoberá svoje rozhodnutia, spytuje si svedomie a kladie si otázku, kde sa práve nachádza, kam ho teda národ zaradil: „Nebo, to je úcta národa. A peklo jeho zabudnutie.“

Po tejto Dubčekovej „rekapitulácii“ prichádzajú na scénu opäť všetci herci, aby v závere inscenácie doslova upratali javisko. Všetko, čo tam naznašali počas predstavenia – stoly, stolíčky, rozliate kávy, papiere, telefón, vlajocky, mokré biele košeľe – si herci sami poodkladali a dali javisko do pôvodného „prázdneho“ stavu. Je to priama metafora toho, že by si každý mal v sebe utriediť myšlienky, dojmy a názory – čo herci ešte podčiarkli záverečnou vetou: „My sme si po sebe upratali a čo vy?“ Počas upratovania sa na zadnom plátne premietal internetový komentár bývalého šéfa TASR Ivana Čeredejeva, v ktorom okrem iného



„Najzaujímavejším momentom inscenácie je druhá časť, ktorá obsahuje autentické výpovede hercov.“

#DUBČEK
— A. Palatínusová
foto I. Stančík

píše o Dubčekovi ako o predstaviteľovi nádeje na slobodný a dôstojný život. Prečo však tvorcovia siahli práve po tomto texte? A aký má význam si po celom predstavení o Dubčekovi prečítať v závere ešte akýsi doplňujúci text o ňom? Ak mal zhrnúť celú myšlienku a pointu inscenácie, je to až príliš polopatistické. Alebo mal doplniť chýbajúce miesta v Klimáčkovom texte? Nehovoriac o tom, že text je prídlhý a zobrazuje sa v prirýchlej sekvencii, mnohokrát je nemožné jednotlivé časti dočítať.

Poslednou časťou inscenácie mala byť podľa doplneného bulletinu reakcia na súčasnú politickú situáciu. Reakcia však neprišla. Herci končia slovami, že nejaký záver pripravený mali, ale nakoniec nenašli pointu, vzhľadom na rýchlo sa meniacu spoločensko-politickú situáciu. Práve to je jeden z veľkých nedostatkov #dubčeka, koniec je vágny, nedotiahnutý, akoby nedokončený.

28 Inscenácia mala premiéru v čase, keď mohla

veľmi rýchlo reagovať na súčasné udalosti, ktoré sa na Slovensku diali, no tvorcovia tento potenciál naplno nevyužili. Aj narážok na paralely medzi komunizmom a súčasnosťou bolo len veľmi málo. Mladí herci pritom vzbudzovali dojem, že by toho chceli povedať omnoho viac, no nakoniec sa všetko rozplynulo dostratena. Až priveľmi rýchlo si „upratali javisko“ a aj z nejednoznačného Dubčeka spravili #jednoznačného. 🗨

Viliam Klimáček: #dubček

dramaturgia M. Kubran, S. Sarvašová
réžia M. Skočovský režijná spolupráca M. Kubran
asistent réžie I. Dobrovodský scéna D. Volfová
kostýmy M. Širáňová účinkujú M. Marušin,
M. Kvietik, J. Bača, M. Chalány, A. Palatínusová
premiéra 18. marec 2018, Divadlo Aréna, Bratislava

recenzia

Lucia Lejková
divadelná kritička

Igor Bauersima
NORWAY.TODAY

Smrť im (ne)pristane

Ktovie, do akej miery ide o náhodu, že inscenáciu *norway.today* premiérovalo Spišské divadlo práve na Valentína. Napokon, s drámou Igora Bauersimu sa spája aj prirovnanie k novodobému príbehu *Romea a Júlie* – hoci kauzálne otočenému, najskôr prichádza pomyslenie na smrť a až po ňom na lásku. Na začiatku príbehu totiž stojí rozhodnutie spáchať samovraždu. V interpretácii režiséra Michala Jasaňa je smrtonosný cieľ najmä odvážnou a nebezpečnou hrou na dospelosť.

Intímny text divadelníka, hudobníka, filmára a architekta Igora Bauersimu je v zásade niekoľkostranovým dialógom dvoch postáv, ktorý sa z virtuálneho priestoru presunie na vrchol útesu nad fjordom. Skokom z neho hodlajú totiž Júlia a August spečatiť svoju mrazivo vecnú dohodu o spoločnej samovražde. Inšpiráciou vzniku hry bola skutočná udalosť z roku 2000 (v tom istom roku bola zároveň prvýkrát hra aj scénicky uvedená). Médiami vtedy preletela správa, že dvaja mladí ľudia vycestovali do Nórska, aby tam skokom zo šesťstometrového útesu dobrovoľne ukončili svoje životy, tak ako si to vopred dohodli cez internet.

Podobne ako Bauersimova dráma a jej smutný predobraz aj táto recenzia sa začala vo virtuálnom priestore. Už pri menšej internetovej „režeršii“ videoukážok a fotiek z rôznych inscenácií *norway.today* zaujmú scénické riešenia, ktoré evokujú vysoký útes či navodzujú dojem nebezpečenstva aj, naopak, prázdne scény, ktoré zaplňajú iba dvaja herci. Výraznou témou je pochopiteľne aj využívanie projekcie či ďalších technológií, na čo hra vyslovene nabáda. V Spišskom divadle sa hosťujúci režisér Michal Jasaň a „domáca“ dramaturgička Ivana Brošková v týchto dvoch ohľadoch vybrali akousi strednou cestou. Techniku

1 V tomto prípade zrejme do procesu tvorby vstupovala aj požiadavka „zájazdovej prenosnosti“, keďže už predpremiéra inscenácie sa 12. februára odohrala v Košiciach v Malej sále Domu umenia.



NORWAY.TODAY — J. Záchenská, T. Krištof
foto M. Zalibera

využívajú iba v najmenej miere. Kameru aj hudobný prehrávač na javisku logicky nahrádza mobil, prostredníctvom ktorého Júlia aj August nadväzujú prvý kontakt alebo sa pokúšajú natočiť videá na rozlúčku. Situovanie inscenácie do Štúdia Spišského divadla nepochybne determinuje aj možnosti scénografie¹ (autormi výpravy sú hosťujúci bratia Miroslav a Jaroslav Daubravovci). Spišská verzia *norway.today* sa tak odohráva v jednoduchom a jednotnom priestore, ktorý vyplňa iba jeden nemenný prvok – oblúčková preliezačka typická pre

29

staršie detské ihriská. Konštrukcia je dômyselným útvarom, ktorý supluje viaceré priestory. Je stvárnením útesu, z ktorého Júlia a August hľadajú dolu do pomyselnéj priepasti. Po prekrytí čelnej strany dvoma kusmi látky sa z preliezačky stáva stan. Pohyb po okraji útesu teda režisér neumocňuje scénografiou, ktorá by podobne ako skalný útvar navodzovala pocit reálneho fyzického ohrozenia. Jeho Júlia a August sú v zásade „v bezpečí“ a kritická situácia, v ktorej Júlia nečakane visí nad

priepastou, sa rovnako odohrá iba prostredníctvom javiskovej metafory – na vrchole preliezačky.

Zaujímavejšie je však čítanie príbehu Augusta a Júlie, ktorí sa, neustále oscilujúc okolo preliezačky, javia o niečo mladistvejší, neskúsenejší, detinskejší, ich rozhodnutie a cesta sú možno „iba“ nebezpečnou hrou na dospelosť. Bauersimova konverzačná „balada“ vyplavujúca pocity vyprahnutosti, znechutenia a frustrácie (v čítaní režiséra Jasaňa z dospelého sveta, ktorý

NORWAY.TODAY
— J. Záchenská, T. Krištof
foto M. Zalibera

„**Či je nórsko-
-spišskonovoveská
mrazivá lovestory
smrtonosná,
alebo nie, ostáva
nejasné.**“

sa nezadržateľne približuje) sa snaží prevrtať až k pôvodu radikálneho rozhodnutia. Miesia sa v nej ťaživé tóny, výstižné pozorovania, trpké aj romantické vyznania, humor aj banálny konverzačný pingpong. V spišskonovoveskej úprave sa dá jej plynutie vnímať aj ako ustavičné vyčerpávajúce preliezanie prekážky, na ktorej prekonanie sa dá „vzrieť“ iba postupne.

Júlia a August vstupujú na javisko Spišského divadla priamo spomedzi divákov. Opúšťajú anonymitu chatroomu, ktorého používateľmi sme zrejme my všetci. Postavy stvárnjuje dvojica hercov, ktorí v divadle patria k profesijne aj vekovo najmladším – Tomáš Krištof a Jana Záchenská (pre ktorú je Júlia prvou postavou nielen v Spišskom divadle, ale podľa informácií z internetovej stránky divadla aj vôbec prvou postavou na profesionálnej scéne). Iniciátorka celého samovražedného nápadu, „kvázidrsná“ Záchenskej Júlia sa tvári tajomne, dominantne a koná výsostne pragmaticky. August, ktorý je vo vzťahu k radikálnemu rozhodnutiu, ale aj intímny momentom zbabelejší, je energickejší a vtipnejší a jeho predstaviteľ Krištof je tiež oproti Záchenskej o level bezprostrednejší. Ani jednému z hercov sa však nedarí dokonale sa zbaviť vonkajškovosti, vymaniť sa z akýchsi typologických kontúr stvárnovaných postáv, osvojiť si režijné usmernenia, ktoré tu aj preto príliš nahrubo presvitajú. Prím hrajú momenty, v ktorých im napomáha vzájomná interakcia, vtipnejšie, odľahčené pasáže.


Preliezačku využíva Jasaň od začiatku do konca. Rozdeľuje hercov na javisku, po jej štebľoch sa k sebe eroticky približujú, sediac na protiľahlých koncoch sa jeden druhému (metaforicky aj doslovne) otáčajú chrbtom. Jasaň ju využíva aj v závere, o ktorého (ne)uzavretosti by sa podobne ako o konci Bauersimovho textu dali viesť polemiky. Posledné repliky zaznejú

2 Podľa Ondřeja Černého v doslove k českému vydaniu hry. In: BAUERSIMA, Igor: *norway.today*. Praha: Divadelní ústav, 2002. s. 70-71.



NORWAY.TODAY — T. Krištof
foto M. Zalibera

na vrchole preliezačky – v tomto prípade nad pomyselnou priepastou – a nastane tma. Či je teda nórsko-spišskonovoveská mrazivá lovestory smrtonosná, alebo nie, ostáva nejasné.

Hra svojho autora katapultovala medzi tých najžiadanejších divadelných umelcov². V krátkom čase vzniklo množstvo jej prekladov a naštudovaní. Aj jej prvé slovenské uvedenie na profesionálnom javisku v roku 2004 zarezonovalo. Za inscenáciu Divadla Andreja Bagara v Nitre dostali jej tvorkyne – konkrétne režisérka Vladislava Fekete a scénická a kostýmová výtvarníčka Eva Rácová – dve nominácie na ocenenie Dosky. O štrnásť rokov mladšia inscenácia je predovšetkým pozoruhodnou voľbou titulu. A to vo vzťahu k umeleckému súboru Spišského divadla, v ktorom prevažujú najmladšie generácie hercov, aj v snahe zaujať divákov – potenciálnych rovesníkov vykresľovaných postáv. 

Igor Bauersima: *norway.today*

dramaturgia **I. Brošková** réžia **M. Jasaň**
scéna a kostýmy **M. Daubrava, J. Daubrava**
hudba **P. Tomko** účinkujú **J. Záchenská, T. Krištof**
premiéra **14. a 15. február 2018,**
Štúdio Spišského divadla, Spišská Nová Ves

Milo Juráni
divadelný kritik

Atomizácia pevných rozhraní

Showcase nemeckého súčasného tanca, pokusné pole aktuálnych prúdov choreografie, „Theatertreffen“ toho najzaujímavejšieho v oblasti tanečného umenia v Nemecku... Takéto prívlastky už dvanásť rokov sprevádzajú putovné bienále Tanzplattform Deutschland. Aktuálne vydanie však prinieslo zmenu. Pôvodný názov ostal už iba pomenovaním inštitúcie. Dramaturgia prehliadky sa zmenila a vďaka šalamúnskej prešmyčke sa od roku 2018 volá Tanzplattform in Deutschland. Najlepšie ho charakterizujú veľmi súčasné pojmy ako globalizácia, kozmpolitný prístup, rozmazávanie hraníc umeleckých druhov, zdieľanie a nakoniec aj medzinárodná ekonomická kolaborácia.

Platforma sa tento rok z väčšej časti konala v halách bývalého baníckeho cechu Zollverein v Essene. Nehostila jedinú čisto nemeckú produkciu ani takmer žiadne číro tanečné formy a hrúbku programového bulletinu determinovala nutnosť vymenovať všetkých medzinárodných producentov či grantových partnerov. Podrobnejšie sa organizátori novému smerovaniu venovali aj v špeciálnej príručke s príznačným názvom Arbeitsbuch. Teoretická brožúra okrem užitočných esejí o témach a formách, ktoré sa na festivale objavili, poodhalila aj kritériá výberu dramaturgickej rady. Úvodné texty o histórii a fungovaní tanečných platforiem v Anglicku a Nemecku opakovali tvrdenie, že tvorivá difúzia patrí k súčasnosti. Akoby organizátori potrebovali

obhájiť, že na javiskách dali až nepatričný priestor inonárodným tvorcom, medzinárodným tímom aj spomínaným rozmanitým formám.

Reciprocita

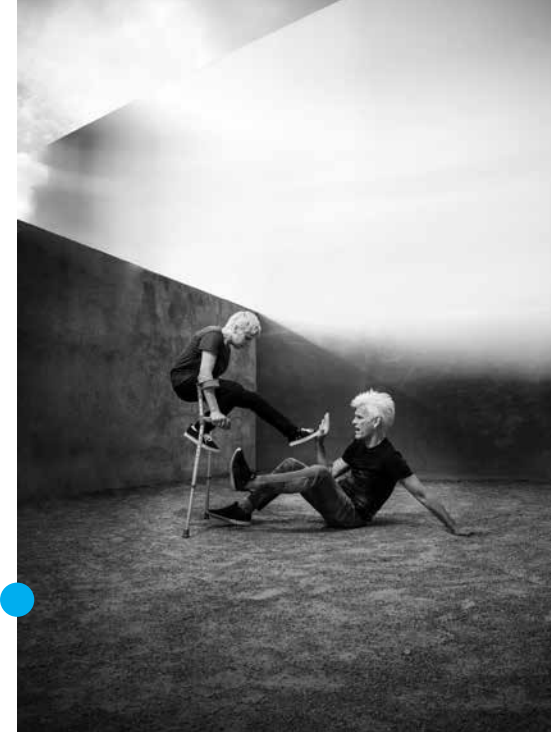
Aj ranné fóra¹ boli internacionálne. Napríklad to o stave a situácii tanečných platforiem vo svete. Krátke diskusné „výkopy“ zástupcov z Talianska, Brazílie, Afriky i Nemecka, po ktorých nasledovali individuálne diskusie v menších skupinách, sa nevyhli otázkam medzinárodných sietí. O ich vytvorenie majú eminentný záujem umelci z rozvinutých kultúrnych zázemí na jednej strane a na druhej strane tvorcovia z krajín, v ktorých si súčasný tanec ešte len hľadá zázemie a divákov. Podľa kurátorky Nayse Lópezovej z Brazílie nejde len o pomoc ekonomicky silnejšieho a rozvinutejšieho partnera slabšiemu, ale o možnú reciprocitu. Umelci z Južnej Ameriky i Afriky by mohli nemeckým kolegom pomôcť s ich problémami v oslovovaní lokálnych komunit mimo srdca a hlavných tepien kultúry. Teda s agendou, s ktorou majú omnoho bohatšie skúsenosti. Možnosť zdieľať know-how, informácie, skúsenosti, ale aj finančne sa podporovať by mohla navyše motivovať vznik nových tanečných platforiem po celom svete.

Koncentrované zlo sveta

Výstižným príkladom tohtoročnej dramaturgie Tanzplattform in Deutschland bol projekt Claudie Bosseovej *the last IDEAL PARADISE*, ktorý vytvorila v rámci svojej kreatívnej platformy theatercombinat ako prienik výtvarnej inštalácie, súčasného tanca a performancie. Bosseová je pôvodom Nemka, svoj domovský priestor má vo Viedni, tvorí s medzinárodnou skupinou a pohybuje sa prakticky po celej Európe. V poslednom diele

1 Fanúšikovia diskutujú si v tomto roku určite prišli na svoje. Okrem ranných tematických blokov či nočných rozhovorov s tvorcami sa mohli diváci zúčastniť aj na umeleckom summite, ktorý sa zaoberal najmä praktickými otázkami tvorivého procesu tanečnej inscenácie.

