

- Ø Tomáš Dianiška
 - Ø Fyzici v Činohre SND
 - Ø Komúna v Divadle ASTORKA Korzo '90
 - Ø Neviditeľní v BBD
 - Ø Drotár v DAB Nitra
 - Ø Dream Factory Ostrava
 - Ø Kiosk
 - Ø Performativita
- divadelných plagátov

október



kód

konkrétne ø divadle

číslo 8 | ročník 13 | 2019

cena 2 € | 50 Kč

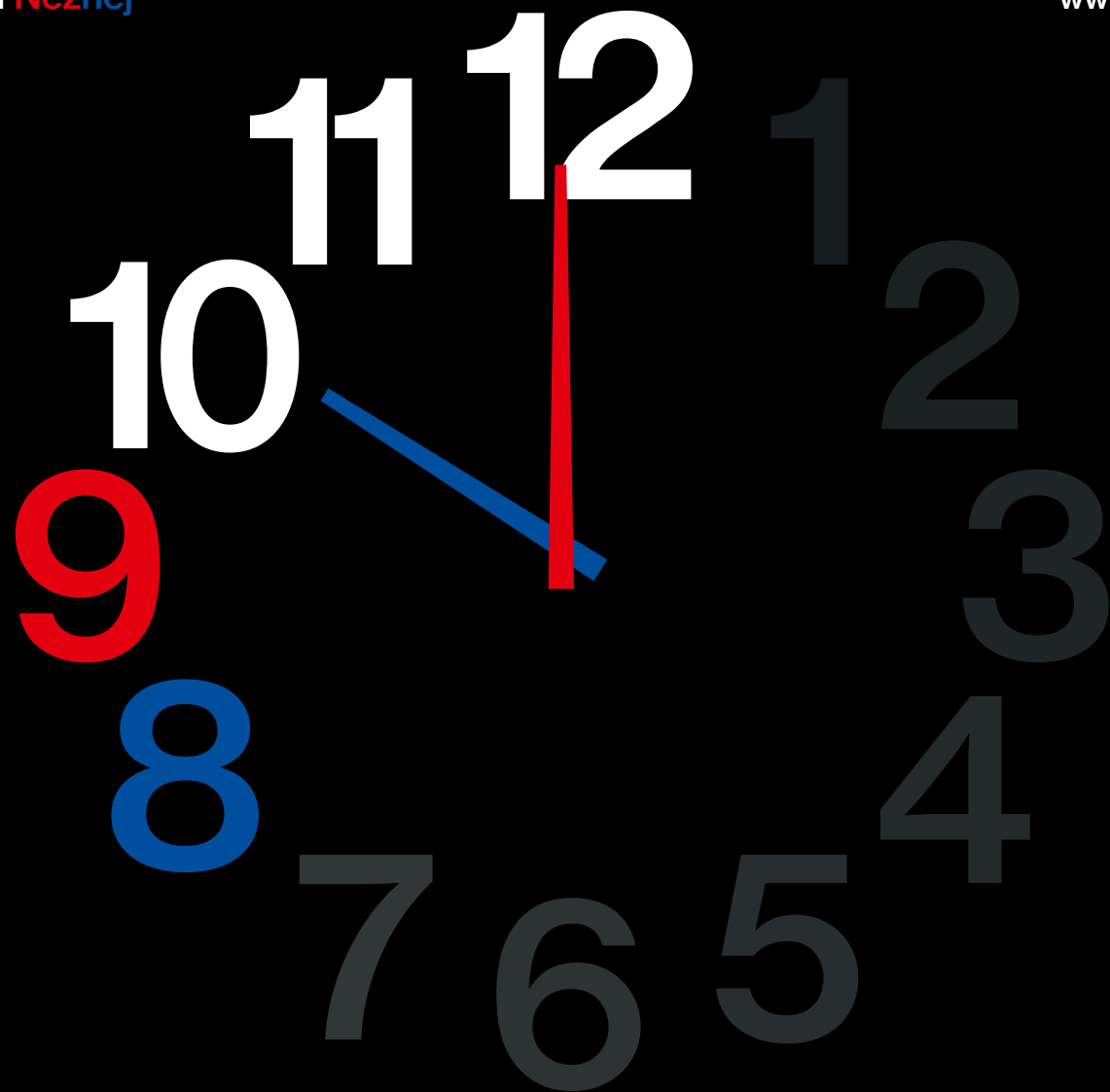


Noc divadiel 16–11–2019

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



www.nocdivadiel.sk



Milí čitatelia!

kôd október 2019

Milo Juráni

Začala sa tá stá sezóna, ktorá má patriť najmä Slovenskému národnému divadlu. Od prvej chvíle ju sprevádzajú rozpaky, no inštitúcia má ešte viac ako osem mesiacov, aby si svoju reputáciu obhájila. Súčasťou výročia je aj špeciálna vizuálna identita. Na jednej strane odkazuje ku koreňom – ponúka tváre historických osobností, na druhej strane neobchádza moderné grafické trendy. Plagáty k inscenáciám Činohry, Baletu aj Opery majú jednotnú a atraktívnu tvár. Je ešte skoro na úvahy, do akej miery budú komunikovať s cieľovými skupinami a či vzbudia záujem, vystihnú samotné diela. Je však načase preskúmať, aký zmysel a úmysel majú grafickí ideológovia divadelných produktov a aká filozofia sprevádza plagátovú kultúru. Rozšírené pôsobisko javiska, niekdajší hlas hlásnika lákajúceho na divadelné predstavenie nahradili obrazovo-textové plochy už dávno. A dnes je aj celkom ľahké ich prehliadnuť. Alebo skôr, je ťažké si ich vo vizuálnom šume ulice, medzi ostatnými grafickými prvkami vôbec všimnúť. Dizajnéri si svoje „know-how“ strážia, neprezradia veľa, ale aj z toho mála vyplýva, že aj keď ich tak vždy nevnímame, sú súčasťou divadelnej kultúry. Slovom estetika Martina Maryšku teda zvolávam všetkých divákov, aby sa skúsili zadávať na výlepové plochy, obaly kníh, typy fontov písma v časopisoch a obrázky na pútačoch a kontemplovať o tom, čo rôzne hry s grafikou predstavujú.

FOTO NA OBÁLKE
Fyzici, SND, foto R. Dranga

obsah

- | | | | |
|---|---|---|--|
| na margo | — | krátko kriticky | glosa |
| 2 Plagát ako prostriedok vedomej vizuálnej komunikácie
Barbora Šajgalíková | 22 Kto za národ skutočne horí?
Karol Mišovic
• DROTÁR (DAB NITRA) | 50 Dno sa prehlbuje
Milo Juráni | 55 Záruka kvalitného nešťastia
Michaela Zakuťanská |
| rozhovor | festivity | 51 Modrofúz by si vystačil aj sám
Martina Mašlárová | 56 Ja a divadlo
Katarína Gurová
Silviu Debu
Ján Šicko |
| 3 Obávam sa, že som lepší dramatik než herec
rozhovor s Tomášom Dianiškom | 27 Dianškove nemravnosti na ostravskom Dream Factory
Zdenka Pašuthová | knižná recenzia | |
| recenzie | 31 Živý festival, živé divadlo
Dominika Zaťková | 52 Kudy tudy vede cesta do Francie?
Petr Christov | 58 kaleidoskop |
| 10 Fyzici bez jadra
Martina Ulmanová
• FYZICI (ČINOHRA SND) | 35 Znovuzrození?
Barbora Liška | knížné tipy | 59 tipy redakcie |
| 15 Experiment komúna
Stanislava Matejovičová
• KOMÚNA (DIVADLO ASTORKA KORZO '90) | extra | z tvorby | 59 z éteru / TV |
| 19 Viditeľní, ale aj počutelní
Lenka Džadíková
• NEVIDITELNÍ (BRATISLAVSKÉ BÁBKOVÉ DIVADLO) | 39 Dizajn je v prvom rade služba
rozhovor s Martinom Mistríkom | 54 K čemu nám je stárnutí
Jakub Maksymov | 60 konkrétne p... |
| | t/h/k | 54 2x2
Čo by malo Slovenské národné divadlo priniesť v stej sezóne a čo by mala jubilejná sezóna priniesť Slovenskému národnému divadlu? | |
| | 44 Svolávám všetky diváky aneb Performativita divadelních plakátů
Martin Maryška | | |

Pantone 802 U

Barbora Šajgalíková
grafická dizajnérka, architektka



Plagát ako prostriedok vedomej vizuálnej komunikácie

Tvorba grafického dizajnu si vždy okrem myšlienky a estetického cítenia vyžadovala aj istú remeselnú zručnosť a výtvarný talent. Počítačová technika posledných desaťročí výtvarnú zručnosť takmer úplne nahradila. Tvorba vizuálov sa stala dostupnou takmer pre každého. Žiaľ, tento fenomén sa nevyhol ani tvorbe divadelného plagátu, čo je vzhľadom na silnú slovenskú tradíciu takmer neodpušiteľné. Vizuály avizujúce kultúrnu ponuku mesta majú pritom formatívny charakter na vkus spoločnosti a mali by reprezentovať to najlepšie, čo na poli vizuálnej identity vzniká. Plagáty s kultúrnym posolstvom v ideálnom prípade nesú dvojaké kódovanie. V jednej rovine komunikujú vizuálnu identitu danej inštitúcie a kótujú v povedomí spoločnosti jej novú produkciu. V druhej rovine by mal byť plagát priestorom svojbýtnej prezentácie obsahu v súlade s nosnou atmosférou a/alebo posolstvom diela, ktoré propaguje.

Vizuálna kontinuita divadelných plagátov by mala v rámci sezóny nadväzovať na dramaturgický plán. Rovnako, ako je každá inscenácia samostatným dielom, tak v profesionálnych divadlách dáva sezóna zmysel aj ako celok. Na to by mal reagovať plagát, ktorý dostatočne odliší inscenácie a zároveň má rukopis sezóny. Divákovi to uľahčí orientáciu v pretlaku vizuálnych vnemov, podporí dielo aj značku divadla. V našich podmienkach sa tvorba plagátu neraz začína z opačného konca. Marketingové oddelenie na začiatku skúšobného obdobia zadá režisérovi požiadavku na vytvorenie koncepcie plagátu a potom ju zrealizuje, často bez súvstažnosti s ostatnými plagátmi sezóny. Divadelný

plagát čelí vyššie spomínaným úskaliam a jeho ďalšie deriváty (inzercie, bannery, formáty pre sociálne siete a iné) jeho prípadné nedostatky len znásobia. Slovom klasika – je to radosť iná, je to (často) smútok.

Vizuálna nejednotnosť sa v minulosti nevyhla ani Slovenskému národnému divadlu. Nesúrodosť medzi propagáciou jednotlivých súborov mu vyčítala aj odborná verejnosť.¹ V reakcii na tento stav a so zreteľom na prípravu storočnice vzniku SND sa na pôde inštitúcie sformovalo oddelenie vizuálnej komunikácie. Našou úlohou je pripraviť jednotnú koncepciu jubilejnej sezóny, ako aj samostatnú imidžovú kampaň. Preto teraz zastrešujeme kreativitu a produkciu všetkých vizuálnych výstupov divadla.

Do jubilejnej sezóny vstupujeme s odhalením vizuálov ku všetkým premiéram. Je to dôležitý krok k tomu, aby sa inscenácie viac dostali do povedomia divákov. Je za tým aj snaha o posilnenie značky a zároveň reakcia na oslavy roku divadla. Popritom bude SND celoročne komunikovať svoje výročie aj vlastnou imidžovou kampaňou, v ktorej si pripomína osobnosti, ktoré ho od jeho vzniku formovali.

Spomínaný jednotiaci proces trval vo veľkej inštitúcii takmer tri roky (od príprav cez presadenie štrukturálnych zmien až po realizáciu). V jednosúborových divadlách je takýto proces jednoduchší. Mnohé z nich už roky spolupracujú s výbornými dizajnérmi. Jednotlivé sezóny držia v jednotnej vizuálnej línii. Za všetky spomeniem Divadlo Andreja Bagara v Nitre, Mestské divadlo Žilina a od ostatnej sezóny aj Divadlo Jána Palárika v Trnave. Práve nitrianske divadlo si dôsledne stráži aj kvalitu jednotlivých derivátov (napríklad bannery na sociálnych sieťach), čo aj divadlám s dobrou vizuálnou komunikáciou často uniká. V rámci svojho aktuálneho 70. výročia sa zaoberajú aj vizuálnou identitou značenia svojej budovy (nadväzujúc na skvelú pôvodnú prácu Pavla Chomu), čo považujem v slovenskom kontexte za prejav vysokej miery citlivosti vedenia k otázke vizuálnej kultúry. ☞

¹ Pozri RIŠKOVÁ, M. *Šiesty zmysel divadla (Slovenský divadelný plagát po roku 1989.)* Bratislava: Divadelný ústav, 2009, s. 86.

Marcela Magdová
teatrologička

TOMÁŠ DIANIŠKA

Obávam sa, že som lepší dramatik než herec

Vyčnívá výškou, ale predovšetím šíri svého záběru; hraje, píše a režíruje. V době svého libereckého angažmá spoluzaložil kultovní divadelně punkové uskupení F. X. Kalba. V současnosti je členem pražského souboru Divadla pod Palmovkou, letos oceněného titulem divadlo roku. Sám získal v roce 2016 Cenu divadelní kritiky v kategorii Talent roku. Tomáš Dianiška je vůbec pozoruhodným zjevem nastupující generace třicátníků.

Výrazně tě ovlivnila estetika devadesátých let, kdy jsi vyrůstal a dospíval v Banské Bystrici. Jak na tuhle dobu vzpomínáš?

Som z panelákového sídliska a pamätám sa, že to tam bolo dosť divoké. Nejakému susedovi na znak pomsty vyhorelo auto, nám zas vykradli byt. Býval tam najväčší slovenský mafián, ktorý za vraždy sedí doteraz. Vtedy sa mi to zdalo normálne, ale teraz, s odstupom rokov, mi to obdobie samozrejme pripadá pritiahnuté za vlasy. Je to však moje detstvo a stále ma to priťahuje. Pri tvorbe často využívam popkultúru, odkazy na filmy z deväťdesiatych rokov vkladám do hier alebo sa týmito filmami inšpirujem. Mám ich napozierané tak, že by som sa mohol pokojne priedť aj s nejakým filmovým kritikom. Moja mama mi stále hovorila, že som televízny maniak, takže o tom viem fakt dosť.

Studoval jsi elektrotechniku a pak zamířil na pražskou DAMU, proč jsi nezůstal na Slovensku?

Hlásil som sa aj do Banskej Bystrice, Bratislavy a aj do Brna na JAMU. V Prahe boli prijímačky prvé a zobrali



foto archív T. Dianišku

ma tam, takže Bratislavu som ani nemusel skúšať. Do Bystrice sa mi ísť nechcelo. Praha sa mi zdala ako sexy mesto, veľké a pre mňa ako pre elektrotechnika trošku exotické. To, že sa musím naučiť po česky, som si uvedomil až neskôr. Nevedel som, čo všetko herectvo vyžaduje, nikdy predtým som žiadne divadlo nerobil, takže až na škole mi naplno došlo, že musím ovládať jazyk. Keby som to vedel dopredu, tak by som si možno bol predsa len vybral tú Bratislavu.

O herectví jsi neměl ponětí, proč si ho tedy šel studovat?

Na elektrotechnickej priemyslovke som prepadal a vedel som, že musím robiť niečo úplne iné. V Banskej Bystrici sme nemali činoherné divadlo. Takže jediná možnosť dostať sa k normálnemu činohernému divadlu bola v neďalekom Zvolene alebo v televízii. Náhodou som si nahral záznam z Divadla ASTORKA Korzo '90. Pred záznamom dávali *Pulp Fiction*, ktorý som chcel vidieť a video sa nejako posunulo. *Pulp Fiction* sa mi nahral od polovice a za ním celá inscenácia *Uja Váňu*. Váňu hral Marián Zednikovič. Zaujalo ma to tak, že som to nechal pustené až do konca. Veľmi sa mi to páčilo, myslím, že som mal katarziu, alebo som potom plakal. Neskôr som si tieto inscenácie začal už cielene nahrávať a kúpil som si knižku od K. S. Stanislavského *O hercovej práci*. Úplne ma to pohltilo, hovoril som si, že to musí byť super práca.

Jaké byly začátky v Praze?

Zo začiatku bol život v Prahe iba o štúdiu a štúdium bolo hlavne o tom, aby som sa naučil hovoriť, lebo v češtine som napríklad nedokázal improvizovať. Mal som pocit, že som spomalený a keď sme sa bavili v krčme, tak som radšej nepovedal nič. Bol som za tichého chlapca, lebo som sa hanbil, že zniem hlúpo a že to je stále počuť. Za dva-tri roky som sa češtinu naučil, všetci mi hovorili, že už rozdiel nepoznajú – čo je najlepšia pochvala –, ale bolo to ťažké. Neskôr som o tom písal aj diplomovku, volala sa *Můj boj s češtinou alebo moja práca s češtinou na javisku*.

Někdo bojuje s akcentem celý život, ty máš ale krásnou češtinu.

Do češtiny som sa zamiloval, bavilo ma učiť sa a čítať, čítal som si doma nahlas. Chodil som na hodiny javiskovej

LSDOWN (Divadlo F. X. Šaldy Liberec)
foto R. Dobeš



PUŠŤTE DONNU K MATURETĚ! (Divadlo pod Palmovkou)
foto P. Borecký

reči profesorky Regíny Szymikovej, myslím, že ju so mnou tiež bavilo pracovať, takže som sa dosť snažil.

Česky píšeš i dramatické texty.

Myslím, že už viem lepšie po česky než po slovensky. Keď som doma v Bystrici, tak sa mi kamaráti smejú, že mám český prízvuk. V Česku som už dlho, takže sa mi to vôbec nezdá divné. Všetky knižky čítam cielene po česky, zároveň by som často slovám nevedel nájsť slovenský ekvivalent. Báľ by som sa, že už nedokážem vystavať slovenskú vetnú skladbu, presne ako som to cítil pri češtine, keď som prišiel do Prahy.

Po absolutoriu jsi nastoupil do svého prvního angažmá, Divadla F. X. Šaldy v Liberci, což je tradiční, měšťanská scéna. Neuvažoval jsi o tom, že bys zůstal na volné noze?

Nemal som toľko práce ako spolužiaci, ktorí rôzne hosťovali. Ja som nehosťoval v žiadnom profesionálnom divadle, spolupracoval som iba na malých projektoch. Vedel som, že by som sa na voľnej nohe neuživil. V Liberci som nikdy predtým nebol, trochu som sa báľ, aby som tam nezostal dlho, čo sa nakoniec stalo. Zo začiatku som dochádzal z Prahy autobusom a každé ráno nadával, pretože sa mi

nechcelo vstávať. Prvý rok bol dosť náročný a až po pár sezónach ma to začalo baviť. Predsa len, je to menšie mesto s jedným divadlom, takže okolo neho vznikla komunita, kvôli ktorej som v Liberci ostal asi osem sezón.

Jak své liberecké angažmá zpětně hodnotíš?

Robil som päť alebo šesť inscenácií za sezónu, takže som sa rýchlo „otrkal“. Teraz mi už neprekáža nijaká premiéra. Baví ma hrať všeličo, dokážem si užiť aj menšiu rolu, obľúbiť si ju a nepocitovať pritom závisť, čo sa v oblastnom divadle deje. Zároveň sme robili vlastné autorské divadlo. Nevieť, či by som dnes mal odvahu založiť vlastný autorský projekt. Vtedy som bol mladý alebo drzý, začal som z nudy a už mi to ostalo.

Byla pro tebe nějaká role či spolupráce v libereckém divadle zásadní, nebo tě výrazně formovalo až vlastní autorství?

V Divadle F. X. Šaldy sa často menili šéfovia, počas môjho účinkovania sa umelecký šéf zmenil každé dva roky. Liberec nie je ďaleko od Prahy, takže sa tam objavovali aj rôzni mladí režiséri, moji spolužiaci Daniel Špínar alebo Jan Frič, čo bolo dobré. Zásadný bol príchod umeleckého šéfa Michala Langa, ktorý si dal záležať na hovorenom slove, dovtedy som takú prácu nepoznal. Dobrou školou boli aj muzikály režiséra Jána Ďurovčíka.

Zmiňoval jsi autorský projekt, který jste pojmenovali Divadlo F. X. Kalby. Jak to celé začalo?

To bola tiež náhoda. Nikdy som sa nebáľ písať, keď som bol ešte na základnej alebo strednej škole, mali sme kapelu, kde som spieval a tvoril aj texty. Neskôr som písal blog pre ženský magazín, takže mi nerobilo problém rýchlo niečo napísať. V Liberci sme chodili na študentské večierky a na jednom z nich nás poprosili, aby sme niečo zahrli. Mal som s kolegyňou Karolínou Baranovou naskúšané scénky na tému Facebook, ktorý som si mesiac predtým založil. Tí študenti vtedy prvýkrát videli divadlo, ktoré hrajú mladí ľudia a neboja sa byť drsnejší. Bolo to mladé a svižné. Trvalo to dvadsať minút a pritom to malo

hlavu a päťu. Všetci boli ohúrení, stáli a pískali. Mali z toho veľký zážitok a nám to asi tak stúplo do hlavy, že som na základe tých scénok napísal celovečernú verziu *Googling and Fucking*, čo bola moja prvá hra.

Byl jsi v angažmá a paralelně ses věnoval vlastní tvorbě, to je docela náročné.

Hrali sme na malej scéne libereckého divadla vďaka vtedajšiemu umeleckému šéfovi Vítovi Venclovi. Predtým sme vystupovali v klube na vysokoškolských internátoch aj po krčmách. Po Liberci sa rozkríкло, že tam sú nejakí divadelní pankáči. Hrali sme napríklad v krčme s dvoma svetlami a potom sme boli DJ-mi, púšťali sme naše obľúbené pesničky, robili sme párty na kľúč. Všetci boli spokojní, hoci sme za to dostali málo peňazí alebo len útratu na bare. Skúšali sme vo voľných chvíľach, pretože cez deň sme museli skúšať vo veľkom divadle hru

FAUST (Divadlo pod Palmovkou)
foto P. Neubert



do repertoáru a večer sme tam hrali. Inscenácie sme robili na dvanásť skúšok, teraz by sme to už nezvládli. Aj to herectvo bolo punkové, ale dávali sme tomu veľa energie. Pamätám sa, ako mi šéf hovoril, že keby som tolko energie venoval iným inscenáciám, bolo by to lepšie. Na roly, za ktoré som bol platený, som začal tak trochu kašľať.

Výrazněji jste se zviditelnili poté, co jste v rámci propagace posprejovali několik libereckých zdí.

Bolo to k inscenácii *LSDown* o Timothy Learym. V tlačiarňi sme si nechali urobiť laserom za pár korún šablónu zo železa a s Bárou Kubátovou a Jakubom Albrechtom sme potom chodili po meste a sprejovali cez ňu na staré budovy, lebo na pekné sme sa hanbili. Stihli sme iba tri obrázky, kým nás chytili policajti. Mysleli sme, že žartujú, ale bolo to celkom vážne. Policajti boli veľmi prekvapení, pretože vôbec prvýkrát chytili nejakých sprejerov. Sprejeri si dávajú pozor, ale my sme to robili rovno pod mestskými kamerami. Nakoniec sme sa museli každému z majiteľov



BEZRUKÝ FRANTÍK (Divadlo pod Palmovkou)
foto R. Dobeš

stien osobne ospravedlniť. Nedostali sme žiadnu pokutu, trestom pre nás bolo už to, že sme museli absolvovať stretnutia s právnikmi a že sme strávili celú noc v cele predbežného zadržania. Na základe toho vznikla inscenácia *Cela*, ktorú sme hrávali v Liberci po krčmách a kluboch.

Díky téhle akci jste se dostali na stránky celostátních deníků.

Pretože to bol dosť veľký trapas. Vtedy sme si z toho robili vtipy, cítili sme sa ako Charlie Sheen v rebelských rokoch, čo bolo vlastne trápne, neboli sme až takí drsní. Mali sme hlúpe nápady, *Celu* sme napríklad chceli hrať vo väznici v Liberci. Nieкто nám to našťastie vyhovoril. Boli by sme za ešte väčších idiotov, lebo v inscenácii sme vlastne hovorili, že vo väzení je super. Keby sme to hrali ozajstným väzňom, tak sa nám vysmejú.

Když jsme u námětů tvých her, řada z nich vychází z historického faktu, který rozpracováváš, ironizuješ, dekonstruuješ. Čím tě fascinuje minulost?

Minulosť už tak dokonale opísali historici, že je to uzatvorená vec. Keď chceme niečo hovoriť o našej súčasnosti, je to zložitejšie. Zistil som, že ma bavia veľké príbehy z čias totality, vojny alebo momenty, keď niečo

také hrozí. Tam môžu vzniknúť situácie, v ktorých ide o život, zatiaľ čo v prítomnosti nám o život veľmi nejde. Nevedomky ma k tomu asi pritiahol môj otec, s ktorým sme sledovali vojnové dokumenty. Keď som bol malý, tak som lepil lietadielka z „Ábíčka“ a chodil som do modelárskeho krúžku, kde som staval staré lietadlá z druhej svetovej vojny.

Zpočátku jsi psal intuitivně, teď pracuješ i na zakázku. Jaké to je, když nemáš jako autor při volbě tématu svobodnou ruku nebo nemáš tolik času?

Keď prijmem takúto ponuku, väčšinou na to nadávam, ale samozrejme ma to baví, respektíve si musím nájsť niečo, čo ma na tom baví. Ešte sa mi nestalo, že by som písal na zákazku o niečom, čo by sa ma vôbec nedotýkalo. Väčšinou spolu s režisérom alebo s producentom z divadla dospejeme k vízii toho, o čom by hra mala byť, aby to bavilo všetkých. Párkrát som si nadával, že keby som si na to nechal viac času, hra by bola lepšia. To je dosť nepríjemné. Chvilku som mal pocit, že dokážem napísať hotové dielo veľmi rýchlo a v priebehu dvoch mesiacov som mal napísať dve hry. Stihol som to, ale nebol som s nimi spokojný.

Zdalo se mi, že chrlíš jeden text za druhým, nemluvíš o tvém hereckém angažmá a spouště dalších aktivit.

Je to nebezpečné, ľudia z brandže hovorili – a kedy už ty akože vyhoríš. Niekedy som mal pocit, že to tak je, zatiaľ to neprišlo, ale začal som sa toho báť. Túto sezónu mám našťastie napísať iba jednu hru. Zároveň sa začínam aj viac kontrolovať, už mi nie je tak jedno, čo napíšem, čo je možno chyba. Keď som bol ešte v Liberci, vedel som, že na to pôjdu iba kamaráti, tak som „frkal“, čo mi napadlo. V súčasnosti myslím aj na to, čo povie odborná verejnosť. Teraz je to už iné, nieže autocenzúra, ale ide mi to pomalšie. Chcem, aby to dávalo väčší zmysel.

