

február



kód

konkrétne o divadle

číslo 2 | ročník 13 | 2019

cena 2 € | 50 Kč

📍 Ctibor Bachratý

📍 Kopanec v DJP Trnava

📍 Amália dýcha zhlboka v BDNR

📍 Čím rýchlejšie kráčam, tým som menšia

v Divadle ASTORKA Korzo '90

📍 Európska divadelná cena

📍 divadelná fotografia

knihy
DIVADELNÉHO
ÚSTAVU

Novinky!



Eva Kyselová
Jedna republika – jedno divadlo?
Dialóg slovenskej a českej
činohry 1918 – 1992

Monografia prináša originálny pohľad a zároveň jeden z možných výkladov dejín činoherného divadla 20. storočia v Československu. Zlomové momenty, vznik divadelných scén, kľúčové kultúrne udalosti, dramaturgické línie a emblematické inscenácie, ale predovšetkým tvorbu významných osobností činohry autorka sleduje v predpokladaných, no tiež nečakaných súvislostiach. Pomenúva, ako sa divadelné kultúry ovplyvňovali a aký významný zástoj malo české divadlo pri vzniku slovenskej divadelnej kultúry po roku 1920. Zároveň dôsledne prezentuje bohatý historiografický materiál, ktorý dokazuje, že slovenské divadlo nebolo len epigónom toho českého.

15,00 €

Kolektív autorov
Dejiny slovenského divadla I.

Ukončením niekoľkoročnej práce kolektívu renomovaných slovenských teoretikov a historikov v oblasti divadla pod vedením Vladimíra Štefka sú dlho očakávané *Dejiny slovenského divadla*. Prvý zväzok poskytuje koncentrovaný a prehľadný obraz o vývinových tendenciách slovenskej divadelnej tvorby na profesionálnych javiskách od roku 1920 do roku 1948, zachytený na primerane charakterizovanom spoločenskom pozadí a v dejinných súvislostiach. *Dejiny slovenského divadla I.* sú komplexným a syntetizujúcim dielom, ktoré ponúka výber toho najpodstatnejšieho zo slovenského divadla v tomto období.

26,00 €

Ján Jaborník
Historik, teoretik a kritik divadla

Pri príležitosti jeho nedožitých sedemdesiatich piatich narodenín zorganizoval Divadelný ústav na jar roku 2017 kolokvium venované teatrologickej činnosti Jána Jaborníka, popredného slovenského teatrologa. Odznelo na ňom aj dvanásť odborných príspevkov, ktoré sa stali východiskom pre vydanie publikácie *Ján Jaborník historik, teoretik a kritik divadla*. Okrem príspevkov z kolokvia v nej nájdete aj prierez širokého vedeckého záberu Jána Jaborníka, portréty osobností a novinové recenzie, analytické štúdie o herectve a o vývinových tendenciách v réžii a dramaturgii, syntetizujúce texty venované dejinám slovenského divadla a iné.

17,00 €

Milí čitatelia!

Neexistuje hádam nedocenenjší spolutvorca inscenácie ako divadelný fotograf. Nezasahuje do samotného procesu tvorby, no nadviaže prvú vizuálnu komunikáciu diela s publikom. Fotografia je neskôr jedným z najdôležitejších archívnych materiálov, ktorý zachováva dielo v čase. Podobnú funkciu má i modernejší videozáznam, ale podstatu inscenácie – atmosféru, emóciu alebo energiu, paradoxne, zachytáva fotografia omnoho lepšie. A navyše, z videa dobrá výstava nevznikne. Divadelný fotograf, ktorý vie, kedy stlačiť spúšť, triafa momenty, ktoré považuje za kľúčové. Tie potom zvečnia dielo v dejinách. Presne ako fotografia nemého výkriku Helene Weigelovej v Brechtovej *Matke Guráži*. Nik netuší, kto je autor, ale tento výjav ostáva v pamäti. Dramatik a režisér i jeho herečka spravili obraz slávnym v kooperácii s fotografom. Otomar Krejča doprial Josefovi Koudelkovi počas skúšok úplnú slobodu. Jeho fotografie dnes výstižne reprezentujú vizuálnu podobu slávneho Divadla za branou. Medzinárodný festival Divadelná Nitra už roky zachytáva Ctibor Bachratý. Snímky pribúdajú na skromné tabule vo foyeri divadla každý deň. Táto expozícia je malý „meeting point“, pri ktorom sa často vedú debaty o kvalite predstavení. Netreba zabudnúť na odhalenie tajomstva muzikálu *Donaha!* Novej scény Bratislava. Keď počas verejnej generálky v poslednom obraze zhodili oblečenie všetci účinkujúci, tmu preťal fotografický blesk bulvárneho novinára. Škandál na prvej strane médií, morálne otázky, čo fotograf smie a čo už nie, a najmä reklama pre samotné dielo. Divadelný fotograf je nedoceneným, ale neoceneným spolutvorcom inscenácie.

FOTO NA OBÁLKE
Kopanec, DJP Trnava, foto R. Tappert

obsah

na margo	22	Som sama, Mathea	—	2x2
2 <i>Krásné obrazy divadla</i> Anna Hejmová		Nora Ibsenova • ČÍM RÝCHLEJŠIE KRÁČAM, TÝM SOM MENŠIA (DIVADLO ASTORKA KORZO '90)	48 <i>Pohľad späť</i> Marek Godovič	54 <i>Vnímate divadelnú fotografiu ako dokument alebo umenie?</i>
rozhovor		festivity	krátko kriticky	glosa
3 <i>Telo herca tancuje, hovorí a spieva</i> rozhovor s Ctiborom Bachratým		25 <i>Od veľkej klasiky po plastovú dramaturgiu</i> Zuzana Spodniaková	50 <i>Alexandrin košíckému divadlu pristane</i> Hana Rodová	55 <i>Stratené v preklade</i> Uršula Turčanová
recenzie		zahranie	—	56 <i>Ja a divadlo</i> Radovan Dranga Lucia Fričová Ján Šimko
13 <i>Kopanec životu a ľudskosti</i> Lucia Galdíková • KOPANEC (DJP TRNAVA)		31 <i>Absurdita na ruský spôsob</i> Marcela Magdová	51 <i>Ostermeierove návraty</i> Martina Mašlárová	58 <i>kaleidoskop</i>
18 <i>Nezabúdajme (dýchať)</i> Diana Pavlačková • AMÁLIA DÝCHA ZHLBOKA (BDNR)		t/h/k	knižná ukážka	59 <i>tipy redakcie</i>
		38 <i>Momentky divadelnej fotografie</i> Joel Anderson	52 <i>Reclaimed Avant-garde: Spaces and Stages of Avant-garde Theatre in Central-Eastern Europe</i> Zoltán Imre, Dariusz Kosiński	59 <i>v éteri</i>
		extra	53 <i>knižné tipy</i>	60 <i>konkrétne p...</i>
		44 <i>Znovuoživenie divadelnej fotografie</i> rozhovor s Janou Hojstřičovou	z tvorby	
			54 <i>Moment</i> Juraj Kuchárek	

Anna Hejmová
teatrologička



Krásné obrazy divadla

Prohlížet stovky fotografií s divadelní tematikou z pozice teatrologa nabízí řadu zkušeností: od striktně profesní konfrontace s fragmenty divadelní kultury, přes estetiku předchozích dekád, až po fanouškovské identifikování fotografických ateliérů přelomu 19. a 20. století podle parket. Co nabízí divadelní fotografie kromě potěšení z krásného obrazu? Možnost dívat se na naši divadelní kulturu jinou optikou. Skrze fotografii vidět doposud opomíjené souvislosti. Koncentrací pozornosti na jeden materiál a zároveň na jedno medium definovat nové strategie přemýšlení nad divadlem.

Fenomén divadelní fotografie není součástí naší kultury příliš dlouho – skrze ni můžeme vidět fragmenty divadelní kultury posledních stošedesáti let. Materiálu je za tu dobu nepočítaně a jeho a priori nejasné hranice přirozeně znepréhledňují pozice jeho reflexe. Nicméně, i přes tyto okolnosti je možné načrtnout téma, čím divadelní fotografie byla a zkusit odhadovat, čím bude.

Z materiálu, který reprezentuje divadelní kulturu od padesátých let 19. století, je patrné, jak se vzájemný vztah mezi divadlem a jeho fotografickým odrazem a obrazem proměňoval. Vzhledem k tomu, že se samostatná profese divadelního fotografa rozvíjí až v druhé polovině dvacátého století, je přesnější vidět fotografii a divadlo po dost dlouhou dobu jako dva paralelní světy. Především portrétní ateliérové fotografie herců z 19. a 20. století z běžné produkce vybočují díky kostýmům, rekvizitám, výrazné gestice a pravděpodobnosti, že je na fotografii zachycena dobová celebrita. Tyto paralelní světy se však několikrát protkaly, a to hlavně v momentech, kdy divadelník našel svého fotografa – pak můžeme hovořit o ucelených sériích, které svojí koncentrací na divadelní prostředí představují unikátní dokumentační materiál. V tuto

chvíli tak můžeme zformulovat očekávanou otázku. Co je divadelní fotografie? Jenom dokumentace, nebo samostatný umělecký objekt? Prvoplánovou odpovědí je, že obojí. Nicméně pozorování, ohledávání a definování hranice toho, co je „jen“ dokumentace a „už“ umění, může být právě jednou z inzerovaných strategií, jak přemýšlet o divadelní kultuře. Pak si samozřejmě můžeme pokládat otázku, v čem je dokumentace umění míň než umění samotné. Divadlo je fundamentálně důsledkem nějaké sociální, společenské a kulturní situace, a proto je tedy fotografie dokumentem a otiskem této doby. Díky potřebě dokumentovat svoji přítomnost nám naši předci prostřednictvím fotografie zachytili obrazy divadla.

Fotografie jako záznam naší minulosti nás samozřejmě nutí přemýšlet nad tím, čím divadelní fotografie bude v budoucnosti. Současné technologie determinují její podobu především v posledních dvou desetiletích – skrze nástup digitální fotografie a rozmach počítačové grafiky. Radikální zlom představuje internet a každodennost jeho užívání – mění se nejenom rychlost distribuce fotografií, možnost zachycení okamžiku představení je s kvalitním fotoaparátom v mobilním telefonu technicky jednoduchá a dostupná každému. Tyto okolnosti mění status fotografa, sociální sítě status autorství. Je poměrně paradoxní, že k reflexi a definování divadelní fotografie jako uměleckého fenoménu dochází v okamžiku, kdy umění intenzivně překračuje žánry a zahlcenost mediálního prostoru obrazy všeho druhu znepréhledňuje možnost i schopnost nacházet kvalitní divadelní fotografie, krásné obrazy divadla. 📷

Dáša Čiripová
teatrologička

Telo herca tancuje, hovorí a spieva

Autentickosť strachu, vášní, nuansy emócií, energií, ako aj presne zachytený priestor na javisku zobrazujú fotografie Ctibora Bachratého. Vďaka jeho záberom si dokážeme sprítomniť jedinečný okamih javiskového diela, ale aj, a to je z hľadiska histórie divadla podstatné, zrekonštruovať divadlo či tanec čo možno najvernejšie.

Ako si sa dostal k foteniu divadla a prečo ťa fascinovalo?

Najskôr som fotil hudobné koncerty. Prvým bol koncert Collegium Musicum v Novom Meste nad Váhom, mal som asi šestnásť rokov. Potom som sa sám dostal na javisko, do súboru Trenčan a do Lúčnice. Ako lúčničiar som sa začal venovať aj javiskovému foteniu. Okrem Lúčnice som postupne fotil aj iné tanečné súbory a moje prvé „tanečné“ fotografie, konkrétne išlo o fotky detských folklórnych súborov, uverejnil vtedy časopis *Kamarát*. Dokonca si jednu fotku vybrali na titulku. Fotenie ma veľmi bavilo, ale nikdy som neuvažoval, že by som sa tým mohol živiť. Myslel som, že človek má predurčené robiť to, čo vyštudoval. Samozrejme ma povzbudzovalo, že umelci chválili moje diela a boli dokonca takí, ktorí mi tvrdili, že by som sa fotením uživil.

Kedy sa to zlomilo?

Pre mňa sa situácia zmenila, keď prišiel osemdesiaty deviaty. Nemusel som už patriť do žiadnych zväzov umelcov, bez čoho by som dovedy nemohol predávať fotky. Predtým, keď som urobil sériu fotografií, musel som diapozitívy poslať do komisie, ktorá to schvaľovala,



foto archív C. Bachratý

ako aj určovala výšku honoráru. Prvým profesionálnym divadlom, pre ktoré som fotil, bola Nová scéna, a potom pre Milana Sládka, keď vystupoval v Starej radnici v Bratislave počas Kultúrneho leta. Bolo to prvýkrát po jeho návrate na Slovensko. Urobil som pár záberov a poslal mu ich. Neskôr ma oslovil a pozval na foteenie festivalu pantomímy do nemeckého Kolína. Fotiť Milana Sládka nebolo vôbec jednoduché. Bol celý v bielom, čo znamenalo pre fotku veľký kontrast. Za celý večer som urobil iba päť fotiek. Pri pantomíme fotíte v úplnom tichu, to ma naučilo úcte v divadle. Fotil som len pri potlesku, počas predstavenia a pri hudbe. Sú to momenty, keď je herec ešte v postave, takže môžem cvaknúť. Herci a tanečníci sú totiž najlepší s divákmi. Mal som vtedy ešte hlučný fotoaparát, a preto Milan zo začiatku nebol nadšený, ale dopadlo to dobre, čo ma povzbudilo.

Už viac ako dvadsať rokov fotíš aj Divadlo Stoka.

S Blahom Uhlárom sme sa spoznali, keď som robil záznam z predstavenia *Vres*. Inscenáciu som si bol pozrieť dvakrát. Herci tu vyliezali spod sedadiel divákov – fascinujúce –, akoby dva potkany vyliezli a znova zalieli. Rovnako aj zvuky v celej inscenácii boli neuveriteľne drásavé. Rozmýšľal som, ako to celé zachytiť. Donútil som Petra Kozmona a Martina Liptáka, ktorí robili záznamy pre Divadelný ústav, aby dali jednu kameru na zem a druhú hore. Vďaka tomu vznikol veľmi dobrý záznam. Zistil som však, že ma až tak nebaví robiť záznamy a dokumentovať inscenácie. Najlepšie sa cítim vtedy, keď zachytím ten správny moment pri fotografovaní. Video nemôžeš chytiť do ruky a dať si ho na stenu.

A odvtedy si začal fotiť Stoku?

Blahovi sa záznam páčil a keď sme sa skamarátili, navrhol som mu, že by som mohol fotiť, nie nakrúcať. Samozrejme, prvá reakcia bola odmietavá. Nakoniec súhlasil a povedal, aby som prišiel na generálku, na čo som reagoval, že chceme fotiť živé predstavenie. Chcel som fotiť hercov Vlada Zboroňa, Jožka Chmela a ďalších, ktorí boli „naturščici“ a najviac presvedčiví s divákmi.



NDT2 (Nederlands Dans Theater)
foto C. Bachratý



MATKA (Peeping Tom)
foto C. Bachratý

Objavil sa ďalší problém, že budem vyrušovať, čo som nechcel ani ja. Výhodou bolo, že som pri Stoke býval, a tak som fotil rôzne reprízy. Vždy som si počkal na kľúčové momenty. Bolo to ohromné, lebo všetci v Stoke divadlom žili. Odvtedy rád fotím alternatívnejšie divadelné formy, v ktorých má herec priamy kontakt s divákom a tiež s fotografom. Stoku dokumentujem doteraz a už aj z generálok vyhradených na fotenie. S hercami sa

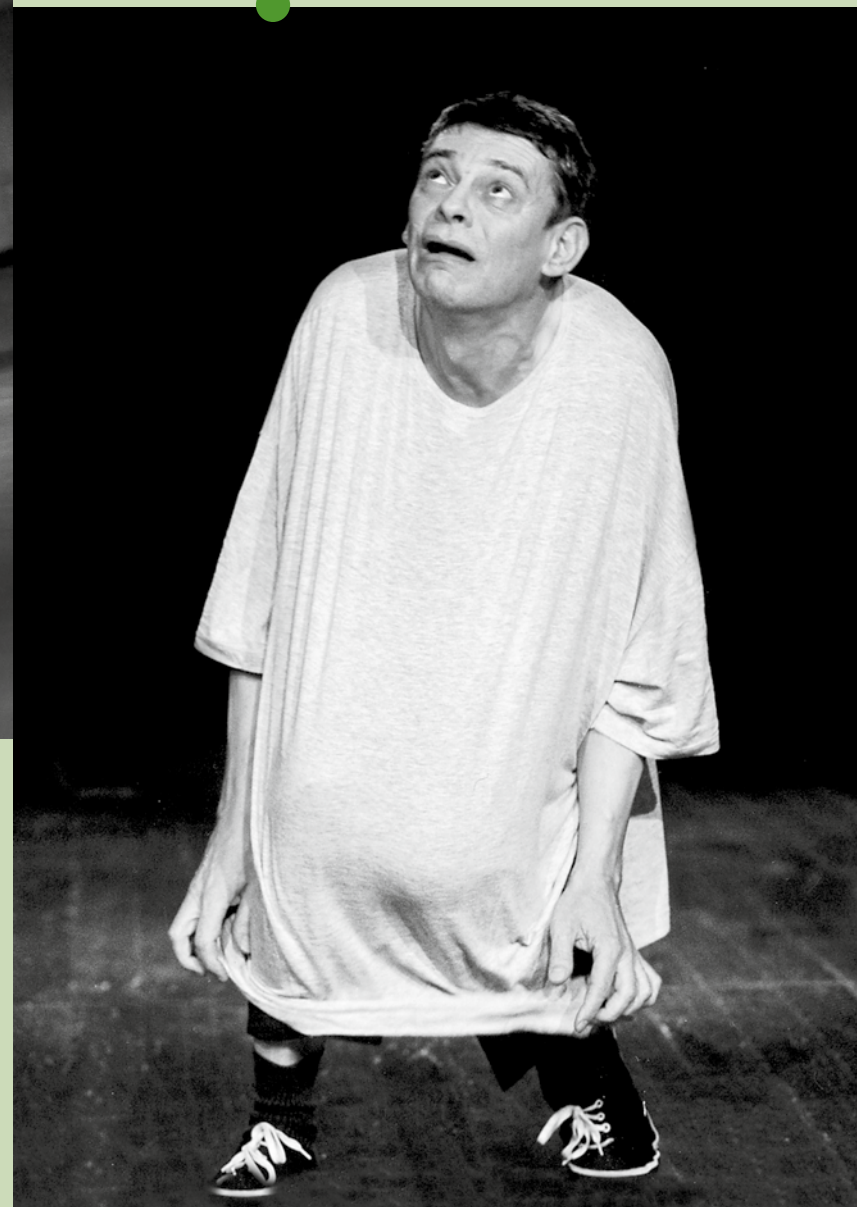
poznáme, rešpektujeme sa a dôverujeme si. Pre fotografa nie je nič lepšie, ako keď má v divadle takýto pocit. Stretávam sa s tým aj inde – v Radošinskom naivnom divadle, v GUnaGU alebo v Divadle ASTORKA Korzo 'go.

V čom spočívajú špecifiká divadelnej a tanečnej fotografie?

Úlohou divadelného a tanečného fotografa je zachytiť inscenáciu alebo tanec v skutočnej a reálnej podobe, v duchu inscenácie. Ak niekto fotí tanec a nezachytáva

vrcholové momenty, nedá sa hovoriť, že fotografia je tanečná. Niektoré inscenácie sú zaujímavé z hľadiska výkonu tanečníka, iné ako choreografický celok, a to by mal fotograf vedieť zachytiť. Fotograf musí byť dobrým pozorovateľom deja, skutočnosti, toho, čo okolo neho

Z DIAVKY (Divadlo Stoka)
foto C. Bachratý



prebieha. Musím cítiť, že teraz je moment, keď treba stlačiť spúšť. Nemôžeš fotiť s vedomím, že je pred tebou niečo úžasné, ani sa zaoberať tým, ako to dopadne. Podstatný je samotný proces. Uvedomenie si, že nie ja som dôležitý, dôležitý je obraz, ktorý sa už nezopakuje.

Chceš tým povedať, že nie si autor? S tým by som polemizovala. Za ideou konkrétneho záberu je predsa oko fotografa.

To áno, ale ako fotograf som autorom sprostredkovania. A možno ani to nie je. Keď fotím, je síce na mne, či fotím zhora, zdola, či je daný objekt rozmazaný a či záberom upozorňujem na niečo za ním, čo je zaostrené. Ale skutočnosť, z ktorej fotografiu generujem, je odo mňa nezávislá. Obdivujem ľudí, ktorí vedia písať, lebo pri čítaní poviedky, románu, si čitateľ utvára vlastnú realitu. Neupieram fotografovi schopnosť, že spraví jedinečný záber, ale nemal by zabudnúť, vďaka čomu ho spravil.

Aké boli tvoje tvorivé inšpirácie?

V rodine som mal známych výtvarníkov – môjho krstného otca Jana Ilavského, môjho bratranca Sveťa Ilavského –, ktorých som obdivoval. Najviac ma preto v začiatkoch inšpirovalo výtvarné umenie a výtvarníci. U krstného otca som býval, s bratrancom Sveťom sme sa kamarátili. Fotil som mu obrazy. Maliarom vďačím za cítenie čiernobielej fotografie a jej poltónov. Fotil som prieskumy na VŠVU. Nafotil som sériu fotografií, ručne ich vyvolával, „vykontrastnil“, aby mali presné a krásne fotky. Hrdo som ich mladým maliarom ukázal, no boli sklamaní. Chýbala tam oranžová, červená atď. Urobil som síce dobrú fotografiu, ale neuvedomil si, že mi ušli poltóny sivej. Že biela ani čierna vlastne neexistujú a všetko je len odtieň sivej. Vrátil som sa do komory, použil som nekонтрастnú vývojku a potom som sa dopracoval k výsledku, ktorý bol prijateľný aj pre nich.

Koncom minulého roka si mal v Galérii mesta Bratislavy v Pálffyho paláci výstavu Pohľady z prítmnia. Išlo prevažne o výber

**z divadelných a tanečných fotografií.
Dalo by sa povedať, že dominovala jedna výrazná téma: telo a pohyb performerera.**

Asi je to tak, že moje zábery zachytávajú to, čo považujem v akomkoľvek umeleckom prejave za najinteresantnejšie.

POSTFAKTÓTUM (Divadlo Stoka)
foto C. Bachratý

Nič lepšie ako herec a tanečník hrajúci a tancujúci celým telom v divadle neexistuje. Doslova ožijem, keď zbadám talentovaného performerera, ktorý sa vie hýbať. Pohyb a telo sú totiž úžasným jazykom, ktorý prezradí viac ako verbálne prejavy. Možno aj pre moju skúsenosť s Lúčnicou a tancom na mňa v divadle pôsobí najmä telesnosť predstavenia. Dokonca, ak aj ide o filozofickú esej,



MAJSTER A MARGARÉTA (Teatro Tatro)
Foto C. Bachratý

je zbytočná, ak nie je podávaná celou dušou a celým telom. Telo herca tancuje, hovorí a spieva. A najfascinujúcejšie je, keď fotím herca, ktorému sa nedá urobiť zlý záber.

