

- Ø Andrej Petrovič
- Ø Svetlonos – Odivo
- Ø Láska slečny Elliotovej v DAB Nitra
- Ø Hriech/Její pastorkyňa v Činohre SND
- Ø Objekt Ty (Veľa slov o láske) – UhoL92
- Ø Kiosk
- Ø Marie Gourdain

október



kód

konkrétne ø divadle

číslo 8 | ročník 14 | 2020

cena 2 €



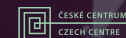
sám
na javisku

juraj **kukura**^(sk) lukáš **latinák**^(sk)
christoph **bochdanský**^(at) mária **karolová**^(sk) pasi **mäkelä**^(fin)
tomáš **danielis**^(sk) filip **teller**^(cz) pavol **seriš**^(sk) viktória **jehlárová**^(sk)
jan **hrubec**^(cz) peter **konečný**^(sk) antez^(fra) peter **gärtner**^(sk) stroon^(sk)

foto: peter vlkovič



Z verejných zdrojov podporil
Fond na podporu umenia
- hlavný partner festivalu



österreichisches kultur forum^{bits}



• RÁDIO_FM

• RÁDIO DEVÍN



akevno.sk



Milí čitatelia a čitateľky!

kôd október 2020

Martina Mašlárová

Sľubný začiatok sezóny – ako sa dalo čakať –, zahatali opäť sprísnené protipandemické opatrenia. Netreba tu pripomínať, čo všetko to znamená pre kultúrny priemysel. Príznačná je v tejto situácii ilustrácia Mareka Cinu – mnohým už iste napadlo, že najlepšie by bolo zbaliť kufre a zutekať.

S tým, že za hranicami sú spravidla nastavenia kultúrnych politik priaznivejšie pre tvorbu (aj v časoch pandémie), majú už dlhé roky skúsenosť zvlášť súčasní tanečníci. Na druhej strane, mnohí z nich sa z rôznych dôvodov na Slovensko vracajú – či už s dlhodobjším zámerom, ako nový šéf Baletu v Košiciach Andrej Petrovič, alebo prichádzajú na umeleckú rezidenciu či na festivaly prezentovať svoju tvorbu. Práve premenlivá identita tanečníka – umelca, ktorý je výborným vývozným artiklom, ale zároveň môže prinášať nové inšpirácie do domácej tvorby, sa vinie ako téma našim októbrovým číslom. Viaceré články pritom naznačujú, že aj na rôzne obmedzenia sa dá cez istú optiku nahliadať ako na nové príležitosti. Parafrázujúc Pinu Bausch by sme preto v súčasnej situácii mohli povedať – kým sa tancuje, ešte nie sme celkom stratení.

FOTO NA OBÁLKE
Svetlonos, Odivo, foto K. Baranyai

obsah

na margo

- 2 Na margo Slovenskej
tanečnej platformy
Katarína Figula

rozhovor

- 3 Otváranie inštitúcií nezávislým
tvorcom je vzájomne prospešné
rozhovor s Andrejom
Petrovičom

recenzie

- 12 Tajomstvá v rodine sú ako krivá
podlaha – zvyknete si, no zle sa
po nej chodí
Soňa Jánošová
• HREICH/JEJÍ PASTORKYŇA
(ČINOHRA SND)

- 17 Sila hriechu a čaro materstva
Juliana Beňová
• HREICH/JEJÍ PASTORKYŇA
(ČINOHRA SND)

- 20 Pohľadnica z dobového
Anglicka

Miroslava Košťálová

• LÁSKA SLEČNY ELLIOTOVEJ
(DAB NITRA)

- 24 Vizuálna všehochuť Svetlonosa
Zuzana Timčíková
• SVETLONOS (ODIVO)

- 28 Objekt láska
Elena Knopová
• OBJEKT TY (VELA SLOV O LÁŠKE)
(UHOL_92)

festivity

- 31 Kiosk 13: Zo škodlivej vifonky
ozdravné gazpacho
Milo Juráni

zahraničie

- 36 Zvony smrti a zvody impresária
Zuzana Uličianska

extra

- 40 Za čím slovenskí tanečníci
odchádzajú do zahraničia

a prečo sa vracajú späť
na Slovensko?

8 otázok p...

- 43 ...tvorbe medzi Francúzskom
a strednou Európou
rozhovor s Marie Gourdainovou

in memoriam

- 48 Odišli
Vladimír Štefko

krátko kriticky

- 50 Rozpačitá trojsúborová Carmen
Jozef Červenka

- 51 Z lesa či do lesa?
Lucia Galdíková

knižná ukážka

- 52 Sondáž nezávislej divadelnej
kultúry na Slovensku
Miroslav Ballay

53 knižné tipy

z tvorby

- 54 Tém je veľa, my iba sme
Barbora Janáková

2x2

- 54 Na čo by sa mali pripraviť
nováčikovia na vedúcich
pozíciách kultúrnych inštitúcií?

glosa

- 55 Amputácia výrastkov
Michal Ditte

56 ja a divadlo

- Lukáš Bobalik
Damani Campbell Williams
Julie Charalambidou

58 kaleidoskop

59 tipy redakcie

59 z éteru/TV

60 + p –

Katarína Figula

koordinátorka Slovenskej tanečnej platformy



Na margo Slovenskej tanečnej platformy

V roku 2009 to bolo prvý-, ale doteraz aj poslednýkrát, keď sa slovenská scéna súčasného tanca komplexnejšie predstavila zahraničnému profesionálnemu publiku. Vtedy sme ako Asociácia Bratislava v pohybe v spolupráci s Asociáciou Divadelná Nitra v rámci výročného mítingu medzinárodnej siete IETM prezentovali showcase dvanástich tanečných predstavení. Takáto jednorazová prehliadka však z dlhodobého hľadiska výraznejší prienik na zahraničné javiská slovenskému tancu nepriniesla.

Po jedenástich rokoch, aj vďaka konzistentnej podpore zo strany Fondu na podporu umenia, sa slovenský tanec posunul výrazne vpred, i keď stále existuje v neadekvátnych podmienkach. Vzniká viac zaujímavých produkcií, ktoré môžeme vďaka niekoľkým nezávislým centráum kultúry vidieť vo viacerých reprízach aj mimo hlavného mesta. Scéna sa sieťuje vďaka pôsobeniu Platformy pre súčasný tanec PlaST a môže sa konfrontovať so zahraničnými trendmi vďaka festivalom Bratislava v pohybe či Nu Dance Fest. Slovensku však stále chýba „tanečný dom“ – dancehouse, ktorý by sa dennodenne venoval rozvoju a prezentácii súčasného tanca. Ďalším absentujúcim prvkom na domácej tanečnej scéne bola dlhé roky prehliadka (platforma), ktorá by tanec pravidelne prezentovala zahraničným a slovenským profesionálom. Okolité krajiny pritom tieto prehliadky už úspešne realizujú a na Českej tanečnej platforme sa pravidelne medzi úspešné produkcie radia tie, ktoré vytvorili práve Slováci.

S týmto vedomím vznikla idea, ktorá sa pomaly mení na realitu. Slovenská tanečná platforma/Slovak Dance Platform je festivalom showcasového typu, ktorého cieľom je ucelene prezentovať aktuálnu tvorbu domácich tanečných tvorcov, podporiť väčšiu viditeľnosť slovenského tanca

doma a v zahraničí, ako aj umožniť hodnotenie kvality sezóny odbornou verejnosťou. Vzniká ako bienále a po prvýkrát sa uskutoční 26. – 29. novembra 2020 v Bratislave z iniciatívy štyroch organizácií: Asociácie Bratislava v pohybe, Platformy pre súčasný tanec – PlaST, Divadelného ústavu a Nu Dance Festu. Ide o výberovú prehliadku, do ktorej umelci mohli prihlásiť diela zo svojho aktuálneho repertoáru, ktoré mali premiéru počas ostatných dvoch sezón. Z prihlásených projektov odborná dramaturgická rada zložená zo slovenských a zahraničných expertov zostaví finálny program skladajúci sa z deviatich až dvanástich diel (pre pandémiu výber stále prebieha a uzavrie sa 19. októbra).

Vybrané diela budú uvedené na platforme pred profesionálnym publikom, ktoré rozhoduje o pozvaní inscenácií na zahraničné i domáce festivaly, prehliadky, hostovania. Účasť na Platforme je pre umelcov tiež príležitosťou pre nadviazanie medzinárodnej spolupráce pre potreby budúcich rezidencií a koprodukcí. I napriek pandémie je v tomto okamihu na prvú Slovenskú tanečnú platformu prihlásených asi 30 zahraničných prezentérov, kurátorov, producentov, riaditeľov tanečných centier a festivalov z Nemecka, Francúzska, Belgicka, Španielska, Rumunska, Maďarska, Ukrajiny či Českej republiky, a tiež viacero dramaturgov slovenských nezávislých kultúrnych centier. Okrem predstavení platforma ponúkne aj rôzne prezentačné formáty, diskusie a stretnutia, ktoré umožnia slovenským tvorcom nadviazať osobné kontakty so zahraničnými partnermi. Veríme, že aktuálna kritická situácia sa stabilizuje do tej miery, že sa nám pri dodržaní všetkých aktuálne platných opatrení podarí platformu realizovať tak, ako sme ju naplánovali, aj s účasťou zahraničných hostí. [🔗](#)

Maja Hriešik

tanečná teoretička, režisérka

Otváranie inštitúcií nezávislým tvorcom je vzájomne prospešné

Andrej Petrovič patrí do generácie tanečníkov, ktorí v období, keď sa Slovensko stalo súčasťou väčšieho európskeho celku, skúsili svoje šťastie na medzinárodnej scéne. Ešte ako študent VŠMU okúsil prácu v zahraničných súboroch v Salzburgu, Ríme a Bruseli. Po skončení VŠMU sa dostal do Londýna, kde zotrval dvanásť rokov v Akram Khan Company. Pôsobil v súbore ako tanečník, neskôr aj asistent choreografa a repetítor. Súčasne sa čoraz viac venoval aj vlastnej autorskej tvorbe. Na začiatku leta sa stal novým šéfom Baletu košického Štátneho divadla.

Čo robil Andrej Petrovič pol roka pred vymenovaním za šéfa košického Baletu?

Bol som v Londýne a pripravoval som novú inscenáciu *Netvor (Creature)*, ktorá vznikala v spolupráci English National Ballet a Akram Khan Company. Mal som plný kalendár workshopov, ktoré som mal viesť, Francúzsko, Holandsko, Rakúsko. Ako umelec na voľnej nohe som bol rád, že sa mi zase raz podarilo zabezpečiť fungovanie na rok dopredu a že tam bol aj čas, ktorý som mohol stráviť s rodinou na Slovensku. No prišla pandémia. Rozrobené predstavenie sa zakonzervovalo, premiéra sa odložila na neurčito a zahraničné učenie sa rušilo jedno za druhým.

A čo robí Andrej Petrovič teraz?

Stal som sa súčasťou nového vedenia Štátneho divadla Košice. Od generálneho riaditeľa Ondreja Šotha všetci

ANDREJ PETROVIČ

foto J. Barinka

noví riaditelia súborov dostali relatívne dosť slobody. V divadle je skvelý tím a zázemie. Ponuka ma prekvapila, ale potešilo ma, že so súborom pociťujem taký silný súzvuk. Verím, že môžeme niečo zásadné ponúknuť. Už dlhšie som pociťoval limity v tom, čo sa dá dosiahnuť na voľnej nohe so statusom nezávislého tanečníka, najmä na Slovensku. Cítil som potrebu posúvať veci na vyššiu úroveň a tiež som potreboval byť viac s rodinou. Vesmír ma vyslyšal. Pociťujem však veľký rešpekt voči tomu, že vstupujem do arény, kde sa definuje aj kultúrna politika, budem niest zodpovednosť za viac než len svoju umeleckú prácu. Na manažérsku rovinu šéfovania baletu si momentálne zvykám. Našťastie, možnosť pracovať so súborom kontinuálne a sústredene mi to vynahrádza. Veľa sa učím. Teraz moje snahy dostanú legitimitu, budem môcť byť nápomocný širšej komunite. Takže teraz som také kinderko. Niečo garantuje moja doterajšia medzinárodná skúsenosť, všetko to, čo mám za sebou. To je mliečna čokoláda. Bielou čokoládou je nová pozícia, ktorú zastávam. A ešte je dúfam vo mne aj ďalšie prekvapenie – nejaká hračka (*smiech*). Chcem ponúknuť niečo komplexné.

Na Slovensku je skôr praxou, že sa do vedenia súborov dostávajú ľudia z interného prostredia divadla. Ondrej Šoth prišiel s úplne novým a celkom mladým tímom. Ako vás prijali v súbore?

Mal som veľmi ľahký nástup. Predtým balet viedol Ondrej Šoth, ktorý je tiež v prvom rade tvorca, až potom manažér. Okrem toho, jeho tvorba vždy inklinovala k modernejšiemu videniu, k fúziám žánrov. Súbor je preto otvorený novým výzvam a je veľmi pracovitý. Zareagovali na mňa veľmi priateľsky. Dobré ma prijali dokonca aj v činohernom súbore, pre ktorý robím pohybové tréningy.

Pod'me sa rozprávať o podmienkach, v ktorých tanec na Slovensku vzniká. Sám si si vyskúšal rôzne – aj tvorbu na voľnej nohe, aj host'ovské choreografie, aj pôsobenie v medzinárodnom súbore. Ako vnímaš možnosti a limity každej z nich?

Tanečníci na Slovensku sú nesmierne kreatívni a mladá generácia je v porovnaní s tou mojou viac zainteresovaná do diania v regiónoch, z ktorých tanečníci pochádzajú. Napríklad v Námestove na Orave, kde som nedávno bol, niekoľko rokov funguje festival súčasného tanca z iniciatívy mladého tanečníka Andreja Štepitu. Úžasné. Mal som tých mladých ľudí možnosť vidieť v akcii, manažérsky sú schopní, vedia sa postarať aj o financie, komunikovať s verejnosťou, popri tom tvoria. Už to nie sú len ruky a nohy, čo sa vedia hýbať, ale aj hlava.

P/ONE OF THE SEVEN (Andrej Petrovič)
foto N. Zajačiková



ITMOI (IN THE MIND OF IGOR) (Akram Khan Company)
foto J.-L. Fernandez

A hlavne majú chuť robiť na Slovensku. Ponúkajú obsahy na miestach, na ktorých nič podobné predtým nebolo. Takže by sme si mohli gratulovať, že ich tu máme. Naozaj to však dokážu robiť celé sami? Bez adekvátnych financií a profesionálnej podpory sa nič nedá robiť dlhodobo. Použijem ako príklad jedno z posolstiev posledného diela Slávy Daubnerovej *Masterpiece* – umelec nemusí byť zodratý a utrpený, aby vzniklo kvalitné umenie. Za málo peňazí sa dá spraviť len určitý druh scénického diela – tie veľkolepejšie a prepracovanejšie to nebudú. A okrem toho, prečo by umelec nemal mať nárok bývať vo svojom a nielen v podnájme? Čiže stále je tu otázka, či tanečník na Slovensku zo svojho umenia dokáže slušne žiť. Zdroje chýbajú najmä po produkčnej stránke, život diela končí už po pár reprízach, chýbajú producenti, ktorí by sa o diela starali, ponúkali ich do zahraničia. Umelec to sám nedokáže. Chýbajú nám celé zložky, ktoré umenie dávajú do obehu. Problém s hľadaním vhodného priestoru a s hľadaním publika majú rovnako v Košiciach ako aj v Paríži, ale taneční umelci aspoň môžu kočovať, nemusia ich brzdiť hranice jazyka. Tak ako každému umeniu a spoločnosti, aj tancu prospieva možnosť konfrontovať sa s rôznorodým publikom a medzinárodným kontextom.

Vlani si produkoval vlastný autorský projekt P/One of Seven. Zároveň si v ňom tancoval. Aká to bola skúsenosť?

Zažil som malé peklo. Od skončenia konzervatória som pôsobil v rôznych súboroch. Ani to nebolo ľahké, musel som byť neustále činný, ale doteraz som nikdy nemusel byť v pozícii producenta aj choreografa, a až nakoniec aj interpreta. Je ťažké byť slobodným umelcom na Slovensku. Nedajbože ešte aj s rodinou. Všetci z tvorivého tímu, s ktorým som sólo pripravoval, museli súčasne riešiť niekoľko projektov, aby si zabezpečili existenciu. Práca bola prerušovaná, už len zorganizovať stretnutie všetkých v rovnakom čase bol nadľudský výkon. A to sme ešte mali šťastie, že sa Stanica Žilina-Záriečie stala naším koproducentom, vďaka čomu som ušetril časť nákladov a na podstatnú časť skúšok získal zázemie. V podmienkach, aké sú na Slovensku teraz, chýba najmä pokoj pre prácu, tvorbu. Možno keď je človek mladší, tak sa vydrží trmancovať viac, ale vidím, že aj mladší tvorcovia sú niekedy na konci s dychom.

Prešiel si rôznymi súbormi v zahraničí, kde nie je nezvyčajné, že alternatívnejšia umelecká tvorba vzniká práve na javiskách príspevkových súborov. Aké boli tvoje prvé skúsenosti so spoluprácou s kamenným telesom – konkrétne v Balete SND?

Zažil som dve také spolupráce a v oboch prípadoch som vytvoril duetá, ktoré sú súčasťou väčších projektov. Išiel som na to skromnejšie. V tom čase som ešte nemal toho toľko za sebou, bol som opatrný. A možno aj vďaka tomu som zažil veľmi príjemnú spoluprácu, tanečníci mali veľký rešpekt a boli najmä zvedaví. Napätie môže vznikať z repertoárovej povahy našich kamenných divadiel, ktorej sa hostujúci choreograf musí prispôbiť. Narazia na seba dva odlišné spôsoby produkovania. V inštitúcii je na naskúšanie diela relatívne málo času, tanečníci neustále skúšajú aj iné veci a, samozrejme, udržiavajú v chode veľmi rôznorodý a náročný repertoár, takže ich pozornosť je rozptýlená. Nie vždy je čas a chuť experimentovať a ísť do hĺbky.



P/ONE OF THE SEVEN (Andrej Petrovič)
foto E. Rácová

Najdlhšiu skúsenosť máš s pôsobením v Akram Khan Company. Ako by si charakterizoval prácu v tomto telese?

Naša spolupráca sa začala pred dvanástimi rokmi. V tom čase som sa vrátil zo zahraničia dokončiť školu a počas toho som spolupracoval na celovečernom predstavení *Paisyn* s Jarom Viňarským. Tá spolupráca s Jarom ma tak nakopla, že som si povedal, že chcem pracovať presne takto intenzívne a najlepšie ihneď. Pamätám si, sedel som na Hviezdoslavovom námestí, a vtedy mi zazvonil telefón. Volali mi zo súboru Akrama Khana, že hľadajú náhradu do predstavenia a či by som mohol o pár dní prísť. A bolo. Splnilo sa mi želanie pôsobiť v profesionálnom súbore, byť súčasťou tvorivého tímu, v ktorom každý vie, čo robí – od producenta, ekonomického riaditeľa, predajcov, manažérov šnúr cez ľudí, ktorých prácou je vzdelávanie a prepájanie s mladými divákmi, až po asistentov,

repetítorov a, samozrejme, aj tanečníkov. Ocitol som sa v komplexnom tíme, ktorý mal dokonca aj osobitného človeka na vybavovanie víz a komunikáciu s úradmi. V tomto súbore som sa naplno mohol venovať tancu.

Má takýto súbor vlastnú sálu alebo divadlo? Koľko tanečníkov pôsobí v súbore?

To závisí od projektu, ktorý sa práve hrá alebo pripravuje. Tanečníci sa požívajú na konkrétnu spoluprácu. Robia sa konkurzy. V Anglicku sa súbory odlišujú aj podľa toho, či sú koncipované ako medzinárodné, alebo národné. Od toho sa odvíja aj skladba súboru a miera hostovania v zahraničí, a niekedy aj to, či majú svoje vlastné priestory. Akram Khan Company je medzinárodný súbor, ktorý nemá vlastné priestory a nadväzuje pri každom naštudovaní koprodukčné spolupráce s kamennými scénami, ktoré poskytujú zázemie a marketing. Akram je okrem toho rezidenčným umelcom (Associate Artist) prominentného centra Sadler's Wells Theatre, čo je okrem prestíže aj praktická výhoda, ktorá

mu umožňuje využívať ich sály. No má to svoje limity, lebo Sadler's Wells Theatre zastrešuje mnoho slávnych umelcov.

Časy sa zmenili, medzinárodné spolupráce sa komplikujú. Aby to nebolo málo, aj brexit sťažuje situáciu. Ty sám si zažil štátnu karanténu, lebo si do poslednej chvíle pracoval na novej produkcii v Londýne. Ako vidíš najbližšie obdobie a budúcnosť veľkých súborov, ako je Akram Khan Company? Priznám sa, že neviem, je to veľká neznáma. Všetky projekty zamrzli. Na koncepte medzinárodnosti je postavený aj súbor English National Ballet, tak aj ten má otáznu budúcnosť. Viem, že tanečníkom ponúkli možnosť získať rezidenčné karty, aby ich ochránili pred otravnými úradmi, ale netrúfnem si predvídať, ako to ovplyvní atraktivnosť Anglicka pre špičkových zahraničných umelcov. Čo sa týka zdrojov – neviem si predstaviť, že by tanec bol financovaný iba z národných fondov. Ak mám porovnať slovenský a britský spôsob financovania, tak tam štátne fondy dopĺňajú financie zo súkromného sektora – sponzori. Tí sú u nás stále zriedkaví. Okrem toho sú neodmysliteľné medzinárodné koprodukcie. Súbor získa väčší trh, na ktorom môže pôsobiť, a zároveň má možnosť spolupracovať, konfrontovať sa. Nejde teda

SVÄTENIE JARI (English National Ballet)
foto L. Liotardo



len o cestovanie, ktoré je ohrozené, ide aj o dôležitosť spoluprác, sieťovania. To nás doteraz posúvalo ďalej.

Sme späť pri kultúrnej politike. Ako ju zo svojej pozície mieniš robiť?

Moja vízia je dať priestor progresívnejším umelcom bez zázemia, aby mohli v Štátnom divadle Košice prezentovať svoju tvorbu. Chcem tým vyslať signál, že štátna inštitúcia sa dokáže otvoriť nezávislým, avantgardnejším tvorcom, je to vzájomne prospešné. Umelci získajú kvalitný priestor na prezentáciu, interní pracovníci nejaké nové inšpirácie a inštitúcia nové publikum. Ďalším krokom môže byť to, že hosťujúci tanečníci spravia pre interných tréningy, ochutnávku iného prístupu. Možno z toho vyplynie budúca spolupráca, ktovie. No dôležité je, že nezávislí umelci dostanú možnosť prezentovať sa a pracovať v profesionálnych podmienkach, v priestore, kde je veľký svetelný park, dostatok technického personálu.

Je veľmi veľa Slovákov, ktorí ako tanečníci alebo taneční pedagógovia uspeli v zahraničí. Majú naozaj vynikajúce renomé. Našich choreografov pôsobiach na medzinárodnej scéne je už menej. A produkcii, ktoré vznikli v domácich podmienkach a uspeli vonku, je ako šafranu. V čom je problém?

Problémom je nedostatočné sieťovanie kultúrnych domov, nedostatok promotérov. A okrem toho, chýba nám priestor, v ktorom dokážeme ukázať nielen produkciu, ale aj dobré zázemie, divadlo, ideálne aj kaviareň, do ktorej si s potenciálnym partnerom potom sadneme na kávu a rovno v nej dohodneme spoluprácu. Musíme mať profesionálnu scénu, v ktorej bude sedieť aj administratíva, čiže potrebujeme komplexný manažment, nestačia šikovní tanečníci. Potrebujeme aj tých, ktorí sa venujú propagovaniu umenia – či už smerom k médiám, alebo za účelom predaja predstavení.

Počas epidémie COVID-u sa ukázalo, že na Slovensku mnohí profesionálni umelci nemajú žiadnu istotu, umelec na voľnej nohe je veľmi zraniteľný. Aké máš

skúsenosti s Anglickom, kde si najdlhšie pôsobil?

Nie je to ľahké ani v Anglicku, tanečníci sa musia obracať, ale je to väčšia krajina s viacerými možnosťami. Na Slovensku som zažil, že všetko je fajn, kým nenastane problém. Máš slobodu, sám sa rozhoduješ, do akej spolupráce pôjdeš, čerpáš granty na projekty, definuješ si svoj časový harmonogram, ale problémy prichádzajú. To sme práve zažili. A vtedy sa ukáže, aké zbytočné je, že po celý ten čas odvádzáš dane, sociálne a zdravotné odvody. Nemáš sa kam obrátiť.

Čo s tým? Pomohol by štatút umelca?

Počas pandémie sme o tom veľa diskutovali. Bol som aj sám zvedavý, aké sú skúsenosti z okolitých krajín. Mnohí z mojej generácie sme sa etablovali v zahraničí, začali sme teda medzi sebou komunikovať a zbierať dáta, príklady. A treba povedať, že síce nie sme taká ekonomická veľmoc ako Nemecko alebo Belgicko, ale systematická podpora umelcov funguje aj v neďalekom Slovinsku. Túto skúsenosť nám sprostredkoval tanečník Milan Tomášik, ktorý ako slobodný a aktívny umelec pôsobiaci na slovinskej umeleckej scéne má nárok aspoň na sociálny balíček – štát za neho odvádza odvody do sociálnej a zdravotnej poisťovne a vzniká mu tak nárok na dôchodok. Potom sú tu príklady z Francúzska a Belgicka, ktoré nastavili plošnú podporu umelcov pracujúcich na voľnej nohe už dávnejšie. Vo Francúzsku je tento systém výsledkom tlaku, ktorý vyvinuli filmári v šesťdesiatych rokoch, lebo narážali na problém, že aj herci, aj iné pomocné profesie potrebné na nakrúcanie boli celý týždeň v zamestnaní, ktoré ich živilo, nakrúcať sa dalo len cez víkendy. Potrebovali zabezpečiť väčšiu flexibilitu a dostupnosť umelcov. Stanovila sa preto minimálna gáža, na ktorú mali nárok aj umelci na voľnej nohe, tá ich chránila v období, keď nemali dostatok ponúk, ale boli o to viac motivovaní základnú sumu si vylepšiť filmovaním. Musí sa zmeniť optika, že keď niečo dáme umelcom, tak oni to len „prežerú“. To, že sa umelec podporí základnou, minimálnou sumou, je len investícia.