THE WAY YOU
LOOK (AT ME)
TONIGHT
(C. Cunningham,
J. Curtis)
foto S. Hagolani



používa svoj typický jazyk, no tentoraz na epickej ploche „durational performance“. Divák vstupuje do starej haly, voľne prechádza po priestore s výtvarnými inštaláciami, audio- i videoprojekciou a odhaľuje v ňom rôzne vrstvy dvojročného procesu, ktorý prebiehal na pôde viacerých kultúrnych inštitúcií. *The last IDEAL PARADISE* predstavuje teda akýsi archív tvorivých rešerší, ktorý prostredníctvom rôznych médií analyzuje sociálne fenomény súčasnosti. Na rozbitých toaletách sa nachádza brutálna nástenka dejín dekapitácie, kúsok vedľa znie rozhovor s mladou utečenkou a na ďalšom mieste bežia zábery z masových demonštrácií, konfliktov či lodí s migrantmi.

Zlo sveta koncentrované na jednom mieste preruší akcia v gigantickej hale. Vo výške, na roštach, meravo stoja predstavitelia „bežných“ západniarov vo farebných kostýmoch a pod nimi sa divoko pohybujú akýsi „zombies“ alebo duchovia kolonizovaných národov. Uprostred tejto máteže pohybov staršia performerka

vykonáva „reenactment“ rôznych rituálov, kým sa oni zoskupujú do súsoší tiel a pripomínajú telá v masových hrobách. Malá vzorka toho, čo všetko sa v dlhotrvajúcej a po výtvarnej stránke sýtej performancii udeje, naznačuje, že Bosseová zobrazuje dnešnú pluralitu a zároveň relativitu čítania a výkladu dejín. Dáva ich do vzťahu s rituálom, rôznymi médiami i politikou tela vo verejnom priestore. „We are in permanent war,“ zaznie v závere ústami chóru. Je to výstižné i preto, že aj divák musí s týmto dielom trochu bojovať. Diagnostika civilizácie je síce jasná, no na jeden večer je vplyvov viac než priveľa.

Varianty pohľadu

Príkladom nového smerovania dramaturgie Tanzplattform je aj dielo *The way you look (at me) tonight*. Nielen čo sa týka výpočtu všetkých produkčných domov, ktoré projekt podporili, ale aj tým, že skloňuje pojmy kolaborácia, intermedialita a participácia. Spojenie škótskej performerky Claire Cunninghamovej (momentálne pôsobiacej v tanzhaus nrw v Düsseldorfe), choreografa, režiséra a performeru Jessa Curtisa a filozofa Alva Noého výstižne reflektuje pohľad väčšiny na minoritu a jej inakosť chápanú ako výchylku oproti normálu. V tomto prípade ide najmä o hendikep Claire Cunninghamovej, vzhľadom na ktorý vzniká zvláštna situácia. Dávať sa na neuveriteľný rozsah pohybov s barlami je hypnotizujúce v rovnakej miere, ako je ťažké odmyslieť si, že obdivujeme tanečnicu so zdravotným hendikepom. Cunninghamová vyučuje Curtisa rôzne techniky tanca s barlami, s ťažkosťami sa štvorá po rebriku, z ktorého spieva krásnu áriu, Curtis zas predvádza skvelý standup o tom, ako mu barly priniesli neočakávaný záujem okolia. Vždy ide o varianty pohľadu nás normálnych na „nenormálnych“, ale aj ich na seba samých a rovnako na nás. Otázne ostáva, prečo časť divákov sedí v hľadisku, pričom druhá polovica

robí performerom spoločnosť priamo na javisku. Že by malá metafora našej spoločnosti?

Aj najlepšia inscenácia festivalu však mala hendikep. Vstupy filozofie a videoartu boli ako moderné barly, s ktorými sa človek akosi nevie zžiť. Najmä keď tie staršie stále stoja za to. Dvojica tieto médiá nepotrebuje, stačí jej bezprostrednosť a veľmi prirodzene pôsobiace (spolu)žitie na javisku.

Pomaranče zo skleníka

Širokú podporu produkčných domov mal aj brazílsky súbor Grupo de Rua s projektom *Inoah*. Ide o partiu fyzicky skvelo vyzbrojených performerov, ktorí pracujú so štýlom so štýlom streetdance. Napriek tomu, akú spektakulárnu šou výbuch maskulinity *Inoah* ponúkol, vytrhnúť umenie z pôvodného kontextu ulice a vložiť ho do klasického blackboxu je ako pestovať pomaranče v skleníku. Vždy budú tak trochu bez chuti.

Inoah našťastie nie je žiadne *West Side Story*, ale podobných produkcií, ktoré tematizujú konflikty a konfrontácie, agresiu a neviazanosť a ženú tanečníkov na okraj fyzických možností, existuje hneď niekoľko (na Tanzplattform in Deutschland 2018 veľmi podobný koncept predstavil napríklad *Momentum* od Cocodance Company). To by neprekážalo za tých okolností, keby dosahovanie hraníc v *Inoah* nebolo banálne a samoučelné. Tanečníci sa stretávajú uprostred javiska a zmesou energického hip-hopu a súčasného tanca predvádzajú rôzne podoby pouličných konfrontácií. Pre diváka baletu možno netriviálna skúsenosť, no pre každého, kto už dýchal atmosféru skutočných streetdancových turnajov či breakdancových battle, je to viac umelohmotný ako hodnotný zážitok. Na záver však treba dodať, že choreograf Bruno Beltrão a jeho skupina majú ozaj unikátny štýl. Mix pouličnej a estetizovanej formy a najmä pohybové schopnosti tanečníkov najlepšie zodpovedali otázku, prečo sa vlastne ocitli v programe.



Krajina permanentnej transformácie

Úplne iný typ pohybu charakterizoval jednu z najlepších produkcií prehliadky, viac výtvarnú inštaláciu ako tanec choreografa Xaviera Le Roya *Temporary Title*, 2015. Vstupom do sterilného priestoru špecifickej architektúry ateliéru Folkwang Universität der Künste sa divák dostal do krajiny permanentnej transformácie. Účinkujúci (presnejšie charakterizovať skupinu, ktorá účinkovala v diele na pomedzí galerijnej inštalácie, pohybového divadla, súčasného tanca a v podstate aj participatívneho divadla je veľmi ťažké) oscilovali medzi ľudským a neľudským², medzi subjektom a objektom – medzi skulptúrou, zvieratom aj rastlinou. Vytvárali stále nové a nové priestorové kompozície. Chvíľu boli zoskupení uprostred haly ako lenivé levy odľudujúce v tieni stromov savany, inokedy „rozhádzaní“ po priestore ako kamene alebo viedli diskusiu s divákmi o existenciálnych otázkach. Trojhodinové dielo plynulo bez cieľa, v pomalom až meditatívnom tempe a takmer úplnom tichu. Le Royove hodiny tikajú proti rýchlosti dnešnej spoločnosti a upriamujú pozornosť na detaily, ktoré si všímame skôr pri návštevách galérií alebo výletoch do prírody. Podnety na sledovanie spočívali v minimalistickom pohybe účinkujúcich a v ich bytí. Náhle, no plynulé a prirodzené transformácie z človeka na zviera aj dlhé momenty, v ktorých ostávali ako živé či neživé

MONUMENT 0.5:
THE VALESKA GERT
MONUMENT
(E. Salamon)
foto U. Kaufmann

2 V angličtine
„inhuman“, doslova
vo význame „to, čo nie
je človek“ v nemčine
„nicht erkenbarren“
vo význame
„nepoznatelný“.

TEMPORARY TITLE, 2015
(X. Le Roy)
foto Ch. Schuller

objekty, vytvorili ilúziu, že dokázali eliminovať svoje ľudské vedomie. Rýchle pravidelné nádychy do brucha, zvieracie žmurkanie aj zívanie evokovalo obrazy z dokumentov National Geographic. Le Roy v *Temporary Title* šponoval hranice reprezentácie iných ako ľudských objektov. Bez toho, aby siahol po maskách, kostýmoch, zvláštnych rituáloch alebo sa snažil o dokonalú mimézu, dokázal prekročiť ľudské len precíznou prácou s telom tanečníkov a ich predvádzaním najobyčajnejšieho jestvovania.

Kolínsky karneval

Podobnú tému ako Le Roy spracovávala aj veľká hviezda nemeckej choreografie tvorkyňa Sasha Waltz. Lákavý opis inscenácie *Kreatur* sľuboval tanečníkov, ktorí predstavujú „stratené existencie z iného sveta, viac zvieratá ako ľudí“. Zrodil sa tu však skôr pokus o hru na nové spoločenstvo. Tanečníci začínajú ako tabula rasa, nahí Adamovia a Evy v raji. Postupne objavujú svoje vlastné telo, svoje hanby aj úzkosti, ale aj formy spoločenských väzieb. Prvá agresia, strach, láska, rozdelenie na silnejších a slabších... Bezbranné, nepopísané, no prirodzené existencie pripomínajúce panáčky z počítačovej hry Lemmings rastú na spoločenstvo individualít s osobnostnými črtami.

Waltzovej na rozdiel od Le Roya nahota nestačila a animálny vzhľad tanečníkov, ich neľudskosť mala podporiť spolupráca s módnou návrhárkou Iris van Herpenovou. Kombinácia šialených outfitov s cieľom vyvolať zvierací dojem mala až príliš blízko ku kolínskemu karnevalu,



výtvarné spracovanie bolo viac smiešne ako módne. Priebeh aj vizuálny dojem celej inscenácie sa dá opísať na názornom príklade. Jeden z tanečníkov v kostýme nápadne pripomínajúcom morského ježa tanečnými pohybmi obchytáva ostatné bezbranné a vystrašené bytosti. Tanečníci v tesných kostýmoch telovej farby, ktorí tieto kreatúry predstavujú, reagujú rôzne: pózami utrpenia, bolesti, odmietania a na krátky moment dôjde aj na náznaky zblíženia.

Výpoveďou inscenácia neprekročila morálne posolstvo, ktoré ponúkajú rozprávky ako *Žabí princ*, *Kráska a zviera* alebo film *Nožnicovoruký Edward*. Ani v spoločenstve kreatúr nie je, podobne ako v bežnom svete, vychýlenie od normálu akceptované, no láska, našťastie, zvíťazí nad všetkým. Aby sme si to uvedomili, hru na inú – viac neľudskú ako ľudskú – existenciu naozaj nepotrebujeme. A to ani za tých okolností, že choreografie sú originálne, vychádzajú z kolektívnej práce a typovo rozmanití tanečníci viacerých generácií sú z hľadiska tanečnej techniky bezchybní.

Disneyovka z Filipín

Dramaturgia prehliadky siahla aj po dominujúcich ambiciózných témach súčasného nemeckého umenia. Ozveny kolonizácie a jej následky, vykorisťovanie a sociálny útlak minorít (s ktorými súvisí aj obmedzovanie slobôd nebielych, neheterosexuálnych jedincov a nakoniec aj neľudských objektov) sa skloňovali okrem spomenutých aj v ďalších produkciách. Jednou zo zaujímavejších bola inscenácia *Princess*. Filipínski tanečníci Eisa Jocson a Russ Ligtas vytvorili tanečnú rozprávku pre dospelých a bojovali ňou za oslobodenie od dlhodobo pretrvávajúcich kultúrnych a sociálnych stereotypov. V bulletine sa dočítame, že mnohí profesionálni umelci z Filipín si pre nedostatok iných možností privyrábajú v hongkonskom Disneylande. Na začiatku sa preto na javisku zjavila dve Snehulienky. Ide

však o komický paradox. Keďže majú tmavú pleť, kultúrny symbol Západu by v Číne nikdy stvárňovať nemohli. Tanečníci v absurdnej konštelácii v známom kostýme Disneyho postavičky citujú typické texty z bájnej rozprávky, imitujú ladné pohyby z pôvodného animovaného filmu a tenkými hlasmi zdravia divákov. Pýtajú sa ich, ako sa majú, alebo sa štylizovane chichocú. Ich prevtelenie sa je na hranici medzi úprimnou nevinnosťou a desivou perverzitou. Takýmto spôsobom pokračujú až do chvíle dekonštrukcie rozprávkových identít. Ako sa nakoniec ukáže, jedna z postáv je mužského pohlavia, viac Snehuliak ako Snehulienka. Jocson a Ligtas teda pripravili komickú, no zároveň politikou nabitú tanečnú inscenáciu, ktorá sa zamýšľa nad otázkami postavenia migrujúcich umelcov aj genderu.

Klasika aj „netanec“

V programe sa objavili aj viaceré osvedčené tituly súčasného tanca. Najvydarenejším z nich bol dynamický projekt 1000 *Gesten* od francúzskeho choreografa Borisa Charmatza. Naozaj zábavná inscenácia vychádzala z idey, že každý pohyb individua je unikátny. Aj preto sa masa tanečníkov takmer pol druhu hodiny chaoticky a energicky pohybovala v náznakoch denných aktivít, emócií a situácií.

Naopak, takmer netanečná bola biografica Valesky Gert, jednej z prvých nemeckých avantgardných umelkyň, od Eszter Salamonovej. *MONUMENT 0.5: The Valeska Gert Monument* bol obsahom aj formou blízky solo performanciam Slávy Daubnerovej (*M. H. L.* či *Untitled*). Eszter Salamon sa do identity Gert doslova obliekla, so svojou historickou predlohou sa dokonalo stotožnila, ale neostala iba pri biografickom dokumente. Vďaka paralelám medzi dobou, v ktorej Gert žila, jej tvorbou a dneškom i súčasnými poryvmi umenia, bola jej výpoveď prudko aktuálna.



KREATOR
(Sasha Waltz & Guests)
foto U. Zscharnt

Tanzplattform in Deutschland 2018 teda charakterizovali najmä strapaté formy, ktoré neumožňujú škatuľkovanie. Aj tu sa však dá nájsť paralela s ambíciami prehliadky transformovať sa viac na medzinárodnú ako národnú platformu. Ako sa rozplývajú hranice medzi krajinami či dokonca medzi identitami, narúšajú sa aj medzi umeleckými formami a rôznymi tvorivými činnosťami. A k týmto kategóriám sa čoraz intenzívnejšie pridávajú i produkčné otázky. Možno o spolupráci viacerých tanečných domov a grantových programov uvažovať ako nezávislom diele? Alebo ide o čoraz rozšírenejší druh akejsi novej inštitucionalizácie? V súčasnom umení zrejme nie je priestor pre tuhé definície, skôr prichádzajú fluidné úvahy o atomizácii pevných rozhraní a o tom, čo z tohto rozpadu vyplýva. Otázka národnej príslušnosti aj estetických kategórií je v umení irelevantná. Tak by znel výstižný odkaz organizátorov, keby sa pod tento manifest nedalo s úškrnom dopísať – za predpokladu, že aspoň jeden z produkčných domov má svoje korene v Nemecku. ♣

Tanzplattform in Deutschland 2018

14 – 18. marec 2018

www.tanzplattform2018.de

Rudo Leška
operný kritik

Výlety nikam

Janáčkove **Výlety páne Broučkovy podľa próz Svatopluka Čecha sa rodili v ťažkých pôrodných bolestiach niekoľko rokov – obe časti vznikali v rozpätí rokov 1908 – 1917 a k ich premiére došlo až v roku 1920. Posledné naštudovanie Slávy Daubnerovej v pražskom Národnom divadle je síce plné historických symbolov, no napriek tomu dáva len málo čitateľné dramaturgické odpovede.**

Priam postmoderne mozaikové libreto poznačila v čase vzniku komplikovaná spolupráca s početnými libretistami a hľadanie nového autorského výrazu sa prejavilo v jedinečnom hudobnom jazyku, ktorý sa dá len ťažko k čomusi prirovnať, a to nielen v kontexte Janáčkovej tvorby. Opera kladie vysoké nároky na interpretov (spevácke party sú písané prakticky len v horných polohách) a svojím spôsobom aj na poslucháčov, ktorých nepochybne zaskočí svojou expresiou, disonanciou a košatou orchestráciou limitujúcou zrozumiteľnosť už

**VÝLETY PÁNĚ
BROUČKOVY**
(Opera ND Praha)
foto P. Borecký



i tak nie príliš jasného textu. Interpreti navyše stelesňujú viacero postáv (prepojených okrem iného použitím príznačných motívov). Štýlovo sa tu do unikátnej podoby zmiešal vplyv impresionizmu aj expresionizmu viedenskej moderny.