Súčasnú divadlo pracuje s novými technológiami, ktoré často herca zatienia.

Áno, mám zaujímavú skúsenosť pri inscenáciách, v ktorých prevládajú projekcie a herec sa stráca. Výkon človeka, ktorý predstiera city, dej, a robí to tak geniálne, že mu načas uveríte, nenahradí ani veľa hudby, ani projekcie či svietenie. Keď príde herec, stačí aj jedno svetlo, a ani nemusí nič hovoriť, ide o jedinečný moment. Zachytiť premeny tela a pohybu herca či tanečníka je však aj vec praxe. Treba mať zmysel pre gradáciu, akosi intuitívne cítiť, kedy urobiť záber.

Keď idem do divadla ako divák, bez fotoaparátu, a inscenácia ponúka zaujímavé obrazy, nelutujem, že nefotím. Život predsa nie je na fotkách. Žiadna fotka nie je lepšia ako samotná skutočnosť.

Fotografia, tak ako film, prešla z analógu na digitál. Nemáš s tým problém?

Spočiatku som sa tomuto prechodu bránil. S klasickým materiálom som dokázal urobiť úžasné zábery. Klasická fotka má krásne zrno, čoho som sa nechcel vzdať, ale aj to sa dnes už dá vyrobiť. Digitálnej fotke som dlho odolával aj preto, že som mal už slušnú techniku. Takú na celý život – kvalitné a drahé foťáky. Aj preto bola v minulosti fotografia veľmi vzácnym médiom. Na „digitál“ som začal fotiť až po roku 2000 a klasický fotoaparát mi chýba stále. Ak to chceš robiť poctivo aj s postprodukciami, profesionálny digitálny fotoaparát,



vystúpenie Lúčnice na Devíne
foto C. Bachratý

ku ktorému je potrebný rovnako profesionálny softvér a prípadne aj dobrá tlačiareň, sú rovnako veľkou investíciou. Najlepšie a zároveň najhoršie na digitalizácii je samotný vývoj. Rok čo rok prichádzajú nové technológie. Pravdepodobne lepšie ako tie predtým. Ale znamená to aj väčší objem dát. Mojm hlavným kritériom pre výber aparátu je, aby bol tichý. Čipy sú dnes veľmi citlivé, čo je výhoda. Nevýhodou sa stávajú iba vtedy, keď

fotograf nemá cit pre svetlo. Veľmi tmavé predstavenie dokážeš v počítači zosvetliť, no nezodpovedá to realite ani skutočnej atmosfére inscenácie. Najhoršie sú preostrené a prefarbené zábery. V súčasnosti sú trendom aj čiernobiely fotografie, ale nemalo by byť na nich vzácne len to. Často sa totiž stáva, že priemerná fotografia je zaujímavá len preto, lebo je čiernobiela.

Fotil by si aj s mobilom?

Áno, prečo nie. Nemám nič proti tomuto spôsobu fotenia.

Prekáža mi iba samoučelné fotenie, napríklad keď si ľudia fotia jedlo, celé to medializovanie v zmysle sociálnych sietí.

Ako vyzerá v súčasnosti s digitálnym fotoaparátom postprodukcia? Aký čas fotke venuješ po odfotení?

Snažím sa robiť iba minimálne úpravy, ale záleží na svetelných podmienkach pri fotografovaní.

NOC (circolando – transdisciplinary creation space)
foto C. Bachratý

Pravidlom je, že menej je niekedy viac. Retuše tváre robievam len minimálne a aj výrez zväčša len pre zachytenie scénoografie. Postprodukcia niekedy zaberie príliš veľa času a niekedy je to zradné. Inscenáciu treba nafotiť čo najkvalitnejšie v jej priebehu.

Čo by malo byť zmyslom divadelnej fotografie?

Divák by mal zatúžiť navštíviť zachytené predstavenie. Fotograf podľa mňa nie je každý, kto fotí, ale ten, koho fotografie naozaj pôsobia na „diváka“. Keď som napríklad





ROZLÚČKA S POHYBOVÝM APARÁTOM (Divadlo SkRAT)
foto C. Bachratý

začínal fotiť festival Pohoda, dohodol som sa s jeho šéfom Michalom Kaščákom, že fotografie vystavím každoročne počas festivalu. Ľudia si to obľúbili. Fotografie im sprostredkujú zážitok z miesta. Pre mňa je ich radostná reakcia odmenou. Samozrejme, poteší ma aj to, keď si moju prácu všimne odborná verejnosť a uzná ju.

Myslíš si, že na Slovensku sa v súčasnosti dá umeleckou fotografiou uživiť?

Niektorí fotografi sa fotkou živia, ale či je to umelecká fotografia, to je otázne. Živiť sa fotografiou nebol ani môj prvý plán. Mňa fotenie bavilo tak, že som bol ochotný vzdať sa preň mnohého. Peniaze som si požičiaval, aby som si mohol kupovať to, čo na fotenie potrebujem. Vážim si ľudí, ktorí robia svoju profesiu bez špekulácií, čo sa odráža aj vo výsledku ich práce. Vidieť to nakoniec aj na javisku a dúfam, že aj na mojich fotografiách. ❖

Ctibor Bachratý (1955)

Ako profesionálny fotograf pôsobí od roku 1990, odkedy sa venuje najmä divadelnej a tanečnej fotografii a hudobným festivalom. Pravidelne dokumentuje inscenácie významných profesionálnych divadelných scén na Slovensku (Slovenské národné divadlo, Nová scéna, Štúdio L+S, Radošinské naivné divadlo, GUnaGU, Divadlo Stoka, Divadlo Andreja Bagara v Nitre, Divadlo ASTORKA Korzo '90, Staré divadlo Karola Spišáka v Nitre, Divadlo SkRAT) i v zahraničí (Balet národného divadla v Brne, Theater Kefka v nemeckom Kolíne či pražské Divadlo Broadway). Ako bývalý aktívny tanečník sa orientuje aj na fotenie ľudového a súčasného tanca, rád fotografuje produkcie SLUK-u a Lúčnice. Je dvorným fotografom filmových, hudobných a divadelných festivalov ako Art Film Fest, Pohoda, Bratislava v pohybe. Od roku 1998 každoročne fotí inscenácie hlavného programu Medzinárodného festivalu Divadelná Nitra. Samostatne a kolektívne vystavoval v Bratislave, Trenčíne, Prahe, Budapešti, Montreale aj Berlíne.

Lucia Galdíková
divadelná kritička

Gesine Schmidt, Andres Veiel
KOPANEC

Kopanec životu a ľudskosti

Divadlo Jána Palárika v Trnave posledné sezóny častejšie uvádza hry súčasných dramatikov a pokúša sa omladzovať aj svoju divácku obec. V komornom Štúdiu sa sústreďuje na detailné vykreslenie charakterov postáv a blízky kontakt hercov s publikom. Do tejto línie spadá aj posledná inscenácia režiséra Viktora Kollára v trnavskom divadle pod názvom *Kopanec*, ktorá zobrazuje obľudnosť násilia.

Dramaturgia divadla sa zaradením tohto titulu do repertoáru hlási k orientácii na súčasné závažné celospoločenské témy. Autori hry *Der Kick (Kopanec)* Gesine Schmidt a Andres Veiel zachytávajú tragédiu, ktorá sa odohrala v roku 2002 v malej dedine Potzlow, na území bývalého východného Nemecka. Traja mladíci – bratia Marco a Marcel Schönfeldovci spolu so Sebastianom Finkom tu na smrť utýrali svojho kamaráta Marinusa Schöberla. Vybrali ho spomedzi seba ako obeť, nútili ho priznať sa k tomu, že je žid. Následne sa stal terčom ich alkoholom umocnenej agresivity, až ho zmlátili na smrť. Obaja bratia sa hlásili k extrémnej pravici a hoci Marinus bol Nemec ako oni, predsa sa čímsi odlišoval. Počúval hip hop, nosil široké nohavice a zajakával sa.

Kopanec je sledom súdnych výpovedí obžalovaného Marcela Schöfelda, ktorý v nich opisuje, ako sa stal chladnokrvný čin. Jeho slová sú prerušované spomienkami jeho rodičov, ako i kamarátov a matky zavraždeného. Prostredníctvom ďalších postavičiek z dediny Potzlow sa postupne dozvedáme aj o katastrofálnej sociálnej a morálnej úrovni tejto bohom zabudnutej dediny. Poslami správ o minulosti,

ktoré referujú o období nacizmu a koncentračných táborov, ako i komunizmu a násilnom vyvlastňovaní, je najmä staršia generácia. Nízka úroveň vzdelania, nezamestnanosť, materiálna núdza, alkoholizmus, takmer nijaká perspektíva do budúcnosti sa stávajú dokonalým podhubím pre rozkvet kriminálnych živlov.

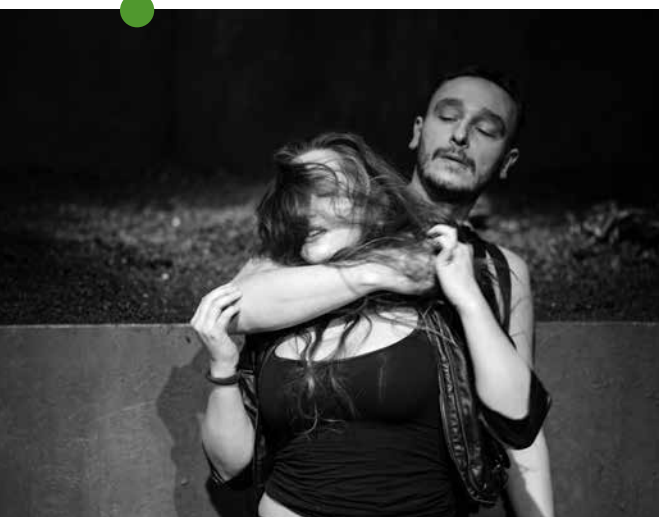
Preklad Jozefa Mihála sa vyznačuje silnou štylistickou príznakovosťou. Všetky postavy s výnimkou prokurátora a vypočúvajúceho sa vyjadrujú v medziach svojej nižšej intelektuálnej úrovne. Hovoria slangom (šeccko, furt, šak, haluz, docela) a objavujú sa i vulgarizmy a výrazy trnavského dialektu. Do konceptu „hovor, ako ti huba narástla“ vhodne zapadá hudba, ktorú pre inscenáciu vytvorili raperi G-Bod a Danost'. Okrem priblíženia sa mladému divákovi sú ich texty i morálnym výkričníkom, keď v závere odsudzujú činy ľudí, ktorí rozhodujú o otázke života a smrti.

Scénografiu navrhla výtvarníčka Adela Hajduová v sivých, nevýrazných tónoch. Javisko je rozdelené na zadný vyvýšený priestor, kde na jednej strane sedia na lavičke rodičia páchatelov a na druhej matka obeť. Dolnej časti dominuje tvrdá kamenná lavica obžalovaných. Vedľa nej

na zemi je nasypané veľké množstvo hliny. Prírodný zemitý materiál sa pomerne často využíva ako divadelný prostriedok práve v súvislosti s tematikou smrti. Sugestívne vyznieva obraz, v ktorom herečka v role matky zavraždeného vysýpa hlinu z ruksaku, ktorý sa našiel, keď jej syn zmizol a bolo po ňom vyhlásené pátranie. Na podlahe zazrieme i kamenné kvádre, ktoré sú predzvesťou brutálnej vraždy. Do jedného z nich páchatelia prinúti Marinusa v predstavení zahryznúť, aby mu následne brutálne skočili na hlavu. Inscenátori využívajú minimálne množstvo rekvizít a zameriavajú sa najmä na vyrozprávanie príbehu.

Martin Kochan, stvárňujúci mladšieho z bratov Marcela, s pohľadom upreným pred seba či s hlavou v dlaniach trievo a s minimom emócií odpovedá na otázky Vypočúvajúceho (Tibor Vokoun). Vokoun odetý v obleku sa neraz posadí do prvého radu medzi divákov alebo sa prechádza poza ich chrbty pri vstupe do sály, čím vytvára dojem, že sa nachádzame priamo v súdnej sieni alebo „vyšetrovačke“. Neistého Marcela kreuje Kochan miernym, pokojným až neutrálnym prejavom. Vo chvíli, keď príde reč na matkinu chorobu, začína vrieskať a zatína päsť. V dôsledku tohto citového vypätia sa

KOPANEC — I. Baginová, T. Mosný
foto R. Tappert

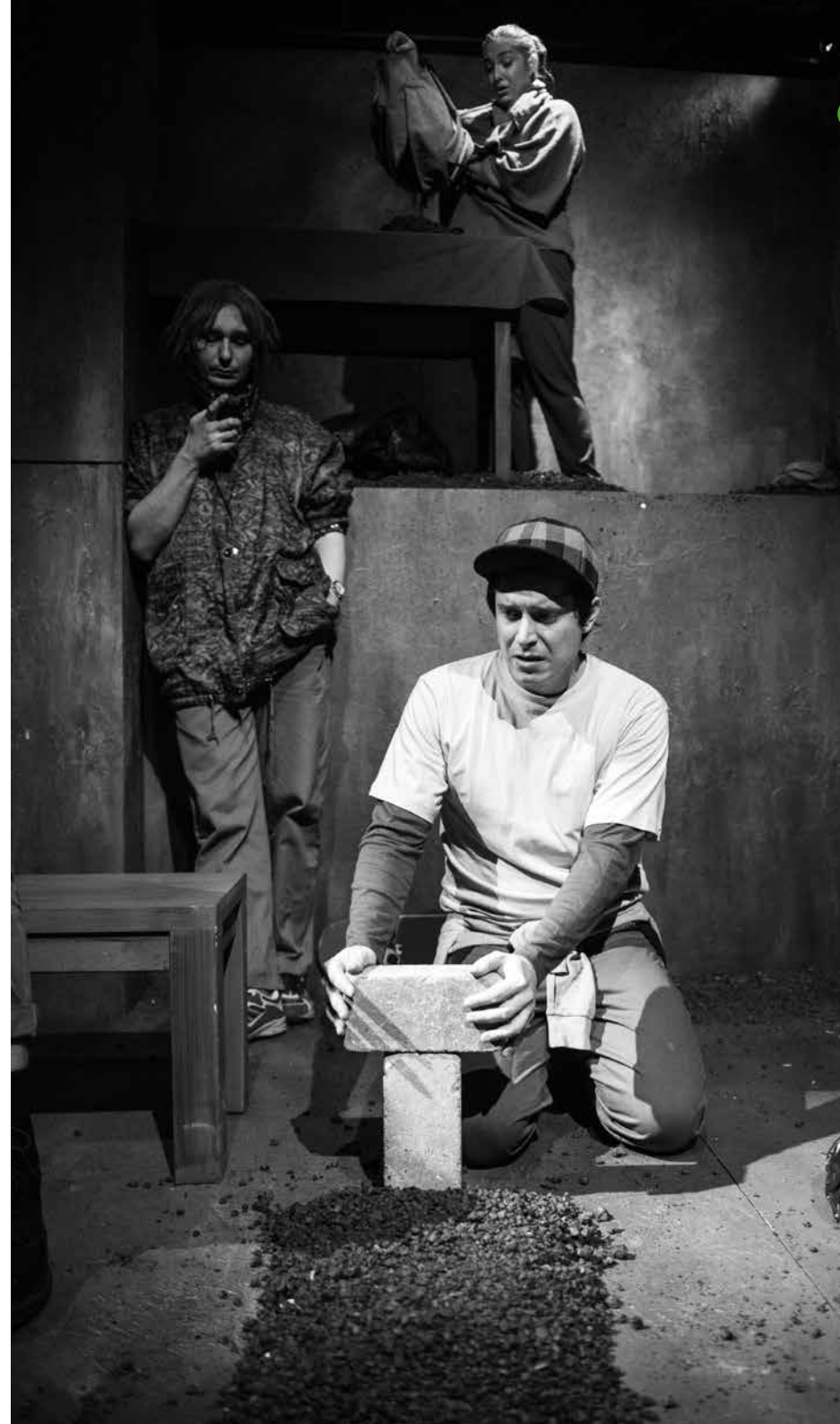


dokonca na istý čas výsluch preruší. V Kochanovom stvárnení sa Marcel počas inscenácie veľmi nemení, nerozoznávame nuansy v posunoch jeho postavy.

Z hercov vyniká Tomáš Mosný ako Marcelov starší brat Marco. V jeho prejave je zreteľná potláčaná agresivita, vnútorný boj so sebou samým, s nízkym egom i z obáv z budúcnosti. Jeho dominantné správanie a extrémne postoje sú najmä masky. Svoju silu herec demonštruje postojom tela – s hlavou mierne vysunutou dopredu a rozpaženými napriahnutými rukami pôsobí, akoby mal v každej chvíli na niekoho zaútočiť. V jeho jedinom väčšom výstupe sa prechádza v tesnej blízkosti divákov, pozerá sa im do očí, zatína zuby a z jeho pohľadu vyžaruje bľiaci plameň nenávisti. V divákoch môže vzbudiť skutočný strach už v úvodnom výstupe, keď za zvukov dedinskej diskotéky prejde rýchlym krokom po scéne v čiernom tielku so zdvihnutou rukou. Na jeho nahej hrudi následne vidno vytetované nacistické hákové kríže a nacionalistické heslá. Gél v krátkych vlasoch, traky pripnuté o nohavice a „steely“ z neho spolu s tvrdým a agresívnym spôsobom pohybu vytvárajú odstrašujúci zjav. Zároveň však Mosný odhaľuje i Marcovu slabú stránku: z úst jeho matky počujeme príbeh o tom, ako ho v mladosti ponížili jeho spolužiaci, zatiaľ čo Mosný robí kluky, akoby sa chcel vzoprieť osudu šikanovaného dieťaťa. Následne však spadne celou váhou na brucho do rozsypanej hliny. Môžeme to brať ako metaforu nestability Marcovho vnútorného sveta.

Keďže inscenácia sa odvíja zväčša ako tok separátnych výpovedí jednotlivých postáv, ani herci predstavujúci bratov nenadviažu na javisku skutočný kontakt. K tomu dôjde až v závere. Stoja zoči-voči, ich pohľady sa stretnú, no ani jeden neprehovorí. Keďže to vyplýva zo samotnej povahy textu, nemôžeme inscenátorom vyčítať nedostatočné interakcie medzi hercami. Desivosť tragédie preto môže divák vnímať hlavne prostredníctvom textu.

„
V homogénnom
inscenačnom
tvare režisér
neprekvapil
nezvyčajnými
nápadmi.
Sústredil
sa na prácu
s hercami...“



KOPANEC — T. Mosný, I. Baginová, M. Križan
foto R. Tappert

Ingrida Baginová zosobňuje v inscenácii dva protipóly. Zatiaľ čo matku zavraždeného Birgit Schöberlovú hrá so značnou dávkou pátosu, plačlivým hlasom a dôrazom na emotívny prejav, ako Marcova priateľka Sandra je omnoho sebavedomejšia. Rozpustené dlhé vlasy, v ústach žuvačka, krátka čierna kožená bunda a obtiahnuté nohavice z nej robia členku rovnakej partie, do akej patria bratia Schönfeldovci.

Tvorcovia jednoduchosť až zaostalosť postavičiek stratených v živote znázorňujú komickými kostýmami (Dáša Veselovská) či parochňami. Príkladom je Torsten, otec Matthiasa Muchowa (najlepšího kamaráta zavraždeného Marinusa, ktorý ho vlastnoručne vykopal z jamy, do ktorej ukryli mŕtve telo páchatelia), ktorý budí dojem zostarnutého a nezodpovedného „hipisáka“. Mosný ako Torsten vo farebnej šuštiakovej vetrovke a s ryšavou parochňou laxne prízvukuje, že v tom, čo sa stalo, sa už netreba zbytočne vítať a treba sa pohnúť ďalej: „Na svete je toľko problémov a Marinusovi to aj tak život nevráti. A hlavne, veď my nie sme vinní, vinníkov práve trestajú.“ Inšpiráciu pre vonkajší vzhľad postáv čerpal inscenačný tím zrejme aj z dokumentárneho filmu *V nesprávnom čase na nesprávnom mieste* (2005). Názov filmu je zároveň citáciou starostu dediny, ktorý takto komentuje vraždu v Potzlowe. Film sleduje ďalší osud Matthiasa, ktorý trpí posttraumatickou stresovou poruchou. Popritom vidíme záblesky zo života ďalších obyvateľov Potzlowa – mládeže i dospelých. Pri jedných i druhých je zarážajúca neskutočná otupenosť a ničnerobenie. V spomínanej snímke nachádzame aj predobraz zostarnutého alkoholika Achima F. Miroslav Beňuš má na sebe čiernu koženú bundu a spod nezapraveného trička mu vytrča pivné brucho, čím

nápadne pripomína reálnu postavu z dokumentu.

Jedným z najdesivejších momentov celej udalosti sú reakcie okolia po vražde. Keď na rodinu páchatel'ov padne tieň podozrenia, nie sú schopní sebareflexie. Mŕtveho obviňujú z krádeží, jeho rodičov z toho, že sa o neho dostatočne nestarali. Hostujúca Dana Gudabová, stvárňujúca matku vrahov Juttu Schönfeldovú, so zdvihnutou vareškou v ruke výhražne kričí a obhajuje seba i svoju rodinu. Jürgen Schönfeld (Tibor Vokoun) je oblečený podomácky, vo flanelovej košeli, dlhom vyťahanom svetri a papučiach. Na rozdiel od expresívnejšieho prejavu Gudabovej rozpráva tichým chriplavým hlasom. Vokoun ostáva v štandardnej rovine svojho prejavu. Viac zaujme Gudabová, ktorá cez variácie hlasu vytvára obraz insitnej ženy z ľudu. Výzor manželov naznačuje ich rezignáciu a apatiu. Sú ochromení vlastnou neschopnosťou dôstojne žiť. K vážnym chorobám sa pripája alkoholizmus. Ich sociálna situácia ich núti odovzdať sa osudu. Aj preto nedokážu vidieť skutočnú realitu a to, čo z ich synov vyrástlo. Až mrazivo vyznieva veta z úst otca vrahov: „My sme spravili šeccko, čo sa dalo. My sme naše deti vychovali dobre.“

Keby Marinusova matka nezakázala svojmu synovi ísť na prázdniny do Bavorska k ujovi, keby Marinus išiel v osudný večer piť s Matthiasom, a nie s bratmi Schönfeldovcami, keby aspoň niekto z dediny zasiahol a ponúkol mu pomocnú ruku, mohol žiť. Ako to pri mnohých tragédiách býva, aj v tomto prípade šlo o sled nešťastných okolností, ktoré sa vôbec nemuseli stať. Dokonca i jeden z odsúdených vrahov Marco Schönfeld bol prepustený na slobodu len deväť dní pred hrozným činom. Keby z väzenia išiel pracovať za sestrou do Brém a neostal by v Potzlowe, nič by sa nemuselo stať. Našlo by sa určite veľké množstvo ďalších „keby“ aj otázok začínajúcich sa slovom „prečo“. Tieto špekulácie tu však strácajú svoje

18 opodstatnenie. Čin sa stal ako priamy následok

asociálneho správania, agresivity, brutality a bezperspektívneho života obyvateľov Potzlowa. „Akí hlúpi sú ľudia. Nedokážu vôbec rozmýšľať. To ma desí,“ uvedomuje si zhrozene v spomínanom dokumente Matthias, ktorý vidí seba samého, ale i hocikoho iného ako ďalšiu potenciálnu obeť.