8 Cesta ku generovaniu ďalšieho zisku, ktorým navyše

prispiievajú do systému. Systém pomoci sa dá nastaviť tak, že podpora zaviaže umelca k určitému počtu aktivít. Na základe nich sa následne môže uchádzať aj o rôzne ďalšie benefity, akým je napríklad platené voľno, takže to môže byť transparentné a prospešné pre všetkých.

Akram Khan je špecifický na súčasnej tanečnej scéne nielen tým, že urobil veľmi úspešnú fúziu súčasného tanca s tancom kathak (klasický tanečný štýl typický pre sever Indie, pozn. aut.), ale robil choreografie aj pre baletný súbor. Ako vznikala a ako bola prijatá choreografia Giselle pre English National Ballet, na ktorej si robil asistenta choreografie?

Akram aj predtým dostával ponuky choreografovať pre baletné súbory, ale odmietal to. Získala si ho až Tamara Rojo, umelecká riaditeľka English National Ballet, veľmi šarmantná a inteligentná dáma. Mala dobrý nos, lebo Akramov spôsob práce sa na veľké javiská hodí, diela sa vyznačujú muzikalitou, je okrem toho veľmi vizuálny. A čo je hlavné, dokáže pracovať s veľkým počtom tanečníkov. Bolo však treba zladať živelnosť, ktorá je pre jeho rukopis typická, adaptovať mnohé „akramovské“ kvality pohybu pre klasickú techniku. Takže sme zhruba dva týždne pred začiatkom skúšok pracovali a skúšali materiál na testovacích tanečníkoch, ktorí boli silní v technike klasického tanca. Ukázali sme im materiál a nechali ho

ATLAS (Liptovské divadlo tanca)
foto archív divadla



L/ONE OF THE SEVEN (Andrej Petrovič a ME-SA)
foto N. Zajačiková

spracovať a potom sme doladľovali prvky, ktoré budú sú ich silnou stránkou, alebo jednoducho v súčinnosti s ich telami nevyzerali dobre. Bol to rozumný ťah.

Balet sa vyznačuje prácou s fixným a precíznym pohybovým slovníkom, ktorý si vyžaduje vhodný tréning. Pri súčasnom tanci mnohokrát ide o búranie všetkého známeho, hľadanie slovníka pre dané dielo. Ako ste toto skĺbili?

Pri *Giselle* sme sa nakoniec priblížili klasickému slovníku na 90 percent. Teraz pri *Creature* si trúfam povedať, že to už bude v pomere 50 na 50. Klasická technika je tam najmä v kvalite vertikály, ľahkosti pohybu a súčasnejšie princípy sa prejavia v práci s gravitáciou, v dôraze na zemitosť, rýchlosť, široké a nízke polohy. Veľa pozornosti sme venovali výrazu tanečníkov, ktorý je v balete vyslovene dramatický a občas zabída do pantomímy. Hľadali sme viac prirodzenosti, pracovali s civilným gestom.

Čo získala Tamara Rojo spoluprácou s Akramom Khanom?

Jej súbor sa stal flexibilnejší a schopný komplexnejšieho výkonu. Tamara priniesla napríklad do English National Ballet aj *Svätenie jari* od Piny Bauschovej. Ako jedinej sa jej podarilo získať práva na opätovné naštudovanie. Ona je nesmierne vnímavá, komplexne sleduje scénu a pozná tanečné dejiny. A zároveň dvíha latku pre tanečníkov, ktorí sa uchádzajú o angažmán v divadle. Nakoniec, platí to aj opačne. Sám si uvedomujem, ako mi v súčasnom tanci pomáha klasická technika. Ukazuje sa ako skvelý ranný warm up – zohreje a naladí celý kolektív na jednu vlnovú dĺžku.

Je taký kliše názor, že slovenským tanečníkom pri presadení sa v zahraničí pomáha ich živelnosť. Istý čas sa dokonca úspech pripisoval dobrému základu, ktorý tanečníci získali skrz techniku ľudového tanca. Súhlasíš? Čo bol ten tvoj tromf?

Podľa mňa je to skôr o slovenskom temperamente a povahe

než o nejakej tanečnej technike. Je to v tom, ako pôsobíš, ako sa vyjadruješ, aký si spoľahlivý v spoluprákach. Akram často hovoril, že my Slováci sme priami, je to s nami raz tak, raz inak, ale vždy vie, čo si myslíme. Dovolím si dodať, že je to aj o skromnosti, ktorá aspoň v čase, keď som sa presadil ja, chýbala mnohým tanečníkom zo Západu. My sme si nekládli priveľa požiadaviek, boli sme pracovití a dalo sa na nás spoľahnúť. Neviem, či to je tak aj dnes. Európa je plná neuveriteľných tanečníkov, neviem, či by som sa dnes uchytil. No my sme vtedy veľmi chceli robiť, skúsiť všetko, boli sme zvedaví. Asi to zabralo.

Privádza nás to k najmladším tanečníkom, s ktorými si na Slovensku nedávno spolupracoval – k študentom špecializácie Tanečné divadlo a performancia na VŠMU a k žiakom konzervatória v Liptovskom Hrádku. Aká to bola skúsenosť?

Práca na inscenácii *Atlas* v Liptovskom Hrádku bola najkrajšia skúsenosť, akú som doteraz vôbec mal. Spočiatku som sa obával, mal som rešpekt voči práci s takými mladými ľuďmi, no v sále som stretol takých istých tanečníkov, akým som bol kedysi ja, keď som s tancom začínal – aj vekom, aj nasadením. Mali sme hlavne neuveriteľný pokoj na prácu. Vznikla z toho pekná robota, robili sme rovnako intenzívne, ako sa robí v profesionálnom telese. Niekedy aj osem hodín denne. Dal som tanečníkom nápad a spolu sme ho rozvíjali. Aj na základe tejto skúsenosti som si začal hovoriť, že som skôr režisér choreografie než choreograf. Skúsenosť so študentmi na VŠMU pri vytváraní *Dôvery* bola trochu iná. Ich režim práce, štúdiá a aj vnímanie tanca je inde. Oni sú už jednou nohou tvorcami, hoci ešte študujú, majú svoj názor, ale nemajú až takú disciplínu. Alebo skôr majú iný názor na disciplínu. Viac sa pýtali, potrebovali so mnou veľa diskutovať, konfrontovať sa s mojím umeleckým názorom. Prekvapilo ma to, ale aj mi to veľa dalo. Zase raz som pocítil rozdiel medzi tým, ako to bolo kedysi a ako je to teraz. To je jednoducho dôsledok systému, ktorého sú súčasťou. Musia veľa tvoriť, musia vedieť, prečo 10 tvoria a vedieť sa prezentovať. Lenže ich koncentrácia

je rozptýlená. Podobné je to aj na SEAD (Salzburská experimentálna tanečná akadémia, pozn. red.). Mne osobne sa cnie za starými časmi, za obdobím, keď sa najprv všetko vyskúšalo, skúšalo sa veľa a až potom sa o tom diskutovalo. Celkovo je veľké nešťastie, keď máš priveľa možností, nič z toho si neskúsil a už máš názor. Internet a YouTube to len zhoršujú. Dnes si svoj umelecký vkus vytvárame veľmi povrchným spôsobom.

Aj umelecké vzdelávanie sa mení.
Aj tvorba. Máme skrátenú cestu k produkcii. Nestihneš si vybudovať trpezlivosť, ísť do hĺbky a už premiéruješ. Je super, že môžeme požiadať o grant, že sú zdroje, ženieme sa za nimi, ale vzniká priveľa vecí, potom nie je kde hrať a aby sme prežili, musíme hneď tvoriť ďalšie diela. Začarovaný kruh.

Akú šancu na uplatnenie sa na Slovensku majú napríklad absolventi VŠMU a Konzervatória Liptovský Hrádok? Neprídeme o nich?

No, nemajú tých možností veľa, a obávam sa že v súčasnej situácii ani v zahraničí nie je veľa príležitostí. Študenti z VŠMU zrejme budú grantovať, budú na voľnej nohe. Konzervatoristi... no, neviem. Ja som šťastný, že nemusím byť teraz v ich koži. Že som sa mohol v rokoch dôležitých pre tanečníka vytancovať a rásť. Ale ani my skúsenejší nemáme istotu. Všetko je neisté aj v divadlách. Hrá sa alebo nehrá? Pre koľko divákov?

Naznačil si, čo budeš zo svojej pozície robiť pre zvyšok scény. No aká je tvoja umelecká vízia? Aké máš autorské ambície?

Mám stále nedokončený projekt o siedmich smrteľných hriechoch, ale to sa viac týka mojej tvorby na nezávislej scéne. Tam sa budem venovať téme lenivosti. V Štátnom divadle Košice mám manažérsky úmysel naštudovať jednu z choreografií Akrama Khana s domácim súborom. Rokujeme o inscenácii *In the Mind of Igor (iTMOi)*, ktorá vznikla k storočnici uvedenia Stravinského *Svätenia jari*. Okrem toho budúcu sezónu pripravujem choreografiu inšpirovanú



románom *Obraz Doriana Graya* od Oscara Wilda, ktorú som si zatiaľ pracovne pomenoval ako *Obraz*. Nebudem sa otrocky viazať na dej románu, skôr to bude úvaha o strachu, o dôležitosti zrkadla. Chcem sa zamýšľať spolu s tanečníkmi nad tým, čo sa v spoločnosti aktuálne deje, ako sa vnímame, prečo je tak veľa nenávisti voči inakosti, veľa strachu. Z prípravy tohto diela som príjemne nervózny, ale teším sa na spoluprácu so súborom, lebo ich postupne spoznávam a pozorujem v súbore skvelé osobnosti.

Myslíš si, že súčasný tanec bude na Slovensku raz rovnocenný baletu? Tak ako si to zažil v Londýne?

Nie je to nemožné, som optimista a možno to máme na dosah ruky, ale musia sa voči nemu otvoriť veľké inštitúcie. Len tak na predstavenia začnú chodiť aj iné generácie divákov, presne tak, ako je to v Paríži alebo v londýnskom Sadler's Wells Theatre. Publikum má byť rôznorodé, od dvadsaťročných po šesťdesiatnikov. V európskych metropolách na súčasný tanec chodia predsa aj starší ľudia. Práve priestor, kultúrny stánok, v ktorom sa dielo uvádza, je zárukou, že to dielo stojí za pozornosť. 📍

GISELLE (English National Ballet)
foto L. Liotardo

Andrej Petrovič
Absolvent tanečného odboru na Konzervatóriu Jána Levoslava Bellu v Banskej Bystrici a odboru pedagogika klasického tanca na Hudobnej a tanečnej fakulte VŠMU v Bratislave. Bol členom profesionálneho tanečného divadla Štúdio tanca v Banskej Bystrici a spoluzakladateľom bratislavskej tanečnej skupiny Dajv, ktorú viedla Marta Poláková. Po odchode zo Slovenska pôsobil v skupinách Editta Braun Company (Salzburg), Fatou Traoré (Brusel), Giorgio Barberio Corsetti Fattore Kappa Physical Theatre (Rím) a Jean Abreu Dance Company (Londýn). Okrem tanca ho zaujíma aj filmová tvorba. Od roku 2007 je členom prestížneho svetového zoskupenia Akram Khan Company (Londýn), kde bol popredným tanečníkom a dosiaľ je asistentom choreografa Akrama Khana. Spolupracoval s ním aj na príprave otváracieho ceremoniálu Letných olympijských hier v Londýne v roku 2012. Venuje sa i tvorbe autorských projektov a spolupráci so študentmi.

Soňa Jánošová
divadelná kritička

Tajomstvá v rodine sú ako krivá podlaha – zvyknete si, no zle sa po nej chodí

Ťažko si predstaviť nepriaznivejšie okolnosti vzniku jednej inscenácie, ako sú tie, ktoré postihli prvú inscenáciu Slovenského národného divadla uvedenú v divadelnej sezóne 2020/2021. Dvojtitul *Hriech/Její pastorkyňa* sa podarilo doviest' do premiéry až na niekoľkýkrát.

Krátko po začiatku skúšobného procesu sa tvorcovia a celé SND museli vyrovnat' s tragickým úmrtím Moniky Potokárovej pôvodne obsadenej do postavy Jenůfy. Termín premiéry bol plánovaný na január 2020, pred divákov sa však inscenácia napokon dostala až na začiatku novej divadelnej sezóny a prešla viacnásobným preobsadením hlavných postáv. Premiéra navyše prebiehala paralelne s diskusiou o kritickej finančnej situácii prvej scény aj s ďalšími opatreniami a obmedzeniami kultúrnych podujatí. Nikto nevidí za roh a v čase vzniku tejto recenzie nemožno predpovedať, či inscenáciu čakajú ďalšie „rany osudu“, alebo sa čoskoro zaradí do stabilného repertoáru a bude sa tešiť divákemu záujmu. Vzhľadom na jej mnohoraké kvality by si však zaslúžila tú druhú verziu.

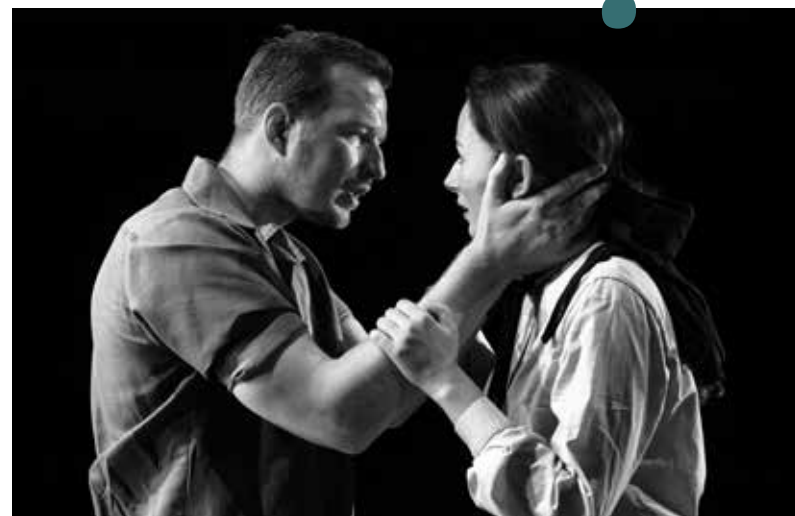
Tajovského jednoaktovka *Hriech* (1911) aj Preissovej dráma *Její pastorkyňa* (1890) patria ku kľúčovým dielam slovenského a českého realizmu

Jozef Gregor Tajovský/Gabriela Preissová
HRIECH/JEJÍ PASTORKYŇA

a naturalizmu a vo svojich krajinách majú bohatú inscenačnú tradíciu. Pre oba texty však zároveň platí, že sú častým objektom úprav a rôznorodých adaptácií. Napríklad k slovenskému uvedeniu drámy *Její pastorkyňa* došlo dosiaľ len dvakrát (DAB 1980 a DJZ Prešov 2007), no všeobecne známa je vďaka opernej verzii Leoša Janáčka. Tajovského *Hriech* síce nemá svoju hudobnú verziu, no ako jednoaktovka je vďaka materiálu na spájanie do väčších dramatických celkov. Napríklad pri prvom uvedení tejto krátkej hry v SND v roku 1920 sa zároveň uviedla aj jednoaktovka *V službe* a v osemdesiatych rokoch inscenovali v SND výraznú adaptáciu pod názvom *Hriech* (1985), ktorá dovedna spojila všetky štyri Tajovského jednoaktovky. Spojenie hier *Hriech* a *Její pastorkyňa* do jedného celku teda môže na prvý pohľad pôsobiť prekvapujúco, no z hľadiska inscenačnej tradície v ňom istú logiku nájsť môžeme.

Navzdory inej dĺžke a štruktúre hier, ich odlišnej nálade a iným motiváciám hlavných postáv mali tvorcovia dramatickej úpravy dôležitý jednotiaci prvok. Obe hry totiž stoja na rovnakých tematických základoch: neželané tehotenstvo,

HRIECH/JEJÍ PASTORKYŇA
— R. Poláčik, A. Petrová
foto B. Konečný



„Obe hry stoja na rovnakých tematických základoch: neželané tehotenstvo, nemanželské dieťa a rodinná stigma súvisiaca so všetkými týmito okolnosťami“

HRIECH/JEJÍ PASTORKYŇA
— A. Petrová
foto B. Konečný

nemanželské dieťa a rodinná stigma súvisiaca so všetkými týmito okolnosťami. Dané nosné témy dali dramaturgovi Danielovi Majlingovi a režisérovi Matúšovi Bachyncovi možnosť spojiť ich v jeden celok tak, aby jednotlivé príbehy mohli organicky fungovať vedľa seba, prelínať sa a napokon vyústiť do spoločnej pointy.

Úprava sa vo väčšej miere týka Preissovej hry, ktorú síce tvorcovia ponechávajú v pôvodnom moravskom nárečí, no v iných oblastiach dochádza k výrazným zmenám. Naturalistickú drámu s komplikovanými rodinnými vzťahmi zostručňuje úprava na základnú dejovú líniu: trojuholník Lacu, Števa a Jenůfy, utajované tehotenstvo, Kostolníčkin zákaz svadby Števa a Jenůfy, tajný pôrod, Števova zrada a Kostolníčkin vražedný plán na záchranu cti svojej chovance.

Na svadbe Jenůfy (Anežka Petrová)

a Lacu (Daniel Fischer), počas ktorej sa odhalí Kostolníčkin (Dana Košická) zločin, sa však zúčastní aj sesternica zo Slovenska – Eva Kvašková (Vica Kerekes), ústredná postava z Tajovského *Hriecheu*. Kým dovtedy úprava kladie jednotlivé scény Preissovej hry a Tajovského aktovky vedľa seba a rozvíja ich postupne v istých logických celkoch, scéna svadby oba príbehy spája. Bora (Gabriela Dzuríková) na svadbe pestuje svoje vnúča, dieťa gazdinej Evy a paholka Jana, a čuduje sa, ako mohla Kostolníčka zmárniť Jenůfinho novorodenca. Gazda Kvaško (Tomáš Mašťalír) sa aj s Janom (Matúš Beniák) opijú a spolu želajú neveste veľa šťastia – nič nenasvedčuje tomu, že aj táto rodina, ktorá pomyselne žije v susednej krajine, riešila pred pár dňami podobnú drámu.

Pokiaľ ide o Tajovského jednoaktovku, tvorcov vyhovuje dĺžkou aj počtom postáv a pre potreby



kolážového vrstvenia dvoch textov je priam ideálna. Zmeny, ktoré v texte robia, sú rozsahovo minimálne, ale také, aby viac vyhovovali celkovej interpretácii inscenácie. Medzi Kvaškom a Evou nedochádza ku katarznému odpusteniu a zmiereniu, bohatý gazda sa v monológu nevyznáva zo svojich starých prešlapov. Manželia sa nedohodnú na ďalšom „fungovaní“ rodiny, ako uvádza Tajovského hra, ale všetko nechajú tak a zametú pod koberec.

Inscenácia samotná navyše zosilňuje ešte jeden, u Tajovského len naznačovaný motív. Keď Bora vytiahne na zúriaceho Kvaška svoj tajný tromf a pýta sa ho, či v Amerike býval čistý aj v mladosti, vsúvajú tvorcovia do výstupu krátky dialóg. Bora Kvaškovi po anglicky, tak aby nikto ich rozhovoru nerozumel, pripomína udalosti istej noci. Keď Kvaško namieta, že vtedy len priveľa pil, Bora oponuje, že opitý bol len prvý raz, no nevery sa dopúšťal opakovane a triezvy. Svoje rozprávanie Bora dopĺňa o vzdychy a zdá sa, že situáciu si pamätá nielen z rozprávania, ale zažila ju na vlastnej koži. V tomto prípade akoby inscenácia naznačovala, že Jano môže byť Kvaškov syn. Dieťa narodené z „hriechu“ Evy a Jana je teda Kvaškovým vnukom a napokon tak všetko zostáva „v rodine“.

Táto až úsmevná pointa by vyznela idylicky za predpokladu, že by režisér Matúš Bachynec v inscenácii nezdôrazňoval všetky iné negatíva, ktoré táto situácia vyplaví. Príkladom je normalizácia domáceho násilia. Bora, hoci vie viac ako ostatní, nevezme Kvaškovi remeň z ruky. Len ho otočí tak, aby Kvaško Evu nebil kovovou prackou. Doráňaný chrbát, ktorý Eva ukáže v nasledujúcej scéne, aj jej zjojknutie potom, ako ju už oblečenú a usmiate na svadbe objíma nič netušiaci Laca, naznačujú, že bitka, ktorú Eva podľa zvyku musela dostať, bola aj tak nanajvýš surová.

Ešte horšie sú však neúprimnosť, zahmlievanie a tajomstvá, ktoré všetko nevypovedané prinesie. To inscenácia ukazuje v časti, keď sa zošikmená drevená

ktorá je niekde pod povrchom a občas presiakne. Režisér Bachynec tento prvok využíva najskôr v scéne, keď Kostolníčka zabije Jenúfinho syna a pastorkyňu vmanipuluje do manželstva s Lacom. Budúci manželia si idú po požehnanie brodiac sa špinavou vodou. Stoja v nej po členky, no nevidia ju. Jediná, kto ju ako príznak viny vníma, je Kostolníčka. Špina zostáva na scéne aj vtedy, keď Kvaško s Evou dospejú ku krehkému prímeriu. V čiernej mláke plávajú a váľajú sa. Vodu zo scény práčne povynáša a do sucha vyutiera až zbor (poslucháči VŠMU) bezprostredne pred scénou svadby Jenúfy a Lacu.

Hoci je využitie špinavej vody na scéne bezpochyby efektné, pôsobí zbytočne opisne. Že je nevypovedané tajomstvo obrovskou záťažou pritom inscenácia výborne ilustruje aj inak. Napríklad v scéne, keď si Kvaško sadá k stolu a chce sa po návrate po prvý raz navečerať. Stôl na šikmej podlahe je však akýsi iný. Nesedí sa mu za ním dobre, cíti, že niečo nie je v poriadku, no nevie čo. Nepomáha ani naivná snaha podložiť nohu stola papierikom. Príbor, ktorý mu žena uloží vedľa taniera, sa po šikmine stola vždy znova a znova sklzne a padá na zem. Táto mizanscéna v skratke a jednoduchosti ukazuje komplikovanosť celej situácie. Tajomstvo a klamstvo v rodine je šikmá plocha. Všetci sa po nej napokon naučia chodiť, no každodenný život je o to namáhavejší a plný problémov.

Inscenácia napriek svojej celkovo ťaživej atmosfére nepôsobí beznádejne. Interpretácia smeruje k snahám nájsť aspoň čiastočné východisko a ísť ďalej. Stretnutie všetkých postáv na svadbe naznačuje, že problémy u Kvaškovcov sa predsa len zamietli pod koberec a aspoň naoko je nádej, že sa naplnia Borine slová, že „skrz dieťa nám bude všetkým dobre“. Brutálne, ale tiež nie beznádejne napokon pôsobí aj úplný záver hry, v ktorom Jenúfa rukami šúcha ľad, aby z kryhy vybrala Kostolníčkou zabité dieťa. Scéna sa vyprázdni, zostávajú na nej

„
Inscenáciu
výrazne určuje
na prvý pohľad
nenápadná
scéna Barbory
Šajgalíkovej.
“

HRIECH/JEJÍ PASTORKYŇA

— G. Dzuríková, M. Beniak,
V. Kerekes, T. Maštálir,
D. Fischer, D. Košická,
A. Petrová
foto B. Konečný

iba ona a Laca. Ten chvíľu v rozpakoch postáva, no napokon si vyhrnie rukávy a šúcha ľad spolu s ňou. Nevedno, ako budú všetci žiť a aké ťažkosti im situácia prinesie, no zdá sa, že život skrátka ide ďalej.

Inscenáciu výrazne určuje na prvý pohľad nenápadná scéna Barbory Šajgalíkovej. Už aj tak komorný priestor divadelného štúdia sa prestavbou hľadiska na arénové sedenie zmenšuje a umožňuje divákovi sledovať dianie na javisku z viacerých uhlov. Nad jednoduchým a čistým dreveným priestorom sa vznáša socha Panny Márie s Ježiškom v náručí. Keď treba, je tento symbol výstrahou, inokedy pod ním umierajú nádeje „hriešnikov“, ale je aj nemým svedkom, „ktorý nič neprezradí“. Kompozíciu a význam mnohých mizanscén určovala už spomínaná podlaha. Drevená dlážka sa smerom dovnútra zvažuje, čím vytvára nielen akýsi bazén pre vytekajúcu temnú vodu, ale aj symbolický

vratký terén. S tým napokon inscenácia v pracuje aj vedome v hereckej a pohybovej akcii, na ktorej spolupracoval Juraj Letenay.

Režisér Bachynec tiež veľmi dobre pracuje s odlišnou náladou oboch hier. Rešpektuje a v prospech celku využíva to, že *Hriech* v sebe skrýva aj komický potenciál, kým *Její pastorkyňa* tému rozvíja v priam skľučujúcej atmosfére. V inscenácii sa nepokúša o násilné „žánrové“ prepojenie a zdá sa, akoby odlišnosť skôr zámerne vyostroval. Kostýmy (Ján Husár) v časti *Její pastorkyňa* sú striktné čiernobiele. Jenúfa sa neodlišuje od zvyšku zboru, tak ako ostatní, aj ona má oblečenú čiernu sukňu a bielu blúzku s viazaničkou pod krkom. Prísnejšie pôsobia už len vdovské šaty, ktoré nosí Kostolníčka. Kostýmy postáv z *Hriechu* pôsobia farebnejšie, uvoľnenejšie a modernejšie. Eva aj Bora sú oblečené v svetlých farbách, blúzka, sukňa a šaty im pristanú,



pôsobia viac individuálne a súčasnejšie. Oblek, v ktorom na scénu prichádza gazda z Ameriky, mu tiež dobre sedí. Zdá sa, akoby výtvarník rešpektoval nielen odlišné potreby konkrétnych dramatických kusov, ale aj rozdiel takmer dvoch desaťročí, počas ktorých boli hry napísané.

