



november



# kød

## konkrétne ø divadle

číslo 9 | ročník 13 | 2019

cena 2 € | 50 Kč

MUSEUM

ø Ľubomír Vajdička ø Kosmopol ø Nezaujímavý krik – Med a prach

ø Posolstvo z inej planéty v Divadle z Pasáže ø Divadelná Nitra ø TRANS/MISIE ø Festival d'Avignon

ø Divadelné vzdelávanie budúcnosti

# pozvánka DIVADELNÉHO ÚSTAVU

Divadelný ústav a Francúzsky inštitút na Slovensku  
Vás pozývajú na slávnostnú prezentáciu  
publikácie Divadelného ústavu

**Soňa Šimková**  
*Divadlo prekračuje hranice /  
Chéreau – Mnouchkine – Wilson*

**v stredu 20. novembra 2019 o 17.00 hod.**  
**vo Francúzskom inštitúte na Sedlárskej ulici č. 7**  
s účasťou autorky Sone Šimkovej.

Hostia: Jana Wild a Ľubomír Vajdička.

Moderuje Lucia Hurajová.



## Milí čitatelia!

Pred tridsiatimi rokmi študenti a divadelníci naštartovali Nežnú revolúciu. Aj preto, ešte skôr, ako budeme reflektovať výročie, sa v novembri orientujeme na divadelné vzdelávanie. Debata na túto tému by v ideálnom prípade mala niekoľko rovín. Od základného uvažovania, čo to znamená vyučovať umenie a ako sa dnes pripravujú divadelní tvorcovia, cez komplikované otázky o tom, aká je úroveň vzdelávania, až po otázky následného uplatnenia. Rozťať tento gordický uzol sa dá iba vlákno po vlákne, a preto sme sa v aktuálnom čísle zamerali najmä na základy. Z rozhovoru s režisérom a pedagógom Ľubomírom Vajdičkom vyplýva, že „vyučovať“ divadlo znamená najmä poskytnúť študentom možnosť, aby sa slobodne rozvíjali. Práve o to ide aj univerzitám a inštitútom, ktoré všade po svete ponúkajú alternatívu k zaužívaným formám. Ich podstatou sú interdisciplinárna a vysoká miera voľnosti, ktoré sprostredkujú začínajúcim umelcom získať vedomosti aj remeselnú zručnosť v rôznych (nielen) umeleckých oblastiach. Či ide o malú revolúciu, trendovú záležitosť, alebo táto podoba vzdelávania pretrvá do budúcnosti, ešte nie je jasné, no aj vďaka Divadelnej Nitre si môžeme názor na niektoré umelecké výsledky nových prístupov vytvoriť aj u nás.

FOTO NA OBÁLKE  
Nezaujímavý krik (krehká história jednotlivca),  
Med a prach, foto N. Knap

## obsah

<b>na margo</b>	<b>festivity</b>	<b>krátko kriticky</b>	<b>2x2</b>
2 Tradiční otázka Martin Bernátek	25 Perspektívy pohľadov na Divadelnú Nitru Mariana Matveičuk	50 Hra o tróny Milo Juráni	54 Do akej miery by sa mali umelecké vzdelávacie inštitúcie politicky, hodnotovo a názorovo vymedzovať alebo sa hlásiť k občianskym iniciatívam?
<b>rozhovor</b>	—	51 S chronoškriatkami sa dobre starne Martina Mašlárová	<b>glosa</b>
3 Konflikt je základom pohybu rozhovor s Ľubomírom Vajdičkom	30 1989 – Sloboda alebo karikatúra slobody? – 2019 Matúš Marcinčin	<b>knižná ukážka</b>	55 Z dramaturgickej pokladnice Mika Rosová
<b>recenzie</b>	35 O krízach, ktorým čelíme, a úlohách súčasného divadla Elena Knopová	53 knižné tipy	56 ja a divadlo Juliána Dubovská Samuel Chovanec Silvia Soldanová
12 Duchovia obdobia varujú Milan Zvada • KOSMOPOL	<b>extra</b>	<b>z tvorby</b>	58 kaleidoskop
17 Setkáme sa v odcizení Sára Jarošová • NEZAUJÍMAVÝ KRÍK (MED A PRACH)	41 Študenti sú vždy múdrejší ako ich vzdelávacie inštitúcie rozhovor s Philippom Schultem	54 Lešení v mlze Jiří Havelka	59 tipy redakcie
22 Sme naozaj takí drbnutí!? Miroslav Ballay • POSOLSTVO Z INEJ PLANÉTY (DIVADLO Z PASÁŽE)	<b>t/h/k</b>		59 v éteri / TV
	44 Príprava na divadlo, ktoré ešte neexistuje Richard Gough		60 konkrétne p...

**Martin Bernátek**  
teatrológ



## Tradiční otázka

Letošní stoleté výročí založení umělecké školy Bauhaus nás vede zpět do doby historických avantgard, kdy po rozpadu starého světa vzniká nová akcelerovaná modernita, nový umělecký ideál, nové soustředění sil kolem nové koncepce vzdělávání.

Reflexe našeho vztahu k historickým avantgardám a modernitě patří již delší dobu k hlavním tématům současného umění, jež v roce 2007 shrnul kurátorský tým Ruth Noack a Roger M. Buerger do jednoho z leitmotivů dokumenty 12 – „Je modernita naší antikou?“, přičemž spolu s dalšími otázkami je vztahovali mimo jiné k otázce vzdělávání.

V divadelním umění, a už vůbec ne v teatrologii, nebyla tato otázka formulována jako klíčová výzva po dlouhou dobu. Převážně se končí u praktického problému: jak vměstnat tisíciletí dějin divadla do studijních plánů a vychovat vzdělanou generaci. Problém je pak spojen s tradiční představou o roli pedagoga, jenž má hlavně látku jasně vyložit a dobře prozkoušet.

Bez větší reflexe zůstává dramaturgie přednášky či celého semestru, i to, jak scénografie učeben ustavuje vztahy mezi účastníky představení. Má být pedagog hlavním hercem, nebo raději režisérem (spolu)práce studujících? Kolik místa je ve výuce pro experiment?

Nedávno jsem pročetl články o proměně školství v denním tisku z devadesátých let a překvapila mě jejich radikálnost. Jedna z klíčových tezí se týkala mocenských vztahů mezi učitelem a žákem; bez jejich změny se žádná reforma vzdělávání nepovede. Od kritiky mocenské hierarchie se následně odvíjí kritika frontálního způsobu výuky, malé podpory spolupráce ve třídě a požadavek spolurozhodování studujících o výuce.

Podstatná část těchto tezí tvoří východiska divadelní pedagogiky, alespoň jak se rozvíjí v blízkém

Německu a Polsku. Analogicky k muzejní pedagogice zde divadla zprostředkovávají divácké komunitě nejen vědomosti o inscenaci, jaké známe z dramaturgických úvodů, nýbrž ji zapojují do spolupráce na inscenacích a spolurozhodování o programu scény. V nových podmínkách se aktualizuje staré osvícenské Schillerovo krédo o významu divadla pro občanskou společnost. I u nás bychom měli podporovat vazby mezi divadelní vědou, uměleckými školami a oblastmi tzv. aplikovaného divadla a jeho zprostředkování. Vzdálenost mezi teatrologií a např. dramaterapeutickými obory na pedagogických fakultách anebo mezi ateliéry divadelní výchovy a „velkou“ režii je zbytečně velká.

Přitom na rozhraní divadla a vzdělávání vznikaly a vznikají zásadní umělecké počiny. Těžko si odmyslet Brechtovy tzv. naučné hry bez jejich vzdělávací a agitační funkce, jež v důsledku vytváří ideologicky kontroverzní, ale v performativní dimenzi radikální divadelně-pedagogický experiment. Ostatně právě Brecht spolu s kritickou pedagogikou Paula Freireho inspiroval divadelního reformátora Augusta Boala a jeho divadlo fórum.

Postupy dramatické výchovy nebo inscenace pro dětského diváka Evy Tálské jsou v kánonu „velkého“ divadla nedoceny právě proto, že patří do oblasti, jež je z hloupého zvyku chápána jako něco druhořadého. Nereflektovaných jevů bychom našli více. Nechápejme je jako dluh, který nikdy řádně nesplatíme, ale spíš jako výzvu k pohledu na současnost nejsoučasnější, svět kolem nás a jeho úkoly. Pedagogický obrat v divadle a teatrologii je určitě jedním z nich. ☘

**LUBOMÍR VAJDIČKA**

## Konflikt je základem pohybu

**Lenka Garajová**  
dramaturgička

**Lubomír Vajdička je výraznou osobností slovenskej divadelnej scény. Ako režisér formoval našu réžiu a dramaturgiu najmä prelomovými inscenáciami klasických textov. Z pozície pedagóga vedie začínajúcich tvorcov. Stále aktívne režiruje a zároveň o divadle uvažuje ako hlbavý teoretik, ale aj znepokojený občan. Medzigeneračný rozhovor o večných otázkach divadla a vzdelávani v tejto oblasti sa odohral krátko pred premiérou jeho inscenácie *Smrť obchodného cestujúceho* v Mestskom divadle Zlín.**

**V tomto období si pripomíname okrúhle výrocie Nežnej revolúcie. Aj tejto udalosti hrozí, že sa stane iba zárezom na časovej osi, ktorý od seba oddelil dva režimy, dejinnou udalosťou, keď si ľudia bez násilia vydobyli slobodu. Preto považujem za dôležité pýtať sa na danú tému v osobnej rovine. Od čoho sa vtedy najviac oslobodil divadelný režisér Lubomír Vajdička a ako vnímal toto obdobie?**

Nechcem o sebe hovoriť v tretej osobe, to robili a robia niektorí politici a vždy mi to bolo smiešne. Čítam usilovne noviny, vnímam, čo sa okolo mňa deje, a je mi jasné, že ešte potrvá, kým sa pocit oslobodenia z tých rokov, ktorý bol skutočne veľmi intenzívny a teraz takmer zhasína, opäť rozhorí, aby som použil jazyk literárnych klasikov. Že môžem ísť bez akejkoľvek kontroly autom do Viedne, je príliš slabá náplast na to, čo všetci teraz zažívame.

**Nielen naša spoločnosť zápasí s pocitom, že divadlo je súčasťou elitárskych umení a len**

foto M. Malúšek

**vybraní ho konzumujú vo svojom voľnom čase.****Nie sú však korene divadla o presnom opaku?**

Pračlovek (mám chuť povedať s Karlom Čapkom pračlovek Janeček) nakreslil na stenu jaskyne v Altamire bizóna, bol len jeden a nebol elita, vedel iba kresliť, ostatní členovia tlupy, vy hovoríte vybraní, si kresbu prezreli, a ďalší, vybraní z vybraných, sa pustili do rituálneho tanca. Ale boli aj takí, ktorí sa na tomto akte vôbec nezúčastnili, lebo boli na love ďalšieho bizóna, aby tí, čo tancovali rituálny tanec, mali čo konzumovať (a pravdepodobne verili, že sa im ho podarilo uloviť práve preto, že ten prvý ho nakreslil a tí druhí pri ňom tancovali).

**Čo to znamená?**

Akt vnímania umenia by som rozhodne nepovažoval za voľnočasovú aktivitu, pretože to je dlhší, komplikovanejší a často aj ťažší proces. Hoci o koreňoch divadla, teda skôr o predhistorických prejavocho, ktoré

mali divadelné prvky, vieme toho už dosť, neustále si obnovujeme ilúziu o aténskom divadle piateho storočia pred Kristom ako o počiatku divadla. Pravdepodobne nám imponujú desaťtisíce miest v Dionýzovom divadle a predstava natreskaného amfiteátra ponúka našej zakomplexovanej divadelníckej duši istú kompenzáciu. Ale aj uvedenie takej Aischylovej *Oresteie* bolo iba súčasťou, a rozhodne menšou, slávnosťou Veľkých Dionýzií a tie mali pravdepodobne veľmi blízko napríklad k trenčianskej Pohode, ktorá občas poskytne priestor aj divadelnej produkcii. Dôrazne na to upozornila Florence Dupont vo svojej knihe o upírovi Aristotelovi.

**Takže predstava divadla ako tribúny ľudu je mýtus?**

Tomu slovnému spojeniu nie celkom rozumiem. Ľud sa predsa na tribúnu nezmesť. Máte asi na mysli snahy

**SMRŤ OBCHODNÉHO CESTUJÚCEHO** (Městské divadlo Zlín)  
foto M. Malúšek



Fotografia z inscenácie **ŠKRIEPKY V CHIOZZE** v réžii G. Strehlera  
foto L. Cirrinaghi

o masové divadelné produkcie alebo divadelné produkcie pre masy zo začiatku minulého storočia, ktoré zhrnul Romain Rolland v útlej knihe *Divadlo ľudu* a ktoré sa usilovali realizovať napríklad Firmin Gémier v parížskom Le cirque d'hiver alebo Max Reinhardt v berlínskom Schumannovom cirkuse – trochu ma fascinuje alebo pokúša, že v oboch prípadoch sa to odohrávalo v cirkuse. Tieto pokusy sa naozaj uskutočnili, mali aj pokračovateľov, a hoci boli ojedinelé, nejde o mýtus, už len preto nie, že som o tom písal diplomovku. Ale majme na pamäti, že i masy Gémierove, i Reinhardtove, i mnohých iných (ešte Jevreinovove pri inscenovanom dobytí Zimného paláca) sa ľahko zmestili do tých „elitárskych“ štyroch percent populácie, ktoré navštevujú divadlo, aj napriek mojej diplomovke.

**Aký bol pocit divadelníkov pri udalostiach roku 1989? Mali ste dôveru v politickú silu divadla?**

Divadelníci sa v novembri 1989 ocitli na čiare prvej zrážky – alebo tak nejako je to vo vojenskej terminológii –, zbití a obklúčení študenti sa z Národnej triedy uchýlili do pražského Národného divadla a táto skutočnosť bola pre divadelníkov rozbuškou pre ich rozhorčenie.

Živo si pamätám, ako sa slovenskí papaláši usilovali presvedčiť členov Činohry SND, že to sú pražské záležitosti, ktoré sa nás netýkajú, ale ukázalo sa, že nič nepochopili. Rozhorčenie z pražských udalostí sa veľmi rýchlo stalo rozhorčením z nášho dovtedajšieho života. Moji kolegovia sa postavili na tribúny, vybrali sa do továrni a stali sa načas tribúnmi Nežnej revolúcie. Niektorí riaditelia divadiel otvorili priestory svojich budov (niektorí s otvorením váhali, niektorí možno aj neotvorili) a poskytli ich na mítingy, pri ktorých sály praskali vo švíkoch. Ale pozor, ak chceme hovoriť o politickej sile divadla, presnejšie bude, keď budeme hovoriť o sile tých divadelníkov, ktorí prebrali na seba rolu tribúnov, a energii sálajúcej z divadelných sál, z ktorých sa načas stali verejné priestranstvá otvorených diskusií. Vy ste však mali pravdepodobne na mysli základný produkt divadelného umenia, teda divadelné predstavenia – tie sa vtedy nekonali. Keď sa politické zápasy presunuli do novozvolených parlamentov, divadelné sály sa zrazu prekvapujúco vyprázdnilo a bolo načas treba nasadiť komerčný repertoár.

**Za uplynulý rok a pol si slovenská spoločnosť prešla podobnými vzopnutiami síl a prebudenie občianskych iniciatív a hnutí je citel'né. Divadlá sa znovu nahlas vyjadrujú k d'aniu na politickej scéne, reagujú na kultúrne problémy a kauzy. Vnímate tu istú paralelu s rokom 1989 alebo dnes hovoríme o rozdielnych vzťahoch a mierkach?**

Intenzívnu paralelu som vnímal na zhromaždeniach iniciatívy Za slušné Slovensko. Do definovania rozdielnych vzťahov a mierok by som sa nechcel púšťať, je to téma skôr pre politológov, a potom, určite by potrebovala omnoho väčší priestor. Nechcem byť v tejto veci amatérom. Jednoducho ma niektoré veci štvú, rovnako ako vás, ale to neznamená, že okamžite umiestnim na javisko transparent.

**V marci 1989 mala v Slovenskom národnom divadle premiéru vaša inscenácia *Nepriateľ ľudu*.**

**„Najnebezpečnejší nepriatelia pravdy a slobody sú medzi nami, je nimi kompaktná väčšina,“ hovorí Henrik Ibsen prostredníctvom hlavnej postavy, doktora Stockmanna. Kto alebo čo bolo najväčším nepriateľom vášho Stockmanna v roku 1989?**

Ibsen bol nahnevaný na nórsku spoločnosť, i keď bolo Nórsko vtedy parlamentnou demokraciou a nebol ani prvý, ani posledný, ktorý upozornil na jej riziká. My máme kompaktnú väčšinu, ktorá prestáva byť kompaktnou, ale koná stále kompaktno, a máme značne nekompaktnú menšinu, ktorá ohrozuje alebo dokonca likviduje svojich Stockmannov sama, nepotrebuje na to ani kompaktnosť väčšiny. Obávam sa, že súčasný divák by doktora Stockmanna označil za ešte väčšieho šialenca, ako by to možno urobili diváci na jar roku 1989. Mimochodom, my sme v inscenácii urobili divákov účastníkmi Ibsenovho zhromaždenia a umožnili sme im hlasovať, samozrejme, že všetci sa postavili na stranu doktora – aby mohlo predstavenie pokračovať, museli sme hlasovanie verejne zmanipulovať.

***Nepriateľ ľudu provokuje ešte jedným motívom – otázkou, či je možné naivnú angažovanosť a rozmýšľanie v ideách skĺbiť s praktickým životom, s tým, aká nekompromisná a nejednoznačná vie byť realita. Vnímate tento konflikt?***

Ale veď dejiny značkujú práve naivní angažovaní idealisti, od biblických prorokov po Gretu Thunbergovú, a nekompromisná a nejednoznačná realita sa s nimi usiluje zatočiť alebo ich znemožniť, ale vďaka Bohu vždy povstanú ďalší. Jedna zo základných poučiek týkajúcich sa divadla znie, že konflikt je základom pohybu v dráme, teda v divadle a – môžeme pokračovať – v celej spoločnosti.

***Kde sa podľa vás vzala požiadavka, aby divadlo bolo spoločensko-kritickým alebo politickým aktom? Je oprávnená?***

8 Stále vás pokúša politika, ale ja už radšej zostanem

pri divadle. Nazdávate sa, že Aischylovi niekto vyslovil požiadavku, aby v *Eumenidách*, treťom diele *Oresteie*, nastolil imperatív spravodlivého súdu výsostne politickým aktom Pallas Athény? Alebo že niekto požiadal Shakespeara, aby vložil Hamletovi do úst slová o nastavení zrkadla prírode a nutnosti ukázať pravú tvár morálke, alebo o dobe, ktorá sa vymkla z kĺbov? A potom ďalej Molièrovi, aby vyslal Alcesta hľadať vzdialenú krajinu, kde vládne sloboda pre čestného človeka – a tak ďalej? Je to prirodzená, životná súčasť divadla a umenia vôbec, iba my sme si privykli nastolovať a nešikovne formulovať akési požiadavky, prenechajme požiadavky odborárom alebo poslancom.

**PRENASLEDOVANIE A ZAVRAŽDENIE J. P. MARATA HRANÉ HERECKOU SKUPINOU CHARENTONSKÉHO ÚSTAVU POD VEDENÍM PÁNA DE SADE** (Vysoká škola múzických umení)  
foto archív Divadelného ústavu



**Počas štúdia sme so spolužiakmi pomerne zanietené verili v zmysel a potrebu divadla. Dnes sa k tomuto zmyslu vraciam oveľa viac. Odkiaľ prichádza? Z útrobov spoločnosti, s ktorou polemizujeme? Od diváka, ktorý ho nachádza sám pre seba? Je zmyslom samotná myšlienka, v ktorú subjektívne veríme a chceme ju tlmočiť ďalej? Alebo je divadlo skrátka práca a práca sa má robiť? Má dnes divadlo význam a patričný status?**

Divadlo je skrátka práca, často tvrdá, takmer drina, našťastie to mám možnosť ešte dennodenne zažívať. Je na tom niečo zlé alebo, nebodaj, dehonestujúce? A zmysel neprichádza zvonku, je v nej, tak ako je v každej inej práci. Výsledok našej práce, divadelný akt, má výnimočné špecifikum, že žije a existuje len v prítomnosti divákov a oni tiež vynakladajú prácu a niekedy tvrdú, aby boli plnohodnotnými účastníkmi tohto aktu. Myšlienku by som sa od tohto aktu nesnažil odpreparovať, vlastne sa to ani nedá. Divadlo má dnes taký význam a status, aký mu priznajú tí, čo doň vkladajú svoju prácu, a myslím tým, samozrejme, aj divákov. Ak to niekto niekedy nazve poslaním, tak je to príjemné.

**Počas svojej dlhoročnej pedagogickej praxe ste nasmerovali a ovplyvnili množstvo študentov divadelnej réžie a dramaturgie. Existuje niečo, čo sa jednoducho nedá naučiť? Narážam na večnú polemiku medzi takzvaným remeslom a prirodzeným talentom. Poznáme absolventov, ktorí mali problémy so školským systémom a nakoniec sa dobre uplatnili v praxi.**

Nuž, ovládanie takzvaného remesla môže byť prirodzenému talentu iba na osoh. Ja zasa poznám absolventov, ktorí nemali problémy so školským systémom („problémy so školským systémom“ to sú väčšinou nevykonané štátne skúšky a nenapísaná diplomová práca) a nakoniec sa v praxi vôbec neuplatnili, a žiaľ, je ich čoraz viac a z veľkej časti nie sú iba oni na vine. A poznám aj niekoľkých, ktorí sa v praxi dobre uplatnili a nakoniec sa školskému systému podvolili,

sú to dosť zvučné mená, ktoré nakoniec podľahli tlaku praxe alebo svojho najbližšieho okolia.

**Aká je primárna úloha pedagóga divadelného umenia? Dá sa vôbec vyučovať umenie?**

Veľmi jednoduchá odpoveď: správne odhadnúť talent a urobiť všetko pre to, aby mal adept priestor na jeho slobodné rozvíjanie. Takto sa umenie vyučovať dá. Ak sa to dá nazvať vyučovaním.

**Ako vaša bývalá študentka si pamätám, že ste nás chtiac-nechtiac učili najmä veľa o komunikácii a vzťahoch. O vzťahoch v texte, o komunikácii s hercom, o konfliktoch, krízach medzi nami, o dialógu s autorom, o úprimnosti k sebe samému. Mýlim sa?**

Mýlite sa iba v jednom: že som vás učil chtiac-nechtiac. Možno som niekedy mimovoľne povedal alebo vykonal niečo, čo som nemusel alebo nemal, ale ak aj to obohatilo vašu skúsenosť alebo ste si z toho vzali poučenie, tak to bol vlastne úspešný pedagogický čin. S komunikáciou, vzťahmi, dialógom a úprimnosťou máte pravdu. Teraz iste sama viete, že je to veľmi široký záber, a ak ste niečo z neho odo mňa pochytili (toto je trochu pejoratívny výraz) alebo, povedzme, získali, je to takmer mizivý kúsok – ale predpokladám, že prax veľa toho doplnila.

**Kde pedagóg divadelnej réžie vykoná najviac práce?**

Ako pedagóga divadelnej réžie ma stojí najviac námahy presvedčiť študenta napríklad o tom, že jeho momentálny režijný nápad pravdepodobne k ničomu nepovedie. Tá námaha pramení predovšetkým z uvedomenia si povinnosti urobiť všetko pre to, aby mal priestor na slobodné rozvíjanie svojho talentu. Pod týmto tlakom svoje úsilie zväčša vzdám, a ak sa na výsledku ukáže, že som sa nemýlil, vôbec ma to neteší, naopak, je to dosť namáhavé.

**V čom je to namáhavé? Problém byť pochopený a prijatý teda nezažívajú len študenti?**

Myslíte si, že pedagóg je egocentrik, ktorý bez akejkol'vek

námahy súka z rukáva naštudované floskuly? A že si myslí, že pred ním sediaci skupina študentov je akýsi beztvary nekonzistentný hlúčik? Rozprával som sa s mnohými kolegami-pedagógmi a zhodli sme sa na jednom – je omnoho namáhavejšie komunikovať s pasívnym hlúčikom než s aktívnymi individualitami. Problém byť pochopený a prijatý zažívajú aj pedagógovia a najnamáhavejšie je to s partnermi-študentmi, ktorí majú permanentný pocit, že sú nepochopení a neprijímaní a ten pocit vyústi do akejsi agresívnej rezistencie, ak sa tieto dva významy dajú vôbec spojiť. Našťastie sa to nestáva často.

ČAJKA (Činohra SND)  
foto J. Nemčoková



### Ako si predstavujete nasledujúce generácie pedagógov?

Pedagógovia predovšetkým nesmú mať pocit, že si vychovávajú konkurenciu, nesmú mať strach, že ich nasledujúce generácie odstavia, veď je to veľmi prirodzený proces, ktorý, dajboh, zaručí budúcnosť divadelného školstva.

### Mali by sa systémy výučby a profilové predmety na škole prispôbovať dobe?

No, prispôbenie mi znie ako Houellebecqovo *Soumission*, teda podvolenie. Akceptovať dobu, to áno. Ale nezničiť všetko, čo bolo predtým, v mene akejsi nonkonformity. Už tu bolo niekoľko systémov, ktoré

chceli „rozboriť sveta starý základ“ a neskončilo sa to bohvieako. Dalo by sa hovoriť o nových študijných programoch, ktoré akceptujú výrazné zmeny v spôsobe komunikácie, mám na mysli možno aj digitalizáciu alebo iné činnosti, ktoré obsahujú isté divadelné prvky.

