



november



křd

konkrétne ø divadle

číslo 9 | ročník 14 | 2020

cena 2 €

- ø Emil Horváth
- ø Kubo v Činohre SND
- ø Polnočná omša v DJGT
- ø Ťapákovci v DJZ Prešov
- ø Iný v BBD
- ø Nu Dance Fest
- ø Mezinárodní festival Divadlo v Plzni
- ø Prehliadka slovenského divadla vo Varšave
- ø Parkourista Peter Karvaš

Milí čitatelia a čitateľky!

Motivačná literatúra aj východné filozofie nám hovoria, že by sme si mali vychutnávať bytie „tu a teraz“. Keď však stav „tu a teraz“ nie je ideálny a budúcnosť je zastretá hustou pandemickou hmlou, nezaškodí na chvíľu sa v myšlienkach vrátiť aj do minulosti. Potrebu takých návratov pripomína aj jubilujúci herec Emil Horváth. V rozhovore pre *kôd* spomína aj na vlastnú minulosť – ale bez nostalgie! Najmä však – podobne ako literárna vedkyňa Ivana Taranenková –, zdôrazňuje poznanie tej širšej, spoločnej histórie, napríklad prostredníctvom klasickej literatúry. Práve tá je hlavnou líniou tohto čísla – klasika bez nostalgie. Klasika ako príležitosť pre širšie pochopenie vlastnej identity, ale aj ako priestor pre zmenu optiky, pre iné, „prevrátené“ čítanie, odfolklorizovaný, antitradičný výklad. Príkladov z divadla je mnoho a v aktuálnej sezóne ich pribudlo hneď niekoľko.

Druhým leitmotívom novembrového *kôd*-u je dramatik a divadelný teoretik Peter Karvaš. Tento rok sme si pripomenuli sto rokov od jeho narodenia, a tak si okrem recenzií na inscenáciu *Polnočnej omše* v DJGT Zvolen prečítate napríklad to, čo majú spoločné Karvaš a parkour. A ak by ste chceli ísť ešte hlbšie, odporúčame knihu *Po/doby Karvaša*, ktorá práve vychádza a ukážku z nej – konkrétne zo štúdie Milana Šimečku o Karvašovi – nájdete na stranách 52 – 53. Minulosť je pred nami.

FOTO NA OBÁLKE
Kubo, Činohra SND, foto B. Konečný

BUDEME TAM

v júni

www.dotykyaspojenia.sk

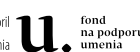


DOTYKY A SPOJENIA

DIVADELNÝ FESTIVAL / 16. ROČNÍK / MARTIN / 21. - 27. júna 2021



hlavný partner
z verejných zdrojov podporil
Fond na podporu umenia



litaiiii
autorská spoločnosť



Pantone 301 U

obsah

na margo

- 2 **Klasika klasika**
Ján Mikuš

rozhovor

- 3 **Prijímam život taký, aký je**
rozhovor s Emilom
Horváthom

recenzie

- 10 **Nožík, puška, rúška... alebo**
aktuálny experiment s klasikou
Zdenka Pašuthová
• KUBO (ČINOHRA SND)

- 16 **Tancuj, tancuj, vykrúcaj,**
len mi húsku nezastreľ!
Juliana Beňová
• KUBO (ČINOHRA SND)

- 17 **Nech hodí kameňom,**
kto je bez viny
Martina Daubravová
• POLNOČNÁ OMŠA (DJGT ZVOLEN)

- 20 **Na zvolenskej Polnočnej omši**
sneží, no aj tak je nám teplo
Katarína Krokošová
• POLNOČNÁ OMŠA (DJGT ZVOLEN)

- 22 **Ďapákovská exkurzia**
do jednotvárnosti dní
Alžbeta Rusnáková
• ĎAPÁKOVCI (DJZ PREŠOV)

- 26 **Som bez viny – iný**
Lenka Dzadíková
• INÝ (BBD)

festivály

- 29 **Ungoing native**
Ivana Rumanová

zahraničie

- 32 **O fenoménoch české minulosti**
Barbora Etlíková

- 37 **Blízki neznámi – o prehliadke**
slovenského nezávislého divadla
Joanna Biernacka-Płoska

t/h/k

- 42 **Karvaš – parkourista**
Milan Zvada

8 otázok o...

- 47 **...klasike a jej súčasnom čítaní**
rozhovor s Ivanou
Taranenkovou

krátko kriticky

- 50 **Prestať myslieť a radšej existovať!**
Marek Godovič

- 51 **Zomrime mladí alebo**
žime večne?
Barbora Forkovičová

knižná ukážka

- 52 **Po/doby Petra Karvaša**
Zdenka Pašuthová (zost.)

53 knižné tipy

z tvorby

- 54 **Autentický smrad 90. rokov**
Michal Jánoš

2x2

- 54 **Aký dlh má slovenská**
teatrológia voči divadlu?

glosa

- 55 **Pandemické impresie**
Nadežda Lindovská

56 ja a divadlo

- Natalie Kocáb
Maximilián A. Sobek
Katarína Grega Nedelská

58 kaleidoskop

- 59 **tipy redakcie**
59 **z éteru/TV**

- 60 + o -

Ján Mikuš

režisér a scenárista



Klasika klasika

Liptovské kultúrne stredisko v spolupráci s Národným osvetovým centrom ma oslovilo, aby som naštudoval divadelnú inscenáciu pri príležitosti 190. výročia prvého uvedenia Chalupkovho *Kocúrko*va Gašparom Fejérpataký-Belopotockým. Projekt, ktorý sme nazvali *Divadelná udalosť*, mal spojiť niekoľko ochotníckych súborov a vytvoriť tak ojedinelú niekoľkohodinovú performanciu, ktorou by ožilo námestie. Plán sa však radikálne zmenil (pandémia), a tak som pristúpil k inscenovaniu s našim nezávislým Divadlom Gasparego (predtým ochotnícky súbor G. Fejérpataký-Belopotockého).

Kocúrko je z môjho pohľadu dnes už neinscenovateľný text, ktorý si vyžaduje razantné uchopenie. Zdá sa, že všetka klasická či kánonická literatúra odoláva času, ale sú to najmä idey, kontexty, štruktúry a bohatosť vrstiev, ktoré kladú diela do truhlice istého poznania. To, čo tieto kvality prepája, aj keď to bude znieť z antropologického či teatrologického hľadiska smiešne, sú emócie. Tie spájajú svet minulý s dnešným.

Naše *Kocúrko* po 190 rokoch bolo príbehom ochotníckeho súboru, ktorý sa so svojím režisérom pokúša naštudovať Chalupkovu hru pri príležitosti 190. výročia jej prvého uvedenia. Ako to už býva, vznikajú intrigy a príprava divadla sa rozpadá. Režisér sa napokon rozhodne *Kocúrko* naštudovať ako monodramatickú performanciu s prizvaným maďarským hercom (P. Havasi a. h.). Vyabstrahovanou víziou postavy režiséra je stvárniť *Kocúrko* ako rituálnu premenu živej svine (zavretej v drevenej klietke) na holuba, ktorú má predviesť záhadný mág zaklínaním v maďarskom jazyku. Celý príbeh troskotá a jedna z postáv zapaluje maľované kulisy, synagóga, v ktorej sa má realizovať divadlo, je v plameňoch. Postava režiséra tu reprezentuje osobu, ktorá kritizuje súčasné vnímanie kultúrnosti v Liptovskom

Mikuláši. Jej príbeh je spätý s postavou samotného Belopotockého, ktorý počas života zažíval kritiku svojej osoby najmä od predstaviteľov politickej moci Liptova.

Klasiku som sa teda pokúšal preniesť na javisko najmä v ideovej kvalite, čo – ako sa ukázalo –, malo ďalekosiahly dosah. Primátor mesta sa po predstavení vyjadril, že ide o hanobenie nielen slovenskej klasiky, ale aj samotnej synagógy. V predstavení jazdia po synagóge veľké motorky a na záver prichádza päť oviec s bačom. Primátor sa netají svojou láskou k motorkám a jedna z najvýraznejších kultúrnych akcií nášho mesta je motorkársky zjazd. A tak aj „slávneho“ maďarského herca dovážajú na scénu dvaja motorkári. Postavu režiséra si primátor spojil s mojou osobou, aktívnou v kultúrnom centre Diera do sveta. Predstavenie sa stalo „kauzou“. Oddeliť realitu a umeleckú fikciu pán primátor zjavne nezvládol.

Dohra trvá a v malom meste sa udialo niečo, v čo som už prestával veriť, teda že divadlom sa dá takto fatálne komunikovať. Koniec zápasu o kultúru a umenie je v nedohľadne, keďže primátor si objednal nové naštudovanie, ktoré sa má odohrať v miestnom dome kultúry 12. 12. 2020. *Kocúrko* by mohli pripraviť miestni ochotníci z Matice slovenskej, ktorí celé leto v dobových kostýmoch predvádzali turistom Belopotockého pohnutý osud a osvetovú činnosť. V jeho životopise nájdeme nielen záznam bitky, ktorú utril za svoju snahu priviesť ľudí k čítaniu a divadlu, ale aj jeho posledné slová, v ktorých svoj osud vníma prevažne tragicky. Čo dodať, divadlo je drsný, angažovaný i smiešny fenomén, ktorému, ako sa zdá, najmä na Liptove ešte neodzvonilo. 🗣️

EMIL HORVÁTH

Prijímam život taký, aký je

Emil Horváth je členom Činohry SND je od roku 1983. Dodnes stojí s vervou na javisku, s pokorou sa zamýšľa nad zmyslom hereckej práce a inšpiruje svojich kolegov i bývalých študentov k tvorbe a tvorivosti.

V čom podľa vás spočíva súčasná kríza kultúry?

Rád by som sa po osemdesiatom deviatom roku dožil jednej veci, a to, že by sa v programových vyhláseniach vlády a vôbec v rozvojových stratégiách Slovenska ako demokratického a vyspelého štátu objavilo jedno krásne slovenské slovo – kultúra. Zdá sa, že ešte aj komunisti vedeli priradiť prioritám postupku – školstvo, veda, kultúra a šport. U súčasníkov ma neexistencia tejto väzby mimoriadne prekvapuje, pretože kultúra súvisí so vzdelaním, obohacuje jednotlivca intelektuálne, morálne, esteticky, ide v podstate o rozvíjanie osobnosti – tela a ducha.

Tézou Novembra bolo rozvíjať kvalitu života jednotlivca. Ale čo je kvalita života jednotlivca? Mať aj salámu, aj rožky, niečo na raňajky, možno menej chudobné. Lenže vyše 870 000 ľudí žije pod hranicou chudoby, to nie je bohvieaká vizitka malého Slovenska. Má u nás niekto víziu, čo je kultúra v takejto situácii? Ak sa ideme niekam prezentovať, tak sa to deje najmä prostredníctvom kultúry, kreatívnosti národa. Ak by sa toto krásne slovo – kultúra – dostalo do slovníka jednotlivých vlád a parlamentu, tak by to bolo úžasné. Lebo dúfam, že to nebude tak, ako upozorňoval obrázok na sociálnych sieťach, ktorý zaradil slovenskú kultúru medzi minojskú a iné – také, ktoré sa viac-menej nedochovali.

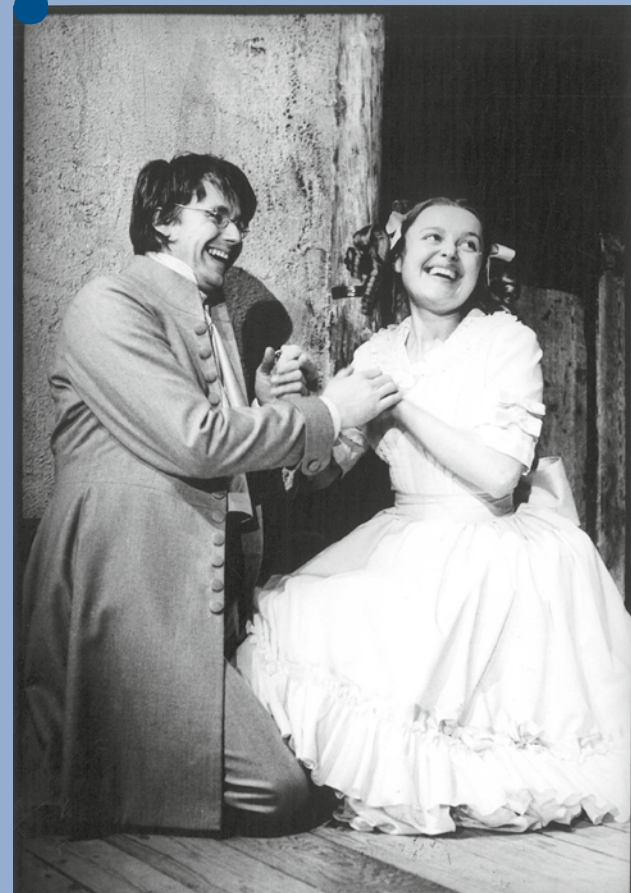
Myslíte si, že resuscitácia môže prísť iba zhora? Od politických elít, ktoré to však zjavne neriešia?

Alebo čo musí urobiť kultúrna obec sama, aby nám neostala len rovná čiara, ktorá značí exitus? Ako by mohla iniciovať to oživenie zo svojej pozície?

Pravdepodobne treba nájsť ľudí tam hore, ktorí ešte sú schopní spolu s nami hľadať konštruktívnu cestu. Druhá možnosť spočíva vo vzdelaní. Nemyslím iba školský systém. Existuje genetický kód, existuje výchova, existuje určitý predobraz, mama, otec, existuje učiteľ. Tam niekde treba začať.

Musíme mať učiteľov, ktorí povzbudia dieťa, aby šlo do galérie a pozrelo si obraz. Aby sa čítali knihy. Najväčšia chyba, ktorú vnímam, je zabúdanie na históriu, na to, kto som, čo som, čo sa udialo. Už celé generácie sa učia o vojne a aj tak sa dnes objavujú radikálne názory,

INKOGNITO (Divadlo Nová scéna)
foto F. Nemeč

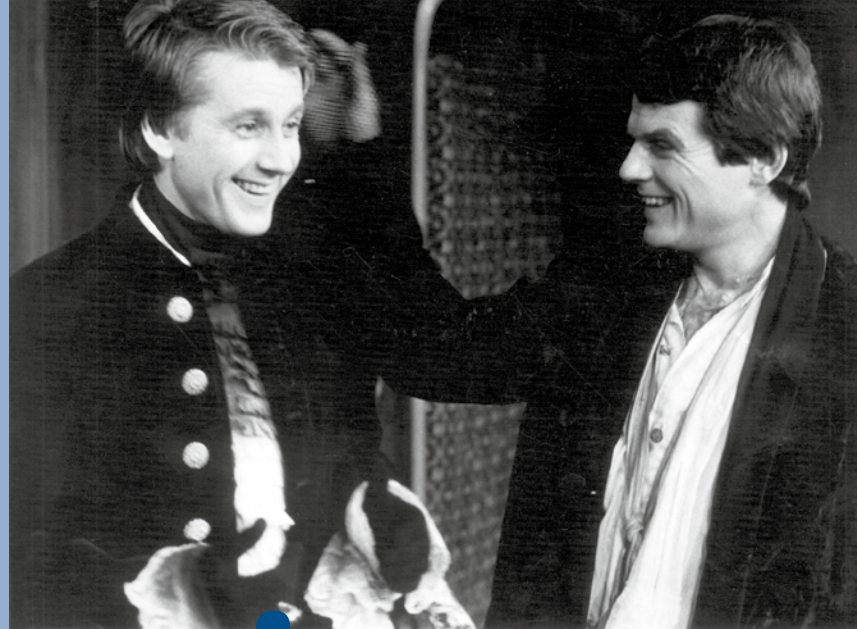


popieranie holokaustu, propagovanie fašizmu. To je výsledok niečoho, čo sa v spoločnosti zanedbalo.

Musí ísť aj o citový rozvoj človeka. Človeka, ktorý číta knihy, ktorý má vzor doma, v škole, ktorý si vyberá okruh svojich záujmov. Ide do knižnice a hľadá Balzaca, prečíta si novú prózu a intelektuálne sa vzdeláva. Ale intelektuál sa v dnešnej dobe považuje za niečo, čo je dokonca smiešne či pejoratívne. Potrebovali by sme viac intelektuálov v dobrom zmysle slova, osobnosti, ktoré by boli schopné kritického myslenia a vedenia k nemu. Nestačí o tom iba hovoriť. Ku kritickému mysleniu sa nevychovalo. Namiesto toho, aby sme si povedali, že sme niečo podcenili, sa akákoľvek kríza či chyba zvalovala na niekoho iného.

Keď hovoríme o vzdelaní – vy sám ste boli pedagógom, prebrali ste na seba aj ťarchu byť vzorom, hoci v istom momente ste sa rozhodli, že už nebudete vstúpať ten genetický kód študentom na VŠMU. V čom bolo dôležité to poslanie pedagóga?

Predovšetkým sa mi to povolanie stalo koníčkom. To je ideálny stav, keď človek môže svoje predstavy sformovať a povedať si – chcem robiť práve toto. Spočiatku som nevedel, ako na to. Poznal som síce teórie, ale to je len jedna stránka veci. Pamätám si, že som začal učiť tak, že som vybral jednu aktovku, do ktorej som sa obsadil spolu so študentmi herectva. Začal som stavať situáciu asociatívne, pýtal som sa – čo to je, aká je to situácia? Postupne som sa vyčlenil, dal som tam namiesto seba študenta. Bol som prvým divákom aj pozorovateľom divadla. Preto ma to bavilo. A asi aj preto som učil, hoci skôr by som použil slovo „viedol“. Snažil som sa ľudí viesť. Občas mi vyčítali, že študentov vychovávam na svoj obraz. Lenže ja som nemohol vychovávať na iný obraz. Mám svoje myslenie. Často som predohrával, no cieľom nebolo ukázať, ako by to mal herec zahrať, ale naviesť študenta na to, aká je v danej situácii emócia, aký akcent, aká je logika a predovšetkým cieľ, ktorý postava sleduje. Takže jednou vetou – najväčšiu



AMADEUS (Divadlo Nová scéna)
foto I. Teluch

radosť som mal, ak som bol pri tom a pomohol som niekomu objaviť v sebe tvorivé možnosti.

