

- Ø Miriam Kičiňová
- Ø Celé zle v Činohre SND
- Ø Jahodové polia v PND
- Ø Banalita lásky v DAB Nitra
- Ø Krásne je v Tatrách  
v Spišskom divadle
- Ø Sláva Daubnerová  
v ND Praha
- Ø Marián Amsler  
v Divadle Komédie
- Ø Manifest z Gentu

január

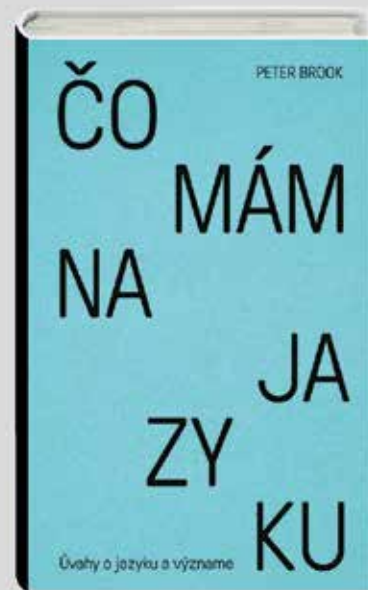


# kód

## konkrétne Ø divadle

číslo 1 | ročník 14 | 2020

cena 2 € | 50 Kč



**Peter Brook**  
**Čo mám na jazyku**  
**Úvahy o jazyku a význame**

V knihe *Čo mám na jazyku* sa Peter Brook podmanivo, hravo a múdro zaoberá témami, ako sú jemné, no významné rozdiely medzi francúzštinou a angličtinou a početné roviny, z ktorých možno vnímať Shakespearovu tvorbu. Brook sa tu vracia aj k svojej zásadnej idei „prázdného priestoru“ a uvažuje o tom, ako sa v priebehu jeho dlhej a význačnej kariéry zmenilo divadlo a svet. Pretkaná intímnyimi a výstižnými historkami z Brookovho života je kniha nevelkým, zato osviežujúcim darom od jedného z najväčších umelcov našej doby. Najnovšia kniha režiséra Petra Brooka vychádza v slovenskom jazyku krátko po originálnom vydaní.



**Malý divadelný kalendár/Diár 2020**  
**Rok slovenského divadla 2020**

V diári je využitá časť dokumentačného materiálu z projektu Prítomnosť divadelnej minulosti, ktorý mapuje výnimočné inscenačné počiny slovenského profesionálneho divadla. Na pozadí inscenácií, ktoré závažnou mierou zasiahli do divadelnej histórie, prezentuje Divadelný ústav bohatstvo svojich archívnych, múzejných a dokumentačných zbierok, ako aj spôsoby uchovávaní divadelnej minulosti. Kalendár ako každý rok prináša jubileá divadelných umelcov, výročia slovenských divadiel, ako aj dôležité medzníky divadelných udalostí spätých so slovenským divadlom.

# Milí čitatelia a čitateľky!

Začal sa rok 2020, v ktorom Slovenské národné divadlo oslávi sto rokov. SND sezónu nezačalo najšťastnejšie, ani nie tak z umeleckej ako skôr z inštitucionálnej stránky. Zo všetkých pohnutí redakciu najviac zasiahla strata talentovanej a vlastne už etablovanej protagonistky Činohry SND Moniky Potokárovej, našej generačnej spolupútničky, ktorá nielen podľa nás predstavovala viac ako pilier súboru.

Okrem spomínaného jubilea prinášajú dvadsiate roky aj prvý oficiálny Rok slovenského divadla. V *kôd*-e budeme preto pravidelne historizovať, uvažovať o význame, súčasných funkciách aj budúcnosti divadla v globalizovanom svete. Januárové číslo ponúka pár prvých tehál, buduje základ pre ďalšie úvahy o medzinárodných aj multikultúrnych spoluprákach, koncepciách a nových prístupoch. Ako vidno, aj geograficky vzdialené divadlo v Zimbabwe, fungujúce v odlišných politických a kultúrnych kontextoch, má nakoniec prekvapivo blízko ku kultúrnej situácii v časti Európy. Dialóg o povahe subvencovaných divadiel je nadčasová záležitosť, preto neostáva iné ako v ňom pokračovať. Bez snahy hľadať, upevňovať aj sponchyňovať svoj zmysel ho tieto inštitúcie rýchlo stratia. Ako naznačuje rozhovor s jednou z duší Činohry SND, lektorkou dramaturgie Miriam Kičiňovou, tieto polemiky sa vedú aj u nás, aj keď ostávajú ukryté v útrobach inštitúcií. Preto naozaj veríme, že stý rok prinesie celému slovenskému divadlu (nech pod tento pojem patrí všetko, čo sa divadla týka) viac šťastných dní ako minulý. Aby groteska od Bulgakova, ktorá sa aktuálne v SND chystá, nebola nakoniec aktuálnejšia ako sme predpokladali.

FOTO NA OBÁLKE  
Jahodové polia, Prešovské národné divadlo, foto R. Tappert

## obsah

### na margo

2 Kto rozpráva príbehy  
Zuzana Uličianska

### rozhovor

3 Štátna inštitúcia by nemala byť  
zamrznutým kmeňom stromu  
rozhovor s Miriam Kičiňovou

### recenzie

14 Celé zle nie je zlé...  
Nora Ibsenova  
• CELÉ ZLE (ČINOHRA SND)

18 Záplava jahodového jamu  
Diana Pavlačková  
• JAHODOVÉ POLIA (PND)

22 Banalita lásky a krehkosť  
javiskového tvaru  
Miro Zwiwiefelhofer  
• BANALITA LÁSKY (DAB NITRA)

27 Fraška bez útechy  
Barbora Forkovičová  
• KRÁSNE JE V TATRÁCH  
(SPIŠSKÉ DIVADLO)

extra  
31 Manifest z Gentu

zahraničie  
33 Sláva Národnému  
Eva Kyselová

38 Pražský Lazarus nabízí kromě  
Bowieho hudby i umělecký  
zážitek  
Tereza Pavelková

t/h/k  
43 Medzi diktatúrou a demokraciou  
Julius Heinicke

### in memoriam

48 Húževnato hľadal pravdu,  
dobro a krásu  
Martin Timko

krátko kriticky  
50 Don Martinka  
Milo Juráni

51 Witoldova fantasmagorická  
apoteóza  
Marcela Magdová

knižná ukážka  
52 Divadlo v krizi (?) aneb  
Pokus o mimesis  
Wolfgang Spitzbardt

### knížné tipy

### z tvorby

54 Znovu skúšam Jurgovu Hanu  
Alena Lelková

2x2  
54 Čo by nemalo chýbať  
v univerzálnom divadelnom  
manifeste?

### glosa

55 Pán H.  
Michaela Zakuťanská

### ja a divadlo

Zuzana Burianová  
Eva Mores  
Miriam Horňáková

### kaleidoskop

59 tipy redakcie

59 z éteru/TV

60 konkrétne p...



**Zuzana Uličianska**  
divadelná publicistka



## Kto rozpráva príbehy

Angažované divadlo. Vzdelávací projekt pre tínedžerov. Hra o národných hrdinoch. Nič z toho sa automaticky nespája s predstavou broadwayského hitu. A predsa je lístok na muzikál *Hamilton* o jednom z otcov-zakladateľov Ameriky už niekoľko rokov „hot ticket“, a to nielen v New Yorku, Chicagu či v Londýne. Hoci zaň dáte minimálne 250 dolárov, táto šou je beznádejne vypredaná na niekoľko mesiacov dopredu. Pritom neobsahuje žiadne špeciálne efekty a úprimne povedané, nie je ani tou najlepšou produkciou, akú ste kedy videli. Ide však o najväčší hit v dejinách, ktorý získal nielen astronomické sumy z predaja lístkov, ale aj množstvo cien Tony, Pulitzer či Grammy.

Ako sa podarí vyrobiť takýto fenomén? Nie je to len chytľavou hudbou Lina-Manuela Mirandu, ktorá je zmesou hip-hopu, džezu či R&B, ale aj delikátnou úpravou príbehu o prvom ministrovi financií tak, aby dokonale reprezentoval predstavu o americkom sne. Akokoľvek je povest' úspechu, ktorý prirodzene nasleduje po tvrdej práci, pošramotená štatistikami o rozširujúcich sa príjmových nožniciach, stále ide o najdominantnejší diskurz americkej spoločnosti. Nečudo, že najpopulárnejšia veta celého muzikálu „Immigrants: we get the job done“, ktorá zaznie v piesni *Yorktown (The World Turned Upside Down)* sa medzičasom stala súčasťou politického boja liberálnej Ameriky proti trumpizmu.

Je to príbeh o histórii, tej dávnej, bielej, otrokárskej, prerozprávajúci súčasními Američanmi v celej rôznorodosti rás. Viete si predstaviť Georgea Washingtona či Thomasa Jeffersona ako rapujúcich Afroameričanov? Práve do rapu sa, paradoxne, dá vtesnať až neveriteľné množstvo informácií, takže v jednom „battli“ sa diváci dozvedia o dobových politických dilemách viac, ako by si kedy stihli prečítať. Tento muzikál urobil pre rozmanitosť broadwayskej scény, ale aj divadelného publika niečo,

čo bolo donedávna celkom nemysliteľné, kasting bol zameraný výlučne na hercov a herečky z minorít.

Všetko to má svoje ale. Nespravil vlastne muzikál z bývalých otrokárov sympatákov? Nestratili sa z príbehu reálni černosi? Bol by príbeh zakladateľa amerického bankovníctva taký emotívny, keby ho v prvom obsadení nehral šarmantný Portoričan Miranda? *Hamilton* je najvýraznejším príkladom netradičného obsadzovania, ktoré nemôže nebyť veľkou témou súčasného amerického divadla.

„Tradičný divadelný kánon znamená hry písané bielymi mužmi o bielych ľuďoch. Nikdy som sa v týchto hrách necítila doma,“ pomenovala situáciu Sandra Delgado, jedna z upravovateľiek Ibsenovej *Nory* pre inak pomerne konzervatívne Writers Theatre pôsobiace vo veľmi snobskej rezidenčnej štvrti Chicaga. V tejto novej produkcii hrá titulnú úlohu Latinskoameričanka Cher Álvarez, jej priateľku Afroameričanka Tiffany Renee Johnson a finančníka Krogstada snedý fešák z televíznych seriálov Adam Poss.

Toto „prisvojovanie si“ klasických príbehov sa deje s takou istou vehemenciou, s akou si biela rasa celé storočia kradla postavy Othellov. Nechtiac si spomínam aj na celý zástup „nafarbených“ černochovo zo socialistických televíznych inscenácií. To, že svet nie je iba biely, by sme si mali všimnúť aj na Slovensku a napríklad si prezrieť tohtoročný kalendár Pirelli so shakespearovskou témou, v ktorom už medzi súčasnými stelesneniami rebelskej Júlie nie sú len Kristen Stewart či Emma Watson. 🍷

**MIRIAM KIČIŇOVÁ**

## Štátna inštitúcia by nemala byť zamrznutým kmeňom stromu

**V jednej chvíli je dramaturgičkou inscenácie na „veľkej scéne“, v ďalšej beží spraviť lektorský úvod k predstaveniu v Štúdiu a potom k nemu ešte púšťa titulky. O deň na to má divadelný workshop s učiteľkami zo základných škôl alebo s rómskymi deťmi, zorganizuje tematickú diskusiu alebo odmoderuje podujatie v Modrom salóne. Rovno odtiaľ vyrazí na medzinárodnú konferenciu alebo sprevádza hostujúce predstavenie, na záver ktorého si podá ruku s nórsnym kráľom. Miriam Kičiňová to všetko zvláda s úsmevom, typickým elánom a charakteristickou skromnosťou, voči svojej inštitúcii je lojálna, ale aj kritická.**

**Pamätám si na jeden moment, keď ťa niekto predstavil ako dramaturgičku SND a ty si mala potrebu uviesť to na pravú mieru, povedať, že si „len“ lektorkou dramaturgie. Nikdy som presne nevedela, čo to znamená. V inštitúcii ťa vnímam vždy v inej role. S akou predstavou si nastupovala na túto pozíciu? Čo malo byť tvojou náplňou práce?**

Poznala som predošlú lektorku dramaturgie a vedela som, že má na starosti knižnicu, ktorá sa mala otvoriť pre verejnosť a výraznejšie fungovať aj vnútri inštitúcie. Očakávala som, že lektor bude najmä človek, ktorý bude sedieť v tej knižnici, čítať dramatické texty v cudzích jazykoch a informovať o novinkách v tejto oblasti. Do SND som prišla v neslávnom čase, keď tam neboli žiadni iní dramaturgovia a vlastne nijaká sila, ktorá by bola



foto archív M. Kičiňovej



na pomedzí tvorby, schopnosti niečo písať a rozmýšľať marketingovo, tak sa začali kumulovať funkcie. K praktickej dramaturgii ma tiež priviedla znalosť jazykov. Neskôr sa dramaturgia opätovne naštartovala a prichádzali nové kolegyně a kolegovia, osobnosti ako Rastislav Ballek, nakrátko Martina Vannayová a Zuzana Dzurindová, následne Martin Kubran, po ňom Darina Abrahámová, Peter Kováč, Daniel Majling a nakoniec Miro Dacho, až sa to ustálilo na troch dramaturgoch a jednom lektorovi. Ale začalo sa to naozaj predstavou o človeku, ktorý by mal sedieť a robiť rešerš všetkého nového, čo by mohlo byť zaujímavé pre divadlo, o čom by sa vedenie alebo iný okruh dramaturgov mali dozvedieť.

**Ako sa potom stalo, že tá predstava prerástla do dnešnej podoby tvojho pôsobenia v divadle?**

**Si človekom, ktorý pomáha s prevádzkou Modrého salóna, máš na starosti vzdelávacie programy, zároveň si súčasťou aktivít, ktoré súvisia s vonkajšími vzťahmi, nehovoriac o dramaturgiách. Už na prvý pohľad je zrejmé, že toho robíš naozaj veľa.**

Možno to tak len navonok vyzerá. Ako vravím, situácia za vedenia Vladimíra Strniska a generálneho riaditeľa Ondreja Šotha, v ktorej som nastúpila, bola pre divadlo špecifická. Bola do istej miery negatívne zlomová, ale v niečom zrejme pozitívna – vznikol priestor pre nový pohľad na dramaturgiu ako takú, čo by mala a mohla spíňať. Postupom času sa vďaka tomu divadlo omnoho viac otvorilo. Ale neudialo sa to, samozrejme, hneď. Druhá vec je, že v čase, keď som prišla, bolo SND v novej budove len pár rokov. Bolo to pre mnohých zvláštne, divadlo vtedy strácalo diváka, pretože mu vlastne nikto nevedel povedať, prečo by mal chodiť do novostavby, ktorá je ďaleko od centra, bez spojenia. To miesto bolo treba definovať a dať mu zmysel. Preto som potom prijala chápanie lektora aj ako človeka, ktorý by mal riešiť vzdelávacie aktivity, to bola moja druhá funkcia, vzdelávanie nielen dovnútra inštitúcie, ale aj navonok. Takže sme vymysleli dva základné programy Hovoríme o divadle a Od textu

po predstavenie. V jednom z nich vodíme záujemcov a záujemkyne do zákulisia divadla, hovoríme im o vzniku inscenácie, o technológiách a v ďalšom sa s konkrétnou triedou žiakov sústreďujeme na inscenáciu, ktorú idú navštíviť. Obe fungujú v rôznych intervaloch raz intenzívnejšie, inokedy menej, závisí to od toho, čo sa v divadle deje.

**S ambíciou zatraktívniť divadlo, otvoriť ho širšiemu publiku, zrejme vznikol o pár rokov neskôr tiež Modrý salón. Ten sa stal priestorom na prezentáciu aj iných formátov, než sú činoherné produkcie, čo je vo svete bežnou súčasťou činnosti veľkých domov. Prezentujú sa tam mladí tvorcovia, robia sa diskusie na spoločenské témy, návštevnosť je síce kolísavá, ale aj tak sa to javí ako dôležitá iniciatíva smerom k návštevníkovi.**

Keď sa otvoril Modrý salón – musím zdôrazniť, že každá podobná iniciatíva sa udiala v spolupráci s vedením alebo s riaditeľom –, zrodili sa rôzne inšpirácie na diskusno-debatné večery, prišli nápady na ľudí, hostí, ktorých sme oslovovali. Modrý salón spočiatku nemal žiadny „štáb“, takže človek bol v jednom momente od produkčného cez inšpicenta všetkým, až kým sa ten priestor „nespecializoval“ a nevytvorila sa štábná kultúra toho, kto a ako tam funguje. Som vďačná za všetky malé projekty, ktoré sa podarili, aj keď to bolo najmä spočiatku náročné sklbiť s vhodnou marketingovou stratégiou. Všetky Insighty<sup>1</sup>, inscenované čítania, lektorské úvody, kontakty so súčasťou drámou, mi dávali pocit, že vlastne toto by mal lektor dramaturgie robiť. K tomu sa za vedenia Romana Poláka a v spolupráci s jeho dramaturgickým tímom pridružili ďalšie aktivity.

**Prečo vlastne vznikol nápad spustiť Modrý salón?**

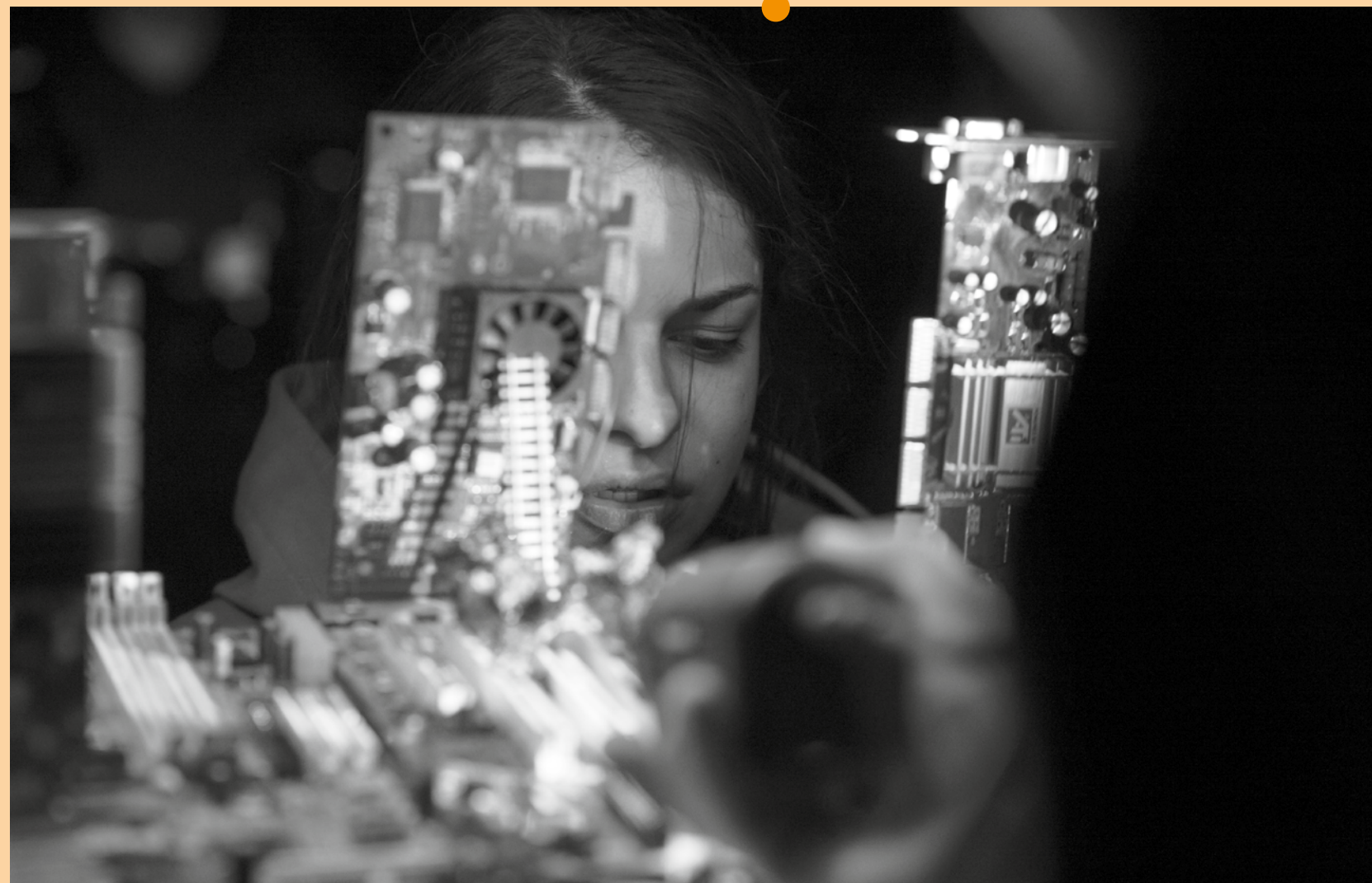
Ešte za vedenia Štefana Bučka vznikla idea hľadať priestor, ktorý by bol ešte komornejší ako Štúdio a ktorý by sa mohol stať platformou pre tvorcov a hercov zvnútra súboru. Aby mohli oni naplňať svoje tvorivé predstavy. Ale až Roman

<sup>1</sup> Séria podujatí Insight bola sprievodnou aktivitou k novým premiéram Činohry SND, jej cieľom bolo cez diskusiu s tvorcami poskytnúť divákovi vzhľad do tvorivého procesu (pozn. red.).

Polák sa definitívne rozhodol využiť časť sponzorských peňazí na vznik takéhoto priestoru, a tak sme sa to rozhodli spustiť – uprostred sezóny, skrátka preto, že sa nám chcelo. Prvé otváracie predstavenie bolo práve *Tušené ostáva v tieni*, komponovaný večer inscenovanej poézie Štefana Bučka a hudby Adrieny Bartošovej. Spočiatku teda projekty vznikali na báze dobrovoľnosti, hoci mnohí potom ten priestor začali chápať ako niečo navyše popri tej „normálnej“ práci, ktorej je už tak či tak veľa. SND je veľká inštitúcia, s veľkým ansámblom, musí sa hrať od utorka do nedele a akýkoľvek výpadok treba nahradiť.

To súvisí s kontraktom so štátom, ktorý musí príspevková organizácia naplňať. Na druhej strane bola idea, že Modrý salón môže odľahčiť tlak na veľké sály, lebo môže ponúkať rovnako kvalitné, len komornejšie programy, ktoré budú taktiež súčasťou kontraktu. Takže, ak SND musí odohrať asi sedemsto predstavení, ak aspoň časť z nich bude v Modrom salóne, tak by to mala byť vlastne úľava pre tých, ktorí sa musia zúčastňovať na veľkých produkciách.

**čudzô** (Modrý salón SND)  
foto R. Tappert





**Spomenula si Štefana Bučka, Vladimíra Strniska a Romana Poláka, troch riaditeľov Činohry, ktorí sa v ostatnej dekáde na čele súboru vystriedali. Medzi nimi ešte chýba Emil Horváth a po Polákovi Michal Vajdička, ale aj riaditeľ Peter Kováč. Každý z nich mal vlastnú predstavu o fungovaní telesa, kládol dôraz na niečo iné. Dá sa nejako zrekapitulovať ten vývoj?**

Skúsím to zhrnúť. Obdobie pod vedením profesora Strniska bolo krátke a transformačné, ale vtedy som si uvedomila, ako inak vníma inštitúciu človek zvonku v čase, keď je študentom a je v nejakej prirodzenej opozícii voči nej. Je zdravé, že človeka irituje nejaká estetika alebo má pocit, že istá poetika stagnuje, má iné požiadavky na herecké kvality, vníma nároky zo sveta. Aj tým, že na VŠMU sme mnohí často cestovali a boli konfrontovaní s inscenáciami zo zahraničia, sa asi zrodila prirodzená túžba porovnávať to, čo sme videli inde, s dianím na domácej scéne. Ale keď človek prechádza zvonku dovnútra, úplne inak vyhodnocuje reálne možnosti. Uvedomuje si, v čom sú vnútorné limity inštitúcie a ako sa s nimi treba vyrovnávať, čo z toho sú výzvy vyžadujúce normálnu systematickú prácu, aby sa veci dali zmeniť a posunúť, a čo sú skutočné limity, ktoré nie je možné prekonať.

**Ako sa toto vedomie v tom čase odrážalo v praxi?**

To prvé fungovanie dramaturgie bolo vo fáze zvláštneho chaosu, vlastne bez dramaturgie, vyvolalo to neskutočne mnoho rozporov a kritických ohlasov. Čo bolo za tým, ja už teraz nechcem analyzovať ani hodnotiť. Dovtedajšia práca Martina Porubjaka, Dariny Abrahámovej, Petra Pavlaca a tímu interných režisérov bola zásadná, s víziou, s mnohými dôležitými rozbehnutými projektmi. Je však možné, že narušenie stabilizovaného dvadsaťročného vývoja inštitúcie po revolúcii spôsobilo, že sa veci stali transparentnejšími. Umožnilo to väčšiu fluktuáciu ľudí a tým aj príchod poetík, ktoré by možno za iných okolností nikdy do toho divadla nevstúpili. Spôsob, akým sa to vtedy udialo, bol nezodpovedný, netaktný, neľudský, nepríjemný, ale asi prelomil istú kamennú bariéru, ktorá podľa mnohých dovtedy v divadle bola.

**Skúsme si to rozmeniť viac na drobné...**

Prvú fázu možno pomenovať ako úsilie o návrat k poctivému hereckému divadlu, pričom rôznorodosť poetík nebola taká rozhodujúca ako snaha prinášať herecké „mäso“ a materiál v tých klasických pevných činoherných tituloch s režisérmi, ktorí sa primárne zaoberajú hercom. Ja som vtedy po prvýkrát spolupracovala práve s Diegom de Breom na *Coriolanovi*, čo bol ale ešte kontrakt predošlého vedenia, a potom s Petrom Mikulíkom na *Pamäti vody*. Možno nie každý mal pocit, že herecká práca bola taká intenzívna a napĺňala tieto očakávania, ale ako poznám Vladimíra Strniska a tvorivé tímy, ktoré vyskladal, tak takýto bol zámer. Medzitým prebiehali ďalšie personálne zmeny a zároveň niečo, čo vnímame aj dnes, keď sa dostáva generálny riaditeľ do rozporu s riaditeľom Činohry. Keď tieto dve zložky napriek konfliktu nedokážu fungovať v normálnom dialógu, tak sa inštitúcia veľmi rýchlo dostane do fázy disfunkcie, pretože sú od seba v istých typoch rozhodnutí veľmi závislé. V takej situácii vždy príde úvaha, do akej miery by malo byť Národné divadlo subjektom troch samostatne hospodáriacich súborov, a či by mali mať centrálné riadenie.