### Menia sa generácie študentov? Prichádzajú na hodiny iní mladí ľudia než pred desiatkami rokov?

Nemyslím si, že by sa výrazne menili. Výrazne sa menia okolnosti a podmienky, v ktorých vyrastajú a študujú, ale napriek ich slobodnému a širokému prístupu k informáciám nie som presvedčený, že by boli prenikavo vzdelanejší. Študijné programy divadelná réžia, resp. divadelná dramaturgia a dramatická tvorba majú zatiaľ šťastie, že záujem o štúdium pretrváva a nemusíme robiť nábor alebo prijímať bez prijímacích pohovorov. Kritériá na prijatie, ktoré sme pred desiatimi rokmi nastavili, sú dosť náročné, takže mladí ľudia, ktorí nimi prejdú, sú zväčša samostatne mysliaci jedinci s určitým formujúcim sa názorom i predstavami o divadelnom umení. Sú iní, prirodzene, ale v zásadných požiadavkách sa nelíšia.

### Stretávate sa pri svojej režijnej tvorbe s výrazne mladšími spolupracovníkmi alebo stážistami z radu študentov? V čom je váš dialóg s nimi tvorivý a v čom vás, naopak, znepokojuje alebo dokonca hnevá?

Áno, veľmi rád, usilujem sa, aby to bolo stretnutie rovnocenných partnerov a nič ma neznepokojuje alebo nehnevá. Vlastne áno, trápi ma, keď sa ťažko dostávajú k príležitostiam.

**Bolo veľmi podnetné a objavné čítať pod vašim vedením text. Bola to doslova detektívna práca, s ohľadom na všemožné kultúrne odkazy, kontexty, autorské nuansy. Text bol zdrojom všetkých impulzov. Kniha *Aristoteles alebo upír západného divadla* Florence Dupontovej, v preklade Eleny Flaškovej a vo vašej odbornej redakcii, je však fascinujúcim čítaním o tom, ako by divadlo malo byť predovšetkým sviatkom**

### javiskovej tvorby, a nie literatúrou. Ako sa rokmi menil váš režijný prístup k textu a akú rolu v ňom zohralo práve to, o čom píše Florence Dupont?

Text je pre mňa zdrojom všetkých impulzov. (Ale hneď treba zdôrazniť, že nie jediným.) Lenže ide o to, ako s tými impulzmi naložím. Stanislavskij napríklad pri inscenovaní *Troch sestier* zapratal javisko druhého dejstva všelijakými nevkusnými nezmyslami a využil ako impulz Natašin nevкус, ktorý ovládol kultivovaný prozorovovský dom. Alebo v poslednom dejstve poslal na javisko Protopopova, aby kočkoval svojho pangharta, čo Čechova prirodzene rozčúlilo – vieme to z jeho korešpondencie. Čechov má v každej hre postavu alebo skutočnosť, o ktorej sa iba hovorí, ktorá možno existuje iba v predstave jednotlivca, je skrátka akýmsi tajomstvom (židovský orchester, tajomný zvuk prasknutej struny, Piščikova Dašenka, ale aj Caligulov kôň vo *Višňovom sade*) a využiť ju ako „impulz“, skonkrétniť ju, to je... no, radšej to nepomenujem. Iste si spomeniete, že som vám ako príklad uvádzal pečené dyne v Goldoniho *Škriepkach v Chiozze*, ktoré si všimol Giorgio Strehler a usúdil, že sa príbeh odohráva na jeseň, keď v Chiozze neustále fúka sirocco a to má veľmi zlý vplyv na správanie ľudí. A tak sa Strehlerove *Škriepky* stali niečím celkom iným, než je naša predstava hašterivých ľudkov v slnkom rozžiarenom Taliansku, ktorú v rozličných mutáciách neustále opakujeme na javisku. O podobné impulzy mi išlo. Aj Florence Dupont dôkladne analyzovala text troch *Elektier* (Aischylovej, Sofoklovej a Euripidovej), aby na jeho štruktúre dokázala princíp muzikality ako základný element aténskej tragédie. Sviatok javiskovej tvorby neznamená, že mám založiť vatru a na nej spáliť všetky doteraz napísané divadelné texty, ako to urobili nacisti v roku 1933.

**Aké miesto má vo vašej režijnej práci a režijnej príprave literatúra ako taká? V jednom momente sa divadlo stane striktno praktickým a všetko teoretické kruto preveruje. Až sa človeku chce zvolať, nečítajte o divadle, chod'te divadlo robiť. Ako to teda je?**

Charles Dullin napísal, že keď dostal ponuku hrať Smerďakova v *Bratoch Karamazovovcoch*, prečítal za noc

celý román (čo sa mi nechce veriť) a všetko, čo mu prišlo pod ruku v súvislosti s Dostojevským, a smutne skonštatoval, že mu to bolo nanič. Až raz sa mu jeho Smerďakov ukázal na ulici, kdesi pri plote nejakého parížskeho parku a vzápätí sa stratil – ale Dullin našiel svojho Smerďakova. Je to pekná historika, ale my vieme, že Charles Dullin bol vzdelaný a sčítaný divadelník. Rád čítam v novinách stĺpčeky môjho bratranca, skvelého maliara Laca Terena. A vždy ma pochytil komplex, ako ten, ktorému som kedysi rozprával rozprávky, dobre píše a čo všetko prečítal – myslíte, že má význam detailne po tom pátrať, keď sa pozeráte na jeho obrazy? Ved' je samozrejmé, že ktorákolvek prax kruto preveruje doteraz známe teórie, ale to neznamená, že teórie máme spolu s divadelnými textami hodiť na spomenutú vatru. Vplyv napríklad Antonina Artauda na divadlo minulého storočia (i keď jeho spisy nemožno chápať ako exaktnú teóriu) je neodškriepiteľný, pričom tí, ktorí boli dodatočne označení za jeho pokračovateľov, o jeho existencii spočiatku ani nevedeli – a jeden z nich Peter Brook povedal, že usilovať sa dôsledne realizovať Artauda znamená ho zabiť. A druhý, Grotowski, k tomu dodal, že to, čo videl Artaud v prejave balijských tanečníkov, videl len on a my by sme si to sotva všimli. Je to tá pečená dyňa, ktorú si všimol Strehler – takže nech si každý hľadá v teórii svoju pečenú dyňu. Dúfam, že som neznevážil teóriu, ved' som vyštudovaný teoretik. „Nečítajte o divadle, chodte divadlo robiť“ sa dá uplatniť jedine ako výhovorka pre študenta, ktorý vyletí zo skúšky z teoretického predmetu.

### **Sledujete a čítate súčasnú drámu? Čo je pre vás súčasná dráma, s ohľadom na orientáciu v starších textoch? Nie je to len zovšeobecňujúce pomenovanie pre istý fenomén v dramatickom písaní?**

Nesledujem a nečítam. Ako každá jednoznačná odpoveď, samozrejme, nie je presná. Čítam texty, ktoré mi prinesú študenti, zväčša súčasné, aby som im mohol byť aspoň akým-takým partnerom, a občas si pozriem aj niečo, čo s tými textami nejakú súvisí. Ak idem na nejaké zaujímavé predstavenie, tak sa usilujem prečítať si dopredu text.

V tomto som stará škola a neverím na teóriu diváka ako tabula rasa. Párkrát som to skúsil, zážitok bol omnoho chudobnejší. Keď ma zaujme dramatický text, tak chcem vedieť niečo o jeho autorovi a prečítam si aj ďalšie jeho hry. A občas sa stane, že vôbec netúžim čítať ďalšie opusy nejakého iného autora. Hoci mám akú-takú orientáciu v starších textoch, nie som kompetentný odpovedať, čo je súčasná dráma. A potom, berme do úvahy, že literárna kritika má ešte stále tendenciu zaoberať sa drámou ako súčasťou literatúry. A my s tým máme problém tiež – ako vyplýva aj z vašej otázky, zovšeobecňujúce pomenovanie pre istý fenomén v dramatickom písaní je problematický. Ale všimli ste si, že z prísne teoretického hľadiska je značný rozpor medzi názvom festivalu Nová dráma/New Drama a jeho programom?

### **Nebudem ďaleko od pravdy, ak poviem, že v umeleckej tvorbe bude vždy prítomné nástojčivé volanie po inom, progresívnom. Treba prísť s niečím novým alebo sa o to aspoň pokúsiť. V dramaturgickom výklade, v režijnom prístupe, v realizácii. Zaznamenali ste u seba niečo podobné alebo tento refrén naháňa len mladých tvorcov?**

Nie ste ďaleko od pravdy. Len by to, podľa mňa, nemala

**NEPRIATEĽ ĽUDU** (Činohra SND)

foto Z. Kajzr



sprevádzať hystéria. To vedie k samovraždám, čoho príkladom sú romantici, ale aj Treplev v *Čajke*, ale on bol neúspešný spisovateľ. Pokúšanie sa o niečo nové je skrátka spojené s tvrdou prácou vo všetkých oblastiach ľudskej činnosti, nielen v umení – teda s hľadaním, ktoré je údelom umelca. A je jasné, že cesta ľahšieho odporu alebo spoliehanie sa na remeslo (v najlepšom zmysle slova!) je riziko, ale ak nesiem zodpovednosť za iných, v mojom prípade hercov, musím aspoň tušiť svetlo na konci tunela, ktoré sa mi zabyslo už v príprave – po tvrdej práci, ako inak. Počul som, že sa na skúškach kde-tu odohrá takýto dialóg – (režisér hercovi): „Urob to inak.“ (herec režisérovi): „Ako?“ (režisér hercovi): „Neviem, ale inak.“ Takýchto režisérov už George Bernard Shaw kázal vyhnať z divadla.

### **Onedlho bude mať premiéru vaša inscenácia *Smrť obchodného cestujúceho* v Mestskom divadle Zlín. Vyjadrili ste sa, že vás láka príbeh Willyho Lomana ako človeka, ktorý podlieha ilúziám o sebe samom. Už z tohto vyjadrenia cítiť, že vaša inscenácia nie je kritikou systému, ktorý Loman vytvoril a ktorého tempu nakoniec sám prepadol. Prečo je pre vás dôležitejší Willy Loman ako jednotlivec?**

Systém, ktorý zomelie Willyho, je neustálym predmetom skúmania historikov, sociológov aj rozumných politikov – Willy Loman je dramatická postava, ocitne sa, samozrejme, v zničujúcich okolnostiach, ktoré mu ten systém pripravil. Ale prečo by som mal diváka zaťažovať ešte nejakou vyčerpávajúcou analýzou alebo kritikou systému, keď osudu jednotlivca dal dramatik široký priestor a divák je schopný urobiť si pod vplyvom zážitku z toho osudu dostatočný obraz o systéme, ktorý ho zomlel?

### **Na ktoré ilúzie sme počas uplynulých tridsiatich rokov doplatili v našom kultúrnom priestore?**

Na ilúzie o sebe samých. Akí sme úžasní, keď tak spolu na námestiach štrngáme kľúčmi. A pritom šesťdesiat percent z nás upiera menšinám najzákladnejšie práva. Tu by mohol nasledovať dlhý výpočet našich necností, toľkí o nich vieme, toľkí ich omieľame a nič.

### **Subtílné témy s osobným pozadím alebo väčšie spoločenské témy? Čo z toho vás v tomto tvorivom období nadchýna viac a prečo? Je pre vás téma zásadným článkom v procese tvorby?**

Nedá sa oddeliť subtílnosť individuálneho osudu od veľkých spoločenských tém – robili a robia to totalitné režimy, ale aj tie zakryto novovznikajúce vehementne vyhlasujú, že im ide predovšetkým o osudy jednotlivcov, len nedajboh, aby bol jednotlivec s niečím nespokojný, hneď je z neho nepriateľ. V tvorbe, opäť radšej poviem pri práci, sa nenadchýnam. Téma je zásadným článkom v procese tvorby, dokonca je na jej začiatku, a neviem si predstaviť, že by sa v procese zmenila. V takom prípade treba začať nový proces, od začiatku. ☘

### **Ľubomír Vajdička**

V roku 1968 absolvoval divadelnú vedu na Divadelnej fakulte VŠMU. Interne pôsobil v Divadle Slovenského národného povstania v Martine (1968 – 1983), hneď na to sa stal režisérom Činohry Slovenského národného divadla (do roku 2010). Spolupracoval aj s Činohrou Národného divadla v Prahe (1982 – 1984). Vajdička v inscenáciách slovenskej klasiky ako napr. *Inkognito* (1971), *Najdúch* (1973), *Kocúrko* (1978), *Kubo* (1981) našiel prienik medzi zámerne archaizujúcim prístupom a použitím novátorských prvkov, ktoré ho dovedli k súčasnej interpretácii. Jeho príklon k psychologizmu sa prejavil v inscenáciách ruskej drámy *Hráči* (1969), *Višňový sad* (1979), *Les* (1982), *Výnosné miesto* (1984). Inscenoval aj diela svetovej drámy, okrem iných Friedrich Schiller: *Úklady a láska* (1977), August Strindberg: *Slečna Júlia* (1986), Eugène Ionesco: *Stoličky* (1999), Martin McDonagh: *Ujo Vankúšik* (2004). V spolupráci s dramaturgom Petrom Pavlacom vytvoril niekoľko inscenácií podľa slovenských próz, napr. Božena Slančíková-Timrava: *Veľké šťastie* (2003), Ján Rozner: *Sedem dní do pohrebu* (2012), Ivan Horváth: *Bratia Jurgovci* (2013). Pravidelne režiruje aj v Českej republike a pripravil aj viacero televíznych inscenácií. Na Katedre réžie a dramaturgie VŠMU pôsobí od roku 1986 ako pedagóg a dlhé roky katedru aj viedol.

**Milan Zvada**  
teatrológ

## Duchovia období varujú

**Tvorcovia imerzného projektu *Kosmopol* pracovali so zámerom priniesť divákovi nie predstavenie, ale zážitok. Táto forma umeleckého spracovania témy či príbehov je lákavá pre umelcov aj účastníkov.**

Umelecké a kultúrne aktivity v meste Banská Štiavnica spojené s titulom Mesto kultúry 2019 (s víťazným projektom pod názvom Almázia: Renovácia identity) nepochybne prinášajú do miestneho kontextu nové podnety i príchute, a to tak z hľadiska možností využitia pre miestnych, ako aj z hľadiska spracovania tém a umeleckých žánrov. Čas ukáže, aké procesy a zmeny k lepšiemu sa z dlhodobého hľadiska podarí vybraným projektom naštartovať. V prípade inscenácie *Kosmopol* však môžeme konštatovať, že niečo sa tu naozaj „pohlo“, a to minimálne v rovine vnútornej, neviditeľnej.

**KOSMOPOL** — M. Haasová, M. Grman  
foto D. Šimeková



Klára Jakubová, Mila Dromovich  
**KOSMOPOL**

Imerzné divadlo sa objavuje v posledných rokoch čoraz viac a sľubuje iný druh zážitku, než prináša „bežné“ divadlo, na aké sme zvyknutí z budov na to určených. Lebo práve vzťah architektúry miesta, publika a hercov je to, čo pri tomto type divadla redefinuje naše očakávania i vnímanie času a priestoru. Divákovi tiež dáva slobodnejší priestor pri hľadaní dejových súvislostí a vlastných perspektív.

V tomto zmysle sa tvorcom *Kosmopolu* podarilo vytvoriť imerzné prostredie plné významotvorných paralelných audiovizuálnych vnemov, ktoré boli „nainštalované“ v interiéroch a exteriéroch kultúrneho centra Eleuzína v Banskej Štiavnici. Čo sa týka módu diváckej percepcie, výsledná forma umožňovala oveľa intímnejšie súžitie s hercami i dejom, než je obvyklé. Avšak miera improvizácie a interakcie s divákovi, ktorý by v imerznom predstavení nemal byť „len“ pozorovateľom, ale aktívnym účastníkom, a ktorý za istých okolností môže do hry fyzicky i verbálne vstupovať, nebola vyššia než v klasickom činohernom divadle. Z tohto hľadiska môžeme projekt vnímať skôr ako činohernú site-specific inscenáciu s prvkami imerzného divadla.

Odhliadnuc od podrobnejšej histórie samotnej budovy Eleuzíny (lebo práve tú nanovo píše svojou prítomnosťou *Kosmopol*), z informácií na webstránke sa o aktivitách tohto kultúrneho centra dozvedáme, že sídli v renesančnom meštianskom dome v historickom centre. Už tretí rok je priestorom na prednášky, autorské čítania, diskusie a semináre so zameraním na humanitné vedy a občianske témy. Eleuzína je zároveň miestom pre výtvarné umenie, klubové kino či koncerty. Výhodou takýchto miest je ich *genius loci*,

„Dromovichovej sa podaril majstrovský kúsok, a síce – s remeselnou zručnosťou v dialógoch kondenzovať realitu tak, aby postavy zneli prirodzene, a zároveň posúvali dej cez malé konflikty ďalej.“

**KOSMOPOL**  
— G. M. Korpič,  
L. Klimková, A. Šoltés,  
M. Haasová,  
P. Kadlečík  
foto D. Šimeková



flexibilita, trpezlivosť a otvorenosť, s akou prevádzkovatelia dokážu pristupovať nielen k súčasnému umeniu a jeho požiadavkám (i vrtochom), ale aj k páľčivým témam minulosti s cieľom nájsť poučenie pre dnešok. Rozhodnutie programového dramaturga Mareka Pavlíka pootvoriť priestor Eleuzíny tvorivému tímu na niekoľko týždňov je preto vzácnym úkazom i veľkorysým prejavom umeleckej a občianskej slobody.

Túto atmosféru cítiť hneď pri príchode z dvora, kde vás na terase kaviarne Metropol víta milá a šarmantná „čiašnička“ – Moravanka Markéta so slovenským prízvukom, ktorá tam jednoducho patrí. V ponuke je víno, čaj alebo voda – je na vás, ako sa rozhodnete a či prijmete „pravidlá hry“. O tých sa viac dozvedáme z bulletinu, ktorý návštevník *Kosmopolu* nachádza po stoloch. V Metropole si možno kúpiť osviežujúci nápoj či

navštíviť toaletu alebo pofajčiť si. Podedatovať so spoludivákmi možno len vtedy, keď práve neprebíha dramatická chvíľka. Taktiež sa od divákov očakáva, že počas predstavenia sa o svoje pocity či myšlienky nebudú deliť s ostatnými, čo by mohlo vzhľadom na odohrávajúce sa mikrodrámy pôsobiť rušivo. To však nebránilo niektorým improvizovaným scénkam ani občasným zdvorilostným rozhovorom, do ktorých sa herci a návštevníci počas predstavenia niekedy radi, inokedy s odstupom, zapojili.

Prológ, respektíve prvá scéna „divadelnej udalosti“ sa začal, pochopiteľne, hneď na dvore, a to prípravami na svadobný tanec a hostinu váženého zubára Alexandra Szatmáryho (Peter Kadlečík) a jeho českej nevesty Libuše Vrtiškovéj (Monika Haasová), ktorí svojím výrazom, filmovým herectvom a významovými nuansami určovali mieru dramatickosti inscenácie. Ocitli sme sa



v roku 1923. Dovedna pätnásť postáv, respektíve hercov počas nasledujúcich troch hodín vytváralo mikrosvetvy a dramatické udalosti, intímne i historické, zachytávajúc tak zostrojené osudy členov rodiny Szatmáryovcov a obyvateľov mesta na pozadí vybraných dejinotvorných momentov 20. storočia (1923 – 1989).

Scenáristke, dramaturgičke a režisérke Mile Dromovichovej sa podaril majstrovský kúsok, a síce – s remeselnou zručnosťou v dialógoch kondenzovať realitu tak, aby postavy zneli prirodzene a zároveň posúvali dej cez malé konflikty ďalej. Ich autentickosť azda vychádza tiež zo skutočnosti, že pri tvorbe obsahovej časti scenára čerpala z rozmanitých zdrojov – literatúry faktu, dobových periodík či veľkých dejín. Nemenej dôležitý bol tiež ročný terénny výskum realizovaný spolu s ďalšími dvoma autorkami konceptu: Veronikou Hajdučíkovou, etnografkou a hudobníčkou, a režisérkou Klárou Jakubovou, matkou miestneho festivalu Vlnoplocha. Autorky začali načúvať pamäti miesta a metódou oral history zozbierali svedectvá a príbehy niekoľkých miestnych obyvateľov, aby tak našli cestu k postavám a podali viac-menej kompaktnú správu „o tom,

**KOSMOPOL** — Š. Martinovič, N. Rosa  
foto D. Šimeková



čo bolí“ – teda o našej histórii. Individualizované osudy postáv dotvárali premenlivú mozaiku dejín, charakterov i medziľudských vzťahov, ktoré Slováci a miestni radi vytesňujú, alebo naopak, spomínajú na ne s nostalgiou či hrdosťou.

Azda najvýraznejšie sa tieto premeny odzrkadľovali v ambivalentnej postave pohrebníka Lászlóa Patákyho, ktorého stvárňoval Štefan Martinovič. Výrazný herec svojou vypointovanou komikou vnášal do atmosféry *Kosmopolu* humor, ktorý bol potrebný na odhľadzenie ťažkých momentov sebareflexie i reflexie dejín. László žil v neustálom víre udalostí, poznačený pokrytectvom a kolaborantstvom s vládnucim režimom. Bol prvý, ktorý si nevážal „poslovenčiť“ meno na Laco Potocký (lebo doba si to žiadala), dohodnúť sa na detailoch pohrebu Nagymamy – matky doktora Szatmáryho (Ľudmila Klimková) či arizovať obchod Izidora Sterna (Igor Kuhn), aby si následne otvoril kvetinárstvo. Dojemná bola mikrosituácia, v ktorej Laco, vzlykajúc vo vlastnom pohrebničtve, ukladal do rakvy bustu Lenina. Taktiež postava úctivého pána Sterna vyvolávala súcit s jeho osudom. Pred deportáciou si nechal odložiť mešec zlata u Szatmáryho a ten ho ukryl do knižnice. Neskôr sme boli svedkami scény povojnového drancovania, keď zlato našiel ruský vojak.

Inou postavou, ktorá nám mala pripomenúť nedoliečené rany slovenských dejín, bol Gardista (Martin Grman). Svojou prítomnosťou vzbudzoval u ostatných postáv rešpekt i strach, no zároveň evokoval i nevyslovené prepojenie na niekoho z nášho okolia či nedávnej minulosti. Spolu so slúžkou Vilmou (Gertrud Mária Korpič) podgurážení v Metropole predviedli výbornú opileckú tanečnú scénu, pričom jej postava akoby paralelne dopĺňala v úskokoch Patákyho (napríklad napísala udanie na Libušu za protištátnu činnosť). Jej prítomnosť bola citelná, vedomá a zároveň viacrozmerná: inak sa správala v spoločenskej

„Autorky začali načúvať pamäti miesta a metódou oral history zozbierali svedectvá a príbehy niekoľkých miestnych obyvateľov, aby (...) podali viac-menej kompaktnú správu „o tom, čo bolí“ – teda o našej histórii.“

**KOSMOPOL**  
— H. Žucha,  
Š. Martinovič,  
G. M. Korpič  
foto D. Šimeková



role slúžky, inak pri Lászlóvi. V role speváčky na svadbe svojím hlasovým prejavom príliš nevynikla, no jej svetlá stránka sa, naopak, ukázala pri výchove detí Platona (Michal Helbich) a Mariany (Nikola Borgulová) Szatmáryovcov (scéna doučovania či hra na dvore). Ich dospelú verziu stvárnil herec Andrej Šoltés a Nina Rosa, známa skôr ako unikátna huslistka a speváčka. Okrem prirodzeného herectva jej umenie zvlášť vyniklo v mikroscéne, kde predviedla improvizovaný husľový duet so študentom Jurajom. Toho stvárnil neherec Ján Kružliak, ktorý bol zároveň spoluautorom scénickej hudby a spolu s Ninou Rosou do *Kosmopolu* vniesol hudobné cítenie a virtuozitu.

Nemá veľmi význam obšírne písať o celom dejovom a vzťahovom rámci, respektíve rámcoch inscenácie, lebo tie závisia od perspektívy konkrétneho diváka a bol by to spoiler. Bohatý historický a etnografický výskum poskytol

scenáristke dostatok materiálu na to, aby sa divák mohol v rámci princípov imerzného divadla „ponoriť“ do prostredia štruktúrovaného dramatickými priestormi domu. Divák si tak môže vybrať, ktorý osud bude sledovať, či o ktorú postavu sa bude zaujímať. Nemá to však ľahké, lebo je súčasťou polydrámy, v ktorej prebieha niekoľko dejov paralelne. Tie fungujú aj svojbytné, ale zároveň vo vzťahu k ostatným scénam.

Predstavenie, respektíve divadelná udalosť ako celok, sa v *Kosmopole* stáva jedným organizmom, ktorý akoby zdieľal spoločné vedomie. To sa najvýraznejšie prejavilo v čarovnom momente, v ktorom postava ruského vojaka (Henrich Žucha) začne hrať na gitare pieseň *Ťomnaja noc*. Postavy z ďalších miestností sa k nemu pomaly pripájajú spevom či hrou na husliach a piáne. V obývačke sa začnú premietiť dobové obrázky Banskej Štiavnice a zábery zbombardovaných budov. Je koniec vojny, chvíľu sloboda, demokratické

vol'by a opäť totalita – tentoraz komunistická.

Režisérkam sa vďaka architektúre priestoru, hudobným predelom, autentickým hláseniam z rozhlasu či iným dramatickým skratkám darilo posúvať dej ďalej a orientovať tak diváka v časopriestore. Za zmienku určite stojí impozantná premena strmého schodiska na krížovú cestu Kalváriou či rok 1968 v rozhlase s Martou Kubišovou a piesňou *Časy se mění*. Alebo visiaci rám obrazu v obývačke, za ktorý sa postupne všetky postavy presunuli akoby do záhrobia. Práve táto vizuálna znakovosť, ako i symbolika konania (napríklad výmena nápisov v maďarčine za slovenské) umožňovala diváckej pozornosti efektívne oscilovať medzi dramatickou fikciou a realitou súčasnosti.