Roky som učil s Petrom Mikulíkom. Myslím, že sa nám podarilo dosiahnuť, že tí mladí ľudia sa začali medzi sebou cítiť rovnocenní. Samozrejme, niekomu to išlo lepšie, inému horšie, ale myslím si, že v poslednom ročníku sa to vždy vyrovnalo. Každý dostal príležitosť a nikdy – to bola zásada –, nikdy som nedovolil, aby pripomenka k práci bola invektívou voči osobe herca. Muselo to byť slušné, správne kritické. Zámerom bolo, aby študent dal okamžite návrh, ako si myslí, že by to bolo lepšie. Hneď sme to predviedli a skúšali. Tvorivo medzi sebou spolupracovali.

A aký máte vzťah s bývalými študentmi? Niektorí sú kolegami v divadle, niektorí vás režirujú. Aj posledná inscenácia v Činohre SND Kubo je príkladom takejto medzigeneračnej spolupráce. Pretrváva tam ešte vzťah pedagóga a žiaka alebo sa prechodom do profesionálneho sveta tieto hranice rušia? Máte niekedy nutkanie zasiahnuť ako pedagóg?

Zo zásady som to nikdy nerobil. Tieto veci som oddeľoval.

Vždy som hovoril, že som spolupracujúci herec. Nemôžem tvrdiť, že to, čo chce režisér, sa nedá, že to nejde. Robil som s Lukášom Brutovským, Michalom Vajdičkom, plno mojich žiakov je už generáciou štyridsiatnikov, vlastne už päťdesiatnikov. To sú osobnosti, s ktorými si rozumieme a s ktorými spolupracujem tak ako s rovesníkmi či s kýmkoľvek iným. To platí aj pre kolegov hercov. Pokiaľ by tam bolo z mojej strany nejaké nutkanie – pod', ešte toto ti chcem povedať –, bolo by to zlé. Ak si vezmem napríklad *Kuba*, rešpektujem Milana Ondříka takisto ako on mňa, lebo sa máme radi a chceme vytvoriť nejakú situáciu. A zároveň chceme vytvoriť s Lukášom Brutovským čo najlepšie dielo.

Dokážu vám divadlo a tvorba samotná prinášať ešte radosť?

Divadlo a herecké umenie ma tak uchvátilo, až si teraz často hovorím, že som to robil asi aj na úkor súkromného života. Nebolo to vždy jednoduché. V divadle som skúšal veľkú rolu do druhej poobede, potom som išiel do školy, potom som mal predstavenie a po predstavení som často šiel ešte do televízie točiť. Domov som prišiel o jednej nad ránom a ráno o ôsmej som už mal inú skúšku. Bola to obrovská námaha, ale aj cvik. Divadelné myslenie ma vzrušovalo, divadlo vôbec ma dráždilo tým, že som vopred nemohol vedieť, ako bude na diváka pôsobiť. Na jednej strane je obrovská radosť a na druhej očakávanie, či to zarezonuje, či sme sa nemýlili. V rámci mojej generácie sme svojím spôsobom fungovali ako zaniatení ochotníci. Tak sme pracovali. Keď sme robili *Amadea* s Vladimírom Strniskom v Divadle Nová scéna, boli sme takí blázni, že sme si volali o jednej nadržanom, že to nie je dobré. Potom sme sa stretli už o ôsmej, aby sme si to prešli, a o desiatej sa začala normálna skúška. Od tej ôsmej do desiatej sme to prerobili, aby sme s ostatnými kolegami skúšali normálne do druhej.

Tie kvantá postáv, ktoré človek vytvoril, to chcelo nejaký čas, ktorý som trávil preč od rodiny. Ale svojím spôsobom to bola moja bytostná výpoveď o svete. Rola bola umeleckým činom v tom zmysle, že som

musel niečo dokázať a prekonať, ale zároveň som to nikdy nemohol oddeliť od seba ako od občana.

Ako to prepojenie umeleckého a spoločenského v hereckej kreácii podľa vás fungovalo a funguje?

Vo *Výnosnom mieste*, už vtedy to bola 130-ročná hra, v ktorej som hral Žadova, bola úžasná veta: „Moje srdce zmäklo vzdelaním, a preto nestvrдне v mravnej špine.“ To som hovoril a to platí. Tá hra je o tom, či sa dá žiť čestne, alebo nie. Je to spoločenská otázka. Ja som sa ako Žadov vtedy otočil do publika a povedal som: „Neverím, že by vzdelaný človek statočnou prácou nemohol zarobiť na seba a svoju rodinu.“ A diváci sa hurónsky smiali, pretože za socializmu to bola absurdnosť. Ctibor Filčík, ktorý hral Jusova, na to povedal: „Tak to vidíte, naivita, nevedia, že treba mať známych.“

V postave sa vždy objavuje určitý spoločenský aspekt. To ma na divadle najviac fascinovalo – že človek si privlastňuje každú postavu. Vydáva ju za seba. Divák vie, že už nejde o iluzívne, ale o antiiluzívne divadlo. Vie, že dotýčny je tento herec. Ale emocionálne, myšlienkovito je to podané tak, že mu to niečo z jeho života pripomína. Hovorí si: „Je to tak.“

Nazvala by som vás hercom komplexnej dramaturgie a otvorenosti k spolupráci.

Vo vašom repertoári je zastúpená celá plejáda veľkých, hlavných postáv z klasiky, ale popritom aj zo súčasných hier. Hladko lavírujete medzi takými odlišnými svetmi, akými sú *Elity* a *Kubo*, vo vašom prípade nie je možné škatuľkovať. Čo robí tú komplexnosť Emila Horvátha?

Kumšt. Ale toto určite majú aj literáti alebo maliari. Človek sa trápi. Je to tvorivé trápenie, ba až spochybnovanie seba samého, ktoré však nesmie prerásť do toho, že by som sa spochybnil až tak, aby som si neveril vôbec v ničom. Hral som ťažké postavy, ako napríklad Myškina v *Idiotovi*. Mal som známeho psychiatra a bol som sa orientačne pozrieť na klinike. Ale toto všetko ide absolútne bokom. Herectvo je cirkusové umenie.

To znamená, že ak hrám blázna alebo človeka, ktorý je postihnutý, musím ho vytvoriť predovšetkým logikou, pozorovaním, správaním. Zvolenými prostriedkami vytvoriť daný dojem. Ale ja sa nemôžem trápiť. Ten známy mi povedal, že mnoho pacientov pred epileptickým záchvatom má euforický stav, všetko je pre nich krásne a úžasné. Takto sme to potom aj inscenovali a zrazu Myškin skríkol, hodil sa zo stoličky. Diváci to vôbec nečakali a tento lekár povedal, že je to absolútne správne.

Herec sa potom umyje a kráča ďalej. Nie som ten, ktorý by nespal, ktorý by bol vyčerpaný, mal horúčku. Naše umenie nie je ako lekárske povolanie, v ktorom ide o život. Ak by aj bola pravda, že utrápeného človeka herec zahrá vďaka tomu, že ho bude režisér týrať a ponižovať ako osobnosť, tak toto nikdy nebola moja cesta a nikdy som ju neschvaľoval. Tomu som vyhýbal. A musím povedať, že na 97 percent som mal šťastie a s každým som sa dohodol.

Boli príležitosti a výzvy, ktoré ste aj odmietli?

Sú veci, ktoré sa človek musí o sebe naučiť. Jožko

STOLIČKY (Činohra SND)
foto J. Nemčoková



POLNOČNÁ OMŠA (Činohra SND)
foto B. Konečný

Bednárík ma volal do muzikálu, vraj – „ty by si sa na to úžasne hodil“. Ja som mu povedal, že by som to určite zahral, ale nie som spevácky zdatný. Dostal som asi štyri ponuky na režirovanie opery, ktoré som odmietol. Určite by som postavil situáciu, ale opera je niečo iné. Tam je iný dramatický čas a nedá sa v nej pracovať s tým, že toto vyhodím, tu zhrustím, skrátim. Nedávno som pozeral na YouTube tri nemecké inscenácie *Tannhäusera* a povedal som si, že na toto nemám. Robil som napríklad muzikál s Kamilou Magálovou a Michalom Dočolomanským *Každý má svojho Leona*. Bola to výborná spolupráca, hralo sa to na Malej scéne a v Štúdiu S. Mal som tam výborného Kristiána Seidmanna, ktorý korepetoval. Ale stále som si hovoril, že neviem, čo s tým. Na skúšku som si zavolať Kamila Peteraja, ktorý mi povedal, že to je hotové, len to chce dirigenta, ktorý prepíše noty. Povedal: „Zavolaj pána Macháčka.“ Macháček prišiel a upravil to. A zrazu to bolo. Sú veci, ktoré neoklameš, buď to vieš, alebo nevieš.

Iná vec je, keď som režiroval televízne filmy. Mal som obrovskú skúsenosť ako herec. Spolupracoval som so skvelými kameramanmi a vedel som presne vysvetliť, čo chcem. Nijakým témam som sa nevyhýbal, vždy som len zvážil, do akej miery ich otvorím. Potom už režisér nesmie zaváhať. V tomto je naňho tlak.

Ste herec, ktorý dokáže na svojej hereckej ceste vykročiť aj na celkom iný divadelný chodník. Takým vykročením bol napríklad *Mojmír II.* alebo *Súmrak ríše*. Ste ochotný ísť priamočiaro a priam výskumne aj do takýchto projektov.

Režisér Rastislav Ballek, to je zvláštna poetika. Celú inscenáciu komponoval ako určitý happening. Jedinú výhradu, ktorú som mal, bolo nejasné striedanie období a mentálnych stavov postáv. On mi občas na niečo nevedel odpovedať, lenže ja ako herec to musím vedieť. To znamená, že si musíme konkretizovať, aká je situácia a čo v nej chcem dosiahnuť. To je nesmierne dôležité. Môže vzniknúť surrealistický obraz, nemusí to byť Rembrandt, máme aj divákov, ktorí si dajú veci do súvislostí. Ale postava, ktorá v tom konkrétnom priestore existuje, musí mať cieľ a vedieť presne, kam ide.

Ale tieto poetiky ma svojim spôsobom vzrušovali. Ja sa absolútne nebránim inému režijnému videniu. Keď som robil v Divadle Aréna *Dr. Gustáva Husáka*, vkladali sme do inscenácie odkazy na to, čo sme pocítovali ako dôležité v súvislosti s týmto človekom – že prišli Rusi, vyšli len jedny noviny *Pravda*, ktorým sme neverili atď. Martinovi Čičvákovi, ktorý je zástupca podstatne mladšej generácie, som hovoril, že to musí byť vážne – my nesmieme vedieť, že je to karikatúra osobnosti, nemôžeme ho označiť za zlého človeka. Historicky to vieme, ale ako diváci musíme vidieť cestu, ako sa k tomu dopracoval. Jednoducho, to ozvláštnenie a to hľadanie, to je v divadle a v tejto profesii asi najkrajšie.

Čo ostáva po viac ako stovke postáv?

Nejaký pocit? Nejaký stav? Máte tendenciu sa k nim vracat' a pripomínať si ich? Máte vnútorný pocit satisfakcie? Únavy?

Nič z toho, žiadna satisfakcia. Toto povolanie je zvláštne v tom, že starne s vami a každý vek na vás kladie nejaké iné nároky. Nie som retroaktívny človek, ktorý by sa nostalgicky rozplakal pri budove, kde chodil do školy. Napríklad martinské divadlo je mi milé, prežil som tam

svoju mladost, videl som v ňom hrať svojho otca, ale ja si všetky veci spájam skôr s ľuďmi a tých ľudí už niet. Rád by som sa vyvaroval nejakej ľútosti. Musím úprimne povedať, že som mal v živote celkom šťastie. To je v tomto povolani nesmierne dôležité. Mám mnoho kolegov, kolegyň, ktorí a ktoré nikdy nedostali také príležitosti, nikto si ich nevšimol a pritom to boli vynikajúci herci a herečky.

Takže ani stavať sa do pózy – už si idem oddýchnuť, už sa mi nechce, ved' už som dost'..., mi nie je vlastné. Prijímam život taký, aký je. V tomto období, keď sme nemohli hrať, som šiel na operáciu, prečítal som pätnásť kníh, na ktoré som predtým nemal čas. Takto možno bude vyzeráť penzia, povedal som si. Celý život som sa však snažil vyhýbať jednej veci. Ako stredná generácia sme si s Mariánom Labudom a Milanom Kňažkom dali záväzok, že sa nesmieme dopracovať do štádia, ktoré sme videli u staršej generácie nad nami, dohodli sme sa, že nebudeme hovoriť – „Teraz to je také..., a čo po nás... a my, keď sme robili...“ Takéto reči nemám rád.

Ako režisér ste boli aktívny až od deväťdesiatych rokov. Je vaše uvažovanie v pozícii režiséra iné než uvažovanie v pozícii herca? Ako to zmenilo váš vzťah ku kolegom hercom?

Myslím si, že môj prístup sa nijako nemení. Je to skôr otázka toho, s akými ľuďmi tvoríte a ako sprostredkujete pripomienku. Medzi ľuďmi, ktorí robia divadlo, musí byť veľká dôvera. Všetci musia mať rovnakú diagnózu. Keď ide režisér pracovať, musí mať horúčku. Tú som ja vždy mal. Vtedy sme nevedeli o koronavíruse, ja som to nazval chrípková infekcia. Musíš ľudí nainfikovať témou, danou hrou, svojím videním. To je alfa a omega. Jedna maturita režiséra je pri stole. Analýza textu, emocionálne rozpoloženie, logika, interpretácia. A tá druhá, keď príde tím do priestoru a treba urobiť divadelnú situáciu.

Od Viliama Záborského, výborného pedagóga reči a kultúry jazyka, aký by sa nám zišiel aj v dnešných časoch, som „odkukal“ ďalšiu vec. Bol výborný, trápil nás veršom tri roky. Sú to tri rozdielne veci – povedať verš tak, aby mi bolo rozumieť, zarecitovať a vo verši hrať.



MOJMÍR II. ALEBO SÚMRAC RÍŠE (Činohra SND)
foto M. Fabian

Keď sme robili dialóg Jaga s Othellom, hovoril mi: „Fajn, zvláštne, ako si to psychologicky vybuďoval, nenapadlo by mi to.“ Ale potom mi povedal aj toto: „Prosím ťa, po druhom verši sa nadýchni a tieto tri verše povedz na jeden dych, tam potom urob pauzu a dlho sa naňho dívaj. A potom sa rýchlo obráť.“ A bolo to. Skrátka, tá remeselná pripomienka je dôležitá. Ale ide aj o to, ako ju povedať – to znamená, že človek nesmie mať pocit negatívneho prístupu, závidi, čo občas u nás funguje.

Dá sa tomu v divadelnom kolektíve, často fungujúcom na veľmi emocionálnej úrovni, vyhnúť?

Vždy som tvrdil, že sa musíme brániť porovnávaníu. To je nezmysel, to je koniec. V mnohých inscenáciách som alternoval. Napríklad *Richarda III.* s Dušanom Jamrichom. My sme boli absolútne zohratí, režisér Miloš Pietor bol nadšený a hovoril, že toto je spolupráca. Tú postavu sme tvorili spolu. Pri prvej čítačke chce herec často dokazovať, že má náskok, kladie otázky, má pocit, že postava, ktorú hrá kolegyňa, by mala urobiť to alebo tamto, nestará sa o svoju rolu, ale o rolu niekoho iného. Toto všetko musí človek eliminovať.

Napríklad mladý herec, môj žiak, môže mať zábrany pred staršími kolegami. Snažil som sa ako

pedagóg byť priateľský a zábavný. Vedel som sa však aj naštváť, to je logické. Ale dá sa povedať, že som nikdy nepracoval so zápornou emóciou, lebo to je proti divadlu. A ako režisér už vôbec nie. Spolupráca je o dôvere a o tom je aj divadlo, len vtedy to všetkých spojí. Nikdy som nemal rád erupzívne spolupráce. Nebudem menovať. Často som sa zastal kolegu bez akéhokoľvek zaváhania, aby sa režisér nesprával, ako sa správal. Cez negatívnu emóciu sa nedá nič vytvoriť.

Veľká časť vášho profesionálneho života je spätá s Národným divadlom, v ktorom aktuálne zažívame turbulentné obdobie. Aj vy ste prežili počas svojho pôsobenia niekoľko takých. V čom sú pre divadlo podnetné a učia ho samo seba prehodnotiť, a v čom môžu byť likvidačné?

Jeden človek tvrdil, že Slovenské národné divadlo je len budova. Ak by sme toto prijali, povedzme aj Slovenská akadémia vied je len budova. Alebo sú to tie mozgy, ktoré vedú mladých, aby niečo vymysleli? Pri tvorivej činnosti je tá kontinuita nesmierne dôležitá. Moja generácia, ktorá zažila 68. a 89. rok, má skúsenosť, že spoločenská

ELITY (Činohra SND)
foto V. Kiva Novotný



situácia na 97 percent aktivizovala tvorivú činnosť, nech bola akákoľvek. Nijaká generácia, ktorá odišla, nepoložila divadlo na lopatky. Pamätám si, že keď z Martina odchádzal Miloš Pietor, ktorý tam zažil svoju veľkú éru, tak ľudia hovorili, „bože čo s týmto divadlom bude“. Ale to už tam bol mladý Ľubomír Vajdička, Stano Párnický, boli sme tam my. Keď sme odchádzali my, tak opäť padali otázky, čo s týmto divadlom bude, ale to už prichádzala Oľga Solárová, Elo Romančík, František Výrostko, Martin Horňák, predtým Michal Gazdík. Skrátka, vždy je dôležitá depeša generácie. Ak sa štafetový kolík odovzdá správne, tak to musí fungovať.

Ekonomicky bolo na tom divadlo kedysi ešte aj horšie. Ja verím, že to nejako prekoná aj teraz. A o mladú generáciu, to je asi najdôležitejšie, nemám vôbec obavy. Za tie roky sa aj naše divadelné školstvo posunulo, potvrdzuje sa to aj na medzinárodných festivaloch. Máme talentovaných, kreatívnych ľudí, ktorí, ak budú vzdelaní, budú výbornou nástupnou generáciou. Nemyslím si, že doba niečo zoberie divadlu. Málo peňazí možno ovplyvní, že nebudeme robiť *Miss Saigon* s helikoptérou na javisku. Zažili sme už i to, že sme s komornou inscenáciou vypredali veľkú sálu. Všetko má svoje výhody. Malé hry dávajú priestor na výborný ponor do psychológie postavy, to je hodnota. Renomé divadla nerobili intrigy, neurobila to zlá socialistická kritika v *Pravde*. Jazyky zlých ľudí na „fejsbuku“ nepoložia Slovenské národné divadlo, a už vôbec nie kultúru na lopatky. 🗨

Emil Horváth

Slovenský herec, režisér a pedagóg. Vyrastal v hereckej rodine. Absolvoval herectvo na VŠMU v Bratislave (1968). Bol členom Divadla SNP v Martine (1968 – 1976), potom Novej scény v Bratislave (1976 – 1983). Od roku 1983 je členom Činohry Slovenského národného divadla, kde stvárnil množstvo významných i menších postáv. Hral aj vo filmoch, v televíznych inscenáciách a seriáloch. Prednášal hereckú tvorbu na VŠMU, v roku 2005 získal titul profesor a v tom istom roku mu prezident SR udelil Rad Ľudovíta Štúra II. triedy za významné zásluhy v oblasti rozvoja kultúry. Medzi rokmi 2011 a 2013 bol riaditeľom Činohry SND.

