



február



kóda

konkrétne o divadle

číslo 2 | ročník 14 | 2020

cena 2 €

- Ø Elena Flašková a Zuzana Vajdičková Ø Temperamenty v DJP Trnava
- Ø Revízor v Divadle ASTORKA Korzo '90 Ø Zastavení – UhoL92 a (bez)mocní v DPM
- Ø Pražský divadelní festival německého jazyka Ø Premeny jazyka v divadle

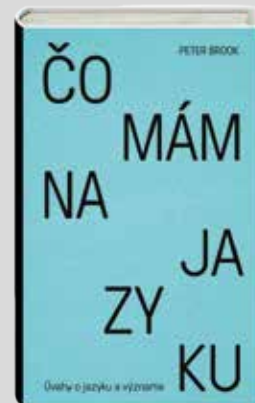
Novinka



Vladimír Blaho
Viva La Bohème!
Príbeh jednej opery

Autor v diele venovanom stálici svetového operného repertoáru sleduje príbeh populárneho Pucciniho diela. Približuje dobový kontext a literárny námet, podľa ktorého vzniklo libreto *Bohémy*, pozornosť venuje hudobnej stránke diela a jeho miestu v rámci tohto žánru. Blaho systematizuje inscenácie *Bohémy* na slovenských operných javiskách i v zahraničí z pohľadu ich umeleckého významu a pre lepšiu orientáciu prikladá súpis najvýznamnejších svetových nahrávok *Bohémy*. Monografické dielo Vladimíra Blaha, milovníka talianskej veristickej opery, je zaujímavým a praktickým „sprievodcom jednou operou“ pre každého nadšenca, sprievodcom, ktorý zároveň otvára dvere do sveta opery.

15,00 €



Peter Brook
Čo mám na jazyku
Úvahy o jazyku a význame

V knihe *Čo mám na jazyku* sa režisér 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 „prázdneho priestoru“ a uvažuje o tom, ako sa v priebehu jeho dlhej a význačnej kariéry zmenili divadlo a svet. Pretkaná intímnymi a výstižnými historkami z Brookovho života je kniha nevelkým, zato osviežujúcim darom od jedného z najväčších umelcov našej doby. Najnovšia kniha Petra Brooka vychádza v slovenskom jazyku krátko po originálnom vydaní.

9,00 €

Milí čitatelia a čitateľky!

kôd február 2020

Milo Juráni

Ešte pred pár rokmi sa na ochotníckych prehliadkach diváci pravidelne sťažovali na jazykovú kultúru Divadla DISK z Trnavy. V anketách festivalových žurnálov potom často zaznievali otázky, ktoré rozoberali limity vulgárnosti a opodstatnenie pejoratív na javisku vôbec. Zmena zaužívanej normy sa však začala omnoho skôr, s príchodom demokracie, v „undergrounde“ profesionálneho divadla. Okrem pamätných dialógov z bratislavskej Stoky „napáchnutých“ životom mesta možno pripomenúť *Ženský zákon*, ktorý Pavol Haspra inscenoval v záhoráckom dialekte. Preklad Štefana a Jozefa Moravčíkovcov sa držal predlohy, no podľa kritik bol menej literárny, priamejší a jadrnejší ako Tajovského pôvodná verzia. Dnes by sme povedali, že menej šušťal papierom, bol aktuálnejší a autentickjší. Jazyk sa, prirodzene, vždy mení s tým, ako sa mení rečová kultúra verejných činiteľov, kultúra súkromnej komunikácie aj so vznikom nových spôsobov dorozumievania. Preto dnes nikoho neprekvapí, že inscenácie nezávislých divadiel hovoria okrem nárečí Záhorákov, Spišiakov, Šarišanov či Blavákov aj „nárečím“ ulice či sociálnych sietí a slang s cvengom počuť aj v Činohre SND. V mesiaci, ktorý má svoj Medzinárodný deň materinského jazyka, zachytávame aj tieto premeny javiskovej slovenčiny, no ešte intenzívnejšie uvažujeme o jej schopnosti vypovedať podstatu inojazyčnej drámy. Do pozornosti berieme aj tých, ktorí naše ľubozvučné „ô“ nikdy nepočuli. Pretože, ak na niekoho v divadle pravidelne zabúdame, sú to práve tí, ktorí by hádam prežreli aj nejakého „trubiroha“ či „švandru“ navyše, keby im divadlo dalo najavo, že s nimi v hľadisku ráta.

FOTO NA OBÁLKE
Temperamenty (Ako sa očesať vo vetre a nezažadiť srdce),
DJP Trnava, foto R. Tappert

obsah

na margo

2 O jazyku v texte a jazyku v divadle
Eva Maliti Fraňová

rozhovor

3 Preklad je druh vyjednávania a prekladateľ nestranný negociátor
rozhovor s Elenou Flaškovou a Zuzanou Vajdičkovou

recenzie

15 Rozdielnosť, ktorá vedie k súhre
Diana Pavlačková
• TEMPERAMENTY (AKO SA OČESAŤ VO VETRE A NEZAŽADIŤ SRDCE) (DJP TRNAVA)

20 Všetci utekáme

Milo Juráni
• ZASTAVENÍ (UHOL_92)
• (BEZ)MOCNÍ (DPM)

27 „Liberáli vydrbaní!“
Astorka Gogolovi
pristane (a naopak)
Martina Ulmanová
• REVÍZOR (DIVADLO ASTORKA KORZO '90)

festivally

32 (Bez)moc Pražského německého festivalu
Marcela Magdová

36 Ostravská NORMA bez noriem
Katarína Cvečková

extra

41 Pre niekoho matka,
pre iného macocha
rozhovor s Darkom Lukićom

46 Premeny reči na slovenských javiskách v novom miléniu
Helena Čertíková

48 Keď nič sa mení na všetko a všetko sa mení na nič
Ingrid Hrubaničová

krátko kriticky

50 Skôr ako sa staneš Homo sapiens
Marek Godovič

51 Robin Hood zatienený svojím sokom
Lenka Dzadíková

knížná ukážka

52 Čo mám na jazyku. Úvahy o jazyku a význame
Peter Brook

53 knižné tipy

z tvorby

54 Pořádná porce odvahy
Ivo Kristián Kubák

2x2

54 Čo sa deje s jazykom v súčasnom divadle?

glosa

55 Maďara neobalamutiš
Miklós Forgács

ja a divadlo

56 Emília Ondriašová
Pavol Viecha
Iveta Fejková

58 kaleidoskop

59 tipy redakcie

59 z éteru / TV

60 konkrétne o...

Eva Maliti Fraňová

prekladateľka a spisovateľka



O jazyku v texte a jazyku v divadle

Vidieť vlastnú hru v zahraničnej premiére, ako sa mi to stalo vlani v novembri v meste Perm, kde v divadle Novaja drama uviedli moju *Hru nevedomia* v ruskom preklade a s ruskými hercami, môže byť príležitosťou zamyslieť sa nad fenoménom jazyka. Jazyk ako taký tu totiž zohral dôležitú úlohu. Priamo z divadelnej praxe vychádzalo moje poznávanie toho, ako funguje jazyk v texte drámy a ako funguje v divadle. Práve cez jazyk si hru vyložila režisérka Marina Oľoňová, ktorá sa asi intuitívne neobmedzovala iba na jej ruskú verziu (v preklade Niny Šulginovej bola hra uverejnená v autorskom zborníku *Providec i drugie*, ktorý vyšiel v roku 2016), ale vyžiadala si odo mňa aj originál. Ako mi prezradila neskôr, herci si slovenský text pomocou prekladača porovnávali s ruským prekladom. Takto sa im odkrývali niektoré aspekty reči postáv. Napríklad snaha čo najhodnovernejšie charakterizovať postavy dvoch kamarátov, Slováka Karola a Moravana Věnceslava. Fakt, že jeden hovorí po slovensky a druhý po česky, sa v preklade logicky stratil a mladíci sa zhovárajú po rusky. V divadle, v ktorom vládne tvorivá demokracia a na tvorbe inscenácie sa popri režisérke aktívne zúčastňujú aj herci, však našli spôsob, akým jazykové odlišenie substituovať, pričom vychádzali z podnetov, ktoré im poskytla samotná hra. V rozhovore mladých Čecho-Slovákov sa totiž upozorňuje na tradične vnímané mentálne rozdiely našich národov, ktoré sa prejavujú v reči (Slováci sú mlčanliví, Česi zhovorčiví). A tak kým lyricky naladený a zraniteľný Stredoslovák Karol vysúka zo seba pár slov, svetaznalý Věnceslav rozpráva veľa, je vtipný a nad vecou. Pre mňa bolo zaujímavé, ako sa prekladom podmienený nedostatok textu stal pre ruských divadelníkov priestorom na to, aby „rozohrali“ osobitý

jazyk svojho divadla. Na tvorbu dramatickej postavy okrem jej jazykového prejavu a brúsenia charakteru v dramatických situáciách využili mimiku, gestá a celý fyzický zjav herca. Najmä predstaviteľ hlavnej postavy Karola – uznávaný a oceňovaný Alexej Korsukov, dokázal obdivuhodnou a pritom nenápadnou hrou tváre a tela tvoriť výrazy, dovysvetľujúce úryvkovitou reč postavy akoby v pocitovej či psychosomatickej rovine.

Ako napovedá sám názov divadla, je zamerané na nové žánre drámy, najmä ruskej, a hrajú sa v ňom hry súčasných dramatikov, napríklad Vasilija Sigareva, bratov Presňakovcov či Maxima Kuročkina, ktorí do jazyka drámy priniesli okrem iného i slang a vulgarizmy. Témou mojej hry je život dnešných mladých ľudí. Prirodzene, že som ich prostredie charakterizovala aj pomocou jazyka so slangovými výrazmi. Tam, kde Karol odháňa svojho nápadníka Klauza, som použila menej príznačný vulgarizmus: „Chod' do riti!“ Prekladateľka ho preložila presne: „Idi v žopu!“ Avšak mladý herec pritvrdil a vykrikol rázne: „Otjebis’!“, čomu v slovenčine zodpovedá rovnako vulgárny, vlastne takmer identický výraz – „Odjeb sa!“ Vďaka posunu sa stal jazyk postavy živší, zapadal do kontextu reálnej slangovej ruštiny s jej kontrastnejšími, neraz brutálnymi polohami. Oceňujem snahu divadla uchopiť tému hry cez jej jazyk, čo dozaista súvisí aj so skúsenosťou, ktorú divadlo má s textami ruskej novej dramatiky. Ved' nová dráma, to je v neposlednom rade nový jazyk odrážajúci „novú“ realitu. [☞](#)

Martina Mašlárová

divadelná kritička

ELENA FLAŠKOVÁ, ZUZANA VAJDIČKOVÁ

Preklad je druh vyjednávania a prekladateľ nestranný negociátor

Repertoáre divadiel by bez prekladov zahraničných hier boli omnoho chudobnejšie a ani divadelná teória by sa bez prekladovej literatúry nezaobišla. Hoci žijeme v časech, keď prekladacie softvéry chrlia vety v priamom prenose a zvládajú všetky svetové jazyky, je nepredstaviteľné, že by niekto iný ako dobrý prekladateľ dokázal zachytiť jemné významové nuansy textov či znaky autorského štýlu, ktoré robia dielo osobitým. O tom, čo všetko prevod z jedného do druhého jazyka so sebou nesie, nám porozprávali dve z našich najrenomovanejších divadelných prekladateľiek, Elena Flašková a jej druhokolenná neter Zuzana Vajdičková.

Jedna zo základných otázok, ktoré si lingvistika kladie, je možnosť prekladu. Známý je príklad Inuitov a iných eskimáckych kmeňov, ktoré údajne používajú desiatky výrazov pre sneh, amazonskí Pirahovia zas nemajú minulý ani budúci čas a nerozlišujú jednotné a množné číslo ani farby. Práve preto lingvisti Daniel Everett a Noam Chomsky vedú spor o univerzálnej gramatike. Je možné nejakým spôsobom povedať všetko vo všetkých jazykoch?

ZUZANA VAJDIČKOVÁ Sú dve názorové skupiny. Podľa jednej je preklad možný, lebo všetky jazyky majú spoločný základ a rozdiely sú len na povrchu. Druhá na tento základ neverí a tvrdí, že preklad je nemožný. Fakt je taký, že prekladaniu sa nevyhneme. Prekladáme, teda prenášame (übersetzen), prevádzame (traducere) významy celý čas, o tom je ľudská komunikácia a bez nej by to nešlo. Jazyk je tu len nástrojom, možno nie dokonalým, ale iný zatiaľ nemáme.

ELENA FLAŠKOVÁ Preklad ako intelektuálna činnosť jestvoval už v 3. tisícročí pred n. l., dokonca sa zachovali klinopisné tabuľky s akýmisi primitívnymi slovníkmi, pri dobývaní cudzích území boli tlmočníci a prekladatelia veľmi užitoční. A napokon tu máme preklad Biblie do latinčiny a o niekoľko storočí neskôr do národných jazykov. Keby preklad nebol možný, nemali by sme „slovenského“ Shakespeara ani Čechova, ani Molièra. Otázkou ostáva, do akej miery je tá reprodukcia plnohodnotná.

Kľúčovým problémom teórie aj praxe prekladu je možnosť dosiahnutia tzv. ekvivalencie. Nejde pritom len o rovinu jazyka, ale o interkultúrny prenos, o kontexty, o ktoré sa pôvodný text opiera. Doslovný preklad je dávno prekonaná utópia, ale do akej miery by podľa vás mal preklad byť „verný“ originálu? Dá sa nájsť ideálny balans medzi „rešpektovaním autora“ a, povedzme, orientáciou na domáci kontext, „rešpektovaním“ cieľového čitateľa prekladu?

ZV Ekvivalencia v preklade sa chápe a definuje veľmi rôzne a prikladá sa jej rôzny význam. Profesor Antony Pym definuje preklad ako transakciu a ekvivalencia podľa neho predstavuje spravodlivý výmenný kurz. Sú však teoretické prístupy, ktoré ekvivalencii neprpisujú až takú váhu a sústredujú sa na príjemcu a postavenie prekladu v cieľovej kultúre. Nie som translatologička a teória radšej prenechám povolánym. Možno je ideálny balans nemožný, v každom prípade sa oň treba aspoň pokúsiť. EF Aj Umberto Eco vo svojej obsiahlej eseji *Povedať skoro to isté (Zo skúsenosti prekladateľa)*, hovorí, že pre neho prekladanie znamená istý druh vyjednávania. Vrcholnou autoritou pre prekladateľa má byť autor textu, ktorý

prekladá. Musí byť sémanticky aj štylisticky presný, teda verný autorovi, mal by zachovať jeho osobný štýl. A práve tá vernosť si vyžaduje vynaliezavosť.

Jacques Derrida sa v eseji *Čo je relevantný preklad?* dopúšťa argumentačne vzrušujúcej polemiky so samým sebou, keď sa pokúša potvrdiť a zároveň vyvrátiť existenciu niečoho, čo nazýva relevantným prekladom. Jeho kritériá sú komplexné, ale v konečnom dôsledku ako relevantný označuje preklad, ktorý je najlepší z možných. Čo by podľa vás mal taký preklad spĺňať?

zv Na hodnotenie kvality prekladu existujú nespočetné názory, parametre, objektívne a subjektívne kritériá. Pre mňa je to asi preklad, ktorý v maximálnej možnej miere zodpovedá originálu svojím profilom a funkciou.

EF Mal by to byť preklad, z ktorého sa dozvieme tú istú informáciu, akú sa dozvedel čitateľ, poslucháč alebo divák originálu a ak ide o umelecký preklad, tak aj tým istým spôsobom. Malo by to v nás vyvolať aj tú istú náladu. Dovoľte mi zacitovať literárneho teoretika Antona Popoviča: „Tvorba prekladu spočíva v umení byť verným originálu ako celku. Preto sa vernosť a voľnosť v preklade nemôžu klásť proti sebe, ale treba ich traktovať v dialektickej súhre. Niet vlastne ideálnej, dokonalej vernosti, resp. voľnosti. Každá z nich obsahuje niečo z tej druhej... Tzv. absolútny preklad neexistuje teoreticky ani prakticky.“

Na eseji, ktorú spomínam, je zaujímavý aj etymologický exkurz, v ktorom Derrida skúma slovo relever – pozdvihnúť, vyzdvihnúť, v istom zmysle ochutiť. Takmer by sa zdalo, že od prekladu žiada, aby bol lepší než samotný originál. Poznáte také prípady? Mali ste vo svojej praxi moment(y), keď ste objavili skvelé jazykové riešenie?

zv Nezabúdajme na predponu re-, teda znovu, opäť, akoby teda text pri rozpore s cudzou kultúrou klesol, upadol (možno preto, že stráca zrozumiteľnosť a tým význam) a preklad ho má znovu pozdvihnúť

na pôvodnú úroveň. Určite sú aj preklady, ktoré pozdvihujú nad východiskovú úroveň. Vtipne tento motív rozvíja napríklad Andrew Greer v románe *Less*.

EF Ak má byť preklad lepší ako originál, tak to už nebude preklad, ale autorský text, prípadne adaptácia. Zatiaľ sa mi nestalo, že by som mala chuť vylepšovať originál. Podarilo sa mi nájsť párkrát dobré riešenia – metódou kompenzácie. Každý prekladateľ si robí akúsi zásobáreň invenčných riešení, najmä ak ide o text, kde je veľa slovných hračiek, synonymických radov, novotvarov, prípadne skomolených slov. Svoje riešenie ponúkne tam, kde sa mu to najviac núka v materinskom jazyku. Ja som sa najväčšmi „vybláznila“ pri preklade *Imaginárnej operety* Valèra Novarinu. Monológ Nekonečného románopisca je naozaj nekonečný zvukomalebný ohňostroj. Prekladala som podľa autorovho kréda: „Píšem ušami.“



foto C. Bachratý

Ak je reč o schopnosti narábať s jazykom, je ešte niečo iné, čo potrebuje dobrý prekladateľ okrem výbornej znalosti materinského jazyka a jazyka prekladu? Je potrebný talent?

zv V ideálnom prípade by mal byť prekladateľ, a najmä prekladateľ umeleckej literatúry, nielen bilingválny, ale aj bikultúrny. Talent, pravdaže, pomôže, podobne ako orientácia v kontexte, znalosti v danej oblasti, sčítanosť a všeobecný rozhľad, schopnosť nájsť a overiť si informácie, okruh ochotných a spoľahlivých konzultantov, nielen „native speakerov“, ale odborníkov z rôznych oblastí. Je toho veľa. Talent je potom tou pomyselnou čerešničkou na torte alebo – povedané novším slovníkom – zaručuje prekladu ten takzvaný wow efekt.

EF Talent nikdy nie je na škodu, ale veľmi dôležitá je akribia, obrovská túžba po dobrodružstve poznania, ktoré sa prekladateľ usiluje sprostredkovať aj iným. Ďalej určite „sitzfleisch“ – vytrvalosť sedieť do úmoru nad prekladom. A ešte schopnosť pochybovať a všetko si overovať. A neustále sa učiť. Hovorí sa, že starnúť začneme vtedy, keď nadobudneme pocit, že sa už nemáme čo naučiť. Jazyky sa veľmi rýchlo vyvíjajú, nové slová prekračujú hranice a my im musíme rozumieť. Pre mňa to znamená, že musím sledovať aj spoločenské dianie vo Francúzsku, čítať okrem klasiky aj súčasných autorov, teda ako sa hovorí „byť v obraze“. A, samozrejme, to platí aj pre slovenčinu – keď som už unavená a neviem ako ďalej s prekladom, siahnem po „vlastných“ (alebo skôr privlastnených) slovenských životobudíchoch, ktorých možno aj vykrádam. Neprezradím, kto to je, aby, nedajbože neprestali písať.

Vy obe máte jazykové kompetencie takpovediac „v rodine“ – v tejto súvislosti môžeme spomenúť aj režiséra Lubomíra Vajdičku, otca jednej z vás a bratranca tej druhej, ktorý tiež prekladá divadelnú literatúru. Ovplyvnilo vás v tomto smere rodinné zázemie?

zv Určite. Hlavne je nákazlivé už len to, ak vyrastáte vedľa niekoho, kto robí, čo ho baví, robí to s maximálnym nasadením a vášňou, a najmä dobre. Nemusia v tom byť ani

gény. Okrem toho, kedykoľvek u nás doma človek načiahol ruku, ocitla sa mu v nej kniha – a ostala mi v nej dodnes. **EF** Zrejme nosíme v sebe akési „fluidum predkov“, mali sme v rodine viacerých prekladateľov a prekladateľky – dokonca aj z francúzštiny a angličtiny –, môj dedko, a teda Zuzkin pradedko, bol dedinským učiteľom, mal bohatú knižnicu, dodnes mám jeho kompletného Kukučina. Otcovi bratia písali – jeden básne a druhý poľovnícke historky a teraz sa aj naši „malí“ bratia vrhli na písanie. A naša babka Ilonka bola vášnivá čitateľka. Netrpezlivo čakala na nové číslo *Kultúrneho života* alebo na *Revue svetovej literatúry*, aby s nimi mohla ubzknúť do parku. Pokojne si ich tam čítala, často ich aj zabudla a doma bol oheň na streche. Čítala nám nahlas. Mne *Kto chytá v žite* a môjmu bratovi *Vojnu a mier* – zaujímali ho najmä napoleonské bitky, už v škôlke vedel, kde je Berezina.



foto archív Z. Vajdičkovej

Je prekladateľ spoluautorom, adaptátorom, umelcom alebo len sluhom pôvodného textu?

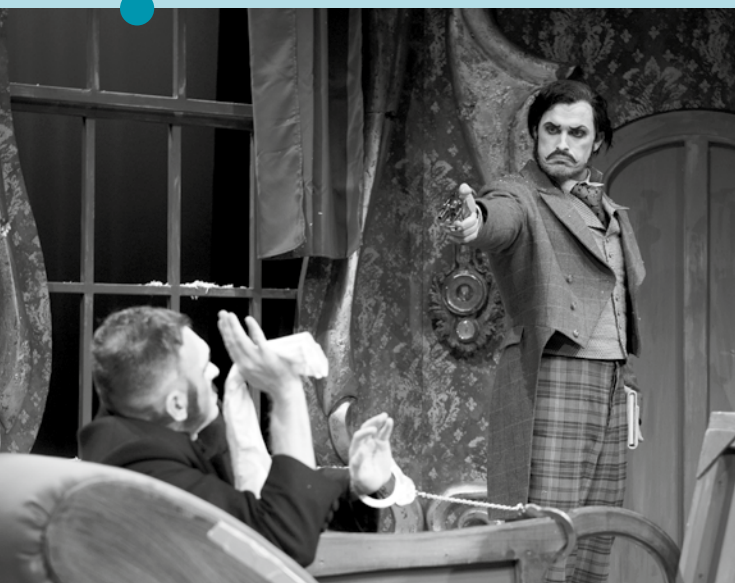
ZV Pre mňa je prekladateľ negociátorom, ktorý sa snaží dohodnúť čo najvýhodnejšie podmienky pre obe strany.

A tak ako pri každom rokovaní, niekedy musí jedna alebo druhá z nich ustúpiť. Tak ako správny negociátor by mal byť tiež nestranný, nezaujatý a vo výsledku podľa možnosti neviditeľný, resp. neciteľný.

EF Prekladateľ je autorom prekladu a teda spoluautorom diela v inom jazykovom kontexte. Žiaľ, často sa na to zabúda – najmä, keď sa o diele hovorí, píše alebo sa propaguje. Vyzerá to tak, ako keby všetci tí svetoví autori písali po slovensky.

V adaptačných štúdiách sa v súčasnosti presadzujú teórie, ktoré narúšajú diskurz originálu a derivovaných diel a hovoria o adaptáciách ako o obojsmernom procese, v ktorom každá adaptácia mení aj náš pohľad na predlohu. Mňa osobne v tomto ohľade fascinuje, ale aj pozitívne irituje vedomie, že pokiaľ si neprečítam pôvodné dielo v pôvodnom jazyku, nikdy sa nedopátram k tomu,

CELÉ ZLE (Činohra SND)
foto Collavino



čo autor „naozaj“ napísal. Čítame preklady, ktoré sú poznačené dobou, ideológiou, rodovou identitou prekladateľa alebo prekladateľky a ďalšími faktormi, ale keďže nemáme vždy možnosť ísť ad fontes, sme vlastne tak trochu zajatcami prekladovej literatúry – napríklad pri analýze dramatického textu, či už akademickej, alebo praktickej, inscenačnej.

ZV Aj ja si radšej prečítam originál, ale skôr za to môže profesionálna deformácia, pretože inak sa príliš sústreďujem na preklad, analyzujem ho a hodnotím. Som však presvedčená o tom, že preklady môžu byť rovnako hodnotné ako originály a vtedy čitateľ nie je o nič ukrátený, hoci nedostáva presnú kópiu. Sú vplyvy, resp. uhly pohľadu, ktorým sa preklad pri najlepšej vôli nevyhne. Čínsky Shakespeare bude vždy nevyhnutne iný ako slovenský, romantický iný ako dnešný. Sú aj vplyvy, ktorým by sa vyhnúť mal, najmä tie ideologické, ale trúfam si povedať, že väčšina prekladovej literatúry takto stigmatizovaná nie je. Každá, prirodzene, skôr či neskôr zastará jazykovo, lenže to platí aj pre pôvodiny. **EF** Ideálne by bolo, keby sme si mohli čítať všetko len v origináli, ale to by sme museli zúžiť náš výber na dva-tri, prípadne štyri jazyky. Nebolo to tak dávno, keď mnoho kníh u nás ešte nemohlo vychádzať. Francúzština a nemčina boli pre mňa jazykmi, v ktorých som si zakázané knihy mohla prečítať.

Čo je pre vás najväčšia prekladateľská výzva? Verše, frazeologizmy, slang, slovné hračky?