Píšeš o své generaci a do jisté míry pro svou generaci. Nárazím na to, zda-li budeš mít ambice oslovovat stále mladší publikum, nebo jednou

1 Vedecko-technický časopis pre deti s názvom *ABC*, pozn. red.

i ty budeš hrát pro diváky věku svých rodičů.

Snažím sa nemať úplne vyhranenú cieľovú skupinu, aj keď to niekedy nejde. Mám pár hier, ktoré sú viac rodinné než tínedžerské. Nevie, ako to dopadne, niekedy mám pocit, že vtip, ktorý by som tam voľakedy dal, už radšej nepoužijem. Zároveň viem, že musím robiť to, čo ma baví, na čo by som sám šiel.

Kromě psaní pro divadlo a herectví jsi nedávno začal režisovat. Není to schizofrenní?

Ľudia, ktorí o mne vedeli len málo, si to poplietli a vlastne ma do tejto pozície dohnali. Naposledy Ivan Krejčí z Komornej scény Aréna v Ostrave, ktorý si myslel, že som režisér. Ja som režíroval iba raz, v Liberci, čo bolo už po mojom angažmáne. Zdalo sa mi to ako dobrý nápad, lebo som za to dostal dobré prachy. V Ostrave som navyše robil s ľuďmi, ktorých som nepoznal. Klimáčkovu hru *Komiks* som si vybral preto, že to bola prvá hra, ktorú som čítal, keď som chodil poza školu. Mal som pocit, že viem, ako na to, inak by som si netrúfol na žiadnu hru, ktorá nie je moja. Nerobil by som Čechova, nedokázal by som nič odhaliť, ani by ma to asi nebavilo. Nemyslím si, že som režisér.

Když připustíme, že jsi jím na chvíli byl, jak ses v této pozici cítil?

Je to pohodlnejšia práca než herectvo, nemusím sa tak fyzicky vyčerpávať. Keď režisér povie, že treba ísť ešte znovu, hercom sa nikdy nechce, ale musia. Režisér sa na to iba pozerá z kresla. Pohodička. Nemal som z toho ani stres, lebo som to mal pripravené. Vedel som, že výsledok nemusí prísť hneď na prvej skúške. Nepožadoval som od hercov rýchle výsledky. Viem, aké je to nepríjemné, keď je skúšanie hektické, tomu som sa snažil vyhnúť. Myslím, že nás to bavilo všetkých.

V současné době působíš jako herec v pražském Divadle pod Palmovkou, kam jsi před pěti lety odešel z Liberce. Jaký pro tebe byl návrat do Prahy?

10 Najskôr som sa bál, lebo som musel pretrhať všetky

svoje väzby. V Liberci už som mal vybudované meno, boli sme lokálnymi hviezdami. Vedeli sme, že môžeme spraviť akýkoľvek kus a nájde si to svojich divákov. Zmena bola nakoniec osviežujúca. Na Palmovke som si všimol, že herci neberú divadlo až tak vážne. Niekedy som na to nadával, ale pochopil som, že je to celkom príjemné. Je tam dobrá spoločnosť, ale práca je v každom divadle rovnaká. Stále sa musí vstávať, aby sa skúšalo, a večer sa hrá, a potom sa pije pivo.

Michal Lang vám, respektive Divadlu F. X. Kalby, dal k dispozici prostor v podkroví Palmovky.

Čo sa týka dramaturgie, máme voľnú ruku, ale je pravda, že času je menej a už sa mi ani nechce skúšať večer po predstavení alebo medzi predstavením a skúškou, ako sme to voľakedy robili, takže teraz sa hlavne snažíme nájsť si na to čas.

Existuje ještě vůbec Divadlo F. X. Kalby?

Už je to iba pro forma, názov používame ako meno režiséra. Teraz sme mali premiéru *Bezrukého Frantíka*, ktorého režíroval F. X. Kalba iba preto, že sme to režírovali

NĚCO ZA NĚCO (Divadlo pod Palmovkou)

foto L. Horký



všetci spolu a na plagátoch to vyzerá dobre. Zároveň si na to možno niekto spomenie a bude vedieť, o čo ide. Je to aj lepšie, než tam napísať „režia: kolektív“.

Mluvili jsme o spolupracích s režiséry v Liberci, na Palmovce pracují v posledních letech kromě tamního ředitele a uměleckého šéfa Michala Langa a českých režisérů i osobnosti ze zahraničí. Dvakrát se na Palmovku vrátil i Jan Klata. Jaká byla spolupráce s hvězdou evropské režie?

Klata je bývalý DJ, čo bolo vidieť hneď od prvej chvíle. Boli to iné, podivné skúšky, pretože od začiatku do nás valil hudbu. Klata si vyberie veľa tematicky blízkych pesničiek, čudných klipov, videl azda všetky bizarné videá z YouTube. Po prvom prečítaní textu na prvej čítanej skúške nám dva týždne ukazoval videá a púšťal hudbu. Vôbec som nevedel, čo si o tom mám myslieť. Na aranžovacích skúškach však už čerpá z hercov. Nechá sa nimi inšpirovať. Preto nechápem, že to na niektorých divákov pôsobí, akoby nás animoval ako bábky. Je to asi kúzelník a šaman. Je spontánny a nesmierne rýchly, dokáže promptne odpovedať na akúkoľvek otázku. Je veľká zábava ho pozorovať. Má úplne iný pojem o čase a neprekáža mu, že diváka zaženie do nepríjemnej pozície. Je mu jedno, čo si budú ľudia myslieť. Nie každý to pochopí. Nevie, ako by som k jeho inscenáciám pristupoval ako divák, ale ako herec mu verím.

O Klatovi se říká, že je veliký pedant.

Co od herce vyžaduje?

Vyžaduje psychicko-fyzické napätie, na aké nie sme zvyknutí. Na oboch réžiách, ktoré robil v Divadle pod Palmovkou², spolupracoval s choreografom Mačkom Prusakom. Klata vymyslí obraz a Prusak potom zrežuruje alebo vymyslí stvárnenie. Jeho inscenácie nie sú klasicky činoherné, sú trošku štylizované. Herec nehrá realisticky, je viac na hrane, je to fyzickejšie. Klata luskne, ozve sa hudba, potom príde pohyb a takýto

2 Ide o kritikou oceňované inscenácie *Něco za něco* (2018)

a *Faust* (2019), pozn. red.

kúsok dokáže režírovať pol hodiny. Presnú techniku a načasovanie vyžaduje pri všetkých zložkách. Keď pod Palmovkou režíroval *Fausta*, divadlo sa z toho takmer položilo, skúšalo sa ešte aj v deň premiéry.

Říkáš, že jsi herec, řada lidí tě přitom zaregistrovala až jako dramatika.

Obávam sa, že som lepší dramatik než herec, ale herectvo ma živí. Nevie, si predstaviť, že by ma živilo písanie, to by som musel písať neustále. Z toho by ma bolela ruka. Musím písať rukou, lebo som si nekúpil word a kradnúť sa nepatrí.

Máš cenu divadelní kritiky, jsi renomovaný, úspěšný dramatik, patříš do souboru Divadla pod Palmovkou, které letos v Česku získalo ocenění Divadlo roku. Myslíš, že je čas bilancovat, je něco, čeho bys rád v budoucnu dosáhl?

Keby som sa pozrel na svoj život pohľadom spred desiatich rokov, povedal by som, že si žijem svoj sen. Môžem pracovať na vlastných inscenáciách a nikto mi do toho nekecá. Viem si predstaviť, že by som napísal napríklad aj film alebo seriál, to by ma bavilo. Ale to iba pre to, aby som mal nejaký sen, aby som nezaspal na vavrínoch. ☘

Tomáš Dianiška

Narodil sa v Banskej Bystrici. Po absolvovaní herectva na Katedre činoherného divadla DAMU nastúpil do angažmánu v Divadle F. X. Šaldy v Liberci, kde stvárnil viac než 30 postáv. V roku 2014 sa stal členom pražského súboru Divadla pod Palmovkou. Je spoluzakladateľom a dvorným dramatikom, režisérom aj hercom undergroundového a punkového Divadla F. X. Kalby. Formuje tvár štúdiovej scény Divadla pod Palmovkou, tzv. Studia PALM OFF, kde boli pod hlavičkou F. X. Kalby uvedené Dianiškove hry *Mickey Mouse je mrtvý*, *Prísne tajné: hrubá nemravnosť* či *Pusťte Donnu k maturitě!* Za text *mlčení bobříků* získal nomináciu na Cenu divadelnej kritiky (predtým Ceny Alfréda Radoka). Účinkoval v hip-hopovej kapele Pipinky pičo a tiež ako party DJ. V roku 2016 získal ocenenie Talent roka.

Martina Ulmanová
divadelná kritička

Friedrich Dürrenmatt
FYZICI

Fyzici bez jadra

Prvý problém, ktorý mám s Klatovou inscenáciou Dürrenmattových Fyzikov v Slovenskom národnom divadle, sa volá výber hry. Švajčiar Friedrich Dürrenmatt dnes už istotne patrí k svetovým literárnym klasikom a nikto nespochybňuje ani jeho schopnosti dramatického autora – vedel vystavať inteligentnú a zábavnú zápletku, stvoriť farbisté postavy, napísať hutný a pointovaný dialóg. No to nič nemení na tom, že Fyzici sú v podstate agitka, ktorej „posolstvo“ sa dá zhrnúť do jednej vety: Vedecké objavy v rukách šialencov môžu spôsobiť skazu ľudstva a vedci sú za toto riziko spoluzodpovední.

Autor toto (nepochybné mravné a šlachetné) varovanie zaobalil do čiernej komédie s detektívnymi prvkami. Tej dodal, celkom podľa svojho presvedčenia, že základom úspechu každej komédie je originálny nápad, pomerne rafinovanú fabulu, skonštruovanú ako reťazec prekvapujúcich odhalení, pri ktorých je divák opakovane zbavovaný ilúzie, že má prehľad o situácii.

Ocitáme sa v prostredí prominentného blázince, pardon, súkromného sanatória, kde pacienti vraždia svoje ošetrovatelky. Privolaný policajný inšpektor sa na mieste činu pravidelne dostáva do kuriózneho pozície – vie, kto je vrah, no nemôže ho pohnať pred spravodlivosť, lebo je to blázon, ktorý nie je trestne zodpovedný za svoje činy. Zoči-voči inšpektorovým pokusom zatknúť páchatelov stojí ako nedobytná hradba hlavná lekárka sanatória, psychiatrička Matilda von Zahnd. Dürrenmatt načrtáva psychiatrickú liečebňu ako milo zábavné miesto, kde pobiehajú komickí ľudkovia, ktorí si predstavujú, že sú niekým iným. Tento obraz je totálne kliše – asi také ako zobrazovanie prostredia cirkusu pomocou éterických povrazochodkýň a klaunov s červenými nosmi. No k agitke kliše vlastne patrí – nezdržiava od „ťahu na bránku“ priamočiareho

morálneho apelu zbytočným znejasňovaním, komplikovaním pozícií jednotlivých aktérov príbehu.

Ústredným prvkom scény Justiny Łagowskej je kvadrant veľkej gule: jedna jeho strana tvorí polkruhovú zadnú stenu, jedna dlážku a vypuklá časť z čiernych rúrok, evokujúca mreže, oddeluje hľadisko od Dürrenmattových vraždiacich šialencov. Zadná stena pologule je čierna a na nej je bielym písmom z množstva fyzikálnych rovníc vytvorený atómový hribeň. V tejto stene je trojo dvier – vchody do izieb bláznivých fyzikov. Na boku vidíme detskú preliezačku v tvare zemegule a vo výške nad konštrukciou sú umiestnené obrazovky, pomaly povinná súčasť každej súčasnej divadelnej produkcie. Na nich sa striedajú live cinema obrazy, zachytávajúce detaily diania na javisku, so zábermi monitorov vedeckých prístrojov, na ktorých sa pohybujú čísla a stĺpce grafov, ale zjaví sa aj fotka padajúcej bomby.

Hostujúci poľský režisér Jan Klata správne pochopil, že netieňovaný, plochý svet agitky nemôže sprostredkovať nejakým „divadlom psychologického ponoru“. Preto zvolil dôslednú grotesknú štylizáciu. V úvode inscenácie sa z jedných dverí ozýva bezslovný spev, horúčkovité sketovanie za sprievodu harmoniky,

1 Bližšie pozri
DÜRRENMATT, F.
Problémy divadla. In
DÜRRENMATT, F. *Stati
a projevy o divadle*.
Praha: Orbis, 1968,
s. 94.

„
Všetko je
v tomto
operetnom dome
hrôzy bujaro
skarikované.
“



FYZICI
— R. Poláčik, R. Roth,
D. Heriban
foto R. Dranga

ktoré znie ako pozadie komického varietného čísla (čo je Klatova nápaditá náhrada v texte predpísanej hry na husliach): vrah sestričky, ktorý si myslí, že je Einstein, sa odreagúva po hroznom čine. Inšpektor sa, ako vieme, nedostavil k zločinu v Zahndovej nablýskanom blázinci prvý raz – pripomína, že pred mesiacom v ústave zaškrtil inú ošetrovatelku blázon, ktorý si pre zmenu myslí, že je Newton. Postava inšpektora Richarda Vossa je podobnou roztomilou šablónovitou figúrkou ako členovia osadenstva sanatória. Ako keby vypadol z príbehu od Agathy Christie, kde čoby prízemný protiklad geniálneho

detektíva či detektívky stojí vždy nekomplikovaný seržant z miestneho policajného oddelenia – stoický fajčiar v komických žltých gumákoch, ktorému Ľuboš Kostelný dodáva ten správny cynický kolorit.

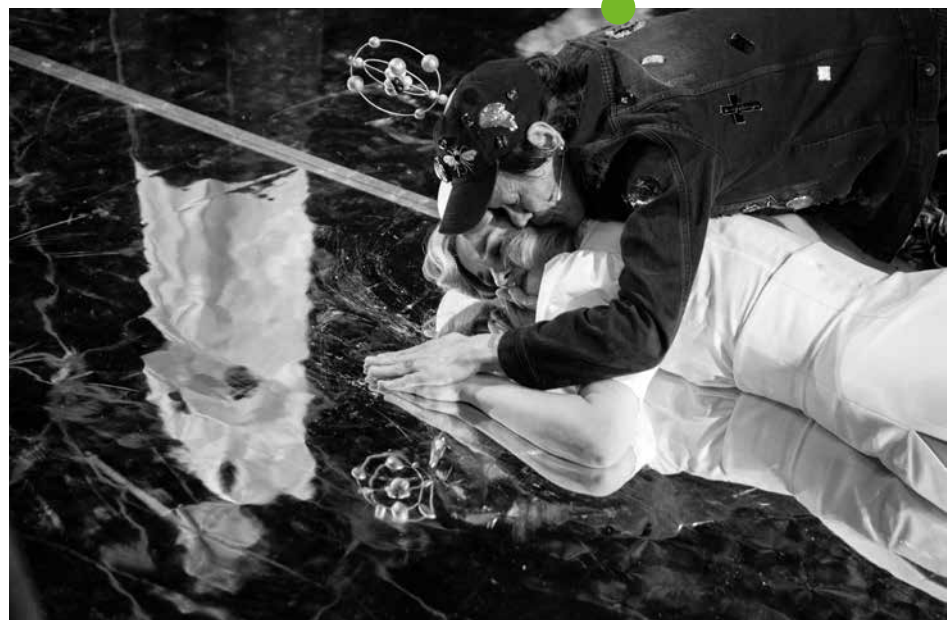
Všetko je v tomto operetnom dome hrôzy bujaro skarikované. Vrah prezývaný Einstein, samozrejme, so sivou rozstrapatenou parochňou, vydáva pri pohľade na mŕtvolu opičie zvuky a pohyby. Sestra Marta po oznámení, že ústav navštívia policajní vyšetrovatelia, dostane záchvat triašky a afektovane zajačí. Zriadení odnášajúci telo sa správajú ako komici v nemom filme.

V rozhovore pre bulletin *Fyzikov* Jan Klata na otázku, na čo nesmie tvorca zabudnúť pri vytváraní inscenácie, odpovedal, že podľa neho je najdôležitejšia vec v divadle rytmus. „Ak nemáte správny rytmus scény alebo inscenácie, ste stratený,“² hovorí režisér doslova a ďalej spresňuje, že rytmus nie je to isté ako muzikálnosť. Klatova inscenácia nepochybne rytmus má a je i muzikálna. Blázni so sestričkami vchádzajú na scénu tanečným krokom, návšteva bývalej manželky fyzika Möbiusa s jej novým manželom, misionárom Rosom, vyznieva ako dueto neurotického slovného „chrliča“ a basového prsného „mrmlača“. Súboju Einsteina a Newtona, z ktorých sa vyklujú tajní agenti nepriateľských mocností, určuje rytmus praskot výstrelorozprsknutých na obľej konštrukcií – a keď scénický virvar dosiahne vrchol, zmena rytmu ho rázne ukončí: „Nebudeme jesť, páni?“ – opýta sa vyjavených pištoľníkov ľúbezným konverzačným tónom ten, o koho priazeň sa bijú, a spôsobne vnorí naberačku do polievkovej misy.

Hudbu v inscenácii vyberal, ako inak, režisér osobne. Skladby rôznych štýlov zaznejú vždy ako priliehavý komentár k situácii. Keď v hre Möbius prednáša bláznivý variant Šalamúnovho žalmu určený kozmonautom („Už dávno sme múmie v našich koráboch / Pokrytí kôrou vlastnej špiny / V našich úškľabkoch už nieto ani spomienky / Na dýchajúcu Zem“)³, v predstavení počujeme veľmi príhodne Kraftwerk a ich *Radioactivity*. Posledný tanec Möbiusa so zaľúbenou sestrou Monikou sa odohráva pri piesni *Bye Bye Barbie*, keď fyzik sestru nemilosrdne zahrdúsi, zaznie kantilénový šláger sedemdesiatych rokov v štýle Engelberta Humperdincka. Traja bývalí boxerskí šampióni, ktorých von Zahndová najala na stráženie vraždiacich fyzikov, odnášajú zaškrtenú sestričku v sprievode prepriato romantickej hudby a v kataklizmatickom závere – predtým, ako sa von Zahndová odhalí ako

najväčší šílenec spomedzi všetkých –, prechádza jačiaci zvuk sirény do skladby evokujúcej hudobnú modernu dvadsiatych rokov minulého storočia.

Horúčkovitý rytmus inscenácie diktuje charakter väčšiny dialógov, ktoré prebiehajú v gulometnom tempe. Herci sa miestami pohybujú ako marionety na špagátkoch. Pri skladbe Kraftwerku tancujú pani Möbiusová aj personál blázince ako kníšuče sa bábky, s dreveno natiahnutými nohami našlapujú na celé chodidlá – Möbius Roberta Rotha sa medzi nimi potáca, držiac sa za hlavu. Aj rozhovor Möbiusa a zaľúbenej sestry Moniky (Monika Potokárová) je štylizovaný ako bábkové divadlo – ona, vďaka naondulovanému blond účesu, krikľavému mejkapu aj výrazu naivky vyzerajúca ako predmet lacných sexuálnych fantázií, meravo sedí vedľa svojho idolu, obaja pozerajú do publika. Nemajú spolu nijaký fyzický kontakt, pôsobia ako dvaja bezradní recitátori. Potokárovej sestrička gúľa očami, plače s ťaby postava z ľudovej sentimentálnej hry. Keď hovorí o boji, ktorý budú musieť s Möbiusom podstúpiť na spoločnej ceste „cez výsmech a posmievanie, cez neveriu a pochybnosti“⁴, zmení sa na karikatúru bojovníčky – reve, usilovne napína



2 KLATA, J. – SYNAK, M. *Divadlo je nástroj zmeny: rozhovor s J. Klatom*. In DÜRRENMATT, F. *Fyzici*. [Bulletin k inscenácii.] Bratislava: Slovenské národné divadlo, 2019, s. 36.

3 DÜRRENMATT, F. *Fyzici*. In DÜRRENMATT, F. *Moderná svetová dráma: Williams, Anouilh, Dürrenmatt, Osborne*. Bratislava: SVKL, 1964, s. 229.

FYZICI
— M. Potokárová, R. Roth
foto R. Dranga

FYZICI
— J. Janotík, P. Tilajčík, L. I. Béhr, M. Horváthová
foto R. Dranga

4 DÜRRENMATT, F. *Fyzici*. In DÜRRENMATT, F. *Moderná svetová dráma: Williams, Anouilh, Dürrenmatt, Osborne*. Bratislava: SVKL, 1964, s. 261.

5 Tamtiež, s. 237.



bicepsy. Nasleduje tanec dvojice, na ktorého konci Möbius sestričku zaškrťí – vytrčené zadky a prehnané gestá opäť pripomínajú skôr bábky ako živých ľudí.

Záver inscenácie komponoval Klata ako vystupňované šílenstvo vystriedané spásnym zmierením a pokojom: fyzici, uväznení sami v blázinci, ktorý ostatní pacienti opustili, najskôr infantilne šantia v rytme discohitu osemdesiatych rokov sprevádzaného valiácim sa dymom. Keď optimistickú hudbu vystrieda siréna a na obrazovkách sa hrozivo roztancujú ukazovatele ničivej fyzikálnej reakcie, prezliekajú sa do ochranných odevov, omámene sa potácajú, Newton sa zmieta v epileptickom záchvate. Vstupuje von Zahndová (Jana Olhová) v zlatom šate a pri exaltovanom prejave o tom, ako jej tajný trust ovládne celý svet, ba celú slnečnú sústavu, sa za pomoci boxerov štvára na detskú preliezačku-zemeguľu. Zaškrípanie – a celá scénická

konštrukcia sa otočí o 180 stupňov. Odhalí sa nám rovnaký poglobulový horizont, no tentoraz bielej farby, na ňom hlava so svätožiarou, ktorá vyzerá ako detail gotickej sochy. Na ochranných oblekoch troch fyzikov sa rozprsknú žiarivé farby. Postúpia na proscénium – v ceste im už nebráni nijaká mreža – a prednášajú, tak ako je to aj v texte hry, tri monológy svojich vymyslených alter eg (Newton, Einstein, kráľ Šalamún). Prví dvaja vysvetľujú, čo ich postavy znamenali pre fyziku, tretí monológ je metaforickým varovaním pred zničením civilizácie pyšným ľudským rozumom bez korektívu viery a morálky („Kedysi som bol bezhranične bohatý, múdry a bohobojný... Ale moja múdrosť zničila moju bohobojnosť... i moje kráľovstvo... kdesi okolo malej, bezmennej hviezdy krúži vytrvale, hoci to nemá zmyslu, rádioaktívna Zem.“⁵).

Na otázku, v čom je hra *Fyzici* dnes aktuálna



» Horúčkovitý rytmus inscenácie diktuje charakter väčšiny dialógov, ktoré prebiehajú v gulometnom tempe. «

FYZICI

— P. Tilajčík, L. Kostelný, L. I. Béhr, M. Potokárová, G. Dzúriková, J. Janotík
foto R. Dranga

6 Blížšie pozri bulletin s. 37 – 38.

pre Slovensko⁶, odpovedá Jan Klata obsiahlo a kvetnato – že poslanstvo hry je univerzálne, že ide o zodpovednosť každého, kto má možnosť niečo zmeniť, že poznanie je zbraň, že my obyvatelia stredoeurópskych postkomunistických štátov sa nemáme stále tváriť ako obeť, ale usilovať sa prispieť svojim dielom k riešeniu hoci klimatickej zmeny či situácie na Blízkom východe... No napokon sa konkrétnej, vecnej odpovede vlastne nedočkáme. A to je presne kameň úrazu tejto inscenácie. Keď už je hra jednoduchou agitkou, ktorá neposkytuje divákovi vzrušenie z vnútorného pnutia dramatických rozporov košatých a premenlivých charakterov, mala by ho zaujať maximálne adresným, aktuálnym pomenovaním páľčivého problému tu a teraz, nie všeobecným poslanstvom, s ktorým samozrejme súhlasíme, no vzápätí ho, práve pre jeho všeobecnosť, hodíme za hlavu.

Starostlivosť a invencia, ktorú Klata venoval formálnej štylizácii všetkých zložiek mizanscény, je istotne chvályhodná, no nie samospasiteľná. Čo je nám platné, že sa po celý čas príjemne a kultivovane zabávame, keď nám najneskôr pri klaňačke dôjde, že všetko, čo sme sa dnes večer dozvedeli, už vlastne dávno vieme. ☘

F. Dürrenmatt: Fyzici

preklad E. V. Tvarožek réžia, adaptácia, výber hudby J. Klata dramaturgia M. Kičiňová scéna a kostýmy J. Łagowska choreografia M. Prusak účinkujú J. Olhová, G. Dzúriková, M. Potokárová, R. Poláčik, D. Heriban, R. Roth, M. Šalacha, M. Horváthová, L. Kostelný, J. Janotík, L. I. Béhr, P. Tilajčík, R. Sorád, S. Hanes
premiéra 1. jún 2019, Sála Činohry Slovenského národného divadla

recenzia

Stanislava Matejovičová
teatrologička

Experiment komúna

Divadlo ASTORKA Korzo '90 inscenáciou Komúna poukazuje na fakt, že anarchistická komunita neslúži ako liek na manželský stereotyp. Je však dobrým laboratóriom na experiment, ktorým sa dá zistiť, prečo k rutine v spolužití a následnému rozchodu hlavných postáv vôbec došlo. Dá sa ním sledovať aj to, prečo takýto druh komunity nefunguje zdravo.

Hoci divadelná inscenácia nie je taká trpká ako film dánskeho režiséra a scenáristu Thomasa Vinterberga, dostatočne zrkadlí realitu rodinnej a manželskej krízy, ktorú dvojica rieši vzťahovým viacuholníkom. Režisér Juraj Nvota a dramaturgička Andrea Domeová vychádzali z Vinterbergovej a Rukovovej divadelnej predlohy s upravenými filmovými prvkami.