Ak by sme chceli tomuto kompaktnému dielu niečo vyčítať, bola by to azda jeho dejová a tematická „rozložitost“, ktorú nie je možné obsiahnuť jednou návštevou. S tým súvisí aj fakt, že inscenátori nedávali divákovi príliš vydýchnuť. Hnali ich dobou a obdobiami, a to aj napriek tomu, že kurátorskej a scénografickej príprave priestoru bola venovaná zvláštna pozornosť (antikvárne knihy, dobový tovar a i.). *Kosmopolu* azda chýbalo jedno samoučelné intermezzo navyše, počas ktorého by sa divák mohol bez obáv, že mu niečo ujde, začítať do listu, prezrieť si fotografie, preskúmať vybavenie zubnej ordinácie či len tak sa hrabať v knižnici. Prílišná pozornosť upriamená na „divadlo“ v tomto prípade znižovala dôraz na galerijný a muzeálny charakter historicky korektnej inscenačnej výpravy hodnej obdivu.

Vymyslieť, skoncipovať a zrealizovať také komplexné dielo, akým je *Kosmopol* – mesto miest, kde sa prelínajú kultúry, etniká a národy s ľudskými príbehmi – akiste vyžadovalo kooperujúci, rešpektujúci a trpezlivý prístup k samotným témam i skúmanému materiálu. Je dôležité, že *Kosmopol* bol pripravovaný participatívne a že v inscenácii vystupovali aj miestni, čo umožnilo vytvorenie osobného vzťahu zainteresovaných



#### KOSMOPOL

— G. M. Korpič,  
M. Haasová, P. Kadlečík,  
N. Rosa, A. Šoltés  
foto D. Šimeková

k samotnej tvorbe a verím, že to tiež prispelo k celkovej súdržnosti miestnej komunity. *Kosmopol* je silne koncentrovanou a vyzretou udalosťou, ktorá nám, nie náhodou, pripomína istý druh „historického exorcizmu“. Jeho účelom je vyvolať vo vedomí pamäť miesta a rekonštruovať minulosť, aby sa z nej ľudia poučili. Je len na nás, ako tento rituál prijmem: či sa ním chceme očistiť, vyvinuť sa, upozorniť na nebezpečenstvá čias, či navzájom si (konečne) odpustiť a začať sa pozeráť dopredu. ☐

#### K. Jakubová, M. Dromovich: KOSMOPOL

koncept K. Jakubová, M. Dromovich, V. Hajdučíková  
réžia, scenár a dramaturgia K. Jakubová, M. Dromovich  
etnografický výskum a hudobná spolupráca  
V. Hajdučíková hudba J. Kružliak a N. Rosa scénografia  
I. Macková, H. Žucha, K. Jakubová, Z. Gabrišová kostýmy  
D. Heroldová masky I. Petrikovičová, B. Lazarová  
zvukové nahrávky B. Bajus, P. Herold, M. Dromovich  
účinkujú M. Haasová, P. Kadlečík, Š. Martinovič,  
A. Šoltés, N. Rosa, J. Kružliak, L. Klimková,  
G. M. Korpič, I. Kuhn, M. Grman, H. Žucha, E. Mores,  
M. Dulavová, M. Helbich, N. Borguľová  
premiéra 21. september 2019, Eleuzína, Banská Štiavnica

Sára Jarošová

študentka FF UP v Olomouci

Kolektív

**NEZAUJÍMAVÝ KRIK (KREHKÁ  
HISTÓRIA JEDNOTLIVCA)**

## Setkáme sa v odcizení

Inscenace umělecké skupiny *Med a prach*, vytvořená režisérem, hudebním skladatelem a libretistou Andrejem Kalinkou, se tematicky věnuje problematice současné společnosti a jejímu odcizení. Scénické dílo, které v sobě kombinuje prvky hudebního, pohybového i performativního divadla, je jakousi sondou do života jedince osamělého ve společnosti, hledajícího význam vlastní historie, přítomnosti i budoucnosti. Samotný název *Nezaujímavý krik (krehká historie jednotlivce)* je nositelem významu témat, jež se promítají v celé inscenaci.

Umělci skupiny *Med a prach* pro své projekty často využívají paradižadelní prostory, které jsou zajímavé nejen svou vizuální a významotvornou stránkou, ale také akcentují zvukovou složku představení, která je často dominantní. Andrej Kalinka v inscenaci *Nezaujímavý krik* využívá téměř prázdného prostoru, který může představovat galerii, auditorium či museum.

Plocha, kde se většina děje odehrává, je vytvořena pomocí bílého igelitu nalepeného na podlaze, který odděluje aktéry od diváků, již jsou umístěni frontálně v hledišti vymezeném před scénou. Performeři se pohybují volně po prostoru. V některých momentech zaujímají i pozice diváků a probíhající děj na scéně pozorují zpovzdálí. V představení, jež proběhlo v Olomouci, umělci

NEZAUJÍMAVÝ KRIK  
(KREHKÁ HISTÓRIA  
JEDNOTLIVCA)  
— A. Myriagos  
foto N. Knap



využili prostoru auditoria v bývalém jezuitském konviktu, který je schopen nést a nechat vyznít zvukovou složku inscenace. Bílá plocha vytvořeného jeviště je zaplněna pouze hudebními nástroji a předměty, jejichž význam je objevován až v průběhu představení. Před začátkem samotné inscenace, v předsálí auditoria, Andrej Kalinka oznamuje divákům několik technických informací, stručně představuje umělecké uskupení Med a prach a také svou vlastní tvorbu. Tím, že umělci využívají paradivadelní prostory, akcentují veškeré světelné možnosti prostoru a využívají pouze osvětlení, které je v prostoru stálé. Stejně tak nevyužívají žádnou zvukovou techniku, proto je podstatné vybrat takový prostor, který je schopen nést a nechat vyznít zvukovou složku představení. Rekvizity, které tvoří prostor jeviště, jsou zejména hudební smyčcové, dechové a blanzvučné nástroje, ale také například nádoby s vodou, které mají rovněž sloužit pro vytváření zvuků. Ve středu v zadní části jeviště je hromádka plastových písmen. Aktéři jimi vytvářejí slova, která například označují místa nebo časové souřadnice. Krabice v popředí, které obsahují několik předmětů, jako například motocyklovou helmu nebo rekvizitu představující Nobelovu cenu, jsou v průběhu představení využívány také jako stolečky nebo řečnický pult.

Aktéři pracují zejména se znakovostí jednotlivých předmětů a využívaných prvků. Podstatným prvkem je kufřík z průhledného materiálu, jenž v sobě obsahuje předměty patřící Zlatému běžci. Ten je jedním z hlavních motivů představení. Zlatý běžec je někým, kdo setrvává a přežívá, a rovněž probouzí životy druhých. Děj představuje slovy autorů performance „poslední předávání Nobelových cen“, které probíhá velice neformálně a zmatečně. Labilita a zmatečnost celého příběhu navozuje atmosféru domova velmi starých lidí, již jsou opuštěni a žijí pouze s vlastní osobností, která již není schopna

reálné existence ve společnosti. Společnost a komunikace mezi jednotlivými aktéry je tvořena především pomocí jednotlivě probíhajících výstupů, které se protínají a vytvářejí tak iluzi společenství. Momenty, při kterých se aktéři setkávají, jsou momenty zpěvu a hudby, která je vytvářena reakcí jedné osoby na druhou. Fyzický kontakt, který vzniká mezi aktéry, jenom potvrzuje míjení se jednotlivců ve společnosti nebo při pokusu o navození jakéhokoli vztahu.

Neschopnost komunikace je autorem zprostředkována pomocí mnohojazyčnosti celého díla. Autor si je jist, že diváci nemluví všemi využívanými jazyky, kterých se objevuje přibližně šest, přičemž každý z aktérů mluví tím svým. Významovost díla se také může měnit i v měřítku geografickém, jelikož se jedná o inscenaci, jež má potenciál býti hraná ve vícero zemích. Jazyková bariéra ale není nijak podstatná pro pochopení díla. Dílo vzniká jako celek pomocí jednotlivých prvků a hlas není pouze nositelem významu řeči, ale samotným prvkem inscenace. Tělesnost aktérů slouží mimo jiné i pro vytváření znaků kulturní příslušnosti, což

„ Aktéři pracují zejména se znakovostí jednotlivých předmětů a využívaných prvků. “

NEZAUJÍMÁVÝ KRIK  
(KREHKÁ HISTÓRIA  
JEDNOTLIVCA)  
— A. Myriagos,  
R. Habel-Bloodgood  
foto N. Knap



NEZAUJÍMÁVÝ KRIK  
(KREHKÁ HISTÓRIA  
JEDNOTLIVCA)  
— R. Habel-Bloodgood,  
J. Bloodgood  
foto N. Knap

je posilováno nejen fyzickým projevem, ale také onou mnohojazyčností, díky které je divák nucen dekódovat význam řečového projevu pomocí pohybu, gest a ztělesnění emocí herců. Role aktérů balancují na pomezí fiktivní postavy a reálného těla, jelikož často působí velice přítomně.

Na scéně se během představení objeví pětice aktérů, kteří společně tvoří svět inscenace probíhající před očima diváků. Jednotlivé paralelní akce postupně splývají do celku, zejména při hudebních pasážích, kdy z prvotní disharmonie vzniká přirozená harmonie zpěvů, zvuků a pohybů. Splnutí bývá narušeno jedním z aktérů, který celou akci přemění a pokračuje ve své samostatné roli.

Prvním přichozím na scénu je Ján Morávek, zastupující sebe samého, zároveň přebírajícího a ztvárňujícího roli jednoho z antických božstev, jehož identita zůstává skryta. Morávek vystupuje jako hudebník, který v průběhu představení vystřídá množství nástrojů. Charakteristickým nástrojem pro jeho postavu je loutna, kterou využívá téměř po celou dobu. Jeho postava působí jako nejvíce přítomna a od počátku nejvíce komunikující s diváky. Těžko lze oddělit jeho fyzické tělo od těla ztvárněného. Řecký herec Antonis Myriagos je personou dominující zejména pohybově. Jeho postava je založena na fyzickém projevu, pomocí kterého reaguje na ostatní aktéry a zároveň jeho



postavu lze charakterizovat jako duchovního lektora, který se pokouší fyzicky hledat svou vlastní osobu. Alexandra Kazazou, polská performerka, v inscenaci ztvárňuje postavu, ze které lze nejlépe vyčíst psychickou nepřítomnost a ztrátu sebe samé. Vyjadřuje se pomocí řeči a pohybu, kterým reaguje na prostor, a je reflexí materiální povahy lidského těla. Hlasové vedení v inscenaci náleží Julianně Bloodgood. Její pěvecké výkony připomínají až jakýsi kommos, rituální zpěv v tragédii, kterou představení v jistém smyslu rozhodně je. Svým zpěvem pracuje s prostorem, kterým se rozléhá a zaplňuje jej celý. Spolupráce mezi aktéry probíhá

nejvíce ve trojici Ján Morávek, Julianna Bloodgood

a Rafał Habel-Bloodgood. Rafał Habel-Bloodgood je hudebník a performer, který úzce spolupracuje s Juliannou Bloodgood a jejich performance často nabírají meditativní až rituální povahu. V případě inscenace *Nezaujímový krik* zastupuje osobnost člověka, který je zaujat především materiálností věcí spjatých s udělováním Nobelovy ceny. Jeho postava zprvu působí introvertně, ale v průběhu děje se jeho osobnost vyvíjí a reaguje pomocí hudebního vyjádření nejen na své kolegy, ale i na diváky.

Veškeré zvuky představení jsou vytvářeny analogově, krom momentů, kdy je využíváno menšího reproduktoru, ze kterého slyšíme nahraný hlas jednoho z herců. Hlas účinkujících utváří

**NEZAUJÍMOVÝ KRIK  
(KREHKÁ HISTÓRIA  
JEDNOTLIVCA)**  
— A. Kazazou,  
J. Morávek,  
R. Habel-Bloodgood,  
A. Myriagos  
foto N. Knap

„ Skupina Med a prach často využívá onoho principu momentálního prožitku, který nemusí být zcela racionálně pochopen. “

nejen tělesnost, ale i prostorovost a celkovou zvukovost inscenace. Často vzniká hudební koláž, kdy se propojí zpěvy a hlasy aktérů se zvuky vycházejícími z hudebních nástrojů. V některých momentech slyšíme samostatně oddělené zpěvy, které se vzájemně překrývají a vytvářejí významy samostatně s ohledem na osobnost, která se skrze zpěv vyjadřuje.

Specifickou roli zde zaujímá ozvěna a rozléhání zvuků, jež podporuje zpěv performerů a proniká celým prostorem. Herci jsou propojeni nejvíce právě v momentech zpěvu, kdy jeden reaguje na druhého. Některé hudební nástroje slouží pouze jako rekvizity, ale většina jich je využívána, někdy i novým způsobem. Bicí sadu průhledných bubnů ovládá Rafał Habel-Bloodgood, který často rozeznává činely pomocí houslového smyčce. Dále využívá průhledné nádoby s vodou, do které menší nástroje umísťuje a vytváří tak neobvyklé zvuky. Celý tento hudební akt lze shledat jako rituální a osvobozující, jelikož v tento moment se světy aktérů propojují a jejich existence nabývá významu. Každá složka představení je především díky tématu odcizení schopna fungovat

**NEZAUJÍMOVÝ KRIK  
(KREHKÁ HISTÓRIA  
JEDNOTLIVCA)**  
— A. Kazazou,  
J. Morávek,  
R. Habel-Bloodgood,  
A. Myriagos  
foto N. Knap



samostatně. Hlubší smysl a souvislosti nabírá spojením hudby, zvuků, děje, postav a jejich emocí.

Z konceptu inscenace, ve které je využíváno mnoho určujících znaků pro odlišné žánry divadla a díky tematické vrstevnatosti představení, vyplývá otázka, zdali chce být produkce pochopena, či pouze zakoušena. Skupina Med a prach často využívá onoho principu momentálního prožitku, který nemusí být zcela racionálně pochopen. Klíč k celé inscenaci nabízí anotace: „Vážení laureáti, chci vám ukázat svůj dětský pokoj v našem domově důchodců. Mé jméno je Odysseus. Anebo čekám na Odyssea, nejsem si jistý. Toto je dnes odevzdávání posledních Nobelových cen. Uskuteční se takto neformálně. Vážení laureáti, představil jsem si, že jsem opravdu starý muž a Zlatý běžec ve mně stále běží. Mně síly docházejí, jemu ne. Možná jsem člověk, který nikdy neexistoval, ale on určitě ano. Důležité je asi dodat, že nevím, kdo tento Zlatý běžec ve skutečnosti je. Ale myslím, vážení laureáti, že ve mně způsobuje život.“ Abstrakce a poetičnost, jež vychází ze samotné anotace, dává divákům prostor k vytváření vlastních významů. Motivy, které v průběhu představení vyplouvají na povrch, se spojují v jednom velkém tématu osamocení, které se v hektičnosti dnešního světa může dotýkat každého z nás. ☐

**Kolektív: Nezaujímový krik  
(krehká história jednotlivca)**

libreto, vizuální a zvukový koncept, režia **A. Kalinka**  
dramaturgia, asistent réžie **M. Kozánek** hudba **A. Kalinka**,  
**J. Bloodgood**, **R. Habel-Bloodgood**, **J. Morávek**  
hlasové vedenie **J. Bloodgood** kostýmy **M. Plachá**  
svetelný dizajn **M. Frieris** výroba objektov **J. Kurinec**  
performeri a spolupracovníci **J. Bloodgood**, **R. Habel-Bloodgood**, **A. Kazazou**, **J. Morávek**, **A. Myriagos**  
premiéra 3. jún 2019, dielne Bábkového divadla Žilina

**Miroslav Ballay**  
divadelný vedec

## Sme naozaj takí drbnutí!?

**Režisér Šimon Spišák rozhodne nepatrí k režisérom, ktorí by radi moralizovali, hoci didaktická funkcia divadla mu vonkoncom nie je cudzia. V inscenácii *Posolstvo z inej planéty* v banskobystrickom Mestskom divadle – Divadle z Pasáže smeroval k drsnému podobenstvu o svete, ktorý čelí zániku, respektíve neodvratiteľnej civilizačnej skaze.**

Spišák vo svojej tvorbe často využíva antiiluzívne postupy a v jeho dielach je citelná intuitívna spontaneita – najmä pri práci s hercami. Pre svoje inscenácie si často vyberá rôznorodé literárne predlohy, ktoré spracúva voľne, často s využitím paródie, no nikdy nie povrchné. Tentoraz si ako námet zvolil rozprávkovú, filozoficky ladenú poviedku nemeckého spisovateľa a esejistu Hermanna Hesseho, ktorá na Slovensku knižne vyšla pod názvom *Podivuhodné posolstvo z inej hviezdy*. Hesse sa v nej venoval rôznym existenciálnym otázkam bytia, života a smrti s dôrazným metafyzickým presahom. V rozprávkovom, takmer až snovom príbehu, odohrávajúcim sa bezprostredne po prírodnej katastrofe, alegorickým spôsobom poukazoval na kardinálne ľudské cnosti, ako aj na otázky všeobecného dobra. Jeho dej je prostý. Ľudia, ktorých krajinu postihlo zemetrasenie, nemali dostatok kvetov na pochovanie obetí. Vyslali teda za kráľom posla a žiadali, aby im poskytol kvetiny na pohrebné obrady so všetkou pompou a krásou, ktorú si zaslúžia. Verili totiž, že mŕtvym treba prinášať kvetinové obety a pripraviť ich tak na slávnosť premeny. Ak by sa tento rituál

Hermann Hesse  
**POSOLSTVO Z INEJ PLANÉTY**

neuskutočnil, nebolo by mŕtvym umožnené znovu sa narodiť a pozostalým by po nich zostali iba tiene. V tomto príbehu pohrebného, mystického charakteru prepájal Hesse svet po zemetrasení na Zemi so svetom existujúcim na inej planéte.

Šimon Spišák nadviazal vo svojej inscenácii na motívy Hesseho poviedky. Povyberal z nej kľúčové posolstvá a situácie a usporiadal ich do svojráznej kolekcie scénických výstupov. Stačilo mu na to výrazné zjednodušenie a zredukovanie prebraného príbehu. Z hercov doslova urobil mimozemšťanov. Tvorcovia mali byť tými „inými“ z cudzej planéty a publikum zase civilizáciou tesne pred zánikom či nezvratiteľným ekologickým kolapsom. Herci zámerne stelesňovali inakosť, aby sprostredkovali nelichotivý obraz o planéte postihnutej zemetrasením – obraz egoizmu, chamtivosti, nepozornosti k druhým, neúcty, plytvania, ako aj povrchného konzumu. Hrali teda o problémoch nie nepodobných tým našim na Zemi.

Dôležité je tiež poznamenať, že režisér



**POSOLSTVO Z INEJ PLANÉTY**  
— L. Krajčiová, V. Lačná,  
P. Darmo, J. Kinčoš  
foto D. Hein

**POSOLSTVO Z INEJ PLANÉTY**  
— M. Mojžiš, I. Blaško,  
M. Daniš, J. Kinčoš,  
P. Hudec, T. Debnár,  
L. Krajčiová, M. Ďuricová,  
M. Kujanová, Š. Spišák  
foto D. Hein

„Spišák dokázal preniknúť aj k archetypálnym posolstvám predlohy.“

v inscenácii kombinoval scény vytvorené na základe hereckej improvizácie na rozličné motívy z Hesseho poviedky s čistou reprodukciami textu, ktorý niekto z účinkujúcich jednoducho čítal do mikrofónu, prípadne zaznieval z reproduktora v podobe komentára. Režisérovi sa striedaním hereckých akcií a reprodukováných hlasov podarilo sugestívne priblížiť text literárneho diela. Suverénnu ľahkosť hereckého výrazu kompenzoval dôrazom na hodnotu literárneho diela v určitom kontrapunkte. Spišák dokázal preniknúť aj k archetypálnym posolstvám predlohy. Kompozične zostavil inscenáciu z obrazov, v ktorých sa prezentoval vzťah kolektívu hercov k literárnemu odkazu.

### Povedomé obrazy z inej planéty

Hneď úvod tejto inscenácie mal komickú podobu. Herci pousádzaní v rade vedľa seba sa snažili nadviazať komunikáciu s publikom. Staticky sedeli mlčky oproti nemu niekoľko sekúnd. Zmenu v dynamike priniesla jedna z účinkujúcich, keď nasadila na hlavu náhodnému divákovi čudný

prístroj – zosilňovač telepatických signálov. Keďže sa táto forma nadväzovania kontaktu s ľudskou civilizáciou nepodarila – rozhodli sa s prítomnými divákmi komunikovať divadlom. Tvorcovia nahradili hru na mimozemšťanov z inej planéty za hranie divadla. Prostredníctvom komponovaných scénických výstupov, pozostávajúcich zo situačných akcií pripomínajúcich skôr kolektívnu hru, reprodukovali úryvky z Hesseho poviedky. Napríklad šťastný deň plný veselia tesne pred vypuknutím zemetrasenia zobrazili využitím groteskne monotónnej ilustratívnej hudby. Všetci sa bavili na naivných vtípkoch, ktoré si navzájom rozprávali, a zároveň vytvárali etudy jednoduchých záhradníckych prác (okopávanie kvetov).

Režisér vzápätí zvlášť venoval pozornosť zobrazeniu zemetrasenia, ktoré personifikoval. Jedna z herečiek s boxerskými rukavicami rázne ukončila šantenie všetkých na scéne, keď lakonicky oznámila: „Dobrý deň. Som zemetrasenie.“ Následne všetko spustošila – rozkopaním alebo zboxovaním. Hlas z reproduktorov ďalej monotónne



predčítaval slová poetického Hesseho textu:

„...zemetrasenie bolo sprevádzané strašnými povíhricami a záplavami, poškodilo tri veľké dediny, záhrady, polia, lesy a všetko, čo bolo zasadené a zasiaté. Mnoho ľudí a zvierat zahynulo...“

Rovnako silne a zarážajúco pôsobili aj zážitky posla na ceste ku kráľovi až na inú planétu. Posol na nej uvidel temer rovnakých ľudí ako doma po zemetrasení. Správali sa k nemu ako k poslednému vandrákovi, nevšímali si ho a odvrkovali mu. Ich arogantná nevšímavosť dosiahla vrchol, keď jedna z postáv teatrálnu umrela na infarkt. Cynicky ju každý ignoroval, rešpektíve si ju niekto z okoloidúcich fotil na mobil. Keď na ňu posol položil kvet na znak úcty, začali sa oň všetci zaujímať a dohadovať sa o to, kto ho vydraží za lepšiu cenu. Gradovaná licitácia kytice dosiahla premrštenú cenu. Handrkovanie sa o kyticu vyústilo do veľavravného, trefného zvolania jednej z postáv – „Sme až takí drbnutí, že dávame peniaze na kvety!“

### Ilustrácia v antiilúzii

Hoci si režisér zvolil pri inscenácii Hesseho rozprávkeovej poviedky antiiluzívny princíp, v scénografii sa paradoxne objavila výrazná ilustratívnosť. Scénograf Karel Czech vytvoril esteticky rafinovanú výtvarnú koncepciu s magicko-realistickým nádychom. Zostal pritom verný svojej minimalistickej úspornosti a na scéne si prakticky vystačil s tromi veľkými plechovými kuželovými prvkami s rozmanitým využitím. Jeden z nich tvorcovia napríklad využili ako znak symbolického, snového havrana, ktorý sa prihovárал poslovi na ceste za kráľom. Kužel mal otvor na hlavu, odkiaľ prehováral herec a ďalší z účinkujúcich animoval jeho mávajúce krídla. Scénograf, vychádzajúc z poviedky, vytváral kombinovaním plechových objektov členitosť novej planéty. Scénu dotvárali pestré kvetinové dary v kaširovanej umelej podobe s realistickou vernosťou. Kostýmom dominovala



POSOLSTVO  
Z INEJ PLANÉTY  
— P. Darmo,  
M. Kujanová,  
V. Lačná  
foto D. Hein

uniformná zladenosť celého hereckého kolektívu. Rovnomerné pásikavé košeľe so slamenými klobúkmi či voľné letné šaty navodzovali južanskú atmosféru prostredia inej planéty.

Hudobná zložka (Zuzana Strnáťová) zásadným spôsobom ovplyvňovala tempo celej inscenácie. Poväčšine stimulovala napätie, no využitím klávesových motívov dokázala aj ilustrovať bezvládnosť i zúfalstvo po živelnom nešťastí.