V neposlednom rade inscenácia priniesla niekoľko výnimočných hereckých výkonov. Pôsobivé sú vyrovnané a koncentrované výkony hercov a herečiek stvárnajúcich postavy z *Její pastorkyne*. Pohostinské účinkovanie Dany Košickej ako Kostolníčky bolo výbornou voľbou. Košická stvárňuje Kostolníčku pokojne, je rezervovaná a len zriedka sa dá rozoznať jej emocionálne pohnutie. Aj vo vypätých situáciách, napríklad keď zakazuje svadbu či keď na kolenách žiada Števa, aby sa s Jenůfou oženil, dominuje u nej chlad a hrdosť. Krajné zúfalstvo, keď sa rozhodne zabiť novorodenca, úľavu po tom, ako Jenůfa prijme Lacu, aj výčitky svedomia herečka prejavuje striedmo a v skratke. Ide však o veľmi plastickú kreáciu, v ktorej jasne vidieť, aké vnútorné utrpenie jej postava prežíva. Podobne úsporné je aj herectvo predstaviteľky Jenůfy Anežky Petrovej. Hoci dievčenský temperament, žiarlivosť a obavy o budúcnosť ňou hlboko otriasajú, len zriedka vybuchne. Deje sa to napríklad vtedy, keď opitému Števovi vyčíta, že sa díva za inými dievčatami. Petrová priestor ovláda predovšetkým svojou dikciou, nezvyčajnou a výraznou farbou hlasu.

Spomenúť treba aj zaujímavý výkon Romana Poláčka v postave lahtikára Števa. Najmä výstup, keď definitívne odmieta prosbu Kostolníčky, aby sa s Jenůfou oženil, patrí k silným momentom celej inscenácie. Čo ako je Števovo správanie nesympatické, Poláček podáva argumenty, prečo si Jenůfu nemôže zobrat, vecne a pre moderného človeka zrozumiteľne. Iste, postava, ktorú

16 stvárňuje, vraví najmä to, že Jenůfa nie je takou



HRIECH/JEJÍ PASTORKYŇA
— D. Fischer, A. Petrová,
D. Košická
foto B. Konečný

dobrou partiou ako jeho nová snúbenica, no Poláčkovo herectvo jasne dáva najavo aj to, že ich manželstvo s Jenůfou by bolo zlé a nešťastné, pretože sú priveľmi odlišní a najmä ju nemiluje.

Oproti pokojným a zvnútorneným výkonom hercov a herečiek v časti *Její pastorkyňa* stoja dynamické a čiastočne dokonca komediálne výkony hercov a herečiek v *Hriechu*. Tvorcovia akoby pri obsadzovaní zohľadňovali aj typ účinkujúcich. Gabriela Dzuríková a Vica Kerekes svojím temperamentom aj fyziognómiou predstavujú podobné ženy – možno také, ktoré sa gazdovi Kvaškovi páčia. Je to však práve Dzuríková, ktorej výkon je neprehliadnuteľný a v inscenácii rozhodujúci. Podobne ako Poláček, aj ona posúva manipulátorku a prospechárku Boru do súčasnejšej podoby. Argumenty, ktorými sa pokúša celú domácu drámu upokojiť, síce korešpondujú s Tajovským a jeho pohľadom na svet, Dzuríková však aj prostredníctvom istého komediálneho zveličenia ukazuje, že tieto normy už neplatia. Alebo by aspoň platiť nemali.

Ak aj vznik inscenácie poznamenávali tragédie a mnohé iné ťažkosti, výslednú podobu to nepoznačilo. Zostáva len dúfať, že túto vydarenú inscenáciu napokon k zániku neodsúdia ďalšie očakávané aj neočakávané komplikácie. ♣

Jozef Gregor Tajovský/ Gabriela Preissová
HRIECH/JEJÍ PASTORKYŇA

medzi spoločenským poriadkom a ľudskými vášňami. Aj v jednoaktovke *Hriech* sa hrdinka Eva, v ktorej prevládalo pudové a prirodzené, túži vykúpiť z hriechov a zároveň je nútená bojovať nielen s vlastným svedomím, ale najmä s nastolenými pravidlami a konvenciami. Archetypálne zakorenenie príbehov, prelamovanie spoločenských tabu, príchod nového života a presadzovanie prirodzených ľudských potrieb sú spoločným menovateľom oboch hier, v ktorých inscenátori našli univerzálnu a všeludskú výpoveď blízku súčasníkom.

Režisér Matúš Bachynec v interpretačnej zhode s dramaturgom Danielom Majlingom spoločne eskalovali jadro problému oboch hier – dieťa narodené mimo manželského zväzku je matkami očakávané a chcené, avšak problémom sa stáva najbližšia komunita odsudzujúca konanie matiek. Spojenie osudov hlavných hrdiniek z dvoch autonómnych hier zhuťnilo a podporilo režijnú interpretáciu a novo nájdenú tému diela, ktorou je materstvo a jeho sila, materstvo určujúce a rozhodujúce. Tvorcovia tak zároveň odkryli aj nanajvýš aktuálnu tému dneška – matka verzus spoločnosť, tá spoločnosť, ktorá sa usiluje nasúkať jednotlivca do osídien často iracionálnych zákonov a konvencií.

Socha Madony s dieťaťom kníšuca sa nad hlavami hrdinov neslúžila len na modlitby k Bohorodičke, ale pripomínala aj osudy všetkých trpiacich matiek; taniere šmýkajúce sa a padajúce zo stola naznačovali rozpad stáročných hodnôt a mŕtve novorodeniatko uväznené v lade postavené do stredu scény sa ukázalo ako Kantov kategorický imperatív, ktorý doznieval aj po skončení hudobného leitmotívu (Daniel Fischer). V ňom bolo možné vystopovať variácie

17

Juliana Beňová
teatrologička

Sila hriechu a čaro materstva

Jednoaktovka *Hriech* Jozefa Gregora Tajovského bola prvou hrou, ktorá sa v SND uvádzala po slovensky, no ešte pred ňou, v apríli 1920, zaznela z novootvoreného divadla Janáčkova opera *Její pastorkyňa*, skomponovaná na námet hry Gabriely Preissovej. Obe diela tak patria k prvým premiéram v SND a ich nové uvedenie možno považovať za jeden z príspevkov k oslavám divadelnej storočnice.

Trvalo aktuálna realistická dráma *Její pastorkyňa* dosahujúca rozmerov antickej tragédie nestratila na príťažlivosti ani po storočí. Osud vdovy Petrony Buryjovej prezývanej Kostelníčka a jej pastorkyne Jenůfy zostáva živým obrazom večného konfliktu

**HRIECH/
JEJÍ PASTORKYŇA**
— D. Košická
foto B. Konečný



iný pohľad

na záverečný moravský *Zdravas*, ktorý herci spievajú a cappella počas svadby Lacu a Jenůfy.

Režisér Matúš Bachynec viedol hercov k výrazovému minimalizmu, uvedomujúc si, že tragédia oboch protagonistiek vychádza nielen z konania, ale aj z reči, ktorá zaznieva v komorách ich príbytkov. Vypovedané slovo mapuje vnútorné i vonkajšie hranice myslenia. Konanie postáv je tak determinované konkrétnym prostredím, ktoré je zas formované konkrétnym jazykom. Aj preto režisér zachoval pôvodný jazyk oboch hier (Tajovského slovenčina začiatku storočia a Preissovej jazyk moravského Slovácka), aby podčiarkol, že práve jazyk udáva nášmu mysleniu špecifické mantinely.

Gazdiná Eva v podaní hostujúcej Vice Kerekes sa tak s hlasom svedomia a názormi okolia vyrovnáva viac v reči než v konaní. Otvorene priznáva morálny poklesok, kajú sa, no už v úvodnom výstupe jasne naznačuje, že nebude len trpiacou a trpezlivou manželkou. A hoci sa v jednom výstupe až štylizovane udiera mokrou handrou po ramenách, vďaka prirodzenému pohybu, náznakovým gestám a mikromimike sa jej podarilo vyhnúť sa pátosu a pocity sebatrýzne i pokory pretaviť do civilného rečového prejavu. Oporu v nešťastí nachádza v Bore, ktorá v stvárnení Gabriely Dzuríkovej vidí svet reálne a vďaka strohosti a prirodzenej úprimnosti je mimoriadne presvedčivá. Herečka kreuje Boru ako skúsenú ženu rešpektujúcu spoločenské konvencie, ktorá však dokáže ťažiť z empírie, čím často chytá opraty v gazdovstve do vlastných rúk. Dzuríková harmonicky zostáva v základnej intonačnej tónine a bez prehnanej gestiky a vypätej emocionality sa práve ona stáva demiurgom diania v domácnosti, kam sa vracia oklamáný gazda Kvaško. Ten v podaní Tomáša Maštalíra pôsobí najskôr unavene a letargicky, no neskôr, po odkrytí hmatateľného dôkazu manželskej nevery, sa herec skoncentruje na zachytenie vnútorných rozporov oklamaneho i klamúceho



HRIECH/JEJÍ PASTORKYŇA
— V. Kerekes, G. Dzuríková
foto B. Konečný

muža. Rozpačitý úvod spojený s častými pomlkami sprevádzanými silným chrapčaním pred nasadením artikulovanej repliky nahradí Maštalír nenútenými až civilnými tónmi, v ktorých je zhmotnené pochybenie a uvedomenie si vlastnej „hriešnosti“.

Do roly hlavnej hýbateľky deja sa zručne vtelila aj hostujúca Dana Košícká, ktorá herecky odkryla viacero dimenzií v charakte re Kostelníčky. Sebavedomú a neústupčivú, no vo výsledku tragickú ženu, ktorá hriech „slabosti“ zahladí hriechom „zločinu“, formovala v jemných, láskavých tónoch, z ktorých výrazne preniká materinský cit. Najsilnejšia je v obrazoch, keď je na javisku sama a s vnútornou pravdivosťou otvára hĺbku rozporov ľudského bytia. Košícká neprezentuje emócie navonok, pracuje najmä so silovou a tónovou moduláciou hlasu, a tak, ak potrebuje, ide z nej strach a zároveň pokora, keď s ňou divák v momente priznania sa k ohavnému činu napokon aj súcití. Uvoľnenosť vo výraze a presnosť vo význame sa stali opornými bodmi titulnej Jenůfy, ktorú stvárnila talentovaná poslucháčka VŠMU Anežka Petrová. Na začiatku dôverčivé, bezstarostné, možno až rozmarné dievča sa po pôrode zmení na váhajúcu, bezmocnú a zlomenú ženu pokorne ťahajúcu za sebou jedinú istotu – obrovskú páperovú perinu. V geste aj v reči je Petrová pokojná, vo vypätých emóciách triezvo

„
Tvorcovia odkryli aj
nanajvýš aktuálnu
tému dneška –
matka verzus
spoločnosť, tá
spoločnosť, ktorá
sa usiluje nasúkať
jednotlivca
do osídlel často
iracionálnych
zákonov
a konvencií.
“

prirodzená a vierohodná. Ani v scéne odhalenia pravdy o osude dieťaťa neskĺzla do hystérií či impulzívnosti a vo výraze zachováva nenútenosť, jemne znásobenú detskou prostoduchosťou. Rozmanité fázy prežívania a správania oddaného Lacu formoval herec Daniel Fischer v prirodzenej tónine, akcentujúc skôr lyrický potenciál než vecnú strohosť. Obdaril Lacu intenzitou citov, besnú žiarlivosť nahradil strachom a obavami, aby napokon prešiel k nekonečnej oddanosti, keď v záverečnej scéne jemným trením pomáha Jenůfe čistiť krištáľovo priezračný blok ľadu, spod ktorého presvitá detské telíčko. Ani v tejto scéne nie je patetický, v jeho mlčaní a mimike cítiť nádej pre oboch. Fischerovi sa podarilo vytvoriť z Lacu pribojného a kľúčového hráča, ktorý svojho protivníka Števu ľahko poráža už v začiatkoch zápasu. Úvodný výstup extrovertného, furiantsky rozdrapeného a opitého Števu v podaní Romana Poláčka bol viac karikatúrny než sugestívny. Až v záverečnej scéne upustil herec z teatrálnosti a rôznorodé stupne agresivity a márnivosti nahradil prirodzenými výkyvmi bezmocnosti a zúfalstva. V Bachyncovej réžii má každý z protagonistov presne vymedzený charakter,

HRIECH/JEJÍ PASTORKYŇA
— T. Maštalír
foto B. Konečný



HRIECH/JEJÍ PASTORKYŇA
— D. Košícká, A. Petrová, R. Poláček, poslucháčky herectva VŠMU
foto B. Konečný

ktorý herci v harmonickom súzvuku so scénou, hudbou i kostýmami v menších dramatických sólach rozvíjajú do pozoruhodných významových detailov.

Spojenie realistickej drámy *Její pastorkyňa* a modernistickej, naturalistickej jednoaktovky *Hriech* do jedného inscenačného tvaru nebolo len mechanickým zaradením domácej klasiky do repertoáru SND v období významného divadelného výročia, ale ukázalo sa ako mimoriadne unikátne spojenie s prekvapivým výsledkom. Výtvarne i emocionálne pôsobivý záverečný obraz, v ktorom na javisku zostávajú tri matky s deťmi v náručí (Bohorodička, Eva, Jenůfa) nie je len metaforickým vyjadrením sily materstva, ale aj upozornením na potrebu odpúšťania a triezveho tolerovania ľudských zlyhaní. ♣

J. G. Tajovský/G. Preissová: **Hriech/Její pastorkyňa**

dramaturgia D. Majling réžia M. Bachynec scéna
B. Šajgalíková kostýmy J. Husár účinkujú G. Dzuríková,
V. Kerekes, T. Maštalír, M. Beniak, D. Košícká, A. Petrová,
R. Poláček, D. Fischer, A. Gazdíková/V. Šuplatová
premiéra 12. a 13. september 2020, Štúdio Činohry
Slovenského národného divadla

Miroslava Košťálová
študentka KDŠ DF VŠMU

Pohľadnica z dobového Anglicka

Premiéra inscenácie *Láska slečny Elliotovej* sa mala uskutočniť v uplynulej divadelnej sezóne, no pre pandémiu koronavírusu sa presunula na začiatok jesene 2020. Austenová napriek opatreniam napokon do Nitry šťastne dorazila, alebo skôr preniesla divákov o dvesto rokov späť v čase.

„Meno Anny Elliotovej má už dlho pre mňa príchut' zaujímavosti. Veľmi dlho očarúva moju predstavivosť,“ priznáva Elliot, bratranec hlavnej protagonistky románu *Láska slečny Elliotovej*. Jane Austenovej, anglickej autorke realistických, tzv. rodinných románov, sa podarilo vytvoriť hrdinku, ktorá oplýva starostlivosťou, intelektom, humorom a pôvabom. Hoci tieto charakteristiky by sme mohli aplikovať aj na jej ostatné ženské postavy, je tu niekoľko zásadných rozdielov. Anne Elliotová je vo veku 27 rokov stále slobodná, odmietla niekoľko pytačov. Okrem toho sa považuje za najbystrejšiu hrdinku Austenovej románov, čo z nej činí objekt hodný pozornosti, a to nielen v oblasti knižnej kultúry. Ak načrieme do inscenačnej tradície uvádzania románov Jane Austenovej na slovenských profesionálnych javiskách, zistíme, že dosiaľ existujú dve dramatizácie. Prvú, *Pýchu a predsudok*, uviedlo Divadlo Andreja Bagara v Nitre v roku 2012 (dramatizácia a réžia Ľubomír Vajdička). Pred rokom siahlo po románe *Rozum a cit* bratislavské Divadlo Nová scéna (dramatizácia Jan a Jitka Šotkovská, réžia Mikoláš Tyc). „Austenovskú trilógiu“ nateraz uzatvára dramatizácia

Jane Austenová
LÁSKA SLEČNY ELLIOTOVEJ

posmrtné vydaného diela *Láska slečny Elliotovej*, pre ktorú sa rozhodlo nitrianske DAB, opäť v réžii a dramatizácii Ľubomíra Vajdičku. Ak sa režisér vracia k nejakému autorovi, resp. autorke, je vhodné zamyslieť sa, čím v ňom vzbudzuje zvedavosť. Domnievam sa, že v tomto prípade je to predovšetkým autorkin výborný pozorovací talent, vďaka ktorému dokáže preniknúť do podstaty vzťahov medzi postavami. Nehovoriac o dynamických charakterizačných dialógoch, ktoré ponúkajú prekvapivú pointu. Východiskovou situáciou v tomto epickom diele je zasnúbenie Anne s Frederickom Wentworthom. Lady Russellovej, krstnej mame Anne, sa však podarí presvedčiť ju, aby zväzok zrušila, pretože pre Wentworthovo neisté finančné zabezpečenie a postavenie v spoločnosti by ju nečakala sľubná budúcnosť. Táto rada však nebola najlepšia, a preto im spisovateľka dáva ešte jednu šancu napraviť chybu z minulosti. Rozsiahle introspekcie sa striedajú s rovnako dlhými vonkajšími prehovormi postáv, a to by mohlo byť v prípade dramatizácie problematické. Ľubomír Vajdička sa rozhodol uplatniť metódu priamych a nepriamych replík. Na jednej strane sa postavy dostávajú do vzájomnej interakcie, ale takisto prinášajú aj komentáre adresované publiku. Prostredníctvom tejto techniky dramatizácie Ľubomír Vajdička zdôrazňuje vnútorný život postáv. V niekoľkých prípadoch vzniká humorný efekt, a to vďaka tomu, že postavy tlmočia svoje pocity v 3. osobe. Vzniká tak princíp odcudzenia, ktorý dodáva nielen dramatizácii, ale aj režijnej koncepcii humorný rozmer. Ako príklad môžeme uviesť mizanscénu, počas ktorej

1 Austenová, J.
Láska slečny Elliotovej.
Bratislava: Mladé letá, Slovenské vydavateľstvo kníh pre mládež, 1972, s. 245.

„Ak sa režisér vracia k nejakému autorovi, resp. autorke, je vhodné zamyslieť sa, čím v ňom vzbudzuje zvedavosť.“

LÁSKA SLEČNY ELLIOTOVEJ
— N. Dékány, L. Barilíková,
M. Fratrič, V. Petrášová
foto Collavino

bratranec Elliot (Tomáš Turek) sám o sebe povie: „Pán Elliot zdvihol úroveň konverzácie.“ Okrem toho, tento princíp je aj nositeľom informácií o pozadí anglického románu. Tie divákovi prinášajú hereckí protagonisti (dozvedáme sa pôvodný názov románu *Persuasion/Presvedčenie*; tvorcovia nám sprostredkujú interpretácie ohľadom spolužitia Anne a kapitána Wentwortha). Režisér využíva metódu nepriamych replík nielen na odhalenie vnútorných pocitov a myšlienok konkrétnych postáv, myslí aj na diváka, chce ho oboznámiť s tým, čo viedlo tú-ktorú postavu k niektorým rozhodnutiam z minulosti. Keď javiskové postavy stoja oproti sebe, odhaľujú svoje vnútorné myšlienky. Možno hovoriť o monológoch, keď sa od hereckého spolupartnera nevyžaduje aktívny postoj. Tento princíp sa však javí ako nadbytočný v súvislosti s krátkymi životopismi postáv, keď sa každá stručne predstaví divákovi. Karty sú rozdane priskoro a divák nepociťuje vzrušenie zo skúmania postáv. Iba v jednom prípade sa táto metóda

ukáže ako funkčná, a to vtedy, keď Tomáš Turek predstaví svoje javiskové alter ego ako postavu „záhadného cudzinca“, ktorý si ešte neželá byť predstavený. O čo väčšie potešenie pocíti divák, keď sám odhalí jeho identitu na základe dialógov. Režisér umne odkrýva vzťahy medzi postavami nielen prostredníctvom zvolenej techniky dramatizácie, ale aj vďaka javiskovému rozmiestneniu postáv. Najmä v súvislosti s hlavnou hrdinkou Anne je to veľmi dôležité, keďže aj v románe sa kladie dôraz na jej rolu tichej pozorovateľky. Ľubomír Vajdička posilňuje rozmer Anninej neviditeľnosti, v dôsledku čoho postava pôsobí ako tichá a nenápadná, no o to vnímavejšia k vzťahom vo svojom okolí. Na druhej strane sa však prostredníctvom nepriamych replík dostáva do vnútorných rozporov, v ktorých Viktória Petrášová odhaľuje vnútorný boj hrdinky. Vďaka tomu ju odlišuje od ostatných ženských javiskových postáv, ktoré svojou nadradenosťou, sebavedomím a pýchou vytvárajú galériu slečien





LÁSKA SLEČNY ELLIOTOVEJ
— G. Dolná, V. Petrášová,
M. Nahálka
foto Collavino

z vyššej spoločnosti Anglicka 19. storočia (Nikolett Dékány, Katarína Macková). Okrem mladých žien túžiacich po atraktívnych a finančne zabezpečených mužoch, venuje režisér dostatočne veľký priestor aj tým starším a vydatým, ktoré s veľkým záujmom analyzujú správanie mladšej generácie (Eva Pavlíková v postave Lady Russellovej, Daniela Kuffelová ako Sophie Croftová, Gabriela Dolná v role Pani Musgrovovej). Osobitnú pozornosť chcem venovať Mary Elliotovej v hereckej interpretácii Andrey Sabovej, ktorá vďaka zveličeným gestám a neustálemu sťažovaniu sa na svoj zdravotný stav vytvára mimoriadne vtipnú a plastickú ženskú postavu, pričom dokáže ustriechnuť hranicu komediálnosti. Každá z herečiek prináša iný typ energie, vďaka čomu vzniká pestrá galéria ženských charakterov. To isté môžeme aplikovať aj na hercov. Kapitán Frederick Wentworth v kreácii Tomáša Stopu disponuje na jednej strane sebavedomím a zodpovednosťou, no v prítomnosti Anne Elliotovej badať vnútornú neistotu, váhanie. Volí každé slovo, premýšľa nad

ním a často skláňa hlavu v dôsledku hanblivosti.

Zaujímavú javiskovú interpretáciu vytvára Martin Fratrič (sir Walter Elliot) – dominantného, rozhodného a neústupčivého otca stvárňuje zvýšeným hlasom, častým rozhadzovaním rúk, vzpriamenou chôdzou a výraznou gestikuláciou. Akoby mu robilo najväčšie potešenie strpčovať život svojej dcére Anne. Tomáš Turek ako bratranec Elliot sa snaží podmaniť si Anne svojim hlasom, uhrančivým pohľadom a krátkymi, no interpretačne jasnými narázkami. Až vďaka listu, ktorý mu dá prečítať Anne, mení sebavedomý postoj, pretože sesternica odhalí jeho dvojtvárnosť prameniaku z hanby priezviska Elliot.

Marián Viskup kreuje kapitána Benwicka ako melancholického muža, ktorý sa snaží vyrovnáť so smrťou svojej ženy. Hoci jeho postava nemá v inscenácii väčší priestor, zaujme lyrickým oparom, ktorý Viskup realizuje prostredníctvom zamysleného pohľadu a replík so smutným nádychom. O čo emotívnejšie potom vyznieva recitál básne od anglického romantického básnika

„
Nitrianska
inscenácia *Láska
slečny Elliotovej*
je predovšetkým
dobovým
,výletom‘
do Anglicka
na začiatku
19. storočia.
“

Georgea Gordona Byrona v jeho podaní! Herecký kolektív nitrianskeho divadla opäť dokazuje, že je nesmierne zohratý, schopný rozširovať diapazón svojich výrazových prostriedkov a prekvapovať (nielen) stáleho diváka.

Keďže režisér kladie v nitrianskej inscenácii najväčší dôraz na herectvo, scénograf Jozef Ciller navrhol minimalistickú scénu. Vzdušná biela plachta v kontexte deja evokuje plachtenicu, keďže objekt Anninho záujmu sa vypracoval na kapitána. Scénický výtvarník však zároveň vyzdvihuje fakt, že dvaja najmladší bratia Jane Austenovej pôsobili v námorníctve a týmto románom im vzdala poctu. Plachetnica slúži predovšetkým ako scénický predmet umožňujúci príchod a odchod postáv. V dvoch mizanscénach sa však ukáže aj druhotný význam tejto rekvizity, keď rozširuje priestor javiska a umožňuje vytvoriť paralelnú akciu. Týka sa to dvoch spoločenských akcií – tanečného večierka a koncertu. Zatiaľ čo v zadnej časti javiska vidíme vzdialené postavy, tak na proscéniu prebiehajú dôverné rozhovory medzi Anne a Frederickom. Súčasťou scénického riešenia sú aj stoličky, ktoré sa však využívajú iba v primárnom význame, čo je škoda, keďže v sebe majú potenciál byť aj symbolickým prvkom (iba v jednej mizanscène sa

LÁSKA SLEČNY ELLIOTOVEJ
— E. Pavlíková, V. Petrášová
foto Collavino



využívajú v druhotnom význame, keď spojením troch stoličiek vznikne kočiar a nehodu realizujú herci ich vzájomným narazením a spadnutím na zem). Minimalistickú scénu dopĺňajú dobové kostýmy Marije Havranovej. Ženským postavám navrhla jednoduché šaty v neutrálnych farbách, s jemnými výstrihmi a zdvihnutým voľným pásom. Podčiarkujú skrytý pôvab žien a zdôrazňujú ich nežnú stránku. Vďaka telovým farbám vzniká tiež kontrast medzi dobovými oblekmi pánov v tmavých odtieňoch. Hudba Róberta Mankoveckého má najmä emocionálnu funkciu, jemné klavírne tóny zvýrazňujú citové rozpoloženie protagonistov.