V homogénnom inscenačnom tvare režisér neprekvapil nezvyčajnými nápadmi. Sústredil sa na prácu s hercami a ich podanie až neuveriteľne nehumánnych výpovedí Potzlowčanov, plných ľahostajnosti, bezmocnosti a boja o spravodlivosť. Tvorivý tím na príprave inscenácie spolupracoval s psychologičkou Máriou Krýslovou, ktorá pomáhala objasňovať motivácie a psychologické pozadie postáv. No až na predstaviteľa Marca z hercov nie vždy vyvieralo dostatočné napätie, ktoré by sme mohli od tejto polarizujúcej témy očakávať. Inscenácia má každopádne potenciál osloviť aj mladých divákov a môže sa stať aj prostriedkom na budovanie väčšej tolerancie a znášanlivosti.

KOPANEC
— T. Vokoun, M. Kochan
foto R. Tappert



„Inscenácia má každopádne potenciál osloviť aj mladých divákov a môže sa stať aj prostriedkom na budovanie väčšej tolerancie a znášanlivosti.“

KOPANEC — T. Mosný
foto R. Tappert

Je dôležité pochopiť, z čoho prameňa frustrácia, poníženie a strach, ktoré ústia do nezmyselného násilia. O to viac, keď Ľudová strana Naše Slovensko získava čoraz viac popularity medzi mladými voličmi práve v regiónoch, akým bol po páde komunizmu a zmene režimu i Potzlow. A preto platí, ako navrhla jedna z diváčok, že inscenácia by sa mala vydať na turné po celom Slovensku. ☘

Gesine Schmidt, Andres Veiel: Kopanec

preklad J. Mihál réžia V. Kollár dramaturgia
L. Mihálová scéna A. Hajduová kostýmy
D. Veselovská hudba G-Bod, Danosť účinkujú
I. Baginová, T. Vokoun, M. Kochan, M. Beňuš,
M. Križan, T. Mosný, D. Gudabová
premiéra 1. december 2018, Štúdio Divadla Jána
Palárika v Trnave

Diana Pavlačková
študentka DF VŠMU

Nezabúdajme (dýchať)

Dýchanie – každodenná činnosť, ktorá nás udržia pri živote. Aký je však rozdiel medzi žitím a prežívaním? A čo ak človek, vzhľadom na dianie vo svojej krajine, nemá šancu ovplyvniť tento rozdiel? Bábkové divadlo na Rázcestí oživilo na javisku osud obyčajnej ženy, ktorej tragédia spočíva v nemožnosti ovplyvniť smerovanie svojho života. Ešte výstižnejšie povedané, svojho prežívania.

V banskobystričskom divadle sa v aktuálnej sezóne pod názvom V znamení snov rozhodli vrátiť k významným obdobiam slovenskej histórie. Chceli upozorniť na udalosti, ktoré mali výrazný vplyv aj na súčasnú podobu Slovenska. Vo svojej poslednej inscenácii *Amália dýcha zhlboka* sa zamerali na roky totalitnej vlády komunistickej strany. Dôvod výberu danej témy tvorcovia jasne formulujú – inscenáciu venujú všetkým, ktorí tvrdia, že za socializmu bolo dobre.

Amália dýcha zhlboka od súčasnej rumunskej dramatičky a režisérky Aliny Nelegaovej je na profesionálnej slovenskej scéne uvádzaná prvý raz. Na objednávku divadla tak vznikol nový slovenský preklad Jany Páleníkovej. Text je koncipovaný z monológov ústrednej postavy v rôznych obdobiach života. Stretávame sa s Amáliou ako s dieťaťom, s dospievajúcou mladou ženou, s paňou v strednom veku a tak ďalej až po posledný výdych. Amáliina výpoveď má formu monológov smerovaných vyššej moci, ktorú predstavujú raz Boh, inokedy mŕtvi príbuzní, ale aj súdruh veliteľ.

Text nereflektuje iba fyzické, ale aj vnútorné

Alina Nelega
AMÁLIA DÝCHA ZHLBOKA

zomieranie ženy. Pomaly stráca vieru a morálne hodnoty. Amália verí socialistickým heslám, zatiaľ čo na pokraji chudoby vyjedá odpadky, pri snahe o špionáž ju sexuálne zneužívajú vojaci a za oduševnené spievanie na tribúne ju zavrú do väzenia. Tragédia jej osudu spočíva predovšetkým v tom, že si neuvedomuje, kto je vinný za smrť jej blízkych (napríklad tých, ktorí zahynuli pri snahe o emigráciu). Hra je síce úzko prepojená s historickými udalosťami v Rumunsku, no tie sa v mnohom prelínajú aj s dejinami našej krajiny.

Režisér Marián Pecko a dramaturgička Monika Tatarková do hry výrazne nezasahovali a sústredili sa na javiskové tlmočenie emócií ústrednej hrdinky. Vo svojej koncepcii oproti pôvodnému textu zmenili iba dramatický priestor (všetko sa odohráva na výtvarne nešpecifikovanom mieste, nie v nemocnici alebo na letisku, ako píše autorka). Dosiahli tým väčšiu univerzálnosť a prirodzenejšie prepojenie s našimi dejinami.

Pecko sa napriek monologickému charakteru hry rozhodol do inscenácie obsadiť tri herečky. Ich roly nie sú vymyslené a rozdelené prvoplánovo. Mária Šamajová hovorí väčšinu textov, ona je hlavnou predstaviteľkou Amálie. Eva Dočolomanská a Ivana Kováčová po celý čas sedia v zadnom pláne javiska a dozerajú na svoju kolegyňu. Dočolomanská v kostýme starej ženy sleduje text ako šepkárka. Možno ju chápať aj ako staršie a skúsenejšie alter ego, ktoré opätovne prežíva udalosti zo svojej mladosti. Niekedy dokonca mladšej Amálii text aj napovie, keď ho zabudne (aj keď v tejto situácii nie je úplne jasné, či ide o chybu herečky, alebo režisérovu hru s hranicami medzi divadlom

„Gro inscenácie tkvie v citlivom zobrazení na prvý pohľad obyčajného, ale v skutočnosti tragického osudu ženy.“

a realitou). Dočolomanská pri záverečnom monológovi v starobinci, tesne pred smrťou postavy, Šamajovú nahradí. Dráma sa tým posúva do roviny akéhosi spomínania a rekapitulovania vlastného života.

Postavu Ivany Kováčovej nie je možné definovať tak jasne, jej tajomnosť vytvára v inscenácii pocit mystickosti. Je odetá do veľkého čierneho kabáta, na hlave má červenú čiapočku a výrazne namalované pery. Do diania na scéne vstupuje poetickými prehovormi a predeluje nimi jednotlivé životné obdobia Amálie. Pomáha Šamajovej preobliecť sa do kostýmu a pripraviť jej premenu na staršiu Amáliu. Kováčová sa po javisku

pohybuje výrazným štylizovaným pohybom. Jej veľké kroky a mávanie rukami vyvolávajú dojem démonického bytosti vtáčieho charakteru. Herečka využíva aj expresívnu artikuláciu a často strieda krik so šepotom. Nadpozemské vyznenie jej postavy dopĺňa mikrofonické zosilnenie intenzity hlasu, a najmä dýchania. Jej prítomnosť na scéne vytvára zaujímavý kontrast voči reálnejšie koncipovaným prehovormi Šamajovej.

Šamajovej je teda v inscenácii poskytnutý najväčší priestor, a preto sa väčšina pozornosti sústreďuje práve na jej hereckú akciu. Herečka uchopila svoju postavu veľmi sugestívne

AMÁLIA DÝCHA ZHLBOKA
— M. Šamajová
foto D. Šamaj



a predovšetkým dokázala úsporne obsiahnuť veľké skoky v rôznych obdobiach jej života. Jej prehovory majú čisto monologickú formu, napriek tomu dlhé rozprávanie nie je monotónne, čomu pomáhajú aj neustále protirečenia, váhania a neistota, ktoré sú prítomné v texte. Používa významovo naplnené gestá a pohybmi rúk často text až ilustruje. Jej fyzické konanie zobrazuje nevypovedané trápenia Amálie. Darí sa jej doceliť aj smutne humorné až absurdné vypočítanie svojej výpovede, keď gestami vyjadruje odlišný význam, než je obsiahnutý v texte. Herečka dobre

pracuje s rečou, najmä s dôrazmi na slovách, so striedaním melódie a intonácie svojho hlasu. Jej Amália má v hlase neustále prítomnú detskú naivitu, hanblivosť a maznavosť. Akoby vplyvom ťažkých podmienok nemala šancu naplno dospieť a celistvo vnímať realitu. Naivita ju chráni pripustiť si pravdu, zamýšľať sa nad vlastným osudom či smerovaním svojho života.

Šamajová sa pohybuje vo vymedzenom priestore, ktorý tvorí kopa rozhádzaného šatstva. Scénografka Miriam Struhárová vytvorila nekonkrétne miesto navodzujúce apokalyptický

AMÁLIA DÝCHA ZHLBOKA

— I. Kováčová,
E. Dočolomanská,
M. Šamajová
foto D. Šamaj



AMÁLIA DÝCHA ZHLBOKA

— I. Kováčová
foto D. Šamaj

„
Režisér
Marián Pecko
a dramaturgička
Monika
Tatarková
do hry výrazne
nezasahovali
a sústredili sa
na javiskové
tlmočenie
emócií ústrednej
hrdinky.“

pocit. Staré kusy oblečenia pripomínajú prežitý dni Amáliinho života. Nerovné kopy vytvárajú členitý povrch, ktorý herečke sťažuje pohyb. Inscenovaný text síce neponúka veľa priestoru na fyzické konanie, zvolený scénografický prvok však zaujímavo a prirodzene rozpoľhuje monologické výpovede (napríklad pri našľapovaní herečku vykyvuje do rôznych strán). Vzniká tak priestor pre väčšie možnosti prirodzeného pohybu osoby osamotej na scéne (padanie, váľanie, brodenie sa atď.).

Hlavným leitmotívom hry aj samotnej inscenácie je dýchanie. To predstavuje uvoľnenie sa od ťaživého každodenného prežívania a v tomto texte aj finálny útek zo života. Metaforické oslobodenie sa od starostí, vzlet mysle, premenu na anjelskú dušu a smrť. Symbolické zobrazenie smrti ako lietania v spojitosti s nerealistickým dianím na scéne (štylizovaná fyzická akcia, poetický text, nedefinovateľné postavy a pod.) vytvára snovú atmosféru. Dýchanie je dnes veľmi zaujímavou témou. V médiách, ale napríklad aj v lekárskejších ambulanciách sa začína význam správneho dýchania zdôrazňovať a vzrastá aj popularita rôznych dychových cvičení. V rýchlych časoch konštantného

stresu ide o formu meditácie, lieku na psychické problémy, v každodenných situáciách sa čoraz častejšie využívajú dýchacie postupy metódy otužilcov WIM HOF. Ale zdôrazňuje sa aj význam „predýchania“ momentu ako uvedomenia si danej situácie, pomyselného zastavenia času, upokojenia emócií, vytriedenia myšlienok. Téma dýchania je v inscenácii neustále sprítomňovaná jednak akusticky (použitím mikrofónov) a tiež výtvarne, množstvom sklenených demižónov s rôzne sfarbenými tekutinami. Nádoby visia nad javiskom a vedú z nich plastové trubice, do ktorých Amália vo vypätom rozpoložení začne fúkať. Zvuk bubľania vody umocňuje extrémne zosilnenie intenzity svietenia, čím vzniká pocit transcendentálnej skúsenosti hlavnej hrdinky. Svetelné oslepenie v závere pôsobí sugestívnejšie ako posledná akcia inscenácie, v ktorej Kováčová prinesie mechanické vtáčiky a z reproduktorov zaznejú nahrávky príhovorov historických osobností.

Gro inscenácie tkvie v citlivom zobrazení na prvý pohľad obyčajného, ale v skutočnosti tragického osudu ženy. Zvolený text pripomína prehliadané devastačné vplyvy komunistického režimu na každodenný život, čím naplňa ambíciu dramaturgie BDNR. Marián Pecko uchopil poetický text senzitívne a dokázal vytvoriť súhrn surovosti slov a snovej atmosféry. Celkovo inscenácia tlmočí svoju výpoveď najmä emotívne, no našťastie bez zbytočného pátosu. ♣

Alina Nelega: Amália dýcha zhlboka

preklad J. Páleníková réžia, pohybová spolupráca
M. Pecko dramaturgia M. Tatarková výprava
M. Struhárová hudba R. Mankovecký účinkujú
E. Dočolomanská, I. Kováčová, M. Šamajová
premiéra 15. december 2018, Bábkové
divadlo na Rázcestí, Banská Bystrica

Nora Ibsenová
divadelná kritička

Som sama, Mathea

Divadlo ASTORKA Korzo 'go v januári uviedlo dramtizáciu úspešného knižného debutu nórskej spisovateľky Kjersti A. Skomsvoldovej Čím rýchlejšie kráčam, tým som menšia. Pôvodne monologický román spomienok a životných epizód svojskej dôchodkyne Mathey tvorí dobré východisko pre divadelné spracovanie. Ponúka témy samoty, staroby a smrti s prívetivým humorom a citel'ným nadhľadom.

Hlavná hrdinka príbehu Mathea predstavuje vnútorne bohatú postavu. Jej tragikomická či až groteskná podstata tkvie v rozpore vnútorných túžob a reálnych činov a v istej infantilnej duševnej nezrelosti a neschopnosti socializácie. Mathea túži po živote, chce si vychutnať jeho posledný kúsok, ale zároveň sa strojí do hrobu. Pre okolitý svet je celý život neviditeľná. Chce premôcť svoju osamelosť a konečne sa naučiť hovoriť s ľuďmi. Namiesto toho zväčša hovorí s imaginárnym spoločníkom, ktorého neexistenciu si však plne uvedomuje. Vede akoby skutočné dialógy s „duchom“ svojho manžela Epsilona. Jediného človeka, s ktorým nadviazala hlbšiu sociálnu väzbu a ku ktorému sa až nezdravo pripútala. Jej dlhoročná závislosť od manžela a silne asociálna povaha tvoria živnú pôdu Matheinej izolácie.

Autorom divadelnej dramtizácie románu mladej nórskej prozaičky je režisér Jakub Nvota. Jeho režijné naštudovanie pôvodný text nespracúva ako monodrámu, ale rozširuje obsadenie postáv. Hlavná hrdinka Mathea tak získava troch reálnych javiskových partnerov (Epsilona, Juneho a Age B.),

Jakub Nvota – Kjersti A. Skomsvold
ČÍM RÝCHLEJŠIE KRÁČAM, TÝM SOM MENŠIA

ktorí sa v románe objavujú len ako postavy z jej rozprávania. Tento režijný posun prináša inscenácii vítanú rovinu konfrontácie postáv, avšak jeho realizácia má aj svoje hluchšie miesta. Nie je celkom jasné, nakoľko skutočná je návšteva suseda Juneho (Tomáš Mrekaj) v Matheinom byte a jeho následné vypratávanie. Podobne trochu otázna je aj vzájomná interakcia mladíka Ageho B. (Pavol Šimun) s Matheou. Naozaj sa Mathea prekoná a otvorí sa neznámemu človeku? Do akej miery sú to opäť len jej predstavy a túžby? Napriek týmto otázkam sú Nvotova dramtizácia a réžia dostatočne funkčné vo svojej jednoduchej divadelnosti. Nvota inscenáciu komponuje ako tragikomické útržky prežívania posledných chvíľ osamelého človeka v konfrontácii s jeho krehkým a rozporuplným vnútorným svetom. Pracuje s výraznou líniou nadhľadu a humoru, no zároveň dokáže akcentovať

„Nvota inscenáciu komponuje ako tragikomické útržky prežívania posledných chvíľ osamelého človeka v konfrontácii s jeho krehkým a rozporuplným vnútorným svetom.“

**ČÍM RÝCHLEJŠIE KRÁČAM,
TÝM SOM MENŠIA**
— Z. Furková, P. Šimun
foto R. Tappert



**ČÍM RÝCHLEJŠIE KRÁČAM,
TÝM SOM MENŠIA**
— Z. Furková
foto R. Tappert

tragické tóny Matheinho príbehu. A to predovšetkým prostredníctvom herectva hlavnej protagonistky.

Herectvo Zity Furkovej sa vyznačuje bohatými výrazovými nuansami skúsenej herečky. Z postavy svojráznej Mathey dokázala vytvoriť divadelne živú podobu smutno-smiešnej osamelej existencie, ktorá vzbudzuje sympatie a súcit. Jej výkon charakterizuje najmä vysoká miera citlivosti pre herecký strih a skratku. Taktiež dynamické herectvo, ktoré dokáže pokryť širokú škálu vrstiev rozporuplného charakteru asociálnej stareny.

Ady Hajdu ako zosnulý Epsilon využíva primeraný herecký odstup a výrazovú vecnosť.

Epsilon však nie je iba citovo rezervovaný pracovník štatistického úradu. Hajdu postavu obohacuje aj o odtieň akejsi roztomilej hravosti, náznakmi šibalskej chlapčenskosti.

Čitateľnú líniu istej podoby infantilnosti, ktorú v sebe nesie postava Mathey (a okrajovo aj jej manžel), pozitívne podčiarkuje hudba. Kamil Mikulčík okrem iného zvolil aj veľmi jednoduchý a funkčný leitmotív melódie detskej riekanky.

V úplne inom duchu sa nesie scénografická realizácia Toma Cillera. Vytvoril v nej efekt evokujúci neodvratnú konečnosť, opotrebenie. Spočiatku sa hrací priestor sústreďuje do obrazu starého



ošarpaného bytu s posteľou, stolom a stoličkami. Stred javiska však predeluje sklenená stena, ktorú pokrývajú mokré tapety. Táto konštrukcia tvorí zadnú stenu Matheinho bytu. Ako tapety schnú, začínajú sa postupne zlupovať, až napokon zostane iba holá sklená plocha. Priestor za ňou plní funkciu exteriéru. Cillerova scénografia dodáva inscenácii vítanú vizuálnu nadstavbu.

Inscenácia *Čím rýchlejšie kráčam, tým som menšia* nie je žiadnym veľkovýpravným divadelným počinom. Ide o značne komorné dielo, ktoré prináša umelecky sympatický pohľad do života a najmä vnútorného sveta hlavnej postavy. Ponúka

nekomplikovaný interpretačný kľúč a necháva tak vyniknúť pôvodný text v jeho svojráznej poetike. ☞

Jakub Nvota – Kjersti A. Skomsvold:

Čím rýchlejšie kráčam, tým som menšia

dramatizácia a réžia J. Nvota dramaturgia A. Domeová

scéna a kostýmy T. Ciller výtvarná spolupráca

R. Ormandíková hudba K. Mikulčík účinkujú

Z. Furková, A. Hajdu, P. Šimun, T. Mrekaj

premiéra 10. január 2019, Divadlo ASTORKA Korzo '90,

Bratislava

**ČÍM RÝCHLEJŠIE KRÁČAM,
TÝM SOM MENŠIA**

— A. Hajdu, Z. Furková
foto R. Tappert

Zuzana Spodniaková

teatrologička

Od veľkej klasiky po plastovú dramatikú

Európska cena za divadlo sa po siedmich rokoch vrátila do Petrohradu. Porota už po sedemnásty raz udelila prestížne divadelné ocenenia výrazným osobnostiam a súborom európskeho divadla. Boli medzi nimi veľikáni i nováčikovia, ocenení za originalitu svojej poetiky, ale najmä za prínos ich divadelnej tvorby súčasnej spoločnosti – ktorá, ako sa ukazuje, divadlo stále potrebuje.

Štrnásťčlenná medzinárodná porota na čele s predsedom, francúzskym teatroológom a divadelným kritikom Georgesom Banuom vyzdvihla pri ocenených umelcoch ich vernosť tradíciám, udržiavanie kultúrneho dedičstva a zároveň spájanie týchto hodnôt s novátorskými inscenačnými formami.

Tradícia a invencia

Valerij Fokin, ruský režisér, herec, pedagóg a umelecký šéf Alexandrinského divadla, si cenu prevzal na svojej domovskej scéne práve za to, že už dlhodobo rázne spája do jediného celku staré a nové, filozofiu a psychológiu, predstavivosť a interpretačnú techniku. V tejto téme sa nieslo aj sympóziu venované Fokinovej tvorbe a živým dôkazom tvrdení sa stali jeho tri inscenácie zaradené do programu.

Ako prvú malo publikum možnosť zhladnúť inscenáciu *Švejka. Vozvrašenie (Švejka. Návrat)*. Autorkou dramatizácie známeho českého románu Jaroslava Haška *Osudy dobrého vojáka Švejka za svetové války* je dramatička Tatiana Rachmanovová. Popri humorných kúskoch neodmysliteľne spojených s postavou vojáka Švejka Fokin položil dôraz na zobrazenie vojny ako súčasného absurdno-reálneho podobenstva o vzťahu jednotlivca a vlasti, o osobnej zodpovednosti za osud národa. Jeho Švejka, verný knižným ilustráciám Josefa Ladu, je hrdinom dneška, ktorého vlast' napriek

historickej skúsenosti opäť posielala na vojenské pole, doposiaľ obkolesené duchmi minulosti – javisko v scénografii Semiona Pastucha obkľúčili nadrozmerne hlavy s črtami pripomínajúcimi mocenské osobnosti ruskej histórie, ktoré metaforicky i doslovne tlačia vojakov do boja.

Ďalší zápas človeka a jeho svedomia s povinnosťami k vlasti sa odohral na Novej scéne Alexandrinského divadla v inscenácii *Segodňa. 2016-... (Dnes. 2016-...)*. Fokin tu spracoval dielo *Ogoň (Oheň)* svojho syna, spisovateľa Kirilla Fokina, ktoré je považované za fantazijnú prózu v žánri alternatívnej histórie. Doktor psychológie sa tu usiluje vyriešiť záhadu ľudom

ŠVEJK. NÁVRAT (Alexandrinskij teatr, Petrohrad)
foto V. Postnov



neznámej a nepochopiteľnej sily, ktorá ponúka svoje technológie vodcom svetových mocností na zabránenie vzniku vojny a medzinárodných konfliktov. Zároveň hrdina zvädza boj s nevylicenou bolesťou z minulosti – smrťou syna a následnou stratou ženy, s ktorou túto tragédiu neprekonali. Inscenácia je projekciou jeho vnútorného sveta plného šumu, vrzganí, vibrácií, akoby vychádzajúcich zo zeme a z dronov lietajúcich vo vzduchu. Vibruje pritom aj hľadisko rozdelené do dvoch poschodí, v ktorom diváci za mrežami prežívajú rovnaký pocit bezvýchodiskovosti ako hrdina na javisku. Sú spolu s ním vo väzení, ktoré môže byť kozmickou loďou, ako aj psychiatriou, kde sa lieči. Ak totiž niekto chce zachrániť svet bez ohľadu na seba samého, môže sa javiť buď ako génius, alebo ako blázon.