DESATORO (Činohra SND)  
foto R. Tappert



Ďalšia éra, riaditeľa Emila Horvátha a dramaturga Martina Kubrana, sa oveľa intenzívnejšie venovala rôznorodosti režijných poetík. Spočívala najmä vo voľbe razantných a zásadných titulov, najmä súčasných textov, stále ešte pevných, ale z aktuálnej dramaturgie. A taktiež v oslovovaní režisérov, ktorí mali napĺňať tento rámec. To bolo spojené aj s generáčnym prerodom divákov. Keď si to spätne uvedomujem, tak naozaj bolo vidieť, ako sa v hľadisku vymenilo osadenstvo, dospela generácia divákov 30+, ktorá si postupne začala hľadať cestu „na koniec mesta“. Bolo to tiež obdobie, keď sme sa veľmi intenzívne venovali témam súvisiacim s druhou svetovou vojnou a holokaustom. Bol to veľmi jasne definovaný pohľad na minulosť ako niečo určujúce aj pre našu súčasnosť.

**Ja ako najvýraznejšiu éru, zrejme aj preto, že trvala najdlhšie, vnímam funkčné obdobie Romana Poláka. Vznikli niektoré kľúčové projekty a tituly, napríklad *Desatoro*, na ktorom si dramaturgicky spolupracovala a vďaka ktorému diváci spoznali rôzne autorské a režijné poetiky, ale aj mnohé inak neprístupné priestory SND.**

Áno, to bola ďalšia jasne definovaná dramaturgia, ktorá sa zamerala na rozvoj súčasnej a pôvodnej slovenskej drámy, ale aj na stimuláciu kreatívnych kooperácií medzi zahraničnými autormi a našimi režisérmi a naopak. Veľmi sa posilnila spoločensko-kritická línia inscenácií. Také bolo tretie obdobie. To štvrté, ktoré sme zažívali posledné dve sezóny pod vedením Michala Vajdičku, sa zas opieralo o silnú tému v dramaturgii, ktorú mali jednotlivé tituly napĺňať. Objavili sa aj typy inscenácií, ktoré sa môžu rodiť bez pevného textu. To najnovšie obdobie, v rámci ktorého na začiatku sezóny prebral vedenie Peter Kováč, je v istom zmysle dobiehaním dohôd z toho predošlého, v tomto ohľade tu existuje zodpovednosť prichádzajúcich i odchádzajúcich. Ale dochádza aj k zmenám, takže to vnímam ako fúziu. Táto sezóna sa má opierať o dobré texty, ktoré dajú opäť priestor hercom a inscenácie nebudú do takej miery

zamerané na exponovanie vyhranených režijných poetík ako v ostatnej päťročnici. Teraz je zámerom koncentrovať sa na herca, aby sa potom v ďalšej sezóne dali opäť vo zvýšenej miere rozbehnúť pôvodné texty v kombinácii s dobre zvolenými režisérmi, aby to bolo zmysluplné pre autorov, aby bolo možné motivovať ansámbel a zachovať aj líniu pozývania zahraničných režisérov.

**Medzinárodné spolupráce v rámci Činohry SND sú témou samou osebe. Posilniť tento rozmer bolo ambíciou práve Polákovho vedenia. Ty si zažila viaceré spolupráce zblízka, s Diegom de Breom, Jiřím Havelkom, Janom Klatom. Čo to pre divadlo znamená? Zvonka to vnímame ako jednoznačný prínos, ale oproti spolupráci s domácimi režisérmi je to aj náročnejšie.**

Je to veľký vpád. Dali by sa pomenovať štyri faktory, ktoré spoluprácu so zahraničím ovplyvňujú. Prvá vec je veľmi banálna a to je finančný rámec, v ktorom sa pohybuje my a v ktorom sa pohybujú ostatné európske domy. To nie sme schopní dobehnúť. Ďalšia vec je neznalosť nášho regiónu v zahraničí. Hostujúcemu režisérovi treba ozrejmiť zmysluplnosť pobytu v tomto divadle a tejto inštitúcii. To znamená, že musí prebehnúť nejaký prvý kontakt. Napríklad to, že sa zrodil festival Eurokontext, pomohlo niektorým veľmi dôležitým spoluprácam, pretože zahraničný režisér prišiel so svojím ansámblom a vnímal našu technologickú pripravenosť, disponovanosť ľudí, vnímal celkovú energiu inštitúcie a mesta. Je asi rozdiel, či človeka pozývaš do krajiny, o ktorej vie, o ktorej počul, možno bol na festivale Divadelná Nitra, ako keď iba tuší, že je to krajina niekde pri Českej republike alebo že je to niečí južný alebo severný sused. Potom prichádza dramaturgická otázka. Keď voláš nejakého režiséra, tak už tušíš, aká je jeho metóda práce. Napríklad keď vieš, že je to človek, ktorý robí autorským spôsobom, tak rozumieš, že na to treba nastaviť ansámbel. A potom prichádza štvrtý faktor práce u nás, ten praktický príbeh. Napríklad mnohých režisérov absolútne blokuje a limituje náš spôsob práce,

ktorým je iba jedna štvorhodinová skúška denne. Oproti praxi v iných krajinách Európy je to žalostne málo. U nás sa to tak nevníma, pretože máme fázu dlhých večerných predstavení a hrajú v nich rovnakí herci, ktorí by mohli potenciálne skúšať, takže vlastne nedokážeš vyskladať večernú skúšku a nemáme na to ani ten prirodzený návyk. To všetko treba pred takou spoluprácou zväžiť.

**Práve pre ansámbel je to podstatná skúsenosť. Mnohí hovoria napríklad o de Breových nárokoch a vyčerpávajúcej, ale formujúcej skúsenosti s ním. Spolupráce s Jiřím Havelkom prinášajú pre SND úplne neštandardný typ kolektívnej tvorby, ale herci to oceňujú.**

Často opakujem, že mám pocit, že zahraničný režisér je skôr osviežením pre súbor a že to je dôležité. Niekedy nevnímam – hoci je to nezodpovedné, lebo sa stále bavíme o verejných peniazoch –, či tá inscenácia dopadla lepšie, alebo horšie. Vyskúšali sme si rôzne modely – vznik pôvodného textu, jeho preklad, následne vysvetľovanie slovenských kontextov. To sme pri *Fyzikoch* s Klatom nemuseli riešiť, skôr bolo treba hľadať, ako daný text súvisí s našou témou alebo so Slovenskom. Pri prvej de Breovej inscenácii *Coriolanus* bolo síce super, že prišiel zahraničný režisér, ale diváci odchádzali zdesení. Mnohých odrádzala jeho interpretácia Shakespeara, ale vtedy bolo dôležité, že prišla nejaká forma rozbitia a dekonštrukcie klasického textu, potom sa na to už zvykalo ľahšie. Zároveň sú Slováci naozaj špecifickí v možnosti spolupracovať s českými režisérmí. Jazyková blízkosť je zásadným uľahčením práce. To je vlastne piaty faktor spolupráce, jazyková bariéra, potreba tlmočenia, schopnosť napriek tomu si porozumieť a niečo vytvoriť.

**V západoeurópskych divadlách je aktuálne trendom, že aj obsadzovanie pozícií umeleckých šéfov je transnacionálne – Martin Kušej v Burgtheatri, Ruth Mackenzie v parížskom Théâtre du Châtelet, donedávna Chris Dercon vo Volksbühne sú len niektoré príklady tejto praxe. V SND už dlhšie**

**cítiť, že by potrebovalo nejaký reštart, zároveň ho ničí všadeprítomná politizácia. Nestálo by za úvahu aj k nám pritiahnúť niekoho, kto by nebol natoľko zaťažený domácim prostredím a priniesol by do inštitúcie nový vietor? Bolo by to vôbec možné?**

Otázka je, pre koho by to bolo zmysluplné. Zvonku by to vyzeralo ako zásadné gesto, ale keď človek nepozná umelecké zázemie krajiny, do ktorej vstupuje, nepozná legislatívu, možnosti súboru, kam by to mohol nasmerovať? Nemyslím si, že by taký človek dokázal naplniť nejaké „poslanie“ Národného divadla. Mali sme veľmi zaujímavú rozpravu s pražskými kolegami na margo toho, že je síce super mať zahraničného riaditeľa, ale v momente, keď prestane reflektovať kontext krajiny a sústredí sa iba na estetické výboje, tak mu odíde jedna zásadná časť dramaturgie. Možno by to fungovalo s niekým z Česka, človek z maďarského prostredia by zas asi bol vlastne fascinovaný tým, čo všetko tu ešte môže nahlas povedať a urobiť a že za to nebude perzekvovaný, pretože tu stále je sloboda tvorby a vyjadrovania sa. Aj pre mnohých poľských tvorcov by to zrejme bolo príjemné prekvapenie, ale naozaj si neviem predstaviť, že by prišiel nejaký cudzí

Workshop pre deti z nízkoprahového centra Mixklub  
foto I. Ölvecký



režisér a mal by sa pustiť do reformy. Je to reforma, za ktorú nesieme zodpovednosť my a mali by sme sa odvážiť pustiť sa do nej, pretože štatút SND sa veľmi dlho nezmenil a inštitúcia vo svojej súčasnej podobe bude čoskoro neudržateľná. Je teda otázka, čo vlastne chceme robiť s takýmto typom inštitúcie a ako ju vôbec do budúcnosti môžeme posúvať. Naozaj si nie som istá, že spása má prísť zvonku, myslím si, že v tomto momente musí prísť zvnútra. Štátna inštitúcia by nemala byť zamrznutý kmeň stromu, ktorý sa už nepohne, ale skôr otvorenou platformou, kde sa môžu všetci cítiť ako rovnocenní partneri.

**To je vlastne základná otázka, akú funkciu má dnes národné divadlo ako také. Jeho pôvodná úloha, s ktorou pred sto rokmi vzniklo a s ktorou sa idea národného divadla de facto viaže od 19. storočia – teda byť kultúrotvorným činiteľom a ustanovizňou stimulujúcou národné povedomie –, sa v 21. storočí definitívne vyprázdnila. Potrebujeme vôbec ešte SND?**

Ja v ňom pracujem, takže si samozrejme myslím, že áno, ale uvedomujem si obrovské možnosti tejto inštitúcie a aj veľkú mieru zodpovednosti. Myslím si, že SND sa už netvári ako nositeľ ideí 19. či začiatku 20. storočia, keď vzniklo ako politické gesto na šírenie kultúry. Ale vlastne je to ešte stále priestor, od ktorého širšia obec naozaj očakáva, že bude reprezentantom nejakých národných hodnôt, zásadných ideálov, spoločenského étosu. SND môže byť silno spoločensky-kritické a zároveň je to stále jediné divadlo, ktoré má taký veľký ansámbel, v tomto nemá pendanta napríklad v nejakom regionálnom divadle, s ktorým by prichádzalo do konfrontácie. Nevrávim o banálnej súťaživosti, ale o tom, že SND chciac-nechciac musí saturovať u divákov absolútne rôzne potreby, lebo v meste nemáme vytvorenú divadelnú štruktúru tak, že niekde sa robí najmä fyzické divadlo, inde iba politické divadlo a podobne. S nejakou mierou úspešnosti sa SND darí realizovať tituly naozaj v celej tej škále, takže vo mne drieme pocit, že vlastne nie je zlé, ak si Národné môže dovoliť mať pod jednou strechou „všetkých“. Treba len dôsledne premyslieť napĺňanie jeho spoločenských funkcií.

**Milo Rau, umelecký šéf a autor manifestu NTGent, povedal, že mestské a štátne divadlá so stálymi súbormi a s obrovským rozpočtom stratili kontakt s ľudmi, ktorým by mali slúžiť. Čo treba na obnovenie toho kontaktu?**

Myslím si, že je dôležité, aby v divadle našli svoje tí, ktorí sa potrebujú v piatok večer zabávať, tí, ktorí sa chcú nechať rozrušiť a chcú myslieť, aj tí, ktorých fascinuje režijná poetika prekračujúca rámec realizmu a baví ich štylizácia a abstrakcia. Tí, ktorí chcú ísť na konkrétneho tvorca alebo tvorkyňu, napríklad niekoho z inej umeleckej sféry, ktorý tvorí multižánrové produkcie, lebo konečne môžeme hovoriť o nejakom priesečníku umení. Náš rozpočet dáva priestor aj na to, aby si divadlo mohlo dovoliť pozývať nezávislých tvorcov, je to celkom unikátny model, ktorý si inštitúcia môže dovoliť práve preto, že má na to rozpočet. Inde u nás tvorca napríklad nemá šancu vyskúšať si a realizovať mnohé vizuálne koncepcie, nik mu to nezaplatí alebo technologicky nezabezpečí. To je veľká devíza a tiež jedna zo základných úloh.

**Keď hovoríme o potrebách publika, akosi prirodzene to implikuje jeden konkrétny segment väčšinovej spoločnosti – Slovák, primerane vzdelaný, pravdepodobne zo strednej a vyššej vrstvy. Ďalším trendom, ktorý v zahraničí silno cítiť, je inklúzia, snaha zasiahnuť napríklad menšinového diváka. Čo preňho robí SND? Nie je v tomto trochu pozadu?**

Ja hovorím stále o Činohre, pričom SND je trojsúborové divadlo. Napríklad v Baletne vnímajú multikultúrnosť ako prirodzenú, balet je medzinárodný univerzálny jazyk a dokáže prekračovať hranice. Podobne je to aj v Opere. Jednou z výziev pre Činohru, niečo, čo zatiaľ nerobila dosť intenzívne, je práca s publikom a väčšie zacielenie na konkrétne komunity, ktoré v Bratislave žijú, napríklad cudzincov. Síce robíme pokusy s titulovanými predstaveniami, ale nie vždy zachytíme dostatočný počet zahraničných divákov. Verím, že sa nám raz podarí dostať do fázy, že vzniknú aj viacjazyčné inscenácie a multilingválny princíp bude



## rozhovor

normálny a štandardný. Ale je to na dlhé lakte a zároveň musíme stále myslieť aj na štandardného diváka, ktorý povie, že v SND sa vždy musí hovoriť krásnou slovenčinou, že to je ten reprezentatívny jazyk. Pričom jazyk predsa vždy len odráža spoločnosť, o ktorej sa hrá.

### A čo iné minority?

Je tu mnoho rôznych komunít – participujeme napríklad na festivale Drama Queer, čo je asi znak, že divadlo dokáže byť otvorené. Ale myslím si, že by sme to mali začleňovať do dramaturgie a promovať prepracovanejšie a kompaktnjšie. Všade vo svete je trend participatívneho divadla, mnohé inscenácie sú takzvané classroom plays. Ale v našej prevádzke je náročné dospieť napríklad k rozhodnutiu, že niektoré produkcie zrušíme, aby sme mohli ľudí odbremeniť a mohli začať chodiť po školách, byť tým Národným divadlom, ktoré chodí po Slovensku a je to preň normálne, nie extrémne komplikované a nákladné. No mám pocit, že prichádzame do fázy, že aj SND sa začne zaoberať komunitami, ktoré sú v tomto meste a v tejto krajine, bude im dávať priestor a prirodzene ich začleňovať do svojej dramaturgie.

**„Rozmanitosť v akcii“ bola aj téma vlnajšej konferencie ETC – European Theatre Convention v Bratislave. SND je členom tejto siete, v rámci ktorej inštitúcie z rôznych krajín kooperujú, ich zástupcovia sa pravidelne stretávajú a diskutujú o aktuálnych tendenciách. Prečo je pre nás dôležité byť súčasťou tejto platformy? Ako prebieha medzinárodná spolupráca medzi členmi?**

Skvelé na ETC je už to, že sa vôbec tie divadlá stretávajú. Zapojená je rôznorodá zostava štyridsiatich členských divadiel z Francúzska, Belgicka, vo veľkom počte z Nemecka, Poľska, Česka, Maďarska, Rakúska, Bulharska, teraz už aj z Turecka. Vďaka tomu sa dozvedáme o rôznych modeloch fungovania jednotlivých divadiel. Nie každé, aj keď je národné alebo štátne, je zriaďované nejakým ministerstvom kultúry, majú rôzne formy financovania a právnej subjektivity, mnohé fungujú na úplne inej báze,

napríklad sú bez ansámbľu. Takže potom so zvláštnym pocitom a s láskou sledujete, ako sa vaši portugalskí kolegovia tešia, že majú konečne prvý šesťčlenný ansámbel stálych hercov. Zároveň vnímate pokoru holandských kolegov, ktorí majú putovný systém a je pre nich prirodzené mať divadlo bez vlastnej budovy. S tým všetkým sa snažíte nejako konfrontovať a vyvodzovať pre seba otázky alebo nové témy, napríklad či sme naozaj tým divadlom, ktoré je službou verejnosti a slúži tomuto národu a naozaj všetkým komunitám, ktoré ho vytvárajú. Takže dobré je už len to, že vôbec vstupujete do dialógu, dozvedáte sa o autoroch z jednotlivých krajín, skúmate rôzne modely, ale zároveň máte otvorenú platformu na rôzne projekty.

### Čo všetko je súčasťou toho balíka projektov?

Jednou z možností sú klasické výmeny inscenácií, ale to už dnes v Európe vlastne nik nepovažuje za typ medzinárodnej spolupráce, je to štandardná vec, hoci u nás je to stále veľká udalosť. Ďalšia možnosť sú rôzne formy rezidencií a výmen štábu, naši kolegovia z techniky boli tiež nedávno na festivale, kde sa zoznamovali s inými technológiami. Samozrejme, že sa vrátili s pocitom, že 80 % z toho si u nás nikdy nebudeme môcť kúpiť, ale minimálne získali prehľad o tom, čo všetko je vlastne možné a ako nastavovať latku napríklad aj v komunikácii so zriaďovateľom. A potom prichádzajú konkrétne ponuky na reálne spolupráce, ktoré zahŕňajú vznik pôvodného textu, vznik inscenácie medzi dvoma divadlami. Vtedy vlastne narazíte na banálnosť, že každé divadlo funguje inak, má svoje pravidlá, svoje časy skúšok, odovzdávania výtvarných návrhov do dielní, technologické postupy atď., takže sa dostanete do konfrontácií ideových, materiálnych, logistických a produkčných, v tomto zmysle to je provokatívne aj obohacujúce.

**Okrem aktivít ETC často chodíš aj na zájazdy, keď SND niekde hostuje. Je niečo, v čom je naše divadlo pre zahraničie atraktívne?**

Podme sa baviť veľmi reálne, v čom slovenské divadlo vlastne môže byť pre zahraničie zaujímavé? My sme



CORIOLANUS (Činohra SND)  
foto M. Geišberg

taká normálna krajina, tak málo exotická, tak málo problematická, nemáme nič také kontextovo citlivé, čo by chceli iné krajiny spoznať. Orbánovskú diktatúru zatiaľ, chvalabohu, nemáme, nemáme Kaczynského vyšinitosť a PiS, nemáme také sociálne spektrum a rozbitú krajinu ako Ukrajina. Hoci keď hovorím o našich inscenáciách na medzinárodných fórach alebo konferenciách, tak spätná väzba je v mnohom nečakaná. Kolega z Lotyšska sa napríklad spýta, či je v pohode robiť inscenáciu ako *Elity*, lebo kým my sme mali prístup do archívov ŠtB, v Lotyšsku KGB všetko zlikvidovala

a o časti svojej histórie sa už nikdy nedozvedia. Alebo inscenáciu ako *Natálka* podľa skutočnej udalosti. A ja sa vtedy zamýšľam nad tým, prečo by sme to nemohli robiť a že je zásadné, že môžeme. Alebo padne otázka, či si môžeme dovoliť adaptáciu filmu *Štvorec*, keď sa ešte nikomu inému nepodarilo vybaviť práva, a vtedy sa zdá, že z pohľadu zvonku sú niektoré skutočnosti prekvapivé.

**A ako v zahraničí vnímajú našich hercov? Historická skúsenosť je najmä tá, že českí kolegovia slovenské herectvo často oceňujú pre jeho vrúcnosť, vášnivosť, pre ten rozmer, ktorý racionálnemu českému herectvu trochu chýba.**



Stretnutie s nórsnym kráľom Haraldom po hostovaní inscenácie *Nad našu silu* v Osle  
foto archív kancelárie prezidenta SR

Keď už niekam vycestujeme, tak sú naši herci spravidla veľmi reprezentatívni. Keď sme hrali *Nad našu silu* v Nórsku, tak to obstálo na všetkých úrovniach – v režijnom prístupe k veľkému nórskeho klasikovi, v hereckom aj v hudobnom stvárnení, Dano Fischer bol v ich očiach bravúrny a náš herecký ansámbl bol pre Nórov v tomto zmysle absolútnym unikátom. Bol to však typ špeciálneho hostovania so špeciálnymi divákmi, s veľkou časťou rodákov, ktorí v Národnom divadle v Osle počuli po rokoch pobytu v zahraničí slovenčinu. Ja by som sa vrátila nohami na zem. Ak sa ne bavíme o tanci a opere, tak slovenská krajina je pre Západ taká bytostne nezaujímavá, že si nikto zo zahraničných divadelných hľadačov nedá tú námahu hľadať niečo, čo nemá ten punc exotiky, traumy a osobitosti. Naši herci hostujú naozaj najviac v Česku, kde fungujú všetky naše väzby.

#### Je medzi modelmi fungovania divadiel v iných krajinách niečo, čo je nastavené lepšie ako u nás a mohli by sme to aplikovať aj v našich podmienkach?

Nemecký model, ku ktorému sa v našom regióne stále vraciame, je príjemnejší v tom, že nik nie je nútený mať

dve-tri iné práce, aby mohol robiť iba divadlo. Je tam ešte stále nejaká etika tvorcu, že nejde robiť isté typy projektov, ktoré sú pod úroveň herca a divadla. Na druhej strane spôsob, akým napríklad francúzske a holandské divadlá pracujú s publikom a vzdelávajú ho, je omnoho intenzívnejší a priamočiarejší. Takže by som prebrala sústredenosť hercov na prácu v divadle a zároveň schopnosť divadelný „produkt“ obaliť radom ďalších aktivít.

**Keď sa bavíme o étose tvorby a možnostiach robiť iba divadlo a pre divadlo, treba povedať, že súbor Činohry existuje dlhodobo v zvláštne schizofrenickom stave. Na jednej strane je množstvo vyťažených hercov, ktorí majú televízne či filmové projekty a pomaly nestíhajú dať divadlu ani ten základ – štvorhodinový sústredenú prácu na skúške, nieto ešte niečo navyše. A na druhej strane je časť ansámbľu, ktorá je využitá minimálne a vzbudzuje to otázku, či to nie je luxus, ktorý si divadlo vlastne nemôže dovoliť. Čo s tým?**

Národné divadlo dospelo do fázy absolútnej potreby reformy. Jednou z možností je hercov presvedčiť, že aj iný typ hrania ako účinkovanie v inscenácii je plnohodnotnou spoluprácou. S kolegami, ktorí nemajú štyri premiéry ročne vo veľkých hlavných úlohách, by tak bola možnosť

robiť projekty, ktoré presahujú ten základný rámec. Je asi čas začať sa rozprávať o tom, že to nie je menejcenné, menej tvorivo náročné a že to má plnú váhu. Ak máme mať tento počet členov, tak je povinnosťou inštitúcie využívať ansámbl naozaj dôsledne. Nemalo by byť nikomu čudné byť súčasťou classroom play a hostovať po Slovensku s inscenáciou určenou žiakom. Kto robí inscenované čítania či vedie workshopy pre mladých divákov, je rovnako bytostnou súčasťou života divadla ako ten, ktorý ťahá sériu hlavných úloh. Druhá možnosť je radikálny rez, povedať si – dobre, ak sa pracuje s touto skupinou ľudí, čo to znamená pre rozpočet Národného divadla, čo dosiahneme, ak to zmeníme. To je možnosť, ktorá si vyžaduje razantné rozhodnutie vedenia, možno redukciu javiskových riešení – napríklad veľkovýpravných inscenácií, kde máme masu hercov na javisku, redukciu počtu premiér.

#### Čo bráni divadlu znížiť počet produkcií? Nebolo by to ozdravné pre jeho fungovanie z ekonomického, ale aj umeleckého hľadiska, nevytvorilo by to priestor na sústredenejšiu prácu?

Činohra už tradične máva svojich osem premiérových titulov – štyri vo veľkej sále a štyri v štúdiu. Osem je to tiež preto, lebo herecký ansámbl má približne 45 členov a týchto ľudí treba obsadiť. To, že sa dostávame do situácie, že ani to nie sme schopní urobiť a mohli by sme si položiť otázku, prečo máme takýto ansámbl, a nie povedzme ako v Drážďanoch, kde je tridsať hercov a robia dvadsať premiér, to je druhá vec. Ale mnohí majú pocit, že v momente, keď sa zníži počet premiér, tak sa zníži aj štátny príspevok. Pritom sme svedkami niečoho iného – v súvislosti s tvorbou Modrého salóna a ďalších projektov vzniká nadprodukcija premiér za menší rozpočet. Takže vo výsledku táto téza nie je pravdivá a je možné naozaj strategicky uvažovať napríklad o tom, ktorému titulu dať iný priestor, či neosloviť tvorcu, ktorý chce skúšať osem hodín denne, ako by bolo možné tú „skladačku“ poskladať inak. Ale poznám názory zástupcov rôznych generácií, že neudržať model ôsmich premiér bude zlým signálom pre ministerstvo kultúry. Takže je to naozaj otázka

do budúca, ktorá súvisí s rozhodnutím, čo zriaďovateľ chce od SND a čo chce vlastné vedenie SND od SND, aký typ „produktov“ – zámerne použijem toto komerčné slovo –, chce vytvárať, v akých podmienkach a napokon, za aký peniaz je to možné alebo už nemožné spraviť. Nikto však už dnes nevyvráti tézu, že reforma je nutná. Najmä reforma vnútorného fungovania inštitúcie, legislatívna a aj finančná, ktorá musí zohľadňovať rastúce ceny energií, odvodové zaťaženie, licenčné zaťaženie a mnoho iného, čo priamo nesúvisí iba s tvorbou. Inak sa ľahko môže stať, že nás diletanstvo, nie v tom dobrom pôvodnom zmysle slova, privedie na hranicu udržateľnosti Národného divadla. To je, myslím si, jediné, na čom sa začínajú zhodovať všetci a vlastne sa to už začalo diať. Tlaky na zmeny sa rodia už vnútri divadla a presakujú navonok do diskusie so zriaďovateľom. Uvidíme, ako sa tieto iniciatívy vyvinú. 🍌

#### Miriam Kičiňová

Absolvovala štúdium dramaturgie a teórie a kritiky divadelného umenia na VŠMU. Pôsobila ako pedagogička na Cirkevnom konzervatóriu v Bratislave a Konzervatóriu v Košiciach. Už počas štúdia sa venovala dramaturgickej, ale aj recenzentskej činnosti pre projekt Monitoring divadiel či pre časopis *kød*. Od roku 2011 pôsobí ako lektorka dramaturgie v Slovenskom národnom divadle. Venuje sa edukačným projektom (Dramaticky mladí, Hovorme o divadle...) a dramaturgickej činnosti (v SND *Pamäť vody*, *Coriolanus*, *Malomeštiakova svadba*, *Vela kriku pre nič*, *Leni*, *Polnočná omša*, *Rivers of Babylon*, *Vedľajšie účinky*, *Nad našu silu*, *Elity*, *Dnes večer nehráme* a i., v ŠD Košice *Solaris*, *Znovuzjednotenie Kórei*, *Mária Stuartová* a i.). Spolu s Danielom Majlingom získali v roku 2014 Dosku v kategórii Objav roka za dramaturgiu projektu *Desatoro*. Ako dramaturgička spolupracovala aj s Divadlom LUDUS, Divadlom Andreja Bagara v Nitre, Divadlom Jonáša Záborského v Prešove a intenzívne ako externá dramaturgička aj so Štátnym divadlom Košice. Je pravidelne členkou porôt na prehliadkach aj postupových súťažiach amatérskeho divadla na Slovensku.