Výber Hesseho rozprávky a jej výrazné autorské spracovanie nesporne patria k dramaturgickým osvieženiam repertoáru divadla. Režisér Šimon Spišák literárnu predlohu upravil do scénickej podoby hravým a nanajvýš antiiluzívnym spôsobom. Vyťažil z nej predovšetkým humánne posolstvo podané s humorom, keďže nemal ambíciu iba zjednodušiť moralizovať. ♣

### H. Hesse: Posolstvo z inej planéty

réžia Š. Spišák asistentka réžie E. Ogurčáková  
scénografia K. Czech hudba Z. Strnáťová  
svetelný dizajn J. Čief zvuk D. Ivan výroba scény  
a kostýmov M. Zelníková odborná spolupráca  
A. Tomašíková, P. Vrto, L. Vevereková  
účinkujú I. Blaško, M. Daniš, P. Darmo, T. Debnár,  
P. Gregor, P. Hudec, J. Kinčeš, L. Krajčiová, V. Lačná,  
M. Kujanová, M. Mojžiš, L. Rybárová, M. Ďuricová  
premiéra 30. máj a 3. jún 2019, Záhrada – Centrum  
nezávislej kultúry v Banskej Bystrici

„ Scénograf Karel Czech vytvoril esteticky rafinovanú výtvarnú koncepciu s magicko-realistickým nádychom. “

Mariana Matveičuk

divadelná kritička

preklad Lucia Šmatláková

## Perspektívy pohľadov na Divadelnú Nitru

**Tému slobody prezentoval Medzinárodný festival Divadelná Nitra prostredníctvom viacerých umeleckých foriem, počnúc klasickým divadlom až po takmer laboratórne diela. A navyše, festival vytvoril podmienky pre stretnutia, ktoré by sa za iných okolností nekonali. Jedným z nich bolo aj stretnutie mladých divadelných kritikov z východnej a zo strednej Európy, vďaka ktorému píšem tento report.**

Keď som si v pamäti osviežovala festival Divadelná Nitra 2019, bola som plná pochybností. Akú pozíciu mám zaujať, z ktorej perspektívy písať, ktorú zo svojich identít by som mala odhaliť... Počas diskusií v rámci V4@Theatre Critics Residency

HLAVA XXII  
(Divadlo Andreja Bagara v Nitre)  
foto C. Bachratý



som sa dozvedela, že festival nie je tvorený tak, aby uspokojil vkus či preferencie profesionálneho publika. Od domácich som zas neustále zažívala spochybňovanie kompetencií, ktoré ako „mladá divadelná kritička“ môžem mať. Považujem to však za dobrý znak – znak dôležitého postavenia festivalu medzi obyvateľmi Nitry, znak nezávislého myslenia, možnosti diskutovať, znak rozmanitosti názorov či pestrosti vnímania. Domnievam sa, že tento druh ironickej podozrievavosti voči kompetencii expertov je skutočnou podobou slobody, ktorú festival odhalil. Slobody myslenia a prejavu, slobody diskusie a slobody kritizovať tých, ktorí kritizovanie povýšili na svoje povolanie. Berúc do úvahy všetky tieto skutočnosti som sa rozhodla nechať prehovoriť niekoľko mojich ja a dať si slovo ako diváčke, ako divadelnej kritičke a ako cudzinke.

### Divácka perspektíva. Pôžitok.

Musím priznať, že Divadelná Nitra bola pre moju „divácku osobnosť“ výzvou. Som predstaviteľkou generácie, ktorá sa narodila na konci osemdesiatych rokov (v období, ktoré bolo definované pádom Berlínskeho múru a formálnym rozbitím hranice medzi Východom a Západom), bola vychovaná v deväťdesiatych rokoch (v desaťročí, keď v postsovietskom priestore bolo možné všetko, a v desaťročí chaosu, ktorý však bol plný životnej energie), a dospela medzi dvadsiatym a dvadsiatym prvým storočím. Práve preto neustále hľadám nový divadelný jazyk a postupy. Ak zohľadním moje zúfalo subjektívne vnímanie, vymedzenie vkusu a obsesívnu kritickosť, dve inscenácie hlavného programu – *Druhý pokus o telovýchovu* zoskupenia Hauptaktion z Mníchova a *Človek z Podolska* známeho teatr.doc z Moskvy – ma naozaj nadchli. Považujem za dôležité, že umelci v štátoch, ktoré

iniciovali vznik totalitných režimov, majú ešte stále potrebu hovoriť o ich pozostatkoch a dôsledkoch.

V *Druhom pokuse o telovýchovu* rytmicky cvičila skupina mladých ľudí. Ich pohyby boli monotónne a repetitívne, ale zároveň vyčerpávajúce. Na začiatku sa performer objavili v rôznych kostýmoch, neskôr vytvorili jeden rad tiel a postupne začali vymazávať svoje osobité vizuálne identity tým, že sa zbavovali šiat, aby nakoniec všetci skončili v rovnakej športovej uniforme. Účinkujúci zosobňovali zjednocujúcu silu telovýchovy, ktorá je okrem športu aj ideológiou, pretože medzi nami rovnako zmazáva stopy individuality. Môže sa tak zdať, že urobiť chybu (či už zámerne, alebo nie) je jediný spôsob, ako odhaliť svoju osobitosť a odlíšiť sa od kolektívu. Inscenácia je postavená na princípe vyradovacej hry, pri ktorej v závere zostanú len tí najpresnejší, najvytrvalejší a najsilnejší. Súčasne s rytmickými pohybmi sme počas predstavenia sledovali radikálnu zmenu chápania telovýchovy v Nemecku. Performeri v krátkych prednáškach prešli od súčasnosti cez funkcie telovýchovy v tretej ríši, podujatia Židovského telovýchovného zväzu, Deň robotníckych telovýchovných organizácií, Frankfurtškú ženskú telovýchovnú asociáciu až po začiatky kolektívneho športovania v Pruskom kráľovstve v roku 1831. Členovia skupiny Hauptaktion zobrazili proces inštrumentalizácie a ideologizácie pohybu, pri ktorom sa môže zdať, že je výsostne fyzický a neobsahuje hlbší význam. Oddelením slova od akcie tvorcovia poukázali na to, ako praktiky ideológie dokážu zničiť jej základnú myšlienku. Taktiež ponechali dostatočný priestor diváckej predstavivosti. Absencia ilustratívnej, repetitívnosti akcie, malé dejiny gymnastiky v Nemecku, skutočná súťaž medzi účinkujúcimi a nakoniec správna miera irónie – práve tieto aspekty inscenácie ma zaujali.

Inscenácia *Človek z Podol'ska* nebola mojvou prvou skúsenosťou s tvorbou teatr.doc. Presnosť herectva



**DRUHÝ POKUS  
O TELOVÝCHOVU**  
(Hauptaktion, Mníchov)  
foto C. Bachratý

a schopnosť tvorcov využiť scénický potenciál ticha na mňa opäť intenzívne zapôsobili. Nevysvetliteľné okolnosti spojené s policajným zatknutím muža v ruskom Podol'sku korelujú s voluntarizmom moci v autoritatívnych štátoch. Hlavnú úlohu nezohráva duch či slovo zákona. Ide skôr o poslušné nasledovanie toho, čo hovoria authority a o odhaľovanie tých najintímnejších stránok ľudskej existencie zoči-voči moci. V určitých okamihoch mi bol intelektuálny a pohotový policajt bližší než pasívny a nečinný Nikolaj. Práve takto funguje stratégia kontroly. K tomu, aby sa dôvody zatknutia

**ČLOVEK Z PODOĽSKA**  
(teatr.doc, Moskva)  
foto C. Bachratý



zmietli zo stola, stačí, aby boli zainteresované orgány dostatočne príťažlivé. Avšak neboli by sme sympatickými stratégiami manipulácie odzbrojení všetci? Minimalizmus prístupu tvorcov z teatr.doc otvára priestor pre hru s diváckou predstavivosťou. Využívajú stratégiu, kedy je menej (rekvizít, scénografie, kostýmov či divadla samotného) paradoxne viac. Očarujú presnosťou intonácií, páuz či úsmevov, ako aj realitou gest a energiou síce minimálnych, no významných tanečných pohybov. Vďaka tejto kombinácii som dokázala zabudnúť na to, že sa nachádzam v divadle, a mohla som slobodne vyniesť vlastné rozsudky nad situáciou, ktorá na javisku prebiehala.

### Z pohľadu kritika. Kritika.

To, čo ma ako diváka podnecuje, ma ako divadelnú kritičku živí. Práve preto by som sa chcela vyjadriť aj k téme divadelnej konvencie či k možnostiam divadla, jeho hraniciam a premenám. O čom svedčí zachovanie alebo transformácia tradičného divadelného rámca v súvislosti so súčasným stavom spoločnosti? Hans-Thies Lehmann v knihe *Postdramatické divadlo* tvrdí, že divadlo dramatické je podriadené textu a hlavnou úlohou inscenácie je ilustrovať drámu. „Celistvosť, ilúzia, reprezentácia sveta sú podriadené modelu drámy, a naopak, forma dramatického divadla si vyžaduje celistvosť ako model reálneho života,“ píše Lehmann. Postdramatické divadlo (tento termín vznikol ako pokus sumarizovať viacero tendencií a črt) naopak rezignuje na myšlienku výstavby solídneho a homogénneho sveta. Navyše, už sa na drámu nezameriava. Z rozložených a nezorganizovaných princípov skladá zložitú architektúru väzieb. Inscenácie festivalu by som tak chcela analyzovať aj z pohľadu ich jednotlivých prístupov k divadelným konvenciám.

Scénografia inscenácie *Hlava XXII* z Divadla Andreja Bagara v Nitre v réžii Jána Luterána

nepracuje s typickým rozložením priestoru. Diváci sedia vnútri okrúhlej sály, inscenácia sa odohráva na širokej platforme v tvare kríža, ktorá ju pretína, a balkóny na oboch stranách sa tiež stávajú aktívnymi priestormi. Na prvý pohľad by sa mohlo zdať, že ide o nekonvenčné riešenie. V priebehu predstavenia sa však spočiatku rôznorodé rozmery sofistikovane rozloženého priestoru stávajú menej produktívnymi a majú skôr významovo plochý charakter. Potenciál rozmanitosti sa nenaplní. Herci sa objavujú a miznú v početných vchodoch do sály. Dramaturgia inscenácie stojí predovšetkým na reprodukcii deja románu Josepha Hellera. Ani experimentálny prístup k hudbe a scénografii nenarušil jednoliaty charakter deja a dominantné postavenie rozprávania. A ako človek z iného

**BIBLIA** (Divadlo Aréna, Bratislava)  
foto C. Bachratý



## festival

kontextu som si nemohla užiť ani množstvo čierneho humoru, ktorý sa v inscenácii objavuje.

Pri sledovaní predstavenia som si však spomenula na dielo Patrika Ševčíka *Právo na odpoveď*, ktoré bolo vystavené v Nitrianskej galérii v rámci výstavy *Podoby slobody* (organizovanej v spolupráci s festivalom). Nitriansky umelec vytvoril na stene nápis len z interpunkčných znamienok. Reagoval tak na kontroverzný tlačový zákon, konkrétne na paragraf 8, ktorý udeľuje právo na odpoveď. Dielo mi pripomenulo neustálu potrebu bojovať za slobodu prejavu a nevyhnutnosť „večnej bdlosti“ (ako to nazýva John Dewey) v súvislosti so základnými demokratickými hodnotami a pravidlami.

Inscenácie ako *Hlava XXII* sú podľa môjho názoru podstatné (určite nielen pre Slovensko) najmä pre politické otázky, ktoré otvárajú. Pri podobnom type inscenácie sa však musím neustále pýtať: existuje spôsob, ako by divadlo mohlo byť politické nielen z hľadiska verbálneho diskurzu, ale aj prostredníctvom jeho vizuálnych prostriedkov?

Pri otázke experimentovania s divadelnou konvenciou by som určite mala spomenúť inscenáciu *Biblia* režiséra Rastislava Balleka. Slovenský herec Juraj Kukura číta fragmenty z Biblie v sprievode hudby v podaní Slovenského komorného orchestra. V úvode sa herec na scéne objaví v bielom kostýme. Postupne hádže kusy látky s farbou na biele plátno a priamo pred divákmi vytvára obraz ukrižovania. Inscenácia sa však končí tak, ako sa začína – čítaním Biblie a válčaním sa vo farbe. Mohli by sme ju označiť za niečo medzi provokáciou, vzdelávaním a osvetou. Tvorcovia prenášajú výtvarný a priestorovo orientovaný proces tvorby maľby do konvenčnej divadelnej atmosféry, ktorá je vo svojej podstate vždy presne časovo ukotvená. Dokázala by som si predstaviť, ako ju sledujem v galérii – počúvam, pohybujem sa, pozorujem, odchádzam a vraciam sa. Sedenie v temnej miestnosti pred niekým, kto prezentuje svoje privilégia tvoriteľa, však



musím spochybňovať. Rastislav Ballek (počas diskusie s tvorcami) nazval túto inscenáciu okrem iného „násilným činom proti divákovi“. Ak sa pozrieme do histórie, násilie na publikum malo za cieľ vytiahnuť ľudí z ich ospalého režimu. V skutočnosti som však nezistila, na čo dnes takýto akt čítania Biblie vyzýva. Bol to výsmech náboženstva alebo výzva na prehodnotenie náboženských koreňov našej civilizácie? Išlo o karikatúru sebavedomého a do seba zahľadeného umelca alebo o velebenie bohémneho spôsobu života? Odpoveď nepoznám.

Myšlienka umeleckého laboratória je spracovaná v diele *eu.genus* zoskupenia Med a prach, ktoré režíroval Andrej Kalinka. Publikum je pozvané do pracovného priestoru, ktorý využívajú rôzni umelci – sochári, hudobníci, tanečníci, speváci atď. Spoločne konštruujú simultánny a multiperspektívny happening, komunikujú s divákmi a nakoniec ich vyzývajú, aby sa slobodne túlili v tvorivom priestore. Vďaka otvorenému charakteru štruktúry performance som sa aj naďalej musela seba samej pýtať na možné podoby slobody v divadle. Z môjho pohľadu by predovšetkým malo ísť o slobodu divákov. Práve tá mi počas celého festivalu chýbala, rovnako ako aj sebareflexia

STERNENHOCH  
(Opera Národního  
divadla, Praha)  
foto C. Bachratý

samotných výrazových prostriedkov, ktoré divadlo dnes používa. „Napriek tomu mnohí z nás stále nedokážu úplne oceniť význam slobody, jej hodnotu alebo limity,“ píše kurátor v bulletinu festivalu. To znamená, že by sme aj naďalej mali pokračovať v konverzáciách na tému slobody a jej bremien. Ak máme možnosť viesť neúprosne diskusie, ktoré sa týkajú jej rôznych podôb, tak máme predsa šancu zažiť aj slobodu samotnú.

### Perspektíva cudzinca. Vďačnosť.

Ak sa zamyslíme nad samotným pôvodom slova „festival“, zistíme, že pochádza zo starej francúzštiny a znamená „vhodný na hostinu, slávnosť, veľkolepý, radostný, šťastný“. Ako občianka Ukrajiny závidím obyvateľom Nitry, že majú vo svojom meste takýto festival. Divadelná Nitra 2019 bola sviatkom rôznorodosti prístupov. Od českej opery *Sternenhoch* (pokus o transformáciu operných konvencií) cez maďarskú performatívnu hru *Bez adresy – hra na tuláka* (ktorá divákovi predostiera každodenné výzvy života bezdomovcov), poľskú komédiu *Svätá špageta* (inscenovanú novým undergroundovým kolektívom), ďalšie

SVÄTÁ ŠPAGETA  
(Komuna Warszawa,  
Varšava)  
foto C. Bachratý



BEZ ADRESY – HRA NA TULÁKA (STEREO AKT, Budapešť)  
foto C. Bachratý

hravé dielo z Českej republiky *Hlbiny* od Wariot Ideal (ktoré ukazuje výsledok stretnutia mima, hudobníka a výtvarníka na jednej scéne), slovenskú bábkovú inscenáciu *Príbehy stien* (ktorá kombinuje virtuositu vedenia bábok s majstrovským odhalovaním rôznych prístupov k bábkarskému umeniu), druhé dielo Rastislava Balleka *Bakchantky* (reakciu na rebelský pôvod našej civilizácie) až po inscenáciu *Moral Insanity* Júlie Rázusovej a Petra Brajerčíka (ktorá ponúka perspektívu nacionalistu a homofóba). A to je naozaj dost.

Ak sa znovu opýtam seba samej na to, čo som sa naučila o skutočnom svete z divadelného festivalu v Nitre, určite môžem povedať, že som zažila istý druh tvrdohlavej lásky, vďaka ktorej má divadlo možnosť existovať. Práve táto tvrdohlavosť je podľa môjho názoru aj silnou platformou pre odpor proti akémukoľvek pokusu o znehodnotenie podôb slobody. ☘

### Medzinárodný festival Divadelná Nitra

28. ročník medzinárodného festivalu

27. september – 2. október, Nitra

www.nitrafest.sk



**Matúš Marcinič**

divadelný publicista

## 1989 – Sloboda alebo karikatúra slobody? – 2019

**Pri Dóme svätej Alžbety akýsi študent čaroval s mydlovými bublinami vedľa klobúka a kartónu, na ktorom bolo slovenskou angličtinou načmárané „on my eurotrip“. V tom istom čase už centrum mesta približne dve hodiny patrilo originálnemu divadelnému happeningu pod názvom *Slobodná zóna*. V réžii Júlie Rázusovej tvoril originálny prológ skutočného eurotripu, ktorý sa pod názvom TRANS/MISIE uskutočnil počas druhého septembrového týždňa v Košiciach.**

Rôzne postavy zo súčasného repertoáru všetkých zložiek košického Štátneho divadla vykročili do reálneho sveta a dokázali zastaviť nielen chodcov, ale miestami aj dopravu – nakoniec, nie je úplne bežné pri prechode križovatkou sledovať *Labutie jazero*. Na inom mieste zasahovala polícia kvôli emotívnej *Márii Stuartovej*, neďaleko pri (ne)falšovanej manželskej hádke lietali z okna (divadla) na Hlavnú ulicu i kusy nábytku (*Znovuzjednotenie Kórei*). Naopak, veselo muselo byť v kaderníctve v nákupnom centre, kam si prišli zaspievať *Samson a Dalila*. Na terase kaviarne Schalkház, kde pre zmenu vyhrávala židovská muzika, zasa pri víne hrali šach Adolf Hitler s Evou Braunovou (*Doma u Hitlerovcov*).

Tridsaťšesť produkcií, sedem dní, šesť krajín, jedno mesto a pätnásť rôznych miest v ňom. Takto by mohlo vyzerať zhrnutie festivalu TRANS/MISIE, ktorý do Košíc prišiel z Poľska. Tam najskôr v lete 2017 zástupcovia divadiel zo šiestich krajín podpísali memorandum o jeho vzniku a o rok nato už mesto Rzeszów hostilo jeho prvý ročník. Jeho misiou – čiže poslaním – je byť „trans“, teda ísť cez hranice – umení, krajín a vlastných limitov, integrovať fragmenty skutočnosti zjednocujúcim jazykom umenia. Účastníkov projektu spája excentrická

poloha vo vlastnej krajine, blízkosť k hraniciam, z čoho vyplývajú aj iné pohľady na kultúru a jedinečná identita periférie. Jeho hlavným programovým zameraním je interdisciplinárnosť. Divadlo ako ústredné umenie dopĺňajú hudba, film, výtvarné umenie, fotografia, performancie, nové médiá atď. Ústredná téma každého ročníka sa realizuje prostredníctvom národných dní, ktorých dramaturgiu zabezpečujú spolupracujúce divadelné inštitúcie vo vlastnej réžii. Na festivale sa zúčastnili už spomínané divadlá z poľského Rzeszowa a slovenských Košíc, okrem nich aj z maďarského Debrecína, ukrajinského L'vova,

Happening *Slobodná zóna*  
foto B. Dohovič



ZÁPISKY DÔSTOJNÍKA  
ČERVEJ ARMÁDY  
(Polskie studio  
teatralne, Vilnius)  
foto M. Vacula

českej Ostravy a litovského mesta Trakai. Festival sa má každý rok konať v inom meste a priniesť vždy inú základnú ideu, ktorá bude nejakým spôsobom spätá s históriou. Premiérový ročník sa niesol v znamení témy „1918. Koniec a začiatok“, ten druhý priniesol nie menej silnú myšlienku „1989. Sloboda/Nesloboda“ s dôvetkom, že sa nechcel zamerať len na pád komunistickej totality, ale v rámci témy hľadať i jej širšie presahy tak do histórie, ako aj do súčasnosti.

Dôkazom toho bol aj originálny otvárací program, ktorý dôstojne završoval úvodný – slovenský – deň festivalu. Košice si deň predtým pripomenuli štvorsté výročie smrti troch košických mučeníkov, ktorí zomreli za svoju vieru počas povstania Gabriela Bethlena. Tému opätovne spracoval – tentoraz vo forme pochôdzkového divadla – Karol Horák. Vo vzťahu k medzinárodnému charakteru celého podujatia a multikultúrnosti Košíc symbolicky vyzneli aj krajiny pôvodu hlavných protagonistov (Sedmohradsko, Sliezske, Chorvátsko).

Horák svoju hru, ktorú režíroval Roman Sorger pod názvom *Košickí mučeníci* (*Naše kráľovstvo nie je z tohto sveta*), koncipoval do troch častí. V tej prvej využili dav na námestí, ktorý sa na čele

s nadrozmerou bábkou Juraja Rákociho vybral až k Dómu sv. Alžbety. Triumfálny pochod po ovládnutí mesta vystriedala krížová cesta troch kňazov, ktorí sa odmietli vzdať svojej viery. Umne vystavanú štruktúru hry zakončili autori syntézou, ktorú by sme mohli nazvať „triumf kríža“, keď v premonštrátskom kostole nechali – historicky úplne presne – už v tmavej noci slovom a pohybom sprítomniť krvavé udalosti spred štyroch storočí.

Škoda, že v meste, ktoré bolo nie tak dávno Európskym hlavným mestom kultúry, sa nenašlo toľko kultúrnosti, aby hudba z barov neprehlušovala putujúce divadlo. Oveľa sympatickejšie zapôsobilo to, že organizátori zverili otvorenie tohto medzinárodného festivalu mladým študentom. Myšlienka začať s adeptmi herectva prekryla ich limity a organizátori tak dôstojne vzdali hold tradícii východoslovenského študentského divadla, za ktorým už desaťročia stojí práve Karol Horák.

Dramaturg oboch slovenských dní Peter Himič festival pozoruhodne zarámcoval, keď počas záverečného koncertu nechal vo svetovej premiére zaznieť skladbu *Moc a sloboda* mladého skladateľa Adriána Harvana v interpretácii hudobníkov košickej Štátnej filharmónie, čím na začiatku i na konci festivalu ukázal

HISTORKY O IVANOVÍ NÁJDENÉ V MALOVANEJ  
TRUHLICI S NÁPISMI (Národné akademické  
činoherné divadlo M. Zaňkoveckej, L'vov)  
foto M. Vacula



hodnotu medzigeneračných transmisíí.

Nie menej zaujímavé pohľady priniesli i jednotlivé národné dni. Litovskí umelci si tému (ne)slobody spojili s tridsiatym výročím pokojnej demonštrácie takmer dvoch miliónov ľudí, ktorí v mene boja za slobodu vytvorili takzvanú baltickú cestu, teda šesťsto kilometrov dlhú ľudskú reťaz naprieč pobaltskými štátmi. Súvisiaca vernisáž výstavy fotografií Romualdasa Požerskisa v komorných podzemných priestoroch Východoslovenskej galérie prebehla ako multimediálna prezentácia a spolu vytvorili dobrú atmosféru pred uvedením monodrámy Sergiusza Piaseckého *Zápisky dôstojníka Červenej armády* v podaní divadla Polskie studio teatralne z Vilniusu. Každá z krajín participujúcich na festivale mala (či má) nejaké skúsenosti s okupáciou z východu, aj preto považujem túto psychologickú sondu do duše sovietskeho okupanta za veľmi silný moment. Devízou Piaseckého hry je pohľad z druhej strany – do (ne)vedomia obľudne zmanipulovanej mysle jednoduchého vojaka, ktorý počas okupácie poľského územia

MAJSTER A MARGARÉTA (Teatr im. W. Sienaszkowej, Rzeszów)  
foto M. Vacula



KATARÍNA  
(Národné akademické  
činoherné divadlo  
M. Zaňkoveckej, Lvov)  
foto M. Vacula

veľmi pomaly precitá do reality. Hra, ktorá by v dnešnom Rusku mohla vyvolať kontroverzie, divákovi neponúka jednostranný pohľad, ale pozýva ho empaticky sa pozrieť na postavu obyčajného okupanta ako v konečnom dôsledku na tragický osud človeka, zmanipulovaného mocou, a preto neschopného nezávislého myslenia. Na jednej strane sa Piaseckého dráma nekompromisne vyrovnáva s faktom okupácie, na druhej strane zasa privádza k medziludskému pochopeniu a zmiereniu medzi národmi, ktoré si so sebou nesú svoje historické traumy.

Špecificky vyznieva reflexia slobody na súčasnej Ukrajine a trochu pripomína aj našu nedávnu históriu, keď často jediným spôsobom, ako ostať v tvorbe slobodným, bol únik do minulosti. Národné akademické činoherné divadlo M. Zaňkoveckej z Lvova prišlo so scénickou kompozíciou *Katarína* podľa predlohy Tarasa Ševčenka a s komédiou Ivana Mykolajčuka *Historiky o Ivanovi nájdené v maľovanej truhlici s nápismi*. Toto spojenie sa nezdá náhodné. Ševčenko sa až mysticky ponára do duše Kataríny, ktorá hľadá poklady, aby našla len ťažkú nošu – osud, bremeno, ktoré treba niesť na ceste životom. Rozprávanie o potulnom filozofovi Ivanovi akoby na Ševčenka nadväzovalo a ukazovalo humor a ľudovú múdrosť ako spôsob



LEAR  
(Csokonai Nemzeti  
Színház, Debrecín)  
foto M. Vacula

vyrovnávania sa s neľahkým osudom človeka. Oceniť treba krásny karpatský kolorit, ktorý cez piesne, tance a kroje priniesli lvovskí umelci do Košíc. Ich predstavenia vynikali podmaňujúcou synestetickou atmosférou. O slobode nepolitizovali, snažili sa ju nájsť ukrytú v hĺbke ľudskej duše, nezávislú od vonkajšieho – nepriaznivého – prostredia.

Poliaci prišli s veľkými menami a ešte väčšími témami: sloboda, zodpovednosť a ľudská duša. Po vernisáži 16. medzinárodného bienále divadelného plagátu Teatr Przedmieście z Rzeszowa uviedol v Kulturparku *Fausta*, ktorý oprávnene vzbudzoval veľké očakávania, no paradoxne pritiahol len málo divákov. Odhliadnuc od témy, táto inscenácia sa ukázala ako dobrý predskokan pred večerným programom. Rozsahovo i spracovaním (Goethe sa strieda s Marlowom) ide kvalitatívne o obstojnú

školskú inscenáciu, ktorá prináša to podstatné, no žiaľ, bez ďalších ambícií, vlastných interpretácií či hĺbkových ponorov. Zaujala scénografia vytvorená zo starých okien rozmiestnených okolo divákov. Ošumelé rámy, popraskané sklá, sem-tam sviečky, nejasné tváre, všadeprítomný šepot a práca s tmou spolu vytvárali sugestívne prostredie.