Zdenka Pašuthová
teatrologička

Jozef Hollý
KUBO

Nožík, puška, rúška... alebo aktuálny experiment s klasikou

Jozef Hollý napísal len päť celovečerných hier, no každá z nich prináša novú tému a čiastočne i novú optiku, akou autor nazerá na svet. Najznámejšou a v profesionálnom divadle aj najinscenovanejšou z nich je veselohra *Kubo*, ktorá je spätá predovšetkým s martinským divadlom. V rámci tej sezóny SND vstúpil *Kubo* aj do Národného divadla.

Pôvodný text Jozefa Hollého, podobne ako jeho jednoaktovka *Emancipácia*, prináša „obrátenej“ pohľad na tradičnú schému súdobej spoločnosti. Ak v dramatiky z prelomu 19. a 20. storočia bola konvenčnou východiskovou situáciou snaha dobre vydať chudobnú dievčinu, dramatický dej v *Kubovi* sa viac krúti okolo ženy bohatého a dobre situovaného mládenca s jediným hendikepom: je dedinský blázon. Jednoduchá a ľahko predvídateľná veselohra je plná smiechu i výsmechu, je však súčasne aj obrazom krutosti dedinskej society.

„Chronicky známy“ *Kubo*

Dojem „chronickej známosti“ a „klasickosti“ *Kuba* vznikol najmä vďaka televíznej inscenácii Martina Ťapáka z roku 1965, ktorá svojou poetikou i obsadením Jozefa Kronera do hlavnej úlohy nadviazala na prvé martinské uvedenie v roku 1949. Na jeho príprave sa podieľala aj dramatikova dcéra Elena Holéczyová, ktorá v spolupráci s režisérom Ivanom Gegušom a dramaturgom Ivanom Kusým obohatila pôvodný text pásmom ľudových tradícií, piesní a tancov. Folklorizujúcu úpravu následne kodifikovali aj jej dve knižné vydania v päťdesiatych rokoch (1950 a 1952).

Inscenačnú tradíciu v tomto duchu prerušil

v roku 1981 Ľubomír Vajdička v rámci svojho tvorivého martinského obdobia. Po Chalupkovi či Palárikovi to bola práve Hollého hra *Kubo*, v ktorej režisér viac ako tradíciu a krásu národnej kultúry artikuloval tradičné neduhy nášho národa. V inscenácii spolu



KUBO
— D. Jamrich
foto B. Konečný

„*Kubo*
do Národného
vstúpil bez
nožíka a jeho
divák v rúšku.“



KUBO
— E. Horváth,
M. Ondřík
foto B. Konečný

s postupným obnažovaním charakterov jednotlivých postáv padala aj „fasáda“ malebného bieleho domu. Metafora krásneho zovňajšku a prehnitého vnútra vyvrcholila v závere inscenácie zrútením celej stavby.

Prvý raz v Národnom

Na tieto dve inscenačné línie sa odvolávajú aj tvorcovia najnovšieho *Kuba* – tentoraz v Činohre Slovenského národného divadla. Zaradenie *Kuba* do repertoáru SND v rámci jubilejnej sezóny divadla je jasným signálom, že *Kubo* i jeho autor majú legitímne miesto v slovenskej klasickej dramatickej spisbe.

Slogan z plagátov Činohry SND („Anča, ja mám rúško!“) akoby predznamenal aktuálnosť interpretácie, ale aj osudy inscenácie. *Kubo* do Národného vstúpil bez nožíka a jeho divák v rúšku. Ich stretnutie sa uskutočnilo len na pár

dní, keď to umožnili uvoľnené protipandemické opatrenia. Škoda, pretože inscenácia tvorivého tandemu Brutovský – Dacho naznačila potenciál vzbudiť širší ohlas i diskusiu.

Režisér Lukáš Brutovský a dramaturg Miro Dacho, mimochodom obaja spätí aj s martinským divadlom, sú v širšej kultúrnej obci dobre známi svojimi nevšednými a aktuálnymi interpretáciami „chronicky známych“ diel. S istým pôžitkom experimentujú a hľadajú nové možnosti rozkrytia a interpretácie textu – a následne vstupujú do odvážneho dialógu s divákmi. V ich práci sa odráža aktívny a angažovaný vzťah k (divadelnej) minulosti, rovnako však aj k súčasnosti.

V ich *Kubovi* sa vďaka tomuto vnútornému nastaveniu snúbia prvky dvoch zdanlivo nezlučiteľných línií „kubovskej“ inscenačnej tradície. Na jednej strane Brutovský s Dachom

využili aj folklór, na druhej predostreli demaskujúcu kritiku spoločnosti. Krása krojov a tanca, ktoré sa objavujú v krátkych medzihrách, sú u nich len kontrastným pozadím, na ktorom môže vyniknúť obraz spoločnosti doslovne i metaforicky na šikmej ploche. V tejto interpretácii zďaleka nejde autorom o smiech či výsmech, ale skôr o hrubý cynický úšľakobok nad neschopnosťou spoločnosti domyslieť dôsledky svojho konania.

Účelné gesto

Veľká čierna šikmina bez mobiliáru je jediným vybavením javiska (scénografia Juraj Kuchárek). Na boku v popredí stojí po celý čas predstavenia cimbalová hudba a v medzihrách šikminu obkolesujú vitálni krojovaní tanečníci. Ich tanec, prekypujúci mladou energiou a krásou, sa opakovaním mení na významovo vyprázdnenú konvenciu. Až v závere inscenácie, keď kroje vymenia za uniformy, dostávajú ich opakujúce sa gestá nové významy (choreografia Ján Ševčík). Z konvencie sa významovo vynára latentná prítomnosť nebezpečenstva – v mládencoch je rovnaká živelná energia, či ide o tanec, alebo o vojnu. Mrazivou bodkou za týmto precitnutím je, že „husári“ napokon sklonia hlavy pred „sprostákom“ Kubom.

Pohrávanie sa s folklórom a ľudovým gestom je výraznou súčasťou režijnej koncepcie. Gesto prevzaté z tanca funguje v štylizovanom prejave hercov v novom význame – ako skratka k podstate postavy. Najvýraznejšie štylizovanou postavou je Paľo (Richard Autner) – jeho charakteristický krok s plesnutím po sáre a ruka takmer za klobúkom vytvárajú obraz mladého, sebavedomého, ale i pred milou sa predvádzajúceho muža. Jeho milá Anička (Jana Kovalčíková) využíva ruky založené na prsiach a „rozvltný úkrok“, ktorým viac odkryto ako skryto vyžaruje plnokrvnú ženskosť maskovanú ostychom. Richtára Martina Bečelu (František Kovár) charakterizuje starecká chôdza s rytmickým

podupkávaním a samotný Kubo (Milan Ondřík) sa postupne učí chlapsky zdvihnúť ruku nad hlavu.

Mužnosť, ženskosť i erotické pnutie, ktoré sa zrkadlia v gestách ľudových tancov, sa vytrhnuté z tanečného kontextu „obnažene“ a bezostyšne predvádzajú na scéne. „Vytrhnuté“ gesto je jasné, čitateľné, účelné, dramaturgicky presne vkomponované do deja – a práve tým podporuje skratkovitosť a deemocionalizáciu vzťahov medzi postavami.

Vecnosť a účelnosť konania vedú k situáciám, ktoré sú na hranici (ak nie za hranicou) prijateľnosti. Situácie sú vybrané podľa presného dramaturgického kľúča – sú to najmä výjavy, keď sa človek zmocňuje človeka alebo keď niekto manipuluje tým druhým, čo sa v inscenácii deje najmä vo fyzickej rovine (Košárička vlečie dcéru ako vec za vrkoč a nohu, len aby ju odtrhla od Paľa, Kubo sa ukája „na stojáka“ uprostred izby na Aničke – ako na „Aniči“). Mladí – Anička, ale aj Kubo – sú tak degradovaní do pozície objektov, vecí, ktoré môžu poslúžiť cieľu.

Spolupracujúci kostým

Mnohé významy a významové posuny

KUBO
— J. Kovalčíková,
M. Ondřík
foto B. Konečný



„
**Prepojenie
so súčasnosťou
akcentovali
aj Brutovský
a Dacho pri
úprave textu.**“

v inscenácii sú vyjadrené prostredníctvom kostýmu, ktorý výrazne dotvára a podporuje režijno-dramaturgickú koncepciu. Ich autorka (Alžbeta Kutliaková) väčšinou dodržiava „tradičnú“ farebnosť v bielo-modro-červenom ladení (s presahom k čiernej, žltej a zlatej), pričom sa jednotlivé kostýmy odlišujú mierou „folklorizácie“ (najtradičnejší kostým má v tomto zmysle Kubo). Väčšina z nich má však aj funkčné využitie. Či už ide o cibulovité vrstvenie sukní a ich postupné odhaľovanie v predohre medzi mužom a ženou (počas inscenácie ju môžeme vidieť v niekoľkých originálnych variáciách), alebo o zatváranie očí, na ktoré využíva Košárička svoj vdovský čepiec. Rovnako významotvorne i humorne pôsobí jej striedanie klobúkov podľa aktuálneho partnera (v duchu hesla s kým spím, toho klobúk nosím – aj v zmysle prisvojovania si daného spoločenského statusu v geste a postoji).

Kostým je súčasne aj prvkom, ktorý miestami azda až priveľmi jednoznačne zdôrazňuje prepojenie medzi minulosťou a súčasnosťou. Kostýmy Loveckého a richtára Bečelu pripomínajú síce kabanice, výrazným farebným kontrastom (čierna a biela) a materiálom sú to však (zámerne umelé?) kožuchy „lokálnych oligarchov“. Podobne Kubov kabátec, ktorý sa zjaví v záverečnej časti inscenácie, je evidentne „súčasná“ prešivaná bunda ostro kontrastujúca s pôvodným Kubovým odevom.

Jednoduchá scéna – priestor pre hercov

Prepojenie so súčasnosťou akcentovali aj Brutovský a Dacho pri úprave textu. Počet postáv i text zredukovali a umne z neho povyberali funkčné časti pre vlastný výklad Hollého diela. Do úzadia sa tak porporčne dostali aj niektoré dôležité postavy (napr. gazda Štefan v podaní Dušana Jamricha, richtárova žena Anna – Anna Javorková, ale čiastočne aj Aničkin milý Paľo – Richard Autner) a do popredia vystúpila najmä postava vdovy Košáričky. Dalo by sa povedať, že



KUBO — R. Finík, R. Autner
foto B. Konečný

popri Kubovi bola práve ona hlavnou postavou.

Milan Ondřík ako Kubo mal nepochybne ťažkú úlohu. Hrať postavu, v ktorej má široká kultúrna obec zafixovaného dobrosrdečného a nasprostastého Kuba v podaní Jozefa Kronera, je nepochybne veľkou výzvou. Ondřík ju však výborne zvládol vlastným originálnym uchopením postavy. Starostlivo pracoval s rytmikou a melodikou reči, repliky – zväčša jednovetové – sprevádzal striedmym, akoby spomaleným gestom. Kubov mentálny hendikep hral zdĺhavým pohľadom, ktorý prezrádzal úpornú snahu o pochopenie sveta, i sklonenou hlavou, keď nechcel, aby niekto zasahoval do jeho presvedčenia (napríklad o dôležitosti buchiet).

Jeho „dohodenú“ partnerku Aničku hrala čerstvá, avšak herecky skúsená posila Činohry SND Jana Kovalčíková. V Brutovského interpretácii „zvecnenia“ musela zvládnuť viacero polôh – mladú žiadostivú ženu (vo vzťahu k Paľovi), hrdé, no neskúsené dievča, nie celkom uvedomujúce si následky svojho konania (pri zahrávaní sa s Kubom), ale i dcéru, ktorú matka využije vo svoj prospech. Kovalčíkovej – vďaka vhodnej úprave a minimalizácii textu, ale najmä vďaka súzneniu s poetikou kritického odstupu – sa podarilo vytvoriť postavu Aničky bez štipky sentimentu, vzdorovitú, a napriek tomu hlboko tragickú.

Aničkina tragika vynikala najmä v prítomnosti

jej vlastnej matky, vdovy Košáričky. Jana Ol'hová ju vykreslila ako dominantnú skúsenú ženu. Bytosť, ktorá vidí len to, čo chce, a robí to, čo uzná za vhodné a prospešné pre seba. Ako charakterizačný prvok svojej postavy využívala najmä ruky – raz ako symbol hrabivosti (spor o perlový náhrdelník), ale aj rozhadzovania (peniaze pre Cigánku), inokedy ako nástroj na ovládanie mužov. Dokázala ovládnuť celé javisko a svojím hereckým výkonom s drobnými, význam obohacujúcimi akciami (hra s vdovským čepcom a pod.) vnášala do inscenácie žiaduci prvok hravosti. Široké gestá rúk sa často objavovali aj v hereckom prejave Emila Horvátha ako jej nápadníka Loveckého. Pre Horvátha typická „vlnivá“ melodika hlasu bola neoddeliteľnou súčasťou charakteristiky do seba zahľadeného elegána. Rozkolísanie tóniny i rozbitie plyných gest využíval herec ako prostriedok pri scénach neistoty a zlyhávania plánu – najmä pri „výchove“ Kuba.

Iniciátorom plánov a intríg bol richtár Bečela v podaní Františka Kovára. Na malej ploche sa mu podarilo vykresliť mimoriadne plastickú postavu. V jeho Bečelovi boli elegancia i šarm, ale i symbolika zániku. Bohatý muž, schopný elegantne sa zbaviť akejkoľvek zodpovednosti (prenechal ju ženám), až po rozrušeného

KUBO — M. Ondřík, E. Horváth
foto B. Konečný



KUBO
— J. Ol'hová, F. Kovár,
A. Javorková
foto B. Konečný

dupkajúceho starca, ktorý sa bez pomoci nedokáže pohnúť (doslovne i obrazne) zo šikmej plochy.

Herecky výraznou mužskou postavou bol aj Paľo – Aničkin milý v podaní Richarda Autnera. Menší textový priestor nahradil výraznou štylizáciou. Boli mu vlastné „frajerské“ gesto a vecný prejav. Prostý, krásny muž, avšak (režijne koncipovaný a vynikajúco zahraný) bez akéhokoľvek sentimentu. Keď sa zdalo, že city sa vylejú v speváckom čísle, spev zanikol v hlbokom chrapote a nad citmi sa iba mávlo rukou.

Jedinou spievajúcou postavou bola všadeprítomná Cigánka (Ingrida Baginová) – postava takmer muzikálová (s dobrými hlasovými dispozíciami). Vždy sa v nečakanej chvíli vynorila spoza šikminy, aby zarobila. Na rozdiel od predchádzajúcich inscenácií, kde bola táto postava interpretovaná ako stará veštica, ktorá ovplyvňuje a posúva priebeh deja, tu bola Cigánka ešte len prešibaným dieťaťom, ktoré využíva krásu a „bezbrannosť“, ale i ľudskú hlúposť vo svoj prospech.

Ak hovoríme o redukcii postáv na funkciu a o zámernej eliminácii citov, tento postup výrazne (v porovnaní s originálom) zasiahol postavu gazdu Štefana (Dušan Jamrich). Je

„
Prázdny
priestor herci
vynikajúco
naplnili.“

to malá, avšak dôsledne stvárnená postava, na ktorej nie je pozitívne nič. Tento alkoholik s platonickým „nárokom“ na ovplyvňovanie Paľovho osudu, ktorý sa poneviera svetom, je akoby vzdialeným príbuzným zostarnutých zbojníkov či koscov z inscenácií slovenskej klasiky (*Kocúrko*, *Inkognito*) v réžii Ľubomíra Vajdičku.

Prázdny priestor herci vynikajúco naplnili. Hralo sa na šikmine i za ňou, rozpochybované vo všetkých smeroch, pričom jej stred (ak nepatrilo práve Jane Ol'hovej) bol najčastejšie vyhradený pre Aničku a Kuba. A práve tu – v centre diania, vysoko nad všetkými ostatnými, stál Kubo v závere inscenácie.

Osud sprostáka

Kým „chronicky známy“ Kubo ukazuje Anči nožík, lebo tak si to (podľa viacerých zdrojov) vymyslel Jozef Kroner a zachytila knižná verzia

KUBO
— tanečníci
foto B. Konečný



Juliana Beňová
teatrologička

Jozef Hollý
KUBO

Tancuj, tancuj, vykrúcaj, len mi húsku nezastrel'

Azda prvé, čo si väčšina slovenských divadelníkov vybaví v spojitosti s Hollého hrou *Kubo*, bude „klasika“. Hoci nie je stálicou v repertoári slovenských profesionálnych divadiel, všeobecnú popularitu si získala vďaka televíznemu spracovaniu. Titulný Kubo odvtedy funguje v univerzálnom ponímaní ako prototyp slaboduchého tuťmáka, pričom negatívne stránky opisovanej society ustupujú do úzadia.

Fakt, že *Kubo* nie je len veselý žánrový obrázok zo života slovenskej dediny, ukázali už viaceré generácie divadelníkov. Aj inscenačný tandem Brutovský – Dacho sa usiloval predstaviť *Kuba* v hľadáčkicu súčasnosti a akcentovať vypuklé problémy posledného desaťročia. Inscenátori sa zamerali najmä na otázky manipulácie a moci, ktorá má v defektných rukách katastrofálne následky. Metaforou tohto výkladu je Milan Ondřík v úlohe Kuba, ktorý priam spartánsky tvrdo drží ruky od seba v pevnom krčči, až kým sa mu v nich neocitne puška. Úvahy o zneužití hendikepovaného človeka na presadzovanie ohavných cieľov sa stali základom režijno-dramaturgickej interpretácie.