**Nora Ibsenova**  
divadelná kritička

## Celé zle nie je zlé...

**Do repertoáru Štúdia Slovenského národného divadla v novembri pribudla rýdzo komediálna inscenácia *Celé zle*. Zámer jej tvorcov je priamy a jasne čitateľný. Nechce nič viac a ani nič menej ako ohúriť, pobaviť a čo najviac rozosmiať. A funguje to.**

*Celé zle* je pôvodne autorskou hrou a zároveň inscenáciou trojice britských divadelníkov Henryho Lewisa, Jonathanu Sayera a Henryho Shieldsa. Jej uvedenie v Anglicku malo veľmi skromný a problematický začiatok. Časom sa však hra (ako aj inscenácia) stala medzinárodným komediálnym trhákom a napokon získala Cenu Laurencea Oliviera za najlepšiu britskú komédiu sezóny. Dej hry rámcuje premiéra inscenácie detektívky *Vražda v Havershamovskom sídle*, ktorú predvádza divadelný súbor Cornelyho polytechnickej spoločnosti. To, že táto fiktívna premiéra nemôže dopadnúť dobre, je evidentné už z očividne pochybnej kvality inscenačného tímu a aj zo samotného textu detektívky. *Celé zle* je príbehom divadla o divadle, je to komédia z divadelného zákulisia a javiska. Presnejšie je však o tom, čo sa na javisku a za ním môže v priebehu produkcie pokaziť. A pokazí sa asi naozaj všetko. Samotný dej detektívneho príbehu, jeho konečné rozuzlenie či postavy sú v skutočnosti vedľajšie. *Celé zle* je jednoducho vydarená skladačka skečov, divadelných gagov, koláž groteskných, fraškovitých scén, farieb a nálad klasickej filmovej grotesky.

SND nie je jedinou slovenskou scénou, v ktorej repertoári sa táto úspešná komédia objavila. Ešte

Henry Lewis, Jonathan Sayer, Henry Shields  
**CELÉ ZLE**

na konci sezóny 2018/2019 ju v réžii a preklade Michala Náhlíka uviedlo Divadlo Jonáša Záborského v Prešove pod názvom *Zbabraná hra*. Inscenácia *Celé zle* v SND je tak v krátkom čase už druhou inscenáciou. Národné divadlo, ktoré si tento rok pripomína sté výročie svojho vzniku, dramaturgicky siahlo najmä po silných a ideovo závažnejších tituloch. *Celé zle* tak žánrovo reprezentuje celkom vítanú výnimku, keďže naštudovania súčasných komédií sú v repertoári Činohry skôr raritou. Zároveň sa toto dielo z divadelného prostredia napája na tému sezóny, ktorou je práve divadlo ako také.

Inscenácia v réžii Michala Vajdičku sa nesie prevažne v duchu britského originálu. Jeho interpretácia sa až na pár drobných odklonov zhoduje s pôvodným textom, ktorý réžia funkčne javiskovo napĺňa bohatými a veľmi náročnými fyzickými akciami, pričom sa jasne zameriava

**1 V anglickom origináli *The Play That Goes Wrong* (Pokazená hra).**

**CELÉ ZLE**  
— J. Koleník, T. Pauhofová,  
T. Maštálir  
foto Collavino



**CELÉ ZLE**  
— R. Poláčik, M. Ondřík,  
M. Šalacha, T. Maštálir,  
D. Mórová  
foto Collavino

na svižné tempo a komické ladenie inscenácie.

*Celé zle* sa začína už počas príchodu publika do sály. Počut' hluk a chaos za scénou, zo zákulisia utečie pes, ktorého následná absencia v predstavení sa dá len ťažko nepostrehnúť. Po sále pobejú technickí pracovníci a do poslednej chvíle sa pokúšajú stihnúť všetko pripraviť. Pred červenou oponou sa objavuje Chris (Ján Koleník), vedúci divadelnej spoločnosti, režisér inscenácie a zároveň predstaviteľ Inšpektora Carthera. Chris svojim rozpačitým predhovorom teatrálne

uvádza slávnostnú premiéru. Po otvorení opony sa objavuje historizujúca gýčová a spektakulárna dvojposchodová scéna, ktorej dva hracie priestory prepája výťah. Prízemie predstavuje obývací salón s centrálnou umiestneným divánom, veľkým oknom a kozubom a poschodie slúži ako malá pracovňa. Scéna, ktorej autorom je Pavol Andraško, v tejto inscenácii zohráva dôležitú úlohu. Funguje totiž ako herecký partner protagonistov a zdroj veľkej časti komiky. Neustále sa kazí, rozpadá, nefunguje, ako má, jednoducho je jedným z nositeľov prekážok,





**CELÉ ZLE**  
— M. Ondřík, M. Šalacha,  
T. Pauhofová, D. Mórová,  
J. Koleník, T. Mašťalír  
foto Collavino

ktoré znemožňujú hladký priebeh predstavenia Cornelyho polytechnickej spoločnosti. Zároveň je prostriedkom pre fyzicky náročné herecké akcie protagonistov, ktoré sú miestami viac cirkusovou akrobaciou než bežným javiskovým pohybom.

Ale nielen pohyb hercov je štylizovaný. Štylizácia, hyperbola či paródia predstavujú základné východisko inscenácie. V inscenácii *Celé zle* je úmyselne zlé alebo aspoň pofidérne či nepodarené naozaj všetko. Počínajúc defektnou scénografiou, príšernou sprievodnou hudbou, groteskne ladenými kostýmami a líčením, a čo je v divadle menej obvyklé – aj herectvom protagonistov. Herci zámerne hrajú nadmieru zle, opierajúc sa o typické znaky zlého herectva. Konanie protagonistov často predbiehajú repliky, ktoré herci hovoria bez akejkol'vek emocionálnej uveriteľnosti. Porušujú základné herecké a divadelné postupy, zamotávajú sa do sledu

chýb a omylov tváriac sa, že sa nič nedeje, pokojne negujú akúkoľvek divadelnú, ale aj praobyčajnú logiku. Ich herecké akcie prekypujú množstvom gagov, rýchlych strihov a presne zinscenovaných minikatastrof a komplikácií, ktoré nemajú konca.

V takto vymedzených mantineloch úmyselne režirovaného „paherectva“ pozitívne vyniká Tomáš Mašťalír, predstaviteľ postavy herca Roberta alias Thomasa Colleymoora. Mašťalírov javiskový pohyb a postoj vychádza z takzvanej štvrtej baletnej pozície. Pohybuje sa a hovorí tak mimoriadne strnulo, strojene a neprirodzene, že vytvára dojem dreveného panáka, ktorému povedali, aby zahral divadlo. Druhou ukážkou „pahereckej“ štylizácie reči i pohybu je aj herecký výkon Milana Ondříka v postave Maxa hrajúceho Cecila Havershama a záhradníka Arthura. Po javisku sa pohybuje mierne zhrbene a takmer po každej svojej replike

”  
**Inscenácia stavia skúsených hereckých predstaviteľov do situácie, v ktorej musia dobre zahrať, že nevedia hrať.**  
“

sa pozerá do hľadiska s infantilným úsmevom herca – hrdinu, ktorý si zapamätal, čo mal komu a kedy na javisku povedať. Jasnú líniu hereckej štylizácie vidíme aj u ženských predstaviteľiek Diany Mórovej a Táne Pauhofovej. Ich výkony reprezentujú dva opačné póly stvárnenia podôb hereckej neschopnosti. Mórová svoju postavu (Sandra/Florence Colleymoárová) kreuje ako upišťanú a preafektovanú divu, ktorá má evidentný problém s alkoholom. Pauhofová sa naopak v postave Inšpicientky, ktorá sa nedobrovoľne ocitla na scéne, sústredene drží línie absolútnej monotónnosti prejavu a vytvára tak ďalší celkom cudzorodý element na už beztak katastrofálnej premiére Cornelyho polytechnickej spoločnosti. Líniu kreatívneho hereckého prístupu k postave, respektíve jej parodizácii, vidno aj u ostatných hercov. Najrozpracovanejšie u Martina Šalachu

**CELÉ ZLE**  
— M. Šalacha  
foto Collavino



**CELÉ ZLE** — M. Ondřík, T. Mašťalír  
foto Collavino

(Perkins), u ktorého sa okrem iného dá pozorovať priame napojenie či inšpirovanie sa najznámejším kráľom filmovej grotesky – Charliem Chaplinom.

Inscenácia stavia skúsených hereckých predstaviteľov do situácie, v ktorej musia dobre zahrať, že nevedia hrať a zároveň od nich vyžaduje precíznu prácu so strihom, dynamikou, zvládnutie fyzicky náročných akcií a maximálnu hereckú sústredenosť. Treba povedať, že sa im túto požiadavku darí naplniť s pozitívnym výsledkom. *Celé zle* neprináša žiadne divadelné novum či zásadnú interpretačnú hodnotu alebo nebudaj hlbšiu ideu, ale ponúka obyčajnú údernú a funkčnú komiku. Je to plnokrvná komédia, v ktorej netreba hľadať nič iné ako uvoľnenie a smiech. A to občas vôbec nie je zlé. ♣

#### **H. Lewis, J. Sayer, H. Shields: Celé zle**

preklad Z. Vajdičková réžia M. Vajdička  
dramaturgia D. Majling scéna P. Andraško  
kostýmy K. Hollá hudba M. Novinski  
účinkujú D. Mórová, T. Pauhofová, T. Mašťalír,  
M. Ondřík, J. Koleník, M. Šalacha, R. Poláčik  
premiéra 8., 9. a 10. november 2019, Štúdio  
Činohry Slovenského národného divadla



**Diana Pavlačková**  
divadelná kritička

Michaela Zakuťanská  
**JAHODOVÉ POLIA**

## Záplava jahodového jamu

**Slovenská scéna ponúka na poli hudobného divadla okrem opery najmä veľkovýpravné muzikály, prípadne zábavné kabarety či podobné divácky atraktívne formy. Rok 2019 priniesol v tejto oblasti istý posun a po hudobno-divadelných žánroch siahli aj nezávislé súbory, ktoré sa navyše prostredníctvom nich pokúsili aj o angažovanejšiu výpoveď. K takýmto dielam sa radí aj najnovšia inscenácia Prešovského národného divadla. PND vytvorilo v réžii Zoje Zupkovej recesný muzikál *Jahodové polia*, podľa ich vlastného opisu najmenší v Európe.**

### Modli sa a ťaž

Po *Apokabarete* divadelného zoskupenia Uhol\_92 teda prichádza zo sféry nezávislého divadla ďalší muzikálny tvar, pričom už samotná anotácia k inscenácii prekypuje absurdnosťou a sarkastickým humorom. Michaela Zakuťanská vytvorila libreto, ktoré pracuje s rôznymi klišé populárnej kultúry, a to najmä v typológii postáv. Mladý muž John Wish prichádza do novej krajiny, aby si splnil sen o sláve a lepšej budúcnosti. Zamiluje sa do miestnej hviezdy Dušany, ktorá je akousi odpadlíčkou privilegovanej vrstvy, ich láska však musí čeliť nepravostiam autokratickej moci. Takýto vecný opis deja možno znie v porovnaní s tým, čo divák vidí na scéne, veľmi zjednodušene, pretože pozornosť autorky a aj samotných inscenátorov je sústredená najmä na vykreslenie spôsobu fungovania mesta Jahoda. Zakuťanská pracuje s prevrátenou optikou – Wish prichádza z chudobného západu na prosperujúci východ. Miestnymi hviezdami sú „popky“, čiže popové dídžejky či speváci. Život v meste Jahoda kontroluje miestna Cirkev svetská jahodová na čele s pápežkou Kiou XIV. Vyznávajú súcno a hospodársky rast. Vedúce funkcie zastávajú Ďodovia, ktorí neustále dohliadajú na obyvateľov, aby žili v súlade s hodnotami cirkvi a sústredili sa na svoju prácu.

Duchovný svet nahrádza konzum a spoločnosť v Jahode je orientovaná výsostne na výkon. Jej obyvatelia musia dennodenne ťažiť virtuálnu menu a ich vedomie (emócie aj kritické myslenie) sa otupuje neobmedzeným prísunom jahodového vína. Z recesného príbehu sa tak stáva kritika súčasných hodnôt. Michaela Zakuťanská dokázala na malom priestore vytvoriť premyslený koncept fiktívneho sveta, ktorý je najmä v prvej polovici zaujímavé odkrývať. Všetky názvy v texte sú pritom spojené s jahodami, čím autorka vytvára paralelu s mestom Prešov, jeho erbom a historickým názvom Eperjes (eper v maďarčine znamená jahoda). Takisto aj kult popových hviezd možno vnímať ako alúziu na slovenskú hudobnú scénu. Zároveň v tomto texte smeruje ku globálnejším témam, presahujúcim generačné a východoslovenské problémy.

### Dúhová potopa

Zoja Zupková svojím režijným a scénickým konceptom zvýrazňuje recesijnú podstatu diela. Jednotlivé mizanscény a herecké akcie sú postavené tak, aby vynikla absurdnosť bájneho sveta. Pre zobrazenie rôznych špecifik fungovania mesta Jahoda našli tvorcovia zástupný znak a zároveň minimalizovali reálne konanie. Ústredným

„  
Všetky názvy  
v texte sú  
spojené  
s jahodami,  
čím autorka  
vytvára paralelu  
s mestom  
Prešov, jeho  
erbom  
a historickým  
názvom Eperjes.  
“

**JAHODOVÉ POLIA**  
— M. Kinik  
foto R. Tappert

vizuálnym motívom inscenácie sa stáva voda a všemožné nástroje spojené s kúpaním ako pumpy na fúkanie, plutvy, šnorchel atď. Najväčšmi sú to veľké nafukovačky rôznych tvarov a farieb (oblaky, krokodíly, plameniaky, emotikony). Fungujú ako symbol matérie, plastový vrchol konzumu. V inscenácii ilustrujú prostredie a dodávajú daniu na scéne fantaskný, hravý charakter. Neslúžia len ako kulisy prostredia, ale aj ako rekvizity či kostým. Napríklad karavany, v ktorých sú imigranti ubytovaní, predstavujú nafukovačky v tvare veľkých bielych oblakov s dúhou. Nastáva tu zaujímavý kontrast medzi nepríjemnými obrazmi, ktoré vytvára text, a ich snovým javiskovým pretlmočením. V jednej zo scén John Wish sedí na dúhe a hrá na ukulele – v jednoduchom obraze sa tak zhmotňujú jeho zidealizované predstavy o jahodovom svete.

Herci a herečky s nafukovačkami aktívne pracujú počas celého predstavenia a ich čierne kostýmy

upriamujú pozornosť práve na tieto pestrofarebné predmety. Hoci ide o veľmi kreatívne a najmä vtipné spôsoby ich využitia, prílišné upnutie všetkých akcií na konkrétny objekt často spomaľuje inak svižnú dynamiku scénického diania (napríklad, keď Ďoďo karhá Dušanu, opakovane ju po každej replike buchne po hlave nosom tukana na plávacom kolese). V záplave čiastkového konania sa vytrácajú detaily a v súvislosti s tým nie je jasná ani skutočná podstata obrazu či celkové ideové smerovanie inscenácie. V jednom momente si napríklad postava Ďoďa sťahuje kúpaciu čapicu na tvár, až kým mu nepraskne, a potom si nasadí ďalšiu. To by malo znázorňovať, že celá armáda Ďoďov pácha samovraždu, a teda celý systém kolabuje. Bez znalosti dramatického textu je však táto myšlienka v inscenácii minimálne čitateľná. Z rovnakého dôvodu sa vytráca aj záverečná pointa vlny, ktorá Jahodu zaplavuje (a teda aj zmysel celkového motívu

nafukovačiek). Dušanino zatknutie a popravu nikto nevníma, pretože všetci sú ponorení do virtuálneho sveta mobilnej aplikácie. Zaznejú jej posledné slová, že sa na nich valí obrovská vlna a všetci zomrú. Inscenácia sa končí vyfukovaním nafukovačiek a záverečnou melancholickou piesňou. Zupkovej rozhodnutie doslovne neinscenovať tento záver je absolútne legitímne, no dianie na scéne je až príliš vzdialené tomu, čo by malo symbolizovať.

### Seriózný výraz a na nohách plutvy

Jahodové polia pracujú s typizáciou jednotlivých postáv najmä vzhľadom na ich postavenie v spoločnosti. Herci a herečky uchopili svoje postavy s vážnosťou a nesnažili sa pôsobiť zbytočne vtipne. Ich humor bol často postavený práve na kontraste

seriózneho výrazu a absurdnosti kostýmu či rekvizity, s ktorou v danej situácii pracujú. Miriam Ryšavá postavu Pápežky modeluje ako veľmi milú a chápujúcu až materinskú. Jej prehovory sú často spievané liturgickým spôsobom, ktoré dokáže vážnosťou svojho prejavu vtipne vypointovať. V osobnejších dialógoch s Ďoďom, keď sa má ukázať jej manipulátorská stránka, chýba herečke výraznejšia energia a direktivnosť, ktoré by ukázali dravú podstatu jej charakteru.

V hlavnej postave Johna Wisha sa alternujú Michal Kinik a Andrej Remeník. Obaja stvárňujú túto postavu ako skromného mladého muža, ktorý za žiadnych okolností nestráca entuziazmus a nádej. John Wish Andreja Remeníka je o čosi introspektívnejší. Skôr uňho badať tendenciu

**JAHODOVÉ POLIA**  
— A. Palko,  
M. Ryšavá  
foto R. Tappert



**JAHODOVÉ POLIA**  
— A. Sisák, Z. Gibarti-  
Dancáková, A. Palko,  
M. Kinik  
foto R. Tappert

„  
Zdá sa, akoby  
sa inscenačný  
tím spoliehal  
predovšetkým  
na komický  
efekt obrovskej  
priepravy medzi  
ich poňatím  
muzikálu a tým,  
čo môžeme  
vidieť napríklad  
na Novej scéne.“

k zvnútorňovaniu emócií a za nimi skrytých túžob, čím pôsobí zasnívanejším a hanblivejším dojmom. Kinikov John je zase o niečo živelnejší, dodáva postave nadhľad a ledaboloú rečou až flegmatickosť. Spevácke výstupy obaja uchopili s dávkou odstupu a pôsobia ako nenútené jamovanie s ukulele.

Zuzana Gibarti-Dancáková dokázala najvýraznejšie povzniesť svoju Dušanu zo schémy, ktorá predurčovala jej postavu. Dušana je typ hrdinky, ktorú by sme našli vo väčšine mainstreamových lúboštných komédií. Má správne nastavený rebríček hodnôt, vidí za naoko dokonalý politický mechanizmus a je preto perzekvovaná. Gibarti-Dancáková strohosťou svojho prejavu a až otráveným výrazom tváre dodala Dušane nie tragický, ale nenútený komický tón. Nie je teda poľutovaniahodnou obeťou, ale sarkasticky vtipným ukazovateľom neprávosti moci.

Andrej Palko v úlohe Ďoďa je pápežkiným služobníkom a tiež akýmsi tribúnom jej hlásania. Na jednej strane je prísny a vecný, na druhej podlízavý a submisívny. Andrej Sisák ako Poliak Jacek je typom naivného, úprimného a energického kamaráta hlavného hrdinu. Rovnako sa mu

podarilo udržať si od postavy potrebný odstup a nechal tak vyznieť komickosť poľského textu. Humor v inscenácii vzniká aj na základe hudby (Luboslav Petruška), ktorá paroduje muzikál – opakujúce sa hudobné slučky, falošné vysoké tóny, jednoduché texty či opakovanie jednej frázy v melodických obmenách s rôznymi „kudrlinkami“. Veľká časť hudby pritom preberá melódie z katolíckych liturgií či slovenských popových songov. Samotný spev herci podávajú tak, aby to nevyzeralo, že sa snažia. Ide síce o dobrý vtip, no po chvíli sa tento koncept vyčerpá a nikam sa neposúva. Je škoda, že sa tvorcovia nepokúsili túto rovnu ďalej rozvinúť a spoľahli sa čisto na parodickú funkciu hudby.

Zdá sa, akoby sa inscenačný tím spoliehal predovšetkým na komický efekt obrovskej priepasti medzi ich poňatím muzikálu a tým, čo môžeme vidieť napríklad na Novej scéne. Samotná inscenácia ponúka množstvo kreatívnych a vtipných nápadov, ktoré na javisku samostatne veľmi dobre fungujú, no postupne sa vyčerpávajú, pre plynulosť predstavenia sa stávajú skôr príťažou a „zaplavujú“ dôležité myšlienky. Práve z tohto dôvodu vyznieva záverečná pointa inscenácie veľmi rozpačito. Keď sa totiž v závere tvorcovia snažia prejsť k vážnejšiemu tónu, zvolený koncept diela podporuje skôr klišeovitý tragického konca dvoch zalúbených, než by dokázal zvýrazniť výpoveď o zhubnom napredovaní súčasnej spoločnosti. ❖

### M. Zakuťanská: Jahodové polia

libreto M. Zakuťanská hudba L. Petruška réžia,  
scénografia a kostýmy Z. Zupková svetelný dizajn  
L. Katuščák účinkujú M. Kinik, A. Remeník, A. Sisák,  
Z. Gibarti-Dancáková, M. Ryšavá, A. Palko  
premiéra 19. október 2019, Wave – centrum  
nezávislej kultúry v Prešove



Miro Zwielfhofer  
divadelný kritik

## Banalita lásky a krehkosť javiskového tvaru

**Ak nerátame obnovenú premiéru muzikálu *Tisícročná včela*, nitrianske Divadlo Andreja Bagara uviedlo svoju prvú premiéru sezóny 2019/2020 až na konci novembra minulého roku. Tento pomerne neskorý termín evidentne spôsobilo sedemdesiate výročie založenia divadla, ktoré súbor i celé divadlo plne zamestnalo.**

Polodokumentárna dráma izraelskej autorky Savyon Liebrechtovej *Banalita lásky* zachytáva vzťah židovskej filozofky a politickej teoretičky Hannah Arendtovej a nemeckého filozofa sympatizujúceho s myšlienkou národného socializmu Martina Heideggera. Pre výročné sezóny je charakteristické, že sa v divadle snažia odkazovať na vybrané momenty zo svojej histórie. Či už výberom textov, alebo tvorcov. V tomto prípade

**BANALITA LÁSKY** — E. Pavlíková, J. Rybárik  
foto Collavino



Savyon Liebrecht  
**BANALITA LÁSKY**

je takýmto prepojením osobnosť režiséra Mariána Pecka, ktorý najmä inscenáciami textov *Plánka* (F. G. Lorca) a *Slečinka* (N. Sadur) zaujal v druhej polovici deväťdesiatych rokov minulého storočia nielen nitrianske publikum, ale aj odbornú verejnosť.

*Banalita lásky* však nie je len návratom Mariána Pecka do Nitry, ale aj jeho návratom k vzťahu Hannah Arendtovej s Martinom Heideggerom. Korešpondencia týchto dvoch osobností, ktoré okrem profesijného rešpektu spájaj aj milenecký vzťah, tvorí aj časť textu Ivety Horváthovej *Európa v korešpondencii*, ktorú Pecko uviedol v Bábkovom divadle na Rázcestí v sezóne 2017/2018, kde je dodnes na repertoári. Spomínam tento fakt aj preto, že Liebrechtovej text patrí k typu drámy, ktorý je akoby písaný podľa príručky. Má milostný motív, no pracuje aj s odkazmi na filozofiu, vďaka ktorým má byť viac než len príbehom o „špecifickom“ milostnom pomere. Navyše reflektuje problematiku fašizmu, čo je vždy lákavá téma. V izraelskom kontexte popritom otvára aj ďalšie otázky, napríklad vzťah Izraela k „deťom, ktoré odvrhol“. Tento aspekt sa podarilo Peckovi potlačiť citlivou prácou s emocionálnou hereckého prejavu, vďaka čomu inscenácia v konečnom dôsledku „šušťí papierom“ omnoho menej než pôvodný text. Práve režisérova skúsenosť s inscenovaním korešpondencie Arendtovej a Heideggera tu zohrala úlohu, keďže spoločne s dramaturgičkou Magdalénou Žiakovou vytvorili oproti predlohe omnoho plastickejšie charaktery. V texte síce spravili len drobné úpravy, ktoré sú prakticky nepostrehnuteľné, no vďaka nim je jazykovo autentickjší.

„...inscenácia v konečnom dôsledku ‚šušťí papierom‘ omnoho menej než pôvodný text.“

**BANALITA LÁSKY**  
— N. Dékány,  
P. Oszlík  
foto Collavino



Ak spomínam režisérovu prácu s hereckým súborom, treba uviesť, že *Banalita lásky* je veľmi krehkým javiskovým tvarom. Kombinácia intímnej témy, štúdiového priestoru a inscenácie postavenej primárne na emocionalite hereckých výkonov s najväčšou pravdepodobnosťou spôsobí, že jej podoba sa bude reprízami meniť, pričom svoju úlohu nepochybne zohrá aj to, s akou periodicitou bude divadlo titul nasadzovať. Napovedá tomu aj to, ako sa inscenácia zmenila od verejnej generálky 22. novembra k repríze, ktorá sa odohrala 28. novembra. V tomto kontexte chcem uviesť jedno. Verejná generálka neslúži na posudzovanie, je samozrejme určená práve na to, aby tvorcovia mohli doladiť pred premiérovým uvedením detaily. Jej porovnanie s reprízou mi slúži najmä na ilustráciu toho, že *Banalita lásky* je dielo, ktorého vyznenie je naozaj naviazané na konkrétne predstavenie. A to vo vyššej miere, ako je zvyčajné.