ZV Najväčším úskalím je to, čo sa objektívne preložiť nedá a kde nastupujú adaptačné a kompenzačné techniky, a nejde tu len o slová, ktoré v slovenčine nemajú vhodný ekvivalent. V *Celé zle* napríklad postava sluhy komolí slová. V angličtine ich len nesprávne vyslovuje, ale keďže slovenčina funguje na princípe „píš, ako počuješ“ a teda „čítaj, ako vidíš“, je ťažko niečo nesprávne vysloviť, preto jeho skomoleniny v preklade nahradili malapropizmy. Nepreložiteľné bývajú aj kultúrne javy, ktoré sa musia v preklade buď nahrádzať, alebo vysvetľovať. Našťastie v tomto smere pomaly, ale isto uľahčuje prekladateľom



MRZÁK Z INISHMAANU (Činohra SND)
foto F. Vančo

prácu globalizácia a rozvoj komunikačných prostriedkov, keďže cudzie kultúry nám už nie sú až také cudzie ako kedysi. Pokiaľ ide o odborné preklady, prekladateľskou výzvou sú pre mňa jednoznačne chybné bibliografické údaje pri citáciách, keďže citáty sa v ideálnom prípade prekladajú z pôvodného jazyka, ktorý často býva iný ako jazyk východiskového textu. Prekladala som z angličtiny knihu, kde sa veľa citovalo z nemeckých prameňov, ale polovica citačných údajov bola chybná. Mávam dilemu aj pri autoroch, u ktorých – ako sa vraví –, forma prerastá obsah, teda keď sú v podstate jednoduché myšlienky vyjadrené príliš zložitým spôsobom, čím sa možno stávajú

až nezrozumiteľnými. Otázka vtedy znie: môžem si dovoliť túto formu zjednodušiť, ak áno, do akej miery?

EF Výzvy prichádzajú s každým novým prekladom. Veľkou výzvou bol už spomínaný Novarina. Nevie, či by som to bola zvládla, keby som sa nezúčastňovala Európskej prekladateľskej dielne spolu s ďalšími jeho prekladateľmi do španielčiny, nemčiny, taliančiny, gréčtiny, ruštiny. A, samozrejme, spolu s ním. Bola to pre mňa úžasná škola a získala som výborných priateľov – kolegov prekladateľov, ktorí väčšinou riešili tie isté problémy ako ja. **9**



Sú autori, ktorých štýl je zložitejší alebo zvláštnejší než je bežné. S pani Flaškovou sme pred časom diskutovali o Lagarcovi a jeho veľmi osobitom jazyku, ktorého atribúty je v slovenčine pre odlišnosť gramatiky ťažké napodobniť, napríklad pokiaľ ide o striedanie gramatických časov. Pri McDonaghovi je zas špecifikom využívanie dialektov, čo je vo všeobecnosti vždy náročné vhodne preložiť... ako s tým narábate?

10 ZV McDonaghov jazyk, našťastie, nestojí a nepadá

ZNOVUZJEDNOTENIE KÓREÍ (Činohra ŠD Košice)
foto J. Štovka

na dialekte. Má špecifický rytmus, je repetitívny, vulgárny a profánny, temný a vtipný zároveň. Prekladať ho v dialekte by McDonaghovým hrám podľa mňa ubralo na univerzálnosti a svoje široké publikum si našli práve vďaka tomu, že sú univerzálne. Navyše, hrali sa tak v Bratislave ako v Košiciach, takže v ktorom?

EF Spomenula som Novarinu, ale samozrejme, výzvou boli aj Beckett a zvlášť Pommerat a jeho veľmi špecifický

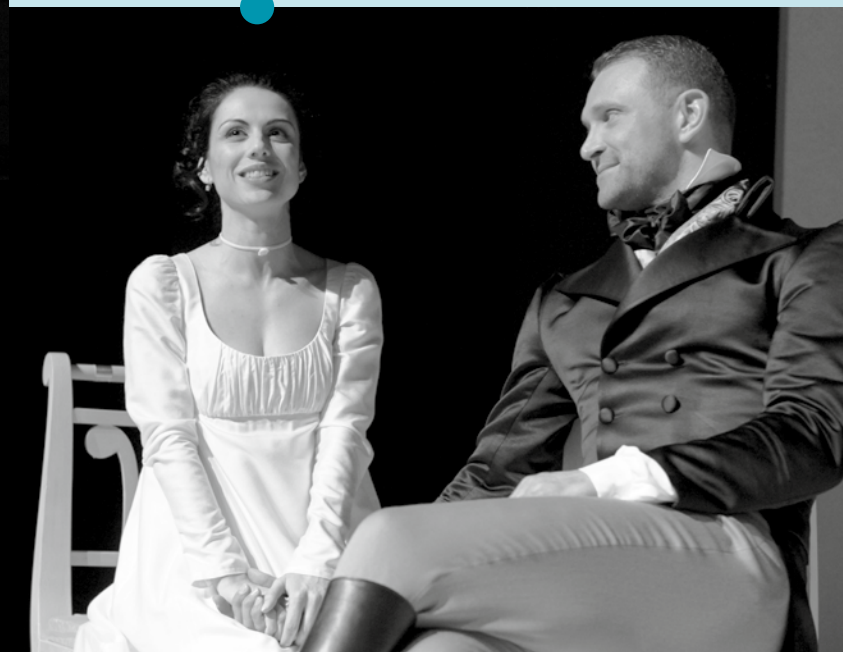
fragmentárny jazyk. V prípade Pommerata bola pri preklade veľmi dôležitá prvá fáza – správne dešifrovať text – a potom ho správne preložiť do slovenčiny, utrafiť správny rytmus a dynamiku replík, zachovať napätie, nevysloviť to, čo sa vysloviť nemá a vysloviť to, čo sa vysloviť musí. V jeho textoch je mnoho zamlčaného a mnoho len naznačeného. Niekedy máte pocit, že ste sa ocitli v labyrinte a ak nemáte Ariadninu niť, tak sa z neho nevymotáte.

A v čom podľa vás spočívajú najväčšie špecifiká slovenského jazyka pri preklade?

ZV Možno má svoje špecifiká v porovnaní s inými jazykmi: napríklad kým nemčina nominalizuje, slovenčina skôr verbalizuje, angličtina dáva prednosť infinitívnym konštrukciami, slovenčina skôr súvetným a podobne. Vo všeobecnosti je však slovenčina veľmi tvárnym a bohatým jazykom a rovnocenným partnerom prinajmenšom vo svojej indoeurópskej rodine.

EF Každý jazyk má svoje špecifiká. Základný rozdiel medzi francúzštinou a slovenčinou je typologický – francúzština

PÝCHA A PREDISUDOK (DAB Nitra)
foto C. Bachratý



má prevahu znakov izolačného jazyka a slovenčina je prevažne flexívna. Francúzština svoje výrazové jednotky spája členmi, predložkami, vyžaduje rôzne „výplne“. Je známe, že francúzština si vo svojej písanej podobe vyžaduje oveľa väčšiu plochu. Zo školy si pamätám príklad: „Il a traversé la rivière à la nage.“ (8 slov) „Preplával rieku.“ (2 slová) Francúzština má na rozdiel od slovenčiny pevný slovosled, keď ho prehodíte, dostane veta opačný význam. Potom je to sústava časov – len minulých je dvanásť. Slovenčina však môže narábať so slovesným vidom. Francúzština sa vyjadruje v rovine obecného dorozumievania, náš jazyk v rovine konkrétnej skutočnosti. Napríklad len z divadelnej terminológie „pièce“ – okrem divadelnej hry to znamená aj kus, súčiastku, mincu, miestnosť. Takže rozhodovanie pri preklade býva náročné. A pre francúzštinu, samozrejme, neplatí „píš, ako počuješ“ a ani „čítaj, ako vidíš“. To len na margo šíriteľov mýtov, že slovenčina je najťažší jazyk na svete. Ani zďaleka nie je.

Obe prekladáte drámu, ale ako ste už spomenuli, máte skúsenosti aj s odbornými textami. Mení sa váš spôsob práce, vaše východiská pri preklade rozličných typov textov?

ZV Asi na väčšinu týchto otázok by sa dalo odpovedať dvoma rôznymi spôsobmi v závislosti od toho, či by sa týkali prekladu odborného textu, alebo napríklad hry. Takže aj spôsob práce je diametrálne odlišný. Pokiaľ ide o hru, okrem významu sú prinajmenšom rovnako dôležité aj kontext, podtext, povaha výpovede, konotácie, emócia... Slovo predlohy tu miestami až prekáža, lebo Slováky by na sprostredkovanie toho všetkého často použil celkom iné slová. Ideálny preklad by mal to všetko obsiahnuť a sprostredkovať. Pri odbornom texte to všetko naokolo chýba a pozornosť sa sústreďuje na význam a slová, keďže v ich prípade ide často o termíny a definície.

Nie je u nás pri preklade odborných publikácií problém s chýbajúcou alebo dosiaľ nevyjasnenou terminológiou?

EF U nás je problém s absolútnym nedostatkom

slovníkov. Viem, že zostaviť akýkoľvek slovník je nesmierne náročná práca, ale aj tak si myslím, že sme široko-d'aleko najzaostalejšou európskou krajinou, ak berieme do úvahy tempo vydávania slovníkov. S tým, samozrejme, súvisí aj nevyjasnená terminológia. V Pavisovom slovníku sme sa tú divadelnú usilovali vyjasniť, len neviem, či ju všetci teatrologovia aj používajú tak, ako by mali. Mne pri prekladoch skôr chýba nedostatok preloženej klasiky.

ZV Každá nová téma potrebuje čas na to, aby sa vykryštalizovala jej terminológia, a platí to aj pri preklade. Nové prekladové termíny sa môžu a nemusia ujať, môžu sa ešte dlho doladovať, kým sa ustália. Je to prirodzený proces. Tú neistotu som cítila napríklad pred desiatimi rokmi v súvislosti s terminológiou okolo performancie pri prekladaní Schechnera, teraz sa už dá kráčať po pevnej pôde.

Keď čítate prekladovú literatúru, aké chyby prekladu si všimnete najskôr, ktoré sú najväčšie „päť na oko“? Čo robí preklad zlým až nepoužiteľným? Je možné ho hodnotiť bez znalosti prekladaného diela?

ZV Pre Georgea Steinera – a nie je sám –, sú pojmy preklad, porozumenie a komunikácia zameniteľné, a preto ak preklad k porozumeniu a komunikácii neprispieva alebo im dokonca bráni, je zbytočný. Prvoradým kritériom dobrého prekladu je pre mňa zrozumiteľnosť a to, či je preklad zrozumiteľný, sa dá posúdiť aj bez znalosti východiskového textu. Nepoužiteľné sú väčšinou preklady, ktoré ostávajú na úrovni slov a neprenikajú do hĺbky významu.

EF Najčastejšie chyby, ktoré sa naozaj dajú odhaliť aj bez znalosti východiskového jazyka, sú kalky alebo doslovné preklady, zle preložené ustálené spojenia, často aj nezalost' reálií. Myslím si, že to má na svedomí rýchla nesústredená práca. Niekedy aj nepochopiteľná suverenita, čím menej viem, tým som sebaistejší. To je pre mňa pri dnešných „pátracích“ možnostiach, ktoré núka internet a známy Google, zarážajúce. Keďže patrím k staršej generácii, moje poradie je najskôr knižnica a potom Google, preto mi všetko tak dlho trvá a často privádzam vydavateľov do zúfalstva.

A do akej miery má na výslednom preklade podiel odborný či jazykový redaktor? Konzultujete svoje preklady s niekým predtým, než ich odovzdáte?

EF Samozrejme. Pri odborných textoch, akým bol napríklad *Divadelný slovník* Patricea Pavisa, sme pracovali spolu so Soňou Šimkovou s jazykovedkyňou, odborníčkou na terminológiu Ingrid Hrubaničovou. A, samozrejme, s Darinkou Peťkovou. Pri knihe *Aristoteles alebo upír západného divadla* bol mojím odborným redaktorom Lubomír Vajdička, opäť to bola veľmi intenzívna spolupráca. A oslovili sme napokon aj teba, Zuzka, chýbali nám verše z latinčiny. Časti Euripidovej *Elektry* z klasickej gréčtiny preložil Jozef Kordoš. Aj pri divadelných hrách sa stáva, že prekladateľ potrebuje odborných poradcov. Postavy napríklad vykonávajú profesie, o ktorých sa rozprávajú, používajú špecifickú terminológiu. Pri preklade *Imaginárnej operety* som sa musela popasovať s medicínskou terminológiou, ktorá vyzerala na prvý pohľad ako celkom vymyslená, no moja susedka lekárka ma ubezpečila, že sú to reálne termíny. Napríklad: pylorická chlopňa, glomerus, kľbko čuchové, hľuznatá chrupavka, trubačský sval, jamka člnkovitá, hlavica spánková atď. Pri nedávnom preklade som mala čítať z *Hviezdnych vojen*, takže kým herci začnú hru čítať, určite ešte zatelefonujem Martinovi Cielovi, aby mi povedal, ako znela tá veta Dartha Vadera. Našťastie, mám dost' „priateľov na telefóne“. Som vždy veľmi vďačná, keď mám dobrého odborného aj jazykového redaktora – pardon, väčšinou sú to redaktorky.

ZV Pokiaľ ide o preklad ako celok, spolieham sa na odbornú a jazykovú redakciu. V prípade potreby, pravdaže, konzultujem terminológiu z oblastí, v ktorých sa až tak neorientujem, napríklad v Rayfieldovom *Živote Čechova* to bola medicínska a pravoslávna terminológia, keďže Čechov bol pravoslávny a povoláním lekár.

Opierate sa pri prekladaní o už existujúce inojazyčné preklady, prípadne predchádzajúce slovenské preklady diel? Alebo skôr zastávate názor, že takéto ovplyvnenie je

pre prekladateľa neužitočné, respektíve vnímate pomáhanie si cudzími jazykovými riešeniami ako istý druh plagiátorstva?

ZV Pri preklade odborných publikácií používam existujúce inojazyčné preklady ako pomôcku, na ktorej si overujem, či som veci správne pochopila. Ak autor požiada, aby sa zohľadnil aj nejaký existujúci preklad jeho diela, lebo ide o prepracovanú a opravenú verziu, ako to bolo v prípade už spomínaného Rayfielda, tak to musím rešpektovať a aktívne porovnávať. Pri umeleckých prekladoch sa

existujúcim prekladom, či už slovenským, alebo iným, vyhýbam, aby ma nezvádzali, lebo preberanie v takýchto prípadoch naozaj považujem za plagiátorstvo.

EF Veľmi často pracujem s inojazyčnými prekladmi, teda lepšie povedané, porovnávame ich na prekladateľských seminároch – nie preto, aby sme ich mohli vykrádať, ale preto, aby sme si ukázali, že nijaký preklad nie je

OTEC (Činohra ŠD Košice)
foto J. Štovka



definitívny a že často je dôležité mať generačné preklady. Časový odstup pri preložení textu cítiť oveľa silnejšie ako pri pôvodnom. Starnutie prekladu nespôsobuje len vývoj jazykovej normy – tá sa v slovenčine tak veľmi nemenila –, ale skôr zmena literárneho kontextu. Najradšej však porovnávam takzvané autorizované preklady, na ktorých prekladateľ pracoval spolu s autorom. Ako napríklad Beckett so svojim nemeckým prekladateľom Elmarom Tophovenom. A veľmi zaujímavé sú aj autorské preklady – opäť Beckettove do francúzštiny alebo z francúzštiny do angličtiny. Keby som vedela po taliansky a po anglicky, určite by som si pozrela napr. Umbertov Ecov preklad Queneauových *Štylistických cvičení*.

A keď prekladáte dramatické texty, beriete do úvahy aj fakt budúceho prekladu textu na javisko? Myslíte napríklad na hercov a prispôbujete preklad tomu, aby bol živý, hovorový, možno aj na úkor autora?

ZV Intersemiotická fáza prekladu je v prípade divadla v rukách inscenátorov. To oni rozhodujú o tom, ktoré významy textu „preložia“ do divadelného, neverbálneho jazyka a ako. Prekladateľ je zodpovedný za tú prípravnú, interlingválnu fázu a za to, aby významy vo východiskovom texte čo najpresnejšie zodpovedali významom cieľového textu. Čo si z nich potom inscenátori vyberú a ako to spracujú, už nie je v jeho rukách a závisí od dramaturgicko-režijnej koncepcie.

EF Prekladateľ divadelného textu je jeho prvým čitateľom aj dramaturgom v tom zmysle, že musí najskôr uskutočniť makrotextový preklad (to však musí robiť prekladateľ každého literárneho diela), potom sa stáva jeho interpretom, usiluje sa o jeho sprístupnenie. V divadelnom žargóne sa tomu hovorí „passer la rampe“ – prejsť zo scény k divákovi. Musí sa vžiť do úlohy herca aj diváka zároveň, ale dobrý prekladateľ by nemal nič robiť na úkor autora. Ak mu autor nevyhovuje, nemal by ho prekladať.

Zaobráte sa pri prelade divadelných textov aj zvukovou stránkou, zvukomalebnosťou slova?

14 ZV Aj po zvukovej stránke by mal preklad zodpovedať

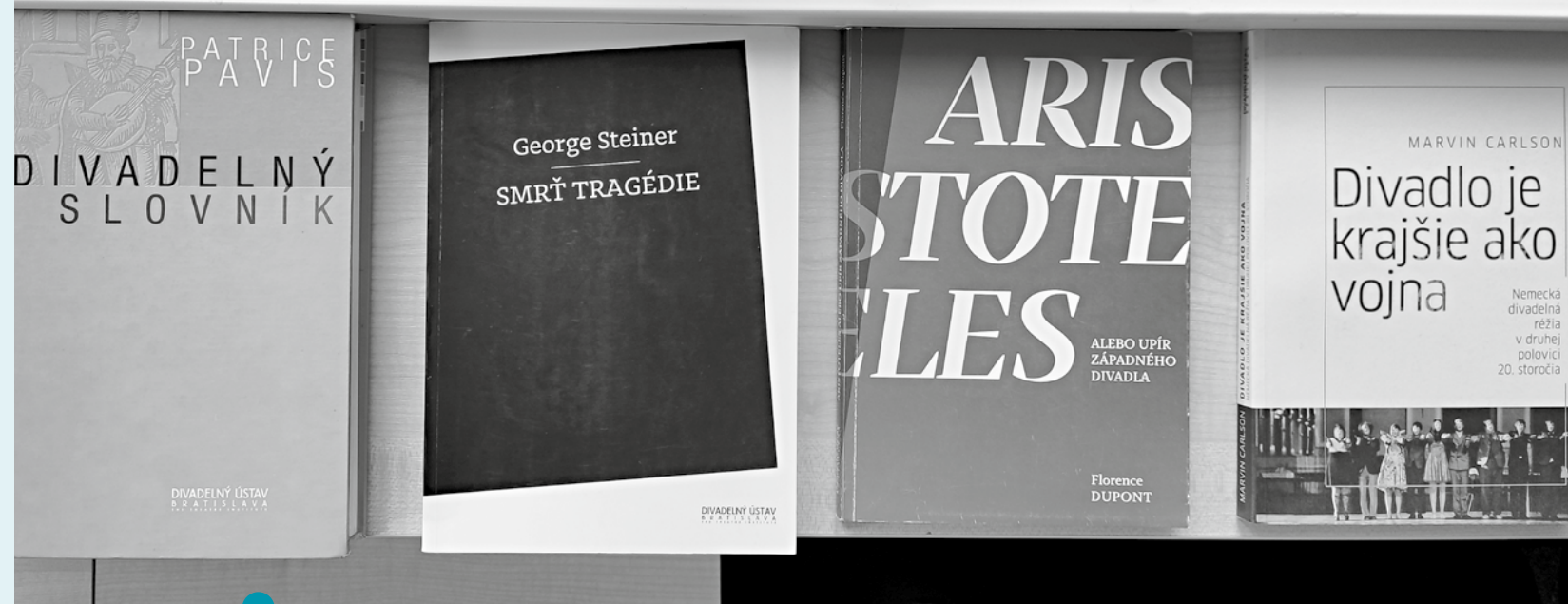
originálu. Ak je originál zvukomalebny, mal by taký byť aj preklad. Naopak, ak je miestami toporne nemotorný, ako je to napríklad už v spomínanom texte *Celé zle*, musí taký byť aj preklad, aj keby si to mal odniesť prekladateľ. V oboch prípadoch je pre mňa však dôležité, aby bol zrozumiteľný na prvé počutie, keďže divák sa na rozdiel od čitateľa nemôže k nejakej vete vrátiť, nemôže si overiť alebo doplniť informácie. A tiež, ako sa hovorí, aby pasoval „do huby“. **EF** Prekladateľ divadelných textov musí mať dobré uši, aby svoj text počul, musí mať cit pre rytmus, nielen pre rytmus reči, ale celého predstavenia. Pri prelade divadelných textov treba pamätať aj na kapacitu ľudských pľúc a vety členiť tak, aby boli vysloviteľné a aj najdlhšia veta musí byť prehľadná a zrozumiteľná pre divákov. Na to by mal myslieť aj každý dobrý dramatik. Účinok slova musí byť rýchly a okamžitý.

Keď prekladáte pre divadlo, do akej miery neskôr spolupracujete s tvorivým tímom?

EF Práve preto, čo som povedala, je spolupráca prekladateľa s tvorivým tímom veľmi dôležitá. Pri prvých čítačkách sa dá veľa vylepšiť, doladiť, doplniť, prípadne nahradiť. Mala som to šťastie, že ma väčšinou pozvali na prvé čítačky a niekedy som zotrvala s nimi až do úspešného konca. Najpríjemnejšia spolupráca bola v Astorke s Jurajom Nvotom – padli sme si do „nvoty“. Aj s Mirkou Kičiňovou sme presedeli pár hodín nad Pommeratom. A, samozrejme, aj s Danom Majlingom nad Denysom Arcandom. Musím povedať, že mi všetci vychádzajú v ústrety, len ma občas zabudnú uviesť ako prekladateľku. No to je slovenská národná choroba.

Stalo sa vám, že ste preložili text, ktorý sa v skúšobnom procese ešte tak menil a upravoval, že to váš pôvodný preklad pripomínalo len veľmi vzdialene?

ZV Beriem ako prirodzený údel divadelného prekladu, že sa mení ani nie tak v skúšobnom procese, ako neskôr počas repríz. Neprekáža mi, ak si herec preklad miestami prispôsobí. Každý máme vlastný idiolekt a to, čo znie



Knihy v prelade Eleny Flaškovej a Zuzany Vajdičkovej, ktoré vydal Divadelný ústav Bratislava

prirodzene mne, tak nemusí pôsobiť na iných. Divadelný text by mal pôsobiť prirodzene a nenásilne, okrem prípadov, keď je jeho neprírodnosť zámerná. Trochu mi prekáža, ak sa tak deje na úkor gramatiky, ale to sa nestáva často. **EF** Zuzka je veľmi zhovievavá, ja som veľmi citlivá na to, keď sa „môj“ text, teda preklad, mení z predstavenia na predstavenie, ako keby išlo o únavu materiálu – väčšinou to je len únava hercov. Dvíha ma zo stoličky, keď počujem nesprávny gramatický tvar, ktorý v prelade určite nebol a doslova neznášam lokálne politické aktualizácie, pri ktorých buráca publikum. Som citlivá aj na nesprávnu výslovnosť francúzskych mien či reálií. Aj pre hercov by malo platiť: „Keď neviem, spýtam sa.“ Teraz si budete myslieť, že som veľmi precitlivená. Chcela som tým povedať, že nemám rada, keď sa ničí práca niekoho, komu na nej záleží. Práve preto si myslím, že je naozaj veľmi dôležité, aby sa prekladateľ zúčastňoval na celom skúšobnom procese. Aby neplatilo, že: „Mŕtvy prekladateľ, dobrý prekladateľ.“

Často prekladáte na objednávku, to znamená, že spravidla sú to súčasné dramatické texty, po ktorých je v divadlách dopyt. Čo je podľa vás náš najväčší dlh voči cudzojazyčnej literatúre? Keby ste mali možnosť, čo by ste chceli preložiť pre svoje vlastné potešenie alebo preto, lebo by to skrátka malo byť preložené?

ZV Je toho veľmi veľa. Keďže pre nedostatok času si to, čo čítam, starostlivo vyberám, takmer vždy mám potom pocit, že by to stálo za preklad. Dúfam, že sa aspoň k časti z toho raz dostanem.


EF Je toho veľmi, veľmi veľa. A ja už nemám toľko času ako Zuzka. Rada by som sa ešte vrátila k Nathalie Sarrautovej, Novarinovi, slúbila som si, že ešte preložím ďalšieho Lagarcea a možno niečo „veselé“ v týchto neradostných časoch. A pokiaľ ide o ten dlh – dodnes predsa nemáme preloženého celého Prousta, ale možno by stačilo znovu vydať niektorých klasikov, ktorí napríklad vychádzali vo veľmi kvalitných prekladoch ešte pred tridsiatimi rokmi.

Pocítujete vo svojej praxi nejaký druh konkurenčného súperenia alebo, naopak, monopolizácie?

EF Nie, konkurenčné súperenie nepocitujem, hoci si myslím, že zdravé súperenie nemôže nikomu uškodiť. A ten monopol skôr platí pre prekladateľov z angličtiny a ruštiny – francúzskych hier, najmä klasických, sa na naše javiská dostáva veľmi málo, takže by to bol veľmi skromný monopol. Kedy sa naposledy hral v SND Molière? Dovolím si pripomenúť, že o dva roky bude mať okružle štyristé výročie.