Oriešok predstavuje samotné bipolárne vyznenie diela. V prvej časti si Janáček na spoločnosti „mesiačanov“ uťahuje z prázdneho krasodosušného rečnenia „pražskej kaviarne“, ktorá ho ako skladateľa odmietla. Akýsi zemitý kontrapunkt k tejto societe tvorí protagonista Matěj Brouček. Ten ako keby mal určité Janáčkove sympatie. Pre svoj praktický postoj k životu určite vyznieva pozitívnejšie než v Čechovej prozaickej trilógii. Iste vtedy Janáček netušil, že tento „praktický postoj“ budú zastávať čierne čizmy, ktoré zakrátko potom v Európe všetku slobodu rozšliapu, alebo časť súčasného politického establišmentu na čele s českým prezidentom. Ak sa teda v prvej časti (prínajmenšom na prvý pohľad) javí, že Brouček je pozitívnu postavou, v druhej časti – výjavoch z čias husitských (Broučkova dezercia z bojiska na Vítkove) – je Broučkov zbabelý defetizmus (alebo švejkiáda?) stavaný do protikladu k hrdinským skutkom Žižkových obrancov Prahy. Možnože je tento rozpor v titulnej postave determinovaný aj historicky – koniec koncov, prvá časť vznikala ešte pred vojnou, druhá už v čase historického zápasu československých légii o našu samostatnosť. Je Brouček zdravým pragmatikom, vedomým si hodnoty života a jeho slasti, alebo je to malomeštiacky odporný primitív, nehodný vyšších úloh človečenstva?



Režisér sa tak ocitá vo veľmi zložitej situácii, ak chce Broučkov charakter interpretovať ucelene.

Režisérka Sláva Daubnerová, ktorá sa do pražskej opery vracia po úspešnej dvojke titulov (spoločne inscenovaných Šostakovičových operách *Orango* a *Antiformalistický jarmok* a Gounodovej opere *Romeo a Júlia*), práve v tejto kľúčovej úlohe zlyhala – nedozvedel som sa, čo znamená Brouček pre našu súčasnosť. Možno však len zbytočne hľadám „posolstvo“ tam, kde ho režisérka vedome opustila, aby diváka uniesla komikou jednotlivých výstupov, ktoré často pripomínajú vyslovene uzavreté skeče. Jaroslav Březina sa so svojím typom „malého českého človeka“ v titulnej postave zaskvel. V obleku s magrittovským pinčom, v úlohe, ktorá zjavne konvenuje jeho hereckému naturelu, buduje postavu s jemným nadhľadom, ale nežne, so sympatiami pre svojho hrdinu. Mimochodom,

38 *Golconda*, Magrittov známy obraz z neba

pršiacich mužov, je priamo citovaný v scénografii i na plagáte, no zdá sa, že je interpretovaný mylne. U Magritta nie je na obraze pri pohľade zblízka každý muž rovnaký a jeho témou je napätie medzi individualitou zobrazených postáv a ich uniformným výzorom. Vyobrazenie identických „Broučkov“ alebo na javisku sa vznášajúce pinče tak Magrittovo dielo banalizujú (akokoľvek majú Daubnerovej obrazy svoju poéziu a svojím surrealistickým nádychom korešpondujú so snami Matěja Broučka).

Scénicky vzaté je prvý diel celkom vtipným spôsobom prenesený na pôdu výtvarnej akadémie z čias vzniku opery, kde sa mesačania – muži so štetcami – usilujú pomerne neúčastnene o zachytenie pôvabu nahých modeliek. Očakával by som, že takáto scéna bude pre režisérku príležitosťou na kritiku sexualizovaného obrazu ženy ako objektu, ale nevyznela tak, je len obyčajnou ilustráciou. Aj tu sa ukazuje

VÝLETY PÁNĚ BROUČKOVY
(Opera ND Praha)
foto P. Borecký

nedôslednosť inscenátorov v práci s charakterom titulného hrdinu. Brouček v úvode opery hltavo poškuľuje po Málinke – milenke Broučkovho nájomníka –, ktorú si vo svojich snoch stotožňuje s Ethereou a Kunkou. Lenže tu tento živočíšny hedonista zrazu sedí absolútne nevzrušene v tesnej blízkosti tancujúcich nahých dievčat a nijako sa neodlišuje od akademických mesačanov.

Druhá časť pripomína divadelný fundus alebo kunstkomoru (mohlo by ísť o odkaz na výtvarnú akadémiu z prvej časti). Brouček sa motá medzi kusmi Žižkovej jazdeckej sochy od Bohumila Kafku či brneniami až do chvíle, kým narazí na husitov, ktorých kostýmy pripomínajú pracovný odev robotníkov. Akcentovanie paralely so socialistickým revolučným hnutím je možné tým skôr, že komunistický režim týmto spôsobom náboženské husitské hnutie sprofanoval. Nestačí sa však uspokojiť s jeho ilustráciou, ak nie je význam tohto pripodobnenia aj koncepcne dotiahnutý. Prečo sú husiti proletári a čo z toho vyplýva pre výklad tejto opery a nášho dneška?

Javisko zaťažené symbolmi (visiaca a v závere – pri pokuse husitov upáliť Broučka – planúca budova Národného divadla, ale aj obďaleč stojaci Tancujúci dom architektov Gehryho a Miluniča a niekoľko ďalších pražských budov) divákovi naznačuje, že predmetom diskusie má byť česká národná identita. S tým isté súvisí aj projektovanie niektorých konkrétnych osobností do určitých postáv (Harfoboj

VÝLETY PÁNĚ BROUČKOVY
(Opera ND Praha)
foto P. Borecký



– Leoš Janáček, Čarokvoci – Alfons Mucha, Lunobor – Zdeněk Nejedlý, Oblačný – Svatopluk Čech), z ktorých prinajmenšom o postave Lunobora zrejme už autor premýšľal ako o karikatúre tohto muzikológa a neskoršieho komunistického ministra. Problémom inscenácie však podľa mňa zostáva, že z týchto nahromadených symbolov a odkazov nevyvodila režisérka nijaký záver, akoby len sem-tam ilustrovala situácie podľa momentálneho nápadu bez vedomia, čo chce vlastne celou inscenáciou povedať. Malo ísť o satiru? A ak áno, kto je predmetom výsmechu – „čecháčkovský“ Brouček či mŕtve, formálne uctievané osobnosti spodobené v obyvateľoch Mesiaca alebo azda bezhlavo konajúci dav?

Spevácke výkony, žiaľ, nemôžem posúdiť v úplnosti pre nepriaznivú akustiku v predných radoch Národného divadla, kde zvuk z javiska ako deka prikrýva orchester, no vyzdvihnúť možno okrem titulného Březinu aj všestrannú a spevácky istú Alžbētu Poláčkovú v náročnej trojrole Málinka/Etherea/Kunka. Veľký kus práce zvládol orchester pod presnou taktovkou Jaromíra Kyzlinka, pozornosť si zaslúži aj vynikajúci zbor (zbormajster Martin Buchta). Osobitne treba vyzdvihnúť aj kvalitný bulletin s pôvodnou štúdiou Ondřeja Hučina, ktorým by sa mohli inšpirovať i v Opere SND. ♣

Leoš Janáček: **Výlety páně Broučkovy**

hudobné naštudovanie J. Kyzlink dramaturgia O. Hučín
réžia S. Daubnerová scéna P. Borák kostýmy S. Vachálková
videoart E. Bartoš zbormajster M. Buchta svetelný
dizajn D. Tesař účinkujú A. Briscein, M. Šrejma,
V. Chmelo, F. Zahradníček, M. Fajtová, A. Poláčková,
M. Horák, J. Sulženko, J. Březina
premiéra 22. a 25. marec 2018,
Opera Národného divadla, Praha

Nikolina Židek

sociologička, politologička, divadelná teoretička

Chorvátske divadlo ako platforma pre ľudskoprávne vzdelávanie – 2. časť

Ostatných desať rokov vyplavilo na povrch množstvo otázok o chorvátskej zodpovednosti a zločinoch chorvátskych vojakov spáchaných na nevinných obetiach, čo sa logicky odrazilo v dramatiky s cieľom demýtizovať chorvátskych vojakov ako spravodlivých a dobrých bojovníkov. Táto časť štúdie nadväzuje na záver výskumu Darka Lukića a analyzuje vývoj chorvátskej dramatiky za ostatnú dekádu. Sústreďuje sa na tie hry, ktoré by Lukić označil ako „agresívnu snahu o rozvrat spoločenskej mytológie“.

Konfrontácia s nepriznanou minulosťou

Jedným z prvých príkladov zmeny „trendov“ v dráme je *Posmrtná trilógia* Mateho Matišića, ktorú tvoria tri hry: *Synovi umiru prvi* (Synovia umierajú prví), *Ničiji sin* (Syn nikoho) a *Žena bez tijela* (Žena bez tela). Text *Synovia umierajú prví* tematizuje neschopnosť jednej rodiny vyrovnať sa so smrťou syna a brata, ktorých telá sa nikdy nenašli a rodina ich preto nemohla riadne pochovať s dostatočnou úctou. Zároveň sa text venuje aj otázke mafiánskeho sveta, ktorý obchoduje s ľudskými pozostatkami obetí vojny naprieč územím bývalej Juhoslávie, ale aj pozostatkami chorvátskych vojnových veteránov, mladých mužov vo veku 25 – 35 rokov. Matišić ich však už nevidí ako stratenú generáciu, ale ako

preklad: Margareta Cvečková

rezignovaných veteránov bez vyhliadok, ktorí trávajú zvyšok svojho života na ceste medzi miestnym barom a poštou, kde si pravidelne vyzdvihujú dôchodok a dávky. O sedem rokov neskôr sa tento jav skutočne ukázal ako páľčivý problém chorvátskej sociálnej politiky. Druhá dráma *Syn nikoho* opisuje stretnutie profesora Barića, bývalého politického väzňa chorvátskeho pôvodu, a jeho srbského dozorcú Sima Alkesića, ktorý mu v istom momente zachránil život. Barić drží Alkesića finančne nad vodou, ale v priebehu deja vyjde najavo, že Barić bol v skutočnosti hlavným donášačom v celej väznici a Alkesić mal milenecký pomer s jeho ženou. Alkesić dokonca splodil aj Barićovho syna, takže Barićov syn má utajený srbský pôvod. Záver trilógie *Žena bez tela* prináša opäť tému vojnového sexuálneho násillia, tentoraz však ide o násillie chorvátskych vojakov na srbskej žene. Vzhľadom na Matišićovu reputáciu ako autora tragikomédií a satiry boli reakcie na túto trilógiu nakoniec menej prudké, ako by sa možno čakalo. Ak boli k Matišićovmu dielu nejaké výhrady, sústreďovali sa na to, že „v hrách nehovorí o všetkých obetiach a agresoroch, ale veľmi plytko sa venuje obetiam iného ako chorvátskeho pôvodu...“, čím kladie bremeno viny na chorvátsky národ ako celok, pretože v celej trilógii nenájdeme jedinú chorvátsku postavu, ktorá by bola pozitívna. Matišić tak vytvára stereotyp šíleného vojnového veterána, ktorý trpí posttraumatickou stresovou poruchou, sedí v bare a hrá sa so svojou zbraňou, čím ohrozuje seba aj svoje okolie. Nudné hry skoršieho obdobia nedokázali svetu vysvetliť, čo sa skutočne udialo, pretože vytvárali obraz všeobecného násillia. Tieto hry, naopak, obnažujú vinu na chorvátskej strane a označujú celý národ ako skutočného vinníka.“¹

¹ Nikčević, S. *Odjeci Domovinskog rata u hrvatskom kazalištu i dramati*. In *Hrvatska revija*, 2015, č. 3.

Trilógia o chorvátskom fašizme

Inscenácia *Trilógia o chorvátskom fašizme* podľa dramaturgie Mariny Blazevićovej v réžii Olivera Frljića sa stala platformou, ktorá otvorila priestor pre plnohodnotnú verejnú diskusiu o tých udalostiach, ktoré chorvátsky inštitučný systém vedome popiera, zakrýva alebo zanedbáva – a to bez ohľadu na úroveň alebo vážnosť inštitúcie. Všetci verejní činitelia, sudcovia, morálne autority a médiá svojím postojom prispievajú k tomu, že vojnové udalosti v konečnom dôsledku popiera celá spoločnosť. *Trilógia* sa venuje nedostatku spoločenskej aj osobnej zodpovednosti a zahľadovaniu zločinov – tie systém zabalí do pekného obalu národnostných myšlienok a okolo problematickej časti dejín postaví celý súbor príťažlivých mýtov. Preto je *Trilógia* prvým pokusom otvoriť túto tému a upriamiť pozornosť na demytologizáciu oficiálnej verzie vojnových udalostí.

Prvou časťou *Trilógie* je adaptácia Euripidových *Bakchantiek*. Zobrazenie zločinov Vlasteneckej vojny sa odvoláva na dej pôvodnej hry, keď bohovia

doženú ľudí do šílenstva a povzbudzujú v nich tie najnižšie pudy. Inscenácia bola uvedená v roku 2008 na Letnom festivale v Splite. Kladie dôraz na zakrývanie a popieranie vojnových zločinov spáchaných počas vojny v Chorvátsku. V úvodnej scéne visia štyria herci v uzavretých vreciach označených štítkami s menami obetí, ktoré dodnes čakajú na spravodlivý rozsudok chorvátskych súdov (ešte aj niekoľko rokov po premiére je situácia rovnaká). Na scéne visí Milan Levar, bývalý dôstojník chorvátskej armády, ktorý v súdnom procese svedčil proti príslušníkom chorvátskej armády obvineným z vojnových zločinov spáchaných na srbských civilistoch. Levara v roku 2000 zabila bomba umiestnená v jeho aute. Druhou obeťou bol Josip Reihl-Kir, šéf policajnej jednotky mesta Osijek, ktorý sa v roku 1991 snažil zabrániť konfliktu medzi Chorvátmi a Srbmi. Pri tejto jeho snahe o udržanie mieru ho zabila chorvátska strana. Dvanásťročné srbské dievča Aleksandru Zec zavraždili príslušníci záložnej jednotky chorvátskej polície. Zabili ju na predmestí Záhrebu po tom,

GENERÁCIA
91 – 95
(Zagrebačko
kazalište mladih)
foto M. Bratoš



ako sa stala svedkyňou popravy svojich rodičov. Štvrtý herec na scéne predstavuje bezmenného chorvátskeho vojaka, ktorý ako jediný prežil, ale zostal hendikepovaný a pripútaný na invalidnom vozíčku – telá troch obetí vieze so sebou. Inscenácia tým otvára aj otázku mučenia vojenských väzňov a civilistov vo vojenskom tábore Lora Port v Splite. Inscenáciu po uvedení zakázali a neskôr opäť povolili jej verejné predstavenia – čo dokazuje, že ešte aj v roku 2008 bolo na verejnú debatu o problémoch chorvátskej spoločnosti trochu priskoro.

Druhá časť *Aleksandra Zec* sa na javisko dostala až v roku 2014. Sústreďuje sa na vraždu dieťaťa, pričom po vizuálnej stránke priamo pracuje s fotografiami z miesta činu a prepismi svedectiev páchatelov. Tých súdy oslobodili pre procesné chyby. Lukić podotýka, že na rozdiel od hlavného prúdu v dramatiky vojnovéj traumy, ktorý pracuje s bezmennými postavami, sa v *Trilógii* stretávame s postavami, ktoré majú skutočné mená, ide tu o skutočné udalosti. Zatiaľ čo *Bakchantky* sú performatívnym dielom, *Aleksandra Zec* používa iné techniky a výrazové prostriedky. Dialógy, útržky zo svedectiev dopĺňajú vymyslené repliky členov rodiny, ktorých čoskoro zavraždia – ich slová nie sú nikde zapísané a už sa nikdy nezopakujú. Obzvlášť silný moment v inscenácii nastane, keď Aleksandru pred očami publika zahrabú do zeme a potom ju odtiaľ vyhrabú tri jej rovesníčky. Herečka, ktorá stvárňuje zavraždené dievča, sa dievčat pýta na ich vlastné životy, čo si myslia o Aleksandre, o živote a o smrti, čím vťahuje do diskusie aj mladú generáciu.