Najvýraznejšie prepojenie tradícií ruského divadla so súčasným priniesla tretia Fokinova inscenácia *Maskarad. Vospominanija buduščego* (*Maškaráda. Spomienky budúcnosti*), ktorá bola rekonštrukciou slávnej Mejercholldovej inscenácie Lermontovovej *Maškarády*. Predstavenie bolo posledným na programe ETP hneď po slávnostnom udeľovaní cien v Alexandrinskom divadle. Práve na tejto scéne pôvodnú inscenáciu uviedol Vsevolod Mejercholld v roku 1917, tesne pred začiatkom februárovej revolúcie, a hrala sa tu až do júla 1941, teda začiatku Veľkej vlasteneckej vojny. Mejercholldova inscenácia, nazývaná aj ako „najväčšia inscenácia 20. storočia“, bola veľkolepým prepojením žánrov drámy, tragédie, pantomímy, opery, baletu a prvkov štylizácie predrevolučného divadla a ohromovala svojou

MAŠKARÁDA. SPOMIENKY BUDÚCNOSTI
(Alexandrinskij teatr, Petrohrad)
foto K. Kravcovova



NEPRIATEĽ ĽUDU
(Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej, Krakov)
foto archív divadla

javiskovou veľkoleposťou. Fokin vo svojej rekonštrukcii vyzdvihuje Mejercholldovo nadčasové režijné vizionárstvo a umocňuje ho možnosťami modernej javiskovej techniky. V rovnakej scénografii plnej pompéznych závesov a kostýmov (podľa pôvodných približne štyritisíc skíc Alexandra

HRANICE/ÚRYVKY
(Cirkus Cirkör, Norsborg)
foto F. Bonfiglio



Golovina) pracuje Fokin s identickým temporytmom a hercov štylizuje do tradícií ruskej hereckej školy 20. storočia. Vzniká tak priestor neobyčajného prieniku minulosti a súčasnosti – ako keď človek pozerá film pre pamätníkov vo farebnej kópii.

Podpáliť, a či nepodpáliť?

Európsku cenu za divadelné reality v Petrohrade získali predovšetkým jednotlivci. Príkladom je výrazný režisér a dramatik Jan Klata, jeden z najpopulárnejších poľských divadelníkov posledných rokov (kandidát na ocenenie od roku 2008). Cez svoje povestné spektakulárne vizuálne inštalácie sprevádzané tancom, spevom a hudbou prehovoril o ekologických a z nich vyplývajúcich morálnych problémoch súčasného Poľska v inscenácii hry Henrika Ibsena *Nepriateľ ľudu* (Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej). Klata hru inscenuje ako konflikt zaužívaných životných mechanizmov národa a jeho nových potrieb, ako je napríklad riešenie stále aktuálnej

otázky príchodu utečencov do Poľska. Okrem ideovej aktualizácie textu je pre zdôraznenie problémov v súčasnosti kľúčový improvizovaný provokačný monológ pred finále inscenácie. V ňom sa hlavný hrdina Dr. Stockmann (Juliusz Chrzóstowski) priamo pred publikom mení na skutočného „nepriateľa národa“, a to konkrétne toho národa, pred ktorým sa dané predstavenie hrá, čomu sa prispôsobuje aj obsah monológu. Tu svoj výstup začal výčitkou, že kvôli splodinám z kúrenia v Rusku jeho milované rodné mesto Świdnica patrí k miestam s najznečistenejším ovzduším v Európe. Potom sa spýtal, či je v publiku prítomný divadelník Milo Rau. Všetci pritom vedeli, že do Petrohradu režisér nepricestoval, pretože dostal víza na poslednú chvíľu – hoci sa ho porota, paradoxne, rozhodla oceniť za jeho „potrebné divadlo“ koncentrované na politické a sociálne udalosti.¹ Následne hľadal Stockmann v publiku ruského divadelného a filmového režiséra Kirilla Serebrennikova: „Nachádza sa

tu v sále Kirill Serebrennikov? Aha, nie. Ostal doma...“² Napokon čítal negatívne úryvky z kritik. Klatovu inscenáciu v nich, okrem iného, označili za „plastovú dramatikú“. Sklenené fľaše na javisku totiž nahradili plastovými a na konci inscenácie doktor s rodinou zápasili o prežitie uprostred rozbúreného plastového mora, ktoré zaplavilo Zem.

Do prúdu environmentálne zmýšľajúcich javiskových diel sa zaradil tento rok jediný ocenený súbor, švédsky Cirkus Cirkör pôsobiaci v meste Norsborg (kandidát od roku 2008). Súbor pod vedením jeho zakladateľky a umeleckej šéfky Tilde Björforsovej od roku 1995 prináša inscenácie spájajúce cirkus a divadlo s jasným intenzívnym spoločenským a vzdelávacím poslaním. Do Petrohradu pricestoval s fragmentmi svojho úspešného titulu *Limits (Hranice)* pod názvom *Limits event/Extracts (Hranice/Úryvky)*. Vybrané pasáže z inscenácie vytvorili defilé akrobatických čísel sprevádzaných živou hudbou a spevom. Prepojené boli so sugestívnou projekciou, zameranou

1 Pretože nepricestoval, v rámci programu ETP 2018 premietali jeho film *The Congo Tribunal*.

2 Kirill Serebrennikov, umelecký šéf Gogol-centra, je od roku 2017 držaný v domácom väzení za obvinenie zo sprenevery finančných prostriedkov. Významné umelecké osobnosti a združenia v Rusku a Európe považujú obvinenie za politicky motivované a vyzývajú na jeho prepustenie. Ruská sekcia AICT ho na základe hlasovania vymenovala za osobnosť roka pre jeho nevídaný prínos divadlu aj v podmienkach domáceho väzenia.

PUZ/ZLE (Eastman, Antverpy) foto F. Bonfiglio



GUVERNÉR (Bolšoj dramaticeskij teatr im. G. A. Tovstonogova, Petrohrad) foto F. Bonfiglio

na krásu vody a škaredosť množstva textilného tovaru a odpadu namiesto lesov a prírody. Okrem kontrastnej pastvy pre oči súbor sprostredkoval publiku v živej interakcii možnosť na vlastnej koži pocítiť podstatu udržiavania balansu, ktorého tajomstvo spočíva v permanentnom pohybe.

Skutočnosť, že ľudské bytosti nie sú a nemôžu byť statické, zdôraznil vo svojej inscenácii *Puz/zle* prostredníctvom prekonávania telesných a duševných, geografických i časových hraníc aj belgický choreograf a tanečník Sidi Larbi Cherkaoui (kandidát od roku 2007). Umelecký šéf Royal Ballet Flanders a zakladateľ tanečného súboru Eastman získal ocenenie najmä za svoju neustálu snahu o nadväzovanie interkultúrneho dialógu cez multikultúrnosť svojich choreografií. V sprievode živej hudby v podaní korzickej polyfonickej skupiny A Filetta skúmal aj v inscenácii *Puz/zle* cez pohyb a pieseň korene jednotlivých častí skladajúcich súčasný obraz celku ľudskej bytosti, nepopierateľne siahajúcich až do minulosti.

Tiago Rodrigues, mladý portugalský režisér, dramatik, scenárista a herec, je momentálne považovaný za jeden z najdynamickejších divadelných zjavov portugalskej aj európskej

3 Zlatá maska 2017 za réžiu.

4 V skutočnosti išlo o jeho žiačku Paulu Dehellyovú, ktorá monológom done Elvíry úspešne absolvovala štúdium na konzervatóriu. Počas nacistickej okupácie Francúzska dostala zákaz vystupovať a neskôr musela z Paríža na istý čas emigrovať. K hereckému povolaniu sa vrátila až v roku 1948.



divadelnej scény. Spoluzakladateľ súboru Mundo Perfeito a umelecký šéf Teatro Nacional D. Maria II je vyzdvihovalý za neúnavné hľadanie nových foriem a propagovanie živého divadla. Mnohé jeho inscenácie vznikajú pomocou improvizácií a často je do nich zapájané aj publikum. Tak to bolo aj v inscenácii *By Heart (Naspamät')*, kde aj sám účinkuje. Počas toho, ako jeho hrdina spomínal na svoju slepnúcu starú mamu, naučil desať vybraných divákov v ruštine jeden zo sonetov Williama Shakespeara. Ten pojednáva o znovu prežívaných bolestiach minulosti, ktoré vylieči len osoba blízka nášmu srdcu v prítomnosti. Podľa Rodriguesovej interpretácie to však môže byť aj text, ktorý sa človek naučí naspamäť, pretože tak už viac nebude patriť minulosti, ale stane sa súčasťou každodennej prítomnosti človeka – presne tak, ako mení minulosť na prítomnosť aj divadlo. O spomienkach na minulosť hovorí v troch časových rovinách aj Rodriguesova autorská inscenácia *Sopro*, ktorá rozpráva príbeh na motívy zo života portugalskej šepkárky Cristiny Vidalovej pracujúcej v Teatro Nacional D. Maria II. a jej láske k divadelným doskám.

Priamo pre ETP Rodrigues pripravil živú inscenáciu označenú ako „work in progress“ *Burning the Flag (Pálenie vlajky)*, ktorá bola jeho javiskovým svedectvom o reakciách na otázku, ktorú položil

NASPAMÄT' (Teatro Nacional D. Maria II, Lisabon) foto F. Bonfiglio





právnikovi svojho divadla – a síce, čo by sa stalo, keby na javisku spálil v inscenácii portugalskú vlajku? Uvažovaním nad touto otázkou a jej možnými dôsledkami sa vo svojej performancii dotkol tém ako sila a bezprávie divadla, želanie byť umelcom v rámci hraníc, ale nie krajiny. Každý súčasný divadelník by si mal podľa neho položiť práve túto otázku: „Podpáliť a či nepodpáliť?“

Na festivale zaznela aj legendárna otázka: „Byť, a či nebyť.“ Hamlet ju v inscenácii Shakespearovho *Hamleta* v réžii Leva Dodina (laureáta 8. Európskej ceny za divadlo z roku 2001) vyriekol počas erotických hier s Oféliou. Inscenácia patrila do sekcie programu *Returns (Návraty)*, ktorá predstavila inscenácie starších laureátov ETP. Okrem Leva Dodina boli v tejto sekcii uvedené tri inscenácie v réžii Andreja Mogučiho, víťaza 12. Európskej ceny za divadelné reality (2015) – *Búrka*³ od Alexandra Ostrovského, *Alisa* autorov Andreja Mogučiho, Sergeja Nosova a Svetlany Sčaginovej a veľkovýpravná inscenácia *Gubernator (Guvernér)*. Napriek rôznorodosti formy inscenácie spájali prvky štylizácie, miešanie žánrov a predovšetkým boli výraznou poctou divadelnosti a hereckému umeniu.

Ako hosť sa predstavilo talianske Piccolo Teatro di Milano s inscenáciou hry Brigitte Jaquesovej *Elvira (Elvira Jouevet 40)*. Dráma je inšpirovaná knihou francúzskeho herca a režiséra Louisa Jouveta *Molière a klasická komédia*, ktorú napísal podľa stenografických zápisov svojich hodín herectva na Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique. Dej sprostredkúva pohľad na obdobie od februára do septembra 1940. Zatiaľ čo na pozadí zaznievajú z rádia Hitlerove prejavy, Jovet pripravuje mladú poslucháčku herectva židovského pôvodu Claudiu (Petra Valentini)⁴ na absolventské skúšky. Na nich má predniesť monológ done Elvíry z Molièrovho *Dona Juana*. Hlavný predstaviteľ a zároveň režisér inscenácie Toni Servillo predviedol herecký koncert sústreďujúci sa na mikroskopickú pitvu pocitov tejto ženskej roly. Jeho analýza i herecké stvárnenie done Elvíry jeho žiačku privádzajú k najprapodstatnejšej otázke divadla a každého herca – „Hrať, a či nehrať?“ Odpoveďou je „nehrať“ – len tak bude herec pravdivý... ❖

Autorka je vedeckou pracovníčkou Ústavu divadelnej a filmovej vedy Centra vied o umení Slovenskej akadémie vied.

ELVIRA (ELVIRA JOUEVET 40)
(Piccolo Teatro di Milano)
foto F. Esposito

Článok je výstupom projektu APVV č. 15-0764.

zahraničie

Marcela Magdová
teatrologička

Absurdita na ruský spôsob

Experimentálny priestor Teatr.doc, pripomínajúcí viac squat než divadlo, má v mnohom blízko k hipsterské výkladní skrine moderní ruskej réžie, Gogolovu centru. Obě divadla se totiž ocitla v hledáčku konzervativních představitelů kulturní politiky.

Divadlo, které se stěhuje

Moskevská nezávislá scéna Teatr.doc se v posledních letech potýká s rostoucím tlakem Putinova režimu. K otevřenému střetu s oficiální mocí došlo poprvé v prosinci 2014. Do divadla vtrhla policie a předčasně ukončila projekci ukrajinského filmu *Silnější než zbraně* pojednávajícího o událostech na Majdanu (promítán byl na podporu zatčeného režiséra Olega Sencova). Příslušníci silových složek všechny zúčastněné legitimovali a zabavili projekční aparaturu. Tou dobou již město rozvázalo s divadlem nájemní smlouvu kvůli údajnému nedodržení požární bezpečnosti. V lednu 2015 soubor definitivně opustil svoji původní adresu na Trjochprudnom pereulke a do nového působiště na náměstí Razgulaj se přestěhoval s novým přiléhavým podtitulem „Divadlo, které se nebojí“, jež vyměnil za původní „Divadlo, ve kterém se nehraje“.

První premiérou po vynuceném přesunu měla být inscenace *Kauza Bolotná*, připomínající třetí výročí jednoho z největších opozičních mítinků na Bolotnom náměstí v Moskvě. Tvůrci pracovali s autentickými výpověďmi účastníků protestů, kteří byli za svůj otevřený odpor k režimu a kritiku zmanipulovaných parlamentních voleb odsouzeni i k trestům mnohaletého odnětí svobody. I když se Teatr.doc touto inscenací

nijak výrazně neradikalizoval (už dříve uváděl občansky angažovaná díla jako *Hodina osmnáct*, *BerlusPutin*, *Dva v tvém domě* a další), *Kauza Bolotná* jakoby symbolicky prolomila dosavadní status quo. Tři týdny po premiéře byla divadlu opět vypovězena nájemní smlouva, ze stejných důvodů jako minule, a ředitelka Jelena Gremina se musela dostavit na prokuraturu k výslechu. Soubor se ale nevzdal a velmi rychle našel nový pronájem, sklepní prostor v činžovním domě v Malom Kazennom pereulke. A opět změnil podtitul svého názvu na „Divadlo, které se stěhuje“.

Předloni Teatr.doc oslavil patnáctileté výročí existence, a při té příležitosti poskytla Jelena Gremina rozhovor rádiu Echo Moskvy. Sílící tlak ze strany státní moci komentovala slovy: „Nemohou nás zavřít. Jestli nás vyženou, pronajmeme si garáž a budeme hrát tam.“² Události bohužel nabraly zcela jiný směr. V dubnu 2018 náhle zemřel jeden ze zakladatelů divadla, režisér, dramatik, hlavní ideolog směru „nové drama“ a dosavadní umělecký šéf Michail Ugarov, kterého za čtyřicet pět dnů následovala jeho žena, dramatička, režisérka a především ředitelka divadla Jelena Gremina. Jediná ruská nezávislá (ve smyslu nesubvencovaná) scéna se ocitla bez přímého vedení, navíc s vědomím, že se bude muset ke konci sezony opět stěhovat.

1 Inscenácia bola súčasťou programu Medzinárodného festivalu Divadelná Nitra 2012 (pozn. red.).

2 GREMINA, Jelena. *Zakryt nas nevozmožno*. In *Echo Moskvy*. 15. február 2017. Dostupné online: https://echo.msk.ru/blog/zoya_svetova/1928514-echo/

Osiřelý soubor posílili synové zakladatelů, dramatik a scénárista Ivan Ugarov a zejména Alexander Rodionov, který s Teatrem.doc jako režisér a autor dokumentárních dramát v minulosti již několikrát spolupracoval. Divadlo v současné době nemá domovskou scénu, nicméně nepřestalo hrát. Své inscenace reprizuje na různých místech, jako například v Sacharovově centru, divadle Praktika a dalších, zároveň svépomocí a díky finančním darům přátel a diváků rekonstruuje nový prostor u Kurského nádraží. Ten se stane již čtvrtým působištěm Teatru.doc. Shodou okolností jde o budovu, která sousedí s Gogolovým centrem, dalším ohniskem moskevské divadelní opozice.

Sociální utopie na policejní stanici

Jednu z posledních inscenací zesnulého Ugarova, která byla v minulém roce navržena v několika kategoriích na Zlatou masku, z čehož jednu nominaci – dramatický text roku – proměnila³, je *Člověk z Podolsku*. Ugarov tentokrát nepracoval osvědčenou metodou

dokumentárního divadla verbatim, ale vyšel z již existujícího dramatického textu Dmitrije Danilova, známého autora řady povídek a románů. *Člověk z Podolsku* je svéráznou variací Kafkova *Procesu*, ale třeba i Nabokovova *Pozvání na popravu*.

Kolja, neboli *Člověk z Podolsku* (jak ho nazývají ostatní postavy) se ocitá na policejní stanici. Od začátku se snaží zjistit, z jakého důvodu byl zatčen a z jakých příčin je dále na služebně zadržován a vyslýchán. Repliky policejního vyšetřovatele, označovaného jednoduše jako První policista, imitují situaci typického výslechu, i když tak docela neodpovídají zdravému rozumu ani stereotypní představě o mužích zákona. Policista nezvyšuje hlas a není agresivní, přestože, jak sám s úsměvem tvrdí, mohl by, kdyby si to snad zadržovaný přál. Tato disproporce mezi inscenací a realitou samozřejmě rezonuje: Rusko je zemí, kde mají příslušníci silových složek leckdy neomezené pravomoci.

Podle obvyklého scénáře „hodný a zlý“ vystřídá Prvního policistu Druhý policista, proplešatělý muž středního věku, který nechodí

3 Inscenace byla nominována na Zlatou masku 2018 v kategoriích: inscenace tzv. malé formy, režie, hlavní mužská role (Igor Stam) a dramatický text (Dmitrij Danilov).

BAROKO
(Gogol'-centrum)
foto archiv divadla



BAROKO
(Gogol'-centrum)
foto archiv divadla

pro nadávky daleko. Svůj děsivý nástup však záhy shodí úsměvem a z rozzlobeného predátora se mění ve shovívavého medvídka. Nezajímají ho fakta, ale vztah vyslýchaného k rodnému Podolsku. Zklamaneč reaguje na jeho absolutní nezájem o své rodiště, stejně jako o další události. *Člověk z Podolsku* netuší, kolik má město obyvatel, nezná tamní architekturu ani významné pamětihodnosti. Představuje pro něho noclehárnu, kterou každé ráno opouští a příměstským vlakem se vydává do Moskvy za prací. Podolsk je skutečně satelitem Moskvy, městem s reputací

nevhledného průmyslového předměstí, zapomenuté periferie bez perspektivy. O to paradoxněji působí policistovo srovnání Podolsku s Amsterdamem, které shledává stejně krásnými a zajímavými.

Titulní hrdina, kterého velmi přesvědčivě hraje Anton Iljin, je typickým představitelem generace současných třicátníků, kteří pociťují syndrom vyhoření. Je bledý, duchovně i emočně infantilní, bezcílý až otupělý. Může vzbuzovat leda soucit. Žije na nevábňém předměstí, které nenávidí, zabíjí čas zbytečnou prací redaktora

pro místní plátek absurdního názvu Hlas Juao. Manželka ho opustila, a tak chodí s dívkou, kterou nemiluje. Úspěch nemá ani v umělecké tvorbě coby kytarista jakési neznámé kapely. Je příkladem člověka zbaveného všech nadějí a perspektiv.

Policejní výslech se převrací v bizarní terapeutický sedánek ve stylu sociální utopie. Vyšetřující, nyní již tři (přibyla policistka, sexbomba, kterou kolegové oslovují Marina), se všemožně snaží zadržného „muže bez vlastností“ aktivizovat. Nutí ho k podivnému křepčení, údajně prospívajícímu mozku, vštěpují mu různé historické a statistické údaje, vedou ho k regionální hrdosti a vlastenectví. Inscenace neustále osciluje mezi ironií, melancholií, patosem a fraškou, nikdy však nesklouzne k jednomu ani druhému.

Mimo Kolji a policistů je na služebně přítomný další mladý muž, Člověk z Mytišči (industriálního města podmoskevské oblasti). Soudě dle jeho zevnějšku, trička, trenýrek a zejména papučí, které si později nasadí, přebývá na služebně již delší čas. Vypadá to, že se stanice stala jeho novým domovem. Zvykl si na zdejší poměry, je kdykoli připraven nasadit si sám pouta a odpovídat na pokládané otázky. Chová se jako pes, kterého policistka drbe za uchem a dovolí mu na povel líbat ruku. Představuje tak odstrašující příklad toho, jak může vypadat budoucí osud Člověka z Podolsku.

Důvod k zatčení, který se vznáší nad celou absurdní seancí, se Člověk z Podolsku na rozdíl od Kafkova Josefa K. nakonec dozvídá. Je to jeho zbytečná existence. Z kriticky myslícího člověka se stal zvířetem nebo dokonce ještě hůř, bezmyšlenkovitým strojem. Odosobněným stvořením, které se vzdalo odpovědnosti samo za sebe. Což je v kontextu postsovětského Ruska, jehož atomizovaná společnost rezignovala na veřejný život a ztratila víru v budoucnost, velmi aktuální. Hrdina je sice propuštěn, ale s upozorněním, že v budoucnu se bude na policejní stanici objevovat



čím dál častěji. Sociální utopie o policistech, kteří chtějí člověku pomoci nalézt smysl existence, se tak proměňuje v nebezpečný společenský experiment, jak jsme jej ve dvacátém století v Rusku pod označením socialismus již jednou poznali.

