

jún



kød

konkrétne ø divadle

číslo 6 | ročník 12 | 2018

cena 3,31 € | 100 Kč

| Ondrej Spišák | Roland Schimmelpfennig |
| Antígona v Činohre SND | Stalker v Teatro Tatro |
| Americký cisár v Štúdiu 12 a Divadle Pôtoň |
| Eu.Genus//Dobry.Rod – Med a prach |
| Otec Goriot v DAB Nitra |
| Nová Dráma/New Drama | iránske divadlo |

knihy DIVADELNÉHO ÚSTAVU



Roland Schimmelpfennig Hry

Roland Schimmelpfennig je najčastejšie uvádzaným súčasným nemeckým dramatikom. Jeho hry sa doteraz hrali s veľkým úspechom vo vyše 40 krajinách a vychádzajú knižne po nemecky aj v cudzojazyčných prekladoch. Prvý knižný výber jeho divadelných hier obsahuje tri u nás doteraz nepreložené ani neinscenované divadelné hry *Ríša zvierat* (Das Reich der Tiere), *Čierna voda* (Das schwarze Wasser) a *Zimný slnovrat* (Wintersonnenwende).



Zborník príspevkov z kolokvia Česká a slovenská vzájomnosť v profesionálnom divadle po roku 1993

Aká je umelecká spolupráca a nadväznosť po definitívnom rozdelení Československej republiky? Akým spôsobom sa udržiavajú vzájomné väzby a do akej miery nachádzajú dnes umelci uplatnenie v krajine, ktorá bola kedysi ich spoločnou vlasťou? Tieto a mnohé iné otázky boli nosnými témami medzinárodného odborného kolokvia venovaného česko-slovenským divadelným vzťahom, ktoré bratislavský Divadelný ústav zorganizoval ako prvé zo série stretnutí v rámci blížiacich sa osláv storočnice vzniku prvej Československej republiky.



Tena Štivičić Tri zimy

Rodinnú ságu v troch obrazoch tvorí spleť osudov niekoľkých generácií obývajúcich jeden záhrebský dom. Cez udalosti odvíjajúce sa v období po druhej svetovej vojne mapuje autorka pohnuté životy postáv na časovej osi celého 20. storočia, od Rakúsko-Uhorska až po dnešné samostatné Chorvátsko. Dramatický potenciál tohto výnimočného textu si všimli aj divadelníci v Chorvátsku, Nemecku, Slovinsku a Estónku.

Milí čitatelia!

Bojové ohniská horia po celom svete a mnohé z nich sú dlhodobo neuhasiteľné. A nejde len o vojny medzi národmi, etnickými skupinami či politickými frakciami, ale aj o menšie napätia, ktoré tlejú aj v západných krajinách. Vzostup radikálnej pravice, napojenia politikov na finančné skupiny, s ktorými nesúhlasí časť spoločnosti, večná otázka exklúzie celej škály marginalizovaných skupín. A to je len pár príkladov. Každý človek stojí aspoň jednou nohou v konflikte. Nielen konferencia Divadlo v konfliktných zónach, ktorá sa konala počas festivalu Nová dráma/New Drama, ukázala, že divadelníci sú na tieto situácie obzvlášť citliví. *Antigona* priamočiaro reaguje na tragickú smrť Jána Kuciaka a jeho snúbenice, *Americký cisár* v príbehoch emigrantov z Haliče reflektuje súčasnú utečeneckú krízu, Viera Dubačová spomína na začiatky Divadla z Pasáže a tiež na divadlo z oblastí postihnutých vojnou a biedou a Mehrdad Rayani-Makhsous píše o terapeutickom vplyve divadla na iránsku spoločnosť. Júnové dvojčíslo nemá byť veselým plážovým čítaním, ale nemá ani šíriť beznádej. Aj keby divadlo na svete nič nezmenilo, mohlo by aspoň čosi zmierniť.

obsah

- na margo**
- 2 Robím divadlo, pretože neviem inak liečiť rany tohto sveta
Viera Dubačová
- 3 Oliver Frljić rozehrával českou lampu tekutého hněvu. Co vyteklo, nikdo nečekal
Martin Macháček
- rozhovor**
- 4 Nemôžem sa venovať iba svojim „haluziam“
rozhovor s Ondrejom Spišákom
- recenzie**
- 11 Drsný sci-fi western s etickým presahom
Milo Juráni
• STALKER (TEATRO TATRO)
- 16 Bez hrán a na ostro
Dagmar Inšitorisová
• ANTIGONA (ČINOHRA SND)
- 20 Osudy, ktoré sa otvárajú ako hroby
Anna Grusková
• AMERICKÝ CISÁR (ŠTÚDIO 12 A DIVADLO PÔTOŇ)
- 24 Otec Goriot strana za stranou
Karol Mišovic
• OTEC GORIOT (DAB NITRA)
- 30 Archeológia ľudského rodu
Miroslav Ballay
• EU.GENUS//DOBRY.ROD (MED A PRACH)
- 35 Kto tie deti vychoval?
Miro Zwiefelhofer
• PRED ZÁPADOM SLNKA (ČINOHRA SND)
- 39 Politické intrigy v rodine i štáte
Zuzana A. Ferusová
• KRÁĽ LEAR (SKD MARTIN)
- 43 Princípy demokracie v praxi
Lucia Galdíková
• RODINNÝ PARLAMENT (DJP TRNAVA)
- festivally**
- 46 Nástup mladých talentú na festivalu
Nová dráma/New Drama
Jan Kerbr
- 52 Dialógy s minulosťou
Nadežda Lindovská
- 58 Inventúra s tradične kvalitnými výsledkami
Katarína Cvečková
- rozhovor**
- 62 Riskovať sebaopoznanie
rozhovor s Rolandom Schimmelpfennigom
- zahranície**
- 69 Berlínski Bedári
Robert Bayer
- 73 Iránske divadlo ako prostriedok na zmiernenie a riešenie kríz
Mehrdad Rayani-Makhsous
- extra**
- 78 Predtým, ako sa výnimka stane pravidlom
Marek Godovič
- 81 Nová krása: Její genese a charakter
František Xaver Šalda
- in memoriam**
- 84 Zlyhalo srdce vodcu novej ruskej drámy
Nadežda Lindovská
- krátko kriticky**
- 86 Fakt(or) Fake
Katarína Kučová
- 87 Sebaspytujúci emočný striptíz
Lucia Šmatláková
- knižná recenzia**
- 88 Včera, dnes a...?!
Vladimír Štefko
- 89 knižné tipy
- knižná ukážka**
- 90 Theatre & War. Notes from the Field
Nandita Dinesh
- z tvorby**
- 92 Príbeh jedného mesta
Kamil Žiška
- 2x2**
- 92 Aká je vaša skúsenosť s aplikovaným divadlom?
- glosa**
- 93 Kauza Jánošík
Dominika Široká
- ja a divadlo**
- Jonatán Pastirčák (Pjoni)
Laura M. Štorcelová
Natália Germáni
Andrea Pojezdálová
Pavol Bršlík
Filip Nuckolls
- 98 kaleidoskop**
- 99 tipy redakcie**
- 99 v éteri**
- 100 konkrétne o...**

Viera Dubačová
režisérka a politička



Robím divadlo, pretože neviem inak liečiť rany tohto sveta

Moja zvedavosť ma už za „socíku“ zaviedla do kútov ulíc, kde sa ponevierali bezprizorní ľudia. Vtedy sme ich ešte nevolali sociálne vylúčení, lebo takých naša krásna socialistická vlasť ani nemala. Dostala som sa aj do starej kôlne v pasáži na námestí, kde žil bývalý huslista, bezdomovec, ktorý si z nostalgie odskočil domov zo zahraničného angažmánu a už nemohol opustiť hranice nášho štátu. Jeho deravý príbytok sa stal na chvíľu malým slobodným ostrovom. Tu sme za stravu vymieňali jeho príbehy zo slnečného Talianska a potom doma pri víne snívali.

Po revolúcii som sa k týmto ľuďom vracala, a aj k iným – napríklad do ústavov sociálnej starostlivosti. Vtedy niekedy začala vo mne dozrievať myšlienka na divadlo, v ktorom budú hrať práve títo hrdinovia. Príbeh Divadla z Pasáže sa začal rozhovormi s mojimi budúcimi hercami priamo v ústave. Mala som cieľ odkrývať ich príbehy a prostredníctvom nich poľudšťovať spoločnosť. Tá ich svojím necitlivým prístupom odsunula na vedľajšiu koľaj, čím ich vlastne odsúdila. Cítila som, že to je priestor pre tvorbu, solidaritu a angažovanie sa v jednom.

Snažila som sa pracovať s hercami s mentálnym postihnutím v takej miere, do akej to ich stav dovolil, ale pritom som sa usilovala vystupovať voči nim autenticky a ľudsky rovnocenne. Ale keď som prišla s kolegami z Divadla z Pasáže do San Antonia v USA, kde som režírovala inscenáciu *Cudzinec*, ktorú sme realizovali spoločne s tvorcami Divadla Jump Start, mala som istú predstavu o obsadení. Keď som o nej

povedala celému tímu, ohradili sa domáci herci, že prečo by záporné postavy mali hrať iba oni a naši hendikepovaní kladné. Brali ich úplne ako seberovných. Tak som dostala príučku, integrácia a rovnosť pre všetkých ešte v mojich predstavách zaostávali.

Komunitný život v Pasáži mi prinášal do cesty nových ľudí. Takto som sa jedného dňa ocitla v záchytnom centre pre azylantov. Stretla som tam mladého muža, ktorého sme v divadle neskôr zamestnali ako technika. Utekal z Iraku, mal za sebou púštnu vojnu, prestrelenú tvár, tri roky skrývania sa na úteku do Holandska a potom pre záchranu ženy s dieťaťom uviazol na Slovensku. Dávno pred veľkými utečeneckými krízami nám rozprával o vojne na Východe, o násilí a beznádeji.

Keď som o niekoľko rokov neskôr stála na srbsko-maďarských hraniciach a pozerala som do tváří ľudí, ktorí utekali niekam, kde nie je vojna, myslela som na neho. Tvorili sme ďalej, pozývali komunitné divadlá zo všetkých kútov sveta na náš festival Arteterapia. Počas niekoľkých ročníkov sa vystriedali u nás divadlá z krajín, ktoré boli vo vojnovom konflikte, z krajín, v ktorých bola občianska vojna, z krajín, kde sú tie najväčšie getá, hlad a priepastné sociálne rozdiely. Popri komunitnej tvorbe som sa venovala čoraz častejšie inscenáciám odkrývajúcim biele miesta našej minulosti.

Kreatívna cesta angažovaného divadla vedie aj cez tie najohrozenejšie zóny. Jedným z mojich najsilnejších režisérskejších zážitkov bola tvorba inscenácie počas leta s mladými ľuďmi z Bosny a zo Slovenska. Príbehy aj tých najmladších sa niesli na pozadí vojny, ktorá ich poznačila. Zo začiatku boli plachí, uzavretí. Postupne som si krok za krokom získavala ich dôveru. Hrali seba samých, usilovne písali a tvorili a mne sa ako archeológovi odhaľoval svet ešte stále nepreboľených bolestí, z ktorého sa snažia vyslobodiť. Naši mladí pri nich vyznievali ako deti. Ich svet až na pár výnimiek bol o zábave, láskach a mobilných telefónoch, ktoré vtedy leteli. ☘

Martin Macháček
divadelný kritik



Oliver Frljić rozehráł českou lampu tekutého hněvu. Co vyteklo, nikdo nečekal

Na protest proti inscenaci Olivera Frljiće *Naše násilí a vaše násilí* uvedené na Divadelním světě Brno se její odpůrci chystali dlouho dopředu. Všeobecnou a v sekulární zemi jako Česká republika značně nepochopitelnou hysterii katalyzoval všude přítomný titulěk „Ježíš znásilňuje muslimku“. Bez naprosté znalosti celé Frljićovy hříčky se proti inscenaci i festivalu sešikovala pozoruhodná skupina ochranářů tradičních hodnot a bojovníků s morální poskvrnou. Křesťanské spolky doplnili takzvaní Slušní lidé, politické hnutí kolem bývalých brněnských rowdies, které vede ministerstvo vnitra jako extremistickou skupinu. Inscenací se dokonce zaobírali opoziční radní na brněnském magistrátu. Navrhovali odebrat festivalu část dotace a regulovat jeho program. Návrhy neprošly, ale idea se vrací, tentokrát mezi krajské úředníky, kteří budou o snížení dotací jednat v červnu.

Zatímco uvedení dle mého soudu daleko radikálnější a skandálnější Frljićovy inscenace *Prokletí* se obešla bez větších excesů, diváci představení *Naše násilí a vaše násilí* byli svědky události, která v posledních dekádách nemá v českém divadle obdoby. Po ani ne deseti minutách začala skupina v bleděmodrých stejnokrojích představení sabotovat pískáním a dupáním. Jenomže namísto scény, která se mantricky objevovala po dobu několika měsíců a strašila pokojné obyvatele Brna, vystartovali protestující hned, jakmile se objevila první nahá těla. Před diváky utvořila rojníci asi dvacítku členů Slušných lidí. Brzo pochopili, že jim nebude nikdo bránit, s naprostým překvapením postupovali do scény a tlačili herce na dekoraci. S nepochopením a šokem poté

sledovali i spontánní protireakce publika. Diváci spolu s herci začali před skupinou tancovat. Namísto strachu cítili odhodlání zastrašování ignorovat. Ochranka se v celé věci příliš neangažovala, stejně jako přivolaná policie. Namísto zásahu čekala před vchodem, až někdo přijde k fyzické újmě. Bude se tak chovat i poté, co hnutí Slušní lidé deklarovalo, že pokud se mu příště nevyhoví, bude jeho protest tvrdší? Naštěstí se tak nestalo, byť se po hercích údajně plivalo a štouchání místy vypadalo o něco hrůzostrašněji než něžné kočkování.

Umělecký šéf divadla Mladinsko Goran Injac na sociálních sítích poznamenal: „*Naše násilí a vaše násilí* v sekulární a demokratické České republice. (...) Policie nechce zasahovat, tvrdí, že nedochází k žádnému skutečnému násilí, vlastně čeká na zmlácení herců. Dovolili nacionalistům, aby nás šikanovali.“ Během hostování s inscenací se nikdy nic podobného nestalo, a proto hercům patří veškerý respekt, že i přes to byli ochotní představení dohrát do konce. Označovat násilný protest za občanský aktivismus, jak to činí někteří politici nebo kardinál Duka, je nesmysl. Šlo o tupý projev síly a demonstraci moci. Ti, kteří akci schvalují, na demokratické principy dávno zapomněli. Jestli chtěl Frljić inscenací poukázat na nenávist schovanou za vyprázdněnými náboženskými nebo státnickými symboly – tak syrová, nesmířlivá forma obnažila český xenofobní populismus až na kost, vyvrhla ho v jeho obludnosti. Happening byl ledovou sprchou pro konformní české divadlo a především společnost, aby si uvědomila, že je zde téma, kterého by se měla přestat štítit – jak na jevišti, tak mimo něj. ☘

Veronika Gabčíková
dramaturgička

Nemôžem sa venovať iba svojim „haluziam“

Ondrej Spišák patrí do veľkej divadelnej rodiny Spišákovcov a v súčasnosti je z nej zrejme najproduktívnejší. Pohybuje sa medzi Slovenskom, Poľskom a Českom. Režuruje v činoherných aj bábkových divadlách. Jeho tvorbu nájdeme na veľkých scénach štátnych a mestských domov, v súkromných divadlách aj v provizóriu šapita. Široký umelecký rozptyl naznačujú aj posledné realizácie tematicky, žánrovo i formálne odlišných inscenácií Antigony v Činohre Slovenského národného divadla, Stalkera v Teatre Tatre aj Malého veľkého muža v Radošinskom naivnom divadle v spolupráci so SLUK-om.

Si synom režiséra Karola Spišáka, bratom režiséra Michala Spišáka a otcom režiséra Šimona Spišáka. Čo z otcovej tvorby ťa pozitívne ovplyvnilo a voči čomu si sa vymedzoval?

Otec vždy žartom vravieval, že on je pre svojich synov pozitívnym príkladom, pretože na ňom vidia, že režisérom môže byť každý debil, a preto sa nečuduje, že sme si vybrali obaja toto povolanie. Zároveň však tiež žartom tvrdil, že jeho tajným plánom je dosiahnuť, aby zo slovenčiny vymizlo slovo režisér a aby bolo nahradené slovom „spišák“. Aby sa nehovorilo: „Kto režuruje túto inscenáciu“, ale „kto spišákuje túto inscenáciu.“ Ja s mojím bratom ako dobrí synovia a Šimon ako dobrý vnuk sa usilujeme tento plán naplniť. V každom prípade, môj otec bol veľký človek, ktorý mal v prvom rade veľmi rád ľudí a miloval divadlo, ktoré sa na nič nehrá a je určené pre ľudí. V tomto mi bol a stále je imponujúcim príkladom, aj keď práve voči tomuto som sa v mladosti chvíľu vymedzoval.

ONDREJ SPIŠÁK

foto Collavino

Si odchovancom Katedry alternatívneho a loutkového divadla Akademie múzických umění v Prahe.

Vybral si si tento odbor programovo? Ako ťa KALD ovplyvnil a do akej miery ťa dodnes ovplyvňuje?

Školu som si vybral preto, lebo ma nezobrali na divadelnú vedu na VŠMU. KALD bol síce náhradným variantom, no ukázalo sa, že to tak malo byť. Pochopil som tam, aké je dôležité, že herečka dokáže zahrať vrtuľu od lietadla, kokosovú palmu alebo automat na kávu. A zároveň to, že režisér môže od herca alebo herečky podobné veci chcieť.

Často siahaš po dramatizáciách románov a noviel, ktoré na Slovensku ešte nikto neinscenoval, ako boli *Hobit*, *Majster a Margaréta* či najnovšie *Stalker*. Vyzerá to tak, že silná predloha s dobrým príbehom je pre teba veľmi dôležitá. Myslíš si, že divadlo bez príbehu môže mať zmysel?

Bez príbehu môže byť divadlo krásne, intenzívne, halucinogénne... Ale ja sa naň vydržím dívať zhruba dvadsať minút. Práve príbeh je to, čo dokáže diváka udržať v hľadisku štyri hodiny.

Čo musí príbeh mať, aby ťa zaujal?

Musí obsahovať zaujímavých hrdinov. Ľudí, ktorých môžem mať rád alebo nenávidieť. Rozporuplné farebné postavy.

V rozhovore s Dominikou Zaťkovou¹ opisuješ, ako ťa „ulovil“ dramatik Tadeusz Stobdzianek. V Poľsku si inscenoval mnoho jeho hier ako *Naša trieda*, *Mladý Stalin* alebo *Merlin*. V Teatro Tatro ste pripravili legendárnu inscenáciu *Prorok Ilja*. Prečo sa podľa teba tento dramatik nedostáva na slovenské javiská častejšie?

Neviem presne, čím to je. Stobdziankova hra *Naša trieda* sa hrala všade. V Anglicku, Maďarsku, Spojených štátoch amerických, vo Švédsku, v Rusku, Česku, Izraeli, Španielsku... Na Slovensku podľa všetkého asi nemáme

¹ ZAŤKOVÁ, D. Dospelých netreba šetriť. [rozhovor s Ondrejom Spišákom], In *kød – konkrétne o divadle*, 1/2008, s. 4 – 9.

strach z rasovej nenávisťi, z xenofóbie a zrejme ani pokrytectvo cirkví nevnímame ako problém. Veľké politické idey, ktoré bývajú priamou cestou do pekla, sa nás netýkajú. Inak by sa na Slovensku určite už nejaká Stobdziankova dráma hrala. On totiž, okrem toho, že priamo a provokatívne spracúva tieto témy, má aj priamy kontakt s duchovnom. S takým naozajstným, hlboko ukrytým v každom z nás.

Zdá sa, že témami duchovna a tiež istým „mystičnom“ a nadprirodzenom sa aj ty rád zaoberáš vo svojej tvorbe. Čím ťa tieto témy lákajú?

Každé dielo sa nejakým spôsobom musí dotýkať boha. Nech si pod tým termínom predstavíme čokoľvek. Tajomstvá nás priťahujú. Ak v predstavení chýba tajomstvo, tak predstavenie nie je úplné.

Je tu ešte jeden autor, ktorého hry inscenuješ pravidelne, a to je Stanislav Štepka. Kým Stobdzianek je súčasný moderný dramatik a jeho hry ostré spoločenské kritiky, Štepka ostáva verný inej poetike – naivite a láskavému humoru. Čo ťa dnes drží pri spolupráciach

PROROK ILJA (Teatro Tatro)
foto archív festivalu Nová dráma/New Drama





NAŠA TRIEDA (Teatr na Woli)
foto K. Bieliński

s Radošinským naivným divadlom?

V každom človeku je démon aj anjel. Je dôležité občas si od každého z nich oddýchnuť. Navyše, aj Stanislav Šteпка vie byť vo svojich hrách pichľavý. A čo je najdôležitejšie, u radošincov zažívam skutočný pocit, že divadlo má obrovský zmysel. Je to jediné divadlo na Slovensku, ktoré má do roka po premiére novej hry odohraných vyše sto repríz a nemá problém vypredať akýkoľvek „kulturák“ kdekoľvek na Slovensku. Témy, ktoré Stanislav Šteпка spracúva, nie sú vymyslené ani vzdialené, ale vždy odzrkadľujú momentálny stav spoločnosti. Za najlepšie tri slovenské divadlá preto považujem Radošinské naivné divadlo, Slovenské národné divadlo a Teatro Tatro. Som šťastný, že môžem vo všetkých pracovať.

Tvoja práca na Slovensku sa začala v bábkových divadlách, v tom období to boli divadlá výhradne pre deti. Tvorbu pre deti si nikdy nepodceňoval. Myslíš si, že sú dnešné deti iné ako v minulosti a potrebujú odlišný typ divadelnej poetiky a divadelného rozprávania?

Aj dospelí sú už iní, ako boli v minulosti... Divadlo musí hľadať nové formy rozprávania. A nielen to

detské. Nikdy som nerozlišoval medzi divadlom pre deti a divadlom pre dospelých. Máloktorý z veľkých divadelných tvorcov sa venuje tvorbe pre najmenšie publikum. Rozumiem tomu. Robiť pre deti nesie so sebou oveľa väčšiu zodpovednosť ako robiť pre dospelých. Pre dospelých sa robí pre slávu, pre peniaze, pre naplnenie svojho ega, pre uznanie, pre umenie... Ale divadlo pre deti sa robí pre nezaťažené mysle. Dokáže ich ovplyvniť niekedy aj na celý život podobne ako každý intenzívny zážitok. Divadlu pre detského diváka by sa preto malo venovať oveľa viac pozornosti a mali by sa preň vytvárať kvalitné podmienky.

Čo si predstavuješ pod pojmom kvalitné podmienky?

Predstavujem si pod tým hlavne financie. Detské divadlo si nedokáže na seba samo zarábať. Peniaze, ktoré umožnia kvalitnú tvorbu pre deti, sú dobre vložené peniaze.

Ako sa staviaš k súčasným populárnym trendom divadla ako súčasť výchovy?

Divadlo ako súčasť výchovy je to, čo je najprogressívnejšie z odkazu Komenského – škola hrou. Nevidím na tom nič zlé, ale nenadradľoval by som takéto inscenácie nad tie, ktoré majú zábavnú alebo katarznú funkciu. Divadlo by malo najmä aktivovať procesy premýšľania.

Keď si viedol Staré divadlo Karola Spišáka, profiloval si ho ako divadlo pre deti, no svoje si tam našli aj dospelí. Dobrým príkladom je inscenácia Larsa von Triera *Dogville* v réžii tvojho syna Šimona. Mení sa dnes podľa teba povaha bábkového divadla? Čo môže priniesť dospelým?

Neviem sa pohybovať v týchto kategóriách. Divadlo je len jedno a bábkové sú jeho súčasťou. Dokážu robiť veci, ktoré herec nedokáže. Bábkové môžu súložiť bez toho, aby to bolo porno. Nastavujú zrkadlo ľuďom svojou smiešnosťou. Bábkou môžeš zbičovať „do krvi“, môžeš ju roztrhať, spáliť. Bábkou môže



STRAŽKY 11.9.93

MINAS TIRITH

— MINAS MORGUL (Ondro Spišák)

10.9.93

MINAS TIRITH — MINAS MORGUL (Teatro Tatro)
foto archív F. Liptáka

lietať. To všetko, samozrejme, dokáže aj živý herec, ale s veľkým rizikom fyzickej alebo psychickej ujmy. Avšak, na druhej strane, živého človeka a jeho komplikovanú psychiku žiadna bábkou nenahradí. Povedal by som, že dobré divadlo dokáže spájať jedno s druhým.

Na javisku rád formálne experimentuješ. Či už pracuješ v Teatre Tatro, poľskom Divadle na Woli či v Činohre SND, jednotlivé scénické prvky sú pre teba predovšetkým prostriedkom na pútavé vyrozprávanie príbehu a vyjadrenie témy. Ako u teba prebieha proces hľadania témy v príbehu a ako adekvátneho divadelného jazyka na jej vyjadrenie? Hľadanie témy v príbehu, to je to najvzrušujúcejšie



LABYRINTY A RAJE JÁNA AMOSA (Činohra SND)
foto Collavino

na divadelnej práci. A niekedy to trvá až do premiéry. Hľadanie spôsobu, ako tému vyjadriť, je to isté. Sú to spojené nádoby. To je podstata divadelnej tvorby. Je to hľadanie, nie nácvik.

Vo väčšine tvojich inscenácií hrá významnú úlohu spojenie hereckej súhry, scénografie aj hudby. Do akej miery je pre teba dôležitý kolektívny, syntetický a synkretický charakter divadla?

Inszenácia je vždy kolektívnym dielom. Zastúpenie jednotlivých zložiek sa nedá predvídať dopredu, teda ak hovoríme o procese. To, čo je nespochybniteľné, sú herci. Všetko ostatné môže a nemusí byť. V *Našej triede* som dva týždne pred premiérou vyškrtol živú kapelu a zrušil všetky rekvizity. Herci vtedy dostali krídla. Inokedy dostanú herci krídla, keď si oblečú kostým alebo počujú hudbu. Naozaj dôležité je to, aby herci tie krídla dostali.

Ako si vyberáš svojho herca, čo od neho očakávaš?
V hercovi očakávam partnera, nie „vykonávača“.

Pravidelne spolupracuješ najmä so scénografom Ferom Liptákom, s ktorým ste už dokonalo zohraná dvojica. Podľa čoho volíš ďalších spolupracovníkov? Napríklad hudobníkov Pjoniho a Katarziu v *Antigone*?
Spolupracovníkov mením iba vtedy, keď naozaj musím. A potom sa snažím nahovoriť na spoluprácu tých najlepších.

Ty sám si mimoriadne slobodný tvorca, ale vyrastal si v časoch, ktoré definovali mnohé hranice. Myslíš si, že si s internou slobodou na tom rovnako ako tvoj syn?
Nie som úplne slobodný, lebo mám veľkú rodinu a veľa detí a musím aj z niečoho žiť. Nemôžem sa venovať iba svojim „haluziam“ a ničomu inému. V samotnej divadelnej práci sa však pokúšam naplniť svoje presvedčenie, že divadlo nemá hranice.

Tvoje najoceňovanejšie réžie v Poľsku sa zväčša hrali na veľkých javiskách, ale na Slovensku sú tvoje úspechy spájané práve s prácou v šapite divadla Teatro Tatro. Preferuješ

HOBIT (Staré divadlo Karola Spišáka v Nitre)
foto archív divadla



alternatívu v stane alebo ťa lákajú veľké javiská a podmienky profesionálnej inštitúcie?
Pracujem v inštitúciách a som za to vďačný. Som profesionálny režisér, a to znamená jedine: živím sa svojou prácou. Alternatíva a nezávislé divadlo nemajú na Slovensku na ružičkách ustlané. Ale áno, veľké javiská ma priťahujú, ale divadlo v stane rovnako.

V jednom rozhovore² si sa vyjadril, že práca v Poľsku ti umožňuje kontakt s maximalistickým a „superprofesionálnym“ divadlom. Mohol by si porovnať podmienky v poľských kamenných divadlách s prácou pre kamenné inštitúcie na Slovensku?
V Teatr Wybrzeże v Poľsku som režíroval hru *Sen plošnice*. Bola to parafráza na Majakovského *Ploščicu*, ktorá sa odohrávala v súčasnej Moskve. Keď sa riaditeľ divadla dozvedel, že som v živote nebol v Moskve, na druhý deň mi kúpil letenku a zariadil trojdňový pobyt.

Hoci aj slovenské herectvo je výrazne emotívne, napríklad v porovnaní s tým českým, ktoré je racionálnejšie, to poľské sa často zdá ešte exaltovanejšie. Vnímaš rozdiely pri práci so slovenskými a s poľskými hercami?
Poľskí herci sa cítia byť Tvorcami. S veľkým T. Ale výnimoční herci všade na svete sú komplikované osobnosti.

Ako vnímaš súčasné dianie v poľskej kultúre a kultúrnej politike? Ako tvorca, ktorého činnosť je s touto krajinou spätá, ti určite nie je ľahostajné, čo sa tam deje.
Teatr Dramatyczny, kde pracujem, je divadlo zriadené hlavným mestom Varšavou. Primátorkou mesta je zatiaľ opozičná politička, takže v tomto divadle sa zatiaľ neprejavuje „kultúrna politika“ súčasnej

² PREDMERSKÝ, V.: Varšavská divadelná cena Feliks pre Ondreja Spišáka. [rozhovor s Ondrejom Spišákom], In *kød – konkrétne o divadle*, 2/2012, s. 29 – 30.

vlády. Ktovie, ako dlho ešte. V každom prípade kriminalizovanie nestranného pohľadu na vlastnú históriu a nazývanie sebareflexie ohováraním vlastného národa je absurdný a nebezpečný jav.

Vráťme sa ešte k spolupráci so SĽUK-om. Prvý raz spájaš v inscenácii *Malý veľký muž* prácu prevažne činoherného telesa s tanečným folklórnym súborom. Si zvyknutý pracovať s činohercami aj bábkohercami. Aký nový impulz v tvojej tvorbe predstavuje práca s tanečníkmi folklórneho súboru?

Mal som už v predstaveniach veľkú dychovku, komorný orchester, profesionálnych kúzelníkov, povrazochodcov, striptérku, tanečníkov z baletu aj gymnastov. Podobné spojenia sú vždy dobrodružné.

Tvoje inscenácie sú často diagnózami súčasnej spoločnosti. Robíš to zväčša nepriamo a divadelne. V *Stalkerovi* sa napríklad zameriavaš na večné ľudské túžby, ale svet budúcnosti, v ktorom sa všetko odohráva, je skazený rovnako ako ten náš. V *Antigone* si však doslova reagoval na to, čo sa práve deje na ulici. Čo ťa prinútilo tak priamočiaro reagovať na súčasnú situáciu?

Na Sofoklovom texte sme nemali nič. Nič sme neprepisovali, nič sme nepridávali. Nič sme neaktualizovali. To antický dramatik reagoval priamočiaro na to, čo sa dialo na uliciach. V čase, keď boli zavraždení dvaja mladí ľudia, my sme už boli v procese skúšania. Všetkých nás potom zaskočilo, ako doslovne sa v príbehu *Antigony* začala zrkadliť realita.

Po „temných časoch“ poloprázdnych hľadísk sa podľa štatistík slovenskí diváci opäť vracajú do divadiel. V čom to je? Čo je na divadle najatraktívnejšie?

Je to jediný druh umenia, ktorý sa nedá previesť do elektronickej podoby a nemôžete si ho užívať sám vo svojej izbe. Je to stretnutie so živým človekom. Možno toto bude dostatočný dôvod na to, aby divadlo prežilo. ☞



STVORENIE SVETA (Radošinské naivné divadlo)
foto C. Bachratý

Ondrej Spišák (1964)

Absolvoval štúdium réžie a dramaturgie na Katedre alternatívneho a bábkového divadla v Prahe. Po skončení štúdia pôsobil v divadelnom súbore AKABAL, v Bábkovom divadle Žilina aj v Štátnom bábkovom divadle v Bratislave. Neskôr intenzívne spolupracoval s mnohými bábkovými i činohernými divadlami na Slovensku (Bratislavské bábkové divadlo, Divadlo Andreja Bagara v Nitre, Radošinské naivné divadlo v Bratislave, neskôr aj Činohra SND), v Českej republike (Divadlo Petra Bezruče v Ostrave, Národné divadlo moravskoslezské, Těšínské divadlo) a v Poľsku (Teatr Lalka vo Varšave, Białostocki Teatr Lalek, Teatr Nowy v Lodži, Teatr Narodowy vo Varšave). V Poľsku rezonovali mnohé jeho inscenácie ako *Naša trieda*, *Merlin*, *Iná história* a *Prorok Ilja*, pri ktorých intenzívne spolupracoval s poľským dramatikom Tadeuszom Stobodziankom. V roku 1990 spolu so scénografom Františkom Liptákom a niekoľkými hercami založil kultové kočovné divadlo Teatro Tatro, ktoré dodnes funguje ako voľné združenie režiséro, scénografu a hercov. Režiroval v ňom mnohé oceňované inscenácie ako *Balada pre banditu*, *Bianka Braselli*, *dáma s dvoma hlavami*, *Prorok Ilja* či *Majster a Margaréta*. Od roku 1992 pôsobil ako režisér v Starom divadle v Nitre (dnes Staré divadlo Karola Spišáka v Nitre), od roku 2007 bol jeho riaditeľom a v tejto funkcii zotrval do roku 2016. Viaceré jeho inscenácie získali domáce a zahraničné divadelné ocenenia.

Milo Juráni
divadelný kritik

Drsný sci-fi western s etickým presahom

Pri názve *Stalker* si väčšina automaticky predstaví opulentné obrazy Tarkovského filmu. S pôvodnou novelou od bratov Strugackých *Piknik na ceste*, z ktorej film vychádzal, má spoločné málo. Spája ich obraz magického prostredia poznačeného mimozemskou návštevou a riešenie otázok zmyslu ľudskej existencie. Ondrej Spišák v divadle Teatro Tatro ponúka *Stalkera*, ale namiesto Tarkovského scenára siaha po útlej knihe. Dramatizácia ignoruje bočné línie a orientuje sa na centrálny príbeh stalkera Rodericka. V dusnej atmosfére malého stanu Spišák pracuje s drsnou poetikou a priehŕstím divadelných efektov.

Sci-fi diela bratov Strugackých patria do rovnakej nádoby ako tie Isaaca Asimova, Stanistawa Lema či Philipa K. Dicka. Absentujú v nich marťanské monštrá, robotické príšery s laserovými pištoľami a hlavnými hrdinami zväčša nie sú super Gagarinovia, ktorí bojujú na cudzích planétach alebo zachraňujú náš svet. Autori uprednostňovali ľudí s reálnymi kontúrami, často vydedencov z dna spoločnosti so svedomím a ľudskosťou. Ich obrazy budúcnosti sú vesmíry hypotéz o medziach pokroku, sociálnej nerovnosti aj o hraniciach slobody v socialistickom Rusku. Najznámejšia novela ruských majstrov sci-fi však vôbec nemá ostrý sociálny či politický náboj. *Stalker* v nej podnikajú nebezpečné výpady do Zóny, kde v minulosti pristála Návšteva, a vynášajú z nej magické čačky s bizarnými názvami (črepiny, bzučiaky či porcelán), ktoré

Ondrej Spišák
STALKER

tu mimozemšťania zanechali. Konajú najmä pre potreby vlastného obohatenia sa, vedome žijú mimo systému a radi sa „člápocú“ v lacných pôžitkoch. Lákajú ich peniaze, alkohol a ľahké ženy. Aj medzi nimi sa však nájdú „mrchožrúti“ aj „správňáci“. Napríklad sympatický gauner Roderick, ktorý sa od ostatných odlišuje práve tým, že je tak trochu ľudomil. Jeho boj o prežitie v deformovanom svete, v ktorom väčšina slintá po zisku, je naozaj náročný, ale nie plytký. *Stalker* je dobrodružný sci-fi western a zároveň „črepina“ plná všeobecných etických otázok – za akých okolností má existencia zmysel, aké ľahké je klesnúť na dno, aké je miesto svedomia v ľudskom živote a čo vlastne znamená šťastie?

Stalker ako temná stoka

Spišák v dramatizácii knihu upratal, redukoval opisy a aj bočné ulice knihy a upriamil pozornosť na osud Rodericka. Aktualizoval literárny jazyk tým,

STALKER — M. Ondřík, M. Vojtela, P. Oszlík
foto V. Brtnický





„
Ak bol
Tarkovského
Stalker
filozofickou
fontánou,
Spišákov je
temnou stokou.
“

STALKER
— M. Ondřík,
A. Spišáková
foto V. Brtnický

že ho obohatil o slobodu hereckej improvizácie. Oproti predlohe to prinieslo viac drsnosti, väčšiu dynamiku, vulgarizmy, hrubozrnnejší obraz degradovaných a degenerovaných hodnôt. Ak bol Tarkovského *Stalker* filozofickou fontánou, Spišákov je temnou stokou. Príbeh Rodericka rámcovoval režisér novou situáciou, ktorá sa odohráva tesne predtým, ako ho majú strážcovia zákona zastreliť. Jeho osud sa má spečatiť práve vo chvíli, keď zo Zóny pašuje zlatú guľu, artefakt, ktorý plní utajené prania. Vypýta si

preto od záračného objektu ešte tri minúty. Dost' času na to vyfajčiť cigaretu, zrekapitulovať život, zanechať posolstvo. Úprava síce prinútila Spišáka odstrániť pár vzrušujúcich úvah o človeku a svete, no najmä tých, ktoré samotná pôvodina naznačila a nerozvíjala. Režisér napríklad vyškrtol informácie z úvodného interview s profesorom Pillmanom, ktoré čitateľa uvádzajú do okolností mimozemskej návštevy, definujú, čo sa v Zóne nachádza, a vytvárajú podklad pre pochopenie kontextu. Všetko dôležité pre predstavu sveta

STALKER
— Z. Konečná,
M. Ondřík
foto V. Brtnický

režisér šikovne transformoval do podoby úvodného putovania divákov na miesto predstavenia.

Veľký foyer a malý stan

Umiestniť malý stan Teatra Tatro do rozľahlých priestorov bývalých Zoborských kasární je viac ako len efektná voľba. Čo v klasickom divadle ostáva za kulisami a zhmotňuje sa v predstavách tým, ako o tom postavy hovoria, alebo to zachytáva práca scénografa, sa v *Stalkerovi* objavuje v podobe prostredia opusteného areálu a v úvodnej videoprojekcii. Diváci nasledujú vojakov netradičným exteriérovým foyerom s čelovou baterkou na hlavách a s „antiradiačnou“ tabletkou v bruchu. Musia našlapovať opatrne, aby nezakopli, teda nespádli do „pasce“. V nočnej hodine navyše areál pôsobí tajomne, zlovestne až snovo a evokuje Zónu približne tak, ako ju zachytil Tarkovského film. Divákovi sprostredkuje veľmi konkrétnu predstavu a Karlovi Czechovi, ktorý pracuje s Teatrom Tatro v pozícii scénografa druhýkrát, uľahčuje prácu v samotnom šapite. Nemusí bazírovať na ilúzii opusteného a bizarného sveta a môže sa viac sústrediť napríklad na atmosféru mesta, respektíve baru U Ernesta, v ktorom stalkerovi trávia voľný čas. Jeho zástoj v celkovej poetike inscenácie



mohol byť ešte výraznejší. To, že tentoraz Spišák nepracuje s výtvarníkom Ferom Liptákom, ale práve s Czechom, je zrejme viac z anotácie ako zo samotného vizuálneho riešenia inscenácie.

Spišák a Czech teda diváka najskôr vtahujú do záhadného sveta za hranicami zákazu, neskôr do noirovej atmosféry v miestnom bare, kde sa postupne vynárajú čudné existencie undergroundu prehnitého sveta. Oba svety, aj keď znázornené na malom hracom priestore skromného šapita upravenom na arénu, sú však dobre odlišené. Mesto vystihuje drsný humor, vulgárnosť, expresívne groteskné herectvo a Zónu charakterizuje zasa hromada divadelných trikov. Aj keď si režisér zakladá na stupňovaní napätia a atmosféry, jeden z najlepších efektov si minie, na škodu ďalšej gradácie, už takmer na začiatku. Pri výprave za škrupinou uviaznu Roderick a Kirill v bizarnej časovej slučke. Herci opakujú poslednú akciu a cez javisko prebieha polonahý muž. Postava zastane v strede javiska, obzrie sa na obe strany a beží ďalej. Znie to jednoducho, ale absurdita výjavu spojená s opakovaním (pričom herec musí vždy obehnúť stan dookola) nasáva mystiku knižnej predlohy – v Zóne treba byť pripravený na všetko, najmä na to, čo by ste čakali najmenej. Obdobných tvorivých nápadov by *Stalker* potreboval aj viac. Rezonujúce obrazové a zvukové triky ako spomínaná časová slučka, slimačí tanec hercov, rýchle pokropenie stanu vodou a údery po stenách stanu striedajú efekty, ktoré sú ilustratívnejšie. Rezanie tela za plentou, na ktorú strieka krv, pazvuky z reproduktorov aj blikot reflektorov niekedy pôsobia školácky.