Nech už k nápadu manželov Erika a Anny vytvoriť komúnu (spoločné bývanie a prežívanie života s cudzími ľuďmi) viedli akékoľvek pohnútky:

KOMÚNA
— J. Kemka, R. Jakab, M. Miezga, B. Kováčiková, P. Šimun, S. Arató, L. Fecková, Z. Konečná
foto M. Geišberg



Thomas Vinterberg, Mogens Rukov
KOMÚNA

partnerská nuda, bohémsky experiment alebo nedostatok peňazí na udržanie chodu zdedenej vily, faktom zostáva, že ich zámer nebol čistý. A tak ani zaujímavé postavy, ktoré prešli „konkurzom“ na spolubývajúcich, neutužili ich manželské puto. Z jednotlivých perspektív len poukázali na jeho slabé stránky. No aj prizerajúci sa majú problémy, ktoré im zacláňajú vo výhlade na podstatu. Do ohňa krízy skôr prikladajú. A skutočne, tento živel (naznačený za scénou) v inscenácii nie je očistný, nekončia v ňom zlozvyky, ale len rozhádzané veci z javiska.

Režisér Juraj Nvota sa okrem vzťahovej krízy a sondy do psychiky postáv pokúsil vniesť do inscenácie aj jednotu. A to prostredníctvom hudobnej zložky (Milan Vyskočáni). Obyvatelia vily svoje city a sociálnu „súdržnosť“ demonštrujú v akejsi domácej kapele. Spevom, bubnom, gitarami a inými hudobnými nástrojmi, aby nakoniec úplné zúfalstvo „zajačalo“ tichom – stratou hlasu. Príznačná a poetická metafora. A výborné využitie muzikálnosti hercov. Významy dialógov a konflikt v rôznych situáciách podporuje hra s náladami, ktoré sa v inscenácii menia tak znezdary, až zasiahnu diváka. Okrem toho, tvorcovia neopomenuli pre Astorku príznačný groteskný ráz a tým, paradoxne, ešte podčiarkli vážnosť hlavnej témy. Zodpovednosť vo vzťahu je o to výraznejšia, o čo viac sa do nej ponárame očami tínedžerky, dcéry Erika a Anny, ktorá si (podľa príkladov v jej okolí) ešte len hľadá vlastné definície lásky. Treba povedať, že aj toto hľadanie je v Nvotovej inscenácii poetickejšie a reflexívnejšie oproti dánskej strohosti, kde tínedžerskú lásku zastupuje len sex.

Režisér dej zasadil do súčasnosti. Nasvedčujú tomu kostýmy, vyjadrujúce najmä charakter



osobnosti (napr. dĺžka sukne ako prejav povolnosti, roztrhané džínsy či tričko so znakom mieru, aktuálne v sedemdesiatych rokoch, ale aj dnes ako symbol voľnomyšlienkarstva, teplákové i naopak formálne oblečenie), ale aj náznaková scéna (Mona Hafsahl). Na nej sú viac-menej len stoličky, výklenok na posteľ, mikrofón a hudobné nástroje. Scéna vďaka hereckej akcii a použitiu rebríka presahuje do hľadiska a hrá sa aj na balkóne, takže divák sa do problematiky ponára osobnejšie.

Herecky prekvapuje najmä Lenka Fecková, poslucháčka VŠMU, ktorá vytvorila postavu mladej Freje s autentickým mládežníckym elánom, túžbami, žiarlivosťou i so zúfalstvom. Poukázala na široký diapazón svojich hereckých schopností, ktoré režisér umne využil. Prostredníctvom Freje autor hry zobrazil vlastný pohľad na fenomén komúny, keďže v nej v mladosti sám prežil časť svojho života.

Vysokoškolský učiteľ a architekt Erik prechádza krízou, ktorú Juraj Kemka znázornil ako zmätočnú nezodpovednosť. A to dikciou i pohybovými výrazovými prostriedkami, ktoré vhodne využil napríklad v kontexte výbuchov hnevu a následnej snahe o korekciu. Podarilo sa mu nimi naznačiť silnejšiu pripútanosť k práci než k rodine a dokonca i k milenke.

Anna Jakab Rakovská ako Erikova zanietena študentka a milenka stvárnila svoju postavu viacrozmerne. Naznačila nielen túžbu po zrelom mužovi, ale aj vášeň v podobe súperenia i smútku a túžbu po zisku. Výstižne doplnila celú atmosféru nedôveryhodnosti vzťahov, pričom tiež preukázala muzikálne schopnosti.

Postava Anny, ktorú stvárňuje Zuzana Konečná, by mala prejsť neľahkým vývinovým oblúkom: od spokojnej, nič netušiacej manželky

KOMÚNA
— S. Arató,
L. Fecková, P. Šimun,
B. Kováčiková,
M. Miezga, R. Jakab
foto M. Geišberg

„**Režisér Juraj Nvota sa okrem vzťahovej krízy a sondy do psychiky postáv pokúsil vniesť do inscenácie aj jednotu.**“

KOMÚNA
— J. Kemka
foto M. Geišberg



cez skúsenú ženu, akceptujúcu manželovu milenkú a „obetujúcu“ tak vlastné zdravie až k spamätaniu sa a definitívnemu stiahnutiu sa z pozície pre vlastnú sebazáchranu. V rámci uveriteľnosti je to azda priveľká výzva pre mladú herečku. Navyše, hra je vystavaná na skratke a nedopovedaných dialógoch, o to ťažšie je to pre herca, ktorý nemá zodpovedajúcimi prostriedkami len niečo naznačiť, ale aj meniť. Jej postava sa v porovnaní s vynikajúcim výkonom herečky Trine Dyrholmovej javí ako bledšia. Herečka navyše stvárnila vo filme Annu v oveľa zrelšom veku. Treba však tiež povedať, že Zuzana Konečná na záver súcitiť s jej postavou vyvolá.

KOMÚNA
— R. Jakab,
Z. Konečná, J. Kemka
foto M. Geišberg



Ostatné postavy sú priamočiarejšie, a preto aj lepšie uchopiteľné. Či už je to bezdetný manželský pár „podpapučiar“ Steffena a sebedomej psychologičky Ditte (Pavol Šimun, Sarah Arató), ktorý navyše v divadelnej inscenácii ani nemá zomierajúceho syna (trpký výkričník filmu), smutno-smiešny cudzinec Virgil (Róbert Jakab), „poriadkumilovný“ a svojský priateľ Ole (Marián Miezga/Peter Šimun) či radodajná Mone (Broňa Kováčiková, ktorá v inscenácii potvrdila aj spevácky talent).

Nvotova inscenácia slúži posolstvu, myšlienke a všetkými výrazovými prostriedkami volá diváka, aby možno aj neskôr vo svojom domove popremýšľal nad tým, čo by mohol a mal spraviť s vlastnými vzťahmi. Potvrdzujú to aj reflexie a výroky rôznych osobností o rodine, vzťahoch, komunite a sexualite v bulletine. Dovoľujú nám zamyslieť sa nad tým, že človek je individualita, ale zároveň aj tvor sociálny. Každá jednostrannosť sklzáne do extrému, preto nám citované úvahy ponúkajú zaujímavé riešenia. Napríklad na to, aby sme sa vyhli skupinovej identite s rozplynutou zodpovednosťou na jednej strane (totality), ale aj izolovanému egoistickému individualizmu s modlou peňazí na strane druhej (liberálny kapitalizmus), poukazuje Daniel



Pastirčák. Tvrdí, že treba nájsť svoje miesto v celku, neeliminujúc zo zreteľa ľudských nádejí Boha.

Ďalej možno rozvíjať úvahy citovaného neurológa, psychiatra a filozofa Viktora E. Frankla, ktorý výborne poukázal na vôľu k zmyslu života (v už necitovanej knihe *Hľadanie zmyslu života*). Života, ktorý by sa mal zamerať na sebarealizáciu a zdravé podporujúce sa spoločenské vzťahy – aj podľa psychologicko-vedeckých výskumov, hľadajúcich zdravie človeka nielen v neprítomnosti choroby či poruchy, ale v úplnej telesnej, duševnej a spoločenskej spokojnosti.

To, že sa anarchistické komúny na dlhší čas neujali, nemusí teda nevyhnutne znamenať, že sa nemôžu stať svetlou nádejou, ak si priznáme ich zámer. Pitirim A. Sorokin, ktorý skúmal dynamiku usporiadania spoločnosti, poukázal na ušľachtilú formu komúny – sociologický mystický integralizmus, kde jednotlivec slobodne tvorí a rozvíja vyššie osobné ciele, ktoré spoja individuality do spoločenskej harmónie.

Takýto ideál ľudského zriadenia však vyžaduje vytvoriť mozaiku z ušľachtilejších kúskov. Pozrieť sa na podstatu v čo najčistejšom vnútornom zrkadle zodpovedného jednotlivca.

20 Aby katarziou očistené zorné uhly a skrotené

vášne následne umožnili celej komúne dívať sa rovnako na to, čo presahuje človeka i kolektív.

Veľmi oceňujem, že Nvotova umne vystavaná inscenácia dovoľuje zamyslieť sa nielen nad jej formou, ale aj obsahom. A teda nad tvorbou ľudského spoločenstva v zmysle Franklovho citátu (uvedeného v bulletine inscenácie): „Práve vyjadrenie vlastného zúfalstva môže čitateľovi (divákovi), ktorý bolestne trpí pocitom nezmyselného života, pomôcť prekonať tento stav, hoci len pocitom, že nie je sám.“ Vlieva tak do zobrazenej rodinnej krízy nádej, že zmena k lepšiemu je možná (ako čítame v bulletine). Samozrejme, iba ak nás motanie sa v kruhu s jeho hedonistickými lákadlami (ako vidíme aj v inscenácii) nebaví. ♣

T. Vinterberg, M. Rukov: **Komúna**

preklad A. Fosse réžia J. Nvota dramaturgia A. Domeová scéna a kostýmy M. Hafsahl hudba M. Vyskočáni účinkujú J. Kemka, Z. Konečná, M. Miezga/Peter Šimun, Pavol Šimun, S. Arató, B. Kováčiková, R. Jakab, L. Fecková/F. Horváthová, A. Jakab Rakovská premiéra 28. a 29. máj 2019, Divadlo ASTORKA Korzo '90, Bratislava

KOMÚNA

— S. Arató, P. Šimun, F. Horváthová, M. Miezga, R. Jakab, B. Kováčiková foto M. Geišberg

recenzia

Lenka Dzadíková
teatrologička

Mária Danadová, Monika Kováčová
NEVIDITEĽNÍ

Viditeľní, ale aj počuteľní

Poznáte citát zo Saint-Exupéryho *Malého princa* „Dobre vidíme iba srdcom, to hlavné je očiam neviditeľné“? Nech je vaša odpoveď akákoľvek, zabudnite na floskuly, ošúchané metafory a kvázipoetično. V Bratislavskom bábkovom divadle majú *Neviditeľných!* Originálnu a modernú inscenáciu o tajomných bytostiach, v ktorých existenciu veria aj mnohí dospelí.

Netypickou črtou divadelnej sezóny 2018/2019 v BBD bola prevaha hosťujúcich režisérov a režisérkov z prostredia nezávislého divadla. Po *Malej morskej víle* v réžii Šimona Spišáka z nitrianskeho Nového divadla a *Popolvárovi*, ktorého našťudovali členovia a členky kultového pražského súboru Buchty a loutky, sezónu zakončili zakladateľky

NEVIDITEĽNÍ
— A. Čonková, M. Kalinková foto J. Starovecký



nezávislého zoskupenia Odivo z Banskej Bystrice – Mária Danadová a Monika Kováčová.

Témou ich inscenácie sú neviditeľné mýtické bytosti. Vybrali ich päť – lochnesská príšera, elfovia, yeti, drak a permoníci. Je to zaujímavý výber, ktorý naznačuje, že chceli oslovit' širšiu vekovú škálu publika. Medzi dospelými je predsa mnoho ľudí, ktorí veria, že snežný muž či príšera zo škótskeho jazera Loch Ness skutočne existujú.

Tematickým zastrešením nad vybranými bytosťami je bádanie, výskum a ako sa hovorí v inscenácii – evidencia. Javiskové konanie i prvky scény (napr. stolové lampy, nástenka) sú inšpirované vedeckým prostredím. Päť účinkujúcich herečiek a hercov (Anna Čonková, Miriam Kalinková, Adela Mojžišová, Lukáš Tandara a hosťujúci Peter Butkovský) tvorí zbor. Nie sú individualizovaní, nepredstavujú rôznorodé typy ani nevytvárajú medzi postavami vzťahy. Pozornosť je sústredená na ich konanie a spev. Spievajú a capella, rytmizujú, rôznorodo pretvárajú zvuky. Zo skupiny vždy dvaja alebo traja herci vystúpia a zahrajú jedno z hľadání a skúmaní neviditeľných tvorov. Tento princíp je rovnaký pri všetkých piatich častiach, no nestane sa otravným, pretože sa variuje. Výskum každej bytosti potom zaevidujú – vezmú vzorku do igelitového vrecúška. V závere ich zavesia na jednu „nástenku“ a spevom prepoja aj hudobné motívy z jednotlivých častí.

Herci a herečky spievajú slová, slovné spojenia a slovné hračky. Texty majú krátke verše, výrazný rytmus, sú veľmi nápadité, hravé a vtipné. Napríklad od citoslovca „kvap“ sa dostanú k slovám „kvapor“ či „skvapni!“ (namiesto „sklapni!“). Spievajú aj

recenzia

pesničku v elfčine alebo im text poslednej vety „zožerie yeti“ (teda spieva sa o tom, že ho žerie a následne text nemá pokračovanie). Hudba, ktorej autorom je skladateľ Juraj Haško, nie je len doplnkom na dotvorenie atmosféry. Je organickou súčasťou a hlavným výrazovým prostriedkom inscenácie, dalo by sa povedať materiálom, z ktorého inscenátorky a inscenátori dokážu vytvoriť prostredie. Miesto príbehu o lochnesskej príšere vybudujú tak, že rytmizujú slová kvap, potom mláka, rybník a nakoniec slovo jazero. Až potom pristúpia k akváriu, kde môžu zahrať časť o lochnesske. Voda v nádobe sa stáva materiálom na animovanie a práca herečiek v sebe spája myšlienku výskumu s hrou. Herečky fúknu do vody hadičkami, ošpliechajú sa ňou, napenia ju, penu potom naberú na sklenenú dosku, časť z nej zotrú, a tak vzniká obraz jazernej príšery.

Yetiho predstavuje kúsok vaty a na jej animovanie používajú herci a herečky (odvolávajú sa na tému výskumu) pinzety. Princíp, v ktorom prostredie a postavy vznikajú ako súčasť diania, je použitý aj tu. Aby vytvorili zasnežené Himaláje, herci zasypú pôvodne zelenú plochu bielym púdom. Elfovia zasa vznikajú zo samorastov a rôznych konárov a na zobrazenie sveta drakov využíva herecký kolektív kontrast tmy a svetla a princíp tieňového divadla. Vo všeobecnosti pracujú tvorkyne s náznakmi. Najkonkrétnejšie sú pri časti o banských škriatkoch permoníkoch. Majú podobu drobných panáčikov s červenými čiapočkami, ktorí sa naháňajú podzemným bludiskom. Ich svet je hudobne stvárnený udieraním na kamene či kladivkami o seba.

Inscenácia *Neviditeľní* vyžaduje komorný priestor a bližší kontakt publika s dianím, preto

„Hudba, ktorej autorom je skladateľ Juraj Haško, nie je len doplnkom na dotvorenie atmosféry.“

NEVIDITEĽNÍ
— P. Butkovský,
M. Kalinková,
A. Čonková,
L. Tandara
foto J. Starovecký



(podobne ako v inscenácii *Deduško*) sedia diváci a diváčky na javisku. Scénu Ivany Mackovej tvoria „stanovištia“, na ktorých sa jednotlivé časti bádania odohrávajú. Tie sú síce potiahnuté umelou trávou, no ostatné komponenty sú prírodné a autentické – machy, konáre, kamene, samorasty. Na scéne sú umiestnené aj mikrofóny a lampy. Výprava je teda symbiózou prírodného a technického. Kostýmy tendujú skôr k tomu technickému. Ide o čierne odevy, pričom každý má iný strih a na prednej časti iný obrazec – jednoduché variácie bielych čiar (mení sa ich počet, hrúbka a smer).

Inscenácia *Neviditeľní* je zrozumiteľná pre deti od piatich rokov, no určite bude zážitkom (okrem iného výtvarným a hudobným) aj pre dospelých. Je formálne jasná, číra, no nie doslovná a má v sebe tajomno. Ukazuje, ako možno pristupovať k súčasnému bábkovému divadlu a jeho širokej škále výrazových prostriedkov. V inscenácii

nenachádzame tradičné druhy bábok, ale prístup tvorkyň jednoznačne je bábkarský, veď animujú vatu, vodu aj zvuk. Hostujúce režisérky a scénická výtvarníčka pridali k tematicky aj formálne pestrej ponuke Bratislavského bábkového divadla pozoruhodnú inscenáciu. *Neviditeľní* navyše nemajú jazykovú bariéru, takže možno predpokladať, že prispedia i k bohatej a často aj oceňovanej účasti BBD na zahraničných festivaloch. ♣

M. Danadová, M. Kováčová: Neviditeľní
dramaturgia K. Jánošová réžia M. Danadová,
M. Kováčová hudba J. Haško scéna, kostýmy
I. Macková účinkujú M. Kalinková, A. Čonková,
A. Mojžišová, L. Tandara, P. Butkovský
premiéra 26. apríl 2019, budova Istropolis
(dočasná scéna Bratislavského bábkového divadla)

NEVIDITEĽNÍ
— A. Mojžišová,
P. Butkovský,
M. Kalinková
foto J. Starovecký



Karol Mišovic
teatrológ

Ján Palárik
DROTÁR

Kto za národ skutočne horí?

Drotár je z troch veselohier kňaza, politika a literáta Jána Palárika jednoznačne tá najslabšia. Autor ju písal s jasným politicko-obrodeneckým zámerom usilujúc sa o prímerie medzi národmi, ktorý mu bol prednejší ako funkčnejšia dramatická zápleтка, únosnejšia narácia a menej exponovaný pátos. I preto sa s inscenáciami tohto textu oproti hrám Inkognito a Zmierenie alebo Dobodružstvo pri obžinkoch stretávame na našich javiskách viac než sporadicky. No najnovšia inscenácia režijno-dramaturgického tandemu Lukáš Brutovský a Miro Dacho v Divadle Andreja Bagara v Nitre presvedčila, že hra má potenciál reagovať aj na súčasnosť.

Elegantné kostýmy vyššej vrstvy a reprezentatívne folklórne odevy postáv slovenských patriotov by nás mohli spočiatku zmiastť, že tvorcovia k Palárikovej prostoduchej komédii s vážnym poslanstvom pristupovali s pietou. Opak je však pravdou. Brutovský s Dachom nadväzujú na tendencie svojich predchodcov Miloša Pietora, Ľubomíra Vajdičku či Matúša Ol'hu – priekopníkov v defolklorizovanom pohľade na slovenskú klasiku. Drotára hrajú bez sladkastého ľudového ornamentu (ak ho aj využijú, tak s jasným persiflážnym zámerom), s enormnými škrtmi a jasným nadhľadom nad triviálnou, i keď spleťou fabulou. V inscenácii demonštratívne priznávajú insitnosť výrazových prostriedkov, ironický odstup od postáv a pracujú najmä s humorom vychádzajúcim z paródie vypovedaného či kontrapunktu slova a akcie.

Brutovský sa pohráva s typológiou postáv, obracia ich proti pôvodnému Palárikovmu vyzneniu a tým ich doslova sníma z piedestálu. Preto v jeho inscenácii knihy neslúžia na vzdelávanie, ale ako prostriedok na obhadzovanie sa a ich strany na pripálenie si cigary. Duchaplné devy Marína a Ľudmila nie sú krásnymi naivkami ako

tomu biedermeierovské šaty nasvedčujú, ale v skutočnosti sú to reálne mladé ženy, ktoré už o svete „čo-to“ vedia. Marína sa nebojí drotára pozvať do bočnej špajzky a Ľudmilu trápi výhradne výhodný vydaj, a preto otca pri jeho prehovore o slovenskom drotárskom rode počúva s nihilistickým opovrhnutím. Z postavy rodinného sluhu Johanna sa zas stala všadeprítomná esencia. Nemotorný špicel, ktorý za uhladeným lokajským výzorom ukrýva najväčšieho pokrytca príbehu. Taktiež Ernesta tvorcovia zbavili všetkého, vďaka čomu by divák mohol s postavou sympatizovať. Svojím zjavom pripomína extravagantného filmového Amadea a správaním arogantného adolescenta z drám o súčasnej pubertálnej mládeži. Fabrikant Rozumný zas nie je verný pravidlu nomen omen, naopak, je to popudlivý cholerik, ktorý vymyslí intrigu s inkognitom bratov len pre vlastnú zábavu a drotár Matej Bubenčík už vôbec nie je predobrazom driečného slovenského šuhaja. V inscenácii je to rurálny neotesanec, ktorý je síce pyšný na to, že je Slováč, ale že akurát toto je náš reprezentatívny zástupca, nie je pre nás práve povzbudivé.

Brutovský text výrazne zdynamizoval (inscenácia trvá dve hodiny bez prestávky), redukoval retardačné



DROTÁR

— M. Fratrič, P. Oszlík,
J. Ďuriš, B. Andrešičová,
T. Turek, N. Dékány,
I. B. Vojtek, A. Remeník,
M. Viskup
foto Collavino

„
Brutovský s Dachom
nadväzujú
na tendencie
svojich predchodcov
Miloša Pietora,
Ľubomíra Vajdičku
či Matúša Ol'hu...
“

pasáže, sústredil pozornosť výhradne na príbehovú spleť a motívy národnostných prejavov. Pritom inscenátori neuprednostnili či neglorifikovali ani jeden národ, poukázali na fakt, že je jedno, akého pôvodu si, akým jazykom rozprávaš, si stále človek s tými istými citmi a potrebami. Preto sa východiskom pre súčasnú interpretáciu stal dôležitý aspekt Palárikovej hry, typický prvok pre slovenské drámy 19. storočia – viacrečový dialóg. Kým v predminulom storočí tento prostriedok slúžil ako úsmevný odraz reality i nástroj kritiky spoločnosti, dnes nadobúda výhradne komický účinok. Tvorcovia v Nitre z neho dokonca vytvorili základný scénický princíp. Drotár je doslova babylonskou vežou, kde sa miesia jazyky Visegrádskej štvorky – maďarčina, slovenčina, poľština a čeština. A spolu s maďarčinou a poľštinou

pridali ešte viac nemčiny. Preto je z povraziska spustené plátno, ktorého prostredníctvom sa dozvedáme, kde sa nachádzame, ale najmä sa naň premieta slovenský preklad inonárodných replík. Dokonca, keď si postavy navzájom nerozumejú alebo si nie sú isté vlastným prekladom, priznane sa pozerú nad seba, aby presne pochopili, čo od nich ten druhý chce. Pre zrýchlenie priebehu inscenácie titulky pravidelne supľujú aj ilustratívne dialógy (či opilecký nezrozumiteľný rozhovor bratov Bubenčíkovcov), ktoré sa v rýchlom neverbálnom strihu odohrávajú na scéne. Pri vulgarizmoch či zlostných citoslovcích sa zas na displeji objavia len zástupné komixové znaky (%&?@).

S otázkou národnej rovnocennosti a snahy o eliminovanie autorovho kategorizovania



na „dobré“ a „zlé“ postavy (čo však v 19. storočí vyplývalo z dobového literárneho, divadelného i politického kontextu) súvisí aj interpretácia židovskej postavy Jakuba Maušla. Kontroverzne a v súčasnom politickom naladení priveľmi na hrane pôsobia akcie postáv, keď si herci vždy pri zmienke o židovskom obchodníkovi teatračne odplujú. Síce odplutie sledujeme aj v ostatných momentoch, keď postavy v nedobrom spomínajú inú národnosť, no pri Maušlovi sa s tým stretáme najčastejšie a javiskovo najokázalejšie. Hoci sa tvorivý tím snaží celý čas poukazovať na morálny marasmus týchto xenofóbnych „pluvajúcich“ figúrok, kde sú si v negatívnych ľudských črtách rovné tak národy, ako aj ich jednotlivci, i tak stále vyznievajú tieto postavy sympatickejšie ako oplúvaný držiteľ zmienek. K zlahčeniu problematiky nepomáha ani fakt, že už samotná Palárikova hra (podobne ako jeho *Inkognito*) disponuje týmito antisemitskými motívami. Lenže pre literatúru jeho epochy to nebolo nič nezvyčajné a rozporuplné.

Abstraktnú scénu Pavla Boráka tvorí vlnitá drevená plocha umiestnená na točni. Jej pravidelnou rotáciou za rezkého rytmu moderných alúzií na ľudové melódie (autor scénickej hudby Lukáš Brutovský) sa výborne zvyšuje dynamika inscenácie i jej komediálna atmosféra. Možných rovnocenných interpretácií scény je niekoľko. Jednak môže symbolizovať zemskú plochu dvoch krajín Maďarska a Slovenska (preto počas opileckej hádky Mateja a Ondreja každý spieva nacionálne piesne na protilahlej strane tejto plochy), môže byť pozliepaným džbánom, ktorý má drotár opraviť, ale môže asociovať aj idealistické slovenské pohoria na obrazoch Martina Benku. Nekonkrétnosť scény tak dodáva inscenácii značnú polysémickú hodnotu. Kostýmy Diany Strauszovej sa orientujú na trikolórové farby slovanského prostredia. Preto je Zalevski odetý v červeno-bielej kombinácii s vestou s poľskou

orlicou, maďarón Doboši v zeleno-bielo-červených či Slovák Ernest v modro-červeno-bielych farbách. Rozumný so svojou dcérou a neterou sa pohybujú v neutrálnych modro-bielych odtieňoch. No aj pri týchto ženských kostýmoch výtvarníčkina koncepcia korešpondovala s režijným výkladom postáv.

Na prvý pohľad ide o slušné historizujúce odevy, ale pri hereckých akciách zistíme, že táto glorifikácia je len prvým dojmom. Ľudmila bažiacca po dobrej partii má sukňu s obrovskou krinolínou, pod ktorou sa dokáže kdekto schovať a Marína, hrdá slovenská deva, jej skromnejšiu (teda kratšiu), ale rovnako pre erotické účely praktickú plebejskú verziu.