Divadlo bez šéfa

O kauze Kirilla Serebrennikova, uměleckého šéfa moskevského Gogolova centra, podezřelého ze zpronevěry státní dotace, již bylo napsáno mnoho textů. Na jeho obranu rovněž vystoupila celá řada čelních osobností světové kultury. Serebrennikov nejprve z nejvyšších kruhů dostal posvěcení k vytvoření osvětového projektu tzv. Platformy,⁴ aby ho ta samá moc následně srazila na kolena. Už druhým rokem se nachází v domácím vězení, které mu soud poněkolkáté prodloužil. Nesmí docházet do divadla, jakkoli kontaktovat kolegy ani používat internet. Gogolovo centrum tak má za sebou sezonu bez uměleckého šéfa. I když ne tak docela. Serebrennikov sice není v divadle fyzicky přítomen, pracuje ale díky svému advokátovi z domova. Ten mu předává záznamy zkoušek na flešce, které režisér komentuje a prostřednictvím právního zástupce posílá zpět do divadel. Tímto

ČLOVEK Z PODOĽSKA
(Teatr.doc)
foto G. Džochadze

4 Serebrennikov ho měl realizovat mezi lety 2011 – 2014 na přání nejvyšších politických míst a díky velké státní dotaci v budově bývalé stáčírny vína a pivovaru, nynějším centru současného umění Vinzavod. Bylo to vůbec poprvé, kdy stát takto výrazně finančně intervenoval do oblasti současného umění.

Sociální kritika nebo fantasmagorie?

Jednou z posledních inscenací, která byla součástí Serebrennikovova dramaturgického plánu před zatčením, byli *Démoni*. Text současného švédského dramatika Larse Noréna nastudoval mladý, nicméně již ostřílený Elmar Senkov, považovaný za vycházející hvězdu litevské režie. Senkov má za sebou mimo spolupráce s Litevským národním divadlem i několik zahraničních hostování, na ruské půdě však režíroval vůbec poprvé.

způsobem vznikly na podzim loňského roku hned dvě inscenace; *Così fan tutte* v Curyšské opeře a *Baroko* v Gogolově centru. Formou mysteriozní koláže v inscenaci *Baroko* Serebrennikov tematizuje člověka v mezní situaci, umělce v okovech nebo třeba na barikádách. Přebujelá barokní hudba mu slouží jako rámec k historickým výjevům z revolučích let 1968 a 1969. V inscenaci se objevuje příběh Valerie Solanasové, která se pokusila zastřelit Andyho Warhola, nebo také sebeupálení Jana Palacha.

RUSKÁ KRÁSA
(Gogol'-centrum)
foto archiv divadla



Senkov není zvyklý pracovat s křiklavými vizuálními efekty, pro jeho inscenace je typická zdrženlivost, důraz na přesné porozumění i na výklad dramatického textu, od herců očekává dobře zvládnutou psychologii postav. Nejspíš právě proto po diskuzi se Serebrennikovem zvolil Norénovu hru, novodobou lehčí verzi Albeeho psychothrilleru *Kdo se bojí Virginie Woolfové?* S démony v ní bojují (nebo se také v démony sami proměňují) dva manželské páry. Po náhodném setkání zavlčou hostitelé Frank a Katarína generačně spřízněné sousedy Thomase a Jennu do svých milostných hrátek. Začnou s nimi flirtovat, aby tak přehlušili vzájemné výčitky, skryté nenávisti, traumata a sexuální přeludy, které schovávají za fasádou jinak dokonalého středostavovského svazku. Ani Jenna a Thomas nežijí v tak spokojeném manželství, jak by se zdálo na první pohled, což vyplyne v momentu, kdy spolu s přibývajícím množstvím alkoholu začne padat jedna sociální maska za druhou. Senkov vede kvartet herců (Janu Irteněvu, Odina Birona, Mariju Selezněvu a Ivana Fominova) od psychologismu k absurditě. S každou další situací zostřuje a hyperbolizuje charakterové črty všech postav, které ve finále dovádí k vykloubené fantasmagorii. Herci dobře zvládají jak jevištní minimalismus, tak zejména v druhé části inscenace absurdní taneční a pohybové kreace i zpěvní exhibice. Precizní je například situace Frankova citového vyznání Thomasovi, která vrcholí odvážným žongléřským číslem, v němž si Frank a Thomas na vzdálenost několika metrů přehazují křišťálovou vázu. Mezi silné etudy patří i ta Frankova s urnou jeho zesnulé matky. Frank si s urnou všemožně pohrává a pak ji vysype Katarině na hlavu jako kabaretiér konfety.

V subtilní scénografii Edgara Klavinše, sestávající z několika šedých kvádrů, jež se podle potřeby proměňují v různé kusy mobiliáře, herci úsporně rozehrávají velmi působivé mizanscény.



Vystačí si s pár rekvizitami, aby stvořili dojem plně zařízeného interiéru luxusního bytu. Senkovovi *Démoni* ve Studiu Gogolova centra nejsou burcujícím angažovaným divadlem, ale precizně zvládnutou sociální kritikou vyšší střední třídy, která se v Rusku zformovala v důsledku nastartované ekonomiky a příchodu zahraničních firem na počátku nultých let. Jde o uměle vytvořený segment společnosti, který přejímá západoevropské modely chování – a jehož příslušníci také tvoří převážnou část publika Gogolova centra. Čtveřice postav v *Démonech* nabízí pohled na prototypy citově vyprahlých jedinců ovládaných honbou za penězi a úspěchem, které nijak nezmění ani konfrontace se smrtí.

Stát verus svobodné umění

Absurdita je v Rusku všudypřítomná, jako by snad byla součástí národní mentality. Řadu absurdních rysů mají i obě zákopové války, které se zmíněnými scénami vedou představitelé konzervativně nacionalistického bloku, reprezentovaného Vladimírem Putinem a zejména ministrem kultury, prezidentovým mužem Vladimírem Medinským. Teatr.doc


ČLOVEK Z PODOĽSKA
(Teatr.doc)
foto G. Džochadze

5 Peníze, které měl zpronevěřit, například použil na inscenaci *Sen noci svatojánské*, kterou Gogolovo centrum doposud uvádí. Tento fakt ovšem soudy jako argument nestačí.

je neustále popotahován kvůli domnělému nedodržování požárních předpisů a jiných technických náležitostí, nevysloveným problémem je však jeho nepohodlný repertoár. Představitelé moci ale nemají jiný nástroj, jak divadlo umlčet. Serebrennikov pobuřoval veřejnou podporou protivládních demonstrací v letech 2011 a 2012, členek hudební skupiny Pussy Riot i ukrajinského filmaře Olega Sencova, ale v neposlední řadě i estetikou. Mnohokrát byl anonymně obviněn

COSÌ FAN TUTTE
(Opernhaus Zürich)
foto M. Rittershaus

z nadbytečného užívání nahých těl na jevišti, politického extremismu či hanobení tradice ruského psychologického realismu. Za to ho ale soudit nelze, proto zřejmě nařčení z defraudace.⁵

Pocit absurdity, s nímž se každodenně obě zde zmíněná divadla setkávají, se pak přenáší i na jeviště, respektive ovlivňuje dramaturgický výběr a žánr jednotlivých inscenací. Paradoxně tak může být absurdita světa, ve kterém se pohybují, nakonec i uměleckým nábojem pro jejich další směřování. 



Joel Anderson
teatrológ

Momentky divadelnej fotografie

V texte čiastočne nadväzujem na myšlienky, ktorými sa zaoberám v knihe *Theatre and Photography* (Divadlo a fotografia). Pozriem sa na prieniky medzi fotografiou a divadlom a budem uvažovať o tom, ako je možné uchopiť divadelnú fotografiu cez konceptuálne rozdiely medzi dvoma typmi obrazov, resp. dvoma prístupmi k fotografovaniu. Predostriem možnosť, že divadelná fotografia, napriek tomu, že niekedy podporuje jeden alebo druhý prístup, ukazuje aj náznaky ich syntézy.

Divadlo a fotografia sa už dlhšie tešia blízkemu prepojeniu, ktoré sa začalo rozmachom fotografie (inovácie s názvom „fotografia“ sa objavili v dvadsiatych rokoch 19. storočia, hoci zrod fotografie sa datuje až do roku 1839). Jednou z osobností na užšom zozname vynálezcov fotografie bol Louis Daguerre – pôvodne známy scénograf a neskôr experimentátor s fotografiou. Výskum Michela Poiverta presvedčivo preukázal, že aj ďalší z údajných zakladateľov fotografie Hippolyte Bayard mal väzby na divadelnú prax a pri fotografovaní aplikoval vyslovene divadelný prístup. Bayard sa stal známym vďaka svojej fotografii s názvom *Le Noyé* z roku 1840, na ktorej sám pózuje ako utopenec. Obraz je doplnený textom, ktorý naznačuje, že jeho autor spáchal samovraždu, pretože neznesol, že za vynálezcu nového média bol označený práve Daguerre. Tento príklad dobre dokumentuje, ako raná fotografia využívala divadelnosť a divadelnú prezentáciu.

Fotografia sa objavuje aj v dráme, napríklad v hre Diona Boucicaula *The Octoroon* (*Miešanec*). Táto hra bola prvýkrát uvedená v roku 1859 a celkom určite ide o prvý dramatický text, v ktorom hrá fotografia hlavnú rolu – má spásanosnú moc a schopnosť komunikovať pravdu. Fotografi, fotografie a fotografia ako žánre sa objavujú aj v hrách Čechova

preklad: Ivan Lacko

a Ibsena – fotografia tu však nie je nevyhnutne nástrojom na zachytenie a šírenie pravdy, skôr naopak, umožňuje vytvorenie zdania a šírenie nepravdy. Projekcia fotografií prichádza na javisko v inscenáciách Erwina Piscatora v dvadsiatych rokoch 20. storočia, fotografia sa zúčastňuje na procese tvorby experimentálnej scénografie v dielach umelcov ako napríklad Jacques Polieri. Význam tohto historického fenoménu detailne analyzuje francúzska publikácia *Les Écrans sur la scène*² (*Obrazovky na scéne*). Premietanie fotografií na plátno je dnes už bežnou technológiou, hoci prevažne ide o rozvinutú formu maľovaných kulís ako o pokus o radikálne nový prístup. Používanie fotografií v priestore javiska môže teda nielen pomôcť rozšíriť horizonty toho, čo je vôbec možné v divadle prezentovať, ale aj ukázať, ako je reprezentácia na javisku (ku ktorej môže patriť aj fotografia z javiska) konfrontovaná s inými obrazmi (fotografická projekcia). Inscenácie Roberta Lepaga a jeho súboru Ex Machina často využívali fotografie (napríklad *The Seven Streams of the River Ota* z roku 1994), premietanie statických i pohyblivých obrázkov.

Pokiaľ ide o konceptuálny zámer, fotografia a divadlo sa môžu javiť ako protikladné. Hoci obidva umelecké žánre sú považované za formu reprezentácie, je evidentné, že sa odlišujú v spôsobe, ktorým reprezentáciu realizujú. Mnohé naznačia

¹ ANDERSON, J. *Theatre and Photography*. Londýn : Palgrave, 2015.

² ANTÚNEZ, M., PICON-VALLIN, B. *Les Écrans sur la scène*. Paríž : Lausanne, 1998.

³ McLuhanov výklad rôznych mediálnych foriem pracuje s tézou, že médiá sú rozšíreniami (extenziami) jedného či viacerých ľudských zmyslov.

⁴ SONTAG, S. *On Photography*. New York : Farrar, Straus and Giroux, 1977.

definície oboch žánrov v kanonických textoch. Divadlo je udalosť, ktorá sa odohráva v konkrétnom čase a na konkrétnom mieste za prítomnosti divákov. Ako definoval Peter Brook: „Muž kráča po prázdnom javisku a niekto iný ho pri tom sleduje – to je všetko, čo treba na realizáciu divadla.“ Na druhej strane, ako píše John Szarkowski, fotografia sa zaoberá vytváraním obrazov (resp. aspoň do istej miery) vo vzťahu k niečomu minulému, pričom cirkulujúce fotografie „citujú mimo kontextu“. Ak by sme chceli nájsť podobnosť, dalo by sa povedať, že fotografia a divadlo sú typmi médií. Ak sa však fotografia nesporne javí ako príklad média v zmysle McLuhanovej definície, pri divadle o tom existujú isté pochybnosti. Divadlo je dnes, a zrejme aj bolo, schopné spájať a kombinovať najrôznejšie komunikačné technológie a nie vždy zapadá do definície média ako „rozšírenia“³, o ktorom vo svojich príkladoch hovorí McLuhan. Napriek tomu je užitočné predstaviť si, v ktorých bodoch sa obidva žánre stretávajú v zmysle toho, čo Jürgen Müller nazval „intermedialitou“, aby mohol opísať príklady jedného média, ktoré ovplyvňuje alebo integruje iné médium. Walter Benjamin venoval veľkú pozornosť divadlu aj fotografii a umiestnil ich na opačné strany diskurzu o „aure“ umeleckých diel, pričom tvrdil, že divadlo je závislé od svojho statusu hic et nunc, kým fotografia funguje ako nástroj technologickej reprodukcie.

Divadelná fotografia, hoci je v istom zmysle iba marginálnym žánrom samotného divadla, resp. fotografie, sa však môže pýšiť dlhou históriou (napriek tomu je kritický vedecký ohlas v oblasti divadla a fotografie slabý). Je naozaj ťažké nájsť jednu konkrétnu, prvú, izolovanú „divadelnú fotografiu“, pretože od vzniku média existuje celý rad rôznych praktík, prístupov a záujmov, ktoré sa v rôznych kontextoch v priebehu času menia.

Niektoré z prvých fotografických portrétov zobrazujú hercov v divadelných úlohách. Avšak

primárne nejde o pokusy zobraziť javiskovú akciu, aspoň nie úmyselne. Rovnako ako iní zástupcovia buržoázie tých čias a aj herci (a ich fotografi – portrétisti) radi skúmali nové možnosti fotografie. Priamo pre kameru vytvárali divadelné zobrazenie svojej profesie a občianskeho statusu. Tieto fotografie nevznikli v divadlách, ale vo fotografickom štúdiu, kde sa herci obliekali do kostýmov a používali rekvizity z inscenácií, v ktorých hrali (prípadne aj s kostýmami a rekvizitami z úplne iných produkcií). Hoci portréty hercov dnes už nie sú v obehu tak, ako bývali v časocho fotografických vizitiek, tzv. carte-de-visite (čo zrejme viedlo k vzniku kultúry celebrit), podobné zábery sú naďalej súčasťou mechanizmu divadelnej produkcie. Napríklad fotografické portréty, ktoré vznikajú pri kastingoch. Najobvyklejším typom divadelnej fotografie, aspoň v súčasnom kontexte, sú marketingové fotografie. Tie sa bežne vyžadujú a pripravujú ešte predtým, ako je inscenácia uvedená v divadle (a preto často nie sú úplne v súlade so samotnou produkciou). Takéto propagačné materiály, ktoré vznikajú počas skúšok alebo generálok, sú dôležitou súčasťou divadelného priestoru: návštevníkov divadla – od širokej verejnosti až po teatrológov – informujú a ovplyvňujú, stávajú sa súčasťou recenzií, akademických článkov, či dekorujú divadelné budovy. Vo Veľkej Británii tento druh fotografie tvorí hlavnú vizuálnu stopu divadelných inscenácií. Fotografie špecificky určené na archiváciu divadelných diel sú dnes skôr zriedkavosťou, luxusom, ktorý si môže dovoliť iba pár konkrétnych inštitúcií a súborov.

Široké prepojenie divadla a fotografie, stručne predstavené v texte vyššie, ukazuje na dve špecifické koncepcie fotografického obrazu, ktoré sú relevantné aj mimo sféry divadla. Prvou koncepciou fotografie je skutočnosť, že je stopou, záznamom, odtlačkom reality. Túto myšlienku prezentuje Susan Sontag vo svojej knihe *On Photography*⁴ (*O fotografii*), jednom z prvých titulov v angličtine, ktorý sa kriticky

zaobrá fotografiou. Autorka v ňom definuje rozdiel medzi fotografiou a staršími formami zachytávania obrazov, napr. maľbou. Druhou koncepciou je predstava o fotografii ako tvorbe, estetickom procese, ktorý je skôr pokračovaním tvorby výtvarných diel na plátne. Napätie medzi spomínanými koncepciami obrazu, ktoré tým pre divadlo vzniká, komentuje jeden starší britský text o hodnote divadelných fotografií. Muriel St. Clare Byrnová tvrdí, že fotografi, ktorí fotia divadlo ako samostatnú formu umenia (čo sama považuje za trend), sa len málo zameriavajú na presné zachytenie javiskovej práce. Vo svojom článku volá po dokumentárnejšom prístupe k fotografii. Podobne uvažuje aj jedna z najdôslednejších kníh o divadelnej fotografii. *La Photographie de Théâtre ou la mémoire de l'éphémère* (Divadelná fotografia alebo pamäť prchavého zážitku) z roku 1992. Chantal Meyer-Plantureux v nej sleduje celý vývoj fotografie od portrétov hercov, ktoré som spomínal na začiatku, cez štylizované divadelné fotografie až po prístup blízky reportážnemu štýlu, ktorý sa podľa autorky objavil v roku 1945.

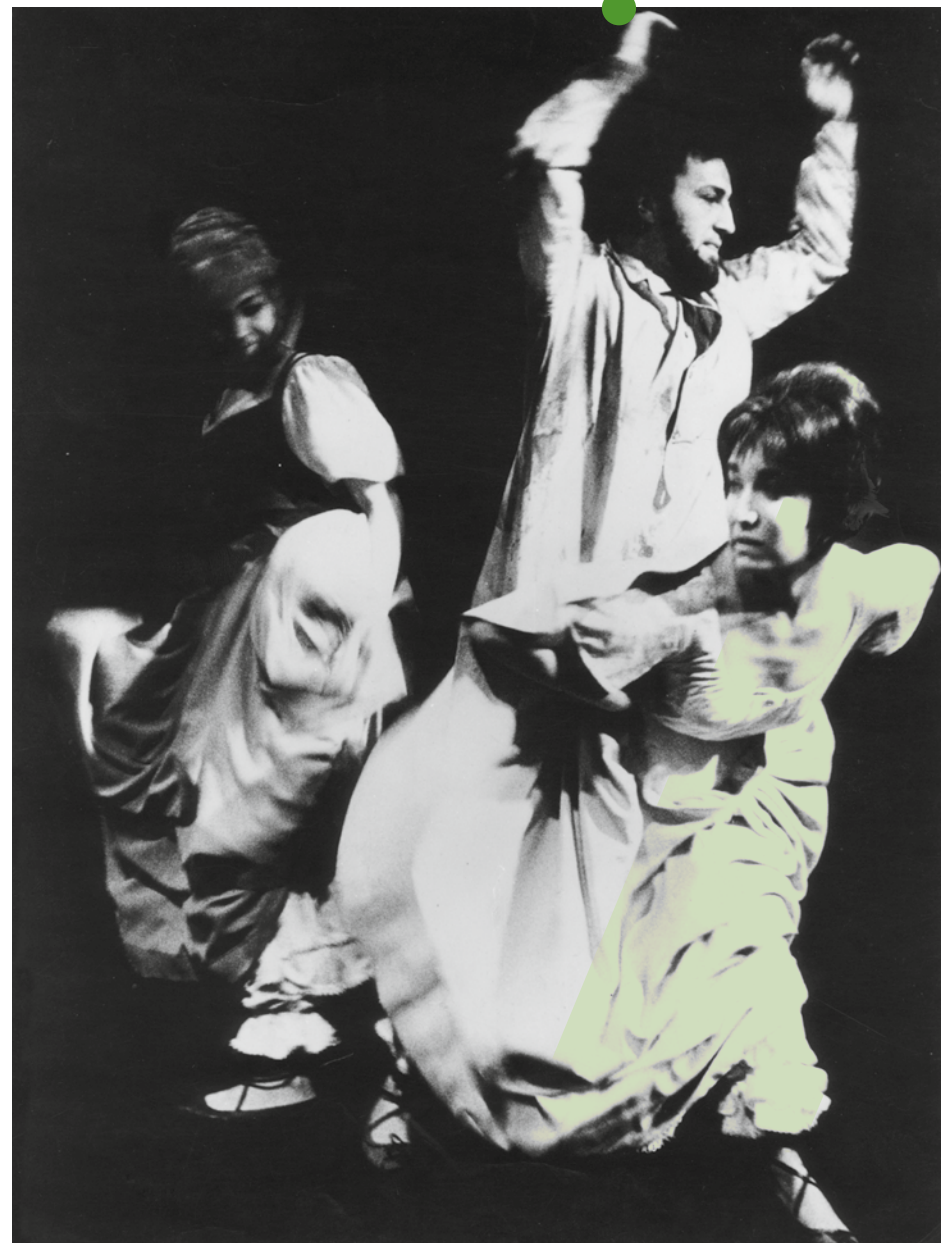
Prístupy k fotografovaniu v divadle nie je možné chápať bez referencie na vývoj technológií fotoaparátov a fotografických materiálov, najmä ich rastúcej kapacity zachytiť „zastavený“ divadelný pohyb. Najstaršie fotografie javiskovej praxe síce pochádzajú z konca 19. storočia, avšak je ich veľmi málo. Fotografovanie hercov počas hrania na javisku sa postupne rozvinulo až neskôr. Spočiatku fotograf musel s hercami pracovať počas špeciálnych stretnutí a používať dodatočné osvetlenie. Od hercov sa očakávalo, že budú pózovať v statických polohách, čo niekedy viedlo aj ku konfiguráciám, ktoré vznikali výhradne pre vyhotovenie snímky. Až v 20. storočí technické možnosti umožnili dokumentovať divadlo počas generálok alebo z verejných predstavení.

Novým prístupom sa vo Francúzsku preslávil Roger Pic (príklad par excellence dokumentárnej

divadelnej fotografie podľa Meyer-Plantureuxovej). V tomto štádiu sa začali používať bežné postupy divadelnej fotografie, ktoré poznáme aj dnes.

Avšak vývoj technológií, zvyšovanie kapacity fotoaparátov na zachytávanie pohybu v statickom obraze či túžba vytvoriť obrázky, ktoré by priblížili

TRI SESTRY
(Divadlo za branou)
foto J. Koudelka, zbierka
Institutu umění –
Divadelního ústavu



Le Noyé
foto H. Bayard



zážitok diváka v divadle, by nemali viesť k tomu, že takúto činnosť budeme považovať za neutrálnu alebo objektívnu. Aj ten najstriktejší dokumentárny prístup k fotografovaniu divadelného predstavenia ho nemôže zachytiť komplexne a úplne. Fotografia, aj keď si nárokuje na verné zachytenie udalostí bez toho, aby tomuto procesu vnucovala estetický rozmer, musí nevyhnutne zahŕňať aj selekciu (výber snímky, ostrosť, clona, expozičný čas, ale aj konkrétna snímka, ktorá sa nakoniec vyselektuje z celého množstva zachytených fotografií). Vilém Flusser sa domnieva, že takýto pohľad by bol nepochopením vzťahu medzi fotografom a fotografovaním ako činnosťou: „Neexistuje nič také ako naivný, netvorivý akt fotografovania.“ Flusser tvrdí, že fotograf nevyhnutne bude hľadať konkrétny záber medzi nekonečným počtom možných záberov.