Stalker do koča, stalker do voza

V *Stalkerovi* možno nájsť viacero vzácných črepín. Medzi nimi aj široké rozpätie hereckých polôh Milana Ondříka a ďalších hercov (najmä hrajúceho režiséra Šimona Spišáka, Zuzany Konečnej a Petra



STALKER
— V. Bednárík,
A. Spišáková,
M. Ondřík, Z. Konečná
foto V. Brtnický

Oszlíka), ktorí stvárňujú rôzne postavy, postavičky aj „postavičiatka“. Stalker Milana Ondříka počas inscenácie dospieva z gaunera, ktorý si v bare U Ernesta vášnivo dopraje všetky nezdravé pôžitky, až na vzorného otca rodiny. V úvodných obrazoch je ešte rozmarným mladíkom, ktorý všetko zľahčuje, rozpráva hlúpe vtipy, málo dbá na nebezpečenstvá výletov za hranice mesta. Vtedy je Ondříkovo herectvo expresívne, dynamické, gesticky bohatšie. Hlas moduluje do hrdelnejších polôh. Chvíľu Kirillovi potichu vysvetľuje, ako sa vhodne správať počas výpravy, aby náhle vykrikol vtipnú floskulu. Neskôr jeho Roderick rastie na ostrieľaného darebáka s dušou anjela, „maníka“, s ktorým by ste sa U Ernesta potúžili chl'astom a neskôr s ním bez mihnutia oka zašli do Zóny

po niečo užitočné. Čím je jeho stalker skúsenejší, tým sú Ondříkove herecké prostriedky miernejšie – hrá civilnejšie, uprednostňuje pokojné polohy. Vrcholí to v úplnom závere, keď s miernymi výčitkami, no ľadovým pokojom vedie na istú smrť mladého Artura, len aby získal vytúženú zlatú guľu. Aj na to však má dôvod. Guľa je šanca, ako vyliečiť dcéru z čudnej diagnózy, choroby, pri ktorej sa čoraz viac mení na divé zviera.

Zuzana Konečná dokáže divokosť stalkerovej dcéry tlmočiť aj na malej ploche a bez slov. Naivný prázdny pohľad, pokojný pohyb krotkého zvieraťa a úprimné objatia bábkovej mŕtveho Roderickovho otca (pretože mŕtvi vstávajú z hrobov) strieda divoký beh zvera a nepričetné vytie. Svojský herecký štýl prináša do inscenácie Šimon

„
Aj keď Ondrej
Spišák
Strugackých
jazykovo
zdršňuje a snaží
sa o vyššiu mieru
autenticity,
ostáva verný
hravosti, humoru
a uvoľnenej
poetike súboru.“

Spišák. S humorným nadhľadom rozohráva aj tie najmarginálnejšie postavy. V jednej zo situácií nahliadne cez okno stanu a s pokojom anglického gentlemana položí Roderickovi otázku: „Čo vám jebe, sused?“ Predloha túto vetu, samozrejme, neobsahuje, no zdrsnený Stalker ju zvládne bez toho, aby pôsobila lacno, vulgárne či prvoplánovo.

Najslabší je v herectve Milan Vojtela. V úlohe Generála ide za hranice miery pitvorenia sa. Jeho grotesknosť založená na vonkajších prostriedkoch – okázalo zlom vyslovovaní, šušlaní a stereotypných gestách, ako pochodovanie s rukami za chrbtom, sa zráža s prirodzeným prejavom Ondříka. Vít Bednárík ako hrubý, grobiany Mrchožrút hrá zvnútornejšie, má bližšie k východiskám groteskne realistického herectva. Napriek tomu, že na rozdiel od Vojtela neafektuje a menej tlačí na hlasivky, v obraze, v ktorom sa v Zóne topí v mimozemskom bahne, intenzitou hlasu aj množstvom vulgarizmov, preskočí iné obrazy inscenácie o niekoľko stupňov. Má to síce logiku, veď Mrchožrútovi gumovatejú kosti na nohách, ale utrpenie by mohlo byť v modernom divadelnom tvare, aký Stalker ponúka, stvárnené nehluchnejšie, nápaditejšie a tým i menej opisne.

Trochu opočúvané CD

Z inokedy dôsledných gesamtkunstwerkov Teatra Tatro tentoraz jeden z komponentov zaostáva. Hudba si plní „iba“ svoju funkciu nositeľa atmosféry. Znie pri výpravách a aj vtedy, keď sa U Ernesta vrtí pri tyči sporo odetá tanečnica, ale vybraný playlist je ako opočúvané CD zabudnuté v roky nepoužívanom prehrávači. Obsahuje obligátne známe motívy klasickej hudby a aj tak trochu archaické elektronické beaty. Z inscenácie cítiť absenciu muzikanta či skladateľa najmä v porovnaní s mrazivými kreáciami Andreja Kalinku z *Majstra a Margaréty* alebo s *Antigonou* z Činohry SND, ktorej režijný



STALKER — M. Ondřík, P. Oszlík
foto V. Brtnický

koncept spočíva práve na živom speve a hudbe.

Najnovšia inscenácia Teatra Tatra opäť prináša doposiaľ nedramatizovanú, málo známu predlohu. Aj keď Ondrej Spišák Strugackých jazykovo zdršňuje a snaží sa o vyššiu mieru autenticity, ostáva verný hravosti, humoru a uvoľnenej poetike súboru. Rovnako ako ostáva oddaný kombinácii činoherných a bábkových postupov a dominantného hereckého výkonu protagonistu, ale aj kolektívnej koncentrácii ostatných hercov v rôznych postavách. A to je zároveň najpozitívnejšie aj najnegatívnejšie na inscenácii. Kultová sci-fi predloha, surový areál kasární a nový scénograf (s ktorým Spišák doteraz pracoval iba v role tvorcu bábok) priniesli síce iba pár naozaj nových tvorivých impulzov, ale *Stalker* dlhodobo nastavenú kvalitu inscenácií Teatra Tatra nepodlieha. ♣

Ondrej Spišák: *Stalker*

adaptácia O. Spišák scéna a bábkový K. Czech
kostýmy K. Hollá réžia O. Spišák účinkujú
M. Ondřík, A. Spišáková, Z. Konečná, V. Bednárík,
P. Oszlík, M. Vojtela, Š. Spišák, O. Spišák
premiéra 29. apríl 2018, areál bývalých
Zoborských kasární, Nitra

Dagmar Inštorisová
teatrologička

Bez hrán a na ostro

Kým v poslednej dobe režiséri profesionálneho divadla siahali skôr po rôznych variantoch Antigony, režisér Ondrej Spišák sa v Činohre Slovenského národného divadla navracia k pôvodnej Sofoklovej verzii. Poukazuje v nej najmä na spoločenské tragédie, ktoré sa týkajú posledných týždňov, mesiacov, ale i celkovo našej doby.

Naposledy tvorcovia siahli po príbehu Antigony v roku 2013. V réžii Emila Horvátha bol v komornom prostredí Štúdia novej budovy SND Bratislava uvedený jeden z jej celosvetovo veľmi známych variantov – *Antigona v New Yorku* od poľsko-amerického dramatika Janusza Głowackého. V tejto verzii je Anita (Antigona) úbohou choromyselnou mladou ženou, ktorá chce za každú cenu pochovať svojho brata, avšak nepamätá si jeho tvár. Pravdepodobne nebol ani jej bratom, ale milencom či iba ďalším houmlésáckym „partákom“. Radikálnejší variant v zmysle prekročenia humanistickej chápanej etiky bol inscenovaný dávnejšie. *Antigona* od francúzskeho dramatika Anouilha v roku 2010 našťudoval Štefan Korenčí v bývalom Divadle a. ha v Bratislave. Anouilhova verzia mala premiéru v parížskom Théâtre de l'Atelier v roku 1944 a v tom čase bola chápaná ako symbol odporu proti nemeckým okupantom. V neskoršom období sa však začala vykladať dvojznačne. A to vďaka mimoriadne presvedčivej rétorike Kreóna, ktorému bolo v konečnom dôsledku jedno, ktorý zo zmasakrovaných bratov bol pochovaný so všetkými poctami. Dôležitá bola iba politika.

18 I keď aj väčšina ďalších hier s motívom Antigony

Sofokles
ANTIGONA



inscenovaných na Slovensku ako *Antigona a tí druhí* Petra Karvaša, *Sofoklova Antigona* Bertolta Brechta a *Hrdinovia v Tébach nebývajú* Clausa Hubaleka reflektuje fašistické Nemecko a druhú svetovú vojnu, Ondrej Spišák a dramaturgia Činohry SND sa rozhodli pre Sofoklovu pôvodinu. Zvolili si text, prostredníctvom ktorého mohli viac vypovedať o aktuálnej spoločensko-politickej situácii u nás.

Slovenský preklad Sofoklovej *Antigony* vychádza z jazykovej interpretácie Júliusa Špaňára z roku 1970, prebásnil ho Ľubomír Feldek. Pre potreby Spišákovskej inscenačnej koncepcie Feldek preklad opäť zrevidoval, no najvýraznejší zásah pochádza až z idey režiséra a dramaturgickej Dariny Abrahámovej. Do *Antigony* vkladajú piesne speváčky Kataríny Kubošiovej známej ako Katarzia. Jej texty sú osobné, vyjadrujú sa síce k základným témam, ktoré prežíva hlavná postava, ale zároveň navodzujú atmosféru dnešných dní. Katarzia ich v inscenácii aj sama spieva a sprevádza ju pri tom spoluautor hudby Jonatán Pastirčák alias Pjoni. Väčšina piesní je v štýle alternatívneho hip-hopu. V inscenačnom a speváckom podaní sa Katarzia sama stáva postavou. Alter ego Antigony nielenže napomáha preklenúť tisícročnú vzdialenosť

„**Vzhladom na dnešnú spoločensko-politickú situáciu inscenácia dostala aj iný, skutočne tragizujúci rozmer.**“

ANTIGONA
— Katarzia
foto C. Bachratý



medzi hlavnou postavou a dneškom, ale je aj súčasným revoltujúcim dievčaťom, ktorému rozumieme viac ako antickej Antigone. Dôvod je jednoduchý: v súčasnosti môže na Slovensku každá sestra svojho brata pochovať bez problémov. Samozrejme, pokiaľ nebol obeťou mafiánskej vraždy a jeho telo sa nepodarilo nájsť. Neplatí u nás tiež povinnosť obety pohrebného jedla, ako to bolo v čase vzniku drámy. (Ak bol totiž mŕtvy hladný, bol nielenže odsúdený na večný hlad, ale začal svojich potomkov trestať, či už chorobami, kliatbami, alebo neúrodnosťou.) Antigonina túžba pochovať brata nie je teda pre dnešného človeka nevyhnutnosťou a tragickou povinnosťou, ale iba etickým princípom, ktorý treba naplniť. Aj preto bola inscenačným tímom váha pôvodného konfliktu hry prenesená na tému súčasného chápania

1 Podľa
COULANGES,
F. de. *Antická obec*.
Praha: Sdružení pro
humanitní výchovu
a vzdělávání, 1998.

a vnímania žien na pozadí typickej mocichtivosti neobmedzeného panovníka – Kreóna. Avšak, ani postavenie žien u nás nie je také tragické a pre náboženské predstavy o svete alebo pre politicko-spoločenské usporiadanie sa tragicky nekončí.

Vzhladom na dnešnú spoločensko-politickú situáciu teda inscenácia dostala aj iný, skutočne tragizujúci rozmer. Vražda Jána Kuciaka a jeho snúbenice Martiny Kušnírovej sa stala jadrom „tajomstva“ príbehu, jeho ananké. Keď Kreón (Ján Koleník) pomaly, ale isto zisťuje, že musí poslúchnuť božie zákony, do „davu“ zboru vchádza vysoký, štíhly muž oblečený do čierneho súčasného odevu, navyše s koženými rukavičkami. Iba na chvíľočku sa pristaví pri jednom z členov zboru (Dušan Taragel!), prehodia pár slov a tento Neznámy (Michal Sagula) pokračuje ďalej. Vchádza do jaskyne, v ktorej je už



ANTIGONA
— J. Koleník,
O. Kovaľ, zbor
foto C. Bachratý

nielen Antigona (Monika Potokárová), ale aj Haimón (Richard Autner). Po chvíli zaznejú tri výstrely, ktoré si takmer nik nevšimne. Keď Kreón vchádza do jaskyne, aby dal Antigone slobodu, nachádza ju v jaskyni obesenú a Haimóna prebodnutého mečom. Z jaskyne vychádza s fotografiou mladej dvojice, ktorá napodobňuje známy portrét zavraždeného investigatívneho novinára a jeho snúbenice. Spišák tak naplno odkryl nielen tragickosť našich posledných týždňov a mesiacov, ale i našej doby: jej najvýraznejším príznakom je tragická nedôvera v politikov a politiku.

V scénografii, herectve, kostýmoch, zbere, choreografii či v úpravách hry sa akoby bez hrán prechádza zo starogréckeho „výrazu“ k súčasnému. Keď Antigona prednáša posledný monológ, zrazu sa jej pohyb zmení na ten, ktorý poznáme z vyobrazení na starogréckych vázach.

Takéto „zlomy“ sú prítomné aj u členov zboru. Ich postoje a gestá sôch náhle prechádzajú v postoje a gestá súčasníkov. V prednese striedajú patetické polohy s civilnými a podobne.

Významový posun nájdeme aj pri kruhu, ktorý tvorí centrum scény Fera Liptáka. Je kolobehom zlého osudu a zároveň reálnym spodobením druhého kruhovitého útvaru na scéne – neustále sa meniaceho a zahmleného a zašpineného kruhu nad „kráľovským“ vchodom, možno ho vnímať ako symbol „prekliateho“ osudu. Pod ním prechádza každá z kráľovských postáv a dostane sa sem iba po stupňovitom schodisku. Schody vedú „poza chrbty“ postáv, ktoré odovzdané sedia v ponáške na staroveké grécke hľadisko symbolizujúce demokratickosť antického divadla, ale aj celej spoločnosti. Tým, že je toto hľadisko ladené do oranžovo-červenej farby, pripomína

slnkom rozpálené anonymné námestia miest bez tváří a charakteru, kde sú už všetci stratení. Kreón je doň v závere uzatvorený ako do cely. Keď sa schodisko otočí, zostáva na javisku – v odlesku kruhu nad kráľovským vchodom – sám. Iba kruh nad ním sa už vyčistil.

Na premiére v postave Teiresiasa excelovala Božidara Turzonovová, ktorá v jedinom monológu dokázala civilne obsiahnuť nielen tragiku osudu veštice a ženy, ale aj Kreóna, Antigony a celej polis. Jej prednes bol minimálne patetický a oproti niektorým členom zboru (vrátane náčelníka – Štefan Bučko) či hlavným postavám aj najmenej problematický z hľadiska výslovnosti. V repríze boli nedostatky (slabý dôraz na predložky, problematický dôraz pri troch krátkych slovách či dlhšom slove, nesprávne logické či významové pauzy, nejednotný prednes zborových častí a iné) minimálne. Herecké stvárnenie takmer každej postavy prešlo vývojom smerom k väčšej kvalite alebo skôr väčšej istote vo výraze.

Vývoj nastal aj u Moniky Potokárovej ako

ANTIGONA
— M. Potokárová
foto C. Bachratý



Antigony. Na premiére bola zameraná na naivitu a spontánnosť postavy, pri repríze sa jej výkon niesol viac v znamení tragického konca. Premiérové predstavenie bolo tak viac významovo zosúladené so základným problémom, ktorý hra obsahuje už v predlohe a súvisí s porušením bežných zákonitostí stavby hier Sofoklových čias. V prvej polovici hra totiž tematicky patrí Antigone, no v druhej sa hlavnou postavou stáva Kreón, čo odporuje dobovej požiadavke, aby boli hry sústredené iba na jednu postavu. Potokárová v repríze príliš skoro predznačila Antigonin tragický osud i nevyrovnanie sa s trestom, čím sa dominantnejším stal Kreón. Ján Koleník dosahoval presvedčivý a stabilne kvalitný výkon, rovnako aj Gabriela Dzuríková ako jeho manželka Eurydika a hlavne Richard Autner, ktorý mal ako Haimón neľahkú úlohu. Vytváral protiklad voči svojmu otcovi, iba na úspech a moc zameranému vladárovi. Ján Koleník však do inscenácie vniesol ešte jedno veľké pozitívum. Vytvoril mimoriadne kvalitne a do detailov prepracovaný obraz panovníka, ktorý chápe svoje činy a ich dôsledky iba vtedy, keď rozpúta okolo seba tie najväčšie tragédie. V tom je i hlavné dnešné poslanstvo a varovanie Spišákovej *Antigony*. ♣

Sofokles: **Antigona**

preklad J. Špaňár, L. Feldek dramaturgia
D. Abrahámová réžia O. Spišák scéna F. Lipták kostýmy
K. Hollá texty piesní Katarzia hudba Katarzia, Pjoni choreografia E. Burdová účinkujú M. Potokárová,
D. Kavaschová, J. Koleník, G. Dzuríková, R. Autner,
O. Kovaľ, B. Turzonovová, Š. Bučko, Z. Kocúriková,
D. Tarageľ, M. Režný, N. Germániová, K. Kubošiová,
J. Pastirčák, K. Kozmenko, I. Černý, G. A. Táborý,
B. Jarábková, K. Ščevíková, M. Sagula
premiéra 14. a 15. apríl 2018, Sála Činohry SND

Anna Grusková
divadelníčka a filmárka

Osudy, ktoré sa otvárajú ako hroby

Veľkou témou inscenácie *Americký cisár* Štúdia 12 a Divadla Pôtoň je medzikontinentálna migrácia. Je to zároveň aj veľká téma dnešných dní – prestupuje naše životy na úrovni súkromnej i verejnej. Diskutuje sa o nej večer pri televízore či v krčme a je aj prostriedkom vytĺkania politického kapitálu.

Ako to už býva, menej počuť hlasy tých rozvážnejších a najmä zodpovednejších, ktorí a ktoré dokážu komplexnejšie posúdiť tento dramatický fenomén posledných rokov, pozrieť sa naň s odstupom a v kontexte. Divadelný ústav mal takúto ambíciu, a preto privolať do spolupráce tvorcov Michala Ditteho a Ivetu Ditte Jurčovou. Ich Divadlo Pôtoň sa už od svojho vzniku venuje sociálnym témam, a tak do ich dramaturgickej línie celkom logicky zapasovala i táto problematika, ktorá sa nás dnes v globálnom meradle tak veľmi dotýka. A to aj napriek tomu, že v našej krajine podľa údajov z februára tohto roka tvoria utečenci iba 0,01 percenta obyvateľov.

Ako sa však vyjadriť k súčasnej globálnej migrácii? Divadelníci z Bátoviec na to išli múdro. Nevydali sa dokumentárnou cestou po horúcej linke, nenavštívili utečenecké tábory, nestáli za ostnatými drôťmi na hraniciach, neplakali spolu s rozdelenými a zúfalými rodinami. Divadelný ústav im ponúkol možnosť zinscenať slovenský preklad reportážneho románu Martina Pollacka *Americký cisár*, čo je podľa jedného z jeho českých recenzentov najlepšia kniha o súčasnej utečeneckej kríze, hoci rozpráva o dávnej minulosti. Téma emigrácie ostala rovnaká, estetický

Martin Pollack
AMERICKÝ CISÁR

rámec súčasnosti nahradil atraktívny fenomén Haliče prelomu 19. a 20. storočia, dnes už neexistujúcej krajiny, ktorá však stále prináša množstvo umeleckých aj politických konotácií a je obostretá istým tajomstvom. Obsiahla výstava, ktorá sa konala pred tromi rokmi vo Viedni, znovuobjavila mýtus Haliče (tak sa aj volala) pre súčasníkov. Vtedy už bola téma masovej emigrácie v spoločnosti výrazne prítomná. Martin Pollack, Rakúšan, ktorý študoval slavistiku aj východoeurópske dejiny a pôsobil ako korešpondent časopisu *Spiegel* pre Viedeň a Varšavu, však publikoval *Amerického cisára* už v roku 2010, teda v čase, keď o „migrantskej kríze“ Európa ešte nechyrovala. Úspech na vlne monarchistickej nostalgie bol zaručený, udalosti z roku 2014 však knihe dodali naliehavú aktuálnosť. Takisto ako dnes utečenci smerujú do Európy, pred stáročím utekali cez Halič do vysnívanej Ameriky, Severnej aj Južnej, kde u veľkej časti obyvateľstva vzbudzovali odpor a nepriateľské postoje. Na zúfalstve ľudí sa už vtedy priživovali armády úžerníkov, obchodníkov s ľuďmi, prevádzáčov.

Aká bola vlastne Halič? Čo o nej vieme? Kde presne bola? Rozkladala sa na približne rovnakom území ako dnešné Rakúsko. Súčasťou rakúskej, neskôr rakúsko-uhorskej ríše sa Halič stala po delení Poľska v roku 1772. Hlavné mesto Lvov bolo na prelome 19. a 20. storočia štvrtým najväčším v monarchii. Halič bola známa ako miesto, odkiaľ do Viedne prúdili východoeurópski Židia, kde sa zázrační rabíni pokúšali čeliť biede duchovnou disciplínou a svojším humorom. S Židmi tu spolunaživali aj rímskokatolíci a gréckokatolíci, hovorili po poľsky, ukrajinsky a jidiš.

„Autor dramaturgie Michal Ditte pretavil šírku reportážneho románu do osudov niekoľkých emigrantov...“

AMERICKÝ CISÁR
— E. Moresová,
F. Jekkel,
M. Danadová,
M. Kvietik, Ľ. Bukový
foto R. Dranga

Nebolo to idylické susedstvo, časté pogromy boli popri biede tými hlavnými dôvodmi útekov za lepším životom. Po rozpade Rakúsko-Uhorska v roku 1918 Halič pripadla Poľsku a Ukrajine.

Mýtus Halič ovplyvnil aj prípravu inscenácie *Amerického cisára*. Dramaturg inscenácie Marek Godovič o ňom v bulletine v texte nazvanom *Archeológia kontaminovanej zeme* píše: „Pred očami sa nám vynárajú obrazy koní, ležiacich na poliach, zlomené pohľady ľudí rezignujúcich

na svoj život, domy so slamenou strechou, ktoré pôsobia krehko a provizórne. Často sa vraciame k otázke, či sa vôbec niečo také autentické dá zinscenať. Stanú sa herci Rifkou Beck, Mendelom Beckom či Mathiasom Komarom? Je v tom poézia okamihu. Esencia ľudí, ich možných osudov, ktoré sa nám otvárajú pred očami ako hroby, v ktorých sa objavujú fragmenty spomienok, derúcich sa na svetlo, aby sme ich my, tvoriaci alebo divajúci sa, nechali v sebe a pre seba navzájom rozprávať.



Ako legenda, ktorá sa nám vpila pod kožu.“

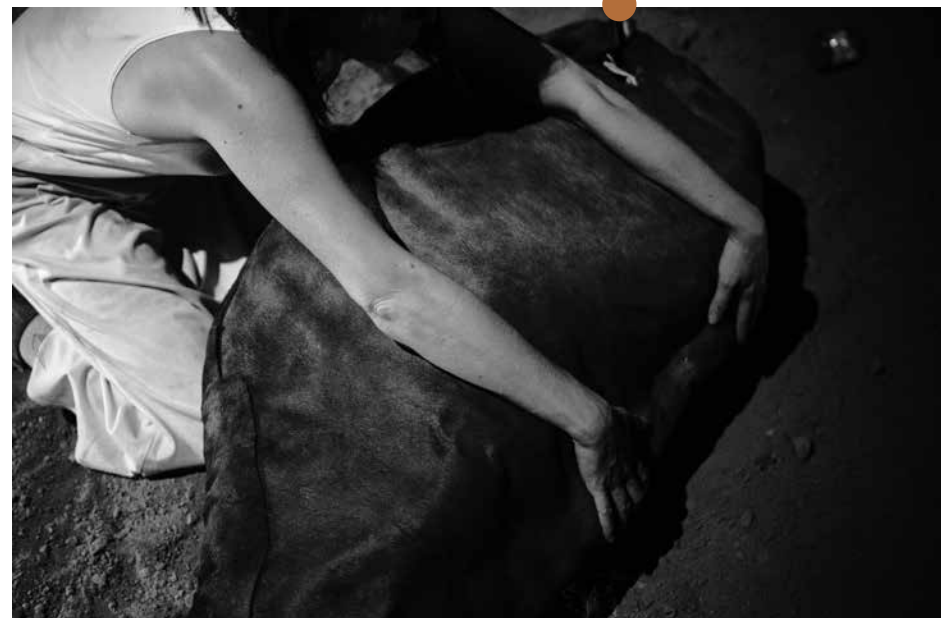
Autor dramatisácie Michal Ditte pretavil šírku reportážneho románu do osudov niekoľkých emigrantov – hlavnou postavou je Mendel Beck, obuvník z Haliče, a jeho sestra Rifke. Nechýbajú ani ďalšie postavy, napríklad reálnymi emigrantmi inšpirované postavy Slovákov z Brutoviec, ktorých na úteku podľa Pollackových výskumov uväznili, ale napriek tomu sa im podarilo dostať sa do Ameriky. Ditte podľa románu vytvoril fragmentárny scenár pre troch hercov a dve herečky, ktorí sú zároveň rozprávačmi, stelesňujú viaceré postavy, tvoria zvukovú kompozíciu, pracujú s bábkami, ale predovšetkým sú neustále prítomní na scéne. Presnejšie uviaznutí v obdĺžnikovej aréne plnej hlíny a piesku. Tie sú archetypálnym symbolom neúrodnej, kontaminovanej zeme, ktorú opúšťajú, ale nesú si ju so sebou. Inscenáciu uvádza vizuálne minimalisticky, doslova sošne stvárnené prerozprávanie mýtu o vzniku znečistenej pôdy, ktorá môže vydať iba skazené plody. Zaujímavým zdrojom, ktorým autor dramatisácie doplnil Pollackov text, je dobový slovník, ktorý vznikol pre potreby emigrantov a v inscenácii získal osobité miesto ako autentický dotyk s časom jeho vzniku. Dramatisácia je pomerne voľná a jej záver je už úplne odpútaný od predlohy – symbolická smrť Mendelovej sestry Rifke na mori sa podľa Pollackovho dokumentárneho románu nestala, Rifke sa v Amerike šťastne vydala, no v inscenácii silno zapôsobí na symbolickej úrovni. Mladá žena sa vsunie do sklenej rakvy, ktorá predtým skrývala všetky rekvizity – je to metafora výsledku emigrácie: pochovaná čistota a nádej.

Diváci sedia v tesnej blízkosti okolo scény a majú tak možnosť detailne sledovať herecké akcie a emócie. Na obdĺžnikových projekčných plochách nad ich hlavami, ktoré uzatvárajú spoločný dusný, zaprášený priestor účinkujúcich

aj divákov, sa premietajú staré fotografie z haličského života a exodu, zväčša statické, niekedy aj animované. Herecký štýl prechádza od sošného deklamovania cez dynamické fyzické divadlo, spev, zvuky až po prácu s bábkami, objektmi či rekvizitami. Herecký tím počas skúšania dosiahol vnútorné prepojenie, ktoré pomáha spoluvytvárať silné a dramatické situácie. Niektoré metafory sú nové a originálne, iné sa v divadle tohto typu často používajú (napríklad práca s topiacim sa ľadom, hlinou atď.), celok však pôsobí organicky a harmonicky. Prekvapilo ma, že tvorcovia nepracovali aspoň na výtvarnej úrovni s metaforou (neexistujúceho) amerického cisára, podľa ktorej sú kniha aj inscenácia pomenované. Takisto sa v texte stratí prepojenie Osvienčimu, starého centrálného mesta židovskej emigrácie, s jeho ďalším osudom.

Popri estetickom zážitku inscenácia prináša aj mnohé intelektuálne impulzy. Najmä citácie z dobovej tlače, ktoré negatívne reagujú na migračnú vlnu z Európy, sú veľmi pôsobivé. Americkí novinári vtedy používali prakticky rovnakú demagogickú rétoriku, dokonca to

AMERICKÝ CISÁR
— M. Danadová
foto R. Dranga



AMERICKÝ CISÁR
— M. Danadová
foto R. Dranga

isté stereotypné strašenie ako mnohí naši dnešní politici a žurnalisti. Už vtedy tlač šíriľa, že utečencov treba živiť, že sú nevzdelaní, vzbudzujú strach, obťažujú ženy a sú tak pre spoločnosť nepríjemnou záťažou. Väčšina z nich však veľmi tvrdo pracovala a tým zároveň aj pomáhala rastu americkej ekonomiky. Boli to práve Slováci, ktorí ešte len pred sto rokmi boli týmito emigrantmi, odkázanými na pomoc a pochopenie druhých. Precízne vybudovaná, pôsobivá inscenácia *Amerického cisára* nám to opäť pripomenula. ☞

Martin Pollack: **Americký cisár**

preklad M. Hvorecký dramatisácia M. Ditte dramaturgia M. Godovič réžia I. Ditte Jurčová výtvarný koncept I. Ditte Jurčová, K. Caková výtvarná realizácia K. Caková pohybová spolupráca M. Danadová hudba I. Mer, C. Estrella digital media E. Bartoš účinkujú E. Moresová, M. Danadová, L. Bukový, M. Kvietik, F. Jekkel premiéra 4. máj, Štúdio 12, Bratislava a 11. máj 2018, Divadlo Pôtoň, Bátovce

Karol Mišovic
teatrológ

Honoré de Balzac
OTEC GORIOT

Otec Goriot strana za stranou

Pre niekoho neprijemná spomienka na útrpné stredoškolské povinné čítanie, pre iného kolosálna ľudská dráma, dodnes schopná dojať svojou životnosťou. Tak či tak, Balzacov Otec Goriot bez námietok patrí medzi klasické poklady francúzskej prózy a na Slovensku sme sa konečne dočkali aj jeho divadelného uvedenia – v nitrianskom Divadle Andreja Bagara.

Honoré de Balzac v niekoľkozvázkovom diele *Ľudská komédia*, ktoré malo byť svojím triezvym opisom skutočnosti priamym protikladom k Danteho *Božskej komédii*, zachytil dejiny svojej doby. Pomenoval v ňom totiž všetky sociálne stavy súdobého či len nedávno minulého Francúzska a charakterizoval tak tisícky reálnych i fiktívnych postáv, ktoré sa snažia nájsť svoje miesto v živote (či už v spoločenskom, rodinnom, či milostnom). A to všetko vystihol s majstrovsky rafinovanou psychologickou kresbou autora – empirika. Tak sa mu podarilo vytvoriť monumentálnu klenbu chrámu ľudskej society vystavanú z pestrofarebných mozaík osudov svojich súčasníkov.

V pozícii dramatika už nebol Balzac taký úspešný. Nedokázal totiž do postáv ani dejov svojich hier vložiť životnosť príznačnú pre jeho beletristickú tvorbu. Ako výstižne už v roku 1920 napísal Stefan Zweig: „Pre Balzacove romány nie sú význačné veľké scény, ale pozvoľné, chemické premeny charakterov a ich zviazanosť s prostredím, ich krajina. Môže písať len ako valiaci sa veľtok, potrebuje šírku a plnosť, a nie je to náhoda, že všetky dramatizácie Balzacových románov

stroskotali. Každá jeho postava pôsobí v úzkom výseku kulís neprirodzene, pretože chýba jemná hra odtieňov, logika prechodov.“¹ Balzacove drámy naozaj žijú v zabudnutí a zároveň v dejinách divadla napočítame len minimum vydarených inscenácií divadelných prepisov jeho próz. Medzi kvalitnejšie patria práve tie, ktoré deskriptívne neprepisujú dialógy i dejové zvraty a nesnažia sa so všetkou ľudskou zložitosťou na javisku oživiť Balzacove charaktery, ale naopak, vytvárajú osobitné dielo verné autorovi výhradne myšlienkou a kritickým myslením. Posledným príkladom sú inscenácie berlínskeho Volksbühne *Lesk a bieda kurtizán* v réžii Reného Pollescha (2013), *Sesternica Beta* od Franka Castorfa (2013) či *Triumf lásky* v spracovaní Martina Wuttkeho (2014), pre ktoré sa jeho romány stali len odrazovými mostíkmi a príbehovými východiskami na zobrazenie faktu, že síce medzi autorovou a našou súčasnosťou už ubehli takmer dve storočia, ale ľudia ani ich mravy a túžby sa nezmenili.

Na Slovensku na túto dramaturgickú trilógiu tematicky i spôsobom nazerania na originálnu predlohu nadviazal Marián Amsler pri *Lesku a biede kurtizán* (Divadlo Aréna, 2015). V porovnaní s Amslerom (keďže ide skutočne o jediného Balzaca na našich javiskách od roku 1964, tak sa komparácii nedá vyhnúť) nitrianski tvorcovia pri *Otcovi Goriotovi* zvolili opačný princíp. Roman Polák a Daniel Majling chceli ostať Balzacovi nanajvyš verní. No tým dokázali práve to, že Zweig mal pravdu.

Polákova a Majlingova dramatizácia sa vo veľkej miere snaží pretlmočiť román v jeho celom rozsahu. Zachytáva všetky príbehové linky a s nimi sa logicky kopie peripetie i postavy, ktoré v origináli

¹ ZWEIG, Stefan. *Balzac*. Praha : Máj, 1949, s. 309 – 310. [preložil KM].

„ Polákova a Majlingova dramatizácia sa vo veľkej miere snaží pretlmočiť román v jeho celom rozsahu. “



OTEC GORIOT
— G. Dolná,
L. V. Kmeťová,
R. Poláčik,
D. Kuffelová,
M. Ochránek,
M. Nahálka,
M. Šalacha,
I. B. Vojtek,
M. Liptáková
foto Collavino

dostávajú len minimálny priestor (Ajuda-Pinto, Maxime de Trailles či Vojvodkyňa de Langeais). Touto pietou voči autorovi tak text logicky naberá na nedramatickej epickosti až enumeratívosti. Výstupom chýbajú hutnosť a vnútorná dynamika a keďže sú repliky dôverným prepisom prozaickej predlohy, prenikajú do nich literárnosť i lineárnosť. Pre obdivovateľa Balzacovho génia, ale i náhodného diváka, ktorý román čítal, je preto dramatizácia len konvenčným vyrozprávaným príbehu bez textovej (a následne i režijnej) nadstavby.

Jednou z mála výnimiek sú vydieračské dialógy manželov Goriotových dcér de Restauda a de Nucingena, keď muži násilím prinútiť svoje manželky podvoliť sa ich plánu. Účastný týchto partnerských hádok je aj otec oboch žien – Goriot. Dvojice však na neho nereagujú, lebo Goriot sa sem dostáva „späťne“ – dané scény si totiž vytvára ako živú predstavu, ktorú mu vsugerovali obe dcéry,

keď sa k nemu neskôr prišli ponosovať na svojich zákonných trýzniteľov. Celkovo sú však tieto momenty jednými z mála zmien, keď sa autori dramatizácie odpútali od dôkladnej transkripcie pôvodného románu a rozvinuli vlastnú autorskú imagináciu. Samozrejme, menších odchýlok od originálu nájdeme viac, ako napríklad domyslený vzťah medzi Michonneauovou a Poiretom, založený výhradne na sexuálnej dychtivosti, či fakt, že v románe sa nakoniec predsa len k umierajúcemu otcovi dostávajú jedna z dcér – Anastasie. Polák však v intenciách svojej interpretácie o krutosti vzťahov zahltených vidinou komfortnosti Goriotovi odoprel rozlúčku s oboma deťmi.

Naratívny ráz dramatizácie neprelomila ani Polákova réžia. Verne tlmočí Balzacove slová a situácie, ale nedodáva postavám, a teda hercom to, o čo ich prepis z prózy do drámy obral – pulzujúci vnútorný obsah a preniknutie

do bohatej introspektívy charakterov. A práve v tom sa stráca čaro Balzacovej poetiky, ostáva z nej len dramatický príbeh a vytrácajú sa jemné psychologické nuansy, ktoré by oživili jednoliate dialógy. Polák sa v réžii sústreďuje najmä na herca, ktorý sa v scénografii Pavla Boráka, zbavenej efektov a výpravnosti, stáva ústredným bodom inscenácie. V priestore, ktorému dominujú prázdne tmavé steny, prerušované len dverami, sa režisérova pozornosť obracia výsostne na hereckú drobnokresbu. Lenže práve k tej nedochádza.

V Polákovej réžii zároveň absentuje zreteľnejší interpretačný výklad. Nevieme, o čom presne *Otca Goriot* tri a pol hodiny vlastne hrá – okrem pretlmočenia obsahu románu. Jednu z mála výkladových línií môžeme nájsť v akcente na rozpornosť ženskej existencie. Po februárovej *Hedde Gablerovej* v Činohre Slovenského národného divadla sa tak opäť sústredil na nevyspytateľnosť ženskej duše. Vidí ženu ako venušu, ale súčasne i ako diabla. Polák kladie dôraz tak na exteriérový dojem predstaviteľiek Anastasie de Restaud, Delphine de Nucingen a Clary de Beauséant, ako i na zobrazenie ich milostných kolbísk, kde herečky dostávajú priestor byť tyrankami i obeťami, trebárs i v jednej scéne zároveň. Niekedy sa to deje až vo vzácnom kompromise. Uhladené a dôstojné róby a župany Petra Čaneckého ich osobám dodávajú honosný lesk a až autoritatívny dojem, prekúkajúce podväzkové pásy kontrastne k tomu hovoria o ich naturálnom pudovom založení. To podporuje i ústredný scénografický prvok – olejomalba Williama Ettyho *Musidora: The Bather, At the Doubtful Breeze Alarmed* prítomná vždy v inom rozmere, inom ráme, ale v každom priestore, kde sa žena a jej ľudská podstata stávajú stredobodom pozornosti.

Lineárnosť dramatizácie sa odrazila aj na hereckom prejave. V Polákových nevybojných režijných aranžmánoch, postavených viac



OTEC GORIOT
— P. Oszlík,
A. Sabová
foto Collavino

na siahodlhých replikách ako na prudších akciách, nedostávali herci dostatočnú príležitosť na tvárnejšie a vo výsledku i sugestívnejšie pohrávanie sa s emočnými (a tým logicky i výrazovými) poryvmi postáv. V inscenácii, kde je obsadený takmer kompletný súbor divadla, sa vo väčšine prípadov stretávame len s oživenými dvojrozmernými figúrami, ktoré splňajú predpísané dráhy a so psychologickým podtextom kolorujú predpísané texty, ale namiesto hereckých oblúkov tu vidíme len tézy. Preto takmer všetky vedľajšie postavy, ktoré dotvárajú rozmanité prostredie chudobnej Latinskej štvrte,

ako aj honosných sídiel na Saint-Germain, ostávajú vo významovom i hereckom úzadí.