Brutovského inscenácie sú vo všeobecnosti založené na sústredenej práci s hereckým komponentom, cez ktorý dokáže pozoruhodne vystihnúť inovatívne významy ukrývajúce sa vo vnútornej štruktúre textov. V *Drotárovi* však narazil na mantinely dané už samotným autorom. Mnohé postavy ako Rozumný, Ernest, Maušl, ale i Ondrej Bubenčík a naivky Marína a Ľudmila sú dramatickými konštruktmi bez širšej typovej, tobôž charakterovej povahopisby. Herci síce presne spĺňajú režisérove zámery, ale okrem nadhľadu nad postavami a východiskovými interpretáciami zmienenými o pár odsekov vyššie sa dá len ťažko hovoriť o nekonvenčných či celkovo živších kreáciách. Predstavitelia narážajú na jednostrannosť predlohy. Tú Brutovský dokázal účinne zdivadelniť pri spomínaných ženských rolách. Barbora Andrešičová Marínu interpretuje ako hyperaktívnu rodoľubku z Oravy, ktorá pri každom sebamenšom vzrušení folklórne zavýska a zakrepčí odzemok. Neustále má nôtu na perách, nohy by sa jej nepretržite prepletali do tanečných folklórnych variácií a keď jej Rozumný prezradí tajomstvo o identite bratov Bubenčíkovcov, tak by od šťastia plesala, že si musí pre extrémne vzrušenie zapchať ústa ručníčkom. Naopak, Nikolett Dékány stvárňuje Ľudmilu ako seabavedomú vydajachtivú nevestu, ktorá však túži po niečom

„
Predstavitelia
narážajú
na jednostrannosť
predlohy.
“

DROTÁR
— T. Turek,
A. Remeník, M. Viskup,
B. Andrešičová, P. Oszlík
foto Collavino

lepšom, ako je prostý slovenský drotár. Jej Ľudmila je živelné, ale povrchné stvorenie, pre ktoré je prioritou spoločenské postavenie, až potom čokoľvek iné.

Paradoxne, slabší dôraz kládli Brutovský s Dachom na postavu drotára Ondreja Bubenčíka. V podaní Mariána Viskupa je to rudimentárny muž so základnými ľudskými potrebami, ale oproti jeho hlavným hereckým partnerom – Turekovmu Zalevskému a Oszlíkovmu Dobošimu –, ostáva vo významovom aj hereckom úzadí. Herec sa totiž nemá čoho chytiť. Postava je napísaná príliš tézovito na to, aby interpret mohol podať pestrejšie škálovaný výkon. Kým roly Zalevského a Dobošiho disponujú aj komickým potenciálom, Ondrej je postava vážnej letory, ved' Palárik ňou prezentoval krásu nášho ľudu. Základné východisko súčasnej interpretácie našli Viskup s režisérom v insitnosti

výrazových prostriedkov (vrátane slovného prejavu s komicky pertraktovanou spevavosťou a ľubozvučnosťou slovenčiny i notorickým predlžovaním slova „tuná“) a deglorifikácii tohto statočného mládenca z Felvidéku, ktorý v opitosti spieva aj prvé verše piesne *Slováci sme od rodu*. To je však pre herca príliš málo, aby mohol vybudovať plastickejšiu a vnútorne zápalistejšiu kreáciu.

Tomáš Turek a Peter Oszlík vytvárajú vitálne humorné kreácie. Turek ako poľský gróf na úteku sa divákovi prihovára s jasne prezentovanou teatraľnosťou, precízne strieda slovenčinu s poľštinou (tú tlmočí nazálnym hlasom a s evidentným komickým zámerom), v intonáciách sa pohráva s dvojsmyselnosťou replík a v celkovom prejave s prirodzenou nadradenosťou postavy nad prízemnosťou, v ktorej sa ocitol (skvelý vtíp



herec domyslel v situácii, keď Zalevski predstiera opitost', a aby ostatné postavy ešte viac pobúril, vypointuje svoj odchod agresívnym zvolaním: „Jánošík bol Poliak“). Pre Turekov výkon je typická neustále dominantná chôdza, hrdo vypnutý postoj s paličkou v ruke, keď s ostatnými postavami komunikuje odmeraným sebedomým tónom. Je to egoistický aristokrat s prirodzene arogantným správaním, ktorému je cudzia etika, ved' aj Dobošho doklady podá Rozumnému bez väčšieho zaváhania nad týmto jasným podvodom a keď ho polícia v závere oslobodí, tak sa v ňom absolútne prejaví jeho vrodená autokratická a nacionálne ladená povaha. Peter Oszlík ako pomad'arčený drotárov brat Matej Bubenčík alias Doboši je zas duševne prázdny fanfarón, ktorý si zakladá najmä na svojom elegantnom zovňajšku. Pozorne sa stará o svoje drobné fúziky, komicky prelamuje štíhlymi energickými nožičkami (niekedy dokonca ich pohybom vyvoláva dojem robotickosti) a eruptívne či naopak dezorientovane reaguje na okolité podnety. Oszlíkov Doboši je tak v celkovom pohľade temperamentnou figúrkou s turbulentnou gestikuláciou a silným maďarským prízvukom, je až paródiou neurotického na seba sústredného uhorského husára.

Inkognito je na konci inscenácie odhalené a dochádza k očakávanému zmiereniu. Spokojné postavy zborovo spievajú, lenže neladia. Je to pazvuk, kde si každý „ide svoje“. Hrajú sa na jednotu, ale v skutočnosti si každý nôti podľa svojho uváženia. No naoko je všetko v poriadku. A Nemci, hlavné negatívne postavy príbehu – Žid Maušl a majordóm Johann stoja pred točnou otočením tvárou k publiku a ostáva im urobiť už len prázdne začudované gesto. Chceli klamať a boli oklamaní. No stotožniť sa či sympatizovať nemôžeme ani s postavami, ktoré nad nimi morálne zvíťazili, ved' dve hodiny sme sa prizerali ich nízkosti, pokrytectvu a sebecktvu. Síce sú všetci odetí v krásnych kostýmoch, ale tie len zakrývajú ich ľudskú nízkosť. Ved' do jedného si odpľuli pred Maušlom, keď



DROTÁR
— M. Viskup
foto Collavino

sa spomenulo jeho etnikum. Možno mať s takými ľuďmi porozumenie? Z národnostnej moralistickej veselohry sa stala kozmopolitná fraška, kde Brutovského nemožno obviňovať z neúcty ku klasike. Práve naopak, možno mu prisúdiť smelý pokus o resuscitáciu prehliadaného „rodinného striebra“.

J. Palárik: **Drotár**

úprava, hudba a réžia L. Brutovský dramaturgia M. Dacho scéna P. Borák kostýmy D. Strauszová účinkujú M. Viskup, I. B. Vojtek, B. Andrešičová, N. Dékány, T. Turek, P. Oszlík, A. Remeník, B. Matuščin, M. Fratrič, J. Ďuriš premiéra 24. máj 2019, Veľká sála Divadla Andreja Bagara v Nitre

Zdenka Pašuthová
teatrologička

Dianiškove nemravnosti na ostravskom Dream Factory

Krátko pred ukončením minulej sezóny sa konal 11. ročník festivalu Dream Factory Ostrava (DFOV). Na odbornej debata Divadlo a moc sa v súvislosti so Slovenskom spomínala aj Banská Bystrica. Je paradoxom, že z mesta, kde divadlo zažilo viacero represívnych zásahov moci (aj) pre údajnú nemravnosť divadla, pochádza autor, režisér a herec, ktorý inšpiroval vznik festivalovej dramaturgickej línie „hrubých nemravností“ – Tomáš Dianiška.

Meno absolventa herectva na pražskej DAMU (absolvoval v roku 2008) sa v prostredí českého profesionálneho divadla spája predovšetkým s dvoma inštitúciami – libereckým Divadlom F. X. Šaldy a pražským Divadlom pod Palmovkou. V oboch divadlách inicioval vznik menších alternatívnych zoskupení – v Liberci ním bolo Divadlo F. X. Kalby („kalit“ – oslavovať, zatemňovať zmysly konzumáciou alkoholu, pozn. aut.), v Prahe zo základov tohto divadla vzniklo Studio PALM OFF. Nepochybne aj vďaka tvorivému vkladu Tomáša Dianišku získalo Divadlo pod Palmovkou Cenu divadelnej kritiky ako divadlo roka 2018.

Dianiškova „alternatíva“ je (ako vyplýva už z vyššie spomínaných názvov „jeho“ scén) vyzývavá, nápaditá aj autentická, a preto podmaňujúca. Na DFOV sa predstavil ako autor a režisér už dávnejšie (inscenáciou *Mlčení bobříků* v roku 2016) a tiež v rámci minulého ročníka inscenáciou o „technológii lovu“ *Jak sbalit ženu 2.0*. Jej téma na hranici korektnosti, ale najmä obraznosť s ňou spojená (napr. beh v čvachtajúcich mokrých žabkách ako zástupný znak dobrého sexu) sú ukázkovým príkladom „hrubých nemravností“, ktorých sa Dianiška s obľubou

dopúšťa. Kým publikum sa netají tým, že ho to baví, tvorca sa netají, že publikum baviť chce.

Tento rok ponúkol festival divákovi hneď niekoľko inscenácií z „kontroverznej“ dianiškovej línie. Dve priamo z domovskej scény Divadla pod Palmovkou – inscenáciu na motívy blogu *Poslední důvod, proč se nezabít a Puštěte Donnu k maturitě!* inšpirovanú kultovým seriálom *Beverly Hills 90210*. Ďalšie dve pochádzali z ostravských scén, kde Dianiška hosťoval ako režisér (Klimáčkov *Komiks* z Komornej scény Aréna) alebo ako režisér a autor v jednej osobe (*Transky, body, vteřiny* z Divadla Petra Bezruča).

Poslední důvod, proč se nezabít je inscenácia so súčasným námetom a výrazným autorským rukopisom. Ako východisko poslúžil Dianiškovi rovnomenný populárny blog dvoch mužov a jednej ženy, ktorí nemajú síce žiadny vážny problém, ale vnútorne vyhoreli a ostala v nich „jediná touha: Bejt ráno schopnej vstát z postele a přežít další zkurvenej den“. A preto dennodenne hľadajú dôvod, prečo sa nezabiť. Autor situoval dej do baru (na javisku aj s vhodne využívanou a efektnou živou hudbou). Bar je (aj v blogu) miestom, kde sa nalieva alkohol a vylievajú emócie. Hranice priestoru

► **Prečítať si**
o nej viac možno
v reportáži
z minulého ročníka
festivalu v čísle
08/2018.

festival

a času presahuje režisér – F. X. Kalba mnohými odkazmi, či už na filmové umenie (soundtracky, vizuál scén), alebo na rôzne divadelné štýly a žánre (napr. režijný rukopis Jana Mikuláška). Čo robí inscenáciu príťažlivou, je nielen jazyk verejnej (až performatívnej) intimity charakteristický najmä pre virtuálne prostredie, ale aj otvorenie témy tzv. problémov prvého sveta (týmto výstižným slovným spojením citujeme autora z debaty po predstavení). Dianiška poukazuje na umelo vytvárané a vrstvené problémy (prítomné predovšetkým vo virtuálnej sfére). Súčasne tým konštatuje, že ľudia majú potrebu „riešiť“, a preto „virtuálne“, banálne konflikty prerastajú i do reality.

Práca s textami kultového blogu dokumentuje Dianiškovu záľubu v adaptáciách rôznych populárnych či popkultúrnych javov. *Pusťte Donnu k maturitě!* s odstupom a vtipom reflektuje fenomén amerického seriálu *Beverly Hills 90210*, ktorý sa v deväťdesiatych rokoch dostal aj na české a slovenské televízne obrazovky. Dianiškovi zväčša nejde len o paródiu – v prípade *Pusťte Donnu k maturitě!* dnes už smiešneho a zastaraného kultu –, ale aj o pochopenie javu v určitom autentickom kontexte.

Nadsadená javisková podoba seriálu (časť

PUSŤTE DONNU K MATURITĚ! (Divadlo pod Palmovkou)
foto L. Horký



**PUSŤTE DONNU
K MATURITĚ!**
(Divadlo pod
Palmovkou)
foto L. Horký

o Donninej epizóde s alkoholom) tvorí iba pilotný diel Dianiškovej inscenácie. Ťažisko je na jej takpovediac voľnom pokračovaní – „správni“ spolužiaci Brandon a Andrea sa v rámci Donninej „protialkoholickéj stáže“ ocitnú v Česku. A tu sa začína doslova besná jazda divadelne hyperbolizovanou podobou česko-slovenského prostredia deväťdesiatych rokov. Je prezentované ako zvlčilá krajina plná zlodejov, prostitútok, mafiánov, ale aj svojskej kultúry, ktorú reprezentuje napr. Karel Gott, Sagvan Tofi či Pavol Habera. V tomto svete ani „kladní hrdinovia“ neobstoja s čistým štítom. Andreina a Brandonova spoluúčasť na objednanej vražde je pretkaná množstvom dobovo relevantných odkazov vrátane aktuálnej klasiky. Medzi nimi sa zaskvejú úryvky z Čechovových *Troch sestier* aj s riešením mizanscén v duchu divadelného kliše. Išlo o vynikajúco vizuálne stvárnenú i herecky zvládnutú inscenáciu.

Kým pražské inscenácie doslova hýria citáciami, smelým narábaním s gýčom či so stereotypmi, v Ostrave je Dianiškova tvorba striedamejšia. „Herectví masoxu“ – ako Dianiška nazval herectvo PalmOFFky, t. j. herectvo skoncentrované na maximálny účinok v čo najkratšom výstupe, nahrádza v Ostrave charakteristický herecký

štýl jednotlivých súborov. V Komornej scéne Aréna expresivitu tvorcu utlmila aj istá patina Klimáčkovho textu. *Komix* od svojej premiéry v divadle GUaGU (2003) čiastočne stratil čaro aktuálnosti a naliehavosti, ktoré v čase svojho vzniku nepochybne mal. Navyše, prenos do českého prostredia nevyznel dostatočne organicky.

Zaujímavejšou ukážkou Dianiškovej autorsko-režijnej tvorby mimo domovskej scény je inscenácia Divadla Petra Bezruča *Transky, body, vteřiny*. Text napísal Dianiška hercom „priamo na telo“. Pod pozmeneným názvom večerného športového spravodajstva sa ukrýva vážna téma spracovaná v humorno-poetickom ladení. Názov až prvoplánovo odhaľuje problematiku „trans“: otázku transrodovosti, transsexuality či rodovej identity. Hlavnou hrdinkou príbehu je dievča, neskôr úspešná atlétka Zdena Koubková, ktorá je však v skutočnosti muž (s chybnou vyvinutými pohlavnými orgánmi). Jej tragický príbeh športového i osobného života zreteľne ukazuje, aká tenká je hranica medzi úspechom a pádom, ale aj medzi ľudskosťou a obludnosťou.

**POSLEDNÍ DŮVOD,
PROČ SE NEZABÍT**
(Divadlo pod
Palmovkou)
foto L. Horký



POSLEDNÍ DŮVOD, PROČ SE NEZABÍT (Divadlo pod Palmovkou)
foto L. Horký

Na texte i inscenačnom tvare badať výnimočný zmysel Dianišku pre dramaturgickú precíznosť, najmä pri narábaní so znakom či s metaforou. S trochou „dianiškovského“ zveličenia by sa dala dramaturgia jeho diel označiť (podobne ako herectvo) pojmom „dramaturgia masoxu“. Jej princíp spočíva v maximálnom „skoncentrovaní“ významu do jedného symbolu (slova, gesta, obrazu), ktorý sa v inscenácii ďalej pomaly rozpúšťa a jeho „chuť“ preniká do celej inscenácie. Príchut’ „trans“ sa v inscenácii *Transky, body, vteřiny* vinie od pomenovania bábätka slovom motýlik cez bizarene predimenzovanú mašľu (motýlika) vo vlasoch, detsky ladenú debatu o hermafroditoch až po snové lapanie motýľov pri zaspávaní pred rozhodujúcou operáciou.

Podobne sa Tomáš Dianiška pohráva s kontrastmi. V prípade tejto inscenácie ide najmä o kontrast medzi ľudskosťou a obludnosťou. Beštiálne správanie sa okolia k Zdene vrcholí v druhej časti inscenácie jej účinkovaním v obludáriu, aby sa (vd’aka zarobeným peniazom) mohla stať mužom. Kontrast narastá aj dynamickým striedaním obrazov z osobného a verejného sveta.

Dianiška neopúšťa v jeho dielach často prítomnú a výraznú tému ohrozenia integrity človeka zverejnením či medializáciou súkromných otázok. Podporuje ju aj forma rozprávania príbehu ako rozhovoru Zdeny s novinárkou. Pomyselné interview

dynamizuje inscenáciu časovými i priestorovými strihmi, napomáha aj na súkromnú a verejnú časť výrazne členený priestor Lenky Odvárkovej (dole pod javiskom je atletická dráha a obývačka, kde sa odohráva interview – je to pomyselná osobná zóna Zdeny; hore na javisku je verejná zóna s výkladom, ulicou atď.). Precíznu hereckú prácu viacerých predstaviteľov charakterizuje výrazná telesnosť (spojená so športovou tematikou) i dôsledná a disciplinovaná štylizácia gesta i hlasu. V tomto ohľade je neprehliadnuteľný výkon hlavného predstaviteľa – Jakuba Burýška, ktorý neskľzava k lacnému vonkajškovému napodobneniu či paródii ani ku grotesknému zveličeniu. Vhodne zvolenými prostriedkami a presnou mierou štylizácie (premyslené posadenie hlasu, jemné odlíšenie mužského a ženského gesta, pauzy v pohybe i reči) vytvára na javisku autentickú postavu rodovo zmäteného človeka. Téma inakosti a hľadania vlastnej identity cez bolesť a utrpenie tak naliehavo vystupuje do popredia. Príbeh Zdeny Koubkovej je o to pôsobivejší, že sa opiera o skutočný príbeh verejne známej osobnosti (a nie jediný).

Napriek tomu, že Tomáš Dianiška sa vo viacerých rozhovoroch dištančuje od vážnych

TRANSKY, BODY, VTEŘINY (Divadlo Petra Bezruče)
foto L. Horký



TRANSKY, BODY, VTEŘINY
(Divadlo Petra Bezruče)
foto L. Horký

tém, jeho zmysel pre osobne angažovanú reflexiu „materiálu, ktorý baví“ – t. j. atraktívneho, zarážajúceho či absurdného – ho k týmto témam prirodzene vedie. Dianiška už dávnejšie napísal kontroverzne prijaté *Mlčení bobříků*, v ktorom formou nonkonformného hororu zverejnil osud väznenej skautky Bedřišky Synkovej.*

„Hrubé nemravnosti Tomáša Dianiška“ v sebe nesú charakteristické črty generácie ospevovaných i zatracovaných mileniálov – autentickú neistotu a priebojnú drzosť. Schopnosť hľadať zaujímavé informácie a spájať ich často svojským (i nonkonformným) spôsobom. Odkazy na iné diela (film, hudba, literatúra atď.) nadobúdajú význam myšlienkového mapy. V prípade Dianiška ako autora, režiséra i výrazného herca sú tieto aspekty podporené osobnou a umeleckou integritou – Dianiška vie, čo chce povedať, a vie aj, ako to chce povedať. Od diváka či kritika nevyžaduje súhlas ani obdiv, ale záujem. Ako veľké, mimoriadne talentované a inteligentné dieťa, ktoré sa o svoju skúsenosť delí so svetom. ☘

Dream Factory Ostrava

11. ročník divadelného festivalu

29. máj – 3. jún 2019

www.dfocv.cz

z V päťdesiatych rokoch tajne viedla skautský oddiel, čo komunisti vyhodnotili ako vlastizrada a v roku 1954 Bedřišku Synkovú odsúdili.

Dominika Zaťková

divadelná kritička

Živý festival, živé divadlo

V troch upršaných májových dňoch sa v Žiline konalo už siedme celoslovenské stretnutie profesionálnych bábkových divadiel a divadelníkov, šiesty ročník festivalu Bábková Žilina – Živý festival (festival mal aj nultý ročník, preto ten zdanlivý počtársky nesúladi). Vďaka organizátorom z Bábkového divadla Žilina majú slovenskí bábkari už niekoľko rokov ďalšiu stabilnú príležitosť na sústredenú prezentáciu svojej tvorby, priateľské aj pracovné stretnutia, rozhovory a výmeny skúseností a poznatkov.

Hostitelia z Bábkového divadla Žilina museli na poslednú chvíľu riešiť nečakané komplikácie – doslova pár dní pred začiatkom festivalu fatálne zhorela divadelná sála S2 Stanice Žilina-Záriečie, kde sa mali hrať niektoré predstavenia, a náhradné priestory museli zabezpečiť pre upršané počasie aj pre exteriérové produkcie. Pre vytrvalý dážď sa zrušil aj tradičný otvárací pochod bábkarov a bábok mestom a slávnostné otvorenie festivalu sa presunulo na javisko bábkového divadla. Žilinčanom

AERO
(Odivo)
foto M. Fabian



patrí chvála za to, že organizačne náročné zmeny nebolo na chode festivalu nijakým spôsobom cítiť.

Bábková Žilina je nesúťažnou prehliadkou, kde sa každé divadlo prezentuje jednou inscenáciou, ktorej výber je v kompetencii dramaturgickej rady festivalu. Jej program môžeme považovať za reprezentatívnu vzorku najnovších tendencií, zaujímavých tém a hľadania nových foriem v oblasti slovenskej bábkarskej tvorby. Počas troch festivalových dní sme videli dvanásť inscenácií slovenských bábkových divadiel a dve hostujúce predstavenia Divadla Alfa z Plzne. Program doplnili diskusie o predstaveniach, prehliadka stálej expozície Bábky v podkrovi v Rosenfeldovom paláci, vyhodnotenie 12. ročníka súťaže pôvodných dramatických textov pre deti a mládež Artúr 2019 a čítanie ukážok z finálových textov tejto súťaže. Pre festivalových hostí, ktorí nikdy nespia, boli po dve noci pripravené klubové koncerty.

Absolútna väčšina inscenácií v programe bola určená predškólakom a deťom mladšieho školského veku. Výnimku tvorilo jediné batolárium – Aero divadla Odivo, jedna produkcia pre staršie deti a mládež (*Príbehy stien* Bratislavského bábkového divadla) a výsostne dospelému divákovi adresovaný



KRÁL UBU (Dezorzovo lútkové divadlo)
foto M. Fabian

Král Ubu Dezorzovho lútkového divadla.

Prvý festivalový deň symbolicky otváralo práve batolárium (teda divadelná produkcia pre najmladšiu vekovú kategóriu, deti od 1,5 roka). *Aero* divadla Odivo je vizuálno-zvuková performance na tému vzduch. Herci v pozvoľnom tempe, chvíľami až obradne predvádzali rôzne „kúzla“, ktoré vznikajú fúkaním vzduchu z dômyselne do kruhu umiestnených ventilátorov na rôzne materiály od poletovania, nafukovania, levitácie až po zvukové vibrácie. Vizuálne efektne obrazy, radené voľne za sebou, boli imaginatívne, no aby vytvorili celok, chýbal im pevnejší inscenačný oblúk.

V divadle pre deti ešte stále tabuizovanú tému smrti spracoval so študentmi Katedry bábkarskej tvorby VŠMU ich pedagóg a režisér Peter Palik. Dramatizácia knihy nemeckého autora Wolfa Erlbruch *Kačka, Smrť a tulipán* o nezvyčajnom priateľstve Kačky a Smrti nenásilným spôsobom, s humorom a ľahkosťou hovorí deťom o tom, že dobre a radostne prežiť život sa dá aj s každodennou prítomnosťou smrti po boku a že smrť je prirodzenou súčasťou života. Mimoriadne vydarenú, divadelne čistou a z hľadiska bábkarských prostriedkov pôsobivú inscenáciu (scéna, bábk, kostýmy Viktória Csányiová) charakterizovalo koncentrované sústredené herectvo študentov KBT.

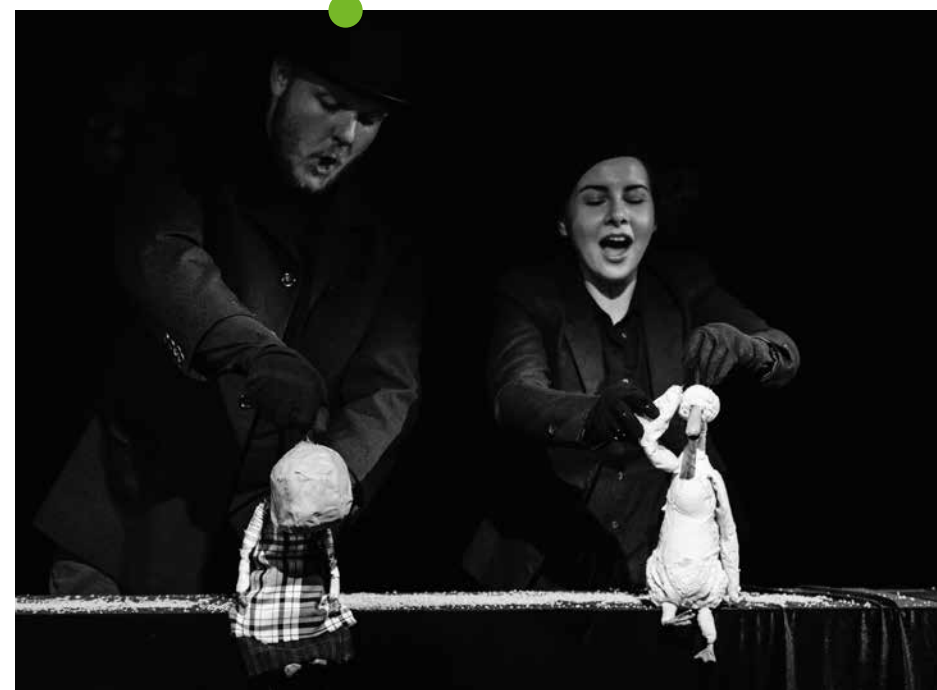
Ťažko uveriť, že ten istý autor a režisér je podpísaný aj pod produkciu košického Bábkového divadla *Hľadá sa snehuliak!* Príbeh putovania malej tuláčky Boni s priateľmi za strateným snehuliakom – mimochodom, inšpirovaný poetickou detskou knihou Jána Uličianskeho *Snehuliacke ostrovy* – stojí na vratkých dramatických nohách, hoci sa opiera o barličky ekológie, globálneho otepľovania a spoločenských tém. Zdroj humoru je tu, na rozdiel od predchádzajúcej Palikovej inscenácie, vonkajškový, založený na hereckom prehrávaní, premrštených gestách a uchylovaní sa k lacným „fórikom“.