Divadelná fotografia, ktorá vytvára obraz prchavého okamihu na javisku, sa zdá kompatibilná s tým, čo Benjamin nazval reprodukovateľnosťou umeleckého diela, a mohla by byť prirovnaná aj k fotografiám malieb či sôch. Divadelné fotografie sa tiež celkom určite vyznačujú schopnosťou posunúť existujúce umelecké dielo, prípadne aspoň jeho fragmenty, do nových súvislostí a ponúknuť ho iným „divákom“. Je preto zrejme, že pri štúdiu performatívneho umenia sa potenciál fotografie dodať performancii nový rozmer teší najväčšiemu

5 PHELAN, P.
The Ontology of Performance: Representation Without Reproduction.
In PHELAN, P.
Unmarked: the politics of performance. Londýn, New York : Routledge, 1993.

záujmu – pozitívnemu i negatívnemu. Divadlo a performance sú už dlho navzájom prepojené a práve fotografia je často nástrojom na dlhodobý záznam diela, ktoré je v niektorých prípadoch prezentované iba raz a často len pre relatívne malú skupinu divákov. Pokým mnohí performatívni umelci pracovali s fotografiou, prípadne si najímali fotografov, a vnímanie ich diel je často výsledkom fotografickej dokumentácie (to sa týka mnohých ikonických performatívnych diel), niektorí umelci sa usilujú o obmedzenie fotografického záznamu alebo sa mu úplne vyhýbajú. Vplyvný text s názvom *The Ontology of Performance* (Ontológia performance) spochybňuje, že živú performance je možné zdokumentovať, a tvrdí, že je žánrom, ktorý nie je možné zachytiť na iné médium či cirkulovať ho pomocou technológií určených na reprodukciu a mediatizáciu. V aktuálnej knihe o dokumentovaní performancii Philip Auslander ponúka konkrétnejší spôsob nazerania na takúto dokumentáciu, pričom argumentuje prostredníctvom Benjaminovho princípu reprodukovateľnosti, na ktorého základe by nahrávky predstavení mali byť považované za „reaktiváciu“. Takáto reaktivácia neprenáša diváka do minulých predstavení (ako je to chápané v diskurze o dokumentácii performance, ktorá sa pokúša získať prístup k niečomu efemérnemu), ale vnáša časť z predstavenia do divákovho kontextu.

Ako tvrdí Patrice Pavis, predmet, že divadelná fotografia je reprodukciou divadla formou fotografií, a zdôrazňovanie pravdivosti obrázkov vo vzťahu k tomu, čo divák môže vidieť, prináša riziká. Môže sa stratiť potenciál a príťažlivosť divadelnej fotografie ako umeleckej činnosti, resp. niektoré druhy divadla prídu o svoj „fotogenický“ charakter.

Na záver by som rád stručne predstavil dvoch divadelných fotografov, obidvoch narodených v Československu, ktorí dokázali zotrieť, resp. úplne odstrániť obidve kategórie fotografií, ktoré sú charakteristické pre históriu divadelnej fotografie.

Úplnou náhodou poznám etablovanú prax divadelnej fotografie na Slovensku a v Česku od 19. storočia až dodnes. Existujú náznaky, že tu divadelná fotografia zohrávala v regionálnom divadle a kultúrnom priestore oveľa významnejšiu úlohu, ako je to v britskom či vo francúzskom kontexte, ktoré poznám omnoho lepšie. Myslím si, že Josef Koudelka a Ivan Kyncl sa usilovali o sprostredkovanie divadelnej praxe ako živej aktivity, avšak formou fotografického experimentu, ktorý sa namiesto hľadania podobnosti zameriava na tvorbu obrazu. Do môjho povedomia sa dostali preto, lebo sú medzinárodne známi alebo pracovali v britskom divadle.

Napriek tomu, že Josef Koudelka sa preslávil svojím neskorším dielom (definitívne sa rozlúčil s divadlom, keď odišiel z Prahy), jeho divadelné fotografie zo šesťdesiatych rokov 20. storočia sú veľmi dobrým referenčným bodom – predovšetkým tie, ktoré vytvoril k inscenáciám Otomara Krejču. Počas svojej kariéry divadelného fotografa Koudelka progresívne skúšal hranice divadelného javiska a fotografického rámu. Najskôr tvoril fotografie z rôznych uhlov pohľadu, ktoré neboli limitované polohou diváka, a potom si zvolil korpus obrázkov vrátane záberov zblízka, ktoré boli snímané z javiska. Neskôr experimentoval s odvážnym výberom rámcov, z ktorých vylúčil prvky inscenovania a kompozície, či dokonca telá hercov. Miestami vytváral snímky na úkor koherentného zobrazenia subjektu. Táto logika je citelnejšia tam, kde Koudelka orezáva vyvolané fotografie či negatívy, aby ďalej eliminoval detaily. Do popredia tak vystupuje zrnitosť v štruktúre fotografií, takže snímky vyzerajú, akoby boli zahmlené či vysoko kontrastné. Koudelka odmieta – čo dokladá aj výpoveď fotografa – akúkoľvek úlohu precízneho zdokumentovania divadelného diela. Namiesto toho činnosť na javisku využíva ako surový materiál na tvorbu fotografií, ktoré v konečnom dôsledku tiež slúžia ako živá dokumentácia konkrétnej inscenácie. Koudelkova

HENRICH VI. (Royal Shakespeare Company)
foto I. Kyncl



Bytové divadlo Vlasty
Chramostovej
foto I. Kyncl, zbierka
Institutu umění –
Divadelního ústavu



6 Môj článok s názvom *Theatre Photography between Theatre and Performance* (Divadelná fotografia na pomedzí divadla a performance), ktorý vyjde v časopise *Focales* opisuje Koudelkov divadelný korpus podrobnejšie.

7 HANDS, T. Ivan Kyncl: *Czech-Born Photographer of the British Stage*. In *The Guardian*, 19. október 2004.

divadelná fotografia víta nejednoznačnosť divadla ako fotografického subjektu a zobrazenie divadelnej činnosti dáva do jednej roviny s tvorbou obrazov.⁶

Ivanovi Kynclovi paralely medzi zachytávaním a tvorbou fotografických obrazov vyslúžili pozvanie na spoluprácu s Royal Shakespeare Company v roku 1985. Po jeho smrti v roku 2004 režisér Terry Hands písal o svojom rozhodnutí pozvať Kyncla, tohto „kontinentálneho fotografa“, do Veľkej Británie. Vzišlo z istej frustrácie z celkovej situácie v oblasti divadelnej fotografie v Británii, v ktorej neboli adekvátne podmienky na kontinuálnu fotografickú prácu a fotografie boli zväčša doménou marketingových oddelení. Podľa Handsa Kyncl vedel, ako uspokojiť jeho túžbu po divadelnej fotografii, ktorá by „snúbila definíciu s umením“, a dokonca tvrdí, že Kyncl niekedy dokázal javisko urobiť krajším, než v skutočnosti bolo.⁷ Kynclovo neskoršie dielo, predovšetkým v divadle Almeida a v Národnom divadle v Londýne, bolo poznačené tendenciou vyhýbať sa fotografovaniu celkovej

podoby javiska, ako aj konvenčnejším kompozíciám. Namiesto toho sa pokúšal o fotografovanie menej evidentných „vizuálnych“ okamihov predstavenia a upriamoval pozornosť na detaily, ktoré sa mohli zdať nepodstatnými – zameral sa napríklad na hru svetiel na javisku či prchavé výrazy hercov.

Prehľad o divadelnej fotografii, ktorý tu ponúkam, v žiadnom prípade nie je úplný a hoci som sa usiloval brať do úvahy vzťah medzi fotografiou a divadlom v historickej rovine, netreba zabúdať na niektoré riziká, ktoré v súčasnosti vznikajú. Aj keď digitálne technológie majú výhody, ich rozmach priniesol aj viaceré výzvy, ktorým žáner fotografie musí čeliť. Profesionálny fotograf sa môže stať ohrozeným druhom. Ústup nadšených divadelných fotografov, hlavne tých, ktorí pracujú na základe dlhodobých vzťahov s divadelníkmi, alebo ktorí sú priamo súčasťou divadelných súborov (čo sú vždy skôr zriedkavé prípady), by mal celkom určite neblahé následky na kolektívnu pamäť v oblasti divadla. ☺

Katarína Cvečková
divadelná kritička

JANA HOJSTRIČOVÁ

Znovooživenie divadelnej fotografie

Minulý rok prebehol už štvrtý ročník Bienále divadelnej fotografie. Cieľom súťaže je predstaviť verejnosti divadelnú fotografiu ako svojbytný umelecký druh, zvýšiť o nej všeobecné povedomie a zároveň vytvoriť platformu na odbornú konfrontáciu. Súčasťou poroty je pravidelne aj fotografka a pedagogička Jana Hojstričová.

Nultý ročník Bienále divadelnej fotografie v roku 2010 Divadelný ústav organizoval v kooperácii nielen so Slovenským národným divadlom, ale aj priamo s Katedrou fotografie a nových médií bratislavskej Vysokej školy výtvarných umení. Aké boli motivácie?

Riaditeľka Divadelného ústavu vtedy upozorňovala, že klesá úroveň divadelnej fotografie – na základe fotiek, ktoré divadlá do inštitúcie posielali. V období sedemdesiatych a osemdesiatych rokov mala divadelná fotografia populárnejší status. Predsa len predstavovala pre fotografov slobodnejší priestor. Reklamná fotografia vtedy ešte neexistovala, takže išlo o atraktívnu príležitosť a zdroj príjmu a fotografi boli často aj zamestnanci divadiel. Dôvodom založenia Bienále divadelnej fotografie bol teda najmä zámer znovu oživiť divadelnú fotografiu, a to aj cez mladú generáciu.

Od vzniku bienále ste boli pravidelne (s výnimkou jediného ročníka) súčasťou poroty. Kontinuálne teda sledujete vývoj súťaže a spolu s ním i scény divadelnej fotografie. Podarilo sa vám pôvodné zámery dosiahnuť? Prešla táto scéna od roku 2010 nejakým vývojom, zaznamenávate konkrétne nové fenomény?



foto L. Kotlár

Nezvyšujú sa síce počty prihlásených fotografov, ale zvyšuje sa úroveň a to je dôležitejšie. Niektoré divadlá berú túto príležitosť vážne. Mrzí ma však, že staršia generácia a etablovaní autori sa už do súťaže sami neprihlasujú. Je to škoda, pretože by sa tak prezentovala ich aktuálna práca, bolo by možné vidieť jej vývoj. Divadlá síce posielajú aj svoje výbery fotografií, mali by však byť v dialógu s autorom.

Teší ma, že okrem fotografií z kamenných divadiel pribúda čoraz viac fotografií z alternatívnej scény. Zachytiť práve divadlá, ktoré nemajú stále priestory, môže mať časom veľkú hodnotu.

Členovia poroty sú vždy z rôznych profesií. Okrem vás a riaditeľky Divadelného ústavu Vladislavy Fekete sa tam naprieč ročníkmi objavili napríklad teatroológ Oleg Dlouhý, dramaturgička a režisérka Maja Hriešik, scénografi Jozef Ciller a Tom Ciller, kostýmový výtvarník Ján Kocman či kameraman Laco Kraus. Ako v takýchto zloženiach vznikajú kritériá výberu?

Práve rôznorodosť profesií v porote vnímam veľmi pozitívne. Dobrá séria musí mať na jednej strane fotografické kvality, ale podstatná je aj dramaturgia výberu. Mala by vystihovať charakter inscenácie – zaznamenávať napríklad tie najkľúčovejšie scény či herecké momenty. A práve preto je prínosné, že odborníci z oblasti fotografie môžu viesť dialóg s odborníkmi z divadla. Teatroológovia nám dokážu povedať, ktoré sú tie podstatné momenty inscenácie,



ARTAUDIA. AUTOPSY (Činohra SND)
foto R. Dranga

scénografi vedia určiť, či je v záberoch prezentovaná a vystihnutá scénografia, alebo či nebola natolko minimalistická, že je záber na celú scénu zbytočný a pod.

Niekedy sú fotky atraktívne už vďaka samotnému predstaveniu či zaujímavej scénografii a fotograf sa potom už nemusí toľko trápiť. Výzvou je, keď ide o minimalistickú scénu, o intelektuálnejšie dielo postavené na dialógoch. Jednotný kánon teda neexistuje. Na fotografiách však vždy cítiť, či sa fotograf predtým

SKLENENÝ ZVERINEC (DAB Nitra)
foto D. Krupka



rozprával s režisérom, či čítal text, či o tej inscenácii alebo o konkrétnom divadle vôbec niečo vie. Inak sa môže stať, že to už nie je divadelná fotografia, ale horšia alebo lepšia reportáž z divadelného predstavenia.

V rámci bienále sa každý rok popri Grand Prix udeľuje aj Študentská cena. Narastá záujem študentov o tento typ fotografie a majú vôbec dostatok možností rozvíjať ho?

Záujem väčšinou závisí od konkrétnej generácie. Čo sa týka jeho rozvíjania, problém nastáva v komunikácii s divadlami. Nie každé divadlo je po prvotnej eufórii ochotné poskytnúť študentom príležitosť a dostatočne veľký priestor. V poslednom čase nám vychádzajú v ústrety práve menšie alternatívne divadlá.

Mala by divadelná fotografia primárne slúžiť dielu alebo naopak – inscenácia je slúžkou fotografie?

Záleží na kontextoch. Fotografia slúži divadlu a konkrétnej

inscenácii ako zástupný obraz, pamäť diela a, samozrejme, aj ako propagačná vizualita. Na druhej strane autor, ktorý sa intenzívne venuje divadelnej fotografii, vie tento materiál použiť aj v úplne inom kontexte a urobiť presah smerom k vlastnej tvorbe. Veľmi dobrým príkladom je posledný víťaz Študentskej ceny Radovan Dranga, ktorý dokáže s divadelnou fotografiou pracovať ako so zástupným obrazom pri svojich autorských výpovediach o stave spoločnosti. Obraz tu funguje ako inscenovaná fotografia, ktorá je posunutá až smerom k fotografickému objektu, interaktívnej inštalácii komunikujúcej s divákom. Práve v osemdesiatych a deväťdesiatych rokoch bol typ inscenovanej fotografie – stage photography – veľmi silným prúdom, ktorý vychádzal z takzvanej divadelnosti. Dnes už to však nie je taký výrazný trend.

Okrem fotografií si mnohé divadlá dávajú robiť aj videozáznamy inscenácií. Aké má v dnešnej pretechnizovanej dobe vôbec divadelná fotografia postavenie?

Videozáznam je úplne iný spôsob nazerania na predstavenie. Keď je divadelná fotografia dobre urobená, dokáže v skratke jednotlivými zástupnými obrazmi vystihnúť charakter celej inscenácie. Zároveň môže byť veľmi dobrým archívnym dokumentom – o kostýmoch, scénografii, hercoch... Navyše, statický obraz bude vždy tým propagačným obrazom diela. Možno sa niekedy tvrdilo, že film vytlačí fotografiu, ale nie je to tak, skôr sa jej význam posúva do úplne iných dimenzií. Napríklad je zaujímavé, že digitalizovaný obraz – či už fotografický, alebo video, sa dnes často stáva aj súčasťou scénografie.

Na našej scéne máme už niekoľko známych etablovaných fotografických mien, ako sú Ctibor Bachratý, Braňo Konečný, Robert Tappert, Collavino, René Miko či mnohí ďalší. Ich diela sú pritom často dôkazom osobitého prístupu k divadelnej fotografii – u niekoho sú viac štylizované, zamerané na herca v atraktívnej póze, iné sprítomňujú skôr atmosféru inscenácie alebo sú najmä dokumentáciou

celého diela. Ktorý zo štýlov je vám bližší?

Divadelná fotografia by mi mala predstavenie ukázať aj z inej strany, ako ho vidím, keď sedím v hľadisku. Mám rada, keď sa súbor fotografií skladá aj z niekoľkých predstavení a keď má fotograf slobodu pohybu, má možnosť behať medzi hľadiskom a javiskom. Pri takejto sérii si môžem konfrontovať rôzne uhly pohľadu na konkrétne divadelné dielo.

Je nejaká séria alebo konkrétna fotka, ktorá vám z tých niekoľkých ročníkov bienále utkvela v pamäti?

Viem si spomenúť tak na tri-štyri zaujímavé série, ktoré mi imponovali najmä po fotografickej stránke. V roku 2012 sme udelili Špeciálnu cenu Divadlu Štúdio tanca za súbor fotografií Jakuba Čajku, ktoré vtedy v kontexte tohto divadla znamenali naozaj kvalitatívny

NEVESTA HÔL (Divadlo Pôtoň)
foto L. Wojciechowski



skok. Veľmi dobré série fotografií malo jedno obdobie aj nitrianske Divadlo Andreja Bagara¹, keď tam pôsobil Dalibor Krupka. Veľmi výrazná a zapamätateľná bola aj čiernobiela séria z inscenácie *Nevesta hôl* Divadla Pôtoň, ktorá sa celá odohrávala v sklenenej kocke.² No a napokon posledná ocenená séria od Ľuboša Kotlára.³

Mnohokrát sa zároveň stane, že aj samotní autori si neskomponujú sériu dobre – majú v nej tri-štyri fotky silné a potom dve, v ktorých sa buď zbytočne opakuje scéna, alebo nie sú kompozične dobré a sú aj o niekoľko kvalitatívnych úrovní nižšie. V akejkol'vek fotografii je dôležité vedieť urobiť finálny výber, a to by sa nemalo podceňovať. ☞

¹ Divadlo Andreja Bagara získalo v roku 2012 Špeciálnu cenu pre divadlo za súbor fotografií, ktoré sú najreprezentatívnejšie z hľadiska dokumentácie – fotografie Dalibora Krupku z inscenácie *Sklenený zverinec*.

² Fotograf Lukasz Wojciechowski za túto sériu získal Grand Prix Bienále divadelnej fotografie 2012.

³ Autor získal Grand Prix za sériu fotografií z inscenácie *Strachopudi* (Divadlo Petra Mankoveckého, 2018).

STRACHOPUDI (Divadlo Petra Mankoveckého)
foto L. Kotlár

Jana Hojstričová (1972)

Vyštudovala Vysokú školu výtvarných umení v Bratislave, odbor fotografia. Pracuje ako fotografka a pedagogicky pôsobí na Katedre fotografie a nových médií VŠVU. V rokoch 2007 až 2015 bola vedúcou tejto katedry a od roku 2015 je prorektorkou pre štúdium. Na výtvarnú scénu vstúpila v deväťdesiatych rokoch 20. storočia. Nosnou témou jej tvorby je telo, ktoré stavia do kontextu s rastúcim vplyvom konzumnej spoločnosti. Zameriava sa aj na vizuálnu sociologickú interpretáciu o stave dnešnej rodiny a v súčasnosti sa venuje prepojeniu historickej fotografie 19. storočia so súčasným pohľadom a využitiu vedeckých princípov v umení a fotografii. Zúčastnila sa na niekoľkých domácich a zahraničných výstavách a fotografických festivaloch. Získala cenu Fotograf roka 2013, ktorú udeľuje Stredoeurópsky dom fotografie. Už od vzniku ocenenia Bienále divadelnej fotografie je pravidelnou súčasťou jeho poroty.

Marek Godovič
divadelný kritik

Pohľad späť

Divadlo Štúdio tanca v Banskej Bystrici vlani oslávilo dvadsiate výročie svojho vzniku. V rámci osláv súbor pripravil ešte počas roka 2018 dve nové inscenácie *Ghost/Prízrak* v choreografii Petra Miku a *3x20 – tri krátke choreografie Andreja Petroviča, Tibora Trulíka a Lukáša Homolu*. V decembri oslavy vyvrcholili niekoľkonásobným uvedením galavečera *Nový pohľad späť*.

K slávnostným či rekapitulačným večerom sa dá pristúpiť z rôznych strán: pozrieť sa retrospektívne na svoju minulosť alebo viac otvoriť dvere do zákulisia a divákov pozvať do procesu tvorby. Galaprogram v rámci osláv Divadla Štúdio tanca bol snahou skĺbiť oba tieto prístupy.

Súbor reflektoval svoju minulosť videodokrútkami, v ktorých vystúpili bývalí členovia – Stanislava Vlčeková, Michaela Nezvalová, Lucia Kašiarová, Daniel Raček a mnohí ďalší spomínali na začiatky Divadla Štúdio tanca, ktoré počas svojej existencie viackrát zmenilo priestor i názov¹. Premietali sa aj záznamy fragmentov starších inscenácií, ktoré boli v priebehu večera konfrontované s ich novým naštudovaním v podaní súčasných členov súboru. Do výberu inscenácií, ktoré tanečníci prezentovali, sa dostali významné či kľúčové diela z dvadsiatročnej existencie divadla. Riaditeľka divadla Zuzana Ďuricová Hájková s tanečníkmi Tiborom Trulíkom a Lenkou Rajchmanovou vyseletovali inscenácie, ktoré v konkrétnych obdobiach choreograficky i tematicky rezonovali. V rámci spomínaných videonahrávok (vytvorili ich filmári Ľubomír Viluda a Ivan Kršiak) či prezentovaných fragmentov sa počas večera

objavili aj inscenácie *Sattó – Tanec vetra* (1998), *Be Bop* (2008), *Bioprodukt* (2009), *Veselosti minulosti* (2012), *From Side of a Man, From Side of a Woman* (2013) alebo *Očista* (2016).

Séria galavečerov teda okrem reprezentačného a slávnostného významu pripomenula, kam sa súbor posunul a aké osobnosti súčasného tanca z neho vychádzajú. Avšak ešte ucelenejší obraz o tvorbe a práci Divadla Štúdio tanca by zrejme priniesli aj pohľady ďalších spolupracovníkov podieľajúcich sa počas rokov nielen na tvorbe inscenácií, ale i na chode divadla. Rovnako prínosné mohli byť spomienky na samotné tvorivé procesy či konkrétne príklady princípov práce. Diváci by tak mohli získať komplexnejšiu predstavu o tom, ako vzniká tanečná inscenácia.

Čo sa však v programe ukázalo, bol špecifický spôsob práce divadla založený na každodenných tréningoch, ako aj budovanie dôležitého zázemia, ktoré tak ako v minulosti ani dnes nie je pre tanečnú komunitu samozrejmosťou. Prvá generácia, ktorá vyšla z Divadla Štúdio tanca (Lucia Kašiarová, Stanislava Vlčeková, Daniel Raček či Tomáš

GALA (Divadlo Štúdio tanca)
foto D. Beňo



¹ Podrobnosti o tejto ceste divadla autor rozpisal v článku *Predtým ako sa výnimka stane pravidlom* (Časopis *kød*, č. 6, r. 12, 2018, s. 78 – 80.)

Nepšinský), je preto charakteristická najmä entuziazmom. Doslova fyzicky sa podieľala na kreovaní priestoru v Dome kultúry v Banskej Bystrici a neskôr zažila rôzne priestorové zmeny i existenčné problémy inštitúcie.