Podobne ako Balzac, aj tvorivý tím za hlavných tlmočníkov príbehu zvolil trojicu Goriot – Rastignac – Vautrin. Z nich sa dokázal s reliéfnosťou dramatizácie najplastickejšie vyrovať Martin Nahálka vo Vautrinovi. Teoretik i praktik zločinu, vlastným menom Jacques Collin – je emblémom vyvrhela a kriminálnika literatúry 19. storočia, zároveň je to jedna z postáv, s ktorými sa buď v hlavnej úlohe, alebo len v hrôzostrašných či ironických poznámkach stretávame aj v *Ľudskej komédii*. Práve vďaka jeho mnohotvárnosti je vďaka hereckou príležitosťou. Poskytuje totiž celú škálu protikladných emočných i ľudských polôh a presne takto ju pochopil aj Polák s hereckým predstaviteľom. Nahálka spočiatku predstavuje Vautrina ako sympatickeho žoviálneho muža, ktorý si k majiteľke penziónu môže dovoliť viac, ako predpisujú slušné mravy. Jeho bezprostredná familiárnosť vie vďaka hercovmu vehementnému prejavu pozdvihnúť atmosféru v tejto – doslova – ubytovni depresie. Nahálka však dokáže rýchlo zmeniť náladu. Vautrin je predsa majstrom pretvárk a rýchly strih absolútne opozitných emócií mu nerobí problém. Z neviazaného klauna, ironicky podpichujúceho každého zo svojich spolubývajúcich, vie bez očividnejšej vonkajškovej premeny prejsť do pozície kalkulujúceho realistu, ktorý komunikuje zhrubnutým hlasom s dôrazom na cieľ vyslovovaného. Polák s Majlingom zároveň obzvlášť venujú pozornosť vete prítomnej už v románe: Nemá rád ženy. Áno, mnohí odborníci na Balzacovu tvorbu sa už zaoberali homosexuálnou orientáciou vybraných postáv na čele práve s Vautrinom (ved' aj v Amslerovom *Lesku a biede kurtizán* sa jeho orientácia stala jedným z ústredných podtextov inscenácie). Nahálkov Vautrin síce disponuje aj molovejšími odtieňmi, ale v žiadnom prípade nie zženštilosťou. Aj v jemnosti dokáže

„
Keby v hereckej tvorbe Romana Poláčika každá postava prítiažlivého milovníka bola jednou dlaždicou, tak by sme v Nitre chodili už po pekne dlhom bulvári.“

byť dostatočne maskulínny. Jeho náklonnosť k mužom je badateľná len v náznakoch, ktoré sú však dostatočne javiskovo výrazné a výpovedné – zotretie smotany z líca sluhu Christophu, ale najmä dramatická scéna, keď chytí Rastignacovu ruku a priloží si ju na jazvu na hrudi. Vtedy Nahálka v dlhej napätej pauze cez tlmený pohyb a sústredný znežnený pohľad vypovie všetko podstatné. To však Polákovi asi nestačilo a informáciu o tom, že Vautrin „nemá rád ženy“ ponechal ako hlavný motív výstupu tajného policajta Gondureaua s Poiretom a Michonneauovou (veta na tomto mieste zaznieva aj v románe). Neustrážil však mieru a scéna sa v dôsledku toho stáva skôr estrádnou než dramaticky údernou. Obmedzený Poiret (Marcel Ochránek) totiž stále nerozumie jej skutočnému významu a násobí stupidné otázky typu: „To nemá rád ani svoju matku?“

Veľkým posunom oproti románu je zobrazenie titulného hrdinu. Jean Joachim Goriot Ivana B. Vojteka totiž nie je vechý starček, ktorý už svojím zjavom vzbudzuje súcit a pocit spolupatričnosti. Je to aktívny postarší muž, ktorý energiu čerpá práve z lásky k dcéram. Vyvrcholením tejto charakterokresby je scéna, keď Delphine prezentuje nový byt. Vtedy je jeho Goriot detsky bezprostredný, šťastie ho vybudilo k nástojčivej radosi a výrazovej dynamike. Preto je svojím entuziazmom dcére až otravný a nepríjemný, čoho poslednou bodkou je jeho zamilované ľahnutie si k jej nohám (to predpisuje aj samotný Balzac, podobne ako takmer v celej inscenácii, ani tu sa režisér nesnažil rozvinúť autorovu fantáziu). Podlomeného starca z neho vyprofilujú až scény, v ktorých sa dozvedá o zovretí svojich dcér manželmi. Vtedy sa z neho po fyzickej i psychickej stránke stáva živá mŕtvoľa. V dôsledku toho je jeho pád do smrtelnej postele radikálnejší než v románe. Do spomínaného momentu by sme dokonca mohli jeho Goriota ľutovať, až tu sa totiž dozvieme o jeho pochybnej obchodnej

minulosti (z úst Petra Oszlíka ako de Restauda). Vojtekov Goriot však dokáže tieto machinácie odôvodniť (i keď nie ospravedlniť) láskou k deťom. Veď aj v scéne, keď Vautrina „zasiahne mozgová príhoda“, túto skutočnosť ignoruje a s naliehavosťou a nekompromisnosťou hysterickéj Vauquerovej oznámi: „Musím ísť k dcére. Nepočuli ste?“ Jeho Goriotom po celý čas pulzuje len jediná náplň života. A preto sa jeho kreácia pohybuje na dvoch hranách. Na fanatickom vzťahu k Anastasii a Delphine, keď pri zmienkach o nich dostáva jeho hlas harmonický tón plný nefalšovaného nadšenia. Vidí, ako ho obe využívajú, ale on je poslušný mopslík, ktorý sa pokorne necháva biť a odstrkovať. Je vďačný aspoň za tých pár slov a pohľadov. No hneď ako niekto napadne meno a česť jeho detí, tak herec prechádza k druhej stránke základnej oscilácie charakteru – k výbušnému až agresívnemu cholericovi. Keď sa napríklad dozvie, že Rastignac by mohol dať pred Delphine prednosť bohatej dedičke Victorine, tak sa naňho nebojí použiť i fyzické násilie.

Keby v hereckej tvorbe Romana Poláčka každá postava príťažlivého milovníka bola jednou dlaždicou, tak by sme v Nitre chodili už po pekne dlhom bulvári. Aj Eugène Rastignac je z tejto sorty mužov – vzhľadom driečny, prejavom galantný, dušou bezúhonný a vnútorným zázemím odhodlaný na veľké činy. Poláček pozorne odčítal vývojový oblúk pôvodnej postavy, a teda spočiatku ho vidíme ako jednoduchého chlapca z vidieka, ktorý neskrývane prežíva svoje prvé ľúbostné (parížske) okúzlenie a následne ľarbavo spoznáva realitu biednych štvrtí aj honosných palácov mestského života. Počiatočnú dezorientovanosť v tejto bujarej novote postupne zatlačia nekompromisnosť a cielavedomosť, keď sa stáva svedkom rodinnej tragédie Goriotovcov i priateľom zločinca Vautrina. Jeho Rastignac akoby sa odrazil od osudov postavy, ktoré Balzac rozvíja v novele *Bankový dom Nucingen*, kde autor dorozprával životné cesty mladého Angoulêmečana.



OTEC GORIOT
— B. Andrešičová,
R. Poláček
foto Collavino

V pôvodnom románe zocelený trpkou skúsenosťou z „elegantnej otcovraždy“ hrdó vysloví slávnu vetu: „A teraz uvidíme, kto z koho!“ a až potom zaznie spisovateľova poznámka: „... začal tým, že odišiel na večeru k panej de Nucingen.“ Polák s Majlingom nechali mladého hrdinu povedať tieto vety naraz: „Idem na obed k panej de Nucingen. Uvidíme, kto z koho!“ Kým u Balzaca je to zvolanie plné vnútornej zloby nad skazenosťou sveta a zároveň tragickou iróniou, lebo autor dobre vedel, kam erbovú postavu svojej tvorby v ďalších dielach zavedie, tak v Polákovom – Poláčikovom stvárnení predstaviteľ slová vysloví vecne, nepateticky. Chýba im zápalistý apel. Poláčikov Rastignac už totiž tuší, že jeho osudom, no najmä cieľom je splynutie s parížskou smotánkou. Je to síce charakterný muž, ale má aj svoje slabosti – a práve preto tak rýchlo po Goriotovej smrti podľahne mámvivému lesku, ktorý ho prinúti zabudnúť na nehostinnú biedu. Toto však vidíme až v absolútnom závere jeho výkonu, dovtedy Poláček dopláca na prozaickosť dramatisácie. Jeho výstupy podliehajú literárnosti a hercovi chýba plastickejšia možnosť rozohrania sa do širších hereckých odtieňov, ktoré by sa počas trvania inscenácie na seba nebezpečne nepodobali.

I keď Polák upriamil výklad interpretácie na postavenie ženy v súdobej spoločnosti,

predstaviťky hlavných hrdiniek nedostali priestor na širšie rozvrstvenie spleťtých zákutí pôvodných charakterov. Nemali tak šancu zaujať ničím iným než doslova svojím exteriérom v elegantných spoločenských či domácich róbach. Andrea Sabová (Anastasie) po technickej stránke navyše narazila na svoje hlasové limity, čo ju zvieďlo k výrazovej prepiatosti a výhradne vonkajškovému naznačeniu vnútorných pochodov postavy. Anna Rakovská ako jej sestra Delphine pôsobila oproti nej prirodzenejšie, réžia ju však nútila preexponovať momenty opovrhovania otcom, pri ktorých sklízavala do prvoplánových reakcií a zbytočných grimás. Barbora Andrešičová mala pri de Beauséantovej vďačnejšiu rolu, stvárňovala kultivovanú ženu rozsiahleho intelektuálneho i ľudského rozmeru, ktorá o to krutejšie spoznáva sklamanie v láske. Lenže ostalo len pri tejto stručnej charakterizácii a herečkinom prirodzenom vyžarovaní mramorovou krásou, no bez možnosti tvárnejšie rozohrať niečo viac, ako určuje základné vzťahové rozčlenenie.

Vdova Vauquerová Evy Pavlíkovej výzorom nepripomína bezohľadnú majiteľku penziónu, reálnejším slovníkom povedané súkromného chudobinca, ale skôr obstarožnú majiteľku verejného domu. Ledabolo ustrojenú, ale výrazne nalícenú s bohato našuchorenou parochňou. Jej charakterizačným gestom (ruka jemne sa dotýkajúca dekoltu) a ležérnym postojom či sedom asociuje až figuratívnu pózu „Venus pudica“, využívanú najmä v renesančnom umení na zdôraznenie čistoty a krásy, čo vytvára prudký kontrast k Vauquerovej letore. Pavlíkovej venuša už dávno prezrela po každej stránke. Stala sa z nej cynická mamónárka s falošným úsmevom, ktorá sleduje svojich nájomníkov, ako konzumujú jej negustiózne jedlo. Pritom ona sama si provokačne vkladá do úst čerstvé ovocie. Táto herecká póza však Pavlíkovej nepomáha bohatšie znázorniť vnútorný

konflikt Vauquerovej. Podarí sa jej ho odhaliť až v poslednom výstupe pri Goriotovom smrteľnom lôžku. Herečka až tu dostala možnosť nevarírovať len jednu rovinnu roly, ale rozohrať prudkú duševnú balzacovskú polemiku. V tomto momente sa zreteľne prejavili Vauquerovej zloba a mizantropia, osobné nešťastie, ktoré sa deformovalo do krutosti voči celému svetu. Pavlíkovej dramatisujúca trpkosť, pocit opovrhnutia k umierajúcemu a zášť (čerpajúca z osobných i obchodných záujmov) sa pretavili do krátkeho, ale obsažného miniportrétu balzacovského blenu nad životom.

Nitriansky *Otec Goriot* je splnením veľkého dlhu slovenského divadelníctva voči francúzskemu prozaikovi. Lenže pietne stvárnenie ulahodí skôr maturantom, ktorí bez návštevy knižnice potrebujú rýchlo zistiť, o čom ten román vlastne je. V Nitre dostanú kultivovane prerozprávany obsah, ale o zreteľnú odpoveď na otázku, prečo sa dnes prizierame príbehu o posledných dňoch života bývalého cestovinára Goriota, ostávame ochudobnení. Vidíme decentne kolorovaný príbeh, uniká nám však to najdôležitejšie, to, prečo vybrané inscenácie Balzaca (spomenuté na začiatku recenzie) tak úspešne rezonovali – téma s presahom k dnešku. Možno aj preto sa po replike de Nucingena: „Nemám rád divadlo, veľa slov a nič sa tam nedeje,“ na premiére spustil (prvý) spontánny aplauz na otvorenej scéne. Povedal málo, pomenoval veľa. ♣

Honoré de Balzac: **Otec Goriot**

dramatisácia D. Majling, R. Polák réžia R. Polák
dramaturgia L. Miháľová kostýmy P. Čanecký
scéna P. Borák hudba V. Šarišský účinkujú I. B. Vojtek,
R. Poláček, M. Nahálka, A. Rakovská, A. Sabová,
B. Andrešičová, E. Pavlíková, D. Kuffelová a ďalší
premiéra 13. apríla 2018, Divadlo Andreja Bagara v Nitre

Miroslav Ballay
divadelný výskumník a kritik

Archeológia ľudského rodu

Hudobný skladateľ, libretista a režisér Andrej Kalinka sa vo svojom najnovšom performatívnom diele tematicky venuje genéze a kontinuite ľudského rodu vo vrstviacom sa umeleckom uvažovaní. Svedčí o tom aj samotný názov Eu.Genus//Dobry.Rod čiastočne odvodený od slova eugenika. S týmto prepojením umenia s vedou priliehavo súvisela aj koncepcia priestoru ako priznaného umeleckého ateliéru alebo laboratória, v ktorom sa stretli tvorcovia umeleckého zoskupenia Med a prach a ich noví spolupracovníci.

Ateliér sa stal pútavým miestom prieniku tvorivej činnosti niekoľkých umelcov: výtvarníka (Juraj Poliak), herca a hudobníka (Ján Morávek), tanečníkov (Daniel Raček, Lívia Balážová, Zebastián Méndez Marín) a samozrejme hudobného skladateľa (Andrej Kalinka). Všetci sa ocitli v priestore pozdĺžnej sály nezávislého kultúrneho centra Nová Cvernovka, predstavujúcej kombináciu pracovne, skúšobne, telocvične a dielne. Tvorcovia si ho čiastočne prispôbili a upravili práve na tento účel. Sálu zaplnili viacerými pracovnými stolmi s praktickými svetidlami a rôznymi materiálmi na spracovanie, príp. naaranžovanými predmetmi, podstavcami na umiestnenie rozličných sôch a drevenými roznožkami. Tieto rekvizity spolu so stojanmi na notové partitúry či porozkladanými bicími súpravami, príp. klávesovými a strunovými nástrojmi predstavovali kompletne vybavený umelecký ateliér.

Med a prach
EU.GENUS//DOBRÝ. ROD

To, čo vzišlo z tohto prostredia, nemalo vyvolávať ilúziu. Išlo o prebudenie tvorivých výbojov všetkých zainteresovaných na kolektívnom umeleckom procese. Režisér kládol dôraz na priebeh niekoľkých súbežných činností. Už od samotnej introdukcie vznikla doslova nabitá atmosféra spoločnej ateliérovej tvorby účinkujúcich, ktorí muzicírovali, spracúvali sochársku hlinu, púšťali rôznorodé zvukové nahrávky inštrumentálneho charakteru či diktafónom zachytené hlasy performerov.

Sledovali sme antiiluzívne montovanie parciálnych komponentov jednej kontinuálne skúšanej partitúry, ktorej dominantným tvorcom bol, pochopiteľne, Andrej Kalinka. Ten sa ako komentátor civilne prihováral publiku. Už v úvode sa takýmto spôsobom podelil s divákmi o krátku spomienku na svojho starého otca: „Môj starý otec v dielni stále niečo vyrábal a vymýšľal a ja som z toho nemohol spustiť oči. Dielne a ateliéry som mal vždy strašne rád. Mám pocit, ako keby sa tam schádzali zdanlivo protichodné princípy, hmotné s nehmotným, umenie s remeslom, myšlienky s fyzickým výkonom.“

Koncepcia ateliéru mala analogicky k citácii zachytiť stav tvorivého podnetného hľadania inšpirácie všetkých zainteresovaných. Tá sa zväčša rodila v momentoch tvorenia rôznych diel (často sochárskych) bezprostredne pred očami divákov. Ani v tomto prípade Kalinka nezaprel v sebe húževnatého tvorcu, ktorý sa po momente sústredeného ticha dokázal odrazu

„Koncepcia ateliéru mala analogicky k citácii zachytiť stav tvorivého podnetného hľadania inšpirácie všetkých zainteresovaných.“

1 KALINKA, A.
Eu.Genus//Dobry.Rod. Bratislava :
Med a prach, 2018.
[scénosled.]



EU.GENUS//DOBRÝ.ROD
— J. Morávek,
L. Balážová, D. Raček,
foto N. Knap

rozohniť v horúčkovitom zanietení. Pokojné koncertné pasáže s minimom diania na scéne striedali kontrastné, často frenetické polohy Kalinkovej muzikality. Pravidelne na scéne prebiehali paralelné akcie, ktoré postupne splynuli do kumulovanej spleti hlasov a prirodzeného tvorivého lomu: Kalinka v jednom momente čítal tzv. teoretickú hudbu (z notovej partitúry replikoval intervalové značky), Balážová s kusom sochárskej hliny v rukách predstavovala divákovi tvorbu francúzskej sochárky Camille Claudelovej, Méndez Marín ho neskôr „vystavil“ na podstavce a licitoval jeho cenu ako pri nejakej aukcii. Režisér občas tok paralelných akcií prerušil, aby sa znovu

vrátil k meditatívnej polohe procesu tvorby.

Atmosféru pracovného prostredia podporovali i ostatní tvorcovia. Napríklad Juraj Poliak počas celej performance intenzívne dotváral pripravované výtvarné diela. Takmer nerušene pilil, vrátil, obrusoval jednotlivé artefakty, ktoré sa neskôr mali inštalovať. Zväčša zotrval v mlčanlivom, vnútornom zaujatí rutínnej činnosti výtvarníka. Daniel Raček komicky manipuloval s baletizolom, ktorý nemotorne balil do atypického tvaru, aby ho po chvíli opäť rozbaloval. Inokedy zas vstupoval do interakcie s ostatnými jednoduchým priložením dlane na ich plecica či hlavu.

Sčasti osihotené výstupy performerov sa

vzápätí stretávali v spoločnom súzvuku ako pri koncertnom predvedení (napríklad spoločnej interpretovanej renesančnej skladby). Režisér zvyčajne nechal účinkujúcich sa jednotlivo premiestňovať po scéne zľava doprava a naopak. Nenápadne putovali priestorom v osobitých trajektóriách pohybu. Svojím tempom pripomínali japonské divadlo butó. Dalo by sa povedať, že pritom dômyselne komponovali doslova kantorovské „bioobjekty“. Daniel Raček počas subtilnej chôdze po štyroch takýmto spôsobom niesol na svojom chrbte pitoreskné kvádre zo sadry, v ktorých boli zapichnuté odliatky uší. Rovnako koexistoval s predmetmi, keď sa postupne vplietal rad za radom do holých drevených rámov alebo si na zadok pripevnil stoličku.

Tieto „bioobjekty“ svojím spôsobom vytváral každý jeden z performerov. Ján Morávek posediačky, v intenzívnom pohrúžení sa do svojej činnosti rozpletal kľbko starých magnetofónových audiopások, z ktorých sa takmer nedokázal vymotať. Počas performance vytváral zvukové nahrávky prostredníctvom diktafónu, alebo sa s hitlerovskými fúzikmi a na hlave namontovanou aureolou prihováral divákovi: „Príroda je krutá, preto aj my môžeme byť./Die Natur ist grausam, darum dürfen wir es auch sein.“² Predstavil v tomto diele pozoruhodný hudobný vklad svojimi všestrannými inštrumentálnymi i vokálnymi schopnosťami rozmanitej škály. Svojrázny výraz prejavil v nenápadných výstupoch, napríklad keď sa premiestňoval priestorom obutý v koturnoch z reproduktorov. Na chrbte mal výstižne zavesenú dosku s nápisom: „Predstavte si niečo, čo neexistuje“ ako doslova leitmotív celej performance. Umožňovala to koncepcia priznaného ateliéru ako priestoru pre vznik niečoho čo (ešte) neexistuje, ale povedzme len vznikne. Podobne je to aj s divákom, ktorý je na takomto type performance. Skúša, hľadá, zastavuje svoju myseľ

pri niečom iritujúcom a prípadne sa znovu vracia k pôvodnej asociácii. Stáva sa tvorcom vlastného rekonštruovaného diela vo svojom vedomí počas jeho recepcie. Kompletne zariadená dielňa evokovala u Kalinku práve toto tajomstvo zrodu diela v bezprostrednej konfrontácii s publikom. Tvorcovia svojím autonómnym osihotením (často za stolmi s lampičkami a zostavami hudobných nástrojov) v rámci performance prispievali k odtabuizovaniu celého aktu tvorby. Antiiluzívne odhalovali jej procesualnosť pred očami divákov.

Tanečník, performer Zebastián Méndez Marín zas pútal publikum hispánskou mentalitou s neraz impulzívnou prudkosťou svojich reakcií. Daniela Račeka inzultoval za to, že sa ho počas výstupu snažil kontaktné dotýkať sústavným kladením dlane na jeho tvár i hlavu. Podobne intenzívne napríklad plieskal drevenou tyčou o kusisko vystavenej sochárskej hliny, vyratávajúc mená slávnych sochárov z dejín umenia: Praxiteles, Donatello, Michelangelo, da Vinci etc. Po výmene tyče za železnú sa do jeho výpočtu dostali aj Warhol a Picasso, pričom pomocou úderov formoval hlinu do extenzívnych tvarov. Prekypoval nevšednou



2 KALINKA, Andrej:
Eu.Genus//Dobry.Rod.
Bratislava: Med
a prach, 2018.
[scénosled.]

EU.GENUS//DOBRY.ROD
— Z. M. Marín,
L. Balážová
foto N. Knap



EU.GENUS//DOBRY.ROD
— J. Poliak, Z. M. Marín,
D. Raček
foto N. Knap

3 KALINKA, A.
Eu.Genus//Dobry.
Rod. Bratislava:
Med a prach, 2018.
[scénosled.]

4 Ibid.

výrazovosťou i pohybovou plasticnosťou. Osobito dojímal príbehom o smrti svojej starej mamy, ktorý podal nesmierne citlivým spôsobom: „Moja stará mama nezomrela pri speve. Umierala v bolesti a ďaleko od svojich blízkych. V deň, keď umrela, vletel do domu yigüirro a sadol si na prah jej izby. Nespieval, ale všetky piesne niesol v krídlach...“³

Tanečníčka Lívia Balážová znenazdajky komponovala nečakané fragmenty pohybu. Počas výstupu Méndeza Marína tlmočila do slovenčiny spomínanú reminiscenciu v španielčine o utrpení a smrti starkej, aby potom vynikla predovšetkým v dynamicky príťažlivej partitúre vyslobodenia ľudskej duše. Z pôvodného statického posedu na drevenej roznožke zoskočila a po celom priestore prezentovala exaltované rozpínavé konfigurácie tela ako vták yigüirro (drozd). Upútavala tiež rozmanito tvorenými „bioobjektmi“, v ktorých sa súvislejšie presúvala priestorom s hlavou ponorenou vo vedre. Atypicky pritom dokázala stáť na hlave v meravej sošnosti stojky. V rozmanito komponovaných aranžmánach zvládala tiež obdivuhodne uniesť partnera Račeka, príp. aj batoh so schúlenou postavou herca Méndeza Marína. Svojimi umiestneniami tvorili ucelené, kompaktné celky, z ktorých rezonovala

hlboká podstata ľudského rodu v jeho čistej kontinuite vzájomných humánných vzťahov.

Sú to len vymenované čriepky z laboratória tvorcov. Je viac než evidentné, že režisér súvislejšie hromadil rozličné motívy (najmä výtvarné, hudobné). Rád ich nechal vyznieť v rámci rozvinutej intertextuálnej hry v performancii. Takto sa stalo, že rôzne výroky a texty splynuli s hudobnými citáciami či s výtvarnými inštaláciami – procesuálne vznikajúcimi v celkovej plynúcej riave diela. V tektonike performance ich doslova nechával prelínať, obtekať či rôznym spôsobom presvitať jeden cez druhý, čo vzdialene pripomínalo „palimpsest“. Stála za tým idea úpenlivého docielenia vydestilovaného koreňa – alchymie tvorby ako takej.

Kalinka ako skladateľ ponúkal vo svojich civilných komentároch základné informácie o pôvode interpretovaných skladieb, ktoré práve hral, i stave ich aktuálneho nastudovania, trochu ako pri výchovnom koncerte. V jednom momente dokonca čítal notovú partitúru, reprodukoval intervalové značky, hudobné predznamenia, ktoré divákovi bez hudobného vzdelania nemali čo povedať: „Teraz sa vám pokúsím podať skladbu znovu od začiatku, ale už v inej forme, teoretickej, teda ako informáciu. Prečítam vám partitúru tak, ako je napísaná, teda výšku a dĺžku nôt, poviem vám, ktorý hlas práve spieva atď. Takže začíname v sopráne celou notou H1...“⁴

Účinkujúci teda zväčša tvorili v rámci celku autonómne plochy napriek tomu, že predstavovali kolektív. Z týchto pozícií autenticky referovali o sebe, charakterizovali vlastné človečenstvo. Ako archeológovia vlastného vnútra odkrývali postupne rôzne vrstvy svojej osobnosti, svojho pôvodu aj existencie. Odhalovali ju v útržkoch v zmysle fragmentárnej štruktúry diela. Do popredia sa tak náhlivo predierala výpoveď o kontinuite dobrého ľudského rodu doslova na antropologickej úrovni.

Kalinka v rámci spomienky na dielňu starého otca s fascinujúcim pohľadom na jeho vynaliezavosť a tvorivosť predniesol dojímavú básničku, ktorú mu starký kedysi vyrozprával verš po verši. Týkala sa jeho, jeho otca, starého otca, ako aj jeho prastarých rodičov. Juraj Poliak napokon v závere pátral v rodokmeni po svojom strýkovi Karolovi Šmehilovi v Amerike, po ktorom zrejme zdedil výtvarný talent, keďže nik iný z jeho rodiny sa nezaobráva výtvarným umením.

V tomto duchu by sme mohli pokračovať ďalej, prostredníctvom ďalších a ďalších motívov skúmať záhadu toho, čím sme a kto sú naši predkovia. Tvorcovia pátrali tak hlboko, až sa vo svojom rešeršovaní dostali takmer k počiatku, k predchodcom človeka k tzv. hominidom. Méndez Marín sa pokúšal intuitívne zachytiť takéto pomysleného ľudského predka v osobitej pohybovej kreácii s celotvárovou maskou z hliny. Stelesnil ho so živelnou energickosťou – opičím vreskotom, ako aj animálnymi pohybmi. Počas celého výstupu mu Juraj Poliak masku dotváral, prizdoboval mu ju rôznymi trblietavými materiálmi a inak formoval.

Eu.Genus//Dobry.Rod ponúkal nevšedné spektrum práce s rôznorodým materiálom (výtvarným, hudobným, pohybovým) v priznanej ateliérovej surovosti. Väčšina objektov vznikala pred očami divákov. Hudobné kompozície sa práve skúšali a kde-tu sa ich hudobný tok scudzujúco prerušil nastavením metronómu. Režisér nechal diváka vášnivo pátrať v krajine inšpirácií autorského myslenia tvorcov alebo sa len nechať unášať dobrodružstvom voľných asociácií. Treba podotknúť, že na rozdiel od predchádzajúcich diel si Kalinka dovolil diváka usmerňovať – spomínanými prehovormi k publiku, ako aj zvolenou koncepciou otvorenej skúšky. Priniesol do diela väčšiu dramaturgickú jasnosť i celkový nadhľad. V anotácii podal aj



EU.GENUS//DOBRY.ROD
— Z. M. Marín, A. Kalinka
foto N. Knap

návod na čítanie, pomôcku pre viacero spôsobov poňatia celkovej kompozície: „Ateliér. Dokument. Imaginácia. Neoklasicizmus. Konceptuálne umenie. Otvorená skúška. Výchovný koncert (...) Toto je pohyb medzi tým všetkým, medzi vedou a poéziou, informáciou a symbolom či zdanlivým chaosom a nečakanou krásou.“

Med a prach: **Eu.Genus//Dobry.Rod**

libreto **A. Kalinka**, dramaturgia **M. Kozánek**, sochy, maľby, inštalácie **J. Poliak**, **A. Kalinka** hudba **T. L. de Victoria**, **J. Arcadelt**, **J. Dowland**, **P. I. Čajkovskij**, **A. Kalinka** réžia **A. Kalinka** účinkujú **Z. M. Marín**, **L. Balážová**, **D. Raček**, **J. Morávek**, **J. Poliak**, **A. Kalinka** premiéra 23. apríl 2018, Nová Cvernovka, Bratislava

Miro Zwielfhofer
divadelný kritik

Kto tie deti vychoval?

Rodina a najmä úloha otca v nej – to je motív, ktorý zohráva v tvorbe Gerharta Hauptmanna kľúčovú úlohu. Výnimkou nie je ani jedna z posledných zásadných autorových drám *Pred západom slnka* (1931), ktorú aktuálne uvádza Činohra Slovenského národného divadla.

„**Divák od začiatku vidí jednoznačne nastavenú situáciu, v ktorej nemožno nájsť príliš pochopenia pre konanie mladšej generácie.**“

Postava otca je v dramatikových textoch často dokonca zdvojená či ztrojená. V *Smrti Agamemnónovej* (1948) je napojená na antický motív, v *Potkanoch* (1910) sa to rôznymi variáciami doslova hemží (John, Hassenreuter, Pastor Spitta, Knobbeová a otcovstvo, absentujúci otec dieťaťa Pawliny), v románe *Atlantis* (1912) je zasa postava otca centrom deja. Hauptmannovi sa nemožno čudovať. Máločo definuje pruskú spoločnosť tak ako rodinný život – presná a rešpektovaná hierarchia, systém pevne daných úloh, privilégií a zodpovedností z nich vyplývajúcich. A to všetko vo svete, ktorého základy výrazne naštrbili spoločenské zmeny v prvých desaťročiach minulého storočia, ako aj potupa Nemeckého cisárstva po prvej svetovej vojne.

Už z bulletinu inscenácie možno dedukovať, že najnovšie uvedenie tohto textu sa zameriava hlavne na otázku medzigeneračného vzťahu. Interpretácia režijno-dramaturgickej dvojice Michal Vajdička a Daniel Majling správne ignoruje snahu prisúdiť tomuto textu rozmer výstrahy pred fašizmom. Nástup mladej generácie, ktorá agresívne baží prevziať moc od svojich otcov, pričom ignoruje tradície, môže byť interpretovaná ako paralela ku generácii

Gerhart Hauptmann
PRED ZÁPADOM SLNKA

tridsiatnikov a štyridsiatnikov, ktorí sa rozhodli nahraďiť generáciu „zradcov z Versailles“. Iste, takúto analógiu možno nájsť, no je to skôr dôsledok preventívnej snahy nemeckých povojnových literárnych kritikov zachrániť Hauptmanna pred ďalšie generácie pred denacifikáciou, ktorá sa vyznačovala niekedy necitlivým prístupom k umeleckému odkazu nemeckej kultúry.

Za pozornosť však stojí posun, ktorým príbeh z tridsiatych rokov minulého storočia transponujú tvorcovia do súčasnosti. Najmä kostýmy (Katarína Holková) reprezentujúce súčasnú voľnočasovú odevnú kultúru spoločnosti niekde na hranici vyššej strednej vrstvy a najnižšieho stupňa ekonomickej elity dodávajú inscenácii v porovnaní s textom značnú uvoľnenosť. Saká sú športové, vrchné gombíky na košeliach rozopnuté, najmladší z Clausenovcov Egmund (Daniel Žulčák) sa objaví aj v koženej či koženkovej bunde. Miernou výnimkou je len trochu upätejší kostým Wolfganga Clausena (Alexander Bárta), tu však ide skôr o znak akademickej formálnosti. Kostým jeho sestry Bettiny (Táňa Pauhoufová) má zasa podčiarknuť jej neurotickú zviazanosť. To všetko sa odráža samozrejme aj na reči tela väčšiny hereckého obsadenia. Nevidíme striedme gestá, rovné chrbty podľa pravítka či napätie celého tela. Nekoná sa žiadna tradičná pruská domácnosť medzivojnového obdobia, kde hlava rodiny predstavuje nespochybniteľnú autoritu a rodinné stretnutia majú jasne stanovené formálne pravidlá. Situácia skôr pripomína rodinnú „grilovačku“ niekde na predmestí súčasného veľkomesta, pre ktorú je príznačná viac žoviálnosť než upätosť, hoci



animozity medzi jednotlivcami zostávajú zachované.

Chápem pohnútky tvorcov k tomuto posunu, ktorý na prvý pohľad výslednému tvaru prospieva. Pri detailnejšom skúmaní však so sebou prináša jeden veľký nedostatok. Mattias Clausen v interpretácii Martina Hubu totiž nie je hlavou rodiny, ktorá vzbudzuje rešpekt už svojou majestátnou prítomnosťou. Nie je vodcom klanu, pred ktorým pociťujú špecifickú formu strachu aj vlastné deti. Príkladom je moment, keď si malá Leni (Sofia Masaryková/Alexandra Kubaljaková/ Daniela Šimeková) pomýli svojho starého otca s jeho

priateľom Geigerom (Emil Horváth) a zablahoželá mu k narodeninám. Je to situácia, ktorá môže vyvolať hrôzu ostatných postáv i divákov. Následná chápaná reakcia Mattiasa Clausena zas môže priniesť uvoľnenie. Žiadny takýto zlom však nenastáva. Postava v interpretácii Hubu je totiž od prvého momentu kreovaná v uvoľnenejšom ráze. Nedáva nám žiadny dôvod očakávať pobúrenú reakciu na omyl malého dievčatka. Napriek tomu v texte zostáva niekolkonásobné ospravedlňovanie sa Ottilie (Monika Šagátová) za správanie sa jej dcéry. Rovnako vidíme ako Erich Klamroth v interpretácii

PRED ZÁPADOM SLNKA
— T. Pauhofová,
M. Schumerová,
M. Huba, D. Žulčák,
M. Šagátová, J. Vajda
foto Collavino

„
**Pred západom
slnka je
inscenácia,
z ktorej si
zapamätáte
presný a detailne
vypracovaný
výkon Táne
Pauhofovej...**“

Tomáša Maštalíra manželku prebodáva pohľadom a dáva jej za vinu toto zlyhanie. Ibaže z kontextu prvého dejstva nemožno jasne odčítať, prečo by nedorozumenie malo byť veľkým problémom či dokonca škandalom. Odčítame len to, že Klamroth svoju manželku nemiluje, ak ňou rovno nepohrda.

Podobná situácia nastáva v druhom dejstve, v ktorom sa Clausen rozhodne naplno vyjadriť svoje city k sedemnásťročnej Inken (Mária Schumerová). Je to moment, keď starý muž prekoná vlastné zábrany, rozhodne sa otvoriť svoje vnútro a pustiť mladé, navyše spoločensky nie celkom seberovné dievča k sebe tak blízko ako málokoho vo svojom živote. K tomuto zlomu v inscenácii opäť nedochádza. Na javisku vidíme Clausena, ktorý sa takmer rovnocenne baví so všetkými, ešte aj so sluhom Winterom (Michal Noga). Inken navyše reaguje na vyznanie lásky slovami: „Vďaka Bohu, konečne! Vždy som mala pred tebou taký príšerný rešpekt.“ Podvedome sa vynára otázka: z neho? Môže pri tom ísť o dôsledok hereckého výkonu Martina Hubu. Najmä v prvých troch dejstvách až príliš často pracuje s preňho typickými a overenými výrazovými

PRED ZÁPADOM SLNKA
— B. Bystriansky,
M. Huba
foto Collavino



prostriedkami. Výrazné gestá aj niektoré intonácie mal možnosť vidieť pravidelný divák Činohry SND už viackrát a ich využitie v tomto prípade prekračuje hranicu prirodzenej hereckej typológie.

Spomínaná absencia napätia medzi Clausenom, jeho deťmi, ich partnerkami a partnermi je však skôr dôsledkom režijno-dramaturgickej koncepcie, ktorá *Pred západom slnka* interpretuje primárne ako obžalobu mladej generácie. Z ideového hľadiska je to samozrejme relevantná voľba, ktorá má opodstatnenie, ale po umeleckej stránke oberá Hauptmannov text o časť plasticity. Divák od začiatku vidí jednoznačne nastavenú situáciu, v ktorej nemožno nájsť príliš pochopenia pre konanie mladskej generácie. Pozície sú jasne dané, niet miesta na diskusiu. Aj v tomto kontexte dokážem pochopiť ambíciu tvorcov interpretovať text ako existenciálnu drámu nevyhnutného, ktorá pracuje s paralelou medzi Clausenom a Shakespearovým Learom. Stále však musím položiť na druhú stranu váh protiargument, že pôvodný text tým prichádza o viaceré nuansy, ktoré ho v porovnaní s inscenáciou robia menej jednoznačným a tým aj pútavejším (najmä v expozičnej fáze).

Na skutočnej sile získava inscenácia až v treťom dejstve, keď Clausenove deti preberajú iniciatívu. Stôl, pri ktorom má rodina raňajkovať, sa stáva plnohodnotnou arénou. Úlohu zohráva každý pohľad či pohyb. Ambícia inscenačného tímu o obžalobu mladej generácie tu získava už plnú podporu textu a výsledkom je veľmi emocionálne nabitá pasáž. Spomínaný stôl je centrom diania. Priťahuje všetky postavy, koncentruje dramatické napätie a nakoniec aj pozornosť divákov, je ako čierna diera, v ktorej centre sa hromadí všetko naokolo. Tak ako postupne pribúdajú postavy, logicky sa násobí aj hustota jadra celého diania.

Ako príklad môže slúžiť postava Bettiny. Táni Pauhofovej sa výborne podarilo zachytiť slobodnú ženu niekde po tridsiatke, ktorá svojou

chorobnou viazanosťou na oboch rodičov, a najmä otca, vzbudzuje smiech. Rodičov a ich vzťah si zbožštila. Aj tu sa však naskytá otázka, či sa nedalo viac popracovať na podčiarknutí paralely medzi Bettinou a Inken. Na jednej strane dcéra chorobne závislá od otca, od ktorého sa nikdy nedokáže odpútať. Na strane druhej dcéra, ktorej otec v očiach spoločnosti ako hlava rodiny zlyhal. S nárokmi okolia sa nedokázal vyrovnáť. Či samovraždu spáchal, alebo nie, podstatné je to, že o dobrovoľnom ukončení jeho života hovorí celé mesto. Je logické, že Inken inklinuje k staršiemu mužovi. Záverečné dve dejstvá už sú plnohodnotnou tragédiou muža, u ktorého staroba nesymbolizuje rešpekt, autoritu a zrelosť. Naopak, je zámkou na spochybnenie jeho schopnosti rozhodovať o vlastnom živote. Aj výkon Martina Hubu získava na lyrike, tragike, a napriek zuboženému stavu postavy, ktorú interpretuje, aj na istej majestátnosti. Ako sa rozpadá osobnosť Clausena, deštruuje sa aj hrací priestor. Miznú pevné steny scény Pavla Andraška, ktoré ho z dvoch strán ohraničovali. Nahrádzajú ich v podstate rozvaliny. Na stenách visia navyše portréty fotografky Gemmy Woud-Binnendijk reprezentujúce tradíciu a silu rodiny, ktorá dohliada na udalosti v dome. Inscenačnému tímu sa však prostredníctvom nich napokon nepodarilo dosiahnuť efekt onej robustnej základnej jednotky spoločnosti, ktorou rodina je. Mohli by symbolizovať mnohé, no v konečnom dôsledku pôsobia skôr len ako dekorácia či rekvizita, ktorá v sebe neobsahuje pridanú hodnotu.

Pred západom slnka je inscenácia, z ktorej si zapamätáte presný a detailne vypracovaný výkon Táne Pauhofovej, ktorá dokáže brilantne balansovať medzi tragickým a komickým aspektom jej postavy. Výkon Martina Hubu v závere inscenácie vám umožní zabudnúť na predošlé viaceré rozvláčnejšie pasáže. Všimnete si aj to, že mladá poslucháčka VŠMU Mária Schumerová interpretuje, vzhľadom na svoj vek a skúsenosti, Inken s mimoriadnym



PRED ZÁPADOM SLNKA
— T. Pauhofová
foto Collavino

citom pre detail a drobnokresbu. V texte nemeckého spisovateľa je však omnoho viac. V Činohre SND mohla vzniknúť inscenácia, ktorá by ponúkla menej jednoznačný pohľad, ktorá by viac zneisťovala, čím by inscenačný tvar získal aj väčšie napätie a dynamiku. Lenže to by museli postavy reprezentujúce deti Clausena a ich partnerov dostať aspoň nejakú šancu sa obhájiť. Sú to egoistickí sebci. Samozrejme, primárnu zodpovednosť za svoje konanie nesú sami. Nezjavili sa však na tomto svete až v momente otcovej staroby. Niektorí ich musel vychovávať. Hauptmann pritom dáva vo svojom texte dostatok priestoru na aspoň čiastočnú diskusiu na túto tému. ♣

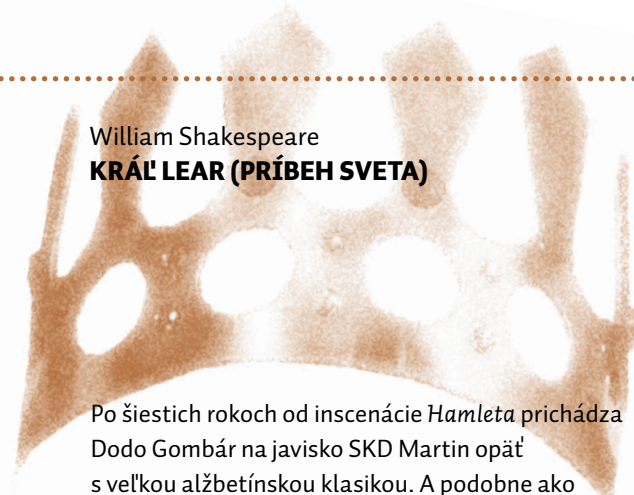
Gerhart Hauptmann: Pred západom slnka
réžia M. Vajdička dramaturgia D. Majling scéna
P. Andraško kostýmy K. Holková hudba M. Novinski
účinkujú M. Huba, A. Bárta, D. Žulčák, T. Pauhofová,
M. Šagátová, T. Mašťalír, D. Mórová, L. Kostelný,
J. Vajda, E. Vášáryová, M. Schumerová, M. Noga,
D. Jamrich, E. Horváth, B. Bystriansky a ďalší
premiéra 7. apríl 2018, Štúdio Činohry SND

Zuzana A. Ferusová
divadelná kritička

Politické intrigy v rodine i štáte

Kráľ Lear sa zvykne považovať za jednu z trojice Shakespeareových najväčších kráľovských hier (spolu s Hamletom a Macbethom). V našom kontexte si ešte pamätáme na nitriansku inscenáciu Ondreja Spišáka s Mariánom Geišbergom v hlavnej úlohe (2009). Nová Gombárova inscenácia v Slovenskom komornom divadle Martin okrem nadčasového Learovho príbehu zreteľne využíva aj alúzie na spoločensko-politickú situáciu, v ktorej momentálne žijeme.