V prvom prípade boli niektoré dlhšie pasáže herecky interpretované v jednej emocionálnej rovine. Expresívnejšie časti potom mali skôr

charakter krátkodobých, no o to silnejších výbuchov. Akoby sme sa na celý príbeh pozerali už výhradne z pozície starnúcej Arendtovej (Eva Pavlíková), ktorá sa na najintenzívnejšie obdobie vzťahu so svojim milencom pozerá s odstupom. O to vyhotenejšie však reaguje na momenty, v ktorých ju láska k jej milencovi naozaj bolela.

Kresbe celistvého charakteru dopomáha aj rozdelenie hracieho priestoru a scénografické riešenie (Pavol Andraško), ktoré sa, samozrejme, reprízami nemení. Svet Hannah Arendtovej z roku 1975 sa totiž nachádza v jeho prednej časti a zaberá ho v celej šírke. V podmienkach Štúdia ho navyše ani neohraničuje javiskový rám. Naopak, pasáže z obdobia pred druhou svetovou vojnou sú umiestnené v jeho zadnej časti. Ide v podstate o hĺbkový výsek zadného prospektu, čo asociuje princíp zarámovaného obrazu či televíznej obrazovky. Osobne si myslím, že takéto vyznenie, teda retrospektíva z pohľadu filozofky, nebolo celkom ambíciou inscenačného tímu, no v kontexte Heideggerovho myslenia a vnímania človeka

v čase bolo zaujímavé. Už nemôžeme sledovať skutočnú Hannah Arendtovú z prvých desaťročí 20. storočia, pretože všetko, čo o nej dnes vieme, je obraz ovplyvnený následnými udalosťami.

Dialóg medzi starou a mladou Hannah Arendtovou (Nikolett Dékány), daný koncepciou samotného textu aj inscenácie, bol samozrejme prítomný aj v spomínanej druhej repríze. No z pohľadu hereckých výkonov (predstaviteliek Arendtovej, ale aj ostatných postáv) už išlo o iný typ dialógu. Jednotlivé situácie, vzťahy aj postavy boli budované s väčším dôrazom na dramatický oblúk. Rovnako vnútorná stavba jednotlivých výstupov a konfliktov medzi postavami bola prepracovanejšia. Z hľadiska vnútornej dynamiky spomínaných dvoch hracích priestorov došlo k posunu, stali sa totiž partnerskými elementmi a predná časť prestala výrazne dominovať. Bol to logický dôsledok toho, že po prvých reprízach herci získali viac istoty, uvoľnili sa a začali na seba viac reagovať, v dôsledku čoho sa emócie ich postáv stali výsledkom postupného procesu, nie náhleho afektu (upozorňujem, že mám na mysli stavy emocionálneho afektu postáv, nie preexponovanosť hereckého výrazu). Pokiaľ ide o jednotlivé herecké výkony, treba uviesť, že hereckí predstavitelia dostávajú v princípe rovnaký priestor a ťažko označiť niektorú alebo niektorého

**BANALITA LÁSKY** — N. Dékány, P. Oszlák  
foto Collavino



z nich za dominantných. Ak spomínam rozdielnosť dvoch predstavení, najmenší rozdiel bol v tomto ohľade vidieť u Jakuba Rybárika v dvojrole Rafaela, dobrého priateľa Arendtovej z vysokoškolských čias, a Michaela, ktorý ju príde navštíviť do jej newyorského bytu v roku 1975. V prípade Rafaela sa Rybárikovi podarilo výborne zachytiť dôvod, prečo mu jeho dobrá priateľka nikdy nemohla opätovať jeho lásku. Jeho Rafael je totiž hlavne milý. A neexistuje vážnejší dôvod, prečo by sa dvaja ľudia nemohli milovať, hoci sú si nesmierne blízki, než že jeden z nich vníma toho druhého ako milého. Rybárik dáva vo vzťahu k Hannah najavo správnu dávku ochranárstva. Vidno to napríklad v momente, keď sa mu Nikolett Dékány ako mladá Arendtová zavesí okolo krku a on ju drží v náručí. Prejavuje jej značnú dávku nehy, napríklad keď ju prosí o bozk. Inak nastavený je vzťah medzi Michaelom a starou Hannah Arendtovou. Pri tejto postave Rybárik nezabúda na istú mieru nervozity aj rešpektu, ktorý je logický, keďže Michael ju stretáva už ako renomovanú osobnosť. Sklopí zrak, zakoktá sa, dodržiava diskretný odstup. Rečou tela i mimikou však popritom stále kuje Michaela ako sebavedomého muža, ktorý zahadzuje spoločenské dekorum v momente, keď sa dozvedá detaily o mileneckom vzťahu Arendtovej s Heideggerom.

Ak spomínam konzistentnosť v prípade Rybárika, najväčší rozdiel bolo asi badať vo výkone Nikolett Dékányovej, čo je aj celkom logické, keďže je jednou z najmladších členiek súboru a zároveň je v ňom najkratšie. Dékány celkovo patrí medzi herečky, ktoré sa potrebujú „vyhrať“, aby na javisku získal ich prejav väčšiu uvoľnenosť. Napriek tomu aj v tejto inscenácii naznačuje, že potenciál rozhodne má. S pribúdajúcimi reprízami bude pravdepodobne schopná lepšie pracovať s vývojom svojej postavy. Počas prvej reprízy dokázala už oveľa presnejšie vyjadriť, že každý z jej výstupov ponúka inú Hannah Arendtovú. V prvom je v podstate stále dieťaťom uveličeným

**BANALITA LÁSKY**  
— E. Pavlíková  
foto Collavino



z veľkého Heideggera. V druhom zamilovanou mladou ženou, ktorá stále vidí jeho idealizovaný obraz, aby sa postupne stala milenkou, ktorá už svoju pozíciu voči milencovi vníma vyrovnanjšie a aj s istými nárokmi. Na záver sa stáva ženou, ktorá stále miluje a má pre daného muža slabosť, no už v rovine dvoch rovnocenných jedincov.

Jej osobnostný vývoj dokresľujú aj kostýmy. Pokým vo väčšine výstupov má Dékányovej Arendtová oblečený mužsky ladený kostým (aj jej reálny predobraz preferoval tento štýl ženskej módy), v čase, keď sa snaží byť pre Heideggera sexuálnym objektom, využila kostýmová výtvarníčka Eva Farkašová šaty v štýle charlestonu, resp. nahradila nohavice sukňou. V momente, keď sa kostým tejto postavy opäť vráti k mužským prvkom (prvý výstup druhej časti, keď Arendtová dáva čítať Heideggerovi svoju dizertačnú prácu), nastáva zmena aj u Heideggera. Má oblečené hnedé jazdecké nohavice a košeľu, čím tvorí odkaz na uniformy jednotiek SA. Postava Martina Heideggera v interpretácii Petra Oszlíka sa dá vnímať vo dvoch rovinách. Jedného Heideggera


vidíme počas súkromných stretnutí na chate s jeho milenkou. Ich pozície sú síce nevyrovnané, keďže ona je jeho študentkou, no rozhodne tu nevidíme Heideggera ako nejaké monštrum. Kostým je akoby inšpirovaný voľnočasovým oblečením typickým pre konzervatívnejšiu časť vyššej strednej triedy v Nemecku tridsiatych rokov minulého storočia. Druhou líniou je Heidegger ako Mefisto. Je pritom úplne jedno, či ide o Mefistofela v rovine archetypu, alebo ide o odkaz na rovnomenné dielo Klausa Manna, ktoré má podtitul „román jednej kariéry“ a Mann v nej s využitím viacerých reálnych postáv reflektuje práve príbeh človeka, ktorý stúpil na spoločenskom rebríčku postupnou kolaboráciou s NSDAP. Tu je kostýmovým prvkom čierny rolák a nohavice. Oszlák ho vtedy vyobrazuje ako démona. Bez emócií, bez náznaku pochyb o sebe či svojich činoch. Pecko túto rovínu Heideggera koncepčne založil najmä na reči, minime pohybu a stoickej mimike. Práve v tejto rovine je Oszlák silnejší. Najmä pri prvom prehovore na mikrofón, v ktorom sa Heidegger pýta, či mu Arendtová nemôže pomôcť s predajom jeho rukopisu, pôsobí



ako duch z inej, temnej, dimenzie. Je presný a plne koncentrovaný na každé slovo i pohyb.

*Banalita lásky* je do veľkej miery o zaujímaní pozícií a vzťahov medzi jednotlivými postavami. Mladá Hannah Arendtová je vo vzťahu s Heideggerom najskôr konfrontovaná preto, že ich vzťah nie je rovnocenný, ona je jeho študentkou. Neskôr preto, že kým on je jedným z exponentov nacistického režimu, ona je Židovka. Stará Arendtová zas požaduje od Michaela, aby mu pred začiatkom rozhovoru mohla položiť pár otázok ona, pretože tým sa ich pozície vyrovnajú. Práve cez vzťah k jej mladšiemu ja sa najľahšie číta postava Hannah Arendtovej z roku 1975 a aj jej stvárnenie Evou Pavlíkovou. V podstate som ho naznačil už vyššie, keď som spomínal dominanciu pasáží odohrávajúcich sa v newyorskom byte. Pavlíková svoju postavu interpretuje ako dámu, ktorá už má istý nadhľad, môže ignorovať lekárov a byť priama v rozhovoroch, pretože jej to umožňuje spoločenský status i vek. Zároveň však predstavuje ženu, ktorá v sebe ukrýva niekoľko boľavých miest. Z toho pramení aj Pavlíkovej pochopenie postavy, ktorú interpretuje vo dvoch základných rovinách. Na jednej strane ako so životom vyrovnanú ženu, ktorá si môže dovoliť materinsky súcitiť, či skôr blahosklonne chápať a usmievať sa nad činmi a emočnými poryvmi svojho mladšieho ja. Na druhej strane ženu, ktorá sa dokáže veľmi rýchlo ohradiť, ak má pocit, že sú jej city a slová dezinterpretované, prípadne ak má pocit, že sa na nej pácha krivda. Škoda, že sa Pavlíkovej s Peckom nepodarilo viac spracovať zlom, ktorý nastáva, keď sa Arendtová dozvie, že rozhovor, ktorý nakrúca, nie je určený pre izraelskú univerzitu. Herečka dokázala zachytiť silu, akou sa táto informácia jej postavy dotkla – Pavlíková zvesí plec, uvoľní držanie tela a odchádza z javiska. Potom nasleduje prestávka a po nej akoby sa nič nestalo. Chápem, že v prvom výstupe druhej časti zohráva dominantnú úlohu

informácia, kto je v skutočnosti Michael, no aj tak by sa žiadalo, aby definitívna strata nádeje, že ju Izrael rehabilituje, zanechala na interpretácii postavy väčšie stopy. Jednak preto, že si to žiada text, najmä však pre dôraz, s akým je tento moment zobrazený v predchádzajúcom výstupe.

Nastavenie spoločnosti praje inscenáciám s ostrými konfliktmi ideí, istým „bojovým nábojom“ a vyhranenými pozíciami. V tomto ohľade je zaujímavé sledovať javiskové dielo, ktoré sa na jednej strane dotýka jedného z najvážnejších problémov Slovenska roku 2019, ktorým je vysoká podpora krajnej pravice doplnená predháňaním sa v tom, ktorý politik je najkonzervatívnejší. Pecko však do diskusie o tejto téme nevstupuje inscenáciou, ktorá by chcela vášne rozduchávať. Skôr sú pre ňu typické intimity a krehkosť, ktoré naruší až obvinenie Arendtovej z toho, že Michaela udala gestapu. Nebude asi náhoda, že Pecko, ktorý pri podobných ideových motívoch rád využíva kombináciu červenej a čiernej, v tomto prípade prvú z farieb úplne ignoruje. Akoby chcel akcentovať najmä temno, nie agresivitu. Dynamike inscenácie navyše pomáha aj hudba Róberta Mankoveckého. Ak v súvislosti s textom spomínam, že z neho príliš cítiť konštrukt, slabšou stránkou viacerých Mankoveckého kompozícií je, že v nich až príliš počuť racionálny prístup. V prípade nitrianskej inscenácie to tak nie je a hlavne motívy naviazané na pasáže z dvadsiatych a tridsiatych rokov pôsobia naozaj prirodzene. 

### S. Liebrecht: *Banalita lásky*

preklad J. Juráňová réžia M. Pecko dramaturgia M. Žiaková scénografia P. Andraško kostýmy E. Farkašová hudba R. Mankovecký účinkujú E. Pavlíková, N. Dékány, P. Oszlák, J. Rybárik premiéra 22. a 23. november 2019 v Štúdiu Divadla Andreja Bagara v Nitre

„*Banalita lásky* je do veľkej miery o zaujímaní pozícií a vzťahov medzi jednotlivými postavami.“

Barbora Forkovičová  
divadelná kritička

## Fraška bez útechy

**Spišské divadlo ako prvú premiéru v rámci jubilejnej sezóny slovenského profesionálneho divadla uviedlo inscenáciu hry *Krásne je v Tatrách* v úprave a réžii tamojšieho umeleckého šéfa Michala Babiaka. Pod záhadným názvom sa skrýva na slovenské pomery adaptovaná hra slovinského dramatika, spisovateľa a režiséra Vinka Möderndorfera, ktorej žánrové označenie (podľa autora) znie „veselá ľudová fraška s kriminálnou príchuťou“.**

Ako už naznačuje samotný názov, dej hry sa odohráva v našich veľhorách, v tatranskom hoteli. Práve ten si totiž zvolili dve skupiny mafiánov za miesto, kde plánujú vybaviť svoje ilegálne obchody. Ako mestskí gangstri si od vysokohorského prostredia sľubujú pokoj a anonymitu. Hladký priebeh machinácií však hatí nielen majiteľka hotela Jožka s dcérou, hotelovou manažérkou Maruškou, ale aj minister vnútra Zeman, ktorý do hotela nečakane prichádza na dovolenku, aby sa vrátil k svojim „sedliackym koreňom“. V rámci snahy o utajenie svojich obchodov aj identít tak mafiáni nasledujú nielen organizovaný voľnočasový program iniciovaný premotivovanou Maruškou, ale aj vrtochy ministra, ktorý trvá na prechádzkach medzi kvetmi a lajnami či inscenovaní divadelného predstavenia pre dedinčanov. Dostávajú sa tak do množstva neželaných situácií, ktoré sú zdrojom najmä slovnej a situačnej komiky. Po okolí sa potuluje aj starožitník Jando, ktorý sa sám pričíní o výbušný koniec mafiánskych obchodov.

Vinko Möderndorfer, Michal Babiak  
**KRÁSNE JE V TATRÁCH**

Režisér inscenácie Michal Babiak na javisko prináša typizované postavy, zväčša obdarené jednou výraznou črtou – či už je to pravá „dedinská drsnosť“ mäsiarky Jožky, ktorá zakaždým na javisko vybehne s nožom v ruke a hurónskym zvolaním, mestská nonšalantnosť s nádychom arogancie šéfa mafiánskej skupiny Kočičku, tlmočená najmä cez „západniarsky“ prízvuk a povýšenecký tón, alebo tupý výraz a umelo hrubý hlas mafiánskeho „vykonávača“ Vencoslava, ktorý na povel svojho pána bez rozmýšľania vytiahne všetky zbrane.

Hereckú štylizáciu zvládajú niektorí účinkujúci s ľahkosťou, no iní si v nej dokážu nájsť len výrazne neprirodzenú polohu, v ktorej zotrývajú počas celého predstavenia. Najmä Mária Brozmanová v úlohe Jožky akoby nachádzala výrazové prostriedky výlučne v už spomenutom prihlasnom prejave a veľkých, no bezobsažných gestách. Petra Dzuriková ako Maruška väčšinou zotrýva v niekedy viac, inokedy menej intenzívnom stave nadšenia pre vec – či už je to hotelierstvo samotné, alebo organizovanie programu pre turistov. Snaží sa o reprezentatívne správanie hotelovej manažérky, no zároveň dokáže

**KRÁSNE JE V TATRÁCH** — T. Krištof, M. Hollý  
foto B. Hanus



byť pri tlačení hostí do rôznych aktivít až otravne naliehavá. Zo skupiny mafiánov dostávajú najviac priestoru „šéfovia“. Zatiaľ čo Kočička v podaní Dávida Szökeho vo svojom elegantnom čiernom oblečení a s ráznejším konaním má pripomínať mafiánskeho bossa, Jeleň Tomáša Krištofa je skôr kšeftár a sprostredkovateľ. Obaja herci sa zhodne pri stvárňovaní zločincov opreli o klišé výrazové prostriedky, akými sú tvrdý západniarsky prízvuk (na východe ihneď identifikovateľný a nie veľmi obľúbený), siahanie po zbrani pri čo i len náznaku nebezpečenstva či rozkazovanie svojim poskokom, ktorí akoby naplňali funkciu vycvičených domácich miláčikov. Inak povedané, začlenili sa do tradície smiešnych mafiánov, ktorú započali už tvorcovia seriálu *Mafstory* a jemu podobných. Treba však povedať, že dvojica hercov si takúto štylizáciu osvojila hravo a pôsobila nenútene – o to viac je škoda, že sa herci pod režijným vedením nevydali

inou, originálnejšou cestou na vystihnutie svojich postáv. Herecky zaujme aj Adam Herich, hoci jeho Jando má na scéne len limitovaný priestor a postava tak ostáva plochá a v podstate nejasná. Naopak asi najväčší priestor dostáva – alebo si sám vydobyje – minister Zeman v podaní Mikuláša Macalu. „Zemák“, ako si žiada byť na dovolenke oslovaný, je interpretovaný ako márnomyseľný výletník, ktorý si do hôr prišiel užívať slobodu. Tvorcovia, taktiež trochu prvoplánovo, tým odhaľujú súkromnú, „druhá tvár“ muža zastávajúceho významný politický post, ktorá sa javí smiešna, ministra poľudšťuje, ba ponižuje a dovoľuje tak divákovi zasmiať sa nad jeho zženštilosťou a pochabosťou. Macala sa s ľahkosťou štylizuje do tejto postavy a ovláda nielen strachom opantaných mafiánov, ale aj celé javisko. Aj on má svojho pobočníka, prezidenta policajného zboru Majora, ktorého Eduard Valašík v inscenácii stvárňuje ako poslušného a úctivého

**KRÁSNE JE V TATRÁCH**  
— M. Holly,  
T. Krištof, D. Szöke,  
J. Novysedlák  
foto B. Hanus



**KRÁSNE JE V TATRÁCH**  
— T. Krištof,  
J. Novysedlák,  
M. Holly, A. Medúz,  
D. Szöke  
foto B. Hanus



„**Problematickosť predlohy neprekonal Michal Babiak ani svojim režijným uchopením. Textu ostal verný a jeho nedostatky tak preniesol aj do scénického tvaru.**“

zamestnanca oddaného svojmu nadriadenému.

Problém inscenácie však leží už v samotnej predlohe. Keďže Möderndorferova hra nebola dosiaľ preložená do slovenčiny a Babiakov preklad je už priamo aj adaptáciou, nie je jasné, do akej miery je to „zásluha“ pôvodného slovinského textu a do akej jeho slovenskej verzie. Nech to je akokoľvek, postavy hry sú napísané plocho a sú zasadené do banálnej zápletky. Autor(i) divákovi však ani v tomto jednovrstvovom príbehu neponúka(jú) postavu, s ktorou by mohol sympatizovať. Hlavná dejová línia je sústredená na skupinu nie práve najbystrejších zločincov, ktorí pôsobia aj v štátnej sfére – teda podvádzajú a privlastňujú si, čo nie je ich. Minister vnútra je neschopný, do seba zahľadený sedliak. No a hotelierky Jožka s Maruškou klamú svojich hostí o kvalite jedla aj služieb s cieľom vlastnej prosperity. Starožitník Jando takisto naháňa Marušku (minimálne spočiatku) len pre zisk. Všetky postavy sú buď márnivé, hlúpe alebo zlé, bez akejkoľvek protiváhy.

V tomto prípade sa o satire nedá ani hovoriť.

V čase, keď sa v našej krajine odhaľujú seriózne kauzy organizovaného zločinu, jednoducho nestačí postaviť na scénu prvoplánovú karikatúru mafiána a ukázať na ňu prstom. V texte je niekoľko narážok aj na faloš turistického priemyslu, ktorý odcudzuje Tatry ich obyvateľom a „domácim“, aby uspokojil zahraničného (alebo aj „blaváckeho“) zákazníka, no najmä naplnil vrecká prevádzkovateľov. No akú majú narážky pointu, keď sa mafiáni v závere navzájom postrelajú a hotelierky zhrabnú ich peniaze, aby mohli pokračovať v nakupovaní poľského mäsa a vydávať ho za bio slovenské z vlastnej farmy? Problematickosť predlohy neprekonal Michal Babiak ani svojim režijným uchopením. Textu ostal verný a jeho nedostatky tak preniesol aj do scénického tvaru. Postavy sa na javisku stretávajú v jednoduchých mizanscénach, dôraz inscenácie leží na slove a nenáročnej hereckej akcii.

Verní žánru frašky tvorcovia využívajú nízky humor založený najmä na slovných dvojmysloch





**KRÁSNE JE V TATRÁCH**  
— P. Dzuriková,  
A. Herich, M. Macala  
foto B. Hanus

(zväčša so sexuálnym alebo s kriminálnym podtónom) a hrubom jazyku často spojenom s fyziologickými potrebami (za všetky príklady postačí spomenúť, že jedna z menších postáv, mafiánsky účtovník, naprieč niekoľkými scénami zdôrazňuje, že by si rád odskočil – až kým nie je neskoro). Všetky tieto prostriedky sú však povrchové, sú to ľahké triky pre instantnú zábavu, ktorej chýba hlbší zmysel. Druhé dejstvo, v ktorom sú všetci členovia mafiánskej skupiny prezlečení do ženských kostýmov, aby účinkovali v divadelnom predstavení, je už čistá travestia, nehovoriac o potvrdzovaní stereotypov rozdelenia „tradičných rolí“ a charakteristik mužov a žien.

Čo však vystihuje nielen dejovú spleť inscenácie, ale aj jej komickú okázalosť, je hudba (Martin Husovský). Je to predovšetkým jeden opakujúci sa motív – akási zmes ľudového podmazu s prímou kolotočiarskej esencie. Samozrejme, s vtieravou melódiou, ktorá sa nekonečne vracia, tak ako stereotypy a kliše v tomto diele. Odkazovať môže

rovnako aj na odcudzenosť tatranského prostredia voči jeho obyvateľom či stratu až vyprázdnenie morálnych hodnôt v honbe za mamonou.

V samotnom závere inscenácie, keď už všetci hostia – po veľkom fiasku a niekoľkých obetiach na životoch – odišli, Maruška s Jandom plánujú budúcnosť. On navrhuje stavbu olympijského bazéna, kým ona skromne namietne: „A čo kultúra?“ „S kultúrou je amen,“ odpovedá jej Jando, smutne tak uzatvárajúc frašku bez útechy. ❖

#### **V. Möderndorfer, M. Babiak: Krásne je v Tatrách**

preklad, úprava, réžia **M. Babiak** dramaturgia **M. Pukan**  
scéna **J. Valek** kostýmy **M. Javorková** hudba **M. Husovský**  
asistent réžie **J. Novysedlák** účinkujú **M. Broznanová,**  
**P. Dzuriková, A. Herich, M. Macala, M. Hollý, D. Szöke,**  
**J. Novysedlák, A. Medúz a. h., T. Krištof, E. Valašík**  
premiéra 27. september 2019, Spišské divadlo,  
**Spišská Nová Ves**

preklad Lucia Šmatláková

## Mestské divadlo budúcnosti – Manifest z Gentu

**V máji 2018 publikovalo belgické mestské divadlo NTGent dokument známy ako *Manifest van Gent* (Manifest z Gentu). Nové vedenie divadla na čele so známym režisérom Milom Rauom ním definovalo odvážny plán fungovania, ktorý spochybňuje zaužívanú prax. Aj preto je inšpiratívny a zároveň vyznieva polemicky. Desať bodov manifestu uverejňujeme aj so stručným predhovorom divadla.**

### **Predbežné oznámenie**

Každá inštitúcia vrátane divadla má svoje pravidlá, ktoré sa nezvyknú zverejňovať. Takmer všetky nemecké mestské scény poznajú nepísané pravidlo, že ak inscenácie cestujú, zväčša nejdú mimo hraníc svojho jazykového teritória. Najčastejšie to súvisí s nákladmi alebo je to preto, že nie je možné zladit' možnosti technikov a hercov tak, ako by bolo pre zájazd treba. Pravidlá platia aj z hľadiska dramaturgie: klasici buržoáznej éry sú vždy rovnakí, od Schnitzlera cez Ibsena až po Dostojevského a Čechova. Nové či mimoeurópske hry, ako aj neprofesionálni alebo herci hovoriaci iným jazykom, aktivisti alebo nezávislé divadelné zoskupenia sa objavujú iba vo vedľajších programoch a na štúdiových javiskách. Musíte si vybrať: nezávislá scéna alebo mestské divadlo, produkcia alebo distribúcia, adaptácie klasiky pre divákov strednej triedy alebo medzinárodné cirkusové turné pre globálnu elitu.