Obdobným príkladom absencie hlbších estetických hodnôt bola inscenácia nitrianskeho Starého divadla Karola Spišáka *Gašpariáda* (autor a réžia Jiří Jelínek). Aj tu sa stretávame s postavou Smrti, ktorú, po sérii náhodných, nesystematických výstupov ilustrujúcich silu lásky, mocnejšej ako smrť, prekabáti šibal Gašparko. Symbolika „láska a život kontra smrť“ však nefungovala a do popredia sa opäť dostalo herecké prehrávanie

PRÍBEHY STIEN
(Bratislavské
bábkové divadlo)
foto M. Fabian



KAČKA, SMRŤ A TULIPÁN
(Katedra bábkarskej
tvorby DF VŠMU)
foto M. Fabian



a vnútorná vyprázdnenosť aj ako dôsledok toho, že súbor sa nedokázal plnohodnotne „napojiť“ na prácu osobitého režiséra. Poetickosť a predstavivosť dominovali inscenácii *Nádherný utorok*, s ktorou sa v Žiline predstavilo bansko-bystrické Bábkové divadlo na Rázcestí. Podľa rovnomennej knihy českej autorky Daisy Mrázkovej ju so súborom pripravila profilová režisérka Naivného divadla Liberec Michaela Homolová. Príbeh stratenej bábkovej starej dámy, ktorá pocítila dotyk mnohých rúk a životov, má nádych nostalgie a minulosti, keď čas plynul pomalšie. Nevšednosť ukrytá vo všednosti. Inscenácia hovorí výtvare čistým divadelným jazykom, využíva bábk, bábkarské techniky a vo svojom výraze je pritom veľmi súčasná.

Úplne inými prostriedkami a poetikou, no s rovnako adresným výsledkom komunikovala s detským divákom inscenácia *Lovci duchov* domáceho žilinského Bábkového divadla. Modernú rozprávku o podtatranskom chlapcovi Vilkoovi podľa textu Petra Gärtnera upravil a režijne naštudoval



ČERVENÁ ČIAPOČKA (Teatro Tatro)
foto M. Fabian

Gejza Dezorz ako „marionetový komediálny thriller pre smelé deti“. Vilko so svojimi kamarátmi podľa vzoru akčných hrdinov vyženú z lesa všetky mátohy a zombíkov a odhalia pritom ešte horšie strašidlá priamo medzi obyvateľmi mesta. Nielen výstavba textu a režijný princíp, ale aj výtvare prostriedky (Von Dubravay) sú plné odkazov na popkultúru, ktorú zároveň parodujú. Inscenácia je ďalším vydareným príkladom toho, ako môže súčasné bábkové divadlo aj výhradne bábkarskými prostriedkami prehovárať moderným jazykom.

Gejza Dezorz na festivale predstavil aj inscenáciu pre dospelých *Král Ubu* v produkcii svojho Dezorzovho lútkového divadla. Známý text Alfreda Jarryho inscenoval ako spoločensko-kritický grotesku, aktualizovanú na súčasnosť, keď moc stráca akékoľvek škrupule a prebúda v ľuďoch, ktorí ju majú, tie najprízemnejšie pudy. Pre DLD typické marionety dopĺňajú odpudiví handroví manekýni Tatka Ubu a Matky Ubule a vytvárajú tak aj vizuálny kontrast voči ostatným dreveným bábkam. Pod veľmi funkčným výtvarným riešením je aj v tomto prípade podpísaný Von Dubravay.

S ďalším príbehom stále obľúbenejšieho žánru hororov pre deti prišlo nitrianske Nové divadlo. Vlastnú dramatizáciu knihy *Čarodejnice* spisovateľa Roalda Dahla, známeho predovšetkým vďaka

jeho dielam určeným detskému čitateľovi, režírne pripravil Ondrej Spišák. Svojskú interpretáciu známej rozprávky *Červená Čiapočka* zas predstavilo Teatro Tatro Štúdio (menšie šapito divadla Teatro Tatro) v réžii Šimona Spišáka. Predstavenia oboch Spišákovcov charakterizoval humor, nadhľad nad témou, herecké komediantstvo v tom najlepšom zmysle a priama hra s divákom, ako aj demýtizácia tradičných hrdinov a rozprávkových postupov.

K náročnejším titulom festivalu patrila inscenácia Bratislavského bábkového divadla *Príbehy stien*. Tvorcovia vytvorili mozaiku príbehov o stavaní stien, múrov a plotov – v rodine, medzi susedmi, krajinami, spoločnosťami –, ktoré nás rozdeľujú ako viditeľné či neviditeľné bariéry. Dielo v réžii Kataríny Aulitisovej už získalo viaceré zahraničné ocenenia a krehkou nástojčivosťou a výtvarnou metaforickosťou svojej výpovede zaujalo aj v Žiline.

Pestrú mozaiku bábkarskej tvorby pre deti doplnili aj produkcie dvoch ďalších nezávislých zoskupení *Dobrodružstvá Janka a Hraška* Divadla TUŠ a *Pinocchio* Divadla ZkuFraVon. Ich zámerom bolo najmä pobaviť a zaujať detského diváka. V prípade Divadla TUŠ predstavením klasických rozprávok z knižiek vydavateľstva Buvik a v Divadle ZkuFraVon prostredníctvom interpretácie známej rozprávky v nenáročnom pouličnom spracovaní.

ČARODEJNICE (Nové divadlo)
foto M. Fabian



LOVCI DUCHOV
(Bábkové divadlo Žilina)
foto M. Fabian

Šiesty ročník festivalu Bábková Žilina predstavil širokú a rôznorodú paletu prístupov slovenských tvorcov k súčasnému bábkovému divadlu. S potešením môžeme konštatovať príklon k bábkarským prostriedkom, cez ktoré hľadajú tvorcovia nové divadelné formy a postupy. Vo viacerých inscenáciách sme sa stretli s nápaditým a najmä funkčným výtvarným riešením. Z hľadiska dramaturgie sa popri línii, ktorá vychádza z fenoménu komerčnej zábavy a rezignuje na úsilie dieťa vzdelávať či rozvíjať jeho estetickú vnímavosť, objavujú aj výrazné inscenácie, ktoré hľadajú spôsob, ako publikum kultivovať, ako ho nadchnúť pre krásu imaginácie či poézie, ale zároveň mu ponúknuť aj silné aktuálne témy, moderný divadelný jazyk a výrazové prostriedky. ♣

Bábková Žilina – Živý festival

6. ročník festivalu slovenských profesionálnych
bábkových divadiel
22. – 24. máj 2019, Žilina
www.babkovazilina.sk

Barbora Liška
divadelná kritička

Znovuzrození?

Festival pro odvážného diváka, z něhož se postupem času zrodil divák nový. Festival nezávislého divadla a tance, festival nového divadla a tance, festival divadla a tance výhradně slovenského, na co v minulosti odkazovalo i graficky odlišené SK v názvu. Všechny tyto pojmy a přívlastky formují tvář osobité a svým způsobem jedinečné žilinské letní přehlídky Kiosk.

Je s podivem, že se v PR festivalu jen zřídka objevuje slovo performativní, které je dostatečně univerzální a zároveň konkrétní na to, aby jím bylo možno označit scénická díla těch nejroztodivnějších forem, které lze jen těžko zařadit do žánrových a druhových škatulek. Kiosk je v rámci slovenské scény jedinečný i proto, že dává pravidelně prostor aktivní debatě o tom, co je to inovativní divadelní a taneční tvorba a mimo to utváří bezpečný prostor pro zkoušení a experimentování.

Z odstupu Česky a „nepamětnice“ celých dvanácti let existence Kiosku se nyní pokusím pojmenovat jeho charakter. Cestou prostého zviditelnění již zautomatizovaných mechanismů festivalu lze totiž napomoci k revizi, kterou organizátoři (jak se sami vyjádřili na závěrečné diskuzi letošního ročníku) zjevně potřebují ve své činnosti provést. Jak jinak je možné zabránit nezvratným následkům syndromu vyhoření než tím, že přezkoumáme dosavadní systém svého fungování? Reflexi jednotlivých produkcí letošního ročníku lze vyčíst z různých českých i slovenských zdrojů, a proto se mi zdá, vzhledem

k letošnímu v určitém směru „přelomovému“ ročníku, o něco užitečnější zauvažovat o tom, kam se organizátoři a dramaturgové (letos Martin Křištof, Michaela Pašteková, Barbora Jombíková a Barbora Uríková) dostali a jaké perspektivy nabízí festival do budoucna.

Zkázou ojedinělé divadelní budovy S2 postavené roku 2009 mnozí oprávněně pocítili jako katastrofu. Oblá ekologická stavba, stojící pod dálničním nadjezdem, který tvořil zároveň i její střechu, s fasádou ze tří tisíc bas od piva se stala fenoménem a symbolem kulturního centra Stanica Žilina-Záriečie, místní umělecké alternativy, i samotného Kiosku. Názor, že všechno zlé je k něčemu dobré, zazněl vícekrát, načež následoval výčet argumentů, co katastrofa konkrétně festivalu přinesla. Jako jeden příklad za všechny lze zmínit nutnost vystoupit z centra Stanice, opustit „ghetto“ a expandovat více do prostor samotného města (do Bábkového divadla Žilina, Městského divadla Žilina, Nové synagogy). V případě podobné tragédie působí hledání jejích výhod až cynicky. Copak je nezbytné kvůli inovativním krokům vyhořet?

Dovolím si malou „ezo“ úvahu. Jisté vyčerpání, „vyhořelost“ akce reflektovali organizátoři již po uplynutí deseti let existence festivalu. Tím, že další ročníky začali počítat do mínusu. Jedenáctý se tak stal „-1“ a již při dvanáctém se symbolické označení vyčerpanosti „-2“ radikálně materializovalo vyhořením prostoru S2. Ale možná je to stejně paradoxní jako s nemocemi – když už tělo nemůže a mozek ho přesto stále nemilosrdně pohání k dalšímu výkonu, „pomůže“ nepříjemné onemocnění. Bezčasí, návrat do bodu nula anebo slovy redaktorky stanice Českého rozhlasu Vltava

Aleny Rokosové, která o letošním Kiosku natočila obsáhlou reportáž, „moment pro úplný přerod“. Je obdivuhodné, jak se organizátoři Kiosku se ztrátou prostoru, která znamená jen těžko představitelný a obtížně řešitelný produkční problém, dokázali vyrovnat. Za zásadní lze považovat ochotu změnit na poslední chvíli téma celého ročníku. Původní „zodpovědnost“ byla nahrazena tématem vyhoření, které sloužilo zprvu jako určitý nástroj reflexe nešťastné události, zadruhé jako východisko k úvahám nad vyhořením jakožto problémem, který postihuje i uměleckou komunitu.

Vyhoření, soudě nejen podle odcizené atmosféry festivalu, ale i svérázné dramaturgické anotace, se stalo synonymem propadu do totálního zmatku. Jistá míra chaosu, ale především intuice představují i hlavní klíče dramaturgie festivalu. Organizátoři se netají tím, že zvolené téma nepředstavuje nutný sjednocující prvek všech děl, které se na Kiosku objeví. Zřejmě je to právě samospádný systém, který lze považovat za hlavní charakterový rys festivalu. Právě díky němu se Kiosk stal platformou pro experiment a inovaci a vybudoval si tvář komunitní akce, umožňující setkávání a živý dialog tvůrců, kritiků a teoretiků. Právě díky neřízenosti dramaturgického výběru Kiosk překvapuje pozitivně i negativně a nastoluje nejrůznější otázky estetické i kontextové. Dění na festivalu poskytuje zkrátka velmi dobrý materiál pro uvažování nad tím, co scénické umění je, může a mělo by být. Letos jako by se však začaly projevat spíše vedlejší účinky tohoto systému fungování. Nikoliv na samotných produkcích (vkus ani intuice organizátory nezklamaly), ale na ideové rovině festivalu.

Dlouhou dobu organizátoři dokázali ve své dramaturgii využít výhod, které systém chaosu přináší. Letos se však ukázalo, nakolik je užitečné, nejen pro vlastní duševní zdraví, vyhranit si alespoň základní mantinely směřování. Jako by se vytratila jistota v rozhodnutí organizátorů a jako

by se Kiosk stal veřejným hřištěm, na němž si každý dělá, co se mu líbí. Jako by se z festivalu doopravdy stalo „diváku a tvůrce, udělej si sám“. Tato dramaturgická strategie může být nečekaně obohacující. Proto letos na festivalu našli své místo začínající umělci a iniciativy všeho druhu.

V komponované přehlídce *New Faces* prezentující díla absolventů studijního oboru Taneční divadlo a performance na VŠMU vynikly nejen témata, ale i tvůrčí styl mladé právě nastupující generace. Kromě nich dostal na letošním Kiosku prostor i čerstvý absolvent Ateliéru fyzického divadla JAMU Juraj Mitro se svou sólovou tragikomickou klaunskou performancí *Cesta kolem mého pokoje* vycházející ze stejnojmenné novely Xaviera de Maistre z roku 1794, v níž reflektuje dvojí perspektivu života v izolaci. Čtvercovou scénu ohraničenou prodlužovacími kabely Mitro naplnil typickými předměty každodenního života současnosti. Kromě kancelářské židle, plastového odpadkového

**CESTA KOLEM
MÉHO POKOJE**
(Juraj Mitro)
foto N. Zajačiková



**EXPOSITION / THE
TOUCH OF THE OPEN**
(Jaro Viňarský)
foto N. Zajačiková

koše, příkrývky, stolku, stoličky jsou v prostoru rozmístěny i domácí spotřebiče. Mitro však mikrovlnku, větrák, lampu ani ostatní předměty nevyužívá k účelu, k němuž byly vyrobeny. Staví se k nim jako k rovnocenným partnerům, s nimiž fyzicky interaguje, zatímco vede mluvený dialog s neznámým přítelem Ivanem. Izolace vede Mitra ke kreativitě v pohybu, někdy až k akrobatickým prvkům. Mezi předměty metá kotouly, posadí se do odpadkového koše, v závěru vystoupá na vrchol vrtkavé hromady předmětů, které na sebe nakupil. Performance, jakkoliv se tváří, že jde o komický pohybový stand-up, je spíše kritickým komentářem individualistického způsobu života, do něhož je člověk současnými trendy vklíněn. Navzdory komickým momentům daným zejména Mitrovou přirozeností ve výrazu je jeho výstup plný melancholie.

Vedle výkopových diskuzí na téma produkční osvěty divadelního a tanečního prostředí (workshop k přípravě Stratégia FPU 2025 vedený ředitelem Fondu na podporu umenia Jozefem Kovalčíkem či

workshop Nauč sa pisać granty! pořádaný nezávislou organizací PlaST) byla letos na Kiosku uvedena i unikátní pětihodinová expozice *THE TOUCH OF THE OPEN* Jara Viňarského, která měla premiéru letos v lednu v pražském Ponci a v níž rozpracoval materiál ze svého loňského stejnojmenného projektu work in progress. Společně s dalšími performerkami a performery (Tomáš Janyпка, Tomáš Morávek, Zdenka Brungot Svíteková, Nela Kornetová, Martin Talaga, Kamil Mihalov, Matthew Rogers, Geoffrey Boissy and Yücel Durdu) Viňarský vytváří časoprostor, který je jako vytržený z divadelních konvencí, hlavně díky tomu, že je zasazen do plenary. Performance má charakter mše, což má svou symbolickou hodnotu i proto, že se odehrává na místě vyhořelého prostoru S2. Průběh scénického díla není předem určený a tvar díla mohou volně určovat i diváci. Kvality projektu spočívají především v citlivém určení „systému“ koexistence performujících a publika. V tomto případě platí McLuhanova teze, že „medium is a message“.

Přestože letošní ročník Kiosku nabídl neotřelé inovativní performativní formy, vzbudil svou dramaturgií pocit, že jde o koláž děl a akcí, jejichž jednotlivým prvkem je hlavně společný zájem o „nové“ divadlo. Princip bytostné heterogenosti si nelze od koláže odmyslet, avšak o úroveň výš každou koláž posouvá autorem vetknutá teze či výpověď, kterou lze ze spojení různorodého materiálu cítit. Není třeba výběrem přebírat veškerou zodpovědnost za určování trendu v performativním umění, ačkoliv i tohle je jistě jedna z rovin, nad kterou dramaturg festivalu inovativního divadla uvažovat musí. Možná úplně stačí převzít zodpovědnost za to, že festival přináší svou vlastní výpověď stejně jako každé jednotlivé dílo. Vstřícnost vůči nápadům a inovacím ostatních je obrovská ctnost, ale hranice mezi službou divadelní komunitě a obětováním se pro ni může být někdy velmi tenká.

Kiosk má nyní možnost doslova vstát z popela

jako fénix. Organizátoři celé roky trvání festivalu prokazují zvýšenou citlivost pro vibrace vyvolané změnami ve společnosti, které pak divadelní a taneční tvůrci reflektují a často na Kiosku prezentují. Už i divadlem začíná hýbat šířící se téma klimatické změny a postupně doléhá alespoň částečně na každého společensky angažovaného člověka. Na letošní Kiosk se dostalo varování před klimatickou hrozbou například prostřednictvím storytellingu Petera Gondy *Šest příběhů o vzniku a zániku*. Formou scénického čtení tří performerek Anny Bubníkové, Julie Goetzové, Johany Schmidmajerové bylo postupně odvyprávěno šest příběhů, jejichž protagonistou je samotný život. Hudebně-literární performativní kompozice sestává z šesti částí, v nichž se performerky střídají ve čtení, zpěvu, hraní na hudební nástroje i vytváření zvuků ilustrujících některé momenty vyprávění. Gondovy sci-fi povídky o vzniku Země, o vzniku států, o vzniku rakoviny, o metastázi, o zániku států a závěrem o zániku Země jsou sice mýty, avšak opřené o vědecká fakta. Právě díky této ambivalentnosti čtených textů si od performance nelze odmyslet vliv uvažování americké ekofilozofky a biologky Donny Haraway, v jejíž esejích lze spatřovat podobné literární principy a strategie. Gondova performance se navzdory promyšlenosti struktury i obsahu textů bohužel nesla v duchu podivné nadsázky, která vyznění příběhů v první polovině představení poněkud shodila. Snad to bylo dáno volbou scénické formy na pomezí závažnosti a banality a specifickým humorem Gondova režijního stylu, na nějž je třeba se naladit. O něco čitelnějším komentářem k tématu klimatických změn byl Guides (*anti*)festival, kterým byl Kiosk doprovázen druhým rokem. Tomáš Janyпка, Viktor Černický, Inga Zotova-Mikshina a Roman Zotov-Mikshin zasadili do veřejného prostoru města několik jednoduchých



pohybových intervencí, jimiž se stavěli do opozice vůči městskému spěchu a nepozornosti vůči životnímu prostředí. Jejich živé, velmi pomalu a soustředěně se pohybující skulptury jako by vzkazovaly: „Zastav a podívej se kolem sebe.“

Když padla na závěrečné diskuzi otázka, jaká je perspektiva Kiosku do budoucna, nebylo pro organizátory jednoduché odpovědět. Možná, že nastal čas již neřešit nového diváka ani nové divadlo, neboť ti už díky Kiosku existují. Možná, že nastal čas napřít se do nového směru, kterým lze nejen performativní umění, ale i jeho nového, emancipovaného diváka obohatit. Do směru, kde bude možné využít ideového stanoviska „umění jako nástroj, a nikoliv jako cíl“ i potenciálu a síly komunity, která se kolem Kiosku a Stanice Žilina-Záriečie vybuodovala. ☘

Kiosk -2

12. ročník festivalu divadla a tanca

25. – 28. júl, Žilina

www.kioskfestival.sk

ŠEST PŘÍBĚHŮ
O VZNIKU A ZÁNIKU
(Peter Gonda)
foto N. Zajačiková

Milo Juráni
divadelný kritik

MARTIN MISTRÍK

Dizajn je v prvom rade služba

Grafický dizajnér Martin Mistrík má široké portfólio a v ňom má svoje miesto aj divadlo. Pred siedmimi rokmi definoval grafickú identitu nášho časopisu, ktorá s drobnými obmenami pretrváva dodnes, spolupracuje na komplexných vizuálnych konceptoch divadelných festivalov aj rôznych publikácií. Jeho práca je súčasťou komunikácie medzi autormi, tvorcami, producentmi a divákmi či čitateľmi, ktorej sa síce venuje pozornosť, no menej sa o nej píše a hovorí.

Názov tvojho grafického ateliéru je ZELENÁ LÚKA. Predstava zelenej lúky znamená východiskový bod, z ktorého rastie celý projekt. Čo bolo tým prvým výhonkom tvojej spolupráce na grafických identitách pre divadlá, divadelné festivaly a knihy?

Slovenský divadelný časopis *Maska*
foto V. Szemző



foto A. Križka

Vstupnou bránou k divadlu bol redizajn slovenského divadelného časopisu *Maska*. Vtedy to bolo pre mňa ešte pole úplne neorané. Neskôr na tej lúke začali rásť kvety v podobe zadaní pre Divadelný ústav, ktorých začalo pravidelne pribúdať. Vyrástli aj kvety Divadla Andreja Bagara v Nitre, Bábkového divadla na Rázcestí a pár menších divadiel.

Spomenul si slovenský časopis *Maska*, pre ktorý si v rokoch 2006 až 2010 vytváral vizuálnu identitu. Ako sa slovenský grafický dizajnér dostane k takejto príležitosti?

Šťastlivou súhrou okolností. V roku 2005 som bol v Ľubľane na študijnom pobyte. V ateliéri Radovana Jenka sme mali na výber okrem fiktívnych tém aj jednu reálnu – redizajn lokálneho časopisu o tanci a divadle *Maska*. Moje vtedajšie skúsenosti, či už z oblasti časopisov, alebo s divadlom, boli nulové. Nepoznal som žiadne pravidlá publikačného dizajnu. Preto ma téma priťahovala a v rámci stostranového časopisu som spracoval toľko nápadov, ktoré by hravo pokryli aj štyri či päť periódik. Keď som sa po Vianociach vrátil do Ľubľany na zvyšok semestra, profesor Jenko mi s nadšením oznámil, že môj návrh zadávateľa oslovil najviac a má záujem o spoluprácu. Ukázalo sa, že to bola otvorená súťaž na nový layout a ja som ju vyhral. Za redizajn mi riadne zaplatili a ponúkli miesto umeleckého riaditeľa. Bol to pre mňa malý zázrak, dovtedy som pracoval len na menších veciach. Spolupráca s redakciou pokračovala aj po návrate do Bratislavy. Fungovali sme cez skype

a e-mail, občas som do Ľubľany aj vycestoval. Neskôr časopis získal Uznanie v našej Národnej cene za dizajn.

Aké sú tvorivé stratégie ZELENEJ LÚKY? Opíšeš v skratke, ako vzniká to, čo na webe nazývate vizuálnym príbehom?

V čase, keď je možné mať skvelý dizajn aj pre diskont, už neplatí, že dobrý dizajn rovná sa kvalitný výrobok. Celková úroveň sa priemeruje. Odlíšiť sa treba inak. Na VŠVU nás neustále trápili s vymýšľaním konceptov. V tom čase sme to neznášali, oceňujem to až teraz. Vizuálne príbehy rád používam aj pri identitách pre festival Nová dráma/New Drama. Témou ostatného ročníka bola klimatická zmena. Príbeh bol jednoduchý – vyjadriť nádej, že ak človek prestane prírodu znásilňovať a začne ju rešpektovať, ona sa sama zregeneruje. Vrátime jej, čo sme jej vzali. Postupne som nechal na všetkých festivalových aplikáciách čisté biele písmo „D“ zarastať machom. A v závere festivalu mach celé písmo zahalil. Alebo v ročníku 2016 som používal žlté plexisklo ako odkaz na divadelný reflektor, ako interpretačný výsek reality. Každé prostredie je niekoho privátnym javiskom.

V roku 2010 si vytvoril vizuálnu podobu sezóny pre Divadlo Andreja Bagara. Charakterizoval ju abstrakt z každej inscenácie, jednoduchý obrázok podobný ikone v mobilnom telefóne. Ako si ju realizoval a akým spôsobom si pracoval so samotným zdrojom? To si čítal všetky dramatické texty?

K tejto „úchylke“ sa dobrovoľne priznávam. Od vtedajšieho umeleckého šéfa Svetozára Sprušanského som si vyžiadal všetky dramatické texty sezóny a naozaj ich prečítal. Čím viac informácií mám na začiatku tvorby, tým je vymýšľanie jednoduchšie. Bez „kilogramov“ vstupných informácií môžem ako dizajnér v zásade len ornamentalizovať a celý dizajn postaviť na vode. Bude to možno pekné, ale generické. Keď však tvorím na mieru z kľúčových informácií – na zelenej lúke – výsledok bude unikátny. Pravdaže, pri knihách to nejde, nedokážem prečítať každú, vtedy vyžadujem aspoň čo najpresnejší abstrakt, ideálne priamo od autora.

Podobne premyslená bola aj grafická koncepcia kníh Divadelného ústavu Život pre tanec. Spomienky, ktorú tvoria spomienky Rudolfa von Labana.

Laban bol typ projektu, na ktorý spomínam rád. Knihu som celú nečítal, našťudoval som si však Labanov život, kontext, v ktorom žil. Našťudoval som aj grafický dizajn publikácií dvadsiatych a tridsiatych rokov a používané prvky preniesol do súčasnej knihy. Týkalo sa to dobových fontov, geometrických tvarov, farebnosti aj princípov zalomenia. Do nich som zakomponoval aj fragmenty z Labanovho vizuálneho zápisu tanca. Bolo to nesmierne hravé! Mohol som sa vcítiť do pravidiel vtedajšieho dizajnu a pretvoriť podľa nich súčasný obsah. Čitateľovi som teda ponúkol Labanovo dielo nielen obsahovo, ale aj formalisticky v plnohodnotne dobovom kontexte.

Vizuálna identita festivalu Bábkarská Bystrica 2012
foto D. Krupka



Od roku 2012 spolupracuje tvoje štúdio aj s festivalom Bábkarská Bystrica. Na webe píšete, že vám Bábkové divadlo na Rázcestí sprístupnilo svoje sklady na fotenie. Práca dizajnéra sa zväčša spája s predstavou človeka, ktorý sedí za svojím „macom“, nie fotí v skladoch. Ako často a prečo sa ocitáš v projektoch pre divadlá, resp. divadelné produkty v takomto externom kontexte?

Bola to naša prvá spolupráca, o bábkovom divadle som vtedy veľa nevedel. Svojím spôsobom to predstavovalo spomínaný zber úvodných informácií. S fotografom sme mohli vojsť do zákulisia a pochopiť celý proces. Dizajnér má ako tvorca tú výhodu, že sa vďaka svojej profesii stále dozvedá niečo nové a dostáva sa aj tam, kde by to za normálnych okolností nešlo. Vo výsledku sme prepojili bábku s človekom, živé a neživé, mladé a staré. Vizuál mal podať odkaz, že bábkové divadlo nie je iba pre deti, ale že plnohodnotne zvláda aj dospelácke témy.