Nitrianska inscenácia *Láska slečny Elliotovej* je predovšetkým dobovým „výletom“ do Anglicka na začiatku 19. storočia. Osloví zvlášť divákov, ktorí majú radi kultivovaný jazykový prejav, príznačný pre Austenovej romány, silné ženské charaktery a zápletky ukazujúce trnistú cestu lásky, ktorá vedie k úboostnému naplneniu. Režisér na základe dômyselného odkrývania vzťahov medzi postavami poukazuje na to, aké neblahé dôsledky spôsobuje presvedčanie – hoci aj od najbližšej osoby. Apeluje na to, aby sa ľudia nenechali nikým ovplyvniť, aby počúvali svoj vnútorný hlas a aby prevzali zodpovednosť za svoje činy. To sú síce nadčasové hodnoty, otázkou ostáva, či je naozaj nutné inscenovať ich dôsledne v duchu dobových reálií. 

J. Austenová: *Láska slečny Elliotovej*

dramatizácia a réžia **L. Vajdička** dramaturgia **M. Žiaková**
scéna **J. Ciller** kostýmy **M. Havran** hudba **R. Mankovecký**
pohybová spolupráca **J. Letenay** účinkujú **V. Petrášová,**
a. h., T. Stopa, M. Fratrič, N. Dékány, A. Sabová,
L. Barilíková, E. Pavlíková, M. Nahálka, D. Kuffelová,
A. Remeník, G. Dolná, a. h. a ďalší
premiéra **12. september 2020, Veľká sála Divadla**
Andreja Bagara v Nitre

Zuzana Timčíková
doktorandka divadelnej vedy SAV

Mária Danadová, Monika Kováčová, Ivan Martinka
SVETLONOS

Vizuálna všehochuť Svetlonosa

Nezávislé divadelné zoskupenie Odivo umelecky vedie a formuje autorská dvojica Monika Kováčová a Mária Danadová, ktorá sa doteraz slovenskému a vo výraznej miere aj zahraničnému publiku predstavila tvorbou pre dospelého aj pre detského diváka. Tvorkyne z Odiva experimentujú s postupmi bábkového, objektového a pohybového divadla, inklinujú k tvorivým princípom s posilnenou výtvarnou stránkou a k medzidruhovým umeleckým prejavom. Odivo vo svojej doterajšej tvorbe potvrdilo zmysel a cit pre scénické experimentovanie a obrazivosť jazyka. Tieto tendencie rozvíja a posúva do nových rozmerov aj v najnovšom divadelnom projekte Svetlonos.

Svetlonos je výsledkom režijnej spolupráce Moniky Kováčovej, Márie Danadovej a Ivana Martinku. Snaha tvorcov uchopiť metafyzické a duchovné otázky o prienikoch svetla a temna v človeku vyústila do invenčného performatívneho tvaru, ktorý pomenovali ako multimediálna bábková performance. Ide o experimentálny projekt, v ktorom tvorcovia rozvíjajú potenciál širokej výrazovosti bábkového divadla práve pomocou technológií a digitálneho umenia do nových, vizuálne atraktívnych foriem.

SVETLONOS — I. Martinka
foto K. Baranyai

V kresťanskej symbolike sa svetlo spája s nájdením, znovuzrozením, nádejou, večným životom, je tým, čo rozsvetľuje temnotu a dáva veciam zmysel. Naopak, v slovanskej mytológii má svetlonos ako nadprirodzená bytosť negatívne konotácie. Encyklopédia ľudovej kultúry ho definuje ako démonickú bytosť, ktorá vábi ľudí svojím svetlom, zvádza ich zo správnej cesty a privádza do temnoty. V ľudovej obrazotvornosti môže svetlonos reprezentovať dušu mŕtveho, napríklad nepokrstených detí alebo ľudí, ktorí zomreli násilnou smrťou.¹ S touto mnohovýznamovosťou pracoval aj autorský kolektív. Témy hľadania svetla a boja s temnotou v jeho umeleckej interpretácii priamo prenikli do výrazových prostriedkov, ako aj do rôznych spôsobov scénického zobrazenia svetlonosa – toho, ktorý svetlo prináša a zároveň ho berie. Tvorcovia nachádzali množstvo metafor, alegorických a poetických zobrazení naznačujúcich stretnutie človeka s temnom a jeho túžbu po znovunájdení strateného svetla. Objavil sa tu napríklad archetyp tieňa – inferiórneho temnejšieho „ja“ osobnosti človeka. Tvorcovia na scénu umiestnili veľké projekčné plátno

¹ Svetlonos. In *Elektronická Encyklopédia*. [online]. Centrum pre tradičnú ľudovú kultúru. [cit. 7. 9. 2020]. Dostupné na internete: <https://www.ludovakultura.sk/polozka-encyklopedie/svetlonos/>.

SVETLONOS
— M. Danadová
foto K. Baranyai

a premietali na ňom fotografie zo súkromných archívov účinkujúcich performerov, najmä zábery z detstva, na ktorých divák rozoznával Máriu Danadovú a Ivana Martinku. Obaja striedavo pristupovali pred plátno a vlastným tieňom odrážajúcim sa na zobrazovanej fotografii vytvárali živú fotografickú koláž. Tieňom sa snažili prekryť svoju podobizeň na fotografii alebo napodobňovali postoj a výraz zachytený na fotke, do ktorého sa na scéne následne štylizovali. Kým jeden z hercov pózoval pred plátnom, druhý stál za fotoaparátom a fotil ho. Čarovný moment objavenia svetla tvorcovia napríklad zobrazili pomocou počítačom naprogramovaného svetelného panáčika, ktorého pohyb bol priamo na scéne ovládaný herným joystickom. Z projekčného plátna panáčik prechádzal celým priestorom. Idea snahy uchopenia svetla bola opätovne vyjadrená fotením pohybujúceho sa panáčika. Ivan Martinka fotoaparátom na stojane v rýchlosti vytváral jednu snímku za druhou, akoby sa usiloval o zachytenie veľkej atrakcie, ktorá sa nárazovo zjavila a mohla ľahko znova zmiznúť.

Svetlonos bol bohatý na divadelné nápady a triky. Tvorcovia vynaliezavo pracovali s výtvarnosťou bábkového divadla a mnohodimenzionálne ju na scéne rozvíjali. Bábka či figúra dostávala rôznu tvárnosť – od tradičnej bábky (v podobe malého zaodetého človečika s hlavou, rukami, nohami a vyrobeného z pevnej hmoty) cez objekty a vizuály vytvárané počítačovou technológiou až po animatrickú bábku. Všetko neživé malo v performance dominantné, nie iba ilustratívne postavenie. Pozícia performeru bola voči neživému, ním animovanému materiálu jasne submisívna. Takýto vzťah bábky a herca podporovala aj súhra dvojice Martinka a Danadová. Spolu napríklad animovali bábku malého človečika. Kráčali s ním po scéne, čo evokovalo moment, keď sa malé dieťa učí chodiť, alebo s bábkou imitovali lietanie. Veľmi hravo pôsobil moment, keď herci bábku



SVETLONOS
— M. Bódyová,
I. Martinka,
M. Danadová
foto K. Baranyai

postavili do interakcie s violončelistkou – nechali ju počúvať hudbu, pozorovať hudobníčku aj dotknúť sa strún violončela. Vytvorili tím poetický obraz objavovania sveta malým, zvedavým človekom. Herci tiež pracovali s hmotou, ktorú spracovávali do konkrétnych tvarov a podôb priamo na scéne. Z veľkých kociek plastelíny modelovali sochu jemne pripomínajúcu podobizeň kráľa. V tomto obraze okrem iného uplatnili aj princípy fyzického divadla. Silovú námahu a vypätie hercov zdôrazňovali autentické vzdychy počas úporného formovania objektu z plastelíny. Jednotlivým obrazom nechýbal ani humorný nadhľad a komickosť inšpirovaná klaunskými gagmi. Jedným z nich bola napríklad hra Martinku a Danadovej s mäkkou surovinou, ktorú si Martinka vytiahol z topánky. Striedavo si ju ťažovali na ruky ako maňušku a tvarovali ju do podoby príšery. Tvorcovia predstavu svetlonosa ako démonickej mytologickej bytosti aj ironizovali. Pobavenie napríklad vyvolával obraz, v ktorom veľká animatronická báбка pripomínajúca robotickú

obludu sedela za pomyselným stolom s bielym obrusom (na konštrukcii natiiahnutá veľká biela plachta) a pri jedení vydávala hlasné mľaskanie.

Práve animatronická báбка, ktorú pre scénické dielo vyhotovil Ivan Martinka, vzbudila veľkú pozornosť. Išlo o technicky aj výtvarne prepracovanú konštrukciu vyrobenú z kombinovaného materiálu, ovládanú elektronicky. Tú si Mária Danadová, ktorá ju animovala, doslova navliekla.² Danadová mala konštrukciu nasadenú na celej hornej časti tela a jej hrudník pokrývalo množstvo káblov a malých svetielok. Hlavu a časť tváre mala pevne uzatvorené v sadrovej prilbe. Súčasťou celej kostry bábkky bola podobizeň príšery so svetielkujúcimi očami, dlhým krkom a žilnatou hlavou, upevnená k telovej konštrukcii a vyčnievajúca nad herečkinou hlavou. Proces koordinácie a ovládania animatronickej bábkky herečke komplikovala ďalšia časť tejto „masky“ – protézy umelých rúk s dlhými tenkými strašidelnými prstami, ktoré mala takisto navlečené. V oblasti bábkarskej výroby pre slovenskú

„
Práve
animatronická
báбка, ktorú
pre scénické
dielo vyhotovil
Ivan Martinka,
vzbudila veľkú
pozornosť.“

divadelnú scénu išlo o absolútne novum. Rovnako obdivuhodné ako Martinkova remeselná a technická zručnosť, bola aj herecká flexibilita a schopnosť Márie Danadovej s touto konštrukciou narábať. Figúru ovládala znútra, nie manuálne, ale senzomotoricky. Báбка mala v sebe zabudované senzory, reagujúce na pohyby tváre, ktoré Danadová vykonávala.

Experimentálny charakter performance autorský kolektív podporil aj vizuálom celej scény. Pracovný stôl s notebookom, fotoaparát na stojane, projekčné plátno či postupne sa hromadiaci výtvarný materiál na scéne navodzovali atmosféru fotografického či výtvarného ateliéru slúžiaceho ako laboratórium pre tvorcov. Uplatnili aj známy princíp pohľadu „do kuchyne“, keď napríklad Martinka za pracovným stolom došival telo k hlave bábkky malého chlapca alebo vybrusoval masku tváre pre hlavu bábkky. Tieto činnosti sa paralelne snímali kamerou a divák mal možnosť sledovať ich na projekčnom plátne.

Podobne ako v predošliých inscenáciách zoskupenia Odivo, aj *Svetlonos* je divadelným dielom, v ktorom bola hudba živo vytváraná

SVETLONOS
— M. Danadová (ovláda
animatronicnú bábkku)
foto K. Baranyai



2 Ivan Martinka
v rozhovore
o divadelnom projekte
Svetlonos v rádiu
Devín pociť Márie
Danadovej navlečenej
do tela animatronickej
bábkky prirovnal
k stredovekému
mučiacemu nástroju,
pretože pevnosť tejto
masky herečke pri
mimike a pohyboch
v tvári mohla
spôsobovať bolesť.

na scéne a výrazne podporovala dramatický výraz daných výstupov. Hudobník tu však neostal ukotvený len vo svojej „okrajovej zóne“, stal sa aktívnou súčasťou vytváraných obrazov. Napríklad DJ Lukáš Kubičina spolu s Danadovou a Martinkom pomáhal zaodievať bábkku malého chloviečka. Mariana Bódyová účinkovala v *Svetlonosovi* ako violončelistka a zároveň napríklad aj vypomáhala animovať bábkku malého chlapca v obraze s robotickou príšerou. Výsledný tvar performance daný kooperáciou tvorcov a spolupracovníkov z rôznych umeleckých aj neumeleckých brandží (vrátane elektrotechnickej, videotechnickej či IT oblasti) robí zo *Svetlonosa* syntetické umelecké a interdisciplinárne dielo. Odivo ním prekračuje druhové a žánrové hranice, objavuje a prináša nové divadelné tvary a otvára napríklad aj problematiku ich terminologického uchopenia. Spektrum činností a koordinácie technologickej, výtvarnej aj hereckej zložky poukazuje na jedinečnosť univerzálnych schopností účinkujúcich performerov. Uchopenie duchovnej roviny diela, ktorú jeho téma prináša, závisí od schopnosti diváckej percepcie a najmä osobnej skúsenosti diváka s precitnutím vo vlastnej „temnote“ a hľadaním strateného svetla. Je však viac než isté, že divák z hľadiska odíde s bohatým vizuálnym zážitkom. 

M. Danadová, M. Kováčová, I. Martinka: **Svetlonos**

réžia **M. Danadová, M. Kováčová, I. Martinka**
libreto, bábkky, scénografia **I. Martinka** výtvarná
spolupráca **I. Macková** hudba **L. Kubičina,**
M. Bódyová svetelný dizajn **M. Slama** účinkujú
M. Danadová, I. Martinka, L. Kubičina, M. Bódyová
premiéra **31. august 2020, Divadlo Pôtoň, Bátovce**
a 2. september 2020, Ticho a spol., Bratislava
(písané z bratislavskej premiéry)

Elena Knopová
divadelná kritička

Objekt láska

„Prečo všetko vyprchá a kam mizne láska? Alebo to láska nikdy nebola,“ pýtajú sa v bulletine k inscenácii *Objekt Ty (Veľa slov o láske)* mladí tvorcovia zo zoskupenia *Uho!_92*. Nie je to prvý raz, čo podrobili analýze podstatnú časť ľudskej identity, ktorou je schopnosť milovať a konštruovať seba či obraz o sebe prostredníctvom intímnych medziludských vzťahov.

Tentoraz ide o ďalšiu samostatnú réžiu Petra Galdíka, ktorému na to poslúžili hry *Anatol* a *Kolotoč* od Arthura Schnitzlera. Galdík nevytvoril mozaiku rôznorodosti ani neskladal tému z uzavretých aktoviek, ako to urobil rakúsky dramatik. Schnitzlerove príbehové „skladačky“ dekonštruoval a sústredil sa na jednotlivé esenciálne prvky v nich obsiahnuté. Jednoduché a čitateľné situácie – stretnutia muža a ženy ako milencov – varioval, ale jednotlivé „variácie lásky“ neuzatváral definitívnym koncom. Ukladal ich na seba ako sedimenty vývinového procesu. Preto inscenáciu možno čítať viacerými spôsobmi. Ako sériu mileneckých vzťahov jedného muža s viacerými ženami (v centre je mužská postava) alebo ako vývoj vzťahu dvoch milencov v rôznych časových úsekoch (v centre je ženská postava). Spoločným menovateľom je zachytenie všetkých mužsko-ženských stretnutí ako nechronologicky radených epizód, krátkych momentov, ktoré v podobe najsilnejších dojmov zostali v pamäti. Či už ide o prvé vzplanutia, heterogénne odbočenia k iným objektom

Arthur Schnitzler, Peter Galdík
OBJEKT TY (VEĽA SLOV O LÁSKE)

záujmu, nudu, rozchod a zabudnutie. Pri takomto ambivalentnom postupe režisérovi pomohlo to, ako pracoval s priestorom a hercom. Autorka scény a kostýmov Dáša Veselovská vytvorila v aseptickom podzemnom priestore mestskej knižnice podlhovasté mólo, na ktorom diváci z frontálnej perspektívy mohli sledovať defilé vzťahov, resp. vzťahových situácií. Mólo evokovalo cestu s nejasne definovaným začiatkom a koncom, pretože sa strácalo v neosvetlenej časti ďalej architektonicky členeného priestoru. Tri herečky, Katarína Gurová, Andrea Juhášová a Barbora Palčíková, stvárnajúce všetky postavy, boli oblečené v neutrálnych čiernych kostýmoch – čierne košeľe a obťahnuté nohavice, úzke čierne čižmy po kolená. Súčasťou kostýmov boli objekty z bieleho kartónu a nití, ktoré si v závislosti od situácií

”
V mysli sa vynárajú otázky, čo je realita a čo predstava či reminiscencia, kto s kým hrá v danej sekvencii hru, kto je nad vecou, a teda vzťah ovláda.”

OBJEKT TY
— A. Juhášová,
K. Gurová, B. Palčíková
foto M. Liner



OBJEKT TY
— K. Gurová,
A. Juhášová,
B. Palčíková
foto M. Liner

na seba herečky obliekali. Až na ich tele získali podobu výtvarnej inštalácie a evokovali zreteľné významy – napr. svadobné šaty, mužského motýlika, krinolínu, skrinku so zásuvkami. Herečky sa striedali v ženských a mužských postavách, pričom zámerne nedodržovali jednotu hereckého obsadenia. Nehrali totiž celistvé postavy, ale inscenovali tému. Inscenácia sa začína rozhovorom dvoch

priateľov: Anatola, ktorý je zvodcom, ale aj hľadačom čistého citu a šťastia, a Maxa, jeho priateľa, ktorý je pozorovateľom a implicitným komentátorom Anatolových zážitkov. Okrem nich dvoch sa stretávame s postavami rôznych žien, resp. možno jednej ženy v rôznych situáciách a etapách vzťahového vývinu. Vzťahy postáv sú budované cez slovné konanie. Fyzická akcia je

úsporná, často ňou režisér dosahuje kontrapunkt k vypovedanému, napríklad výstup Anatola a vydatej herečky v divadelnej šatni: Anatol chce, aby jeho milenka opustila manžela. Ona mu však dookola opakuje, že už musí ísť domov a zo všetkých strán k nemu so vzpaženými rukami vystrkuje svoj zadoček v krinolínke.

Postavy často používajú gestá – gesto povelu na zmenu farebného svietenia (ružová, zelenkáva farba či intenzita teplého bieleho svetla) a gesto pritiahnutia, ktorým ovládajú svojho partnera. Režisér a upravovateľ textu Peter Galdík teda ponechal divákovi priestor na asociatívne vnímanie, na jemnú hru rôznych realít a perspektív, na schnitzlerovsky povestný somnabulizmus, stieranie hraníc vonkajšieho a vnútorného, prítomnosti a minulosti, pravdy a zdania (hrania a pretváry). Práve tento režijno-herecký princíp divákovo vnímanie zámerne zneisťuje. V myslí sa vynárajú otázky, čo je realita a čo predstava či reminiscencia, kto s kým hrá v danej sekvencii hru, kto je nad vecou, a teda vzťah ovláda.

Sledujeme hru na lásku, nie o láske. Raz je to hra na lovca a koristiť, vábenie nevinnosti, dobrodružstvo. Inokedy je to sebecká manipulácia, účelové zavádzanie a zisťnosť. A napokon je to aj žiarlivosť, potreba niekoho vlastniť, súperiť a pudovo sa uspokojiť či dokonca stav, keď sa na niekoho, ku komu sme kedysi pociťovali také intenzívne emócie, po čase nedokážeme už ani rozpomenúť. Všetky tieto variácie vzťahov herečky stvárnili z odstupu, so zmyslom pre iróniu. Fakt A kládli vedľa faktu B, neprejavujúc nijaký útlcit, emocionálnu vášeň ani sentimentalitu. Všetko podrobovali jemnému úškrnu a vyčkávali na protireakciu druhej postavy. Každý úsek bol len jednou čiastkovou epizódou lásky, ktorá následne podliehala analýze, overovaniu, ale aj novým otáznikom. Akoby nás sprevádzali krajinou (krivých) zrkadiel, v ktorej:

30 Lásku vnímame ako...; Lásku uskutočňujeme



ako...; Lásku si zamieňame za...; Lásku vlastníme, keď...; Lásku strácame, pretože... Avšak tento deformovaný obraz je až prekvapujúco autentický. Toto zistenie následne generuje najzásadnejšiu úvahu – existuje vôbec niečo ako ozajstná láska?

Tvorcovia na túto otázku odpoved' nedávajú. Inscenáciu rámcovali Anatolovou podmienkou, že milenci ukončia svoj vzťah vtedy, keď zistia, že jeden z páru už miluje niekoho iného, a teda skôr, než by sa navzájom podviedli. V závere inscenácie sa dozvedáme, že k naplneniu oboch bodov podmienky dôjde – k nevere i k rozchodu. Prevahu získava ten, kto ukončí starý vzťah a začne ten nový ako prvý. Až v tomto výstupe postavy urputne bojujú o víťazstvo. Permanentná je teda len túžba po láske ako pevnej hodnote. V momente zdanlivého dosiahnutia trvalého šťastia sa láska deštruuje a milenecký vzťah sa napokon rozpadá. Zmysel bytia akoby nespočíval v trvaní či stálosti lásky, ale v jej neustálom hľadaní. ♣

OBJEKT TY
— K. Gurová,
B. Palčíková
foto M. Liner

„Zmysel bytia akoby nespočíval v trvaní či stálosti lásky, ale v jej neustálom hľadaní.“

A. Schnitzler, P. Galdík: Objekt Ty (Veľa slov o láske)
réžia **P. Galdík** scéna, kostýmy **D. Veselovská** hudba
M. Iso Krajčír účinkujú **K. Gurová, A. Juhásová, B. Palčíková**
premiéra **7. september 2020, Miesto M**
Pod knižnicou, Bratislava

Milo Juráni
divadelný kritik

Kiosk 13: Zo škodlivej vifonky ozdravné gazpacho

Minulý ročník festivalu Kiosk poznačil a definoval požiar sály S2, trinásty zas pandémie koronavírusu. Napriek téme patológie sa tento rok kolektívny „mord“ nekonal. Flexibilní organizátori spravili v čase, keď nebolo vôbec jasné, ako budú vyzerat' júlové kultúrne podujatia, pomerne šikovný ťah. Označili Kiosk za festival instantného umenia. Program sa však vôbec nevstrebával ľahko, nebol bez chuti, nedovarený, ani nebol nútenou náhradou za kompletné menu.

Charakteristiky instantnosti, ako ich predstavili organizátori, mali hneď niekoľko podôb. Vychádzali z kľúčového podobenstva o polievke Vifon. Rezance majú svoju špecifickú chuť aj bez toho, aby sme ich zaliali horúcou vodou. Zároveň, keď je polievka hotová, stačí málo, aj jedna ingrediencia, a môže chutiť úplne inak. Dramaturgia Kiosku sa tým

1+1+1+1=1
(S. Gottierová,
M. Mäsiarová,
D. Tomečková)
foto E. Mládenková



prpravovala na rôzne scenáre pre prípad, že by museli na festivale oželiť niektorú z dôležitých častí podstaty živého umenia – sálu, prítomnosť performerov, živý kontakt s divákom a ďalšie. Diela s podobným chorobopisom sa však na Kiosku objavujú pravidelne (napríklad predminulý ročník zameraný na projekty „work-in-progress“ priniesol takmer výlučne diela, ktorým čosi chýbalo), trinásty ročník tak nakoniec nemusel byť osobitý. Napriek tomu bol. Štyri dni festivalu boli výdatné, ako keby ste do vifonky nakrájali všetko z pultu zo žilinského trhoviska – trochu toho, čo máte najradšej, a zároveň toho, čo naozaj nemusíte. Program tvorilo viacero skupín: inscenácie na pomedzí divadla a súčasného tanca, performatívne koncepty aj koncerty, intermediálne inštalácie pre jedného diváka a dalo by sa pokračovať. Spoločné mali to, že všetky sa rôznym spôsobom rýpali v chorobách ľudí i ľudstva alebo, dokonca, ponúkali terapiu.

Patológia: disharmónia. Terapia: vibrácie hmoty.

Na Kiosk sa po dlhšom čase vrátil D'epog režisérky Lucie Repašskej, súbor, ktorý vždy burcuje emócie návštevníkov festivalu. Inscenácia *SÉRIA*, *SÉRIA*, *SÉRIA*, *SÉRIA*, ktorá vznikla v koprodukcii s bratislavským Batyskaфом, je priam patologickou správou o západnej spoločnosti. Vťahuje divákov do hyperbolizovaného modelu súčasnosti, do akejsi temnej hmoty dneška. Dielo tematizuje produktivitu, výkonnosť, individualizáciu, digitalizáciu, fragmentáciu, kolaps komunikácie (všetky vedľajšie účinky dominantného ekonomického systému), pričom tieto javy vtipne používa aj na ich samotnú prezentáciu. Javisko tvoria dva hracie priestory (predelené stenou s plátnom pre videoprojekciu). Divák vidí len stranu, na ktorú sa posadil, no ostatné nie je skryté úplne. Spoza steny má možnosť zahliadnuť fragmenty pohybu, počuje hlasy alebo pozerá na záznam z kamery.

To dáva možnosť domýšľať si, ľutovať svoj výber miesta, alebo dokonca ľutovať tých, čo sedia oproti. Dielo totiž naliehavo bombarduje naše vnímanie. Performeri sa pri akciách neustále natáčajú na mobil, ich tváre sa v detailoch objavujú na plátne, raz v reálnom čase, inokedy s oneskorením, obohatené o mém s emóciou, zavírené rôznymi animovanými postavičkami a v sprievode znepokojujúcej elektronickej hudby. Chvíľu bežia na mieste do vyčerpania. Neskôr mechanickými pohybmi ozvlášťujú falošný spev piesne *Mackie Messer* v zrýchľujúcom sa tempe. Strúhajú obľudne groteskné grimasy, lepia sa pohľadmi na publikum, pričom ho doslova zneisťujú, atakujú svojou javiskovou prítomnosťou, aby v rýchlych strihoch prechádzali do naivného, no autenticky, až priateľsky pôsobiaceho civilu. *SÉRIA, SÉRIA, SÉRIA, SÉRIA* je spektakulárna, aby demonštrovala fetiš presycovania sa rýchlou zábavou a instantnými obrazmi, je virtuálna, aby upozornila, ako sa vo virtuálnych svetoch topíme. A aj vo chvíli, keď sa všetko na moment javí obyčajné a prirodzené, sa nám jej tvorcovia a performeri len vysmieávajú, ako sa nechávame manipulovať. Robia to, ako je D'epogu vlastné, s intenzitou centrifúgy a estetickým jazykom, ktorý môžete iba akceptovať alebo nenávidieť.