Avšak takáto interpretácia nenašla oporu v scénickom stvárnení a komponovaní mizanscén. Ondříkovi skrúca telom, neustále sa zo všetkého vykrúca. Dianie na scéne nesmeruje k tomu, aby sa z Kuba stal „vodca“. Inscenátori mu neposkytli ani jednu „strunu“, ktorou by mohol veliť.

Zámer inscenátorov odkrývať ľudské neresti (hýrivosť, alkoholizmus, žiadostivosť, nenásytosť a zlobu) a upozorňovať na nebezpečenstvo

nekontrolovateľnej moci a zneužívania „obetí“ prebieha na javisku iba v rovine vonkajšieho konania. Inscenátori dôsledne rešpektujú Hollého pôvodinu (zachovávajú dobovú jazykovú a štylistickú podobu textu i lexikálne prostriedky), a tak z javiska počujeme Janu Kovalčikovou v role Aničky matke vykať, no zároveň vidíme, že ju udiera do tváre. Ak k významovo nepodloženým Kovalčikovej gestám a konaniu (nepretržitá obscénosť, bezočivosť i vyzývavosť vo výraze) pridáme ďalšie detaily, v ktorých je konanie v kontraste s textovou predlohou (Paľo budúcej svokre postaví čižmu pod nohy; Košárička v rozhovore s Paľom drží dcéru), ponúka sa otázka, či takúto scénickú vulgárnosť až ordinárnosť (na javisku prítomnú od začiatku) možno považovať za primeranú. Kde sa vzala skazenosť týchto postáv? Na scéne sa objavili už zvrhlé a nemravné, no kľúč k ich pokleskom by sme hľadali márne. Možno zostal niekde v páperí za šikminou, kde sa postavy oddávali radovánkam.

Primárna lascívnosť a perverzita dominujúce scéne zostali sémanticky prázdne a neprinášali zamýšľaný aktuálny odkaz, javiskovo podporovaný tancujúcimi uniformovanými mladíkmi a Kubom s puškou v ruke. Interpretácia, ktorej základnou premisou je, že niektoré činy sa nám môžu časom vypomstiť, ak spoločnosť ovládne dedinský prostáček, tak vyznieva akosi sploštené a zjednodušené. Takéto vyústenie ostalo len konštruktom bez scénickej podpory. ❖

J. Hollý: Kubo

dramaturgia **M. Dacho** réžia **L. Brutovský** scéna **J. Kuchárek**
kostýmy **A. Kutliaková** hudba **S. Palúch** choreografia
J. Ševčík účinkujú **A. Javorková, M. Ondřík, J. Ol'ňová,**
J. Kovalčiková, D. Jamrich, R. Autner, E. Horváth,
I. Baginová, B. Bystriansky, M. Kinik, R. Finik, A. Jančina
premiéra **19. september 2020, Sála Činohry Slovenského národného divadla**

„Fakt, že *Kubo* nie je len veselý žánrový obrázok zo života slovenskej dediny, ukázali už viaceré generácie divadelníkov.“

Martina Daubravová
teatrologička

Peter Karvaš
POLNOČNÁ OMŠA

Nech hodí kameňom, kto je bez viny

Ako motto svojej 72. sezóny si DJGT zvolilo demaskovanie, faktické aj metaforické skladanie masiek a hľadanie pravej podstaty v ľudoch či spoločenských vzťahoch. V kľúčovej hre Petra Karvaša *Polnočná omša*, ktorú sa vo Zvolene rozhodli uviesť, je demaskovanie slovenskej morálky hlavným motívom. A hoci táto voľba súvisela s oslavou stého výročia Karvašovho narodenia, ukázalo sa, že to nebolo len spomienkové gesto – ved' problematika fašizmu, ľudskej dvojtvárnosti a zbabelosti nie je ani dnes v spoločnosti vôbec pasé.

1 Peter Karvaš bol počas vojny rasovo prenasledovaný a istý čas internovaný v pracovnom tábore. Počas SNP bol partizánom a pôsobil v banskobystrickom Slobodnom vysielaní.

Slovenské národné povstanie ako symbol boja slovenskej spoločnosti v mene slobody, demokracie a šťastnejšej budúcnosti bolo v slovenskej literatúre niekoľko desaťročí opakovanou témou. Umelecká interpretácia SNP nebola jednoliata, mala oslavné aj kritické pohľady. Inak tému SNP spracovávali autori počas politického odmäku, inak počas normalizácie. Karvašova *Polnočná omša* vyšla v roku 1959 a v tom istom roku bola inscenovaná vo viacerých slovenských divadlách (v SND, Armádnom divadle v Martine, Krajevom

divadle v Nitre, DJZ v Prešove). V šesťdesiatych rokoch dokonca vznikol rovnomenný film (v réžii J. Krejčíka), hra bola preložená do mnohých jazykov a úspešne uvedená aj v divadlách v zahraničí. Hoci prvé kritiky hovorili o znesvätení povstaleckých ideálov, akcentom na ideály ľudskosti a spolupatričnosti bola úplne aktuálna.

V nasledujúcich desaťročiach sa na hru pozabudlo a opätovne ju viedlo až SND v roku 2014 pri príležitosti výročia Slovenského národného povstania a ukončenia 2. svetovej vojny. Inscenačná



POLNOČNÁ OMŠA
— B. Špániková,
O. Daniš, V. Rohoň
foto R. Miko

pauza súvisela nielen s politickým perzekvovaním autora, ale aj s rozdielnym pohľadom na tieto významné dejinné udalosti. Taktiež bola determinovaná odlišnou spoločenskou situáciou za bývalého režimu, v ktorej nebola Karvašova „problematická“ interpretácia možná. Karvaš totiž udalosti neidealizoval, ale poukázal na nesmierny egoizmus, závisť a bezhraničnú hrabivosť. Autora pri písaní hry inšpiroval proces s bývalými príslušníkmi pohotovostnej Hlinkovej gardy v roku 1958. Nešlo mu o presné historické zobrazenie udalostí Povstania a končiacej sa druhej svetovej vojny, ale o obraz ľudí, ktorí na sklonku vojny nebojovali proti obľudnostiam fašizmu, ale využili situáciu vo svoj prospech. Prostredníctvom rodiny Kubišovcov, ktorú tvoria rodičia malomeštiaci, dcéra arizátorka, jeden syn partizán, druhý gardista a zať ziskuchtivec prevracajúci kabáty, zobrazuje celý národ. Kľúčovým momentom je návrat najmladšieho syna – partizána, čo ohrozí celú rodinu, keďže za ukrývanie partizána hrozí smrť. Je akceptovateľné obetovať člena rodiny pre záchranu ostatných? K tejto skutočnosti musí zrazu zaujať postoj celá rodina. Ako sa mení situácia, eskaluje napätie a mení sa aj ich postoj, odkrývajú sa charaktery a motivácie ich konania.

„Svedomie máme čisté...“

S polnočnou omšou sa spája posolstvo spojené s narodením Ježisa Krista a vykúpením hriechu. Rovnako symbolizuje pokoj, lásku, súdržnosť, radosť a zúčastňujú sa na nej aj tí, ktorí bežne počas roka do kostola nezavítajú. Práve situovanie konfliktu do niekoľkých hodín počas Štedrého večera kontrastuje so zabíjaním, s vojnou, nemilosrdným odhaľovaním skutočných charakterov rodiny Kubišovcov. Karvaš tu narúša predstavu o ideálnej, „posvätej“ rodine a chápe ju ako pars pro toto celého národa. Režisér Peter Palik spolu s dramaturgom Jánom Chalupkom dodržiujú rámcovú kompozíciu hry. Držia sa významu predlohy, hoci

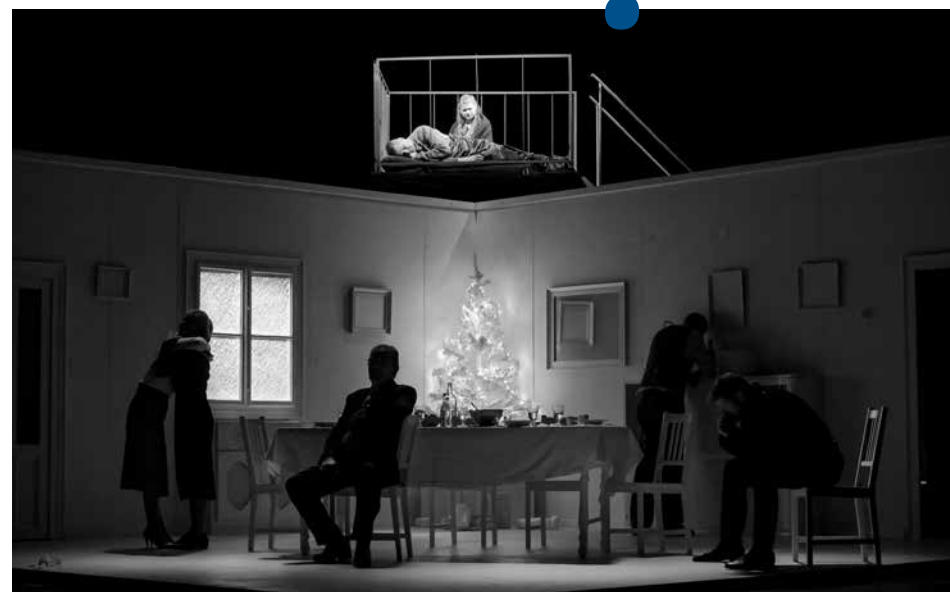
pôvodný text aktualizujú prostredníctvom jazykových úprav a textových škrtov, ale aj zvýrazňovaním niektorých motívov. Palik analyticky skúma konanie v istej historickej súvislosti a dramatickú situáciu vedie ku konfliktnému a významovému jadrú.

Dramatická zápleтка vytvára dostatočný priestor na hereckú prácu. Herecké výkony vzácné korešponujú s ideovou a vizuálnou koncepciou. Postavy reprezentujú isté politické a ideologické postoje a hercom sa podarilo rozvíjať jednotlivé nuansy, postavy kreovali v duchu predlohy. Vladimír Rohoň tvaruje postavu otca Valentína Kubiša v intenciách dramatického textu ako staršieho nervózneho pána, ktorý lipne na malomeštiackych zvyklostiach. Má svojskú predstavu o spravodlivosti a verí, že sa raz všetko na dobré obráti. Jeho dominantnými črtami sú strach a nerozhodnosť, neistota, ktorá sa prejavuje aj v dikcii či pohyboch vo vyhrotených situáciách. Záleží mu na synovi, ale zároveň nechce ohroziť ani vlastnú existenciu. Jana Pilzová stvárňuje jeho manželku Vilmu ako bigotnú, úzkoprsú katolíčku, ktorá rozmyšľa najmä pragmaticky a tiež sa snaží zabezpečiť rodinu do budúcnosti. Pilzová sa snažila vykresliť dualitu svojej postavy, balansovala medzi prísnu

„**Hra aj v súčasnosti nastoľuje množstvo etických, morálnych otázok a je nie veľmi lichotivým obrazom slovenského národa.**“

POLNOČNÁ OMŠA

— B. Špániková, J. Pilzová, V. Rohoň, R. Sanitra, O. Daniš, hore M. Rozkoš, M. Knoppová
foto R. Miko



katolíčkou a milujúcou matkou. Napriek katolíckemu presvedčeniu jej neprekáža ponúknuť vlastnú dcéru nemeckému dôstojníkovi, ak ich to zachráni. A rovnako sa neštíti finančne prispieť povstalcovi, len aby získala potvrdenku o financovaní odboja. Stále dookola opakuje prázdne náboženské frázy a slepou dôverou ku kňazovi nakoniec zradí najmladšieho syna. V závere sa zdá, akoby sa jej jeho smrť ani nedotkla. Syn Marián, gardista, je v podaní Ondřeja Daniša najvýraznejšou postavou. Jeho herectvo je prirodzené, civilné a zároveň schopné aj drobných nuáns prezrádzajúcich jeho vlastné rozpory. Uňho jediného akoby miestami vychádzalo na povrch, že ľutuje svoje činy. Svoje komplexy a výčitky svedomia z vraždenia Židov schováva za agresivitu a alkoholizmus. Barbora Špániková v postave Angely zápasí so situáciou. Neponúka však hlbší ponor do charakteru postavy. Najprv je cynická, neskôr z cynizmu prechádza do hystérie a odhaľuje sa jej slabošstvo. Jej manžel Paľo je v podaní Richarda Sanitru šarmantným intelektuálom. Na prvý pohľad síce pôsobí ako obyčajný úradník, ktorý je proti ľudáctvu a nacizmu, a sympatizuje s komunistami. V skutočnosti skupuje veci po deportovaných Židoch a vyčkáva, kto sa dostane k moci. Michal Ďuriš stvárňuje nemeckého poručíka Breckera ako stereotyp Nemca, atraktívneho, milujúceho kultúru, svoju rodinu a vlasť. Rozpráva distingvovane, vlúdne, k rodine sa správa priateľsky a hoci celý čas vie o ich tajomstve, mlčí, postupne si vychutnáva odhalenie pravdy. Marek Rozkoš ako Ďurko a Mária Knoppová ako Katka nemali veľký priestor na hereckú kreáciu. Ich postavy sú skôr mravnými imperatívmi. Hoci je prítomnosť Paľka eliminovaná, zároveň je neustále prítomný a visí nad osudmi postáv rodiny ako Damoklov meč, čomu dopomáhalo aj scénické riešenie. Nad stenou obývačky bola umiestnená akási kovová plošina reprezentujúca miestnosť, v ktorej sa ukrýval.

Palik ako autor scénografie priniesol zaujímavé



POLNOČNÁ OMŠA — B. Špániková, M. Ďuriš
foto R. Miko

riešenie priestoru, ktoré podporilo aj význam hry. Diváci sa ocitajú oproti obývacej izbe Kubišovcov, kde sa všetko pripravuje na slávnostnú večeru. Slávnostný dojem umocňuje dominantná biela farba, ktorá zároveň symbolizuje „nevinosť“ rodiny. Táto nevinosť je však len povrchná. To, čo sa postupne odhaľuje, je na konci hry úplne jasné. Nikto sa nehľási k zodpovednosti. Z bieleho príborníka na konci inscenácie namiesto odložených peňazí vypadnú desiatky červených topánok ako hrozivé memento tisícky zavraždených Židov. Hoci herci stále deklamujú repliky obhajujúce svoje konanie, v závere, keď sa na stene premietajú mená zavraždených Židov, prechádzajú do hľadiska medzi divákov a spoločne čítajú ich mená. Nikto nie je bez viny.

Hra aj v súčasnosti nastoľuje množstvo etických, morálnych otázok a je nie veľmi lichotivým obrazom slovenského národa. Osobitý význam má nielen v regióne, ktorý má historickú spojitosť s SNP a kde bol v nedávnej minulosti na čelo župy zvolený neonacista. Je výstrahou pre spoločnosť, ktorá sa nedokáže poučiť z minulosti, zľahčuje vinu tzv. slovenského štátu a fašistickej vlády a dopustí v 21. storočí volebný úspech extrémistickej politickej strany, ktorá sa tak dostane do parlamentu.

Aj súčasnosť má svojich gardistov, arizátorov, pokrytcov, ktorí prezliekajú kabáty, ako sa im to hodí. 🗨️

Na zvolenskej Polnočnej omši sneží, no aj tak je nám teplo

Zvolenské divadlo Jozefa Gregora Tajovského sledujem od malička. Bola som typickým lokálpatriotickým divákom, ktorý si neuvedomoval nedostatky domácej scény, až kým sa moje skúsenosti geograficky, kvantitatívne a kvalitatívne nerozrástli. O to pozitívnejšie teraz vnímam snahu vedenia DJGT o progresívnejšiu dramaturgiu a prekračovanie statusu divadla lokálneho významu.

DJGT je regionálne divadlo hrajúce pre svoje publikum, čo sa priamo odráža vo výbere titulov do repertoáru. Vo zvolenskej dramaturgii dlhodobo prevažovali – ako v iných divadlách tohto typu – komédie, prípadne inscenácie pre detského a mladého diváka. V poslednom období však cítiť úsilie postupne meniť divadelný vkus publika a vytvárať pendant k zábavnej časti repertoáru. Vďaka tomu vznikol napríklad v minulej sezóne ojedinelý projekt, imerzná inscenácia *Tichá noc, tmavá noc*, ktorá tematizuje Slovenské národné povstanie a jeho jednotlivé akcie sa odohrávajú paralelne na rôznych miestach po celom divadle. Dôkazom, že pokus o progresívnejší repertoár nevyšiel nazmar, bolo aj pozvanie inscenácie na medzinárodný festival Divadelná Nitra, ktorého sa DJGT dočkalo vôbec po prvýkrát v histórii festivalu.¹

Snaha o kultivovanie diváka pokračuje aj v novej sezóne, ktorú síce otvoril titul s komickým potenciálom, ale namiesto

ľahkého bulvárneho kusu išlo o náročný, dnes už kultový text súčasnej poľskej autorky Doroty Mastowskej *Dvaja úbohí Rumuni hovoriaci po poľsky*. Najčerstvejším prírastkom do náročnejšieho repertoáru zvolenského divadla je inscenácia hry Petra Karvaša *Polnočná omša* v réžii nového umeleckého šéfa Petra Palika. Jej uvedenie má aj symbolický charakter, keďže Karvaš je rodák z neďalekej Banskej Bystrice a v tomto roku si pripomíname aj sto rokov od jeho narodenia.

O Karvašovi sa naprieč generáciami traduje, že bol veľký puntičkár. Presne vykreslené ľudské charaktery v *Polnočnej omši* svedčia o literárnej kvalite hry, no pre hercov môžu byť úskalím. Neponúkajú veľa priestoru na vlastnú iniciatívu a kreativitu, ktorá by vybočovala z mantinelov predlohy. Zvolenský herci si uvedomujú silu Karvašovho textu, čo sa však v inscenácii stáva nevýhodou, pretože ich kreácie často pôsobia príliš pateticky či afektovane. Tieto nedostatky môžu prameniť aj z relatívne malej hereckej skúsenosti s takýmto typom dramatiky.² Z javiska tak trčia literárne postavy a my ako diváci namiesto zimomriavok z hereckej interpretácie cítime len zimomriavky z textu, ktorý zaznieva na javisku. Niektoré výkony boli výraznejšie (Ondřej Daniš ako starší syn Kubišovcov Marián), iné skôr nevýrazné (Marek Rozkoš ako mladší syn Ďurko), spravidla však herci dramatické postavy kopírovali, no neinterpretovali.