William Shakespeare
KRÁĽ LEAR (PRÍBEH SVETA)



Po šiestich rokoch od inscenácie *Hamleta* prichádza Dodo Gombár na javisko SKD Martin opäť s veľkou alžbetínskou klasikou. A podobne ako v prípade *Hamleta*, ani tu nepôjde o tragédiu odetú do dobového koloritu. Najnovší martinický *Kráľ Lear* pripomína skôr politický triler, v ktorom sa kalkuluje, intriguje, siete sa zamotávajú čoraz viac, aby v nich napokon skončili životy väčšiny postáv.

Výtvarné riešenie (Peter Čanecký, Marek Holly) nás situuje do súčasnosti medzi predstaviteľov najvyšších vrstiev spoločenského rebríčka,



**KRÁĽ LEAR
(PRÍBEH SVETA)**
— Z. Rohoňová,
F. Výrostko
foto B. Konečný



tzv. horných desaťtisíc. Dcéry Goneril, Regan a ich manželia nosia dokonale sediace obleky a kostýmy, drahé kabelky a doplnky. V Albanyho rukách sa neraz objaví smartfón, Cornwallovým luxusným „doplňkom“ je kokaín, ktorý opakovane šnupe. V záverečnej konfrontácii Edmunda a Edgara však sokovia bojujú mečmi. Výsledná podoba Gombárovej koncepcie (podobne ako v *Hamletovi*) je teda hybridná, niečo ostalo z čias príbehu, iné sa zmenilo na našu súčasnosť.

Významotvorne i atmosférotvorne pôsobí aj hudba, ktorá dominuje hlavne v predeloch medzi obrazmi, často vyznieva gradačne

alebo kakofonicky. Silné momentum vytvára použitie skladby Davida Bowieho *Heroes* v úplnom závere inscenácie. Treba povedať, že Robert Mankovecký (rovnako ako režisér Dodo Gombár) použil takéto finále neraz, takže z toho vzniká už svojho druhu maniera. Hoci vieme detekovať spojitost' hry s Bowieho textom: „We could be heroes, just for one day“ umocniť osem obetí na životoch notoricky známym hitom je na hranici manipulácie s diváckym citom, ktorá sa blíži ku gýču.

Známy príbeh kráľa a troch dcér, ktorý pripomína rozprávku *Sol' nad zlato*, sa v novej

„
Známy príbeh
kráľa a troch dcér,
ktorý pripomína
rozprávku *Sol' nad
zlato*, sa v novej
Gombárovej
inscenácii
nedočkal výrazne
aktualizovanej
či interpretačne
posunutej verzie.“

Gombárovej inscenácii nedočkal výrazne aktualizovanej či interpretačne posunutej verzie. Shakespearov text je podrobený niekoľkým logickým škrtom – zdá sa, že najmä na miestach, kde sa v predlohe najväčšmi prejavuje obdobie vzniku (napr. odkazy na vojsko a rytierov), ďalšou príčinou škrtov môžu byť niektoré detailné rozhovory postáv, ktoré retardujú dej. Dvojica mníšok, ktorá z textovej predlohy nepochádza, má v inscenácii úlohu akýchsi duchovných sprievodkýň, no zároveň veľmi prakticky zastávajú aj drobné roly (sluhov, doktora a pod.). Ani obsadenie Jany Kovalčikovej do dvojúlohy – stvárňuje najmladšiu dcéru Kordéliu aj Šaša – nie je originálnym režisérske gestom. Podobné zdvojovanie postáv bolo typické pre alžbetínsku drámu, pravdepodobne tieto dve postavy hral jeden herec (v tomto prípade muž) aj v prvom uvedení hry v divadle Globe.

**KRÁĽ LEAR
(PRÍBEH SVETA)**
— T. Turek, M. Geišberg
foto B. Konečný

**KRÁĽ LEAR
(PRÍBEH SVETA)**
— J. Kovalčiková,
J. Kožuch, T. Grega,
T. Mischura
foto B. Konečný



Pre Jána Kožucha bola postava Leara nepochybne veľkou výzvou, výkon je však skôr lepším štandardom v rámci hercových postáv. Kožuch dokáže pracovať s javiskovou rečou tak, aby plasticky varioval odtiene stvárňovanej postavy a jej povahy. Zámerná práca s tempom reči, dôrazom, zmenou výšky i intenzity rečového prejavu – to všetko ponúka na výstavbu komplexnosti Leara dostatočnú výbavu, aby pred nami vyrástol kráľ rôznych tvárí: na začiatku mocný spupný vladár, zvyknutý manipulovať ostatnými, postupom času a vplyvom udalostí pokorený stavec, neskôr vystrašený úbožiak, troška na pokraji šílenstva, a v závere zlomený milujúci otec. Úskalím, ktorému sa protagonistu nedokáže vždy vyhnúť, je prílišná ukričanost', ktorá v niekoľkých momentoch narúša balans inscenácie. O niečo konzistentnejší je telesný prejav herca, ktorý však v zásade možno pomenovať ako pohybujúci sa v neutrálnejších polohách nevychylujúcich sa z normy (scény zmietania sa v búrke by zniesli určite aj naturalistickejšie či expresívnejšie modelovanie, pre takéto poňatie sa však kasting pravdepodobne hodil menej).

Niektoré ďalšie postavy, žiaľ, trpia nadmierou štylizácie, predovšetkým Regan v prevedení Zuzany Rohoňovej, ale aj Jana Kovalčiková ako Šaša. Na stvárnenie tejto postavy si režisér zvolil prístup, ktorým hru aktualizuje (voľné hip-hopové oblečenie, rapovanie namiesto recitovania), výsledok je však rozpačitý a miestami aj hraničiaci s trápnosťou. Výrazne lepšie sa darí Kovalčikovej uchopiť podstatu roly Cordelie – typovo sa výborne hodí na charakter úprimnej najmladšej kráľovskej dcéry. Nie úplne pochopiteľný a skôr vyvolávajúci zmätok je „prvok“, ktorý režisér pripísal postave Gonerilinho správcu Oswalda (Viliam Hriadel). Ten neočakávane a bez zdôvodnenej motivácie „vyštartuje“ najprv po svojej panej, v inej situácii sexuálne napadne jej sestru Regan. V oboch prípadoch je výsledkom starý muž so spustenými

nohavicami a odhalenými agresívne červenými trenkami. Takáto akcia reprezentuje fenomén #MeToo naruby, Oswald je voči ženám služobne i spoločensky v podriadenom postavení, nemôže si teda takýto atak ani náhodou dovoliť. To, že ženské postavy z jeho správania nevyvodí nijaké dôsledky, len posilňuje dojem samoučelnosti tohto nápadu.

Okrem Learovho príbehu je v hre výraznou líniou konflikt nevlastných bratov Edmunda a Edgara. Obaja predstavitelia si tieto herecky vďačné postavy vystavali veľmi zaujímavo. Tomáš Turek ako Gloucesterov „bastard“ vyniká najmä bezcitnosťou, zákerným správaním a odhodlaním ísť za cieľom aj cez mŕtvolu. Marek Geišberg modeluje Edgara zdanlivo civilnejšie, no obdivuhodne presne dokáže dávkovať všetky nuansy svojej postavy – dobrotu človeka, úctu k rodine i hodnotám, dôveru vo svet fungujúci na základe pravidiel a etiky. Najviac však vyniká v scénach, kde sa z neho stáva žobrák Tom, najmä v konfrontáciách s otcom, ktoré prebiehajú inkognito. Tomáš Mischura ako Kent nemá toľko priestoru ako spomínaní bratia, no napriek tomu je jeho výkon veľmi sústredený. Naopak, František Výrostko a Alena Pajtinková akoby nenašli vo svojich rolách dostatočnú výzvu a hoci ich výkonom sa nedajú vyčítať chyby, ostane z nich skôr vlažný dojem.

Prečo by sme sa dnes mali chcieť pozeráť 195 minút na príbeh o láske a neláske, starobe i mladosti, o boji medzi generáciami? Zdá sa, že *Kráľ Lear* nie je pre nás živý pre cnosti, aké môžeme obdivovať v postavách Cordelie či Edgara, ani pre charakterové prerody Gloucester a Albanyho. A hlavným dôvodom zrejme nebude ani tragický príbeh tatka Leara – stelesnenie pýchy, ktorá predchádza pád. Postavy, ktoré nás dnes – unisono z hry aj z Gombárovej inscenácie – oslovujú najzreteľnejšie, sú Regan, Goneril a Edmund. Ľudia bez chrbtovej kosti, utilitári, prospechári s heslom: „Prostriedky sú a účel, ty ich svät!“ Osoby



nízkeho i vysokého pôvodu, pre ktoré neplatia svetské zákony, ktoré sa neriadia svedomím, nie sú schopné empatie ani voči najbližším, správajú sa k vlastným rodičom horšie ako k psovi.

„Také sú časy, blázni vedú slepcov!“ necháva Gombár zaznieť z úst Gloucester a opakovane. Generácii starších ostáva už len takýto povzdych. Generácia ich detí má na to jasnejší, machiavelistický názor: „Dnes každý musí robiť to, čo si žiada doba.“ Čože nám to len pripomína? Mne napríklad medzičasom zľudovené: „Vyhráj voľby a môžeš všetko!“

William Shakespeare: *Kráľ Lear (príbeh sveta)*

preklad L. Feldek dramaturgia R. Mankovecký
réžia D. Gombár scéna M. Hollý kostýmy P. Čanecký
hudba R. Mankovecký pohybová spolupráca J. Ševčík
účinkujú J. Kožuch, A. Pajtinková, Z. Rohoňová,
J. Kovalčíková, J. Kysel, T. Grega, T. Tomkuljak,
F. Výrostko, M. Geišberg, T. Turek, T. Mischura, V. Hriadel,
M. Gazdík, E. Gašparová, B. Palčíková, J. Kurhajec
premiéra 13. apríl 2018, Národný dom,
Slovenské komorné divadlo Martin

KRÁĽ LEAR
(PRÍBEH SVETA)
— E. Gašparová,
J. Kožuch, M. Gazdík,
B. Palčíková,
J. Kovalčíková
foto B. Konečný

Lucia Galdíková
divadelná kritička

Cristina Clemente
RODINNÝ PARLAMENT

Princípy demokracie v praxi

Kiežby aj politici tak rýchlo odstupovali zo svojich postov, keď sa preukáže ich zlé spravovanie štátu, ako postavy v hre španielskej autorky Cristiny Clementeovej. Divadlo Jána Palárika v Trnave v čase machinácií, ktoré zmietajú slovenskou politickou scénou, uviedlo hru *Rodinný parlament*, ktorá prezentuje rôzne formy demokratickej vlády – s jej vzletmi i pádmi. Veď koniec koncov, rodina je prvým miestom, kde by sa mali formovať základy nášho občianskeho postoja.

Cristina Clemente napísala hru *Consell familiar* v roku 2013 počas rezidenčného pobytu na strednej škole v Barcelone. Samotnú tému – medzigeneračný

konflikt v rodine – jej vnukli študenti, prirodzene sa búriaci proti svojim rodičom. Text *Rodinný parlament* však nie je len o nezhodách v rodine. Je obohatený o širší spoločensko-politický kontext a na modele rodinného mikrocelku ukazuje i praktiky fungovania celej spoločnosti. Hoci ide o hru zo španielskeho prostredia, nie sú potrebné nijaké aktualizácie. Túžba po zmene a pocite spravodlivosti je zakorenená v každom človeku bez ohľadu na národnosť. Deti neustále spochybňujú svojich rodičov, tak ako i noví politickí predstavitelia hľadajú chyby na tých predchádzajúcich a prinášajú návrhy na zlepšenie spravovania štátu.

Mierne alternatívna rodina Clemente-Soler

RODINNÝ PARLAMENT
— V. Jedlovský,
M. Kochan,
T. Kulíšková,
P. Blesáková
foto R. Miko



je na prvý pohľad idylická a spravodlivá. Hoci v nej má hlavné slovo muž – otec – najstarší člen spoločenstva, názor každého jedného člena sa cení a má svoju hodnotu. Všetci sa riadia prijatými zákonmi, vyhláškami a všeobecne záväznými nariadeniami rodinnej rady. Každý týždeň sa konajú zasadnutia, na ktorých členovia rady diskutujú o chode domácnosti a podávajú návrhy, o ktorých následne hlasujú. O všetkom (najmä o rozpočte a výdavkoch) sa rozhoduje spoločne, podľa vopred stanovených pravidiel. Tie rodičia zaviedli ešte pri sobáší, keď spísali knihu rodinných zákonov.

Predstavu voľnejšieho životného štýlu, kde rodičia deťom nedýchajú na krk, podporuje i scéna Jána Zavarského a kostýmy Kataríny Žgančíkovej. Byt je útulne zariadený a spestrujú ho rôznofarebné koberce či korálikové závesy. Žgančíková pri tvorbe kostýmov nešetrila najrôznejšími vzormi, ako napríklad prírodné motívy, kvietky či pestrofarebné pásiky, ktoré postavy voľne kombinujú. Etnomóda tu hraničí s gýčom. Jediný, kto svojím „outfitom“ vytrča z davu, je Jimenin priateľ Nicolas. Namiesto trička má košelu uhladene zapravenú do nohavíc a okuliare.

Hra (v preklade Kataríny Zubackej a úprave Zuzany Šajgalíkovej a Juraja Bielika) je prešpikovaná výrazmi zo slovníka práva a legislatívy. Vyskytujú sa tu rovnaké javy ako vo „veľkej“ politike: porušovanie volebného moratória, kupovanie si hlasov, korupcia. Jednotliví kandidáti z rodinného pléna si navzájom vykrikujú, kto počas svojho volebného obdobia čo napáchal, čo zlé, ale naopak i dobré spravil pre rodinu. Pripomína to skutočné súperenie členov koalíčných a opozičných strán v parlamente. Pri slovách „Nadišiel čas povedať dosť, vzdať sa funkcie a vypísať predčasné voľby“, si človek len ťažko nespomenie na piatky posledných mesiacov, keď spolu s tisíckami ľudí stál v dave na námestí a protestoval Za slušné Slovensko.

V rodine počas demokratickej vlády „silného“ prezidenta Ramóna (Vladimír Jedľovský) panujú až

na menšie šarvátky pokoj a harmónia. Keď však ustálený a zakonzervovaný spôsob vládnutia dcéry Jimene (Petra Blesáková) neumožňuje stať sa predsedníčkou, uvedomelá mladá žena sa začne búriť a požaduje novelu zákona. Chce mať totiž tiež právo kandidovať na post predsedníčky rodinnej rady. To všetko aj preto, aby dosiahla rekonštrukciu svojej izby. Petra Blesáková dokázala v postave Jimeny primeraným spôsobom nájsť rovnováhu medzi mladickou nerozvážnosťou a odhodlaním meniť veci k lepšiemu. Na rozdiel od svojho otca presadzuje nový typ vlády – osobnú slobodu a komunitnú solidaritu. Má množstvo planých ideálov, podľa ktorých by podľa nej rodinná bunka mohla fungovať. Chce zmenu a väčšiu slobodu pre všetkých, nie vládu pevnej ruky, ktorú uznáva jej otec. Pri simulovaných volebných príhovoroch ju však Ramón vysmeje a v štýle skúseného politického predstaviteľa ju poučia, že jej prejav má byť predsa menej konkrétny, treba zovšeobecňovať! Jimena sa nenechá manipulovať a vykrikuje: „Nepovedal nič o kríze! Nič o škrtoch! Povedal len prázdne slová!“ Ramón sa však vidí ako líder, o čom svedčí i jeho podobizeň v životnej veľkosti na banere ako súčasť jeho volebnej kampane. Vladimír Jedľovský

RODINNÝ PARLAMENT
— V. Jedľovský
foto R. Miko



„
Juraj Bielik
vytvoril čistý
inscenačný tvar,
neprekračuje ani
nepodlieza limity
svojho žánru.“

využíva vo svojom prejave prvky sarkazmu i irónie. Aj keď jeho odev (tepláky a papuče) zodpovedá skôr udomácnenému postaršiemu mužovi, v jeho gestách je zjavná rozhodnosť a ráznosť.

Okrem Ramóna a Jimeny rodinu tvoria aj matka Mariana (Tatiana Kulíšková) a syn Gonzalo (Martin Kochan). Tí zastávajú umiernenějšíu pozíciu a netlačia sa tak do vedenia rodinnej rady. Gonzalo je štylizovaný do polohy hipisáka (farebné oblečenie, koráliky, náramky), ktorý ešte presne nevie, čo od života očakáva, a neustále mení rozhodnutia o tom, čomu by sa práve chcel venovať. Príliš často fajčí marihuanu a je skôr rozmazaným synáčikom, ktorý rád prijíma dary a nechá sa podplatiť, ak mu to prinesie to, čo očakáva. Martin Kochan ho hrá ako neistého povalača, ktorý naboso v žabkách doslova prestupuje z nohy na nohu. V jeho mimike a pohľadoch je prítomná istá bezradnosť a zmätenosť.

Prvá pointa inscenácie prichádza v momente, keď vo voľbách skutočné zvíťazí Jimena a po počiatočnej eufórii sa jej situácia vymkne z rúk. Nastáva svojvôľa, pretože nedostatok pravidiel spôsobí, že ľudia sú nedisciplinovanejší, rozhadzujú peniaze a vôbec nemyslia na spoločné dobro rodiny, ale každý sám na seba, čo je opak toho, ako si Jimena vládu solidarity predstavovala. Druhá a zároveň záverečná pointa nenecháva na seba dlho čakať. Nikto netuší, že Jimenin priateľ Nicolas, ten príjemný slušný intelektuál, ktorý navrhol plán rekonštrukcie bytu pre rodinu Clemente-Soler, má svoje tajné zámery. Odrazu však vystúpi z tieňa a predostrie svoje úmysly. Podľa istého zákona totiž tým, že mu rodina dlhuje vysokú sumu peňazí, automaticky sa stáva predsedom on. Postava Nicolasa v podaní Michala Jánoša je tou zákernou figúrkou v pozadí, ktorej kapitál nakoniec uväzní v pasci všetkých ostatných. Daro, peniaze hýbu svetom. Trochu to pripomína finančné skupiny v pozadí krajín,



RODINNÝ PARLAMENT
— V. Jedľovský, T. Kulíšková, M. Jánoš, P. Blesáková
foto R. Miko

ktoré v skutočnosti riadia takmer všetko.

Režisér Juraj Bielik vytvoril zmenšený model fungovania štátu na príklade jedného rodinného príbehu. Inscenácia je svojím žánrom predovšetkým komédiou. Humor sa prejavuje v situáciách i v jazyku – napríklad keď všetko, čo v reálnej politike trvá príliš dlho a je nadmieru komplikované, tu sa vyrieši rýchlo a hladko. Voľby trvajú dokopy sedem minút, odohrávajú sa v kuchyni, kde rodina môže prísť rovno aj v papučiach a odovzdať svoj hlas. Juraj Bielik vytvoril čistý inscenačný tvar, neprekračuje ani nepodlieza limity svojho žánru. Kiežby všetky zmeny v ozajstnej politike dokázali byť také flexibilné ako rodina Clemente-Soler. Trnavská inscenácia potvrdzuje to, že i demokratický model rozhodovania má svoje úskalia a je založený hlavne na osobnej zodpovednosti každého človeka za svoje činy. ♣

Cristina Clemente: Rodinný parlament

preklad K. Zubacká dramaturgia Z. Šajgalíkovej
réžia J. Bielik scéna J. Zavarský kostýmy
K. Žgančíková hudba J. Bielik účinkujú P. Blesáková,
M. Kochan, V. Jedľovský, T. Kulíšková, M. Jánoš
premiéra 21. apríl 2018, Divadlo Jána Palárika v Trnave

Jan Kerbr
divadelný kritik

Nástup mladých talentů na festivalu Nová dráma/ New Drama

Letošní, v pořadí již čtrnáctý ročník festivalu Nová dráma/New Drama se pokusil o vymezení toho, co je vlastně dramatické dílo, přesněji řečeno, hranice nechal rozostřené, a tím vlastně své návštěvníky vystavil zkoušce nepředpojatosti.

Hned první titul, který soutěžní přehlídce slavnostně otevíral, byl nekonvenčním divadelním počinem. Inscenaci *WOW!* souboru Debris Company v režii Jozefa Vlka přičkla ve finále odborná porota ocenění Grand Prix. Technicky dokonalá světelně-pohybová show, kterou provázela ze záznamu báseň Eugena Gindla, nepatří – přes uznání, které vyslovují profesionalitě tvůrců – k typu zážitků, jimž dávám přednost. Výtvarný požitek je brzy uspokojen, s přibývajícimi minutami pro mě již nepřináší nové podněty, a text s metaforami jako „svetielkujúce ohanbie kapitálu“ či „osteoporóza prosperity“ je hodně vzdálen poezii, jakou – i při sociálně kritické tematizaci – mám rád.

V hlavním festivalovém programu (ke zhlédnutí se nabízely i tituly „vedlejší“ sekce Nájdená budúcnosť) došlo dvakrát na texty britského dramatika Duncana Macmillana, komorní inscenaci pro dva interprety *Plúca* a ambicióznější, „velkou“ hru *Ludia, miesta a veci*. Zmiňovaný dialog měl výrazně ekologické ladění, partnery ztvárnili Ivana Kubáčková a Michal Režný (režíroval je v prostoru Trezor Divadla ASTORKA

Korzo '90 Michael Vyskočáni). Úvodní zápletku, na niž pak navazovaly další fabulační zvraty, představovaly pochybnosti, zda do nezdravého, nebezpečného a vůbec problematického světa přivést nového člověka, tedy zda počít dítě. Ruku na srdce, téma ani zpracování nijak objevné, herci hráli solidně, ona byla místy poněkud silová, bizarní „ekologickou“ scénografií tvořily jakási dekontaminační klec a kontejner, to oboje využito i při erotických scénách. S oním „velkým plátnem“ *Ludia, miesta a veci* se představilo Divadlo Andreja Bagara z Nitry. Marián Amsler nastudoval příběh herečky, která po detoxu absolvuje skupinovou psychoterapii v příslušném zařízení. Režisér přes řadu šikovně aranžovaných mizanscén nemohl překonat výraznou didaktičnost a přebujelost textu. V některých momentech působila inscenace velice zdoluhavě, a to i přes oporu, kterou Amsler měl ve velmi dobrých hercích, představitelka hlavní role Barbora Andrešičová byla ostatně za svůj výkon oceněna porotou, za připomenutí stojí i kreace Evy Pavlíkové v dvojroli terapeutky a herečiny matky. Rámování kusu čechovovskými rolemi (v úvodu Nina z *Racka*, ve finále Soňa ze *Strýčka Váni*) zavání – především od autora – polopatistickým kýčem.

V Astorce nastudovali *Lásky jedné plavovlásky* ještě za života geniálního režiséra Miloše Formana, tvůrce filmového předobrazu. V proslulém divadle se poprvé představil režijní tandem SKUTR (Martin Kukučka, Lukáš Trpišovský) z Prahy. Sleduji je od jejich profesionálních počátků a viděl jsem většinu toho, co na různých scénách nastudovali, bratislavské *Lásky* však shledávám v tomto kontextu jevištním dílem nejslabším. Skutrovská obraznost, náchylná k jevištní poezii i nedopovězeným tajemstvím, narazila na předlohu civilně neokázalou,



wow!
(Debris Company)
foto K. Križanovičová

kteří pravdu o lidských tužbách i trápeních sděluje nenápadně, přesto velmi účinně. Zvláště v první části podtrhli tvůrci (i herci) hořkosměšnost nevydařené družby vojska a ženského osazenstva továrny na obuv velmi tlustou groteskní čarou. Až po přestávce, kdy ke slovu přišly vkusné kreace Zuzany Kronerové a Petera Šimuna, se především v pověstné noční strkanici rodičů se synem v manželské posteli blýsklo na lepší časy, inscenaci jako takovou to však nezachránilo.

K legendám slovenského divadla patří nepochybně i Stoka, spjatá od počátku s Blaho Uhlárem, v inscenaci *Postfaktótum* se v ní – ve velmi dobrém světle – představili Michaela

Halcinová, Lenka Libjaková, Braňo Mosný, Tomáš Pokorný a Peter Tilajčík, uvádím všech pět jmen proto, že jsme je mohli vidět i v dalších na přehlídce prezentovaných projektech a že prokázali výraznou schopnost jevištní koncentrace, osobitosti a toho, co se v Čechách charakterizuje jako působení „přes rampu“. Pravda, v Uhlárově inscenaci, sledu bizarních existenciálních „anekdot“ (některých skvělých, jiných trochu méně působivých), se protagonisté uplatnili nejpřesvědčivěji. Postfaktótum s krutým humorem demaskovalo společenskou přetvářku, lhostejnost i zhrublost doby, v níž žijeme.

Ze scén s větší tradicí se přehlídky zúčastnilo

ještě Slovenské národné divadlo s Havelkovými *Elitami* (viděl jsem už při hostování v Praze a byl jsem spokojený) a také Mestské divadlo Žilina, jejichž Vyrpajeva jsem oželel, protože zvědavost mě hnala zhlédnout v ten samý čas inscenaci z již zmíněného „vedlejšího“ programu, neboť téma kusu bylo české, šlo o osud zpěvačky Marty Kubišové.

Herce ze Stoky jsme měli možnost vidět i ve výstředním projektu režiséra Tomáše Procházky *Oedipus Rex (Mommie Dearest)*, prezentovaném Divadlem Petra Mankoveckého. Z klasiky zůstal vlastně především Igor Stravinskij, jehož stejnojmenná kompozice byla k hudebnímu podkresu kromě jiných vstupů též použita. V prostředí „tělocvičny“, velmi sugestivně a výtvarně vlastně bezchybně zaneřádné, se herecké akce opíraly o vlastní verbální výkony i nahrávky. Textu, dosti komplikovanému, nebylo vždy dobře rozumět, oporu mi poskytovala zřetelná výslovnost Tomáše Pokorného. Celkový dojem spíš mlhavý, a to se týká i identifikace postav antického příběhu, výslednému tvaru neupírám sugestivitu



a tajemství, a také lehce perverzní stylizace.

Choreografka Petra Fornayová připravila s výtvarnicí Natálií Okolicsányiovou, režisérem Jánem Šimkem a dokumentaristou Adamem Hanuljakem projekt *Hra na budúcnosť_SF*

POSTFAKTÓTUM
(Divadlo Stoka)
foto C. Bachratý

ELITY
(Činohra SND)
foto V. Kiva Novotný



HRA NA BUDÚCNOSŤ_SF
(SUBJECTIVE FUTURE)
(Petra Fornayová a kol.)
foto studio grus grus

(*Subjective Future*). Šlo o poměrně sofistikovanou sebe prezentaci, v civilně dokumentárních sekvencích kumštýři vyslovovali svoje sociálně kritické postoje, svěřili se i s několika intimními (ve vtipné „hlasovací“ anketě). Zajímavému projektu ovšem chyběla gradace, mě ve vnímání této generační výpovědi rušila přemíra stroboskopických efektů, pro můj již seniorský zrak značně agresivních.

Přiznám se, že z oficiální části přehlídky mě nejvíc potěšila drobnost (i stopáž), nazvaná *Pomaly plynúce dni*. V Divadle Lab ho pod „značkou“ GAFFA o.z. prezentoval režisér Martin Hodoň. Inscenace má v autorské kolonce uvedeno „podle Wernera Schwaba“, zobrazuje již poněkud nesnesitelně vlekoucí se soužití páru, který ztvárňují Zuzana Jankovská a Vlado Zboroň. Monology, které s autenticitou (ona otráveně,

on s temperamentnějšími výbuchy) přednášejí, poukazují na mimochodnost jejich založení, ona je spíš materiálně přizemní, partner čte knihy. Jejich tirády doprovázejí svou bizarní aktivitou dva figuranti (publiku festivalu již dobře známí herci Mosný a Tilajčík), neustále destruuují a zase zpětně uklízejí byt, týká se to především manipulace s prádlem v policích. Ve finále Vlado Zboroň vyjde do popředí a interpretuje Platónovo podobenství o jeskyni (to, co vidíme, jsou jen stíny, pravé bytí je za našimi zády), oba mladíci, kteří se během své práce postupně vysvlékli do spodního prádla, začnou na jevišti vytvářet propojením svých těl jakousi skulpturu, ta je nasvícena minimalisticky. Iluze pochybnosti o tom, co je opravdová skutečnost, působí sugestivně. Nejsilnější divadelní metafora, jakou jsem na přehlídce viděl.

Nesoutěžní sekce, představující mladé talenty, obsahovala kupodivu i projekt pod hlavičkou Slovenského národního divadla. Jednalo se o již vzpomenutou inscenaci o Martě Kubišové, kterou autor i režisér v jedné osobě Matúš Bachynec nazval *Kabaret normalizácia alebo Modlitba pre Martu*. Devízou tohoto projektu je velice talentovaná herečka první bratislavské scény Monika Potokárová. Zaspívá repertoár Kubišové, aby se to dalo nejen poslouchat, ale aby se to blížilo zážitku, který posluchač pociťuje při vnímání originálu, před tím opravdu klobouk dolů. Protagonistka má paní Martu dokonale naposlouchanou, přesto její zpěv nepůsobí jako kopie, ale oplývá bezprostředností. Muzikální jsou i spoluúčinkující Silvie Holečková a Daniel Žulčák (lepší klavírista než zpěvák). Tvar samotný se ovšem prvky kabaretu nevyznačuje, jde o prosté životopisné pásmo, jako pamětník bych mu mohl vytknout v chronologicky „vyprávěné“ inscenaci některé chyby (například setkání Kubišové a Janžurové s Dubčekem proběhlo před srpnovou okupací, nikoliv po ní). Na druhé straně projevil Matúš Bachynec hudební vkus (pakliže ovšem si písničky nevybírala protagonistka), všechny songy jsou do příběhu zasazeny adekvátně, také ze čtyř moravských lidovek, které Kubišová zpívá na švédské desce *Zakázaní zpěváci druhé kultury*,

BYŤ MNOU? BYŤ VAMI.
(Asfd divadlo ašttnnkorazd fildj)
foto R. Dranga



se ozve ta nejsuggestivnější (*U našeho jezera*).

Generační skupina Uhol_92 prezentovala necelou hodinku trvající inscenaci *Hranice_92*. Rok narození tvůrců Alžbety Vrzguly, Petera Galdíka a Jakuba Szatinského jako by vypovídal, o čem se vlastně bude hrát. Pět mladých, sympatických a pohledných interpretů (dvě plus tři) v nekomplikovaném jevištním aranžmá vede řeči o všem a o ničem, tvar (kromě neobratných hrátek se zářivkami a rozpačitými tanečními vsuvkami) nijak neirituje, ale také zvláště nezaujme.

Jiné je to s pokusem Samuela Chovance jako autora i režiséra textu *Byť mnou? Byť vami*. Název „souboru“, pod jehož hlavičkou se produkce uskutečnila, vypadá jako skrumáž spolu nesouvisejících hlásek a samohlásek (Asfd divadlo ašttnnkorazd fildj), jde spíše o vtip. Ale dílko studentů čtvrtého ročníku VŠMU si s kvalitou některých příspěvků hlavního programu nijak nezadalo. Mohli jsme sledovat výrazný, ba napínavý příběh (konečně, říkal jsem si), jehož podhoubí tvoří dramatická či alespoň do jisté míry znepokojivá existenciální témata (rakovina, utajovaná homosexualita, pokus o vytvoření jiné identity – nikoliv v genderové rovině).

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



**NEZNESITELNE DLHÉ
OBJATIA**
(Mestské divadlo
Žilina)
foto R. Tappert

Chovancovu hru (či, budeme-li přísnější, náčrt hry) prezentují tři mladíci, kameramanka, pohybující se mezi nimi, zprostředkovává detaily tváří, občas jsou použity i dotáčky. Z tria interpretů vyniká Matej Babej, jehož kreace se vyznačuje citlivou kresbou znepokojivé životní situace, ale také řečovou kulturou (v ne zrovna ideální akustice prostoru A4 kvalita k nezaplacení).

Festival ovšem nabídl mnohem víc než

přehlídku inscenací. Mistrovskou lekcí se blýskl významný evropský dramatik Roland Schimmelpfennig (a dynamický dialog s ním vedla profesorka Jana Wild), celotýdenní programový doplněk Focus Chorvatsko vyvrcholil inscenací *Aleksandra Zec* Olivera Frlije (ano, toho, o jehož jevištních dílech, která v těch dnech čekala uvedení na festivalu Divadelní svět Brno, probíhaly v českém tisku bouřlivé polemiky těch, kteří jeho tvorbu neznají). Skutečnou drastickou událost z nedávné války na území bývalé Jugoslávie zprostředkoval HKD Teatar z Rijeki, zdrcující účinek díla nelze vlastně ani nijak teatrologicky hodnotit.

Novou drámu doprovází pravidelně i Divadelní trojboj, scénická prezentace finálových textů z česko-slovenské autorské soutěže, kterou vypisuje bratislavský Divadelní ústav. Studenti VŠMU tentokrát předvedli úryvky z textů Miroslava Djablika, Dušana Vicena a Vandy Zaplatílkové-Hutařové, prezentaci připravil student režie Maximilián Sobek (zvláště u jednoho z výstupů hry Dušana Vicena *Odpisy a priznania* měl šťastnou ruku).

Když se za letošním festivalem ohlédnu, postrádal jsem inscenace z měst, jako jsou Banská Bystrica, Košice, Prešov, které mě v minulých ročnících potěšily či přinejmenším zaujaly. Nekladu to však za vinu sestavovatelům programu, patrně „se neurodilo“. Byl jsem ovšem potěšen interpretačními či tvůrčími výsledky řady mladých talentů, míním ty, které jsem na předchozích řádcích pochválil. Těším se s nimi na další setkávání. ☺

Nová dráma/New Drama

14. ročník festivalu inscenací současnej slovenskej a svetovej drámy
14. – 19. máj 2018, Bratislava
www.novadrama.sk

Nadežda Lindovská

teatrologička

Dialógy s minulosťou

Zlatá maska je súťažná prehliadka, ktorá rekapituluje predchádzajúcu sezónu v ruských divadlách, trvá niekoľko týždňov a prezentuje nielen činohru. Línia Russian Case je sice jej súčasťou, má však špecifické zameranie. Trvá päť dní a je určená zástupcom zahraničných festivalov a odborníkom na ruské divadlo. Jej tohtoročný program bol veľmi nasýtený, organizátori okrem divadelných predstavení pripravili stretnutia s divadelníkmi, diskusie a prezentácie knižných novínok. Paleta predstavených súborov siahala od opery moskovského Veľkého divadla cez činoherné inscenácie renomovaných scén po experimentálne produkcie.

V rámci tematickej skladby, napriek veľkej rôznorodosti titulov a poetík, často dochádzalo k návratom do sovietskej éry. Od rozpadu Sovietskeho zväzu ubehlo viac než štvrtstoročie, ale ukazuje sa, že potreba pochopenia minulosti pretrváva. Divadlo sa k nej stále vracia a reflektuje ozveny tejto éry. Tie sa objavili dokonca aj v modernom naštudovaní opery ruského hudobného skladateľa Rimského-Korsakova, vytvorenej podľa hry Alexandra Nikolajeviča Ostrovského *Snehulienka*, ktorá je inšpirovaná ruskými rozprávkami. Režisér Alexander Titel' dielo dôsledne odfolklorizoval a situoval do apokalyptických čias. Národ vládca Berendeja žije doslova na troskách zničeného sveta, zo zasnežených plání sem-tam trčia dolámané vrcholce elektrických stožiarov a iné zvyšky civilizácie. Berendejev palác tvorí starý

železničný vozeň. Zbor, volajúci na slávu svojho cára, pozostáva zo slepcov a samotný Berendej má na sebe obnosený vojenský kabát. Ostrovského text vyvoláva prekvapujúco súčasné asociácie. Domáci zástancovia klasiky proti interpretácii protestujú, ohradzujú sa proti údajnej vulgarizácii kultúrneho dedičstva. Ich výhrady vôbec nekorešpondujú s kultivovaným naštudovaním, ktoré prináša dobré divadlo, skvelú modernú choreografiu a kvalitné výkony sólistov a orchestra.

Divadlo Starý dom z Novosibirska pod vedením renomovaného režiséra Maxima Didenka vytvorilo meditačno-filozofickú, poeticky krehkú a súčasne krutú inscenáciu *Som tu*, ktorá sa prostredníctvom prepojenia fyzického divadla, voice-bandu, videoartu a introvertných textov básnika-konceptualistu Leva Rubinštejna metaforicky vracala do stalinskej totalitnej éry a zamýšľala sa nad presahmi skúsenosti neslobody do súčasnosti. Ten istý režisér vo vychytenom Divadle národov v Moskve pripravil divadelnú variáciu na tému sovietskeho hudobného filmu *Cirkus* (*Cirk*, réžia G. Alexandrov), ktorý spájal hollywoodske postupy s idealizáciou sovietskej reality a kedysi patril k obľúbeným filmovým komédiám súdruha Stalina. Didenko téme sovietskeho mýtu pridal kozmický rozmer, čím ho vtipne dekonštruoval. Jeho *Cirk* nie je iba cirkus, ale aj skratka názvu vymyslenej organizácie: Centra výskumu ruského kozmu (Centr issledovanij russkogo kosmosa). V závere sa hlavní hrdinovia kultového filmu pre pamätníkov na čele s hviezdou sexi blondínkou (skvelá Ingeborga Dapkunajte) menia na kozmonautov, ktorí v strieborných skafandroch s pesničkou na perách odlietajú šíriť sovietsku utópiu do vesmíru. Všetko je zábavné, výpravné (výrazné inšpirované



SNEHULIENKA
(Bolshoi Theatre)
foto D. Yusupov

avantgardou), výtvarne, hudobne i herecky zladené a štýlovo čisté, zosynchronizované s efektným videoartom a temporytmicky presné. Didenko kultivuje nový typ herectva, presnejšie – staronový, odkazujúci na potlačenú tradíciu ruskej avantgardy. Prináša absolútne zvládnutie remesla, osvojenie si všetkých technických výtvarných a zručností moderného svetového divadla, prostredníctvom ktorého interpretuje sovietske mýty a traumy.

Režisér Dmitrij Volkostrelov je vnímaný ako hlavný guru mladého, konceptuálneho,

nepsychologického divadla. Tvorí intelektuálne, spravidla minimalistické produkcie. Maximalistické a spletité bývajú koncepty, ktorými svoje inscenácie sprevádza. V inscenácii *Rosencrantz a Guildenstern* (Divadlo mladého diváka, Petrohrad) Volkostrelov iniciuje dialóg medzi Stoppardovou shakespearovskou hrou a šachovým turnajom dvoch veľmajstrov neskoršej sovietskej éry: Karpovom a Kasparovom. Séria stretnutí sa konala počas piatich mesiacov na prelome rokov 1984 až 1985. Po štyridsiatich nerozhodných partiách bol turnaj



CIRKUS
(Divadlo národov)
foto I. Polyarnaya

ukončený. Pomaly plynúci čas, pološero, dvaja herci oproti sebe, medzi nimi šachové figúrky na základných pozíciách, za nimi projekčná plocha. Zriedkavé repliky hráčov vyslovené tlmeným hlasom, projekcia útržkov z dobovej tlačie. Dokumentárne presná reprodukcia slov postupne nadobúda hlbšie významy, prekvapuje, vyjadruje súbežne nehybnosť, absurditu, bezvýhodnosť doby aj jej skryté napätie. Koniec inscenácie ide akoby „do stratená“, čo je pre Volkostrelova typické temer ako podpis.