Ak D'epog výstižne zrkadlí súčasné disharmónie, Peter Šavel s kolektívom v ezo performancii *Kvint et Sense* harmóniu obnovujú. Dosahujú to snahou spájať sa s vibrujúcou hmotou sveta, teda manifestáciou „všetkých vibrácií, ktoré nás obklopujú“. (Tak definujú svoj tvorivý postup v opise inscenácie.) Ako je to napísané, tak to aj vyzerá. Performeri vnímajú tóny elektronickej hudby, pričom sa čoraz viac vnútorne i fyzicky oslobodzujú. Aktéri sa, metaforicky povedané, obnažujú až na základné častice, teda individuálne i kolektívne predvádzajú spontánne erupcie pohybov, výkrikov, vzlykov, gest, robia to arytmicky



**OBYČAJNÉ DIVADLO
PRE LIMBOVÚ**
(Guides kolektív)
foto M. Jančúch

a v nepredvídateľnej dynamike. Na tom by nebolo nič zlé, keby doslovne naplnili varovanie z úvodu, že nejde o predstavenie, ale skôr o rituál. Návštevníci však ostávajú v úlohe pasívnych pozorovateľov divokej inakosti. Dielo má pevnú štruktúru, rešpektuje rozdelenie na javisko a hľadisko, diváci sa usádzajú na dané miesta podľa farebnosti obálky, ktorú dostali pri vstupe. V nej po predstavení dokonca nájdú veľmi racionalizujúci dotazník. Táto nadstavba z môjho pohľadu neguje snahu tvorcov umožniť publiku „otvoriť zmysly, cítiť tanec, ktorý vzniká a existuje medzi nami, nami a vami, nami a hudbou, medzi planétami, medzi časticami“.¹ Prežívať transformácie vibrácií a sledovať, ako ich prežíva niekto iný, jednoducho nie je to isté.

**Patológia: vyhorenie.
Terapia: šport.**

V knihe *Jak vnímať architekturu*, ktorú som vzal náhodou do rúk na výstave Juraja Gábora *Completing the Sphere*, by ste sa dočítali, že „tenisová raketa nám síce pomáha udrieť do loptičky lepšie, ako by sme to dokázali rukou, ale to na nej nie je to najdôležitejšie. Údery do loptičky samy osebe nemajú pre nikoho žiadnu zvláštnu hodnotu. Používanie rakety nám prináša pocit aktívneho života, vlieva do nás energiu.“² To zrejme pochopil aj tanečník a choreograf

**1 Ako tvrdí
rozsiahlejšia anotácia
k dielu na stránkach
Studia ALTA.**

**2 Rasmussen,
S. E. *Jak vnímať
architekturu*. Praha:
Academia, 2016, s. 26.
Preklad Milo Juráni**

**Patológia: strata.
Terapia: piesňové mapy.**

Terapeutické účinky mal na niektorých divákov bezpochyby aj duet *Song lines: Expedícia 97/18*. Dielo Tomáša Janypku a Sabiny Bočkovej vychádza z aborigénskej tradície vytvárať piesňové mapy, teda spievať o miestach a udalostiach, ktoré s nimi súvisia. Z tejto inšpirácie tvorcovia kreujú vlastné piesňové mapy o strate blízkej osoby. Keďže si Janypka smrť svojej matky pamätá len slabo, vstupuje k traumatizujúcemu momentu bočnými dverami cez spomienku na smrť princeznej Diany, ktorá zomrela v rovnakom roku. V prvej časti slovné aj pohybom vizualizuje reálne aj imaginárne spomienky na Dianu. Akoby bola mostom, ktorý mu pomôže dostať sa k rozpamätaniu sa na stratu, ktorú predvedie v nasledujúcom sóle. V pohybe zbavenom konkrétnej znakovosti sa citlivo ponára do vlastného vnútra, a to má silu. Samotný duet s Bočkovou, ktorý nasleduje, už takúto intenzitu nedosahuje. Klesajú spolu k zemi, vstávajú, hľadajú vzájomnú oporu, no ich spoločná mapa je trochu technická, studená, síce pohybovo preplnená, no akosi bez emócie. Anotácia *Song lines* sľubovala putovanie po stopách straty bez pátosu a bolesti. Janypka a Bočková naozaj nechali bolesť bokom, no výber hudby a songov spôsobil, že pátosu úplne neunikli, rovnako ako prehnanému sentimentu. Aj keď, pri takej krehkej téme, akou je strata veľmi blízkeho človeka, to možno ani inak nejde.

Na mňa silnejšie zapôsobilá zážitková diskusia o diele na druhý deň. Počas nej sa tvorcovia stali sprievodcami cesty k mapovaniu našich strát. Každý sa mohol individuálne konfrontovať so svojou skúsenosťou, no zároveň sme vytvorili malú komunitu prežívaného smútku. Nový formát zážitkových diskusií bol naozaj vydarený nápad. Možnosť zažiť, a tým aj lepšie pochopiť tvorivé procesy performerov, môže mať pri súčasnom tanci aj performatívnom umení väčšiu hodnotu, než sa pokúšať všetko náročne verbalizovať v klasickej, časovo vymedzenej debате. **33**

Lukáš Bobalik, keď sa v roku 2019 ocitol na hranici pracovného aj umeleckého vyhorenia, pred ktorým ho zachránil práve tenis. A tak sa „biely šport“ stal témou jeho diela *TIMEOUT BURNOUT* v réžii Maje Hriešikovej, ktoré malo na festivale premiéru. Bobalik príde do stredy telocvične, oblečie si úbor, namaže si ruky, uchopí raketu a začne akciu. Manévruje medzi loptičkami, sústredene sa rozcvičuje, to všetko na pomedzí tanečných pohybov a rituálu tenisovej rutiny. Rovnako dôležité ako telo performerera sú jeho raketa aj loptičky. Čoskoro to okúsi aj publikum sediace za mohutnými sieťovými konštrukciami, do ktorého vrážajú wilsonky z jeho úderov. Bobalik sa síce koncentruje, no občas netrafí a loptička zasiahne diváka. Dramatickosť teda určujú Bobalikove schopnosti správne zasiahnuť, dostatočne rýchlo reagovať, presunúť sa na správne miesto. Navyše, v tejto hre je hráčom, ale zároveň aj vlastným súperom. Ide o výstižnú metaforu životného štýlu, ktorý človeka núti byť lepším, schopnejším a na všetko pripravenejším. Inscenácia *TIMEOUT BURNOUT* získala vďaka špecifickému priestoru telocvične, scénickému konceptu, svetelnému dizajnu a hudbe (v živom podaní zaznievajú Purcelllove a Schubertove melódie s dramatickým nábojom) charakter akejsi tenisovej melodrámy. Aj keď sa princíp postupne opotrebováva a performancia neponúka žiadne scénické prekvapenia, pôsobí ako netradičná tanečná pocta terapeutickým účinkom rekreačného tenisu.

MESTO, KRAJINA: KRAJINA
(R. Wetter, Z. Brungot
Svíteková, M. Piaček)
foto N. Zajačiková



Patológia: COVID-19. Terapia: pohyb a vzduch.

Aj keď Stanica Žilina-Záriečie ostáva festivalovým srdcom, Kiosk sa opäť rozlial aj do žilinských ulíc, dokonca aj za hranice mesta. Táto adaptačná stratégia na prípadný pokračujúci krízový stav sa z hľadiska dramaturgie aj trávania festivalu osvedčila. Striedať mentálne a intelektuálne náročné sedenie v hľadisku s aktívnym spoznávaním mesta a osobitých miest pomáhalo rozbiť „kocovinu“ z umenia, ktorá na festivaloch hrozí. Dôležitejšie bolo, že performatívne krížence neboli vo festivalovom programe iba do počtu. V sobotu sme napríklad s mapou v ruke kráčali cez málo známe južné žilinské sídliská. Prechádzka pod dohľadom súboru Odivo *Poézia mesta – Kiosk edition* mala sedem zastavení – menších či väčších intervencií na bežných miestach. Na okraji obchvatu diváci sledovali pohybovú performanciu o vlastných prioritách (Jazmína Piktorová, Tereza Slavkovská), medzi bytovkami vyrušili pri práci výtvarníka Juraja Poliaka, slam poetka Adeladla ich zasiahla dávkou improvizovaného prednesu. Intervencie určené najmä pre informovaných divákov festivalu komunikovali aj s náhodnými okoloidúciimi. Hlasovo-hudobná performancia Ivany Merovej a Cristiana Estrellu, ktorá poetickým ambientom rozoznala sídliskový objekt, bola pravdepodobne nevšedným koncertom aj pre celý vnútroblok. Škoda len, že sa medzi týmito poetickými zastaveniami neobjavilo aj trochu drsnejšej lyriky.

V nedeľu sa konal výlet na Zbyňov, ktorého cieľom bolo sprostredkovať účastníkom komplexnejší pohľad na krajinu a jej procesy. Počas malej túry krajinár Richard Wetter poetickým jazykom odhaľoval pôvod hornín aj ich tvarov, výtvarník Martin Piaček uprostred lesa rozprával o sadoch a jeho umeleckých praktikách a performer Zdenka Brungot Svíteková a Matthew



TIMEOUT BURNOUT
(Lukáš Bobalik,
Maja Hriešik)
foto M. Jančúch

Rogers predvádzali intímne pohybové stretnutia s hmotou zeme.

Patológia: COVID-19. Terapia: izolácia.

Vrcholom tejto „open-air“ línie bol aj vrchol doterajšieho trojročného pôsobenia Guides kolektívu v podobe site-specific kreácie *Obyčajné divadlo pre Limbové*. Performeri Tomáš Janyпка, Roman Zotov-Mikshin a Inga Zotova-Mikshina sa zriekli tradičnej funkcie sprievodcov Kiosku a rozhodli sa pre izoláciu. Na tri dni sa presťahovali do okrajovej mestskej časti a ten, kto ich chcel vidieť, si k nim musel napláňovať výlet. Guides si uprostred sídliska na malom kopčeku postavili konštrukciu domu (bez strechy a vonkajších stien), zariadili ho základnou výbavou a potom v ňom, v dobrom aj v zlom, v slnku aj v daždi, spoločne žili. Obyvatelia sídliska sa mohli cítiť trochu ako voyeuri, trochu ako v hre *The Sims* – sledovať, ako sa (na pôdoryse ich vlastného bytu) odohráva celkom obyčajný život. Ranné vstávanie, príjemné návštevy, spoločné obedy... Okoloidúci sa mohli do tohto života aj zapojiť. Vstúpiť dovnútra, porozprávať sa, posediť si na gauči či pofajčiť na balkóne. Ako by dielo pôsobilo, ak by stále trvala karanténa, a akým spôsobom zasiahlo do všednosti sídliskového života, sa dá iba špekulovať. Z pohľadu diváka-outsidera však bolo zaujímavé sledovať reakcie miestnych, len tak nasávať atmosféru bytu, v ktorom sa stále čosi dialo, aj keď sa vlastne nedialo nič. Zamýšľať sa nad týmto viditeľným priestorom nabádalo aj uvažovať o stovkách rovnakých, no skrytých bytov okolo.

Performatívna inštalácia 1+1+1+1=1 sa rovnako odohrávala v obytnom priestore a rovnako sa vzťahovala na vnímanie pomyslenej všednosti, každodennosti, obyčajnosti, ale výsledok bol celkom odlišný. Do takmer nezariadeného a presvetleného rodinného domu so záhradou umiestnili tvorkyne Simona Gottierová, Martina Mäsiarová a Dana Tomečková iba niekoľko objektov, napríklad tichý gramofón, izbové rastliny, džbán, med v zaváraninovom pohári. Každý, kto sem na vyhradených štyridsať minút prišiel, sa stretol s iným priestorom. Bol tu sám, no stále s pocitom, akoby tesne pred ním, dokonca možno tesne pred vstupom do ďalšej miestnosti niekto iný priestor opustil a niečo tu zanechal. Napríklad vlhkú pôdu v kvetináči, nakrojené jablko v kuchyni alebo koláč v rúre. Tvorkyne upriamili pozornosť na okamih tu a teraz, navádzali návštevníka sústrediť sa na detaily – vôňu klinčekov, dotyk s mokrou hlinou či lepkavým medom. Dom mal naozaj upokojujúcu atmosféru, ktorú vytvorili najmä tým, že každý objekt, vec, zvuk aj odkaz mal svoje pevné miesto v akomsi duchovnom poriadku a všetky nechcené vizuálne i akustické šумы boli zámerne potlačené. Možnosť stratiť sa v bezčase tohto edenu (čo bola jedna z tém, ktorú otvárali aj tvorkyne) ohraničoval iba časový limit. Práve v momente, keď sa človek s priestorom konečne zžil, ho musel opustiť. Vyzerá to tak, že bezčase je, podobne ako večne trvajúca inštalácia 1+1+1+1=1, iba nedosiahnuteľnou utópiou.

KVINT ET SENSE
(Peter Šavel)
foto N. Zajačiková



Stav postpandemický výborne reflektovala streamovaná performatívna prednáška *SNPJT.online*, populárny formát z obdobia zákazu živých podujatí. Online event na živom festivale pôsobil ako vtipná anomália. To ešte umocňoval fakt, že Yuri Korec & Co. patria do sféry tanečných performancií. Z prednášky sa nakoniec vyklúla inscenovaná diskusia. Prvú časť tvoril komentovaný záznam tanečnej partitúry, po ktorej už Silvia Svíteková, Matúš Szeghő a Lukáš Zahy s nadhľadom debatovali o vlastnej tanečnej praxi. Do toho v hravých vstupoch rozohrávali scény, menili uhly pohľadu svojich kamier alebo len tak „blbli“. *SNPJT.online* bolo sebareflexívne, autentické, jednoduché, v rámci doterajších štandardov tohto v podstate nového formátu aj dobre zrežované a najmä vtipné.

Tesne po dlhom období rôznych neistôt sa dramaturgii Kiosku podarilo napriek obmedzenej ponuke navariť jeden z najpestrejších ročníkov za posledné roky. Chýbalo akurát trochu čili. Ku všetkým tým patológiám, fyzickým, duševným, individuálnym aj kolektívnym, patria aj sféry politiky, sociálnych vecí a rovností. Povahou konceptu k nim síce smerovalo hneď niekoľko diel (*Poézia mesta*, *Obyčajné divadlo pre Limbové*, 1+1+1+1=1), no nakoniec ich obišli. Aj v nezávislej sfére by sa popri projektoch *SÉRIA*, *SÉRIA*, *SÉRIA*, *SÉRIA* a *Kvint et Sense* našlo viacero radikálnych inscenácií, ktoré by nás namiesto pohladenia aj trochu nakopali. Aj preto bolo tento rok najprovokatívnejšie, ako organizátori (a my s nimi) zabúdali na hygienické štandardy aj dodržiavanie preventívnych opatrení proti šíreniu pandémie. ☘

Kiosk 13 – festival instantného divadla a tanca

13. ročník

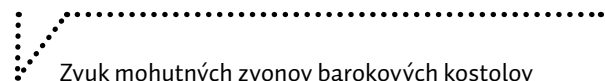
23. – 26. júl 2020, Žilina

www.kioskfestival.sk

Zuzana Uličianska
divadelná publicistka

Zvony smrti a zvody impresária

Dve krátke zastávky v Salzbugu a Bregenzi mohli ponúknuť len oriešky z atmosféry rakúskych letných festivalov. Oba však mali nevšednú chuť.



Zvuk mohutných zvonov barokových kostolov odrážajúci sa od skalného masívu, na ktorom stojí najväčšia zachovaná pevnosť v Európe, je neodmysliteľnou súčasťou atmosféry Salzburgu. S týmto scénickým prvkom pracujú aj každoročne sa konajúce inscenácie *Jedermann*a odohrávajúce sa za veľkého záujmu verejnosti na námestí pred Salzburským dómom. Sté uvedenie hry Huga von Hofmannsthalu bolo jedným z najočakávanejších storočnicových podujatí Salzburského festivalu. Aj keď sa pre dážd' musela táto akcia presunúť do neďalekej festivalovej sály, oslavovať sa dalo už len to, že sa festival v Salzburgu – ako jeden z mála veľkých letných festivalov – tento rok vôbec uskutočnil, hoci aj v obmedzenej podobe a s viditeľne menším počtom návštevníkov.

V rámci diela, ktoré po prvý raz uviedol spoluzakladateľ festivalu Max Reinhardt, sa so zvonmi významovo pracuje. Bohatý muž, po ktorého si počas hostiny prichádza smrť, ich ako jediný počuje. Príbeh založený na stredovekých moralitách ukazuje osamelosť človeka nevyrovnaného s vlastnou smrteľnosťou. Festivalová dramaturgia sa rozhodla konfrontovať túto klasiku s novodobým textom na jedermannovskú tému. Výzvu prijal jeden z najvýraznejších hlasov súčasného

36 divadla – švajčiarsky režisér Milo Rau.



EVERYWOMAN
(Szene Salzburg
a Schaubühne Berlín)
foto A. Smailovic



IMPRESARIO DOTCOM
(Bregenzer Festspiele
a Slovenské národné
divadlo)
foto K. Forster



Jeho *Everywoman* nie je žiadny upgrade Hofmannsthalovej hry, skôr jej protipól, obe diela majú spoločný azda len motív samoty v umieraní. Na projekte sa koprodukčne podieľali Szene Salzburg, veľké divadlo nachádzajúce sa v blízkosti festivalového centra, a Schaubühne Berlín, kam sa produkcia presúva v októbri. Premiéroví diváci zaplnili len polovicu sály – v rámci bezpečnostných opatrení každé druhé sedadlo zostalo voľné. Prichádzajúcich už pred začiatkom predstavenia čakal zvuk zvonov – reprodukováný lacným prehrávačom. Od začiatku malo byť jasné, že s tradičnými motívami sa tu bude pracovať inak – bez barokovej pompéznosti, bez odpustenia, ktoré v pôvodnej hre čaká aj na tých najväčších hriešnikov.

Spoluautorkou diela bola herečka Ursina Lardi, ktorá účinkovala už aj v Rauovom projekte *LENIN*. Na scéne pôsobila veľmi neformálne, civilne nám opisovala momenty, v ktorých

IMPRESARIO DOTCOM
(Bregenzer Festspiele
a Slovenské národné
divadlo)
foto K. Forster



bola sama konfrontovaná s fenoménom smrti. S Rauom mali pôvodne cestovať za inšpiráciou k domorodým kmeňom do Brazílie, koronavírus im túto možnosť prekazil. Nakoniec sa teda témou ich nového projektu stala nemecká seniorka Helga Bedau, ktorá trpí nevyliciteľnou chorobou. Jej autentické vyjadrenia o vlastnom prostom živote nahrali v hospici. Bedau sa našťastie mohla na premiére zúčastniť, ale v inscenácii sa objavuje len na videu, ktoré je postrihané tak, že sa zdá, akoby Bedau komunikovala s herečkou na javisku.

Osobnosť tejto 71-ročnej učiteľky je protipólom bohatého a arogantného *Jedermann*a. Jej predstavy o vlastnej smrti sú bez akéhokoľvek afektu a narcizmu späté s prírodou a rodinou. Nenápadná multimediálna inscenácia sa končí Bachovým koncertom za asistencie scénického dažďa, akoby sme boli prítomní na fiktívnej poslednej rozlúčke. Rau vzdal touto inscenáciou divadelnú poctu každodennému životu.

Je to primálo, či naopak priveľa? Nemyslím si, že v kontexte Rauovej tvorby bude mať táto produkcia zásadné postavenie, na danom mieste a v danom čase však bola inteligentnou ozvenou tamojšej povinnej klasiky.

Opera pod vodou

V Bregenzi stojí festivalové centrum na brehu

Bodamského jazera. Javisko, ktoré je efektne vystavané na vodnej hladine, zostalo tento rok bez divákov. Obrovská hlava klauna, ktorá tvorí základ scénografie *Rigoletta*, sa mohla smiať plánom organizátorov, milovníci tohto titulu si musia počkať do ďalšieho leta.

Premiéra opery L'ubice Čekovskej *Impresário Dotcom* mala šťastie, nebola zrušená, len o mesiac posunutá. Dokonca sa dostala na veľkú scénu tamojšieho festivalového domu, ktorý je známy tým, že uvádza málo hrané tituly. Toto rozhodnutie bolo skôr technické, vo veľkej sále sa dali ľahšie dodržať bezpečnostné pravidlá.

„Spievanie je otázka života či smrti,“ túto vetu opakuje dookola záhadný impresário Dotcom v charizmatickom stvárnení tureckej herečky Zeynep Buyraç. Zaznie v materinských jazykoch všetkých

účinkujúcich spevákov, vďaka našim speváčkam Terézii Kružliakovej, Adriane Kučerovej a Eve Bodorovej počuť v zmesi jazykov aj slovenčinu. Ženský impresário pôsobí zvodne ako akási kabaretiérka či MC. Nové dielo je vlastne operou v opere, nehovorí sa tu však o vysokom, čistom umení, ale o boji o lukratívny angažmán v divnom opernom dome sponzorovanom bohatým mecenášom. Speváci sú ochotní pre impresária urobiť akúkoľvek zvrhlosť – ak to od nich bude chcieť, budú preňho hoci aj spievať pod vodou, aj keď vidia, že opere vôbec nerozumie.

„Angažoval nás všetkých, ale aké bude to divadlo? Naozaj budeme mať taký vysoký plat? Čo myslí Dotcom pod tou operou, avangardistik? Čo rozumie pod tým hlasom, performativistik? (...) Budeme musieť stále spievať vo vode? Bude

Hľadáme Vedúcu / Vedúceho odd. divadelného manažmentu

Súčasť Sekcie projektového manažmentu BKIS

- riadenie činnosti divadla a jeho rozvoj podľa požiadaviek zriaďovateľa
- tvorba stratégie divadla na najbližšie obdobie – impulzy, inovácie a aktuálne trendy
- komunikácia s odbornou obcou - zázemie pre odbornú reflexiu činnosti divadla
- vytvorenie zázemia pre inovatívnu dramaturgiu reagujúcu na potreby definovaných cieľových skupín
- zviditeľňovanie divadla, upevňovanie a rozširovanie diváckej základne, spolupráca s médiami
- tvorba rozpočtu a jeho priorít
- zabezpečenie celkového chodu DPOH, predpredaj a predaj vstupeniek
- príprava zmluvných vzťahov s hosťujúcimi umelcami, súbormi, organizáciami

Celú pracovnú ponuku nájdete na www.dpoh.sk a www.bkis.sk

Tvalý pracovný pomer od 1. 1. 2021

Žiadosti môžete posielať do 30.10.2020





EVERYWOMAN
(Szene Salzburg
a Schaubühne Berlín)
foto A. Smailovic

nám stále hroziť, že sa utopíme? Alebo to bola len skúška ohňom? (...) Do akej krajiny vlastne ideme? Naozaj sa tam pre nás začne nový život? Ale hej! Určite to bude veľká, nádherná, prívetivá, moderná, kozmopolitná, prudko sa rozvíjajúca, demokratická, otvorená, pohostinná, srdečná a štedrá krajina!“ Ako povedome znejú ideologické slogany kapitalizmu! Mysleli tvorcovia na úchvatný Dubaj alebo na inú „demokratickú“ krajinu?

Autorka libreta Laura Olivi sa dala inšpirovať hrou Carla Goldoniho *Impresário zo Smyrny*, komédiou, ktorá bola niekoľko rokov napríklad na repertoári pražského Činoherného klubu. Ľahkému námetu však dala pomerne krutý, politicky a ľudsky angažovaný rámec. Keď v závere umelci dostávajú akúsi „dotáciu“ pod podmienkou, že budú spolupracovať v záujme kolektívu, ukáže sa, že toho nie sú schopní.

Keby to nebolo také klišé, povedala by som, že zvolený námet sa ukázal ako vďačný pre všetkých zúčastnených. Speváci a speváčky, ktorí to trochu prehnali so stotožňovaním sa so svojimi úlohami a s preceňovaním svojich schopností – to sú skvelé námety na herecké či pohybové kreácie. Skladateľka sa mohla pohrať s citáciami na známe operné árie a diváka bavila kakofónia melódií. Verme, že sa dočkáme aj zatiaľ neistej slovenskej premiéry. 📍

Salzburger Festspiele

1. – 30. august 2020, Salzburg, Rakúsko
www.salzburgerfestspiele.at

Bregenzer Festspiele

15. – 22. august 2020, Bregenz, Rakúsko
www.bregenzerfestspiele.com

Za čím slovenskí tanečníci odchádzajú do zahraničia a prečo sa vracajú späť na Slovensko?

Hoci tanečná scéna na Slovensku je za posledné roky naozaj vitálna, stále existuje množstvo tanečníkov a tanečníc, ktorí sa rozhodli tvoriť (primárne) v zahraničí. Svojou identitou sú rozkročení medzi domovskou krajinou a svetom, v ktorom majú vďaka absencii jazykovej bariéry v tanci väčšie možnosti uplatniť sa, než činoherní tvorcovia. Aké sú ich dôvody na odchod a na opätovné návraty na Slovensko?

1/

Keď tvoríte v zahraničí, vnímate sa ako slovenský/-á tvorca/-kyňa?

2/

S akým zázemím pre tvorbu v zahraničí máte skúsenosť (a doma by ste asi nemali)?

3/

Čo je, naopak, dobré na slovenskej scéne? Aké sú výhody pôsobenia „u nás“?



EVA KLIMÁČKOVÁ

- 1/ Po 19 rokoch aktívneho života vo Francúzsku sa považujem za slovensko-francúzsku choreografku. Vedomý či podvedomý vplyv a inšpirácie prichádzajú z oboch krajín.
- 2/ Francúzsko je veľká krajina s množstvom festivalov, divadiel a rezidií pre tanečnú tvorbu, čiže človek môže kopať na rôzne dvere, podľa chuti môže osloviť rôznych potenciálnych partnerov, i keď konkurencia je veľmi veľká. Funguje tu systém umeleckého štatútu – je ťažké ho získať a rovnako ťažké si ho udržať, ale keď ho umelec získa, je „chránený“ na 10 mesiacov. Vie, že bude dostávať mesačný „plat“, čiže mu to poskytne čas a ochranu na dané obdobie. A pokiaľ mal počas tohto obdobia dostatočne veľa práce, získava umelecký štatút na ďalší rok. Nemať stres z nestability vlastnej profesie psychicky veľmi pomáha.
- 3/ Výhodou tvorby na Slovensku je, že človek žije doma a nie v cudzine. Za posledné roky sa na Slovensku vybudovalo zopár tanečných festivalov a scén, čím vznikla možnosť odohrať predstavenie častejšie ako vo Francúzsku.