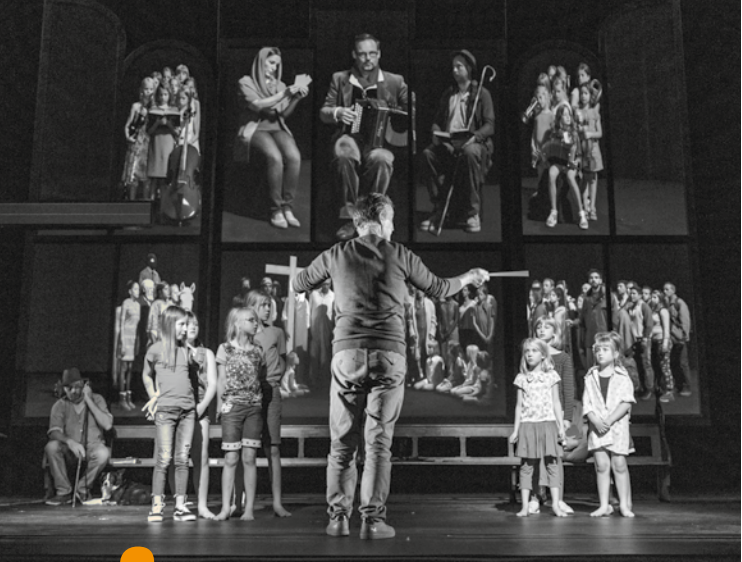
Avšak, aj v prípade, že sa rozhodnete pre model mestského divadla, samotné mesto bude z ďalšieho diania v divadle vylúčené súborom implicitných pravidiel. Na intelektuálnej a umeleckej práci divadla sa obyvatelia podieľajú najmä v rámci diskusných formátov. V lepšom

prípade je to prostredníctvom takzvaných občianskych scén. Doposiaľ zlyhali aj všetky pokusy otvoriť model mestského divadla, kombinovať mestský, národný a medzinárodný spôsob produkcie, v ktorom by stály súbor spolupracoval so zahraničnými hosťami. Dôvodom sú zaužívané obmedzenia, ktoré sú príznačné pre systém fungovania takejto inštitúcie. Na pokusy Matthiasa Lilienthala v Münchner Kammerspiele mestskí politici už radšej zabudli.

Prvý krok smerom k mestskému divadlu budúcnosti preto znamená premeniť implicitné pravidlá na explicitné a ideologické debaty na konkrétne rozhodnutia. Pýtať sa: Ako naozaj vyzerá mestské divadlo? Kto v ňom pracuje, ako sa v ňom skúša, ako funguje produkcia a ako môže efektívne cestovať? Ako do starých pravidiel začleniť túžbu po slobodných možnostiach tvorby, po kolektívnom a modernom autorstve, po súborovom divadle, ktoré nielen diskutuje o globalizovanom svete, ale ho aj reflektuje a ovplyvňuje? Ako prinútiť inštitúciu, ktorá zostarla, aby sa oslobodila a znova sa stala doskami, ktoré znamenajú svet?

Samozrejme, papier znesie veľa. Bez praxe neexistuje žiadna kritika, ktorá by mohla stáť na faktoch. Alebo ako povedal Jean-Luc Godard: „Film, o ktorom si myslíte, že je zlý, môžete kritizovať iba iným, lepším filmom.“ Od sezóny 2018/19 preto preberáme umelecké smerovanie NTGent, stredne veľkého belgického mestského divadla s tromi scénami. V prvej sezóne okrem programu umeleckých rezidencií a série politických akcií vytvoríme osem nových divadelných a tanečných inscenácií a pozveme hosťovať 41 ďalších produkcií. Všetky inscenácie, ktoré v našom divadle vzniknú, budú podliehať Manifestu z Gentu, súboru desiatich pravidiel, ktorý sme zostavili v rámci snahy o rozvoj nášho programu. Tieto pravidlá sa vzťahujú na všetky oblasti projektu Mestské divadlo budúcnosti – od otázok autorstva k otázkam rozmanitosti a začlenenia až po otázky o možnostiach cestovania. Okrem prvého pravidla v dokumente predkladáme výlučne technické požiadavky, podobne ako to pred dvadsiatimi rokmi urobili tvorcovia manifestu filmárskej čistoty Dogma 95. Už dnes vieme, že tento súbor pravidiel, ktorý sa zameriava na výrobný a distribučný proces, budeme musieť doplniť o ďalšie





LAM GODS (NTGent)  
foto M. Devijver

oblasti založené na budúcich skúsenostiach – napríklad čo sa týka začlenenía neeurópskej klasiky do programu divadla alebo zloženia neumeleckého divadelného personálu.

Nech už je realita hocijaká, prečo by sa Francúz, Brazíľčan alebo Nemec – ale aj človek z Bruselu či Osla – mal zaujímať o spôsob, akým vznikajú inscenácie či filmy v Gente alebo v Dánsku? Nie sú manifesty a dogmy vždy len záťažou? Presne tak. Manifest z Gentu je bremenom – pre divadlo, ale predovšetkým pre nás, ktorí v ňom pracujeme. Nie je najľahšie prebúdzat' sa do prvého skúšobného dňa s viacjazyčným súborom a bez textu, nie na vybavenej skúšobnej scéne, ale v severnom Iraku. Z technického a organizačného hľadiska bude dodržiavanie pravidiel znamenať neustále preťažovanie našich síl. A preto, podobne ako v prípade Dogmy 95, nemusia v NTGent vzniknúť ani jediná inscenácia, ktorá splní všetkých desať pravidiel.

Vždy je však lepšie, ak sa hádame o nových a najmä o všeobecne známych zásadách, než keď všetci mlčky pokračujeme v nasledovaní nepísaných (a o to účinnejších) pravidiel. Predovšetkým to musíme robiť konkrétne, v súvislosti so skutočným fungovaním mestského divadla a na základe našej reálnej práce – teda spoločne, otvorení, zraniteľní. A dúfame, že s každým krokom aj o niečo lepší, zlyhávajúci konštruktívnejšie.

## MANIFEST Z GENTU

**Jeden** Už viac nejde o zobrazovanie sveta. Ide o snahu zmeniť ho. Cieľom nie je znázorňovať skutočnosť, ale urobiť skutočnou samotnú predstavu skutočnosti.

**Dva** Divadlo nie je produkt, je to produkčný proces. Výskum, konkurzy, skúšanie a pridružené debaty musia byť prístupné verejnosti.

**Tri** Autorstvo nepatrí nikomu inému okrem tých, ktorí participovali na skúšobnom procese inscenácie a zúčastňujú sa na predstavení, akúkoľvek funkciu pri tvorbe mali alebo majú.

**Štyri** Adaptácie klasických textov sú zakázané. Ak stojí na počiatku projektu nejaký zdroj – či už kniha, film, alebo hra –, môže predstavovať maximálne jednu pätinu z celkového času inscenácie.

**Päť** Najmenej štvrtinu skúšobného času treba stráviť mimo divadla. Divadelným priestorom môže byť ktorýkoľvek priestor, v ktorom sa inscenácia skúša alebo hrá.

**Šesť** V rámci jednej inscenácie sa na javisku musí hovoriť minimálne dvoma jazykmi.

**Sedem** Najmenej dvaja herci na javisku nesmú byť hereckými profesionálmi. Zvieratá sa nerátajú, ale sú vítané.

**Osem** Celkový rozmer scény nesmie presiahnuť zo kubických metrov. Inak povedané, musí sa zmestiť do dodávky, ktorú môže šoférovať človek s klasickým vodičským preukazom.

**Deväť** Najmenej jedna inscenácia za sezónu sa musí skúšať alebo odohrať v konfliktnnej alebo vojnovej zóne s chýbajúcou kultúrnou infraštruktúrou.

**Desať** Každá inscenácia musí hosťovať minimálne na desiatich miestach, v najmenej troch krajinách. Žiadna produkcia nesmie mať derniéru skôr, ako naplní tento počet.

Gent 1. mája 2018

## zahranície

Eva Kyselová  
teatrologička

# Sláva Národnému

**Hoci Sláva Daubnerová má v slovenskom divadle predovšetkým neotrasiteľnú pozíciu performerky, v českom divadle sa umelkyňa dosiaľ etablovala výhradne ako režisérka, a to najmä operných inscenácií. A ešte špecifickejšie, opier pre pražské Národné divadlo. Za posledných päť rokov Daubnerová zvládla inscenovať na všetkých scénach (vrátane bývalej Štátnej opery) a jej pomyselný režijný cyklus sa momentálne uzatvára najnovšou inscenáciou Lolity, tentoraz v Stavovskom divadle.**

Sláva Daubnerová nenadväzuje na svoje predchádzajúce réžie, neopakuje ani tím spolupracovníkov (žiadna z jej českých operných réžií sa nedá vykladať v kontexte tej predošlej),

LOLITA  
(Národní divadlo,  
Praha)  
foto P. Borecký



jediné, čo všetky jej opery v českom divadle spája, je precízne čítanie libreta, dôraz na detail a originálne búranie stereotypných predstáv o inscenovaní opery (nielen v rámci interpretácie, ale v rámci použitých prostriedkov). To, samozrejme, vždy vyvolá výrazné reakcie a dojmy, nedá sa povedať, že by Daubnerová hladila české operné publikum (aj to odborné) po srsti a výkyvy prijatia a odmietnutia jej inscenácií majú takmer charakter sínusoidy. Nie inak je to aj s jej *Lolitou*.

Operu stále žijúceho Rodiona Ščedrina si vybrala sama režisérka a súčasne je to jej azda najradikálnejšia a najvydarenejšia operná réžia pre Národné divadlo. Nabokovova *Lolita*, moderný archetyp minulého storočia, jedna z najatraktívnejších látok pre umenie, sa vďaka svojej kontroverznej téme tešila vždy veľkému záujmu, o ktorý sa postarali hlavne dve výrazné filmové spracovania (Stanley Kubrick, 1962; Adrian Lane, 1997). To, čo *Lolita* prináša vo svojej literárnej podobe a z čoho čerpá a atraktívne



a provokatívne ukazuje film, môže byť pre operu úskalím. Ako do štylizovaného divadelného tvaru preniesť vášň, emócie a živočíšnosť, ktorých je Nabokovov román plný? Predsa len, z pohľadu kritičky, ktorá nie je odborníčkou na operu, musím povedať, že operná štylizácia jednoducho retarduje vášnivý príval emócií a vzrušenia, ktoré príbeh v sebe nesie, a len ťažko sa niekedy prekoná vedomie špecifika tohto divadelného druhu.

Hoci sa Ščedrinova hudba výborne počúva, snúbi v sebe kontrast pokojných častí s extatickými áriami, chýbajú tu miesta, ktoré by vzali dych, ktoré by zodpovedali príťažlivej predlohe. Kde nestačí hudba (asi je dobré poznamenať, že Ščedrin sa preslávil hlavne ako skladateľ baletov), prím hrá Daubnerovej inscenačný výklad a herecké – operné výkony.

*Lolita* pre 21. storočie je nielen príbehom spaľujúcej vášne Humberta Humberta k nedospalej nevlastnej dcére Dolores. Akokoľvek by sme mohli román čítať aj ako tragický osud

nešťastne zamilovaného muža, v inscenácii Slávy Daubnerovej nie je miesto pre falošný sentiment alebo sympatie k zrelému mužovi, ktorý si takpovediac „nemôže pomôcť“. Režisérka prináša jednoznačnú a aktuálnu výpoveď súčasného stavu, v ktorom dievčenská nevinnosť a prebúdajúca sa sexualita nie sú a nemajú byť zámienkou pre milostný pomer, to všetko akoby retrospektívne ukazuje na sebaspytovaní samotného Humberta. Problematika sexuálnych predátorov so sklonmi k pedofílii (vznikajúci dokument *V síti*), odstrašujúce prípady zneužívania neplnoletých alebo kampaň #MeToo to sú fenomény vytvárajúce pre Daubnerovú prostredie, v ktorom ona sama číta *Lolitu* – ako obeť, ako dieťa, ktoré je sexualizované, hoci nie je sexuálnou novickou. Ani v najmenšom sa nezmenšuje Humbertova zodpovednosť za jeho konanie a ani v najmenšom sa nepolemizuje o tom, či sa Dolores náhodou nesprávila neadekvátne a mohla si za to sama. Takýto jasný názor

**LOLITA**  
(Národní divadlo, Praha)  
foto P. Borecký



**LOLITA**  
(Národní divadlo, Praha)  
foto P. Borecký

na súčasnosť, na veci, ktoré sa dejú okolo nás každý deň, ale ktoré sa stali takými prirodzenými, že sa nad nimi ani nepozastavíme, sa v opere presadzuje ťažko. Predsa len ide o menej aktívny komunikačný kanál s publikom. To si uvedomila aj režisérka a postavila inscenáciu najmä na vizuálnom koncepte, ktorý by podporil jej interpretáciu.

V tomto smere Daubnerovej pomáhajú excentricky pôsobiace dokrútky, ktoré sa počas predstavenia objavujú z plátna a zobrazujú práve všadeprítomnú, ľahko dostupnú sexualitu a devalvovaný výklad človeka cez jeho telesné potreby. Scénograf Boris Kudlička vo svojej veľkolepo poňatej parafráze na americký sen a gýč päťdesiatych rokov využíva točnu, ktorá dokáže evokovať hneď niekoľko priestorov jasne kopírujúcich vývoj deja a súčasne odrážajúcich aj

postupný rozklad vzťahu Humberta a Lolity. V prvej časti sa stretáme s apartným príbytkom Charlotty Hazovej, je to ten typický domček, v ktorom všetko vyzerá krásne a farebne (spomeňte si na Burtonov film *Nožnicovoruký Edward*). Kudlička volí kriklavé motívy veľkých kvetín, ktoré dominujú sedačke, alebo ťažkým závesom a tapetám. Ako vystrihnuté z americkej TV minisérie potom pôsobia intímne prostredia kúpeľne alebo záhrady, v ktorej prvýkrát uvidí Humbert mladú Dolores. Tento princíp sa odráža aj v kostýmoch výtvarníčky Natalie Kitamikadovej, ktorá štylizuje všetky hlavné postavy síce trochu predvídateľne podľa typických predstáv o Charlotte (stranúca, ale stále atraktívna žena v šatách zdôrazňujúcich krivky), Humbertovi (obyčajný slušný intelektuál v roláku a saku, s výraznými okuliarmi) a Dolores (dievčenské šaty,





**LOLITA**  
(Národní divadlo,  
Praha)  
foto P. Borecký

podkolenky), ale nie prvoplánovo. Ide o obraz doby, ktorá je taká blízka tej dnešnej z hľadiska honby za večnou mladosťou, škatulkovania sa na „machov“ a zdanlivo neškodných „intelektuálov“, a čoraz vyspelejších prejavov mládeže. To, čo možno pôsobí uhladeným dojmom, v sebe ukrýva zvrátenosť a bolestnú realitu. Mnohé scény sugestívne sprítomňujú Humbertovo vnútro práve na pôdoryse vyumelkované nalakovanej mizanscény – napríklad obraz zvädzania Charlotty, ktorú Humbert v záhrade spúta hadicou a na nohu jej natiahne bielu dievčenskú podkolenku, aby aspoň trochu ukojil svoju túžbu po jej dcére a prekonal odpor k matke.

Druhá časť, ktorej dominuje motív absencie domova, pričom sledujeme putovanie Humberta a Dolores a ich zastávky v lacných hoteloch, je situovaná do prostredia opustených benzínok, alebo veľkého karavanu – mobilného príbytku Humberta a Lolity. Tvorcovia sa rozhodli ukázať bezútešnú situáciu mladého dievčaťa, ktorého život závisí od vôle posadnutého a žiarlivého otčima,

a zdôrazňujú kontrast medzi veľkolepou rezidenciou Hazových a zašpineným karavanom. Daubnerovej výklad sa odchyľuje od niektorých adaptácií v tom, že režisérka neukazuje Lolitu ako zamilovanú ženu, ktorá pre Humberta urobí všetko z čistej lásky, ale ako manipulovanú obeť. Jej útek ku Quiltymu nie je formulovaný ako vzdor proti Humbertovi, ale ako snaha zbaviť sa dominancie a zneužívania.

Lolitin tragický koniec, v inscenácii výrazne hyperbolizovaný prostredníctvom bielych svadobných šiat s krvavými škvrnami, odkazujúcimi na smrť pri pôrode, logicky uzatvára vizuálny koncept postavený na ostenzii, extrémnosti, ale aj vyvolávaní emócií.

Inscenovať *Lolitu* predpokladá mať na to vhodných protagonistov, čo je v prípade opery pomerne zložité, pretože viac než výzor je dôležité zvládnutie náročných speváckych partov. Z hľadiska hereckej interpretácie mala Daubnerová šťastie pri predstaviteľke Lolity, mladej ruskej sopranistke Pelageji Kurennayovej, ktorá Dolores obohatila

nielen mimoriadnym a sebavedomým speváckym výkonom, ale bola schopná vytvoriť dievčensky naivnú, nevinne necudnú dievčinu. Iste, neprinesla ten typický klišé obraz Lolity, ale v kontexte opery je jej obsadenie zásadným prínosom, ukazuje totiž postavu s vývojom – od detsky provokujúcej dcéry svojej matky až k rezignovanej, predčasne dospeljej milenke a manželke.

Oveľa menší register výrazových prostriedkov však prináša Humbert Petra Sokolova, hoci aj on sa vo svojom topornom a strnulom prejave miestami dokáže prebudiť k akcii. Azda najvýraznejšie sa Sokolov s postavou hrá v situáciách zobrazujúcich Humbertovu patologickú žiarlivosť, majetnícky nárok alebo posadnutosť po pomste a vraždu Quiltyho.

Quilty Aleša Brisceina je po Kubrickovej, respektíve Sellersovej interpretácii ďalším dokonalým stelesnením ľudskej beštie a jej zvrátených chýťok. Hoci Briscein nie je okázalo expresívny, vďaka výraznému zovňajšku (štylizácia na pomedzí uslintaného dôchodcu a uhladeného džentlmena) a výbornému hlasovému a hereckému prejavu buduje postavu Quiltyho tak, že nás zaujíma vlastne omnoho viac než „nejaký“ Humbert Humbert.

Režisérka sa rozhodla, že provokácia, ktorá je podstatou Nabokovovho románu, sa stane leitmotívom aj jej interpretácie (koniec koncov,

o niečo podobné sa pokúsila už pri inscenovaní Janáčkovej opery pred rokom), ale v širšom zmysle než len vo vzťahu k postave Lolity. Rozklad Humbertovej osobnosti, jeho závislosť od mladých dievčat sprítomňuje dievčenská časť Kühnovho detského zboru. Mladé speváčky oblečené do rovnošaty – červeného trikotu a bielej sukne, do ktorej sa oblečie aj sama Dolores –, sa objavujú všade okolo, v kuchyni, na gauči, sú metaforou túžby a žiadostivosti a súčasne zdôrazňujú krehkosť a mladosť, ktoré sa môžu kedykoľvek zlomiť. Treba však povedať, že kým sa zboristky objavujú v Humbertovej prítomnosti, obrazy sú veľmi pôsobivé. V spoločných scénach s Lolitou ale iba zbytočne poukazujú na dospelosť Kurennayovej, ktorá nech pôsobí akokoľvek mladistvo, na scéne jej hraná dvanásťročná Lolita jednoducho tým skutočným konkurovať nemôže.

*Lolita* v réžii Slávy Daubnerovej nie je len naplnením jej umeleckých ambícií, ale ide o inscenáciu, ktorá je signálom nových smerovaní opery v pražskom Národnom divadle – od tradičných „očakávateľných“ opusov nanajvýš v uminenej avantgardnej podobe sa česká operná scéna dostáva do progresívneho a aktívneho dialógu s moderným divadlom, dnes stále prevažne zastupovaným činohrou. ♡

**LOLITA**  
(Národní divadlo,  
Praha)  
foto P. Borecký



### R. K. Šcedrin: Lolita

hudobné naštudovanie S. Neller dramaturgia J. Slavíková  
adaptácia, réžia S. Daubnerová scéna B. Kudlička  
kostýmy N. Kitamikado svetelný design D. Tesař videoart  
D. Žižka, J. Gulyás zbormajster A. Melichar zbormajster  
Kühnovho detského zboru P. Louženský účinkujú  
P. Kurennaya, P. Sokolov, A. Briscein, A. Kravets a ďalší  
premiéra 3. a 5. október 2019, Stavovské divadlo  
(scéna Národného divadla), Praha



**Tereza Pavelková**  
divadelná kritička

## Pražský Lazarus nabízí kromě Bowieho hudby i umělecký zážitek

**První česká divadelní adaptace muzikálu *Lazarus*, která měla premiéru 12. října v Divadle Komedie, sklízí mezi recenzenty nadšené ohlasy. Hovoří se o ní jako o mimořádném počínu, jenž vybočuje ze zbytku tuzemské muzikálové produkce a místy dokonce předčí svou předlohu. Pražská verze *Lazara* skutečně dokázala vyvrátit skeptická očekávání širší veřejnosti, která hovořila o tom, že na české scéně nemůže být toto dílo adekvátně prezentováno, že čeští interpreti nebudou schopni písně britského zpěváka uzpívat a tedy že je celý projekt předem odsouzen k neúspěchu. Byť je *Lazarus* v režii Mariána Amslera navzdory předpovědím rozhodně překvapující, lze snad říci dokonce nadprůměrný, jeho kvality se skrývají především v jednotlivostech.**

*Lazarus* je posledním dílem ikonického zpěváka, skladatele, herce, producenta a výtvarníka Davida Bowieho, který si po celém světě vysloužil přezdívku „hudební chameleon“. Bowie byl považován za jednoho z nejvlivnějších hudebníků 20. století, za vůdčí figuru hudebního průmyslu, a to jednak díky svým muzikantským experimentům, neustálému střídání nebo vytváření nových hudebních stylů, ale také pro vizuální výstřednost svých videoklipů a vlastní extravagantní vzhled. Bowieho kromě překračování uměleckých druhů fascinoval také vesmír, což se koneckonců promítlo i do jeho písní (z nejznámějších *Life on Mars?*, *Space Oddity*, *Starman* aj.). Pod vlivem tohoto okouzlení se tak brzy začal převtělovat do svých alter eg, přičemž nejznámější je jistě mimozemský rockový hudebník Ziggy Stardust, jemuž Bowie přiřkl patřičně stylizovanou image – krátce střižené červeno-zrzavé vlasy, výrazný make-up a křiklavý kostým. David Bowie tak stvořil fiktivní postavu, díky níž se pak následně proslavil. Existence Ziggyho

Stardusta se však nakonec podepsala na zpěvákově duševním zdraví, kdy začal jen velmi těžko rozeznávat hranici mezi fikcí a realitou. V roce 1973 proto tuto postavu definitivně opouští, nicméně v hudebním průmyslu se živě diskutuje o tom, že Bowie expandoval mimo muzikantství a vytvořil novou svébytnou „divadelní“ prezentaci hudby.

Snad i proto si ho v roce 1976 vybral režisér Nicolas Roeg pro film *Muž, který spadl na Zemi*. Snímek po vzoru románové předlohy autora Waltera Tevise pojednává o mimozemšťanovi s britským pasem na jméno Thomas Jerome Newton, který přilétá na Zemi, aby zjistil, zda sem může přesdlit své druhy, kteří mezitím umírají na vysychající vesmírné planetě. Hlavní postava je však svědkem lidské krutosti, vzájemného využívání až zneužívání a zásadního nedostatku lásky. Navzdory tomu (či snad právě proto), že se těší nevysychajícímu zdroji peněz a má šlechetné úmysly, nakonec Thomas Newton na svět kolem zcela rezignuje. V závěru příběhu je jako beznadějně zničený

alkoholik odsouzen k věčnému vězení na Zemi.

Muzikálem *Lazarus* Bowie uzavírá svá celoživotní, nejen umělecká témata. Fatalistický Thomas Newton se pro Bowieho stává další natolik zásadní identitou, že se rozhodl jeho příběh na sklonku života dopovědět. Společně s „coolness“ dramatikem Endou Walshem píše *Lazara*, aby si zároveň splnil svůj poslední sen – uvést na newyorské divadelní scéně vlastní produkci. Osmého ledna 2016, měsíc po premiéře a v den svých devětašedesátých narozenin, vydává Bowie své poslední album *Blackstar*, které mimo jiné obsahuje i ústřední píseň muzikálu. Dva dny nato podléhá rakovině jater.

Samotný muzikálový příběh začíná tam, kde Roegův film končí, čímž vytváří jasnou paralelu k zpěvákově poslední životní etapě. Thomas Newton, Ziggy Stardust, David Bowie v jedné osobě leží jako nemocný biblický Lazar v posteli ve svém

newyorském bytě, v ruce láhev ginu. Veškerý svůj volný čas tráví obsesivním sledováním televize, požíváním cornflakes, hledáním sušenek a opíjením se. Tento muž, ať už si ho divák interpretuje jakkoliv, se nachází na pomezí života a smrti, zmítán nemocí, deziluzí, beznadějí, pronásledován vzpomínkami na svou dávnou lásku Mary-Lou, které ho strhávají do nereálných stavů připomínajících šílenství. Setkáváme se s člověkem, jenž ztratil vůli k životu a jedině, k čemu se upíná, je nadcházející smrt.

Herec Igor Orozovič (v alternaci Ondřej Ruml) se v této úvodní scéně nachází ve vyvýšené čtvercové části jeviště, představující vězení, jejímž středobodem je stará nemocniční kovová postel. Zadní prospekt pak tvoří kolážovitá projekce několika malých televizních obrazovek, na nichž se míhají nejrůznější obrazy. Do půl těla nahý herec oděný pouze v plátěných kalhotách, slunečních brýlích s příznačným zrzavým účesem,

**LAZARUS**  
(Divadlo Komedie)  
foto P. Borecký





**LAZARUS**  
(Divadlo Komedie)  
foto P. Borecký

je zmítán trhavými pohyby, jež jsou odrazem psychického rozpoložení ztvárňované postavy. Inspirace videoklipem k písni *Lazarus* je zde zcela zřejmá. Orozovič ji koneckonců v úvodu také s dikcí neuvěřitelně podobnou samotnému Bowiemu záhy zazpívá: „...nemám už nic, co bych ztratil, ... touhle cestou nebo žádnou, ... budu svobodný.“ Dírou pod postelí nakonec herec prolézá na jeviště, jakoby se nořil do hlubin podvědomí, v němž se mísí jeho vzpomínky, halucinace a představy. Divák se tak ocitá v nepřehledné mysli hlavní postavy: není svědkem klasického vyprávění, ale spíše nesouvislého sledu hudebních obrazů a situací, v nichž se Thomas Newton setkává s nejrůznějšími skutečnými i méně skutečnými postavami.