Nie menej sugestívny, no zato úplne ohlušujúci nástup mal Michail Bulgakov s kultovým *Majstrom a Margarétou*, čo len potvrdilo, že Poliacy prišli do Košíc s veľkou metafyzikou a premyslenou dramaturgiou svojho dňa (Bulgakov otvorene nadväzuje na Goetheho). Ak Teatr im. Wandy Sienaszkowej z Rzeszowa promoval túto inscenáciu ako „elektrizujúcu umeleckú akciu“, ani trochu sa nemýlil. Bezmála triapolhodinová detailná dramatisácia tohto románu obsahla



AKO VTÁČIK V KLIETKE (Csokonai Nemzeti Színház, Debrecín)  
foto M. Vacula

celé bohatstvo predlohy, nepotrebovala žiadne redukcie, ukázala komplexné moderné divadlo – originálne scénické riešenia, rôznorodé variácie hudby, spevu, tanca, činoherných, ale aj bábkohereckých (biblická línia) nápadov. Nenudila, neopakovala sa, stále prekvapovala. Čierna magická noc v moskovskom (ale aj košickom) divadle Variété bola fascinujúca. Poliáci ukázali ďalší pohľad na slobodu – slobodne sa rozhodnúť pre svet bez Boha, ako to vyzerá a čo všetko z toho plynie. Bolo pritom úplne jedno, či zlo má meno Mefistofeles, Woland, alebo sa nazýva úplne inak.

Celkom iný uhol pohľadu na hlavnú tému predstavil maďarský deň, keď do centra diania postavil rodinu ohrozenú nielen neslobodou, ale paradoxne aj slobodou. Po filmovej adaptácii divadelnej hry Szabolcsa Hajdua *Rodinné šťastie* (Krištáľový glóbus za najlepší film aj najlepší herecký výkon na Medzinárodnom filmovom festivale Karlove Vary, 2016) nasledovala monodráma divadla Csokonai Némzeti Színház z Debrecína *Ako vtáčik v klietke* o manželke stranického funkcionára, ktorú ubíja jej vlastná priemernosť a neschopnosť prekračovať vlastné hranice. Večer patril slávnej tragédii jednej rodiny

36 – Shakespearovmu *Learovi* v podaní toho istého

divadla, no aj tu platilo, že pri notoricky známých príbehoch bolo treba prísť s niečím invenčným a netrápiť diváka nudou. Odhliadnuc od toho, že Leara hrala žena, čo Shakespearovmu príbehu pridalo na emocionalite, najviac pútali pozornosť po každej stránke absolútne nezvládnuté slovenské titulky.

Ostravské divadlá sa nepredstavili s jasnejším spoločným konceptom slobody, skôr môžeme hovoriť o mozaikovitom prístupe. *Zmierenie* Tomáša Vůjtky (Komorní scéna Aréna) hovorí o tom, čo znamenalo oslobodenie Československa po druhej svetovej vojne pre českých Nemcov. O slobode neregulovanej morálkou, ktorá vedie až k vražde, zasa muzikál Stephena Dolginoffa *Thrill me – Vzrušma* (Národní divadlo moravskoslezské). To isté divadlo zakončilo český deň v znamení korupcie s Ostrovskeho komédiou *Výnosné miesto*. Ďalšiemu, čoraz dôležitejšiemu rozmeru témy – slobode v prostredí internetových diskusií – sa venovala autorská inscenácia Braňa Holička *#niesomrasista...ale* (Divadlo Petra Bezruče).

Práve Ostrava bude hostiť festival TRANS/MISIE o rok a ak by sa mali organizátori v niečom poučiť, tak je to miera propagácie. V Košiciach bolo často divákov až žalostne málo, čo dehonestovalo celé – inak veľmi hodnotné – podujatie. Originálny, kultúrne i spoločensky ambiciózný koncept festivalu, ktorý ponúka sieť nečakaných súvislostí a množstvo rozličných pohľadov na aktuálnu tému, si bezpochyby zaslúži väčšiu pozornosť. Nevieť, či si v úvode spomenutý študent už zarobil na jeho „eurotrip“, ale ja som za tých pár dní jeden taký malý eurotrip absolvoval a určite to nebol márný čas. ☐

### TRANS/MISIE

2. ročník medzinárodného festivalu umenia  
8. – 14. september 2019, Košice  
www.trans-misie.sk

Elena Knopová  
teatrologička

## O krízach, ktorým čelíme, a úlohách súčasného divadla

**Ktovie, či si divadelný herec a režisér Jean Vilar, zakladateľ Avignonského festivalu, pred vyše sedemdesiatimi rokmi dokázal vôbec predstaviť svoju víziu „divadla ľudom“ zrealizovanú v plnej sile v praxi.**

Avignon, provensálske mestečko, ktorého zaľudnenie aj vrátane okolitých obcí predstavuje sotva 150 000 obyvateľov, každoročne v júli otvára na tri týždne svoje historické brány divadlu. Stáva sa otvoreným fórom pre divadelné predstavenia, debaty o divadle, pouličné show rôzneho druhu, ale aj pre film, literatúru, hudbu, tanec, kúzelnícke triky, pochodujúce sprievody, výstavy a inštalácie... Celé ulice lemujú plagáty povešané na stenách domov (mimochodom, za takúto propagáciu zaplatíte 30 eur), na každom kroku vám nejaký začínajúci umelec vtlačá do ruky plagátik s pozvaním na jeho vystúpenie (ak nevymyslí rafinovanejší spôsob – napríklad vám leták strčí priamo pred nos na udici spustenej z okna). Všade je čulý ruch, sály aj otvorené verejné priestranstvá sú väčšinou preplnené divákmi i náhodnými okoloidúcimi. Domáci vás v obchodoch, reštauráciách a na uliciach namiesto „Dobrý deň!“ zdravia „Bon festival!“, kým mesto v neskorých nočných hodinách neprenechá zvuky cikádam a povestnému chladivému avignonskému vánku.

1 Popri divadelníkoch z Francúzska vystúpili aj tvorcovia z Brazílie, Burkiny Faso, Číny, Egypta, Ruska, zo Švajčiarska, z Veľkej Británie či Českej republiky (koprodukcija Jany Svobodovej a Wen Huiovej).

### Avignon v číslach

V júli sa do Avignonu, aj vďaka festivalu, vyberie približne 1 700 000 ľudí z rôznych končín Francúzska a aj čoraz viac návštevníkov z iných končín sveta. Pre lepšiu predstavu – je to akoby sa Martinom a Žilinou v jednom mesiaci „prehnalo“ dva a pol Bratislavy. Oficiálny program v roku 2019 ponúkol 43 rôznych inscenačných titulov (spolu 282 predstavení), ktoré sa hrali na 38 miestach. Mnohé z vybraných inscenácií, samozrejme, propagujú a podporujú francúzsku tvorbu, boli vytvorené priamo pre festival alebo na ňom mali svoju francúzsku premiéru. Festival, ktorý pôvodne vznikol v rámci decentralizačných úsilí (dostať umenie von z Paríža), v súčasnosti v tejto tendencii pokračuje. Rozširuje sa nielen čo do rôznorodosti geografického zastúpenia hosťujúcich umelcov, ale aj z Avignonu do jeho periférnych oblastí formou tzv. putovných predstavení, ktoré sú podľa jeho organizátorov výzvou zajtrajška.

Tohto roku bolo predaných 106 700 vstupeniek, ďalších 31 600 divákov navštívilo bezplatné podujatia. Program „Avignon Off“ paralelne

ARCHITECTURE (Festival d'Avignon)  
foto Ch. R. de Lage





LA MAISON DE THÉ  
(Meng Theatre Studio)  
foto Ch. R. de Lage

v tom istom čase ponúkol predstavenia viac ako 5900 divadelných umelcov a zoskupení, ktoré si finančné krytie zabezpečujú samy.<sup>2</sup> Avignonský festival má v súčasnosti rozpočet približne 13 miliónov eur (okrem služieb v naturáliách poskytovaných mestom). Je financovaný viaczdrojovo, no dôležitú sumu predstavuje podpora francúzskej vlády, čo je dôvodom, prečo sa v ostatných rokoch vedú aj debaty o jeho existenciálnej ohrozenosti. Preto organizátori zdôrazňujú toto významné svetové divadelné podujatie aj ako súčasť rozvoja kultúrnej politiky a kreatívneho priemyslu. Festival ponúka pracovné príležitosti pre domácich, okrem umenia výrazne podporuje gastronómiu, hotelierstvo, cestovný ruch a turizmus, pre mesto vytvára ekonomický príjem od 23 do 25 miliónov eur, čo znamená, že každé euro investované do festivalu prinesie zisk 38 štyri eurá, návratnosť je teda štvornásobná.

### K histórii a dnešku

Je zrejmé, že festival s takou dlhou históriou musí neustále vyvíjať nové stratégie, ktorými osloví divákov a zároveň si udrží umeleckú kvalitu. Synonymom decentralizácie divadla bolo pre tento festival od počiatku vyhľadávanie a ponúkajúce toho, čo je v scénickom umení i na poli písania pre divadlo nové. Cieľom podujatia je pomáhať mladým umelcom etablovať sa, ponúkať široký priestor pre debaty o divadle, jeho umeleckej i spoločenskej funkcii. Svedčí o tom aj známe heslo niekdajšieho riaditeľa festivalu Bernarda Faivra d'Arciera: „Skutočný život a umelecké diela,“ ktoré dodnes festival zohľadňuje. Ďalším pretrvávajúcím zámerom je prepájať navzájom viaceré druhy umenia – film, súčasnú poéziu, tanec, výtvarné umenie, hudbu atď. Za povšimnutie stojí aj fakt, že divadelné hry,

ktoré boli tohto roku v Avignone uvedené, našli podobu nového knižného vydania vo francúzštine.

Festival sa vďaka snahám a inováciám jeho riaditeľov postupne stal skutočným centrom európskeho divadla. V inscenáciách, ktoré som mala možnosť vidieť, rezonovala najmä téma, ktorú sme v Európe pomenovali ako migračnú a utečeneckú krízu, a téma akéhosi historického a multikultúrneho dialógu. Pre Slovákov to môže pôsobiť trochu odťažito, pretože nás sa problém asimilácie týka skôr v zmysle našej vlastnej emigrácie a nemáme našťastie početné priame skúsenosti s atentátmi či ozbrojenými nepokojmi. Naš pohyb v uliciach a návštevy kultúrnych zariadení prebiehajú bez osobných kontrol. No keď sa pozrieme na nedávne dianie v okolitých krajinách (vrátane Francúzska), na ľudí ohrozených vojnovými konfliktmi, prírodnými a ekologickými katastrofami, na vzrastajúci vypätý nacionalizmus, pričom dnešný kultúrny status krajín tzv. pilierov starej európskej kultúry už nevieme ani presne pomenovať, je jasné, že je nevyhnutné nájsť medzi týmito kontrastmi balans.

PELLÉAS ET  
MÉLISANDE  
(L'In-Quarto)  
foto Ch. R. de Lage

### K inscenáciám

Už nejaký čas môžeme v európskom



divadle sledovať prevládajúci trend divadla rozprávania či vizuálnych obrazov víťaziacich nad divadlom konania. Ani 73. ročník Avignonského festivalu nebol výnimkou. Téma alebo komponovaný javiskový obraz často zatlačili do úzadia procesualnosť deja a vývin vzťahov. Scénografické, režijné riešenia a herecké výkony sú síce zaujímavé, no nijako výrazne neprivedú divákov do vytrženia. Využitie svetelného dizajnu, živej hudby, vizuálnych médií a nových technológií sa mieša azda až s prebytkom slov a dlhých viet, filozofovaním, frázami a tézami, čas letí cez stáročia, akoby doslovnosti a rozprávaniu ani nemal byť koniec.

Jedným z takýchto diel bola *Architecture* (Architektúra) Pascala Ramberta. Dramatik a režisér v jednej osobe patrí k uznávaným umelcom súčasného francúzskeho divadla i Avignonského festivalu. Témou inscenácie bol, podobne ako v Rambertovej inscenácii *Les Parisiens ou l'Été de la mémoire des abeilles* (Parížania alebo letné spomienky včiel) z roku 1989, vzostup európskeho nacionalizmu ako prvok naháňajúci strach a deštruujúci budúcnosť demokracie. *Architektúra* zachytáva prostredníctvom členov jednej intelektuálne a umelecky založenej rodiny kľúčovú historickú etapu Európy traumatizovanej vojnou a nacionalizmom – od začiatku umeleckej moderny vo Viedni v roku 1908 až po rakúsky anšlus v roku 1938 a nástup fašizmu. Ani takto vyzbrojená rodina (jej členovia ovládali cudzie jazyky, venovali sa literatúre, filozofii, výtvarnému umeniu či vede) nedokázala účinne čeliť vtedajšiemu rozkladu sveta (a jej samej), ktorý podľa režiséra stále pokračuje. To vyplýva z centrálnej situácie, ktorú ponúkol. Postavy o historických udalostiach predovšetkým rozprávali, lineárne filozofujúce monológy a dialogické traktáty sa niesli priestorom, inscenácia pôsobila zdĺhavo a sterilne. Režisér sa spoľahol na silu hereckej deklamácie

a melódiu javiskovej reči, scénografia zahalila veľké javisko do bielej farby vrátane nábytku a kostýmov, ktoré sa v plynutí času postupne dizajnovy modernizovali, pribudlo aj zemitých odtieňov. To však na oživenie triapolhodinového predstavenia „à la thèse“ nestačilo.

Na rovnaké historické obdobie sa zamerlal režisér Meng Jinghui prostredníctvom hry *La Maison de thé* (Čajovňa) pekinského spisovateľa Laa Še, jednej z prvých obetí čínskej kultúrnej revolúcie. Inscenácia zachytávala zmeny v Číne v prvej polovici 20. storočia – od zániku cisárstva cez zjednotenie krajiny Čankajškom až po moment občianskej vojny, ktorej výsledky nastolili tvrdý komunistický režim. Štruktúra budila zdieľané komplikovanej tematickej a časovej montáže. Scéne dominovala obrovská niekoľkokometrová kovová konštrukcia kola, ktoré sa otáčalo vpred a vzad (ako ľudský život a reakčné sily človeka), a bočných stupňovitých lešení, ktoré zároveň vytvárali menšie pódia pre výstupy približne šesťdesiatich hercov. Toto megalomanské scénické riešenie odkazovalo na konštruktivizmus a tiež na pekinskú čajovňu, akýsi mikrokozmos, v ktorom sa stretávajú ľudia rôzneho sociálneho zázemia a vedú boj s časom, spoločensko-politickými otrasmi i so samými sebou. Režisér viedol hercov, ktorí k stvárneniu postáv pristupovali z odstupu, zvonku, k expresívnemu a skutočne hlasnému prejavu. Exoticky pôsobiaca reč sa z javiska valila na divákov ako riava výkrikov, prerývaná brutálnou elektrorockovou hudbou kapely Nova Heart, až sa žiadalo povedať, že menej je niekedy viac.

Naopak, s tichom, tajomstvom, napätím medzi tým, čo sa ukáže a čo sa povie, pracovala inscenácia *Pelléas et Mélisande* (Pelleas a Melisanda). Režisérka Julie Duclos a scénografka Héléne Jourdan postavili na javisko prierez poschodovým domom, pričom na priestorové zmeny upozorňovali premietaním

40 multimediálnych obrazov, kým ostatné časti



NOTRE ODYSÉE II  
(Théâtre National  
Wallonie-Bruxelles)  
foto Ch. R. de Lage

scény zahalili priehľadným tienidlom. Odpúťali tak od nich divácku pozornosť, hoci v týchto pomyselných „filmových políčkach“ prebiehala herecká akcia. Melisanda bola interpretovaná ako utečenkyňa, tajomná žena, ktorá zažila strašné veci. Svoj príbeh si nesie so sebou, no nedokáže o ňom hovoriť. Exil, v ktorom sa ocitá, je len predzvesťou (mileneckej) tragédie vznášajúcej sa v celom priestore. Prvé stretnutie režisérky, odchovanej na improvizáčnej tvorbe a postupnej fixácii hereckej akcie, s už existujúcim symbolistickým Maeterlinckovým textom ukázalo značné rezervy. Akoby jej opačný inscenačný postup zviazal ruky a ona sa obmedzila na vizuálny prenos svojich vízií a predstáv na javisko, kým konanie hercov ostalo príliš formálne a technické.

Život v exile veľmi sugestívne skúmala vo svojom multimediálnom koprodukčnom projekte *O agora que demora. Le présent qui déborde – Notre Odysée II* (Prítomnosť, ktorá sa predlžuje. Zaplavujúca súčasnosť – Naša Odysea II) tiež brazílska režisérka Christiane Jatahy. Prostredníctvom Homérovho eposu Jatahy priniesla tému domova, identity a osudov dnešných (e)migrantov – Odyseov a Penelop –, ale

i zdevastovaného sveta a vzťahu kinematografie a divadla. Hrdinami *Odysey II* sú ľudia, ktorí museli z existenčných dôvodov či v dôsledku ohrozenia a prenasledovania opustiť svoju krajinu, aby sa pokúsili znova vybudovať pocit spolupatričnosti niekde inde. Vo filme aj v divadelnej sále ako herci vystupovali autentickí migranti z Palestíny, Libanonu, Grécka, Južnej Afriky a napokon aj ohrození Indiáni z Brazílie (ktorá sa stala domovom režisérky). Dokumentárny filmový materiál o súčasnej situácii týchto ľudí, mixovaný priamo v sále, preteká do prítomnosti prostredníctvom autentických (hereckých) výpovedí niektorých z nich priamo z hľadiska, kde sa úplne nebadane integrovali medzi divákov. V sále sa zároveň nakrúca ďalší dokument o vzťahu medzi premietaným filmom a tým, čo vzniká priamo na mieste jeho zverejnenia. Nejde však o žiadny sentimentálny, reminiscenčný či inak na emócie publika útočiaci tvar. Toto politické divadlo neupozorňovalo prioritne na migrantské za a proti,

3 DALANT, M. –  
JATAHY, Ch. *Interview  
with Christiane Jatahy.*  
Dostupné na: [www.festival-avignon.com/en/press](http://www.festival-avignon.com/en/press).

MULTIPLE-S  
(Compagnie  
Mouvements  
perpétuels)  
foto Ch. R. de Lage



vojny, sociálnu depriváciu a pod. Christiane Jatahy skôr artikuluje istý stav zamrzutej cyklickosti, čakania (podobného hibernácii): „Pre niektorých ľudí, ktorí sa nachádzajú v exile alebo vo vojnových krajinách, existuje iba prítomnosť; minulosť je už príliš ďaleko alebo takmer zničená a budúcnosť je nepredstaviteľná. (...) Je to trochu ako situácia, ktorú Odyseus zažíval desať rokov počas svojej odysey, ten pocit, že jeho cesta nebude mať konca, pretože to znemožňuje vonkajšie sily.“<sup>9</sup>

Multikultúrny pohľad na tému integrity, koreňov a budúcej perspektívy prinieslo aj tanečné predstavenie Saliu Sanoua *Multiple-s*. Tanečník z Burkiny Faso v troch za sebou nasledujúcich pohybovo-tanečno-slovných duetách skúmal svoju identitu, pamäť tela a formy medzikultúrneho prenosu. Po jeho odchode z Afriky a objave „Západu“ (prostredníctvom rôznych tanečných spoluprác a turné) sa jeho život a telo akoby roztrhli medzi dve miesta. Kruhovú točňa symbolizovala pohyb Zeme a jednotlivé duetá – prvé s africkou tanečnicou a choreografkou Germaine Acognyovou, druhé s kanadskou spisovateľkou Nancy Hustonovou a tretie s hudobníkom Davidom Babinom (Babxom) – zas testovali, čo sa stane medzi dvoma ľuďmi, umelcami pri vzájomnej výmene. V jednotlivých výstupoch tanečníci artikulovali to, že ľudia, miesta aj situácie, v ktorých sa ocitáme, nás ako jednotlivcov vlastne multiplikujú. Preberáme navzájom pôvodne vzdialené či zabudnuté komunikačné prvky a odkazy, reagujeme na seba, hľadáme spôsob koexistencie, sme schopní spolu vytvoriť čosi nové, zrozumiteľné pre obe strany.

Poslednou inscenáciou, ktorú som videla, bola rozprávková opereta *L'Amour vainqueur* (Vítaná láska) režiséra Oliviera Py. Mimoriadne vďačné a profesionálne zvládnuté dielo čerpalo z toho najlepšieho z francúzskeho divadla a zároveň prinášalo aktuálnu tému s pozitívnou výzvou

nielen pre detského diváka. Py sa inšpiroval rozprávkou o panne Maleen bratov Grimmovcov, na ktorej základe napísal vlastný príbeh vo voľnom alexandríne a skomponoval k nemu aj hudbu. Príbeh je o princeznej, ktorú z väzenia vo veži vyslobodí princ a spolu vstupujú do sveta, ktorý je však zničený. Py, inšpirujúc sa commediou dell'arte a tradičným francúzskym bábkovým divadlom, vymyslel nové typy postáv a ich masiek – silnú princeznú, znetvoreného nápadníka, diabolského generála, ekologického záhradníka a umývačku riadu. Javisko vyprázdnil, zadný horizont mu poslužil ako rám, do ktorého boli premietané obrazy (zámok, fontána, zbombardované obydli, zdevastovaná príroda). Herci tak dostali dost priestoru, aby veľmi živo, spontánne a s vtipom vytvárali jednotlivé situácie, spievali, hrali na hudobných nástrojoch, tancovali. V tomto príbehu, kde je celý svet zničený, Py odkazoval prostredníctvom postáv a motívov na viacero aktuálnych problematik – dobu ekologických úzkostí, militantnú ničivú moc, kult krásy, premenu rodových úloh (žena je tá aktívnejšia a odvážnejšia), ale aj lásku ako silu, ktorá ak nás vedie, môžeme nad zlom zvíťaziť, pokračovať v živote.

Olivier Py s obľubou inscenuje rozprávky bratov Grimmovcov, pretože to nie sú len morálne príbehy, ale predovšetkým iniciačné príbehy. Tento prístup je preňho ako tvorcu, ale aj súčasného riaditeľa Avignonského festivalu (po Vilarovi je to druhý výkonný umelec, ktorý zastáva tento post) príznačný. Vo svojom úvodníku festivalového programu sa pýta: „Aké ľudské dobrodružstvo v tomto veľkom technologickom supermarkete nás stále učí radosti z toho, že sme spolu? Byť spolu (...) znamená akceptovať spoločnú úzkosť a nádej na návrat zakladajúcich mýtov.“

Py je divadelník známy svojím angažovaným politickým a spoločenským postojom (divadlo je preňho aktom politického svedomia). Neprekvapí,



L'AMOUR VAINQUEUR  
(Festival d'Avignon)  
foto Ch. R. de Lage

že 73. ročník festivalu bol venovaný divadlu, ktoré sa zasadzuje za spravodlivejšiu spoločnosť, zdravší svet a lepšie vzájomné porozumenie. Pretože etika a estetika sa nedajú v divadle od seba oddeliť a aj to najviac apolitické divadlo je podľa neho politickejšie než väčšina vyhlásení predstaviteľov súčasného komerčného sveta, je potrebné, aby práve divadlo búralo našu izoláciu v podobe individualizmu a uzavretosti. Inscenácie, ktoré boli zaradené do programu, korešpondovali s takto nastavenou citlivosťou. Vyjadrovali sa k zdevastovanému a ohrozenému svetu, predpojatostiam a vyzývali na preskúmanie našej minulosti aj prostredníctvom reinterpretácie starých príbehov a mýtov (o. i. napr. *Oresteia*, *Faidra*, *Iliada a Odysea*), aby sme sa v dnešnom svete plnom neustálych krízových situácií mohli lepšie rozhodnúť pre našu budúcnosť. ☺

#### Festival d'Avignon

73. ročník medzinárodného festivalu  
4. – 23. júl 2019, Avignon, Francúzsko  
www.festival-avignon.com

Článok je výstupom  
projektu APVV  
č. 15-0764.

Milo Juráni  
divadelný kritik

PHILIPP SCHULTE

## Študenti sú vždy múdrejší ako ich vzdelávacie inštitúcie

**Staré a prestížne divadelné univerzity v Nemecku v súčasnosti koexistujú s mladšími interdisciplinárnymi odbormi. Kým prvé ponúkajú klasické vzdelanie v jednom z odborov divadla, druhé spájajú toto médium s inými umeleckými druhmi alebo vedami, teóriu s praxou, filozofiu s performanciou. Dramaturg a manažér Philipp Schulte, absolvent Inštitútu pre aplikovanú divadelnú vedu v Giesene, naznačuje, že mladé katedry, odbory a inštitúty nie sú len záležitosťou krátkodobého trendu.**

### Nastáva v Nemecku v otázke divadelného vzdelávania akýsi „peformatívny obrat“?

Ide skôr o dlhodobý proces ako o obrat. Institut für Angewandte Theaterwissenschaft (Inštitút pre aplikovanú divadelnú vedu) na univerzite v Giesene založili Hans Thies-Lehmann a Andrzej Wirth už v roku 1982. Len o pár rokov neskôr vznikol porovnateľný Institut für Medien, Theater und Populäre Kultur (Inštitút médií, divadla a populárnej kultúry) na Stiftung Universität Hildesheim a postupne vznikali ďalšie a ďalšie.