Obzvlášť dôležitý je mediálny ohlas a verejná diskusia, ktorá nasledovala po uvedení *Aleksandry Zec*. Asociácia vojnových veteránov v deň premiéry zorganizovala protesty, účastníci niesli transparenty s nápismi „402 chorvátskych detí zavraždili Četníci, 86 detí bolo zabitých vo Vukovare“, „Kedy budete písať hry o chorvátskych obetiach?“ alebo „402 detí bolo kruto zabitých četníckymi bombami

v útokoch na civilistov. To vám nestačí, Frlić?“³ Sila mainstreamového príbehu sa ukazuje práve na transparentoch, ktoré protestujúci vztýčili pred budovou divadla. Nepozerali sa na inscenáciu ako na protest proti vražde nevinného dieťaťa len z dôvodu jeho etnickej príslušnosti, ale vnímali ju ako útok na Chorvátov, ako prejav „srbofilie“ a pokus obviňovať Chorvátov a zároveň ako prejav neúcty k chorvátskym obetiam. V skutočnosti sa inscenácia začína otázkou: „Prečo ste nenapísali hru o chorvátskych deťoch, ktoré boli zabitú vo vojne?“

Záverečná časť s názvom *Chorvátske divadlo* mala tiež premiéru v roku 2014 a otvorila otázku zodpovednosti divadla ako inštitúcie. Divadlo namiesto toho, aby bolo tou najotvorenejšou platformou pre slobodu prejavu, strávilo „temné roky“ mlčaním a relativizovaním vojnových zločinov. Darko Lukić prizvukuje, že Chorvátske národné divadlo v Záhrebe v deväťdesiatych rokoch tému vojny úplne ignorovalo, pritom jeho budovu vyrabovali a v roku 1995 dokonca zranili niekoľkých tanečníkov baletného súboru. A medzitým všetkým „umelci o pár poschodí nižšie vytvárali novú mytológiu len tým, že recitovali antické verše v drahých kostýmoch“.⁴ Tretia časť trilógie si vyslúžila mimoriadne tvrdú kritiku profesionálnych divadelníkov. Samozrejme, hlavne tých, ktorých inscenácia verejne obvinila z toho, akú spoločenskú úlohu v deväťdesiatych rokoch (ne)zohrali. Herci v inscenácii nahlas čítali ich mená a ich fotky nosili na spodnej bielizni. Jedným z najsilnejších momentov je aj v tomto prípade záver inscenácie, kde sa objaví jediná postava, ktorej linka sa nesie celou *Trilógiou* – Aleksandra Zec. Herci na javisku tancujú a zabávajú sa, Aleksandra na nich namieri automatickú pištoľ a apeluje na ich svedomie.

Generácia 91 – 95

Rok po uvedení prvej časti *Trilógie o chorvátskom fašizme* vznikla inscenácia *Generácia 91 – 95*

2 Pojem „Četníci“ historicky odkazuje na srbskú národnarišku guerillu, aktívnu počas druhej svetovej vojny. V deväťdesiatych rokoch pojem rozšírili Chorváti a chorvátske médiá ako epiteton na označovanie všetkých Srbov.

3 Derk, D. Kraj predstave Aleksandra Zec publika dočkala u dubokoj šutnji. In *Večernji list*. 15. apríl 2014.

4 Lukić, D. *Drama ratne traume*. Záhreb : Meandar, 2009, s. 334.

5 Montažstroj je medzinárodne známa chorvátska divadelná skupina založená v roku 1989, ktorá pracuje na spoločensky angažovaných projektoch. Súbor je známy predovšetkým prácou s princípmi fyzického divadla. Zakladateľom skupiny je Borut Šeparović.

s podtitulom *Lekcia z chorvátskej histórie*. Text hry vychádza z románu Borisa Dežlovića *Jebo sad hijadu dinara* (Jebať tisíc dinárov), ktorý opisuje konflikt medzi Chorvátom a Bosniakom (moslimského vyznania) počas vojnových rokov 1992 – 1995. Hlavnou zápletkou je konflikt dvoch skupín vojakov, oblečených v nepriateľských uniformách, v lete 1993 na tajnej misii, niekde v krajine nikoho uprostred Bosny. Dej románu je síce fikciou, ale vychádza zo skutočného historického kontextu medzietnického konfliktu v Bosne a Hercegovine.

Na tomto projekte je najzaujímavejší jeho tvorivý proces. Herci sú dvanásť mladí chlapi vo veku štrnásť až osemnásť rokov, narodení medzi rokmi 1991 a 1995 – teda v čase, keď sa opisované udalosti udiali. Proces tvorby trval rok a prípravy sa začali tým, že režisér Borut Šeparović hercov požiadal, aby si na prvú skúšku priniesli svoje školské učebnice dejepisu. V priebehu skúšky si mladí herci uvedomili, že o vojne v Bosne a Hercegovine ich nikto nič neučil. V podstate sa veľmi niet čomu čudovať, účasť chorvátskych vojsk v Bosne a Hercegovine je jednou z najkontroverznejších tém nedávnej chorvátskej histórie, ktorú navyše cielene obišla aj Deklarácia o Vlasteneckej vojne, ktorá o nej hovorí len ako o „spravodlivom a legitímnom boji“ a to, že to bola „vojna vedená na vlastnú obranu a oslobodenie – bez agresívnych a dobyvateľských cieľov“ – čím de facto vyhlasuje, že Chorvátsko sa na konflikte v Bosne a Hercegovine vôbec nezúčastnilo.

Herci tak počas tvorivého procesu prešli vojnovým výcvikom (už aj konkurz sa volal „nábor“), ktorý je typický pre fyzické divadlo Montažstroj⁵, získali poznatky o vojne v Bosne a Hercegovine, pozerali vojnové filmy a viedli diskusie. Aj z tohto vychádza podtitul *Lekcia z chorvátskej histórie*, ktorá je rozdelená na teoretickú a praktickú časť. Hra sa okrem citlivej témy chorvátskeho podielu na konflikte v Bosne a Hercegovine zároveň venuje aj otázke absurdity vojny ako takej, kde na oboch

stranách konfliktu stáli ľudia s podobnými menami, podobnými črtami tváre, ktorí hovorili príbuzným jazykom. To, čo v konečnom dôsledku tvorí identitu nepriateľa, je vlastne len jeho uniforma. Identita nepriateľa, ktorá sa vytvára na základe inakosti, je len umelo generovanou nenávisťou sprostredkovanou vojenským výcvikom, vzdelávaním a médiami. Mladí ľudia vo veku týchto hercov sú najľahším cieľom aj na vojenský výcvik, sú tabula rasa, surový a prvotný materiál, ktorým sa ľahko manipuluje, ľahko sa v nich vzbudzuje nenávisť a stavia konštrukt identity. Režisér v zásade zmažal hranicu medzi generáciami, ktoré vojnu prežili, a tými, ktoré ju neprežili, pretože obsadil hercov vo veku, keď sú ešte dosť mladí na to, aby sa na vojnu len hrali, a zároveň dosť starí na to, aby ich naverbovali do skutočného boja. Mladí herci tak prešli istým „emancipačným procesom a dospeli aj ako herci, aj ako ľudia, ktorí začali lepšie vnímať svoje okolie a históriu“.

V druhej časti mladí herci hovoria priamo o sebe a o svojich príbehoch, ktoré prepájajú s vlastným videním a interpretáciou chorvátskych dejín a Vlasteneckej vojny. Väčšina z nich si myslí, že vojna nebola nevyhnutná a že bola vlastne zbytočná – čím sami sponchyňujú už spomínaný oficiálny naratív Chorvátov ako obetí, ktoré sa pokúšali o obranu svojho národa pred agresormi zvonka. Zároveň sa zhodujú, že medzi jednotlivými etnickými a náboženskými skupinami (Chorváti, Srbi, Bosniaci a katolíci, ortodoxní kresťania, moslimovia) vlastne nie sú nijaké zásadné rozdiely. Potvrdzujú tým jeden z hlavných odkazov hry, že umelo vytvorená etnická/náboženská identita bola v tomto prípade použitá len ako nástroj na krviprelievanie a boj s nepriateľom.

Význam tejto inscenácie pre ľudskoprávne vzdelávanie v Chorvátsku má dve roviny: v prvom rade je dôležitý aspekt vyrovnania sa s vlastnou históriou a chorvátskou účasťou na vojne v Bosne, ale zároveň to bol ročný vzdelávací program pre dvanástich hercov, ktorí v druhej časti inscenácie

hovorí o vlastných príbehoch. Podľa výpovede jedného z nich to bola mimoriadne náročná skúsenosť – prvýkrát totiž verejne priznal, že je etnický Srb.

Pád

Mediálne ohlasy na *Trilógiu o chorvátskom fašizme* mali znásobujúci efekt; echo o inscenáciách sa roznieslo aj medzi tých ľudí, ktorí *Trilógiu* nevideli. Okrem toho malo toto dielo vplyv na divadlo ako také aj na hry, ktoré sa zrazu týmto citlivým otázkam Vlasteneckej vojny začali viacej venovať, čím aktívne rozširovali verejný diskusný priestor.

Medzi takéto drámy patrí aj *Pád*, ktorý inscenoval Miran Kurspahić v roku 2016 v Divadle mládeže v Záhrebe. Text pracuje s pôvodnými prepismi telefonických rozhovorov medzi lídrami chorvátskej politickej scény a vojenských zložiek (prezident Franjo Tuđman, vedenie armády, minister obrany atď.) a podplukovníkom Milem Dedakovićom Jastrebovom („Jastrab“), veliteľom obrany Vukovaru. Vukovar je mesto vo Východnej Slavónii, ktoré padlo ešte na začiatku vojny v roku 1991 – srbské jednotky ho takmer úplne zničili a donútili všetkých obyvateľov nesrbského pôvodu, aby opustili svoje domovy – druhá možnosť bola smrť. Vukovar je preto symbolom obete, ktorú Chorvátsko prinieslo na oltár vlasti, jej slobody a nezávislosti. Každý rok si 18. novembra pripomínáme Deň spomienky na obeť z Vukovaru, ako aj pád celého mesta. Tento pietny deň je jedným z najdôležitejších pripomienok Vlasteneckej vojny a kladie veľmi silný dôraz na úlohu Chorvátska ako obete, ktorá podľahla agresívnym výpadom silnejšieho nepriateľa.

Konštrukcia hry je postavená na otázkach zrady a zodpovednosti štátnej moci za pád mesta, kam v čase núdze neposlala adekvátnu pomoc. Inscenáciu treba vidieť dvakrát, pretože prvé dejstvo sa odohráva v dvoch miestnostiach naraz: v prvej sa udalosti odvíjajú z uhla pohľadu štátnej moci, v druhej z pohľadu veliteľa obrany.

Inscenácia tak naznačuje, že existujú rôzne verzie pravdy o „rakovine chorvátskeho štátu“. *Pád* rovnako hovorí o úpadku morálky a ľudských hodnôt, ktorý nasledoval po zničení mesta.

Druhá časť inscenácie je hypotetickou verziou Veľkého pádu – čistým výmyslom, fantáziou o alternatívnom konci vojny v roku 1993. V tejto verzii prezidenta Tuđmana a jeho vedenie obklopa nepriateľské jednotky. Vo svojich posledných hodinách sa prezident musí vyrovnáť so svojím svedomím a s pádom mesta, pričom naráža na vlastnú mieru zodpovednosti – čo je v zásade tabuizovaný pojem. Inscenácia sa začína aj sa končí obrazným dokumentárnym materiálom: pôvodnými nahrávkami novinárky Siniše Glavaševičovej, ktorá pracovala ako reportérka pre Rádio Vukovar a stala sa jedným zo symbolov vukovarskej tragédie. Správy z diania v meste prinášala až do posledného dňa a neskôr ju popravili srbské jednotky. Rovnako ako v inscenácii *Aleksandra Zec*, aj tu majú dramatické postavy mená skutočných ľudí na vedúcich pozíciách chorvátskej politiky a milícií z roku 1991, čo dielu pridáva na sile. V prvej časti zároveň citujú pôvodné prepisy, rekonštruujú konkrétne situácie, čím vzniká intenzívna atmosféra úzkosti. Diváci v publiku až do poslednej chvíle vidia nádej na záchranu, ktorú v sebe nesie obrana mesta Vukovar, pričom veľmi dobre vedia, že v skutočnosti mesto tragicky padlo.

Táto štúdia analyzuje, ako chorvátske divadlo pristúpilo k reprezentácii kolektívnej vojnovéj traumy, ktorá rôznou intenzitou zasiahla celý národ. Počas posledných desiatich rokov začalo divadlo čoraz častejšie odhaľovať temné kapitoly dejín Chorvátska, v ktorých dochádzalo k porušovaniu ľudských práv. V spoločnosti vyprovokovalo diskusiu a poukázalo na absenciu vôle štátnych inštitúcií podstúpiť historickú sebareflexiu. Štátne inštitúcie tým účelovo zamedzujú vznik alternatívy voči oficiálnej, mainstreamovej verzii dejín. Divadlo sa stáva neformálnou platformou, ktorá prispieva



ALEKSANDRA ZEC
(HKD Teatar Rijeka)
foto P. Fabijan

k zvyšovaniu povedomia a efektívne odsudzuje porušovanie ľudských práv. A zároveň sa stáva aj predstaviteľom občianskej spoločnosti, ktorý nie je doplnkom štátnej moci, ale nahrádza tie úlohy, ktoré na seba štátna moc odmieta prebrať. Najvýraznejšie absentuje najmä úloha súdov, ktoré dodnes nepotrestali páchatel'ov zločinov, umelcami verne prenesených na javisko.

Divadlo sa stalo svedkom, ktorý pre sprostredkovanie traumy a rekonštrukcie udalostí používa rôzne prostriedky ako dokumentárny materiál a dôkazy, a hercov mení na dôsledných znalcov histórie. Herci rovnako plnia úlohu svedkov udalostí, o ktorých inscenácia hovorí, a „slúžia ako spojenie medzi historickou minulosťou a ‚fikciou‘, ktorá sa odohráva tu a teraz v rámci divadelnej inscenácie“.

Z hľadiska ľudskoprávneho vzdelávania je zásadné sledovať, ako sú hry inscenované, vnímané a chápané. Divadlo môže prispieť k vzniku demokratickej komunity, ktorá je schopná uznať

vlastné pochybenia a poučiť sa zo svojich omylov – divadlo môže pracovať so znásobujúcim sa efektom, ktorý pretrváva aj po predstavení, s nabádaním na spoločenskú diskusiu a provokovaním verejnej mienky. Keď divadlo otvorí svoj priestor na to, aby zvyšovalo povedomie a spochybňovalo jednostranné vnímanie, v konečnom dôsledku tým dopĺňa aktivity a napomáha práci občianskych organizácií. Navracia hlas obetiam, ktoré umlčal systém, a láme tým hegemoniu oficiálnej verzie dejín. Zároveň oživuje a približuje nevysloviteľné hrôzy vojny divákovi, vzbudzuje v nich súcit a chuť konať a reagovať – podľa definície Waltera Benjamina vytvára pocit empatie, ktorý presahuje jedno predstavenie a jeden priestor, a v konečnom dôsledku spochybňuje oficiálnu verziu dejín, kde je jeden národ víťazom a obeťou zároveň. Tým divadlo podporuje vznik skutočne demokratickej spoločnosti. V tomto smere je nesmierne dôležitý práve aspekt práce s mladými ľuďmi, ktorej sa venovali režiséri spomínaných inscenácií. ♣

Dita Dvořáková
teatrologička

V trojúhelníku prostor – téma – interpret

Jiří Bartovanec už čtrnáct let tančí v prestižním berlínském souboru současného tance *Sasha Waltz & Guests*. Zkušenosti z této spolupráce nyní uplatňuje i ve své choreografické práci. Vychází z improvizace a pracuje s „netanečníky“ i činoherci. Aktuálně zkouší nový projekt *OBRYS* přímo pro festival *Divadelní svět Brno*.

Stále častěji se začínáš objevovat v projektech, na kterých spolupracuješ s českými divadly, jako bylo *Svěcení jara* v Duncan centru nebo *Otvírání studánek* v Národním divadle Brno s režisérem J. A. Pitínským, a také *Odyssea* s německou režisérkou Juliou Wissert. V Německu tedy dominuješ spíše jako interpret a v Čechách spíše jako choreograf. Kdy se změnil tento pól?

Vlastní tvorba mi nebyla cizí již od studií v Duncan Centru, kde je velmi podstatným předmětem, který vede studenty i k vlastnímu vyjádření. Po několika letech zkušeností pocítíš najednou přirozenou potřebu přejít z pole interpreta do pole choreografa. Je to přirozený vývoj člověka, pokud tedy nemá úplně jasně dáno, že bude jen interpretem. Díky sledování práce u Sashy Waltz a vůbec zkušenostem po deseti letech u ní v souboru jsem začal vytvářet vlastní choreografie. Zdálo se mi to jako docela přirozená cesta, začít utvářet svoje vlastní fantazie nejen sólově, ale i s druhými lidmi.

Myslím, že moje ojedinělá zkušenost ve významném souboru, může skrze mě jako interpreta, ale i choreografa přinést něco jiného a nového.

Jako choreograf a interpret jsi zvyklý pracovat převážně s tanečníky. Jak vypadá spolupráce



JIŘÍ BARTOVANEC

foto archiv J. Bartovanca

s činoherními herci, resp. netanečníky?

V roce 2016 přišla nabídka pracovat s Janem Antonínem Pitínským na inscenaci *Otvírání studánek* Národního divadla Brno. To bylo poprvé, co jsem pracoval s herci, netanečníky v kamenném divadle. Ta představa, že se vracím ke kořenům pohybu, mě velmi fascinovala. Herec samozřejmě nemá pohybový aparát jako tanečník, přirozenost jeho pohybu je úplně jiná. Tanečníci ale mají také jisté zlovyky – nedokážeš stát normálně, nedokážeš jít normálně. Pohybový aparát máš vypracovaný, protože celý život tančíš. Když řekneš tanečníkovi stůj nebo jdi přirozeně, je to estetické, hezké a nemáš s tím tolik práce a pak záleží na tobě, jestli to chceš nechat estetické nebo to zcivilnit. U herců je to zpravidla tak, že práce začíná u prapůvodu pohybu. Mnohdy je to pohyb lidský, bez ozdob. Přijal jsem tuhle výzvu z fascinace tím, že to může nabídnout nový pohled na pohyb, obohatit herce i divadlo.