V zbierke úvah Petra Brooka *Čo mám na jazyku, ktorá nedávno vyšla v Zuzaninom preklade, je aj rovnomenná esej, v ktorej Brook porovnáva rozdiely medzi angličtinou a francúzštinou. V jednej pasáži napríklad tvrdí, že kým v angličtine vyslovujeme slová, vo francúzštine sú to celé myšlienky a že Francúzi vedia, ako sa veta skončí, ešte než sa začne. Prečo ste sa v minulosti rozhodli pre ten-ktorý jazyk? Čo vás fascinovalo alebo vám, naopak, spôsobovalo problém?*

ZV Skôr si jazyky vyberajú mňa. Angličtina prišla ešte z rozhodnutia rodičov, nemčina s mojím terajším bydliskom, poľština s manželom a francúzština s bývalým pracoviskom, latinčina s divadelnou vedou, v kombinácii s ktorou sa vtedy na VŠMU otvárala. A ak mám s niektorým z nich problém, tak je to asi francúzština. Jednak mám pocit, že má viac výnimiek ako pravidiel, jednak je pri jazykoch ideálne myslieť ako našinec, čo sa mi pri francúzštine doteraz nedarí, a tiež musím dať absolútne za pravdu Brookovi, že Francúz radšej prepne do svojej lámanej angličtiny, akoby musel trpieť vašu, možno aj o dosť menej lámanú francúzštinu.

EF Môj prvý jazyk bola nemčina, ak nepočítam povinnú školskú ruštinu. Francúzština mi pribudla až na strednej škole. Najskôr som uvažovala o štúdiu archeológie a dokonca aj dramaturgie. Takže vlastne som tam, kde som chcela byť. Prekladateľ je ako archeológ, ktorý odkrýva skryté významy slov v jednom jazyku a prenáša ich do druhého jazyka. Na francúzštine ma fascinuje asi všetko. Čím dlhšie sa jej venujem, tým ju mám radšej – vyzerá to na ideálne manželstvo. 

Elena Flašková

V roku 1975 absolvovala na Filozofickej fakulte UK odbor prekladateľstvo a tlmočníctvo (francúzština-nemčina). V roku 2004 ju vymenovali za docentku. Do roku 2018 bola vedúcou Katedry jazykov na VŠMU, kde od roku 1989 učila francúzsky jazyk. Momentálne pôsobí na Katedre réžie a dramaturgie – vyučuje francúzsku literatúru a vedie prekladateľský seminár. Spolupracuje so slovenskými divadlami, s literárnymi a divadelnými časopismi, s rozhlasom a televíziou. Prekladá divadelné hry, o. i. Samuel Beckett: *Čakanie na Godota*, Jean-Paul Sartre: *S vylúčením verejnosti*, Valère Novarina: *Imaginárna opereta*, *List hercom*, *Louise de Funès*, Jean Genet: *Povrazolezec*. Hry v jej preklade uvádzajú mnohé slovenské divadlá – Štúdio L+S, Divadlo Aréna, MDPOH, SKD Martin, ŠD Košice a iné. Z prekladov odborných teatrologických textov si zasluhuje pozornosť predovšetkým *Divadelný slovník* Patricea Pavisa, na ktorom spolupracovala so Soňou Šimkovou a *Aristoteles alebo upír západného divadla* Florence Dupontovej. Do *Antológie súčasnej francúzskej drámy a jej analýz* prispela prekladmi dvoch hier. Je nositeľkou francúzskeho štátneho vyznamenania Rytier umenia a literatúry.

Zuzana Vajdičková

Vyštudovala anglický jazyk a históriu na Filozofickej fakulte UK a divadelnú vedu a klasickú filológiu na VŠMU. Ako prekladateľka pôsobila v slobodnom povolání, neskôr v Rade Európskej únie v Bruseli. Preložila viacero významných divadelných publikácií – Marvin Carlson: *Dejiny divadelných teórií*, Peter Scherhauser: *Čítanka z dejín divadelnej réžie IV*, Richard Schechner: *Performancia*, George Steiner: *Smrť tragédie*, za ktorú získala prémie Literárneho fondu za vedecký a odborný preklad za rok 2011; Donald Rayfield: *Život Antona Čechova*, Peter Brook: *Čo mám na jazyku*. Za publikáciu Marvina Carlsona *Divadlo je krajšie ako vojna. Nemecká divadelná réžia v druhej polovici 20. storočia* (Divadelný ústav 2016) získala prestížnu Cenu Mateja Bela za vynikajúci preklad z anglického jazyka. Ako prekladateľka spolupracovala aj na publikácii Divadelného ústavu Roland Schimmelpfennig: *Hry*. Okrem toho preložila hry Martina McDonagha *Krásavica z Leenane* a *Mrzák z Inishmaan*, hru Mariny Carr *Portia Coughlanová* a ďalšie. Žije v Bazileji.

Diana Pavlačková

divadelná kritička

Rozdielnosť, ktorá vedie k súhre

Na aktuálnej sezóne Divadla Jána Palárika v Trnave je zreteľná snaha vedenia budovať rôznorodý repertoár a umelecky tak divadlo rozvíjať. Po hosťovskej réžii Rastislava Balleka prizvalo divadlo na spoluprácu Andreja Kalinku. Inscenácia *Temperamenty (ako sa očesať vo vetre a nezhodiť srdce)* je po formálnej stránke typickým scénickým dielom tohto (nielen) režiséra, no materiál, s ktorým pracuje, vychádza výlučne zo samotných hercov a herečiek súboru.

Temperamenty sú postavené na princípoch, ktoré Kalinka nazýva komplementárnym umením. Hudba, pohyb, slovo, práca s materiálom a výtvarnosť sú si na scéne rovnocennými partnermi, dopĺňajú sa, pričom aj každý z účinkujúcich sa stáva súčasťou nehierarchizovaného celku. Čiastkové akcie a rôzne formy umenia vytvárajú kompaktný scénický tvar, ktorý ponúka podnety k viacvrstevnému a nie vyslovene racionálnemu vnímaniu témy rôznorodosti ľudských pováh a ich vzájomných stretnutí či zrážok.

V našom kontexte je Kalinka späť najmä s nezávislou scénou a dosiaľ bola pre jeho tvorbu špecifická práca v paradivadelných priestoroch. Tie tvorili dôležitú súčasť scénického diela, keďže priestor ako taký dotváral jeho celkovú koncepciu – či už svojím vizuálom, akustikou alebo narušením striktnnej hranice medzi hľadiskom a javiskom. Bolo preto zaujímavé sledovať, akým spôsobom Kalinka pristúpil ku „kukátkovej“ scéne v kamennom divadle. V trnavskej inscenácii sa mu podarilo prispôbiť sa tamojším podmienkam a pritom zachovať svoj osobitý intímny a kontemplatívny spôsob tvorby. Kalinka v *Temperamentoch* výrazne nenarúša

Andrej Kalinka

TEMPERAMENTY (AKO SA OČESAŤ VO VETRE A NEZHODIŤ SRDCE)

konvenčné usporiadanie veľkej sály. Divadelné priestory však stále tvoria aktívnu súčasť výtvarnej kompozície a zároveň rozvíjajú ideovú rovinu diela. Už v úvode a napokon aj v závere na javisku vidieť projekciu hercov a herečiek, pripravujúcich sa v zrkadlovej sále divadla. V samotnej inscenácii javisko horizontálne delia viaceré opony. Na začiatku tak vzniká intímna atmosféra, úvod, počas ktorého sa divák môže naladiť na princípy špecifickej poetiky aj jednotlivých príbehov postáv. Priestor sa pomaly prehĺbuje a odhaľuje sa veľkosť celého javiska. Herci a herečky sa v porovnaní s ním stávajú čoraz menšími a ich osobné témy kolektívnejšími a previazanejšími. Vrstvenie priestoru poskytlo aj možnosť odhaliť nečakané výtvarné objekty. Po zdvihnutí jedného z horizontov sa objaví zavesená drevená konštrukcia, ktorá v kontexte celého diela nesie symboliku na prvý pohľad nie vždy viditeľného krásna. Práca s priestorom je úzko spätá aj s témou „nekomunikácie“ a osobných bariér. Tým, že sa neustále dekonštruujú steny priestoru, rozvíja sa aj myšlienka o našom prístupe k veciam, ktoré sa javia ako nepriechné či nezlučiteľné. Dôležitou súčasťou *Temperamentov* je (tiež príznačne pre Kalinkovu tvorbu) živá hudba,



ktorú vytvárajú herci a herečky priamo na scéne. V priebehu predstavenia opakovane prichádzajú k nástrojom (lutna, kalimba, bicie, basa a iné) v pravej prednej časti javiska a hru dopĺňajú zväčša neartikulovaným spevom. Štýl hudby je veľmi podobný tomu, čo možno počuť v iných Kalinkových dielach, ako napríklad *eu.genus* alebo *Nezaujímavý krik (krehká história jednotlivca)*. Jej silný meditatívny charakter podnecuje vnímanie inscenácie prostredníctvom zmyslov a emócií. Zvukovosť má

v rámci inscenácie dominantné zastúpenie, a preto aj ticho, ale najmä stupňovanie intenzity zvuku veľmi výrazne ovplyvňujú celkovú atmosféru.

Rôznorodosť pováh a absencia komunikácie

Pôvodným zámerom tvorivého tímu údajne bolo skúmať ľudské povahy, energie a vášne (z čoho je odvodený samotný názov inscenácie). Režisér v bulletine píše, že sa od pôvodnej idey trochu vzdialili, ostalo však sústredenie sa na samotné

„
Členovia
hereckého
súboru DJP
sa pri tvorbe
Temperamentov
stali perfor-
mermi...
“

osobnosti hercov a herečiek. Na javisku vystupujú sami za seba, preto ich konanie vychádza z ich autentických pováh. Každý má svoju tematickú linku, akúsi esenciu charakterovej črty, ktorá sa zrkadlí v jednoduchých akciách a v každom prejave.

Samotná povaha hercov a herečiek sa stáva základom problému či výzvy (vyrovnávanie sa so sebou, nepochopenie okolia a pod.), ktorým na javisku musia čeliť. Výrazný je najmä motív rozporu dvoch uzavretých vnútorných svetov, ktoré medzi sebou nedokážu komunikovať. Ingrida Baginová je so sebou večne nespokojná a jej pohybovým motívom sa preto stáva neustále upravovanie si vlasov. Silvia Soldanová vidí niečo krásne, pre čo nestráca zápal a nadšenie, ale jej okolie ju prehlíada. Miroslav Beňuš hľadá cestu medzi požadovaným dospelým správaním a prirodzeným detským videním

sveta, Tomáš Mosný tematizuje najmä svoje profesijné schopnosti a Braňo Mosný sa neustále vracia k vlastnej minulosti a spomienkam.

Jednotlivé akcie na seba nenadväzujú a vytvárajú chaotickú mozaiku. To otvára priestor na rôznorodé čítanie jednotlivých obrazov, a preto je vysoko subjektívny aj celkový výklad diela. Vo svojich akciách sa herci a herečky len minimálne pretínajú a čo chýba, je ich vzájomná interakcia a komunikácia. Ak aj jeden reaguje na druhého, väčšinou zostáva nepochopený alebo ignorovaný. Práve silná absencia sa stáva podstatou celku. Inscenácia sa končí trochu priamočiarom spoločným premiestňovaním nadrozmernej drevenej konštrukcie. Herci sú po dlhej izolácii nútení komunikovať a spolupracovať – a darí sa im to. Téma temperamentov je teda obsiahnutá v celom diele, no dominantnejším sa stáva motív nepochopenia,

TEMPERAMENTY (AKO SA OČESAŤ VO VETRE A NEZAHODIŤ SRDCE)

— B. Mosný,
I. Franeková,
S. Soldanová,
M. Beňuš,
I. Baginová
foto R. Tappert

TEMPERAMENTY (AKO SA OČESAŤ VO VETRE A NEZAHODIŤ SRDCE)

— I. Franeková,
S. Soldanová
foto R. Tappert



zlyhania komunikácie a výrazného individualizmu.

Členovia hereckého súboru DJP sa pri tvorbe *Temperamentov* stali performermi – sú spolutvorcami, vystupujú sami za seba, komunikujú s hľadiskom a najmä otvárajú osobné témy. Herci a herečky veľmi dobre zvládli túto novú pozíciu, podarilo sa im obsiahnuť kombináciu rôznorodých umeleckých postupov a tímovo kooperovať. Vidieť, že osobné východiská sa pre nich vo výsledku stali istotou a aj keď v procese tvorby mohli mať ťažkosti s novou poetikou, využili ich ako základ, na ktorom možno ďalej stavať (napríklad, keď si Tomáš Mosný uvedomí deklamačný tón svojej reči, nanovo ho opakuje). Stály herecký súbor v tejto inscenácii doplnila tanečnica Ivica Franeková, ktorá v divadle síce pracuje, ale na administratívnej pozícii. Oproti zvyšku obsadenia má oveľa menší priestor a jej osobnú tematickú linku možno preto vnímať práve cez to, že sa

pohybuje v úzadí výraznejších akcií svojich kolegov. Napriek zámeru tvorcov je škoda, že Franeková dostáva málo priestoru, pretože práve jej pohybové sekvencie sú zaujímavým a oproti zvyšku diania veľmi odlišným prvkom v celkovej kompozícii diela. Tému rôznorodosti jednotlivých osobností rozvíjajú aj nápadito a koncepčne uchopené kostýmy Markéty Plachej. Všetci sú oblečení v čiernych nohaviciach a tričkách, ktoré dopĺňa sivé sako. V priebehu inscenácie si jednotlivé časti oblečenia herci a herečky prezliekajú nevšedným spôsobom, čím si ich individualizujú (napríklad sako prevlečené rukávmi cez nohy slúži ako nohavice Braňa Mosného alebo obmotané okolo tela ako šaty Silvie Soldanovej). Každý má aj malý farebný prvok (čapica, topánky, ponožky a podobne), ktorý rovnako dotvára myšlienku jedinečnosti. *Temperamenty* prinášajú do trnavského divadla

”
V kontexte tvorby samotného *Kalinku* a jeho blízkych spolupracovníkov nenastáva výraznejší odklon od zaužívaných postupov.“



TEMPERAMENTY (AKO SA OČESAŤ VO VETRE A NEZAHODIŤ SRDCE)

— I. Franeková,
foto R. Tappert

TEMPERAMENTY (AKO SA OČESAŤ VO VETRE A NEZAHODIŤ SRDCE)

— S. Soldanová,
I. Franeková,
I. Baginová,
B. Mosný
foto R. Tappert

novú poetiku. V inscenácii však badať aj režisérovu snahu o to, aby boli jeho postupy čitateľnejšie a prístupnejšie pre divákov, ktorí s týmto typom tvorby nemajú predošlú skúsenosť. Herci a herečky počas predstavenia občas objasňujú svoje konanie a celkovo zaujímajú koncentrovanejší prístup ku konkrétnej téme. Z toho dôvodu sa niektoré motívy veľakrát opakujú a môžu po istom čase pôsobiť monotónne. V kontexte tvorby samotného *Kalinku* a jeho blízkych spolupracovníkov nenastáva v inscenácii výraznejší odklon od zaužívaných postupov. *Temperamenty* sú však dôkazom, že jeho tvorba je prenosná aj do tradičného divadelného priestoru a že odstup

hľadiska od javiska nebráni jej estetickému vnímaniu, ktoré nie je založené len na rácii. ☞

A. Kalinka: *Temperamenty (ako sa očesať vo vetre a nezhodiť srdce)*

libreto, hudba, réžia A. Kalinka asistent réžie, dramaturgia M. Kozánek výtvarný koncept A. Kalinka, M. Plachá objekty M. Plachá, A. Kalinka, A. Mihoková kostýmy M. Plachá svetelný dizajn R. Polák účinkujú I. Baginová, M. Beňuš, I. Franeková, B. Mosný, T. Mosný, S. Soldanová premiéra 13. december 2019, Veľká sála Divadla Jána Palárika v Trnave

Milo Juráni
divadelný kritik

Všetci utekáme

Inscenácie Zastavení divadla Uhol_92 aj (bez)mocní Divadla Petra Mankoveckého okrajovo spája podobný názov a výpoveď, no omnoho viac to, že ponúkajú druhový mix. Po boome videoartu prišlo aj na prvky pohybového divadla a súčasného tanca, ktoré čoraz častejšie vstupujú do kontaktu s činohrou. Dvojica súborov patriacich pod platformu Miesto M v priestore TICHŤO a spol. zároveň potvrdzuje, že nezávislé divadlo na Slovensku ochotne zaujíma postoj k súčasnosti.

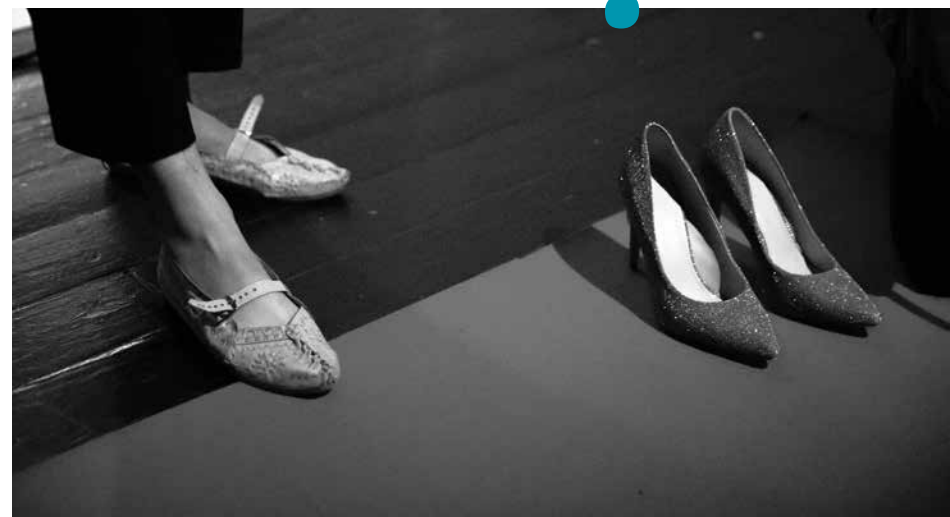
Predlohy pre oba texty majú autorský základ, nevznikli tradičným prevádzkovým spôsobom, no vyrástli z procesu. Kým púť *Zastavených* v autorstve aj v réžii Alžbety Vrzgulovej sa začala na rezidencii v Divadle Pôtoň, umelecký šéf DPM Marián Amsler priniesol pred súbor prvú verziu scenára, do ktorej následne tvorivo zasiahli herci. Preto obe diela odzrkadľujú osobné zaujatie tvorcov, prinášajú existenciálne starosti mladšej či mladšej strednej generácie, ktoré okrem toho, že zanechávajú následky, až ničivo determinujú osobné životy. Intenzita dosahu je taká odlišná, aké odlišné sú svety, v ktorých ich hrdinovia existujú, no ako vyplýva z oboch inscenácií, tieto postavy nemajú od seba až tak ďaleko.

Všade neistota

V *Zastavených* ako privilegovaní občania rozvinutej spoločnosti z pohodlia sedadiel sledujeme nepohodlný príbeh *Sýrčanky* a *Sýrčana*.
22 Rýchlo zistíme, že sme účastníci benefičnej

Alžbeta Vrzgula, Nasi Motlagh
ZASTAVENÍ
Marián Amsler
(BEZ)MOCNÍ

reality show, gala na podporu utečencov, kým *Ona* (Lenka Libjaková) a *On* (Jakub Jablonský) sú na ceste za novým životom – na ceste k nám. Čo sa stalo s ich domovom sa nedozvieme, ale pravdepodobne tušíme. Menej už vnímame to, že ich ďalšia perspektíva závisí aj od nás. Zatiaľ sú stratení kdesi v balkánskych lesoch a pri živote ich držia sny, viera, rozhovory, talizmany a nakoniec aj láska. Dvojica sa v jadre nelíši od existencií z *(bez)mocných*. Postavy vytvorené Amslerom by mohli byť pokojne divákmi *Zastavených* – sme to vlastne my. Duševní strokotanci zo západu (Slovenska), ktorí utekajú, aby našli slobodu. No tento únik má metafyzický nádych a ich oslobodenie má byť skôr vnútorné. Preto holdujú spirituálnej očiste, alkoholu a drogám, chorobnému aktivizmu a keď sa inak nedá, prichádza na rad najzásadnejší únik – smrť. Oboma textami sa prepletá podobná existenciálna neistota, cez osudy aktérov komentujú tvorcovia témy, ktoré dlhodobo rezonujú (aj) na Slovensku.



ZASTAVENÍ
— N. Motlagh
foto T. Bokor

„
Autenticita sa
žiada aj preto,
lebo Vrzgulovej
Ona a *On* sú
zakorenení
v štylizovanom,
skôr poetickom
jazyku a celé
ich putovanie je
dosť abstraktné.
“

(BEZ)MOCNÍ
— B. Andrešičová,
K. Svarinská,
P. Šimun
foto L. Kotlár



Pôdorys benefície korešponduje so zámerom *Zastavených* kriticky poukázať na vzťah k migrácii. Okrem mediálne známej roviny, ktorá dokazuje, že majoritná spoločnosť by slovo utečenec najradšej vymazala zo slovníkov, problematizuje inscenácia aj známe predsudky. Dekonstruuje obraz utečencov ako menejcenných, nevzdelaných, exotických, v každom prípade úplne iných ako sme my a poukazuje aj na fakt, že akceptovať nestačí. Túto roviny otvára najmä Nasi Motlagh, performerka pôvodom z Iránu, dnes už viac Slovenka, ktorá preberá úlohu moderátorky večera. Po červenom koberci vojde na proscénium so šampanským v ruke (veď v tejto chvíli je jedna z nás) a vyzýva ľudí, aby posielali esemesky na podporu dvojice. Sprievodkyňa benefíciou pritom mimovoľne rozpráva svoj príbeh. Inteligentný stand-up v kostrbatej slovenčine je zmesou Motlaghovej

imigrantských pocitov, historiek aj zamyslení na tému cudzinec na Slovensku a demaskuje okrem povestnej slovenskej pohostinnosti aj falošnú solidaritu. V civile pravidelná hostka stand-upových show nešetří nikoho a nič – Slovensko ani Irán, slovenských kamarátov (ktorí zbierajú cudzincov ako Pokémonov), bývalých frajerov, no ani širšiu verejnosť. Aj keď jej divadelné dosky nedávajú potrebnú istotu, akú máva pri stand-upoch, jej výstupy sa rozbiehajú pomalšie a ona spočiatku pôsobí rozpačito, „veselé tragédie“ zo života migrantky posúvajú inscenáciu zo všeobecnej roviny ku konkrétnostiam. Autenticita sa žiada aj preto, lebo Vrzgulovej *Ona* a *On* sú zakorenení v štylizovanom, skôr poetickom jazyku a celé ich putovanie je dosť abstraktné. Ona je zasnívaná divoška bez plánu, no s nádejou, kým *On* je racionálny pragmatik, ktorý neustále pochybuje.

Ona si preto na cestu balí čajovú súpravu po babičke a On najlepšie topánky. Stretávajú sa ako rôzne povahy, ktoré si v ťažkej chvíli musia nájsť k sebe cestu. Takýto pohľad na utečencov nie je stereotypný (nie sú to dlhou cestou zničené existencie), ale je do značnej miery idealizujúci a aj idylický. Ich dialógy sú zmesou snívania, spomienok s nadmierou sentimentu. Ten nakoniec podčiarkne aj predtým správne cynická Nasi v záverečnej iránskej piesni. Po jej ironických vstupoch však táto úprimná chvíľa zapôsobí autenticky.

Iný druh sentimentu ponúka divadlo DPM. Koláž moderných depresí (od alkoholizmu až po klimatickú zmenu) je ako maľovaná krížovka. Dialóg po dialógu utvára čoraz konkrétnejšiu podobu „blbého“ sveta. Neistého, násilného, komplikovaného a plného opustených individuí, ktoré netušia, ako naplniť svoj život. Niektorí odchádzajú na Island, aby si tam, ako zaznie v texte, v gejzíroch „hnil s trollmi“ (čítaj: hľadal samého seba, pozn. aut.), iný neopúšťa alkoholické delírium a opúšťa sa v Bratislave. Ďalšie z postáv sú závislé od občianskeho aktivizmu alebo sa nevedia „vypnúť“ z deštruktívneho vzťahu. Keďže platí kozmický princíp a všetko spolu tak trochu súvisí, postupne sa všetko prepojí. Témy to nie sú nové a aj štruktúra textu zložená z krátkych dynamických dialógov je dnes už rozšírená. Že nejde o nóvum neprekáča dovtedy, kým sú situácie výstižné, dialógy živé s drsným nekorektným humorom. Ako v jednej z línií, v ktorej moderný bohém – vymetač nočných klubov (Tomáš Pokorný) prechádza v drogovom delíriu fantastickým očistcom. Musí sa konfrontovať s tými, ktorým ublížil – s rodičmi i s láskou z detstva. Aj vďaka duchom minulosti zisťuje, že okrem toho, že celý čas tancuje „nahovno“, sa práve topí v jazere. Naopak, dialóg emocionálneho vydierača s jeho pasívnou priateľkou opakuje známe kliše. Muž (Pavol Šimun) je násilník, aj keď sofistikovaný, žena (Kristína Svarinská) nedostatočne emancipovaná



a citovo prívľmi naviazaná. Výsledná sieť príbehov ukáže rozmanitosť pekla generácií X a Y, ale nikdy nejde veľmi do hĺbky, skôr rekapituluje esenciu individuálnych aj globálnych problémov.

Zmysel pohybu

Vrzgula aj Amsler sa v rámci réžie so špecifikami textov vyrovnávajú podobným spôsobom.