Suggestivní scénografická koncepce Juraje Kuchárka vcelku vynalézavě podtrhuje surreálné ladění příběhu. Jeviště na první pohled připomíná interiér blíže nespecifikovaného industriálního objektu s různými koridory, žebříky a s malými oddělenými prostory, které odkazují ke skladovacím buňkám. V jedné takové se nachází Newtonův byt; v druhé, umístěné na pravé straně jeviště,

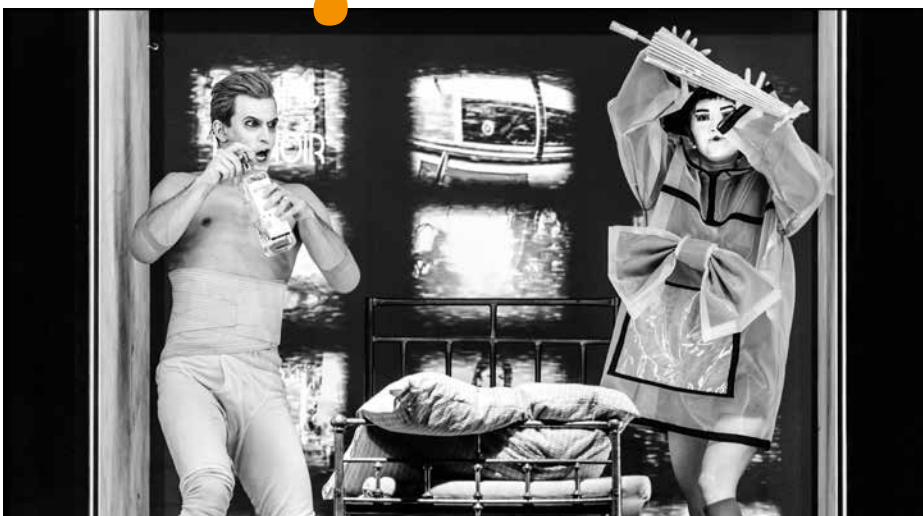
pak šestičlenná rocková kapela, jež živě doprovází zpívaná čísla. Ošuntělý, plechový vzhled takto vrstevnatého prostoru, který v jednotlivých hudebních obrazech doplňuje barevné svícení a kouřové efekty, však může stejně dobře představovat komplikovanou mysl hlavní postavy, čímž scénografie zároveň podtrhuje samotné existenciální téma libreta. Tak, jak se Thomasi Newtonovi postupně vynořují personifikované vzpomínky, herci prolézají útroby scény, přičemž ty postavy, které se hlavnímu hrdinovi zavrtávají hlouběji do mysli, se zhmotňují přímo v ústřední části hracího prostoru.

Přesně tak do Newtonova života vstupuje tajemná bezejmenná Dívka, která si nemůže vzpomenout na to, kdo je a odkud pochází. Může být příslušnicí stejného mimozemského druhu, možná je pouhou halucinací hlavního hrdiny či ztělesněný anděl. Herečka Erika Stárková, která na sebe v poslední době upozornila především rolí transsexuálky Dáši v seriálu *Most!*, oděná v bílo-stříbrných šatech s širokou sukní a v paruce stejné barvy, slézá po žebříku, zpívajíc přitom píseň *No plan*.

Postupně v Thomasi Newtonovi znovu zažehne energii do života, když ho přesvědčí, aby společně postavili raketu a odletěli v ní jako „hrdinové“ (v závěru společně zpívají duet *Heroes*) „zpět ke hvězdám“. Projev Stárkové směřuje vedle umírajícího Orozoviče k mnohem větší živelnosti, až jakési dětské hravosti, která se promítá do každého jejího gesta i změny mimiky a stává se tak pozoruhodným ozvláštňujícím celou inscenaci. Nutno podotknout, že Stárková exceluje i ve zpívaných partech: svým vysoko položeným hlasem bez intonačních výkyvů, citlivou, emotivní interpretací jednotlivých písní působí vedle rockového aranžmá ostatních skladeb skutečně jako z jiného světa. Píseň *Life on Mars?* je v jejím podání nezapomenutelným zážitkem, za což od diváků právem sklízí ovace ve stoje.

Právě Stárková ztvárňující Dívku se stává hlavním hybatelem děje a ve zbylých dvou třetinách inscenace je tedy i ústřední postavou. Orozovičovy monology, v nichž zpravidla bilancuje nad životem či komentuje okolo něj probíhající události, oproti jednání Dívky totiž nijak nepřispívají k dramatickosti děje, nicméně jsou středobodem celé struktury. Šanci herecky se projevit má Orozovič hlavně v hudebních číslech, v nichž ale zdařile oživuje Bowieho pohybové kreace z jeho posledních videoklipů k desce *Blackstar*,

**LAZARUS**  
(Divadlo Komedie)  
foto P. Borecký



ze kterých číší bolest, smutek smísený s rezignací, na konci pak snad i jiskra naděje, podníčená příchodem Dívky. Kromě vizuální stylizace se tak i díky zvoleným výrazovým prostředkům prohlubuje ona životopisná paralela k Bowiemu.

Stárkové a Orozovičovi velmi dobře sekunduje lehce ztřeštěná Newtonova asistentka Elly v podání Niny Horákové (na repríze 6. 11. ji kvůli zranění vystřídala herečka Vendula Chaloupková), která touží po úspěšné kariéře a láskyplném, perspektivním vztahu; tedy po všem, co jí její jednoduchý manžel Zach (Michal Bednář) nedokáže splnit. Není divu, že se postupně upíná k Thomasi Newtonovi, dokonce se obléká do výrazného fialového kostýmu a nasazuje si stejně křiklavou paruku, aby vypadala jako Mary-Lou, doufajíc přitom, že to radikálně změní její život. Vrcholem jejího vystoupení se stává píseň *Changes*, kterou Horáková interpretuje s nutnou dávkou vzdoru, sebezapření a ambiciózního odhodlání, byť je od začátku jasné, že se její očekávání nemůžou splnit. V závěru příběhu se proto nakonec vrací k Zachovi.

Víc podobně propracovaných charakterů, či alespoň částečné dořešení některých motivací, však předloha, a potažmo pak i inscenace postrádá. Obsazení Pavola Smolárika do role temného Valentina, představujícího blíže nespecifikovaného ďábla, byl sice skvělý tah – herec zaujme jak v činoherních pasážích, v nichž své postavě propůjčuje skrze decentní karikaturu potřebné charisma i humor, tak i v pěveckých sólech, avšak ani tím klopýtající předlohu bohužel nepředčí. Jeho přítomnost v celém tvaru je od začátku rozostřena a příliš ji neodůvodní ani jedna ze závěrečných scén, v níž probodne Dívku ve chvíli, kdy se rozkrývá její identita. Dívka zemřela v dětském věku poté, co ji jednou v noci přepadli dva neznámí útočníci a ubodali ji k smrti. Přece jen ji lze chápat jako nevinného padlého anděla, jenž Thomase Newtona



navštevuje z ríše mrtvých. Amsler s dramaturgyní Janou Sloukovou nevyužili príležitosť pro razantnejší vstup do originálu ani v prípade postavy dávneho Newtonova priateľa, jehož ztvárňuje Michael Vykus, a jeho partnerky v podaní Huyen Vi Tranové, ktorí bez zrejmejšieho dôvodu v jednej ze scén popisujú své „ideálne filmové“ seznámení v taxíku a nadto navíc postrádajú patričnou hereckou stylizáci, v níž Smolárik naopak vyniká.

Inscenační tým mohl být odvážnějši nikoliv pouze v rovině dramaturgické (byť je samozrejme otázkou, jak moc by jim to dovolila autorská práva), ale také choreografické. Vrcholem první poloviny představení jsou bezpochyby písně *Where Are We Now* a *Absolute Beginners*, během nichž lze pozorovat náznaky propracovanějších pohybových čísel (pohybová spolupráce Stanislava Vlčeková). U prvního zmíněného songu kupříkladu všichni herci přecházejí po jevišti sem a tam podobně, jako se neznámí lidé míjejí, stěravají a hledají na ulici, přičemž se v momentech refrénu vždy zastaví a trhavými, deformovanými pohyby se pokoušejí tančit; u druhého pak oslní kromě samotné úpravy, kdy se k hlavnímu mužskému hlasu postupně přidává celý ensemble, hlavně polonazí tanečníci Martin Klapil a Tomáš Bareš ztvárňující temné stíny myslí ústřední postavy.

Českému Lazarovi lze k dobru přičíst pár dalších dílčích aspektů. Fakt, že se na rozdíl od pompézních inscenací, uváděných především na německých jevištích, soustředí na komornost příběhu, k čemuž jim koneckonců pomáhá i samotný prostor Divadla Komédie. Dále pak zdařilý překlad libreta, jehož autorem je Michal Zahálka a které vyniká vedle písní, jež tvůrci z licenčních důvodů ponechali v původním znění a podtrhli tak jejich hlavní funkci – tvorbu emotivní roviny příběhu. Povedlo se i nastudování songů pod taktovkou Jana Aleše, i když nutno podotknout, že v některých pasážích by si hudba zasloužila čistější sound design. Zapomenout



**LAZARUS**  
(Divadlo Komédie)  
foto P. Borecký

nelze ani na obsazení, které je hlavně z pěveckého hlediska překvapivě lepší než v newyorském originálu. Režisér Amsler však na některých místech narazil na limity samotné předlohy, nad nimiž, byť s nimi svádí rozhodně ambiciózní souboj, nakonec nedokázal vyvrát. I přesto však platí, že pražský *Lazarus* příjemně oživuje českou muzikálovou scénu, protože kromě hlavního hudebního lákadla nabízí i umělecký, intelektuální zážitek. ♣

#### D. Bowie, E. Walsh: Lazarus

réžia M. Amsler dramaturgia J. Slouková preklad libreta M. Zahálka scéna J. Kuchárek kostýmy E. Jiřikovská pôvodné aranžmány H. Hey hudobné naštudovanie J. Aleš pohybová spolupráca S. Vlčeková účinkujú I. Orozovič, O. Ruml, N. Horáková, E. Stárková, P. Smolárik, M. Vykus, H. Vi Tranová, T. Marečková, J. Horníčková, M. Jonczyová, V. Vítová, M. Klapil, T. Bareš, M. Bednář premiéra 12. a 13. október 2019, Městská divadla pražská (Divadlo Komédie), Praha

preklad Martina Vannayová

**Julius Heinicke**  
kulturolog a teatrolog

## Medzi diktatúrou a demokraciou: Divadlo ako politická hračka alebo miesto formovania demokratických názorov v Zimbabwe

**V septembri minulého roku zomrel Robert Mugabe, bývalý prezident Zimbabwe. V roku 1980 stál na čele vlády a na celom svete ho oslavovali ako nositeľa nádeje demokratickej postkoloniálnej Afriky. V období, keď susedná Juhoafrická republika bola ešte pod nadvládou apartheidu, stalo sa Zimbabwe nezávislou krajinou a neskôr, v roku 1987 sa práve Mugabe stal jeho prvým demokraticky zvoleným prezidentom.**

Demokratizácia bola v tomto čase jedným z najrozhodujúcejších kľúčových pojmov medzinárodnej politiky. Predovšetkým vo vzťahu ku krajinám afrického kontinentu bola povýšená na postkoloniálny všeliak. Platilo to tak pre západný svet, bohatý na inklúzie vďaka jeho politickej a hospodárskej moci, ako aj pre veľkú časť afrických kultúr sužovaných kolonializmom a apartheidom. Základné demokratické modely sa celkovo javili ako východisko z chudoby, segregácie, rasizmu a nespravodlivosti.

Od konca deväťdesiatych rokov sa táto dôvera v demokraciu ako všeliaku na spoločensko-politické nešváry stráca. Nielen krajiny severu čoraz viac vidia, že ľudské práva a iné hodnoty nechránia iba demokratické štruktúry, ale aj južné krajiny sa v dôsledku svojej súčasnej spoločenskej a politickej situácie na západné demokratické stratégie pozerajú oveľa skeptickejšie ako pred štyridsiatimi rokmi. Táto ambivalencia je výraznejšia aj v oblasti divadelnej tvorby v Zimbabwe, ktorú rôzne ovplyvňovali a politicky využívali tak prezident, ako aj západný svet.

Aby Mugabe podporil hospodárstvo a finančne uľahčil prechod z obdobia diktatúry k demokracii, uzavrel v osemdesiatych rokoch dohodu

s Medzinárodným menovým fondom a so Svetovou bankou. Táto kooperácia sa neskôr stala jedným z hlavných dôvodov hospodárskej katastrofy krajiny. Krajina na začiatku nového tisícročia zbankrotovala práve preto, že bola preťažená záväzkami voči týmto inštitúciám, a tiež pre nadmerné verejné výdavky či štedré dôchodky vyplácané politickým a vojenským elitám. Kríza zasiahla aj sektor umenia. V roku 1998 dostal National Arts Council Zimbabwe (Národný umelecký fond Zimbabwe) od vlády poslednýkrát peniaze a až v roku 2012 bol schopný obnoviť platby.

Na začiatku prezidentovania v roku 1980 boli umenie a kultúra pre Mugabeho cenným tovarom, hodným financovania. To dosvedčuje Jane Plastow v knihe *African Theatre and Politics*. Krajina na začiatku deväťdesiatych rokov divadelne previtala s viac ako dvadsiatimi stálymi divadelnými skupinami. Vláda zriadila asociáciu Zimbabwe Association for Community Theatre (Asociácia pre komunitné divadlo v Zimbabwe), ktorá stála v protiklade k National Theatre Organisation (Národná divadelná organizácia). Tá vznikla ešte za čias bývalej Rodézie<sup>1</sup> a vo svojom repertoári preferovala britský

**1 Historický polooficiálny názov Zimbabwe (pozn. red).**



kánon. ZACT reprezentovala „afrického ducha“ a národu mala pomôcť k novému, africkému sebakporozumeniu. Toto sa odzrkadľovalo v definícii „skutočne zimbabwianskych“ performančných techník, ktoré Samuel Ravengai vysvetľuje takto: „Performančné techniky, ktoré sa používajú na rozprávanie o národe, sú zložité. Ngũgí wa Mĩriĩ predpisuje tanec, pantomímu, pieseň, drámu a gestá. Ako zástanca oficiálnej verzie divadla Ngũgí wa Mĩriĩ tvrdí, že tieto performančné techniky navádzajú na jediný autentický smer skutočného zimbabwianskeho divadla. [...] Nativistická

topológia tradičného/západného sveta spôsobuje, že ZANU-PF<sup>2</sup> je precitlivená na príbehy západných majstrov. Romantická línia, podstata starej negrity, sa vpašováva späť zadnými dverami.“<sup>3</sup>

V rámci protikladov tradičnej africkej a západnej koloniálnej kultúry, ktoré sa prejavujú v uprednostňovaní istých divadelných techník, sa kultúrna tvorba stáva účinnou politickou stratégiou. V súvislosti s touto tradíciou Mugabe v roku 1995 na medzinárodnom knižnom veľtrhu v Harare povedal, že homosexualita je chorobou Západu a homosexuáli sú horší

Predstavenie nezávislého divadla v záhradách Harare foto archív autora



**2 Zimbabwe African National Union – Patriotic Front (Zimbabwianska africká národná jednota – Vlastenecký front) je Mugabeho politická strana vládnuca v Zimbabwe od roku 1980 (pozn. red.).**

**3 RAVENGAI, S. Political Theatre, National Identity and Political Control: The Case of Zimbabwe. In African Identities, 2010, 8 (2), s. 170.**

**4 SHAW, D. Queer Inclinations and Representations: Dambudzo Marechera and Zimbabwean Literature. In Veit-Wild, Dirk. Body, Sexuality and Gender: Versions and Subversions in African Literatures. Amsterdam: Rodopi, 2005**

**5 CHIFUNYISE, S. Waiting for Constitution. Prvé uvedenie 2010, Theatre in the Park, Harare. Réžia Daves Guzha.**

ako prasatá a psy.<sup>4</sup> Hromženie proti údajným kultúrnym vplyvom Západu a uchýľovanie sa ku „skutočným“ africkým umeleckým technikám bolo dôležitým opatrením prezidenta, aby mohol Európanov a Severoameričanov obviňovať za biedu v krajine. Kultúra sa stala politickou hračkou, ktorá sa v priebehu jeho prvých rokov v úrade radikálne zmenila. Najskôr chcel Mugabe presadzovať mierovú politiku, ktorá by spájala všetky skupiny obyvateľov. V dôsledku neúspechov a pre hospodársku katastrofu sa však radikalizoval a vytvoril nepriateľský obraz západného sveta, ktorý opätovne udržiaval pri živote pomocou svojej kultúrno-politickej agendy.

V roku 2000 začal Mugabe reformu, ktorá mala na krajinu veľký dosah a v rámci ktorej boli postupne vyvlastňovaní bieli farmári. Západný svet na to reagoval tvrdou kritikou a zdesením, proti tomu veľká časť obyvateľstva privítala „spravodlivé“ rozdelenie krajiny, ktoré sa dalo očakávať. Ale ako aj v iných krajinách južne od Sahary, obyvateľstvo je závislé nielen od politiky svojich vlád, ale aj od pomoci západného sveta; je to ambivalentná situácia, ktorá sa taktiež odzrkadľuje v kultúrnom sektore. Pre bankrot nemohla vláda podporovať umenie a kultúru, a teda ani divadelné projekty. Odvtedy túto úlohu prevzali medzinárodní darcovia z rôznych oblastí trhového hospodárstva – a vďaka tomu získali rozhodujúci vplyv.

Zimbabwianska vláda proti tomu v čoraz väčšej miere nasadzuje výkonnú moc. Kultúrnu scénu sa pokúša kontrolovať pomocou cenzorských zásahov, polície a iných orgánov. Keď sa pozrieme na divadelnú scénu, je mimoriadne zaujímavé, že aj medzinárodní darcovia zdôrazňovali a stále zdôrazňujú svoj sociálny a politický vplyv. Medzinárodné kultúrne inštitúcie, ktoré subvencujú divadlá v Zimbabwe, uvádzajú ako dôvody svojej podpory v prvom rade spoločensko-politický vplyv a sociálne ciele.

Od sedemdesiatych rokov sa takzvané Theatre for Development (Divadlo v prospech rozvoja) rozšírilo po celom kontinente a použilo sa na prevenciu a ochranu proti nálezom a chorobám, akými sú cholera a AIDS. V rámci medzinárodnej (európsko-americkej) rozvojovej spolupráce narástli aj snahy podporiť pomocou divadla demokraciu, rovnoprávnosť, okrem iných aj práva homosexuálov; čiže témy, ktoré sú v súčasnosti v západnej agende veľmi populárne. Cieľom týchto projektov je ochrana západných hodnôt a noriem, čo sa ukazuje predovšetkým na podpore produkcií divadelnej organizácie Rooftop Promotions. Rooftop Promotions založil v roku 1986 Daves Guzha a produkuje približne dve až tri inscenácie za rok. Všetky sa zaoberajú aktuálnymi politickými témami a po niekoľkých týždňoch uvádzania v zimbabwianskom hlavnom meste Harare hostujú po celej krajine. Projekty sú bez výnimky financované medzinárodnými kultúrnymi inštitúciami a veľvyslanectvami.

Inscenácia *Waiting for Constitution*<sup>5</sup> (Čkanie na ústavu) tematizuje proces prijímania ústavy v Zimbabwe a polemizuje o tom, ktoré práva sa majú do novej ústavy zahrnúť. Základom inscenácie je divadelný text v dialogickej forme, ktorý predvádzajú profesionálni herci a herečky s niekoľkými rekvizitami na trhoch, pred supermarketmi, v aulách škôl alebo na verejných javiskách. Spôsob herectva je zmesou Stanislavského s prehnanou typizáciou a jeho cieľom je napodobniť rôznych zástupcov a zástupkyne zimbabwianskej spoločnosti. Až do roku 2013 nemalo Zimbabwe žiadnu ústavu. V roku 2009, keď začala vládnuť Národná jednota, ktorá v rokoch 2009 až 2013 zjednotila obe zimbabwianske strany, sľúbil prezident Mugabe pod tlakom bývalej opozičnej strany MDC (Movement for Democratic Change – Hnutie za demokratickú zmenu), že ju čo najskôr schválí

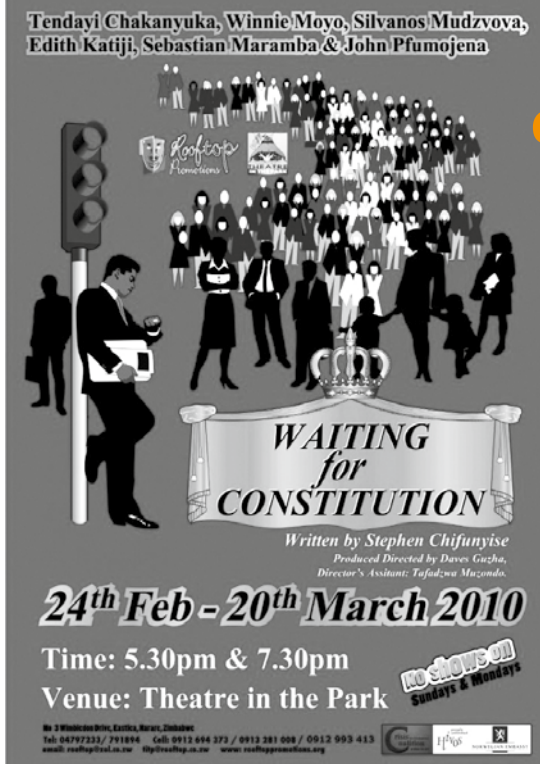


a zahrnie do nej aj obyvateľov. Vo *Waiting for Constitution* sa hlásia o slovo rozličné názory, ktoré kolovali v spoločnosti v období procesu prijímania ústavy, hoci sa mohlo diskutovať len tajne. Inscenácia teda umožnila ukázať dialóg medzi jednotlivými táborami. Napríklad, voči prianiu mladej generácie legalizovať homosexualitu stáli výhrady staršej generácie. Divadlo garantovalo hercom a herečkám ochranu v tom zmysle, že nemuseli osobne obhajovať názory svojej postavy. Umelecká sloboda umožnila obsadiť všetky postavy, aj tie, s ktorých názormi a postojmi sa asi žiadny z hercov nestotožňoval. Ale nielen rolová hra – teda klasická divadelná technika – ochraňuje zúčastnených pred možnými politickými konkvenciami. Kultúrna udalosť predstavuje pre mnohých návštevníkov bezpečný priestor. Oproti rozličným iným iniciatívam súvisiacim s procesom prijímania ústavy nemali obyvatelia strach navštíviť predstavenia, o čom hovorí režisér Daves Guzha:

Zatiaľ čo stretnutia s terénymi pracovníkmi sú plné napätia a strachu, s *Čakaním na ústavu* nemajú ľudia žiadne problémy. Cítia sa takí slobodní, že hercom otvárajú svoje srdcia – hovoria im, že si želajú, aby práve oni zhromažďovali ich názory. Inscenácia sa im páči, pretože prichádza k ľuďom na rozdiel od tímov, ktoré žiadali ľudí, aby sa zhromaždili na určitých miestach, kam nemohli ísť, pretože ich sledovali.

Rôzne stanoviská postáv viedli k politicky rozvrstvenej a intenzívnej diskusii v publiku. Guzha o tom v rozhovore hovorí:

„Ako umelci sme boli dojatí tým, akým spôsobom inscenáciu prijali ľudia s rôznymi politickými presvedčeniami, ideológiami, z rôznych prostredí či s odlišným zázemím. [...] Ľudia ukázali svoju túžbu prehovoriť. Väčšina z týchto komunit vo veľkej miere nesúhlasí s otázkou práv homosexuálov, zatiaľ čo otázku federálneho



Plagát k inscenácii  
*Čakanie na ústavu*  
foto archív autora

Zimbabwe nastolenú v inscenácii mnohí v Manicalande podporili. Ženy tiež prejavili úplnú podporu zmysluplne chápanej rodovej rovnosti v ústave, zatiaľ čo niektorí ľudia sa pýtali, ako sa bude v novej ústave riešiť otázka pôdy.“<sup>6</sup>

Inscenácia pripúšťala financovanie, ale nie pokusy o intervenciu medzinárodných ani štátnych donorov. Opísaná herecká technika umožnila zobrazit rôzne typy spoločností, aj tie, ktoré sú konformné s režimom, čo upokojilo vládu. Západné mimovládne organizácie nemohli svojimi subvenciami podmieňovať obhajovanie len západných hodnôt, a tak predstavenia prezentovali aj hodnoty režimu, ktoré majú tendenciu byť protizápadné.

Napriek tomu sa však dá konštatovať, že Rooftop Promotions s inscenáciami ako *Waiting for Constitution* podporuje v prvom rade hodnotový systém, ktorý zastupuje západný svet a tým koná v zmysle neokoloniálneho

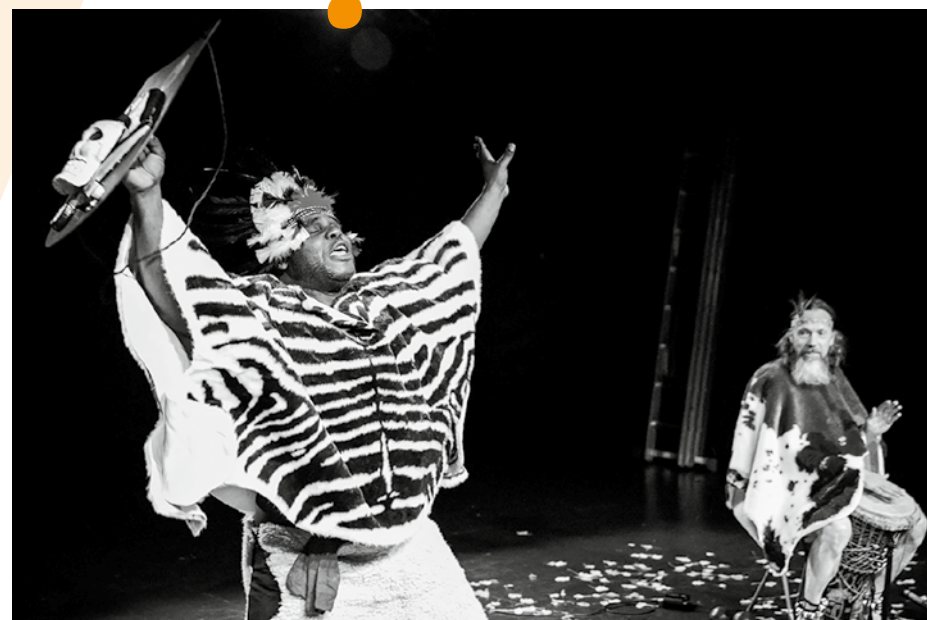
6 *Waiting for Constitution Proves a Hit. The Zimbabwean*, 12. 7. 2010. Dostupné online: [www.thezimbabwean.co/2010/07/waiting-for-the-constitution-proves-a-hit/](http://www.thezimbabwean.co/2010/07/waiting-for-the-constitution-proves-a-hit/)

protektorátu. Podčiarkujú to nielen témy, ale aj formy divadelných inscenácií ako uzavretých diel, pri ktorých sa publikum iba prizerá a nie je zahrnuté do diania – diváci diskutujú až po predstavení, čím sa zjavne hlásia k „divadlu za rozvoj“. Hoci predstavenia vytvárajú chránený priestor, v ktorom môžu účastníci otvorene diskutovať o procese prijímania ústavy, za projektom sa skrýva aj stratégia „obhajovania“ hodnôt, ktoré zastupuje medzinárodná rozvojová spolupráca, a karikovania práce Mugabeho vlády ako nedemokratickej a spiatočnickej.