Na sovietske časy odkazovala dokonca aj produkcia, ktorá sa inšpirovala klasikou science-fiction – Wellsovým románom *Vojna svetov*. Išlo o pozoruhodný projekt pozoruhodného divadelného zoskupenia s názvom Divadlo vzájomného konania, ktoré spája niekoľkých výtvarníkov (Šifra Každan, Loša Lobanov, Xenia Peretruchinová) a divadelnú manažérku (Alexandra Mun). Skupina deklaruje, že odmieta autoritatívne režijné divadlo aj réžiu

ako takú. Hlásia sa k myšlienke vzájomnej tvorivej spolupráce a rovnomerne rozloženej zodpovednosti za dosiahnutý výsledok. Vyznávané hodnoty tvoria princíp „horizontálneho divadla“, jeho cieľom je urobiť svet lepším, čo je dôležitejšie, než urobiť dobrú inscenáciu. Dôraz sa kladie na vizuálne vyjadrenie. Inscenácia – exkurzia *Múzeum mimozemskej invázie* (nominácia v kategórii experiment) bola pôvodne určená detskému publiku, ale zaujala oveľa širšie spektrum divákov. Tí sa menia na návštevníkov múzea podrobne dokumentujúceho pred verejnosťou utajený útok mimozemšťanov na sovietske vidiecke teritórium v roku 1989. Vystavené exponáty a svedectvá, písomné aj ústne (znejúce z audionahrávok), sú premyslené do najmenších detailov a pôsobia dojmom fascinujúcej autenticity. Na jednej strane dômyselne ilustrujú sci-fi tému (nákrasy a opisy mimozemských organizmov), na strane druhej dôsledne rekonštruujú sovietsku každodennosť,

sovietsky spôsob správy krajiny. Mimozemskú civilizáciu tvorcovia zbavili humanoidnej podoby (sú to akési gigantické pavúko-chobotnice) a prezentovali ju ako hrozbu, ktorú ilustrovali okrem iného priestorovou maketou invázie. Múzeum obsahlo niekoľko miestností, návštevníkov sprevádzali dvaja mladí sprievodcovia, muž a žena v pracovných plášťoch. Exkurziu by sme mohli nazvať triumfom ufológie, bola po každej stránke skvelá a pútavá, ale „inscenácia“ pôsobila nevierohodne. Najmä samostatný scénický výstup – privátny dialóg medzi našimi sprievodcami, keď pri šálke čaju zdĺhavo diskutovali o historickej, vedeckej a etickej stránke celého prípadu, vyznel klišéovito. V danom segmente inscenácie – exkurzie sa negácia réžie Divadlu vzájomného konania vypomstila. Záver však opäť smeroval k exkurzii, k sugestívnemu predvedeniu posledného exponátu: na konci dlhej chabo osvetlenej chodby bol stá na oltári vedy v sklenej nádobe v akomsi rôsole vystavený fosforeskujúci pozostatok vesmírneho organizmu. Bol hrozivý a taký reálny, že návštevníci múzea pred odchodom opäť zapochybovali, či ide, alebo nejde o mystifikáciu.

Téma dialógu so sovietskou minulosťou

ČLOVEK Z PODOĽSKA
(Teatr.doc)
foto A. Zhakipbekova



a návratu do múzea sa na Russian Case zopakovala. Popri fiktívnom múzeu však boli využité múzeá skutočné. V moskovskom Múzeu architektúry sa usídlili tvorcovia životopisne orientovaného projektu *Mel'nikov*. Dokumentárna opera, ktorý bol venovaný predčasne umlčanému sovietskemu architektovi avantgardného smerovania. Bábkovú inscenáciu na motívy románu predstaviteľa sovietskej mnohonárodnostnej literatúry – kirgizského spisovateľa Čingiza Ajtmatova *Deň dlhší ako ľudský vek* tvorcovia umiestnili zasa do priestoru Múzea GULAG-u. Odkazom na sovietsku minulosť sa nemohli vyhnúť ani inscenátori Bulgakovovho románu *Majster a Margaréta* (réžia Sergej Ženovač, Štúdio divadelného umenia) či poézie básnika, ktorý sa stal obeťou stalinských represii Osipa Mandelštama v inscenácii *Temné drevo slova* (réžia Klim, Centrum dramaturgie a réžie).

Pozostatky starého myslenia v postsovietskej krajine tematizovalo tiež naštudovanie súčasnej drámy *Človek z Podolska* v legendárnom moskovskom Teatr.doc v réžii Michaila Ugarova a Igora Stama. Inscenácia sa stala poslednou divadelnou prácou hlavného ideológa ruského dokumentárneho divadla a filmu Michaila Ugarova, ktorý nečakane zomrel práve v čase festivalu (1. apríla 2018). Dramatik Dmitrij Danilov nadviazal na tradíciu absurdnej drámy a získal Zlatú masku za najlepšiu súčasnú divadelnú hru. Vytvoril bizarný príbeh policajnej stanice, ktorej osadenstvo sa rozhodne rozvíjať svoje výchovné poslanie zatýkaním bežných pasívnych obyvateľov (Podolsk – v súčasnosti satelitné mesto Moskvy, je akosi moskovskou „nocľahárňou“). Počas pobytu vo väzbe ich nútia osvojiť si historické a štatistické údaje, uvedomelo si pestovať pocity regionálnej hrdosti a vlastenectva. Herci výborne rozohrali vtipné absurdné situácie, réžia podporila „realnosť“ diania. Inscenácia sa vymykala z programu dokumentárnych postupov, proklamovaných Ugarovom (nehrať, nerežirovať, len aranžovať,

sústrediť sa na dokumentárny text a výpoveď), no práve ona, paradoxne, uzavrela jeho tvorbu.

Iný druh bizarnosti sme zažili na návšteve imerznej show *Navrátilci*, ktorá bola inšpirovaná Ibsenovou hrou *Strašidlá*. Úspešný komerčný projekt je zaujímavý predovšetkým ako socio-kultúrny jav, ktorý očaril obyvateľov megapolisu natoľko, že mnohí opakovane kupujú veľmi drahé lístky, aby znovu zažili atmosféru domu s príznakmi z 19. storočia, postupne poskladali príbehy jeho obyvateľov a verejne diskutovali o svojich zážitkoch. Niektorí dokonca čítajú Ibsena. Iniciátorom a realizátorom show je podnikateľská Skupina YBW, ktorá si prenajala dvojposchodovú vilu v širšom centre Moskvy a premenila ju na staré rodinné sídlo Alvingovcov. Vila je puntičkársky zariadená a je zrejmé, že náklady na projekt museli byť ohromné. Steny sú ovešané rodovými obrazmi, vo väčšine izieb je starý nábytok a nekonečné množstvo úžitkových textílií a predmetov, v skriniach visia haldy šiat, niektoré sú voľne porozhadzované. Sú tu aj izby pre služobníctvo, výtvarný ateliér, kúpeľne s vaňami napustenými vodou, miestnosť pre pána doktora a jeho medicínske vybavenie, zakrvavený lavór atď. V prítomí chodieb, za zvukov vŕzgajúcich parkiet, tu blúdria návštevníci, skúmajú priestory, pozorujú divadelné postavy. Nosia na tvárach masky a musia dodržiavať veľa pravidiel (napr. absolútne mlčanie), inak ich organizátori vykážu von. Herci majú dobové kostýmy, parochne, rozohrávajú sériu výstupov. Inscenované akcie a scény (divadelne skôr slabé) kľžu po povrchu, hlbší obsah či posolstvo absentujú. „Inštalácia“ domu strašidiel má hororovo-dekadentný ráz. Do priestoru tých, ktorí sa vrátili z onoho sveta, sa vstupuje organizovane v skupinkách cez ibsenovskú kaviareň, ktorá vnucuje svoje predražené služby. Základ projektu tvorí voyeurizmus, komerčnosť a úspešné marketingové

stratégie, vzbudzujúce ilúziu umeleckej tvorby. Aj tento projekt napočudovanie patril k riadnym nominantom Zlatej masky v kategórii experiment.

Úplne neopakovateľným a exkluzívnym zážitkom sa stalo vystúpenie sibírskeho divadla Oloncho z Jakutska. Pripomenulo, že Rusko je rozľahlou domovinou rozmanitých národností a náboženstiev. Slovo „oloncho“ pomenúva celú množinu mytologických a hrdinských príbehov, ktoré sú súčasťou rozsiahleho jakutského eposu. Ten sa podnes ústne traduje a spievajú ho školení rozprávači. V roku 2005 bolo oloncho vpísané do zoznamu nehmotného kultúrneho dedičstva UNESCO. Na jakutskom predstavení sme mali vzácnu príležitosť sledovať národnú divadelnú kultúru v štádiu zrodu. Žijúca tradícia mýtu a šamanského videnia sveta sa tu snúbi s hľadaním špecifického javiskového jazyka. Jakutčania čerpajú inšpirácie z domácej tradície tvorby a rozprávania eposu, ktoré sa spája s unikátnymi technikami hrdelného spevu. Usilujú sa teatralizovať oloncho. Oporu hľadajú aj v skúsenostiach japonského divadla Nó a pekinskej opery, ktoré nekopírujú, no prispôsobujú svojim zámerom.

MAJSTER A MARGARÉTA
(Theatre Art Studio)
foto archív divadla



NAVRÁTILCI
(Skupina YBW)
foto archív divadla

Herci a herečky divadla Oloncho absolvovali stáže v Japonsku a Číne, kde sa mnohému priučili. Inscenácia *Bojovníčka Džyrybyna* (réžia Matriona Kornilová) rozpráva mytologický príbeh dievčatka, do ktorého nečakane vstúpi obrovská sila a premení ho na bojovníčku, chrániacu stredný svet ľudskej každodennosti pred atakmi démonov a čarodejov z iných svetov. Bytostné, nefalšované spojenie hereckého súboru s tradíciou národného eposu pôsobilo očarujúco. Stretnúť autentických nositeľov kultúry eposu nie je pre súčasného človeka každodenná záležitosť. *Bojovníčka Džyrybyna* obsahovala strhujúce spievané sóla sprevádzané pantomimicko-tanečnými kreáciami, etnicky ponímanou hudbou, „šamanským“ bubnovaním a divadelnými čarami s náznakovou scénografiou. Záver (vítazstvo dobra) mal podobu totálneho divadla a vysoko spirituálne vyznenie.

Renesancia šamanských tradícií sibírskeho národov je jedným z výdobytkov postsovietskej éry, vznik a rozvoj divadla Oloncho odráža ducha doby.

Súčasnité ruské divadlo si uchováva svoje tradície, obnovuje potenciál minulosti, obohacuje ho o aktuálne témy, postupy, nové – originálne aj sporné tvorivé koncepty. Vedie dialóg s minulosťou, ale pritom energicky mieri do budúcnosti. Dará sa mu vychádzať v ústrety požiadavkám súčasného publika, ktoré javí znaky citovej vyprahnutosti a túži po nezvyčajných zážitkoch z kontaktu s nezvyčajnými ľuďmi a nezvyčajnou realitou. ♣

Zlatá maska / Russian Case

29. marec – 3. apríl 2018, Moskva, Rusko
www.goldenmask.ru

Katarína Cvečková

divadelná kritička

Inventúra s tradične kvalitnými výsledkami

Čo môže pravidelný návštevník Malej inventury od tohto pražského festivalu ešte očakávať? Tak napríklad istú úroveň kvality produkcií, profesionálnu a súčasne priateľskú atmosféru, širokú platformu na spoznávanie potenciálnych spolupracovníkov a interesantných jedincov z umeleckej sféry. A v neposlednom rade odvážne, trochu ironické, ale vždy vrúcne žlté kura, ktoré nad všetkým bedlivo bdie! Dvadsiaty prvý ročník festivalu nového divadla opäť ani v jednom z bodov nesklamal.

Odpustím si pravidelný úvod o všetkých benefitoch festivalu Malá inventura. Stačí, ak dodám, že sa od minulých ročníkov nič zásadné nezmenilo – hlavný program rozdelený na sekcie Ťažní ptáci, Domovské scény a Nová krev na scéne i tento rok dopĺňali rôzne networkingové akcie pre profesionálnych hostí festivalu i off program pre bežného diváka. Tentoraz to bola tanečná inštalácia vo verejnom priestore *Vidět stíny utíkat* – nechat mysl létat od zoskupenia Tantenhorse či divadelná inštalácia *Kračun*, ktorú autori projektu Apolena Vanišová a Petr Krusha označili aj ako elektromechanickú objektovú performanciu spájajúcu nové technológie a vyjadrovacie prostriedky tradičného divadla. Festival touto časťou programu veľmi trefne zareagoval na fenomén performatívnych inštalácií, momentálne výrazne rozšírený na európskej scéne. V rámci sietovania a prepájania sa samozrejme nechýbal ani festivalový „večírek“, tentoraz s témou nebo a peklo. Na základe známych

a stále sa opakujúcich tvárí by sa dalo povedať, že už existuje celkom slušná skupina pravidelných návštevníkov pražskej divadelnej inventury, v ktorej sa miešajú rôzne umelecké povolania i národnosti. A jednou z príčin je istotne i kvalita organizácie festivalu. Organizátori boli totiž opäť nadmieru akční a vo všetkých smeroch ústretoví.

Čo sa týka konkrétneho programu – vždy je taký, aká bola daná sezóna. Na základe vzorky, ktorú som počas prvej polovice festivalu mala možnosť zhladnúť, sa dá povedať, že istá kvalitatívna úroveň zostala zachovaná. Objavili sa aj nové mená, ktoré mohli smelo konkurovať pražským stáliciam. Opäť sa pritom kurátorskému tímu podarilo namiešať vyváženú kombináciu súčasného tanca, performing arts a nového divadla.

Zopár inventúrnych ochutnávok

Každý rok mám počas návštevy festivalu vo výhlade niekoľko známych a overených „značiek“. Jednou z nich je určite súbor Handa Gote Research & Development, ktorý ma doposiaľ svojou tvorbou ani raz nesklamal,

DIE RACHE
(Handa Gote Research & Development)
foto M. Špelda



KABARET VELÁZQUEZ
(Jan Komárek a kol.)
foto K. Kalina

naopak, zakaždým príde s niečím inovatívnym – či už ide o tematické spektrum, alebo o formálne koncepty. Sami o sebe hovoria, že sú „projektom medziodborového umeleckého laboratória, ktoré spája moderné a tradičné prístupy a rozličné umelecké formy vízií slobodomyselného umenia“. Neobmedzujú sa pritom iba na oblasť divadla, ale homogénne pracujú aj s hudbou či vizuálnym umením. Všetko z toho je zrejme aj v ich poslednej performancii *Die Rache*. Psychedelický western z horského prostredia česko-nemeckých hraníc sa veľmi priamočiara pohráva s nadčasovou témou pomsty. Vo vzduchu pritom visí Konfuciov výrok: „Keď sa chceš pomstiť, vykop dva hroby.“ Deštrukcia so sebou zákonite nesie i sebadeštrukciu. Dvaja muži, dve ženy a okolo nich bezuzdné krúžiacia hrozba odplaty – veľmi jednoduchý dejový oblúk, ktorý úmyselne nedopĺňajú žiadne dialógy ani enormné zvraty. Napriek tomu je v performancii od začiatku prítomné výrazné napätie. Chladnokrvnosť tichých, monotónnych, takmer až staticky pôsobiacich zločinov sprevádzajú tušené zvuky snehovej víchrice s tónmi tradičnej hudby (ako to už pri súbore Handa Gote býva). Herectvo je minimalistické a pritom detailné,

pohyby sú decentne krehké a súčasne dôrazné – tvorcovia sa podľa vlastných slov inšpirovali japonským divadlom Nó i érou nemého filmu. Handa Gote opäť prináša originálne, výrazné dielo so špecificky bizarnou, miestami až meditatívnou, ale súčasne sugestívnou atmosférou, pri ktorej je možné ľahko zabudnúť, že ste v divadle. Naopak, máte pocit, že ste súčasťou horského masakru nekonečných odplát a každú chvíľu príde rad na vás.

Pravidelným účastníkom festivalu Malá inventura je aj dvojica Jan Komárek a Andrea Miltnerová. Po spoločných projektoch – prevažne tanečných sólach – prezentovaných na festivale, ako bol *Tanec magnetické baleríny*, *Tranzmutace* či *Fractured* predstavili o niečo opulentnejšie pohybové divadlo *Kabaret Velázquez*. Nadväzujú tu na svoj záujem o barokovú estetiku a nechávajú sa inšpirovať dielami od španielskeho maliara Diega Velázqueza. Jan Komárek je v tomto projekte podpísaný nielen ako svetelný dizajnér, ale je i autorom celkového konceptu a režisér. Týmto snovým kabaretom na spôsob dance macabre sprevádza drobný, ale za to strašidelný konferencier s fanaticky pôsobiacim úsmevom a podmanivým pohľadom. Pod pitoresknou štylizovanou postavou sa v skutočnosti skrýva známa performerka Irina Andrejeva, zakladateľka súboru Teatr Novogo Fronta. V istom zmysle môže ísť o odkaz na Velázquezove obrazy trpaslíkov a šašov (často znetvorených), ktorí slúžili dvoranom na rozveselenie. Na svojich plátnach ich zvykol prezliekať práve za dvoranov či filozofov – ako symbol smiešnej dôstojnosti. Tentoraz je to však on, kto ťahá nitky celého večera. Na scéne sa postupne objavujú Andrea Miltnerová s Luciou Kašiarovou v opulentných barokovo ladených kostýmoch z jemného šušťavého materiálu, podčiarkujúcich krehkosť a pominuteľnosť tohto zážitku, ktorý sa nachádza niekde medzi bdením a snom, realitou a fantáziou, životom a smrťou. Z podobného

festival

materiálu sú aj niekoľko kostupňové závesy, ktoré scénu raz celkom zahalia, inokedy vytvoria dojem tušeného, akoby performerky stáli v hmle či na pomedzí dvoch (alebo i viacerých) svetov. Ich pohyby sú neludzské, trhané, kopírujúce pohyby bábok, figurín, naznačujúce barokové tance či štylizovaný konský klus. V tomto kabarete je možné všetko a zároveň nič nie je také, ako sa na prvý (či dokonca druhý) pohľad zdá. Číra výtvarnosť, ktorá prýšči z jednotlivých obrazov (vdďaka kombinácii kostýmov, svetelného dizajnu, výrazného líčenia i pohybového materiálu performeriek) je nielen zdrojom estetického naplnenia, ale i bohato rozvinutej imaginácie. Výtvarnosti kontruje i výrazná hudobnosť diela, k elektrizujúcim melódiám z dielne kanadského alternatívneho hudobníka Rainera Wiensa sa v závere pripája aj bravúrna Hana Fleková expresívne ladenou hrou na viole da gamba, pričom je oblečená v rovnako opulentných, akurát čiernych barokových šatách. Za ňou sa postupne za priesvitným závesom odhaľuje živá replika Velázquezovej nahej Venuše (z obrazu *Venušina toaleta*).

Spektrum bizarnej, ale sugestívnej atmosféry tento rok dopĺňala performance *MINE* škandinávsko-českého mladého zoskupenia T.I.T.S. Ide o formát, ktorý prekračuje umelecké druhy a žánre, samotní tvorcovia ho označujú ako fyzický koncert/operetu, keďže ide o dielo založené na intenzívnej súčinnosti zvuku, hlasu, pohybu, svetelného designu a kostýmu. Štvorica performerov sa nám prostredníctvom týchto nástrojov snaží pretlmočiť hlavnú tému, ktorá je prostá – postavená na základnej otázke, v súčasnosti takej aktuálnej: mať či nemať? Vzťahuje sa to však nielen na predmety a produkty, ale aj na ľudí – ide o tematizovanie ľudskej potreby vlastníť. Základným stavebným materiálom performerov sú pritom autenticita, úprimnosť a prekvapivý humor –



MINE
(T.I.T.S.)
foto J. H. Husták

celá výpoveď je založená na ich subjektívnych skúsenostiach, ktoré nám tlmočia rôznymi prevažne štylizovanými spôsobmi. Autenticita plynie aj z interaktivity s divákmi, ktorých v závere vyzývajú, aby doplnili vetu: „Ja mám...“

O podobnú osobne ladenú výpoveď sa pokúsila aj dvojica Sára Arnstein a Jiří Šimek v performancii *KEEP CALM*. Už od prvých minút nás zaliali vlnou siahodlhých vtipne vystavaných monológov, ktoré postupne dopĺňali jednoduchými pohybovými kreáciami, videom, prácou s bábkami. Oproti *MINE* však performance viackrát strácala na údernosti, čo môže byť dôsledok toho, že dielo je dramaturgicky nekompaktné a príliš preplnené textom. Výkony oboch performerov však boli obdivuhodne energické, sústredené a sugestívne.

Najviac činoherným kusom, ktorý som na festivale absolvovala, bola inscenácia *Ferdinande!* súboru Lachende Bestien. Autorská „monodráma“ Michala Hábu dekonštruuje Havlov známy text *Audiencia* a pokúša sa na jeho pozostatkoch (a pozostatkoch českého intelektuizmu) postaviť nového a aktuálneho Ferdinanda. Hneď od začiatku však naráža

na množstvo nezodpovedaných otázok: kto je vlastne dnešný Ferdinand Vaněk? Ako má vyzerat? Ako a hlavne s kým by dnes mohol viesť dialóg? O čo by mu v dnešnom svete šlo? Sládka nikde nenachádza, tak začína viesť dialóg sám so sebou (aké trefné zobrazenie dnešnej na seba sústredenej mladej generácie), a to v štýlovom úzkom roláku a s hipsterskou čiapkou na hlave. Vtipná, provokatívna a inteligentná spoveď dnešného „rádobyintelektuála“, ktorá je v skutočnosti dobre cielejším ironickým poštvávaním do vlastných radov. Aspoň, že to pivo Ferdinand stále pije!

Festivalové spektrum každý rok dopĺňa aj tvorba pre deti. Tento rok to bolo vtipné spracovanie klasickej rozprávky *Dlouhý, Široký a Bystrozraký*, ktoré si diváci užili v príjemnom a pohodlnom prostredí Obýváku v Štúdiu Alta. Okrem jednoduchého, jemne aktualizovaného známeho rozprávkového príbehu treba oceniť najmä originálne drevené bábky, ktoré vdďaka technickej vynaliezavosti a dôvtipu naozaj mohli plniť svoje zázračné funkcie – Široký sa rozširoval, Dlhý predlžoval, princezná sa opakovane zmenšovala

FERDINANDE!
(Lachende Bestien)
foto M. Škvřňáková



DLOUHÝ, ŠIROKÝ A BYSTROZRÁKÝ
(Alžbeta Vitvarová a kol.)
foto L. Hamáček

a zväčšovala a pod. Pozoruhodný bol aj prejav trojice hercov-bábkovodíčov. Salvy smiechu ako reakcia na ich dialógy počas predstavenia pritom nepochádzali len z detskej časti publika.

Návšteva festivalu Malá inventura bola opäť raz príjemným a miestami dobrodružným spoznávaním aktuálnych tendencií pražskej scény nového divadla a súčasného tanca. Ťažko sa na základe pár dní hodnotí kvalita programu i samotnej scény, pod vysoko nastavenú latku však dramaturgia určite neklesla. Tak ako neklesla úroveň organizácie, profesionalita networkingových stretnutí a elán všetkých zúčastnených. Kura tento rok tvrdilo, že: „Divadlo je dneska hlavne o hercích.“ Ja myslím, že divadlo je dnes najmä o festivaloch – o dobre urobených festivaloch, kde sa koncentruje dobre urobené divadlo (čím nenápadne organizátorom podsúvam možný lajtmotív budúceho ročníka)! ☘

Malá inventura

21. ročník festivalu nového divadla

21. – 28. február 2018, Praha

www.malainventura.cz

Jana Wild
teatrologička

Riskovať sebapoznanie

Roland Schimmelpfennig patrí k najhranejším súčasným nemeckým dramatikom. V slovenskom divadle bolo dosiaľ uvedených jeho šesť hier, v Divadelnom ústave práve vyšla zbierka s prekladmi ďalších troch. Dramatik bol tento rok aj patrónom festivalu Nová dráma/New Drama, počas ktorého vznikol tento rozhovor.

ROLAND SCHIMMELPFENNIG



Vo vašej hre *Ríša zvierat* vystupuje dramatik Chris, ktorému počas pódiového rozhovoru ukradnú ruksak. Ako vidím, vy ho máte pre istotu pri sebe... Ale predsa: je Chris – v sarkastickej hyperbole – autobiografickou postavou? Celá hra je svojho druhu dystopiou divadla, jeho hercov a dramatikov.

V Chrisovi sa križujú viacerí autori, je v ňom niečo zo mňa, z Falka Richtera, trochu aj z Elfriede Jelinek a Jona Fosseho. Takže je to niečo, čo Falk Richter nazval „človek kultúry 2000“.

Najhranejšiemu nemeckému dramatikovi súčasnosti teda nehrozí, tak ako Chrisovi, že by netušil, kde sa práve nachádza a kam ho odvezú zajtra či pozajtra? Ako sa vyrovnávate s toľkými pozvaniami a objednávkami?

Nie je ich tak veľa. Celkom sa mi to darí filtrovať, najmä odkedy mám deti. Cestujem menej a, žiaľ, niekedy nejdem ani tam, kam by rád išiel rád. Ale pri objednávkach si treba dávať pozor – napokon, z toho žijem. Posledné roky som na voľnej nohe a keď je človek odkázaný sám na seba, musí poriadne zapnúť. Lenivého polihovania je oveľa menej, než by sa zdalo.

Vaša cesta k divadlu nebola priama. Koncom osemdesiatych rokov ste pôsobili ako novinár

v Istanbule. Dozvedeli ste sa tam o oriente a o „inom“ niečo, čo ste neskôr uplatnili v divadle?

Bol som veľmi mladý – mal som devätnásť, možno dvadsať rokov, práve som skončil školu a pred nástupom na civilnú vojenskú službu som mal čas. Priatelia mojich rodičov ma pozvali do Istanbulu – a to bol skok: z mesta Göttingen, kde som vyrástol a kde vtedy žilo asi 120-tisíc obyvateľov, som sa ocitol v 14-miliónovej metropole. V Istanbule som pochopil pár dôležitých vecí. Jednou z nich bolo, že tamojší mladí ľudia majú úplne iný koncept dospievania ako my mladí v západnom Nemecku. Boli oveľa ďalej. Táto odbočka bola však dôležitejšia z profesijného hľadiska – šiel som tam pracovať ako novinár, ale nevedel som dobre po turecky a vlastne ani novinárčina mi veľmi nešla. Nedarilo sa mi dostať sa k pravde tak, ako som si to predstavoval. Robíte interview s tromi ľuďmi a nakoniec sa k jadrú pravdy aj tak neprepracujete. V Turecku som si uvedomil, že toto nie je tá správna cesta a že chcem ísť takou, ktorú som už predtým mal v hlave – cestou fikcie a umenia. Po návrate som šiel tam, kam ma to ťahalo viac – k divadlu.

Študovali ste réžiu na Otto Falckenberg Schule v Mníchove. Čo vám dalo štúdium, z čoho ste neskôr mohli najviac profitovať?

Na celej škole som bol vtedy jediným študentom réžie. Bola to však skôr náhoda, moji starší spolužiaci buď z rôznych dôvodov odišli, alebo prestúpili inam. Jedna šla na herectvo, iný sa stal kritikom – takže ja som tam bol pre celú školu ako také „bejby“, a zároveň aj klaun, lebo ako študent réžie som sa musel zúčastňovať na hodinách herectva. Absolvoval som so spolužiakmi hercami hlasovú výchovu, spev, tanec... Učili sme sa napríklad dvorské tance, čo mi bolo na jednej strane hrozne smiešne, na druhej strane to bola pre mňa tvrdá škola.

Čo a ako by ste svojich potenciálnych študentov učili dnes vy? Réžiu, dramaturgiu alebo kreatívne písanie? Čo sa vám zdá najdôležitejšie?

Dával som hodiny herectva aj réžie, ale potom som

zo školy odišiel, lebo som dostal miesto asistenta v divadle. Asi rok alebo dva som pracoval pre viacerých autoritatívnych režisérov, varil som kávu a robil poskoka. V tom čase mi zomrel otec a ja som sa musel osamostatniť, zarobiť si na seba. Do školy som sa už nevrátil, takže dodnes nemám ukončené akademické vzdelanie.

Všetko, čo viem o réžii, som sa naučil pri práci so študentmi herectva alebo s hercami. Počas štúdia sme nacvičovali dramatické výstupy, napríklad známu balkónovú scénu z *Romea a Júlie*. Celé to trvalo nakoniec možno len desať minút, ale pre mňa to bola veľmi tvorivá skúsenosť. Rovnako ako dialógy s kolegami, s ktorými sa dodnes priatelím. Tam som to naozaj pochopil. Poznám študentov réžie a viem, že niekedy si režisér myslí, že je múdrejší ako text – to je taký všeobecný fenomén, nielen na škole.

Potom ste pracovali v divadle Münchner Kammerspiele, ale veľmi skoro ste dali prednosť životu autora na voľnej nohe – tak je to teraz už vyše dvadsať rokov. Vnímate vo svojej práci dramatika nejaké zásadné obraty? Ste dnes inde než predtým – pokiaľ ide o jazyk, poetiku a vôbec nároky na divadlo?

Prvý veľký obrat predstavuje zrejme hra *Arabská noc* z roku 2001. Je iná než tie, ktoré som písal predtým – tie boli skôr dialogické, takže *Arabská noc* je naozaj cezúra. Úspech mi dal väčšiu voľnosť, najmä pokiaľ ide o experimentovanie. Ja sa z formálneho hľadiska nerád viažem, nerád trčím v jednom šuplíku. Mojm cieľom je, aby som vždy znovu skúšal nové prostriedky. Aj preto sa usilujem ísť stále dopredu a posúvať hranice divadla. Ďalším rozhodujúcim a trufalým krokom bola hra *Predtým/Potom* z rovnakého roku, prozaický text určený pre javisko. A samozrejme *Zlatý drak* z roku 2009.¹

¹ Všetky tri spomínané hry boli uvedené aj na Slovensku. *Arabská noc* v Činohre SND v roku 2004, *Predtým/Potom* v SKD Martin v roku 2007 a napokon *Zlatý drak* v DAB Nitra v roku 2014.



DAS REICH DER TIERE (Burgtheater Wien)
foto G. Soule

Zmenili sa za ten čas nejako zásadne vaše nároky na divadlo? Alebo vaše nároky na seba?

Na seba, to áno, čoraz ťažšie mi padne pracovať – mohol by som si veci zjednodušiť, ale s tým by som sám nebol spokojný. Človek si neraz myslí, že má vtipný a dobrý nápad na hru – či sa z toho niečo naozaj dá urobiť, to je už iná vec.

Seba samého chápete ako dramatika literárnej tradície, nie „postdramatiky“.

Ako tomu máme rozumieť? V čom to je?

Povedali o mne, že nie som postdramatický, hoci časovo do tej epochy zapadá. Takže občas pôsobím ako tradičný autor. Napríklad spomínaná scéna stretnutia Chrisa a Frankieho z *Ríše zvierat* je naozaj klasický divadelný dialóg. Keby sme sa na to pozreli štatisticky, tento typ písania u mňa zaberá maximálne dvadsať percent. Nevieť to sám presne definovať. Viem len to, že textové plochy, kaskády, excesy v jazyku ako u Reného

Polescha alebo Elfriede Jelinek – to nie je moje, ja som naratívnejší. A naratívne možno pôsobí staromódne.

Dávate divadelníkom voľnú ruku, aby si s vašimi textami robili, čo chcú? Alebo zatiahnete brzdu?

No, brzdu, to by sa ma divadelníci najprv museli opýtať. Takže nie, nezaťahujem brzdu. Ba predsa, nedávno som sa o to pokúsil pri inscenácii, ktorá, paradoxne, bola verná môjmu slovu, takže problém nebol v škrtoch, ale v tvrdosti realizácie, ktorá neladila s textom. Človek môže hrať text od slova do slova, a predsa tam niečo neseď. Keď si povedzme tvorcovia nevšimnú, v čom vôbec spočíva konflikt, potom inscenácia „neboli“ a je nudná.

Raz ste sa vyjadrili, že uvedenie *Arabskej noci* v Moskve sa nevydarilo. Čo teda podľa vás môže v divadle škrípať a nefungovať (okrem techniky), v čom sa môže inscenácia míňať s vaším textom?

V Moskve to naozaj nevyšlo. Text je naratívny, herec hovorí napríklad: „Som fľaša,“ alebo: „Idem dolu schodmi,“

a vždy repliky smeruje do publika. V Rusku existuje stále tá veľká tradícia – štvrtá stena, naturalizmus, Stanislavskij, Čechov – a tak sa stalo, že zúfalí herci naozaj nevedeli, čo majú robiť. Nerozumeli frontálnemu divadlu, ktoré prekračuje rampu a porušuje štvrtú stenu, a nevedeli, ako majú tú hru hrať. Bolo to na čítačke a ukázalo sa, že text naratívneho charakteru v ich type stvárňovania nefunguje. Nebola to ničια chyba, jednoducho len nedorozumenie.

Čo vám dali uvedenia vašich textov?

Naučili ste sa z nich niečo?

Tie, z ktorých som bol najšťastnejší, sa držali textu a išli o krok ďalej. To sa nestáva tak často. Desať rokov som spolupracoval s režisérom Jürgenom Goschom a s ním to bolo vždy tak, že na generálke som si pomyslel: „Ha, veď to je ešte horšie, ako som si myslel!“ A toto poznanie bolo naozaj najkrajšie. Lebo moje texty obsahujú prirodzene aj čosi ako sadistickú rozkoš – ako sme videli v *Ríši zvierat* – a občas sú aj trochu zlomysel'né, a v tom je ten vtip.

Vašu spoluprácu s režisérom Jürgenom Goschom vnímala kritika ako „symbiotickú“ – Gosch bol až do svojej smrti vašim dvorným režisérom, resp. vás označovali za jeho vzorového žiaka? Čo ste si na Goschovi najviac cenili?

Presnosť a potom až infantilnú radosť z „prasačíniek“. Gosch bol veľmi jemný, distingvovaný pán, nosil menčestrové nohavice a košeľu mal vždy zapnutú až po golier, ale na javisku vedel rozpútať úplné svinstvo a z hercov dostať naozaj maximum. Bola v tom vždy radosť a vždy to bolo veľmi presné. Pamätám si ešte, ako som raz prišiel na skúšku *Ríše zvierat*, vošiel som do hľadiska a on mi ani neodzdrazil a rovno na mňa vystrelil: „On to nepovie! On to jednoducho nepovie!“ Nevedel som, o čo ide, ale potom vysvitlo, že herec XY

2 Goschovou poslednou réžiou bol Schimmelpfennigov *Ídomeneus* v Deutsches Theater Berlin v roku 2009. Hru v sezóne 2015/2016 našťudovalo aj MD Žilina v réžii Eduarda Kudláča a uviedli ju na festivale Nová dráma/New Drama 2017.

nevyjadril otáznik za replikou, ale povedal ju akoby len s bodkou. Povedal: „Volské oko,“ a pritom to malo byť: „Volské oko?“ To bola pre Goscha hotová katastrofa.

Idete ako režisér v jeho š'lapajach?

Asi áno, mnohé veci sme videli podobne. Ale až tak ďaleko ako on sme sa nedostal. Asi preto, že robím svoje vlastné veci, a to je iné, než keď sa človek vyblázni na Macbethovi alebo tak.

Mali by ste chuť režijne sa vyblázniť na iných hrách ako svojich?

To áno. Ale radšej klasiku než texty kolegov súčasníkov, to by sa mohlo nepodať. Ale nemusel by to byť rovno Goethe.

Viete si predstaviť, že by ste „vyvíjali“ hry ako work in progress s hercami, v tímovej spolupráci? Všimla som si, že keď ste čítali svojich Trinásť téz o písaní hry, nikde ste sa nezmienili o inšpirácii rozhovorom, vždy ste odporúčali len byť „sám“, „načúvať iným“ alebo „čítať“. Takže ako autor ste skôr individualista?

Áno aj nie. Čoraz lepšie by som si vedel predstaviť, že mám vlastnú divadelnú skupinu alebo že som súčasťou nejakej pracovnej skupiny. Keby sme mali nejaký divadelný projekt nielen na jednu produkciu, ale s perspektívou niekoľkých rokov, keby sme mohli vyvíjať spoločný jazyk, to by bolo fajn. Lebo v takej konštelácii sa človek dostane znovu niekam úplne inam. Dost' dlho som pracoval sám, už nepotrebujem byť v slonovinovej veži. Aj by som mal chuť vystaviť sa pôsobeniu toho hysterického podniku – divadla... To by bola dobrá opcia, lenže nie je to jednoduché.

A koho by ste si v tej skupine predstavovali?

Hercov, s ktorými som pracoval v minulosti, a to nielen v Nemecku. V posledných rokoch vznikli pri spoločnej práci viaceré umelecké priateľstvá a partnerstvá, aj počas ciest do zahraničia a iných kultúr. To by sa mi páčilo.

Pri otváraaní festivalu Nová dráma/NewDrama 2018 ste povedali: „Divadlo je zväčša regionálne.“ Ale pracujete vyslovene medzinárodne. Nielenže sa vaše hry prekladajú do mnohých jazykov, ale dostávajú aj priame objednávky zo zahraničia – popri Európe aj z Japonska, Latinskej Ameriky, Kanady, Austrálie. V čom spočíva najväčšia výzva takýchto projektov?

Povedal, by som, že divadlo je aj tak regionálne. Inscenácia sa predsa spravidla hrá iba na jednom mieste. S výnimkou tvorby pár vrcholných hviezd, ktoré cestujú z jednej krajiny do druhej a surfujú na systéme medzinárodných festivalov. Ale to nie je štandard.

A aj keď človek dostane ponuku napísať hru pre Japonsko³, ako to bolo v mojom prípade, je to predsa sakramentsky regionálna záležitosť. Tým skôr, že išlo o tému Fukušima. Bola to pre mňa veľká česť – nemecký autor má o tom napísať hru, a to relatívne krátko po atómovej katastrofe. Bolo jasné, že v japonskej spoločnosti existujú isté tabu o tom, čo a ako sa smie o tej téme hovoriť. Nie iba z politických dôvodov, ale najmä z piety. Takže v tom prípade som musel myslieť v japonskom kontexte – teda regionálne.

Je potom prístup k textu iný, než keď píšete pre nemecké divadlo?

Áno, určite je iný. Ide jednoducho o iný spôsob myslenia, iný spôsob práce, iné metódy, iný spôsob dialógu. To sa človek musí naučiť a zároveň musí ostať otvorený. Pamätám sa, ako som po príchode do Tokia – hra ešte bola len v náčrte – dostal harmonogram svojho programu a zistil som, že na prvé stretnutie s režisérkou bolo naplánovaných päť hodín. V miestnosti bez okien. To ma vylakalo – čo tam mám päť hodín robiť? Ešte nikdy som režisérovi o svojej hre nerozprával päť hodín! A určite nie bez alkoholu. A potom sa to stalo, prešli a prediskutovali sme každú jednu myšlienku a bolo to skvelé.

Čo sa teda musí stať predtým, než prijmete takú ponuku? Kedy je napätie medzi regionálnym a medzinárodným produktívne?

Odhadnúť regionálne publikum je samozrejme úplne nemožné. Našťastie to funguje, aj keď niekedy celkom inak, ako by človek očakával. Napísal som napríklad hru *Žena z minulosti*⁴, ktorá v Turecku zafungovala veľmi dobre, ale úplne iným spôsobom než v Nemecku. Ide v nej o otázku vernosti a splneného sľubu lásky z mladosti. Niekedy sa tie významy posunú inam. Nedá sa to regulovať.

Kam chcete dostať svojho diváka?

Ťažko povedať. Samozrejme, to vždy závisí od konkrétnej hry. Môj ideálny divák by mal byť s radosťou pripravený aj na to, že sa zľakne. Mal by teda byť ochotný riskovať – riskovať aj vlastné sebaopoznanie. Ale s tým musí ladiť aj inscenácia, takže tam funguje veľa faktorov. Dá sa to sformulovať iba ako nádej.

Zmenilo publikum vaše hry alebo to, čo si o nich myslíte?