### V čom sú tieto „školy“ iné?

Ide o koncept, ktorý kombinuje praktické zručnosti a skúsenosti s teoretickými otázkami. Umenie sa navyše dostáva do kontextu širokej ponuky rôznych univerzitných odborov a ich predmetov. Študovať divadlo tu neznamena učiť sa, ako dobre urobiť inscenáciu,

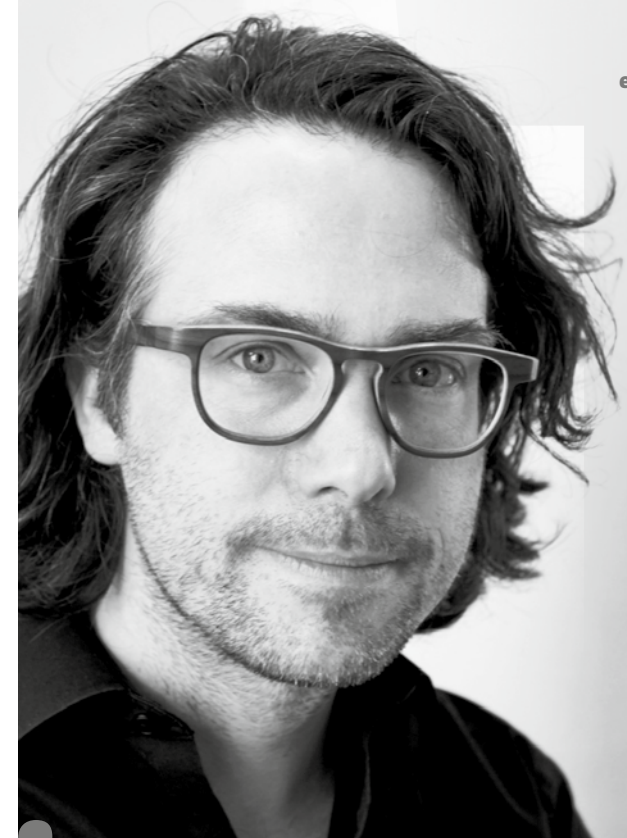


foto archív P. Schulteho

ale skúmať, bádať a hľadať iné spôsoby priamo v praxi. Prehodnocuje to aj samotnú podstatu slova divadlo, ktorá vychádza z istých tradícií, konvencií, definícií a ich limitov. Pritom umenie je skôr voľný termín a zahŕňa určitú otvorenosť, čo zrkadlia aj práce absolventov týchto škôl.

### Prečo sa táto vlna začala práve v Giesene?

Nemyslím, že ide o vlnu. Platí skôr, že mnohí ľudia, ktorí už dlhšie pracujú v kultúre, sa pokúšajú ustanoviť iný spôsob ako možno uvažovať o divadle. Snažia sa vytvárať nové štruktúry a hľadať nové východiská. A prečo práve Giesen? Som presvedčený, že forma študijného programu, akou je aplikovaná divadelná veda, ktorá spočíva na vysokej miere sebaorganizácie študentov, má v malom meste a regióne, kde predstavuje jedného z mála kultúrnych hráčov, veľa príležitostí. Idey zrodené v tejto orechovej škrupinke sa tu môžu rovno otestovať.

### Aké sú najväčšie rozdiely medzi klasickými prístupmi a interdisciplinárnymi formami divadelného vzdelávania, o ktorom hovoríme?

Nové univerzitné programy ponúkajú široké spektrum rôznych kurzov či projektov, aby si študenti mohli zvoliť vlastnú cestu vzdelaním. Môžete si vybrať, či budete skúmať Hegela, čítať Butlerovú a Deleuza, alebo sa vrhnete na nejaký workshop o divadle pre mladé publikum, prípadne urobíte rozhlasovú hru a podobne. Bežné programy sú štruktúrované, plánované a zväčša fixované. Tieto univerzitné programy ponúkajú viac slobody a času, aby človek ako umelec našiel to, čo ho naozaj zaujíma. Na divadelných školách študenti trénujú konkrétne zručnosti – tie najlepšie z minulosti a zo súčasnosti, a preto divadelné školy produkujú známe profesie – režisérovo, hercov či scénografov, a to podľa požiadavky momentálneho systému. Interdisciplinárne programy tieto disciplíny nefixujú a tým aj otvárajú otázku, či sú kategórie režisér, herec a ďalšie skutočne definitívne.

### Ale keď niekto vyštuduje herectvo, má isté herecké zručnosti. Absolventi scénografie by mali ovládať grafiku a dizajn, byť schopní vytvoriť návrh scény či kostýmov. Akými zručnosťami sa vyznačuje absolvent aplikovanej divadelnej vedy alebo interdisciplinárneho divadelného odboru?

Režisér, skladateľ a pedagóg Heiner Goebbels, ktorý výrazne prispel k rozvoju Inštitútu pre aplikovanú divadelnú vedu, raz povedal, že každá zručnosť je ideologická. Inými slovami, platí, že zručnosť, ktorá sa ďalej nerozvíja a nereflektuje, sa stáva doktrínou. A potom už len stojí v ceste a zavádza pri hľadaní nových umeleckých foriem. Neznamená to, že v Giesene a inde študenti žiadne zručnosti nerozvíjajú. Mnohí z nich sa zaoberajú svetelným a zvukovým dizajnom, no pritom absolvujú aj workshopy rôznych tanečných a hlasových techník a mnoho iného. Kľúčový rozdiel spočíva v tom, že vzdelávací proces nie je snahou ukázať im, ako to treba robiť. Nedostávajú vedomosti a zručnosti bez kontextov, teoretizovania a kritického myslenia.



ORATORIO (She She Pop)  
foto B. Krieg

### Ktoré zručnosti získané počas štúdií zúčujú v praxi vy?

Pracujem ako dramaturg pre festivaly, ale najmä pre kolektívne performatívne projekty či sólovky, v ktorých umelec či umelkyňa stoja na scéne sami a potrebujú niekoho, kto by ich prácu zrkadlil, viedol s nimi dialóg a zároveň dával pozor, či sú všetci a všetko počuť. Ide o dramaturgiu založenú na intenzívnej komunikácii medzi tvorcom a mnou. Tento spôsob podpory umeleckého procesu poznám z Giesenu ako „otvorená prax“.

### Sú medzi absolventmi klasického vzdelávania a nových odborov kvalitatívne rozdiely?

Nechcem generalizovať. Poznám veľa angažovaných, otvorených a kritických študentov škôl klasického vzdelávania. Z mojej osobnej skúsenosti vyplýva, že študenti sú vždy múdrejší ako ich vzdelávacie inštitúcie. A platí to aj o škole v Giesene.

### A ako je to na Hessische Theater Akademie (Hessenská divadelná akadémia), kde momentálne pôsobíte? Ponúkate konkrétny študijný plán?

Naša škola ponúka klasickú sieť študijných programov pre rôzne divadelné disciplíny, ale je

to „akadémia zdola“. Je liberálna v tom zmysle, že my – učitelia a organizátori – pozorne načúvame potrebám a ideám našich študentov a snažíme sa ich naplniť. Študenti môžu žiadať o financovanie svojich nezávislých projektov, navrhovať podujatia a témy, ktoré by ich zaujímali. Je to pre nás dôležité.

### Ako je to s uplatnením mladých absolventov?

Ide o veľmi citlivý bod. Financie na kultúru sú, ale nie je ich dostatok. Platí to rovnako v Nemecku ako v každej krajine s bohatou scénou živých umení, ktoré poznám. Situácia u nás je trochu frustrujúca. Stále pôsobí gravitácia štátnych divadelných inštitúcií, ktorá ťahá peniaze a potláča mnohé avantgardné či experimentálne formy. Nechápte ma zle, nie som proti štátnemu divadelnému systému. Ide najmä o to, že pomer rozdelenia peňazí pre štátne inštitúcie a nezávislé skupiny nie je férový.

### Ale niektorí absolventi sa etablovali. Vznikli performatívne skupiny ako She She Pop a Gob Squad či Monster Truck. Aj u nás najznámejší Rimini Protokoll vyrástol na aplikovanej divadelnej vede v Giesene. Vyzerá to tak, že interdisciplinárne školy podporujú aj kooperáciu a kolektívnosť.

Týka sa to aj otázky distribúcie sily. Keď prestanete učiť, že jazyk a herectvo sú dominantným výrazom divadla, každá oblasť špecializácie sa stane rovnako dôležitou – každá idea každého člena tímu získa rovnakú hodnotu. Skúmať možnosti organizácie týchto polyfonických procesov pri tvorbe, to je jedna z najpútavejších a najkomplikovanejších úloh vôbec.

### Tohtoročný Theatertreffen ovládli práve She She Pop. Vôbec po prvý raz získala cenu Theaterpreis Berlin nezávislá performatívna skupina. Nastáva nejaká zmena vnímania toho, čo predstavuje divadlo?

V otázke estetiky sa už zmenilo a stále mení naozaj dosť. Nielen tvoriť, no aj premýšľať o divadle, a to aj o jeho politických rozmeroch, je dnes veľmi podnetné. Ale v otázke financovania a zmeny ekonomickej

reality nezávislých umelcov som skôr pesimista. Zväčša sa spraví jeden krok vpred a jeden vzad.

### Dramaturg Bernd Stegemann tvrdí, že príklon k performancii neznamená pokrok, ale módu. Myslíte si, že nové modely vzdelávania budú populárne len krátkodobo? Stačí si spomenúť na slávnú International School of Theatre Anthropology (Medzinárodnú školu divadelnej antropológie) Eugenia Barbu, ktorá dnes už veľa rozruchu nevyvoláva.

Bernd Stegemann je profesorom dramaturgie na klasickej východonemeckej divadelnej škole, takže jeho stanovisko je do istej miery obranou existujúcich princípov. Som presvedčený, že tentoraz nejde o módu, ale o vývoj. Divadlo sa radikálne mení, obohacuje sa. Ak z neho nechceme mať mŕtvu, muzeálnu formu, musíme ho otvoriť pre najrôznejšie hlasy, jazyky, telá, zručnosti a prekvapujúce tendencie. Znamená to aj to, že by sme mali každodenne prehodnocovať naše myslenie o divadle ako celku. A to sa momentálne v Nemecku aj deje. ☐

#### Philipp Schulte

Vyštudoval aplikovanú divadelnú vedu na Justus Liebig University v Giesene a v nórskom Bergene. V Giesene obhájil doktorát a osem rokov pracoval ako asistent výskumu. Od roku 2012 sa venuje organizácii medzinárodných festivalových škôl pre študentov z celého sveta (Ruhrtriennale Festival of the Arts, KunstFestSpiele Herrenhausen, Theaterformen Hannover). V súčasnosti okrem práce výkonného riaditeľa na Hessenskej divadelnej akadémii pracuje ako dramaturg a autor na voľnej nohe. Spolupracuje na rôznych divadelných a performatívnych projektoch, ktoré sa zameriavajú na sólovú a chórckú prácu. Vydal viacero teoretických publikácií, pravidelne publikuje eseje a vyučuje teóriu scénických umení na viacerých univerzitách a umeleckých školách v Nemecku a Nórsku. V roku 2019 získal na Nórskej divadelnej akadémii profesúru v oblasti teórie scénografie.

**Richard Gough**  
teatrológ

preklad Ivan Lacko

## Príprava na divadlo, ktoré ešte neexistuje

Ako jeden z výsledkov skúmania rôznych stratégií, podmienok a precedensov študijného programu zameraného na prípravu divadelníkov predkladám špekulatívny manifest divadelného programu. Jeho hlavným cieľom pritom nie je pripraviť absolventov na prax v súčasnej forme divadelnej profesie, ale skôr na divadlo, ktoré sa jedného dňa stane realitou a ktoré si zatiaľ nevieme ani predstaviť. Kladiem si otázku, ako je možné striktným prepojením teórie a praxe vytvoriť podmienky pre radikálne a neortodoxné uvažovanie o divadle a jeho realizácii; inými slovami, ako podporiť odvážnu inováciu a nové nápady, ktoré budú výsledkom nenásytnej zvedavosti.

### Navrhujem päť základných podmienok:

**1–** Je nevyhnutné podporiť skutočnú integráciu teórie a praxe – aby sa teória stala praxou a prax teóriou. Výskum a výskumná prax by mali byť realizované umelcami a podporované prostredníctvom kritických a rigorózných evaluácií, ktoré vyprodukujú uvažujúcich a zrozumiteľne sa vyjadrujúcich divadelníkov.

**2–** Je dôležité, aby inštruktori a pedagógovia boli zároveň praktizujúcimi umelcami, ktorí budú tvoriť umelecké diela v rámci svojej profesie, popri učení – aspoň čiastočne. Hoci problematiku estetiky, dejín divadla, ako aj politickej či kritickéj teórie vedia najlepšie ilustrovať akademici a vedci, aj kvalifikácia v tejto oblasti by mala byť realizovaná so zameraním na praktizujúceho divadelníka.



**TAG IM JUNI**  
(A. Romanowski,  
Inštitút pre aplikovanú  
divadelnú vedu  
v Giesene)  
foto K. Angerer

**3–** Treba účinne podporovať dynamický vzťah medzi tradíciou a inováciami a zabezpečiť, aby sa žiadny konkrétny kánon umeleckých diel (konkrétneho súboru, estetického hnutia či svetovej divadelnej kultúry) nestal trvalým modelom. Je nevyhnutné navzájom priblížiť svet performancie a svet veľkých tradícií svetového divadla a dať ich do dynamického vzťahu. Obidva tieto svety musia byť chápané v rámci svojich vlastných dynamík, a nie výhradne cez optiku privilegovanej tradície západnej divadelnej estetiky.

**4–** Dôležité je, aby boli vytvorené podmienky ako vo vedeckom laboratóriu, v ktorom môže dôjsť k pomyselnému alchymistickému vzplanutiu a inšpirácii, pričom riziko a experimentovanie by nemali vyvolávať strach zo zlyhania. Ide o priestor, v ktorom sa podporuje zvedavosť študentov, ako aj tzv. myseľ začiatočníka (slovami Zeamiho, dávneho majstra divadla Nó) – inými slovami, kde sa začínajúci divadelník dočká povzbudenia slovami: „Skús to znovu. Môžeš sa pomýliť. Ale mýl sa lepšie.“<sup>1</sup>

**5–** Je nutné, aby sa aspoň časť študijného programu uskutočňovala mimo urbánnych priestorov, v akomsi „úniku“ z mestských obydí a nárokov každodenného života v 21. storočí, v návrate do vidieckeho a prírodného prostredia. Táto relokácia je dôležitá, pretože môže pomôcť oddeliť každodenné a prozaické aspekty tvorby – napríklad umeleckú intervenciu a aplikovanie liminálnych priestorov – s cieľom dosiahnuť nepredvídateľné a neočakávané výsledky.

**1 BECKETT, S.**  
*Worstward Ho.*  
Londýn: John Calder,  
1983, s. 1.

### Dartington College of Arts

Dvadsať rokov predtým, ako Andrzej Wirth zaviedol prelomový divadelný program v Giesene, na dartingtonskom panstve pri meste Totnes, v grófstve Devon vznikla umelecká škola Dartington College of Arts. Cieľom jej zakladateľov, manželov Elmhirstovcov bolo „vytvoriť miesto, ktoré by priťahovalo umelcov z celého sveta, jedinečné centrum kreatívnych aktivít“.<sup>2</sup>

Víziou Elmhirstovcov bolo utopické spoločenstvo, ktoré by sa stalo protipólom znepokojujúceho a odcudzujúceho trendu raného modernizmu. Rozhodujúcim faktorom, ktorý ich idealistickú víziu odlišoval od mnohých podobných, bola skutočnosť, že na jej realizáciu mali aj prostriedky – takmer neobmedzené finančné zdroje. V priebehu tridsiatych rokov 20. storočia začali do Dartingtonu prúdiť celé skupiny umelcov. V období rokov 1936 – 1939 tam

**2 KINGSTON P.**  
*Dartington College  
of Arts' Relocation  
Could Be a Threat of  
Its Identity. In The  
Guardian, Londýn:*

1. 6. 2010.

Posledná študentská  
choreografia  
na Dartington  
College of Arts  
foto archív K. Mount



Michail Čechov založil Čechovovu divadelnú školu ako rezidenčný program pre študentov. Kurt Jooss, novátorský choreograf, v polovici tridsiatych rokov zasa založil tanečnú školu. Obe iniciatívy sa stali predohrou k tomu, čo neskôr viedlo k založeniu Dartington College of Arts.

Najinovatívnejšou a najprelomovejšou érou Dartingtonu bolo obdobie od druhej polovice šesťdesiatych do polovice osemdesiatych rokov. Aj preto je z môjho pohľadu Dartington predchodcom Giesenu. Základnou premisou bolo „učenie sa praxou“. Keďže išlo o špecializovanú vysokú školu s menej ako 500 študentmi vo všetkých štyroch ročníkoch, v Dartingtone sa spočiatku zameriavali na umenie, hudbu, divadlo a tanec, ktoré sa postupne pretransformovali do samostatného študijného programu.

Hoci škola sa nachádzala v odľahlej, vidieckej idyle grófstva Devon, Dartington sa vždy zameriaval na sociálne angažované umenie. V osemdesiatych a deväťdesiatych rokoch sa čoraz väčšia pozornosť venovala performatívnemu umeniu ovplyvnenému kritikou a kultúrnou teóriou. Študenti boli relatívne malou a vzájomne závislou skupinou na míle vzdialenou od veľkých miest – všade naokolo boli prírodné scenérie, obrovské kultivované záhrady a historické budovy. Aj preto vznikali najmä site-specific, lokálne a trans-, resp. interdisciplinárne diela.

Princíp vyučovania na Dartingtone sa dnes často označuje za „zážitkové učenie“ a je podobné pedagogickej praxi v Giesene. Tak ako dnes v Giesene, aj vtedy v Dartingtone to občas znamenalo, že prednášajúci takisto pracovali na vlastnom umeleckom výskume a aktivovali „učenie vychádzajúce z praxe“, pri ktorom pedagógovia nemajú jednoznačne vodcovskú úlohu a nevyučujú s absolútnou istotou, ale sú skôr kurátormi experimentovania a objavovania. Transdisciplinárnosť znamená, že



novátorské a spoločensky angažované diela sú dôsledkom ich realizácie v komunitách. Na úrovni jednotlivých disciplín pritom ide o vznik viacerých špecifických oblastí štúdia a praxe, napríklad performatívneho písania, ktoré kombinuje žánre – od poézie cez manifesty až po tanečnú hudbu.

Tak ako sa Giesen môže chváliť takými talentovanými umelcami, ako sú Rimini Protokoll alebo She She Pop, aj Dartington má na zozname absolventov členov takých súborov ako Stan's Café, Lone Twin či Desperate Optimists. Je pritom zaujímavé, že všetci títo umelci sú zasvätení práci a umeniu, ktorých hlavnou agendou je spoločenská angažovanosť. Všetci produkujú umenie, ktoré je späté s lokalitou, miestom, stojí špecificky na rozhraní medzi performanciou a inštaláciou, eventom, oslavou, komunitnou aktivitou a participáciou. Ich dielo je lokalizované, no zároveň prenosné do medzinárodného kontextu, je sociálne uvedomelé a politické.

Vysoká škola v Dartingtone neprežila svoju neskoršiu fúziu s Falmouth Art College. Vo Falmouthe nepochopili, že najväčším prínosom školy bol jej étos a záväzok podporovať umelcov na ceste k žánrom a praktikám, ktoré sa ešte len budú realizovať. Nikdy nešlo o podporu profesie v jej súčasnej podobe alebo konfigurácii, ale v predstave, ako by jedného dňa mohla divadelná profesia vyzeráť. V kontexte neoliberalnej Británie 21. storočia by Dartington nikdy neprežil požiadavky na monetizáciu vzdelávania a komodifikáciu vedomostí a s tým súvisiace zmeny vo vyučovaní, v spôsobe učenia sa a očakávania na strane študentov. Toto je zrejme hlavný problém: ako je možné vytvoriť, uskutočniť a udržať utopické a idealistické modely vizionárskej podpory divadelníctva budúcnosti v časoch odriekania, neoliberalizmu, nedostatku sponzorov a pri stupňujúcich sa nárokoch na kvantifikovateľné ciele a merané výsledky?



### Centre for Performance Research

„Pre zvedavých – hľadáme nové svety performance“ je slogan Centre for Performance Research<sup>3</sup> (Centrum pre výskum performatívnosti), v ktorom som umeleckým riaditeľom. Naším zámerom je na príklade Walesu ako periférnej časti Európy ukázať, ako sa dá takéto územie transformovať prostredníctvom kurátorskej vízie a ponúknuť komplexný pohľad na súčasné performatívne umenie. Ja sám sa v tvorbe pohybujem medzi existujúcimi disciplínami, zároveň chcem osloviť nového diváka a komunikovať s ním. Zaujíma ma performance, ktorá z marginálneho robí to hlavné, ktorá oslavuje diverzitu, ako aj všetko, čo existuje na periférii, na hranici medzi rôznymi umeleckými formami a medzi spoločenskou

Prezentácia  
umeleckých prác  
v The Watermill Center  
foto archív centra

<sup>3</sup> Centre for  
Performance Research  
je vydavateľom  
známeho  
teatrologického  
časopisu *Performance  
Research* (pozn. red.).

a estetickou aktivitou. Je to všetko to, čo objasňuje, spochybňuje normy, čo zaujíma paradoxnú pozíciu, je mimo centra, ale čo je pritom zámerné. Ide o žánre ako tanec/divadlo-inštalácia/performance vytvorené v rámci konkrétnych súvislostí, ktoré sú charakteristické svojím vlastným zmyslom pre stratu miesta – je to nahnevané a vášnivé umenie, flagrantné a zaujaté, priamočiare, vizuálne a pudovo komunikujúce s rôznymi typmi divákov.

Zaujímajú ma podobnosti a rozdielnosti kultúrnych praktík a umeleckého vývoja v rámci jednotlivých kultúr, podporujem medzinárodný či nadnárodný pohľad na divadlo a performanciu. Ako však môžeme spoznať inú kultúru? Keď tancujeme tanec inej tradície, indikuje to, že poznaním, precítením a prijatím inej kultúry si lepšie rozumieme? Keďže dnes máme čoraz väčšie možnosti stretnúť sa s inými divadelnými tradíciami vo svete, je takáto imerzia ešte stále efektívna?

Dejiny divadla opisujú, ako môže mať rozvinutý, konkrétny a idiosynkratický systém divadelnej praxe a estetiky formujúci a transformujúci vplyv na divadelnú kultúru iného národa – a teda, ako sa takéto vplyvy dokážu importovať. Je export a import divadla svojím spôsobom kontamináciou? Je to infekčný prenos v tom najpozitívnejšom zmysle slova: predstavuje výzvu všetkému starému, vyskúšanému a overenému – je výzvou uspokojeniu a tradícii, inšpiráciou pre nové a alternatívne pohľady, otvorením dverí obrazotvornosti, zapojením nových techník a estetických postupov, je obnovou, renesanciou a regeneráciou. Prostredníctvom takejto medzikultúrnej výmeny sa vytvorí domino efekt tvorivej stratégie, pomocou ktorej sa prenášajú vzdelávacie techniky cez jednotlivé kultúry, od jedného človeka k druhému, a to neočakávaným a nepredvídateľným spôsobom. Prenos vedomostí, reťaz účastníkov a systém techník je tak výsledkom kontinuálneho, neustále sa zdokonaľujúceho a na detailoch založeného

vzdelávania. Tým sa predchádza dogmatizovaniu a dochádza k premosteniu súčasnosti s minulosťou i budúcnosťou. Otvorenosť a záujem pochopiť komplexnosť svetového divadla, ako aj bohatosť jeho veľkých tradícií sú nevyhnutnými komponentmi v ekosystéme zmien a inovovania divadelnej praxe – treba destabilizovať západný kánon a akékoľvek privilegiovanie divadelnej kultúry jedného národa pred druhým.

### Intercultural Theatre Institute

Tak ako Centrum pre výskum performatívnosti, aj Intercultural Theatre Institute (Medzikultúrny divadelný inštitút) začínal s ponukou krátkych kurzov profesionálneho rozvoja, konferencií, tzv. masterclasses a rezidencií – komplexnou ponukou vstupov do sveta vzdelávania v oblasti performance a uvažovania o ňom. V ostatných rokoch sa v tomto inštitúte rozhodli ponúkať úplný, trojročný program zakončený získaním diplomu, ktorý je momentálne garantovaný stabilnou a nezávislou divadelnou školou nachádzajúcou sa priamo v centre Singapuru.

Inštitút založil Kuo Pao Kun, dramatik a umelecký aktivista, zakladateľ viacerých kľúčových inštitúcií singapurskej kultúry. Dnes funguje vďaka nasadeniu Thirunalana Sasitharana, ktorý rozvinul zakladateľskú víziu medzikultúrneho hereckého vzdelávania pomocou matrice tradičných divadelných systémov a koncepcie divadelníctva v iných kultúrach. Jeho vízia obsahovala myšlienku, že treba vzdelávať a pripravovať kriticky a spoločensky angažovaných umelcov, ktorí produkujú súčasné divadlo. Je to príklad trans- a interdisciplinárneho prístupu v ázijskom kontexte, ktorý vychádza z veľkých tradícií ázijského divadla a tanca, je však takisto otvorený vplyvu západných techník divadelného vzdelávania. Takýto prístup môže fungovať naprieč všetkými disciplínami, hľadá symbiózu a popri tom umožňuje performerom z multikultúrnych prostredí uvažovať

o možnostiach a stelesňovať potenciál novej vznikajúcej medzikultúrnej performatívnej praxe: je to nové divadlo pre progresívne transkultúrne časy.

### The Watermill Center

Tretím príkladom je inštitúcia umožňujúca transdisciplinárny experiment a podporu mladých umelcov prostredníctvom aktivít, ako aj nových a inovatívnych foriem performancie. Ide o The Watermill Center Roberta Wilsona, ktoré sa nachádza v Hamptonse v štáte New York. Robert Wilson sa počas svojej kariéry neprestajne zaujímal o transformáciu performatívnych techník, uvažovania o nich a ich následný prenos na mladých divadelníkov. Vždy bral ohľad na budúce generácie a budúcnosť svojej disciplíny.