Zvláštnu atmosféru sprítomňovania histórie priniesol fragment inscenácie *Sattó – Tanec vetra*, ktorá je spojená so začiatkami činnosti Divadla Štúdio tanca a ktorá mala premiéru ešte v Štátnej opere Banská Bystrica. Ironicky, s nadhľadom a dravou energiou pôsobil part z inscenácie *Zakázané miesta*. Tá patrila ku kľúčovým dielam, ktoré choreografka Zuzana Ďuricová Hájková vytvorila s prvou generáciou tanečníkov. Spolu so skladateľom Pierrom Michaudom a scénografom Alešom Votavom vtedy vytvorili na základe banálnych každodenností silnú výpoveď o mladej generácii. Aj v súčasnosti choreografia oslovila svojím nadhľadom i sebaironiou, ktoré sa (zrejme aj vplyvom politických udalostí a ich dosahu na chod divadla) z posledných inscenácií akosi vytratili. Striedanie nahrávok so živými vstupmi bolo síce miestami zdĺhavé a výpovede bývalých protagonistov sa často opakovali, napriek tomu takýto koncept pomohol zachytiť komplexnú cestu divadla.

Dôležitou súčasťou tohto súboru vždy boli aj zahraniční tanečníci (v minulosti napríklad z Českej republiky, zo Švajčiarska, v súčasnosti z Talianska). Dodnes prinášajú nové impulzy v tanečnom prejave, odlišnú skúsenosť či iné techniky, ktoré sa viac alebo menej infiltrovali do umeleckého výrazu celého súboru. Rovnako pre nich, ako aj pre dlhoročných členov, ktorí pôsobia v divadle aj v súčasnosti, mohlo byť zaujímavé vrátiť sa ku koreňom súboru, vyskúšať si pohybový jazyk predchádzajúcich generácií tanečníkov.

Večer bol, samozrejme, venovaný hlavne spomínaniu, tomu nostalgickému, ale aj takému, ktoré vzbudzuje očakávanie do budúcnosti. Kam sa bude Divadlo Štúdio tanca ďalej uberať? V nasledujúcej sezóne pripravuje premiéru *3x20 Ženy* s krátkymi dielami v choreografii Zuny Vesan Kozánkovej, Martiny Hajdyla Lacovej a Lívie Méndez Marín Balážovej. Súbor začína organizovať workshopy, pracuje viac aj s najmladšou diváčkou generáciou, na ktorú sa v kruhoch súčasného tanca na Slovensku stále zabúda.



GALA (Divadlo Štúdio tanca)
foto D. Beňo

Počas slávnostného večera sa premietali aj dokumenty o divadle, ktoré vznikli v rôznych obdobiach jeho existencie. V jednom zo starších predstavila riaditeľka Zuzana Ďuricová Hájková svoju dávnu víziu Divadla Štúdio tanca ako priestoru, ktorý bude otvorený súčasnému tancu a umeniu, a zároveň bude stále plný divákov. Významná časť z tohto želania sa jej do roku 2018 určite splnila. ☘

Nový pohľad späť

20. výročie Divadla Štúdio tanca

13. – 16. december 2018, Banská Bystrica

Hana Rodová
divadelná publicistka

Alexandrín košickému divadlu pristane

Na Malej scéne Štátneho divadla Košice bývajú zväčša uvádzané hry súčasných autorov, tentoraz si svoje miesto mimo Historickej budovy vyslúžila komorná komédia *Škola žien* od klasika svetovej dramatiky Molièra.

Na dobovej do zelena ladenej torzovitej scéne Michala Lošonského, ktorej dominuje nadrozmerná pohovka a centrálna vstupná brána do pomyselného domu, sa odohráva energická veršovaná vojna medzi Arnolfom – Pánom z Abova (Ivan Krúpa) a Agnesou (Alena Ďuránová). Arnolf pritom stelesňuje potrebu starnúcich majetných pánov zadovážiť si akýmkoľvek spôsobom mladú ženu, ktorú si môžu vychovať na svoj obraz. Agnesa zasa ukrytá za múrmi kláštora (a neskôr Arnolfovho domu) čaká na lásku svojho života. Tá prichádza v podobe mladíka Horáca (Juraj Zetyák), ktorý v blaej nevedomosti svoje city k Agnese prezrádza svojmu najväčšiemu sokovi Arnolfovi. Do hry, samozrejme, vstupuje aj sedliacky rozum v podobe komickej dvojice sluhov v podaní Stanislava Pitoňáka a po východniarsky veršujúcej Henriety Kecerovej. Ako aj rodinnej priateľky Katalin (Adriana Ballová), ktorá ustavične takmer glosátorským spôsobom hodnotí situáciu na scéne.

Režisérka Adriana Totiková uchopila poetiku Molièra cez prvky silnej štylizácie v rovine Comedie dell'arte. Získala tak postavy s presne danou mimikou, gestami, pohybom a prirodzenou deklamáciou veršov, ktorých významy dotvárali nadsadené herecké výrazové prostriedky, humor a jemný náznak erotiky. Inscenácia je venovaná májovému životnému jubileu Ivana Krúpu, na ktorom je postavané ťažisko *Školy žien*. Krúpa dokáže bez páťosu, oscilovaním medzi civilným a vysoko štylizovaným herectvom a zmysluplným hereckým



foto J. Štovka

strihom vytvoriť plastický obraz Arnolfa. Jeho partnerka Alena Ďuránová je zas vtesnaná do postavy akejsi bábkycy na kľúčik, bez vlastného názoru, len s naučeným prejavom, avšak iba do času, keď na povrch vychádzajú emócie, a kým nie je potreba mladého dievčaťa rebelovať a žiť vlastný život väčšia ako pud sebazáchovy. Práve takáto rozporuplná bytosť je pre Ďuránovú vhodným materiálom na potvrdenie širokého spektra hereckých schopností.

Celú inscenáciu výrazne dotvárali kostýmy Kataríny Holkovéj s prvkami módy 17. storočia, ako aj hudba Ľubice Čekovskej. Záverečný tanec však už bol navyše a vymykal sa z inak kompaktnej, dynamickej inscenácie, ktorá nestratila nasadený temporytmus a silu ani v druhej časti.

A takmer mravné poučenie na záver? Lásku mladého dievčaťa si nemožno získať majetkom, postavením, násilím ani nijakým iným spôsobom, ak samo nebude chcieť. Ale možno sa na tomto úsilí dobre zabaviť. Aspoň v divadle. ♣

Jean Baptiste Poquelin Molière: Škola žien

preklad V. Mihálik a J. Štefánik dramaturgia M. Baláž réžia

A. Totiková scéna M. Lošonský kostýmy K. Holková hudba

Ľ. Čekovská účinkujú I. Krúpa, A. Ďuránová, J. Zetyák,

S. Pitoňák, A. Ballová, H. Kecerová, R. Šudík, M. Antol

premiéra 18. január 2019, Malá scéna Štátneho divadla Košice

Martina Mašlárová
divadelná kritička

Ostermeierove návraty

Esej Didiera Eribona *Retour à Reims* (Návrat do Remeša), ktorá vyšla v roku 2009, inscenoval režisér Thomas Ostermeier najprv pre Manchester International Festival, aby inscenáciu vzápätí preniesol do berlínskej Schaubühne, kde mala premiéru v deň nemeckých parlamentných volieb. Teraz sa mu podarilo naplniť zámer uviesť inscenáciu aj vo Francúzsku, opäť s trefným načasovaním. Zatiaľ čo sa na námestiach mobilizujú žlté vesty, v parížskom Théâtre de la Ville sa aktuálne politické nálady zrkadlia v Eribonových úvahách o robotníckej triede, o (ne)možnosti uniknúť pred svojím pôvodom, o zlyhaniach ľavicových aj neoliberálnych strán, o tom, prečo bývalí voliči socialistov dnes volia extrémne pravicový Národný front, o elitách, ktoré nedokážu nadviazať dialóg s pracujúcou chudobou.

Návrat do Remeša symbolizuje návrat ku koreňom, ktoré Eribon v mladosti zdanlivo navždy opustil, zmierenie sa s matkou a snahu o pochopenie prostredia, v ktorom vyrastal a ktoré preňho malo pripravenú jasnú budúcnosť – skorý odchod zo školy, prácu v slabo platenom zamestnaní a nemožnosť priznať sa k homosexuálnej orientácii.

Ostermeier, ktorý s Eribonom prežíva istý druh „hanby“ za svoj triedny pôvod, jeho esej označil za zjavenie. Nepokúsil sa ju však dramatizovať. Konceptu postavil inak. Východiskovou situáciou je štúdiové nahrávanie zvukovej stopy k dokumentárnemu filmu. „Nie sme v divadle,“ pripomenie režisér herečke, ktorá číta text. Myslí tým fakt, že jej prejav nepotrebuje nijaké zdívaldelňovanie – ako diváci dlho sledujeme len filmové obrazy, ktoré plynú spolu s pôvodným textom. Sledujeme cestu Eribona vlakom, jeho matku, ktorá mu ukazuje fotografie z detstva a rozpráva

1 Thomas Ostermeier problém nastolil aj v zaujímavej debata s Didierom Eribonom a Florianom Borchmeyerom. Celá diskusia vo francúzštine a v nemčine je dostupná na: <http://didiereribon.blogspot.com>



foto M. Olmi

o práci vo fabrike. Hoci väčšinu času sa na javisku nedeje takmer nič, spojenie sugestívneho čítania herečky a tém, ktoré obsahuje text, s vizualizáciou, poskytuje dostatok podnetov na sústredené premýšľanie o sociálnom systéme, ktorý napriek odlišnostiam necharakterizuje iba Francúzsko.

„Sociálne telá“ aktérov (vzhľad, odev, postoje) prezrádzajú pomery, v ktorých žijú, ich obrazy sa striedajú s archívnymi zábermi z politických diskusií, straníckych mítingov, na chvíľu sa objaví i Praha '68, ale tiež žlté vesty či záber Emmanuela Macrona po boku François Hollanda. Rovnako ako text aj film postupuje od osobných úvah k politickým teóriám, nechýbajú odkazy na Foucaulta či Bourdieua. V istom momente sa však plynulý tok reči preruší – herci každý zo svojej pozície komentujú Eribona, protirečia si, čím zároveň vnášajú do vnímania diela nové optiky, pomyselne navrhujú divákovi, aby kriticky a otvorene uvažovali o ponúkaných témach. Nezodpovedaná však ostáva páľčivá otázka, ktorá v inscenácii zaznie a zároveň sa v súvislosti s ňou priamo ponúka – kto je cieľovou skupinou inscenácie, ktorá sa zaoberá prekariátom? A ako sa cez „buržoázne“ divadlo priblížiť tým, o ktorých inscenácia je?'

Didier Eribon, Thomas Ostermeier: Retour à Reims

dramaturgia F. Borchmeyer, M. Zade réžia T. Ostermeier scéna a kostýmy

N. Wetzel hudba N. Ostendorf svetelný dizajn E. Schneider réžia filmu

S. Dupouey, T. Ostermeier účinkujú C. Eeckhout, I. Jacob, B. Mc Alimbaye

francúzska premiéra 11. január 2019, Théâtre de la ville,

Paríž, Francúzsko

Zoltán Imre, Dariusz Kosiński, ed. Reclaimed Avant-garde: Spaces and Stages of Avant-garde Theatre in Central-Eastern Europe

U

Publikácia ponúka pohľad na rôznorodé divadelné produkty avantgardy, ktoré po prvej svetovej vojne vtrhli na umeleckú mapu strednej a východnej Európy. Kapitoly o divadle v Poľsku, Bulharsku, Slovinsku, Lotyšsku, Litve, Česku a na Slovensku od štrnástich autorov prezentujú špecifické národné črty formovania avantgárd aj rôzne prístupy umelcov. Marynas Petrikas a Asta Petrikienė napríklad dokumentujú, že stačilo málo a z divadelnej avantgardy sa v Litve mohol stať mainstream.

Avantgardné divadlo a sociálny priestor: Príklady z Litvy

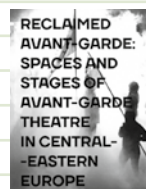
V roku 1919, rok pred premiérou *Joninés*¹, herec a režisér Antanas Sutkus otvoril v Kaunase vlastné divadlo: Tautos Teatras (Národné divadlo). Sutkus sa inšpiroval ruským symbolizmom a on sám je najmodernejším režisérom tejto éry v Litve. Do Kaunasu sa vrátil v roku 1918 po moskovských štúdiách u Fiodora Komisarževského a okamžite sa stal priekopníkom avantgardy. Svoj umelecký rodokmeň podporoval aj príspevkami v rôznych litovských periodikách. Vo svojich článkoch deklaroval svoj hlavný cieľ – založiť dvasios Teatras (divadlo ducha).

Litovské divadlo nesledovalo obvyklú logiku a zákonitosť postupnosti vývoja. Ariergarda a avantgarda sa objavujú súčasne a svoj rozvoj začínajú paralelne,

¹ Premiéru *Joninés*, inscenácie drámy Hermanna Sudermanna, ktorá sa odohrala 19. decembra 1920, označujú autori kapitoly za východiskový moment pre zrod profesionálneho činoherného divadla v Litve, a rovnako pre Valstybės Teatras (Štátne divadlo), ktoré predstavovalo

dokonca vedú boj o dominanciu. V dejinách litovského divadla v dôsledku toho úplne neplatí bežná predstava o dominantných a alternatívnych prúdoch. Pociť, že utvárajú národné divadlo novovznikutej krajiny, mali rovnako tábory konzervatívnych, ako aj experimentálnych tvorcov. Kým mainstreamové divadlo najmä importovalo a adoptovalo existujúce formy estetického vyjadrenia, avantgardisti hľadali autenticitu a originalnosť.

Väčšina avantgardistov sa vymedzila voči „starému“ divadlu ešte skôr, než sa vôbec „staré“ litovské divadlo stihlo etablovať. Ich symbolickými protivníkmi boli a) všetky konzervatívne formy divadla odinakial' a b) tí, ktorí do Litvy zanášali cudzie a zastarané divadelné formy. Aj preto bolo dôležitým cieľom avantgardy vytvoriť unikátny a charakteristický divadelný štýl, aj preto medzinárodné vplyvy adaptovali len selektívne a konštantne zdôrazňovali potrebu akéhosi národne príznačného štýlu divadla. Viedlo to k ďalšiemu paradoxnému aspektu. Postoj avantgardy k štátu a spoločnosti sa v Litve líšil od obvyklých stanovísk. Inovátori dvadsiatych a tridsiatych rokov nemali žiadne predsudky voči inštitucionalizácii.



Zoltán Imre, Dariusz Kosiński, ed.
**Reclaimed Avant-garde: Spaces and Stages of
Avant-garde Theatre in Central-Eastern Europe**
NAFTA (Bulharsko), Univerzita Palackého
v Olomouci (Česká republika), Divadelný ústav
Bratislava (Slovensko), SLOGI (Slovinsko),
Zbigniew Raszewski Theatre Institute (Poľsko)
289 s.
ISBN 978-83-66124-05-9

Naopak, legitímácia štátnou mocou a verejný kapitál boli esenciálnym, možno jediným prostriedkom, ako implementovať kreatívne idey a najzaujímavejšie inscenácie vznikli práve v divadlách, ktoré spravoval štát.

Sutkusovo Tautos Teatras prišlo o štátnu podporu po troch mesiacoch svojej existencie. Bolo to v dôsledku viacerých aspektov. Režisér nemal skúsených hercov. Inscenácií síce vyprodukovali dostatok, ale vznikli veľmi rýchlo, doslova v chvate. Na jednej strane tým štát demonštroval, že nie je pripravený čakať, a rozhodol sa presmerovať dotáciu tam, kde vnímal istú kvalitu, hoci aj konzervatívnejším režisérom, no s lepšie vyškolenými divadelníkmi. Na strane druhej odmietanie podporovať avantgardné súbory smerovalo k vytvoreniu klasickej divadelnej štruktúry s konzervatívnymi režiséromi na dominantných pozíciách a avantgardistami na okraji. Nečudo, že Sutkus ostal zatrpknutý a svoje projekty označoval ako nesuvalstybinta baidykla (neštátne miesta strachu), zdôrazňujúc ich súkromnú a alternatívnu povahu. Tautos Teatras definitívne zaniklo v roku 1925, keď Sutkus dostal pozvanie stať sa riaditeľom Štátneho divadla. Režisér akceptoval ponuku a stiahol so sebou niekoľkých hercov z bývalého súboru. Navzdory novým možnostiam finančne podporovanej inštitúcie Sutkusove inscenácie nemali dobrý kritický ohlas a v roku 1928 divadlo opustil.

V roku 1933 bolo divadlo v Litve pripravené na ďalšiu alternatívu. V tomto čase vzniklo štúdiové divadlo Andriusa Oleka-Žilinkasa, ktorý prešiel skúsenosťou v Moskovskom umeleckom divadle a jeho Štúdiu. Jaunųjų teatras (Divadlo mladých) založil krátko na to, ako rezignoval z funkcie riaditeľa Štátneho divadla. Okrem oficiálnych dôvodov zohrali úlohu aj jeho umelecké ambície nezlučiteľné s poetikou divadla pre širokú verejnosť. Založenie Divadla mladých znamenalo nástup novej vlny avantgardy. Divadelná spoločnosť reprezentovala alternatívu v mnohých ohľadoch. Fungovala na báze súkromného divadla a získavala iba občasnú podporu od súkromných dôverníkov. Súdciac podľa dobových záznamov, súbor fungoval ako komunita oddaná vyšším umeleckým ideálom Oleka-Žilinkasa. Divákov zasiahla dvoma inscenáciami, ktoré vytvorila neortodoxnými riešeniami. ☞

Knižné tipy



248 s.
orientačná
cena: 11, 99 €

Jana B. Wild (ed.)
Shakespeare medzi Veľkým treskom a South Parkom

Vydavateľstvo Európa
www.vydavatelstvo-europa.sk
Zborník prináša pohľady na Shakespeara, ktoré sa aj v svetových teatrologických diskurzoch objavujú len zriedka. Odborníci z oblasti filozofie, astrofyziky, informačných technológií, kultúrnych štúdií a ďalších vedných odborov sa pozerajú na tvorbu a umelecké interpretácie dramatika z rôznych perspektív. Shakespeare a jeho dielo sa doslova ocitajú v medzipriestoroch rôznych kultúr, médií aj dôb.



582 s.
orientačná
cena: 18 €

Jan Roubal (ed.)
Divadlo v prúde reflexe: Antologie súčasnej polskej divadelnej teórie

Institut umění – Divadelní ústav
www.idu.cz
Nová antológia českého teatrologa približuje východiská posledných dekád polskej divadelnej teórie. Poľské špecifiká vyplývajú z dlhej tradície, ale aj vitálnych a premenlivých prístupov divadelných tvorcov v tejto krajine. Kniha obsahuje 26 textov od dvadsiatich autorov a približuje teoretické prístupy k divadlu ako svojbytnému umeniu, ale aj analýzy smerujúce k širším sociokultúrnym a kultúrno-antropologickým kontextom.



224 s.
cena: 15 €

Lukáš Jiříčka, Eva Kyselová a kol.
Oáza neklidu

z. s. Motus
Kniha s podtitulom *Sonda do nitra nezávislé scény Alfred ve dvoře* je kolektívnou monografiou, ktorá sa zameriava na jednu z kľúčových scén českého divadelného podsvetia. Divadlo Alfréd ve dvoře, ktoré vzniklo v roku 2001, vnímajú autori ako miesto neustáleho experimentu. Publikácia obsahuje deväť štúdií o histórii, súčasnosti aj umeleckej práci obohatených o sprievodné fotografie a sumárny prehľad všetkých inscenácií.

Juraj Kuchárek
scénický výtvarník



Moment

V SKD Martin pripravujeme Kyrmezerovu *Komediú českú o bohatci a Lazarovi* a v SND divadelnú adaptáciu filmu *Štvorec* od Rubena Östlunda. Dve inscenácie, dva úplne iné prístupy. Štúdio verzus veľká scéna.

Vždy som závidel kostýmovým výtvarníkom, že kostýmy vidia celé na hercovi omnoho skôr. Najmä veľké scény v dielňach rozložené vo fragmentoch vzbudzujú vo mne chvenie, ktoré začne polavovať až po prvej stavbe. Konečne v priestore, konečne v mierke jedna k jednej. Sadám si do prvého radu, postupne do ďalších, mením strany a nechám na seba pôsobiť, čo predom mnou vzniká. Zmes vzrušujúcich pocitov strieda napätie z toho, ako to bude fungovať s tým, čo režisér naskúšal v malej skúšobni. Najmä na väčších javiskách, kde sa scéna pripravuje výrazne skôr, je tento pocit najviac exponovaný. Sú veci, ktoré premyslíme s režisérom dlho dopredu, no až keď je herec na javisku, dostávame ucelený obraz.

A potom prídu aj ťažšie situácie. Niečo nefunguje. Sadáme si s režisérom a hovoríme, ako by to bolo keby. Táto fáza je pre výtvarníka zničujúca. Ako-tak môže doladiť drobné detaily, rekvizity. Vzdáva sa toho, čo nefunguje. A pritom práve vtedy prichádza kopa nápadov. Škoda, že technická skúška je v slovenských divadlách dva týždne pred premiérou. Opäť závidím kostýmovým výtvarníkom. A spomínam na časy na škole a v malých divadlách, a nezávislých projektoch, kde sme veľa vecí vymýšľali priamo v situácii na javisku. Ach!

Naozaj strašné pocity, no zároveň

56 sa na ne vždy nesmierne teším... ☺

MICHAELA MOJŽIŠOVÁ

operná kritička

Moje vnímanie divadelných fotografií je „profesionálne deformované“. Zrejme žiadny divadelný historik neocení ich umeleckú výnimočnosť, ak pôsobivosť záberu či efektnosť výtvarného spracovania ide na úkor informačnej hodnovernosti. Ťažko by sme dnes rekonštruovali staršie inscenácie, nebyť výpovednej obrazovej dokumentácie, ktorá vyšla z objektívov Kamila Vyskočila, Antona Šmotláka, Ondreja Béreša či ďalších majstrov divadelnej fotky. Odpoveď na otázku teda znie: radšej pravdivý obsah než krásna umelecká forma. Ešte šťastie, že je dosť fotografov, ktorí dokážu obe hodnoty spojiť v harmonickej rovnováhe.

IVANA RUMANOVÁ

teoretická umenia

Kde presne sa končí dokument a začína sa umenie? Ktorý pohľad je objektívny a ktorý už autorský? Vieme ešte izolovať odtlačky reality a umenie pre umenie? Nevidím hranicu medzi jedným a druhým, takže neviem odpovedať.



Vnímate divadelnú fotografiu ako dokument alebo umenie?

Vnímate divadelnú fotografiu ako dokument alebo umenie?



VLADIMÍR PREDMERSKÝ

historik bábkového divadla

Dlhé roky som počas tvorby inscenácií sledoval prácu Olgy Bleyovej. Pri záberoch z čítacích skúšok, z javiska aj zo zákulisia akceptovala dokumentárnosť divadelnej fotografie. Do záberov však dokázala vložiť osobitosť svojho talentu. Nájdete ich v *Encyklopédii dramatických umení Slovenska*. Našla si pritom čas aj na svojské umelecké stvárnenia a získala medzinárodné ocenenia.