Ani nie. Boli samozrejme aj neúspechy, obrovské odmietanie, aj šialené „prepadáky“, ale som dosť egocentrický na to, aby som si povedal: „Aha, oni to vôbec nepochopili a pravdu mám ja.“ To je pre autora dôležité. Aj keby som pravdu nemal, je to sebaochrana. Potom prídu aj kritiky, a čím je človek úspešnejší, tým horšie kritiky o ňom píšú, tak už to v Nemecku chodí. Zvyčajne sa situácia zlepší až na sklonku života. Človek musí mať hrošiu kožu.

Váš citát „Divadlo nie je miestom pre radostné posolstvá“ mi poslúžil ako titulok predslovu do knižného výberu vašich hier⁵. Aká je podľa vás úloha divadla a dramatika v spoločnosti dnes? Posolstvá – áno? Radostné – nie?

Aj s tými posolstvami je to ťažké. Posolstvo je už

⁴ Na Slovensku uviedli text v roku 2009 v MD Žilina.

⁵ Roland Schimmelpfennig: *Hry, Divadelný ústav, 2018*

v tom, že sa divadlo koná, že je to medzinárodné, dialogické, hlboko ľudské médium – to je jeho mechanizmus a zároveň posolstvo. Radostné posolstvá v zmysle afirmácie sú v divadle nudné. Nemám nič proti bulváru, ale myslím si, že nikto z nás by nešiel do divadla, keby tam vládla len pozlátková idyla.

Ste plodný autor, píšete divadelné a rozhlasové hry, kriminálky, romány, libretá. Čo máte rád na divadle?

Asi zrýchlenie, agresivitu, švung. Divadlo sa rýchlo dostane k veci, je rytmické, veľmi hudobné, niekedy je ako symfónia, pomalá veta a potom znovu staccato. A to, čo mám na ňom naozaj rád, je ten „beat“.

Okrem písania aj prekladáte. Máte na konte preklad Bieleho albumu Beatles, viacero prepisov gréckej antiky a Hamleta. Ako došlo k Hamletovi? A ako ste sa postavili k celému kultúrne zaťaženému dedičstvu? Viac ako dramatik a menej ako prekladateľ?

Na preklad *Hamleta* ma oslovil Oliver Reese vo Frankfurte. Pozrel som si komentované ardenské vydanie a zistil som, že ani slovo nerozumiem, tak čo s tým? Ale zároveň som to chcel skúsiť, zmocniť sa jazyka bez toho, aby som

ÍDOMENEUS
(Mestské divadlo Žilina)
foto B. Konečný



ho trivializoval. A potom aj z egoistických dôvodov – aby som sa raz naozaj dostal Shakespeareovi až na kožu.

„To be or not to be“ ste preložili ako „Leben oder nicht leben“ (žiť alebo nežiť) – mimochodom, existuje aj jeden český preklad s takýmto riešením...

Dočerta, to som nevedel! Foneticky a z hľadiska počtu slabík to v nemčine inak nejde – „Sein oder nicht sein“, neznie dobre, okrem toho tam cítiť nepríjemnú nazálnu koncovku ako v starom viedenskom divadle... Aj obsahovo sa mi zdalo, že správnejšie by otázka znela „Zabiť sa alebo sa nezabiť“, no to sa nedá, tak som nakoniec ostal pri tom „Žiť alebo nežiť“. Herečka, ktorá vo Frankfurte hrala titulnú postavu, bola zhrozená, pretože vo svojej kariére Hamleta možno naštuduje len raz a ja som ju svojím prekladom obral o možnosť interpretovať tú slávnú vetu tak, ako ju všetci poznajú...

Vedeli by ste per negationem seba samého charakterizovať ako dramatika: aké vaše hry určite nie sú?

Nie sú to plochy – a to nie je náhoda. V mojich textoch je málo náhod.

Ktoré momenty, divadelné zážitky, stretnutia boli pre vás ako divadelníka rozhodujúce? Spomínate si na nejaký mimoriadne silný „aha-zážitok“?

Aha-zážitok – áno, ešte ako dieťa. V Göttingene na predstavení pre deti *Cesta okolo sveta za osemdesiat dní*. Tam sa zrazu na javisku objavil herec, ktorý už predtým hral nejakú inú rolu. Prišiel v inom kostýme a mal predstavovať niekoho iného než predtým. Predtým bol možno poslíčkom a teraz námorníkom... To bol pre mňa neuveriteľný zážitok! Že je také niečo možné! Neviem, či vôbec hral dobre, ale tá zdvojená rola na mňa veľmi zapôsobila.

Čo máte rád na nemeckom divadle?

Nemecké divadlo má neuveriteľne vybavenú prevádzku. Je to šialené, šialene luxusné. A to je zároveň aj niečo, čo na ňom nemám rád. Je to aparát, ktorý ponúka takmer nekonečné možnosti.

³ Pre Nové národné divadlo Tokio napísal Schimmelpfennig v roku 2013 hru *An und Aus*.

Urobili ste počas svojich ciest po svetových divadlách nejaké špecifické objavy?

V posledných rokoch na mňa veľmi vplývalo pôsobenie na Kube, kde som dlhšie pracoval s istou skupinou hercov. Bolo to neuveriteľne krásne a zároveň to bola pre mňa aj lekcia v pokore. Herci na Kube nezarobia takmer nič, maximálne tridsať či štyridsať eur za mesiac, a napriek tomu sú neskutočne motivovaní a ohromne vtipní, jednoducho skvelí. A potom sa človek vráti do fungujúceho nemeckého divadla, kde herec, čo zarába sedemtisíc alebo aj viac, začne krčiť nosom, že sa mu do niečoho nechce. To ma teda naozaj vytočilo. Odvtedy sa necítim až taký vhodný pre nemecké divadlo.

Posledná otázka patrí k mojim najobľúbenejším a nemala by chýbať ani v našom dnešnom rozhovore. Ide o tú nádhernú vetu „Najkrajšie knihy sú tie nenapísané“. Takže sa pýtam aj vás: ktorá z vašich nenapísaných kníh je tá najkrajšia?

No, myslím si, že vždy tá, na ktorej práve pracujem. Mohol by to byť text, ktorý smeruje k bájke, taká trochu smutná jarmočná hra. Ide tam o ľúbostné vzťahy medzi Perseom a Medúzou. Perseus je ten, čo Medúze odtne hlavu. Vždy som túžil napísať niečo o tom, ako

DER GOLDENE DRACHE (Burgtheater Wien)
foto R. Werner



ZLATÝ DRAK (Divadlo Andreja Bagara v Nitre)
foto archív divadla

chodí s hlavou Medúzy v plátennom vreci po krajine a tá hlava vie rozprávať, vie byť zábavná a vie sa aj zamilovať. Ale Perseus ju nesmie z vreca vybrať, inak by skamenel. To je taký môj dlhodobý projekt. 📖

Roland Schimmelpfennig (1967)

Po ukončení štúdia na Otto-Falckenberg-Schule pracoval v Münchner Kammerspiele ako asistent réžie a neskôr ako spolupracovník umeleckého vedenia súboru. Pracoval aj vo viedenskom divadle Burgtheater či v rôznych divadlách v Berlíne. Od roku 1996 je autorom v slobodnom povolaní. Jeho texty sú pravidelne prezentované na prestížnom festivale súčasných hier Mühlheimer Theatertage. Doteraz sa jeho hry uvádzali s veľkým úspechom vo vyše 40 krajinách a pravidelne vychádzajú knižne po nemecky aj v cudzojazyčných prekladoch. Je nositeľom celého radu literárnych a divadelných cien. Momentálne je najčastejšie uvádzaným nemeckým dramatikom.

Robert Bayer
operný kritik

Berlínski Bedári

Frank Castorf, ktorého pre jeho ľavicovo apelatívny inscenačný štýl nazývajú aj sociálnym svedomím Berlína, našiel novú domovskú scénu. Umelecký azyl mu ponúkol v Berliner Ensemble jeho nový intendant Oliver Reese. Po krátkom intermezze v Zürichu inscenoval Castorf prvýkrát po odchode z Volksbühne politicky veľmi príznačne v divadle založenom Bertoltom Brechtom, politicky nemenej príznačný kus Bedári od Victora Huga.

Hugov bezmála tisícstranový román, ktorého najprominentnejším divadelným spracovaním je jeho muzikálová verzia Clauda-Michela Schönberga a Alaina Boubliha z roku 1980, rozlomil Castorf jemu vlastnou technikou inscenačnej dekonštrukcie do verzie trvajúcej takmer sedem a pol hodiny. Castorf ide vždy do dĺžky a vyžaduje tzv. sitzfleisch. Ak ste si zabudli v zadnom vrecku nohavíc mincu, ľahko sa vám môže stať, že ku koncu divadelného večera vycítite cez látku nielen jej hodnotu, ale aj rok vyrazenia. Tento nadrozmernej

LES MISÉRABLES
(Berliner Ensemble)
foto M. Horn

román je pre Castorfovu záľubu v mamutích veľkostiach ako stvorený. Jeho spleť príbeh o Jeanovi Valjeanovi, ktorý by ponúkal dostatok materiálu aj na niekoľkodielný seriál, dnes patrí k paradigmám kolektívneho románového vedomia.

Ako to už u Castorfa býva zvykom, inscenácia je vyskladaná nielen z blokov originálnej predlohy, ale aj z citátov a jeho vlastných úvah doplnených o text z mimoeurópskej literatúry. V prípade najnovšej inscenácie morálku príbehu obohacujú performatívne ponory do histórie či sociológie, ale aj lekcie z architektúry kanalizácie a techniky likvidácie odpadu. Aj tu pôsobia naratívne spojenia medzi jednotlivými časťami predlohy a jej rozšíreniami skôr asociatívne než prísne lineárne. Na prvú (a jedinú) prestávku prepustil Castorf divákov po štyroch hodinách veľkolepým a prekvapivo aktuálnym textom o Európe. Jeho autorom nebol ani otec Európskej únie Robert Schuman, ani Charles de Gaulle, ale sám Victor Hugo, jeden z prvých zapálených arbitrov zjednotenej Európy. Uvedený text predniesol na kongrese európskych pacifistov v roku 1849. Predlohu *Bedárov* skrížil Castorf aj s románom *Tri smutné tigre* kubánskeho autora Guillerma Cabrera Infante, ktorý opisuje predrevolučnú Kubu päťdesiatych rokov. V kontexte Castorfovej kritiky kolonializmu, tiahnucej





LES MISÉRABLES
(Berliner Ensemble)
foto M. Horn

sa takmer všetkými jeho inscenáciami, zapadne sociálna situácia v predrevolučnej Kube obzvlášť efektným spôsobom do kritiky vykorisťovania pôvodného obyvateľstva a jeho kultúry.

V programovom bulletinu sa okrem iného píše o Havane ako o „Paríži Karibiku“, čo Castorf uchopil ako esenciálny asociačný kľúč inscenácie. Len tak mimochodom, kubánska etnohudba, znejúca takmer počas celej inscenácie, pôsobí, samozrejme, živočíšnejšie a atraktívnejšie než hudba z čias Francúzskej revolúcie či, nebodaj, patetické melódie z už spomínaného muzikálu. Castorfov dvorný scénograf Aleksandar Denić vytvoril aj na pomerne menšom javisku divadla Berliner Ensemble (v porovnaní s Volksbühne) typicky kompaktnú a koncentrovanú „shabby-chic“. Kulisa na točni, z rôznych uhlov ponúkala

továrne na cigary v španielskom koloniálnom štýle, trhový stánok alebo na väzenie, ktoré by pokojne mohlo asociovať i väzenský komplex Guantánamo. Tradične architektonicky skvostná Denićova scénografia vytvárala priestor pre hereckú akciu aj vnútri javiskových stavieb, odkiaľ ju na premietacie plátna prenášal stále prítomný nenápadný tím kameramanov. Hyperrealizmus Denićovej scény tak v koexistencii s virtuálnymi transmediálnymi priestormi na filmových plátnach sublimoval do divadelne nesmierne účinného sureálneho scénografického naratívu.

Réžia živej hereckej performancie dostala aktérov a aktérky až na pokraj fyzického vysilenia. V kostýmoch Adriany Braga Peretzkovej pôsobili herečky opäť sexi a pôvabne (ani tu nechýbal kostým revuálnej tanečnice z kabaretu tridsiatych rokov) a herci vyzerali tak trochu nervózne (ako u Castorfa

vždy), ale zároveň šarmantne a charizmaticky. Jürgen Holtz v postave filantropického duchovného monsignora Myriela sa svojím zjavom a duchaplným prednesom stal kotvou celej inscenácie. Známy, asi päťdesiatstranový opis parížskej kanalizácie, do ktorej povstalci v roku 1832 utečú, prenáša Castorf z konca románu na začiatok inscenácie. Geograficky sa nachádzame v Havane, charakterovo však v podsvetí ľudskej civilizácie. V podrobnom opise cesty ľudských exkrementov po prúde stoky do Atlantiku sa snúbi kritika premrhaných zdrojov a bezbrehej spotreby v kapitalizme s menej aromatickými aspektmi ľudského bytia. Holtzov prológ o kanalizácii je vzrušujúcou monodramou. Hugov románový úryvok prednáša tento herec s fascinujúcou akribiou a duchaplnosťou. Ako povstalecký veterán monsignore Myriel neskôr v priebehu inscenácie vníma svoj tragický údel

LES MISÉRABLES
(Berliner Ensemble)
foto M. Horn



lakonicky. So stoickým pokojom berie na vedomie blížiacu sa smrť: „O tri hodiny budem mŕtvy,“ a zároveň obhajuje ideály revolúcie, pričom znie skutočne úprimne, nepateticky a ľudsky.

Castorf, „rozbíjač klasikov“ a niekedy až príliš hlučný enfant terrible divadla, vystavala scény s jedinečným Holtzom v pokojnom duchu a neobyčajne citlivo. S podobnou jasnou štruktúrou sú koncipované aj ostatné charaktery. Andreas Döhler ženie postavu Jeana Valjeana až na pokraj latentnej paniky. Döhlerov Valjean veľmi dobre vie, že prežiť dôstojne v nepriateľskom prostredí sa dá len vďaka sociálnemu mimikry a blufu, ktorý môže veľmi ľahko prasknúť. Vďaka skôr rozprávko ako psychologicky motivovanej zápletke, pre Huga takej typickej, sa z nenávisťou zožieraného obyvateľa podsvetia stane dobrodinec. Döhler ho interpretuje ako štvanca so suverenitou deravého pláštá. Jeho protipólom, v ktorom sa spája sociálna depresia so zúboženosťou, je manželský pár zlodejčikov Thénardierovcov. Stefanie Reinsperger hrá gangsterskú nevestu s nespútanou vervou a cynizmom, ktorý v jej viedenskom akcente nadobúda tragikomicky grobianske rozmery. Jej manžel v podaní Aljoschu Stadelmanna je typovo presne tým amorálnym a neokrôchaným okrádačom mŕtvych, ktorý v Amerike objavil „povolanie“ obchodníka s otrokmi, tak ako ho opisuje i Mario Vargas Llosa. Policajt Javert zasvätil hľadaniu Valjeana celý svoj život. Wolfgang Michael kreuje tohto podvyživeného úradníka v pokrčenom kabáte ako človeka unaveného dezilúziou, ktorý so zatrpknutou húževnatosťou volá po odplate. Jeho hereckým protipólom je zase grandiózna Valery Tschepanova ako exaltovaná a uhulákaná prostitútka Fantine. Nechýbal ani malý Gavroche, chlapec z ulice, ktorý v podaní šviháckeho Rocca Mylorda vyzeral ako začínajúci Zampano s anjelskou tvárou pod štýlovým cylindrom. Mikroherectvo jednotlivých postáv,

ktoré Castorf necháva bezprostredne projektovať kamerami na obrovské filmové plátna, pôsobí na rozdiel od jeho skorších inscenácií prekvapivo meditatívne. Nie je už ukričaným výrazovým prostriedkom chaosu a dezorientácie atakujúcim vnímanie diváka, ale hlbokou introspektívou do dramatickej motivácie jednotlivých charaktrov.

Mnohovrstvovosť Castorfovej inscenácie pôsobí ku koncu večera ako psychedelický opiát. Rytmus hudby, reči a dynamickej hereckej akcie postáv na rotujúcej točnici vrhá diváka do stavu podobnému tranzu. Zmysly unavené prepínaním medzi jednotlivými úrovňami a významovými plochami inscenácie kolabujú a z diela sa stáva transmediálna koláž. Epický naratív sa pozvoľna pretavuje do poetického fluida, akému je človek vystavený pri opernom predstavení. Jednota času a miesta sa stráca, časové úseky jednotlivých epizód sa ňaťahujú a splotujú lineárne i vertikálne. Kto je schopný nechať sa vtiahnuť do takejto náhodne pôsobiacej, no minuciózne naštudovanej krútnavy, ten vyjde z divadla síce fyzicky unavený, no zaručene inšpirovaný. Hlboko po polnoci sa večer v divadle s jedinou polhodinovou prestávkou po štyroch hodinách skončí tak, akoby niekto vytiahol šnúru zo zástrčky. Koniec, tma, žiadny happy end. Boj za sociálnu spravodlivosť si musí každý z divákov odniesť domov.

Svet divadla stál na pokraji revolúcie, keď berlínsky kultúrny senátor nepredložil Frankovi Castorfovi riaditeľskú zmluvu v divadle Volksbühne. Nahradil ho belgický kultúrny manažér Chris Dercon, ktorý len donedávna viedol londýnsku Tate. Jedno z najslávnejších činoherných divadiel v nemeckom jazykovom priestore tak prevzal posol economickej optimalizácie v kultúre, bez skúseností z riadenia divadelnej inštitúcie, ktorý chcel z tohto legendárneho divadla na Námestí Rosy Luxemburgovej v Berlíne urobiť experimentálny



LES MISÉRABLES
(Berliner Ensemble)
foto M. Horn

priestor otvorený aj pre iné druhy performatívneho umenia. Chris Dercon sa po pol roku v kresle riaditeľa Volksbühne rozhodol rezignovať. Interná kontrola odhalila vysoké finančné straty, takže divadlo nedostane do konca roka ani cent z verejných zdrojov. Divadelné povstanie na barikádach zaznamenalo úspech, neoliberalný ekonomický tlak zas zdrvivú porážku. Typický Berlín. Chudobný, ale sexy. Tak trochu unavený Castorf inscenuje svoju revolúciu medzičasom u susedov Brechtovcov. Po rokoch je arzenál jeho réžie síce predvídateľný, no vo svojej presvedčivej sile a údernosti vždy prekvapivo strhujúci. ☞

Victor Hugo – Frank Castorf: Les Misérables
réžia F. Castorf scéna A. Denič kostýmy A. Braga
Peretzki svetlá U. Eh videokoncepcia J. Crull, A. Deinert
dramaturgia F. Raddatz účinkujú T. Buabeng,
S. Martens, S. Reinsperger, V. Tcheplanowa, A. Döhler,
P. Guldenberg, J. Holtz, O. Kraushaar, W. Michael,
R. Mylord, A. Stadelmann, A. Kader Traoré
premiéra 1. december 2017, Berliner Ensemble, Nemecko

Mehrdad Rayani-Makhsous
teatrológ

Preklad: Margareta Cvečková

Iránske divadlo ako prostriedok na zmiernenie a riešenie kríz

Tento článok sa zaoberá jednou z najdôležitejších vlastností iránskeho divadla. Jeho funkciami v časoch krízy. Ako na krízy v iránskej spoločnosti reagujú tvorcovia a ako sa divadlo vyrovnáva s problémami, ktoré dlhodobo trápia iránsku spoločnosť?

V roku 1979 vypukla v Iráne revolúcia, ktorá mala viacero dôvodov. Režim monarchie nahradilo usporiadanie Iránskej islamskej republiky a krajina vstúpila do obdobia rozsiahlych štrukturálnych a vládnych zmien, ktoré vyplývali z nových zákonov. V 80. rokoch vypukla vojna ako výsledok mocenských sporov medzi Saddámom Husajnom, prezidentom novovzniknutej Iránskej islamskej republiky, a zvrhnutým iránskym kráľom Muhammadom Rezá Šáh Pahlavím. Ku koncu vojny v roku 1988 silneli tenzie, ktoré na Irán vyvíjali vlády krajín západnej Európy a Spojených štátov amerických, v snahe prinútiť krajinu riešiť politické problémy. Spojené štáty ako jedno z opatrení obmedzili medzinárodné prevody financií, čím sa obyvatelia ocitli pod zvýšeným ekonomickým a spoločenským tlakom.

Možné riešenia alebo spôsoby ako problémy prekonať

Po spomínanej revolúcii a iracko-iránskej vojne, známej ako prvá vojna v Perzskom zálive, zápasil iránska spoločnosť s mnohými kultúrnymi, sociálnymi a politickými kolíziami, ktoré začali reflektovať aj miestni divadelníci. „Tematické divadlo“ alebo „tematické divadelné

1 Od minulého roka má organizácia pozastavenú činnosť, ale existujú snahy opäť ju otvoriť.

festivity“ sú spôsobom, ako k týmto problémom zaujať isté stanovisko a zároveň podnietiť ich riešenie. Iránske ústredie pre kontrolu drog (Iran Drug Control Headquarters) napríklad už niekoľko rokov usporadúva festival venovaný problematike drogových závislostí, ktorého hlavnými cieľmi sú prevencia a rehabilitácia. Existuje Medzinárodný festival divadla hendikepovaných (International Festival of Theatre for Persons with Disabilities), Divadlo terapie (Drama maleh) a mnohé ďalšie.

Tvorcovia, ktorí sa venujú zásadným témam, postupne čoraz častejšie obracajú pozornosť na kolaboratívne a participatívne divadlo, ktoré vzniká zoči-voči divákovi. Podstata takéhoto prístupu vychádza zo snahy hľadať riešenia a odpovede na spoločenské trenia a krízy priamo v konflikte s publikom. Prvé divadelné produkcie tohto typu sa sústredili najmä na detského a mladého diváka, neskôr sa rozšírili do sveta pouličného divadla, až našli svoje miesto aj vo verejných divadlách. O participatívne formy sa teda dnes zaujíma množstvo divadelníkov v Iráne. Jedným z dôvodov tohto narastajúceho záujmu je, že publikum na tieto formy dobre reaguje. Čo viedlo aj k vzniku oficiálnej inštitúcie – Centra participatívneho divadla pod hlavičkou štátneho Umeleckého centra na propagáciu islamu.



Mobarak International
Puppet Theater
Festival 2016
foto M. Mousavi

Zabaviť a potešiť

V súčasnosti sa teda participatívne divadlo stáva médiom pri riešení rôznych spoločenských otázok. Teheránsky dopravný podnik, ktorý spadá pod samosprávu mesta, napríklad spustil kampaň s názvom Začíname od seba. Pred dvoma rokmi zastrelil asi dvesto pouličných a verejných predstavení. Cieľmi kampane bolo usmerniť a ideálne odstrániť niektoré prvky ľudského správania vo verejnej doprave a efektívnejšie uplatňovanie jej pravidiel. Pouličné akcie umelcov, plagáty aj verbálna propagácia vykazovali mnohé znaky divadelnosti. Divadlo v Iráne je nápomocné aj počas prírodných katastrof. Obyvatelia majú veľa skúsenosti so zemetraseniami. Dvanásteho novembra 2017 zasiahli otrasy so silou 7,3 Richterovej stupnice západnú provinciu Kermanšah na iránsko-irackých hraniciach. Množstvo divadelných skupín sa vtedy vydalo do oblastí zasiahnutých zemetrasením, aby povzbudili ľudí, šírili empatiu, angažovanosť a súdržnosť. Divadelníci ľudí zabávali, vytvárali príjemnú atmosféru a zároveň ich povzbudzovali, aby pomáhali druhým, napríklad aj formou získavania príspevkov do zbierok. Takáto umelecká

aktivita mala jasný cieľ a neobmedzovala sa iba na istú skupinu obyvateľstva – fungovala vo chvíli, keď došlo k vážnej krízovej situácii a bola potrebná skutočná spoločenská intervencia.

Proti politickej kríze

Divadlo dokáže efektívne zasiahnuť aj v čase politických kríz. Ako príklad môže slúžiť medzinárodný divadelný festival Fajr, ktorý je od roku 2001 najväčším divadelným festivalom v Iráne a v tomto regióne aj najdôležitejším. Počas devätnástich ročníkov dokázali organizátori festivalu redukovať napätie a posilniť dialóg medzi Iránom a Egyptom. Vzájomné politické vzťahy boli dlhé roky výrazne narušené. Medzi krajinami neexistovali priechodné hranice, nefungoval turizmus a zlyhali komunikačné kanály. Na naliehanie umelcov, ktorí na čele s egyptským režisérom Hosseinom Saeed Al-Jaranim vytvorili inscenáciu *The Rotative Life*, však politickí lídri súhlasili s ich účasťou na festivale. Divadlo sa ukázalo ako schopný mediátor na javisku aj v politike a dopomohlo opätovnému otvoreniu politického dialógu. Umenie a kultúra sa teda prejavili ako nadradené politickým machináciám.

2 Dejiny aj teória sú spracované v štyroch zväzkoch *Comprehensive Culture of Holy Defence Theatre*, ktoré majú tisícky strán. Na piatom zväzku sa v súčasnosti pracuje.

Divadlo a prevencia

Ďalším príkladom iránskeho aplikovaného divadla je jeho použitie ako prostriedku na zlepšenie kvality života vo väzniciach. Navyše, počet väznených stúpa a čím sú ich delikty vážnejšie, tým väčšie je riziko, že sa dostanú opäť za mreže. Divadlo môže fungovať ako prevencia ďalšej kriminality. Tieto umelecké aktivity organizuje a podporuje najmä Organizácia väznic, vzdelávania a plánovania. Iránski odborníci sa inšpirovali medzinárodnými štúdiami a poznatkami, pričom pracovali so štatistikami a hodnoteniami, ktoré dokazujú, že zapojenie väzňov do umeleckých a kultúrnych aktivít znižuje pravdepodobnosť kriminálnej recidívy. Štatistiky zároveň ukázali, že delikventné prejavy väzňov pokračujú aj po prepustení najmä vtedy, keď nerastie vzdelanostná úroveň väzňov. Bez vzdelávania zostáva spôsob ich myslenia nezmenený. Aj preto odborníci vytvorili vlastnú metódu písania hier a inscenovania.

Dobry príklad predstavuje Národné divadlo väzňov, ktoré už sedemnásť rokov

Iran Prison Theatre
Festival 2018
foto IRNA



pracuje na vlastných divadelných produkciách a dokonca organizuje festival. Jedným z cieľov je ventilácia psychologických a mentálnych problémov väzňov, snaha pomôcť im lepšie chápať a oceniť svoje schopnosti, budovať hodnoty a tiež si uvedomiť vlastný vplyv na spoločnosť. Samotná produkcia týchto predstavení sa začína vo väznici – po autorskej práci na dramatickom texte sa začína skúšobný proces. Väzni odohrajú premiéru vo svojej väznici, hrajú v ďalších väzniciach, a napokon sa dostanú aj do verejných divadelných priestorov. Počet verejných predstavení je však z bezpečnostných dôvodov obmedzený. Ich počet v poslednom období stúpa najmä preto, lebo v Iráne nastal štatistický pokles recidivistov, čo potvrdilo pozitívny vplyv divadla na väzňov.

Divadlo svätej obrany/Divadlo odporu

Jedným z najucelenejších príkladov použitia divadla v krízových situáciách je Divadlo svätosti/svätej obrany². Táto jedinečná forma divadla vznikla v čase spomínaného vojnového konfliktu medzi Iránom a Irakom, ktorý ako téma v divadle pretrváva dodnes. Tak ako západný svet má svoje divadelné „pred“ svetovými vojnami a „po“ nich, koncept iránskeho Divadla svätej obrany má svoje funkcie zrejme počas konfliktu aj po jeho odznení a zohľadňuje čas, miesto, pôvodné a národné špecifiká.

Prvá vojna v Perzskom zálive, ktorá sa začala 22. septembra 1980, si do júla 1988 vyžiadala asi milión životov a jej súčasťou bolo nespočetné množstvo menších konfliktov v oblastiach politiky, ekonomiky, kultúry aj umenia. Keďže pôvodcom konfliktu bol Irak, ktorý podnikol do Iránu inváziu, v spoločnosti sa namiesto pojmu vojna zaužíva pojem svätá obrana. Irán nastavoval svoju obrannú stratégiu na viacerých úrovniach – vojenskej, politickej, ale aj kultúrnej a umeleckej. Pod hlavičkou takejto stratégie vzniklo aj iránske Divadlo svätej obrany,

ktoré si postupne nachádzalo svoju formu aj špecifické prvky. Produkcie pod hlavičkou Divadla svätej obrany Iránu – divadelné inscenácie, televízne inscenácie aj rozhlasové hry³ – majú teda jasný tematický aspekt aj svoju špecifickú atmosféru. Divadlo svätej obrany sa v čase vojny sústreďovalo na to, aby posilňovalo národné cítenie a jednotu, zlepšovalo morálku, oslabilo ducha nepriateľa, zdôraznilo zmysel pre sebaobetovanie a oddanosť a tiež sprostredkovalo kritiku historickej a politickej reality, z ktorej vojna vznikla. V ostatnom období sa transformovalo na Divadlo odporu smerujúce ku globálnym spoločenským témam.

Divadlo svätej obrany/ Divadlo odporu v prvej línii

Počas vojnového konfliktu bolo divadlo dôležitou súčasťou každodenného života na fronte. Amatérske, poloamatérske aj profesionálne divadelné zoskupenia hrali divadlo v hraničných zónach, priamo uprostred besnenia prvej vojny v Perzskom zálive. Organizovali ich rôzni členovia obrany (amatérski divadelníci) alebo členovia obrany, ktorí pracovali v kultúrnych zložkách veliteľských staníc, oddielov a jednotiek (amatéri a medzi nimi pár poloprofesionálnych umelcov). Divadlo hrali v určených časoch ako formu rozptýlenia pre kolegov armádnych zložiek. Druhou skupinou, ktorá organizovala divadlo, boli umelci z miest a nevojnových zón, ktorí sa do rizikových oblastí prihlásili ako dobrovoľníci. Multitalentovaní umelci alebo skupiny ovládali herectvo, spev, hudbu, akrobaciu, kúzelnícke triky a podobne. So svojimi predstaveniami obchádzali bojové zóny a podľa svojich možností zostávali v táboroch týždeň či dva, ale niekedy aj tri mesiace. Divadlo hrali v rôznych priestoroch na hraniciach medzi Iránom a Irakom – v auditóriách, skladoch, mešitách, na námestiach alebo v zákopoch. Z posledného menovaného vyrástol aj nový pojem tzv. zákopové divadlo.



Iran Prison Theatre
Festival 2018
foto IRNA

Divadlo v zajatí a Divadlo za frontovými líniami

Divadlo v zajatí označuje súbor inscenácií, ktoré hrali iránski vojnoví väzni v irackých väzniciach a táboroch pre svojich spoluväzňov. Boli to z drvivej väčšiny amatéri, ktorí svoje divadelné cítenie formovali na základe skúseností zo škôl alebo z predstavení, ktoré videli v pozícii divákov. Skúšali a hrali zväčša tajne, v skladoch, vo väzniciach, v celách, a to napriek zákazu skupinových aktivít.

Jednou z podôb Divadla svätej obrany/Divadla odporu za frontovými líniami bolo aj školské divadlo, ktoré sa hralo počas „červeného stavu“ ohrozenia (nepriateľské nálety a bombardovanie) aj počas „bieleho“ stavu bez ohrozenia. Cieľom predstavení bolo opäť pobavenie a rozveselenie publika, posilnenie národnej jednoty, podpora morálky. Ale aj motivácia vojakov, študentov aj učiteľov, kritika historickej a politickej reality, ktorá vojnu zapríčinila, podpora náboženských/islamistických rituálov a pripomínanie ideológie „svätej obrany“ a manifestu Islamskej revolúcie z roku 1979.

Inscenácie spoza frontových línií vznikali a dodnes vznikajú v mnohých podobách ako divadelné hry a inscenácie, televízne inscenácie aj rozhlasové hry. Tieto produkcie sa aj počas vojny hrali na viacerých miestach Iránu. Témy Divadla svätej obrany/Divadla odporu

3 K typickým zástupcom predlôh k týmto inscenáciám patria antické tragédie, hry Williama Shakespeara, Bertolta Brechta, Jeana Paula Sartra aj Edwarda Bonda.

sa stali súčasťou takmer všetkých festivalov a väčšina riaditeľov festivalov mala vždy snahu zaradiť tieto inscenácie do programu.

Divadlo svätej obrany/ Divadlo odporu po vojne

Po konci Prvej vojny v Perzskom zálive prebiehali rozsiahle analýzy jej dosahov, čo hlboko ovplyvnilo aj produkcie Divadla svätej obrany/Divadla odporu. Iránski tvorcovia vo svojich inscenáciách vždy brali veľký ohľad na vzťah medzi morálnymi hodnotami a vojnou. Ich diela sa venovali obrannej povahe iránsko-irackej vojny aj katastrofickým následkom trpkých vplyvov na obyvateľstvo. Divadelníci smerovali k väčšej tematickej rôznorodosti, no zachovali si svoj hlavný cieľ a tému: vymedziť sa voči zlu a postaviť sa na stranu dobra. Tvorcovia Divadla svätej obrany/Divadla odporu vo svojej tvorbe pokračujú aj dnes, tridsať rokov po vojne. Ich tvorbu podporuje aj dvojica štátnych organizácií Pracovisko múzických umení umeleckej a filmovej organizácie Svätej obrany (Department of Performing Art of the Artistic and Cinematic Organization of the Sacred Defence) a Divadlo Revayat, ktoré bolo

v minulosti známe ako Spoločenstvo islamskej revolúcie a svätej obrany (Islamic Revolutionary and Sacred Defence Theatre Community). K ich najznámejším aktivitám patrí, okrem podpory rôznych foriem umeleckej reflexie, aj organizácia Národného divadelného festivalu Divadla svätej obrany/Divadla odporu, seminárov, workshopov a konferencií alebo organizovanie zájazdov pre umelcov do bývalých vojnových zón. Okrem toho obe organizácie podporujú vedecký výskum s touto témou a v minulosti dokonca založili aj špecializovanú knižnicu Divadla svätej obrany/Divadla odporu. Zachovanie tohto typu divadla je dôležité, aby sa predišlo opakovaniu vojnových hrôz, boli vyhodnotené pozitíva aj negatíva vojny a zároveň aby konflikt slúžil ako príklad pre zrelšiu a odolnejšiu budúcnosť. Každý, kto prežil boj, zažil aj pocity úzkosti, strachu, bol priamym či nepriamym účastníkom konfliktov a kríz, ktoré vojna spôsobila a ktoré by sa nemali opakovať.

Iránske divadlo je teda schopné reflektovať krízové situácie a byť prostredníkom rôznych kultúrnych, politických aj sociálnych manifestácií. V iránskej spoločnosti práve preto zohráva dôležitú a neoceniteľnú úlohu. ✦

THE WHISPERS BEHIND
THE BATTLE LINE
(Molavi Theatre)
foto archív divadla



Marek Godovič
divadelný kritik

Predtým, ako sa výnimka stane pravidlom

Banskobystrické Divadlo Štúdio tanca si tento rok pripomína 20. výročie svojho vzniku. Za roky svojej existencie uviedlo takmer päťdesiat autorských inscenácií, hostovalo na viacerých festivaloch na Slovensku a v zahraničí. Organizačne počas týchto rokov súbor prechádzal rôznymi zmenami.

Od roku 1998 fungoval súbor ako Štúdio tanca pri Stredoslovenskom štátnom divadle, neskôr v zriaďovateľskej pôsobnosti Banskobystrického samosprávneho kraja. Rovnako sa menilo aj pôsobisko súboru. Najvýraznejšia priestorová zmena sa udiala v roku 2011, keď sa divadlo po troch rokoch rekonštrukcie presťahovalo do budovy bývalého stavebného učilišťa na Kačici. V tom čase sa názov divadla ustálil ako Divadlo Štúdio tanca.

Počas celého tohto obdobia stála na jeho čele choreografka Zuzana Ďuricová Hájková. Jej inscenácie režijne a choreograficky kreoali celé obdobie existencie divadla. V Banskej Bystrici začínala ako hosťujúca choreografka, neskôr ako umelecká šéfkba baletu Štátnej opery, aby v roku 1998 založila vlastný súbor. V ňom naplno rozvinula svoj choreografický a režijný pohľad na tanec ako tvorivý impulz pre všetky divadelné zložky, ako sú výtvarno, hudba či scénografia, v ktorom sa tieto zložky dostávajú do harmónie.

Tvorba súboru by sa dala rozdeliť do dvoch svojbytných prúdov podľa toho, s kým spolupracoval: jednu líniu tvorí práca choreografky Ďuricovej Hájkovej a druhú spolupráce s hosťujúcimi choreografmi a režisérmi.

Sú medzi nimi renomovaní slovenskí i zahraniční tvorcovia ako Pierre Nadaud, Peter Mika, Jozef Vlk, Julyen Hamilton, Marta Poláková, Milan Kozánek, Zuzana Kozánková, Katarína Zagorski, Tomáš Nepšinský či Anton Lachký. Tvorbu divadla ovplyvnili aj scénografi Aleš Votava, František Lipták, Peter Janků či Marek Gašpar Šafárik a hudobníci Pierre Michaud, Anton Popovič, Peter Zagar. V mnohých prípadoch išlo práve o rôznorodé postupy hosťujúcich tvorcov, ktoré posunuli súbor k iným témam i tvorivým nápadom. V súbore sa vystriedali viacerí kmeňoví alebo externí tanečníci, pre ktorých to bol začiatok ich tvorivej kariéry – Stanislava Vlčeková, Tomáš Nepšinský, Lucia Kašiarová, Daniel Raček, Renáta Bubniaková, Milan Herich, Peter Jaško či Milan Tomášik. V súčasnosti ako najskúsenejší tanečníci aktuálneho zloženia pôsobia Tibor Trulík a Lenka Rajchmanová.

Možnosti súboru boli v priebehu existencie divadla rôzne, vždy však záležalo na jeho momentálnom zložení a zároveň flexibilitnosti členov súboru v práci so skúsenosťami, ktoré nadobúdali aj inde ako v ich domovskom divadle. Dôležitou súčasťou boli aj sú zahraniční tanečníci (v minulosti napr. z Českej republiky, zo Švajčiarska, v súčasnosti

Jadro
foto B. Konečný



Strieborná tekutina strieborná niť
foto J. Čajko

z Talianska). Podobne ako choreografi prinášali aj oni do súboru nové impulzy v tanečnom prejave, odlišnú skúsenosť či iné techniky, ktoré sa viac alebo menej prejavili na umeleckom výraze celého súboru.

Prvá inscenácia *Sattó – Tanec vetra* (1998), ktorá je spojená so začiatkom činnosti Štúdiá tanca, mala premiéru v Štátnej opere. Otázok na začiatok bolo viacero a zásadných, ale jedna rezonovala najviac:

ako môže v mimobratislavskom kontexte existovať súbor súčasného tanca, keď sa v tom období súčasný tanec len pomaly dostával do pozornosti?

Postupom času do repertoáru pribúdali nové tituly, z ktorých mnohé sa dostali viac do povedomia divákov a kritiky. Už inscenácia *Zakázané miesta* (1998) prekročila hranice Banskej Bystrice. Súbor s ňou hostoval aj na festivale Bratislava v pohybe. V tom čase vyrastala v súbore silná generácia tanečníkov, ktorí zásadne ovplyvnili inscenáciu. Zuzana Ďuricová Hájková spolu

so skladateľom Pierrom Michaudom a scénografom Alešom Votavom vytvorila na základe fragmentov banálnych situácií každodennosti silnú výpoveď o mladej generácii. Inscenácia *Tak dávno som Ti nepísala* bola uvedená v rámci dvoječera *TWINS* (2001) a predstavila sa v nej generácia, ktorá bola v tom čase na vrchole svojej tvorivej práce v Štúdiu tanca. Tvorcovia sa v diele sústredili na ženu v jej rôznych podobách. Pohyb, hudba, text vytvorili medzi sebou tvorivé napätie. Inscenácia sa pre úspech u odbornej aj laickej verejnosti dočkala v roku 2012 obnovennej premiéry. *Lososy* (2012), inscenácia, v ktorej tvorcovia pohybovo aj výtvarne pripodobňujú svet a osudy ľudí k svetu rýb, ideovo patrí k tendenciám príznačným pre prácu Zuzany Ďuricovej Hájkovej so súborom. Jej snahou bolo estetizovať pohybovú stránku a vytvárať harmonické dielo so širšími presahmi.