Na druhej strane, vďaka dynamike inscenácie postupne vygradovala aj jej atmosféra. V expozícii

„Presne vykreslené ľudské charaktery v *Polnočnej omši* svedčia o literárnej kvalite hry, no pre hercov môžu byť úskalím.“


1 Účasti DJGT na festivale napokon zabránili okolnosti súvisiace s pandémiou koronavírusu.

2 Do progresívnej časti repertoáru zvolenského divadla by sme mohli v ostatných sezónach zaradiť viac – menej len inscenácie *Denník Anny Frankovej* a *Tichá noc, Tmavá noc*.



však chýbala konkrétnejšia (výraznejšia) emócia, ktorá by umocnila úvodnú situáciu a pomohla divákovi lepšie vniknúť do príbehu.

Scénografia, ktorej autorom je režisér Peter Palik, využíva symboliku farieb. Práca s čiernou (v podobe svetla, horného hracieho priestoru či kostýmov) a bielou farbou je v súlade s hrou a kriticky poukazuje na dvojtvárnosť a dvojakú morálku postáv. Biela scéna, ktorej súčasťou je aj biely nábytok či vianočný stromček, naznačuje zdanlivú nevinnosť Kubišovcov, čo je opäť len kritické memento korešpondujúce s vonkajším, falošným obrazom tejto rodiny. Bielu scénu v závere „poškvrnia“ červené topánky obetí druhej svetovej vojny, ktoré však zostávajú len efektným výtvarným prvkom.

Inscenácia je ako celok koherentná a pre zvolenské divadlo predstavuje opäť posun tým správnym smerom. V širšom kontexte by si však vyžadovala menšiu mieru piety k autorovi a s tým súvisiacu väčšiu mieru hereckej interpretácie. 

P. Karvaš: Polnočná omša

úprava P. Palik dramaturgia J. Chalupka réžia P. Palik scéna P. Palik kostýmy E. Farkašová scénická hudba Martin Geišberg, D. Špiner pohybová spolupráca P. Nůsek hrajú V. Rohoň, J. Pilzová, O. Daniš, M. Rozkoš, B. Špániková, R. Sanitra, M. Ďuriš, M. Knoppová, J. Marcinek, M. Ďurík, J. Smutný (hlas) premiéra 11. september 2020, Divadlo Jozefa Gregora Tajovského, Zvolen

Alžbeta Rusnáková
divadelná kritička

Božena Slančíková-Timrava, Silvester Lavrík
ŤAPÁKOVCI

Ťapákovská exkurzia do jednotvárnosti dní

Po búrlivo tichom období, ktoré nastalo približne v polovici marca a predčasne tak ukončilo divadelnú sezónu 2019/2020, nenechali divadlá nič na náhodu a novú sezónu sa rozhodli otvoriť čo najskôr. Inak to nebolo ani v Divadle Jonáša Záborského, ktoré už 4. septembra premiérovalo prvý titul novej sezóny, Timravíných Ťapákovcov.

V Prešove sa rozhodli pre novú inscenáciu slovenskej klasiky. Novú nielen hraním v nárečí, ale aj úplne novou dramaturgiou z pera Silvestra Lavríka, ktorá vznikla na objednávku divadla. Tá prináša opäť iný pohľad na zdanlivo „opozerané“ dielo, mení prístup k jednotlivým postavám a kladie do popredia iné fragmenty ich životov. V pôvodnej novele sú najvýraznejšie dve ženské postavy, a to Iľa-kráľovná a Anča-zmija. V inscenácii režisérky Aleny Lejkovej, na ktorej dramaturgicky spolupracovala Miriam Kičiňová, však do popredia vystupujú aj ostatné ženské postavy. To je do značnej miery spôsobené aj obsadením herečiek, ktoré svojím temperamentom a plnokrvnosťou dokážu zaplniť javisko a mužské postavy tak trochu vytlačiť na okraj, miestami až doslova na okraj javiska.

Inscenácia sa začína obrazom troch kusov dobytky, o ktorých cenu sa dohaduje Paľo Ťapák s Janom Fuzákom. Trochu dlhšia scéna pomaly stráca na dynamike, no dokáže načrtnúť, kam bude smerovať osud všetkých kusov dobytky, a teda zároveň mužských postáv, ktoré následne so spevom „Boženku, boženku, daj mi dobrou ženku, žeby me vodzila od šenku do šenku“ obchádzajú celé javisko. Na pozadí tohto výjavu už Iľa diskutuje, až sa doťahuje s Pánom Bohom. Prvok Božieho hlasu sa objaví v inscenácii ešte niekoľkokrát, zakaždým však poukazuje na to, že postavy si za situáciu,

v ktorej sa ocitli, môžu samy, prípadne Pán Boh hovorí, aby mu už dali pokoj. Úroveň neznesiteľnej ťapákovskej nečinnosti tým dosahuje priam nebeské rozmery. Tento prvok je však zároveň iróniou na vtedajší, ale aj dnešný prístup veľkej časti Slovákov k Bohu, ktorý sa dá zhrnúť do vety „Daj Paňe Bože, ale takoj.“ (Daj, Pane Bože, ale hneď.)

Nové uvedenie *Ťapákovcov* má viacero jedinečností. Inscenáciu sa DJZ rozhodlo uviesť po prvýkrát v nárečí, konkrétne vo východoslovenskom. Tento aspekt bol pred premiérou zdrojom môjho najväčšieho znepokojenia.

1 Slovenská ľudová pieseň.

ŤAPÁKOVCI
— L. Dutková
foto V. Slávik



„
Nové uvedenie
Ťapákovcov
má viacero
jedinečností.“

S uvádzaním hier v nárečí som nemala úplne pozitívne skúsenosti, napokon som však bola príjemne prekvapená. Jazyková stránka uľahčila aj vytvorenie ostrej a do uší bijúcej hranice medzi Ťapákovcami na jednej strane a Iľou so všeobecnou inteligenciou na strane druhej. Iľa, síce priezviskom Ťapáková, ako vzdelaná žena, ktorá sa aj vďaka tomu cíti o niečo lepšia ako zvyšok rodiny, hovorí spisovnou slovenčinou, zatiaľ čo ostatní obyčajní ľudia, teda jej švagrovia, švagríné i susedia rozprávajú nárečím. Režisérka sa tak v inscenácii podarilo ešte viac zvýrazniť rozdiel medzi „kráľovnou“ a zvyškom rodiny. Okrem Iľe po slovensky hovorí aj žena pána učiteľa, ktorá však Iľa dáva najavo, že síce má vzdelanie pôrodnej babice, no ani zďaleka sa nemôže rovnať výšinám inteligencie pána rektora a jej samej. Iľa tak hneď po odchode do služby zničí všetky ilúzie o dlhých intelektuálnych rozhovoroch či čítaní niektorého z množstva kníh z rektorskej knižnice. Postava pána učiteľa sa v inscenácii neobjavuje, vytvoril sa tak dojem, akoby o Iľu vôbec nejavil záujem, čo ju ešte viac vzdaluje od inteligencie, za ktorú sa v dedine považujú pán učiteľ či notár.

Ľudmila Dutková ako Iľa je veľmi presvedčivou, miestami odporne hysterickou „kráľovnou“, ktorá ani napriek všetkému svojmu temperamentu a tvrdohlavosti nedokáže pohnúť horou Ťapákovcov tlačiacich sa v jednej kutici a prežívajúcich zo dňa na deň, aj keď by sa spočiatku mohlo zdať, že sa jej to predsa len podarí. Jej Iľa sa snaží byť sofistikovanou, inteligentnou ženou, ktorá však naráža na pevný múr ťapákovskej povahy a rozhodnutie ísť do služby je pre ňu zdanlivým únikom k lepšiemu životu. Ilin vzťah s mužom je do značnej miery jednostranný, čo ona povie, on nespraví, lebo ani jeho bratia predsa nebudú robiť veci inak ako generácie pred nimi. Keď sa celé roky oralo v piatok, nepôjdu predsa orať v stredu, keď ich v dome mohlo žiť dvadsať a nebolo im tesno, aj štrnásť sa predsa musia



ŤAPÁKOVCI — L. Dutková, M. Juriček
foto V. Slávik

pomestiť. Iľa sa celý čas snaží muža presvedčiť, aby si vystavali nový dom, využíva na to aj milostné scény, poukazujúc na to, že keď chcú byť spolu, tak môžu jedine v senníku, no Paľom to nepohne, aj keď to tak na moment vyzerá. Ťapákovskí muži pôsobia po väčšinu inscenácie ako jedna masa. Od začiatku, keď Čakaj, Paľo a Hagarckin vystupujú ako kusy dobytky, o ktoré sa Mišo a Jano Fuzák zjednávajú, sa vlastne nič nemení. Do Paľa síce búši Iľa, no ten je v podaní Martina Jurička dokonale lahostajný, neoblomný a oddaný ťapákovským tradíciám. Zmena príde až po jeho návrate od oviec, keď ho v podguráženom stave vyprovokujú, aby si šiel po ženu, ktorá ho nechala a šla do služby. Čakaj v podaní Jána Ivana aj Hagarckin, ktorého hrá Peter Krivý, sú typickými Ťapákovcami. Nič ich nevyvedie z miery, na všetko majú odpoveď, vysvetľujúcu ich postoj, ktorý je však nemenný. Strnulosť a lenivosť z nich priam srší všade navôkol, ženy ich v nej dokonale dopĺňajú. Slavomíra Fulínová ako Hagarckin je tiež stelesnením ospalosti celého rodu, temperament, s akým sa snaží utíšiť plačúce dieťa, je tak ešte kontrastnejší. Práve tento kontrast je vtipným zobrazením toho, koľko energie by dokázali Ťapákovci vydať, ak by čo i len trochu chceli. Scéna, v ktorej sa spolu so Zuzou Čakajovou

v podaní Stanislavy Kašperovej umývajú, je jedným z najvtipnejších momentov inscenácie. Predsa len, dve dospelé ženy s trochou vody vo vedre a jedným hrnčekom, ktoré pri dotyku s vodou striasa, sú až absurdným obrazom lenivosti a apatie voči čo i len takým základným veciam, ako je hygiena. Fulínovej Hagarcovka precitne v momente, keď na ňu chcú posunúť funkciu gazdinej po Ilinom odchode, čomu sa, samozrejme, bráni. Funkcie gazdinej v dome Ťapákovcov sa tak chtiac-nechtiac ujme Zuza Čakajová, ktorá si hneď na začiatku inscenácie napchá pod blúzku väčšinu pečňa chleba – pre istotu. Že je ženou Ťapáka však nezaprie, napríklad v momente, keď namiesto tanierov k obedu donesie len jednu veľkú misu a lyžice, nikto nechce umývať toľko riadu a ani ona nebude.

Jednu z rodiny Ťapákovcov, predsa však inou, je Anča-zmija. Jej choroba, ktorá spôsobila ochrnutie nôh, akoby jej spôsobila aj trpkosť srdca. Anča Antónie Kurimský Olšavskej je žena mladá výzorom, svojím správaním a postojom je však zatrpknutou starou s jedom v srdci i na jazyku. Zatrpknutosť a srd, s akým vyšiva čepce, je až zarážajúca. Kurimský Olšavská bola veľmi autenticky jedovatou, no zároveň dokázala veľmi citlivo zobraziť aj Ančinu krehkú tvár, ktorá nie je viditeľná ostatným. Jej zasnívané pohľady, keď sa na scéne zjaví Jano Fuzák, otvárajú ďalšiu rovinu ich vzťahu. Práve táto rovina je v inscenácii rozvinutejšia – náklonnosť medzi Ančou a Janom je obojstranná, avšak ostáva tajná. Moment, keď sa Jano snaží Anču pobožkať a ona ho napriek svojmu hendikepu po dlhšom váhaní veľmi svižne odstrčí, je veľmi silným zobrazením Ančinej krehkosti, po ktorej však prichádza ešte viac zatrpknutia. Jano Fuzák, ktorého hrá Filip Lenárth, je stelesnením obyčajného dedinského chlapa, hlavne nie Ťapáka. Je energický, pracovitý, stojí si za svojím, nabáda susedov k robote. Ani on však ich nečinnosť nedokáže premeniť na aktivitu.

24 Mišo Ťapák v podaní Samuela Gáfrika je celý čas

v úzadí. Je tichý, utiahnutý, výraznejšie momenty nastanú vždy pri stretnutiach s jeho sestrou Ančou, ktorá sa ho snaží odhovoriť od jeho lásky. V týchto momentoch sa z Miša stáva dospelý chlap schopný stáť si za svojím názorom, dokonca sa zaň aj pobiť, vystupuje z neho na povrch niečo dovtedy nevidané, určite nie Ťapákovské, predzvešť niečoho nového. V prípade Miša je to však naozaj len predzvešť, ktorá sa ďalej nerozvíja – po jeho návrate z vojny sa úspešne zaradí späť do stereotypu rodiny.

Dej inscenácie sa odohráva na jednoduchej scéne. Nereprezentuje len kuticu Ťapákovcov, ale aj školu, kostol či priedomie a celú dedinu. Scéna a kostýmy, ktorých autorkou je Marija Havran, sú ladené do neutrálnych farieb. Sivá, čierna, hnedá a biela dominujú, akoby sa statickosť a pochmúrnosť života postáv pretavila aj do farebnosti scény.

Kutica rodiny je znázornená miniatúrnym domčekom, z ktorého vyliezajú Ťapákovci jeden po druhom v počte, ktorý domček určite nepojme. Symbolicky tak znázorňuje malosť Ťapákovcov, ale aj stiesnenosť podmienok, v ktorých žijú. Hygiena prebieha mimo samotného domčeka, hneď vedľa priestoru vyhradeného na jedenie. Predná časť



„Kutica rodiny je znázornená miniatúrnym domčekom, z ktorého vyliezajú Ťapákovci jeden po druhom v počte, ktorý domček určite nepojme.“

ŤAPÁKOVCI

— S. Wittnerová, S. Gáfrik, S. Fulínová, J. Ivan, S. Kašperová, v popredí Ľ. Dutková, M. Juríček
foto V. Slávik

ŤAPÁKOVCI
— S. Gáfrik, S. Kašperová, M. Juríček, J. Ivan, S. Wittnerová, S. Fulínová, P. Krivý
foto V. Slávik



scény je teda akýmsi vhladom do interiéru – tvorí ho jedna lavica a stôl, okolo ktorého sa všetci tiesnia. Anči-zmiji patrí roh scény, priedomie, kde trávi väčšinu času vyšívaním čepcov a parád pre iné ženy. Na scéne je minimum rekvizít, aj to len životne dôležitých, ako napríklad hrnčeky či dosky. Dosky slúžia okrem presunov ponad medzery v scéne (scéna je pozdĺžne predelená na tri časti) aj na dotvorenie jednotlivých obrazov, napríklad plota, ktorý „počúva“ rozhovor Ile a Paľa, keďže je tvorený doskami v rukách hercov. Scéna je tak aj svojou jednoduchosťou veľmi efektným zobrazením dediny a života Ťapákovcov. Na zadnej stene sa pri Iliných rozhovoroch s najvyšším objaví nasvietené okno kostola, všetko je teda v náznakoch. Ten istý zadný priestor sa nasvietením polahky premení na notársku kanceláriu. Atmosféru slovenskej dediny dotvárajú tóny hudby Sisy Michalidesovej, ktoré podporujú ľudovosť a zjednocujú všetky prvky inscenácie – hudba je jej plnohodnotnou súčasťou.

Prešovská inscenácia Timravíných Ťapákovcov režisérky Aleny Lelkovej je komickým zobrazením

tragédie jednej rodiny, ktoré je však miestami presným obrazom dnešnej spoločnosti a každého z nás. Nastavuje zrkadlo a otvára otázku, či sa ako jednotlivci, ale aj spoločnosť uspokojíme s Ťapákovským životom a ostaneme strnulí na jednom mieste, v jednom okamihu, naveky, alebo sa zvládneme z tohto kruhu vymaniť a tak, ako to napokon dokážu Iľa a Paľa, začať nanovo a aspoň trochu lepšie. ♣

B. Slančíková-Timrava, S. Lavrík: Ťapákovci

dramatizácia S. Lavrík dramaturgická spolupráca M. Kičiňová réžia A. Lelková scéna a kostýmy M. Havran hudba S. Michalidesová pohybová spolupráca S. Marišler hudobníci M. Comendant, M. Kukobat, S. Michalidesová účinkujú Ľ. Dutková, A. Kurimský Olšavská, S. Wittnerová, S. Kašperová, S. Fulínová, M. Juríček, S. Gáfrik, F. Lenárth, J. Ivan, P. Krivý premiéra 4. september 2020, Historická budova Divadla Jonáša Záborského, Prešov

Lenka Dzadíková
teatrologička

Som bez viny – iný

Bratislavské bábkové divadlo nepoľavuje z nastoleného tempa a ambícií ponúkať svojmu publiku kvalitu. Aj napriek nepriaznivým podmienkam a neistej epidemiologickej situácii sa súboru podarilo uskutočniť ďalšiu zahraničnú spoluprácu. Na začiatku sezóny mala premiéru inscenácia *Iný*, ktorú naštudoval poľský realizačný tím.

Hra *Iný* Jarosława Murawského má zaujímavú tému i nápad, prostredníctvom ktorého ju spracúva. Školák sa ráno prebudí a zistí, že všetci vyzerajú rovnako ako on. Spolužiaci, rodičia, predavačka v zelovoci, dievča, ktoré sa mu páči. Dokonca aj učiteľia. A tí navyše tvrdia, že jeden plus jeden rovná sa jeden.

Chlapec sa zobudil do sveta, v ktorom neexistuje pluralita – výzorová ani názorová. Nikto mu neodporuje, no on veľmi rýchlo zisťuje, že to nie je výhoda, hoci jeho alterego, zhmotnené v postave menom *Iný*, tvrdí: „S nikým sa nemusíš hádať, keďže všetci vyzerajú ako ty, myslia si to čo ty a hovoria to čo ty. Nikoho nemusíš presviedčať, dokonca ani rodičov, lebo všetci s tebou súhlasia. Na nikoho nemusíš kričať, pretože ak sú všetci ako ty, tak ti nikto nelezie na nervy – nelezieš na nervy predsa sám sebe.“¹

Koncept, primerane veku adresáta, nie je rozpracovaný do absolútnych detailov a nepôsobí hororovo. To však zároveň spôsobuje istú zmätočnosť. Spolužiaci síce vyzerajú rovnako, no majú vlastnú vôľu – nesprávajú sa identicky.