Ale to nebyla tvoje první spolupráce s „netanečníky“. Měl jsem také zkušenost z inscenace *Lessons of Touch*,

kterou jsem choreografoval a kde vystupovala třeba kritička současného tance Nina Vangeli. V tomto projektu se to prolulo i s lidmi z ulice. Tančili zde běžní lidé, kteří se mohli do představení přihlásit. Měl jsem s nimi dvoudenní workshop, na kterém jsme připravili výstupy. Řídil jsem je pak přes mikrofon a choreografie tak vznikala živě, tady a teď. Bylo to takové vzdušné, najednou živé, lidské, nebylo to přehnaně estetické. Pracovat s netanečníky je věc, která mě teď opravdu fascinuje a vzrušuje. Jsem toho přesvědčen, že tanec nebo pohyb byl náš úplně první vyjadřovací prostředek vůbec a lidé tak trošku opomíjejí, že těla jsou v projevu nejpravdivější. Není nic krásnějšího, než cítit svoje vlastní tělo. Mnohdy mám pocit, že lidé žijí vedle svého těla a nejsou v synchronním, společném bytí. Workshopy jsou v tomto ohledu úžasná zkušenost, protože ti lidé, co se jich zúčastní, by předtím nikdy nevěřili v to, co se odehrálo a čeho jsou schopni – vlastně jim to otevře nový pohled.

Nejnovější autorský projekt *OBRYS* vychází ze zadaného tématu – svoboda. Jak probíhala přípravná fáze?

Vždy začínám v sobě probouzet inspiraci v trojúhelníku prostor – téma – interpret. Interprety jsem poznal již

GLOBE (Divadlo Ponec)
foto J. Ehre



z předešlé práce, tak jsem věděl, jakým směrem s nimi jít, jakým směrem se mohu vydat s fantazií. V mém trojúhelníku se začaly vytvářet obrazy. Nechal jsem se se taky inspirovat prostorem. Co pro mě Mozartův sál může představovat – jeho barevnost, jeho rozdělení, jak bych mohl ten prostor pojmout? A pak jsem začal přemýšlet o tématu svoboda. Vždy vycházím z vlastní zkušenosti a pak, když se všichni společně potkáme ve studiu, začnu se ptát. Práce je o dialogu s tanečníky nebo herci – mluveném i fyzickém. Nechám je pracovat na základě nějakých témat, nechám je v tom plavat a sleduji, co jsou připraveni nabídnout. Samotné malé impulsy otvírají novou inspiraci i obrazy.

Jak jsi uchopil tak obsáhlé téma jako svoboda a v jakých relacích se pohybuje tvoje imaginace?

Svoboda je široký pojem různými kulturami napříč celou společností různě chápán. Není jednoduché se vymezit, rozhodnou se, jak svobodu pojmout. Začal jsem vycházet z toho, co pro mě tenhle pojem znamená. To je to nejzákladnější. V momentě, kdy nemám strach, kdy se nebojím, začínám být svobodný. V prvním momentu jsem si uvědomil, že znovu pracuji s herci, netanečníky, což znamená, že i tady dochází k nějakému osvobodování. Přistoupil jsem k tématu i skrze to, že svobodně a autorsky vytvářím představení, které je založeno na svobodě. Svoboda ale potřebuje řád, není to tak, jak si lidé myslí – že když přichází řád, že je to utlačování svobody. Ten řád určuje směr a my samozřejmě víme, že máme svobodně působení, ale řídíme se nějakými mantinely kolem nás. Proto také *OBRYS* – není to nic konkrétního, je to rozmazaný obrys svého vlastního chápání svobody.

Převažuje tady některá stránka, ať už choreografická, hudební, scénografická nebo režijní?

Hierarchii složek nemám rád, snažím se ji zbořit, ve smyslu, že všechny elementy, které vytváří představení, jsou mezi sebou v souladu a v dialogu s herci i publikem. Světlo, hudba, tanec, slovo, kostým nebo prostor. Všechno dohromady. Jedno bez druhého pro mě nedává smysl.

Je to o dialogu a doprovázení. Jednou hudba doprovází mě, jindy já zase vedu ji. Jednou pro mne světlo vytváří prostor a já se v něm pohybuji a mohu ho dokreslovat.

Hodně materiálu získáváš improvizací. Jak pak postupuješ při kompozici finálního obrazu?

Má práce je v první řadě vytvořit základní tvar, ke kterému se vracím a doplňuji obraz. Vidím to jako malbu a choreografa jako malíře, který má štětec, jímž jsou herci, tanečníci a vlastně skrze ně, jejich těla, utváří obraz. Maluje, až zjistí, že mu tu a tam chybí detail, protože bez toho detailu by iluze obrazu nedávala smysl. Pak hledám detaily vně obrazu. Vždycky je tam hlavní téma a něco, co ho dokresluje, provokuje dialog v prostoru s hlavní červenou nití a vede dialog s divákem. Divák má možnost cestovat prostorem a hledat si vlastní nit. Není to jeden jediný názor nebo jedno jediné možné téma, ale několik různých. Jako v životě. Důležité je věci filtrovat a hledat pod kůží to, co dokáže existovat, dýchat, promluvit a dotknout se.


Od svých dvaceti let spolupracuješ kontinuálně s jednou z největších choreografických ikon.

Jak probíhá zkoušení se Sashou Waltz?

Na první zkoušky vždycky přijde úplně stoprocentně připravená. Ještě než tanečnice přivítá ve studiu, má nejprve přípravnou fázi. Hledá v ní inspiraci v hudbě i výtvarném umění. Připravuje se na zadání úkolu pro tanečnice, na improvizaci, ze které pak vychází. Takže je to forma tvorby, která je hlavně o improvizaci. První měsíc je úplně otevřená, vše vzniká svobodnou tvorbou všech tanečnic jenom na základě zadaných témat. Na začátku spolupráce cítíš, jak se můžeš sám projevat a vyjadřovat, jak sám o věcech přemýšlíš na základě jejího zadání úkolů a témat. A ona vychází z každého z nás. Pozoruje, zapisuje a vyhledává taneční motivy, které to téma zobrazují. Vzniká DNA představení, které ona jako choreografka dokáže vypracovat do širších tanečních souvětí a vět. Pro Sashu Waltz je podstatou dialog se všemi zúčastněnými. Důležitý je pro ni i prostor. Někdy z něj vychází, když dělá své site-specific projekty. Nerada

zahazuje věci, které jednou vznikly a přinesly nějakou konfrontaci s prostorem, chce je dál dotvářet. Nazývá to dialogy – je to pro ni také příležitost pro poznávání nových tanečniců, hudebníků, výtvarníků a tak dále. Obsazení inscenací je vždy mezinárodní. Pro mě to znamená každý den přicházet do studia, kde potkávám v jedné místnosti celý svět. Každý je z jiného kouta světa, má jiné tradice, jinou kulturu, jiné vychování. Ten pohyb je naším nástrojem, ale učení se empatii a porozumění skrze druhé je obohacující, jak pro nás interprety, tak, myslím si, i pro diváky.

Jak vnímáš současný tanec?

Současný tanec je projev těla v jeho naprosté kráse, krutosti, ve všech sférách, ve všech částech těla. Protože každý člověk má city a současný tanec není jen forma. Prvotní impuls vychází ze zážitku interpreta, tanečnicka, z nějakého pocitu a tématu, a teprve pak přichází forma. U baletu máš formu, znáš libreto, příběh a vlastně sleduješ krásu toho pohybu a té formy. U současného tance ale jsi i tím, kdo musí přemýšlet, a musíš identifikovat situace. Je to velmi těžký žánr. Současný tanec možno nalézat skrze emoce, témata, improvizace. Chce divákovi bez slova zprostředkovat nějaký pocit, šifru, kterou dokáže identifikovat a cítit se do ní. Je to projev těla v jeho naprosté celistvosti. 

Jiří Bartoň (1983)

Po štúdiách na tanečnom konzervatóriu Duncan Centre v Prahe odišiel do Berlína. Od roku 2003 spolupracuje so Sashou Waltz, v roku 2007 sa stal stálym členom jej skupiny Sasha Waltz & Guests. Na viacerých európskych i afrických scénách uviedol aj svoje sólové projekty. Ako choreograf pravidelne tvorí i pre viaceré české divadlá a tanečné zoskupenia. Jeho choreografia GLOBE (2014) bola nominovaná na Českú tanečnú platformu. V roku 2017 na ČTP získal špeciálne ocenenie medzinárodnej poroty Special mention za choreografiu *Svěcení jara* so študentmi konzervatória Duncan Centre. Doposiaľ pracoval s mnohými významnými umelcami ako Farhadom Payarom a Yasmine Kalifa, s Jochenom Rollerom, Mirellou Wiengarten, Williamom Forsythom či Robertom Wilsonom.

Vladimír Štefko

teatrológ a divadelný historik

Priekopníčka divadelného dejepisu

Milena Cesnaková-Michalcová

(*27. január 1924 – †5. apríl 2018)


Divadelný dejepis Slovenska akoby dlho nemal prvú kapitolu. Pre spravodlivosť dodajme, že zo starších období sme mali z pomyselnej prvej kapitoly iba zopár odsekov. Chýbal hĺbkový bádateľský záujem o divadelné pohyby v období humanizmu a renesancie, ale aj baroka na terajšom slovenskom území. Navyše, v niektorých kulturologických kruhoch panoval názor, že to divadlo hrané (i písané) po latinsky, nemecky a maďarsky (nehovoriac o náboženských hrách, ktoré v období socializmu neboli „oblúbené“) nepatrí do našich národných dejín. Že sú to len periférne javy inonárodných kultúr. Vďaka neúnavnej práci teatrologičky Mileny Cesnakovej-Michalovej dnes už vieme, že to tak nebolo a nie je. Veď slovenské kultúrne elity alebo kultúrne elity slovenského pôvodu sa so svetovým divadlom a drámou zoznamovali práve na inozajčných divadelných prejavoch na našom území. Pražská rodáčka, ktorá celý svoj život zasvätila výskumu najstarších dejín divadla u nás, tú prvú kapitolu napísala.

Po absolvovaní Filozofickej fakulty Karlovej univerzity (1950) prišla do Bratislavy a od roku 1951 pracovala v Univerzitnej knižnici. Neskôr spojila svoj život s pracoviskami Slovenskej akadémie vied. Napísala celý rad priekopníckych štúdií a publikácií o dejoch síce dávno minulých, na ktorých však slovenské divadelníctvo vyrastalo. Dokázala v nich, že naše divadelné dejiny sa nezačínajú pamätným Chalupkovým *Kocúrkovom* v Liptovskom Sv. Mikuláši v auguste 1833, ale majú hlbšie korene. Napísať takéto diela je práca hodná veľkého ohodnotenia. Veď nestačilo preskúmať domáce archívy,

za poznaním bolo treba siahnuť do fondov vo Viedni, v Budapešti, Prahe, Krakove, vo Varšave, v Toruni, Poznani... Bola to Milena Cesnaková-Michalcová, ktorá pre Slovákov objavila a sprístupnila drámu Pavla Kyrmezera a mošovského rodáka Jura Tesáka Mošovského. Ten prvý pôsobil na Morave, ten druhý v Prahe.

Podieľala sa na *Dejinách staršej slovenskej literatúry* (1958), významná bola jej kniha *Premeny divadla – inonárodné divadlá na Slovensku do roku 1918* (1981) a zároveň bola autorkou veľkého počtu hesiel pre *Encyklopédiu dramatických umení Slovenska* (1989). Cenné bolo, že viaceré jej texty vyšli aj v zahraničí a priniesli prvé zmienky o divadle u nás aj pre zahraničnú odbornú verejnosť. Okrem iného napísala aj obľúbenú popularizačnú knihu *Slávne osobnosti divadla* (1983) a viacero porovnávajúcich štúdií o starej českej a slovenskej literatúre a dráme. Odborná verejnosť zvlášť ocenila jej štúdie o Janovi Amosovi Komenskom, učiteľovi národov, ktorý začas pôsobil aj na Slovensku a bol autorom viacerých divadelných hier. Popri týchto štúdiách editovala aj knižné vydania viacerých autorov (Kyrmezer, Mošovský, Komenský).

Ak literárni historici už aj pred ňou skúmali staršiu prozaickú i básnickú tvorbu, divadlo zostávalo viac ako skromne v úzadí pozornosti. To, že Milena Cesnaková-Michalcová včlenila do dejín našej kultúry aj divadlo ako scénickú tvorbu, je jej ďalšia významná zásluha.

Svoj dôchodok prežila opäť v Prahe a nedávno nás opustila vo svojich úctyhodných deväťdesiatich štyroch rokoch. Patrí jej úprimné poďakovanie a ozajstné – česť jej pamiatke! 

Nadežda Lindovská

teatrologička

Klaun a guru v jednej osobe

Oleg Tabakov

(*17. august 1935 – †12. marec 2018)

Ruská kultúra vníma nedávnu smrť Olega Pavloviča Tabakova ako obrovskú stratu. Bol to fascinujúci herec a súčasne skvelý divadelný organizátor. Ako geniálny divadelný pedagóg navyše vychoval plejádu hereckých hviezd. Od prvých do posledných dní svojej pozoruhodnej hereckej kariéry bol zároveň verným „mchatovcom“ – ctí si, vážil, propagoval, zveľadoval a rozvíjal divadelnú tradíciu svojej alma mater.

Napriek tomu, že zvládol herecké skúšky hneď na dve prestížne moskovské divadelné školy, rozhodol sa pre štúdium na vysokej škole pri Umeleckom divadle. Usúdil, že mu znalosť tradície Stanislavského a Nemiroviča-Dančenka poskytne najlepší metodologický základ pre budúcu profesiu. Dostal sa do ročníka, ktorý sa v roku 1957 stal jadrom novovzniknutého moskovského divadla *Sovremennik* (Súčasník) na čele s režisérom Olegom Jefremovom. V čase tzv. chruščovovského oteplenia až do prelomu 60. a 70. rokov 20. storočia *Sovremennik* reprezentoval hlas, dušu a svedomie sovietskej povojnovej inteligencie. Nadvážoval na mchatovskú hereckú tradíciu a obohacoval ju o prenikavé spojenie so životom a cítením súčasníkov. V roku 1970 sa Tabakov ujal funkcie riaditeľa tohto divadla. Stalo sa tak po odchode Olega Jefremova, ktorého ministerstvo kultúry presvedčilo, že iba on jediný môže zachrániť stagnujúce Umelecké divadlo. Ukázalo sa, že to nebude jednoduché. O trinásť rokov si Jefremov opäť prizval na pomoc Olega Tabakova, ktorý v roku 1987 podporil radikálnu reformu legendárneho súboru, ako aj jeho rozdelenie na dve navzájom nezávislé

Umelecké divadlá. Od roku 1983 až do svojej smrti zostal Tabakov spojený s legendárnym divadelným súborom a jeho školou ako pedagóg a vedúci katedry herectva (niekoľko rokov ju viedol aj ako rektor).

Učiteľské skúsenosti začal Tabakov získavať z vlastnej iniciatívy začiatkom 70. rokov. Ako renomovaný divadelný a filmový herec sa pustil do na prvý pohľad zvláštnej avantúry. V jednom z moskovských pionierskych palácov založil svoj divadelný krúžok. Na konkurze vyskúšal vyše tri a pol tisíce tínedžerov, vybral z nich približne päťdesiat, s tými najlepšimi z nich v roku 1976 otvoril herecký ročník na jednej z moskovských divadelných škôl (GITIS). Ďalší rok sa mu podarilo vydobýť suterén v dome neďaleko *Sovremennika*. Vypratával ho vlastnými rukami spolu so študentmi. O dva roky neskôr suterén premenil na štúdiové divadlo, ktoré postupne získalo značnú popularitu, status profesionálneho súboru a ako tzv. *Tabakerka* existuje dodnes. Pýchou tohto divadla je skvelý herecký ansámbl. Mnohí zo žiakov Tabakova sú dnes legendami ruského divadla i filmu. Na základe vlastnej hereckej aj pedagogickej skúsenosti bol presvedčený, že sa na túto profesiu treba pripravovať už v čase dospievania. V roku 2010 otvoril čosi ako herecké konzervatórium pri *Tabakerke*. Zapojil do výučby svojich bývalých žiakov a opäť dosiahol skvelé výsledky.