Projekt *7_choreografov* (2013) mapuje a bilancuje súčasnú slovenskú tanečnú scénu a na priestore krátkych duetov sa usiluje načrtnúť niektoré tanečné poetiky. V jednotlivých duetoch sa demonštroval spôsob tvorby jednotlivých choreografov, ich práca s tanečníkom ako objektom či hýbatelom akcie. Projekt zároveň preveril možnosti súboru, ktorý sa miestami príliš primkol k určitej estetike.

V inscenácii *From side of a man, From side of a woman* (2013) choreograf Jozef Fruček experimentoval s ľudskou krehkosťou, ktorú každý prijíma iným spôsobom. Inscenácia zarezonovala v rámci dramaturgie divadla ako kontroverzná s priamočiarou výpoveďou, ktorá nemusela byť emočne či ideovo pre tanečníkov ani pre divákov úplne stráviteľná. V *Roots* (2015) režisér Jozef Vlček s choreografkou Stanislavou Vlčekovou vytvorili koncept cesty, návratu, odchádzania, túlania sa a nemožnosti zostať na jednom mieste. Súboru bol choreografický koncept blízky, aj keď bol ideovo náročný a pohybovo zložitý.

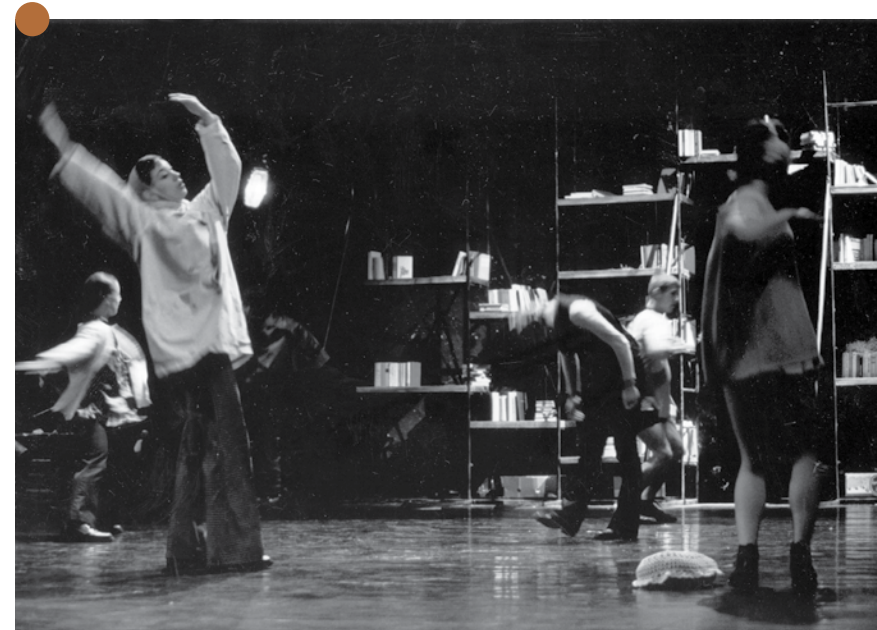
Divadlo založilo tradíciu festivalu Štyri (+1) dni tanca pre vás, od roku 2013 nazvaného Dni tanca pre vás. Divadlo organizuje aj Tvorivé dni pre vás, určené prevažne slovenským tanečným konzervatóriám, kde sa študenti majú možnosť zoznámiť s prácou slovenských choreografov

vo forme prednášok alebo workshopov, čo výrazne napomáha stmeleniu komunity mladej generácie tanečníkov.

Situácia, ktorá v posledných rokoch ovplyvnila umeleckú tvorbu a aktivity Divadla Štúdio tanca, súvisí s nepodpísaním grantu na festival v roku 2015. Na tomto ročníku mali v rámci programu vystúpiť špičkoví švajčiarski choreografi. Ich diela by posunuli vnímanie tanca v banskobystrickom regióne zase o kus ďalej. Spoločenské a politické napätie v celom regióne choreografka Zuzana Ďuricová Hájková zúročila v trojici inscenácií *Jadro, Očista, Márnosť nad márnosťou* (2015 – 2016). Odzrkadľujú emócie, ktoré konkrétne v prípade *Jadra* ovládli a potlačili ideovú a pohybovú estetiku do úzadia a boli vyjadrené veľmi priamo až popisne.

Divadlo Štúdio tanca ako na Slovensku jediné tanečné divadlo zriadené samosprávnym krajom vzniklo vďaka zaničeniu riaditeľky Zuzany Ďuricovej Hájkovej a jej tímu, čo je v kontexte slovenského súčasného tanca, ktorý trpí chronickým nedostatkom priestorov na tvorbu, výnimočné, ale zároveň aj zväzujúce. Výzvou zostáva vybudovanie multikultúrneho centra, so silnou dramaturgiou, ktoré by ešte živšie vstúpilo do povedomia odbornej verejnosti i divákov. ❖

Zakázané miesta
foto R. Miko

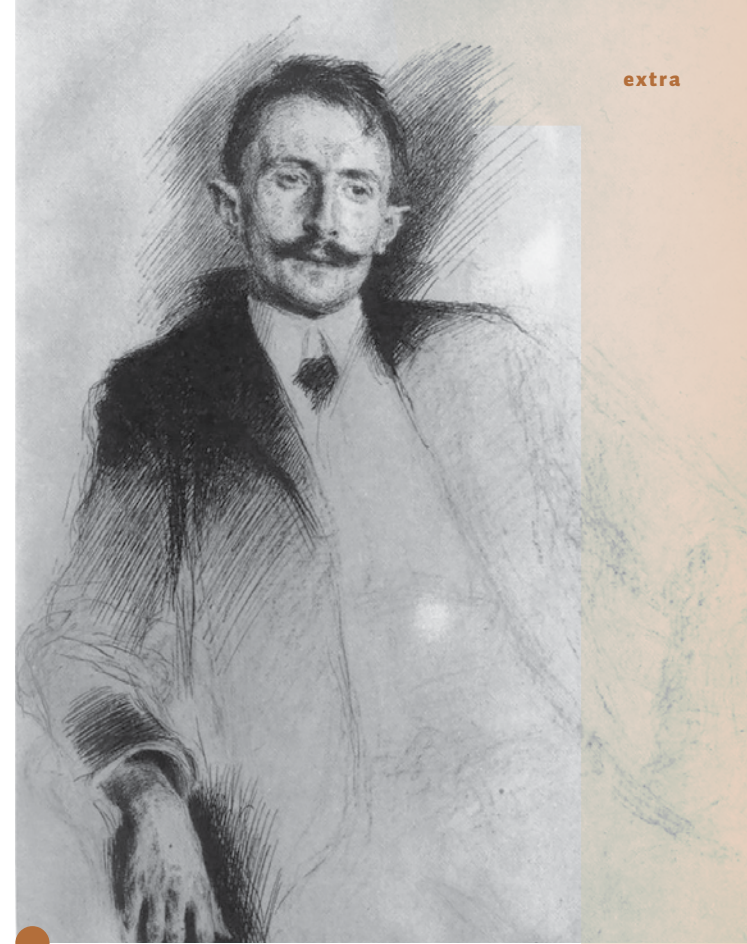


František Xaver Šalda

Nová krása: Její genese a charakter

Otázka starého a nového umenia rozhodne nie je nová. Rezonovala v každom období a je aktuálna aj dnes. Aj u nás sa na rôznych platformách pravidelne otvárajú úvahy o nových žánroch a formách, prístupoch k dramatickému písaniu, intermedialite, performativite, imerznosti, autorskom či aplikovanom divadle a iných podobách súčasného divadla. Z archívu sme preto vylovili úryvok vizionárskej prednášky F. X. Šaldu, ktorú prvýkrát publikoval v roku 1903 v časopise *Volné směry: Měsíčník umělecký*. Zaoberá sa v nej novou krásou a možnosťami inej recepcie umeleckého diela. Jeho text je prekvapivo aktuálnou úvahou o tom, ako možno „nové“ v našom divadle chápať.

[...] Bytnost, rytmus, esence, styl jsou božstva nového umění. Styl znamená v první řadě nic zbytečného a všecho podstatné. A esence znamená umění odhmotněné tak, abychom snadno slyšeli tep jeho srdce a cítili jeho nerv: chceme nejvíc intensity při nejmenší extensitě, chceme všude zkratku, koncentraci, interpretaci a to znamená: charakteristické a typické gesto, obrys, rytmus. Chceme v literatuře slova největšího napětí vnitřního a největší nosnosti, slova vybraná a posvěcená, slova nejhlubšího logického dostřelu a nejpřesnější účelnosti. Chceme, aby umělec nebo básník podával jen vrcholy vln, krise duševních dějů, slova, scény nebo linie obzíravé a čisté jako pohledy s vysokých hor. Nenávidíme prázdný hluk, pouhou rétorickou skutečnost a empirii: styl je nám prostředkem, který nám opatřuje duchové ticho, v němž se snáze odpoutává rytmus z hmoty a myšlenka nebo cit z věcí a lidí. Chceme, aby básník dovedl mluvit i tichem, chceme, aby po případě dovedl mlčet i lidmi a rozhovořiti studny a prameny noční a pověděti jich monotonním a sladkým



portrét F. X. Šaldu (1906)
M. Švabinský

jazykem všecho, co jiní nedovedou rétorickými tirádami. Chceme, aby na slovech ležela rosa a vůně samoty a aby šla krásným melodickým rytmem lehce vzneslým, dostupujíc jen na špičky, jako Gracie v Botticelliho Primaveře. Geist der Schwere, poslední ďábel Nietzsche, jest i posledním ďáblem, kterého chce překonávat nové umění.

Z tohoto charakteru nové krásy a nového umění, jak jsem jej zde naskizoval, plyne důsledek nade vše důležitý pro uměleckou sociologii: nová krása a nové umění – nekonečně víc než staré umění – předpokládá a žádá spolupracovníctví divákov, čtenářovo, posluchačovo, slovem obecnstva. Staré umění, a každé staré umění, přivádí skoro svoje obecnstvo k hotovému, je požitkem



Le ballet (mezi 1890 – 1913)
G. La Touche

a rozkoší v pasivním, epilcurejském smyslu slova, jest v podstatě kvietistické a jest vůbec celým svým účelem a vší svojí snahou paliativem bolestí z reality a života, uklidňovatelem a uspavatelem, narkotikem, opiem nebo hašišem, které dává zapomenout nudy a trudu životného a vyjímá na chvíli z jeho mdlobné mechaniky: každé staré umění jest pro obecenstvo nejvyšší pohodlné a příjemné, nežádá od něho žádného vnitřního napětí, nepokoje a citové vroucnosti, bojovnosti a tvořivosti, neboť estetické hodnoty, jimiž pracuje, vžity a zpracovány generacemi, pozbyly již dávno své dramatické novosti a nehotovosti a mají pevnou vyzkoušenou nosnost a dosah, chuť i přízvuk, interpretaci i vliv. Žádné staré umění neryje rydlem bolesti do živé a zjitřené citlivosti, nýbrž hraje jen opakovanou a vyzkoušenou hru vzpomínek, abstrakce a tradice: rozkoš, kterou dává svému obecenstvu, jest pokojná, bezpečná, uspávající, pohodlná a umělá – bez všech záhadných otřesů pro jeho sensibilitu, bez překvapení, dobrodružnosti a krise, rozkoš až příliš ochočená a zkrocená. Nové umění naproti tomu působí nárazy a otřesy posud nevyzkoušenými, vyvolává dojmy neznámé posud nervovému a citovému

ustrojení svých vyznavačů, útočí na místa, jež posud nebyla vydána žádnému útoku, kombinuje nové dojmové i představové asociace, experimentuje novými možnostmi sensibility, jest celé jedinou velikou, vášnivě vtíravou a bolestnou otázkou, na niž musí divák nebo posluchač nalézt stůj co stůj odpověď rozhodnou a určitou a ne jen odpověď svého rozumu, nýbrž celého organismu a jeho polarity, celé bytosti a všech jejích temných zřídél a pramenů: rozkoš, kterou dává a může a chce dát, jest zjitřená, silná, nová, záhadná a temná, rozkoš ne trpná, nýbrž dramatická, rozkoš tvořivá i bořivá, v níž jest slito a přehodnoceno mnoho úzkosti, napětí a bolesti, rozkoš, která zabíjí všecko slabé a jen silnému jest pramenem zvýšené radosti a ostnem zmnoženého života.

Poměr mezi tzv. obecenstvem a tvůrcem u každého nového umění jest úžasně vážný a opravdový, přísný a dramaticky napjatý: vedle něho cítíte teprve jasně celou frivolnost tohoto vztahu při umění starém. U nového umění mluví o obecenstvu je vůbec nezapné, neboť poměr mezi tvůrcem a přijímajícím množstvím připomíná tu svojí vroucností a opravdovostí poměr mezi zakladatelem náboženství a prvotnou církví – má něco z jeho varu a kvasu. Nové umění žádá od své obce stejně síly a hotovosti a především součinnosti a vnitřní citové tvorby: obec musí spolupracovat s tvůrcem, tisíce tajemných a vroucích vztahů navazuje se denně mezi ní a ním. Jsou to tajemné vztahy akce a reakce, poměr erotické dramatiky a receptivity, napjatý a bohatý vnitřními možnostmi. Divák nebo posluchač musí tu vnitřně tvořit a pracovat na svém citu a více, i na své citovosti, musí ji kultivovat, musí pochybovat, zkoušet se, přesvědčovat se a pak dvojnásobně se oddávat, vyhraňovat svoji citovou a duševní polaritu do největší jemnosti a přesnosti, experimentovat novou thesi života, vychovávat se v kázni nového řádu: jest jedním z těch, kdož utvářejí budoucí život díla, jedním ze součinitelů, kteří pracují na dojmu, jakým má působit nové umění a nové dílo v budoucnosti – zkoušejí na vlastním srdci tajemné vlastnosti nových estetických živlů, které mistr první vyvolal ze tmy a jimž první dává cirkulovati v těle lidstva, hodnotí je, zavádějí a stanoví jejich kurs v životní praxi budoucnosti.

Proto každé nové umění již samými podmínkami své geneze touží a musí toužit po opanování a přetvoření celého života: apeluje na nový typ citovosti, propaguje jej a tím již zasáhá hluboko v celé složení a zvrstvení života a chtíc nechtíc je revoltuje. Poměr jeho k životu je zcela jiný než poměr starého umění: staré umění nežádá mnohem víc, než aby bylo trpěno nebo podporováno jako luxus, který pracuje na zachování posavadního řádu tím, že umdleným a unaveným dává na chvíli zapomenouti nudy, tíhy a trudu života a činí jim jej zase hodným žádosti – nové umění naproti tomu cítí se křtem a posvěcením, kvasem nového života, který jej dovede obrodit do samých kořenů, jeho životní mocí a hvězdou. Nové umění pojímá se samo jako krise ve vývoji lidstva, pokládá se za světový soud, za mystický meč, který přišel roztít svět ve dvojí půli a určit jednu k zahynutí a druhou

Hamlet (mezi 1890 – 1913)
G. La Touche



k spasení. Má vědomí síly, která tvoří mythy i kulturu, a v bolesti a v úzkosti, v nové bolesti a úzkosti posud neznané, uctívá pouto svého nového řádu. Shromažďuje kolem sebe svoji obec vždy touž otázkou, kterou volal Richard Wagner: pojd'te ke mně všichni, kdož stejnou trpíte strážní jako já.

Každé staré umění slibuje osvobodit od tíhy a bědy světa a života, slibuje rozkoš zapomenutí a klidu, slibuje dáti píti nepenthesu – každé nové, opravdu nové umění neslibuje nic než bolest, ale ovšem novou bolest a školu nových ctností nové kultury: valí na obec svých vyznavačů břemeno celého světa a slibuje jim jen radost srdce a sílu, jak je zmocí a jíti pod ním tanečním a svatebním krokem zápasníka ke hrám. Staré umění slibuje pohodlí, nové jen novou kulturu a nové její ctnosti, staré umění láká k sobě, nové odpuzuje od sebe příkrostí, tvrdostí a uzavřeností a dovoluje přiblížit se jen nejsilnějším a vzít na sebe roucho svého přísného řádu – a hle, vždy a všude se ukáže, že právě nejsilnější a nejlepší touží vzývat, uctívat, nést a bojovat a že právě nejlepší utíkají od pohodlí ke zbroji, k štítu a k meči.

Každé nové umění jest nekonečně víc než estetickou teorií a její realizací – jest soudem života a světa, novým ethosem a novým pathosem, uměním nového života i nového umírání. Přináší nový typ sensibility a kultury, přináší vzory, dle nichž chce zhnísti život a zformovati lidstvo. Přísluhy-li staré umění starému řádu a starému šlechtictví této země, obrací se někdy nové umění, aby vyvolalo novou sensibilitu, i k novým společenským vrstvám, k společenským terres vierges, vždy však a každým způsobem zakládá nové šlechtictví věcí i lidí, citů i idejí, dojmů a soudů tím, že jedny sféry života vylučuje ze své říše nebo alespoň se od nich odvrací a druhým, posud parijským a pokládaným za nedůstojné umění a proto vypovězeným daleko před jeho práh, dává nejen občanské právo ve své zemi, nýbrž klade do nich i těžiště světa a činí z nich míru a soud všech ostatních. [...]

1 Plné znenie štúdie bolo uverejnené v časopise *Volné směry: Měsíčník umělecký*. Praha: SVU Mánes, 1897-1949, č. 6 (1903), s. 181-190. V on-line podobe ju nájete na stránkach Moravsko zemské knihovny v Brně v sekci Digitální knihovna.

Nadežda Lindovská
teatrologička

Zlyhalo srdce vodcu novej ruskej drámy

Michail Ugarov

(* 23. 1. 1956 – † 1. 4. 2018)

Približne dva týždne po pohrebe 82-ročného Olega Tabakova nečakane skonal o dvadsať rokov mladší režisér, dramatik, televízny a filmový scenárista Michail Ugarov. Kým Tabakov stál na čele de facto národnej činohry – riadil vyše storočné Moskovské umelecké divadlo, Ugarov bol spoluzakladateľom a umeleckým šéfom maličkého nezávislého suterénneho divadla bez stáleho súboru. Vzniklo v Moskve v r. 2002 z iniciatívy dramatikov, dostalo názov Teatr.doc, zameralo sa na rozvoj dokumentárneho divadla a svojou existenciou a tvorbou zásadným spôsobom ovplyvnilo rozvoj súčasnej ruskej drámy a hľadanie nového divadelného jazyka. Paradoxne, v novom tisícročí tieto dve veľmi rozdielne divadlá – Umelecké divadlo i Teatr.doc tvorili výraznú dominantu divadelného diania v hlavnom meste Ruska. Ba čo viac, práve to malé neštátne experimentálne divadlo poskytlo množstvo podnetov pre rozvoj MCHT. Navyše viaceré talenty, ktoré sa najprv etablovali v Teatr.doc, sa neskôr udomácnili na pôde Umeleckého divadla a jeho školy. Program a prax dokumentárneho divadla, vedeného Michailom Ugarovom a dramatičkou Jelenou Greminovou, d'alekosiahlo ovplyvnili súčasné ruské divadlo, film, televíziu i žurnalistiku.

Michail Ugarov začínal ako divadelný herec, dramaturg, nejaký čas študoval na Literárnom inštitúte v Moskve, začal písať divadelné hry a neskôr aj úspešné televízne scenáre. V 90. rokoch, v čase nezájmu ruského divadla o súčasnú drámu, sa zasadil o jej rozvoj, propagáciu a inscenovanie. Stal sa umeleckým šéfom legendárneho festivalu mladej

drámy Lubimovka, organizoval workshopy a laboratóriá tvorivého písania, usiloval sa vytvoriť sieť kontaktov medzi dramatikmi a režisérmi, aby sa nové divadelné hry dostávali na javisko. Na prelome 20. a 21. storočia viedol ruský festival Nová dráma. V tom istom čase sa nadchol pre teóriu a prax britského dokumentárneho divadla, najmä pre techniku verbatim. Postupne získal povesť ideológa novej ruskej drámy. Jeho najúspešnejšou hrou bol *Oblom off*, text ktorý sám inscenoval získal množstvo ocenení.

Často popri vlastných hrách režíroval texty rôznych autorov, jednu z hier feministickej dramatičky Caryl Churchillovej dokonca uviedol v Umeleckom divadle u Tabakova. Vďaka nemu v Moskve debutovali a upúťali pozornosť viacerí mladí dramatici ako napr. Vyrypajev, Presňakovovci, Kuročkin, Durnenkov.

Ako umelecký šéf Teatr.doc presadzoval radikálny program tak z hľadiska divadelnej estetiky, ako aj výpovede. Trval na nastoľovaní spoločensky a politicky aktuálnych, často až bolestných tém, ako napr. teroristické útoky na kultúrne centrum Dibrovka v Moskve, na školu v Beslane, prípad právnika Magnitského, ktorý skonal vo vyšetrovacej väzbe bez poskytnutia zdravotnej pomoci, radikalizácia nálad a násilie ruskej vysokoškolskej mládeže. Na Slovensku sme v rámci medzinárodného festivalu Divadelná Nitra 2012 videli jeho inscenáciu Greminovovej

M. Ugarov
foto archív Teatr.doc



M. Ugarov
foto archív Teatr.doc

textu *Dvaja v tvojom dome*. Zachytával bizarný prípad bieloruského básnika a opozičného politického aktivistu Vladimira Neklajeva, ktorý vo vlastnom byte žil niekoľko mesiacov pod neustálym policajným dohľadom.

Zároveň s prijatím dokumentárnych postupov, zdôrazňujúcich autenticitu reči a konania, Michail Ugarov odmietol nasledovať ruskú divadelnú tradíciu a zaužívané výrazové prostriedky. Pozornosť divadla zamerl na detaily, na opomínané stránky každodenného života obyčajných ľudí.

Ugarov nastolil polemickú programovú tézu „krása zničí svet“. Po inscenačnej stránke presadzoval čosi ako surový dokumentárny minimalizmus bez divadelných efektov a javiskovej estetizácie. Súčasťou predstavení o horúcich témach domáceho života sa stávali následné diskusie tvorcov a publika. Dôležitou snahou Ugarova bolo prebúdať v ľuďoch potrebu slobody. Teatr.doc sa stal divadlom vyhranenej občianskej pozície.

Svojou prácou, zameraním, inscenáciami, poetikou ovplyvnil väčšinové divadlo. Za zmienku stojí

skutočnosť, že herecká škola pri Umeleckom divadle zaradila do výučby herectva celý semester verbatim. Na Slovensku sme si utčili Teatr.doc v knihe Tatiany Brederovej *Súčasné ruské dokumentárne divadlo* (VŠMU, 2015). Veľký záujem o metodológiu tvorby a skúsenosti zakladateľov Teatr.doc prejavili filmári a novinári. Ugarova pozvali prednášať na Vysokú školu žurnalistiky, za jeho pomoci vznikla Škola dokumentárneho filmu a divadla, kde viedol tvorivé predmety.

Súčasné divadelné i filmové spoločenstvo vnímalo Michaila Ugarova ako motor ruského dramatického umenia. Koľko úsilia a energie si toto kvantum práce v prospech rozvoja nezávislej tvorivosti vyžadovalo, sa ukázalo až v prvý aprílový večer tohto roku, keď došlo k náhlemu zlyhaniu srdca. Zákony fyziky nepopustili – perpetuum mobile existuje len v rovine utópie. Ugarov našťastie i nanešťastie bol maximálne skutočný. Našťastie – pretože realizoval naplno misiu umelca buriča, zaviedol množstvo tvorivých inovácií, volal po hlase slobody a svedomia, objavil, podporil a ovplyvnil talenty novej doby. Nanešťastie – pretože motor v jeho vlastnej hrudi zlyhal priskoro. ❖

Katarína Kučová
divadelná kritička

Fakt(or) Fake

Veľa informácií, podsúvanie nepravdivých tvrdení, mnoho mediálnych a informačných kanálov – v takej dobe žijeme. Slobodný prístup k informáciám, paradoxne, vedie k totálnej „preinformovanosti“. Sme ovplyvňovaní tým, čo si prečítame v novinách, tým, čo vidíme v televízii, tým, čo sledujú a komentujú naši priatelia na sociálnych sieťach. Vieme však vyhodnotiť hodnoverný zdroj a rozlíšiť fakty od „fejkov“? Pravdepodobne nie, minimálne by sme sa však mali naučiť zhodnotiť dostupné informácie a prijímať ich kriticky. To je aj cieľ dokumentárnej inscenácie *Fake News 1948* voľne nadväzujúcej na titul *My sme tu doma*, ktorý martinské Divadelné centrum uviedlo v minulom roku. Inscenácia cez príbeh troch priateľov priblížila problematiku nacizmu a nebezpečenstva extrémizmu v súčasnej spoločnosti. Ján Šimko, autor oboch námetov a zároveň ich režisér, sa tentoraz zamerá na socializmus a totalitnú propagandu. V spolupráci s Lubomírom Morbacherom z občianskeho združenia Living Memory vytvoril dramatický text podložený dokumentmi, ktoré zachovávajú svedectvá o zločinoch minulého režimu. V inscenácii *Fake News 1948* odznejú slová z listu väznenej rehoľnej sestry, ktorá opisuje vypočúvanie príslušníkmi ŠtB. Okrem toho sa objaví časť z výpovedí Milady Horákové a Rudolfa Slánskeho či známy vianočný príhovor prezidenta Antonína Zápotockého.

Dejovú líniu tvorí pár mladých ľudí – Zdenka a Milan (Helena Virágová, Michal Rosík) –, ktorí sa stretávajú ako členovia Socialistického zväzu mládeže pri budovaní Trate mládeže. Mladík ovplyvnený propagandou sa hlási do ŠtB, kde ho školí skúsenejší kolega Anton (Miloš Kusenda). Práca sa rýchlo dostáva mladému „eštebákovi“ pod kožu a spôsobí rozpad jeho rodiny. Hlavné postavy príbehu čerpajú zo životných skúseností skutočných ľudí, no sú utkané z rôznych

KK



foto M. Ontko

osudov. Celý príbeh je rámcovaný vtipnými skečmi. Epizódy televíznej show *Ako to je* naozaj sú expresívnou paródiou na nekonkretizovanú reláciu. Ich funkciou je zapojiť divákov do diania na javisku. Pri mladom publiku ide o vhodný spôsob, ako udržať jeho pozornosť. Pri množstve tém, ktoré sa Šimko snaží pretlmočiť dialógmi či prostredníctvom dobových záznamov z videoprojekcie, mohlo byť týchto interaktívnych vstupov pokojne viac. Počas inscenácie diváci spracúvajú informácie o manipulácii mladých ľudí na prijímanie dogiem socializmu, obmedzovanie slobody, odopieranie práva na relevantné informácie, publikovanie falošných správ aj o metódach vyšetrovateľov. Aj pri predpoklade, že študenti majú základné vedomosti z histórie, ide o silný kokteil podnetov na strávenie v krátkom čase. *Fake News 1948* má predpoklady zaujať. Priniesol však autorský tím na javisko informácie, ktoré si študenti budú schopní zaradiť a spojiť s poznatkami, ktoré sa učia v škole? A podarí sa mu skutočne zasiať v študentoch semienka zvedavosti a smädu po informáciách, ktorý budú chcieť uhasiť diskusiou s tvorcami a dialógom s pedagógmi a rodičmi? ☞

J. Šimko: **Fake News 1948**

námet a réžia J. Šimko dramaturgia M. Mašlárová kostýmy
D. Krištofovičová videoart B. Vitáček hudba M. Homola
videomateriál A. Hanuljak odborná spolupráca L. Morbacher
účinkujú H. Virágová, M. Kusenda, M. Rosík
premiéra 13. máj 2018, BlackBox (Ludus)

Lucia Šmatláková
divadelná kritička

Sebaspytujúci emočný striptíz

Potreba neustálej analýzy vlastných emócií dokáže občas ovládnuť všetky aspekty nášho bytia. Práve ľudia medzi dvadsiatym a tridsiatym rokom života sú permanentne vystavení svojim vnútorným neistotám, ktoré vychádzajú najmä z nenaplnenej túžby konečne nájsť podstatu života. Lýdia Petrušová a Tomáš Procházka v autorskom projekte *Stop Fucking Smiling* uvažujú o možnostiach šťastného a zmysluplného života v konfrontácii so sociálne podmieneným konceptom dokonalej existencie. V inscenácii dominuje motív strachu, ktorý v našej generácii neprestajne narastá. Či už sú to obavy, že sa nič nevyvíja tak, ako sme si predstavovali, alebo ide o večnú fóbiu zo samoty či úzkosti. Tvorcovia jednotlivé témy otvorene pomenúvajú a funkčne dopĺňajú príkladmi z vlastného života. Atmosfére tým dodávajú potrebnú autenticnosť a vytvárajú performatívnu podobu generačného sebaspytovania, ktoré od témy daňových priznaní prechádza až po základnú existenčnú otázku: Kto som?

Medzi dvoma protagonistami dochádza len k minimálnemu kontaktu. Momenty, v ktorých dominuje Petrušová, sú založené predovšetkým na konkrétnych príbehoch z jej života. Herečka tak má možnosť uplatniť svoj príznačný bezprostredný prejav, ktorým rovnako účinne umocňuje pravdivosť jednotlivých situácií. Kontrastne snovú atmosféru vyvolávajú priam kontemplatívne výstupy Tomáša Procházku, keď repetitívne vymenúva svoje úzkosti, túžby či sny. Obaja prostredníctvom vlastnej sebareflexie akcentujú dojem emočného odhaľovania sa, ktoré tvorí základný myšlienkový rámec inscenácie. Napriek tomu sa im podarilo vyhnúť javu, pri ktorom v podobných javiskových formách dochádza len k osobnej psychoterapii tvorcov. Tá je často zacyklená

vo formálnej aj v tematickej uzavretosti a s publikom nedokáže dostatočne komunikovať. Potrebný kontakt je v inscenácii dosiahnutý nielen analýzou všeplatnej témy, ale rovnako aj vďaka premyslenej a nenásilnej interakcii s divákmi, ktorá prevláda najmä v úvodnej časti. Procházka v nej konfrontuje publikum s informáciami zo svojho súkromia, ktoré píše rúžom na okenné sklá. Divákov postupne po jednom vyberá z davu a konkrétne fakty im osobne prezrádza len medzi štyrmi očami, vďaka čomu zvýrazňuje fundamentálnu intímnu atmosféru.

V inscenácii tak primárne dochádza k prezentácii emócií, ktoré sme sa v súčasnosti s cieľom dosiahnuť dokonalosť naučili bezchybne potláčať. V konečnom dôsledku však nefunguje len ako „self-discovery therapy session“ (ako to tvorcovia sami nazývajú), ale jednotlivé pocity sú efektívne prenášané aj na diváka. Ten sa tak aspoň na krátky čas ocitá v priestore, v ktorom nič nie je chúlостivé, tajné či tabuizované. ☞



foto J. Zmatek

L. Petrušová – T. Procházka: **Stop Fucking Smiling**

réžia, účinkujú L. Petrušová, T. Procházka scénografická
spolupráca a grafický dizajn L. Madjiah Štorcelová kostýmová
spolupráca P. Kováčsová produkcia Divadlo NUDE
premiéra 28. máj 2018, Nová Cvernovka
(8. marec 2018, Venuše ve Švehlovce, Praha)

Vladimír Štefko

teatrológ a divadelný historik

Včera, dnes a... ?!

Hneď v úvode publikácie *Súčasnité slovenské divadlo v dobe spoločenských premien s podtitulom Pohľady na slovenské divadlo 1989 – 2015* editorka Elena Knopová konštatuje, že kniha „... nemá byť vyčerpávajúcimi a systematickými dejinami nášho divadla“. Presne tým vystihla základnú orientáciu teatrologického diela, na ktorom sa podieľali Miloš Mistrík, Elena Knopová, Michaela Mojžišová, Nadežda Lindovská a Miroslav Ballay. Do Mistríkovej kapitoly Divadlo, ľudia a inštitúcie v nových situáciách vstupujú aj texty zosnulého Andreja Maťašika, ktorý vlastnú kapitolu už, žiaľ, nestihol dokončiť.

Ak zoberieme do úvahy výrok editorky, publikácia sa (nielen kapitoly samotné, ale aj ich vnútorná štruktúra) delí na dve základné polohy. Z hľadiska vývinu je to logické riešenie. Miloš Mistrík analyzuje myšlienkové pohyby na konci socializmu a novovznikajúce koncepcie (poetologické, ale najmä organizačné) po Nežnej revolúcii. Konštatuje celkom otvorene aj to, že po revolučných mesiacoch upadlo divadlo do stavu nemalej bezradnosti, stratilo veľkú časť publika, keďže na uliciach, v parlamente a médiách sa odohrávali prenikavejšie drámy ako na scéne. Boli to divadelníci, ktorí



Elena Knopová (ed.)

Súčasnité slovenské divadlo v dobe spoločenských premien. Pohľady na slovenské divadlo 1989 – 2015

VEDA, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, Bratislava, 2017
ISBN 978-80-224-1620-7

okrem iných predstavovali motor revolúcie a v novo sa formujúcej spoločnosti skončili napokon ako outsideri. Rápidne sa menila koncepcia divadla ako spoločenského fenoménu a menili sa aj organizačné a ekonomické podmienky tvorby, najmä keď „mečiarovský“ minister kultúry Ivan Hudec presadil už na prvý pohľad nezmyselné štrukturálne zmeny. Ani uvádzanie hier, ktoré boli v predchádzajúcom režime zakázané, sa nestretlo s pozitívnym ohlasom publika. Aj Mistrík a Maťašik, podobne ako autori nasledujúcich kapitol, kládli dôraz na repertoár ako zrkadlo nových a tápajúcich úsilí. Len veľmi stručne, priam telegraficky sa dotýkajú premien divadelnej poetiky, zmien v réžii a herectve. Všetky tri fenomény sa postupne, ale rápidne menili. A v posledných rokoch sa k premenám pridala aj scénografia, pre ktorú by sa už lepšie hodilo pomenovanie scénické výtvarníctvo s akcentom na to druhé slovo. Pribúda tvorcov dekorácií...

Činoherná dramaturgia v nových podmienkach a súvislostiach je názov kapitoly autorky Eleny Knopovej. Aj ona, no už na konkrétnom materiáli, sleduje dramaturgické habkania, hľadania nových „príhovorov“ divákovi a napokon aj postupné návraty k pôvodnej dramatickej tvorbe. Konštatuje aj to, že nevyužitým kapitálom boli niektoré hry z minulého obdobia – napr. diela dvadsať rokov zakázaného Petra Karvaša. „Smerovanie slovenského divadla a dramaturgie od 90. rokov minulého storočia po súčasnosť môže na prvý pohľad pôsobiť ako ‚medzera či priepasť‘ v divadelnej kultúre.“ Autorka naráža na zrejmú diskontinuitu medzi érou odchádzajúcou a érou novo sa formujúcou. Medzera to určite je, priepasť je vari prisilné slovo, no treba dodať, že prepadisko určite, ktorému sa však sem-tam podarilo vyhnúť. Trefné je jej konštatovanie, že nastalo všeobecné „relativizovanie hodnôt“ – divadlo to zasiahlo ešte energickejšie, ako pripúšťa autorka.

Michaela Mojžišová v kapitole *K problematike vývoja slovenského operného divadla* sleduje predovšetkým líniu starého, konvenčného hudobného divadla v kontraste s modernizačnými prúdmi, ktoré priniesli predovšetkým hostujúci zahraniční režiséri i niektorí domáci skladatelia.

R

Sleduje úsilia o zdívalenie opery. Inak povedané, už jej nestačí odpovedať na otázku ako, ale o čom. Mojžišovej text je triezvy, faktograficky dobre doložený. Prináša plastický obraz o premenných procesoch, ktoré, pravdaže, prebiehali inak a iným tempom ako v činohre.

Ešte jednu črtu majú v publikácii všetci autori spoločnú. Úsilie o explikáciu procesov a novínok, ktoré ani trochu nemohli nadväzovať na predchádzajúce obdobia. Nadežda Lindovská sa v kapitole *Divadlo v hľadani staro/nových identít* venuje najmä tým, ktoré sa zrodili už v pomeroch novej demokratickej spoločnosti – divadelnému pluralizmu, feministickému diskurzu, divadlu marginalizovaných komunit a podobne. Jej text – ostatne nie je prvý (časopis ASPEKT i iné periodiká už upozorňovali na zánik spoločenského i divadelného univerzalizmu) – akoby aj nabádal zaujať k týmto novým fenoménom empatický vzťah. Zopakujem – nie je to adorácia, ale explikácia.

Miroslav Ballay napísal kapitolu, ktorá má opäť jasný názov – *Dramaturgické línie nezávislých kultúrnych centier*. Zaoberá sa predovšetkým dvojicou Stanica Žilina-Záriečie a Záhrada – Centrum nezávislej kultúry, čo je len výsek z mapy nezávislých telies, ktoré dnes možno na Slovensku zaznamenať. No nepochybne sú najvyprofilovanejšie a istým spôsobom najpriekopnickejšie. Autor o nich píše zasvätené, zretelná je autopsia, tón jeho textu je plný hlbokého porozumenia. Ani raz sa nedopustí kritického slova. Ba oba fenomény rigorózne oddeľuje od ostatného divadelného diania, nespýta sa, či náhodou nemajú aj predchodcov, či náhodou nie sú tak trochu uzavreté do seba, či naozaj majú širšie divácke zázemie. Či tu existuje nejaký dialóg.

Summa summarum, *Súčasnité slovenské divadlo v dobe spoločenských premien* je užitočná, inšpiratívna publikácia. Ba priam čitateľovi zide na um, či si nežiada v historicky krátkom čase pokračovanie, v ktorom by sa ony spoločenské i umelecké premeny charakterizovali na konkrétnych prípadoch už priamo zo scény a podrobili citlivej, ale predsa aj kritickej analýze. ♣

Knižné tipy



221 s.
orientačná
cena: 12 €

Kol. aut.:

František Perger – Život so scénou

Divadelné spoločenstvo Le Mon
a Divadlo Andreja Bagara v Nitre
www.dab.sk

Monografia Františka Pergera sa zaoberá životom a dielom tohto popredného slovenského scénického výtvarníka, dlhoročného interného scénografa nitrianskeho Divadla Andreja Bagara. Štyria spoluautori Slavka Civiňová, Eva Kapsová, Walter Nagy a Peter Oravec v publikácii vychádzajú aj z knihy teatrológa Vladimíra Štefka *Divadelná Nitra* (Obzor, Bratislava, 1989).



280 s.
orientačná
cena: 16 €

Petr Christov

Gérard de Nerval a jeho dvojenec

Karolinum

www.cupress.cuni.cz

Publikácia Petra Christova sa zameriava na menej reflektovanú divadelnú a kritickú oblasť tvorby francúzskeho autora Gérarda de Nerval. Prináša tiež nové a vo väčšine prípadov prvé české preklady vybraných textov a zaraďuje ich do kontextu dobovej literárno-dramatickej a divadelnej produkcie.



304 s.
orientačná
cena: 9 €

Bryan Doerries

The Theater of War: What Ancient Tragedies Can Teach Us Today

Scribe Publications

www.scribepublications.com

Režisér Bryan Doerries dlhodobo viedol inovatívny projekt zameraný na verejné zdravie, v rámci ktorého prinášal inscenácie antických tragédií špecifickému publiku – vojakom, drogovo závislým, obetiam prírodných katastrof a širokému spektru ľudí zažívajúcich riziko ohrozenia života. V publikácii objasňuje svoje postupy a prepája osobnú rovinu s umeleckou a sociálnou, pričom ukazuje, že liečenie a zbavovanie sa tráum je súčasťou procesu, pre ktorý sú nesmierne dôležité dialóg a empatia.

Nandita Dinesh Theatre & War. Notes from the Field

Autorka Nandita Dinesh kombinuje poznatky mnohých súčasných teoretikov a praktikov aplikovaného divadla. Rôzne pohľady konfrontuje s vlastnými úvahami a dopĺňa o autentické skúsenosti z projektov v Rwande, Ugande, Peru a ďalších konfliktných oblastiach. V kapitolách, ktorých názvy sú inšpirované Kiplingovými vernými sluhami (Prečo, Kde, Kto, Čo a Kedy), nenazerá na divadlo v bojových zónach ako na angažovaný akt umeleckého aktivizmu. Opisuje ho ako komplexný jav, ktorý má vplyv na komunitu, ale aj isté divadelné zákonitosti.