Režim sa pokúša ísť proti tomu, kontroluje divadelné projekty a aj strach obyvateľov z účasti na diskusných podujatiach poukazuje na to, že Mugabe a jeho vládnuca elita sa pokúšali posilniť svoje mocenské pozície tým, že rušili a kontrolovali verejné priestory divadla.

Na základe živých diskusií prezentujúcich pluralitu názorov sa však tiež ukazuje, že údajné dichotómie európsko-afrického, čiernobieleho sveta sú jednoznačne zastarané. Aj keď vládnuca elita okolo Roberta Mugabeho presadzovala zimbabwejské tradície, tieto – ako sa javí aj

KRÁĽ Z MUTAPY  
(Silvanos Mudzvova)  
foto archív Aid for Artist



v diskusiách s publikom po predstaveniach – sa stali pre veľkú časť strednej a vyššej triedy alebo aj mladšiu generáciu cudzími. Zároveň je jasné, že západný hodnotový systém nie je veľkej časti obyvateľov po chuti. Napriek verejnej kontrole režimu a snahám medzinárodnej kultúrnej podpory presadiť západné demokratické modely a hodnotové systémy ponúkajú diela ako *Waiting for Constitution* zúčastneným možnosť, aby pôsobili proti obom údajne antihegemoniálnym (antikoloniálnym a antidiktátorským) stratégiám. Nezávislosť spoločensko-politickej diskusie je zjavná nielen vďaka chránenému priestoru slobody „bláznov“, ktorý vytvára divadlo ako umelecký svet mimo reálneho priestoru, ale aj vďaka možnosti typizovane zobrazit široké spektrum názorov a parodickým spôsobom ich spochybniť, čím možno vyvrátiť jednostranné politické smerovanie.

Čo zostáva po takmer štyridsiatich rokoch nezávislosti, demokratických procesov obnovy, ale aj diktátorských a neokoloniálnych zvrátov v Zimbabwe? Pri pohľade na divadelnú scénu možno konštatovať, že pod zámkou podporovania demokracie sú zo strany aktuálneho režimu a západného sveta často podporované vlastné predstavy a normy. Ani „africký duch“, ani „západný hodnotový systém“ sa netvária vždy demokraticky, skôr sa pokúšajú presadiť svoju agendu čiastočne na imperiálny spôsob. Divadelná scéna však tiež objasňuje, že umelecká tvorba má vďaka svojim autonómym a nezávislým, možno až apolitickým pôsobiacim sféram vplyvu čo ponúknuť pre vytvorenie skutočných demokratických štruktúr. Umelci a umelkyne majú možnosť zahrať rôzne názory slobodne a nezávisle od svojich postojov. Aj publikum víta – to bolo pri *Waiting for Constitution* očividné – možnosť vytvoriť si počas hry svoj vlastný názor. Dôležitý demokratický výdobytok, slobodné vyjadrenie názoru, je týmto spôsobom nielen zachované, ale aj podporované. ♣



**Martin Timko**  
teatrológ

## Húževnato hľadal pravdu, dobro a krásu

**Július Pašteka**

(\* 16. júl 1924, Sered' – † 16. november 2019, Bratislava)

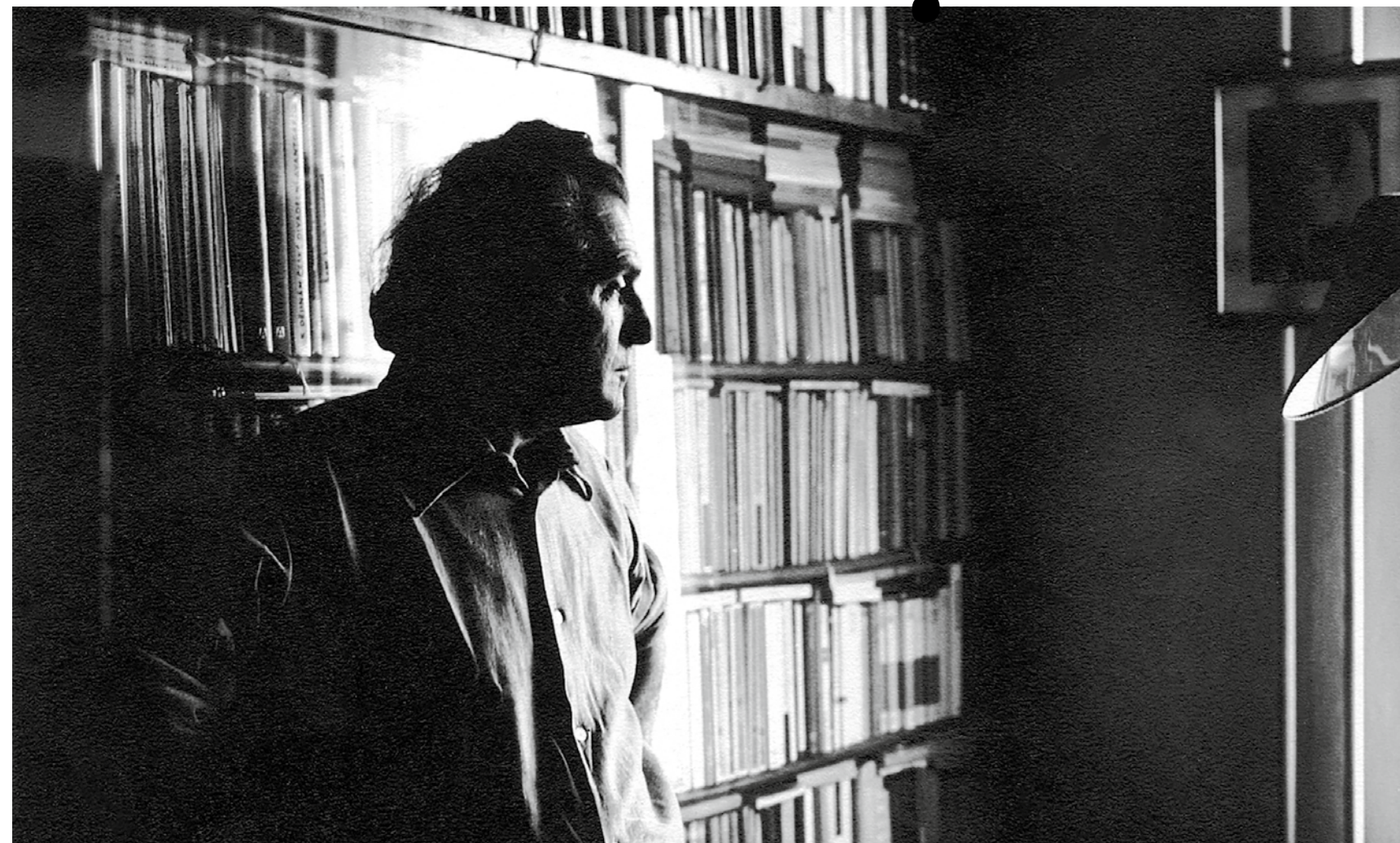
Augustiniánsky mních Hugo zo Svätého Viktora napísal jedno z prvých estetických diel stredoveku *O troch dňoch*. Pojednáva v ňom o základných atribútoch najvyššieho dobra – pravde, dobrotivosti a krásy. Nie náhodou mi na um zišli jeho myšlienky a zdôvodnenia v súvislosti s fenomenálnym dielom profesora Júliusa Pašteku. Rozsah jeho vedeckej činnosti je priam ohromujúci. Trvalo a zásadne ovplyvnil slovenskú literárnu históriu, teóriu dramatických umení, vysokoškolské vzdelávanie, vedeckú i editorskú profesiu a ich podobu.

Študoval filozofiu a francúzštinu na Filozofickej fakulte UK v Bratislave (1943 – 1949) a na Literárnej fakulte v Lausanne vo Švajčiarsku (1946). Navštevoval tam prednášky známeho molièrológa Reného Braya, psychológiu a sociológiu študoval u svetoznámeho Jeana Piageta. V roku 1950, keď získal doktorát z filozofie, nastúpil ako romanista do Literárnovedného ústavu Slovenskej akadémie vied a umení, kde napísal monografiu o prozaikovi Balzacovi. V roku 1951, keď sa začal ideologický pohon proti tzv. kozmopolitizmu, ho z akadémie prepustili. Odišiel a stal sa vedúcim redaktorom v Slovenskom vydavateľstve krásnej literatúry. Založil edíciu Knižnica estetického vzdelávania, kde vychádzali štúdie zo všetkých umení od najvýznamnejších svetových autorov.

Do SAV sa smel vrátiť až v roku 1962, najprv do Kabinetu orientalistiky a neskôr pracoval v Ústave slovenskej literatúry, kde v rokoch 1965 – 1969 redigoval odborný časopis *Slovenské divadlo*. V období

1960 – 1998 v tomto vedeckom časopise publikoval asi 250 teatrologických a filmových štúdií. Pozornosť venoval najmä osobnostiam svetovej a slovenskej dramatiky. Vo filmologických článkoch sa stala ústrednou témou jeho skúmania a teoretickej reflexie tvorba filmovej avantgardy. Popritom napísal aj množstvo štúdií o významných svetových prozaikoch, ktoré vyšli ako knižné doslovy.

V roku 1972 začal prednášať ako externý pedagóg na DF VŠMU medziumeleckú komparatistiku, teóriu divadla, filmu a kultúry. V roku 1976 mu vyšla objemná kniha štúdií o divadle, dramatike a filme *Estetické paralely umenia*. Knihu však vyradili



z predaja pre jej údajnú ideovú škodlivosť.

Od roku 1973 až do odchodu do dôchodku v roku 1995 bol vedeckým pracovníkom Slovenskej akadémie vied, naposledy Kabinetu divadla a filmu. Veľkou témou Paštekovy vedeckej reflexie bola slovenská realistická dramatika. V roku 1983 dokončil rozsiahly rukopis publikácie *Slovenská dramatika v epoche realizmu*, ktorá mohla vyjsť až v roku 1990.

Po novembri 1989 došlo k Paštekovy pedagogickej i vedeckej rehabilitácii. Za spomenuté

foto archív SAV

významné publikácie získal veľký doktorát (1991) a v nasledujúcom roku aj profesúru na VŠMU.

Od polovice osemdesiatych rokov sa popri vedeckej činnosti venoval aj editorskej práci. Zaslúžil sa o vydanie šesťzväzkových spisov nášho významného romanistu Jozefa Felixa (1985 – 1995) a okrem nich pripravil do roku 2003 editorsky ďalších 38 titulov. Pašteková monografia *Tvár a tvorba slovenskej katolíckej moderny* (2002) po prvýkrát komplexne skúma tento fenomén slovenskej literatúry, za bývalého režimu z dejín slovenskej kultúry programovo vymazávaný a zamlčovaný.

Z iniciatívy Národného divadelného centra vyšli v roku 1998 dva súbory Paštekových významných štúdií, ktoré mali pre slovenskú divadelnú a literárnu vedu mnohostranný aktivizačný význam. *Pohľady na slovenskú dramatikú, divadlo a kritiku* zahŕňajú state o vývine slovenskej dramatiky od baroka až do polovice 20. storočia, pričom si autor všima aj dovtedy obchádzané smery (symbolizmus, expresionizmus, surrealizmus). Veľký priestor je venovaný i významným osobnostiam slovenskej divadelnej kritiky. Tieto teatrologické štúdie sú výsledkom dlhodobého vedeckého bádania a záujmu o problematiku, ktorá z väčšej časti nebola v centre pozornosti dovtedajšej slovenskej teatrologie. Kniha *Eseje o svetových dramatikoch* obsahuje súbor štúdií o najvýznamnejších svetových dramatikoch od Shakespeara až po Millera.

Za svoju prácu získal mnoho ocenení, medzi ktoré patria aj dve najvyššieho stupňa: Veľký kríž rytierskeho rádu sv. Gregora Veľkého, ktorý mu udelil pápež Ján Pavol II. (1999) a Rad Ľudovíta Štúra 1. triedy, udelený prezidentom Slovenskej republiky v roku 2004.

Bohatý, mnohostranný, teoreticky fundovaný vedecký prínos, ktorým Július Pašteka významne obohacoval a ovplyvňoval slovenskú literárnu, knižnú, výtvarnú, najmä však divadelnú a filmovú kultúru, ostáva trvalou hodnotou. Nielen vysoká odbornosť, ale aj hlboká vnútorná a duchovná sila, ktorou Július Pašteka aj napriek silným politickým tlakom vzdoroval totalitnej ideológii, prispieva k nadčasovosti jeho životného diela. ♦



Milo Juráni  
divadelný kritik

## Don Martinka

Nepriateľského blázna Dona Quijota pozná takmer každý. Treba si ho však raz za čas pripomenúť, pretože dodnes platí stará pravda, že „hlúposť je pokladaná za múdrosť a múdrosť za šialenstvo“. V tom by bolo inscenácii *Pán Q a jeho Don Quijote* ťažké protirečiť. Ak je však Cervantesova kniha dostatočne aktuálna, mohli tvorcovia pôvodného Quijota zachovať a nemuseli hľadať jeho súčasný obraz v novom dramatickom texte. Najmä ak výsledok tohto hľadania nie je veľmi podarený. Križkovej text je predvídateľný, jediný hlavný konflikt aj tematické zámery a závery inscenácie sú jasné pomerne rýchlo. Jednoduchý sujet rozdrobený do mnohých obrazov a priveľmi ploché charakteristiky postáv nerehabilitujú ani záchvevy humoru. Svet Pána Q (Ivan Martinka), pedagóga literatúry a spisovateľa, ktorého jedného dňa v zrkadle osloví jeho alter ego – Don Quijote, je nesúčasne čiernobiely. To by sa dalo pochopiť, keď ide o rozprávku pre dospelých o „donkichotstve“. Ale potom už ostáva naozaj málo. Aj „zlo“, proti ktorému sa Q v dôsledku rozdvojenej osobnosti začne brániť, je slabé a šušťá papierom. Úhlavným nepriateľom naivného literáta je vedúci katedry literatúry (Patrik Minár) – hlúpy, netaľentovaný pokrytec, ktorý navyše spáva s jeho ženou (Jana Sovičová). Prežíva, pretože vie v živote chodiť a starého pána Q zneužíva, ako sa dá. Nový Q, poháňaný Quijotom, prirodzene zatúži prelomiť moc svojho šéfa (na katedre aj nad jeho životom) a získať späť srdce svojej ženy.

Aj keď dobrodružstvo nie je veľmi vzrušujúce, je sa na čo pozeráť. Nápaditosti režiséra Roba Horňáka za to vdčíme len čiastočne. Dobré nápady strieda klišé. Napríklad, keď sa Q snaží dostať z nemocnice a sestričku opantá zmyselným pohľadom, aby ju následne doslova vytancoval z priestoru. Inscenácia má piliere inde. Sú nimi flexibilná scénografia Jakuba Branického, bábkky Miriam Horňákovej, no najmä Martinka a jeho výkon. Protagonista




foto L. Doubravová

zvláda svoje „dva v jednom“ nevídaným spôsobom. Ako Q v činoherných partoch je spočiatku ľahko zahriaknutý, no jeho odvaha rastie s každou provokáciou bábkového Quijota. Ten má podobu bábkky, ktorú Martinka (s výpomocou trojice „klaunov“) bezchybne animuje, pričom využíva bruchovravectvo – výrazne mení tón aj timbre hlasu. Martinka naznačuje vývoj svojej postavy, vedie dynamické dialógy so sebou samým, zvláda tancovať, jazdiť na „koni“ a mnoho iného. Jeho výkon má jediný negatívny následok – ostatné herecké výkony v inscenácii zatlačí do úzadia. Ale to nie je veľmi náročné. Minár hrá vedúceho katedry s povrchnou, až okázalou jednoduchou grotesknosťou, čo vrcholí vo chvíli, keď falošne narieka nad truhlou pána Q. Sovičovej postava má síce realistickejšie kontúry, no uveriť, že bola kedysi vysnívanou Dulcineou, ktorá počúvala pasáže z Cervantesovho diela, nie je ľahké. Jej postava ani na chvíľu nezaváha, citovo nezabalansuje medzi snívajúcim Q a jeho prospechárskym šéfom. Nepochybne, aj táto jej istota prispieva k tomu, že inscenácia len prerozpráva jednoduchú tézu textu: snívajúcich romantikov ľahko utlačia všetci oportunisti, a preto majú v každej dobe dostatok mlynov na zápas. Nebyť výkonu Martinku, bolo by to primálo. ❖

### Z. Križková: *Pán Q a jeho Don Quijote*

réžia R. Horňák úprava I. Martinka, R. Horňák bábkky

M. Horňáková scénografia a vizuál J. Branický hudba F. Krišš, A. Šamaj pohybová spolupráca M. Motlochová hrajú I. Martinka, J. Sovičová, P. Minár, B. Šogánová, J. Matejčík, D. Selecký  
premiéra 30. november 2019, Divadlo TICHŮ a spol.

Marcela Magdová  
divadelná kritička

## Witoldova fantasmagorická apoteóza

Na Nové scéne Národního divadla v Praze se poprvé představil režisér Ivan Buraj. Pro svůj zdejší debut zvolil *Kosmos*, klíčový román ironického ničitele formy, polského exulanta Witolda Gombrowicze.

Inscenace se opírá o výtečnou dramaturgii Ivana Buraje a Jana Kačeny, která je jejich v pořadí třetí uměleckou spoluprací. Na začátku minulé sezony uvedli v brněnském HaDivadle inscenaci *Čevengur* (zde se představili v opačných rolích, Buraj jako dramaturg a Kačena coby režisér), poté v pražském Studiu Hrdinů úpravu románu Maxe Frische *Stiller* – právě tu lze číst jako prolog ke Gombrowiczově *Kosmu*. Snahu o postižení podezřelého a z hlediska kauzality nesmyslného vyprávění v postfaktickém světě totiž dovádějí na Nové scéně ke groteskní fantasmagorii. Pohrávají si přitom s obsahem i formou. Na mnoha místech zachovávají autorův na syntaxi rezignující jazyk i bizarní novotvary. „Mé bergování mým bembergem se vši bembergovatostí mého bembergu!“ pronáší Leon, zpočátku solidní otec rodiny, ale v jádru dovádívý hedón okouzujícího Ondřeje Pavelky.

Útěk hlavního hrdiny Witolda, v inscenaci obdivuhodně koncentrovaného Matyáše Řezníčka, do zakopanského letoviska, kde se spolu s náhodným přítelem Fuksem

foto M. Špelda



(Jan Bidlas) ubytuje v zapadlém rodinném penzionu a konfrontuje s několika podivnými událostmi, je pro inscenátory příležitostí k multivizuální orgii a zároveň totálnímu obnažení divadelního procesu. K obojímu jim slouží princip live cinema. Dění situované do dřevěné, se středostavovskou přesností zařízené horské chaty a jejího bezprostředního okolí permanentně snímají dva kameramani. Jejich záběry se objevují v bizarních až přízračných průstřizích a detailech na velkém plátně nad scénou. Hledáček kamery zde nahrazuje Witoldovu mysl, respektive jeho vyšinuté vnímání reality. Zkoumá lehce vychlíplý ret služebné Kataši i zlověstně otevřené hrdlo mrtvého Ludvíka, aby se v závěru stalo centrálním prostředkem stvoření nového Witoldova kosmu, několikerého zmnožení hrdinova obrazu, jeho definitivní apoteózy, po níž, jak sám chladně konstatuje, následuje potopa. Prostřednictvím kamer se také daří děj na různých úrovních zcizovat. Kameramani se pohybují v mizanscéně, natáčejí se obdobně jako na konci samotní herci navzájem, sestupují do útrob Nové scény, kde jsou dokumentaristy ale i aktéry bujarého výletu do hor, v mnohém připomínajícího dryáčnickou lidovou frašku.

Burajův (a v mnohém i Kačenuv) *Kosmos* je inscenací, jež lze zařadit na roveň výrazných evropských produkcí, která Národnímu divadlu v Praze dlouho chyběla. Kloubí v sobě suverénní výkony všech zúčastněných, především titulního Matyáše Řezníčka, v domácím prostředí neobvykle důsledné využití live cinema i sebevědomou interpretaci původní prozaické předlohy. ❖

### W. Gombrowicz: *Kosmos*

preklad E. Sojka dramaturgia I. Buraj, J. Kačena réžia I. Buraj dramaturgia J. Tošovský scéna A. Šilar kostýmy K. Kumhalová hudba T. Vtípil kamera D. Žizka, J. Jelen strih A. Sýs svetelný design R. Palkovič zvukový design M. Cáb účinkujú M. Řezníček, J. Bidlas, O. Pavelka, J. Boušková, J. Dudziaková, T. Vilišová, R. Mácha, P. Beretová, F. Rajmont, P. Štorková, P. Reif, L. Fuxa  
premiéra 14. a 15. november 2019, Nová scéna Národního divadla, Praha

# Wolfgang Spitzbardt Divadlo v krizi (?) aneb Pokus o mimesis

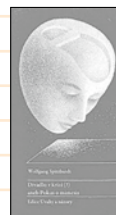
**Užitočnosť pojmu mimézis a práca s ním je v súčasnom divadle často predmetom sporov. Svoj pohľad na vec v stručnej eseji definuje aj nemecký lingvista pôsobiaci v Brne Wolfgang Spitzbardt. Jeho text provokuje, pretože oponuje postdramatickým tendenciám a princípy napodobňovania v divadle háji svojráznou argumentáciou.**

V soudobé divadelní tvorbě je příznačná tzv. intermedialita a zdůraznění performativního charakteru, jenž má svůj původ nikoliv jen a nikoliv hlavně v divadle, nýbrž především ve výtvarném umění. Následkem toho vznikají stále častěji inscenace nudné a jaksi přes všechny vzrušující efekty neoslovující, v nichž herci vystupují jako jakési figuríny, ale nemají co hrát ani co vyprávět. Jako typický příklad uvádím inscenaci hry německého spisovatele, dramaturga a režiséra Rolanda Schimmelpfenniga *Der Goldene Drache (Zlatý drak)*, kterou realizovali studenti fakulty, nyní již absolventi magisterského studia, Jakub Liška (dramaturgie) a Miroslav Lukačovič (režie). I když se poctivě snažili o úspěšnou inscenaci literární textové předlohy autora, bez jasných rolí s dialogickým potenciálem však herci bohužel neměli co hrát. (...) V programu k inscenaci napsal (Jakub Liška pozn. red.): „Cítím skepsi vůči nereflektovanému imitování příběhu, které pokládám za účelový konstrukt. Pracuji s příběhem otevřeně, jako s jedním z možných materiálů, skrze něž tvůrci spolu s diváky řeší konkrétní téma.“ (...) Skepsi Jakuba Lišky vůči případnému nereflektovanému imitování bych sdílel, ale tradici okcidentálního divadla přece nelze redukovat na nereflektovanou imitaci. Naopak.

U

Divadlo stálo vždy pod křížovou palbou společensko-politických konfliktů a vyvíjelo silný proud tvůrčí opozice vůči mocenské ideologii. (...) Vzdát se tedy kvůli blíže nedefinovanému „nereflektovanému imitování“ v rámci hry nebo inscenace hry jakéhokoliv prostoru pro hraní, chci říci pro herecké mimetické výkony, znamená vylít dítě i s vaničkou. Takové divadlo je pak na nic.

Slovo „performance“ přitom původně v angličtině ani ve francouzštině neznámá nic jiného než prosté „představení“ nebo také „výkon“. Z tohoto hlediska vždy mělo a stále ještě má každé divadelní představení samozřejmě svůj performativní rozměr, zaslouží-li si název divadlo. (...) Taková, řekněme, ryzí performance, svého času inovace může dnes již být anachronismem, a to ve společenské situaci, v níž se nacházíme, obzvlášť kontraproduktivním, neboť je efemérním egocentrickým aktem bez repríz (redukce na exhibicionismus a voyeurství), bez potřeby paměti a dialogu, zato na globalizovaném kulturním trhu velmi dobře prodejná. (...) Ale mým cílem je především ukázat, že se performance nehodí k zamaskování toho, že pod vlivem stále více se projevující „digitální demence“ ubývají schopnosti hrát a recipovat



Wolfgang Spitzbardt

**Divadlo v krizi (?) aneb  
Pokus o mimesis**

Nakladatelství JAMU, Brno, 2019

69 s.

ISBN 978-80-7460-159-0

skutečné divadlo. Totéž platí i pro fenomén, kterému se i v češtině dle němčiny říká „Gesamtkunstwerk“.

Ztráta schopnosti komunikovat, vést dialog, se tedy projevuje i v divadle. A to jak u divadelních tvůrců, tak (a tomu se často nevěnuje dostatečná pozornost) i u diváků. Diváci zvyklí na monitory notebooků, smartphonů, iPadů atp., mají samozřejmě značné problémy se soustředěným sledováním souvislého děje. Nepřirozená rychlost (a zároveň lineárnost) tzv. digitálního světa není v souladu s přirozeným tempem a rytmem života. Proto má degenerativní vliv na vývoj lidského mozku, následky jsou poruchy pozornosti, koncentrace, emocionální zploštění a obecné otupění, celkově pak trend k docela rychlému snížení IQ, ztráta mentálních a sociálních kompetencí. (...) Ona ztráta schopnosti komunikovat způsobuje v současných trendech divadelní tvorby také fenomény, které „postmoderní“ teatrologie označuje jako inovace, ačkoliv se jedná vlastně o ztráty, které zpochybňují podstatu divadelní tvorby: jednak v performance-teoriích zejména absentováním mimesis a jednak v úvahách o „postdramatickém“ divadle (další zneužití předpony „post-“) absencí dramatického textu, a dokonce jednotlivých hrajících postav (rolí), což jistě s negací mimesis v podstatě souvisí. (...) Výraz „postdramatické divadlo“ nelze přitom pozitivně popsat. Slovo „postdramatika“ není pojem, nýbrž označení, nádobka pro všelijaké a tradiční hranice umění překračující a rozmazávající způsoby hraní, resp. záměry, které nechtějí daný text dramatu vůči původnímu dílu věrně inscenovat. Nechtějí, nebo spíše už ani neumějí, a proto nechtějí, podotýkám. Neúcta vůči uměleckému originálu a jeho autorovi je přitom stejně do očí bijící jako nevzdělanost, nedostatek jazykových a komunikačních schopností tvůrců takovýchto „adaptací“.