26 Na hodine prírodopisu učiteľ hovorí o tom, že

Jarosław Murawski
INÝ

v prírode neexistujú dva rovnaké stromy alebo dve rovnaké zvieratá. Dramatik však pracuje aj s motívom škaredého káčatka (o rozprávke hovoria v škole), ktorý tému inakosti vrství, ale tým aj komplikuje jej uchopenie.

Jeden deň prežitý v tomto zvláštnom svete chlapca presvedčí, že rodičia sú fajn, aj keď nástoja na upratovaní izby či jedení uhorkovej polievky. S radosťou, že šofér autobusu a predavačka jablák už nevyzerajú ako on, beží do školy. Posledná scéna – hodina hudobnej výchovy – sa zmení na koncert. Všetci účinkujúci hrajú na hudobných nástrojoch a spievajú pieseň s textom „Ak máš vlasy nazeleno / v nose krúžok / smiešne meno / tmavú kožu máš do vienka / tvár s pehami / ako lienka / ak nosíš len tmavé veci / nehovoríš to, čo všetci / počúvaš dážd', v lese stromy / páčia sa ti Oni, Ony / ak ťa v duši čosi tlačí / a svet sa na teba mračí / stále ťa

1 MURAWSKI,
Jarosław. *Iný*. Preklad
Peter Galdík. s. 13.
[Inscenačný text,
interný dokument BBD.]

INÝ
— R. Sorád, A. Čonková
foto J. Starovecký



„
Chlapec sa
zobudil do sveta,
v ktorom
neexistuje
pluralita –
výzorová ani
názorová.“

INÝ
— M. Kalinková,
L. Piktor, A. Čonková,
R. Sorád
foto J. Starovecký

2 Tamže, s. 19.
Preklad Peter Galdík,
prebásnila Katarína
Aulitisová.

3 Tamže, s. 14.



z niečoho vini / povedz: „Som bez viny – iný.“²

Pointa príbehu je žiaduca, aktuálna a prospešná. Hra ako celok je však nejednoznačná. Prečo práve tento chlapec prechádza mysterióznym zážitkom? V texte nie je nijaký náznak toho, že bol predtým netolerantný k inakosti. Navyše v polovici hry prichádza jeho úvaha o tom, čo by spravili hrdinovia z filmov, ak by príšerami, proti ktorým bojujú, boli kópie ich samých a povzdychne si: „Najťažší je zápas so sebou samým.“³ Čo je teda témou hry a inscenácie? Oslava rôznorodosti alebo boj s vlastnými nedostatkami?

Scénický výtvarník Michał Dracz použil ako hlavný výtvarný prvok rámy. V priestore sa dajú rôznorodo ukladať, ale premieňajú sa aj na všetko potrebné – zrkadlo, školské lavice, autobus, predajňu ovocia, posteľ, ba aj futbalové ihrisko. Účinkujúcich hercov výtvarník zaodel do rovnošatovej modrej košele a krátkych nohavíc doplnených o biele podkolienky. Spolužiakov znázorňujú aj figuríny, respektíve ich časti.

Jedného z nich predstavuje hlava umiestnená v kvetináči, iných trup s hlavou a dlhými rukami.

Hudba Kamila Patera má vývoj, je významotvornou zložkou inscenácie. Spočiatku je tajomná, snová, ozvláštnil ju rôznymi ruchmi ako škrabanie či vŕzganie. Keď sa situácia v deji vráti do normálu a každý je znova iný, aj hudba sa rozjasní a je dynamickejšia.

Režisérsky tandem Lena Frankiewicz a Tomasz Maślakowski využili variabilnosť rámov a pomocou svetelného dizajnu špecifikovali jednotlivé priestory (trieda, chodba, detská izba...). Naplno využili aj herecký potenciál súboru BBD. Rolu chlapca (v hre je postava pomenovaná ako Ja) stvárnila Anna Čonková. Jej prejav je založený na pohybe, dynamickosti. Nepostáva, stále je v akcii. Hlasovo sa neštylizuje. Je to vzácna zhoda viacerých faktorov, pri ktorej je nepodstatné, že chlapčenskú rolu stvárňuje žena. Jej herecké nasadenie a uchopenie postavy sú natolko presvedčivé a prirodzené, že nevyvolávajú



„Hoci dramatický text Jarostawa Murawského vyvoláva otázky o zrozumiteľnosti jeho posolstva, jeho úvahy na tému inakosti sú dôležité.“


INÝ

— R. Sorád, A. Čonková,
Ľ. Piktora, M. Kalinková
foto J. Starovecký

otázky, či takéto obsadenie má byť nejakou metaforou. Je to skrátka skvelý herecký výkon.

Ostatní účinkujúci hrajú väčšiu časť predstavenia v maskách. Dôraz teda kladú na pohybový prejav. Vynikajúca je kreácia učiteľky matematiky Miriam Kalinkovej. Má oblečenú konvenčnú kombináciu bielej blúzy, krátkej čiernej sukne a saka. Kostým dotvárajú typické nesympatické čierne topánky s malým otvorom v špičke. Herečka do pohybu zakomponovala istý afekt uponáhľanosti a rozšafne pracuje s utierkou na tabuľu, z ktorej sa práši krieda. Vhodnú pohybovú štylizáciu našiel aj Ľubomír Piktora pre učiteľa biológie. Jeho rekvizitou je krhlička na polievanie kvetov a to, ako s ňou pracuje, možno nazvať až choreografiou. Štvrtým účinkujúcim je hosťujúci René Sorád, študent Katedry bábkarskej tvorby na DF VŠMU. I jeho výrazovým prostriedkom je predovšetkým telo. Svojim skúsenejším kolegyniam a kolegovi je dobrým hereckým partnerom. Správny pomer humornej štylizácie namiešal aj do postavy

spolužiačky Julky. V závere ju už hrá bez masky, jeho zovňajšok dopĺňajú mašle vo vlasoch a on vtipne a bez hanlivej paródie stvárňuje hanblivú žiačku.

Hoci dramatický text Jarostawa Murawského vyvoláva otázky o zrozumiteľnosti jeho posolstva, jeho úvahy na tému inakosti sú dôležité. V divákoch a divákach bude pravdepodobne rezonovať text záverečnej piesne a možno i myšlienka, že rôznorodosť je prirodzená a prínosná. Podnet by bol pravdepodobne ešte intenzívnejší, ak by inscenačný tím podrobil dramatický text úprave. 

J. Murawski: Iný

preklad, dramaturgia P. Galdík réžia L. Frankiewicz,

T. Maślakowski scéna, bábky, kostýmy M. Dracz

hudba K. Pater účinkujú A. Čonková, M. Kalinková,

Ľ. Piktora, R. Sorád a.h.

premiéra 18. september 2020, Sála Istropolisu

(dočasná scéna Bratislavského bábkového divadla)

Ivana Rumanová
kultúrna antropologička

Ungoing native

„Byť, súčasný je niečo vyslovene iné ako byť, dočasný: Znamená to byť s časom, ale nie v čase.“

Boris Groys: *Time-based Art*

„Události se nekryjí s časem. Čas spolkl události. Nezůstal po nich ani chlup. (...) prožitý týden leží před námi jako zabitý jelen.“

Alexander Vvedenskij: *Ze šedého sešitu*

V eseji *Time-based Art* z roku 2011 uvažuje Boris Groys o popularite formátu videoinštalácií v súčasnom umení a vidí v nich spôsob, akým sa umenie vyrovnáva s posthistorickou súčasnosťou. Ak už žijeme časy skolabovanej budúcnosti a zrútených horizontov, potom videoslúčka poskytuje akú-takú terapeutickú útechu, keďže nás vŕhne do nekonečna, ktoré je síce mechanické a založené na večnom návrate toho istého (*bad infinity*), ale zároveň vytvára dojem istej familiárnosti a ilúziu

HLUBINY
(Wariot Ideal)
foto Š. Lupták



kontroly. Slučka nikam nevedie, určite nie ku krajším, lepším, evolučne upgradovaným zajtrajškom. Namiesto toho, tvrdí Groys, postuluje súčasnosť ako moment neistoty, nerozhodnosti, pochybností a oneskorenia. Keď si uvedomíme, že čas stratil akýkoľvek produktívny potenciál, začneme pravdepodobne hľadať spôsoby, ako zhodnotiť strácanie času. Aj preto, že nám veľa iných možností nezostáva. Slučka je dokonalou vizualizáciou tohto zhodnotenia. „Čas využívame rôznymi spôsobmi, ale strácame ho vždy tým istým,“ píše Groys.

Ako sa „zrútenie horizontov“ prejavuje v performatívnom umení, ktoré na rozdiel od videoslúčky zvykne byť chápané ako neredukovateľná udalosť, ako jedinečné stretnutie „tu a teraz“? Je v postdigitálnej a posthistorickej dobe možné udržať hranicu medzi telom a obrazom, originálom a reprodukciami?

V programe Nu Dance Festu, ktorý sa v Bratislave konal pred niekoľkými mesiacmi, a teraz leží predom mnou ako zabitý jelen, sa odohrali dve predstavenia, ktoré problematizovali fetiš performatívneho umenia ako a priori autentického. Namiesto toho skúmali spôsoby, akými môžu fyzické divadlo a tanec obstáť v čase večného návratu toho istého, alebo sa naň aspoň vzťahnúť netriviálnym spôsobom. Aj ich názvy vlastne určitým spôsobom odkazujú na čas – ide o *Hlubiny* pražského zoskupenia Wariot Ideal a *Dancer of the Future* rakúskej choreografky Mirjam Sögnerovej. Skúsím teraz groysovsky plytvať čas ich reflexiou.

V divadelnej antropológii existuje interpretácia divadla a performancií ako profánnych verzí rituálov a náboženských obradov. Nahradili ich v akomsi evolučnom rade, pretože spoločnosť, v ktorej operovali, bola čoraz viac sekularizovaná. Pomerne veľká časť súčasného umenia (performatívneho, ale aj vizuálneho) tento zakladateľský mýtus reprodukuje a upadá do toho, čo sa v antropológii nazýva „going native“ (riziko, že výskumník stratí v teréne kritický

odstup a začne vystupovať ako člen skúmanej spoločnosti). Vo výsledku tak umenie imituje rituál, vydáva sa zaň. Či už prostredníctvom vytvárania ponuky transgresívnych zážitkov, ako kompetencie vychádzajúcej z akéhosi exkluzívneho postavenia umenia, alebo iniciáciou kolektívnosti, zdieľania, konviviality, podporou a formovaním komunit. Umenie ako rituál sa prezentuje ako sféra priamej skúsenosti a autenticity a zneviditeľňuje pritom svoju vlastnú podmienenosť a občas aj trápnosť.

Inscenácia *Hlubiny* od Wariot Ideal je simuláciou rituálnosti, pričom simulácia v nej nie je nijako maskovaná ani vytesnená, naopak, je ústredným prvkom hry aj pozornosti. Zlomové životné momenty aj každodenné rituály sa odohrávajú v trashovom stvárnení, bujarej štruktúrnej improvizácii, v hĺbkinách bachtinovského „materiálno-telesného dolu“. Ľudské obety, súboje rohožkových rytierov, hokejové samostatné nájazdy po masle, rockové koncerty odohrané na nerockových nástrojoch, jazykový kanibalizmus a napokon aj vzkriesené totemové zviera. Pri takomto metapohľade sa už rituál nejaví ako reaktulizácia nejakého absolútneho momentu autenticity, ktorý je nadčasový a do ktorého si sem-tam odskočíme, ale je záležitosťou večnej rekonštrukcie, približovania sa, simulácie, ktorá zo svojej podstaty nemôže byť dotiahnutá do konca. Ale práve táto medzera vytvára priestor na kreatívne „vybabrávanie“ s absolútnom. Sebairónia a humor, momenty trápnosti a priznanej materiálovej neohrabanosti nie sú prekážkou v dosahovaní „okamihu mimo času“, rituály sa realizujú práve skrz ne.

„Ak permanentne píšeme a prepisujeme svoju minulosť – a presne to aj robíme –, potom nemôžeme vedieť, kde sa končí minulosť a začína sa budúcnosť,“ píše Boris Groys v spomínanej eseji. V *Hlubinách* sa performativita rituálnosti odohráva práve skrz neustále písanie a prepisovanie, skrz vrstvenie rovín a materiálov, podobne ako

na kopírovaných VHS videokazetách, pri ktorých pozeraní môže v ktoromkoľvek okamihu presiaknuť na povrch starý „prehraný“ film. A týmto spôsobom nechávajú Wariot Ideal skolabovať čas, takže rytierov od hokejistov neoddeluje žiadna pevná hranica, historické epochy sa oslobodzujú z linearoty a ignorujú ju, dej výjavov na scéne sa môže odohrávať v stredovekej chatrči rovnako ako v pivnici čudáckeho suseda. Navyše, v *Hlubinách* sa samovražda opakuje v slučke, čo je presná paralela s Groysovým uvažovaním o videoinštaláciách. Aj tu sa udalosť taká zásadná a neopakovateľná ako smrť dostáva za hranice času – a to prostredníctvom mechanickej repetitívnosti. *Hlubiny* síce uvažujú o rituáli ako o forme spoločenskej reprodukcie, ale nereprodukovujú pri tom fetiš „živého umenia“. Repetitívnosť rituálu tu nie je nadradená mechanickej či industriálnej repetitívnosti, napokon, aj rituálne pomôcky a nástroje vyrábajú Wariot Ideal zo sériových, bežne dostupných produktov a materiálov. V tejto perspektíve však ani divadlo a performatívne umenia nie sú nijako nadradené a o nič viac „autentické“ ako videoinštalácie, maľba, konceptuálne umenie, digitálne umenie či umenie neurónových sietí. Sú súčasťou spoločného projektu vyrovnania sa s tým, že náš čas nie je a zrejme ani nebude produktívny.

„A pak, jak se ti právem vytratilo vnímání řady pohybů jako jakéhosi celku, co jsi chybně nazýval krokem (...), pohyb se ti začne rozpadat, začne se blížit téměř k nule. Nastane blikání.“

Ruský avantgardný spisovateľ Alexander Vvdenskij písal svoje zápisky *Zo sivého zošita* v rokoch 1932 – 33 vo väzení. Tu začal intenzívne uvažovať o čase a experimentovať s ním. Problematizoval pri tom hlavne kontinuitu a linearitu času ako ilúzie. Čas sa podľa Vvdenského vo svojej pravej podobe vyjaví v hraničných momentoch – vtedy prestane držať



DANCER OF THE FUTURE
(Mirjam Sögner)
foto B. Dolinajová

pokope a rozpadne sa na blikajúce body. Táto jeho úvaha našla celkom presné vyjadrenie v inscenácii *Dancer of the Future* rakúskej choreografky Mirjam Sögnerovej. V nej sa zaoberá tvorbou americkej tanečnice a choreografky Isadory Duncanovej, presnejšie paradoxom spočívajúcom v tom, čo táto zakladateľka expresívneho tanca hlásala a v akej podobe sa jej dielo zachovalo. Isadora Duncan sa na prelome 19. a 20. storočia vzoprela konvenciám klasického baletu a do kontrastu k jeho neúprosnej formálnosti stavala antické ideály krásy, plynutie a prúdenie prírodných síl, pohyb ako spôsob oslobodenia ženského tela. Lenže jej „tekutá“ náuka bola dochovaná len prostredníctvom fotografií a niekoľkých sekúnd analógového filmu. Ten je v skutočnosti sériou statických obrazových políčok, projekcia len vytvára ilúziu pohybu medzi nimi, rovnako ako vo Vvedenského úvahách. Mirjam Sögner, ktorá zároveň v predstavení tancuje, sa nesnaží imitovať náuku či pohyby Isadory Duncanovej. Zaujíma sa o to, akým spôsobom ovplyvnili náš obraz o jej tanci dobové technológie, k akým posunom pritom došlo. Plynulosť a vláčnosť pohybov na scéne rozbieha choreograficky, tým, že pracuje s trhanými, prerušovanými pohybmi, čím dosahuje dynamiku ako v prvých analógových filmoch. V týchto pasážach sa choreografka skutočne zaujíma viac o technologickú

mediáciu pohybu než o pohyb samotnej Isadory. Ten rekonštruje na základe dobových fotografií, pričom z dnešnej perspektívy vyznievajú Isadorine „pózy prirodzenosti“ ako neúnosne strojené a romantizujúce. Druhým spôsobom rozbíjania pohybu je využitie stroboskopických efektov („nastane blikání!“) spolu s výraznou klubovou elektronickou hudbou. Tým sa v rovine interpretácie dostávame k súčasným podobám hľadania úniku, uvoľnenia, oslobodenia a dočasnej extatickosti. Sú nám oveľa bližšie, zrozumiteľnejšie, strhávajú nás oveľa intenzívnejšie ako Isadorine pózy. Nie sú však nakoniec rovnako kľúčovité? „Dívčin smích v sobě nese veškerou beznaděj nočních klubů,“ píše kolektív Tiqqun v *Podkladoch pre teóriu Dievčaťa*. To je asi najviac znepokojujivé podozrenie, ktoré *Dancer of the Future* komunikuje bez moralizovania, iba prostredníctvom veľmi presnej analógie.

Technológie zobrazenia a vizuálnej reprodukcie Mirjam Sögner nezavrhuje ako niečo, čo nás vzdľahuje prvotnému autentickému zážitku, naopak, priestor medzi telom a jeho technologickou mediáciou je pre ňu kľúčový a hodný pozornosti, pretože akékoľvek umenie je formou mediácie. Práve v tomto priestore, rovnako ako v *Hlubinách* od Wariot Ideal, je možné pustiť sa do vlastného skúmania, byť sebaironický, kritický, dostať do hry súčasné konotácie. Kópiu možno ešte dokázať odlíšiť od originálu, akurát nám pripadá v mnohých ohľadoch zaujímavejšia. To v časoch večného návratu toho istého nemusí byť zlá správa. Okrem iného totiž naznačuje, že kopírovanie a reprodukcia obsahujú nenápadný, prehliadaný priestor pre subverziu. ☞

Nu Dance Fest

15. ročník festivalu súčasného tanca
a pohybového divadla
11. – 26. august 2020, Bratislava
www.nudancefest.sk

Barbora Etlíková
divadelná kritička

O fenoménech české minulosti

Letos již 28. ročník festivalu Divadlo se částečně odvíjel ve znamení epidemie nového koronaviru a několik představení muselo být odvoláno. Přesto se však dá říct, že alespoň česká linka zůstala co do počtu uvedených představení na reprezentativní úrovni. Návštěvníci této plzeňské přehlídky se mohli opět dozvědět, s čím nejzajímavějším přišli tvůrci, které si dlouhodobě oblíbila dramaturgická rada festivalu.