TOMÁŠ JANYPKA

- 1/ Cítim sa skôr ako dlhoročný cudzinec na Slovensku aj v Čechách. V jednej krajine som vyrastal a druhá

mi dala vzdelanie a možnosť robiť dobre to, čo ma baví. Zatiaľ sa nedokážem usadiť ani v jednej z nich, a viac sa nachádzam v priestore „medzi“ (na cestách), nemusím sa úplne vzťahovať ani k jednej. Myslím, že mi to poskytuje slobodu, určite mentálne. V anotáciách a programoch sa označujem ako SK/CZ artist.

- 2/ Študoval som ateliér Fyzického divadla na JAMU v Brne pod vedením Pierra Nadauda, ktorý dbal na osobitý autorský rozvoj každého z nás. Čoraz viac si tento prístup spätne cením, pretože otváral moje možnosti smermi, o ktorých som predtým vôbec neuvažoval. V rodnom meste som sa cítil zviazaný tak myslením, ako aj prístupom ľudí. A všeobecným nedostatkom fantázie.
- 3/ Určite podpora a dlhoročná práca ľudí v nezávislých kultúrnych centrách. A teším sa, že v týchto časoch vznikajú nové, nedávno Ladovňa v Bytči. Fond na podporu umenia.



PAULÍNA ŠMATLÁKOVÁ

- 1/ Počas rokov pôsobenia v zahraničí som bola súčasťou viacerých tvorivých procesov, ale nie ich líderkou. Keď som súčasťou procesu, do ktorého môžem prispievať svojimi nápadmi a víziami, vnímam sa ako slovenská tvorkyňa/performerka. Reprezentujem seba a som, kým som aj vďaka tomu, odkiaľ pochádzam. Určite ma značne ovplyvnili roky štúdia a života v zahraničí, či už z umeleckého alebo z osobného hľadiska. Ale neodmysliteľnou súčasťou mojej umeleckej integrity je miesto, odkiaľ pochádzam a ľudia, ktorí ma mnohé roky formovali.
- 2/ V zahraničí, kde som od roku 2014 pôsobila (Anglicko, Dánsko a Nórsko), existuje isté finančné zázemie, ktoré na Slovensku ešte nie je vybudované tak, aby

dokázalo tanečníkom sprostredkovať rovnaký životný komfort a istotu ako pri iných bežných povolaniach. Nedisponujeme napríklad odbormi, ktoré by sa zaoberali výhradne požiadavkami ľudí pracujúcich v tanečnom umení. Taktiež podpora v časoch, keď performer či tvorca nerobí konkrétne predstavenie, no napriek tomu sa musí naďalej umelecky vzdelávať a udržiavať v kondícii, je často zanedbaná. Tvorba pre mňa neznamená len čas strávený v sále. Ide hlavne o veľké množstvo času investovaného do výskumu, rozvoja a sebazvdelávania. Z vlastnej skúsenosti si myslím, že v zahraničí, kde som pôsobila, bolo na to viac prostriedkov a príležitostí.

3/ Žiaľ, na Slovensku som zatiaľ nemala možnosť pôsobiť ako nezávislá umelkyňa, keďže som odišla ešte počas štúdia. Napriek tomu by som veľmi rada túto skúsenosť získala. Myslím si, že je tu veľa mladých ambiciózných ľudí, ktorí sa neboja ísť za hranice svojho komfortu a majú čo povedať.



MILAN TOMÁŠIK

- 1/ Ja sa vždy vnímam a budem vnímať ako slovenský tvorca, kdekoľvek na svete som. Iná vec je, ako ma vnímajú inštitúcie, ktoré ma pozývajú, niekedy ma predstavujú ako Slováka, inokedy ako Slovinca. Faktom zostáva, že som Slovak žijúci v Slovinsku.
- 2/ Určite viac priestorových kapacít pre tanec, na skúšanie, ale aj hranie.
- 3/ Fond na podporu umenia je vynikajúca vec, hlavne z pohľadu nezávislých skupín a tvorcov, i keď sa mi viacero známych sťažovalo na komplikované, príliš byrokratické vyúčtovania.



ROBERTA LEGROS ŠTĚPÁNKOVÁ

1/ Keď tvorím kdekoľvek, cítim prepojenie na zázemie, z ktorého pochádzam. Je to vnútorná zem, ktorá ma často inšpiruje.

2/ V Španielsku som sa začala venovať tancu a tvorbe, teraz je to zázemie skôr spomienkové. Vraciam sa tam tvoriť zriedka, hoci práve sa črtá nová možnosť sa tam opäť vrátiť. V Španielsku som mala slobodu, ktorá mi otvorila cestu k tancu. Neskôr som žila v Holandsku, kde doteraz cítim silnejšie prepojenie s umeleckou komunitou, vraciam sa tam niekoľkokrát za rok študovať a spolupracovať s kolegami, organizujem tam predstavenia. Je to zázemie s dobrými kolegiálnymi vzťahmi.

3/ Na Slovensku cítim divácku nepoškvrnenosť tancom, to môže byť výhodou i nevýhodou – ale tak to nevnímam. Zdá sa mi, že u nás je potenciál robiť, tvoriť a prinášať novú tvorbu medzi ľudí. Funguje to, keď sa spoja sily či skôr záujem priestorov, ktoré ponúkajú zázemie, umelcov a divákov.



ZUZANA KAKALÍKOVÁ

1/ Na túto otázku nemám jednoznačnú odpoveď. Vyštudovala som síce na Slovensku, ale väčšinu môjho tvorivého obdobia som strávila mimo Slovenska. Napriek mojej neustálej snahe udržiavať kontakt so slovenskými tvorcami sa okruh ľudí, ktorých prácu mám šancu vidieť a podporovať, po 15 rokoch zúžil na najbližších priateľov-umelcov. Teším sa preto, že sa mi podarilo vytvoriť niekoľko projektov, ktoré boli zrealizované aj v spolupráci so slovenskými umelcami a so slovenskou podporou. Čiastočne sa teda považujem aj za slovenskú tvorkyňu.

2/ Systém vo Švajčiarsku funguje úplne inak ako na Slovensku. Vo francúzskej časti Švajčiarska, kde prevažne pôsobím, navyše neexistuje ani jeden stály divadelný súbor. Život umelca sa preto skladá z pracovných období definovaných jednotlivými projektmi. To z hľadiska vysokých finančných nákladov znamená, že si umelec aspoň zo začiatku manažuje všetko úplne sám. Popri umeleckej tvorbe sa teda naučí robiť si finančné plány, efektívne a prehľadne si viesť rozpočet a účtovníctvo či žiadať o granty. Vďaka týmto grantom sú umelci väčšinou dobre zaplatení, môžu sa sústrediť na prácu a nemusia súčasne naháňať zárobky inde, ako je to na Slovensku. Práve nízke zárobky sa totiž môžu podpísať na kvalite práce umelcov, ktorí nemajú príležitosť sa na svoje projekty dostatočne koncentrovať.

3/ Nemôžem objektívne pomenovať výhody pôsobenia na Slovensku, lebo tam už dlhé roky nežijem a dlhodobu netvorím. Slovensko je však mojím domovom, a preto rada vyhľadávam možnosti prezentovať tam svoju prácu, či príležitosti spolupráce. Na slovenskej umeleckej scéne je pozitívny najmä ľudský faktor. Ľudia pracujúci na miestach ako Stanica Žilina-Záriečie a Záhrada v Banskej Bystrici ponúkajú priestor zaujímavým projektom. Sú to ľudia, ktorí pracujú na tom, aby urobili niečo pre spoločnosť. Sú nesmierne vrúcní a hlavne zvedaví. A to je v tvorbe jedna z najdôležitejších kvalít.

8 otázok o...

Miro Zwiefelhofer
divadelný kritik

... tvorbe medzi Francúzskom a strednou Európou

Nie je pre mňa prínosná tvorba, pri ktorej nemám s kým viesť tvorivý dialóg

Parížska rodáčka Marie Gourdain nie je len Francúzskou, ktorá od roku 2010 prevažne žije a tvorí v Českej republike, ale je aj výtvarníčkou, ktorá sa cez animovaný film dostala ku scénografii, choreografii a réžii súčasného tanca. Za svoju sochársku prácu získala cenu Frédéric de Carfort Paris (2011) a cenu ENSAD Paris (2009). Jej režijným debutom v oblasti tanečného divadla bola inscenácia *UN*, v ktorej spolu s tanečníkom Florentom Golfierom aj účinkovala. Rozprávali sme sa na konci augusta počas jej tvorivej rezidencie v Nitre, v rámci ktorej vzniká inscenácia *Ikarus*, a pár dní predtým, než na festivale NuDanceFest 2020 v Bratislave uviedla svoju inscenáciu *Medúza*.

1 Do Prahy si prišla študovať na Vysokej škole umeleckopriemyselnej (UMPRUM). Čo si od štúdia na tejto škole a života v Českej republike vtedy očakávala?

Do Prahy som prišla prvýkrát cez projekt Erasmus. Na škole som si vybrala program zameraný na animovaný film, pretože práve tradícia bábkovej animácie ma zaujala. V porovnaní s mojim štúdiom v Paríži som chcela viac pracovať

s tretím rozmerom vo výtvornom umení. Navyše som vo svojom živote chcela zažiť niečo nové. EnsAD, kde som študovala v Paríži, je výborná a náročná škola, ktorá človeku veľa dá. Potrebovala som však vtedy zmeniť prostredie a veľmi ma lákalo ísť na východ. Na škole bolo veľmi podnetné, že v porovnaní s EnsAD nebola tak dokonale vybavená. Vďaka tomu sme si museli veľa vecí vymýšľať sami. Hľadať

riešenia problémov, recyklovať materiály a podobne. Mala som robiť jeden veľmi krátky film a čakala som, že mi prinesú nejaký materiál, z ktorého budem vyrábať bábky či dekorácie. Jedna pedagogička, ktorá hovorila po francúzsky, sa na mňa nechápavo pozerala, že na čo čakám. Ja som si jednoducho myslela, že mi všetko prinesú, ale vysvetlili mi, že si tieto veci musím pozháňať sama. Zo začiatku to bola pre mňa dosť

nekomfortná pozícia, no rýchlo som si začala užívať to, ako ma takýto prístup núti experimentovať, vymýšľať rôzne zlepšenia, čo ma veľmi bavilo. Naučilo ma to nečakať, že niečo ku mne príde, ale že sama si po danú vec či príležitosť musím ísť.

2 V rozhovore pre Český rozhlas si povedala, že v skupine si začala pracovať aj preto, lebo po skončení školy zrazu človek stratí istú mieru komfortu, ktorú mu môže nahradiť práve skupinová tvorba. V čom ti takáto práca po škole pomohla, čo ti nahradila?

Pre mňa to bol obrovský





Marie Gourdain na rezidencii v Nitre v rámci programu Be SpectActive!
foto archív Asociácie Divadelná Nitra

šok, keď som skončila školu. Nie som však v tomto žiadny výnimočný prípad. Bežne sa vo Francúzsku hovorí, že čerství absolventi EnsAD majú „post artdeco“ depresiu. Tam sa o nás dokonale starajú, ale po skončení školy zrazu nemáme ateliéry, nemáme materiálne zabezpečenie, na aké sme boli zvyknutí a podobne. Ja som sa navyše presťahovala do cudzej krajiny, ktorej reč som neovládala, pridali sa mi k tomu nejaké rodinné problémy, takže to bolo vtedy dosť nárazové. Som však taká povaha, že riešenie hraničných situácií ma posúva. Práca v skupine mi v tomto prípade dala napríklad to, že som získala okolo seba ľudí, ktorí plnili

rolu a posudzovateľa, čo dovtedy robil pedagóg. Pre mňa nie je prínosná tvorba, pri ktorej nemám s kým viesť tvorivý dialóg. Navyše som si v tom čase potrebovala v Prahe vytvoriť nejakú komunitu a byť jej súčasťou. Tak som sa vlastne stala súčasťou tYhle. Viem si v budúcnosti predstaviť aj spôsob práce, ktorý bude viac individualizovaný, napríklad preto, aby som vedela lepšie identifikovať svoj štýl práce a pre mňa typický proces. Zatiaľ sa mi však omnoho lepšie funguje v kolektíve a preberám všetko, čo súvisí s tvorbou, ale aj produkčnou prácou. Nie vždy totiž máme na všetko rovnaký názor, ale práve tá diskusia nás posúva. Hľadanie kompromisu je proces, ktorý nás stmeluje.

3 Pomohlo ti, že v skupine tYhle už pôsobil tvoj krajan Florent Golfier?

Dost. Florenta, ale aj Lukáša Karáskaa a Zuzanu Režnú som spoznala na JAMU u Pierra Nadauda, keď robili ako študenti na spoločnom projekte s choreografkou Karin Pontiesovou. Pre tento projekt som robila scénografiu a celkové výtvarné riešenie, pretože som v tom

čase chcela zmeniť odbor a venovať sa scénografii v súčasnom tanci. Na základe tejto spolupráce som potom ponúkla Florentovi projekt UN, čo bola opäť nová skúsenosť. Zrazu som pri tvorivom procese mohla komunikovať v rodnom jazyku, v ktorom som sa vyjadrovala omnoho presnejšie. Prechod od výtvarníctva k pohybovému divadlu a tancu pre mňa znamenal, že som musela začať používať iný, cudzí, slovník. Ak by som pritom musela ešte používať iný než materinský jazyk, netrúfla by som si na to. Florent navyše v tom čase tiež začínal, chcel skúmať nové cesty a objavovať nové oblasti, takže to do seba ideálne zapadlo.

V rovnakom období vznikli aj tYhle, tak sme UN nakoniec uviedli už pod touto spoločnou značkou. My sme si totiž pôvodne mysleli, že pôjde skôr o jednorazovú performanciu, ale počas skúšania nám Lucia Kašiarová ponúkla možnosť hrať to ako regulárnu inscenáciu u nej v Studiu ALTA. Po UN sme sa zas dohodli na tom, že budem robiť scénografiu k Výš a už to zrazu išlo.

4 Spomínala si proces prerodu z výtvarníčky na scénografku a choreografku. Pre tvoju tvorbu vo všetkých týchto oblastiach je príznačný záujem o telo v pohybe. V čom ťa práca choreografky naplňuje viac než práca výtvarníčky?

Vlastne to súvisí s tou prácou v tíme, o ktorej sme sa už rozprávali. Je pre mňa totiž vždy úžasným zážitkom, keď si počas skúšobného procesu uvedomím jedinečnosť daného okamihu stretnutia človeka s človekom. Prvým bodom je pre mňa teda dialóg dvoch ľudí, druhým riziko, ktoré so sebou performatívne umenie prináša. Nech počas skúšok vznikne hocičo, nikdy nevieš, ako to dopadne

večer počas predstavenia. Aj preto v choreografiách rada pracujem s istou mierou rizika. Nechcem, aby sa tanečníkom niečo stalo, ale rada vytváram situácie, v ktorých telo musí prekonať isté limity a riziko. Možno to súvisí s tým, že sme sa so sestrou narodili predčasne a boli sme hneď na začiatku vystavené hraničnej situácii. Keď vidím telo v expresívnej polohe a hraničnej situácii, vidím v danom momente esenciu života a v hĺbke duše ma to dojíma.

5 Práve na moment rizika som sa chcel spýtať. Ty si totiž pomerne analytický typ a rada pracuješ napríklad aj s fyzikálnymi princípmi a geometriou. Na druhej strane je tu však spomínaný moment jedinečnosti okamihu, ktorý navyše nemôžeš ovplyvniť. Ako sa vyrovnávaš s týmto rozporom?

Ono to vlastne príde samo, pričom ma to vždy prekvapí. Na začiatku vychádzam z pevne daného bodu v podobe prvej idey, ktorá sa v procese tvorby rozvíja, až sa neskôr pozerám

na jednotlivé choreografické či režijné pasáže a prvky, do ktorých sa prvotná idea vyvinula, a to už si vystrašená zo seba hovorím, že čo je to za nebezpečnú magorinu, veď to tam nemôžeme nechať. Nakoniec ma vlastne sám tanečník upokojuje a vysvetľuje mi, že mu mám veriť a že nájde spôsob, ako to zvládnuť. Nádherná je tá dôvera, vďaka ktorej si navzájom rozumieme. Vidieť to napríklad v Medúze, kde pracujeme s obrovskou doskou, ktorá váži sedemdesiat kilogramov a musí v danom momente nielen padnúť, ale padnúť na správnu stranu.

Marie Gourdain na rezidencii v Nitre v rámci programu Be SpectActive!
foto archív Asociácie Divadelná Nitra



nu. Je to vyslovene o tom, že tanečníci presne cítia tú milimetrovú hranicu, vďaka ktorej vedia, kde ešte môžu spraviť aký pohyb. Preto si s nimi viaceré pasáže sama skúšam. Napríklad v Medúze som si vyskúšala sólo s Matthewom Rogersom. Aj pri ňom som si uvedomila, že tanečníci tak dobre poznajú svoje vlastné telo, že dokážu posúvať jeho limity bez toho, aby sa vystavili riziku.

6 Tento rozhovor nahrávame počas tvojej rezidencie v Nitre. Ide o súčasť projektu Be SpectActive!, v rámci

ktorého si tínedžeri z Prahy a Nitry spomedzi niekoľkých tvorcov vybrali teba ako režiséru a ako spolupracovníka ti „zadali“ Jara Viňarského. Ako si sa vyrovnala s tým, že ti deti v podstate „nadržovali“ tému inscenácie aj tvorivý tím? V prvom rade som bola nadšená. Spoluprácu s Jarom som brala ako skvelú príležitosť. Okrem iného to beriem totiž aj ako možnosť niečo sa od neho naučiť. Chvíľu bolo v hre aj to, že by sme sa jednotlivým zločkám venovali spolu, ja však tomuto kolektívnemu princípu veľmi neverím. S Jarom sme sa preto stretli. Pri



MEDÚZA (tYhle)
foto M. Hančovský

káve som mu povedala, že ho rešpektujem, že pri tvorivom procese nechávam tanečníkom obrovský priestor, pretože ich nevnímam iba ako interpretov, ale vedúcou projektu som ja a ja budem mať posledné slovo. Dúfala som, že s tým bude súhlasiť. Ak by nesúhlasil, museli by sme nájsť spôsob, ako to vyriešiť. To nie je o tom, že by som sa cítila nadradená voči Jarovi, ale pri práci potrebujem mať nastavený systém hierarchie. Našťastie súhlasil a bol rád, že sme si to hneď v úvode jasne vysvetlili. Ukazuje sa to aj teraz pri skúšaní. Jaro má niektoré choreografické kvality, ktoré ja nemám. Dostáva veľký priestor, no stále sledujeme moju víziu

a využívame moje princípy. On k tomu pridáva všetky svoje znalosti o tanci, tele či choreografii. To všetko mi ponúka, no vďaka tomu úvodnému rozhovoru obaja vieme, že nenastane problém, ak s niečím nebudem súhlasiť. Rovnako vďaka tomu viem, že nenastane problém, ak s odstupom času budem chcieť zmeniť rytmus práce alebo nejaké drobnosti vo svojej vízii. Musím s Jarom a aj Václavom Kalivodom, ktorý tvorí do inscenácie hudbu, veľa komunikovať. Našou úlohou je totiž vytvoriť aj základný manuál či koncept, ktorý budeme môcť aplikovať pri hostovaní s inscenáciou v iných mestách, kde bude vznikať s miestnymi deťmi. Musíme mať teda jasne nastavené, čo, kto a kedy bude robiť

počas ďalších skúšobných procesov. Myslím, že nám to zatiaľ ide veľmi dobre. Chcem pritom naozaj zdôrazniť, že to nie je len o mne a Jarovi. Veľmi dôležitý je totiž aj Václav. Jednak predstavuje dôležitý element z pohľadu jeho osobnosti, ale hlavne je veľmi podstatný ako hudobník. Vyzná sa aj v tanci a pomerne často spolupracuje s divadlom Ponec, stále sa však naa isté veci pozerá inak než ja s Jarom. Ak by to totiž bolo len o dialógu, buď by sme sa zhodli, alebo by sme museli riešiť nezhodu. V trojici však má tvorivý proces v tomto ohľade úplne inú dynamiku. Na Jarovi vidieť, že veľmi veľa precestoval. Tvoril a účinkoval prakticky po celom svete. Pozná kultúrny kontext mnohých

krajín. Vďaka tomu má nielen množstvo skúseností, ale aj nesmierne otvorenú myseľ. A okrem toho aj nadhľad v dobrom slova zmysle. Podobné je to s Václavom, ktorý veľmi veľa tvorí v Nórsku a študoval v USA.

7 V rozhovore pre portál Opera+ si povedala, že svet „po korone“ už nemôže fungovať ako predtým, pretože je neudržateľný. Narážala si tým na environmentálne dosahy konzumu, ale aj na záťaž, ktorú predstavuje prehustenosť leteckej dopravy. Je to pre teba téma, s ktorou chceš v budúcnosti pracovať?

To je veľmi dôležitá otázka a aktuálne sa veľmi dotýka nielen mňa. Počas tejto pandémie sa ešte zvýraznila. Ak mám byť úprimná, nemám to ešte sama pred sebou vyriešené. Veľmi dobre si uvedomujem, že svet sa musí zmeniť. Nemôžeme takto pokračovať, pretože v podstate bežíme priamo oproti stene, do ktorej škaredo narazíme. Nie som si istá, či zvládneme

spraviť správne a rázne rozhodnutia dostatočne rýchlo. Je to totiž problém celej planéty a zmeniť správanie takmer ôsmich miliárd ľudí nie je práve jednoduchá úloha. Aj preto aktuálne pracujem na projekte s názvom *Mutace*. Mám totiž reálnu obavu, že ľudia a svet, ako ich poznáme dnes, neprežijú. Nejaký typ života sa zachová, ale asi bude mať inú formu. Občas sa sama seba pýtam, či je ľudstvo naozaj tá najvyššia forma života na tejto planéte, pretože jej prinášame veľmi veľa zlého. Mám napríklad pocit, že si veľmi veľa užívame, ale ako ľudstvo v podstate nemáme cieľ. Nedokážeme byť spokojní. Preto potrebujeme čoraz viac, aj keď nás to v konečnom dôsledku vôbec neuspokojuje. Je to zaujímavé, lebo aj v mojej tvorbe má pomerne podstatnú úlohu absurdita. Napríklad *Medúza* ma veľmi vážny rozmer, ale môžeš to aj otočiť na humor a vnímať to ako vyslovenú hlúposť postáv. Brať to celé ako grotesku. Podobne je to aj v *Ikarovi*. Mimochodom, práve keď sa pozriem na pražské a nitrianske deti, s ktorými

mi pracujem na *Ikarovi*, dáva mi to istú nádej. Dokážu o svete premýšľať, sú nesmierne citlivé.

8 Zároveň je však pre teba dôležitá téma slobody jednotlivca, nehovoriac o tom, že tvoja práca je od medzinárodných kontaktov výrazne závislá. Ako vnímaš balansovanie medzi týmito dvomi polohami?

Samozrejme, že to cestovanie veľmi riešim. Tento rok som mala napríklad v pláne stráviť vo Francúzsku každý mesiac jeden týždeň. Z viacerých dôvodov, vo veľkej miere však pre rôzne workshopy a školenia. A veľmi nerada by som stratila výhody a možnosti, ktoré mi ponúka táto sloboda v cestovaní. Uvedomujem si však aj to, že toho cestovania už máme v našej profesii priveľa a pomaly stráca svoj zmysel. Rozmýšľam preto o tom, že si musím začať organizovať čas inak. Rozdeliť si ho do väčších blokov, čo bude znamenať menej presunov. Nech nie som každý týždeň v inej krajine. Rovnako rozmýšľam aj ako nastaviť insce-

nácie tak, aby s nimi muselo cestovať len minimum ľudí. Platí to pre *Ikara*, ale aj pre projekt *Mutace*. Rozmýšľam, že by som v budúcnosti skúšala v Česku s českým tímom a vo Francúzsku s francúzskym. Bolo by to pre mňa zaujímavé aj v tom, že by som sa viac etablovala vo Francúzsku, ktoré je predsa len mojou rodnou

UN (tYhle) foto M. Hančovský



krajinou a kultúrou. Tradične sa to však komplikuje pri finančnej otázke. Tá je vlastne hlavným problémom v našom odbore, ale aj pri riešení problémov planéty. Najskôr musíme mohutne investovať financie, aby následne veci začali lepšie fungovať. Rada by som však nadviazala užší kontakt s tvorcami, ktorí pôsobia v mojej rodnej krajine. 

Vladimír Štefko

teatrológ

Odišli**Ján Barto**

(* 6. august 1927 – † 4. september 2020)

Martin Horňák

(* 9. marec 1952 – † 11. september 2020)

Ten prvý bol legendárny inšpicient, ten druhý významný herec. Hoci je medzi nimi solídny generáčny rozdiel, obaja upísali svoju dušu martinskému divadlu. Ten prvý viedol predstavenia z ľavého portálu, ten druhý stál vo svetle reflektorov. Obaja v divadle zažili časy jeho slávy i jej dočasný ústup.

Ján Barto pochádzal z baníckeho Sirku v Gemeri a k divadlu doslova zutekal. Ešte nebol plnoletý, keď ho na inšpiciu a malé roly angažoval Fraňo Devínsky, riaditeľ zájazdového Slovenského ľudového divadla, ktoré sídlilo od roku 1942 v Nitre. V zmluve mal klauzulu, že ako neplnoletý má zákaz navštevovať hostince a nočné podniky. Keď na jar 1945 SL'D zaniklo, prvého januára 1946 nastúpil do Slovenského komorného divadla v Martine a oddal sa mu na viac ako päťdesiat rokov. Jozef Kroner rozprával príhodu o tom, ako bol na Veľkú noc šibať v Považskej Bystrici a takmer zmeškal predstavenie – vraj sa vtedy najviac bál „najstrašnejšieho inšpicienta v strednej Európe“.