Jazyk grafiky tvorí zmes písmen, fotografií, obrazov, tvarov, ale aj formátov. V niečom je podobne zložitý ako ten divadelný. Myslíš pri svojej tvorbe na diváka/čitateľa?

Primárne. Nezastávam totiž tzv. dizajnérsky exhibicionizmus. Dizajn je v prvom rade služba. Pre kultúrnu sféru síce osciluje na pomedzí umenia a úžitku, správne by sa však mal prikloniť skôr k úžitku. Je to vlastne čo najoptimálnejšie sprostredkovanie informácie pomocou vizuálnych prostriedkov. V procese tvorby treba neustále myslieť na koncového užívateľa, aby sme neskĺzli k lartpoulartizmu.



Layout vnútra knihy Život pre tanec. Spomienky
foto V. Szemző

Do akej miery je teda tvoja práca o slobodnej kreativite a do akej miery o komunikácii so zákazníkom a kompromisoch?

Sú dva typy klientov. Tí, čo vašu tvorbu poznajú a idú za vami cieľene. A potom takí, čo naháňajú „lacných Jožkov“. Tých druhých nezaujíma kvalitný výsledok, ale cena. Treba sa ich preto čo najskôr zbaviť. Dobrý klient vám dôveruje a nepotrebuje, aby ste mu vysvetľovali každý krok, každú farbu či prvok. Stačí, keď mu predstavíte celkový dojem, nápad. Komunikácia je dôležitá, veď ju máme aj v názve odboru – vizuálna komunikácia. Keď vám tú dôveru niekto dá, na jednej strane prichádza tvorivá sloboda, na strane druhej obrovský záväzok. Zrazu totiž kvalitatívnu latku nastavujete vy sami, vaša profesionálna česť, a taká latka sa, bohužiaľ, nijako podliezť nedá.

Okrem grafiky tlačených publikácií navrhujete pre festival Nová dráma/New Drama aj ocenenie Grand Prix. Z obvyklej roviny 2D pritom vstupujete do sféry trojdimenzionálneho objektu. Vnímaš to ako iný typ kreatívneho procesu?

Vnímam to ako neuveriteľne svieže obohatenie a netradičné zakončenie klasického procesu vytvárania vizuálnej identity. Treba pri tom rozmyšľať v priestore, pracovať s objektom. Pri realizácii ocenenia spolupracujem najmä s Demom – Jurom Demovičom, šikovným a všestranným človekom. Má v malíčku rôzne materiály a výrobné postupy, nebojí sa experimentovať. Vždy vie môj návrh previesť

do reality a niečím ho okoreniť. Je fascinujúce vidieť, ako pôvodný dvojdimenzionálny návrh oživa a zapájajú sa doň haptické vnemy. Odrazu mach na písmene „D“ nie je iba fotografiou, môžeme si ho reálne ohmatať, ovoňať.

Nelákal by ťa po tých desiatkach spoluprác s divadelnou sférou aj scénografický návrh – vstúpiť so svojou prácou priamo na javisko?

Ani nie. Pred profesiou scénografa mám rešpekt. Viem, čo to znamená niečo dlhodobo študovať a mať v tom prax. Zastávam názor, že človek má robiť to, v čom je dobrý a v čom sa vyzná. Navôkol nájdeme veľa najrôznejších špecialistov, s ktorými je výborná spolupráca. Ako dizajnér sa môžem sústrediť na to, čo viem, a to, v čom doma nie som, prenechám iným. Takto spolupracujem s ilustrátormi, fotografmi, retušérmi, webdizajnérmi, kaligrafmi... Býva to časovo efektívnejšie a vo výsledku aj kvalitnejšie.

Grafické trendy sa menia pomerne rýchlo, snažíš sa ich nasledovať, alebo naopak projekty kreuješ len na základe vlastnej originálnej idey?

Trendy nesledujem programovo. Je to prchavá záležitosť, ktorá nikdy dlho nevydrží. Snažím sa skôr o nadčasovosť. Nemám ani konkrétnych dizajnerských „hrdinov“. Každému projektu predchádza menšia či väčšia vizuálna rešerš

Ocenenie Grand Prix Nová dráma/New Drama 2018
foto R. Hubáč



Vizuálna identita festivalu Nová dráma/New Drama 2016
foto Nora&Jakub

už existujúcich riešení, prevažne zahraničných. Tam sa nejaké trendy objavia, dôležitejšie je však vnímať kontext a v ňom sa vedieť odlišiť. Keď na ulici visia prevažne farebné plagáty, výrazný bude ten čiernobiely. Keď v identitách v danej oblasti prevažuje žltá, treba si zvoliť inú farbu. V čase, keď akurát vrcholí politická kampaň, je lepšie na „outdoor“ nepoužiť portrét.

Aké nástroje používaš pri práci? Mení sa podstata toho, čo a ako robíš, s neustále akcelerujúcim vývojom médií a technológií?

V tomto ctím starú školu. Môj učiteľ na ŠUP-ke, nedávno zosnulý Peter Igor Meluzin, nás neustále nútil nápady najprv skicovať. Necháпали sme to, hnevalo nás to, smiali sme sa, no využívam to doteraz. Je úplne jedno, či ste zdatný kresliar alebo nie, keď to robíte, vzniknú z toho kvalitnejšie a solídnejšie

riešenia. Skicovanie v počítači sa skôr či neskôr zvrhne na samoučelnú estetizáciu, keďže tam existujú jednoduché a efektné nástroje. Až keď má idea konkrétne kontúry, prechádzam k počítaču. Možno to vyznieva prehistoricky, no lepší filter na dobré nápady nepoznám.

Veľa z toho, čo ako dizajnér vytváraš, súvisí s tlačou, zhmotňuje sa na papieri. Neobávaš sa, že v digitálnej ére to všetko pomaly zaniká a časom sa možno úplne vytratí? Aký je tvoj vzťah k remeslu, tradičným materiálom, klasickému papieru?

Milujem „print“! Ako silne ekologicky zmysľajúci človek v tom cítim síce značnú ambivalenciu, no verím v zachovanie tlače ako niečoho ušľachtilého. V niečom to možno bude podobne ako s fotografiou. Analóg nezmyslil, len sa presunul do prestížnejšej kategórie. V printe asi mnoho vecí zanikne, ale bude to efektívne sito pre kvalitu. Vôňa knihy, originalita materiálu a tradičnej tlače zostanú, len sa stanú exkluzívnejšími. Veď už aj klasická kníhtlač sa vracia a oceňujú ju aj ľudia, ktorí o nej predtým ani netušili. Preto verím v print. Verím, že sa nevyhnutnou redukciou tlačených dokumentov vráti dôveryhodnosť z čias, keď platilo, že tlačené slovo bolo vážene a pravdivé. 📄

Ocenenie Grand Prix Nová dráma/New Drama 2019
foto V. Szemző



Vizuálna identita festivalu Nová dráma/New Drama 2019

Martin Mistrík

Absolvoval grafický dizajn na Vysoké škole výtvarných umení v Bratislave v ateliéri Pavla Chomu. Inšpiráciu čerpal aj na študijných pobytoch vo Fínsku (TAIK, Helsinki) a v Slovinsku (ALU, Lublana). Dlhoročne spolu s kolegami v občianskom združení Open Design Studio vzdelával študentov a mladých v oblasti vizuálnej komunikácie. V súčasnosti vystupuje pod značkou ZELENÁ LÚKA. Špecializuje sa na knižný a publikačný dizajn, vizuálne identity firiem a kultúrnych podujatí. Je držiteľom viacerých ocenení – 1. cena ex-aequo vo švajčiarskom Swiss in Cheese+ (2004), Cena Nadácie Tatra Banky v kategórii Dizajn (2015) a v Národnej cene za dizajn postupne Cena ministra školstva SR (2005), Uznanie (2007) a Cena za komunikačný dizajn (2016). Sídli a tvorí v Novej Cvernovke.

Martin Maryška
estetik

Svolávám všechny diváky aneb Performativita divadelních plakátů

Plakát coby médium s apelativní funkcí, vylepen, tj. situován v konkrétním časoprostoru, funguje jako performativní akt ve smyslu teorie mluvního jednání Johna Lagshawa Austina. Realizuje řečové akty explicitně verbalizovatelné slovesy zvát a uvádět (které bývají často i součástí textace reklamy), případně realizuje akt pojmenování (performance názvu inscenace). Plakát proto lze chápat jako performovaný obrazotext, skrze který se slova umlčená v tisku dovolávají svého hlasu, aby se opět rozezněl ted' a tady a dolehl k uším chodce. Jde o hlas člověka, který v čase primární orality svolával na náměstí diváky: „Přistupte blíže!“ I divadlo osvobozené od literárnosti potřebuje literaturu, text – byť animovaný obrazy na plakátu –, aby překonalo svou dočasnost a pomíjivost.

V roce 2010 režisérka Eva Tálská realizovala se členy Studia Dům divadelně-výtvarnou akci¹ inspirovanou plakáty grafického designéra Borise Myslivečka², které v sedmdesátých a osmdesátých letech 20. století vytvořil k jejím inscenacím v Divadle na provázku. Intermediální poměr divadla a plakátu se obrátil: zatímco původně Boris Mysliveček vytvářel plakáty na divadlo Evy Tálské, nyní režisérka vytvořila divadlo na plakáty Borise Myslivečka. Myslivečkovy plakáty ani tehdy neměly sloužit jen pro propagaci inscenací, byly spíše volnou výtvarnou variací na téma, které grafik sémanticky rozvinul v poetickém souzvuku s referenčním divadelním dílem. Tálská stvrdila jejich status suverénního uměleckého díla

a se zpětnou účinností je symbolicky zprostila instrumentální, služebné podřízenosti divadlu. Dílo Studia Dům tematizovalo performativitu Myslivečkových plakátů, ale nezaložilo ji – to však ani Mysliveček. Výtvarník pouze rozpracoval to, co je vlastní plakátům již z podstaty média.

Plakát performance, instalace, událost

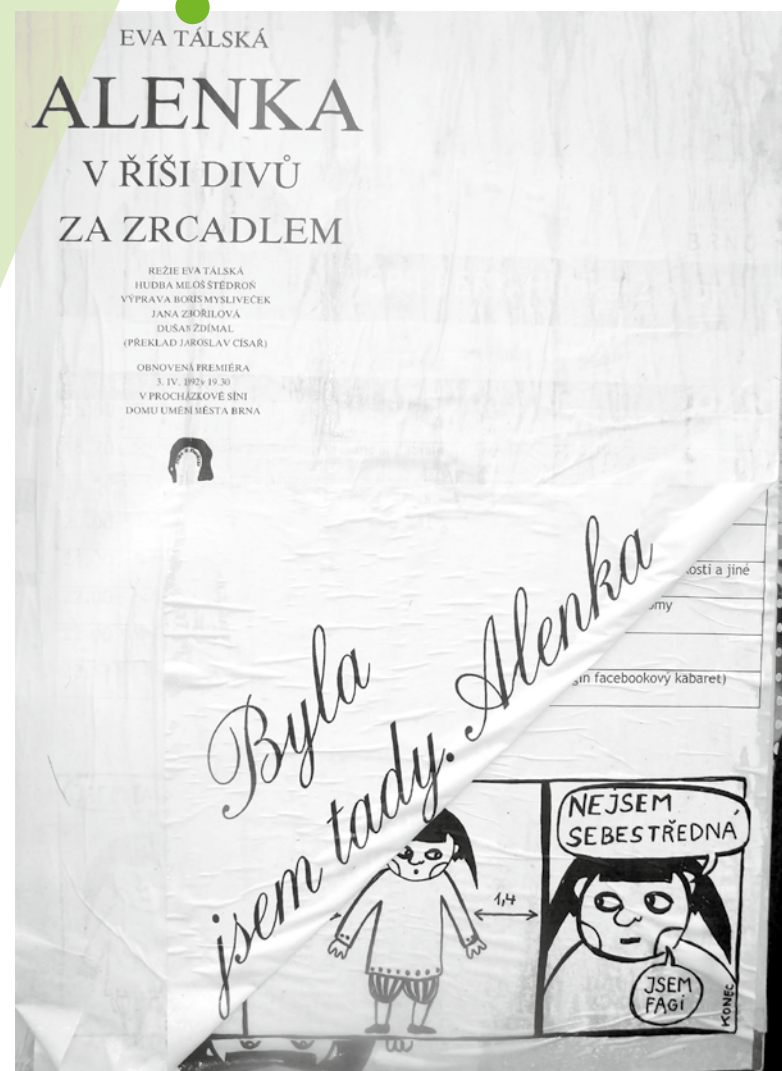
V knize *Estetika performativity* uvádí Erika Fischer-Lichte jako jeden z vymezujících atributů performativity emerzi tělesnosti. Ve stejném duchu se tělesnost plakátu vynořuje, když Mysliveček jeho papírové tělo různě trhá, děruje, mačká, pálí, skládá. Akční malbu připomínající manipulace (které výtvarník obvykle uskutečňoval bez diváků) nechala Tálská provést – performovat – před publikem. Z původního tvůrčího aktu vytěžila jeho skrytou scéničnost. Scénickou rekonstrukci vzniku plakátů stylizovala do výstupů připomínajících módní přehlídku; plakát k inscenaci *Markéta Lazarová* například animovala prostřednictvím modelky-performerky, jejíž vlasy halil závoj tvořený naaranžovaným plakátovým archem (šlo o kopii): dívka držela v dlaních holubici; když ptáka vypustila, byl plakátový závoj stržen a roztržen. Myslivečkův původní plakát tvoří bílý arch, který je jakoby se surovou nedbalostí přetržen po horizontální linii přibližně v místě, kde je v bezpříznakovém stylu vysázen název inscenace. S plakátem je tak roztrženo i Markétino jméno.

V knize *The Visible Word* americká vědkyně a umělkyně Johanna Drucker připomíná, že právo

1 Akce, anoncovaná jako divadelně-výtvarný happening, se uskutečnila v rámci výstavního projektu *Mysliveček 4D – Plakát, prostor, hra* 15. května 2010 před Domem umění města Brna, který projekt spolupořádal. Reprinty Myslivečkových plakátů byly experimentálně instalovány výlepem na provizorní plakátovací stěně a na nejrůznějších místech ve městě.

2 Boris Mysliveček (nar. 1948) vystudoval v šedesátých letech obor propagační grafika na Střední průmyslové škole uměleckých řemesel v Brně. V Divadle na provázku se vedle designu plakátů, programů a dalších propagačních tiskovin věnoval také scénografii.

ALENKA V ŘÍŠI DIVŮ ZA ZRCADLEM
(Divadlo Husa na provázku)
Návrh plakátu
B. Mysliveček
foto archiv autora



„nárokovat si status bytí spíše než reprezentování“ přiznala uměleckému dílu již výtvarná avantgarda 20. let 20. století pod vlivem Ferdinanda de Saussura. Rozlišení označujícího a označovaného umožnilo dekonstrukci jejich spojení a následnou „nezávislou manipulaci označujícího v rámci praxe literatury a vizuálního umění“. Díky tomuto paradigmatickému posunu mohl záhy Filippo Marinetti osvobodit fenomenologická těla slov od jejich semiotických těl, v šedesátých letech pak Lucio Fontana proseknot malířské

plátno napnuté na rámu, a následně Fontanou inspirovaný Mysliveček roztrhnout plakátový arch.

Přístupem akcentujícím fenomenalitu papírové hmoty Mysliveček vystupuje z řady československých grafiků, přesto či právě proto nebývá zařazován do obrazových antologií československého plakátu. Fotografická reprodukce v katalogích nedokáže přesvědčivě zprostředkovat hodnotu Myslivečkových plakátových děl spočívající v jejich performované tělesnosti. Jenže Myslivečkovy plakáty nevyznívají ani v galerijních prostorách, protože jeho umělecký koncept počítá s plakátovací plochou, zdí, ohradou a samozřejmě městskou ulicí jako „site specific“ výlepu, tedy instalace plakátu. Plakát na *Markétu Lazarovou* se měl například vylepovat tak, aby po opětovném přiložení obou půlek k sobě vzniklou škvírou prosvítala spodní vrstva výlepu. Plakát k pohádkové inscenaci *Za devatero horami* měl lícovat s horizontem ohrady, nejlépe z prken či vlnitého plechu. Trhlinou v papíru metaforizující vyhledlé vášně obyvatel *Bouřlivých* výšin měl lepič nechat vyhlížet obrázkové motivy z přelepovaných plakátů. Pro jejich prostorovou situovanost můžeme Myslivečkovy plakáty mít za performativní události svého druhu, „poster act“ – zvláště, připočte-li se k prostorové pozici situovanost časová: plakát se jako plakát totiž nemůže uskutečnit jinde a jindy než zde a nyní v časoprostorové souvislosti s událostí, kterou ohlašuje.

Plakát zve

Do středu plakátu k inscenaci Petera Scherhaufera *20 minut s andělem* z roku 1973 Mysliveček umístil dopisní obálku. Na vnitřní straně klopky kolemjdoucí objeví napsáno: „Až v divadle! Premiéra je 28. května 73. Dům umění Brno.“ V obálce je ukryto jemné pírkó (z anděla). Myslivečkův nápad mohl někomu

připomenout mrtvou schránku: zvědavý chodec je pozván ke hře na špionáž, odklopí křídlo obálky, kde si přečte, aby se dostavil na „tajné“ místo – do divadla. V souvislosti s estetikou performativity Myslivečkův plakát spíše připomene, že médium plakátu je právě pozvánkou, jejímž smyslem je přimět chodce k účasti na divadelním představení (a třeba jako v tomto případě strávit dvacet minut s andělem).

Plakát je performovaným, ale i performujícím, tj. performativním aktem ve smyslu akce s předpokládaným účinkem. Podle Fischer-Lichte jsou řečové akty „autoreferenční, neboť znamenají to, co způsobují, a zároveň konstitutivní, neboť utvářejí skutečnost, o které vypovídají“. Pro objasnění uvádí příklad performativní výpovědi: „Křtím tuto loď jménem Královna Alžběta...“ Akt je autoreferenční v tom, že se křest realizuje vyslovením formule „křtím“ a konstitutivní v tom, že se loď od dané chvíle jmenuje Královna Alžběta. Austin v úvodu ke svým přednáškám vydaným pod názvem *Jak udělat něco slovy* problematizuje dlouholetý filosofický předpoklad, že „úlohou ‚tvrzení‘ (...) může být pouze popisovat určitý stav věcí nebo konstatovat určitou skutečnost“ a zdůrazňuje, že jazyk slouží ve všednodenním úzu především k dosahování změn ve fyzickém světě – tj. k praktickému užitku. Vyslovením: „Křtím tuto loď jménem Královna Alžběta,“ se konstituuje nová realita: nepopisuje se reference mezi touto lodí a jejím jménem, ale tato reference se utváří. Podvojnost performativity slovesa „zvat“, které nabízíme pro vystižení funkce plakátu, je již zřetelnější. Pozvánka realizuje sama sebe vyřčením a zároveň potenciálně realizuje změnu mimo jazykový diskurz – má přimět adresáta k účasti na divadelním představení.

Plakát uvádí, pojmenovává, svolává

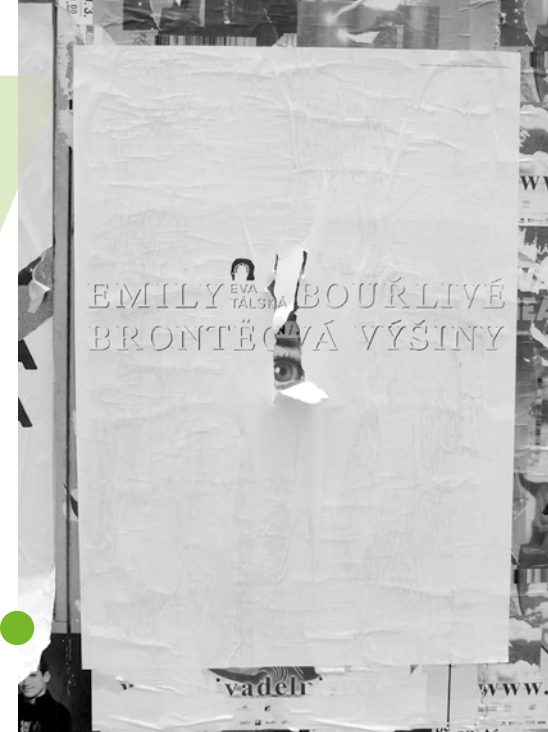
V situaci, pro kterou bychom mohli po vzoru

„speech act“ zavést termín „poster act“, funguje rovněž sloveso uvádět jako sloveso performativní. Pomineme-li jiná propagační či komunikační média (tisková zpráva), uvádění divadelní premiéry nelze realizovat jinak než právě skrze performativní akt zveřejnění plakátu (tj. výlepem); divadelní premiéru nelze uvést (zveřejnit) jinak než uvedením (zveřejněním) plakátu. Podobně jako smeknutí klobouku namísto pozdravu se akt zvaní či uvádění realizuje konvencionalizovanými nejazykovými prostředky – tj. performancí plakátu, a tak explicitní jazyková formule

MARKÉTA LAZAROVÁ
(Divadlo na provázku)
Návrh plakátu
B. Mysliveček
foto archiv autora



BOUŘLIVÉ VÝŠINY
(Divadlo na provázku)
Návrh plakátu
B. Mysliveček
foto archiv autora



(například: „Zveme vás do divadla.“) může být vynechána. Ještě na divadelních vývěskách, kdy se teprve reklamní konvence zvaní, uvádění či ohlašování ustavovaly, se zmíněná explicitní jazyková podpora vyskytuje častěji. Ani jazyková identifikace mluvčího není zapotřebí: bývá substituována vizuálně v podobě loga (logotypu, jehož součástí obvykle bývá i název divadla).

Vedle performativů zvat a uvádět, která jsou ve své explicitní formulaci textařskou reklamní praxí zaužívané (titulkové sekvence atp.), plakát, nikoli již explicitně, realizuje i řečové akty opsatelné jinými slovesy. Plakát informuje, oznamuje, vylašuje, vyzývá, varuje atp., případně je slibem určitého zážitku a závazkem (že se ohlašovaná událost uskuteční a bude mít slibovanou kvalitu, že v ní bude účinkovat uvedený herec atd.). Boris Mysliveček plakátem k Tálské inscenaci participativního divadla pro děti *Svolávám všechny skřítky! Královna* z roku 1984 nanejvýš přiléhavě vystihl, že

performance plakátu může být i svoláváním. Řečovým aktem je svolávání per se: realizuje se voláním, řečovou produkcí a je zároveň akcí s úmyslem ovlivnit adresáta. Výrok užitý jako titul inscenace, tj. metatext s referencí k inscenaci – pouhý pojem – samozřejmě pozbude svou primární kvalitu – nabude však rétorickou a pragmatickou kvalitu názvu.

Podobně jako v případě vyslovení „Křtím tuto loď jménem Královna Alžběta...“ je uvedení názvu inscenace na plakátě performativním aktem pojmenování. Myslivečkův plakát na *Svolávám všechny skřítky! Královna* tuto situaci pojmenování tematizoval, avšak zároveň i realizoval prostřednictvím typografického důrazu na titul inscenace: plakát vlastně je názvem inscenace a současně platí, že název inscenace je plakátem, tj. visačkou zastávající stejnou odkazovací funkci. Na plakátě je navíc podpořeno idiografickým doprovodem – šipkou odkazující skřítky k místu setkání s královnou, ale přitom i odkazující diváky k divadlu. V tomto paradoxním smyslu lze přečíst jako jazykovou hříčku: „Svolávám všechny diváky na *Svolávám všechny skřítky!*“ Autopoietický paradox předjímá to, že v imerzní divadelní hře dětští diváci byli za skřítky – stali se jimi, když dostali skřítkovské papírové čepice na začátku představení. Poetický souzvuk, v němž si Myslivečkův plakát a inscenace režisérky Tálské odpovídají, spočívá v jejich performativitě (ačkoli autoři by se spíše shodli na slovu hravost – není však performativita kvintesencí hry?). Plakát tak připomíná, že divák se rodí z návštěvníka – že „theatre-going“ je nutnou podmínkou pro „theatre-spectating“.

Plakát – performovaný obrazotext

Středověká rukopisná kultura je podle Marshalla McLuhana přechodným obdobím

mezi kulturou orální a knihtiskovou. Podle McLuhanova méně známého kolegy Waltera Onga si manuskript uchováva určitý pocit a charakter znějící promluvy; středověké rukopisy se počínaly incipity, jež byly formulovány jako úvodní repliky mluveného dialogu a často začínaly přímým oslovením čtenáře, jako by šlo o posluchače. V případě tištěné knihy tuto úlohu převzaly titulní strany. Oproti tištěné knize 19. století (knižní obálky se začínají dekorovat přibližně až v devadesátých letech) nechává středověký iluminovaný rukopis dominovat vizuální, obrazové kvality (kaligrafie i ilustrace).

Principál svolávající vesničany k divadelnímu vystoupení slovy „přistupte blíž“ byl dříve než obrazovým plakátem nahrazen prostou vývěskou přibitou na ohradě – textem. V Praze sloužily textové divadelní cedule k propagaci divadelních akcí až do 20. a 30. let 20. století, kdy je obrazový plakát pozvolna začal nahrazovat. Vývoj technologií reprodukce a polygrafie, zvláště Senefelderův vynález kamenotisku (na konci 18. století) a později elektronická média (v druhé polovině 20. století) rekonstruovaly jisté orální kvality a pomohly ustavit to, co Ong nazývá sekundární oralitou.

Ve srovnání s plakátem ale rukopis postrádá výše popsanou persvazivní performativitu, která přetváří vztah mezi textem a obrazem – přesněji taví jej v to, čemu se v 70. a 80. letech říkalo v Československu propagační grafika. Prostřednictvím obrazové složky plakátu se supljuje exprese a apelativnost mluveného slova; prostřednictvím instalace výlepem se realizuje událostní povaha řeči. V tomto smyslu není plakát jen performativním aktem, ale aktem řečovým či alespoň kvazi-řečovým. Plakát se ve své plné funkcionalitě uskutečňuje jako výzva k akci či žargonem reklamních agentur „claim to action“, která je adresovaná chodci coby

partnerovi v kvazi-řečové situaci. Jako by se slova uvězněná v tisku skrze plakát – performovaný obrazotext – dovolávala svého hlasu.

Tak jako nelze mluvené slovo zcela oddělit od mluvčího, není plakát pouhým kontejnerem sdělení, ale metaforickou i metonymickou náhradou svého původce. Plakátem realizovaný performativní akt je možné převést do jazykového výroku „zvu do divadla“, ačkoli technicky plakát sám o sobě není (slovníkem teorie řečového jednání) produktem výpovědi. Produktem v této řečové události je producent události divadelní. Jak píše Ong v knize *Technologizace slova*, skrze uspořádání textu na stránce se text antropomorfizuje: záhlaví a zápatí vyvolávají představu těla. Jako si posel nárokuje úctu odvozenou od autority krále nebo královny, je producent veden úmyslem, aby se do plakátu doslova otiskla jeho rétorická autorita.