Už v roku 1986 hľadal priestory na založenie rezidenčného komplexu pre umelcov, kde by mohli byť organizované letné školy, rozvojové a štipendijné programy. Malo ísť o miesto, ktoré by sa stalo domovom pre jeho rozrastajúcu sa zbierku artefaktov mnohých svetových kultúr, sčasti akési múzeum a výstavný priestor, sčasti štúdio a skúšobný priestor, v ktorom by dané artefakty slúžili ako inšpirácia pre nové aktivity, myšlienky a reflexie. Wilson našiel opustené a zanedbané výskumné centrum, kde sa už v roku 1992 uskutočnil prvý letný program s tanečným súborom Trishe Brownovej.

The Watermill Center je laboratóriom inšpirácie a performancie. Poskytuje jedinečný priestor pre globálnu komunitu začínajúcich a etablovaných umelcov a mysliteľov, v ktorom sa môžu stretávať a spolu skúmať nové myšlienky; integruje múzické umenie, humanitné vedy, vedeckovýskumnú činnosť a výtvarné umenie. Watermill má vo svete experimentálneho divadelníctva jedinečnú úlohu a pravidelne tým najlepším z jednotlivých disciplín umožňuje, ako hovorí sám

50 Wilson, spoločne „robiť to, čo nik iný nerobí“.

### Sieť divadelných laboratórií

Evokovaním laboratória sa Robert Wilson pre mňa stal silnou inšpiráciou. Hoci laboratóriá, ktoré boli produktom šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov, boli koncom osemdesiatych rokov definitívne pasé (neboli už viac „cool“), ich myšlienka zostáva pôsobivou a aktuálnou možnosťou pre transdisciplinárnosť divadelného umenia – najmä vďaka svojej nevyslovenej a nehanebnej príslušnosti k alchýmii, ako aj cieľu robiť experimenty a vytvárať podmienky pre transmutáciu, pre tepanie umenia priamo v ohni, vo vysokej peci, medzi diablami a učňami.

Počas rokov 2011 – 2015 som realizoval výskum s názvom The European Laboratory Network (Európska sieť laboratórií), ktorého cieľom bolo zmapovať (trans)formatívne vplyvy a dedičstvo európskych divadelných štúdií a laboratórií v 20. storočí. Projekt vo svojom finálnom roku rozšíril svoj záber aj do Ameriky – The Watermill Center bolo inšpiratívnym modelom, ktorý

OF ALL THE PEOPLE  
IN ALL THE WORLD  
(Stan's Cafe)  
foto archív Stan's Cafe



nám umožnil prísť so závermi a odporúčaniami do budúcnosti s ohľadom na zistené historické súvislosti. Avšak, podobne ako to bolo so sponzorstvom a Elmhirstovcami v Dartingtone, Wilsonova súkromná podpora The Watermill Center a jeho záväzok byť prítomný počas letných škôl je ohromujúca – rovnako ako ochota početných súkromných dobrodincov a nadácií, ktoré centrum financujú. Treba však premýšľať o spôsobe, akým laboratóriom, ktoré umožňuje riskovať a zlyhávať, môže existovať a prekviatať bez obmedzenia aj inak ako cez súkromné financovanie.

### Nádej do budúcnosti

Za ostatných desať rokov sa zintenzívnila debata o tzv. performatívnom obrate v rámci humanitných štúdií, kde sa väčší dôraz kladie na procesualný a prchavý charakter ľudského úsilia; viac pozornosti sa venuje podujatiu a menej objektu, viac procesu ako produktu, viac bytiu a vykonávaniu činnosti. Performatívne štúdiá sa vracajú k laboratóriám, k experimentu: laboratóriá, anatomické divadlá a umelecké štúdiá sa považujú za miesta (a spôsoby) objavovania, sú nástrojmi procesov a ukazujú možnosti ich rigorózneho skúmania s prístupom verejnosti.

Táto stratégia mení skrytý a uzavretý experiment na verejné podujatie – nezverejňuje však iba zistenia svojho skúmania, ale aj spôsob, akým toto skúmanie prebieha. Pritom sa rozvíjajú nové modely prenosu vedomostí a nové spôsoby skúmania. Zároveň sa tvoria zoznamy výskumných otázok, ktoré obsahujú dáta a nuansy súčasnej kritickej teórie, ako aj akútny zmysel politických cieľov (funkčnosť a schopnosť). Aj preto verím v návrat performatívnej praxe, ktorá by podporila tvorcu, inovátora, „kutíla“ a experimentátora v každom z nás, ktorá rozvinie intuíciu a vygeneruje odvahu na zber plodov vynaliezavosti a zvedavosti. A dúfam v silnejšiu integráciu medzi teóriou

a praxou, vzdelávanie, ktoré rozvíja telo i ducha, ale aj tvorivosť v pravom zmysle slova. Chcem vidieť divadelníkov, ktorí sa necítia ohrození alebo ochudobnení teóriou, a takisto teoretikov, ktorých nerozptyľuje a nepoškodzuje prax. Potrebujeme, aby divadelníci prijali teóriu za prax, aby s ňou pracovali – nielen s ňou, ale aj popri nej, nad i pod ňou, v rámci nej. Chcem, aby divadelná prax bola stelesnená a živšia aj vďaka spomínaným prepojeniam, ktoré je možné ďalej rozširovať, spochybňovať a oživovať. Fyzický tréning musí byť zároveň mentálnym a duchovným tréningom, ktorý rozvíja, posilňuje a zvyrazňuje kompozičné stratégie a estetické koncepty od samotného začiatku. To si však vyžaduje odvahu – odvahu tvoriť, riskovať, opakovane skúšať a úspešnejšie zlyhávať. Chcem zažívať tréning mysle i tela, ktorý umožní predstaviť si nepredstaviteľné a pritom ho aj zrealizuje, zviditeľní, zinscenuje na javisku – v procese syntézy myšlienky a obrazu. Mojm návrhom je performatívne laboratórium, priestor pre vyššie vzdelávanie, ktoré bude prepojené s divadelnou profesiou. Zároveň to bude miesto pre výskum praxe, ktoré aplikuje vedomosti z oblasti divadelných a performatívnych štúdií a kde budú vznikať nové performatívne teórie, metodiky a stratégie metódou pokus-omyl, realizované vďaka empirickému prístupu.

Bude to miesto, ktoré zrodí presvedčivého divadelníka, schopného vyhodnotiť vlastné kompozičné procesy. Alebo v ňom budú teoretici znalí kvalitnej performancie priamo zapojení do tvorivého procesu (prechodne a podmienenčne) a budú sa vyhýbať fundamentalizmu a skostnateným pravidlám. Mohlo by tak dôjsť ku sklbeniu performatívnej praxe s akademickým výskumom, prepojeniu know-how performatívnych umelcov s vedomosťami akademikov a výskumníkov. Vytvorí sa tak malý priestor, v ktorom však môže dôjsť k „veľkým veciam“. ❖

**Milo Juráni**  
divadelný kritik

## Hra o tróny

Motiváciou spoločného života Edgara (Vladimír Jedlovský), vyslúžilého kapitána, a exherečky Alice (Tatiana Kulíšková) nie sú spoločné majetky, deti ani spomienky. Izolovaní v starej veži, na studenom ostrove obkolesenom rozbúreným morom, kde sú okrem nich len vojaci, vedú medzi sebou hrozný (a to doslova) boj o moc. Režisér Ballek vytvoril pre prvý kompletný slovenský *Tanec smrti* v DJP Trnava koncepciu odkazujúcu na dramatika. Strindbergova hra má totiž dve časti, obe napísal v období prvých experimentov s modernizmom. A tak obe tancujú na hrane medzi naturalizmom a symbolizmom či expresionizmom. Aj Ballekova inscenácia má dve časti, obe s výrazne odlišnou estetikou. V prvej polovici je to psychologická dráma, veľká príležitosť pre dvojicu hercov, akási súkromná *Hra o tróny*, ktorej venujú Edgar a Alice všetku životnú energiu. Vzájomnú deštrukciu umocní príchod Kurta (Martin Hronský), starého priateľa. Stane sa divákom a neskôr aj hercom ohavného divadielka, v ktorom sa ho každý z nich snaží strhnúť na svoju stranu. Divadelná metafora je jeden z pilierov koncepcie. Pred projekciu fjordu a rozbúreného mora postaví technici kulisu, interiér ošarpanej veže. Pred ňou sa hrá, za ňou, v prítmí, maskérky sem-tam protagonistov dolíčia. Tí sa následne vracajú na scénu a ďalej hrajú, svoje „roly“ s jediným cieľom. Druhému ublížiť, no nikdy ho celkom nezničiť.

Problémom je, že nie je jasné, kto to pred nami bojuje. Strindberg zámerne pracoval s nejasnosťami a (nielen) preto majú herci ťažkú úlohu. Ich postavy neustále niečo predstierajú, no oni nás musia presvedčať, že im môžeme veriť. A to sa celkom nedarí. Jedlovský aj Hronský namiesto úspornosti, ktorá by podporovala tajomnosť, ponúkajú v krajných situáciách priveľa emočných odtieňov – výrazov a gest. S tým sa lepšie pasuje Kulíšková.

52 Strindbergove expresívne vstupy – teatrálné výbuchy

KX



foto R. Tappert

hnevu, vášne či utrpenia sú však toporné vo všeobecnosti. Herecký prístup je tak v kontraste s chladnou až mystickou atmosférou (scéna Tom Ciller, svetelný dizajn Jozef Čabo).

V druhej polovici sa milostný trojuholník zopakuje. Rozmarná a energická Judith (Lucia Čížinská), dcéra Alice a Edgara, sa hrá s Kurtovým synom (Martin Belianský), krehkým chlapcom v kostýme cínového vojačika, no stojí o ňu aj Poručík. S novou generáciou prichádza aj moderný štýl, aj zaujímavé divadlo. Realizmus s dávkou expresívnosti prekryje silná expresionistická štylizácia. Znamená to takmer prázdne javisko, výraznú prácu so svetlom, zrušenie jednoty času a miesta, žiadne psychologizovanie. Herci sa pohybujú v geometrických mizanscénach, ktoré rýchlo smerujú k záveru. Mladí majú od začiatku výrazné líčenie. Jablká zjavne nepadajú ďaleko od stromu a raz budú ešte červivejšie. *Tanec smrti* je inscenácia o večnom súboji pohlaví a dedičnosti, a aj zaujímavým dialógom so Strindbergom. Ale výsledku dominuje predovšetkým nenaplnenie hereckej výzvy. ❖

### A. Strindberg: *Tanec smrti*

preklad L. Obuch úprava M. Drgoňa, R. Ballek réžia R. Ballek dramaturgia M. Drgoňa scéna T. Ciller video J. Čabo kostýmy K. Holková hudba M. Lejava hrajú V. Jedlovský, T. Kulíšková, M. Hronský, T. Mosný, M. Belianský, L. Čížinská premiéra 22. november 2019, Veľká sála Divadla Jána Palárika v Trnave

**Martina Mašlárová**  
divadelná kritička

## S chronoškriatkami sa dobre starne

Aj vy ste si mysleli, že záhadné dierky na ponožkách, vyťahané očka na svetloch, flaky na nábytku, vyblednutia, trhliny, hrdzavé miesta a ďalšie opotrebenia vznikajú len tak samy od seba alebo, nebodaj, vašou nepozornosťou? Omyl. Ide o výsledok tvrdej záslužnej práce chronoškriatkov, ktorí denne poctivo „postaršujú“ všetko okolo. Títo tvoria sú voľným okom neviditeľní a okrem toho, že cez deň normálne chodia do školy a do práce, po večeroch tancujú rituálne tance na počesť všemocného Zuba času, ktorý sa zjavil, keď bol ešte vesmír čistý a voňavý, a ktorému nič na svete neodolá – teda, okrem plastovej slamky.

Na nahliadnutie do sveta chronoškriatkov nie je potrebný mikroskop, stačí zájsť do Bratislavského bábkového divadla, v ktorom český režisér Jakub Maksymov vytvoril vtipnú a výtvarne mimoriadne vydarenú inscenáciu. Jej dôležitou súčasťou je v našich bábkových divadlách priekopnícke použitie princípu live-cinema (puppet cinema), pomocou ktorého nám tvorivý tím detailne približuje každodenný život týchto bytostí, najmä chronického záškoláka Zašmodrcha a jeho najlepšieho kamaráta Flaka. Využitie rovnakých bábok dvoch veľkostí umožňuje hercom na jednej strane rozohrávať príbeh

foto J. Starovecký



v priestore s maličkými plstenými chlpatými figúrkami na drôtoch a na druhej strane približovať ich výraz a konanie prostredníctvom kamery, ktorá sníma ich väčšie ekvivalenty. Vďaka premietaniu tak možno vnímať dej z dvoch perspektív, napríklad zblízka odhaľovať štruktúru tkaniny pleteného svetra a pritom sledovať dobrodružný bungee-jumping Zašmodrcha a Flaka na jeho vlnených vláknach.

Výtvarníčka Olga Ziębińska, autorka celej výpravy, vytvorila dômyselné viacúrovňové dejisko, ktoré skrýva množstvo dynamicky sa meniacich a detailne prepracovaných zákutí. Výborným nápadom je napríklad valec oblepený machom, ktorý pri priblížení vyvoláva dojem behu po lesnej ceste. K zvlášť zábavným častiam inscenácie patrí tiež moment, keď Zašmodrcha za trest pošlú do továrne na najnechutnejšie kazy a dostane na starosť pestovanie plesní, vkladanie červíkov do jabĺk či rozmnožovanie lykožrútov.

Maksymovova adaptácia oceňovanej detskej knihy *Překlep a Škrálop* nám sprostredkuje niekoľko dôležitých momentov. Motivuje deti meniť optiku nazerania na veci okolo seba, zvedavo uvažovať o procesoch, ktoré neustále prebiehajú, hoci to na prvý pohľad nevidno. Vďaka Zašmodrchovi sa tiež učia kriticky spochybňovať zdanlivo dané premisy (vďaka výletu do ľudského sveta si uvedomí, že mu dospelí nehovorili pravdu o užitočnosti postaršovania a že ani oni celkom nevedia, aký zmysel má ich činnosť). Na druhej strane sa v závere ukáže, že starnutie je prirodzený jav s vlastnými zákonitostami a je dobré ho ako taký akceptovať. *Chronoškriatkovia* sa však v inovatívnom repertoári BBD zaradili k inscenáciám, ktoré sa našťastie tak skoro neošúchajú, nevyblednú a neopotrebnujú. ❖

### T. Kočinský, B. Klárová, J. Maksymov: *Chronoškriatkovia*

adaptácia, réžia J. Maksymov dramaturgia P. Galdík scéna, bábky, kostýmy O. Ziębińska hudba L. Novkov text piesne P. Váša kamera J. Ťapucha účinkujú M. Adam, M. Kalinková, R. Laurinec, L. Piktor premiéra 4. október 2019, budova Istropolisu (dočasná scéna Bratislavského bábkového divadla)

# Otakar Zich Estetika dramatického umění

**Reedícia slávnej publikácie je návratom k samotným koreňom divadelnej teórie na našom teritóriu, bez ktorých by nevyrástla komplikovaná sieť súčasných úvah. Zichovo dielo aj preto patrí do základnej výbavy každého divadelného vedca. Pripomínanie pomyselných základov môže pomôcť aj k pochopeniu súčasných diskusií o tom, akoby malo divadlo vyzerat'. Preto prinášame ukážku z polemickkej kapitoly Realismus a idealismus: Podstata divadelní iluze.**

Již v prvním dílu této knihy, ale i často v druhém, zdůraznili jsme, že dramatické umění je umění obrazové, tj. že jeho díla něco zobrazují, představují. Není samojediné; stačí vzpomenout třeba jen sochařství a malířství, v jistém smyslu též básnictví, zvláště epického (např. románu). Všem těmto uměním jest společné, že se jejich díla, ať věci (např. socha), nebo děje (např. hra hercova) podobají určitým předmětům (věcem nebo dějům) z přírody nebo života. Tato podobnost má ovšem různý stupeň – někdy je veliká, jindy malá – a různý rozsah, týkající se někdy jen podrobností, jindy též určitých celků v díle obsažených, ba dokonce celého díla. Dá se však vždy konstatovat, tvoříc tak objektivní znak každého obrazového díla. (...)

Je jisto, že takováto vnější podobnost sama o sobě na nás působí libým citem, a to tím silnějším, čím je větší. Zjišťujeme tu shodu mezi umělým dílem a mezi něčím, co známe odjinud z vlastní zkušenosti. „Shodou se zkušeností“ však je definována pravda materiální vůbec (na rozdíl od pravdy formální, tj. logické bezspornosti); působí na nás tedy takováto díla dojmem vnější pravdivosti, tím větší, čím je řečená podobnost větší. Bezděčné srovnávání díla

s předmětem jemu podobným nabývá pak u obecnstva rázu, jako by zobrazené bylo kopií, předmět, jež svou podobností připomíná, originálem. S uspokojením se konstatuje, že stromy v krajině, ovoce na „zátiší“ atd. je namalováno „věrně“, a radost z této shody vrcholí tam, kde jde o „originál“ singulární, ovšem nám známý, např. při portrétu. Je známo potěšení, jež působí ve společnosti ten, kdo výtečně napodobí v řeči i v chování nějakou známou osobu. A jeli psychologicky vysvětlitelná tato libost ze shody, je stejně pochopitelná i nelibost z neshody mezi „kopií“ a „originálem“; dílo, soudí se, je nepřirozené, nepravdivé, vůbec „nezdařené“ – tak jako by se to rozumělo samo sebou, že umělec chtěl kopírovat přírodu nebo život. Tu se však již, jak patrně, přechází od pouhého fakta, že obrazová díla umělecká jsou podobna předmětům přírodním a životním, k požadavku, aby se tato díla řečeným předmětům podobala, a to co nejvíce.

Tento normativní způsob pojetí uměleckých děl sluje naturalismus. Může se ovšem týkat jen umění obrazových; u neobrazových (např. u stavitelství) neměl by smyslu. (...)

Není divu, že i v uměleckém tvoření, ovšem jen pro umění obrazová, vznikla teorie o „napodobení“ přírody nebo života jako podstatě této tvorby. Pamatujme dobře, že v heslu „naturalistického tvoření“ (právě tak jako u „naturalistického pojetí“ díla obecnstvem) není obsažen jen požadavek, aby se dílo podobalo něčemu z naší zkušenosti životní, což, jak uvidíme, je nezbytné právě u děl obrazových, nýbrž požadavek, aby se to podobalo co nejvíce; jde tedy o směr tvoření, o tendenci přiblížit se přírodě a životu tak, jak jen je možno. (...)



Otakar Zich  
**Estetika dramatického umění**  
Nakladatelství Akademie  
múzických umění, Praha, 2019  
392 s.  
ISBN 978-80-7331-482-8

Příroda a život (z něhož teď samozřejmě vylučujeme umění samo, jehož díla ovšem též na umělce působí) jsou pro umělce právě jmenované pouze pramenem jejich invence, pramenem tak nevyčerpatelným, že z něho může každý z nich brát nové a nové po celý život a že zbývá stále dosti pro druhé a pro budoucí. V přírodě i životě je obsaženo nekonečné množství uměleckých hodnot, ale jejich zákonitost je zastřena jednak velikou složitostí jevů, jednak náhodnými vlivy, jež ji skoro šmahem porušují. Umělci, aby se těchto hodnot dobrali, musí přírodní i životní jevy zjednodušovat a očišťovat tím, že vybírají a podtrhují, co je zaujme, ostatní přehlížejí. Každý vidí tam podle svých sklonů něco jiného; je to, jak bylo řečeno o impresionismu, „příroda viděná temperamentem“. Tento směr uměleckého tvoření, jenž vycházejí od přírody a života vzdaluje se od nich tím, že předměty, jež si z nich vybral, účelně mění, ale jen do té míry, že podobnost s „originály“ nepomine, sluje umělecký realismus. Podstata realismu je tedy zase v tendenci, ve směru tvorby: vzdálit se od přírody a života, ovšem jen pokud to dovoluje obrazové umění, pro něž je tolikrát zdůrazněná „podobnost“ požadavkem nezbytným. To je tendence opačná než v naturalismu, jenž se hledí, přes omezené prostředky každého umění, blížít k předmětům naší zkušenosti daným. (...)

Realismus je plně umělecký směr, protože právě ve zdůrazněném „vzdalování“, tj. ve změně předmětů zkušeností daných, a to změně nikoli jen nutné, tj. technikou určitého oboru uměleckého dané, nýbrž i svobodné, osobou umělcovou určené, jest tvůrčí moment práce umělcovy. Přes tuto svobodu není řečená změna libovolná, slepá, nýbrž účelná, směřující podle hořejšího k tomu, aby podala v uměleckém díle co nejdokonaleji názornou zákonitost vybraného úseku umělcovy zkušenosti; tuto účelnou změnu nazveme uměleckou stylizací předmětů, jež umělec zobrazuje. Je však ještě druhý způsob uměleckého tvoření, který bychom nejlépe označili jako „expresionismus“, kdyby toto slovo nemělo – tak jako impresionismus – užší význam určitého slohu historického; nazveme je tedy obecněji chápaným jménem idealismus. ☐

## Knížné tipy



320 s.  
orientačná  
cena 20 €

kol. aut.  
**Divadlo Andreja Bagara 70**  
Divadlo Andreja Bagara v Nitre  
a Divadelný ústav  
[www.dab.sk](http://www.dab.sk)  
Pri príležitosti 70. výročia Nitrianskeho divadla vychádza publikácia venovaná jeho histórii, významným udalostiam, osobnostiam a inscenáciám. Siedmi autori a ďalší spolupracovníci v nej prinášajú množstvo faktografických údajov aj dodnes neznáme či nepublikované informácie. Okrem toho kniha obsahuje aj bohatý fotografický materiál, archívne dokumenty zo života divadla, plagáty či scénické návrhy.



192 s.  
orientačná  
cena 17 €

Markéta Svobodová, Jiří Kuděla, Miroslav Zelinský  
**Fenomén Bauhaus**  
Grada Publishing  
[www.grada.cz](http://www.grada.cz)  
Impulzom pre vznik knihy bolo sté výročie založenia Bauhausu. Moderná umelecká a priemyslová škola s priekopníckymi umeleckými víziami i vzdelávacími metódami sa stala modelom pre ďalšie podobné školy. Autori publikácie skúmajú tento fenomén prostredníctvom kľúčových osobností Bauhausu aj v prepojení na prostredie českej medzivojnovej avantgardy, ktorá bola s nemeckou školou v úzkom kontakte.



310 s.  
orientačná  
cena 83 €

Anne Fliotics, Gail Medford (eds.)  
**New Directions in Teaching Theatre Arts**  
Palgrave Macmillan  
[www.palgrave.com](http://www.palgrave.com)  
Kniha reflektuje zmeny v divadelnom umení a jeho výučbe, ktoré nútia pedagógov inovovať a experimentovať s novými edukačnými stratégiemi. Šestnásť samostatných štúdií je rozdelených do piatich sekcií – učenie pomocou digitálnych technológií, učenie v súlade s edukačnými trendmi, učenie nových smerov v performatívnych umeniach, netradičné učenie a kolaboratívne a interdisciplinárne učenie.

**Jiří Havelka**  
režisér



## Lešení v mlze

Tohle období – poslední dva týdny zkoušení – je pro mě trýznivé. Nemám to rád. Musí se fixovať. Musí se vytvářet inscenace, která snese reprízování. Neměla by se rozpadnout. Musí se udělat systém narážek, posloupnost obrazů, vytisknout scénář. Technici potřebují scénář. Osvětlovači musí svítit podle narážek, zvukaři zvučit a inspicie posílat herce. Všechno podle narážek. To je zřejmě esence té režie. Stavba lešení. Nemám to rád. Ale věřím, že pod tím lešením zůstává hra. A radost ze hry.

Nejradši bych si s herci a herečkami povídal. I s techniky. I s inspicí. A pak zkoušel situace, které z toho povídání vznikly. A pak si o těch situacích povídal s dramaturgy. A pak zkoušel situace, které vznikly z toho zkoušení těch situací, o kterých jsme si povídali...

Mám rád tu fázi, kdy nevím. Je tma. Ne, tma ne. Je mlha. A v mlze zahlédnu obrys. Obrys něčeho, co může být začátek tvaru. A tvar může být začátek kostry. Kostra vybízí ke struktuře, struktura určuje koncepci. A koncepcie vyhledává další obrysy v mlze. To vyhmátávání, prozkoumávání. Žádné vědění, jen tušení. To je zřejmě esence toho autorského divadla.

Poslední dva týdny nic nedává smysl. Hlavně ve velkých institucích, kde se scénografie musí odevzdat dávno před první zkouškou. Návrhy kostýmů taky. Herci nejen že dopoledne zkouší, ale také odpoledne oprašují a večer hrají. Únava. Technici pořád bortí a staví a bortí a staví. Únava. A do toho fixujete další inscenaci na další repertoár. Únava. Nedává to smysl. Divadlo nedává smysl. Nedokážu si představit svět bez divadla. ☐

## ELENA KNOPOVÁ

teatrologička

Dnes je až nezmyselné, aby sa divadlo, a teda aj umelecké školy nevyjadrovali či nevyhraňovali aj politicky. Aby im nezáležalo na tom, v akom stave sa nachádzame vo verejnej, občianskej sfére. Spoločenská situácia na to priam nabáda. Akademická pôda a obec vždy boli nositeľkami istých slobôd a étosu (čo umožňovalo prežiť aj v totalitných časoch). Vnímam dve polohy – študentskú obec (s jej veľkou názorovou silou a energiou) a vedenie škôl (s ich zodpovednosťou, ale často aj alibizmom). Osobne preferujem iniciatívy „zdola“ než označkovanie postoja celej inštitúcie pár ľuďmi „zhora“. Možno by školy mali vyvíjať vlastné iniciatívy, skôr než sa rozhodovať, ku komu sa pridať či nepridať. Vždy je riziko, že si na dobrej myšlienke niekto v pozadí len vybuduje svoj politický „image“ a voličskú základňu.