Oleg Tabakov ako jeden z prvých pochopil, že tradície ruského divadla, kultúry a hereckej školy majú neopakovateľnú hodnotu, vzbudzujú obdiv, zvedavosť, záujem a môžu sa využiť ako vývozný artikel. Už koncom 80. rokov rozvinul spoluprácu na doktorandskom štúdiu s Carnegie Mellon University v USA, neskôr v roku 1992 v Bostone otvoril Letnú školu Stanislavského. Vďaka príjmom z týchto aktivít v čase búrlivých a sociálne neistých 90. rokov pomohol škole, pedagógom, Umeleckému divadlu, *Tabakerke* a tiež šíreniu ruskej kultúry v zahraničí.

On sám sa považoval za charakterového herca. Dodával, že sa ľahko mohol stať klaunom, lebo vie

rozosmiať ľudí. Jeho žiaci v ňom videli súčasne naivné dieťa aj veľkého guru. Mal obrovský šarm, ktorý sa rozprestieral do celého hľadiska. V roku 1968 zažiaril ako Chlestakov v Gogolovom *Revízorovi* v pražskom Činohernom klube. Pôvodne začínal ako predstaviteľ vážnych až idealistických postáv mladých maximalistov, ktoré v jeho podaní vyznievali sympaticky a pravdivo. Klaunské vlohy využíval v komédiách pre deti aj dospelých. Pracoval aj pre rozhlas a film, kde tvoril so špičkou ruskej kinematografie. U Bonraručka v oscarovej snímke *Vojna a mier* hral Natašinho brata Nikolaja Rostova. K jeho vrcholom patrí spolupráca s medzinárodne uznávaným režisérom Nikitom Michalkovom. Činorodý workoholik Oleg Tabakov uňho stvárnil najslávnejšieho leňocha ruskej literatúry – Oblomova, pričom tzv. oblomovčinu

Oleg Tabakov
foto M. Sváček



obhájil ako príklad vcelku legitímnej životnej filozofie.

V reálnom živote pôsobil Tabakov ako generátor nápadov a bez ťažkostí zvládol náročnú tvorivú prácu na javisku i vo filme paralelne s pedagogickou činnosťou, šéfovaním vo dvoch divadlách (Umeleckom a *Tabakerke*), rozvíjaním medzinárodných projektov, príležitostnými réžiami (okolo 40 inscenácií) a rozmanitými organizátorskými aktivitami. Obklopoval sa schopnými ľuďmi a vychovával z nich spoľahlivých profesionálov. Napokon to nebol Oleg Jefremov, ale práve Oleg Tabakov, kto zachránil Moskovské umelecké divadlo pre 21. storočie, keď sa v roku 2000 ako nový umelecký šéf (a od roku 2004 aj ako riaditeľ) postavil na čelo tzv. čechovovského krídla tohto divadla. Modernizoval jeho repertoár, vpustil na javisko Brechta aj domácu a zahraničnú novú drámu, vytvoril priestor pre odvážnych a talentovaných režisérov, ich témy, tvorivé postupy, zvýšil nároky na hereckú prácu, umožnil experimenty. „Zosúčasnil“ storočné divadlo Stanislavského a Nemiroviča-Dančenka. Tvorcom od Serebrenikova cez Ryžakova po Bogomolova dal voľnú ruku a poskytol príležitosť rozvoja niekoľkým novým generáciám divadelnej réžie, herectva a drámy. Pod jeho temer osemnásťročným vedením sa zdvihla nová vlna návštevnosti a popularity divadla (zo 42 percent stúpla návštevnosť na 98 percent). Vrátil Umeleckému divadlu stratenú prestíž a punc hlavnej ruskej činohry. Napriek všetkým inováciám však zachoval vernosť duchu mchatovských tradícií a vieru v unikátnosť a efektívnosť domácej hereckej školy.

Stal sa nositeľom nepreberného množstva titulov a ocenení. Patrí k nim aj čestný doktorát pražskej DAMU a Zlatá kamera na festivale Artfilm v Trenčianskych Tepliciach. Napriek pokročilému veku sa Tabakov zdal večný. Bol živým svedkom povojnovej éry, viac ako šesťdesiat rokov sa aktívne podieľal na umeleckom dianí, vytvoril sériu skvostných hereckých kreácií, ktoré vďaka filmu žijú naďalej, stal sa tútorom niekoľkých generácií divadelníkov. Jeho smrť mnohí predstavitelia ruskej kultúry vnímajú ako koniec jednej epochy. ☞

Hana Rodová
divadelná publicistka

PLAY ČECHOV po rusínsky

Hoci v Divadle Alexandra Duchnoviča v Prešove už niekoľko rokov chýba interný dramaturg, v repertoári sa neustále objavujú zaujímavé tituly z domácej i zo svetovej dramatiky. Po necelých šiestich rokoch bol do dramaturgického plánu opäť zaradený Čechov. Režisér Svetozár Sprušanský však ponúkol trochu netradičný pohľad na tvorbu klasika. Do konštruktu poviedky *Izba č. 6* doplnil (v charaktere pásma) monológy a repliky z ďalších troch Čechovových drám *Višňový sad*, *Čajka* a *Tri sestry*. Vznikol tak univerzálny text, hlásajúci takmer refrénovité myšlienky autora, ktoré sa v obmenených variantoch objavujú vo väčšine jeho diel.

Text spoluvytvárali a cizelovali samotní herci, ktorí tak mali možnosť kreovať svoje postavy cez vlastnú hereckú i ľudskú optiku. Sprušanského režijnú koncepciu v inscenačnom tvare typu „play Čechov“ podporuje aj scénografia: takmer prázdne javisko s priznanými útrobnami a paravánmi poukazuje na univerzálnosť pôvodného opusteného nemocničného pavilónu. Môže to byť aj akýsi opustený vagón vlaku, do ktorého nás tvorcovia pozývajú, aby sme s nimi precestovali Čechovovými

foto D. Krupka

drámami. Túto interpretáciu potvrdzuje i rámcovanie hry – pri príchode divákov do hľadiska sú herci už prítomní na scéne a predstavenie sa začína i končí zvukom brzdiaceho a odchádzajúceho vlaku a slovami vlakovej „sprievodkyne“, ktorá upozorňuje na mimoriadne zastavenie z dôvodu tragickej udalosti na trati.

Spleťou Čechovových relatívne ľahko identifikovateľných replík z jednotlivých hier vzniká poetické dielo doplnené i tematickým hudobným motívom a výrazným svietením. Jevgenij Libezňuk hrá lekára Ragina civilne, práve tak, aby postava vyznela v ostrom kontraste k jasným štylizáciám ostatných. Jozef Pantlikáš kreuje pacienta Gromova ako tichého blázna, z jeho konania cítiť neustále prítomné vnútorné napätie. Jeho protipólom je exaltovaná starnúca herečka v podaní Vladimíry Štefánikovej. Daniela Libezňuk ako potenciálna mladá nevesta je zas éterická a Ladislav Lodomirjak postavu večného študenta podčiarkuje neustálym tikom v úprave oblečenia. Vasil' Rusiňák ako prestarnutý donchuan vytvára tempický prvok predstavenia. Starena Svetlany Škovranovej je zas akýmsi alter egom všetkých, ktoré vždy podčiarkne ľudský rozmer diania na scéne, a zároveň predstavuje i osud – jeho nezvratnosť podčiarkuje v refrénovitom prednese monológov na mikrofón. Martin Oravec s akordeónom dokresľuje toto panoptikum a vytvára pomyselný výtvarno-hudobný oblúk.

Izba č. 6 je svojským, jemne patetickým vzdáním holdu Čechovi. Aj napriek viacerým možným záverom, čo je u Sprušanského relatívne častý jav, treba oceniť dramatickú výstavbu textu a udržanie si svojbytného hereckého prejavu postáv, takého typického pre toto divadlo. ♣

A. P. Čechov – S. Sprušanský: *Izba č. 6*

scenár, výprava a réžia **S. Sprušanský** účinkujú **J. Libezňuk, J. Pantlikáš, V. Štefániková, V. Rusiňák, D. Libezňuk, L. Lodomirjak, S. Škovranová, M. Oravec**
premiéra 16. marec 2018, Veľká scéna Divadla
Alexandra Duchnoviča, Prešov

Adéla Vondráková
divadelná kritička

Chlupatý útok na divadlo

Festival umění o ženách, od žen a pro ženy Venušiny dny proběhl v březnu již potřetí. V rámci letošního ročníku bylo uvedeno pět inscenací na feministická témata a mezi nimi i premiéra inscenace *vNořen*, která vznikla na motivy Ibsenovy nejznámější hry *Domeček pro panenky*.

Z původní dramatické předlohy zbylo jen pět základních situací dramatu kopírujících aristotelickou strukturu děje: úvodní scéna s makronkami, dialog Nory s Kristinou, dialog Nory s doktorem Rankem o jeho zdravotním stavu, příchod vyhrožujícího Krogstada a závěrečná scéna s dopisem zakončená Nořiným odchodem. Režisérka Alžbeta Vrzgula s dramaturgem Patrikem Bouškem pracovali i s těmito několika útržky předlohy velmi úsporně, kreativně a důsledně. Například dialog Nory s Kristinou se odehrává pouze po telefonu. Vidíme a slyšíme jen Noru, která při cvičení mluví do handsfree sluchátek. Je to skvělá zkratka, která je věrná předloze a zároveň zcela jasně vypovídá o zvolené interpretaci situace (a celé postavy Nory, jako trochu sebestředné, do sebe zahleděné paničky).

Kostra dramatu v této inscenaci slouží jen jako určitý názorný příklad, přičemž krédem nadcházející diskuze by mohla být věta: „Ibsen věděl to, co po 200 letech tiskne Dior na trička.“ Diskuzí představení začíná a k diskuzi se mezi jednotlivými scénami zase vrací. Herci občas probíhající scény zastaví, vystoupí z role a jednání postav komentují – třeba, když se Rank vyzná ze své lásky k Noře a scéna se rychle promění v diskuzi na téma hnutí #MeToo.

Základní otázkou a tématem celé inscenace je, zda je feminismus něco, co bychom měli řešit ještě v 21. století, jestli je nebo není dobojováno, a jak vůbec moderní feminismus vypadá. Nejpozoruhodnější je tady schopnost tvůrců vyvarovat se klišé ve vztahu k ožehavému tématu. Když v inscenaci předpovídají titul recenze, kterou nějaký kritik možná napíše, přichází představitelka Nory Lenka



foto Z. Fedorová

Libjaková s titulem *Chlupatý útok na divadlo*, který sklídí zasloužený posměch. Je to ale trefná poznámka upozorňující, že některá témata feminismu je riskantní už jen problematizovat a vyjádření kritického (přitom ne nutně negujícího) názoru bývá vnímáno jako něco odsouzeníhodného. A nejde jen o #MeToo, ale třeba právě o *Domeček pro panenky*, který je zaškatulkován jako feministická hra a prohlášení, že Nora je jen „žena, která špatně odhadla svého manžela“ může řadu lidí pobouřit.

Tvůrci se při psaní dialogů inspirovali reálnými internetovými diskuzemi, zároveň však dbali na to, aby poskytli dostatek prostoru všem názorovým stranám. Výsledkem je, že nikdo v závěru nevíteží, žádný z názorů nepřebírá plnou kontrolu a inscenace proto sama působí jako příspěvek do diskuze – což bylo zcela jistě záměrem. Jestli je Nora skutečně obětí společnosti podřízené mužům, zůstává nezodpovězené i po skončení představení. Jasně, srozumitelné a zcela nepřeslechnutelné je jen Nořino závěrečné: „Věřím, že jsem především člověk jako ty.“ ♣

Henrik Ibsen a kol.: *vNořen*

réžia **A. Vrzgula** dramaturgia **P. Boušek** scéna a kostýmy
B. Moth zvuková spolupráca **M. Kašćák** pohybová
spolupráca **Z. Sehnalová** účinkujú **L. Libjaková, J. Florián**
premiéra 11. marec 2018, Venuša ve
Švehlovce, Praha, Česká republika

Roland Schimmelpfennig HRY

U

Drámy Rolanda Schimmelpfenniga na prvý pohľad pôsobia ako série zábavných príbehov určené na plytké pobavenie, no v skutočnosti ponúkajú kritické sociálne analýzy. Krátke a úsečné dialógy, paralelné diania, repetície aj narúšanie všetkých dramatických jednôt vždy odeté v odlišnej formálnej variácii nielenže presne vystihujú chaotickú súčasnosť, ale pôsobia proti strnulosti formy. V Divadelnom ústave nedávno vydali tri z autorových textov, ktoré naši inscenátori zatiaľ neobjavili. Medzi ne patrí aj hra Zimný slnovrat.

9.19
V kuchyni.
CORINNA Vypovedajú mi byt.
BETTINA To vravíš už tridsať rokov.

9.20
Na ulici. Muži s vianočným stromčekom.
Svrbenie na Albertových rukách a krku.

9.21
RUDOLPH sa zasmieje
Ha! Máte úplnú pravdu!

9.22
BETTINA To vravíš už tridsať rokov.
A nie je to pravda.
CORINNA Je –
BETTINA Nemôžu ťa vyhodit'.
CORINNA Ale, ale –

9.23
Corinna si náhlivo odpije a potiahne z cigarety.

9.24
Na ulici.
RUDOLPH Našou súčasťou! Áno, iste – ale –

9.25

V kuchyni.
CORINNA Už si ten byt nemôžem dovoliť. A každý rok zvyšujú nájomné. Dobre vedľa, že viac neutiahnem.
BETTINA Keby si celý čas neklamala.
CORINNA Kedy, kedy som klamala.

9.26
Corinna sa trpko zasmieje. Znovu si odpije.

9.27
Muži v snehu s vianočným stromčekom na ceste ku vchodu.
Svrbenie. Albert sa snaží niesť stromček a zároveň sa poškríbať na krku. Šmykne sa. Stromček naňho takmer spadne.

9.28
RUDOLPH Pozor!

9.29 V kuchyni. Corinna krátko vzkypí.
CORINNA Dobre, dobre.

9.30
Znovu si odpije.

9.31
V snehu. Muži na ceste ku vchodu.

9.32
RUDOLPH Ide to?

9.33
Albert sa poškríbe na krku.

9.34
RUDOLPH Máte alergiu?

9.35
V kuchyni.
CORINNA Vy nemáte popolník?
BETTINA Ale hej, mama. Máme popolník, je vedľa teba.

9.36
Muži so stromčekom na schodisku. Svetlo zhasne. Nijaký vypínač nablízku.



Roland Schimmelpfennig
HRY
Preklad: Zuzana Vajdičková
Divadelný ústav Bratislava, 2018
ISBN 978-80-8190-032-7

9.37
RUDOLPH Všetko v poriadku?

9.38
Po tme ďalej stúpajú so stromčekom po schodoch.

9.39
RUDOLPH Tak napríklad, môže človek zabiť človeka? Nie! Ale niekedy musí –
Možno niekedy musí. Ak to slúži vyššiemu cieľu.
ALBERT Akému cieľu.
RUDOLPH Ježiš. Napríklad. Tiež bol zavraždený. Vlastným otcom.

9.40
V kuchyni.
BETTINA Ako dlho ostaneš?
CORINNA Môžem zase ísť.
BETTINA To som nepovedala.

9.41
Trpká chvíľa, ktorá na oboch stranách vyvoláva nepríjemné spomienky. Obe sa snažia vzhopit'. Zajtra sú Vianoce. Práve vtedy sa ozve Bettinin telefón. Dostala esemesku. Bettina si správu prečíta a usmeje sa.

9.42
CORINNA Kto ti píše?

9.43
Pohľad dcéry.

9.44
Do kuchyne vtrhne Albert a umýva si krk, tvár a ruku.
CORINNA Huch –

9.45
Albert potom prejde ku chladničke a zoberie si ďalšiu tabletku.

9.46
ALBERT Svrbí.
CORINNA Prečo?
ALBERT Ten strom –
CORINNA Aha –

9.47
Albert si znovu umýva krk.

9.48
CORINNA Je niečo, na čo nie si alergický?
BETTINA Červené –

Knižné tipy



240 s.
orientačná
cena: 12 €

kol. aut.:

Lútkohry

Drewo&srđ

www.drewoasrd.sk

Vydavateľstvo Drewo&srđ prináša zbierku bábkových hier, ktoré vznikli za desať rokov (2005 – 2015) pre Dezorovo lútkové divadlo – jediné profesionálne slovenské divadlo určené výlučne pre dospelého diváka. Autormi textov sú Aladár Hrča, Agda Bavi Pain a Gejza Dezor, ktorých mená fanúšik „dezorzovcov“ veľmi dobre pozná.



184 s.
orientačná
cena: 6 €

Miloš Schnierer:

Od číslované opery k hudobnému dramatu

Nakladatelství JAMU

www.e-shop.jamu.cz

Publikácia určená milovníkom opery nesie podtitul *Vybrané kapitoly k štrukturálnej charakteristike powagnerovského operného vývoje* a poskytuje prehľad vývoja operného umenia od druhej polovice 19. storočia. Autor sa v kapitolách venovaných niekoľkým tematickým celkom okrem analýz jednotlivých diel venuje aj konkrétnym inscenačným príkladom.