Pri teatrologickej práci sa mi dostali do rúk fotografie od režiséra, ktorý si svoje inscenácie fotografoval zásadne sám. Umelecky. Nedali sa na nich identifikovať herci ani prostredia. Po čase si po ne prišiel, aby nimi verejne dokumentoval svoju úspešnú tvorbu. Rozčúlene sa medzi nimi prehrabával a hundral si, že sa nimi nemôže reprezentovať. Pozoroval som ho v tichosti, s porozumením. Veď jeho snímky sa nedostali ani na výstavu umeleckých fotografií.

RASTISLAV BALLEK

režisér

Záleží na tom, kto fotí. Napríklad Matúš Ol'ha. Raz fotil jednu moju inscenáciu, ktorá sa mu zdala pomalá. A tak predĺžil expozíciu a na fotkách sa objavila kompozícia besného pohybu rozmazaných ľudských postáv – zrazu v tom bola akcia aj meditácia, vonkajšia aj vnútorná dramatickosť. To je pre mňa majster. Z mladších napríklad Milo Fabián.

Uršula Turčanová
dramaturgička



Stratené v preklade

Ako deti sme sedávali na zábradlí pred školou a hrávali známu hru „na telefón“. Záverečné slovo spravidla s tým prvým nemalo veľa spoločného. Newyorská herečka a speváčka Malinda Kathleen Reese necháva prejsť texty známych piesní mnohými jazykmi. Pri tejto ich jazykovej ceste tam a naspäť využíva Google Translate. Internetový prekladač rýchlo, ochotne a s najlepším úmyslom odovzdáva texty z jazyka do jazyka. A keď ich vráti do rodnej angličtiny, máte chuť ho poľutovať. Alebo sa na ňom s chuťou zasmiať.

Malinda potom odhodlane interpretuje tie surrealistické texty. Napriek tomu, že v romantických piesňach sa zjavujú pandy, kukuričné lupienky či cestovné poriadky, verne pracuje s tým, čo prináša preklad. Statočne sa vyrovnáva s nerovnomernou rytmikou preložených viet, háda sa sama so sebou a len výnimočne oponuje náhlym dramatickým zvratom v novej piesni. Videá Translator Fails sú vtipnou virtuálnou obdobou nášho „telefónu“.

Dúfam, že v bulletinoch ani na javisku ako prekladateľa Google Translate tak skoro nezažijeme. Ako by vyzeral notoricky známy Shakespearov výrok „All the world's a stage / And all the men and women merely players / They have their exits and their entrances / And one man in his time plays many parts“ preložený Googlom z angličtiny cez mongolčinu, baskičinu, bulharčinu, gréčtinu, francúzštinu, španielčinu, holandsčinu, japončinu, kórejštinu, maďarčinu, jidiš, arménčinu, poľštinu, nórcinu, rumunčinu a portugalsčinu do slovenčiny?

„Vo svete / Len muži a ženy / Mali dvere / Ale je tu priestor pre jednu osobu.“

Ako sa vám páči? ☺

Ja a divadlo

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

vo februári kreslí — Nohavmede



RADOVAN DRANGA

fotograf



1 — Žijem fotkou, diplomovkou a výletmi s mojou láskou. Premiestňovanie je pre mňa existenčne dôležité. Potrebujem často meniť environment, v ktorom sa nachádzam. Nové zážitky sú extrémne podstatné. Napriek tomu považujem za veľmi dôležité mať svoju základňu a tou je určite Bratislava a ateliér v Novej Cvernovke. Momentálne sústredujem všetku energiu na moju záverečnú prácu. Zhodou/nehodou okolností bude tiež čerpať z divadelných fotografií. Bude sa volať *This is fine* a už sa na ňu naozaj teším.

2 — Inšpiruje ma „srdco“. Vidieť výstavy a byť súčasťou divadla, no pokojne aj zahrať si na pár dní *Civilization* či ísť na dobrý koncert. Čím viac podnetov, tým lepšie. Snažiť sa nebyť zaseknutý v kruhu, rozprávať sa s ľuďmi. Čo nie je pre mňa vždy jednoduché, no raz som niekde čítal, že to je skill, ktorý sa dá naučiť. Od tvorby ma neodrádza asi naozaj nič. Veci prichádzajú, a ak ma nejaký aspekt fotografie a tvorby nebaví, tak buď tou cestou nejdem, alebo idem, a preto ma to asi až tak neodrádza...

LUCIA FRIČOVÁ

herečka, autorka, novinárka



1 — V divadle SkRAT pripravujeme dve premiéry. Politicky nekorektný kabaret o minulosti, prítomnosti a neschopnosti *Tiene pochybností* vzniká v spolupráci s českým zoskupením Rádio Ivo a ďalšími českými hosťami, medzi ktorými je napríklad aj Anna Geislerová. Kolektívne autorské dielo je zároveň paródiou na československú spoluprácu. Druhý projekt, ktorý je v procese, má názov *Smrtá žitá*. Téma o živote a smrti, ktorá sa opakovane objavila počas predchádzajúcich skúšobných procesov, natoľko vykvasila, že sme sa ju rozhodli spracovať v samostatnom diele.

2 — Od divadla ma za sedemnást' rokov neodradilo nič. Ani menej divákov, ani kritika. Musím však priznať, že ma naplňa cestovať mimo Bratislavu a stretnúť sa so sálou plnou úprimne sa smejúcich divákov. Zrazu si človek uvedomí, ako veľmi ho dokáže naladiť prostredie. Pri tvorbe aj v živote ma inšpirujú ľudia a príroda, ktorá sa dokáže prispôbiť takmer všetkému. Najstaršia generácia ma fascinuje nadhľadom na dnešné pseudoproblémy. V projekte *Príbehy 20. storočia*, do ktorého som sa zapojila, počúvam, ako človek dokáže prežiť oveľa ťažšie situácie. Len mi to potvrdzuje, že mám byť viac vďačná, že môžem robiť, čo ma baví. Uznávam tiež ľudí, ktorí vyjdú do ulíc a vyjadria postoj proti arogancii moci. Myslím si, že každá generácia potrebuje revolúciu, aby sme sa mohli pohnúť vpred. Teraz je na nás, aby sme vytvárali skutočné pozitívne hodnoty.

JÁN ŠIMKO

dramaturg



1 — V rozhlase pripravujeme inscenáciu Hviezdoslavovho *Otčima*. Málo známa hra pracuje s témou núteného vydaja, ku ktorej sa Hviezdoslav vo svojej neskoršej básnickej tvorbe vracal. Na rozdiel od *Hájnikovej ženy* sú tu postavy zvodcu Antona a otčima Rod'aja rozkolísané a váhavé, v niečom pripomínajú Záborského postavy. Hru objavil dramaturg Peter Pavlac a úprava Michaely Zakuťanskej rešpektuje originál. Je dobré počuť hercov hrať sa s Hviezdoslavovým jazykom. Ten je na celej hre najinšpiratívnejší. Keď *Otčima* písal, nebol mladý Hviezdoslav vôbec zručný v stavbe drámy (to napokon ani neskôr). Ale skutočnosť, že pre svoju hru vytvoril z niekoľkých slovenských mluvníc a nárečí originálny umelý jazyk a bol schopný ho obhajovať v zápalistých diskusiách s kritikmi, ma fascinuje. V časoch, keď sa hra s jazykom z našej drámy úplne vytratila, ma Hviezdoslav „prečistil slovom otcovským“.

2 — Inšpirujú ma realizácie Viktora Lukáča. Práce režiséra, ktorý, žiaľ, pred pár týždňami zomrel, znamenali pre slovesnú tvorbu to, čo pre hudbu experimentálne štúdio Slovenského rozhlasu. A ešte otváracia reč Mila Raua „Umenie reakcie (rezistencie, odporu)“, ktorú predniesol na Hannah Arendt Tage minulý október. Možno by stálo za to ju uverejniť.

8. január

Prezident Andrej Kiska ocenil tridsať osobností spoločenského života, vedy, športu i kultúry a medzi nimi aj viacerých divadelníkov a divadelníčok. Rad Ľudovíta Štúra I. triedy získali riaditeľka Medzinárodného festivalu Divadelná Nitra Darina Kárová, herec Richard Stanke, herečka a v súčasnosti politička Magdaléna Vášáryová a dramatička a prekladateľka Jana Juráňová. Rad Bieleho dvojkríža II. triedy prezident udelil českému hercovi Josefovi Abrahámovi, ktorý má slovenské korene.

9. január

Magazín *Blok* so zameraním na umenie, kultúru a politiku strednej Európy zverejnil článok *The Best and Worst of Art in Central Europe in 2018 (To najlepšie a najhoršie z umenia v strednej Európe v roku 2018)*. Pozornosť sa ušla aj našim divadelníkom. Redaktorka Jana Németh, ktorá hodnotila Slovensko, označila Divadlo Pôtoň za najlepšie slovenský umelecký priestor. Argumentovala jeho geografickou polohou mimo klasických centier kultúry a tiež rozsahom aktivít, ktoré Michal Ditte a Iveta Ditte Jurčová v Bátovciach realizujú.

10. január

Trnavský samosprávny kraj zverejnil zriedkavú výzvu. Ide o súťaž návrhov na vypracovanie koncepcie založenia regionálnej divadelnej scény národnostného charakteru v meste Dunajská Streda. Nové divadlo by malo uspokojiť dopyt po kultúre vo veľkej komunite občanov maďarskej národnosti, ktorá tu žije. Zámerom je aj snaha spestriť kultúrne možnosti regiónu a rozšíriť medzikultúrny dialóg.

22. január

Prešlo 75 rokov od premiéry prvej inscenácie v martinskom divadle, ktoré sa stalo len

druhou profesionálnou scénou na Slovensku.

Andrej Bagar v ňom našťudoval protitotalitnú inscenáciu Verhaerenovho *Filipa II.*

25. január

V bratislavskom Divadle Aréna odovzdali Ocenenia Bratislavského samosprávneho kraja. Výročnú cenu Samuela Zocha udelili deviatim nominovaným, medzi nimi aj historikovi bábkového divadla Vladimírovi Predmerskému a herečke Marte Sládečkovej. Titul Historická osobnosť regiónu získal hudobný skladateľ Eugen Suchoň.

Ministerka kultúry SR Ľubica Laššáková priamou voľbou určila nového generálneho riaditeľa SND. Stal sa ním Vladimír Antala, ktorý bol poverený jeho vedením od odvolania generálneho riaditeľa Mariána Chudovského.

27. január

Krištáľové krídlo v kategórii Divadlo a audiovizuálne umenie získal operný spevák Miroslav Dvorský.

31. január



foto R. Miko

V bratislavskom Štúdiu 12 sa uskutočnila slávnostná prezentácia knihy Divadelného ústavu *Dejiny slovenského divadla I. (do roku 1948)*. Okrem teatrologov, ktorí sa na publikácii podieľali, sa tu predstavili aj Bratislava Hot Serenaders s Milanom Lasicom.

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

Tipy redakcie

11. február

Ako dekadentný životný štýl ovplyvnil kariéru známej českej medzivojnovnej a vojnovnej herečky Adiny Mandlovej rozoberie prednáška *Teplá za oponou: Adina Mandlová* v bratislavskej kaviarni Tepláreň Café. Týmto podujatím vyvrcholí séria prednášok teatrologa Karola Mišovica na tému homosexuality v divadelných dielach, na divadelných doskách a v živote historických osobností československého divadla.

14. február

Autorská inscenácia Milana Sládka *Dubčekova jar*, ktorú v minulej sezóne uviedol v Štátnej opere Banská Bystrica, bude mať svoju bratislavskú premiéru v Dome kultúry Ružinov. Sládkovo dielo nie je len o Dubčekovi, spracováva tému odporu jednotlivca proti tlakom režimu, ktorý koná aj za cenu straty osobnej slobody a spoločenského postavenia. Totalitu, ktorá vládne slovom, spracováva Sládek mlčky, postupmi tradičnej pantomímy, čierneho divadla a využitím moderných vizuálnych technológií.

20. – 28. február

V Prahe sa uskutoční 17. ročník festivalu nového divadla Malá inventura 2019. Ponúkne showcase významných diel, ktoré prinášajú na javiská interdisciplinaritu, nové formy a tvorivé prístupy. Tradičnou súčasťou festivalu sú aktivity na podporu kultúrneho sieťovania, kreatívne workshopy, diskusie, ale aj ukážky z práce najmladšej generácie tvorcov. Jeden z prvých tohtoročných festivalov má v programe napr. poslednú produkciu Farmy v jeskyni *Útočisko*, vybrané inscenácie Studia Hrdinů a ďalších nezávislých pražských divadelných scén a zoskupení.

Z éteru / TV

RÁDIO DEVÍN

- 10. 2. 21:00 **Aischylos:** Prikovaný Prométeus
- 12. 2. 20:00 **V. Hugo:** Ruy Blas
- 22:00 **M. Grupač:** Myzogyň a Narcis
- 13. 2. 21:30 **J. London:** Požierači medvedieho mäsa
- 15. 2. 21:30 **M. Groll:** Prekliatie Charlesa Baudelaira
- 16. 2. 13:00 **G. K. Chesterton:** Klub podivuhodných živností
- 17. 2. 21:00 **P. O. Hviezdoslav:** Hájnikova žena
- 19. 2. 20:00 **A. Szerb – T. Repčiak:** Pendragonská legenda
- J. Štepita:** Haravara; Slon v kúpeľni
- 23. 2. 13:00 **V. Klimáček:** Čo na to Miki
- 24. 2. 21:00 **H. Ibsen:** Prízraky
- 26. 2. 20:00 **P. Sabolová Jelínková:** Ruská posteľ
- J. Bodnárová:** Snežný vrchol

RÁDIO REGINA

- 13. 2. 22:00 **F. M. Dostojevskij – M. Frolo:** Trápna história
- 17. 2. 17:00 **J. Backstuber – E. Antalová:** Kameň z Arábie
- 20. 2. 22:00 **E. Antalová:** Blondínkam to pristane
- 24. 2. 17:00 **T. Revajová:** Majáčky
- 27. 2. 22:00 **P. Fornayová:** Hlbinné porušenie epidermy

DVOJKA

- 7. 2. 10:00 **Amok** (televízna inscenácia podľa novely S. Zweiga)
- 8. 2. 20:30 **Ežo Vlkolinský** (televízna inscenácia podľa eposu P. O. Hviezdoslava)
- 12. 2. 10:00 **Anatol** (televízna inscenácia podľa hry A. Schnitzlera)

Konkrétne ø ...

TATIANA BREDEROVÁ (teatrologička)

... České Ministerstvo kultury sa rozhodlo pre nečakane ústretový krok. Úradníci predĺžili uzávierku prijímania grantových žiadostí o neuveriteľných šesť týždňov. Pohľadom zblízka sa však ilúzia veľkorysosti rozplynie – predĺžený termín pribudol až po riadnej uzávierke – možnosť ďalej vypracovávať svoje umelecké vízie tak dostalo len pár šťastlivcov. Tých, ktorí pôvodnú uzávierku nestihli a zrejme sa tešia osobnej priazni ministra. Ostatní sa „tešia“ len z predĺženého termínu vyhlásenia výsledkov. Dúfajme, že išlo o prvé a posledné ústretové gesto.

SOŇA ŠIMKOVÁ (teatrologička)

... V januári bolo v Paríži nepríjemné počasie, žlté vesty rušili dopravu, ale v kultúrnych stánkoch to žilo naplno. Niektoré predstavenia boli beznádejne vypredané. Thomas Ostermeier v Comédie-Française inscenoval komédiu *Ako sa vám páči*, nuž musela by som veriť v zázrak, aby som ju uvidela. Mala som však šťastie na inscenáciu o prvých obyvateľoch Kanady, *Kanata* od Roberta Lepaga v Théâtre du Soleil. Zážitkom bola aj inscenácia Španielky Angelicy Liddelovej *Šarlátové písmeno* na motívy rovnomenného románu amerického spisovateľa Nathaniela Hawthorna. Celkové zhrnutie o zmysle návštev Paríža: získavate kultúrne zážitky, dovzdelať sa (mnohé tematické výstavy vás uvedú do dejín výtvarného umenia ako žiadne iné) a utvrdzujete sa v tom, že táto metropola a táto krajina si udržiavajú povest' slobodomyselnej zóny, kde sa kultúrna cenzúra ešte nezahniezdila. Príkladov je dosť.

MILO JURÁNI (divadelný kritik)

... Poobedie aj večer v berlínskom HAU ovládol Ivo Dimchev – multitalentovaný Bulhar, superumelec a svojská osobnosť. Najskôr prezentoval všetky svoje vášne v *Avoiding deLIFEath* – erotickú maľbu, spev aj výrobu strašidelných pohyblivých figúrok s jeho vlastnou podobizňou. Večer, spolu so štvoricou tanečníkov, previedol koncert s neokázalou choreografiou *Sculptures* – komorné aj hravé melódie s inteligentnými textami (s nadhľadom) a ľahko perverzными choreografiami. Dohladať si „songy“ na YouTube alebo iTunes. Hnevať sa nebude, na počúvanosť si potrpí.

TEREZA ZÁLEŠÁKOVÁ (teatrologička)

... Od poloviny prosince téměř do konce ledna měli diváci berlínského Theater des Westens možnost v jednom z nejsledovanějších muzikálů v německy mluvících zemích *Tanz der Vampire* vidat československé obsazení ústřední dvojice. Diana Schniererová byla angažována do role Sarah již v sezóně 2017/2018 ještě coby studentka Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien. Jan Kříž se po úspěšných castinzích k německé produkci připojil v roce 2017 ve Stuttgartu a jako Nightmare Solo a cover upírského hraběte von Krolocka absolvoval zastávky v Hamburgu a Kolíně nad Rýnem. Do Berlína Kříž již přišel obsazen do role hlavní postavy Krolocka. Castingy do *Tanz der Vampire* jsou tradičně otevřené interpretům z celého světa, o to výjimečnější je setkání našich interpretů v hlavních rolích.

FEBRUÁR 2019
číslo 2 | 13. ročník

šéfredaktor

Milo Juráni
odborné redaktorky

Katarína Cvečková
Dária F. Fehérová

layout & logo

ZELENÁ LÚKA s.r.o.

jazyková redaktorka

Iveta Geclerová
adresa redakcie

kød – konkrétne ø divadle

Jakubovo nám. 12

813 57 Bratislava

vydáva

Divadelný ústav Bratislava
IČO 00 164 691

zodpovedná vydavateľka

Vladislava Fekete, riaditeľka
Divadelného ústavu

telefón

+421 (0)2 2048 7503, 312

e-mail kod@theatre.sk

internet

www.casopiskod.sk,

www.facebook.com/casopiskod

realizácia

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

distribúcia, predplatné

www.casopiskod.sk

cena čísla 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

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



REGISTER

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

12

19.00

tanec – premiéra

Autocorrect

Batyskaf – Soňa Kúdeľová
What is world, baby don't hurt me! (autocorrect.) Identita vnímaná celoplošne.

Koncept, choreografia, tanec: Soňa Kúdeľová
Z verejných zdrojov podporil Fond na podporu umenia.

23 25

19.00

divadlo

Princípy newspeaku

George Orwell

Orwellov text *The Principles of Newspeak* je obsiahla poznámka pod čiarou k slávnemu románu 1984. Réžia: R. Ballek, Účinkujú: R. Roth, D. Kavaschová/M. Potokárová, M. Kobilka

14 15

19.00

divadlo

Americký cisár

Martin Pollack – Michal Ditte
Inscenácia podľa reportážnej knihy Martina Pollacka – Americký cisár. Masový útek z Haliče. Scénická kompozícia spracúva tému hromadného vystahovalectva na prelome 19. a 20. storočia.

Réžia: I. Ditte Jurčová, Účinkujú: F. Jekkel, L. Bukový, M. Danadová, M. Kvietik, E. Moresová

27

19.00

tanec

Shsssh...It'll Be OK!

Batyskaf – Eva Priečková
Lepidlo sa stalo základnou ingredienciou na výrobu DIY slizu, odvtedy zaplavuje internet. Multisenzorická performance. Crew: A. Cséfalvay, Z. Czako, J. Gruska, J. Juhás, E. Priečková, J. Solčáni, S. Svitekova, M. Štefančíková

Z verejných zdrojov podporil Fond na podporu umenia.

18

19.00

divadlo

Nevera

Ingmar Bergman

Inscenácia podľa rovnomennej filmovej poviedky. Adaptácia a réžia: M. Bachynec, Účinkujú: V. Hriadel, M. Maťová, D. Fischer, D. Žulčák, E. Baková, Producent: KADU, o.z.

Z verejných zdrojov podporil Fond na podporu umenia.

28

19.00

divadlo – Mliečne zuby

Søren Kierkegaard

Mário Drgoňa – Rebeka Mehlyová

Inscenácia sprostredkúva život, dielo a myšlienky dánskeho filozofa Sorena Kierkegaarda. Réžia: S. Debu, Účinkujú: M. Drgoňa, M. Truban

2019

1

19.00

divadlo

M.H.L.

Sláva Daubnerová

Dokumentárna monodráma inšpirovaná životom a dielom režisérky Magdy Husákovskej Lokvencovej.

Scenár a réžia: S. Daubnerová, Účinkuje: S. Daubnerová

Z verejných zdrojov podporil Fond na podporu umenia.

21

19.00

divadlo – Mliečne zuby

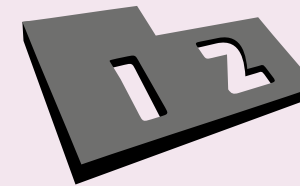
J/E/A/N

Ján Balaj

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

Réžia: J. Balaj, J. Mudrák,

Účinkuje: J. Balaj



ŠTUDIO PRE NOVŤ DRĀMU

Divadlo prakticky—teoreticky—historicky
Štúdio 12, Jakubovo nám. 12, Bratislava

www.studio12.sk

MINISTERSTVO
KULTÚRY
SLOVENSKEJ REPUBLIKY

kød

RÁDIO DEVÍN

RÁDIO_FM

kam do mesta

in.ba

CITYLIFE.SK

BKIS

SOITRON

boneheadZ

KOJU

DIVADELNÝ ÚSTAV
BRATISLAVA

Divadelný ústav je štátnou príspevkovou organizáciou zriadenou Ministerstvom kultúry SR.

ŠTÚDIO 12 VYHLASUJE 11. ROČNÍK VÝZVY



UZÁVIERKA PRIHLÁŠOK 28. 2. 2019

Ambíciou iniciatívy je podporovať vznik a realizáciu pôvodných autorských projektov bez žánrových obmedzení, reagujúcich na súčasné témy. Cieľom je vytvoriť priestor a primerané podmienky začínajúcim mladým tvorcom pre ich prvé inscenačné pokusy v podmienkach profesionálneho divadla.

Informácie a zasielanie prihlášok:

studio12@theatre.sk

Predmet e-mailu: Mliečny zub 2019

VÝSLEDKY ZVEREJNÍME V MARCI 2019.

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