Zahájení i zakončení události patřilo pietně vyloženým textům českých dramatiků, o jejichž význam pro českou kulturu se v posledních letech vedou spory napříč českou veřejností. Nejprve šlo o Milana Kunderu, a poté o Václava Havla. Zřejmě není jen shodou okolností, že Kunderovu *Ptákovinu* inscenoval v Klicperově divadle v Hradci Králové Vladimír Morávek, kterého okolí v posledních letech nutilo k sebereflexi (jeho někdejší spolupracovníci z brněnské Husy na provázku proti němu sepsali petici a on musel opustit svůj post). Také osoba Milana Kundery, českého mezinárodně známého, francouzsky píšícího spisovatele, se stala v posledních letech středobodem debat. Původně hlavně kvůli jeho údajnému udání Miroslava Dvořáčka StB, v jehož následku skončil dotyčný ve vězení, a postupně začaly některé hlasy (především Jan Novák ve své před čtvrtkem vydané kunderovské biografii) zpochybňovat i jeho spisovatelské kvality.

Režisér měl před představením krátký proslov, kde naznačil, že se jedná o osobní gesto podpory autorovi, ba dokonce hře, kterou on sám zavrhl. Tyto debaty vrhají nové světlo na Morávkem zdůrazněné téma pravdy a její schopnosti komplexně proměnit lidský život, byť by zůstala zamčená. Ostatně

32 i Kundera se ke své minulosti odmítá vyjadřovat.

Petr Jeništa v hlavní roli nejprve ztělesňoval Ředitele jako výstředního umělce, který si z vnitřního přetlaku dovolí nakreslit v téměř opuštěné škole na tabuli tajně kosočtverec, rovnítko a za ním vlastní jméno. Když kauza nabobtná a začne se veřejně hledat viník, proměňuje se i tato postava ve vážného člověka toužícího být normální, nenápadný. To se už ale roztáčí soukolí dobové, co do výpravy realisticky evokované společnosti šedesátých let, které ho donutí, aby hrál různé role, byť se jeho osobnost pod touto maskou propadá

DON QUIJOTE
(Husa na provázku, Brno)
foto I. Dvořák



1 Např. Vladimír Procházka (Up&Down no. 6 na blogu DN), Ivo Krobot (Up&Down no. 14 na blogu DN) či Vladimír Mikulka (Divadlo Plzeň 2020 (čtvrtek 10.9.) na blogu Nadivadlo).

do křečovitě prožívané hrůzy. Jeništova postava a situace, do nichž ji dramatik stavěl, poutaly po celé představení mou plnou pozornost, takže jsem měla chuť i čas se zamýšlet nad důvody a důsledky vytěšňování pravdy. Zde je ale spravedlivé upozornit, že spousta mých kolegů zastávala opačný názor a považovali dílo za rozvleklé a neinspirativní.¹

Pro mne byla stinnou stránkou inscenace velmi schematická vyobrazení ženských postav, která občas inklinovala k urážlivé komičnosti, a to i přesto, že se herečky snažily o maximální věcnost. Z *Růženy*, kterou dostal hlavní hrdina za úkol svěst, se v závěru stává požívačné sexuální monstrum, aniž bychom předtím dostali příležitost nahlédnout do jejího vnitřního světa. Stejně tak nešťastně zamilovaná, Ředitelem ponižovaná učitelka Prušánková ztělesňuje pouhou zoufalou a ošklivou figurku. Zde by byl jako sůl potřeba významný výkladový posun, který by hru přiblížil současnosti. Ten by si však Morávek nemohl dovolit, ani kdyby chtěl, protože Kundera zakazuje jiný než uctivý výklad svého textu. Je to takový začarovaný kruh, ne nepodobný tomu, jaký zobrazuje inscenace ...

Festival uzavírala Havlova *Žebrácká opera*, kterou režírovala Hana Burešová v Městském divadle Brno. V této modelové analýze kapitalismu hrají hlavní roli rodiče Peachumovi. Ti ve stojatých vodách svého cynismu manipulují s postavami, které ještě mají city, ideály nebo alespoň tělesné touhy. Jejich spojenci jsou ředitelé ostatních „podniků“ od nevěstince po policii, zatímco ješitný podvodník Macheath ztělesňuje stejně bezmocnou loutku jako

O HODINĚ NAVÍC ANEB POTLACH V HUSTNÍKU
(Naivní divadlo Liberec)
foto J. Ptáček



STÁT JSEM JÁ (Národní divadlo, Praha)
foto Z. Stivínová

jeho ženské oběti. Vše se tu odvíjí jako na drátkách, herci přistupují k postavám se stylizovanou přímočarostí a podtrhují jejich melodramatickou povahu, díky čemuž vyniká ubíjející mechaničnost tohoto světa. Po intelektuální stránce je tento výklad na místě a možná je i šťastné, že je tak přehledně zpracovaný, když jde o modelovou hru. Jen nepovažuji za ideální promlouvat k současné společnosti zrovna v tomto žánru. Teoreticky znáklady a mínusy kapitalismu kde kdo, dokonce i voliči těch, které autoři svým dílem kritizují. Mnohem větším počinem by bylo překvapivé propojení těchto tezí s prožitky všedního života.

Úplně jinou strategii volí pro oslovení širší veřejnosti pražské Národní divadlo a v koncentrované podobě se to projevuje v inscenaci Jana Mikuláška *Stát jsem já* (text napsal francouzský herec a dramatik Vincent Macaigne). „Sdělení“ snad ani nemůže být výrazněji podtržené než zde, vlastně jde do velké míry o koncept. Tvůrci divákům neustále velmi přímočaře dávají najevo, že žijeme ve společnosti, která si nechává vymílat mozek zábavou, ale odmítá si připustit tragické skutečnosti, do nichž zabředla až po uši. Toto dílo se snaží vytvořit z esteticky nelibé přímočarosti svrchný záměr inscenace a její přednost. Vše se odehrává ve stylizaci komiksového braku a výrazové prostředky mají natolik patetický a vyčpělý charakter, že

je i přes jejich návaznost na tradici posledních desetiletí „vysoké“ středoevropské divadelní tvorby nelze brát vážně. V Mikuláškově pojetí jsou to spíš její personifikované stereotypy.

Osiřelý mladý muž Oidi* tu kráčí po boku nešťastné Marie, která už nemá chuť této společnosti zrodit nového spasitele. Jsou to sourozenci, které opustila matka Uklízečka v OSN... Apokalypsu moderuje jakýsi oportunistický buran pan Andura, který svou sršící energií táhne celé představení (jeho představitel Bob Mikluš musí být na konci každé reprízy úplně vyšťavený). Postavy se snaží získat pozornost diváků a promlouvají k nim skrze proslovy, jako kdyby neustále vedly kampaň. I to může být příklad brakového přetvoření přímé řeči v dramatec německého tzv. politického divadla. Diváci byli v plzeňském Novém divadle ochotní spolupracovat na udržování atmosféry zábavného večírku, a tak na vyzvání tančili, tleskali i vstávali, fandili v rámci morbidně cynické reality show, kde měly v přímém přenosu probíhat pokusy o zabití jedné z postav. S několika ostatními diváky jsme se shodli, že se pro nás představení začalo trochu táhnout až po dvou hodinách. Tedy v momentu, kdy se z veselé apokalypsy stala smutná. Nesporná je odvaha, která stojí za tímto počinem, o němž tvůrcům muselo být jasné, že se nebude líbit velké části české divadelní kritiky. Během plzeňské reprízy se zdálo, že skutečnými adresáty jsou mladí lidé nezatížení předchozími diváckými zkušenostmi.

Na programu se ocitlo ještě jiné dílo Jana Mikuláška, tentokrát v estetice pro něho mnohem typičtější a osvědčenější. *Don Quijote*, který vznikl pro brněnskou Husu na provázku, obsahuje mikuláškovské fixované improvizace, seriózní téma rozehrávané v rámci etud tematizujících banalitu. To vše se organicky spojuje s námětem z prostředí televizních debat na intelektuální téma. Rytířem smutné postavy je tu moderátor ve staromódně korektním, leč

poněkud pomačkaném a plandavém obleku, v němž dospěl až k jubilejnímu stému uvedení svého diskusního pořadu o kultuře. Nyní se mu v hlavě odvíjejí flashbacky poutě, kterou ušel.

Dušan Hřebíček mu propůjčuje silné charisma člověka vnitřně pevného a odhodlaného zachovat chladnou hlavu, důstojnost i humor v jakékoliv situaci. V některých polohách je naprosto dojemný, třeba když se diváky před televizními obrazovkami snaží navadit na příjemně strávený čas před televizí, a přitom je z kontextu jasné, že budou svědky naprosto tragické úrovně veřejné debaty. Quijotovi hosté jsou lidé neschopní sdílet názory, často sebestřední, neurotičtí nebo zhroutení do sebe, protože trpí obsedantní představou, že je nikdo neposlouchá. Ve studiu panuje nesnesitelná rozbíhavost a o pauzách, v nichž na sebe hosté vzájemně osobně útočí, někdo prohlásí, že se vlastně jedná o zajímavější část pořadu, než jsou pasáže, které se vysílají. Je to smutná inscenace, ale stejně jako *Stát jsem já* působí ve vši frustraci upřímně. Má také výhodu jasných adresátů: těch, kdo si oblíbili Mikuláškovu estetiku, i těch, kteří na tohoto režiséra zanevřeli, protože je občas štvála formální vytříbenost jeho tvorby na úkor snahy o něčem vypovídat.

Tomáši Dianiškovi festival také uvedl hned dvě díla s jeho výrazným podílem. Cenami ověňčený ostravský titul z Divadla Petra Bezruče *Transky, body, vteřiny* zachycuje osud české běžecké rekordmanky Zdeny Koubkové, která po celý život trpěla tím, že jí rodiče přisoudili ženskou identitu, ač se ve skutečnosti jednalo o muže s vývojovou vadou



PTÁKOVINA
(Klicperovo divadlo,
Hradec Králové)
foto P. Borecký

2 V programu se oficiálně uvádí „Heidi“, což je transkripce tohoto jména ve francouzském originálu. Toto slovo se však vyslovuje velmi podobně jako francouzský výraz pro Oidipa. Z českého jeviště zní jednoznačně „Oidi“, což nese jasnou aluzi na postavu z řecké mytologie. Ve jménu Heidi se sice skrývá víc intertextových odkazů, slovní hra však zůstává nepřeložitelná.



ŽEBRÁČKÁ OPERA
(Městské divadlo Brno)
foto T. Kratochvíl

reprodukčních orgánů. Způsob vyprávění zachovává všechny přednosti bezručovské poetiky, pro niž jsou typická díla přehledně strukturovaná, hladce plynoucí, jako bychom obraceli stránky obrázkové knížky, které však vždy vypovídají o událostech pro českou společnost značně nelichotivých. Zdenin život je sledem křivd a snahy „normálního“ okolí zlomyslně si potvrdit pocit vlastní nadřazenosti.

Tím nejvýraznějším na celé inscenaci je rozhodně role Zdeny, která se stala velkou hereckou příležitostí pro oceněného Jakuba Burýška (v letošní anketě Ceny divadelní kritiky zvítězil v kategorii Talent roku). Vytvořil postavu, jejíž základní polohou je dětské nadšení a bezelstná upřímnost, byť se s ní diváci často setkávají v poloze čím dál hlubšího smutku a rezignace. Tento kontrast herci také poskytuje příležitost vyjádřit vnitřní sílu postavy a on toho plně využívá a výrazně tak přispívá k naději, že tato k mainstreamu inklinující inscenace prohloubí v divácích empatii.

Podobné schéma má *Bezruký Frantík* z pražského Divadla pod Palmovkou, který nazkoušel soubor F. X. Kalba, zatímco text Dianiška napsal ve spolupráci s Igorem Orozovičem. V tomto případě platí ještě víc, že je na celém díle nejpozoruhodnější

3 České Divadelní noviny už tradičně po skončení Plzeňského festivalu oslovují svých prispěvatelův, aby sa s čitateľmi podělili o svoje Up&Down, teda o plusy a mínusy festivalového programu za daný rok. (pozn. red.)

ztvárnění hlavní role. Tentokrát to byl Jakub Albrecht, kdo za ni získal ocenění v anketě Ceny divadelní kritiky. Jinak se však jednalo o podívanou mnohem kolísavější úrovně, kde se na sebe v rámci volné struktury vrší dojemné situace ze života tělesně postiženého Františka Filipa střídané s exkurzy o přístupu různých společenských režimů k jeho postižení (od amerického kapitalismu až po socialismus). Zatímco v bezručovské inscenaci se často objevovalo hned několik témat ve zhuštěné podobě v rámci jedné scény, zde se vše odvíjí lineárně a dílo tak často působí rozvláčně a těžkopádně. Což ale neznamená, že by i přesto nedokázalo zaujmout obsahově poutavým vyprávěním o obdivuhodném člověku, který posouvá představy o tom, co vše lze zvládnout. Jen toho musí divák tvůrcům dost odpustit a ochotně se naladit na sladkobolně dojmavou vlnu příběhu.

Na závěr malé Up&Down festivalu. Za největší potěšení považují pohádku Naivního divadla Liberec *O hodině navíc aneb Potlach v hustníku*. Ovdovělý či ženou opuštěný tatínek, který žije se dvěma dětmi věčně přilepenými na mobilu, se jednoho dne rozvzpomene na své dobrodružné trampské mládí. Potomky nakazí hluboce zasutou zálibou v náročnosti a tajemství „divokého“

BEZRUKÝ FRANTÍK (Divadlo pod Palmovkou)
foto R. Dobeš



života v prírodě. Dochází zde k laskavému střetu perspektivy současné mládeže a zestárlých trampů. Mnoho o atmosféře představení vypovídá výtvarné zpracování loutek Ivana Nesvedy. Každý z otcových starých kamarádů má ve tváři výraz odpovídající póze, do níž se celý život romanticky stylizoval. S tímto principem se pracuje dál, když se později postavy promění v různé legrační, ale poctivě vysněné věci či bytosti.

Co se dětského publika týče, spolu s dvojicí sourozenců pravděpodobně ocení, jak exotickou a tajemnou atmosféru má severočeský les. Všechny přísliby těžkých cest v kontrastu k cestám snadným a nudným, o nichž je tu řeč, působí velmi sugestivně. A dílo má i obecnější přesah. Dětské postavy nahlížejí na dospělé s láskyplnou kritičností a dospělí zas využívají jejich schopností nabytých v online prostředí. Tvůrci pečlivě prozkoumávají pro a proti světa, kde lidé, jak říká jedno z dětí, „stále zpívají o tom, že by někam jeli, ale nehnou se z místa“.

Vůbec nechápu, proč byla na festival pozvána opereta francouzského režiséra, ředitele Avignonského festivalu Oliviera Py *Triumf lásky*. Určitě se jednalo o dílo hudebně a pohybově vybroušené, v daném kontextu mi však bylo zatěžko tyto kvality vychutnat. Co se týče výrazových prostředků, připomínala inscenace inspirovaná příběhem bratří Grimmů klasicistní estetiku, což by se dalo vnímat jako zajímavé skanzenové zpestření. Jenže kdo někdy navštívil Avignonský festival, ví, že nejde o žádné znovuobjevování zasutých tradic, ale o stereotypy, k nimž se francouzští divadelníci uchylují masově. Je to děsivé, protože to při procházce místním off programem působí, jako by se zastavil čas. Tvůrci *Triumfu lásky* vyprávějí průzračně jednoduchou grimmovskou pohádku *O panně Mahuleně*, která si kvůli lásce k princovi odmítne vzít anglického krále, protože je vsazena do věže. Když se konečně dostane ven,



TRIUMF LÁSKY
(Festival d'Avignon)
foto Ch. R. de Lage

musí se smířit s tím, že svět jejího mládí mezitím zničila válka. Hledá nezvestného prince, který se proměnil k nepoznání, a navíc hrozí, že království možná ovládne válkychtivý generál. Nakonec to vše dopadne dobře, generál je zastaven a milenci se jeden v druhém poznají. Přední, alespoň co do společenské prestiže, francouzský režisér vytvořil inscenaci o tom, jak svět zachvátila válka, a použil k tomu těch nejtradičnějších a nejkonzervativnějších výrazových prostředků a všechna klišé dojmající měšťanské publikum, jaká měl k dispozici. Od člověka, který se jindy vymezuje vůči kolonizační minulosti (a současnosti) svého národa, mi to připadá jako poněkud absurdní přístup. Fakt, že se jedná o inscenaci primárně pro mládež, není polehčující okolností. Spíš naopak, máloco je tak toxické jako výchova díly, která postrádají kontakt s realitou. ☞

Mezinárodní festival Divadlo, Plzeň

28. ročník

9. – 16. september 2020

www.festivaldivadlo.cz

Joanna Biernacka-Płoska
teatrologička a dramaturgička

preklad: Júlia Batmendijnová

Blízki neznámi – o prehliadke slovenského nezávislého divadla

Tohtoročná prehliadka slovenského divadla Dzieje się obok (Deje sa vedľa) bola tretím dejstvom dlhodobých aktivít Divadelného ústavu Zbigniewa Raszewského, ktorých cieľom je predstaviť Varšavu (a Poľsku) najzaujímavejších umelcov a divadelné inscenácie najbližších susedov.

V roku 2017 boli na festivale Desant UA uvedení tvorcovia z Ukrajiny a o dva roky neskôr umelci z Bieloruska na podujatí Nové bieloruské divadlo: Dymu niet, sú len sviečky na torte. Organizátor, kurátorky a kurátori si pritom zakaždým dali záležať, aby diváci nahliadli do menej oficiálneho prúdu divadelného života a aj za múry inštitúcií. A opäť sa im podarilo presvedčiť nás, že sa toho za nimi deje veľa a že sú to dôležité veci.

Za juhovýchodnou hranicou Poľska

Pre priemerného poľského diváka slovenské divadlo neexistuje. Sporadicky sa stretáva s menami jednotlivých tvorcov alebo s názvami

DEDUŠKO
(Bratislavské
bábkové divadlo)
foto M. Ankiersztejn



inscenácií, ktoré hostujú na festivaloch. No všeobecne prevláda presvedčenie, že v divadelnom svete za juhovýchodnou hranicou Poľska sa nedeje nič zaujímavé. O to väčšie uznanie patrí Divadelnému ústavu a kurátorky Katarzynie Pilarskej za odvahu konfrontovať nás s týmto stereotypom a, podľa mňa, ho aj úspešne vyvrátiť.