Hoci poznáme viacero divadelných prístupov, ktoré tvorcovia využívajú v konfliktných zónach – napr. techniky čerpajúce z epického divadla či divadla utlačovaných –, cieľom tejto kapitoly nie je legitimizovať isté estetické kritériá či odmietnuť špecifické prístupy k tvorbe v prostredí konfliktu. Smerujem k skúmaniu originality a prostredníctvom úvah chcem ponúknuť pohľad na to, ako umelci v konfliktných zónach môžu kultivovať estetické rámce, ktoré si pre tvorbu zvolili. Som presvedčená, že premýšľanie o tom, ako naši spolupracovníci a publikum v konfliktných zónach pristupujú k pojmu originality, môže pomôcť pochopiť, ako veľmi je dôležité naozaj pozorne voliť estetické východiská.

Tvorca divadla v konfliktnej zóne by mal v prvom rade rozpoznať cesty, v ktorých sa estetické formy môžu pretnúť so samotným konfliktom. Teoretik James Thompson zdôrazňuje, že pri práci s miestnymi divadelnými tradíciami, ktoré sú viazané na miesta bojov, môžu mať tvorcovia výhodu. Teda vtedy, ak porozumejú,

U

ako ich zahrnúť do problematiky konfliktu. Napríklad moja doktorandská práca v Kašmíre sa týkala využitia miestnej ľudovej formy divadla Bhand Pather, ktorá je jedným z nástrojov inak cenzurovanej politickej a sociálnej kritiky v krajine, keďže narába s prvkami satiry. Bhand Pather však tým, že je viazaná na kašmírčinu a obsahuje veľa odkazov na špecifický kultúrny kód, odsúva nezastavených na okraj. Ten, kto nemá potrebné jazykové a kultúrne poznatky potrebné na dekódovanie inscenácie, ostáva stratený. Ako príklad uvádzam využitie nástroja ako „phir kath“. Phir kath predstavuje zmätočnú reč alebo zmätočný štýl dialógu; je to rétorický nástroj, ktorý obsahuje kódované a kryptické idiomy, také, ktoré umožňujú ľudovým umelcom v zdanlivo neškodnej komédii ostro kritizovať súčasnú situáciu.

V regióne, ktorý je v posledných rokoch okupovaný rôznymi skupinami, odráža Bhand Pather divadelnú tradíciu, ktorá jasne určuje hranice medzi insajdermi a outsajdermi. Pre mňa, rešpektujúc tieto hranice, to znamenalo udržiavať si od ľudovej formy odstup a do mojich vlastných umeleckých intervencií v regióne ju nezačleniť. Riskujúc kultúrnu apropiáciu som musela priznať, že využitie tradícií Bhand Pather je najlepšie nechať v rukách lokálnych umelcov. (...)

Na počiatku mojej práce v Rwande som sa zamerala výhradne na Divadlo utlačovaných a tvorila inscenácie, ktoré boli obsahom aj formou blízke mojim spolupracovníkom aj divákovi. Každopádne, v ďalších projektoch (napríklad v Keni) som prešla do iného extrému – pracovala som s experimentálnymi formami a nezvyčajným obsahom. V posledných rokoch to vyústilo do istej rovnováhy. Ako však môžem variovať elementy známeho a neznámeho



Nandita Dinesh

Theatre and War. Notes from the Field

Open Book Publishers, Cambridge,

Veľká Británia, 2016

ISBN 978-1-78374-260-8

Preklad: Milo Juráni

v estetických stratégiách, ktoré používam v konfliktných zónach? Znamená rovnováha originality úspech, kým priveľa známeho alebo neznámeho nie? Prvý koncept, na ktorý chcem poukázať, je teória kategorizácie originality. Ide o teóriu toho, ako ľudia spracovávajú novú informáciu a kedy vnímajú udalosť ako originálnu. Prvou podmienkou je, aby ju nemohli zaradiť do existujúcich kategórií. Thompson, aby opísal čo sa deje pri stretnutí s originálnou udalosťou, navrhuje pojem „zmätok“. Zmätok vypovedá o tom, ako jednotlivec, ktorý participuje na netradičnom divadelnom zážitku, prežíva ohromenie, fascináciu a pochybnosti. Aj keď súhlasím s týmto Thompsonovým tvrdením, chcem s ním polemizovať vo viacerých bodoch. V prvom rade by som rada zdôraznila, že divácka skúsenosť môže byť zmätočná aj vtedy, keď je samotná divadelná aktivita originálna len čiastočne. Využitie experimentálnej avantgardnej formy v inscenácii, ktorá sa odohráva v priestore klasického „kukátka“, alebo zahŕňa obsah o „sivých zónach“ a v podstate pracuje s obvyklým naratívom obetí a páchatelov, môže tiež pôsobiť ako zmätočná skúsenosť. Originalita a zmätok ako výsledky môžu vyrásť z rôznych faktorov divadelnej intervencie.

Information for/from Outsiders: Chronicles from Kashmir
foto archív divadla



Poznámky z poľa

The Question Mark (2008) spracoval príbeh Romea a Júlie. V našej verzii bol Romeo synom jedného z páchatelov genocídy v Rwande a Júlia dcérou obeť. Mladí ľudia sa do seba zaľúbia napriek tomu, že medzi ich rodinami panuje historická animozita, a rozhodnú sa vziať sa. Ich rodiny ich od lásky odhovárajú, citujúc pritom odlišné pohľady na udalosti počas genocídy. Hra sa končí tým, že zamilovaní žiadajú o radu divákov. Projekt *The Question Mark* bol uvedený v troch rwandských mestách a odpoveď divákov bola vždy rovnaká – členovia rodiny by mali ignorovať rozdiely a pracovať na uzmiernení. Tieto odpovede z publika neboli prekvapujúce. Zviedlo ma to k uvažovaniu, akým spôsobom naša forma a obsah nabádajú divákov práve na túto odpoveď. Naše publikum vedelo, čo od *The Question Mark* očakávať a k tejto predvídateľnosti sme pridali formálny pokus, ktorý pre divákov mohol byť... nezaujímavý. Príbeh Romea a Júlie si totiž po genocíde vybrali ako základ mnohé diela, ktoré rekonštruovali konflikt. A nie iba to. Vybrali sme skrátku situáciu, na ktorú existovala „správna“ odpoveď daná vtedajšou politickou realitou národa. Kto by sa na otvorenom fóre odvážil povedať, že rodiny v *The Question Mark* mali právo zaľúbencov rozdeliť? ☞

Kamil Žiška
režisér



Príbeh jedného mesta

V Štátnom divadle Košice pripravujem inscenáciu pôvodnej autorskej hry *Sára Salkaházi*. Sára sa narodila v meste, v ktorom skúšam. Bola vnučkou majiteľa slávneho košického hotela Schalkház, renomovanom v celom Uhorsku. Táto učiteľka, novinárka, robotníčka, spisovateľka aj politička bola tiež silná fajčiarka. Milovala kaviarne, zábavu. Občas si zahrála karty. Hľadala pravdu. A preto nakoniec vstúpila do rehole. Temperamentná Sára bojovala aj v reholi. Mala svoje predstavy. Žila príliš samostatným životom, aby dokázala pochopiť a prijať rôzne formy poslušnosti. Ale rozhodla sa. A jej rozhodnutie, ako rozhodnutie každého dramatického hrdinu, má váhu. V roku 1944 už v Budapešti žila život odovzdaný službe. Vybrúsila svoju osobnosť malými každodennými obetami. Rehoľa sociálnych sestier, ku ktorej patrila, ukrývala Židov. Sárú ako vedúcu jedného z reholných domov na ulici Bokréta chytili nyilašovci, uväznili a 27. decembra, spolu s inými zajatcami, na brehu mrazivého Dunaja vyzlečenú zastrelili. Jej telo sa nenašlo. Až neskôr, podľa rôznych svedectiev, sa zrekonštruoval jej tragický koniec... V duchovnom význame ide o začiatok, pretože smrť svätých sa interpretuje ako narodenie pre nebo. V roku 1972 jej v Jeruzalame v záhrade YadVaShem posadili strom. Stala sa tak ďalšou „spravodlivou medzi národmi“.

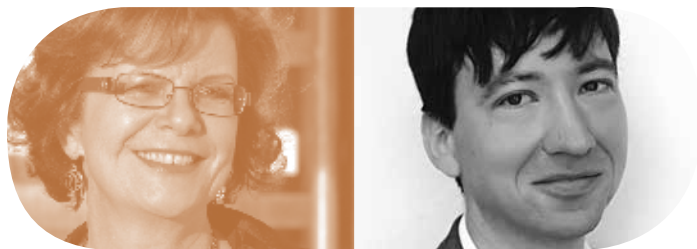
Na javisku máme deväť kaviarenských stolov, osemnásť stoličiek a silný príbeh. Obyčajná herecká práca na obyčajných situáciách, ktoré vykresľujú neobyčajnú osobnosť aj slovenských dejín. ♣

DARINA KÁROVÁ
dramaturgička

Profesionálne umenie má účinnejšie nástroje a metódy ako sprostredkovať tému a myšlienku, preniknúť k divákovi a zanechať stopu. Často mu však chýba motivácia a najmä sila. Preto sa tvorcovia obracajú k zdrojom, napájajú sa autentickosťou, hľadajúc pôvodný zmysel a pravdu. Pravdu prináša na scénu dokument i reálny človek so svojím príbehom. *Transfer* Jana Klatu bol ukážkou toho, ako možno totálne zasiahnuť diváka spojením vysoko artistickej formy s autentickými osudmi účinkujúcich (vyše 80-roční svedkovia presunov po druhej svetovej vojne a standing ovation mladého publika). Neskôr nenápadne tragický *Môj spis* Clemensa Bechtela — komunitné divadlo s obeťami aj spolupracovníkmi STAZI na scéne alebo nedávno *Jedno gesto* Wojteka Ziemilského, v ktorom nás hluchonemí dokázali rozosmiať až k slzám.

JÚLIA RÁZUSOVÁ
režisérka

Napríklad metódu divadla utláčaných Augusta Boala som si vyskúšala ako performerka aj ako diváčka. Poznanie, ktoré som si odniesla, bolo konkrétne zacielenie kritického nazerania a zobrazovania, napríklad žien mužmi, palestínskych detí izraelskými, chorých zdravými. Ako performerka som mala možnosť adresne ukázať, ako niekoho vnímam, ako sa cítim. Divák si overuje svoje názory a postoje priamo bez sprostredkovaných skúseností či médií. V tomto stretnutí sme vďaka divadlu prekonalí neúprimnosť životnej reality, čo prispieva k pochopeniu oboch strán. V tomto kontexte umenie nie je zrkadlom spoločnosti, ale autentickým vnútorným dialógom, nástrojom pre jej formovanie a zmenu.



Aká je vaša skúsenosť s aplikovaným divadlom?

Aká je vaša skúsenosť s aplikovaným divadlom?



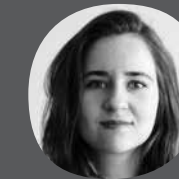
MIROSLAV BALLAY
teatrológ

Jedným z pekných príkladov, ako je možné prekonať vylúčenie „neviditeľnej“ minority, je inscenácia *Jedno gesto* (Teatr Nowy), ktorá bola uvedená vlani na festivale Divadelná Nitra. Režisér Wojtek Ziemilski v nej spolupracoval s nepočujúcimi hercami. Autorsky vychádzal z ich biografie, ako aj každodenných skúseností. Účinkujúci autenticky referovali o tajomstve (ne)počutia. Edukačne zasväcovali publikum do rafinovanosti baletu rúk. Išlo o majstrovskú lekcii z estetiky posunkovej reči, vydestilovanej do čistej podoby jedného gesta, na znakovej úrovni najsubtílnejšieho. Tvorcovia s osviežujúcim nadhľadom i espritom poukázali na to, že posunková reč je oveľa bohatšia, než limitná údernosť slov. Bezprostredne nechali vyznieť univerzálnosť gesta, pôvabnej reči rúk pred neúprosnými zákonitosťami slov, resp. hovorenej kultúry.

OMAR MIRZA
teoretik umenia a kurátor

Aplikácia divadla, hudby či výtvarného umenia na akúkoľvek ľudskú činnosť je prínosná. Výsledok samozrejme vopred zaručený nie je, no snaha sa cení – o to viac, ak do tvorivého procesu zapojíme sociálne znevýhodnené skupiny. Je to totiž nielen (arte)terapia účinkujúcich, ale najmä nás divákov.

Domínika Široká
divadelná kritička



Kauza Jánošík

Čo sa stane, ak si režisér na veľkej scéne krajského divadla dovolí inscenačný experiment? Reč je o inscenácii *Jánošík* z minulej sezóny Divadla Andreja Bagara v Nitre. V žiadnom prípade nejde o nitriansku verziu *Na skle maľované*. Pod dielom je totiž podpísaný Rastislav Ballek.

Režisér vytvoril modernú, umelecky ambicióznou inscenáciu, ktorá nekŕmi jánošíkovský kult. Naopak, dekonštruuje ho. Esteticky vyhranená inscenácia však robí divadlu problémy. Zatiaľ čo sa o nej hovorí ako o jednom z najzásadnejších diel posledného obdobia (aj keď bez nominácie na Dosky), podobne ako jej hrdinu ju čaká krátky život. Jedenásta repríza na festivale Dotyky a spojenia bude aj posledná. Dôvod na stiahnutie z repertoáru je jasný: prázdne hľadisko. Divadlo šlo údajne do rizika už tým, že Ballekovi dalo Veľkú sálu pre 600 divákov.

Samotné DAB sa pritom podľa vlastných slov pokúšalo o *Jánošíka* bojovať. Lektorka dramaturgie Slávka Civiánová hovorí o množstve vzdelávacích programov, ktorými chceli postdramatickú inscenáciu priblížiť. Záujem nevzrástol a pod produkciu bol hodený hrach.

Za kauzou Jánošík vidno známy začarovaný kruh divadelných podmienok na Slovensku. Napriek tomu, že je DAB financované z verejných zdrojov, nezaobíde sa bez komerčných titulov. Ani tie však nezrobia na inscenácie typu *Jánošík*, ktoré bojujú o každého diváka. Čo s tým? Púšťať ambiciózných tvorcov iba do štúdií? Progresívne experimenty ako *Jánošík* potrebujú veľkú sálu. Aj keby to bolo len na pár repríz. Veľké javisko im patrí a nitriansky divák by si mal na to začať zvykať. ♣

Ja a divadlo

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

v júni kreslí — Dávid Marcin



JONATÁN PASTIRČÁK (PJONI) hudobník



1 — Posledných pár mesiacov sa mi nakopilo veľa zaujímavých projektov a spoluprác. Jednou z nich bola hudba pre inscenáciu Činohry SND *Antigona*, ktorú som robil spoločne s Katarziou. Ona ma aj do tohto projektu zatiahla. Najskôr som váhal, ale napokon som veľmi rád, že som do toho šiel. Prednedávnom nám vyšiel spoločný album s Ľubom Burgrom s názvom *Výletné Lode*, tiež je to výsledok dlhšej spolupráce. Veľmi sa teším, že sa nám podarilo dať dokopy deväť pesničiek, za ktorými si stojíme a ktoré tvoria homogénny celok.

A posledná vec, ktorú spomeniem, zase z úplne iného sveta, je kompilácia, ktorú pripravujeme s Adamom Matejom (Ink Midget) pod naším mikrolabelom Mäss. Je to kompilácia prevažne tanečnej klubovej elektroniky, na ktorej sa objavujú mená z celého sveta, všetko sú to výrazní producenti a výsledkom je teda naozaj pestrý album.

2 — Inšpirujú ma ľudia, s ktorými spolupracujem, cením si iné pohľady na vec, to ma vie často posunúť ďalej. Čo sa hudby týka, tak sú pre mňa veľkou inšpiráciou živé koncerty, hlavne tie improvizované, je úžasné sledovať vznik niečoho nového bezprostredne naživo.

Odrádza ma prehnutý slovenský systém, ktorý už, zdá sa, nainfikoval úplne všetko. Vymenovanie Denisy Sakovej za ministerku vnútra je len čerešničkou na torte. Chcel by som byť optimista a veriť, že sa to čoskoro zmení, ale mám obavy.

LAURA M. ŠTORCELOVÁ scénická výtvarníčka



1 — Divadelne žijem najmä prípravou inscenácie *Lúbim ťa a dávaj si pozor* Divadla NUDE. Ide o autorskú inscenáciu o materstve, jeho nezvyčajnej kráse a skrytých pochybnostiach. Bytové divadlo o štyroch matkách a (v) ich izbách na Björnsonovej. Po piatich rokoch je to projekt, na ktorom opäť spolupracujem aj s manželom. Môj divadelný život sa pri tejto inscenácii mieša so súkromným a naopak.

2 — Dlhodobu ma svojím gestom a energiou inšpiruje streetart a s ním spojený streetwear. V kontraste k tomu maľba s galerijnými inštaláciami a kurátorské texty. Teda celé spracovanie konceptu prezentácie umenia v konkrétnom priestore. Antropológia, cestovanie a migrácia, ekológia. To, čo autenticky vidím, cítim (vyslovene zmyslovo). V divadle ma inšpiruje prežitá katarzia. Prekvapenie, áno! Čoraz vzácnejšie prekvapenie.

Naopak, čo ma v posledných týždňoch odrádza, je pretlak vizuálnych a audiovizuálnych odkazov. Backstage príbehy, ktoré vidím u tvorcov v lepšom prípade týždne v horšom mesiaci pred realizáciou, až napokon strácam záujem o výslednú realizáciu. Strašne ma otravujú umelci, ktorí sa mi prihovárajú najmä zo sociálnych sietí a snažia sa mi bezhlavo predať čokoľvek, čo sponzor/klient ponúkne. Konkrétne v divadle ma odrádza samoučelnosť a akademická snaha byť súčasný.

NATÁLIA GERMÁNI herečka



1 — Táto divadelná sezóna je pre mňa veľmi plodná, za čo som naozaj vďačná. Dostala som možnosť spolupracovať na viacerých inscenáciách v SND, kde som mohla pozorovať a učiť sa od starších a skúsených kolegov. Momentálne finišujeme s inscenáciou *Vojna a mier* v réžii Mariána Amslera. Verím, že inscenácia zaujme divadelníkov aj širšiu verejnosť. Keďže som ešte stále študentkou VŠMU, spolupracovala som aj na dvoch študentských inscenáciách, ktoré hrávame v školskom Divadle Lab. Takže v skratke, žijem momentálne prácou, ktorá ma pre svoju rozmanitosť a pestrosť naozaj baví.

2 — V tvorbe ma najviac inšpirujú ľudia. Či už hereckí partneri na javisku, alebo ľudia, ktorých pozorujem naokolo. Ich vzájomné vzťahy, to ako sa k sebe správajú, ako sa chovajú v určitých situáciách, akí sú jedineční, ale napriek tomu vždy iní. To je nevyčerpatelná studnica inšpirácie. Vždy, keď vytváram nejakú divadelnú postavu, snažím sa čerpať z reálnych ľudí, nájsť nejakú paralelu, niečo skutočné, čo som videla alebo v niektorých prípadoch aj sama zažila.

A čo sa týka „odrádzania“, neodrádza ma absolútne nič, inak by som to celé už dávno zabalila. Veci fungujú určitým spôsobom a systémom a človek sa skrátka niekedy musí vedieť prispôbiť a nájsť na všetkom niečo pozitívne, čo ho ženie vpred.

ANDREA POJEZDÁLOVÁ

módna návrhárka



1 — Posledné týždne som intenzívne žila realizáciou kostýmov k inscenácii *Tosca* v Divadle Aréna pod režisérskou taktovkou talentovaného Tomáša Procházku. Išlo o našu tretiu spoluprácu. Primárne pôsobím v móde, ale vďaka týmto projektom som mala možnosť nenásilne sa presunúť a vyskúšať si realizáciu v pozícii kostýmovej výtvarníčky. V princípe som nevnímala veľký rozdiel v tvorivom procese oproti móde, ale asi to spôsobilo to, že s režisérom zdieľame veľmi podobnú estetiku a tým pádom pre mňa nebolo ťažké reagovať na zadanie. Vo viacerých ohľadoch to pre mňa bolo prínosné.

2 — Inšpirujú ma spolupráce s tvorivými ľuďmi, ktorí majú svoj názor, stoja si za ním a v jeho duchu sa realizujú. Inšpirujú ma výzvy, presahy. Inšpiruje ma, keď ma niekto vytlačí z mojej komfortnej zóny a posunie tým moje hranice. Tak všeobecne ma demotivuje obmedzenosť inštitúcií, ktorých postupy občas dokážu slušne zabrzdiť tvorivosť. Ale to je asi taký štandardný folklór, na ktorý sa dá nahliadať z rôznych uhlov pohľadu. Buď sa necháte odradiť, alebo to zoberiete ako pripomienku toho, že ideálny stav neexistuje, a vyburcuje vás to k ešte lepším výkonom. Balans skrátka nepustí.

PAVOL BRŠLÍK

operný spevák



1 — Divadelne žijem práve vo viedenskej Staatsoper, kde stvárať Alfreda v *La Traviate*. Za jeden večer môžem vykresliť charakter od naivného až po bolestou zrúteného človeka. Okrem toho som mal tento mesiac možnosť prežiť aj ďalšie dva osudy: muža, ktorý kľučkoval medzi dvoma ženami, – grófa Leicestera v opere *Maria Stuarda*, a Jenika v Smetanovej *Predanej neveste*. Je to zvláštny pocit, vteliť sa hlasovo a charakterovo do niekoho iného. Dýchať divadelný vzduch nasiaknutý všetkými postavami, ktoré sa tu za tie roky milovali, umierali, tešili a plakali.

2 — Inšpiráciu nehľadám. Stačí mi pozrieť sa von na ulicu alebo prečítať si knihu. Keď sa pripravujem na novú úlohu, snažím sa o nej zistiť čo najviac, aby som mal z čoho čerpať a ľahšie sa zahĺbil do jej vnútra. Oproti hercom mám výhodu, pretože môžem emócie vyjadrovať spevom. Hlas vie prezradiť veľa. Vie poslucháča uniesť niekam ďaleko, kde nemusí vidieť. Inšpirujú ma aj moji kolegovia. Mám medzi nimi svojich favoritov, ktorí mi vedia „zahrať“ na tú správnu strunu.

Odrádzajú ma ľudia, ktorí stále nariekajú nad svojím osudom a hľadajú chyby v iných. V systéme. V spoločnosti. Nechápajú, že kľúč k tomu, aby boli šťastní, majú oni sami. Alebo sprosté ohováranie – to je tiež jeden z našich typických neduhov. Nevieme si usporiadať naše životy, tak začíname upratovať životy iných. Ale asi najviac ma odrádza ľudská hlúposť. S hlúpym človekom neviem a pravdupovediac vôbec nechcem diskutovať. Na to je život krátky. Radšej sa usmejem a myslím na niečo pekné. Možno z toho vyjde nejaká nová inšpirácia.

FILIP NUCKOLLS

režisér



1 — Žiju premiérou podľa knihy Timura Vermese *Už je tady zas*, ktorou jsem režíroval v žilinském Městském divadle. Je to příběh Adolfa Hitlera, který se, nikdo neví proč, probudí v roce 2011 a stane se hvězdou sociálních sítí. Zní to jako „crazy“ komedie, no v dnešní době je to až mrazivě pravděpodobné. O volných chvílích v Praze zkouším autorskou inscenaci *Untitled*, která má premiéru na festivalu Hotbed v Cambridge. Na konci června ještě obnovíme inscenaci *Kredenc ve vlaku*. Na 46,6 km dlouhém jevišti jde o rozmarnou poctu krajině Českého středohoří. Žiju divadlem tak, jak jsem si vždy přál.

2 — Už tři roky pobývám na divadelních ubytovnách v Čechách a teď už i na Slovensku. A to je inspirativní. Divadla jsou ostrovy, kam globalizace proniká pomalu. I dvě instituce vzdálené od sebe jen pár desítek kilometrů, jsou ve svých návycích, stylu, ve vkusu jejich diváků natolik odlišná, že mi nedovolují stát se „mechanickým režisérem“. Věřím v divadlo tady a teď, s každým zkoušením přenastavím „mířidla“ a kladu si otázku, pro koho to vlastně děláme. Nevěřím v divadlo, které tvrdí, že ho divák nezajímá. V divadle neděláme věci do šuplíku.

Ničí mě hloupost, která se bezostyšně vystavuje na obdiv. Eskalace kritického vyjadřování se k čemukoliv, zejména k tomu, o čem vlastně nevím zhora nic. Ničí mě hysterie a naprostý nedostatok nadhľadu v súčasnej českej spoločnosti. Rád proto utíkám do Cambridge, kde kamarádím s divadlem Menagerie a načerpávám tamní životný nadhľad.

Redakcia kød-u praje príjemné leto!

v júli a auguste kreslí — Eniac



7. máj

Slovenské národné divadlo zverejnilo dramaturgický plán na budúcu sezónu.

Činohra prinesie vyvážený mix súčasnej drámy, dramatisácie známych diel súčasnej beletrie aj svetovú premiéru divadelnej adaptácie oceňovaného filmu *Štvorec*. Najväčší rozruch však vyvolala správa, že ku koncu sezóny by Dürrenmattových *Fyzikov* mohol do Bratislavy prísť inscenovať prvotný európsky režisér Jan Klata.



Jan Klata / foto M. Szczepański

9. máj

V pražskom Obecnom dome otvorili výstavu Česká divadelní fotografie 1859 – 2017. Prvá rozsiahla výstava fotografií z prostredia českého divadla prevádza históriou fotografie, divadelníctva aj zlomovými míľnikmi v českej kultúre. V sekcii súčasná tvorba prezentuje výstava aj slovenských oceňovaných fotografov, víťazov Bienále divadelnej fotografie Andreja Čaneckého, Tomasza Wojciechowského, Mila Fabiana a Róberta Tapperta.

17. máj

Divadelný ústav pod záštitou ITI zorganizoval konferenciu Divadlo v konfliktných zónach. Poukázala na to, aké funkcie má divadlo v oblastiach súčasných, minulých alebo permanentných bojov. Svoje pohľady na aplikáciu

divadla ako zmierujúceho, dialogického, vzdelávacieho či terapeutického prostriedku prezentovali odborníci z Európy, Afriky aj Ázie.

19. máj

Po skončení festivalu Nová Dráma/New Drama 2018 sa v Štúdiu Činohry SND odovzdávali tradičné festivalové ceny. Cenu bratislavského diváka získala inscenácia *Elity* (Činohra SND). Účastníci Seminára mladej kritiky odovzdali Cenu študentskej poroty inscenácii *Postfaktótum* (Divadlo Stoka). Medzinárodná porota udelila tento rok dve ocenenia. Špeciálnu cenu za herectvo v inscenácii *Ludia, miesta a veci* (Divadlo Andreja Bagara v Nitre) si odniesla Barbora Andrešičová. Cenou Grand Prix za najlepšiu inscenáciu festivalu ocenili vizuálne uhrančivé dielo *WOW!* divadla Debris Company.

Medzi dvanástich finalistov českej Dramatickej súťaže 2018 sa dostali aj texty Jozefa Jenču *Ci hutorim, ty vole!* a text Lenky Čepkovej *Tresky v mrazáku*. Držiteľka Ceny rádia Devín v súťaži Dráma 2014 a ocenenia medzinárodnej poroty v súťaži Talking about borders 2017 organizovanej divadlom Staatstheater Nürnberg sa umiestnila v konečnom hodnotení poroty na treťom mieste.

29. máj

Literárny fond odovzdal v Zichyho paláci svoje ceny za rok 2017. V sekcii divadelnej literatúry získalo Uznanie Literárneho fondu za významný edičný čin, vydanie dramatických textov severského dramatika Jona Fosseho s názvom *Hry* (Divadelný ústav, 2017). Prémii Literárneho fondu dostala za preklad jeho drám slovenská prekladateľka, literárna vedkyňa a zároveň manželka autora Anna Fosse.

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

Tipy redakcie

20. jún

Ešte než v Žiline vypukne obľúbený festival nezávislého divadla a tanca Kiosk, pre fanúšikov súčasného tanca sa tam chystá nová medzinárodná tanečná premiéra. V Novej synagóge v rámci rezidencie vznikne inscenácia *Fight Bright* v choreografii Milana Tomášika, slovenského tanečníka žijúceho v Lublane. O javisko sa bude deliť s dvoma tanečníkmi zo Slovinska a ďalšími z Talianska a Kostariky.

.....

5. – 7. júl

Festival Pohoda okrem klasickej hudobnej aj divadelnej nádielky ponúkne netradičný koncert jednej zo zakladajúcich členiek Pussy Riot. V performancii *Riot Days* prerozpráva proces prípravy a priebeh provokatívnej akcie, počas ktorej s kapelou vnikli do katedrály Krista Spasiteľa, aby manifestovali odpor proti ruskému prezidentovi. Ale jej zatknutím príbeh iba začína. Dokumentárna rovina autentickej výpovede spojená s punkovou hudbou a šialenou energiou nielen Marije Aľochinovej sľubuje umelecky výživný, ale aj desivý zážitok.

.....

17. – 19. august

Um Um festival je nezávislý projekt skupiny mladých umelcov, ktorí sa rozhodli priniesť súčasné umenie do rodného regiónu situovaného na periférii Slovenska. Dramaturgia multižánrového festivalu v Starej Ľubovni skúma možnosti prepojenia súčasného umenia s históriou a tradíciami multietnického regiónu horný Spiš. Siedmy ročník bude venovaný téme: Nemci, Židia, Slováci a Stará Ľubovňa. Súčasťou programu budú preto aj výstupy z interdisciplinárnych workshopov, ktoré vzniknú priamo pre festival.

Z éteru / TV

RÁDIO DEVÍN

- 19. 6. 20:00 **P. Krištúfek:** Gargantua a Pantagruel; Starec a more; Drak sa opäť vracia
M. Kiripolský: Bomba v byte
- 23. 6. 13:00 **J. Uličiansky:** Krtko
- 24. 6. 21:00 **S. H. Vajanský:** Babie leto
- 26. 6. 20:00 **Fórum mladých autorov**
- 30. 6. 13:00 **B. Nemcová – J. Uličiansky:** Babička
- 1. 7. 21:00 **G. Preisová:** Gazdina Roba
- 3. 7. 20:00 **I. Horváth:** Ibrahimovo okno; Zbytočný návrat; Strieborný prach; Peter odíde
- 7. 7. 11:00 **Z. Križková:** Juraj Jánošík alebo rozprávanie o legende
- 8. 7. 21:00 **S. Čech:** Výlety pana Broučka
- 10. 7. 20:00 **E. M. Šoltésová:** Moje deti; Na dedine; Vzdialené blízke
- 14. 7. 13:00 **D. Garguláková:** Tristan a Izolda
- 17. 7. 20:00 **G. Vámoš:** Jazdecká legenda; Nandi; Jest' **Z. Belková:** Krutoš kúpeľného lekára
- 21. 7. 13:00 **J. Bindzár:** Rytier Etien
- 22. 7. 21:00 **J. Hašek/P. Gregor:** Osudy dobrého vojaka Švejka
- 24. 7. 20:00 **L. Ťažký:** Divý Adam; Vojenský zbeh
- 31. 7. 20:00 **I. Stodola:** Smutné časy, smutný dom; Keď jubilant plače

RÁDIO REGINA

- 20. 6. 22:00 **P. de Marivaux:** Plutov triumf
- 27. 6. 22:00 **J. Váh/A. Huxley:** Usporiadany príbeh
- 4. 7. 22:00 **M. Záleta:** Budík za nič nemôže
- 11. 7. 22:00 **J. Galsworthy:** Bratia
- 18. 7. 22:00 **L. Schramek:** Blázninec
- 25. 7. 22:00 **N. V. Gogol:** Hráči

JEDNOTKA

- 23. 6. 12:45 **Starý včelár** (televízny film na motívy poviedok J. G. Tajovského)

DVOJKA

- 18. 6. 10:10 **Manželčatá** (pôvodná televízna hra)
- 20. 6. 10:00 **Mizantrop** (televízna inscenácia)
- 21. 6. 10:00 **Blízki cudzí ľudia** (pôvodná televízna inscenácia)
- 24. 6. 22:15 **Ťapákovci** (záznam inscenácie, DJP Trnava) **101**

Konkrétne ø ...

EDYTA ZIELNIK (teatrologička)

... Festival Nová Dráma/New Drama 2018 ponúkol panorámu inscenácií „novej drámy“, ktoré naznačili, že tento konkrétny fenomén nemá konkrétne definície. V hlavnom programe aj v sprievodných diskusiách a podujatiach sa publikum stalo súčasťou hľadania toho, aké možnosti ponúka súčasné divadlo. Na jednej strane festival prezentoval slovenskú perspektívu, na druhej strane bol program koncipovaný ako „case study“, dobrý štartovací bod pre medzinárodné diskusie. Dramaturgická rada nepredkladala len svoje pozorovania a idey, ale ponúkla aj výzvy na nadviazanie kritického dialógu na tému nových foriem. Pomohlo to identifikovať, akým smerom sa vyvíja divadelný materiál – dynamicky sa premieňa a neustále pretvára – bez toho, aby sa chytil do pasív predurčených schém.

JÁN BALAJ (kurátor festivalu Divadelná Nitra)

... Začiatok uplynulého ročníka berlínskeho festivalu Theatertreffen patril výrazným osobnostiam nemeckej réžie. Veľkolepej sedemhodinovej inscenácii *Faust* Franka Castorfa. Originálnemu spracovaniu francúzskeho sociologického románu *Návrat do Reims* v réžii Thomasa Ostermeiera. Inscenácii *Beute Frauen Krieg* režisérky Karin Henkelovej, ktorá tematizuje príčiny a dôsledky trójskej vojny, a to netradične z perspektívy ženských hrdiniek. Okrem silných tém tvorcovia využívali zaujímavé formálne postupy. Castorf ponúkol megalomanskú scénografiu, ktorá vyrastala hlboko z prepahliska a jej súčasťou

boli viaceré obrazovky, v Ostermeierovej inscenácii šiel dokumentárny film s autorom románou Didierom Eribonom v hlavnej úlohe, a napokon u Henkelovej sa divák v priebehu predstavenia riadne pohyboval po sále a „navštevoval“ antické hrdinky.

MIRO DACHO (dramaturg)

... Dvadsať druhá Divadelní Flora. Desať dní v Olomouci, dve predstavenia denne. Veľkorysé. V porovnaní s mnohými inými festivalmi. Divácky záujem veľký a nepretržitý. Paleta českých inscenácií, niekoľko zahraničných, kontroverzne prijímaný *Jánošík* z DAB Nitra a *Antigona* z Činohry SND. Nie každé predstavenie každého uhranulo, ale takmer vždy bolo o čom hovoriť! Konkrétne o subjektívne najzaujímavejších podnetoch – nebývalá koncentrácia výrazných a osobitých hereckých výkonov, antikapitalizmus mladých divadelníkov pôsobiacich v Česku prejavujúci sa v inscenáciách, ale najmä v debatách.

ZUZANA ULÍČIANSKA (divadelná kritička)

... Premiéra *Amerického cisára* v Štúdiu 12 priniesla aj mimodivadelné zážitky. Do foyer sa vrátila zvláštna skupinka – statný, rázny muž na čele ešte ráznejších žien. „Prišli ste?“ vyjachtala som otázku. „Samozrejme, veď je to celé o Brutovciach!“ reagoval tamojší starosta netrpezlivo. Po predstavení, v ktorom sa Brutovce spomenuli hádam raz, delegácia poďakovala Martinovi Pollackovi i divadelným tvorcom za to, že sa dotkli osudov ich predkov, po ktorých často nezostali ani len hroby.

JÚN 2018
číslo 6 | 12. ročník

šéfredaktor

Milo Juráni

odborné redaktorky

Katarína Cvečková

Martina Mašárová

layout & logo

ZELENÁ LÚKA s.r.o.

jazyková redaktorka

Ľveta Geclerová

adresa redakcie

kød – konkrétne ø divadlo

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



JUNIOR

18. jún pondelok

11:00 gymnázium V. P. Tótha
DIVADLO ANDREJA BAGARA NITRA
Silvia Vollmannová, Slávka Cíváňová
HOAX

réžia: Silvia Vollmannová

16:30 štúdio
DIVADLO AKADÉMIE UMENÍ
BANSKÁ BYSTRICA

Leopold Lahola
ŠKVRNY NA SLNKU

réžia: Terézia Miandošová

18:30 národný dom
DIVADLO LAB VŠMU BRATISLAVA
Biljana Srbljanović

BELEHRADSKÁ TRILÓGIA

réžia: Silviu Emilian Debu

HLAVNÝ PROGRAM

19. jún utorok

16:00 štúdio
MESTSKÉ DIVADLO ŽILINA

Ivan Vyrypajev
NEZNESITEĽNE DLHÉ OBJATIA

réžia: Eduard Kudláč

po predstavení: diskusia tvorcov s divákmi

19:30 národný dom
DIVADLO ANDREJA BAGARA NITRA

Mária Rázusová-Martáková

JÁNOŠÍK

réžia: Rastislav Ballek

po predstavení: diskusia tvorcov s divákmi

23:45 štúdio
SKRAT BRATISLAVA

**ROZLÚČKA
S POHYBOVÝM APARÁTOM**

réžia: kolektív

20. jún streda

11:00 študovňa

KRITICKÁ PLATFORMA

diskusia o inscenáciách
predchádzajúceho dňa

16:00 národný dom
DIVADLO ARÉNA BRATISLAVA
Viliam Klimáček

#DUBČEK

réžia: Michal Skočovský

po predstavení: diskusia tvorcov s divákmi

19:00 štúdio
ŠTÁTNE DIVADLO KOŠICE

Joël Pommerat
ZNOVUZJEDNOTENIE KÓREÍ

réžia: Júlia Rázusová

po predstavení: diskusia tvorcov s divákmi

23:00 oc galéria
DIVADLO PETRA MANKOVECKÉHO
BRATISLAVA

Marián Amsler

STRACHOPUDI

réžia: Marián Amsler

21. jún štvrtok

11:00 študovňa

KRITICKÁ PLATFORMA

diskusia o inscenáciách
predchádzajúceho dňa

14:30 študovňa

**KRITICKÁ PLATFORMA
O DIVADELNEJ SEZÓNE
2017/2018**

diskusia

17:00 štúdio
SLOVENSKÉ KOMORNÉ DIVADLO
MARTIN

Friedrich Schiller

ÚKLADY A LÁSKA

réžia: Lukáš Brutovský

po predstavení: diskusia tvorcov s divákmi

20:00 národný dom
DIVADLO ASTORKA KORZO'90
BRATISLAVA

Miro Dacho, Ján Luterán

NÁŠ ČLOVEK

réžia: Ján Luterán

po predstavení: diskusia tvorcov s divákmi

23:00 oc galéria
DIVADLO PETRA MANKOVECKÉHO
BRATISLAVA

Marián Amsler

STRACHOPUDI

réžia: Marián Amsler

22. jún piatok

11:00 študovňa

KRITICKÁ PLATFORMA

diskusia o inscenáciách
predchádzajúceho dňa

15:00 a 19:00 štúdio
SLOVENSKÉ NÁRODNÉ DIVADLO
BRATISLAVA

Fiodor Michajlovič Dostojevskij /
Eduard Kudláč

KROTKÁ

réžia: Eduard Kudláč

po 1. predstavení: diskusia tvorcov s divákmi

17:30 národný dom
DIVADLO ALEXANDRA
DUCHNOVIČA PREŠOV

Alfred Jarry

KRÁĽ UBU

réžia: Braňo Mazúch

po predstavení: diskusia tvorcov s divákmi

22:30 národný dom
O. Z. PER. ART V SPOLUPRÁCI
S DIVADLOM ASTORKA KORZO'90

Duncan Macmillan

PLÚCA

réžia: Michael Vyskočáni

23. jún sobota

11:00 študovňa

KRITICKÁ PLATFORMA

diskusia o inscenáciách
predchádzajúceho dňa

14:30 národný dom
O. Z. PER. ART V SPOLUPRÁCI S LOŽ
– DIVADLO V PODPALUBÍ

Keith Huff

VYTRVALÝ DÁŽ

réžia: Michael Vyskočáni

po predstavení: diskusia tvorcov s divákmi

18:00 štúdio
BÁBKOVÉ DIVADLO NA RÁZCESTÍ
BANSKÁ BYSTRICA

Iveta Horváthová

EURÓPA V KOREŠPONDENCII

réžia: Marián Pecko

po predstavení: diskusia tvorcov s divákmi

21:30 študovňa

KRITICKÁ PLATFORMA

diskusia o inscenáciách
záverečného dňa

www.dotykyaspojenia.sk



DOTYKY A SPOJENIA

DIVADELNÝ FESTIVAL / 14. ROČNÍK / MARTIN / 18. - 23. JÚN 2018

hlavný partner



fond
na podporu
umenia

z verejných zdrojov podporil
Fond na podporu umenia

lita
autorská spoločnosť



MARTIN
Transparentné mesto

SLOVENSKÉ
KOMORNÉ
DIVADLO