(BEZ)MOCNÍ

— B. Andrešičová,
K. Svarinská,
T. Pokorný, P. Šimun
foto L. Kotlár

Herecké dialógy obohacujú okrem iného o výrazové prostriedky súčasného tanca. V oboch prípadoch v spolupráci s choreografkou Zuzanou Sehnalovou a na úspornej a významotvornej scéne. V *Zastavených* oddeľuje javisko od hľadiska priesvitné plátno. Je to síce jasný znak hranice – oddeľuje komfort pozorovateľov od tých, čo putujú –, ale zároveň obmedzuje priamu komunikáciu a pôsobenie živých tiel na scéne. Za plátno scénografka Anna Revická umiestnila skladací stôl a niekoľko piknikových stoličiek. Medzi nimi sa odohrávajú dialógy aj pohybovo-tanečná interakcia. Tanec je tu jednoduchou skratkou, metaforou, ktorá približuje emócie z permanentnej cesty, neskôr navyše symbolizuje telesné zblíženie dvojice aj záverečnú túžbu po dosiahnutí cieľa. Práve v závere pôsobí pohyb vsadený do činohry najorganickejšie. Jablonský vytrvalo prenáša Libjakovú po priestore, pretože Ona rezignovala a nemá silu pokračovať.

ZASTAVENÍ
— L. Libjaková,
J. Jablonský
foto T. Bokor



V *(bez)mocných* je javisko takmer prázdne, ohraničené hustou štruktúrou vertikálnych pásov. Naznačujú, že aj keď z priestoru možno vidieť celý svet, uniká sa z neho iba ťažko. S tým je spojená napríklad skupinová choreografia, v ktorej herci/tanečníci repetitívne náznačovo „narážajú“ do priepustných stien, cez ktoré sa však nedá odísť. Predstavuje to ten lepší zo spôsobov, akým tvorcovia pracujú s pohybom. Tento obraz tlmočí celkovú emóciu diela a zachytáva stav postáv. Pohyb má menší zmysel vtedy, keď rozpráva príbeh, ilustruje alebo sa snaží dopovedať situácie. Platí to napríklad pre dialógy domáceho násillia – v „tanci manipulácie“, ktorý v pohybovej skratke rýchlych prechodov od objatí k zhadzovaniu a fackám definuje vzťah páru. Choreografia Šimuna a Svarinskej je energická, pútavá, no nijako nerozširuje pôvodný význam ich dialógu. V oboch inscenáciách je však pohyb dobrým kľúčom rytmizácii klipovej štruktúry (čo u Amslera

ešte podporuje hudobný výber zo súčasnej rádiovej alternatívy). Zároveň platí, že forma, akou s pohybom narábajú, je skôr klasická, mohli viac experimentovať a nielen opakovať známe figúry, ktoré skratkovito dorozprávajú predošlý dialóg, duplikujú text alebo podfarbujú príslušnú emóciu.

Činoherci v pohybe

Pozoruhodné je, že zväčša činoherne vyučení herci v oboch dielach tancujú bez zaváhania, zvládajú všetky „výkruty“, pády aj dvíhačky. Predznamenáva to hneď úvodná scéna (*bez)mocných*, snaha o skupinové sebaaprijatie vo forme poetického rituálu. Herci v kruhu na stoličkách vytvárajú zložitú a pôsobivú choreografiu, v ktorej by aj malé zaváhanie mohlo znamenať kolíziu s partnerom. Funguje to aj vo výstupoch páru Svarinská a Šimun v postavách obete a tyrana. Ich pohyby sú presné, rýchlo menia tempo a emóciám prispôsobujú výrazy tváří aj intenzitu interakcie. Herectvo má v tejto inscenácii rôzne podoby, ale rozptyl prechádzajúci od realistických východísk, s ktorými pracujú Svarinská a Šimun, cez groteskné polohy Barbory Andrešičovej v úlohe premotivovanej aktivistky až po herectvo odstupu Tomáša Pokorného v role „žúrkovej“ trosky neruší. Zväčša sú síce herci obsadení v rámci svojich komfortných polôh, no treba dodať, že nehrajú rutinne. Pokorný napríklad využíva ledabolu reč s bratislavským akcentom (ako je uňho zvykom), pričom kladie vokálny dôraz na konce viet. Novinkou sú záchvevy sebareflexie. Keďže je jeho „čávo“ v skutočnosti veľký zúfalec, dáva to najavo v podtextoch, plačlivým tónom v hlase a naliehavosťou, ktorú počuť už v prvom telefonáte so Šimunovou postavou meditujúcou na Islande. V iných polohách sa predstaví najmä Barbora Andrešičová. Jej premotivovaná aktivistka, obdivovateľka prezidentky a klimatická bojovníčka viac ako v lepšie ľudstvo verí len v svoje

schopnosti ho spasiť, a preto je desivo grotesknou postavičkou. Zviera pery a s plameňom v očiach prednáša reč o tom, ako cez internet zachráni svet od všetkého zlého. Bojovníčka od počítača je v prvom monológu pripútaná k stoličke, pričom pohybovo ho prežíva naplno. Tento jej stoličkový tanec sa nevyhýba ani opisným gestám (ako dynamické predvádzanie písania na klávesnici). V rámci jej prehnane afektovanej postavy takáto ilustrácia nepôsobí nepatrične, skôr správne komicky. V ďalšom monológu intenzitu ešte vystupňuje, z výrazu tváre i melódie hlasu sála posadnutosť. Táto slniečkárska extrémistka bojuje všetkými kultivovanými zbraňami súčasnosti – diskusiou, argumentmi, protestmi. V jadre nesie pozitívne posolstvo, ktoré Andrešičová spochybňuje v zmysle úslovia „všetkého veľa škodí“. Vytvára kritickú kreáciu, cez ktorú sa zamýšľa nad multimediálnymi (a inými) bojiskami a ich novými Janami z Arku.

Libjaková a Jablonský v *Zastavených* sa s poetickým textom trápia. Väčšinu dialógov



(BEZ)MOCNÍ
— T. Pokorný,
B. Andrešičová
foto L. Kotlár

”**Výsledná sieť príbehov ukáže rozmanitosť pekla generácií X a Y, ale nikdy nejde veľmi do hĺbky, skôr rekapituluje esenciu individuálnych aj globálnych problémov.**“



ZASTAVENÍ
— N. Motlagh
foto T. Bokor

sprevádzajú malými akciami, činnosťami ako čistenie topánok alebo rozkladanie čajovej súpravy. Keď sa poškrípie, prejdú do emocionálnej „vývrvky“, aby sa opäť upokojili. Spomienky na rodinu aj sny – napríklad o prírodných ľuďoch z Bajaju, ku ktorým by Ona rada doputovala –, navádzajú k naivným intonáciám a oni ich nevedia potlačiť. Až v druhej polovici inscenácie sa hercovi a herečke podarí dopracovať k civilnejšiemu prejavu. Funguje to najmä v obraze, keď Jablonského postava definuje, na čo všetko má ako utečenec (a v prvom rade človek) právo, a Libjaková ho v tom s iróniou v hlase a ľahkým dešpektom

povzbudzuje. V duete má navrch skúsenejšia Libjaková. Naivné otázky o tom, čo by si On vzal na opustený ostrov, kladie nenútene, ani vypätejšie situácie emocionálne nestupňuje za únosnú mieru a rezonuje aj zásadný zlom, keď jej postava stráca nádej. Najvýraznejšia je však vo fyzickom herectve, v spomínaných tanečných pasážach.

Island vs. džungľa

V (*bez)mocných* sa okrem tanca objavuje aj videoart. Zábery, ktoré ponúka, sú pravdepodobne práve z Islandu, z populárnej destinácie pre modernú psychohygienu. Krátke strihy predelujú divadelné




„Obe inscenácie vznikli vďaka vnútornej angažovanosti tvorcov...“

(BEZ)MOCNÍ
— B. Andrešičová,
K. Svarinská
foto L. Kotlár

obrazy a ponúkajú zábery rôznych prírodných javov (od horúcich prameňov po praskajúce ladovce). Akoby malý ostrov do seba nasával celú existenciálnu bezmocnosť ľudí, ktorí tam chodia hasiť svoje problémy. No postavy z *(bez)mocných* sa vlastne majú celkom dobre. Najmä ak ich postavíme do kontrastu s postavami utečencov zo *Zastavených*. On a Ona nakoniec dôjdu z „džungle“ až na javisko, ale ako naznačuje vo svojich stand-upoch Nasi, tento príchod je iba začiatok. Čaká ich večný boj.

Obe inscenácie vznikli vďaka vnútornej angažovanosti tvorcov a používajú moderný jazyk divadla aj herectva. *Zastavení* výstižne implementujú do drámy autentický príbeh, čím sa konkrétne dotýkajú reality na Slovensku a *(bez)mocní* zas cez rôzne odkazy zachytávajú zeitgeist. Aj keď prvé dielo poukazuje na zodpovednosť každého z nás, podobne ako to druhé ostáva najmä komentárom doby s kritickým postojom, no bez snahy o výraznejšie demaskovanie príčin. Napriek tomu je pozitívne,

že UhoL92 aj DPM konečne na javisko prinášajú témy, ktoré na pár výnimiek ostali v úzadí – utečenectvo a aktivizmus. Rovnako pozitívne je, že jednou nohou prekračujú hranicu činohry, aby vyšlapávali nový terén. Len škoda, že kráčajú opatrnejšie, ako by si mohli v skutočnosti dovoliť. 

A. Vrzgula, N. Motlagh: Zastavení

réžia **A. Vrzgula** výtvarný koncept **A. Revická**
choreografia **Z. Sehnalová** hudba **M. Iso Krajčír**
účinkujú **J. Jablonský, L. Libjaková, N. Motlagh**
premiéra 15. november 2019, TICHŌ a spol.

M. Amsler: (bez)mocní

réžia **M. Amsler** dramaturgia **M. Špalová** choreografia
Z. Sehnalová projekcia **E. Ondriašová** účinkujú
K. Svarinská, B. Andrešičová, P. Šimun, T. Pokorný
premiéra 15. december 2019, TICHŌ a spol.

1 Napríklad *Americký cisár* v koprodukcii Štúdia 12 a Divadla Pôtoň Bátovce, *Domov (...kde je ten tvoj?)* Divadla Nová scéna.

recenzia

Martina Ulmanová
divadelná kritička

„Liberáli vydrbaní!“ Astorka Gogoľovi pristane (a naopak)

Je vlastne prekvapivé, že divadlo ASTORKA Korzo '90 siahlo po hre Revízor Nikolaja Vasilieviča Gogoľa až teraz, po tridsiatich rokoch svojej existencie. Nepoznám totiž na Slovensku iný súbor, ktorému by tak sedel štýl spoločenskej satiry zabiehajúcej až do burleskných či bláznivo-absurdných polôh.



REVÍZOR
— R. Jakab
foto C. Bachratý

Nikolaj Vasilievič Gogol'
REVÍZOR

Astorkovský repertoár tradične ponúka množstvo titulov, v ktorých autori pracujú so zveličením a paródiou, takže herci tohto divadla sú konfrontovaní so súvislým radom čudáckych, všakovo bláznivých, výstredných, trápnych, spektakulárne nasprostastých či inak poznačených existencií. Len z aktuálne uvádzaných kusov by sa figúry tohto typu našli v *Našom človeku*, *Láskach jednej plavovlásky*, *Čudnom popoludní* Dr. Zvonka Burkeho, a nesmieme zabudnúť na remeselníkov zo *Sna svätobjánskej noci*, ktorí stoja v centre Spišákovej režijnej interpretácie Shakespearovej klasiky. Viem si celkom dobre predstaviť (pri všetkom uznaní pre Farkašovho Mešťanostu), že by v astorkovskom *Revízorovi* príslušníkov slávnej mestskej rady zo zapadnutej ruskej gubernie krížom-krážom alternovali všetci obsadení.

Môžete právom namietnuť, že nikde nie je dané, že sa *Revízor* musí hrať ausgerechnet ako bujará satirická fraška. Napokon, sám autor vo svojich komentároch k hre ukladá inscenátorom, aby sa vyvarovali zveličovania či karikatúry. Tieto komentáre, spolu s Gogolovou miniatúrou *Odchádzanie z divadla po predstavení novej komédie*, si diváci môžu v Astorke vypočúť po prvýkrát v domácej inscenačnej histórii tejto hry, a to cez prestávku v dokrútkach premietaných na javisku. Gogolov pokyn však treba chápať v dobovom kontexte – úpenlivým poukazovaním na vážnosť kusu sa snažil zabrániť tomu, aby inscenačná podoba upadla do lacnej, žoviálnej komiky vtedy obľúbených vaudevillov a zľahčila sa tak kritická

naliehavosť záverečného „Čomu sa smejete? Sebe!“ Tendencie hrať *Revízora* s dôrazom na serióznou, rozhorčenú spoločenskú kritiku sa i dnes tu a tam vyskytnú – spomínam si napríklad na pokus Stanislava Párnického vybaviť si skrz Gogola účty so slovenskými novozbohatlíkmi (Nová scéna Bratislava, 1998). No mdlý zážitok zo sterilnej, povrchne apartnej verzie v pamäti prebývajú kruto vtipné, bujaro komické variácie Petra Lébla, Alvisa Hermanisa, Sergeja Fedotova či Svetozára Sprušanského. Na *Revízora* sa prosto rada idem srdečne zasmiať, aj keď ma pri tom občas zamrazí.

A inscenácia poľského režiséra Ľukasza Kosa mi v tomto zmysle od počiatku vychádza v ústrety. Publikum sa zabáva hneď pri prvom pohľade na scénu, ktorú Pawel Walicki zariadil

ako zašlú zasadačku zo sedemdesiatych rokov minulého storočia: stoličky z chrómových rúrok potiahnuté červenou koženkou sa vynímajú pred zadnou stenou z preglejky, „ozdobenou“ studeno zelenými kachličkami a dvoma lacnými imitáciami perzských kobercov, zakončenou šerednou umelohmotnou bordúrou. Po bokoch scény sú nakopené rárohy, ktoré sa postupne budú používať na vytvorenie náznaku hotelovej izby, všakovakých kancelárií či salóna v dome mešťanostu Skvoznika-Dmuchanovského. Hrana proscénia je obložená ďalšími kachličkami, tentoraz evokujúcimi obloženie bazéna. Že si na žiaden bazén v *Revízorovi* nespomínate? No ved' vydržte!

Zadná stena javiska slúži občas aj ako projekčné plátno, kde sa premietajú výjavy ilustrujúce

REVÍZOR

— M. Noga,
B. Farkaš, Ľ. Cittel,
M. Shiraki
foto C. Bachratý



„
Že si na žiaden
bazén
v *Revízorovi*
nespomínate?
No ved' vydržte!
“

dianie na scéne alebo odohrávajúce sa mimo nej. Dokrútka hneď v úvode dopĺňa dojem zanedbaného zapadákov – sledujeme cestu uprostred pustých krovísk a pasienkov, po ktorej svišťa autá; zvuk motorov sa miesi s bučaním a mečaním statku. Toto je skrátka miesto, kde sa neradno zastaviť, skôr pridať plyn a uháňať kade ľahšie...

Postavy, ktoré sa vrúti na scénu, obliekla Katarína Hollá ako okresných papalášov z čias „rozvinutého socializmu“ s jemnými odkazmi na „ruskosť“ prostredia a obdobia vzniku hry. Mešťanosta má na sebe kabátik akejsi uniformy, na bruchu rozopnutý a odhaľujúci ufúľané tieľko; namiesto nohavíc vyťahované tepláky. Väčšina členov mestskej rady trčí v baloniakoch škaredej farby a neforemného strihu, pod nimi vykúkajú puky nohavíc lacných oblekov, doplnených pletenými vestami a širokými kravatami nevkusných vzorov a pastelových farieb. Medzi pokrývkami hlavy prevládajú klobúky, z ktorých najmä ten Bobčinského vyzerá ako vypožičaný od Ericha Honeckera. Osobitnú kapitolu tvoria úbory dám v inscenácii, najmä ženy a dcéry Mešťanostu. Jedovaté farby, štras, metalový lesk obtiahnutých legín, obrie náušnice či vysokánske ihlové opätky sú základnými kameňmi „elegantného“ šatníka z vietnamských trhovísk. Prirátajme hrubú vrstvu modrozelených očných tieňov a zložito naondulované, natupírované účesy, a máme nafúkané malomeštiacke hlupane, ktoré sa priam trasú, aby sadli na lep bezočivému podvodníkovi „z hlavného mesta“. Tým skôr, že Róbert Jakab ako Chlestakov je svojím spôsobom neodolateľný: sebavedomý fičúr s nagélovaným presleyovským účesom, v dobre padnúcim obleku z jemne károvanej tmavomodrej látky si často záľubne prezerá svoje špicaté nablýskané mokasíny. Chodí naširoko, ruky vo vreckách. Vyslovuje nedbalo, prehľta spoluhlásky a iné zasa čudne potvorí, takže namiesto „človek“ hovorí

„čloek“ a namiesto „chcem“ „chcam“. Sám seba pokladá za horúceho milovníka talianskeho strihu; občas to jednoducho nevydrží a v návale gigolovského testosterónu zajačí: „Vóóólláááre!“ Nepravdepodobnosť jeho predstieranej identity štátneho kontrolóra tak bije do očí, že tí, ktorí mu sadli na lep, už nevyzerajú iba ako dôverčiví zadubenci, ale jednoducho ako kovaní idioti.

Herci Astorky, ako už bolo povedané, sa vedia pohybovať na poli burleskného zveličenia, a to im umožňuje tvorivo improvizovať v detailoch mizanscén bez toho, že by sa rozbila súdržnosť celkového tvaru. V postavách jednotlivých mestských potentátov predvádzajú šťavnaté koncentráty podliezačstva, zbabelosti a kriváctva. Peter Šimun ako Škôldozorca Chlopov chodí zhrbene, ako keby neustále očakával úder, slová skôr nervózne šteká ako hovorí. V scéne návštevy Chlestakova za účelom úplatku sa po celý čas chveje ako ratlík, v najvyššej panike hľadá pripravené peniaze, napokon sa v hysterickom krčí vála po zemi, jačí a plače odrazu v štýle extenzívnej komiky nemých grotesiek. Ady Hajdu ako správca nemocnice Zemľanika je zas stelesnením opatrnej zaliečavej prefikčnosti: Nevinnú poznámku Chlestakova, že sa mu včera zdal akýsi nižší, okamžite vyhodnotí ako príležitosť zapáčiť sa a začne chodiť pokrčený v kolenách. Vtipný nápad mal režisér ohľadom postavy okresného lekára. Nemecký doktor Gibner, ktorý u Gogola „po rusky nevie ani zaťať“, sa aktuálne zmenil na Ázijčana (hostujúci Masahiko Shiraki), vyvolávajúceho smiech publika nezrozumiteľným brblaním. Ústrednú postavu Mešťanostu Antona Antonoviča Skvoznika-Dmuchanovského hrá Boris Farkaš ako kváziveličinu okresného významu, ktorá si zakladá na tom, že všetkým prejde cez rozum. Jednu ruku za chrbtom v napoleonskom postoji, na zdôraznenie svojich slov pichá prstom do vzduchu. Vlasy sčesané dozadu ako papalášsky

elegán, výhražne stiahnuté obočie. Energicky dupe sem a tam javiskom, nehovorí, skôr vykrikuje so zupáckym prízvukom, alebo naopak chlípne šepká. Keď prehovára k svojej svorke v mestskej rade, akoby rátal s jej pomalým chápaním, vyslovuje s prehnanou mimikou ako učiteľ na základnej škole, usilovne hýbe perami, oči vypúlené od sústredenia. Treba však pripomenúť, že okrem individuálnych charakterových miniatúr vynikajú astorkovskí herci aj v skupinovej súhre: na sekundu presne prepukajú v spoločný vydesený jakot, predvádzajú búrlivé škriepky, kľbčia sa ako potkany, opakovane premietané na zadnom pláne. Potlesk na otvorenej scéne vyvolal dokonalý mnohohlas pätolizačskej častušky, ktorú zbor mestských korupčníkov zanôtil pri prípitku domnelému revízorovi.

Originálnym vrcholom inscenácie je však scéna večierka v Mešťanostovom dome, v ktorej konečne príde na spomenuté bazénové proscénium. Kos ju štylizoval ako kolektívnu návštevu sauny – čo nám dôjde až postupne, keď zarazeno-pobavene sledujeme, ako si Mešťanostovi ľudia pri bľabotavom príhovore opitého Chlestakova začnú hanblivo odkladať zvršky. Postupne sa všetci, s čím ďalej tým opitejším podvodníkom na čele, začnú v spodnej bielzni baliť do bielych plachiet, no keď si chcú konečne posadať na kachličkový múrik, vydesene sa prizerajú, ako si Chlestakov spod plachty vyťahuje slipy a roztopašne ich vyhadzuje do vzduchu; po chvíli rozpačitého okúňania to po ňom, samozrejme, opakujú. Večierok v saune znenazdajky prechádza z chvastavého sóla do skupinového šialenstva – zaznie nadupané techno a Chlestakov, obkolesený nadšenými podpíťmi pochlebovačmi sa začína lascívne vlniť, z reproduktora sa ozýva známe krochkanie, bučanie a mečanie. Podvodník v alkoholickom ošiali všetkých bije brezovým konárikom po zadkoch, jeho opité vyrevúvanie sa mení na agresívne bľačanie hitlerovského

strihu, čo korunuje svojou poznámkou uveličený Bobčinský: „Až teraz vidím, aká je to kchapácitá!“

Azda jediná scéna, ktorá v Kosovej inscenácii nemá nádych paródie, je výstup, v ktorom Chlestakova žiadajú o pomoc zástupcovia kupcov. Kupci, u Gogoľa zdieraní a vydieraní skorumpovanou štátnou mocou, sú tu štylizovaní ako skupina občianskych aktivistov (na zadnej stene sa premietajú zábery z demonštrácie, kde ľudia držia transparenty proti mešťanostovi Dmucharovskému), ktorá zdraví mocného návštevníka z metropoly „v mene ich hnutí“ (Kosova aktualizácia). Keď sa však Chlestakov stane nádejným Mešťanostovým zaťom, skrúšený zástupca utláčaných občanov rýchlo príbehne s ospravedlnením.

No to už sa blíži Chlestakov útek, následné odhalenie a Mešťanostov pád. Skôr, než všetci ustrnú v (Gogolom predpísanom) záverečnom nemom výjave, nasvietenom ako Rembrandtova *Nočná hliadka*, vyleje si rozzúrený Mešťanosta všetku svoju zlosť. Zoči-voči publiku hromží najmä

„Azda jediná scéna, ktorá v Kosovej inscenácii nemá nádych paródie, je výstup, v ktorom Chlestakova žiadajú o pomoc zástupcovia kupcov.“

REVÍZOR

— M. Sládečková,
Z. Konečná, B. Farkaš
foto C. Bachratý



REVÍZOR
— T. Mrekaj,
A. Hajdu, M. Landl,
Peter Šimun,
B. Kováčiková,
M. Miezga, L. Cittel,
Pavol Šimun,
M. Labuda ml.,
M. Noga, B. Farkaš,
M. Shiraki
foto C. Bachratý

na „vydrbaných liberálov“, ktorí sa mu teraz smejú do očí. Liberálov nelichotivo spomína aj Gogolov hrdina, najmä v spojitosti so „škrabákmi“, ktorí jeho meno akiste povláčia na verejnosti. V inscenácii Astorky sa však liberáli spomínajú oveľa častejšie – ako tá najhoršia nadávka, odstrašujúce príklady vyvrhelov, ktorí nevedia iné ako urážať početných občanov a rozvracať pokoj a poriadok. Chlestakov ich síce všetkých podviedol, okradol a zosmiešnil, napriek tomu je však akosi stále „ich“. Zato „liberáli“, ktorí stoja mimo klanových štruktúr a riadia sa slobodným úsudkom – to sú tí, proti ktorým treba stáť ako jeden muž. Tak to bolo za Gogoľa a tak je to aj dnes. Len škoda, že ani vtedy, ani teraz by sme v publiku vedľa smejúcich

sa liberálov nenašli zahanbeného, kajúceho sa Mešťanostu. Tak divadlo nefunguje. Bohužiaľ! ♣

N. V. Gogol: Revízor

preklad J. Štrasser dramaturgia A. Dömeová
réžia Ľ. Kos scéna P. Walicki kostýmy K. Hollá
hudba D. Fischer, M. Krajčír pohybová spolupráca
L. Cmorej asistent réžie M. Synak účinkujú
B. Farkaš, M. Sládečková, Z. Konečná, A. Hajdu,
M. Landl, M. Miezga, Peter Šimun, M. Labuda ml.,
M. Noga, R. Jakab, V. Černý, Pavol Šimun, S. Arató,
B. Kováčiková, L. Cittel, T. Mrekaj, M. Shiraki
premiéra 13. november 2019, Divadlo ASTORKA Korzo '90

Marcela Magdová

divadelná kritička

(Bez)moc Pražského německého festivalu

Letošní, v pořadí již dvacátý čtvrtý ročník Pražského divadelního festivalu německého jazyka (PDFNJ) byl již tradičně opatřen úderným podtitulem, Macht/Ohnmacht (Moc/Bezmoc). Ten ale s jistou nadsázkou spíš vystihl nepoměr dřívějšího a aktuálního stavu festivalové dramaturgie, než aby byl klíčem k prezentovanému výběru inscenací.

PDFNJ býval jednoznačně tím nejvýraznějším, co se dalo v Praze na podzim co do zahraničních hostování zachytit. Dramaturgická skladba, v níž zářila jména jako Frank Castorf, Thomas Ostermeier nebo Christoph Marthaler a jejich postmoderní estetika či tzv. nový realismus, spoluutvářela představu o soudobém progresivním a provokativním dění v německojazyčné oblasti, pro něž se v Česku vžilo označení „současné německé divadlo“. Inscenace, které PDFNJ přivážel, uchvacovaly promyšleným tvarem, interpretací za hranicí hereckých možností i dosavadních tabu, nákladnými produkcemi a předimenzovanou výpravou. Podstatně stimulovaly domácí scénu, a to nejen v rovině estetické, ale i dramaturgické. Pro řadu diváků, věřím, že nejen mé generace, se staly významnou iniciací do oboru.