236 s.
orientačná
cena: 25 €

Mark B. Sandberg:

Ibsen's Houses: Architectural Metaphor and the Modern Uncanny

Cambridge University Press

www.cambridge.org

Autor publikácie analyzuje Ibsenovu tvorbu z novej perspektívy, sústredil sa na Ibsenovo strategické používanie metafory bývania a domova a jeho architektonické chápanie priestoru v hrách. Pomocou ďalších materiálov súvisiacich s literárnou a divadelnou recepciou obdobia, v ktorom Ibsen tvoril, rozkrýva Sandberg témy ako migrácia, absencia domova, exil a poukazuje na vnútorné drámy v Ibsenovom diele cez túto nečakanú a originálnu prizmu.

Juraj Bielik | režisér



Vynášanie smetí a geopolitika

Čo sa stane, ak začnú manželia a ich dve dospelé deti používať na riadenie rodinných záležitostí tie isté mechanizmy, aké používa demokracia na správu vecí verejných? Môže rodina fungovať ako štát? Alebo by azda mal štát fungovať ako rodina? Musí byť predsedom nevyhnutne otec? Môžeme hovoriť o zásadných problémoch dneška prostredníctvom banálnych rodinných sporov? Dá sa na príklade „tradičnej rodiny“ hovoriť o problémoch a obmedzeniach zastupiteľskej demokracie? Dajú sa voľby vyhrať len kvalitným volebným programom, alebo sa nezaobídeme bez korupcie a ovplyvňovania hlasovania? Kde sa končí liberalizmus a začína sa anarchia? A nestane sa nakoniec naša tolerancia našou Achillovou pätou?

Dramatička Cristina Clemente píše v *Rodinnom parlamente* o našich aktuálnych problémoch prostredníctvom jednej obyčajnej rodiny a jej obyčajných starostí. V jej podaní sa z vynášania smetí, upratovania domácnosti a nakupovania potravín stávajú zásadné geopolitické témy. Práca na jej hre je vzrušujúca, lebo neustále balansuje na tenkej hrane medzi banálnosťou a závažnosťou. Niekedy nám možno ani nedochádza, ako blízko majú k sebe mocenské vzťahy v politike a rodine.

Text je nepochybne politický, no nikdy neskĺzne k opisnosti či ilustrácii. Vyjadruje sa v metafore. Je to síce metafora „kuchynská“, no veľmi jednoducho v nej nachádzame všetko to, čím momentálne žijeme.

Skúšanie *Rodinného parlamentu* je nesmierne zaujímavé. A nielen preto, že vzhľadom na všetko, čo sa okolo nás deje, je táto hra zrazu aktuálnejšia, ako som si pri jej prvom čítaní vôbec vedel predstaviť. ☘

DARINA KÁROVÁ dramaturgička

Primárne by sme asi mali rozlišovať strach, ktorý vyvoláva divadlo, od strachu zo svojich reakcií v divadle. Malé deti kričia a plačú, keď nastane v hľadisku tma. Boja sa aj zlých bytostí a strašidelných kostýmov. S pribúdajúcim vedomím, že divadlo je ilúzia, znižuje sa aj strach tohto druhu (na rozdiel napríklad od filmu, kde sú isté žánre na strachu doslova založené). Nastupujú skôr obavy, stud a iné nepríjemné pocity – napríklad keď vám tvorcovia na začiatku predstavenia vezmú občiansky preukaz a potom ho rozstrihajú na kúsky. Alebo keď vás obťažuje v tesnej blízkosti nahý herec, či niekto masturbuje, alebo močí priamo na scéne. Vždy záleží na nastavení diváka a na tom, ako sú rôzne hraničné situácie posvätené autorským zámerom a vyznením diela. Úplne iný strach (mnoho druhov) môže zažívať v divadle samotný tvorca. Nie tak dávno k nim patril aj existenčný strach z cenzúry.

JÚLIA RÁZUSOVÁ režisérka

V divadle často dostanem strach o divadlo ako také. Nebojím sa toho, do akej podoby sa divadlo v budúcnosti formálne transformuje, ale bojím sa, či ho bude ešte niekto potrebovať. V rozhovore s Itayom Ganotom, izraelským režisérom, sme dospeli k pozitívnej úvahe, či sa divadlo pre ľudí nestane náhodou niečím ako návštevou „chrámu“. To je možno tá potreba, ktorá sa pri apokalyptických víziách technologického utláčania živého umenia uživí. Inak sa bojím divadelnej pištole. Vždy na sedadle nadskočím, keď vystrelí.



2 x 2

Čoho sa bojíte
v divadle?

Čoho sa bojíte
v divadle?



MIROSLAV BALLAY teatrológ

Okrem tmy v exteriérových a interiérových priestoroch sa bojím najmä akýchkoľvek efektov zľaknutia sa z nečakane atakujúcich podnetov: strelných, vybuchujúcich, špliehajúcich, frkajúcich, rozlievajúcich, prskajúcich, preletujúcich atď. Osobitne ma v divadle desí priamočiari účinné vylatie špiny morálneho bahna súčasného sveta. Človek sa bojí (seba)spoznania v iritujúcich dávkach obnaženej pravdy o nás (sebe). Strach v divadle spôsobuje aj náhly vpád reality, napríklad vyčítaním počasie. Nikdy nezabudnem na jednu z repríz inscenácie *Prorok Ilja* divadla Teatro Tatro, ktorá sa odohrávala počas intenzívnej prietrže mračen s reálnou prírodnou kulisou hromobitia. Na stan šapita tohto divadelného združenia výrazne dopadali ťažké dažďové kvapky s hrôzostrašným dunením. Desivý prírodný živel tak prirodzene korešpondoval s tematikou inscenovanej hry Tadeusza Śłobodzianka.

OMAR MIRZA teoretik umenia a kurátor

Keď ma predstavenie nebaví, zmocnia sa ma obavy. Čo ak začne horieť a v tlačnici sa nedostanem k únikovému východu? Budem sa cítiť trápne za hercov, ak „prehrávajú“ už v úvode a rozprávajú spisovnejšie než všetci štúrovci dokopy? Privalí hercov pri klaňacke za trest opona a spadne na opernú divu pri „ušidrásajúcej“ árii reflektor? Keďže som slušne vychovaný, nezvyknem odísť počas predstavenia. Najviac sa teda bojím, že nudná hra sa už nikdy neskončí.

Michal Zahálka | teatrológ



„Takže Morava je takové české Polsko?“

Nevím, ktorý z pražských facebookových komentátorů se této glosy dopustil, ale otázka je to dosti případná. Co se zhruba stalo: na festival Divadelní svět Brno je pozvána inscenace Olivera Frliče *Naše násilí, vaše násilí*. O Frličových inscenacích se ví, že dovedou vzbudit rozruch. Jeden brněnský radní si ovšem někde přečetl, že v této inscenaci Kristus znásilňuje muslimku, a rozhodl se zakročit.

Jeho otevřený dopis adresovaný řediteli festivalu Martinu Glaserovi byl formulovaný ještě celkem kultivovaně, ale když obdržel kultivovanou zamítavou odpověď, na jednání zastupitelstva začaly padat veselé nápady: že by třeba vedení města schvalovalo dramaturgii festivalu (čti: platíme to my, tak jakýpak copak) anebo že by byl příspěvek zřizovatele zkrácen o částku za hostování Frličovy inscenace (čti: ať si to teda platěj sami!). Prostě snaha o ekonomickou cenzuru par excellence.

Sice to neprošlo, ale teď má kde-kdo plnou hubu toho, že by se měly dotace na kulturu zrušit úplně a že takové umění v Česku nechceme. Z celé věci se stala otravná kauzička, k níž se vyjadřuje (coby adept na pozici kulturního arbitra schopného posoudit kvalitu inscenace, o které slyšel jednu informaci) i takový Tomio Okamura. Bylo by to celé tak hezky po česku hořce legrační, kdyby zrovna tentýž Okamura neměl šanci stát se třeba příštím českým místopředsedou vlády.

Hodně se mluví o tom, jak by se měli kulturní lidé ze zemí Visegrádu navzájem inspirovat a kamarádit. Tady to spíš vypadá, že se vzájemně inspiřují (a kamarádí?) hlavně naši politici, a za úplně dobrou zprávu to nepokládám. ☘

Ja a divadlo

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

v máji kreslí — Michaela Mihalyiová



ALICA MINÁROVÁ

choreografka a tanečníčka



1 — Momentálne žijem vypustenou premiérou projektu *n o m a d*, písaním bakalárky o nahote v súčasnom tanci z pohľadu semiotiky a rozjímaním nad ďalším predstavením. Nachádzam sa v priestore medzi „ukončením“ a „začiatkom“. Je to obdobie bohaté na snívanie a fantáziu, a zároveň obdobie na reflexiu a zhodnotenie uplynulých udalostí. Chcem sa viac orientovať na experimentálne formy, ktoré rôznymi spôsobmi vybočujú zo zaužívaných súčasných foriem. Ako napríklad: nekonvenčná práca s priestorom, nezvyčajné prepojenie spolupracujúcich zložiek, neobvyklé miešanie žánrov či druhov umenia.

2 — Inšpirujú ma ľudia v mojom okolí. Ich hĺbka, rozhladenosť, empatia, ľudskosť a hlavne energia žiť. Zhrnula by som to pod hlavičku: osobná skúsenosť a osobné pôsobenie ľudí na seba navzájom svojimi malými vesmírmi. Ako inšpirujúcich autorov by som uviedla: Euripides Laskaridis, Mette Ingvarstsen, Motus, Oona Doherty, Yasmin Hugonnet, Lia Rodriguez, Florentina Holzinger, Boogaerdt/VanderSchoot.

Fascinuje ma aj kolektívna práca a zdieľanie spoločného myšlienkového, fyzického ale aj hmotného priestoru. Sledujem premenu pozície choreografa, ktorý z hierarchizovaného usporiadania prechádza do liberálnejšej komunikácie s tvorivým tímom.

V umení ma odrádzajú: nevedomá práca s myšlienkami, skostnatená byrokracia a nepružné názory.

JAKUB MUDRÁK

režisér



1 — Momentálne – alebo lepšie povedané už posledný rok a pol – žijem hlavne Dostojevským a inscenáciami dramatisácií jeho diel, ktoré sú predmetom výskumu mojej dizertačnej práce. V druhom rade žijem intenzívne hudbou. Jednak jej tvorbou – naposledy pre inscenáciu *J/E/AN* Štúdia 12 a aktuálne pre choreografiu Lukáša Homolu v rámci projektu 3x20 v Štúdiu tanca. Vo voľnom čase sa venujem modulárnej syntéze, ktorá je jedným zo spôsobov tvorby elektronickej hudby. Pripravujem tiež inscenáciu *Zločin a trest*, ktorú budem inscenovať so študentmi banskobystrickej Akadémie umení, a nakoniec sa ešte veľmi teším z pripravovaného projektu občianskeho združenia tri4, ktorý budeme robiť v spolupráci s choreografom a tanečníkom Milanom Tomášikom.

2 — Momentálne ma najviac inšpiruje akákoľvek mechanická robota, pri ktorej si oddýchnem a prídem na nové myšlienky. (Napríklad výroba a spájkovanie nových modulov pre spomínanú syntézu.) Veľkou inšpiráciou sú pre mňa určite aj rozhovory s ľuďmi v mojom okolí. V divadle, ale aj v umení ma najviac odrádza neúprimnosť.

TOMÁŠ DANIELIS

choreograf a tanečník



1 — V poslednom období sa mi podarilo nájsť si späť cestu k umeniu a tancu. Ako by som bol opäť schopný tancovať so sviežosťou, akú som zažíval počas štúdia, ale s pridanou hodnotou mojich skúseností. Intelektuálne ma pohlcuje mechanika moci a teórie hier a ich vzťah k emóciám jednotlivca alebo malej skupiny. Zaujíma ma, ako pretaviť tieto témy do umeleckého tvaru, ale s ľahkosťou ponúkajúcou priamu komunikáciu s divákom. Stále sa zaoberám aj médiami a najmä priepasťou v ich chápaní medzi momentmi, keď sa prístroj nachádza vo vlastnej ruke a keď ho vidíme v rámci performatívneho priestoru. Špecificky ma zaujíma táto otázka v rámci slovenskej scény. Aj keď s mnohými pohľadmi na technológiu nesúhlasím, myslím si, že existuje veľa možností, ako sa učiť z prezentovanej negativity voči technológiám. (Osobná skúsenosť ako diváka, nie ako tvorcu.)

2 — Momentálne ma najviac inšpiruje pozorovanie vzťahov ľudí okolo mňa – z mentálnej stránky ako úplne nezúčastneného človeka; z emočnej ako akési úplne „zliatie“ sa s nimi. Taká hra na akéhosi mimozemšťana. Inšpiruje ma práca s fotkou a čítanie kníh, Ľubo Panák, Kubo Píšek, Peter Šavel a Tereza Ondrová, Olafur Eliasson, Dan Flavin, 1. a 7. Šostakovičova symfónia. Skôr ide o procesy, ktoré sa vo mne odohrávajú, ako o odrazy týchto impulzov. V umení ma odrádza priveľká štedrosť a rozdávanie sa vo vzťahu k vlastnej chrbtovej kosti, eufemizmy a komerčná politická korektnosť.

4. – 6. apríl

foto V. Brtnický



Na 24. ročníku festivalu Česká taneční platforma, ktorého súčasťou je aj odovzdávanie cien za najzaujímavejšie diela v oblasti tanečného umenia, sa darilo aj slovenským tvorcom. Tanečník a choreograf Martin Talaga bol ocenený hneď dvojnásobne – medzinárodná porota vyhlásila jeho projekt *SOMA#8* za najlepšiu inscenáciu a on sám sa stal objavom roka. Lucia Kašiarová vlašajšiu nomináciu v kategórii Manažér roka tentoraz úspešne premenila na cenu Jiřího Opěly (iniciátora ceny) za rozvoj Studia ALTA.

5. apríl

Štúdio 12 a vydavateľstvo Absynt pripravili ešte pred plánovanou premiérou inscenácie *Americký cisár* scénické čítanie z dramatisácie rovnomennej knihy, spojené s výstavou a diskusiou s rakúskym reportérom a spisovateľom Martinom Pollackom. V historickej reportáži *Americký cisár* spracováva tému nedobrovoľnej migrácie na prelome 19. a 20. storočia a poukazuje na to, že utečenecká kríza sa netýka výhradne dneška.

6. apríl

Na pôde VŠMU sa uskutočnila prednáška významnej francúzskej helenistky Florence Dupont. Podobne ako vo svojej publikácii *Aristoteles alebo upír západného divadla* polemizovala Dupont

s myšlienkami starogréckeho filozofa a s jeho dielom *Poetika*, a spochybnila tradičný európsky pohľad na javiskovú podobu starogréckej tragédie, ako aj mnohé jej súčasné interpretácie.

22. apríl

V Činohre Slovenského národného divadla historicky po prvý raz hosťovala inscenácia slávneho Veľkého činoherného divadla G. A. Tovstonogova z Petrohradu. Ostrovského *Búrka* v réžii Andreja Mogučija mala úspech aj na minuloročnej vrcholovej prehliadke ruského divadla Zlatá maska.

23. – 26. apríl

Divadelný festival Akademický Prešov ponúkol v rámci 52. ročníka inscenácie študentských divadiel z celého Slovenska, ale aj tvorbu slovenských a zahraničných divadelných profesionálov z Poľska, Maďarska a Českej republiky. Redaktori časopisu *kød* – konkrétne o divadle pripravili pre študentov v rámci sprievodného programu teoreticko-praktický workshop s názvom *Trenažér* redaktora divadelného časopisu.

26. apríl

Pri príležitosti stého výročia založenia Československa na Bratislavskom hrade slávnostne otvorili výstavu s názvom *Česko-slovenská/Slovensko-česká výstava*. Kurátori Slovenského národného múzea a českého Národného múzea na ploche takmer 1500 m² mapujú život v našej spoločnej krajine s ohľadom na jej ekonomický vývoj, historické úspechy aj krízy, ale aj na témy, ktoré súvisia s každodenným životom občanov. Na Slovensku bude výstava prístupná do októbra 2018, potom sa presunie do novozrekonštruovanej historickej budovy Národného múzea v Prahe.

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

Tipy redakcie

10. máj – 20. máj

Divadelní Flora Olomouc ponúkne tento rok v hlavnom programe takmer tridsiatku inscenácií. Motto 22. ročníka jedného z najprogresívnejších českých divadelných festivalov znie: „Proti zdi“. Naznačuje, že v programe nebude núdza o vyhotené politické a spoločenské témy, angažované umenie, ale ani o besedy s tvorcami. Lákadiel je mnoho, napríklad perormancia *Sand in the Eyes* (Piesok v očiach), v ktorej sa Rabih Mroué zamerá na fungovanie ideológie Islamského štátu. Tvorca analyzuje, ako videá s obrazmi násilného vraždenia ovplyvňujú ľudskú psychiku.