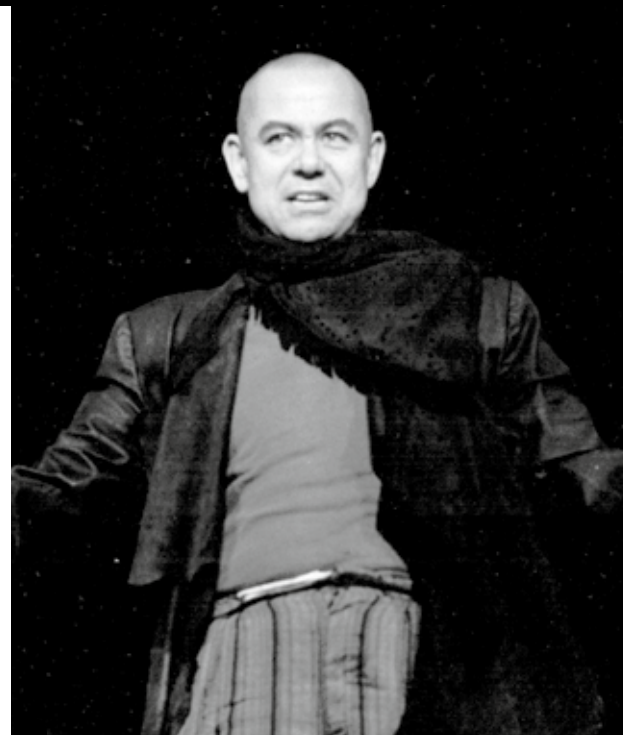
Kolegovia a známi ho vždy oslovovali Jano. A znelo to ako priateľ, ako chlieb, ako poriadok a oddanosť. Raz mi povedal, že „všelikde môže byť bordel, v divadle nie!“ A hoci väčšinu predstavení videl zboku, občas zaujal trefnými postrehmi aj o úrovni inscenácie. Malé roly mu prischli nastálo a stvárnil ich obetavo niekoľko desiatok. K veľkým úlohám sa dostal až ako hosťujúci dôchodca. Mimoriadne zaujal v hlavnej postave funkcionárskeho monstra v inscenácii hry Evy Maliti

Krčeň nesmrteľný v réžii Rastislava Balleka a ako zhasnutá básnická hviezda Ján Francisci v populárnej sérii *www.narodnycintorin.sk* a v inscenácii *Štúrovci (koncert zrušený)*. S martinským javiskom sa rozlúčil ako Pocestný v Čechovovom *Višňovom sade*. S divadlom však žil až do svojej smrti. Tomu sa hovorí naplnený údel.

Martin Horňák bol aj inšpicientom. Zahral ho v pozoruhodnej hre Karola Horáka *...príd' kráľovstvo Tvoje...* o živote Ľudovíta Štúra v réžii Romana Poláka, osnovej na princípe divadelnej skúšky. „... s bravúrou obhospodaroval predovšetkým parodický, groteskno-pitoreskný pól hercových reflexií,“ napísal o ňom Pavol Palkovič v *Práci* (6. 2. 1996). Spočiatku zaujal svojou úprimnou, chlapčenskou tvárou – napríklad v televíznom seriáli *Miesto v dome* režiséra Jána Lacka. Prirodzene, na javisku, vo filme i v televízii hral zväčša sympatických mladíkov. Stvárnil napríklad hlavnú postavu v sovietskej lyrickej agitke *Vždy sa usmievam* v réžii Viliama Hriadela. No čoskoro na zozname jeho kreácií pribúdali postavy veľké nielen rozsahom partov, ale náročné – filozofujúce,

Ján Barto

foto archív SKD Martin



Martin Horňák v postave Herca (Na dne, DSNP Martin, 1998)
foto M. Ol'ha

psychologicky analyzujúce. A ešte čosi – bol dobrým spoluhráčom svojim kolegom. Gymnazista Bulanov vo Vajdičkovej réžii Ostrovského *Lesá* bol veľký „šmajchler“, ktorý dobre vedel, kedy zalichotiť, kedy sa podriaďiť, prejaviť „lásku“ k starnúcej tetuške Gurmyžskej. A vzápätí byť arogantný k ostatným. Večný študent Peťa Trofimov v inscenácii Čechovovho *Višňového sadu* nebol mladý rojko, nadchýňajúci sa radostnou budúcnosťou sveta, ale táraj, trochu aj hochštapler, neschopný činu a triezvej úvahy. Aňu iba „oblboval“ svojimi nadnesenými rečami. No hral aj Herca v Gorkého *Na dne*, Janka Kráľa v Horákovej *Apokalypse podľa Janka (Kráľa)*, Cyrana z Bergeracu z hry Edmonda Rostanda, Astrova v *Ujovi Váňovi* či Hardinga v legendárnej inscenácii *Eniky beniky (Prelet nad kukučím hniezdom)*. Do jeho kreácií postupne okrem rýdzich komédií (Bobčinský v *Revízorovi*, Dallas v *Sardinky na scénu, prosím...*, Doboši v Palárikovom *Drotárovi*, Milt v Schisgalovej *Láske* a iné) pribúdali v zhode s réžiou aj prvky grotesky,

irónie (napríklad Martin v *Čakaní na Bohoša* – na motívy Beckettovho *Čakania na Godota*, Hvezdoň Burke v inscenácii Smočkovho *Bláznivého popoludnia Dr. Burkeho*). Mal zmysel aj pre poetické motívy (Gombaj v Rakúsovej *Piesni o studničnej vode*) i pre neústupčivú hrubosť (Menenius v Shakespearovom *Coriolanovi*, Mešťanosta v Barčovom *Neznámom*, Dr. Rank v Ibsenovej *Nore*).

Martina Horňáka obsadzovali všetci domáci, nezriedka aj hosťujúci režiséri. Po pár sezónach sa stal stálou hereckého súboru, bola to vždy stávka na istotu. Najmä v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch, keď bol martinský súbor priam nabitý talentmi (Marta Sládečková, Emil Horváth, Viera Richterová, Peter Bzdúch, Ľubomír Paulovič, Michal Gazdík, Ján Kozuch, Beata Znaková, Ivan Romančík, Oľga Solárová, Tomáš Žilinčík a iní), s ktorými aj staršia garnitúra dokázala ladiť. Od roku 1973, keď ako absolvent VŠMU nastúpil do Martina, zahral desiatky úloh, zväčša veľkých a väčších. Menšie roly mu ani nedávali.

Raz mi povedal: „Dajte mi dobrý text, dobrého režiséra a ja zahrám ako treba!“ Bolo to v sezónach, keď mladší režiséri chceli od hercov, aby domýšľali a vymýšľali situácie i texty v rôznych adaptáciách či nedohotovených libretách. Neveľmi veril improvizáciám, náhodám, chcel sa opierať o hodnoty. Chcel hutné texty, dobre komponované hry, ktoré mali remeselnú i mysliteľskú úroveň. Sám pracoval na tom, ako preniknúť k podstatám témy, do osudov postáv, k ich životným okolnostiam, psychologickým nuansám či zdrojom ich smiešnosti a grotesknosti. Tieto i súkromné motívy ho viedli k tomu, že na konci roka 2014 opustil Martinské divadlo. V Bratislave hosťoval v Divadle a.h.a., Divadle Aréna, účinkoval v rozhlase, uspel ako dabingový herec a režisér, dohrával svoje postavy v Martine a sporadicky sa objavil aj na televíznej obrazovke.

S divadlom sa rozlúčil viacerými kreáciami v Mestskom divadle v rodnom Trenčíne, kde ako gymnazista začínal v ochotníckom súbore. Aj Martina Horňáka postihol osud mnohých hercov, ktorým kilometre od Bratislavy a čas nedovolili stať sa televíznymi hviezdami. Hoci mali talent a dispozície na to, aby o nich vedelo šire auditórium. Zákerná choroba ho rýchlo vytrhla z našich radov. ♦

Jozef Červenka
operný kritik

Rozpačitá trojsúborová Carmen

V čase, keď sa väčšina divadiel snažila vrátiť k normálnemu fungovaniu s divákmi, sa prebudil moloch Slovenského národného divadla a ponúkol videoprojekt prostredníctvom internetu. Podobné diela produkovali ostatné divadlá z núdze v období karantény, no prvá scéna má predsa len svoje tempo. V nevelmi originálnom námete *Carmen* sa traja dramaturgovia, Marek Mokoš (opera), Eva Gajdošová (balet) a Miriam Kičiňová (činohra) pokúsili o prepojenie všetkých troch súborov v jednom diele pri príležitosti jubilejnej stej sezóny. V chvate prípravy si ani nestihli uvedomiť, že premiéra hotového videa na youtubovom kanáli divadla v druhej polovici augusta už patrí skôr do tej ďalšej, stoprvej.

Carmen je známa predovšetkým ako opera Georgesa Bizeta, existuje však aj v známej baletnej úprave Rodiona Ščedrina. Čisto činohernú verziu nepoznám, hoci v roku 2017 festival Zlatá pecka Chrudim uviedol zaujímavý projekt, v ktorom prepojili operu a činohru speváčka Dagmar Pecková a herečka Bára Hrzánová. SND sa rozhodla pre vlastnú trojsúborovú podobu a ako kostru použili aranžmán hlavných motívov z Bizetovej opery pre violončelové sexteto v podaní členov operného orchestra. Dianie na scéne sály opery a baletu novej budovy SND sa snímalo z javiska, prázdne hľadisko tvorilo horizont. Občas v ňom sedeli hrajúci violončelisti, vyvolávalo to však pocit, že v tom čase imitovali hru na playback. Oveľa prirodzenejšie pôsobilo, keď hrali spolu s účinkujúcimi na scéne. Sexteto dirigoval Martin Leginus a prekvapivo sa neobjavil v žiadnom zábere.

Árie titulnej hrdinky zaspievala Monika Fabianová s požadovanou vášňou, dramatickým drajvom a zmyslom pre francúzsku frázu. Baletná Carmen Olga Chelpanova popri nej pôsobila nevýrazne, klišeovitá choreografia Igora Holováča (prvoplánové zvädzanie, odmietanie...) jej neposkytla dostatočný priestor na individuálnu charakteristiku a zanikala v ostatnom tanečnom ansámblu.

K



foto P. Brenkus

V činohernej podobe excelovala Táňa Pauhofová, prednášajúca výber z básní Rupi Kaur, ktoré náladou vhodne zapadli do témy. Herečka naplno využila skúsenosť z podobného medžižánrového projektu *Denník Anny Frankovej* zo Štátneho divadla v Košiciach. Na rozdiel od opernej kolegyne, ktorej tanečné pokusy pôsobili insitne, herečka bola pohybovo suverénna aj popri profesionálnych tanečníkoch. Citlivo jej i ostatným dvom Carmen sekundoval civilne hrajúci Alexander Bárta ako Don José.

Iba polhodinové video bolo nasnímané rutinne, so snahou o lacný efekt, strih odkazoval na popové videoklipy, kamera vychádzala z opozieraných klišé divadelných upútaviek a viackrát sa stalo, že jej tanečníci „utiekli“ zo záberu. Pozoruhodný bol bohatý zástoj anonymných tvorcov. Okrem zrejme zámerne neviditeľného dirigenta nebol v titulkoch uvedený autor scény a kostýmov, autor úpravy pre violončelové sexteto, scenárista a ani režisér. Výsledný tvar tohto drobného videa napriek prísľubu v anotácii nepôsobí veľmi inovatívne. Zámer bol nepochybne dobrý, výsledok však veľmi rozpačitý. ❖

Vášeň – pohyb – hlas / pokus o tri podoby Carmen

dramaturgia E. Gajdošová, M. Kičiňová, M. Mokoš choreografia

I. Holováč dirigent M. Leginus účinkujú T. Pauhofová, A. Bárta, M. Fabianová, O. Chelpanova, K. Korotkov, V. Mariner, K. Achberger, V. Kruť, A. Szelle, D. Williams Campbel, D. Danihelová, L. Hogtania, A. Carolina Pitta de Carvalho, Z. Tallósiová, J.-M. Reuter, E. Vanroose, J. Pospíšil, K. Černá Zajacová, B. Bielik, K. Kozelková, M. Prievalský, P. Michoněk

premiéra 16. august 2020, YouTube kanál SND

Lucia Galdíková
divadelná kritička

Z lesa či do lesa?

Čo vlastne ľudia chcú? Utiect' od divočiny alebo sa vnoriť do jej náruče? Vzdať sa „pokroku“, technológií, neustáleho toku informácií a zažiť naoko romantickú čistotu prírody? V čase narastajúcej krízy súvisiacej s globálnym otepľovaním a klimatickými zmenami hľadajú tvorcovia Divadla Petra Mankoveckého prostredníctvom svojej novej inscenácie *Útek od divočiny* odpovede aj na tieto otázky.

Tomáš Turek je v monodráme, ktorej názov tvorcovia s miernou obmenou odvodili od kultovej knihy Jona Krakauera *Do divočiny*, hlasom spisovateľov či dobrodruhov, ktorí sa rozhodli hľadať plnosť života v osamelosti ukrytí v horách. Režisér Šimon Ferstl a dramaturg Miro Dacho však z ich myšlienok vytvorili hlas roztržitý, čerpajúci z minulosti i zo súčasnosti: raz nechávajú prehovoriť Hviezdoslava, inokedy Komenského, Plauta, Henryho Davida Thoreaua či detsky naivnú environmentálnu bojovníčku Gretu Thunbergovú. Protagonista pritom so žiadnou z týchto postáv celkom nesúzní, skôr prezentuje širokú škálu názorov tých, ktorí vzdávajú hold prírode, a ich myšlienky tlmočí bez toho, aby k nim zaujal nejaké stanovisko.

Turek v istých momentoch poznačená, aká osobnosť je autorom daného výroku, občas zase prezradí čo-to z pozadia vzniku inscenácie či z vlastného súkromia. Tieto vsuvky sú však nekonzistentné a nie je úplne jasné, čo je ich účelom – snaha o vtip nevychádza, a navyše ešte viac narúšajú už i tak komplikovane vystavanú inscenáciu. Turekova postava v role novodobého pustovníka sa snaží napodobniť autorov, ktorí život v prírode zažili na vlastnej koži, a s obrovským batohom na chrbte sa vydáva do hôr. Naráža však na prekážky dnešnou dobou rozmazaného človeka, a to vnútorné i vonkajšie. A tak sa nakoniec aj s neistotou, či je voľba utieť od civilizácie správna, uvelebuje v divočine, kde s obdivom načúva zvukom zvierať.

Najintímnejšie, sugestívne a zároveň vypointovane pôsobí scéna vybudovaná len pomocou svetla a tmy, keď Turek striedavo zapína a vypína čelovku, pričom jeden pól predstavuje samotu a druhý blízkosť ľudí. Spoločnosť alebo samotárstvo? Určite neľahké rozhodovanie pre mnohých. Uvedená scéna je dôkazom, že na navodenie atmosféry umožňujúcej divákovi hlbšie sa zamyslieť stačí naozaj málo. Zdá sa, že inscenačný tvar by mal väčšiu šancu vyniknúť, ak by tvorcovia viac kladli dôraz na využitie iných výrazových prostriedkov, než na zhromažďovanie literárnych a odborných textov a dominanciu verbálneho prejavu.

Inscenácia vo svojej podobe pripomína skôr neuzavretý tvar, ktorý ešte len hľadá svoje stanovisko k téme, pričom sa ponára do mnohých názorov, ale zatiaľ nenachádza svoj konkrétny postoj. Ako by to navyše dopadlo, ak by tvorcovia dilemu človek verzus príroda umiestnili napríklad do skutočného lesa, a nie do stupavskej synagógy? Táto podmanivá historická budova totiž inscenácii na sile nepridáva, skôr vzbudzuje otázky, akým spôsobom by toto priestorové zasadenie malo zobrazovanú tému umocniť. ❖

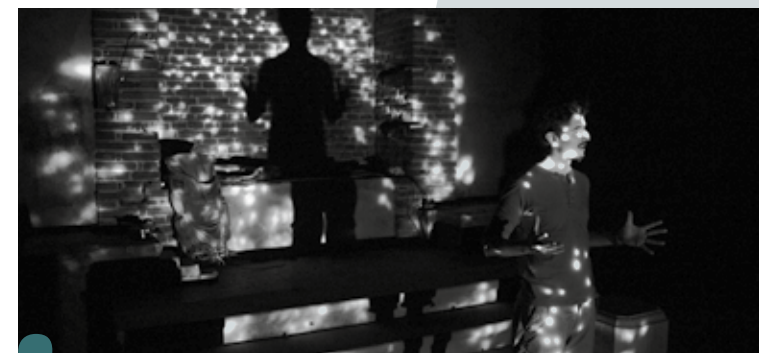


foto M. Vasil'

Šimon Ferstl a kol.: Útek od divočiny

réžia, výber textov Š. Ferstl dramaturgická spolupráca M. Dacho scéna a kostýmy L. Madjiah Štorcelová svetelný design S. Šmálik účinkuje T. Turek video M. Vasil', S. Ščepánová hudba M. Iso Krajčír premiéra 22. august 2020, Divadlo Petra Mankoveckého v Stupavskej synagóge

Miroslav Ballay Sondáž nezávislej divadelnej kultúry na Slovensku

Miroslav Ballay sa v publikácii sumarizujúcej jeho doterajší výskum v čiastkových štúdiách zaoberá významnými subjektmi nezávislej sféry – divadlami Stoka, Teatro Tatro, Pôtoň, Med a prach a Nové divadlo. V samostatnej kapitole upozorňuje na zaujímavý fenomén umeleckých rezidiencií, ktorý sa v ostatných rokoch výrazne rozšíril aj na Slovensku.

Rezidencie umelcov v nezávislých kultúrnych centrách ako forma donesenej kultúry?

V kontexte súčasnej nezávislej kultúry na Slovensku možno zaregistrovať nemálo príkladov iniciovaných aj vzácne uskutočnených rezidenčných pobytov viacerých tvorcov v niekoľkých nezávislých kultúrnych centrách. Sú celkovo nerovnomerne roztrúsené na kultúrnej mape Slovenska. Ide najmä o Stanicu Žilina-Záriečie, Centrum nezávislej kultúry Záhrada, Centrum kreativity a umenia Divadla Pôtoň v Bátovciach, K.A.I.R. – Košice Artists in Residence – ale aj v relatívne menších centrách na periférii (ako napr. Periférne centrá o. z. – Kunstdorf/laboratórium súčasnej kultúry na vidieku v Dúbravici, a i.). Všade v nich sa v rámci celoročnej dramaturgie viac-menej komplementárne vyskytujú rezidencie, resp. jednotlivé rezidenčné pobyty umelcov (režisérov, choreografov, tanečníkov, performerov, výtvarníkov, spisovateľov, svetelných dizajnérov, hercov či celých nezávislých umeleckých skupín, zoskupení, telies a pod.). Ich pobyt v takomto sídle je istou formou šírenia kultúry, ktorú v minulosti suplovali napríklad turné umelcov, resp. celých divadelných skupín a stali sa „... archaickými variantmi festivalu.“¹

Dramaturgovia a kultúrni manažéri jednotlivých veľkých i menších nezávislých kultúrnych centier na Slovensku komponujú svoju programovú skladbu (aktívne realizujúcimi) rezidenciami tvorcov (domácich a zahraničných) ako jedinečné podoby svojráznej kultúrnej mobility. Na rezidencie môžeme týmto spôsobom nahliadať ako na formu „donesenej“ (dovezenej) kultúry v interkultúrnom zmysle. Rezidencie sú v drvivej väčšine praktizované v dnes už pomerne zosynchronizovaných nezávislých kultúrnych uzloch. Združuje ich Anténa – sieť pre nezávislú kultúru, ktorá pôvodne vznikla za účelom kooperovať a sčasti ideálne koordinovať jednotlivé programové koncepcie nezávislých kultúrnych centier a optimálne tak prispievať k účelnej „transmisii“ kultúrnych mobilít tvorcov na realizácii ich projektov. [...]

Ako možno vidieť, súčasný narastajúci záujem o rezidencie vyplýva z pomerne vyspelej disponovanosti týchto nezávislých kultúrnych centier poskytovať tvorcom ideálne podmienky pre tvorbu. Treba si tiež uvedomiť, že existencia niektorých z nich zreteľne závisí od miery fluktuácie umelcov na konkrétne realizovaných rezidenčných pobytoch, ktorí do nich vďaka rozličným grantovým projektom (napr. Visegrad Artists Residency – Performing Arts, Fond na podporu umenia) prichádzajú tráviť realizačný (tvorivý) pobyt. Na základe toho by sme mohli považovať jednotlivé rezidencie za platformy súčasného tvorenia v praktickom zmysle. Uvedomiť si možno, že proces tvorby už nie je koncentrovaný na jedno konkrétne miesto kultúrnej inštitúcie, ale často je pozoruhodne roz distribuovaný po celej diverzifikovanej sieti nezávislých kultúrnych uzlov. Tvorba, ponímaná ako výskum, resp. laboratórna (experimentálna) tvorba, sa, pochopiteľne, odohráva procesuálne, t. j. vďaka určitému rezidenčnému pobytu sa divákovi unikátne odokrýva stav vzniku, autorské generovanie atď. Stojí za tým snaha



Miroslav Ballay
Sondáž nezávislej divadelnej kultúry na Slovensku
Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre
2020

sprítomniť konkrétnym rezidenčným pobytom rôznorodým cieľovým skupinám publika prevažne recepčný zážitok na rôznych parciálnych výskumných fázach kreovania umeleckej tvorby. Jednoducho povedané, vzbudiť v nich aktívne čulý záujem. V tom zároveň spočíva zrejmy edukačný efekt hostovania rezidentov v jednotlivých kultúrnych uzloch. Podľa programového dramaturga a projektového manažera nezávislého kultúrneho centra Záhrada Milana Zvadu sú: „...rezidenčné pobyty umelcov, zvlášť zo zahraničia, organizované predovšetkým za účelom podpory novej tvorby, umeleckej konfrontácie a vzájomnej inšpirácie.“ Málokto si je však vedomý, že niekoľkotýždňový pobyt tvorivých ľudí priamo v centre kultúrneho a komunitného diania má aj ďalšie významné dosahy. Jedinečný pohľad rezidenčného umelca na miestne kultúrne, spoločenské či politické pomery nemalou mierou prispieva k ich ďalšej reflexii miestnymi ľuďmi. [...]

Upozorniť treba tiež na to, že uskutočnená rezidencia umelca si vyžaduje účinnú formu adaptácie na kultúrno-spoločenské prostredie a genia loci realizovaného rezidenčného pobytu a pod. Neplatí automaticky, že sa s hosťujúcim rezidentom „prinesie“ kultúra ako hotová (dovezená) produkcia. Rezident zväčša tvorí na tomto mieste a prakticky z neho podniká jednotlivé tvorivé interferencie. V tomto prípade nejde špeciálne o dovezenú kultúru (v zmysle spomínaných turné), ale o jej iniciatívnu kreáciu (obohacovanie kultúry tvorením, priamym autentickým pôsobením v reálnom prostredí samotného nezávislého kultúrneho centra). Týmto spôsobom možno povedať, že sa tvorca celkovo infiltruje do konkrétneho teritória a čulo sa s ním zoznamuje. Viac-menej synchronne s dramaturgom kultúrneho centra realizuje výskum (laboratórnu fázu svojej tvorby/výskumu). Do veľkej miery je úspešnosť daného rezidenčného pobytu aj jeho tvorivým dielom/konceptom. Dramaturg (kultúrny manažér) nielenže vyberá, pozýva vhodného umelca (performera) na rezidenciu, ale zodpovedá aj za adekvátne naplnenie celkových naplánovaných aktivít, resp. dimenzií pôsobenia rezidenta v určitých poskytnutých priestoroch. ✎

¹ BANU, G. *Divadlo alebo naplnený okamih*. Bratislava: Tália press, 1998, s. 136.

Knižné tipy



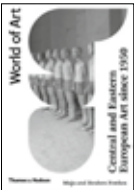
orientačná
cena 25 €
854 s.

Vladimír Predmerský a kol.
Dejiny slovenskej dramatiky bábkového divadla
Divadelný ústav
www.theatre.sk
Dejiny slovenskej dramatiky bábkového divadla sú prvou súhrnnou publikáciou svojho druhu u nás, ktorá prináša viac než dvadsiatu čiastkových štúdií venovaných dramatikom svojou tvorbou spätým s bábkovým divadlom. Publikácia tak zaplňuje jedno veľké biele miesto na mape výskumu bábkového divadla na Slovensku.



140 s.
orientačná
cena 28,5 €

Aurel Hrabušický, Filip Vančo
Anton Šmotlák
Slovart
www.slovart.sk
Piata publikácia z edície Osobnosti slovenskej fotografie zachytáva tvorbu profesionálneho divadelného fotografa Antona Šmotláka, ktorého Július Satinský nazval „dobrotivým paparazzom“. Šmotlák spolupracoval s viacerými slovenskými divadlami, ale jeho domovským pôsobiskom sa v sedemdesiatych rokoch stala bratislavská Nová scéna.



224 s.
Orientačná
cena 21 €

Maja Fowkes, Reuben Fowkes
Central and Eastern European Art Since 1950
Thames & Hudson
www.thamesandhudson.com
Publikácia prináša obraz o umeleckých pohyboch a osobnostiach v krajinách východnej Európy od polovice minulého storočia. Autori skúmajú, ako na umenie tohto regiónu vplývali politické okolnosti, predovšetkým rozpad sovietskeho bloku. Ich primárnym záujmom sú neoavantgardné hnutia a ich rezistencia voči oficiálnej politickej moci.