V desátých letech se začal festivalový program rok od roku rozměšňovat. Objevovalo se více komorních produkcí, což se dalo přičítat i zhoršující se finanční situaci podpory živého umění. Od roku 2015 byly některé inscenace přijímány se stále

většími rozpaky. V posledních třech letech je na místě se tázat, zdali festivalová dramaturgie neusnula na vavřínech, nebo opačně, ztratilo-li německé divadlo někdejší kondici a drive. Jsem přesvědčena, že nikoli, možná se jen přeskupily síly, obměnily generace, dřívější epicentra vyčpěla a nově vzniklá už festivalové dramaturgy svým směřováním neoslovují. Faktem zůstává, že uplynulý ročník byl, co se dramaturgického výběru týče, tím nejslabším, co se PDFNJ doposud ve své historii představil.

Paradoxně to byla opět dramaturgie, která ve většině inscenací selhávala nebo naprosto absentovala, což je v případě divadelní kultury, postavené na důsledném čtení a interpretaci textu, zarážející. Až na dva tituly klopýtaly zvolené produkce mezi uměleckou rezignací a nabubřelými, ale neobhájenými ambicemi, opřeny o laciný efekt.

Divadlo Münchner Kammerspiele se představilo projektem šitým na míru evropské

**ŠTĚSTÍ A PÁD
KRÁLE OTAKARA**
(Volkstheater Wien)
foto KIVA



MISANTROP
(Deutsches
Theater Berlin)
foto KIVA

grantové poptávce, opíralo se totiž o skloňované téma nastalé ekologické krize a jejích následků. Dystopie režiséra Philippa Quesneho *Farm Fatale* nastolila svět, z něhož zmizel život, zůstala jen pětice roztomilých strašáků do zelí, kteří schraňují zbytky živočišné říše. Disponují archivem zvuků vyhynulého hmyzu a zpěvavých ptáků, do něhož chtějí zařadit i interview s poslední nalezenou světovou včelou. Pro krátkou hříčku docela sympatický námět, jenomže inscenátoři aspirovali

na novodobé mystérium. Do zprvu jednoznačně vymezeného fikčního světa začali plést, co se dalo, a nakonec začali jeho kontury sami porušovat. Strašáci se ukázali jako pěstouni velkých svítících vajíček, z nichž má pravděpodobně vzniknout nový, lepší svět. Ten se snaží uchránit před „přeživším“ zlým sousedem, který je ohrožuje. A i když to bylo všechno notně kostrbaté a k uzoufání natahované, nechyběla efektní novocirkusová tečka. Strašáci nasedli na velký



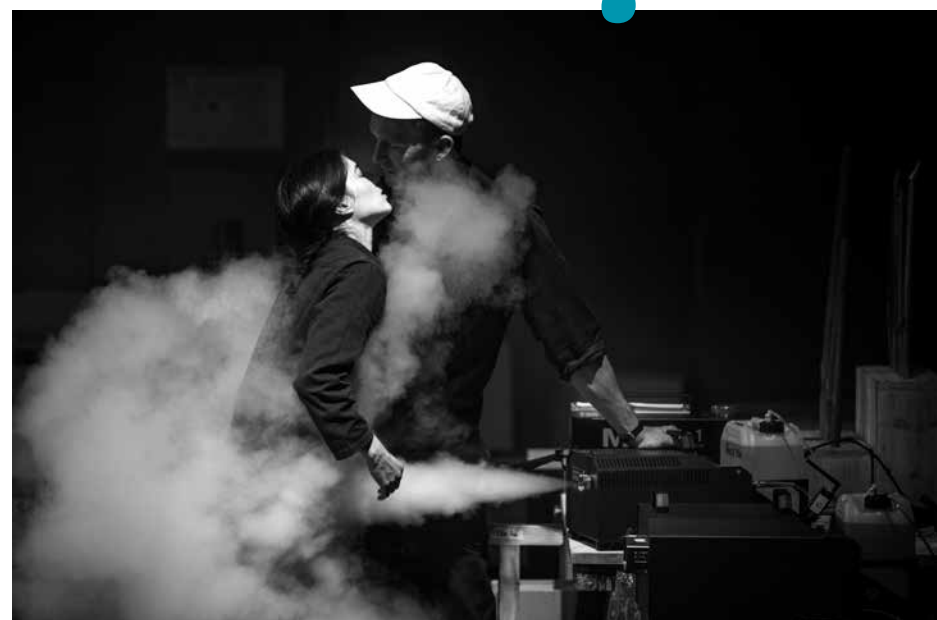
PENTHESILEA (Schauspielhaus Bochum)
foto KIVA

vůz, budoucí líhně, a několikrát s ním v pološeru, aby vynikla blikající vejce, okázale objeli jeviště. Schopnost vystavět plnohodnotnou inscenaci, která by měla tah a sdělnost a netříštila se do více či méně působivých nápadů, neprokázala ani skupina Bernetta Theaterproduktionen v čele s expertem na divadelní dým, režisérem Thomem Luzem. Jeho „poetické a pomíjivé světy vykreslené divadelní mlhou“, jak popisovala režisérova práce v inscenaci *Girl from the Fog Machine Factory* programová brožura, byly spíše sérií vynalézavých fint s kouřostrojem, dovedně zaobalených absurdní poetikou. Motiv děvčete, které se ocitá ve zvláštní továrně na výrobu dýmu, kde si zaměstnanci prozpěvují a neustále se ozývá vyzvánění telefonu, nabízel hned několik dramaturgických řešení. Inscenátorům nakonec stačil mlžný opar a v závěru náznak exploze, kterou pro méně chápavé před samotnou detonací verbalizovali.

Zvláštní péči věnují snad všichni festivaloví dramaturgové výběru úvodní a závěrečné produkce. V rámci PDFNJ to bývaly výrazné inscenace velkých divadelních domů. Ten letošní odstartovalo berlínské divadlo Deutsches Theater s Molièrovým *Misanthropem*. Skoro čtyři sta let starý text doslova provokuje k novému přečtení a výkladu, ani jedno

se ovšem nekonalo. Režisérka Anne Lenk dala přednost vizi nadčasové satiry. Archaické verše sice měly nádech moderního jazyka (ke škodě německy nehovořících je nerespektovala titulovací zařízení, pracující se starším českým překladem), zůstaly ale bez zásadnější interpretace. Zdrojem humoru měla být kabaretní scénografie – kostra s napnutými elastickými pruhy látky, kterou musela při svém vstupu na jeviště překonat každá postava. Stačilo několik zhoupnutí a pádů a bylo po legraci, zůstalo unylé, konvenční interpretační divadlo.

Finále patřilo divadlu Schauspielhaus Bochum, které přivezlo několikanásobné národní stříbro, Kleistovu *Penthesileu* režiséra Johana Simonse a dvou hereckých hvězd Sandry Hüller a Jense Harzera. Jenže i tento příslib strhující podívané vyčpěl do prázdna. Simons původní košatý text seškrтал a zúžil na souboj pohlaví, střet amazonské náčelnice Penthesiley s řeckým hrdinou Achillem, aniž by byl schopen se zbavit všech dějových zákrut. Představitelé hlavních hrdinů tak museli ve svých nekonečně dlouhých partech obstarat i další fyzicky nepřítomný dramatický personál, což komplikovalo už tak nepřehlednou zápletku.



GIRL FROM THE FOG MACHINE FACTORY (Bernetta Theaterproduktionen)
foto KIVA



FARM FATALE (Münchner Kammerspiele)
foto KIVA

Režisér hercům navíc evidentně nestanovil pevné aranžmá a nechal je doslova vlát v obřím prázdném prostoru. Prostocviky travestující herectví fyzického divadla spíše vzbuzovaly smích než respekt ikon německojazyčné scény.

Výjimkou letošního nešťastného festivalového výběru byly inscenace Volkstheater Wien *Štěstí a pád krále Otakara* a *Noc v Lisabonu* berlínského divadla Maxim Gorki Theater, které neopomněly závažnost dramaturgické práce a razantním,

NOC V LISABONU (Maxim Gorki Theater)
foto KIVA



ovšem promyšleným zásahem do původní předlohy zprostředkovaly skutečné divadelní zážitky. *Remarqueovu lovestory* na pozadí Evropy zachvácené fašismem tvůrci usouvztažnili se současnými otázkami migrace i s osobní zkušeností zúčastněných aktérů. Oba vynikající herci Anastasia Gubareva a Dimitrij Schaad pocházejí z bývalého Sovětského svazu. Míra jejich osobní účasti i nasazení, s jakým balancovali na hraně mystifikace, byla fascinující. Pomohla jim v tom i filmová projekce a emočně vypjatá hudební čísla živé multi-kulti kapely.

Národním patosem zatěžkaný Grillparzerův text ve Vídni inscenoval režisér Dušan David Pařízek, a jak je mu vlastní, vykresal z něho hrubozrnou mocenskou frašku. Duel dvou panovníků, českého Otakara (Karel Dobrý), který na začátku za notných ovací domácího publika přiklusal na statném běloušovi, a rakouského Rudolfa (Lukas Holzhausen) Pařízkovi zároveň slouží k zesměšnění nacionalismu a politických ambic. Inscenace se neobešla bez pověstné režisérovy bortící se konstrukce, tentokrát dřevěné stěny, symbolu světa, který se utápí v chaosu. Stejný titul se v nedávné době objevil také v Městských divadlech pražských v režii Michala Háby, vídeňský import tak mohl provokovat ke konfrontaci názorových a estetických pozic, které, jak se ukázalo, byly u obou inscenací zcela odlišné.

PDFNJ zůstává respektovanou značkou, i když po letošním propadu by měl zbystřit. Mladší festivaly mu totiž začínají horečnatě šlapat na paty, jejich dramaturgové reagují pružněji na dynamiku současného světa. ♣

Pražský divadelní festival německého jazyka

24. ročník mezinárodního festivalu
16. november – 3. december 2019, Praha
www.theater.cz

Katarína Cvečková
divadelná kritička

Ostravská NORMA bez noriem

Slovenský i český priestor v poslednom období zaplňajú multizáňrové festivaly, ktorých program je poskladaný v rôznom percentuálnom pomere z divadla, hudby, filmu či z výtvarného umenia. Okrem nich už niekoľko rokov fungujú aj viaceré divadelné/tanečné festivaly, ktoré sa cielene zameriavajú na tvorbu na hranici viacerých umení. Ostravská NORMA v tejto intermediálnej festivalovej skladačke tvorí osobitý kúsok – v priestore nekonvenčnej galérie „vystavuje“ scénické diela. Stačí to však na obhájenie jedinečnosti podujatia?

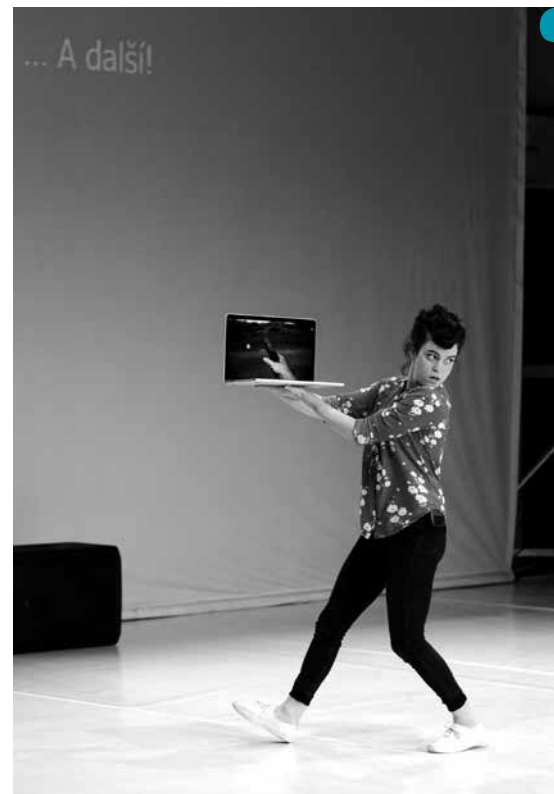
Festival vznikol v roku 2015 z iniciatívy ostravskej galérie súčasného umenia PLATO a jej riaditeľa Mareka Pokorného. Prvotným impulzom bolo dostať do výstavného priestoru divadelnosť a umožniť tak fúziu súčasných vizuálnych a divadelných tvorivých princípov. V tejto ambícii sa PLATO spojilo s pražským divadlom Studio Hrdinů, ktorého umelecký riaditeľ Jan Horák sa stal dramaturgom NORMY. Už od vzniku podujatia sa program pohyboval v línii kombinovania autorského činoherného divadla, súčasného tanca a pohybového divadla i princípov umenia performance. Inak to nebolo ani počas štvrtého ročníka¹, ktorý sa realizoval začiatkom októbra 2019.

Ženské „normy“

Dramaturgia teda nemá (paradoxne) žiadne presné normy na to, čo na festival patrí a čo

nie, je otvorená rozličným tvorivým tendenciám a súčasne i rôznorodým témam. To však Janovi Horákovi nebráni pospíliť osem festivalových predstavení jednou spoločnou líniou. Ústrednou témou štvrtého ročníka sa stali ženy a ženskosť.

Na jednej strane by sa tento festivalový lajtmotív dal považovať za prvoplánový – uvarený len z vody aktuálneho dramaturgického výberu a faktu, že za vybranými dielami stoja ženy. Na druhej strane však tento zorný uhol Horákovho výberu stojí za pozornosť. Ženské tvorkyne v dnešnom umení (a obzvlášť v divadle) predsa stále nie sú normou. Štatisticky je počet aktívnych umelkýň, ktoré dostanú priestor na svoju tvorbu, stále nižší ako pri mužských umelcoch. (Výnimočné sú iniciatívy ako v nemeckom divadle Badisches Staatstheater Karlsruhe, kde sú na všetkých vedúcich pozíciách ženy, ktoré sa dokonca rozhodli umelecké smerovanie divadla podriaďovať pozývaniu čisto ženských



FORECASTING
(Giuseppe Chico,
Barbara Matijević)
foto M. Doležel

1 V roku 2018 sa festival nekonal z ekonomických dôvodov.



LIKES
(Núria Guiu Sagarra)
foto M. Doležel

režisérov.) Horák zároveň nešiel po plagátovo feministicky pôsobiacich témach. V kaleidoskope predstavení sa do kontrastu dostávala politickosť s intimitou, krehkosť so vzburou a agresiou, autenticita so štylizovanou vyumelkovanosťou, živé telo s virtuálnou realitou. Nešlo teda o snahu ukázať súčasnú ženu s jej postojmi, názormi či problémami – ale skôr dať priestor progresívnym a inšpiratívnym ženským umelkyniam, ktoré zahraničná (i domáca) scéna často opomína.

Jedným z takých prípadov je aj poľská tanečnica a choreografka Renata Piotrowska-Auffret. Napriek tomu, že som tento rok absolvovala Polish Dance Platform, o Piotrowskej na prehliadke nepadla ani zmienka. Jej dielo *The Pure Gold is Seeping Out of Me* pri tom považujem za jedno z najzaujímavejších z programu NORMY. Piotrowska-Auffret v tejto čiastočne dokumentárnej inscenácii rieši aktuálne (najmä v poľskom prostredí) kontroverzné témy materstva, potratov, umelého oplodnenia a nemožnosti otehotnieť. Stojaca za tribúnou s chladom

demonštruje svoje skúsenosti aj najintímnejšie emócie, ktoré sa prelínajú s príbehmi ďalších žien. Rétorické pasáže striedajú choreografické obrazy, ktoré namiesto oslavy nového života predstavujú skôr dance macabre. Piotrowska-Auffret sa s technickou presnosťou pohybov štylizuje do podoby tancujúceho kostlivca (nevynímajúc dokonalú prácu s vysunutou sánkou). Autorka v diele zároveň tematizuje aj samotnú tvorbu a vzťah medzi osobným a profesijným životom, keď opisuje, ako sa proces snahy otehotnieť striedal s týždňami, ktoré trávila zavretá v štúdiu skúšaním novej produkcie s témou smrti. Do kontrastu sa teda dostáva túžba ženy stať sa matkou s ambíciou umelkyne, s ktorou sa spájajú najmä pocity viny. Postupne sa k nej pridávajú ďalšie dve interpretky, čím vzniká kolektívny tanec kostlivcov a súčasne sa tak intímna osobná výpoveď o túžbe po materstve stáva čím ďalej tým univerzálnejšou a politickejšou.

Tému ženského tela a esenciu intimity prinieslo aj dielo *Kokoro*. Talianska choreografka a tanečnica Luna Cenere prostredníctvom neho

skúma „jednotu samej seba“, pričom hlavným princípom je paradoxne telesná dekonštrukcia. Citlivou prácou so svetlom a s pohybom sa jednotlivé časti performerkinho nahého tela menia na abstraktné i konkrétne tvary či dokonca skulptúry. Neustála transformácia a metamorfóza sa však deje veľmi jemne, takmer nebadane. Núka sa porovnanie s českou choreografkou Andreou Miltnerovou, ktorá v niekoľkých dielach tiež pracuje s dekonštrukciou a premenou tela v dialógu so svetelným dizajnom. Miltnerová však využíva skôr silový a technicky veľmi presný pohyb jednotlivých svalov. Oproti tomu pohyby Cenerovej pripomínajú plynulý rytmus presýpacích hodín. Pred očami divákov prebieha poetickosťou preniknutá mystická rozprávka, ktorá do všetkých strán napínala imagináciu zúčastnených.

Dielo *Forecasting* tvorivej dvojice Giuseppe Chico a Barbara Matijević zas dekonštruuje telo performerky tak, že jeho jednotlivé časti nahrádzajú virtuálne telá či predmety na obrazovke laptopu. Východiskom inscenácie je totiž zbierka najrozličnejších (a najbizarnejších) amatérskych videí na sieti YouTube – od návodu na holenie brady cez videá domácich miláčikov, inštrukcií na poskladanie zbrane a následnú streľbu až po autentické zábery z operácií. Videá sú pritom vždy nápadito dramaturgicky poprepájané a rovnako kreatívne je do nich včlenená performerka – stáva sa ich súčasťou, vstupuje do nich, čím mení ich perspektívu. Mnohokrát je tak prvotný zmysel videí popieraný alebo ironicky prevrátený, čím tvorcovia poukazujú nielen na komickosť záľub autorov videí, ale aj na absurdné aspekty života v dnešnom mediálnom

KOKORO
(Luna Cenere)
foto M. Doležel



**THE PURE GOLD IS
SEEPING OUT OF ME**
(Renata Piotrowska-
-Auffret)
foto M. Doležel

čase. Tému sociálnych sietí a ich prelínania s reálnymi životmi ľudí rozvíja aj katalánska umelkyňa, antropologička a inštruktorka jogy Núria Guiu Sagarra v lecture performance s príznačným názvom *Likes*. Zaoberá sa pohľadom na prítomnosť tela v digitálnom veku prostredníctvom videokurzov jogy na kanáli YouTube a cover dance videí, ktoré sú samy osebe fenoménom. Núria Guiu Sagarra vtipným a ironickým spôsobom prezentuje oba javy a súčasne skúma možnosti ich vzájomného prepojenia. Kládne si pri tom otázku, aký (a či vôbec nejaký) estetický a umelecký potenciál môže mať takéto prepojenie. Dali by sme jej za to úprimný „lajk“?

Syntéza verzus konfrontácia

Podstatná idea NORMY (ktorá festival odlišuje od ďalších prehliadok medzidruhových experimentov) – akcentovanie syntézy výtvarného umenia a divadla –, sa však tento rok naplnila iba obmedzene. Akosi chýbal intenzívnejší a plnohodnotnejší dialóg – tak v rámci samotných diel, ako i v rámci výmeny názorov, ideí, tvorivých tendencií. Nevyužitý bol priestor galérie – ktorý je už sám o sebe špecifický, keďže ide o halu

**2 Inštalácia je
inšpirovaná návrhom
Totálneho divadla
Waltera Gropiusa
z roku 1926 a súčasne
kruhovým priestorom
pred hlavnou
železničnou stanicou
v Ostrave.**

bývalého hobby marketu. Predstavenia sa odohrávali na troch provizórnych javiskách, z ktorých iba prvé do bodky napĺňalo koncept prepojenia výtvarného a divadelného umenia. Stage č. 1 totiž tvorila inštalácia amerického umelca Thana Husseina Clarka s názvom *Dočasná štruktúra: stage*. Clark tu využil architektonické riešenie vhodné na rôzne typy živých prezentácií, súčasne je však pódium aj svojbytným umeleckým dielom.² V tomto priestore sa napokon odohrávalo iba prvé predstavenie *Bolest* (Studio Hrdinů). Paradoxne najviac činoherná inscenácia – dramatizácia diela Marguerite Durasovej –, tak na festivale dostala najväčší priestor na dialóg s priestorom galérie. Intímna spoveď ženy, ktorá čaká, či a v akom stave sa jej muž vráti z koncentračného tábora, dostávala v týchto „kulisách“ nové konotácie. Herečka Anita Krausová bola zahalená rúškom tmy, ktorá podčiarkovala krehkosť jej rozprávania i pominuteľnosť ľudského života. V jemných, takmer nepatrných lúčoch svetla sa však popri ženskej postave črtali masívne betónové časti inštalácie, ktoré jej spoveď vrhali do chladného bezútešného prostredia. Zároveň aj špirálovitý tvar diela Krausovú uzatváral do bezvýhodiskovej situácie.

Zvyšné predstavenia sa striedali medzi priestormi white boxu a black boxu, ktoré boli v galérii umelo vybudované na potreby festivalu. Tento princíp síce umožnil tvorcom realizovať predstavenia svojich diel za čo najlepších technických a svetelných podmienok, prípad priameho umeleckého dialógu z prvého večera sa však už nezopakoval. Dielo *Seeking Unicorns* prezentuje talianska performerka Chiara Bersani v dvoch verziách – v divadelnej javiskovej forme a v performatívnej variácii určenej do priestoru galérie. Napriek tomu, že predstavenie na NORME malo byť práve v druhej verzii, prebiehalo vo „white boxe“. Diváci však nesedeli v hľadisku, ale po bokoch bieleho

baletizolu štvorcového pôdorysu. Predstavenie s priestorom galérie napriek tomu nijako zvlášť nekomunikovalo, a popravde si nedokážem predstaviť, v čom sa jeho divadelná verzia môže líšiť. Možno snáď v ešte väčšej dávke pátosu, akým nás Bersani obdarila v ostravskom PLATO.

Centrálnej časti bývalého nákupného centra Bauhaus počas festivalu dominovala inštalácia *bauhausTWINS*, ktorá recykluje dochované prvky z fasády budovy umeleckej školy Bauhaus v Dessau a pretvára ich do podoby monumentálnej priestorovej štruktúry.³ V istom zmysle je práve toto dielo dokonalým príkladom syntézy a konfrontácie súčasne. Zároveň sa objekt *bauhausTWINS* využíval aj na rôzne diskusné a vzdelávacie aktivity. Počas festivalu však zostalo dielo celkom opomenuté, podobne ako niekoľko ďalších skulptúr a inštalácií v priestore. Sprievodný program tvorilo dielo *Stáhnú si manuál k trubce č. 6* mladej umelkyne Johany Střížkovéj. Pozostávalo z inštalácie a videa, ktoré bolo spustené vždy až vo večerných hodinách. Ani v tomto prípade tak nedošlo k nejakému priamejšiemu kontaktu s divadelným a performatívnym programom festivalu.


Napriek výčitkám ohľadom nedostatočného dialógu treba uviesť, že súčasťou programu bola aj diskusia s tvorcami a divákmi, ktorú moderoval divadelný kritik a šéfredaktor webu *Taneční zóna* Martin Macháček. Prizvaní boli účinkujúci aj

BOLEST (Studio Hrdinů)
foto M. Doležel



festivaloví hostia, ale ak sa nemýlim – prevažná väčšina bola zo sféry divadla a tanca a aj diskutované témy patrili skôr do týchto oblastí. Témy načrtávajúce vzťahy výtvarného/vizuálneho umenia a scénického umenia priniesli zaujímavé, ale len čiastkové informácie. Podnetné by mohli byť pritom práve názory kurátorov, kunsthistorikov i výtvarníkov na zhliadnuté predstavenia aj celkovo na súčasné divadlo a tanec – a zasa naopak. Kde inde ako na festivale, ktorého ideou je syntéza výtvarného umenia a divadla, by bolo vhodné takúto diskusnú platformu realizovať?

Je teda zrejme, že stále ešte mladý festival nemá núdzu o nové podnety a výzvy do budúcnosti. Syntéza totiž nemusí byť jedinou možnosťou, ako sa na vzťah týchto dvoch umení možno pozeráť. Napokon, na prelínanie umeleckých druhov, prekračovanie ich krehkých hraníc sme dnes už celkom zvyknutí – a to v rôznych formách a podobách. Do výtvarného umenia už dlhšie presakuje teatralita, performativita, zjavné sú i choreografické princípy. A, naopak, divadlo čoraz častejšie čerpá z postupov vizuálneho umenia. Veď ani tanečné predstavenia v galériách nie sú ničím nezvyčajným, nehovoriac o prípadoch živej kolektívnej výstavy v podobe divadla.⁴ Inšpiratívnu by teda pre budúcnosť mohla byť práve konfrontácia.

Na záver však treba podotknúť, že NORMA za necelé dva dni ponúkla takú dávku (tematicky i formálne) pozoruhodných diel naprieč medzinárodnou scénou, aké nemáme občas možnosť vidieť ani na veľkých niekoľkotýždňových festivaloch. 

NORMA

4. ročník festivalu autorského divadla a súčasného umenia
8. – 9. november 2019, Ostrava
www.festivalnorma.cz

3 Architektúru pôvodnej budovy navrhoval zakladateľ školy bauhaus Walter Gropius. Autormi inštalácie zložené z architektonických fragmentov dochovaných po rekonštrukcii z roku 1976 sú Robert K. Huber a členovia štúdia *zukunftsgeraeusche*.

4 Jeden z takýchto projektov bol napríklad súčasťou festivalu *Kiosk 2018* – spoločný projekt Matěja Smetanu, Martina Piačeka a Jána Kraloviča *DiStO* – *Divadlo Statického Objektu*.