.....

18. máj

Doktorka Jessica A. Kaahwa uvedie v rámci festivalu Nová dráma/New Drama na Divadelnej fakulte VŠMU v Bratislave prednášku *Divadlo v konfliktných zónach*. Dramatička, režisérka a divadelná teoretička z Ugandy, ktorá pracuje na integrovaní teórie procesov do aplikovaných foriem divadla, sa v prednáške zameria najmä na africký kontext a prinesie správu z regiónu, z ktorého sa na Slovensko dostávajú informácie len sporadicky.

.....

26. máj

Rok 1918 sa v histórii strednej Európy spája s kolapsom impérií a vznikom nových národných štátov. Aj preto Center for Fine Arts BOZAR inicioval vo výročnom roku 2018 vznik performatívnej výstavy *Too Soon, Too Late* (Príliš skoro, príliš neskoro). Umelci z viacerých krajín prinášajú prostredníctvom rôznych umeleckých jazykov svojský pohľad na zmeny, ktoré sa udiali za posledných sto rokov v Európe. Návštevníci sa budú môcť voľne prechádzať a pozeráť si krátke tanečné diela, performatívne akcie a videoinštalácie. Vernisáž bude v Bruseli, ale neskôr by sa mala výstava predstaviť vo viacerých mestách Európy. Na projekte participuje aj slovenský tanečník Stanislav Dobák.

Z éteru / TV

RÁDIO DEVÍN

- 11. 5. 21:30 **A. Bednár:** Kolíska
- 13. 5. 21:00 **R. Rolland:** Hra nie len o láske a smrti
- 15. 5. 20:00 **I. Turgenev:** Otcovia a synovia
H. Böll: Nepolapiteľní
- 19. 5. 13:00 **E. Brontëová:** Búrlivé výšiny – 1. časť
- 20. 5. 21:00 **F. Werfel:** Stretnutie abiturientov
- 22. 5. 20:00 **F. Kafka:** Zámok
21:30 Stroj Kafka
- 26. 5. 13:00 **E. Brontëová:** Búrlivé výšiny – 2. časť
- 27. 5. 21:00 **J. Bob:** Mať svoj ostrov
- 29. 5. 20:00 Divadelný zápisník
20:30 **K. Horák:** Preventívna prehliadka
21:30 **K. Horák:** Prorok a tiene
- 1. 6. 21:00 **K. Horák:** Preventívna prehliadka
- 2. 6. 13:00 **M. Twain – M. Materák:**
Dobrodružstvá Huckleberryho Finna
- 5. 6. 20:00 **J. Sabol:** jedenasteprikazanie.com
V. Bálint: Blázon a kráľ
S. Lavrík: Biely nosorožec

RÁDIO REGINA

- 16. 5. 22:00 **C. de la Barca:** Život je sen
- 23. 5. 22:00 **L. Hanniker:** Brána
- 30. 5. 22:00 **J. Záborský:** Najdúch
- 6. 6. 22:00 **J. Milčák:** Spolužiaci

DVOJKA

- 9. 5. 10:25 **Posledná zastávka** (inscenácia hry E. M. Remarqu)
Režisér Vladimír Strnisko jubiluje:
- 13. 5. 14:35 **Štyria grobiani** (televízna inscenácia komédie C. Goldoniho)
- 14. 5. 10:00 **Zurvalec** (televízna adaptácia predlohy I. S. Turgeneva)
- 15. 5. 10:00 **Komorný spevák** (televízna adaptácia hry F. Wedekinda)
- 16. 5. 10:00 **Obrana Sokrata** (televízna inscenácia hry E. Radzinského)
- 22. 5. 9:55 **Paradoxy života a smrti Martina Kukučina** (dokumentárny film)
- 24. 5. 20:10 **Skaza krásou** (dokumentárny film o herečke L. Baarovej)
- 25. 5. 9:55 **Letiace tiene** (televízna adaptácia novely S. H. Vajanského)
- 27. 5. 14:30 **Dnes večer hrám ja** (stretnutie s herečkou tvorbou E. Krížikovej)
- 27. 5. 22:00 **K. Horák:** A. I. Dobrijanskij (záznam inscenácie, DAD, Prešov)

Konkrétne ø ...

DOMINIKA ŠIROKÁ (divadelná kritička)

... Chris Dercon, mnohými zatracovaný nástupca Franka Castorfa, už viac nie je intendantom berlínskeho Volksbühne. Experiment, ktorým sa popredná nemecká scéna mala premeniť na interdisciplinárnu platformu s medzinárodnými „hostovačkami“ (a minimalizovala pritom klasickú repertoárovú prevádzku), definitívne zlyhal. Na „veleprojekty“ neboli ani peniaze, ani diváci. Demisia s okamžitou platnosťou prišla už po siedmich mesiacoch. Po kurátorovi, ktorý chcel byť intendantom, ostali škandalózne dlhy, výčitky pre berlínske kultúrnych politikov, rozhádaná divadelno-výtvarná komunita a otázka, kto sa chopí šance postaviť divadlo na Rosa-Luxemburg-Platz opäť na nohy.

SYLVIA HUSZÁR (teatrologička)

... Výška dotácie pre nezávislé divadlá sa v Maďarsku nezmenila už piaty rok za sebou. Národný kultúrny fond evidoval 46 žiadostí o granty v celkovej sume 780 190 689 HUF (takmer 2,5 milióna eur), čo predstavuje 2,9-násobok dostupného rozpočtu. Nezávislé súbory ako Štúdio K, Spoločnosť Bélu Pintéra, Divadlo Maladype a Forte Társulat majú dlhoročnú históriu a sú to stabilné telesá, ktoré dosahujú úspechy doma aj v zahraničí. Ich fungovanie je však v súvislosti s nedostatkom zdrojov ohrozené. Aj preto Asociácia nezávislých divadiel v Maďarsku žiada o vytvorenie nového dotačného systému, ktorý by im zabezpečil istotu dostatočnej dotácie na obdobie minimálne troch rokov.

DÁŠA ČIRIPOVÁ (teatrologička)

... Strachopudj, inscenácia DPM v réžii Mariána Amslera, vo mne vyvolala otázku o zmysle umenia a jeho poslania. V čase, keď je aj strach jednou z ústredných tém v slovenskej spoločnosti, sa v kotolni STU odohráva béčkový horor, ktorý je pózou, tézou a umeleckým faux pas. Ako je možné, že etablovaný tvorca a súbor, ktorý bol schopný pripraviť originálnu inscenáciu *Porucha (Vianoce v Stalkville)*, prezentuje *Strachopudov* ako umenie a profesionálne divadlo?

MARTINA MAŠLÁROVÁ (divadelná kritička)

... Ocitnúť sa v „zóne“, ktorú Teatro Tatro vytvorilo vo vojenskom stane v areáli bývalých nitrianskych kasární, je ako vhuť priamo do deja románu bratov Strugackých. Šikovná adaptácia, silná sci-fi atmosféra, Ondřík ako Stalker, Konečná ako jeho chorá dcéra a ďalší herci sprostredkujú presne tú divadelnosť, ktorú sa Ondrejovi Spišákovi – čo je škoda – nedarí vnieť na kamenné javisko (v *Antigone* v SND). **KATARÍNA CVEČKOVÁ (divadelná kritička)** ... Po sérii nie celkom vydarených divadelných premiér prišlo estetické prebudenie v podobe NuDanceFestu. Jeho 13. ročník ukázal kvalitu, invenčnosť a tematickú variabilitu tanečných a performatívnych produkcií slovenských tvorcov. Premiéra diela *EVERYWHEN* Sone Ferienčíkovej a kol. je zároveň signálom, že súčasný tanec môže byť aj angažovaný. A to o dosť inteligentnejším a údernejším spôsobom ako niektoré politické činoherné inscenácie.

MÁJ 2018
číslo 5 | 12. ročník

Šéfredaktor

Milo Juráni
odborné redaktorky
Katarína Cvečková
Martina Mašlárová
layout & logo
ZELENÁ LÚKA s.r.o.

jazyková redaktorka

Iveta Geclerová
adresa redakcie
kød – konkrétne ø divadle
Jakubovo nám. 12
813 57 Bratislava
vydáva

Divadelný ústav Bratislava
IČO 00 164 691
zodpovedná vydavateľka
Vladislava Fekete, riaditeľka
Divadelného ústavu

telefón
+421 (0)2 2048 7503, 312
e-mail kod@theatre.sk
internet

www.casopiskod.sk,
www.facebook.com/
casopiskod
realizácia

Dolis, s.r.o., www.dolis.sk
distribúcia, predplatné
www.casopiskod.sk
cena čísla 1,65 EUR / 50 Kč
Vychádza 10-krát ročne
v náklade 400 ks.

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

MINISTERSTVO
KULTÚRY
SLOVENSKEJ REPUBLIKY

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

NOVÁ DRÁMA/NEW DRAMA FESTIVAL 2018



PONDELOK 14. 5.

17.00 a 20.30
Divadlo ASTORKA
Korzo '90/Trezor
OZ per. ART
Duncan Macmillan:
PLÚCA
Réžia: Michael
Vyskočáni

19.00
Mestské divadlo
P. O. Hviezdoslava
Slávnostné otvorenie festivalu
Debris Company
Eugen Gindl: **WOW!**
Réžia: Jozef Vlk

UTOROK 15. 5.

10,00 - 12.30
Štúdio 12
Roland Schimmelpfennig
masterclass nemeckého dramatika, patróna festivalu a prezentácia zborníka jeho hier

15.00
Slovenské národné divadlo - Modrý salón
Činohra Slovenského národného divadla
Matúš Bachynec:
KABARET NORMALIZÁCIA ALEBO MODLITBA PRE MARTU
Réžia: Matúš Bachynec

15.30
Moyzesova sieň FiF UK
Mestské divadlo Žilina
Ivan Vyrpajev:
NEZNESITELNE DLHÉ OBJATIA
Réžia: Eduard Kudláč

18.00
Slovenské národné divadlo - Sála činohry
Činohra Slovenského národného divadla
Jiří Havelka a kol.: **ELITY**
Réžia: Jiří Havelka a kol.

21.00
A4 - priestor súčasnej kultúry
Uhol_92
Alžbeta Vrzgula:
HRANICE_92
Réžia: Alžbeta Vrzgula, Peter Galdík

STREDA 16. 5.

10.00
Štúdio 12
Inkluzívne performatívne praktiky a aplikované divadlo v súčasnom chorvátskom divadle
Theory Event/prednáška
prof. Dr. Darka Lukića

16.30
A4 - priestor súčasnej kultúry
Petra Fornayová a kol.:
HRA NA BUDÚCNOSŤ - SUBJECTIVE FUTURE
Koncept a réžia: Petra Fornayová

19.00
Divadlo ASTORKA
Korzo '90
Divadlo ASTORKA
Korzo '90
M. Forman/J. Papoušek/L. Passer/SKUTR:
LÁSKY JEDNEJ PLAVOVLÁSKY
Réžia: SKUTR

20.00 a 22.00
Nová Cvernovka
Divadlo Petra Mankoveckého
Tomáš Procházka:
OEDIPUS REX (MOMMIE DEAREST)
Réžia: Tomáš Procházka

21.00
Slovenské národné divadlo - Sála činohry
Činohra Slovenského národného divadla
Jiří Havelka a kol.: **ELITY**
Réžia: Jiří Havelka a kol.

VŠETKY INSCENÁCIE SÚ UVÁDZANÉ S ANGLICKÝMI TITULKAMI.

ŠTVRTOK 17. 5.

9,00 - 16.00
Štúdio 12
Divadlo v konfliktných zónach
medzinárodná konferencia

17.00 a 19.30
Divadlo Stoka
Divadlo Stoka
Blaho Uhlár a kol.:
POSTFAKTÓTUM
Réžia: Blaho Uhlár

21.30
A4 - priestor súčasnej kultúry
Asfd divadlo
ašttknkorazd fildj
Samuel Chovaneč: **BYŤ MNOU BYŤ VAMI**
Réžia: Samuel Chovaneč

22.30
A4 - priestor súčasnej kultúry
Labanov ateliér
Bratislava
Marta Poláková - Tomáš Procházka:
PODPORA
Réžia: Tomáš Procházka

PIATOK 18. 5.

13.00
Štúdio 12
Pestré chorvátske divadlo stredomoria a kontinentu
Theory Event/prednáška teatrologičky Željky Turčinović
Tena Štivičić: Tri zimy
prezentácia publikácie za účasti autorky

17.00
Divadlo Lab
GAFFA oz
Werner Schwab/Martin Hodoň: **POMALY PLYNÚCE DNI**
Réžia: Martin Hodoň

19.00
Slovenské národné divadlo - Sála činohry
Divadlo Andreja Bagara v Nitre
Duncan Macmillan:
LUZIA, MIESTA A VECI
Réžia: Marián Amsler

22.30
A4 - priestor súčasnej kultúry
Labanov ateliér
Bratislava
Marta Poláková - Tomáš Procházka:
PODPORA
Réžia: Tomáš Procházka

SOBOTA 19. 5.

10.00
Štúdio 12
Na/čo/je/dobrá/nová/Nová/dráma?
diskusia o súťažných inscenáciách

15.30
Slovenské národné divadlo - Modrý salón
Trojboj
inscenované čítanie finálových textov súťaže Dráma 2017

19.00
Slovenské národné divadlo - Štúdio
Slávnostné odovzdávanie cien festivalu Nová dráma/ New Drama 2018

20.00
Slovenské národné divadlo - Štúdio
HKD Teatar Rijeka, Chorvátsko
Oliver Frlić:
ALEKSANDRA ZEC
Réžia: Oliver Frlić

NOVADRAMA.SK

KONFERENCIA

DIVADLO V KONFLIKTNÝCH ZÓNACH



17. MÁJ

Štúdio 12
Bratislava

Pod záštitou
Medzinárodného
divadelného
inštitútu ITI
v rámci festivalu
Nová dráma/
New Drama

Divadlo ako platforma
pre dialóg, nástroj
zmierenia, revitalizácie
spoločnosti a prekonávania
obmedzení vo všetkých
oblastiach života.

Divadlo je integrálnou
súčasťou občianskeho
života, prirodzene reflektuje
spoločenské dianie. Keď
do života spoločenstva
vstupuje akýkoľvek konflikt,
divadelníci sa ho snažia
umelecky spracovať.

9.00 **Prezentácia účastníkov**

9.30 **Úvodné slová**

Vladislava Fekete (riaditeľka Divadelného ústavu a festivalu
Nová dráma/New Drama), Tobias Biancone (generálny riaditeľ ITI),
Viera Dubačová (režisérka, aktivistka a poslankyňa Národnej rady
Slovenskej republiky), Octavian Saiu (moderátor)

10.30 **FABIO TOLLEDI**

11.00 **JESSICA KAAHWA**

11.30 **ALI MAHDI NOURI**

12.00 **Obed**

14.00 **MEHRDAD RAYANI-MAKHSOUS**

14.30 **DARKO LUKIĆ**

15.00 **Diskusia**

Príspevky odznejú
v anglickom jazyku
a budú simultánne
tlmočené
do slovenčiny.

Aké prostriedky si divadelníci vyberajú
pri reflektovaní vojny? Aké sú možnosti
súčasného divadla v konfliktných zónach?

HLAVNÍ USPORIADATELIA

DIVADELNÝ ÚSTAV
BRATISLAVA

DPON

BKIS

MINISTERSTVO
KULTÚRY
SLOVENSKEJ REPUBLIKY

Divadelný ústav je štátnou príspevkovou
organizáciou zriadenou Ministerstvom
kultúry Slovenskej republiky.

S PODPOROU

Záštitu nad festivalom prevzal
primátor hlavného mesta SR
Bratislavy Ivo Nesrovnal

BRATISLAVA

Bratislavský
samosprávy
kraj

MEDIÁLNI PARTNERI

BKIS

rtv: RÁDIO_FM

PARTNERI

BRATISLAVA

GOETHE
INSTITUT

ITI

ND

DIVADLO
KULTÚRY
SLOVENSKEJ REPUBLIKY

VŠĎU

Lab'

3P

MUZI
KOLA
GIA

100
Anniversary

CITYLIFE.SK

in.ba

portal

rtv: RÁDIO DEVIN

MARY KAY

1111 12 GENIUM

1111 12 GENIUM

1111 12 GENIUM

1111 12 GENIUM

LA DOMINERIA

1111 12 GENIUM

1111 12 GENIUM

ibis

1111 12 GENIUM

ARS BRATISLAVENSIS

.tasr.

kpd

intercom

FOTO © ROBERT TAPPERT

ODAHN
ZELENA
LINA