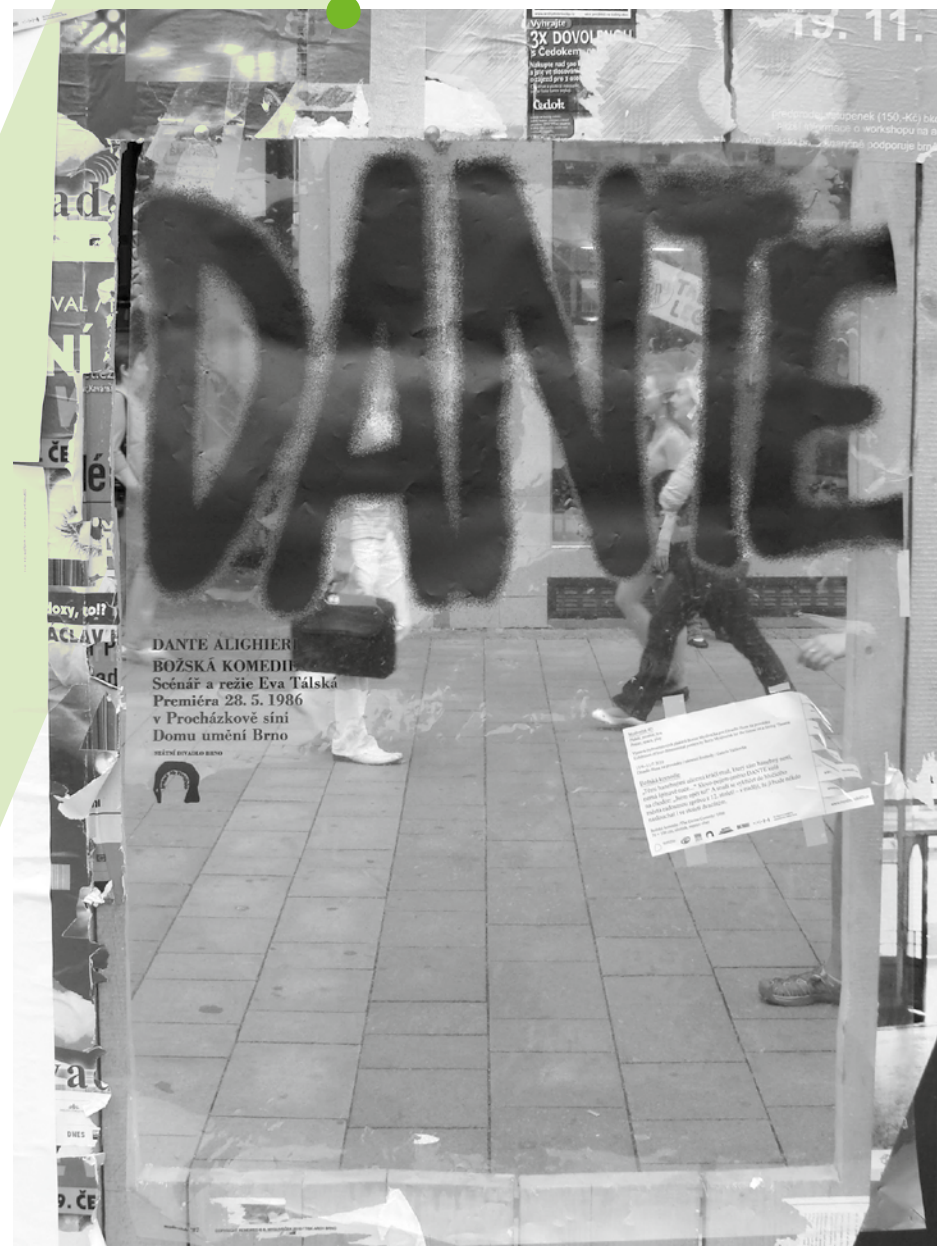
S poukazem na Myslivečkův plakát je to královna i plakát, tedy královna v zastoupení, kdo svolává skřítky. Plakát nahradivší hlasatele musí připomínat jeho dřívější přítomnost (tj. metonymicky) i podobu (tj. metaforicky): je antropomorfizován orientací na výšku (anglicky „portrait“), která vyhovuje zobrazování postav a zároveň jako např. u Muchových plakátů, které byly charakteristické výrazně zúženým formátem, se siluetou postavy splývá. Na Myslivečkově plakátě k Pospíšilově muzikálu Divadla na provázku *Balada pro banditu* je figura vyznačena perforacemi – průstřely po kulkách, které kouzlem minuly zbojníka Nikolu Šuhaje. Nápis „DANTE“ na plakátu k *Božské komedii* předstírá motivaci, jakou nalézáme u novodobých tagů nebo u dávných nápisů na zdech vytvořených kdysi vyškrabáváním, rytím či křídou (tzv. dipinti), tedy potřebu manifestovat individuální přítomnost autora. Slovo-pojem-jméno člověka Danteho volá na chodce, podobně jako

BOŽSKÁ KOMEDIE
(Divadlo na provázku)
Návrh plagátu
B. Mysliveček
foto archiv autora

Alenka zpoza odchlíplého rohu svého plakátu: „Jsem opět tu“, respektive: „Byla jsem tu“.

Performativita, oralita, literárnost

Plakát měšťanského divadla druhé poloviny 19. století se ustavil jako samostatná multimodální



umělecká forma syntetizující obraz a text, jejíž estetický vztah k referenčnímu divadelnímu dílu byl primárně podřízen reklamním účelům; do záměrně propracované širší a přednostně umělecké výpovědi pojala plakát až avantgarda první poloviny 20. století, a to zejména díky programovému zkoumání nových dimenzí intermediality. K reorganizaci intermediálních vztahů mezi uměleckými formami přispěla jednak akcentace performativity, jednak ideový program avantgardy žádající angažovanost v mimouměleckém světě a z mimouměleckého světa – světa ulice.

Avantgarda zakládá nově i meta- či para-umělecký diskurz: zatímco rané futuristické manifesty byly záměrně graficky nepojednané, avantgardní časopisy už jako avantgardní musely i vypadat. Teoretické texty se v předpovědi konceptuálního umění stávají přímou součástí vlastní umělecké výpovědi a tento jejich nově nabytý vztah se připomíná v péči o jejich grafickou úpravu. V plakátech a programech Divadla na provázku, jakož i dalších spřízněných souborů, se projevuje toto puzení k estetické a ideové integraci pole uměleckého vypovídání.

Kvality spojené s oralitou a literárností se manifestují zvláště v kvazi-promluvě plakátu či programu, zvláště v divadelní formě (jako performovaný literární text). Poměr mezi nimi – tj. plakátem i programem na jedné straně a divadlem na straně druhé – je rovněž vztahem mezi literárností a oralitou. Literaturu (literárnost) divadlo (byť již osvobozené od literárnosti dramatické básně a tudíž chápané jako fenomén orality) potřebuje, aby jejím prostřednictvím překonalo vlastní tranzitornost. Performativní událost se jako efemérní slovo zvěčni i zvěčni zápisem, tj. graficky – vtělí se do textu-obrazu-věci – plakátu či programu, které často bývají jedinou umělecky suverénní připomínkou divadla, zhmotnělým echem jeho doznělé přítomnosti. ❖

Milo Juráni
divadelný kritik

..... Dno sa prehlbuje

Vyzerá to tak, že metóda kolektívnej autorskej tvorby (tak, ako ju realizujú v Stoke) je nesmrteľná, aj keď neprichádza s výraznými inováciami. Súbor a režisér nevynachádzajú nové, „cool“ a hravé scénické riešenia, no zároveň ani nehrajú veľkú formu. *Posun* nemá svoje A ani Z, je sériou etúd bez série významov. Tie sa, napokon, rozpadávajú aj v rámci jednotlivých obrazov. Aj skalných „otužilcov“ zvyknutých na štýl Stoky však zrejme zasiahne miera obscénnosti a vulgárnosti niektorých momentov *Posunu*. Vhodným príkladom je obraz, v ktorom si Tilajčík s Fechovou ovoniavajú a oblizujú prsty, ktorými predtým on uspokojoval dvojicu svojich partneriek. Analyzujú, či im pach viac pripomína ligurček, koriander alebo baklažán. Vrcholne „hnusná“ je záverečná rozprávka v štýle *Sol' nad zlato*. Dcéry ľúbia svojho otecka natoľko, že neodmietajú incest, znejú hrubé prirovnania k zvieracím pohlavným ústrojom, úvahy o nasolených ritných otvoroch a podobne. Jedným dychom treba dodať, že nejde o prvý plán. Perverzný výlev nesie odkaz – vatové tyčinky sú zlé a len biely muž má právo existovať a rozhodovať o existencii ostatných. Stoka zrkadlí realitu, ktorá sa odohráva práve teraz. Literárny jazyk divadlu nikdy nestačil a keď sa v spoločnosti rasizmus, šovinizmus a adorovanie nerovnosti vydávajú za hodnoty, pritvrdzujú aj oni. Navyše, neustále sa posúvajú aj hranice našej (ne)citlivosti, čo je správne a čo nesprávne je také rozmazané, až to vyzerá tak, že aj prerazenie dna skutočne možno nazvať rastom.¹ Výstižne to komentuje obraz s postihnutým chlapcom Imrom, ktorému dvojica párov síce dáva striedavú opateru, no zároveň ho berú iba ako idiota. Jeden z párov pritom naznačuje, že za to môže snaha druhého páru chlapca vychovávať. Keď je Imro u nich, chlapca zatvoria do kletky a hotovo. Obrazy




foto J. Grancová

Posunu sú absurdné iba zdanlivo, skôr opisujú realitu. Napríklad situácia, v ktorej Pokorný s plným nasadením Mosnému „predáva“ reklamnú kampaň posilňovne a zároveň ozrejmuje, ako funguje marketing. Jeho slová sa javia ako nezmysel, no výstižne charakterizujú stratégiu reklamy. Ako herec vraví: „Ty čakáš, že niečo príde, a ono to neprichádza! Povieš, že niečo príde a vtedy to príde!“ Stoka nestagňuje ani v herectve, posuny sú viditeľné. Civil Michaely Fechovej sa prehlbuje a nevybočí z neho ani v extrémnych momentoch. Napríklad vtedy, keď si to s ňou „rozdáva“ dvojica chlipných chlapíkov v podaní Mosného a Tilajčíka. Libjaková je čoraz presvedčivejšia v polohách drzých suverénok. Jej pohrdanie Mosného slabochom je obľudné a zároveň očarujúce. Širokou škálou grotesknosti zas prekvapuje Pokorný. To sú jednotlivosti, až detaily, ktoré by bez chémie nemali zmysel. Tá v *Posune* funguje aj v porovnaní s ostatnými inscenáciami divadla akosi lepšie. Herci výstižne pointujú gagy aj celé obrazy, ktoré sami vytvorili. Miera súhry je vysoká, tempo svižné. *Posun* v Stoke nespočíva v scénickom jazyku, ale v tom, ako čítajú spoločnosť. V očiach tohto divadla je ľudstvo, zdá sa, tým obľudnejšie, čím viac je v móde humanizmus. ☞

Kolektív: *Posun*

réžia **B. Uhlár** výtvarná spolupráca **M. Struhárová** účinkujú **M. Fech, L. Libjaková, B. Mosný, T. Pokorný, P. Tilajčík**
premiéra 16. september 2019 v Divadle Stoka

Martina Mašlárová
divadelná kritička

..... Modrofúz by si vystačil aj sám

Pôvodne ľudová bretónska povesť o príťažlivom mužovi, ktorý vraždí svoje ženy, sa stala predobrazom nespočetného množstva diel. V slovenskom divadle sa od šesťdesiatych rokov až donedávna motív vyskytoval takmer výlučne v hudobných variantoch – ako Offenbachova opereta alebo práve ako (jediná) operná jednoaktovka Bélu Bartóka, ktorej najnovšie uvedenie v rámci festivalu Konvergencie je dielom Petra Mazalána a Evy Šuškovéj.

Hoci sa dejové okolnosti v jednotlivých verziách líšia, legenda býva interpretovaná ako archetypálny prípad ženskej zvedavosti, ktorú postihuje trest. Podľa anotácie k novému uvedeniu *Hradu kniežata Modrofúza* je však Bartókova verzia univerzálnejšou výpoveďou „o ľudskom strachu, tajomstvách a potláčaní vlastných túžob“. Silné, emočne hutné libreto Bélu Balázsa je drámou vnútorných poryvov, komnaty, ktoré Judita odomyká, sú skôr komnatami duše Modrofúza, ale aj libretistu a skladateľa, trpiacich istou uzavretosťou a osamelosťou.

Inscenácia tiež navodzuje dojem, že všetko je sen – herečka Jana Olhová, ktorá prichádza do pomyselného hradu (Zrkadlová sieň Primaciálneho paláca túto ilúziu značne podporila), preto takmer po celý čas odpočíva v strede priestoru. V miestnosti, ktorá je spravidla ponorená do tmy a väčšinu „akcie“ sprostredkúva svetelno-vizuálna inštalácia Jána Šicka, sa na ležiacu ženu dalo takmer zabudnúť, čo je trochu škoda vzhľadom na prítomnosť výraznej herečky. Podobne rozporuplný bol aj visual art – Šickove obrazy niekedy pôsobivo kooperovali s hudbou, napríklad hneď v úvode, keď sa nad hradom rozžiarila hviezdna obloha, či pri otvorení „slzavej“ komnaty, keď jemné svetelné vlnenie a trblietanie odrazov z lustra dokonale korešpondovalo s hudobnou atmosférou. Obrazová bohatosť a symbolickú farebnosť (doslova) diela, o ktorom sa zvykne tvrdiť, že si vlastne nevyžaduje scénografiu, sa

nie vždy podarilo premietnuť do vizuálnych vzruchov.

Práve v tých momentoch pohľad odbiehal k trom statickým a predsa ústredným postavám večera – Mazalánovi, Šuškovéj a klaviristovi Petrovi Pažickému. Bokom stojaci interpreti nechceli byť sledovaní, akoby hudba mala len filmovo podporiť našu vlastnú imagináciu. Lenže popri speváckych výkonoch bolo všetko ostatné iba efektom – videoart, performance, použitie mikrofónov aj elektronické aranžmány, ktoré sčasti kompenzovali Bartókom predpísanú inštrumentáciu (hoci milovníci orchestrálnej verzie mohli pri maximálne komornej adaptácii škrípať zubami). Basový, resp. basbarytónový Modrofúzov part je ako stvorený pre sýty zamatový Mazalánov hlas, s ktorým Šuškovéj soprán krásne súzvučal. Krásu Juditinho láskyplného otvárania temných zákutí Modrofúzovej mysle, ktoré sa jej stane osudným, i Bartókovej/Balázsovej výnimočnej opernej verzie by sme azda najlepšie precítili len tak, bez všetkého, so zatvorenými očami. ☞



foto V. Kollerová

B. Bartók: *Hrad kniežata Modrofúza*

libreto **B. Balázs** režijný a scénický koncept **P. Mazalán**,
E. Šušková videoart **J. Šicko** elektronická hudba **Pjoni**
klavír **P. Pažický** účinkujú **E. Šušková, P. Mazalán, J. Olhová**
premiéra 18. september 2019, Zrkadlová sieň Primaciálneho paláca

Petr Christov
teatrológ, prekladateľ

Kudy tudy vede cesta do Francie?

Přední slovenská teatroložka a odbornice na oblasť francouzského divadla Soňa Šimková napsala po více než třiceti letech (další) velkou knihu o moderním francouzském divadle. Po *Súčasnom francúzskom divadle* (1985, VŠMU), které bylo spíše praktickou příručkou (či přesněji studijními skripty) pro studenty divadelních oborů, se rozhodla čtenářům představit své celoživotní (sic?) téma prostřednictvím trojice svých oblíbených – a jedním dechem dodejme slavných – francouzských divadelníků. A nebo se možná hned na počátku mýlím, neb to vlastně vůbec kniha o francouzském divadle není; to jen já bych ji jako takovou rád viděl. Klidně bychom ji totiž mohli číst jako knihu o životě a díle (tří) režisérů – dvou francouzských a jednoho amerického. Jako knihu o moderní režii, která už víc než jedno století překračuje mnohé hranice.

Autorka si za „své“ (ne)francouzské režiséry postupně vybírá: enfant terrible francouzského divadla Patrice Chéreaua (a to i s jeho přesahy do světa operního a filmového), první dámu francouzského divadelní režie Ariane Mnouchkine (s od ní neoddelitelným Théâtre du Soleil), společně s americkým scénickým mágem Robertem Wilsonem, jehož vztah k francouzskému prostředí je (jak známo) velmi úzký. Inu, proč ne zrovna

tihle tři! Ostatně již sám název knihy aspekt rozmanitosti vystihuje: *Divadlo překračuje hranice*. A Šimková skutečně na necelých 400 stranách poměrně zdařile na příkladech tří velikánů evropského divadla (I am sorry, Bob!) své čtenáře provádí rozmanitými přeshraničními a mnohdy nevyšlapanými cestičkami, jimiž se ubírala a ubírá divadelní režie a tvorba ve druhé polovině 20. a na počátku 21. století.

Šimkové kniha se pohybuje také na hranici. Zkušené autorce se daří zúročit dvojakost svých profesí: jako divadelní kritička se umí zkoumanému a sledovanému materiálu podívat do očí a dát čtenáři najevo, co si o něm myslí. Její nespornou výhodou je navíc skutečnost, že francouzské prostředí dlouhodobě sleduje; osobně ho měla možnost (zblízka) poznat a mnohé z popisovaných událostí se k ní dostávaly z první či druhé (stále však blízké) ruky. Na straně druhé pak stojí Šimková-teatroložka (pedagožka, divadelní teoretička a historička), která si udržuje přehled o podstatných událostech a náležitě (nejen) sekundární literatuře a teoretických konceptech. Mohlo by se zdát, že takováto konstatování jsou zbytná, že se rozumí samo sebou, že autorka za své dílo může bytostně ručit, vložit do hry své vlastní, unikátní know-how. Zkušenosti nám však velí, že to mnohdy nijak samozřejmé není. Zdá se proto být namísto následující poznámka: Šimkové kniha je prodchnuta osobním zaujetím pro sledované téma. Osobní zaujatý výklad se autorce zpravidla daří doplňovat obecnějšími informacemi nezbytnými pro pochopení francouzského divadelního kontextu a reálií, čímž zároveň přispívá k uvědomění si skutečného významu všech tří režisérských es „à la française“.

Z pozice čtenáře mohu konstatovat, že nejvíce zasažen a zaujat jsem byl zejména komplexněji pojímanými kapitolami věnovanými konkrétním inscenacím: zpravidla pak těm nedávným. Tyto pasáže inspirativně oscilují mezi autorčinou osobní erudicí konfrontovanou s její vlastní reflexí kritickou a hodnocením z per či úst cizích kritiků či teatrologů – viz např. kapitolu o Wilsonově *Pelléasovi a Mélisandě* či Chéreauově *Faidře*. S čím větším nadhledem autorka píše, tím cennější její kapitoly jsou. Analogicky pak ovšem platí, že čím více se spoléhá pouze na kompilativní citace z literatury či

R

doprovodných materiálů k inscenacím, tím více želim toho, že na ně nebylo pohlíženo z většího odstupu, že se jí nepodařilo zbavit se jisté akademičnosti a (didaktické) „přehledovosti“.

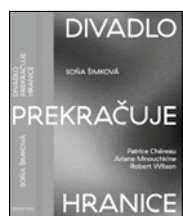
Podobně ve mně jako ve čtenáři zůstává pocit, jako by některé až příliš strohé, stručně informativní kapitoly byly v nepatřičném kontrastu k velmi obsáhlým (a zpravidla nejzdařilejším) kapitolám věnovaným těm inscenacím, k nimž má autorka větší množství materiálů – a u nichž může (například) čerpat ze starších vlastních článků (a recenzí).

Ani po několikerém přečtení knihy¹ se totiž stále nemohu ubránit dojmu, že jako celek nepůsobí tak kompaktně, jak by mohla (či snad měla). Neustále si kladu – v mnoha ohledech zcela nepatřičnou – otázku, co si počít s celou „wilsonovskou“ kapitolou (která je ovšem sama o sobě výborným čtením). Jako by „nejfrancouzštější americký režisér“, jak sama autorka Wilsona nazývá, byl stále příliš jiný; jako by celku knihy prospělo pootočení perspektivy jiným směrem.

Kniha Soni Šimkové ale nabízí mnohem víc, než postrádá. Ať už je to obrazová příloha komentující některé inscenace, o nichž se v textu hovoří (byť výběr fotografií by ve všech třech případech mohl být o poznání rozmanitější a reprezentativnější) či chronologické soupisy tvorby všech tří režisérských osobností. Nemluvě o třech inspirativních dokumentech – rozhovorech, v nichž má čtenář možnost nahlédnout na jejich tvorbu takříkajíc z druhé strany. Pozitivně je třeba též hodnotit autorčinu schopnost zasazovat (alespoň) v některých pasážích informace a postřehy o francouzském divadelním prostředí do tuzemského (tedy slovenského, respektive slovensko-českého) kontextu.

Jak tedy Šimkové knihu *Divadlo překračuje hranice* číst? Jako pečlivě prokomponovaný celek dílčích studií o třech režisérech, kteří výrazně ovlivnili ráz a fungování (nejen) francouzského divadla? Možná. Jako trojici komplexních tvůrčích profilů inspirativních režisérů? Částečně určitě. Jako autorčinu osobní výpověď o třech divadelnících, které má ráda? Rozhodně ano. 🍀

¹ Autor této recenze ochotně přiznává, že dostal příležitost komentovat autorčin rukopis knihy ještě před vydáním.



Soňa Šimková
Divadlo překračuje hranice
(Chéreau-Mnouchkine-Wilson)
Divadelný ústav Bratislava, 2019
376 s.
ISBN 978-80-8190-042-6



392 s.
orientačná
cena 16 €

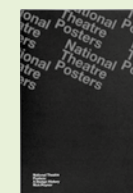
Knižné tipy

Otakar Zich
Estetika dramatického umění
Nakladatelství Akademie múzických umění
www.namu.cz
Kľúčové a priekopnícke dielo českej teatrologie vychádza v reedícii. Ide o prvú ucelenú teóriu, v ktorej Otakar Zich definoval pojem dramatické umenie a v rámci neho všetky ostatné ťažiskové divadelné kategórie. Napriek takmer deväťdesiatim rokom, ktoré uplynuli od prvého vydania v roku 1931, je Zichova kniha stále podnetným a relevantným zdrojom uvažovania o divadle.



320 s.
orientačná
cena 9 €

Bohumil Nuska
Rytmus, tvorba, divadlo – III. díl
Pražská scéna
www.prazska-scena.cz
Významný český estét a filozof Bohumil Nuska prináša tretí diel svojej trilógie o rytme. Po dieloch venovaných rytmu všeobecne a rytmu v ľudskej aktivite a tvorbe sa autor v tretej časti venuje rytmu vo vzťahu s divadlom, typológií divadla, polysémii a etymológií divadelných pojmov, dráme, jej štruktúre a ďalším oblastiam zo svojho osobitého hľadiska tzv. symboloniky.



256 s.
orientačná
cena 37 €

Rick Poyner
National Theatre Posters: A Design History
United Editions
www.uniteditions.com
Už viac než päťdesiat rokov britské National Theatre využíva plagáty na promovanie obrovského množstva svojich inscenácií. Počas piatich dekád mali pritom dizajn plagátov na starosti len piati ľudia. Vývoj vizuálnej identity produkcií National Theatre zachytil Rick Poyner nielen prostredníctvom samotnej kolekcie plagátov, ale aj v kontextových štúdiách.

Jakub Maksymov
režisér



K čemu nám je stárnutí

Všetchno stárne. Triko, ktoré bolo ešte pred chvíľou zcela nové, má najednou díru a z natišteného obrázku na ňom se sloupává barva. Zapomenutý kus chleba je po týdni pokrytý vrstvou zelené plísně. A počítače jsou den ode dne pomalejší a pomalejší. Ovoce hnije a strany knih blednou. Naše připravovaná inscenace pro Bratislavské bábkové divadlo vypráví o paralelní civilizaci chronoskřítků, kteří žijí v utajení v sousedství lidí a jsou zodpovědní za veškeré stárnutí všech věcí na zemi. Jsou pilní a věci okolo nás postaršují vskutku důkladně a organizovaně. Každý z nich se specializuje na jiný typ materiálu. Chronoskřítci jsou drobounká, pouhým okem jen těžko postřehnutelná stvoření, a proto jim náš projekt jde naproti pomocí objektivů kamer a širokouhlé projekce na velké plátno. Specifická forma loutkového divadla, takzvané live cinema, nám umožňuje se přiblížit k miniaturním loutkám i k zajímavým strukturám nejrůznějších materiálů, na kterých chronoskřítkové tak svérázným způsobem „pracují“. Jeviště divadelního sálu na Trnavském mýtě se pro naše potřeby proměnilo v jakousi bizarní dílnu, při jejímž navrhování jsme se s výtvarnicí Olgou Ziębińskou inspirovali krom filmových studií i mechanickými instalacemi Krištofa Kintery. Jedná se o jakési podivné studio animovaného filmu, který přímo vzniká před zraky diváků – a to nejen co se týče jeho obrazové stránky, ale i včetně živé scénické hudby Lazara Novkova a nejrůznějších ruchů. Všemi těmito zmíněnými prostředky dohromady se s divákem pokoušíme vést dialog o tom, k čemu nám veškeré to stárnutí vlastně je. ♣

ELENA KNOPOVÁ teatrologička

Divadlo pripravilo v jubilejnej sezóne aj v spolupráci s ďalšími inštitúciami (napr. Divadelný ústav Bratislava, Rozhlas a televízia Slovenska) množstvo zaujímavých aktivít pre verejnosť. Pripomenieme si, s čím všetkým (s akými úspechmi i problémami) sa museli tvorcovia vyrovnávať a za čo sa zasadzovali. Pri pohľade na chystané premiéry však mám pocit, že „zápas o vlastnú tvár“ divadla pokračuje. Jubilejná sezóna by predsa mohla byť výkladnou skriňou toho najlepšieho, čo doma máme, mohla iniciovať vznik nových hier, ktoré by reagovali na prítomnosť, a zároveň ponúknuť sebareflexiu storočného SND či slovenského divadla vôbec.