Zdenka Pašuthová
teatrologička
Milo Juráni
divadelný kritik

DARKO LUKIĆ

Pre niekoho matka, pre iného macocha

Tvorcovia využívajúci metódy aplikovaného divadla sa sústreďujú najmä na mimoestetické funkcie umenia. Znamená to, že prostredníctvom divadla sa snažia napríklad vzdelávať, kontinuálne sa pokúšajú o inklúziu spoločností vytlačovaných na okraj našej spoločnosti či pracujú s ľuďmi s rôznymi druhmi postihnutia. Zvyšujú tým aj povedomie o témach a problémoch, ktoré spoločnosť prehliada. Divadelný vedec a pedagóg Darko Lukić, ktorý so svojou prednáškou hostoval na DF VŠMU, sa aplikovanému divadlu dlhodobo venuje. V súvislosti s ním zdôrazňuje najmä význam neustáleho vzdelávania a trpezlivosti.

Začínali ste štúdiom filozofie a komparatívnej literatúry. Aká bola vaša cesta k divadlu a divadelnému vzdelaniu?

Po štúdiu komparatívnej literatúry a filozofie na Univerzite v Sarajeve som ukončil magisterské štúdium na Akadémii dramatických umení v Belehrade. Potom som sa v rámci Fulbrightovho štipendia venoval postgraduálnemu a pre-doktorandskému výskumu v Tisch School of the Arts na New York University a nakoniec som absolvoval doktorandské štúdium na Univerzite v Záhrebe.

S čím a s kým ste sa počas štúdia stretli? Aké témy vás oslovovali a ktorí divadelní umelci či učители vás inšpirovali?

V rámci magisterskej záverečnej práce som sa venoval



foto R. Miko

výskumu drámy a dejín, v rámci doktorandskej práce to bola dráma a trauma. Mal som veľkú výhodu a šťastie, že som mal niekoľkých skutočne skvelých učiteľov, od Richarda Schechnera v New Yorku cez Dragana Klaića v Belehrade, neskôr Tvrтка Kulenovića v Sarajeve a Borisa Senkera v Záhrebe. Počas štúdia a výskumu ma veľmi inšpirovali a veľmi mi pomohli vnímať drámu a divadlo v rôznych kontextoch a z rôznych perspektív. Divadelná antropológia, performatívne štúdiá, sociologický, historický alebo kulturologický prístup k divadlu...

Bola vojna v bývalej Juhoslávii jedným z dôvodov, prečo ste sa začali viac zaoberať divadlom ako aktivitou „ľudí pre ľudí“? Ako vojna ovplyvnila váš názor na zmysel a úlohu divadla či umenia

ako takého pre ľudskú spoločnosť?

Vojna – alebo aby som bol presnejší vojny, pretože v bývalej Juhoslávii bolo v poslednej dekáde 20. storočia viacero konfliktov a vojen – boli naozaj strašná skúsenosť a ovplyvnili všetky oblasti našich životov vrátane tej profesionálnej. Dotkli sa aj divadla, umenia a kultúry. Pre mňa to bola predovšetkým traumatická skúsenosť, ktorá podnietila môj neskorší záujem o traumy v dráme a divadle. Tiež to bola skúsenosť prehodnotenia doslova všetkého, čo som predtým pokladal za hodnoty – vo svete, spoločnosti, medziľudských vzťahoch. A, samozrejme, v mojom prípade vážneho prehodnotenia funkcie kultúry, umenia a divadla v našich komunitách a spoločnostiach. To ma istým spôsobom priamo priviedlo k výskumu sociálneho a kultúrneho environmentu, antropológie a aplikovaného divadla.

Študovali ste na rôznych miestach, teraz na rôznych miestach vyučujete. Ako vnímate úlohu vzdelania? Myslíte si, že sa dá učiť/naučiť divadelné umenie?

Často sa pokúšam vyhnúť samotnému slovu učenie. Ľudia sa radi učia, ale nemajú radi vyučovanie. Takže sa zvyčajne pokúšam o vzdelávanie prostredníctvom dialógu, komunikácie, koučingu, mentoringu, podpory, usmernenia, ale nie klasickým vyučovaním ex cathedra. V iných prípadoch, ak pre tradíciu vzdelávania inú možnosť nemám a musím „vyučovať“, snažím sa nebyť priveľmi formálny a „múdry“, ale kolegiálny, pripravený diskutovať o otázkach a odpovedať na ne. V niektorých akademických komunitách sa často vyskytuje staromódny a zbytočný jav – ľudia sa vyjadrujú čo najkomplikovanejšie a najnezrozumiteľnejšie ako sa len dá, aby sa javili ako tá najvyššia intelektuálna a akademická elita. Považujem to za nezmyselné, ba dokonca pre vedu nebezpečné, no predovšetkým je to nezmysel a výsmech akademickému vzdelaniu. Nepíšem knihy pre tucet svojich kolegov, tí zvyčajne väčšinu z toho poznajú. Ak niečo píšem alebo hovorím, chcem, aby tomu ľudia naplno porozumeli, aby sa mohli zapojiť a prispieť svojou spätnou väzbou.

Ako vnímate interakciu so študentmi?

Ako sa k nim snažíte pri vyučovaní či počas prednášok pristupovať?

Študentské otázky inšpirujú väčšinu mojich výskumov. Ukázali mi, čo by sa ľudia naozaj radi naučili a čo sa im zdá v súčasnej literatúre nedostatočne spracované. Nikdy nepredstieram, že viem všetko. Za mojich školských čias, za socializmu bolo pravidlom, že všetci učitelia predstierali, že vedia všetko o všetkom. Takou „fejkovou vševedúcnosťou“ som ako študent opovrhoval a povedal som si, že ja taký nikdy nebudem. Ak si nie som istý, ako správne zodpovedať otázku, jednoducho poviem „prepáčte, v tejto chvíli si nie som istý odpoveďou, pozriem sa na to a nabudúce vám odpoviem“. A študenti to rešpektujú. V mojej pedagogickej práci je vzájomná dôvera medzi mnou a mojimi študentmi veľmi dôležitá. Dôveru a úctu si nezáiskate tým, že ich budete klamať a manipulovať.

Ako dokazuje aj vaša kniha *Introduction to Applied Theatre (Úvod do aplikovaného divadla)*, aplikované divadlo je dnes populárne a rozšírené. Napriek tomu však existujú ľudia, ktorí sú voči nemu skeptickí a nie sú presvedčení o tom, že by divadlo, prípadne umenie celkovo, malo plniť inú, než estetickú či zábavnú funkciu. Je aplikované divadlo dôležité?

Máte pravdu, je prekvapivé, koľko ľudí má stále tie isté stáročia staré predsudky o tom, že umenie je oddelené a úplne odlišné od reálneho sveta a každodenného života. Aplikované divadlo je potrebný „nástroj“ a skvelý prostriedok, ktorým možno pracovať s rôznymi komunitami, participovať na dianí v spoločnosti a pomocou ktorého sa dá zdolať mnoho súčasných výziev, akými sú napríklad sociálne nerovnosti, klimatické zmeny, xenofóbia, rasizmus, mizogýnia, homofóbia, nedostatok sociálnej empatie voči nepriviligovaným a ľuďom v núdzi.

Je v Chorvátsku, odkiaľ pochádzate, aplikované divadlo rozšírené? Na Slovensku máme niekoľko divadelných skupín, ktoré pracujú s vyčlenenými

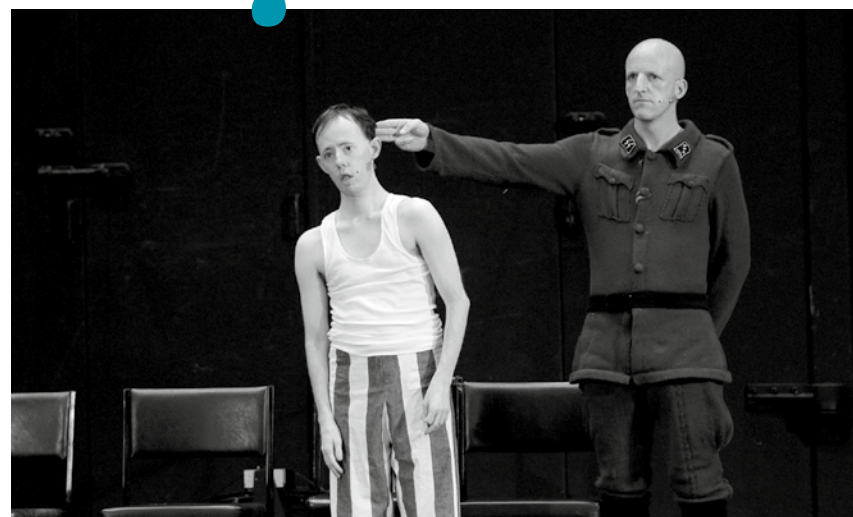
komunitami – no tieto skupiny sú zároveň vyčlenené aj zo slovenského divadelného mainstreamu. Je podobná situácia aj v Chorvátsku?

Rovnako ako na Slovensku, aj v Chorvátsku je mnoho profesionálnych a veľmi dobrých divadelných skupín a jedincov, ktorí tvoria metódou aplikovaného divadla, na okraji chorvátskej mainstreamovej tvorby. Len zriedkavo sa objavujú na festivaloch, takmer nikdy nie sú zohľadňovaní pri odovzdávaní dôležitých výročných cien. Treba však povedať, že v posledných rokoch sa dočkali pozornosti zo strany chorvátskeho ministerstva kultúry ako subjekt osobitého financovania a propagácie.

Vylúčenie tvorcov využívajúcich metódy aplikovaného divadla je často spojené s problémom, že diváci nevedia, ako majú na tento typ divadla reagovať. Podobne aj profesionáli z akademického prostredia váhajú, aký k nemu majú zvoliť prístup, aký použiť jazyk v prípade, že by o ňom chceli písať. Čo by ste divákovi v tomto smere poradili vy?

Moja rada takmer vždy a na všetko má tri slová: vzdelávanie, vzdelávanie a vzdelávanie. Je potrebné zabezpečiť vzdelávanie pre široký záber publika vrátane divadelných profesionálov, kritikov, žurnalistov, politikov a zákonodarcov. Len pred pár desaťročiami diváci,

GANESH VERSUS THE THIRD REICH (Back to Back Theatre)
foto J. Busby



kritici ani médiá netušili ako reagovať a ako sa správať na predstaveniach experimentálneho či imerzného divadla a ich rozličných foriem. Dnes sa všetky tieto tvary považujú za prijateľný mainstream. Prijatie neznámeho vždy zaberie nejaký čas – dôležité však je, aby sme tento čas nepremárnili čakáním, ale vyplnili kontinuálnym vzdelávaním, propagovaním a neustálou činnosťou.

Pre ktoré znevýhodnené skupiny sa toho robí naozaj málo?

Už sa urobilo mnoho pre ľudí s rôznymi druhmi fyzického postihnutia, no zdá sa, že ľudia s mentálnym postihnutím majú k inklúzii ešte ďaleko. Pokiaľ neohrozujú tradičné vnímanie toho, čo je „normálne“, fyzicky postihnutí ľudia sú vítaní. Dnes sa už považuje za normu mať v budovách prístup pre vozičkárov, pomôcky pre nepočujúcich či nevidiacich ľudí. No napríklad pre deti s autizmom sme veľa neurobili, o ľuďoch s mentálnym postihnutím nehovoriac.

Vo februári oslavujeme Medzinárodný deň materinského jazyka. Medzi nami však žijú aj ľudia, ktorí jazyk používajú inak ako my, pretože sú nepočujúci. Ako je možné sprístupniť im divadlo? Je využitie prekladateľa do znakového jazyka jediným spôsobom?

Využiť služby prekladateľa nie je to jediné, čo môžeme urobiť, je to však najviac nápomocné. Titulky na javisku sú tiež jednoduchým, lacným a veľmi užitočným riešením. Materinský jazyk a celkovo ľudská jazyková kultúra nie sú založené iba na artikulácii a hlase, ale prejavujú sa aj vo forme písma a v komunikácii pomocou rôznych znakov vrátane znakov reči nepočujúcich. Pokúsme sa o to, aby naše materinské jazyky boli ozajstnými matkami pre všetkých obyvateľov. Zmeňme tak situáciu, pre ktorú v Chorvátsku existuje porekadlo „pre niekoho matka, pre iného macocha“.

Aké možnosti majú štátom dotované inštitúcie – ako napríklad veľké národné divadlá –

na to, aby boli prístupnejšími a aktívnejšie prispievali k inklúzii v spoločnosti?

Už po milióny raz tu musím zopakovať slovo vzdelávanie. Veľké štátne inštitúcie si musia uvedomiť, že sú podporované peniazmi všetkých daňových poplatníkov, nie iba tých zdravých a majetných, patriacich k všeobecnej väčšine. Takisto ľudia, ktorí sú zodpovední za vytváranie kultúrnej politiky, teda ministerstvá kultúry a školstva, mestské zastupiteľstvá a podobne, jednoducho musia inklúziu zaradiť do agendy. To znamená podporovať, iniciovať a napokon aj požadovať od všetkých verejných inštitúcií dotovaných štátnymi peniazmi, aby boli naozaj, nielen na papieri, v službách verejnosti. A to znamená službu celej verejnosti vrátane všetkých možných komunit a celej diverzifikovanej spoločnosti.

Pokiaľ ide o herectvo, hovoríme o normách javiskovej reči, nutnosti divadelného vzdelania

a všeobecných požiadavkách na herca, aby mohol toto povolanie vykonávať. Myslíte si, že herec s určitým postihnutím môže byť hercovi bez postihnutia rovnocenným partnerom? Je to vôbec potrebné?

Som si istý, že človek s postihnutím môže byť rovnako dobrý a rovnako profesionálny ako jeho zdravý partner, má iba iné schopnosti a odlišné vyjadrovacie prvky a iný výrazový slovník. A pokiaľ ide o herecké vzdelanie a herecký „profesionálny štandard“, myslím, že je najvyšší čas prehodnocovať a diskutovať o tom, čo by malo byť ich náplňou. Je to stále o bezchybnom recitovaní a ladných pohyboch krásnych postáv, ako to bolo v 17., 18. a 19. storočí? Alebo by sa k tomu mali pridať aj nové zručnosti a schopnosti ako performatívna

BEHELD (Candoco)
foto H. Glendinning



flexibilita, schopnosť pracovať s novými technológiami, médiami a, samozrejme, s absolútne neznámymi partnermi na javisku a divákmi v hľadisku?

Ktoré komunity považujete za najzraniteľnejšie a chceli by ste im pomôcť získať v spoločnosti hlas – práve pomocou aplikovaného divadla?

Spomedzi všetkých nedostatočne zastúpených a marginalizovaných komunit sú najzraniteľnejší Rómovia, a to najmä vo východnej Európe. Ak sa aj občas objavia v divadle, filme alebo v televízii, takmer vždy sú zneužití a zobrazení cez najbanálnejšie klišé a vulgárne stereotypy – farebné kostýmy, spev, tanec a pitie alkoholu. Z chorvátskeho prostredia však musím spomenúť jeden pozitívny príklad, a to z najväčšieho mainstreamu – Národného divadla v Záhrebe, kde vlni vytvorili inscenáciu *Ciganin, ali najboljši (Cigán, ale najkrajší)*. Je to skvelá činoherná inscenácia, ktorá konfrontuje všetky stereotypy a upozorňuje na rasizmus voči Rómom a problémy, s ktorými sa počas života v Chorvátsku stretávajú. Skúsenosť s divákmi pozvanými z rómskych komunit žijúcich na okraji mesta, ktorí nikdy predtým neboli v divadle, bola skvelá. Žiaľ, toto je naozaj jediná produkcia tohto typu vo veľkých divadlách.

Ak by ste mali vyzdvihnúť jeden projekt alebo jednu skupinu aplikovaného divadla, ktoré by to boli?

Nebolo by fér spomedzi toľkých naozaj tvrdo pracujúcich a seba obetujúcich umelcov alebo skupín vybrať len jedného. Zaujímavá je napríklad skupina Candoco, ktorá je dnes síce súčasťou mainstreamu a je veľmi známa, no ich hviezdny status je výsledkom desaťročí tvrdej práce na okraji pozornosti, počas ktorých museli čeliť predsudkom a sociálnej ignorancii. Videl som naozaj mnoho projektov aplikovaného divadla, ale najpôsobivejším pre mňa bolo Back to Back Theatre z Austrálie, skupina, v rámci ktorej performer i s rôznym fyzickým alebo mentálnym postihnutím spolupracujú s profesionálnymi hercami bez postihnutia. Produkcia *Ganesh versus the Third Reich* je učebnicovým príkladom



Prednáška Darko Lukića na Vysoké škole múzických umení v Bratislave v novembri 2019
foto R. Miko

výbornej kvality aplikovaného divadla, ktoré je zároveň aj umelecky rešpektované. Je to aj ukážkou toho, čo možno dosiahnuť vďaka dlhodobej profesionálnej práci a neustálemu vzdelávaniu v tejto oblasti. 🗨️

Darko Lukić

Výskumný pracovník, pedagóg a praktik. Pôsobil na Akadémii dramatických umení v Záhrebe na Katedre produkcie, ako hosťujúci profesor na Filozofickej fakulte v Záhrebe, kde viedol doktorandské štúdium divadla, filmu, literatúry a kultúry a na Karl-Franzens-Universität Graz – Institut für Slawistik. Ako pedagóg pôsobil v Brazílii, Bulharsku, na Kostarike, v Chorvátsku, vo Francúzsku, v Nemecku, Taliansku, Rumunsku, Slovinsku, Španielsku, USA, vo Veľkej Británii a Venezuele. Je mentorom a školiteľom v Programoch rozvoja publika a budovania kapacít v Európskom hlavnom meste kultúry Rijeka 2020, školiteľom v európskom programe ADESTE+ pre rozvoj publika, regionálnym koordinátorom pre EURODRAM. Je tiež certifikovaným inštruktorom TQ (Teaching Intelligence – pedagóg pre pedagógov) a dizajnérom e-learningových kurzov. Má na konte viaceré publikácie z oblasti divadla a drámy, napr. *The War Trauma Drama, Theatre in its Environment – The Theatre Identities, Introduction to Theatre Anthropology, Introduction to Applied Theatre*.

Helena Čertíková
pedagogička javiskovej reči

Premeny reči na slovenských javiskách v novom miléniu

Je nespochybniteľné, že kvalita reči sa vo všetkých parametroch čoraz viac vzdala'uje od toho, čo sme vnímali ako kultivovanú, zrozumiteľnú reč. Príčin je niekoľko. Tie prvé sú všeobecného a celospoločenského charakteru: v čase digitalizácie a rýchleho prísunu informácií sa rapídne zrýchľuje životné tempo. Orientujeme sa na výkon, na dosiahnutie čoraz väčšieho počtu cieľov za čoraz kratší čas. Žije sa rýchlo a povrchno: niet času na pokojný rozhovor, niet času na trepezlivé vysvetlenie čohokoľvek staršiemu človeku, niet času pohovárať sa s dieťaťom, venovať mu sústredenú pozornosť, prečítať mu rozprávku. A tak výrazné zhoršovanie kvality reči badáme už od útleho detstva. Narastá počet rečových defektov, vedúcich až k nezrozumiteľnosti. Logopedické ambulancie sú plné, no situácia sa nezlepšuje. Tento jav, ktorý vzniká už v detskom veku, pretrváva, žiaľ, aj do dospelosti. Kvalite reči sa všeobecne venuje pramálo pozornosti a väčšina ľudí zaujíma k reči veľmi laxný postoj.

Pomaly, ale isto presakuje táto „vel'korysosť“ v požiadavkách na kvalitnú, kultivovanú reč aj na javiská. Pritom to bola práve javisková reč a neskôr reč rozhlasu a televízie, ktorá slúžila ako rečový vzor pre každý profesionálny prejav. Žiaľ, tento fakt je už minulosťou. A tu nachádzam ďalšiu tendenciu, ktorá sa týka uvoľňovania nárokov na kvalitu javiskovej reči. Je ňou volanie po autenticite. Herci majú v súčasnosti oveľa širšie možnosti pôsobenia, ktoré často dominujú oproti ich pôsobeniu na javisku. Špecifiká filmu, dabingu,

televíznych sitcomov, moderovaných relácií, v ktorých herci vystupujú ako autentické mediálne známe osoby, bez dopredu pripraveného textu (varenie, zábavné súťaže a pod.), zákonite vedú k oveľa civilnejšiemu a volnejšiemu rečovému prejavu: kvalita reči v týchto situáciách nemusí ani nemôže dosahovať javiskovú precíznosť. Naproti tomu reč na javisku si vyžaduje oveľa väčšie nároky na technickú vybavenosť herca: dôležitá je tu správna technika dýchania, znelý, rozrezonovaný hlas, ktorý sa dobre nesie do priestoru, precízna dikcia a v nemalej miere aj rešpektovanie výslovnostnej normy. Táto starostlivá javisková dikcia, ktorá bola pre staršiu hereckú generáciu absolútne prirodzená, akoby mnohým nastupujúcim hercom prekážala. Zvýšené nároky na techniku reči (ktoré s javiskovou rečou nevyhnutne súvisia) ich brzdia v prirodzenom pociťovaní stvárňovaní javiskových postáv. Necítia sa komfortne. Ani prirodzene. A ani to vlastne v praxi od nich nik nežiada.

Iste, žijeme v čase, keď všetko speje k oveľa väčšej civilnosti a autenticite. A ako je v pohybe všetko okolo nás – svet sa krúti čoraz rýchlejšie –, tak je v pohybe aj náš jazyk a reč. Skúsme si pomenovať tie najvýraznejšie zmeny. V porovnaní s výkonmi hercov staršej generácie, ktoré môžeme zaznamenať v reprízach televíznych inscenácií, ale aj z iných dokumentov šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov, najvýraznejšie sa zrýchlilo rečové tempo. Spolu s jeho zrýchľovaním sa zanedbáva artikulácia, pričom sa v toku slov často strácajú dlhé samohlásky, najmä tie, ktoré nestoja na prízvučných slabikách alebo sú v krátkych, jednoslabičných slovách (sú, tí, má...). Práve zachovávanie dlhých slabík dodáva kvalite reči plný zvuk, pokoj, aj schopnosť budovať atmosféru a pracovať s ňou. Často zaniká pociťovanie prirodzeného rytmu reči, ktorý by sa mal v pomalom tempe odvíjať v slovných taktach, vo významových celkoch a v rečovom frázovaní. Ak tieto rytmické zložky reči nevnímame a ak ich vnútorne nepociťujeme, mení sa spôsob reči na sled rýchlo letiacich slabík, v ktorých sa významové hranice strácajú. Divák či poslucháč sa potom v takto interpretovanom texte veľmi ťažko orientuje.

Ďalším javom súvisiacim so zrýchľovaním rečového tempa je zjednodušovanie hláskových skupín. Stráca sa predĺžená výslovnosť dvoch rovnakých spoluhlások, zväčša sa nahrádzajú hláskou jednou, čo môže viesť k zmene významu (má mamu – mám mamu). Zjednodušujú sa aj samohláskové skupiny v cudzích a zložených slovách. Slová typu „milión“ či „Mária“ málokto vníma ako trojslabičné slová. Samozrejme, v bežnom civilnom prejave to neprekáža, slovám rozumieme. Iná situácia však nastáva v javiskovom prejave. Najmä pri interpretácii básnického textu v rytmicky viazanej reči narušíme rytmus rýmu, pretože nemožno rýmovať párnoslabičné slová s nepárnoslabičnými (napríklad „tak i on – milión“ – pri zjednodušenej dvojslabičnej výslovnosti slova milión kvalita rýmu zanikne).

O fungovaní hlásky L sa tiež dlhší čas vedú vášnivé spory. Sú názory, že hláska L musí byť záväzná vždy a v každej pozícii (aj tam, kde nie je graficky vyznačená, pred hláskami -e, -i), sú názory, ktoré zastávajú výslovnosť hlásky L vo vyznačených pozíciách, no upúšťajú od mäkkej výslovnosti tejto hlásky pred -e, -i. Sú aj názory, že existuje dvojaká výslovnosť hlásky L: mäkké L a polomäkké L, pri ktorom sa táto hláska zmäkčuje len veľmi nebadane. A sú tiež názory, že sa treba opierať o sociolingvistické výskumy, ktoré jednoznačne poukazujú na ústup tejto hlásky v jazykovej praxi. Je možné, že časom táto toľkokrát spomínaná hláska zanikne tak, ako v dávnych časoch odišli z našej reči nosovky, jery či prehlasované ä. Netreba sa však tak veľmi ponáhľať. Mäkké L zatiaľ existuje, v reči mnohých ľudí je aktívne a zrejme bude existovať ešte dlho. Navyše, ide o peknú zvučnú hlásku, ktorá je pre slovenčinu typická. Preto jej výslovnosť treba rešpektovať. Platí to najmä pre javiskovú reč, ktorá by mala byť rečovým vzorom pre všetkých.

Samozrejme – kvalitu javiskovej reči, najmä čo sa týka roviny ortoepickej, musíme vnímať aj v širšom kontexte. Musíme ju vnímať v súvislosti s obdobím, v ktorom sa hra odohráva. Treba zohľadniť, či bude herec účinkovať v hre historickej (nedajbože, veršovanej!), alebo v aktuálnej

konverzačke zo súčasného prostredia. Spôsob reči treba prispôbiť aj typu postavy, ktorú herec stvárňuje. Inak sa k jazyku a reči stavia herec pri hraní mestskej postavy, inak pri stvárňovaní postavy vidieckej. (Zdá sa, ako by sa tu tvorili dva úzy: úzus mestský a vidiecky. V tom druhom sa mäkkí oveľa starostlivejšie.) Skrátka, spôsob reči si herec oblieka v súlade s charakterom postavy práve tak, ako si oblieka kostým. Ak aj niečo v kvalite reči porušuje, musí mu byť jasné čo – a prečo porušil. Len jedno porušiť nesmie – musí mu byť rozumieť za každých okolností.