## PETER ČANECKÝ

scénický a kostýmový výtvarník

Každá umelecká inštitúcia je zastúpená jednotlivcami. Každý jeden z nás sa môže slobodne rozhodnúť, aké názorové spektrum reprezentuje a akým spôsobom si ho v spoločnosti uplatní. To, v akej inštitúcii pracuje a či a ako ju má záujem navonok reprezentovať, môže byť len pridanou hodnotou. Dúfam, že konečne prestane platiť situácia jeden proti druhému a vznikne stav každý s každým, za prežitie tejto planéty. Naša Zem je to, čo bude reprezentovať „inštitúciu“ budúcnosti. A na to treba upriamiť naše individuálne aj kolektívne názorové vymedzenie.



# 2 x 2

**Do akej miery by sa mali umelecké vzdelávacie inštitúcie politicky, hodnotovo a názorovo vymedzovať alebo sa hlásiť k občianskym iniciatívam?**

**Do akej miery by sa mali umelecké vzdelávacie inštitúcie politicky, hodnotovo a názorovo vymedzovať alebo sa hlásiť k občianskym iniciatívam?**



## MARIÁN AMSLER

režisér

Ako pedagóg Vysokej školy múzických umení som presvedčený, že je nutné, aby sa verejné inštitúcie vymedzovali proti názorom, ktoré jednoznačne popierajú demokratické a liberálne hodnoty. Nech sa konečne slovo „liberálne“ prestane zneužívať ako nadávka. Vyvesenie transparentu s preškrtnutým hákovým krížom na Univerzite Komenského v Bratislave považujem za gesto odporu proti nacionalistickým tendenciám, ktoré u nás bujnajú. A podobne aj vyvesenie dúhovej vlajky na Vysokej škole výtvarných umení. Veľa cestujem a aj preto sa čudujem, ako hlboko je u nás zakorenený falošný kresťanský konzervativizmus a ľudia sa dajú ľahko manipulovať ideológiami. Aj preto si myslím, že jednou z úloh vzdelávacích inštitúcií je, aby mladým ľuďom a študentom otvárali oči a ukazovali smerovanie modernej demokratickej spoločnosti. Chceme, aby moji študenti boli otvorení, vnímaví a tolerantní.

## MICHAELA PAŠTEKOVÁ

teoretička umenia

Pôvodne študentská iniciatíva Stojíme pri kultúre vznikla na pôde Vysokej školy výtvarných umení s podporou vedenia školy. Na rektoráte sa vyvesila dúhová vlajka, prednáškovú sálu škola uvoľnila na verejné diskusie o Kunsthalle. Pedagógovia stáli v uplynulých mesiacoch na námestiach spolu so študentmi počas viacerých protestov a na hodinách sa nikdy toľko nediskutovalo o umeleckom aktivizme. Je správne, keď školy o kritickom myslení neučia len v teoretickej rovine, ale vyzývajú naň aj za bránami inštitúcií. Nemali by pri tom vyjadrovať podporu konkrétnemu politickému hnutiu, ale učiť, čo znamená byť občiansky aktívnym.

**Mika Rosová**  
spisovateľka



## Z dramaturgickej pokladnice

Prečo sa dnes niekto rozhodne inscenovať Havlove hry? Iste, dá sa v nich všeličo nájsť, absurdita života, byrokracia, problém moci – témy stále aktuálne. Na druhej strane, to sa dá povedať o mnohých ďalších autoroch a ich dielach, a paralely k dnešnej situácii by sa hľadali ešte ľahšie. Prečo si teda niekto vyberie práve Havla? Čítala som nedávno knihu *Filozofie a politika kýč*, výber článkov a esejí českého filozofa a teoretika umenia Petra Rezka. Sú to často prekvapivé (a vtipné) veci; Rezek sa dlhé roky venoval analyzovaniu filozofických textov českých disidentov a dokázal k nim, ku všetkým vrátane Havla, bez ohľadu na ich renomé, pristúpiť veľmi trpezlivo a vecne. Upozorňuje, čo kto vytrhol z kontextu, čo prekrútil alebo nepochopil, čo kto zovšeobecnil a prečo potlesk, ktorým boli za svoje vývody často odmenení, nebol vždy zaslúžený. Havel sa toho, ako filozof a politik, dopúšťal tiež. Niečo vytrhol z kontextu, niečo zjednodušil, občas zašermoval veľkými slovami. To z neho určite nerobí o nič schopnejšieho dramatika, ale zároveň to na jeho umeleckú tvorbu a témy v nej preberané rozhodne vrhá nové svetlo. Nebolo by zaujímavejšie (a plodnejšie), keby sme namiesto pokusov oprášiť staré hry radšej oprášili a zrevidovali ich autora a svoj zidealizovaný pohľad naňho? Alebo si ho jednoducho príliš ceníme ako vzor a kritika by stále pôsobila svätokrádežne? Ak reflektujeme spôsob, akým extrémna pravica, médiá či populistí narábajú s jazykom, prečo nezauvažovať nad tým, ako vlastne jazyk používal Havel? Naša dramaturgická pokladnica prekypuje mnohými kvalitnými dielami od nejedného zaslúžilého umelca. Je dobre, že sa máme o čo oprieť. Ale možno aj tu by sa dalo povedať: think outside the box. ☐

# Ja a divadlo

v novembri kreslí — Marek Cina



## JULIÁNA DUBOVSKÁ scénografka bábkového divadla



Žijem zmenou životného priestoru. Na stáži v bábkovom divadle Arketal v Cannes ma jeho zakladateľka Greta Bruggeman inšpiruje robiť veci funkčne, precízne a presne (čo nikdy nebola moja silná stránka). V perfektnej dielni a s pohľadom na more za oknom sa mi to začína páčiť. Pohodové dni v ateliéri sa krátia, inscenácia *Hermés, hravý boh* má premiéru o mesiac. Stále si viem nájsť čas aj na vyrábanie bábok inšpirovaných knihou *Lyšiak Pax*.

Silný zážitok bol festival bábkového divadla v Charleville-Mézières. Zdá sa mi, že francúzske bábkové divadlo sa berie príliš vážne. Je v ňom veľa textu, výtvarne je dokonale estetické, no bez hlbších významov, zmien a dynamiky scénografie. Zážitkom z iného vesmíru bola inscenácia *At the still point of the turning world* performeru Renauda Herbina. Dvaja animátori ovládali inštaláciu vytvorenú zo stoviek visiacych textilných vrecúšok, evokujúcu vlny, pokožku alebo niečo úplne iné a nepomenovateľné. Jedna tanečníčka a jedna bábka. Stojí za vygooglenie.

To najinšpiratívnejšie je úplne jednoduché. More, slnko, Alpy. Stretnutia aj samota, v ktorej mám konečne čas sústrediť sa na odložené nápady.

Z domova ma veľmi teší, že *Anna* (inscenácia divadla Veteš, pre ktorú som vytvorila minulý rok bábky) pocestuje do Prahy na festival Přelet nad loutkářským hnízdem.

## SAMUEL CHOVANEC dramatik a režisér



Som tesne po škole a otázka: „Ako robiť divadlo?“ má zrazu úplne iné kontúry. V nezávislej sfére divadla na Slovensku, kde som sa po škole našiel, nie je zháňanie prostriedkov zložitá. Je len časovo náročné. V divadle mi čoraz menej chutí koncentrácia na človeka a na svet z pohľadu človeka – to ma dosť brzdí pri uvažovaní, čo robiť. Chcel by som skúmať, do akej miery aj neľudskí aktéri zo živej a neživej prírody môžu mať v divadle monológ, opernú áriu alebo len tak byť ticho. Pri uvažovaní nad vzájomnou závislosťou organizmov ma zaujalo napríklad zistenie, že v srsti leňochoda sa nachádza hmyz, ktorý žije len tam a nikde inde. O leňochodoch by sa toho dalo... K tomuto uvažovaniu ma vedie čítanie či už Gillesa Deleuza alebo jeho nasledovníkov. Jeden z najnovších nálezov je Nigel Thrift a jeho Non-representational theory, ktorá okrem iného hovorí o „performative knowledge“ (performatívnom poznaní). Je pokusom o odvrátenie od reprezentácie a interpretácie, kontemplatívnych modelov myslenia a konania k modelom, ktoré sú založené viac na priamej skúsenosti. Okrem toho sa v Asfd divadlo aštttnkorazd fildj venujeme príprave vzdelávacích aktivít. Tento rok sme predstavili poľských kritikov analyzujúcich operu a tanec a čaká nás aj workshop Suzuki Tadashi metódy.

## SILVIA SOLDANOVÁ herečka



Zdá sa, že táto sezóna bude pre mňa naozaj pestrá. November '89 je nosnou témou inscenácie *Nemá trieda* (režia Adriana Totiková), ktorá v prostredí stredoškolských lavíc priamo medzi študentmi približuje atmosféru predrevolučných dní v Československu. Štyridsaťpäť minút držíme pozornosť mladého diváka a na oplátku mladý divák drží svojimi nepredvídateľnými reakciami v pozore nás. Druhá vyučovacia hodina je venovaná diskusii s odborníkom. Nielen táto inscenácia je dôkazom, že trnavské divadlo v rukách nového vedenia prechádza istou transformáciou.

Druhou inscenáciou mojej sezóny je zájazdový muzikál *West Side Story*. Som rada, že som sa po dlhšej dobe mohla žánrovo priblížiť k práci, ku ktorej som bola vedená na vysokej škole. Postava Marie, ktorú som naštudovala, je veľmi náročná najmä po speváckej stránke.

Momentálne skúšam v domovskom divadle s Andrejom Kalinkom inscenáciu *Temperamenty*, o ktorej viem už dnes, že jej decembrová premiéra bude stáť za to, a aj to, že práca, prístup, tvorba, inšpirácie a skúsenosti z tohto skúšobného procesu sa nedajú porovnať s tými vyššie spomenutými.

Chvalabohu za moje pestré povolanie, pretože to, čo mi táto sezóna priniesla (a čo ešte prinesie), to len tak nezažiješ na poobednej vo Volkswagene.

## 4. – 7. október

Bábkové divadlo na Rázcestí hostovalo v belgickom Bruseli. Nedľa s bystrickými bábkami určená pre slovenské a belgické rodiny sa konala v Divadle na Tombergu. Medzinárodnému publiku zahrli rozprávky *O Dobromilovi a Lenimírovi*, *O Jurkovi s kozou* a *Zamatový zajačik*.

## 10. október

Laureátmi Nobelovej ceny za literatúru sa stali poľská spisovateľka Olga Tokarczuk a rakúsky autor Peter Handke, ktorý je autorom viacerých prelomových divadelných hier. Ocenenie známeho prozaika, dramatika, scenáristu a filmového režiséra vyvolalo rozporuplné reakcie vzhľadom na jeho politické názory a vyjadrenia aj na adresu Nobelovej ceny.

## 18. október

Štátna opera v Banskej Bystrici, ktorá oslavuje 60. výročie, začala sezónu premiérou inscenácie *Eva*. Dielo hudobného skladateľa Josefa Bohuslava Foersterera na motívy českej hry *Gazdina roba* bolo aj otváracím titulom v roku vzniku divadla.

## 23. október

Zástupcovia Bratislavského bábkového divadla vycestovali na Kids Euro Festival vo Washington DC, kde sa predstavili spolu s desiatkami divadiel z celej Európy. Na jednom z najväčších amerických festivalov pre deti zahrli niekoľko predstavení svojho *Popolvára*.

## 23. a 24. október

Český Inštitut umění – Divadelní ústav pripravil pri príležitosti 30. výročia politických zmien v strednej a východnej Európe medzinárodnú konferenciu Divadlo a svoboda. Zástupcovia 13 krajín, medzi ktorými nechýbalo ani Slovensko, na nej diskutovali

o vývine, podobách, úspechoch aj neúspechoch nezávislého divadla po páde železnej opony.

## 26. október

Cenu Identifikačný kód Slovenska si prevzalo 16 osobností kultúry, umenia a vedy. V oblasti divadla získali ocenenie pre výnimočné osobnosti, ktoré vďaka talentu a kreativite dokážu presiahnuť nepísané hranice kvality, herečky Eva Mária Chalupová a Tatiana Pauhofová.

Vo foyeri novej budovy Slovenského národného divadla mala vernisáž výstava Divadelného ústavu Nežná '89 – Revolúcia, ktorá sa začala v divadle. Kurátor Marek Godovič vybral materiály tak, aby vykreslil atmosféru doby a poukázal na silný zástož divadelníkov na tejto prelomovej udalosti.

## 25. a 26. október

Od Jánošíka k pápežovi, foto Collavino



V Divadle Andreja Bagara v Nitre sa konal gala-večer k 70. výročiu divadla. Tvorcovia koncipovali program pod názvom *Od Jánošíka k pápežovi* ako kombináciu hudobno-tanečno-speváckych blokov a videoprojekcie, v ktorej známe osobnosti divadla spomínali na kľúčové momenty histórie alebo na svoje osobné nezabudnuteľné chvíle.

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

## 7. – 17. november

Festival Ars Poetica je festival poézie. No každý rok okrem samotného čítania prináša aj odlišné podoby prezentácie básní. Okrem toho, že tento rok privíta Jaapa Blonka, hudobného skladateľa a performeru na poli zvukovej poézie, organizuje aj zaujímavé kolokvium. Jednou z jeho tém bude aj otázka, ktorá zasahuje aj do súčasných divadelných teórií – performatívny potenciál jazyka.

.....

## 14. – 17. november

70 sukien mala, foto L. Lovišková



Na multižánrovom festivale Vlna naživo dostane okrem literatúry a hudby výrazný priestor aj súčasný tanec. Tomáš Danielis uvedie svoj netradičný tanečný stand-up *21&Counting*, Jana Tereková tanec s prvkami bábkového divadla *70 sukien mala* a Silvia Sviteková sólo *Pamäť betónu*. Festival však prinesie aj premiéru novej inscenácie Petry Fornayovej s názvom *Manifest*, ktorá sa dotýka tém revolúcie a evolúcie.

.....

## 29. – 30. november

Error je medzinárodný festival divadiel, v ktorých hrajú ľudia bez domova a inak sociálne vylúčení či znevýhodnení ľudia. Aktuálny ročník bude mať najmä česko-slovenskú účasť. Okrem nášho Divadla bez domova vystúpi napríklad súbor Naděje Praha s ich *Pouličnickým cirkusom*. Súčasťou bude opäť aj maďarské divadlo AHA a už tradične sa počas Erroru bude konať aj medzinárodná konferencia zameraná na témy umeleckej práce s marginalizovanými skupinami.

## RÁDIO DEVÍN

- 13. 11. 22:00 **O. Wilde – P. Nagy:** Prečo je dobré mať Filipa
- 20. 11. 22:00 **M. Čeretková-Gálová:** Hriech mlčania
- 27. 11. 22:00 **J. Bodnárová:** Osamelosť dvoch izieb

## RÁDIO REGINA

- 8. 11. 21:00 **M. Groll:** Turek pána Kempelena
- 10. 11. 21:00 **VHV:** Záveje
- 12. 11. 20:00 Divadelný zápisník  
**Z. Ferenczová:** Von
- 13. 11. 21:30 **R. Dobiáš:** Rozlúčka s bratom R
- 19. 11. 20:00 **K. Horák:** Mesianistova hlava, Duša hry
- 20. 11. 21:30 **V. Klimáček:** Denník nežnej
- 24. 11. 21:00 **I. Stodola:** Bačova žena
- 26. 11. 20:00 **M. Košíková:** Stratená  
**S. Lavrík:** Ryba nášho mlčania
- 27. 11. 21:30 **J. Mikuš:** Expedícia Paradajz

## JEDNOTKA

- 10. 11. 20:30 **Nero a Seneca** (televízna adaptácia hry E. Radzinského)

## DVOJKA

- 11. 11. 22:25 **Ďaleko od ľudí** (filmová dráma inšpirovaná poviedkou A. Camusa)
- 15. 11. 10:00 **Sólo pre bicie (hodiny)** (televízna inscenácia hry O. Zahradníka)
- 17. 11. 00:00 **Jawa nostalgická** (záznam inscenácie divadla GUnaGU)
- 19. 11. 10:00 **Príživník** (televízna úprava hry I. S. Turgeneva)
- 24. 11. 22:25 **Trestajúci zločin** (záznam inscenácie divadla Malá scéna)

# Konkrétne ø ...

## MIRKA KOŠTÁLOVÁ

(V4@THEATRE CRITICS RESIDENCY)

... Kde bolo, tam bolo, bola raz jedna Divadelná Nitra 2019. Najprv nám predstavila vzťah dvoch ľudí založený na mŕtvolnej posadnutosti (*Sternenhoch*), potom prostredníctvom bábok narážala do reálnych a fiktívnych múrov, ktoré poukázali na podoby neslobody (*Príbeh stien*). Za siedmimi dolami si však Divadelná Nitra povedala, že by nebolo na škodu, keby si pripomenula Bibliu. Tá bola odrazovým mostíkom k intelektuálne rozhladeným policajtom, ktorých pohoršil názov kapely Mokry Puškin (*Človek z Podol'ska*). Čo z celej rozprávky vyplýva? Ak človek stratí slobodu, či už pre systém, alebo pre nátlak spoločnosti, nebude ďaleko od vytvorenia vlastného múru. A jeho búranie bude trvať dlhšie ako prestavba scény v jednom divadelnom predstavení.

## VIERA BARTKOVÁ (estetička)

... V roku výročia Nežnej revolúcie Divadelná Nitra viedla dialóg o slobode. Slobode vnútornej, osobnej, občianskej, slobode recipienta umeleckého diela. V inscenácii *Človek z Podol'ska* od teatr.doc majú herci pod kontrolou nielen hereckú akciu, ale aj divákov. Svetlo v hľadisku, očný kontakt s publikom, nie „blúdiaci“, ale cielený presne a konkrétne, je premyslenou taktikou násilia na divákovi. Náhle si uvedomíte, že váš zážitok nemá ďaleko od psychického teroru páchaného na jednej z postáv, a že ste súčasťou variantu témy aktuálneho ročníka festivalu. Niektorí diváci takýto dialóg odmietli,

no každý, kto z predstavenia odišiel, iba využil svoju možnosť slobodnej voľby.

## ROBERT ŠVARC (teoretik umenia)

... Uvažovať o útoku na divadlo je pasé. Experimentálna brnianska skupina D'epog, ktorú vedie Lucia Repašská, sa divadla dávno zbavila. V ich diele *Série, série, série, série*, ktoré vzniklo v koprodukcii s bratislavským Batyskafo, štruktúra neguje seba samu v internom prostredí, aby sa mohla správať ako perfektne autonómny systém. Ide skôr o frontálny útok na vzorček očakávaného aj neočakávaného pozorovania. Štruktúra podlieha stieraniu hraníc medzi diferenciami ako pravdepodobné/ nepravdepodobné. Že sa to mnohým nepáči, je dobre. A písať o tom netreba. Treba tam byť.

## BARBORA ETLÍKOVÁ (divadelná kritička)

... Během první sezony pod vedením Tomáše Procházky uvedl pražský Alfred ve dvoře přehlídku nezávislých slovenských divadel. Tvůrci často představovali výsledky své práce na něčem, co s divadlem zdánlivě nesouvisí, a navázali tak na „kutilskou“ poetiku domácích Handa Gote a Wariot Ideal. Bylo napínavé sledovat, jak materiály během večerů nabývaly na divadelnosti, ať už šlo o ukázky filmů ze slovenských rodinných archivů ve sbírce Marka Šulíka, o zapamatované útržky z knih přečtených pár dní před uvedením *A.T.I.S.M.I.A.* Petera Gondy, nebo o rozhovory mezi členy uskupení Hlad a chuť zaznamenané během jejich noční procházky Prahou v kostýmech bezdomovců.

NOVEMBER 2019

číslo 9 | 13. ročník

### šéfredaktor

Milo Juráni

### odborné redaktorky

Barbora Forkovičová

Martina Mašlárová

### layout & logo

ZELENÁ LÚKA s.r.o.

### jazyková redaktorka

Iveta Geclerová

### adresa redakcie

kød – konkrétne ø divadle

Jakubovo nám. 12

813 57 Bratislava

### vydáva

Divadelný ústav Bratislava

IČO 00 164 691

### zodpovedná vydavateľka

Vladislava Fekete, riaditeľka

Divadelného ústavu

### telefón

+421 (0)2 2048 7503, 102

e-mail kod@theatre.sk

### internet

theatre.sk/projekty/casopis-kod

facebook.com/casopiskod

### realizácia

Dolis, s.r.o., www.dolis.sk

### distribúcia, predplatné

theatre.sk/projekty/

casopis-kod

cena čísla 2 EUR / 50 Kč

Vychádza 10-krát ročne

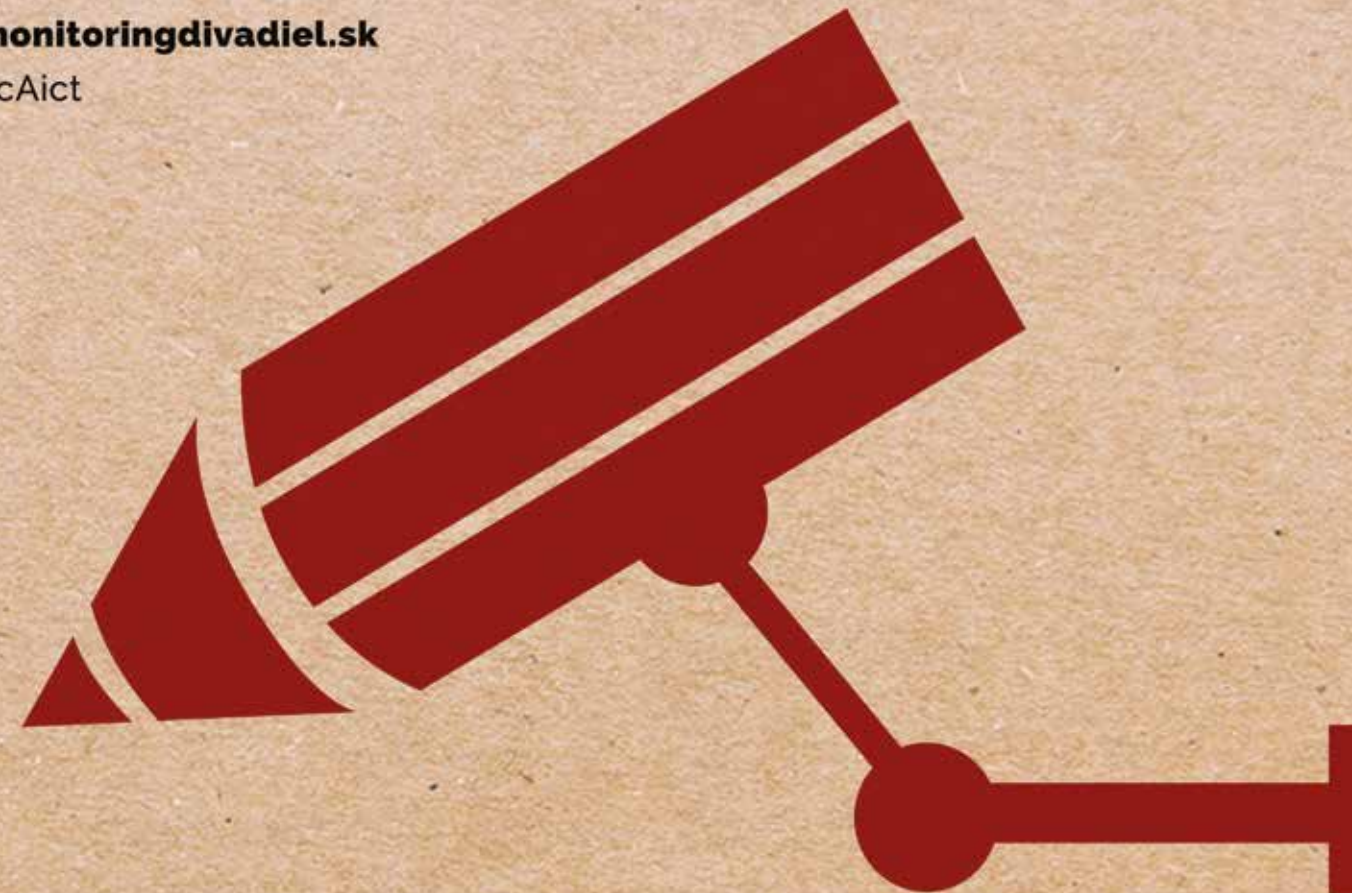
v náklade 400 ks.

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

www.monitoringdivadiel.sk

FB: @ScAict



## Monitorujeme Vás. Monitorujte nás.

### Aj v sezóne 2019/2020.

Z verejných zdrojov podporil ako hlavný partner:

u. fond  
na podporu  
umenia

lita iiiii

VŠMU  
VYSOKÁ  
ŠKOLA  
MÚZICKÝCH  
UMENÍ

Cenu SC AICT podporil:



SCAICT  
Gesamtkunstwerk

Ak máte záujem ø predplatné, ø inzerciu, ø informácie... všetko nájdete na stránke [www.theatre.sk](http://www.theatre.sk) v sekcii časopis kød, v kníhkupectve Prospero a na e-mailových adresách [prospero@theatre.sk](mailto:prospero@theatre.sk) alebo [kod@theatre.sk](mailto:kod@theatre.sk).



### REGISTER

Ak hľadáte register všetkých dosiaľ publikovaných článkov, klikajte na [theatre.sk/projekty/casopis-kod/archiv](http://theatre.sk/projekty/casopis-kod/archiv)



# Noc divadiel 16–11–2019

10. ročník  
Noci divadiel bude  
v znamení **Nežnej**



[www.nocdivadiel.sk](http://www.nocdivadiel.sk)