PETER ČANECKÝ scénický a kostýmový výtvarník

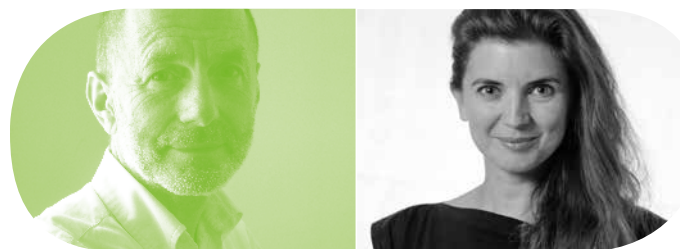
Slovenské národné divadlo vzniklo pred sto rokmi slobodným rozhodnutím spoločnosti. Dnes by sa mala sloboda na toto miesto vrátiť. Myslím tým slobodu finančnú, obsahovú a personálnu. Sloboda si vyžaduje rigoróznú etiku a uvedomenie si mechanizmu dôsledkov vlastného konania. Prajem SND, aby ho slobodne reprezentovali najvyššie profesionálne authority tejto spoločnosti.



2 x 2

Čo by malo Slovenské národné divadlo priniesť v stej sezóne a čo by mala jubilejná sezóna priniesť Slovenskému národnému divadlu?

Čo by malo Slovenské národné divadlo priniesť v stej sezóne a čo by mala jubilejná sezóna priniesť Slovenskému národnému divadlu?



MARIÁN AMSLER režisér

S Činohrou SND spolupracujem dlho a mám k nej pozitívny vzťah. Nejde o falošnú lojalitu, ide o záujem o vývoj kultúry na Slovensku a to, ako ho môžem ovplyvniť. SND je najviac na očiach verejnosti aj médií, a preto ho možno považovať za akýsi lakmusový papierik stavu našej kultúrnej vyspelosti. V tomto zmysle som dramaturgickým plánom sezóny nadšený. Jiří Havelka a jeho autorské projekty sú pre mňa už dlhodobo zjavením. Bulgakovov *Divadelný román* je dokonalá téma pre obrazotvornosť a poetiku dua SKUTR. Spojenie Slávy Daubnerovej a Heinera Müllera, Júlie Rázusovej a Alexandry Salmely sú čerešničky na torte. Dúfam, že sa režisérovi Michalovi Vajdičkovi podarí dokázať, že to nie je „celé zle“, že riaditeľov kultúrnych inštitúcií budú odvolávať na základe skutočných zlyhaní a vymenúvať na základe právoplatných konkurzov.

MICHAELA PAŠTEKOVÁ teoretička umenia

SND sa vraj chce v stej sezóne zaoberať zmyslom divadla v súčasnej spoločnosti. Uvítala by som, aby odpovede nehľadalo iba v plánovaných premiérach, ale vzťahlo si túto otázku aj samo na seba. Analýzy a postrehy Bergmana, Goetheho či Bulgakova by sa mali stať odrazovým mostíkom k hlbším a kritickejšími úvahám o tom, akou inštitúciou chce byť SND v ďalších rokoch a aké kroky treba podniknúť na to, aby výraznejším hlasom v našej spoločnosti naozaj bolo. A nielen formou mimumeleckého aktivizmu na námestiach, ale priamo na javisku.

Michaela Zakuťanská
dramatička



Záruka kvalitného nešťastia

V magazíne obchodnej siete Jednota som si prečítala zistenie britského ekonóma, že najšťastnejšími ľuďmi sú single ženy bez detí. Hneď som si spomenula na to single šťastie – realizovať sa neustále, od rána do večera, byť sám sebe sám a pán. A vzápätí aj na tie coworkingové kancle, kde každý single hľadá definíciu šťastia a štvorlístok šťastia, štyri piliere šťastia, a neustále rozmýšľa, ako v tom kúpeli egoistického šťastia nebyť nešťastný. Akoby sme chceli vynájsť absolútne šťastie ako životný vrchol, ktorý sa nepohybuje, iba konštantne je. Šťastie, ktorého podstata je v braní si a dávaní sebe a potom ešte dávaní kariere, ktorá našu hodnotu a existenciu potvrdí. Šťastie sa predáva v koláči z lajkov, dá sa dosiahnuť rovnako ľahko ako uvariť instantnú polievku, netreba pritom ani prežívať vlastný život.

Je aj divadlo miestom, ktoré má v divákovi vyvolávať pocit šťastia a vyrovnanosti? Akí by boli najšťastnejší ľudia podľa Aristotela? Tí, ktorých myseľ sa očistí tragédiou? Tí, ktorí z divadla odchádzajú znepokojení, pretože pocítili svoju existenciu, ktorá rozrušila ich bahienko pomyselného šťastia? Tí, ktorým sa cez tragédiu a strach podarilo zanechať za sebou dôležitosť vlastného boja so zemskou príťažlivosťou?

Divadlo nie je ekonomika klaňajúca sa dobe, ktorá dbá na šťastie a rýchlokvasenú krásu. Divadlo, ktoré šľachtí ducha, nešľachtí v ľuďoch nadhodnotený pocit šťastia a nedáva rýchlu odmenu, je zárukou kvalitného nešťastia, ktoré ľudskú existenciu a hodnotu človeka potvrdzuje, či sú to single ženy bez detí, alebo zadaní muži s deťmi. ♣

Ja a divadlo

v októbri kreslí — Eniac



KATARÍNA GUROVÁ

herečka



Som rok po škole, takže čerstvo v živote, snažím sa rozhadzovať siete, dať o sebe vedieť. Práve mám za sebou premiéru inscenácie *Romulus V.* s témou zodpovednosti jedinca voči spoločnosti. S kolektívom UhoL92 to bola už moja tretia spolupráca. Sú to inšpiratívni mladí ľudia, ktorí majú čo povedať, neboja sa rôznych tém či foriem a som vďačná, že môžem byť pri tom. Najväčšou inšpiráciou je pre mňa priateľ, ten je dokonale fascinovaný herectvom. Priviedol ma napríklad k technike practical aesthetics, za ktorou stoja David Mamet a William H. Macy. Oproti iným technikám prináša veľmi konkrétne postupy a pravidlá, ktoré môžu slúžiť ako pomôcka pre herca, ktorý je stratený. Len prednedávnom sme objavili americkú hereckú koučku Ivanu Chubbuckovú, ktorú volajú americký Stanislavskij. Jej prioritou je, aby umenie a herectvo mali terapeutický účinok najmä na herca, ale i na diváka. Herec by sa mal dostať k vlastným strachom a bolestiam, pretaviť ich do postavy a tým sa „vyliečiť“. O pár dní odchádzame s inscenáciou *AniMak* na varšavský festival iTSELF, kde bude náklad workshopov a predstavení z celého sveta. Čakám, že sa odtiaľ vrátim motivovaná na ďalšiu spoluprácu. Bude tam aj workshop zameraný na prácu so Shakespeareovými textami v angličtine. A ja Shakespeara môžem.

SILVIU DEBU

herec a režisér



Momentálne sa v Bratislave hrá niekoľko mojich inscenácií: *Belehradská trilógia* v Divadle Lab, *Søren Kierkegaard* v Štúdiu 12 a najnovší *Richard III.* v Novej Cvernovke. Vznikli v spolupráci so spolužiakmi z herectva a s dramaturgom Máriom Drgoňom. Spolu s ním a ďalšími kolegami sme tento rok položili základy divadelného združenia Reštart, ktorým chceme vniesť čerstvú energiu do slovenského nezávislého divadla. Pod záštitou Reštartu pripravujem inscenáciu *American Buffalo* od Davida Mameta, ktorá by mala mať premiéru budúci rok. Zároveň pracujem ako herec v Rumunsku. Je zaujímavé, že mám možnosť byť na oboch stranách „barikády“: herec aj režisér, v dvoch krajinách s rozdielnymi jazykmi, kultúrami a prístupmi k divadlu. Pomáha mi to lepšie porozumieť oblasti, v ktorej pracujem. Všimol som si, že rozdiel medzi dobrým a veľmi dobrým, bez ohľadu na krajinu, robia jednoduché veci: prísť na skúšku načas, naučiť sa text (zdanlivo banálne maličkosti, ktoré čím ďalej, tým viac v divadle chýbajú). Snažím sa dávať si na tieto veci pozor. Často mi nápad na novú inscenáciu skrsne v hlave v spojitosti so špecifickou melódiou alebo spevákom. Hudbu mám rovnako rád ako divadlo a je mojím veľkým inšpiračným zdrojom.

JÁN ŠICKO

multimediálny výtvarník



Pre túto sezónu som pripravoval jubilejné logo pre Divadlo Andreja Bagara v Nitre. Vychádzal som z jestvujúceho loga, ktoré je formálne jednoduché a silné. Červený obdĺžnik som oddelil od typografie a tú zredukoval na písmená DAB. Obdĺžnik nie je len symbolom divadla, ale predstavuje aj časovú os od roku 1949 po 2019. Rozhodnutie dostať do loga emóciu cez minimalistickú zmenu prišlo celkom spontánne. Obdĺžnik som ohol do úsmevu a pridaním číslic sedem a nula vznikla vysmiata „tvár“ sedemdesiatej sezóny. Princíp som rozvinul aj pri tvorbe animácií, kde sa logo mení na vysmiatu sedemdesiatku alebo spomínanú časovú os. Logo sa stáva hercom. Pri nedávnej práci na Bartókovej opere *Hrad kniežata Modrofúza* som vytvoril grafický systém, v ktorom sa obrazy vynárajú akoby z podvedomia, aby sa vzápätí rozsykali do neuchopiteľnej spomienky. Nejasné formy, tekuté a abstraktné, sa sriedajú s tými konkrétnymi. Premietanie smerovalo na všetky steny aj strop a ten sa násobil v odrazoch zrkadlových plôch Zrkadlovej siene Primaciálneho paláca. Každý divák tak vníma len istý výsek reality, neuchopiteľný, emotívny a temný – taký, ako Modrofúzov hrad. Momentálne pripravujem aj projekcie a celý vizuál projektu *Triptych*, na ktorom spolupracujem so SLUK-om. Mal by mať premiéru túto sezónu.

3. september

Generálny riaditeľ Slovenského národného divadla Vladimír Antala odvolal z funkcie riaditeľa Činohry SND Michala Vajdičku. Ako dôvod uviedol dlhodobé nezvládanie manažérskych povinností. O deň neskôr vymenoval za nového riaditeľa dramaturga Petra Kováča.

6. september

Divadlo Jozefa Gregora Tajovského vo Zvolene otvorilo sezónu vyhlásením výsledkov diváckej ankety Motýľ. Najpopulárnejšou herečkou uplynulej sezóny sa stala Katarína Rozkošová. Cenu pre najpopulárnejšieho herca získal Ondřej Daniš. Najpopulárnejšou inscenáciou je opäť *Charleyho teta* v réžii Martina Kákoša.

10. september

Divadlo Andreja Bagara v Nitre zverejnilo vizuálnu identitu jubilejnej 70. sezóny divadla. Základný koncept sezóny – logo s motívom veselej sedemdesiatky vytvoril Ján Šicko. Autorkou ilustrácií k jednotlivým inscenáciám je ilustrátorka a spisovateľka Simona Čechová.

12. september

Štátne divadlo Košice oslávilo 95. výročie svojho vzniku. Svoju prvú sezónu otvorilo vtedajšie Východoslovenské národné divadlo v Košiciach inscenáciou komédie Jána Chalupku *Kocúrkovu*.

14. september

V Slovenskom národnom divadle sa uskutočnil otvárací koncert jubilejnej 100. sezóny divadla, ktorý pripomenul históriu prvej divadelnej scény. Pod taktovkou dirigenta Dušana Štefánka zazneli známe a populárne skladby Bedřicha Smetanu,

60 Antonína Dvořáka, Eugena Suchoňa aj Tibora Freša.

19. september

Zástupcovia Činohry SND požiadali ministerku kultúry Ľubicu Laššákovú o oficiálne stretnutie. V stanovisku, ktoré podpísalo 36 členov, uvádzajú, že odvolanie šéfa Činohry SND vnímajú ako precedens, ktorý do budúcnosti umožní generálnym riaditeľom riešiť problémy v komunikácii nekonceptnými krokmi. Na spoločnom stretnutí by chceli otvoriť najmä otázku spôsobu volieb generálneho riaditeľa.

20. september

Medzinárodný klimatický štrajk organizovaný hnutím Fridays for Future podporili na Slovensku viaceré renomované inštitúcie. Z divadelnej oblasti sa k štrajku pripojila Vysoká škola múzických umení, svoju podporu vyjadrili Divadelný ústav, Divadlo ASTORKA Korzo '90 a ďalšie divadlá.

25. september

Na medzinárodnom festivale Rehearsal for Truth 2019 v New Yorku, zameranom na inscenácie zo strednej a z východnej Európy, sa predstavila tanečná inscenácia Lucie Holinovej a Daniela Račeka *Watch Now*, v ktorej spolu s Račekom účinkuje Barbora Janáková.

Otvárací koncert 100. sezóny SND, foto A. Sládek



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

1. – 25. október

Hlavný program Medzinárodného festivalu súčasného tanca Bratislava v pohybe ponúka široké spektrum produkcií z rôznych krajín. Okrem víťaza Českej tanečnej platformy Viktora Černického a jeho *PLI* môžu návštevníci na festivale vidieť aj ďalšie práce slovenských choreografov a tanečníkov pôsobiacich v zahraničí. Anton Lachky Company z Belgicka predstaví produkciu *Ludum* a Martin Kilvády vystúpi so sólom *The Craft of Dry Lands Ice-Skating*.

3. – 31. október

V pražskom nezávislom kultúrnom centre Alfred ve dvoře sa bude konať Prehliadka slovenských nezávislých divadiel. Okrem inscenácií známych divadelných skupín a tvorcov, ako sú Odivo, Med a prach a Petra Fornayová, môžu návštevníci vidieť aj práce doposiaľ menej prezentovaných divadelníkov. *A.T.I.S.M.I.A.* od Petra Gondu skúma utopickú imagináciu a *Môj Moja* Ely Lehotskej a Jana Lepšíka je hudobno-výtvarnou inštaláciou.



12. október

V rámci festivalu Jeden svet sa v bratislavskej Cvernovke uskutoční *THE POLARITY PARTY*. Interaktívne podujatie Dany Caspersen a The MichaelDouglas Kollektivu v spolupráci s Novým Priestorom kombinuje choreografiu s riešením konfliktov. Jednoduché aktivity účastníkov budú nástrojmi pri úvahách o tom, aká je naša úloha pri vytváraní alebo odstraňovaní systémov polarizácie spoločnosti.

Divočiny (Odivo), foto D. Janovský

RÁDIO REGINA

- 9. 10. 22:00 **E. A. Poe:** Vražda v ulici Morgue, Na zdravie, doktor!
- 10. 10. 22:00 **T. Kusá:** Ľudia, fakty, udalosti – divadelná historička dr. Milena Cesnaková
- 16. 10. 22:00 **L. Kerata:** Ešte som tu a zostanem
- 20. 10. 17:05 **A. P. Čechov:** Pomsta
- 23. 10. 22:00 **P. Gregor:** Prst
- 30. 10. 22:00 **K. Horváth:** Václav a Boleslav alebo Krstiny a krv
- 31. 10. 22:00 **E. Benčík:** Ľudia, fakty, udalosti – Božidara Turzonovová

RÁDIO DEVÍN

- 8. 10. 20:00 **J. Chalupka:** Starý zaľúbenec
- J. Záborský:** Bitka pri Rozhanovciach
- 9. 10. 21:30 **J. Lenhart:** Smrť slávikov
- 11. 10. 21:00 **J. Vicianová – A. Nemogová Kollárová:** Dobrá tvár
- Ž. Langerová:** Vtedy v Bratislave, 1. časť
- 15. 10. 20:00 Divadelný zápisník
- U. Kovalyk:** Palacínkový pes, Tetula
- 16. 10. 21:30 **Z. Križková:** Etudy pre šesť prstov a tenisky
- 20. 10. 21:00 **Ž. Langerová:** Vtedy v Bratislave, 2. časť
- 23. 10. 21:30 **M. Prišvin – E. Drugová:** Krajina belasých bobrov
- 27. 10. 21:00 **Ž. Langerová:** Vtedy v Bratislave, 3. časť
- B. S. Timrava – M. Dacho:** Záplava
- 29. 10. 20:00 **M. Zakuťanská:** Doba plastová
- V. Bálint:** Blázon a kráľ
- I. Sajková:** Štyri suché stupaje

DVOJKA

- 15. 10. 10:00 **Vzbúrené mesto**, 1. časť (televízna inscenácia na historický námět)
- 16. 10. 10:00 **Vzbúrené mesto**, 2. časť
- 17. 10. 10:00 **Vzbúrené mesto**, 3. časť
- 18. 10. 10:00 **Pštrosí večierok** (televízna adaptácia tragikomédie I. Bukovčana)

Konkrétne ø ...

MICHAELA MOJŽIŠOVÁ (teatrologička)

... Otvárací koncert sezóny SND nie je vďačný umelecký formát. Vždy sa v ňom nájde miesto pre neprajnícku kritiku: raz je to spochybniteľná dramaturgia, inokedy neadekvátni interpreti, sem-tam oboje. Tento rok to tvorcom komplikovala aj kombinácia zaväzujúcej storočnice a napätej atmosféry spôsobenej (nielen) odvolaním šéfa Činohry. Žiaľ, nestal sa žiadny zázrak, dopadlo to zle. Počnúc nedôstojným privítacím vstupom generálneho riaditeľa cez málo reprezentatívny výber z českej a slovenskej tvorby, spevácke výkony neprekračujúce štandard (česť výnimkám) i nevýrazný orchester opäť hrajúci bez svojho šéfdirigenta až po nepochopiteľné ozvučenie spevákov, ktorým naša prvá scéna poprela základné kánony opernej profesionality. Vy kročenie šťastnou nohou sa ani tentoraz nekonalo.

KAROL MIŠOVIC (teatrológ)

... Festival Divadlo v Plzni opäť potvrdil, že je výkladnou skriňou čerstvej českej divadelnej tvorby obohatenou o perličky zo svetového kontextu. Zahraničné inscenácie ma tentoraz za srdce nechytily, skôr ma nechali chladným. Zaujali české inscenácie – *Fernando Krapp mi napísal list* s excelentnou Sárrou Venclovskou v hlavnej úlohe, takmer päť hodín trvajúci Dočekalovi *Anjeli v Amerike*, ktorí ubehli ako nič, a najmä *Persony* v réžii Jana Mikuláška. Tie ma presvedčili, že Bergman môže byť aj vtipný.

MIROSLAV BALLAY (teatrológ)

... Na festivale Divadlo situoval Kornél Mundruczó inscenáciu Divadla Proton *Je ťažké byť bohom* do kamióna na výrobu odevov zaparkovaného v garážovej hale bývalého depa. Odhalil v ňom desivé svedectvo o umučení troch žien pri nakrúcaní sadistických pornografických filmov. Režisér otrasnú výpoveď neustále stupňoval. Diváka nútil buď zasiahnuť, alebo od prezentovaných hrôz utiecť. Desivé scény týrania pripomínali pomyselne tri kruhy pekla v Danteho *Božskej komédii*, prípadne Pasoliniho škandalóznym film *Saló* alebo *120 dní Sodomy*.

LUCIA LEJKOVÁ (divadelná kritička)

... K dozvukom festivalu Divadlo tradične patrí čítanie ankety *Divadelných novín Up&Down*. V tej tohtoročnej sa najviac prikláňam k respondentom, ktorí svoje zmiešané dojmy z inscenácie maďarského Divadla Proton *Je ťažké byť bohom* výstižne pomenovali ako zaváhanie nad tým, či (ne)malo ísť o paródiu. Aj ja som si po predstavení kládla otázku, čo odo mňa tvorcovia vlastne chceli.

VLADIMÍR HULEC (divadelný kritik)

... Snad každá produkcia festivalu Divadlo byla na herectví postavena nebo alespoň s ním výrazně spjata a jím podmíněna. Asi nejvíce představení polské herecké ikony Krystyny Janda. Do Plzně přivezla produkci nazvanou *Zápisky z vyhnanství* o historii nekrvavého holokaustu v Polsku let 1967 – 1968. Slyšíme hlas a hudbu, na drapérii sledujeme obličej či dokumentární fotografie a záběry. To je vše. A stačí to.

OKTÓBER 2019
číslo 8 | 13. ročník

šéfredaktor

Milo Juráni

odborné redaktorky

Barbora Forkovičová

Martina Mašlárová

layout & logo

ZELENÁ LÚKA s.r.o.

jazyková redaktorka

Iveta Geclerová

adresa redakcie

kød – konkrétne ø divadle

Jakubovo nám. 12

813 57 Bratislava

vydáva

Divadelný ústav Bratislava

IČO 00 164 691

zodpovedná vydavateľka

Vladislava Fekete, riaditeľka

Divadelného ústavu

telefón

+421 (0)2 2048 7503, 312

e-mail kod@theatre.sk

internet

theatre.sk/projekty/casopis-kod

facebook.com/casopiskod

realizácia

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

distribúcia, predplatné

theatre.sk/projekty/

casopis-kod

cena čísla 2 EUR / 50 Kč

Vychádza 10-krát ročne

v náklade 400 ks.

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



MINISTERSTVO
KULTÚRY
SLOVENSKEJ REPUBLIKY

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.

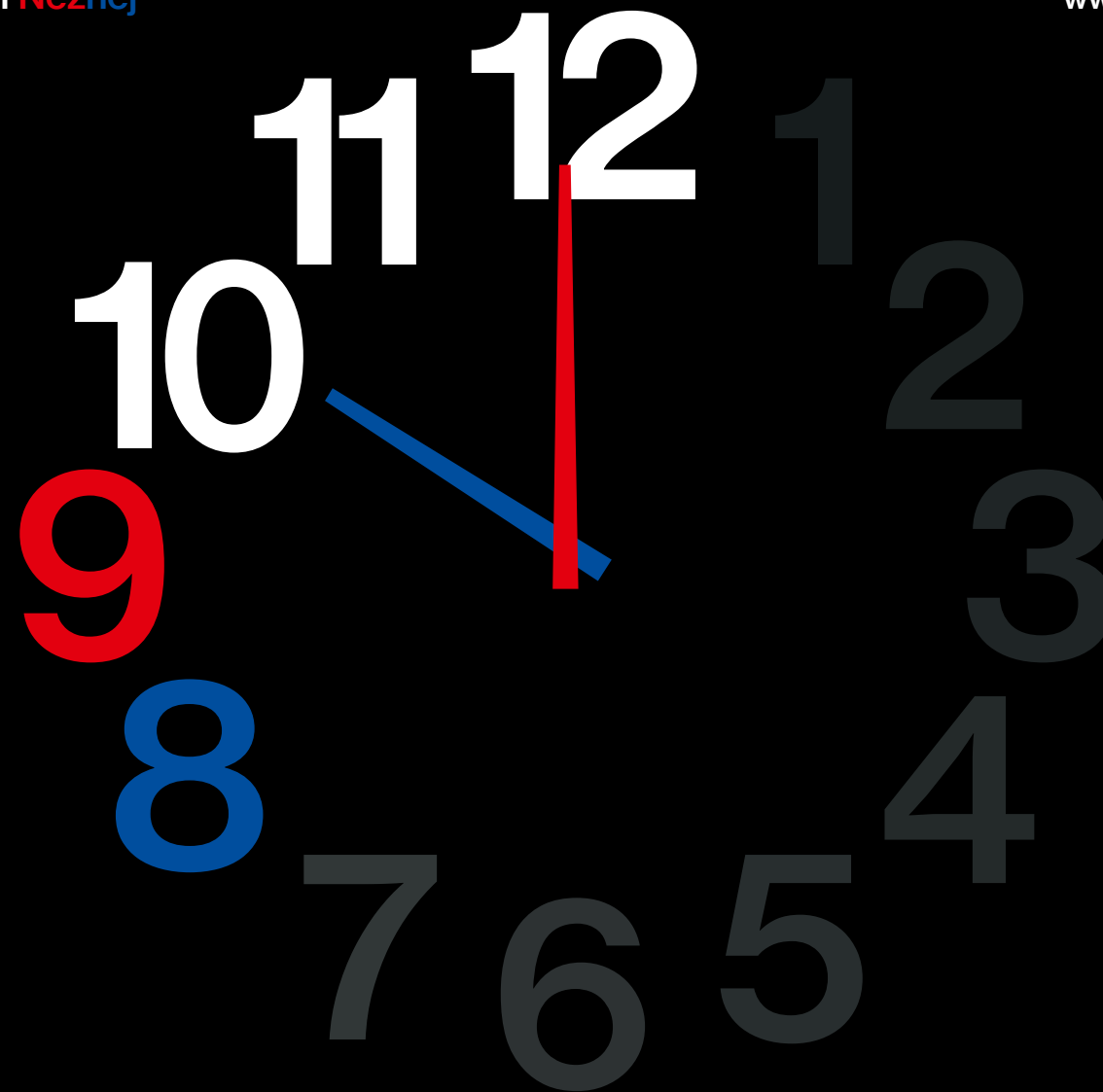


REGISTER

Ak hľadáte register všetkých dosiaľ publikovaných článkov, klikajte na theatre.sk/projekty/casopis-kod/archiv

Noc divadiel 16–11–2019

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



www.nocdivadiel.sk



foto: archív TASR

DOSKY 2019

DOSKY 2019
DIVADELNÉ OCENENIA SEZÓNY

DIVADELNÉ OCENENIA SEZÓNY

v nedeľu 10. novembra o 21.00 hod. na Dvojke

Zažite s nami slávnostný ceremoniál udeľovania divadelných cien DOSKY 2019 z televízneho prenosu z Mestského divadla P. O. Hviezdoslava v Bratislave a oslávte s nami 30 rokov slobodného divadelného umenia.

www.cenydosky.sk

DOSKY 2019 SA KONAJÚ POD ZÁŠTITOU PRIMÁTORA HLAVNÉHO MESTA SR BRATISLAVY MATÚŠA VALLA

GENERÁLNY
PARTNER:

SLOVENSKÁ
športiteľňa

Z VEREJNÝCH
ZDROJOV PODPORIL:

u. fond
na podporu
umenia

PARTNERI:

lita autorská spoločnosť
Nadácia SPP

Nadácia EPH

MEDIÁLNI PARTNERI:

rtv: RTVS
DEKOR
kpd koncertné
a divadelné

in.ba · **tasr** ·

SPOLUORGANIZÁTORI:

BRATISLAVA

**HOUSE OF
COMMS**

PODPOROVATELIA:

SCAICT

Play Barant

Osobou Zepoliansky
UNIVERZITA & MESTO
BRATISLAVA

CALOS

edelin **WOMAD**

fabka