Ďalším momentom ovplyvňujúcim kvalitu javiskovej reči je opúšťanie konvencie odstupu medzi javiskom a hľadiskom, ktorá je v tradičnom divadle samozrejmä. Často sa hráva v bezprostrednom kontakte herca s divákom, divadelná rampa sa porušuje, hráva sa pred obecnstvom sediacim spolu s hercami na javisku, hráva sa v arénach, v nevidadelných priestoroch, na schodiskách, chodbách, prázdnych opustených priestoroch s veľkým dozvukom, vo výťahoch aj v exteriérovom nevidadelnom prostredí. To všetko mení akustické podmienky a kladie na javiskovú reč nové, neraz náročnejšie požiadavky, s čím sa herci musia vyrovnávať.

Posledným momentom, ktorý často sledujeme

Z. Grúberová, C. Filčík, E. Kristinová počas skúšky
foto Archív Divadelného ústavu Bratislava



v divadelných produkciách a ktorý kvalitu reči, ale aj hlasu výrazne deformuje, je mimoriadny nárast expresivity. Neprejavuje sa len slovným arzenálom, ale nie sú zriedkavosťou inscenácie, v ktorých sa viac kričí ako hovorí. V hlasnom preexponovanom kriku sa reč deformuje a zrozumiteľnosť často zaniká.

Ako som však už spomínala, jedno je nevyhnutné – napriek všetkým odchýlkam, rôznym typom hier, rôznorodosti stvárňovaných postáv, napriek novým priestorovým podmienkam, v ktorých sa hrá, napriek expresívnemu ladeniu mnohých hier a ďalším možným štylizáciám musí byť zabezpečené jedno: zrozumiteľnosť. Tá je nevyhnutným predpokladom komunikácie – a teda aj kvality reči. S tým bude istotne súhlasiť každý. Nehovoriac o ďalšom veľmi dôležitom momente, ktorý by mala javisková reč okrem zrozumiteľnosti zahŕňať. Je to jej estetické pôsobenie: vnímanie a šírenie krásy reči, jej melodiky a rytmu. Spomenula som niekoľko príčin, ktoré posúvajú kvalitu a kultivovanosť reči smerom nadol – k bežnej hovorovosti ulice. A autenticita veľmi ľahko sklzáva do lajdáckosti.

Zaráža ma jedno: akási všeobecná ľahostajnosť ku kultúre jazyka a reči. Akoby išlo o anachronizmus, pozostatok minulého obdobia, v ktorom sa predsa len o kvalitu reči na javiskách, ale aj v televízii a rozhlase dbalo. Akoby stráženie kvality reči a vzdelávanie v tejto oblasti súviseli s cenzúrou, ktorá našej demokracii nesvedčí. Výsledkom je, že vidíme hrúbky nielen na nápisoch pred výkladmi obchodov, ale aj v titulkoch vysielaných v profesionálnej televízii. Že knihy vychádzajú často bez jazykovej korekcie a je v nich množstvo chýb, že redaktorka rozhlasu slovo *Tranoscius* vysloví ako „tranoušúz“. Že študenti absolútne nerozumejú množstvu slov z našej staršej literatúry. Že sme valcovaní množstvom nespisovných slov, anglicizmov a kvalita reči, a to aj javiskovej, je niekde celkom na okraji pozornosti.

Zostáva nám iba dúfať, že sa stane zázrak. Že tak ako sme v posledných rokoch očarení naším folklórom, ktorý po rokoch znovu objavujeme, objavíme aj našu reč.

50 A budeme ochotní ju skúmať, poznávať, pestovať a šíriť. ☞

Ingrid Hrubaničová
jazykovedkyňa, divadelníčka

Keď nič sa mení na všetko a všetko sa mení na nič

Cézar musí zomrieť: V roku 2012 natočili bratia Paolo a Vittorio Tavianioci v rímskej väznici Ribbia skúšobný proces a predvedenie upraveného Shakespearovho *Júlia Cézara*. Vo filme sledujeme zostrih šesťmesačného pôsobenia dvojice režisérov medzi mužmi odsúdenými za ťažké zločiny na dvadsať rokov či na doživotie. Nebyť v base, títo väzni by sa zrejme s tragédiou o zavraždení Cézara jeho niekdajšími priateľmi nikdy nestretli. Čítať texty sú pre väzňov-hercov zo začiatku galeje. S literárnym jazykom sa dovtedy nestretli. Niečo sa im prepíše do ich dialektov. A potom, keď do seba opakovane a opakovane nechávajú prenikať text a po nociach sa na tvrdých lôžkach navzájom skúšajú dialógy, niečo sa v nich zlomí. Intonácia a rytmus reči, deklamovanie a z neho rastúci pátos, ktorým my na slobode tak pohrdame, je tým, čo ich dvíha, zapaluje, čomu sa poddávajú. Čo z nich robí slobodné bytosti a vracia im dôstojnosť. Herectvo je v tomto filme nahliadané mimo úzko profesionálnych rámcov ako nevyhnutná, existenciálna „fáza“, zbavujúca človeka degradácie a umožňujúca povoľovať laná jeho sociálnej určenosti.

Hollyroth: V roku 2009 pripravili režisér Rastislav Ballek a herec Robert Roth divadelný portrét Jána Hollého – kňaza a spisovateľa, ktorý podľa školskej tradície odobril štúrovcom okolo roku 1840 spisovnú slovenčinu, hoci sám ňou nehovoril. Iné legendy zas tvrdia, že v čase, keď Hollého navštívili štúrovci, podriemkával a do ich debát sa nezapájal. Poznanie z inscenácie: ako môžeme uvažovať o historických formách slovenčiny? Ako o nezrozumiteľnom, prežitom

jazyku určenom už iba filológom? Nie. Ballek a Roth mi ho ukazujú ako exponát, výstavný objekt. Charakterizuje ho rytmický podklad a za sebou sa rinúce dlhé slabiky, ktoré bránia konaniu, pohybu. Je to jazyk statický, sťažuje dynamiku tela, ide proti nej, je to jazyk pre ucho, meditáciu. Na scéne sa stáva opernou áriou, ktorej ovládnutie a kočírovanie si od performerera žiada nadmerné fyzické úsilie. Predviest' ju znamená odkryto ukázať boj, rozpor medzi rečou a telom. Podvoliť sa tej roztržke, nechať sa ňou vláčiť, je čisté fyzické divadlo.

Smrtá, žitá: Môj kolega Vlado Zboroň tematizoval v inscenácii divadla Skrat (premiéra v máji 2019) predstavu priemerného Slováka o spisovnej slovenčine. Oprel sa o to, čo si na základe školských poučiek či z počutia predstavujeme pod spisovnosťou. Jedno také presvedčenie napríklad nabáda správne tvoriť

OUMUAMUA (Divadlo Stoka)
foto C. Bachratý



tvary slovíec vyjadrujúcich opakovaný dej príponou -úvať (nie -ovávať). Táto absolutizácia je, samozrejme, nezmysel. Zboroň zaexperimentoval a využijúc asociatívny rým doviedol túto poučku v úlohe Cestára ad absurdum, dáva ju všade, aj tam, kam vôbec nepatrí: „Nechcem sa tu od začiatku rozčuľovať, ale začína ma v poslednej dobe jedúvať, keď niektorí jedinci tejto spoločnosti chcú dehonestovať to, čo sa už dlho snažím budovať, konštruovať, stabilizovať a všemožne sa obetúvať. Všetko, čo som sa snažil za celý život absorbúvať, ratifikúvať a mobilizúvať, začínajú títo ľudia spochybňúvať, ba až ignorúvať. Áno, iste, je veľmi dôležité sebarefektúvať a na základe toho prísne selektúvať a selektúvané analyzúvať, nekompromisne pristupúvať, podčiarkúvať a ak treba, tak aj konkretizúvať a konkrétne výsledky ukazúvať a legalizúvať. Iste, kto sa snaží budúvať, môže raz za čas chybúvať. Ale nemôže niekto vykrikúvať a následne aj medializúvať, ak sa človeku hneď nepodarí niečo zbudúvať a zbudúvané vycizelúvať...“ Atd', má to asi päť minút.

Oumuamua: V roku 2018 uviedol Blaho Uhlár v divadle Stoka inscenáciu s týmto názvom. Najsilnejšie v nej pre mňa zaznievala téma súčasnej komunikácie, jazyka a ich budúcnosti. Hoci názov odkazuje na havajský výraz, ktorým sa pomenoval neznámy vesmírny objekt z roku 2017 (*Oumuamua* – „posol vyslaný z minulosti“), je zároveň silnou asociáciou na citoslovcia ako imitačné a neurčité zvuky. Vo väčšine scén postavy komunikujú iba citoslovcami (hej, wow...), hezitačnými zvukmi sprevádzajúcimi váhanie (eeee, uuuhm...) a spontánnymi zvukmi sprevádzajúcimi emócie, námahu tela či výzvu k pozornosti, poslušnosti, podrobeniu sa a pod. Nijaký zjavný slovný obsah. A práve tým je inscenácia obsahom preťažaná – reč sa stráca, človek mutuje pod ťarchou slov, viet a obsahov na tvora vracajúceho sa k svojej živočíšnej fáze s elementárnym signalizačným jazykom. ☞

Skôr ako sa staneš Homo sapiens

Tvorcovia z prešovského Divadla Alexandra Duchnoviča sa spolu s hosťujúcim režisérom Antonom Koreňom nechali pri inscenácii *Známy neznámy* inšpirovať hrou Vladimíra Hurbana Vladimírova *Homo sapiens*. Dramatický text, skôr náčrt, ktorý sa odohráva kedysi v praveku tesne pred príchodom nového ľudského typu Homo sapiens, slúžil pre genézu vlastnej príbehovej línie, nasledujúcej po tejto udalosti. Koncept inscenácie sa vo veľkej miere opiera o kolektívnu improvizáciu. S podobnou metódou má súbor dávne skúsenosti z prelomu osemdesiatych a deväťdesiatych rokov, keď v Prešove pracoval režisér Blaho Uhlár – vtedy vznikla napríklad jedna z najlegendárnejších inscenácií DAD-u *Sens nonsens*.

Inscenácia *Známy neznámy* má formu divadelnej eseje, ktorá sleduje zrod ľudskej civilizácie, jej neskoršiu krízu a hroziaci zánik. Zameriava sa pritom najmä na existenciu človeka v spoločenstve, na spôsob, akým si vytvára vzťahy, spojenectvá a komunity.

V úvode na javisku defilujú postavy ako jednofarebná masa (herci oblečení do bielych priliehavých kostýmov) a za kvílivých zvukov orchestra formou prednášky sprevádzajú divákov dejinami vzniku vesmíru a civilizácie. Dôležitým momentom je „zrodenie“ oblečenia. Najprv sa objaví jeden kus, o ktorý dav bojuje, až postupne ľudstvo dospeje k masovej produkcii – všetci herci si nasadia obleky a akcia vyústi v improvizovanú recepciu, ktorá sa neskôr premení na diktát jedného z hercov. Ten rytmicky ako dirigent udáva rytmus pre jednotlivé hudobné či pohybové nástupy. Herci pritom budujú a znovu búrajú škatulové konštrukcie ako symbol vojen a spoločenských kríz vrátane tej klimatickej – Vasil' Rusiňák sa v jednej zo scén odvoláva na prejav ekologickej aktivistky Greta Thunbergovej a sugestívne hovorí o konci civilizácie.

52 K etudám jednotlivých členov súboru, v ktorých nie



foto B. Štefánik

je núdza o svojské a netradičné herecké prejavy, sa postupne pridáva fyzická a hudobná akcia. Scéna si vystačí s množstvom kartónových škatúl, v ktorých sa objavujú rekvizity, či sa z nich stávajú monumenty doby, ktoré ľudstvo stavia, aby ich vzápätí mohli zbúrať.

Na záver inscenácie zmeny, ktoré človeka ovplyvňujú a nútia ho k nestálemu pohybu, paradoxne vyústia v životnú stagnáciu. Zostáva len hýbať sa na mieste a čakať na zánik. Konanie dovedené do absurdnosti sa rituálne opakuje, vytvára kruh, z ktorého niet úniku. Ľudia v hraničnej situácii dospeli k nejakej forme porozumenia realite, snažia sa pochopiť súvislosti. Doba napreduje, okolnosti ich nútia konať, ale ich snaha niečo zachrániť stroskotá na neschopnosti spolupracovať. Známi sa stávajú neznámymi a neznámi známymi, aby vytvárali ďalšie vzťahy.

Režisér Anton Koreň pracuje s fatalizmom davu, ktorého správanie skúmal už v inscenácii *Masa a moc*. Inscenácia *Známy neznámy* na malej ploche rieši veľké globálne problémy, na ktoré je samotná civilizácia prikrátka a z veľkých dejinných aktivít zostáva len rezignované čakanie na impulz. Menší či väčší tresk. ☞

VHV, A. Koreň: *Známy neznámy*

dramaturgia A. Totiková réžia A. Koreň scéna M. Zubajová kostýmy S. Koreň Zubajová hudba M. Zavorský choreografia R. Ptačin účinkujú V. Rusiňák, J. Tkáč, J. Pantlíkáš, L. Ladomirjak, M. Oravec, V. Roháč, L. Lukačíková, V. Štefániková, Z. Kvasková, I. Fejková, L. Mindoš premiéra 18. október 2019, Divadlo Alexandra Duchnoviča, Prešov

Robin Hood zatienený svojím sokom

Inscenácie pre deti nie sú vyhľadávanou oblasťou tvorby popredných slovenských režisérov. Ján Luterán však patrí medzi tých, ktorí už pracovali aj pre túto časť divadelných návštevníkov. S Marianou Luteránovou (Ďurčekovou) pre deti našťudoval dve inscenácie: *Muflóna Ancíša* v martinskom SKD (2011) a *Popolušku* v DJZ Prešov (2013).

Po sedemročnej pauze v tvorbe pre túto vekovú kategóriu zrežíroval teraz v nitrianskom Divadle Andreja Bagara *Robina Hooda* – text, ktorý napísal v autorskom tandeme s manželkou Marianou. S predchádzajúcou rozprávkou v DJZ ho spája fakt, že ju inscenovali pre viac než šesťstomiestne hľadisko. Scénický výtvarník Ján Ptačin využil hydraulické stoly, aby členil priestor a vytváral jednotlivé prostredia deja. Rozsiahlu plochu javiska zaplnili mohutné stoly a dekorácie spúšťajúce sa z povraziska, režisér využil chór desiatich vojakov, ktorý vytvorili javiskoví technici. Devízou inscenácie je predovšetkým prepracovaná Luteránova réžia, ktorá vytvára nápadité a vtipné herecké akcie. K dynamike pomohli aj choreografie bojových scén Ladislava Cmoreja.

Efektným prvkom bol i vozík, na ktorom sa postojáčky pohyboval šerif z Nottinghamu, pričom ho tlačil jeho poskok Henry. Režisér vymyslel s touto rekvizitou niekoľko podarených vtipov. Práve šerif má v inscenácii výrazný priestor. Je to dobre napísaná záporná postava, čo Tomáš Turek naplno využil. Mieša v nej túžbu po moci, úlisnosť aj pudovú jednoduchosť. Skutočný prostáčik je však jeho poskok, ktorého stvárňuje Marián Viskup. Turek s Viskupom vytvorili vynikajúcu dvojicu (s presnou mierou karikatúry) a stali sa ťahúňmi inscenácie. Aj postava kráľa Jána ponúkla hercovi Martinovi Fratričovi miesto pre množstvo humorných situácií. Mohol



rozohrať výbornú kreáciu znudeného rozmarného kráľa, ktorému panovanie veľmi nejde. Paradoxne tak hlavné postavy Robina Hooda (Peter Oszlík) a lady Mariany (Nikolett Dékány) mali menej možností získať pozornosť publika – Robina Hooda zatienil jeho protivník.

Inscenácia je výrazne interaktívna. Úvod potulného komedianta v podaní nie veľmi presvedčivo spievajúceho Radoslava Hudeca, ktorý dáva obecenstvu pokyny, je však vzhľadom na celkovú dĺžku inscenácie (75 minút) pridlhý. Okrem časového nepomeru a disproporcie medzi postavami je dramaturgickým problémom inscenácie aj nejasné posolstvo. Lady Mariana krátko pred obesením Robina vyzýva divákov, aby zvrhli vládu kráľa a šerifa. Po úspešnej vzbure obecenstva pripomenie divákovi, akú majú v rukách moc. Na premiére, ktorá sa konala šesť týždňov pred parlamentnými voľbami, táto téma výrazne zarezovala. Otázkou však je, či pri dekódovaní tejto správy nemôže dôjsť k dezinterpretácii. Stačilo to, že kráľ a šerif boli tyrani ako metafora vzopretia sa zlu? Robin Hood a jeho družina, lupiči, ktorí bohatým berú a chudobným dávajú, tiež nie sú dobrou alternatívou. Obzvlášť, keď s týmto krédom už nešikovne narábal ne jeden pomýlený slovenský politik. ☞

M. Luteránová, J. Luterán: *Robin Hood*

dramaturgia M. Žiaková réžia J. Luterán kostýmy E. Kleinová scéna J. Ptačin hudba M. Geišberg pohybová spolupráca L. Cmorej účinkujú P. Oszlík, B. Matuščin, M. Nahálka, T. Stopa, A. Remeník, N. Dékány, G. Dolná, T. Turek, M. Viskup, M. Fratrič, M. Zeumer, D. Hlavatý, R. Hudec a ďalší premiéra 18. január 2020, Veľká sála Divadla Andreja Bagara v Nitre

Čo mám na jazyku. Úvahy o jazyku a význame

Petra Brooka, britského režiséra žijúceho vo Francúzsku, si spájame najmä s jeho kultovými inscenáciami a tiež teoretickými úvahami o prázdnom priestore a pohyblivom bode. Inú stránku jeho uvažovania nám teraz odhaľujú eseje o jazyku, v ktorých sa zamýšľa nad záhadným vzťahom medzi slovom a jeho skutočným významom, pretože údajne: „...presne tak ako v atóme, keď ho roztvoríme a nájdeme celý univerzum, tak aj keď sa pristavíme pri nejakej vete, zistíme, že každé jej slovo a každá jej slabika zakaždým rezonujú inak.“

[...] Vo francúzštine nesú melódiu samohlásky, kým v angličtine je hnacou silou spoluhláska. Angličtina má široký rozsah tónov, ktoré sa vynárajú prirodzene. Na druhej strane francúzština stojí takmer celá na jednej note, čo nevedie k monotónnosti, ale k veľmi jemnej muzikálnosti.

Dajte si pred ústa papierovú vreckovku. Teraz vyslovte „p...t...“ v nejakej francúzskej vete, napríklad „Il faut partir“, a papier sa takmer nepohne. Počutí len „il...au arir“ s takmer nepočuteľným „p“, ale Francúzi si vetu inštinktívne domyslia. Povedzte rázne po anglicky „PuT it on ToP“ a papier sa rozochveje. V tom je celé tajomstvo. Ešte lepším príkladom perkusnej povahy spoluhlások je verš zo Shakespeareových sonetov – „When I do count the clock that tells the time“¹ – prvé „c“ sa vyslovuje ako „k“, nasleduje „t“, potom znovu „c“ a „ck“ vyslovované ako „k“, potom „t“ a ešte raz „t“, z čoho vzniká dokonalé a evokačné tik-tak. V ďalšom zo Shakespeareových sonetov „Devouring Time“² si slovo „devouring“ vyžaduje sled širokých a voľných pohybov

1 „Keď sledujem ten čas, čo ráta zvon“, prekl. L. Feldek, 2006.

54 2 „Pažravý čas“, prekl. L. Feldek, 2006.

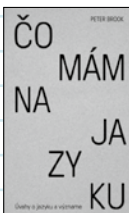
úst a líc. Ak sa vysloví bezducho, slabiky sa spošia do jedného zvuku. Ak však vycítíme jemný zvukový rozdiel medzi „d“ a „v“, a „r“, pocítíme vyvrcholenie vo zvonivom „g“. „T“ v slove „time“ musí prísť z nového útoku. Keďže sú tu dve spoluhlásky za sebou, vyžaduje si to krátku pauzu – akýsi fantómový nádych.

Morské zvony

Letíme s Air France, keď tu zrazu letuška zahlásí „fasyjršíbels“. Možno sa nad tými „sea bells“, tedaorskými zvonmi, namiesto „seat belts“, čiže bezpečnostných pásov, niekto pousmeje, možno si predstaví, ako nám vyzvávajú, zatiaľ čo sa naše lietadlo rúti do Atlantiku. V skutočnosti by však stačilo pár hodín, aby sa piloti a posádka naučili hovoriť zrozumiteľne a vyhýbať sa tak hlášeniam typu „lajdýzendžentlmn“.

Spisovateľ 18. storočia Laurence Sterne má veselú frázu, ktorá dokonalo vystihuje rozdiel medzi angličtinou a francúzštinou – „A dwarfish, little brisk fellow...“ („Krpátý, malý vrtký chlapík...“). Takéto poradie slov by vo francúzštine nebolo možné – je úplne nelogické. Pri čítaní nahlas si tieto nečakané posuny od „krpatý“ k „malý“ a od tých dvoch k „vrtký“ treba vychutnať. Správne čítanie neexistuje – môže sa vynoriť nekonečne veľa nových vzorcov, ak sa počas prednesu okúsi nečakané.

Pokušenie vypichnúť a následne natrvalo vyhraniť je tým, čo v oboch jazykoch veľkú časť herectva spošľuťuje, a to často aj pri kvalitných textoch. Herec si tu nevystačí len s technikou a metódami, ale musí sa naučiť vnímať aj príchuť písmen, ktorá sa ustavične presúva, vychutnávať si premenlivý detail a minidetaj, ako aj neustály, rýchly pohyb hlavného dôrazu a prízvuku.



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

Divadelný ústav Bratislava
56 s.
ISBN 978-80-8190-050-1.

Vtedy sa herec oslobodí od pravidiel a podriadi sa oveľa prísnejšej disciplíne, poznaniu, že to, čo je správne, sa nepretržite mení podľa citu pre význam.

Istý popredný herec ušiel pred vpádom nacistov z Prahy do Anglicka. Medzi jeho slávne roly patrili Othello a túžil si ho zahrať po anglicky. Šancu mu dalo divadlo Old Vic. Väčšina jeho textu nedávala zmysel, ale na tom nezáležalo, lebo hru aj tak každý poznal. Chvíľa absolútneho nepochopenia nastala, keď zareval „dammalúdminkdamma“. Nakoniec nám došlo, že to malo byť „Damn her, lewd minx, damn her“.³ Napriek tomu bolo cítiť jeho silu a prítomnosť, výnimočný prípad, keď na artikulácii chvíľu nezáležalo. Vášeň zmetie všetky pravidlá.

Keď Laurence Olivier študoval novú rolu, najmä Shakespeara, celé týždne cvičil tvárové svalstvo. Takmer hodinu cestou vlakom z Brightonu, kde žil, na skúšky do Londýna pred sebou držal výtlačok *The Times* a tváril sa, že si číta správy. V skutočnosti ohýbal jazyk, pery a líca do slov, ktoré sa naučil naspamäť. Keby noviny zložil, spolucestujúcim by sa naskytol pohľad na nezvyčajný sled grimás. Olivier však vedel, že cvičí svaly, aby sa mu tieto pohyby zafixovali, a že keď bude hrať, dokážu dať výraz aj jeho najjemnejším zámerom. Nemusel pomaly a starostlivo artikulovať. Jeho prejav pôsobil živo a pravdivo.

Najvýznamnejšou súčasťou predstaviteľkou hovorenej francúzštiny bola skvelá herečka Madeleine Renaud, manželka Jeana-Louisa Barraulta. Vedela hovoriť bleskovou rýchlosťou a napriek tomu poslucháč dokázal vnímať a uvedomovať si jedinečnú osobitosť každého slova. Beckett pre ňu napísal hru *Pas Moi (Nie ja)*, ktorá si vyžaduje rýchlosť a zručné narábanie s jej jemnými detailmi. Madeleine sa podaril husársky kúsok: hoci hovorila ako guľomet, vďaka svojmu hybkému jazyku a čulému mysleniu vedela dať v tej rýchlosti premenlivému toku Beckettových myšlienok nespočetné, jemné nuansy. Táto úžasná herečka hrala s čistou virtuozitou, porovnateľnou jedine s bleskurýchlou, no zároveň pokojnou a ovládnutou hrou huslistu, pri ktorej sa nestráca najmenší detail.

3 „Nech čert ju vezme, nehanebnú cundru!“, prekl. J. Kot, 1989.

Knižné tipy



197 s.
orientačná
cena 9 €

Helena Čertíková
Hlas a reč v hereckej praxi
VŠMU

www.vsmu.sk
Autorka v publikácii zúžitkováva svoje dlhoročné skúsenosti z praxe lektorky a pedagogičky v oblasti hlasovej a rečovej techniky, interpretácie a jazykovej kultúry. Okrem problematiky javiskovej reči a umeleckého prednesu sa zaoberá aj rétorikou a prezentačnými zručnosťami. Publikácia je predovšetkým užitočnou pomôckou pre záujemcov o štúdium i študentov herectva.



204 s.
orientačná
cena 6 €

Jiří Josek, Zuzana Josková
Na cestě k Shakespeareovi. Překladatelské reflexe
KANT

www.kant.cz
Ako poctu zosnulému prekladateľovi Jiřímu Joskovi môžeme vnímať vydanie knihy, v ktorej sa autor venuje rôznym problémom spojeným s prekladaním Shakespeara. Ťažisko monografie je postavené na komparácii a analýze konkrétnych príkladov. Okrem jazykových javov sa Josek zaoberá aj dobovými a kultúrnymi kontextami a špecifikami prekladania pre rôzne médiá.