Barbora Janáková
choreografka, tanečnica



Tém je veľa, my iba sme

Na divadelnej a tanečnej scéne pôsobím ako interpretka, performerka, spolutvorkyňa. Rok 2019 bol v niečom prelomový, rozhodla som sa položiť si otázku, čo zaujíma a naplňa mňa, čo je to, čo mi dáva zmysel? Svoj záujem som pretransformovala do projektu *NO ON*. Oslovila som na spoluprácu ľudí, ktorí ma inšpirujú a tvoria môj tím „bezpečia“ – Juraj Čech, Peter Šavel, Katarína Cvečková, Laura Štorcelová, Marián Zavarský. Projekt má formu performatívneho koncertu. Pracujeme na pomedzí fyzického divadla, tanca a hudobného koncertu. V anotácii píšeme, že *NO ON* je organický tvorivý proces. Je to tanec bez choreografie, hudba bez nôt.

S mojím priateľom Jurajom, ktorý je môj rovnocenný partner na javisku, pracujeme na jasnej metodológii prístupu k performativite. Baví ma prítomnosť a hra na javisku. Napätie zo situácie a uvoľnenie z jej rozuzlenia. Energia, ktorá existuje medzi nami v priestore je hmatateľná, môže sa rozplynúť, explodovať a občas sa zastaví, a to nás rozosmeje. Jednoducho sme živí a citliví k situácii. Snažíme sa podporiť to, čo práve vzniká medzi nami. Sme akési vodiče, čo všetko v miestnosti prepájajú. Našou úlohou je, aby cez nás všetko prešlo, zarezonovalo.

Prílivové vlny inšpirácií sú nezastaviteľné, prúdia z riek plných myšlienok, fotiek, udalostí, informácií z literatúry, až sa to všetko vleje do jedného rozľahlého mora. Ale kde je breh, z ktorého prstom ukážem na more, že v ňom chcem plávať? Dám mu názov, určím tému, akou ho spracujem. Vznikne produkt. Produkt ma po čase prestane zaujímať. Živosť, bytie, prítomnosť na javisku, to ma naplňa. ☘

ZUZANA HEKEL
riaditeľka DJP Trnava

Je to v prvom rade príležitosť, pretože v našom prostredí nie je zmena vo vedúcich pozíciách umeleckých inštitúcií častá. S tým prichádza ruka v ruke fakt, že ak chcete etablovať nové prístupy (v čomkoľvek), bude to náročné. Zmeniť zabehnuté módy si vyžaduje buď veľa trpezlivosti, alebo naopak, veľkú dávku prvotnej razancie, pretože sa vpisovali do tkanív danej inštitúcie, jej zriaďovateľa, zamestnancov a divákov pomerne dlho. Myslím si, že si treba veľmi dobre premyslieť, ktoré veci je nutné urobiť okamžite a ktoré naopak postupne. Najťažšie na tom celom je vedomie, že nesiete koncovú zodpovednosť – na druhej strane, vziať ju na svoje plecia je logický krok, ak vám na niečom záleží.

LUKÁŠ BRUTOVSKÝ
režisér a umelecký šéf SKD Martin

Mám dojem, že obsah akejkoľvek riadiacej funkcie človek definuje každý deň nanovo a netrúfam si rozdávať rady. Ale asi treba byť pripravený na to, že medzi víziou a realizáciou je cesta plná kompromisov. Že status quo je permanentná nespokojnosť, mení sa len jej miera, podoba, vypuklosť. Že prevažná väčšina ľudí nie je schopná vnímať záujmy celku za hranicami svojho vlastného komfortu. Že pamäť vďačných je veľmi krátka a pamäť nespokojných de facto neexistuje, a že niektoré ciele sa skrátka nedajú dosiahnuť, ale treba sa o to usilovať. Že je to celé „ľudské, príliš ľudské“, ale že sa netreba sťažovať, pretože nič nie je odpudivejšie ako šéf, ktorý sa vyhovára na druhých a na okolnosti. Budme radi, že pracujeme v prostredí, kde radi konštatujeme – je to vyšinuté, pretože je to divadlo. Horšie bude zistiť, že vyšinuté je štandard.



Na čo by sa mali pripraviť nováčikovia na vedúcich pozíciách kultúrnych inštitúcií?

Na čo by sa mali pripraviť nováčikovia na vedúcich pozíciách kultúrnych inštitúcií?



ANDREJ KALINKA
multimediálny umelec

Dovolím si na túto otázku odpovedať niekoľkými slovnými spojeniami, ktoré je možné vnímať ako pracovné okruhy tém potenciálnej diskusie. Tieto témy stoja vždy na začiatku a spôsob, akým k nim kto pristupuje dokáže naznačiť, aký bude pravdepodobný vývoj. Vízia jednotlivca vs. vízia telesa/inštitúcie vs. vízia mesta/regiónu vs. vízia krajiny (systém v systéme, kontext politický, spoločenský, kultúrny). Tím (vzťahy, úlohy, zodpovednosť, dôvera). Udržanie predošlého stavu bez principiálnych systémových zmien/zásah do systému/zásadná zmena systému vs. kontinuita a dlhodobá udržateľnosť (zámer, nástroje, možnosti). Hlava vs. ruky (teória, prax, nápad, realizácia).

ELENA FLAŠKOVÁ
prekladateľka

Najdôležitejšie je mať jasnú predstavu o smerovaní kultúrnej inštitúcie a odhodlanie naplňať ju napriek všetkým prekážkam. Na to je potrebná obrovská miera empatie, najmä v prípade takého kolosu, akým je zadĺžené SND.

A nesmierne odhodlanie. A stále si treba opakovať, že kde je vôľa, tam je cesta, a tú cestu hľadať do úmoru. Idealistické, však?

Michal Ditte
dramatik



Amputácia výrastkov

Vedeli sme, že s kultúrou na Slovensku je to zlé. Po marci sa ukázalo, že je to ešte horšie. Kultúra je mutant. Kostra, svalovina a vnútorné orgány sú z čias socializmu, na pokožke sú tetovania západných modelov a potom sú tu prvky trhového mechanizmu v podobe zlatých zubov, nalakovaných nechťov a odfarbených vlasov.

To však nie je všetko. Mutant nie je samostatná bytosť, ale prazvláštny výrastok spoločnosti, o ktorom nie je celkom zrejmé, či ho treba odstrániť od koreňa, alebo len zoperovať tak, aby moc(i) neprekážal. Posledných tridsať rokov sa schádza konzílium a uvažuje sa, čo s ním. Z výrastku sa odtrhne ručička, prišije sa tretia nožička, vyreže sa priečnym rezom otvor, do ktorého sa vloží nová grantová schéma, špeciálne dvojpercentné zdanenie a mimoriadna jednorazová subvencia. Každý člen konzília spraví takú úpravu, že pôvodný mutant sám nevie, čím v skutočnosti je a čo je jeho úlohou. Dookola opakuje naučené mantry o tom, ako mení spoločnosť k lepšiemu, ako je korením života, ako buduje hodnoty, identitu spoločnosti a nastavuje jej zrkadlo. Preklatie výrastku spočíva v tom, že spoločnosť ho obdivuje i nenávidí zároveň. Má šťastie, že je nebolestivý a nezhubný, ale napriek tomu budí všeobecný dojem, že na spoločnosti iba parazituje.

Počas pandémie bola historická príležitosť pozrieť sa na slovenskú kultúru v celej jej rozmanitosti novou optikou a nastaviť ju pre prichádzajúce obdobie reštartu. Podpora politických elít smerom ku kultúrnej obci bola však taká jalová, že za sedem mesiacov z obdivovaného a nenávideného výrastku samovoľne odpadlo niekoľko tisíc končatín, vlasov a zubov. ☘

Ja a divadlo

v októbri kreslí — Marek Čina



LUKÁŠ BOBALIK

tanečník



Moje telo si v minulosti vyžiadalo dlhšiu pauzu pre zranenie a prednedávnom kratšiu pre črtajúce sa vyhorenie. V práci na voľnej nohe som dlhodobo dokazoval, ako ďaleko za svoje hranice ešte dokážem zájsť. Zvažoval som, či je pre mňa tanec tou správnu voľbou. Hoci som sa dovtedy vôbec nevenoval športu, začal som hrať tenis. Vďaka súhre pohybu po kurte, rakety a loptičky som sa znovu vrátil aj do sály a cez tenis sa dokázal pozrieť aj na svoj život, tanec, stav vyčerpania a vzťah k práci, ktorý často osciloval medzi absolútnym nasadením a znechutením. Problematike syndrómu vyhorenia som sa venoval viac než rok v spolupráci so skvelou režisérkou a dramaturgičkou Majou Hriešikovou. Výskum prepájal súčasný tanec, krásu tenisu a magický svet koučingov cielených na sebarozvoj. Výsledkom bola autorská inscenácia *TIMEOUT BURNOUT*, ktorá mala premiéru na tohtoročnom Kiosku. Nasledovala odložená premiéra medzinárodného projektu *Diaries of touch* pod vedením chorvátskej choreografky Sonje Pregradovej, ktorý iniciovali o.z. mimoOs a českí ZDRUHESTRANY.

Mojou dlhodobou potrebou je hovoriť o duševnom zdraví a humanitných témach, ktoré sú ešte stále verejne tabuizované. Nikdy nevieme, kedy budeme potrebovať cítiť, že nás niekto počúva. Z vlastnej skúsenosti viem, ako veľmi to dokáže pomôcť.

DAMANI CAMPBELL WILLIAMS

tanečník



Po dlhej pauze v dôsledku pandémie som začal novú sezónu v Baletе SND. V súčasnosti pracujeme na tom, aby sme sa po takom dlhom čase dostali opäť do formy. Veľa trénujeme a mávame hodiny pilates. Mám nový repertoár, na ktorý sa mám pripraviť; plánované predstavenia na túto sezónu ma príjemne zamestnávajú, a navyše SND nedávno uviedlo na YouTube film *Carmen* s hercami, opernými spevákmi a baletnými umelcami, v ktorom som mal tú česť účinkovať. Okrem divadla sa stále venujem práci na malých projektoch a učeniu detí v tanečnej škole River Park Dance School. Fotil som tiež s neuveriteľným Jakubom Gulyásom a teraz komunikujem s ďalšími fotografmi o potenciálnych spoluprákach. Spolupráca s inými umelcami nielen v tanečnom svete, ale aj mimo neho, ma aktuálne veľmi inšpiruje. Som otvorený tomu, čo sa dá vytvoriť skombinovaním mojich zručností s úplne inými.

Mať dlhé obdobia voľna môže byť sklúčujúce, pretože skutočne túžim pracovať, ale chápem, že tým momentálne trpí celý svet a niektoré veci nemáme pod kontrolou. Som však úprimne rád, že som sa mohol vrátiť do práce aj v sezóne 2020/21.

JULIE CHARALAMBIDOU

tanečnica



Už druhý rok pôsobím ako členka tanečného súboru Divadla Štúdio tanca v Banskej Bystrici. Novú sezónu sme po letných prázdninách začali zájazdovými reprízami inscenácie *Ghost/Prízrak*, ktorú u nás vytvoril Peter Mika, a takisto našej najnovšej inscenácie v spolupráci s Debris Company, *Muž bez vlastností*. V tomto čase, pre umelcov takom náročnom na tvorbu aj hranie, máme to privilegium, že môžeme nielen naďalej vystupovať na javisku, ale aj začať nový tvorivý proces nadchádzajúcej premiéry, *Jumble* v choreografii Stana Dobáka. Na týchto tvorivých obdobiach je výnimočná najmä spolupráca tanečníkov s choreografom, keď spoločne hľadajú úplne nové, originálne pohyby, ktoré vyústia v neobyčajné dielo. Počas môjho štúdia v Škótsku a Manchesteri som objavila vlastnú tanečnú a tvorivú identitu, vďaka ktorej dokážem na vyjadrenie svojich myšlienok a emócií využívať rôzne druhy umenia – tanec, hudbu, vizuálne umenie. (Viem, je to kliše!) Nadchýna ma sloboda tvorby a možnosť podeliť sa o jedinečné a originálne diela s ostatnými ľuďmi. My, umelci, však v poslednom čase pociťujeme tlak voči tomu, aby sme vytvorili niečo, „čo stojí za to“ a čo bude lákadlom pre divákov. Práve toto vykorisťovanie vnímam ako zásadnú zmenu, čo sa týka tanca za posledných pár rokov. Rada by som v budúcnosti dopriala sebe aj ostatným nový spôsob, akým môžeme porozumieť umeniu.

1. september
Novou šéfkou Činohry Slovenského národného divadla sa stala Miriam Kičiňová. Generálny riaditeľ SND Peter Kováč ju vedením poveril do konca roka 2020 alebo do vymenovania nového/-ej riaditeľa/-ky činohry budúcim/-ou generálnym/-ou riaditeľom/-kou divadla. Kováč okrem toho vymenoval aj nového riaditeľa Umelecko-dekoračných dielní SND, stal sa ním Peter Klaudíny.

3. – 8. september
Vo Varšave sa konal showcase slovenského divadla Dzieje się obok s podtitulom Prehľad súčasného slovenského divadla. Podujatie organizoval Divadelný ústav Zbigniewa Raszewského a jeho kurátorkou sa stala poľská slovakistka Katarzyna Pilarska. V rámci programu sa predstavilo najmä niekoľko nezávislých divadiel (napríklad Prešovské národné divadlo, Divadlo NUDE, zoskupenie Med a prach, Teatro Tatro), ale aj Bratislavské bábkové divadlo. Sprievodný program okrem koncertu skupiny Komajota ponúkol aj výstavu o histórii slovenského divadla theatre.sk.

4. september
Bábkové divadlo na Rázcestí pripravilo v spolupráci s RTVS výstavu s názvom Bábky v televízii. Výstava sa zamerala na prieniky medzi televíziou a bábkovým divadlom a sprítomnila bábky a bábkové artefakty, ktoré účinkovali v reláciách a filmoch RTVS. Diváci si tak mohli v Galérii v podkroví Štátnej vedeckej knižnice v Banskej Bystrici prezrieť napríklad bábky Jiřího Pitra, Miroslava Dušu, Markéty Plachej a ďalších. Podujatie bolo zároveň prológom pripravovaného festivalu Bábkarská Bystrica 2020.

9. – 13. september
Na Slovensku sa zrodil nový festival. Volá sa Slanický ostrov divadla a je to prvý divadelný festival



JUDENREIN
foto archív festivalu

konajúci sa na Orave, konkrétne v Námestove a okolí. Návštevníci sa okrem divadelných predstavení mohli zúčastniť aj na diskusiách, sledovať inscenovaný pochod *Judenrein* inšpirovaný udalosťami druhej svetovej vojny, navštíviť výstavu či filmové projekcie. Témou tohto ročníka bol holokaust.

12. september
Súčasťou tohtoročného festivalu Divadlo v Plzni bola aj diskusia s názvom Česko-slovenské divadelní století, ktorú spoluorganizoval slovenský Divadelný ústav. Hostia Milan Kňažko, Jan Kerbr, Jiří Havelka a Vladimír Procházka spolu s Ľubicou Krénovou diskutovali o česko-slovenskej divadelnej vzájomnosti naprieč storočím od vzniku Slovenského národného divadla.

16. september
V Štúdiu 12 sa odohrala diskusia s názvom Umenie je prekonať krízu, v rámci ktorej sa hostky a hostia Tomáš Sedláček, Matúš Bieščad, Zora Jaurová, Yvona Kreuzmannová a Vladimír Procházka zamerali na kultúru uprostred koronakrízy. Diskutovali o tom, ako môžeme dosiahnuť, aby naše kultúrne organizácie túto krízu nielen prekonali, ale vyšli z nej stabilnejšie a udržateľnejšie, a otvorili aj otázky funkčnosti existujúcich právnych foriem kultúrnych organizácií. Diskusiu moderovala Katarína Figula.

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

Tipy redakcie

od 8. októbra
Dobrá vec sa podarila a od tohto mesiaca môžete surfovať na vlnách slovenského profesionálneho nezávislého divadla aj online. Doména www.nezavisledivadlo.sk je zastrešujúcim priestorom pre malé a menšie nezriaďované divadlá – v prvom kole bolo na spoluprácu oslovených asi 30 divadelných súborov, môžeme však očakávať, že ich počet bude stúpať. Web okrem prezentácie tvorby jednotlivých divadiel zároveň slúži ako informačný portál pre divákov, vďaka ktorému môžete vyhľadávať program nezávislých zoskupení napríklad aj podľa kraja, v ktorom sa nachádzate. Autorom konceptu je Šimon Ferstl.

.....
22. október
Show must go on/off line alebo „Zelené čtvrtky“ je cyklus medzinárodných online diskusných stretnutí s hosťami z oblasti scénických umení, ktoré usporadúva český Institut umění – Divadelní ústav. Jednotlivé diely spája najmä téma udržateľnosti v scénických umeniach. Moderátor druhého dielu, český spisovateľ a divadelný režisér Ondřej Škrabal, sa bude o tom, ako s digitalitou pracujú európski divadelní tvorcovia a teoretici, rozprávať s divadelným režisérom a scénografom Marcusom Lobbosom, dramaturgom Matějom Nytrom a režisérom a scénografom Krzysztofom Garbaczewským. Viac informácií vrátane termínov ďalších pokračovaní cyklu nájdete na stránke www.idu.cz.

.....
27. – 29. október
Koncom mesiaca sa odohrá už siedmy ročník KADU, tentoraz s názvom Medzi divadlom a filmom. Pri príležitosti Roku slovenského divadla a budúročného 100. výročia slovenskej kinematografie (v roku 1921 vznikol prvý slovenský celovečerný film Paľa Bielika *Jánošík*) sa bude podujatie venovať prienikom a vzájomnej interakcii divadla a filmu. Seminár sa bude konať v bratislavskom kine Lumière.

Z éteru /TV

RÁDIO REGINA

- 14. 10. 22:00 **J. Joyce – M. Ondriska:** Ulysses
- 21. 10. 22:00 **S. H. Vajanský:** Blíženci
- 28. 10. 22:00 **P. Pavlac:** Tri rozhovory MRŠ a TGM

RÁDIO DEVÍN

- 11. 10. 16:30 Desať dekád divadla.sk (Kabaret na Slovensku)
- 13. 10. 20:00 **Divadlo NUDE:** Lúbim ťa a dávaj si pozor
I. Horváthová: Izabeliriána
A. Salmela: Antigona
- 14. 10. 21:30 **J. Repko:** Oči plné hviezd
- 16. 10. 17:00 Ikony slovenského divadla
- 18. 10. 16:30 Desať dekád divadla.sk (Divadlo ako slúžka ideológie)
- 21. 10. 21:00 **A. France:** Zločin Silvestra Bonnarda
- 20. 10. 20:00 **Z. Ferenczová:** Bitka
- 21. 10. 21:30 **J. Repko:** Slon v porceláne
- 23. 10. 17:00 Ikony slovenského divadla
- 25. 10. 16:30 Desať dekád divadla.sk (Divadlo Astorka Korzo '90)
- 21. 10. 21:00 **A. Hykisch:** Meteor padá do neba
- 27. 10. 20:00 **M. Kuracinová Valová:** Špinavé ruky, Gemini
- 28. 10. 21:30 **J. Uličiansky:** Čarovná chvíľa
- 30. 10. 17:00 Ikony slovenského divadla

DVOJKA

- 12. 10. 20:15 **Storočnica SND** (6. diel dokumentárneho cyklu)
- 16. 10. 10:00 **Právo na omyl** (televízna inscenácia podľa hry J. Soloviča)
- 19. 10. 20:15 **Storočnica SND** (7. diel)
- 25. 10. 21:30 **Tolstoj a peniaze** (záznam inscenácie Divadla ASTORKA Korzo '90)
- 26. 10. 20:15 **Storočnica SND** (8. diel)

plus ø mínus

MARTINA MAŠLÁROVÁ (*divadelná kritička*) ø Novú sezónu otvorili z môjho pohľadu výnimočne vydarené premiéry. *Hriech/Její pastorkyňa* v SND prekvapil hereckými výkonmi, *Masterpiece* Slávy Daubnerovej kombináciou dokonalej formy a úprimného, vtipného „vyznania“. Na rozdiel od nášho premiéra by som týmto premiéram dožičila množstvo divákov aj repríz.

MIROSLAV BALLAY (*teatrológ*) ø Veľkým plusom bola neobľomnosť a ireverzibilita divadla vzdorujúca pandémie najmä na tohoročnom Medzinárodnom festivale Divadelná Nitra, ktorá sa celý niesol v duchu zjavnej, zintenzívnenej spolupatričnosti. Už len fakt, že sa mohol 29. ročník uskutočniť, svedčí o jeho dôležitosti. Stal sa demonštráciou prežitia divadla (aj) v čase pandémie. Dokázal, že divadlo vďaka obetavosti tých, ktorí ho tvoria napokon vždy vzplanie ako fénix.

ALŽBETA VRZGULA (*režisérka*) ø Mínusy rýchlo striedajú náznaky plusov. Ostatný mesiac nemôžeme nazvať inak ako turbulentný. Čo sme zistili? Že diváci sa boja chodiť do divadla. Nečudo, keď napriek dátam, podľa ktorých kultúrne podujatia nie sú primárnymi ohniskami, nešetrná komunikácia z vládnych postov šíri strach. Čo sme však zistili tiež? Že divákovi kultúra chýba a chcú na ňu chodiť. 29. 9. sme dernierovali *Folklore not war*. Večer predtým bol vyhlásený októbrový zákaz kultúrnych podujatí (ktorý napokon platil ani nie 48 hodín). Po zverejnení správy sme kapacitu hneď vypredali. Verím, že to nie je efekt „negatívnej reklamy“, keď je smrť – v tomto prípade kultúry – najlepším promom. Verím, že ľudia nezabudnú chodiť a že kultúra prežije.

BARBORA FORKOVIČOVÁ (*divadelná kritička*) ø Vznik nového dokumentárneho TV cyklu *Storočnica SND* bol na prvý pohľad veľmi pozitívny. Po jeho zhliadnutí však nadšenie výrazne upadá. Snaha o komplexné zachytenie diania okolo SND vyústila do neatraktívnej formy (hoci fundovaného charakteru), ktorá je presýtená množstvom prelínajúcich sa faktov, navyše v eklektickej dramaturgii. Rozpačitosť projektu vyvstáva omnoho viac v kontraste s *Ikonami* (ktoré RTVS vysiela hneď po *Storočnici SND*), formátom, ktorý sa taktiež zameriava na priblíženie histórie a vývinu konkrétneho (umeleckého) odboru na Slovensku, a dokazuje, že sa to dá robiť aj pútavým spôsobom.

JANA MIKUŠ HANZELOVÁ (*dramaturgička, manažérka Diery do sveta*) ø Mínusy sa momentálne pretínajú s plusmi. Vyčerpávajúci existenčný boj o priestor, kde sídli KC Diera do sveta, striedajú návaly eufórie z enormnej podpory ľudí, ktorí volajú po jeho zachovaní. Na zresetovanie zúfalej mysle pomáha kvalitné umenie. Za mňa famózný román *Smrtholka* českej autorky Lucii Faulerovej, znepokojivá novela *Město světla* Andréa Barbu, veľkolepý ruský film *Dlhaňa* a citlivý dánsky film *Taká normálna rodina*. Plus vrelo odporúčam podcasty V chapadlech mormuru, Kapitalx, Kvóty a Kolaps.

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

OKTÓBER 2020
číslo 8 | 14. ročník

redakcia

Barbora Forkovičová
Martina Mašlárová

layout & logo

ZELENÁ LÚKA s.r.o.

jazyková redaktorka

Iveta Geclerová

adresa redakcie

kôd – konkrétne ø divadle
Jakubovo nám. 12

813 57 Bratislava

vydáva

Divadelný ústav Bratislava
IČO 00 164 691

zodpovedná vydavateľka

Vladislava Fekete, riaditeľka

Divadelného ústavu

telefón

+421 (0)2 2048 7503, 102

e-mail

kod@theatre.sk

internet

theatre.sk/projekty/casopis-kod

facebook.com/casopiskod

realizácia

DOLIS GOEN, s.r.o.,

dolisgoen.sk

distribúcia, predplatné

theatre.sk/projekty/casopis-kod

cena čísla 2 EUR / 50 Kč

Vychádza 10-krát ročne

v náklade 400 ks.

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

MINISTERSTVO
KULTÚRY
SLOVENSKEJ REPUBLIKY

WWW.NOVADRAMA.SK

27.-28.



R • K
SL • VENSKEH •
DIVADLA 2 • 2 •

HLAVNÍ USPOŘADATEL

MINISTERSTVO
KULTÚRY
SLOVENSKEJ REPUBLIKY

DIVADELNÝ ÚSTAV
BRATISLAVA
THE THEATRE INSTITUTE

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

PARTNERI

12
STOROČNICA
PROSPERO

SND
Slovenské
národné
divadlo

MEDIÁLNI PARTNERI

rtv: :RÁDIO DEVÍN

.tasr. kôd in.ba

CITYLIFE.SK

BKIS



BRATISLAVA V POHYBE

MEZINÁRODNÝ FESTIVAL
SÚČASNÉHO TANCA

4. - 20. OKTÓBER 2020

Vstupenky v predaji na www.abp.sk

PROGRAM

4. - 5. OKTÓBER	ŠTÚDIO SND	SILVIA GRIBAUDI (TALIANSKO)
9. OKTÓBER	AM	YURI KOREC & CO. (SLOVENSKO)
10. OKTÓBER	AM	TEMPORARY COLLECTIVE & DAME DE PIC (ČESKÁ REPUBLIKA/BELOČCHO)
13. OKTÓBER	ČINOHRA SND	STAATSTHEATER MAINZ / SHARON EYAL (NEMEČHO)
17. OKTÓBER	MDPOH	ROOTLESSROOT (GRÉČHO)
18. OKTÓBER	AM	MASAKO MATSUSHITA (TALIANSKO)
		JOY ALPUERTO RITTER (NEMEČHO)
20. OKTÓBER	AM	DIADLO ŠTÚDIO TANCA (SLOVENSKO)

SPRIEVODNÝ PROGRAM

27. SEPTEMBER	SND FOCER	MATÉ MESZÁROS (MAĎARSKO)
22. OKTÓBER	TANAUŠKÉ MÚTO	GO PLASTIC (NEMEČHO)
12. OKTÓBER	UŠMU	WORKSHOP MARIJA SLAVEC (NEMEČHO)
16. OKTÓBER	UŠMU	WORKSHOP LINDA KAPETANEVA A JOZEF FRAUČEK (GRÉČHO)