Se zmíněnou ztrátou komunikačních schopností souvisí i zakrnění mimetických schopností. Tento trend, postulovaný „postmoderní teatrologií“, jak zmíněno výše, v rámci „postdramatiky“ jako vymoženost, je dle mého názoru mnohem tragičtější, ba ve svých konečných důsledcích dalekosáhlejší a katastrofálnější, než se na první pohled zdá. ☘

## Knižné tipy



160 s.  
orientačná  
cena 10 €

Karol Mišovic

**Soňa Valentová: cesta herečky**

Marenčin PT

www.marenčin.sk

Zachytiť herecký výkon je náročná úloha, ešte náročnejšie je vytvoriť profil výraznej hereckej osobnosti – aj preto herecké monografie vznikajú len zriedka. Kniha Karola Mišovica je pokusom sprostredkovať ucelený pohľad na hereckú dráhu Sone Valentovej, ktorá patrila k výrazným osobnostiam svojej generácie a vytvorila pamätne postavy v divadle, vo filme aj v televízii.



264 s.  
orientačná  
cena 12 €

Břetislav Rychlík

**Sestup ke kořenům**

Větrné mlýny

www.vetremnymlyny.cz

Publikácia s podtitulom *Divadlo jako hledání jedinečnosti lidské identity* prináša pohľad na sedem inscenácií v réžii Břetislava Rychlíka z neobvyklej perspektívy samotného tvorca. Okrem vlastných komentárov a reflexií je súčasťou knihy aj DVD s televíznym záznamom inscenácie *Gazdina roba* v Národnom divadle Brno.



208 s.  
orientačná  
cena 13 €

Joëlle Gayot

**Centres dramatiques nationaux**

Solitaires Intempestifs

www.solitairesintempestifs.com

Podtitul publikácie *Domy umenia, ľudu a ideí* naznačuje perspektívu, z ktorej možno nahliadať na Národné divadelné centrá. Vo Francúzsku fungujú od sedemdesiatych rokov ako výsledok divadelnej decentralizácie. Autorka diskutovala s vedúcimi osobnosťami 38 inštitúcií o problémoch i výzvach, ktorým čelia. Súčasťou publikácie je aj manifest CDN, ktorý spísali riaditeľky a riaditelia centier.





**Alena Lelková**  
režisérka

## Znovu skúšam Jurgovu Hanu

Moja bakalárska inscenácia. Je to celkom vzrušujúce po toľkých rokoch. Keď sme ju už nemohli po škole uvádzať, utešovali sme sa predstavou, že ju možno ešte niekde... niekedy... spolu... Normálne sme si klamali, ako keď sa človek potrebuje vyrovnáť so stratou. Pred časom prišla s nápadom inscenovať hru v DAD-e dramaturgička Miša Zakuťanská. Z DAD-u odišla a s ňou aj jej nápad. Nestihli sme sa ním ani zapodievať. Teraz v ŠD Košice sa nám s Mirkou Kičiňovou nejako ťažšie hľadal vhodný titul a po prečítaní mora textov sme stále nemali pocit, že je medzi nimi niečo, čo isto chceme. A tak sme prečítali aj *Jurgovu Hanu*. A zrazu nám v tom mori zasvietila. Do prostredia východu z nej zapadlo viacero tém. Problematika nezamestnanosti a na ňu viazanej migrácie, s tým súvisiaci rozpad rodín, chlad a väčšia tvrdosť vo vzťahoch, výraznejší patriarchát, o dosť voľnejšie mantinely toho, čo všetko by mal človek vo vzťahu vydržať a tolerovať. Konzervatívnejšie hodnoty a všeobecná ľudská potreba poznať svoju rodovú minulosť, genetiku, korene, bez ktorých sa ťažko formuje identita... Takže hurá! Prišla úľava. A rovno s ňou aj obrovské pochybnosti. Aby sa nám nepletlo.

V skutočnosti by som inscenáciu najradšej preniesla. Celú. Aj s hercami, aj so všetkou radosťou okolo, aj s tým puchom zo Štúdia 12. Po trinástich rokoch si stále pamätám texty a keď teraz staviam situácie, logicky sa vynárajú aj riešenia. Rozhodla som sa s tým nebojovať. Nedávam si výkričníky, neporovnávam. Nechávam to plynúť, inšpirujem sa hercami, novou scénou a myslím na nového diváka, ktorý nemá s čím porovnávať. ☺

## ELENA KNOPOVÁ

teatrologička

Divadlo sa musí prejavovať čo najrozmanitejšie – v rôznych pluralitných podobách – čo sa týka foriem, tém i názorov. Žiadne divadlo a tvorba nesmú byť obmedzované ideológiami a zásahmi politických strán. Naopak, divadlo sa musí angažovať za človeka, jeho slobodu, ľudské i individuálne práva, upozorňovať na ich narušenie či porušovanie a v každej chvíli ponúkať spolu s kritikou aj umeleckú víziu slova a obrazu o svete.

## PETER ČANECKÝ

scénický a kostýmový výtvarník

Nemám potrebu vyhlásiť akýkoľvek divadelný manifest. Pred hlúposťou nás neochráni žiadne verejné vyhlásenie a úspech, prípadne slávu nám nikto a nič nezaručí.



# 2 x 2

**Čo by nemalo chýbať v univerzálnom divadelnom manifeste?**

**Čo by nemalo chýbať v univerzálnom divadelnom manifeste?**



## MARIÁN AMSLER

režisér

Divadlo má byť výsostne súčasné! Divadlo má reflektovať aktuálnu spoločenskú situáciu. Divadlo má generovať nové otázky. Má ponúkať nečakané odpovede. Má podporovať kritické myslenie. Divadlo má byť neustále vo vývoji. Má hľadať nové formy a naplňovať nové obsahy. Divadlo má byť priame a nekompromisné a odvážne. Divadlo má byť také ako jeho tvorcovia – neustrnúť, nespohodniť, neskrývať sa za floskuly, vyhýbať sa klišé, vidieť jasne, pýtať sa, skúmať, analyzovať, pomenúvať, označovať, hľadať v detailoch, spájať ich do celku a hlavne nespáť a neuspokojovať sa s priemerom. Divadlo má byť poslaním.

## MICHAELA PAŠTEKOVÁ

teoretička umenia

Inšpirovať by sa mal *Kódexom feministickej umeleckej inštitúcie* (2017), ktorý vznikol v Česku a prihlásili sa k nemu aj viaceré slovenské kolektívy. Vyberám z neho: Etika vnútorného fungovania je pre inštitúciu rovnako podstatná ako program, ktorým sa prezentuje navonok. Stará sa, aby sa tí, ktorí v nej pracujú, cítili dobre a mali pocit, že s ich hlasom sa počíta. Určuje, čo to znamená byť verejnou inštitúciou, a pod pojem verejnosť zahŕňa skupiny inak z rôznych dôvodov vylúčené či diskriminované. Svojou tvorbou by mala stáť proti všetkým prejavom neznašanlivosti: rasizmu, homofóbii, sexismu.



**Michaela Zakuťanská**  
dramatička

## Pán H.

V tomto roku som udelila titul „Môj najobľúbenejší divák“ jednému sedemdesiatročnému pánovi, pánovi H. Keď sme sa prvýkrát stretli, sedeli sme v divadle vedľa seba, povedal mi: „Nebuc nervozna.“ Svoju manželku predstavil slovami: „To je moja spolubyvajúca.“

Že to bude môj obľúbený divák, som zistila veľmi rýchlo, keď sa pán H. prvýkrát zasmial. Vtedy som prestala byť nervózna. Pán H. sa smeje na všetkých rovinách humoru v texte, rozkrýva situácie a dokáže sa smiať s takou chuťou, až je to nákazlivé. Pán H. má v sebe ľahkosť, je zábavný a ani s pribúdajúcim vekom sa neberie vážne. Vždy, keď vidím pána H. pred predstavením, teším sa, lebo viem, že nech to dopadne hocijako, pán H. pochopí. Pri poslednom predstavení sa pán H. začal kontrolovať, aby sa nesmiel najhlasnejšie, obzeral sa okolo seba, či sa ostatní smejú, aj sa mi potom zveril, že sa okúňal smiať tak nahlas.

Tak som nabrala odvalu a pánovi H. som sa zdôverila so svojou náklonnosťou. Po predstavení som mu povedala: „Vy ste môj najobľúbenejší divák.“ Pri mojich slovách urobil krok dozadu a v rozpakoch sa opýtal prečo on a ja, že mám pocit, že rozumie tomu, čo píšem. A pán H. povedal, že si tým nie je istý, ale že sa snaží a pozval ma na kávu so slovami, že chce spoznať moju dušu a tak... Rozmýšľam, či som dobre spravila s vyznaním pánovi H., na kávu asi nepôjdem, na odhaľovanie duše divákovi vo voľnom čase sa necítim. A čo keď pán H. teraz bude cítiť veľkú zodpovednosť za svoje diváctvo? Už si bol vydrankať lístok na predstavenie od mojej mamy a nechal mi telefónne číslo. V januári sa uvidíme na predstavení a ja som už teraz zvedavá, akú srandu mi pán H. povie. ☺

# Ja a divadlo

## ZUZANA BURIANOVÁ

choreografka a tanečnica



Tancujem, tvorím pohybom, klaunujem, spievam a hrám. Otázky, ktoré si ľudia kladú denne, boli a sú mojím najväčším zdrojom tém. Od stereotypov v spoločnosti (projekt *Framing*), očakávaní (*Očakávania*) cez civilné prejavy ako zdroj pre vznik choreografie (*Kto z koho*) sa dostávam k témam „preinformovanosti“ a straty identity. Moja najnovšia tanečná inscenácia má názov *i*, spolupracovala som na nej s tanečníkom a polyfunkčným technikom Michalom Freriksom. Prináša stav rôznych foriem bdelosti v závislosti od množstva informácií, ktoré človek vstrebáva. Pohrávame sa s reakciami, ktoré fenomén informačného stresu so sebou prináša (apatia, kolaps, smart tick, potreba kontroly). Projekt vznikol v priestore S2 na Stanici Zárčie a keď ten po májovej „nehode“ zhorel, presunuli sme sa do podkrovia, do sály S1. Trochu sme zabudli na „veľkosť“ malého priestoru, ale tu sme pochopili, že i potrebuje práve takýto, pre diváka intímnejší zážitok. Nechcem hovoriť o fenoméne „presýtenia“, ktorý cítim všade naokolo, mám skôr potrebu nenápadne a organicky vplávať viac a viac do verejného priestoru ľudí. Vracat' im bdelosť a citlivosť, ktorým umenie učí.

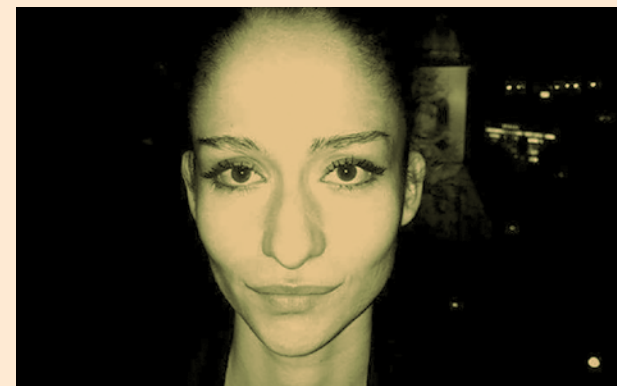
v januári píše — @simpeon



**Tento rok má až 366 dní, nerobme však z toho drámu a začnime s tým, že každý z nich môže byť posledný.**

## EVA MORES

herečka



Vždy bola pre mňa lákavejšia skôr predstava, že budem na voľnej nohe, než predstava, že „skysnem“ v kamennom divadle. Znamená to taký ten „vietor“ v pracovnom živote, ktorý v nepravidelných intervaloch odnesie to staré a prinesie to nové. Samozrejme, je s tým spojené aj riziko. Obdobia, v ktorých herec „nemá do čoho pichnúť“. Nevnímam ich negatívne, myslím si, že majú svoj zmysel, a verím, že keď človek naplní význam toho, čo dostane, dostane potom všetko, čo si zaslúži. Teraz som si zaslúžila súčasnú *Bezzubatú* v MD Žilina. Mám to rada, aj keď mám bližšie ku klasike. Na konci roku vrcholil aj projekt Divadla Pôtoň *Psota na Slovensku*. Je mi ctou, že môžem byť jeho súčasťou prostredníctvom inscenácie *Americký cisár*, ktorá je aj o našej histórii. Tú treba poznať, pretože netvoríme dejiny – sme tvorení dejinami. V čase, keď politika nenávisť, extrémizmu, xenofóbie a homofóbie dostáva priestor, treba diskutovať a opierať sa pri tom o fakty, a nie o nezmyselné strachy a niečo, z čoho už ľudstvo malo dávno vyrásť. Myslím, že najdôležitejšie je diskutovať práve s mladými ľuďmi, ktorí sú vo veku, keď sa im formuje názor a osobnosť, a rozhodne nesúhlasím s názorom, že s fašistami sa nediskutuje. Keď niekto dostane od Boha triezvy úsudok, dostane s ním aj zodpovednosť a morálnu povinnosť využiť ho, podeliť sa s ním s človekom, ktorý to potrebuje. A kto potrebuje múdrosť viac ako hlupák?

## MIRIAM HORŇÁKOVÁ

scénická výtvarníčka



Moji priatelia už poznajú moje typické chorobné príznaky a trochu atypické situácie, v ktorých ma môžu nájsť. Najčastejšie sa odohrávajú v molitanovo-polystyrénovom prostredí plnom lepidiel, pružín, ústrižkov, farieb, tmelu a organizovaného výtvarného neporiadku. Choroba je bohužiaľ nevyliciteľná, preto rada ochoriem na nový materiál, kostým či bábkovú aj nebabkovú technológiu alebo na nový titul v repertoári. Minulý rok bol na výtvarné choroby naozaj plodný. Keďže ma zaujíma nielen bábkové, no hlavne výtvarné a autorské divadlo, vznikli i zaujímavé spolupráce s menšími divadelnými platformami ako divadlo *SpozaVoza* alebo *Divadlo Praktikábel*, inscenované čítania s organizáciou *Osmijanko* či úžasná inscenácia v divadle *Ticho* a spol. *Pan Qa jeho Don Quijote*. Minulý rok priniesol aj zaujímavý svadobný projekt s divadlom *Prvý plán*. Tento rok ho budeme reprízovať a na to sa teším. Od divadla ma sem-tam odtrhne výtvarná kuriozitka, napríklad výroba replík zvierat do rôznych seriálov. Hady, mačky, psy... a niekedy aj rôzne bizarnosti. V jeden deň vás niekto osloví, že chce bábkou obeseného Tisa, a o týždeň vyrábate maskota v tvare kontajnera. Z každého rožku trošku, až kým zase nezapadne podsledná kocka tetrisu na svoje miesto.



## 9. december

Literárny fond ocenil umelecké osobnosti divadelnej, rozhlasovej a dabingovej tvorby. Cenu za celoživotné dielo v oblasti divadla získali bábkoherčky Anna Šinkorová, Jana Eliášová, herci Vladimír Jedlovský, Táňa Radeva, Ján Selecký, Jaroslav Sisák, Peter Šimun, operná speváčka Alžbeta Režuchová Mrázová a muzikologička Terézia Ursínyová. Udeľovali sa aj výročné ceny, ktoré získali divadelní tvorcovia z celého Slovenska. Medzi inými napríklad herci Juraj Kukura a Tomáš Grega, dramaturgička Zuzana Mistríková, režisér Rastislav Ballek či režisérka Tatiana Masníková.

Viedenská opera prvýkrát za 150 rokov existencie uviedla dielo, ktorého autorkou je žena. *Orlando* od Virginie Woolfovej sa stal predlohou pre skladateľku Olgu Neuwirthovú. Okrem skladateľky boli v autorskom tíme aj ďalšie ženy. Libretistka Catherine Filloux, režisérka Polly Graham či kostýmová výtvarníčka Rei Kawakubo, reprezentujúca značku Comme des Garçons.

## 10. december

V Bábkovom divadle na Rázcestí vyvrcholila kampaň 16 dní aktivizmu proti rodovo podmienenému násiliu páchanému na ženách. Po divadelno-diskusnom večere Divadlom k diskusi sa konal záverečný pochod mestom, počas ktorého mohli účastníci už tradične „vypísať“ násilie.

## 11. december

Maďarská vláda schválila kontroverznú novelu viacerých zákonov o kultúre, ktorá mení systém financovania divadiel a posilňuje vládnu kontrolu nad kultúrou. Rozruch vyvoláva zriadenie Národnej kultúrnej rady, ktorá by mohla politicky za-

siahnuť do financovania nezávislej kultúry, a tiež fakt, že nových riaditeľov kamenných divadiel bude odteraz odsúhlasovať ministerstvo kultúry.

## 13. december

Cena Akadémie divadelných tvorcov, foto archív Akadémie



V rámci Gala diskusie v Modrom salóne SND odovzdávala Akadémia divadelných tvorcov prvú Cenu akadémie za divadelnú inscenáciu sezóny. Vrcholová komisia v zložení Ida Hledíková, Peter Pavlac, Juraj Nvota, Géza Hizsnyan a Martin Husovský vyberala zo štrnástich nominovaných inscenácií. Víťazom sa stala inscenácia *Ruské denníky* z Činohry SND v réžii Romana Poláka, ocenená za eticky silnú výpoveď postavenú na výnimočne presvedčivých hereckých výkonoch.

## 2. január

Vladimír Antala odstúpil z funkcie generálneho riaditeľa Slovenského národného divadla. Ako dôvod uviedol vážne rodinné dôvody. Do ukončenia riadneho výberového konania bude divadlo viesť súčasný riaditeľ Činohry SND Peter Kováč. Nový riaditeľ by mal byť vymenovaný v prvom polroku roku 2020.

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

# Tipy redakcie

## 1. január – 31. december

Počas Roku slovenského divadla bude rušno. Zabezpečí to mnoho projektov, udalostí, akcií a výstav, ktoré počas roka divadlo zo sál vynesú aj do bežného života. Napríklad na Bratislavskom hrade bude prebiehať výstava s názvom Divadelné storočie, v máji sa uskutoční showcase slovenského divadla, vznikne publikácia *100 rokov SND* a konat' sa bude aj galavečer venovaný 100. výročiu založenia Slovenského národného divadla.

## 3. január

Rádio Devín spúšťa nový cyklus s názvom *Ikony slovenského divadla*. Relácia ponúka rozhovory, spomienky a reflexiu života na doskách aj v zákulisí v podaní osobností a legend slovenského divadla. Každý piatok poobede dostanú priestor herci, režiséri, scénografi, teatrologovia, choreografi, ktorých tvorivá činnosť bola významná pre slovenské divadlo a prínosná aj pre ďalšie generácie.

## 23. január

V košickej Tabacke sa bude konať *Cat's Paw*, výstup experimentálneho workshopu Aerial Dance Meeting, na ktorom participujú umelkyne z Írska, Česka, Rakúska, Maďarska, Estónska, Grécka, Fínska, Talianska a zo Slovenska. Ide o medzinárodnú skupinu vzdušných akrobatiek, ktoré spája spoločná téma geografickej i ideovej izolácie aj otázky týkajúce sa procesov v ich tvorbe či nových prístupov.

Cat's Paw  
foto archív Aerial  
Dance Meeting



# Z éteru / TV

## RÁDIO REGINA

- 8. 1. 22:00 **A. Chudoba – J. Liptáková:** Deň bez anjela
- 15. 1. 22:00 **U. Kovalyk:** Palacinkový pes
- 22. 1. 22:00 **F. M. Dostojevskij – V. Rusko:** Biele noci
- 29. 1. 22:00 **J. G. Tajovský – P. Jezný:** Nový život

## RÁDIO DEVÍN

- 8. 1. 21:30 **V. Korolenko – A. Floriánová:** Vykročiť z temnoty
- 10. 1. 17:00 **Ikony slovenského divadla**
- 10. 1. 21:00 **J. Bindzár:** Teraz si už popol, teraz ti už týkám  
**P. Sobota:** Patália
- 11. 1. 13:30 **J. Milčák:** Kavka
- 12. 1. 21:00 **L. Jurík – M. Spišák:** Mimo tohto sveta
- 17. 1. 17:00 **Ikony slovenského divadla**
- 19. 1. 21:00 **L. Jurík – M. Spišák:** Tajomstvo starej dámy
- 21. 1. 20:00 **J. Červenák:** Kliatba na Zobore, Mŕtvi na Pekelnom vrchu
- 22. 1. 21:30 **V. Klimáček:** Argonauti
- 24. 1. 17:00 **Ikony slovenského divadla**
- 25. 1. 13:30 **J. London:** Požierači medvedieho mäsa
- 26. 1. 21:00 **L. Jurík – M. Spišák:** Vražda v pavlačovom dome
- 28. 1. 20:00 **P. Karpinský:** Herz, mein Herz  
**M. Košická:** Domov, sladký domov
- 31. 1. 17:00 **Ikony slovenského divadla**

## DVOJKA

- 14. 1. 10:00 **Ženatý cez deň, slobodný v noci** (televízna adaptácia hry J. Mathiasa)
- 19. 1. 20:10 **Herec – Portrét Ivana Mistríka** (dokumentárny film)
- 22. 1. 22:00 **Čierny mních** (televízna adaptácia poviedky A. P. Čechova)
- 26. 1. 22:10 **Masaryk/Štefánik** (záznam divadelnej inscenácie)

# Konkrétne ø ... roku 2019

## VLADISLAVA FEKETE

(riaditeľka Divadelného ústavu Bratislava)

... Divadelnou udalosťou minulého roka bola pre mňa prirodzene príprava celoslovenského podujatia Rok slovenského divadla 2020. Pre nás v Divadelnom ústave bol minulý rok najdynamickejší, keďže sa všetko muselo chystať v predstihu (výstavy, knihy, partnerstvá, konferencie...). Verím, že si rok 2020 užijú všetci divadelní fajšmekri, lebo bude naozaj výnimočný. Ku koncu roka 2019 nás taktiež potešila aj správa z centrálneho UNESCO, ktoré do zoznamu výročí na rok 2020 zaradilo aj 100. výročie vzniku Slovenského národného divadla.

## SOŇA ŠIMKOVÁ (teatrologička)

... Na dlho ma v roku 2019 zasiahla Wilsonova inscenácia *Mary Said What She Said*, ktorú som videla na Wiener Festwochen s neskutočne tvorivou Isabelle Huppertovou v hlavnej úlohe. Nebolo treba si lámať hlavu nad mediálnym smogom, mohla som premýšľať nad tým, čím ma divadlo skutočne priťahuje. Nad artefaktom, ktorý vám tajuplnou hĺbkou vyráža dych. Virtuózna performancia herečky zároveň dojímala absolútnou oddanosťou konceptu.

## MIROSLAV BALLAY (teatrológ)

... Oceňujem neuveriteľnú životaschopnosť, neobľomnosť a invenciu už etablovaných, ako aj začínajúcich nezávislých divadelných skupín i združení v segmente nezávislej kultúry na Slovensku. Títo divadelníci prinášajú obdivuhodnú slobodu tvorby ako vnútorne nastavený modus umeleckého vnímania. Ich neúnavnosť, pribojnosť i ambicióznosť je

obzvlášť výnimočná, keďže často tvoria z minima prostriedkov, neraz v provizórnom zázemí so značnými materiálnymi i finančnými limitmi.

## KATARÍNA CVEČKOVÁ (divadelná kritička)

... Je tu istá obava, že rok 2019 si v našom kontexte budem pamätať skôr na základe tých negatívnejších udalostí. Kultúra, umenie a špeciálne divadlo a tanec sú stále akosi na chvoste spoločenského a politického záujmu. A ak už sa do zorného poľa aj dostanú, skôr to neveští nič dobré. Rovnako by som mohla písať o odchodoch viacerých osobností, ktoré našu scénu výrazne zasiahli. Ale napriek tomu mi rok 2019 pripomenie aj inscenácia

*Neviditeľní* (BBD) či posledné počiny Stoky (*Posun a Katastrofa*) a najmä dôležitý krok – vznik Slovenskej tanečnej platformy. Vidím to tak, že rok 2020 by mohol okrem osláv minulosti spustiť aj nové impulzy do budúcnosti.

## LENKA DZADÍKOVÁ (teatrologička)

... Oslovili ma dva projekty RTVS – Slovenského rozhlasu. Prvým je cyklus *Čakanie na Nežnú*. Osem rozhlasových hier, ktoré zachytávajú obdobie krátko pred Nežnou revolúciou a počas nej. Obzvlášť pôsobivá je hra (aj jej realizácia) Jána Uličianskeho *Kľúče*. Účinkujú v nej Marek Geišberg a Emília Vášáryová. Na konci kalendárneho roka mala premiéru rozhlasová hra pre deti a mládež Juraja Raýmana *Hlavička*. Bez páťosu zobrazuje rodinu, v ktorej žije syn s autizmom!

REDAKCIA ČASOPISU KØD PRAJE PF 2020!

JANUÁR 2020  
číslo 1 | 14. ročník

## šéfredaktor

Milo Juráni

## odborné redaktorky

Barbora Forkovičová

Martina Mašlárová

## layout & logo

ZELENÁ LÚKA s.r.o.

## jazyková redaktorka

Iveta Geclerová

## adresa redakcie

kØd – konkrétne ø divadle

Jakubovo nám. 12

813 57 Bratislava

## vydáva

Divadelný ústav Bratislava

IČO 00 164 691

## zodpovedná vydavateľka

Vladislava Fekete, riaditeľka

Divadelného ústavu

## telefón

+421 (0)2 2048 7503, 102

## e-mail

kod@theatre.sk

## internet

theatre.sk/projekty/casopis-kod

facebook.com/casopiskod

## realizácia

DOLIS GOEN, s.r.o., dolisgoen.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



Pre viac info piš na  
[prospero@theatre.sk](mailto:prospero@theatre.sk)

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



## REGISTER

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

Jediný mesačník na Slovensku, ktorý sleduje aktuálne príbehy (nielen) slovenského divadla.



# NÁJDI SI SV • JE DIVADL •

„Kto múdry je,  
ten nepočíta čas,  
ten nezratuje  
kvapky dažďové.“

(Peter Zvon, *Tanec nad plačom*)

R • K  
SL • VENSKEH •  
DIVADLA  
2 • 2 •

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

DIVADELNÝ ÚSTAV  
BRATISLAVA  
Divadelný ústav



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

# P • UR FÉLICITER 2 • 2 •