200 s.
orientačná
cena 15 €

Yens Wahlgren
Stopařův průvodce po galaxii jazyků
Paseka

www.paseka.cz
Yens Wahlgren, odborník na umelé jazyky, sa v publikácii zaoberá jazykovými fenoménmi naprieč dejinami, v literatúre i populárnej kultúre. Viac než sto prípadových štúdií ponúka cestu od záhadného spisu svätej Hildegardy z 12. storočia, cez Orwellov newspeak v 1984 po nadsat Burgessovho *Mechanického pomaranča*.

Ivo Kristián Kubák
režisér



Pořádná porce odvahy

V listopadu 2018 jsem se na jednom divadelním festivalu v Praze potkal se svojí spolužačkou z DAMU, která tou dobou začala pracovat jako fundraiserka ve zvolenském Divadle Jozefa Gregora Tajovského. Na rautu po představení jsme si dľouho povídali o možnostech a schopnostech slovenských kamenných divadel ve srovnání s českými divadly nezávislými. Z nezávazného rozhovoru se brzy stala (tehdy zdánlivě absurdní) úvaha na téma, jaké by to bylo, kdyby se zvolenské divadlo pustilo do na Slovensku unikátního imerzivního projektu. A pláclí jsme si tehdy na to, že to zkusíme.

Dľouho se nic nedělo, až v dubnu 2019 přišla překvapivá zpráva: projekt *Tichá noc, tmavá noc* má potřebnou dotaci a především dostal od DJGT zelenou! Premiéra byla naplánována na únor 2020. Stále jsem tomu nemohl uvěřit, ale když jsem Zvolen poprvé navštívil, překvapivě jsme nenarazili na téměř žádný problém. Relativně konzervativní krajská instituce byla plánu na otevření svých (do té doby i pro leckteré zaměstnance) tajných prostor nakloněna: zbývalo sice vyřešit mnoho povolení a ústupků, divácké a provozní zázemí, termíny a postupy, ale to nejdůležitější nikomu rozhodně nechybělo: odvaha experimentovat.

Zbývalo ještě přesvědčit jedenatřicet zvolenských hereček a herců na to, že přijdou o pohodlí svých šaten, jistotu nápovědy a inspičních volání, přesné pořadí dramatických situací a dialogů, čtvrtou stěnu a perfektně aranžované mizanscény, podhledem bezpečně oddělené jeviště od hlediště, frenetickou děkovačku a přeplněné dárkové koše. Navzdory tomu, všichni byli nadšeni. A my jsme zatím také. Inu, uvidíme, jak se ta pořádná porce odvahy zúročí. Ťuk, ťuk, ťuk. ☎

ELENA KNOPOVÁ

teatrologička

V činohre reč ustupuje zo svojej dominantnej pozície. Oveľa dôležitejšia sa stáva jazyk inscenácie. Divadlo na to reaguje tak, že prináša na javisko tzv. krízové drámy, teda priveľa slov, málo dramatickej situácie a napätia. Sú to často dlhé uhovorené opusy. Tu nastáva problém. Kým jazyk divadla sa stáva vynaliezavejším, kontaminovaný inými druhmi umenia, verbum – jeden z prvkov jazyka divadla –, sa hercom odcudzilo. Nevyužívajú ho tak, aby povedané slovo pomáhalo vypovedať skryté a prekvapivé vzťahy. Vďaka hercom (a ich javiskovej reči) zaostáva za ostatným materiálom javiska. Prečo? Možno nedôvtipný predpoklad, že vypovedanému rozumie automaticky každý.

PETER ČANECKÝ

scénický a kostýmový výtvarník

Jazyk a reč divadla sú súčasťou mojej profesie. Slovo dokonca považujem za prvú tému, ktorou sa v scénografii zaoberám – je prvým predmetom môjho divadelného skutku a napokon aj obrazom môjho myslenia. Mám rád, keď sú jazyk a reč v obrazoch divadla bohatšie, ako ich dramatická alebo literárna predloha. Nemám rád, keď sa jazyk a reč divadla stanú prvoplánovými a vulgárnymi obrazmi nášho života. Teším sa z toho, keď divadlo v akejkoľvek forme obohatí človeka, prípadne spoločnosť. Stále si vážim to, že ľudia ešte chodia do divadla.



2 x 2

Čo sa deje
s jazykom
v súčasnom
divadle?

Čo sa deje
s jazykom
v súčasnom
divadle?



MARIÁN AMSLER

režisér

Jazyk sa mení. Postdramatické texty rezignujú na dialóg v klasickom slova zmysle. Prehovory postáv nadobúdajú skratkovitú formu, formu odsekov, často bez označenia kto hovorí, menia sa na tok slov či myšlienok. Dôležitosť získavajú scénické poznámky, ktoré už neslúžia ako pomôcka režisérovi a pokyn k javiskovej akcii, ale sú rovnocennou súčasťou poetiky autorov. A takto by som mohol pokračovať. Ani pri dramatizácii prózy alebo adaptácii filmových scenárov sa už nesnažím vtesnať textové predlohy do nijakých „zastaraných“ foriem dramatického písania. Súčasné divadlo pracuje s obrazmi, informáciami, projekciami, pohybom atď. Trúfam si preto povedať, že jazyk v klasickom zmysle stratil výsostné postavenie a stal sa jednou z mnohých zložiek, ktorými sa nám súčasné divadlo prihovára.

MICHAELA PAŠTEKOVÁ

teoretička umenia

Keďže mám väčšiu skúsenosť skôr s nezávislými projektmi, vedome ich jazyk neporovnávam s divadelnou rečou v tradičných kamenných inštitúciách. Považujem za prirodzené, že ich jazykový prejav je civilnejší, menej afektovaný, súčasne odvážnejší a experimentálnejší. Keďže ich „cielovkou“ je najmä mladšia generácia a usilujú sa, aby publikum nebolo len pasívnym prijímateľom obrazu a zvuku na scéne, musia hovoriť tak, aby dokázali vytvoriť obojstranný dialóg. Samozrejme, voľba rečového prejavu by nikdy nemala byť samoučelná a aj v zdanlivej jazykovej uvoľnenosti by mal byť jasný dôvod jej použitia.

Miklós Forgács
dramatik a dramaturg



Maďara neobalamutiš

Celé sa to začalo so slovom obalamutiť. Tomu slovu som vôbec nerozumel, ale ani nechcel rozumiieť, jednoducho ma fascinovalo, a vychutnával som si ho, len tak, pre seba, potajomky. Tušil som jeho význam, ale tvarom, znením mi nijako nepripomínalo slovenčinu, ktorú som pasívne poznal, ale aktívne som sa jej bál. Veľmi vnímavo a citlivo som po slovensky mlčal a zároveň vždy veľmi zložito skúšal všetko vysvetliť. Neustále som preto zostával sám, nevypočutý, opustený v polovičke slovenskej vety. A tak som si zvykol, že je to jedno, či hovorím, alebo mlčím, ostatní mi nerozumejú rovnako. Som pomalý a prešpekulovaný. Akoby som hovoril celý čas dookola: obalamutiťobalamutiťobalamutiť. Pred tridsiatimi rokmi sa mi pred konzultáciami na pohovory na VŠMU prihovril priškrtený, šeptavý hlas. „Vy ste ten Maďar? Tak máte nárok na tlmočníka!“ Bol to Vladimír Strnisko. Jeho vety a tajomný tón na mňa zapôsobili ako hypnóza. Budem hovoriť po maďarsky a všetci mi budú rozumieť! A tak som aj na pohovoroch hovoril a prekladal mi veľavážený herec zo štvrtého ročníka Attila Bocsárszky. Rýchlo som zistil, že Attila ovláda slovenčinu asi tak ako ja, len je odvážnejší. Hovoril som o unesení dievčaťa, čo on prekladal ako ukradnutie dievčaťa. Tak som sa osmelil aj ja a rýchlo som zistil, že neovládanie jazyka je v podstate rovnakou slobodou ako jeho perfektná znalosť. Chyby sú poéziou a presným odzrkadlením osobnosti, lebo každý kazí jazyk len tak, ako to on vie. O rok neskôr som stál pri vrátnici VŠMU a pri nejakej debate som povedal: „Mňa neobalamutiš, ty okrochane!“ Bol som slobodný a pripravený na svoju slovenskú divadelnú cestu. ☎

Ja a divadlo

vo februári kreslí — **nohavmede**



EMÍLIA ONDRIAŠOVÁ

vizuálna umelkyňa



Dvere k divadelnej (video) tvorbe mi otvoril režisér Marián Amsler. Po piatich rokoch réžie a strihu komerčných projektov to bola pre mňa osviežujúca zmena. Je to však úplne iné remeslo, ktorému sa učim len postupne. Najväčším rozdielom je, že to, čo vidím v strižni, nič neznamená. Nič neznamená ani to, čo sa odskúša na technickej skúške. Kým sa pred moje obrazy nepostavia herci, všetko je otvorené. Až s nimi sa skutočne začína tvorivý proces – prerábanie a upravovanie. A aj tak to nakoniec na javisku zakaždým vyzerá úplne inak. Musela som sa naučiť rešpektovať, že moje výstupy nie sú na doskách hlavným nositeľom informácie. Nesmú prehlúšiť herecké výkony, nejde o pútače pozornosti. Niekedy je ich jediným zmyslom vyplniť prestoj počas prestavby. V žiadnom prípade však nie sú iba estetickým doplnkom. Spájajú hercov aj divákov s akýmsi ďalším svetom, vesmírom mimo reality samotnej inscenácie. Milujem divadlo, lebo video dáva iný život. Video na javisku dostáva podobu inštalácie, ktorá vďaka hercom a tímu za oponou dýcha. A to v televízii ani na internete nenájdete.

PAVOL VIECHA

režisér



Momentálne pracujem v Mestskom divadle Žilina na inscenácii *Hey! Slováci*. Toto divadlo ma oslovilo spolu s dvojicou ďalších mladých režisérov, aby sme vytvorili krátke tvary na tému inakosti. Spolu s dramaturgom Matejom Feldbauerom teda skúmame regionálnu neznášanlivosť. Láka nás konflikt mesto verus dedina, Bratislava verus zvyšok Slovenska a podobne. Text a koncepcia inscenácie vznikajú kolektívne, prácou s hercami žilinského súboru. Údelom takéhoto tvorivého prístupu je stála nevedomosť, ako to „vypáli“. Okrem toho ďalej spolupracujem s ochotníkmi zo súboru L'ahostajňa a so súborom nevidiacich a zrakovo postihnutých v Divadle Zrakáč premýšľame nad ďalším spoločným projektom. Ten predošlý s názvom *Ste medzi nami* hrávame v Modrom salóne SND. Spoluprácu so Zrakáčmi si pochvaľujem. Sú to všetko nanajvýš bezočiví ľudia.

Naďalej pôsobím na Katedre réžie VŠMU ako doktorand. Pripravujem sa aj na stáž vo viedenskom Theater an der Wien. Teším sa na novú skúsenosť, tentoraz v opernom prostredí. A! Naša kapela O gadže bašaven, s ktorou hrávame cigánsku muziku, slávi po každom koncerte úspech. Plánujeme letnú šnúru po rómskych osadách a ďalšie koncerty po Slovensku a Česku.

IVETA FEJKOVÁ

herečka



V Divadle Alexandra Duchnoviča v Prešove hrám v rusínskom jazyku a scenáre máme písané v azbuke. Nie je to pre mňa nič nezvyčajné, pretože ide o môj materinský jazyk. Áno, je pravda, že sa niekedy nájdu slová, ktoré sú pre mňa nové, ale je to tak ako v každom jazyku – učíme sa stále. Práca na sebe je beh na dlhú trať. Do DAD-u som ako hosťujúca herečka nastúpila už v osemnástich, no bez vzdelania na Konzervatóriu Jozefa Adamoviča v Košiciach a bez skvelej herečky, učiteľky i priateľky Beáty Dubielovej, ktorá pomohla rozvíjať môj talent, by som dnes nebola tam, kde som. V dvadsiatich piatich mám hádam pred sebou plnohodnotný osobný aj kariérny život. Je krásne pozorovať, čo nám život prináša a prijímať herecké úlohy a výzvy v každom smere. V súčasnosti pracujem aj ako baristka, takže mám možnosť sledovať rôzne typy ľudí. Je to inšpiratívne, niekedy to využijem aj na javisku. Voľný čas neznamená únik, ale chvíľu na načerpanie energie a tú nachádzam v prírode. Chodievam do nej aj ako poľovníčka. No keď treba energiu doslova vybiť z tela, nastupuje vzdušná akrobacia.

Mám rada ľudí, ktorí „smdia človečinou“. Kolegov hercov, divákov, priateľov, spoločnosť, ktorá je plná človečiny. A keďže rodina je základ, rodina je srdce, môžem povedať, že aj DAD je súčasťou mojej rodiny.

Kaleidoskop

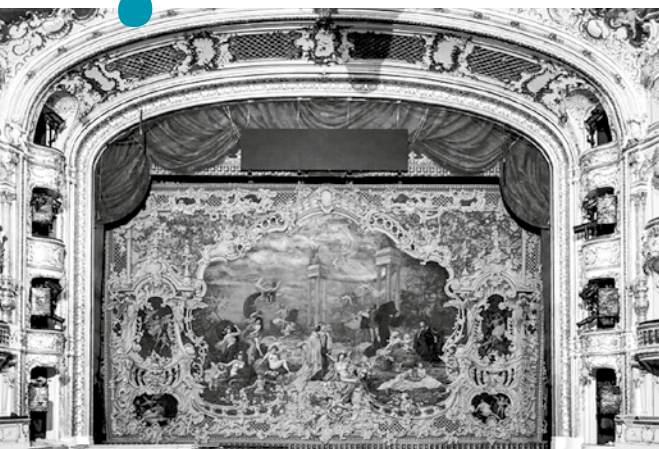
4. január

Pri príležitosti Roku slovenského divadla spustila TASR 52 dielny seriál reportáží o histórii a súčasnosti ochotníckych divadiel na Slovensku. Textové správy doplnené zvukovými záznamami, fotoreportážami a videozáznamom bude vydávať vo svojom spravodajskom servise vždy v sobotu o deviatej hodine. Prvé vydanie sa venovalo ochotníkom v obci Kurima.

5. január

Po tri roky trvajúcej generálnej rekonštrukcii sa v Prahe opäť otvorila budova Štátnej opery. Dostala nielen novú oponu, ale aj najnovšie technologické vybavenie či nové sedadlá vrátane individuálnych zariadení na čítanie tituliek vo voliteľnom jazyku. Slávnostný koncert pri príležitosti jej znovuoživenia mal podtitul *Státní opera v proměnách času (1888 – 2018)* a odohral sa presne 132 rokov od jej prvého otvorenia v roku 1888. Pod taktovkou hudobného riaditeľa Karla-Heinza Steffensa v rámci galavečera zazneli vybrané operné árie, ansámble a predohry symbolizujúce kľúčové momenty histórie budovy dnešnej Štátnej opery.

Nová opona pražskej Štátnej opery.
foto P. Neubert



15. január

Divadelný ústav v spolupráci s Domom umenia v Piešťanoch a občianskym združením Dedičstvo otcov pripravil výstavu s názvom Eva Kristinová... jednoducho kráľovná. Návštevníci si prostredníctvom nej môžu pripomenúť túto významnú umelkyňu a výnimočnú osobnosť slovenského herectva. Autorom výstavy je teatroológ Karol Mišovic a o jej grafickú stránku sa postarala Viera Burešová.

22. január

Pri príležitosti 190. výročia uvedenia prvého ochotníckeho divadelného predstavenia na našom území pripravilo Múzeum Janka Kráľa v Liptovskom Mikuláši výstavu s názvom Život v divadle, divadlo v živote. Hoci z roku 1830 sa mnoho artefaktov nezachovalo, návštevníci budú mať jedinečnú možnosť prezrieť si napríklad historické ručne maľované kulisy ochotníkov z neďalekých Smrečian alebo kostýmy od ochotníkov z Hubovej. Sprievodným podujatím výstavy je aj dramatické pásmo inšpirované životom Gašpara Fejérpatakyho-Belopotočského, ktorého autorom je Peter Vrlík.

30. január

V Kine Lumière mal premiéru dokumentárny film Anny Gruskovej s názvom *Život za divadlo*. Autorka sa v ňom prostredníctvom fiktívneho súdneho procesu zameriava na päť slovenských divadelných tvorcov – Oskara Nedbala, Viktora Šulca, Jána Jamnického, Magdu Husákovú-Lokvencovú a Blaha Uhlára –, ktorých osudovo poznačila vášeň k ich profesii a doba, v ktorej žili. Film vznikol pri príležitosti stého výročia slovenského profesionálneho divadla a plánuje sa aj jeho televízne uvedenie.

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.

Tipy redakcie

6. – 19. február

Divadelníci znepokojení vzostupom radikalizmu v krajine organizujú sériu inscenovaných čítaní knihy novinára Daniela Vraždu *Kotleba*. Podujatia budú prebiehať počas februára v mestách po celom Slovensku. Prvé čítanie sa uskutoční 6. februára v Dolnom Kubíne, nasledovať budú ďalšie v Banskej Štiavnici, Kežmarku, v Spišskej Starej Vsi a Spišskej Belej, Brezne, Bardejove a Spišskej Novej Vsi. Autorom konceptu je Ľubomír Bukový, účinkujú študenti VŠMU.

14. február

Love portrait, foto C. Bachratý



Jednou z možností, ako negýčovo osláviť Valentína, je zájsť do A4 – priestoru súčasnej kultúry na inscenáciu *Love portrait* v réžii Jara Viňarského. Performeri Heidi Šinková a Peter Tilajčík vytvárajú hravý obraz jednej alebo aj všetkých podôb lásky, v hlavných úlohách sú telo, pohyb, živá hudba aj svetelný koncept.

27. február

Divadlo na Hrad! V priestoroch Historického múzea SNM na Bratislavskom hrade sa vo februári otvorí výstava Divadelného ústavu *Divadelné storočie: stopy a postoje*, ktorá je súčasťou osláv Roku slovenského divadla a na ploche 1 500 m² prináša viac než tisíc exponátov.

Z éteru / TV

RÁDIO DEVÍN

- 9. 2. 16:30 Desať dekád divadla.sk (Ochotnícke divadlo a SND)
- 21:00 **I. S. Turgenov:** Jarné vody
- 12. 2. 21:30 **B. Němcová – J. Uličiansky:** Babička
- 14. 2. 17:00 Ikony slovenského divadla
- 16. 2. 16:30 Desať dekád divadla.sk (3x po prvýkrát v SND)
- 21:00 **E. Labiche:** Pán Perichon na cestách
- 18. 2. 20:00 Divadelný zápisník
- M. Bulgakov:** Puškin, Divadelný román
- 19. 2. 21:30 **M. Ferko:** Bohatier v býčej koži
- 21. 2. 17:00 Ikony slovenského divadla
- 23. 2. 16:30 Desať dekád divadla.sk (V. Turčány: Kaštieľ)
- 21:00 **H. von Kleist:** Rozbitý džbán
- 25. 2. 20:00 **J. Wernerová:** Pripútanie
- T. Repčiak:** Viktorka
- J. Bodnárová:** Snežný vrchol
- 28. 2. 17:00 Ikony slovenského divadla

RÁDIO REGINA

- 12. 2. 22:00 **M. Kukučín – P. Gregor:** Neprebudenný
- 19. 2. 22:00 **S. Zweig – J. Kákošová:** Strach
- 26. 2. 22:00 **A. Strindberg:** Slečna Júlia

DVOJKA

- 9. 2. 20:20 **Milan Čorba** (filmový portrét)
- 11. 2. 10:05 **Hasičský plášť** (televízna inscenácia na motívy poviedky A. P. Čechova)
- 13. 2. 09:55 **Noc v krčme U veľkého diviaka** (televízna adaptácia hry I. S. Turgeneva)

TROJKA

- 8. 2. 21:00 **Podivuhodný svet Júliusa Satinského** (dokumentárny film)
- 12. 2. 07:55 **Statky-zmätky** (televízna inscenácia hry J. G. Tajovského)
- 13. 2. 08:00 **Jožko Púčik a jeho kariéra** (televízna inscenácia hry I. Stodolu)

Konkrétne ø ...

LENKA ČEPKOVÁ

(dramatička a dramaturgička)

... Pri cestovaní po Rakúsku a „objavovaní“ rakúskej súčasnej drámy som narazila na dramatický text, ktorý nekompromisne vystúpil do popredia. Nielen preto, že zaň autor v roku 2018 dostal ocenenie Nestroypreis – Der Wiener Theaterpreis, alebo preto, že sa aktuálne nachádza na repertoári viacerých rakúskych či nemeckých divadiel. *Jedermann (stirbt)* od Ferdinanda Schmalza je výnimočný najmä svojím jazykom – esteticky inšpiratívnym a formálne náročným. Schmalz je dramatik so silným citom pre rytmus slov, obrazotvornosť, pointu a očividnú sebaróniu. Bolo by zaujímavé vidieť jeho dielo ako modernú alegóriu v kontexte slovenského divadelného prostredia.

JOZEF ČERVENKA (operný kritik)

... Po recenzii Dity Hradeckej na portáli Opera Plus zrušil urazený klavirista Lukáš Vondráček svoje chystané pražské koncerty. Vzápätí však svoj protestný manifest odvolal (ťažko povedať, či na základe tlaku usporiadateľov, alebo celá akcia bola rafinovaným PR). Podobná diskusia sa rozvinula nedávno aj u nás. Nasledovala po recenzii profilového koncertu Zboru Opery SND od Pavla Ungera na portáli Opera Slovakia. Okrem tradičných výhrad diskutujúcich, že recenzent by sám mal byť špičkovým umelcom, že recenzie bývajú lepšie i horšie, zazneli aj rozumné názory. Urazený zbormajster Pavel Procházka nereagoval zrušením operných predstavení,

ale bizarným otvoreným listom. Vymenovaním objektívnych príčin nekvalitného výkonu zboru v ňom tromfol aj výhrady kritika ku koncertu.

MARTIN MACHÁČEK (divadelný kritik)

... Otvorenie Státní opery v Praze se zúčastnil také maďarský premiér Viktor Orbán. Studenti AMU na jeho návštevu reagovali otvoreným dopisem. Řediteli Národního divadla Janu Burianovi v něm vytýkali servilitu a neochotu zmínit Orbánovi, jak se k situaci maďarských nezávislých umělců staví česká divadelní veřejnost. (Připomeňme, že Burian je taky vedoucí Katedry činoherního divadla DAMU.)

V odpovědi Burian studentům argumentoval tím, že někteří zahraniční hosté byli zvaní Úřadem vlády a on se nechtěl ze společenských důvodů vyjadřovat k jejich jednání. Dále zmínil, že z pozice ředitele Mezinárodního festivalu Divadlo dává maďarským umělcům prostor pravidelně a navíc v minulosti vyjádřil podporu například Róbertu Alföldimu. V závěrečné výměně zástupci studentů ocenili Burianovu snahu vést dialog, ale kontrovali, že zastávat umělecké pozice není totéž, co společenské a je to právě on, kdo může pozitivně využít svého vlivu ve prospěch maďarských divadelníků.

MILO JURÁNI (divadelný kritik)

... Od minulého roka sú vybrané predstavenia v divadle Lab tlmočené do posunkového jazyka. Študenti navyše chystajú aj *Deti ticha*, prvú pôvodnú inscenáciu v slovenskej posunkovej reči. Ide o jedinečnú formu inklúzie a rovnako výzvu pre celý tvorivý tím. A zrejme nielen umeleckú.

FEBRUÁR 2020
číslo 2 | 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

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 ne-

musia sa stotožňovať so stano-

viskami redakcie a vydavateľa.

Divadelný ústav je štátnou prí-

spevkovou organizáciou zriade-

nou Ministerstvom kultúry Slo-

venskej republiky. EV 3021/09

ISSN 1337-1800



MINISTERSTVO
KULTÚRY
SLOVENSKEJ REPUBLIKY

Myslíte už znova na Vianoce?

Nahláste si v LITA svoje diela a tohtoročné
sviatky sa vám začnú už koncom leta.

Od septembra posielame odmeny
za použitia diel v roku 2019.

moja.lita.sk

lita

LITA, autorská spoločnosť

Ak máte záujem ø predplatné, ø inzerciu, ø informácie...
všetko nájdete na stránke www.theatre.sk v sekcii

časopis kød, v kníhkupectve Prospero a na e-mailových
adresách prospero@theatre.sk alebo kod@theatre.sk.



REGISTER

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

VÝSTAVA 28. február

4. október 2020

STOPY
A POSTOJE

A

V

D I

storočie

D

É

L

E

N

TELENA
LUKA
BEREN

R • K
SL • VENSKEH •
DIVADLA 2 • 2 •

 MINISTERSTVO
KULTÚRY
SLOVENSKEJ REPUBLIKY

Hlavný usporiadateľ výstavy

DIVADELNÝ ÚSTAV
BRATISLAVA

Spolusporiadateľ výstavy

 SLOVENSKE NÁRODNÉ MÚZEUM
HISTORICKÉ MÚZEUM

Divadelný ústav a Slovenské národné múzeum – Historické múzeum sú štátnymi príspevkovými organizáciami zriadenými Ministerstvom kultúry Slovenskej republiky.

Hlavní mediální partneri
Roku slovenského divadla 2020

 **rtv:**
SLOVENSKÁ TELEVIZIA
SLOVENSKEJ REPUBLIKY

.tasr.

Mediální partneri
Roku slovenského divadla 2020

 **Pravda**

aktuality.sk

bigmedia **kód**
PREDNÍM OUTDOOR

Portál JAVSKÉ

in.ba **CITYLIFE.SK**
CITYLIFE SK

Mediální partneri
Slovenského národného múzea
– Historického múzea

Pravda **rtv:**
SLOVENSKEJ REPUBLIKY

.tasr. **Historické
REKONŠTRUKČNÉ
HRNČARSTVO**

ROKDIVADLA.SK

→ SNM – HISTORICKÉ MÚZEUM → Bratislavský hrad