Kurátorka sa rozhodla do Varšavy pozvať osem veľmi odlišných produkcií. Účastníka slovenskej prehliadky tak hneď na úvod milo prekvapila rôznorodosť jazyka, foriem a tém. Začiatkom septembra som si teda popri niekoľkohodinových predstaveniach so širokým obsadením mohla vychutnať komorné útvary, popri inscenáciách pre dospelých aj tie pre deti a popri adaptáciách veľkej literatúry nefabulárne performatívne počiny založené na improvizácii.

Zostavovanie festivalového repertoáru je vždy náročným balansovaním medzi tým, čo by človek chcel ukázať, tým, na čo má prostriedky, a tým, kto sa v danom čase na akcii môže zúčastniť. Mala som dojem, že sa do tých niekoľkých septembrových dní podarilo namiešať pomerne reprezentatívnu vzorku slovenského divadla. Ukázalo sa, že slovenské divadlo hýri množstvom farieb, spracúva bohatstvo tém, používa rozmanité jazyky, žije a aktívne sa podieľa na živote vo svete okolo nás. A predovšetkým: dokáže viesť dialóg aj s poľským divákom.

Zodpovednosť v živote aj v umení

Najzaujímavejšie a najintenzívnejšie boli pre mňa dve diela: otváracie predstavenie



AMERICKÝ CISÁR (Divadlo Pôtoň a Štúdio 12)
foto M. Ankiersztejn

festivalu *Moral insanity* v réžii Júlie Rázusovej z Prešovského národného divadla a *eu.genus* z dielne zoskupenia Med a prach v réžii Andreja Kalinku, ktoré sa dalo zhladnúť o pár dní neskôr.

Prvý titul je monodráma Petra Brajerčika využívajúca motívy románu *Pražský cintorín* Umberta Eca z roku 2010, ktoré sú poprepletané výrokmi slovenských politikov. V deň predstavenia vo Varšave mu život dopísal trpkú pointu.¹ Najpôsobivejší však nebol scenár s inkorporovanou štúdiou nepriateľa ani desivá aktuálnosť pozorovaní, ale vynikajúci Brajerčíkov výkon a magnetizujúca prítomnosť herca na javisku. Scénografia bola veľmi jednoduchá: nevelkú plochu vyplňalo len niekoľko hriadok kapusty, jedna obdĺžniková parcela, ktorá bola počas predstavenia obohnaná ohradou z magnetofónových pásov, a strašiak na vtáky, ktorého herec s námahou vytváral.

Strašiak tvorí veľmi jednoduchú a obsažnú os, okolo ktorej je vystavaná dramaturgia celej hry. Herec prichádza na javisko s meravými upaženými rukami vo veľkom zelenom kabáte. Nehybné vystreté ruky ho obmedzujú v pohybe, hlavne vo vyzliekaní zvrchníka. Brajerčík vyratúva stále ďalších a ďalších vinníkov, ktorí môžu za jeho neúspechy, zodpovednosť za všetko zlo sveta

hádže na Židov, Cigánov, Poliakov, Čechov atď. (svoje si vypočuje veľa národností a etník), snuje rôzne konšpiračné teórie a predvádza pri tom slušné ekvilibristické umenie. Napokon si kabát vyzlieka bez použitia rúk a vešia ho na kôl zarazený do zeme. Vyrába si vlastného strašiaka na vtáky – toho druhého, ktorý, aj keď nie je skutočný, má predstierať, že je človek, a odstrašovať škorce. Stereotypy, predsudky, faloš, pravda, lož, šírenie pravdy, vypúšťanie klebiet – autori hry nám nevtieravým a nebanálnym spôsobom predostierajú mechanizmy manipulácie a poukazujú na to, aké ľahké je nechať sa nimi zvestiť. Obzvlášť dnes, keď nám internet ponúka neobmedzený vplyv a obrovské možnosti produkovať informácie a kreovať udalosti, ktoré nie sú vždy iba pravdivé. Symbol nesprávne použitého komunikačného nástroja v predstavení stvárňuje magnetofónová páska. Brajerčík vlastnoručne obsluhuje kotúčový magnetofón a z niektorých výrokov pri tom vytvára slučky, prehráva ich odzadu, trhá ich a vracia. Divákov namotáva zvukmi tak, ako omotal kapustné hlavy páskou. Je len na nás, či podľahneme jeho verzii udalostí, alebo sa na ne pokúsime pozrieť a pochopiť ich v širšom kontexte.

Otázke slobody a zodpovednosti, hoc možno viac z perspektívy umenia než života, ako



1 V deň predstavenia vo Varšave bol na Slovensku vynesený rozsudok vo veci vraždy investigatívneho novinára Jána Kuciaka a jeho snúbenice Marty Kušnírovej, ktorým súd uznal hlavného podozrivého z objednávky vraždy Mariana Kočnera za nevinného. Takýto koniec bol zdruvujúci a pre ľudí bolo ťažké uveriť v spravodlivosť oficiálneho verdiktu.

EU.GENUS
(Med a prach)
foto M. Ankiersztejn

aj hľadaniu zdrojov pre umeleckú tvorbu bola, paradoxne, venovaná aj performance Andreja Kalinku. Tento skvelý hudobník do projektu zapojil tanečníkov, hudobníkov a sochárov, ktorých spolu s divákmi umiestnil do priestoru pripomínajúceho obrovskú pracovňu. Publikum sa do hľadiska dostalo v momente, keď už všetci umelci boli na javisku a každý z nich sa venoval svojej aktivite. Po hodine a pol mohli diváci z predstavenia odísť alebo sa pripojiť k performerom na ich „pracovných pozíciách“ – to všetko bez jasného ukončenia, aplauzu či poklôn. Nie je predsa možné s chirurgickou presnosťou povedať, v ktorom konkrétnom momente sa rodí umenie, čo a kedy umelca ovplyvňuje, ani kedy sa tento proces končí. Počas hry sa hudobné pasáže v rytmických sekvenciách prepletali s tanečnými, sochárskymi a vokálnymi. Mimoriadne precízna, aj keď pre diváka nie najjednoduchšia partitúra tohto predstavenia sa vymykala zo zaužívaných štandardov. Tu však nešlo o štandardy, ale o skúsenosť a spoluúčasť. O pokus dotknúť sa tvorivého procesu *in statu nascendi*. A bol to mimoriadne fascinujúci a strhujúci pokus.

Preháňanie, ale aj takt a zdržanlivosť

Pri prehliadke slovenského nezávislého divadla nemožno opomenúť Teatro Tatro, ktoré na scéne pôsobí už 30 rokov. Kurátorka tentoraz siahla po staršej inscenácii *Majster a Margaréta* v réžii Ondreja Spišáka. V prvom momente som ľutovala, že nebudem mať možnosť oboznámiť sa s niečím novším. Neskôr som si však uvedomila, že možno je aj dobré, že si (nielen) varšavské publikum mohlo pozrieť práve toto dielo, ktoré veľmi dobre vystihuje tvorbu Teatra Tatra a je jednou z najvýznamnejších inscenácií v repertoári tohto zoskupenia. Vyše štvorhodinové predstavenie, ktoré sa odohráva v známom šapitó, nie je len adaptáciou románu Michaila Bulgakova, ale aj príbehom o divadle ako takom, o vplyve politiky

na našu každodennú realitu, o ľahkosti, s akou ľudia podliehajú moci a peniazom. Režisér vo veľkej miere čerpal z tradície výsmešného ľudového divadla, pričom do hry zakomponoval množstvo odkazov na súčasnosť: čaká sa na meškajúceho prezidenta, ktorý na dôvažok nezaplátil za lístok, v hľadisku je neznesiteľná osoba, ktorá všetko komentuje a ktorú nakoniec zastrelia, ale jej miesto potom zaujme rovnako iritujúci kritik. Miesto akcie sa výborne prelína s miestom predstavenia, v scénografii a kostýmoch dominuje cirkusová

MORAL INSANITY (Prešovské národné divadlo)
foto M. Ankiersztejn



zahranície

estetika. V pasáži Poncia Piláta sa na javisku zjavujú obrovské bábk. Upalovanie čarodejníc sa odohráva mimo stanu vo svetle automobilových reflektorov a na scéne sa každú chvíľu zjavuje samotný režisér v role Josifa Stalina, aby nám pripomínal, kto naozaj vládne svetu stvárnenému v príbehu, ako aj realite vytvorenej v tieni šapitó. Takéto divadlo, prehnané v inscenačných prostriedkoch i v hereckej expresii, síce neoblubujem, no varšavské publikum ho prijalo s nadšením a odmenilo aplauzom postojacky.

Prehliadku uzavrela inscenácia *Americký cisár*

MAJSTER A MARGARÉTA (Teatro Tatro)
foto M. Ankiersztejn



v réžii Ivety Ditte Jurčovej v koprodukcii Divadla Potôň a Divadelného ústavu v Bratislave, ktorého scenár vznikol na základe zbierky reportáží Martina Pollacka *Americký cisár – masový útek z Haliče*. Podľa vzoru autora knižnej predlohy dramatik Michal Ditte z mnohých príbehov vydoloval niekoľko konkrétnych príhod. Päťica skromne oblečených mladých hercov – muži v bielych košeliach a nohavičkách myšacej farby, ženy vo svetlých šatových spodničkách – sa ocitla natlačená na úzkom obdĺžniku zeme vysypanej pieskom. Zo štyroch strán ich obklopovali diváci a nad ich hlavami viseli veľké premietacie plátna, na ktorých sa zobrazovali archívne fotografie z čias veľkej (hlavne ekonomickej) emigrácie na prelome 19. a 20. storočia, javu dnes už nepredstaviteľného rozsahu. Vykorišťovanie a zneužívanie, hlad a všadeprítomné násilie páchané na negramotných chudobných, ktorí si zúfalo hľadali lepšie miesto na život, boli vyrozprávané jednoduchými prostriedkami s obrovským taktom a zdržanlivosťou. Silné boli momenty, keď nás zo všetkých obrazoviek obklúčili tváre pasažierov transatlantických lodí, tisnúcich sa medzi palubami v nepredstaviteľnej tlačenici. V tom kontexte bolo ťažké nemyslieť na utečencov, ktorí kolujú po táboroch v mnohých európskych krajinách, na našu európsku zodpovednosť a dedičstvo.

Žiadne supermatky

Najmenej presvedčivo v tejto festivalovej zostave obstálo predstavenie inscenácie *Lúbim ťa a dávaj si pozor* Veroniky Małgotovej a Lýdie Ondrušovej z Divadla NUDE. Jeho jadrom sú štyri mladé ženy, štyri rôzne príbehy, štyri rôzne pokusy o opis skúseností s materstvom. Predstavenie sa odohrávalo v malom byte, v ktorom sa jednotlivé herečky v pohodlných domácich úboroch stretávali s divákmi, každá v inej izbe. Najlepšie sa tento zaujímavý nápad podarilo realizovať pri poslednom príbehu: boli sme pozvaní do obývačky, usadili sa na gaučoch

a hrdinka sediaci na koberci nám porozprávala príbeh ženy, ktorá samostatne vychováva dve dcéry v rôznom veku. Pri prvých troch príbehoch sme sa ako diváci ocitli skôr v nekomfortnej pozícii špehov než v koži niekoho, kto sa zastavil na kávu, aby si vypočul rozprávanie plné vyznaní a smútkov. Každý príbeh predstavoval inú verziu materstva, ani jeden však nemal nič spoločné s presladeným obrazom supermatiek, ktoré vychvaľujú seba a svoje deti na Instagrame. V inscenácii mi chýbala hlbšia reflexia a napriek tomu, že príbehy (zväčša založené na autobiografických skúsenostiach tvorkyň) v sebe niesli silný emocionálny náboj, priemerné herecké výkony a chýbajúci nápad, ako pracovať s jednotlivými monológmi, spôsobili, že predstavenie napokon pripomínalo psychologickú drámu (v záplave vyumelkovanej internetovej reality možno potrebnú, no po umeleckej stránke málo zaujímavú).

Súčasťou festivalu boli aj dve inscenácie pre deti: *Divočiny* z dielne divadla Odivo a *Deduško* v podaní Bratislavského bábkového divadla. Deťom bol venovaný aj koncert skupiny Komajota. Účasť na festivale Dzieje się obok v poslednej chvíli odvolalo Divadlo Nová scéna s predstavením *Domov, kde je ten tvoj?*. Jednou z hlavných príčin boli epidemiologické riziká. Treba totiž spomenúť, že táto prehliadka (ako

DIVOČINY
(Odivo)

foto M. Ankiersztejn



LÚBIM ŤA A DÁVAJ SI POZOR (Divadlo NUDE)
foto M. Ankiersztejn

mnohé iné súčasné podujatia) mala ešte jedného, nepozvaného a nie práve milého, hosťa – pandémie COVID-19 a s ňou spojené obmedzenia. Už samotný termín festivalu sa pre epidemiologické odporúčania, ktoré sa menili rýchlosťou obrázkov v kaleidoskope, musel dvakrát presunúť. Nikto s istotou nevedel, či sa vybrané predstavenia vo Varšave podarí odohrať, a ak áno, pred akým veľkým publikom. O to väčšie uznanie patrí umelcom aj organizátorom za to, ako sa s touto výzvou popasovali a koľko úsilia vložili do toho, aby sa aj v súčasnom hygienickom režime hostujúce inscenácie dostali na javisko. Vďaka im aj za to, že umožnili živý prenos takmer všetkých bodov programu a na podujatí sa tak virtuálne mohli zúčastniť aj ľudia, ktorým sa pre koronavírus nepodarilo prísť osobne.

Na záver teda ostáva nádej, že keď raz budeme môcť opäť slobodne cestovať, slovenské divadlo a slovenskí umelci budú v Poľsku častejšími a čoraz menej neznámymi hosťami. Lebo, ako ukázala prehliadka Dzieje się obok, určite si to zaslúžia. 🍷

Dzieje się obok

Prehliadka súčasného slovenského divadla v Poľsku

3. – 8. september 2020

www.institut-teatralny.pl

Milan Zvada
teatrológ

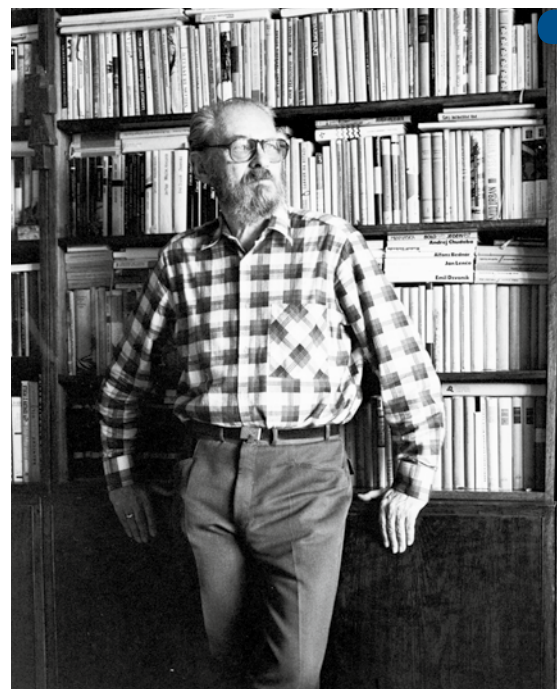
Karvaš – parkourista

V slovenskom spoločenskom a kultúrnom kontexte predstavuje Peter Karvaš všestrannú tvorivú osobnosť. Jeho literárna zručnosť presahovala žánre aj umelecké odbory. Jeho písomný prejav charakterizujú prirovnania, medzi ktorými nachádzame sofistikované odkazy intelektuála a polyhistora. Dramatik, prozaik, rozhlasový scenárista, autor reportáží, dramaturg, divadelný teoretik, pedagóg. Je považovaný za jednu zo zakladateľských osobností slovenskej dramaturgie a teórie divadla. Literárny vedec Pavol Števec vo svojej krátkej štúdii vymenoval až osemnásť „povolání“ alebo „rolí“, ktoré Karvaš počas svojho života zastával. Autorská a žánrová viadomosť, sila intelektu a množstvo zachovaných diel a spisov robia z Petra Karvaša výnimočnú osobnosť československej i slovenskej kultúrnej histórie, a to napriek animozitám v úlohe štátneho dramatika a verejného intelektuála v období totalitného režimu, ktorého bol súčasťou a neskôr i kritikom.

Hneď po druhej svetovej vojne sa spolu s generáciou začínajúcich spisovateľov, dramatikov a režisérov ocitol v zodpovednej a náročnej pozícii v oblasti tvorby kultúrnej politiky Československa a postupne zastával niekoľko významných postov. Okrem spisovateľského talentu, dosiahnutého vzdelania a „správnej“ – ľavicovej politickej orientácie to bola akiste aj jeho osobná skúsenosť zo Slovenského národného povstania, ktorá mu podržala otvorené dvere k prestížnym pracovným funkciám: v roku 1945 sa stal dramaturgom Slovenského rozhlasu v Bratislave; vzápätí začal pôsobiť v Slovenskom národnom divadle (1945 – 1946) a na Novej scéne Národného divadla

(1946 – 1948). V rokoch 1949 – 1950 bol kultúrnym atašé v Bukurešti. Následne (1950 – 1956) pracoval na Povereníctve školstva, vied a umení v divadelnej sekcii, zastával funkciu tajomníka Zväzu slovenských spisovateľov a bol redaktorom *Kultúrneho života*. V rokoch 1956 – 1974 pôsobil ako pedagóg na Vysokej škole múzických umení v Bratislave. Po nútenom prerušení pracovného pomeru poslednú kolónku v jeho profesionálnom životopise zaplnila „tichá“ pozícia samostatného odborného pracovníka vo Výskumnom ústave kultúry a verejnej mienky v Bratislave, z ktorého odišiel v roku 1980 do dôchodku. Zomrel v Bratislave 28. novembra 1999.

Okrem mesta Banská Bystrica v Karvašovej tvorbe rezonujú aj osobné a spoločenské udalosti, ktoré jeho život ovplyvnili a ktoré treba brať do úvahy, ak o ňom chceme získať plastickejší obraz. Najprv to bol rok v pracovnom tábore, rasové prenasledovanie (1939 – 1945), ukrývanie sa v horách a angažovanie sa v protifašistickom odboji a Slobodnom slovenskom vysielaní, a poprava rodičov v Nemeckej v januári 1945.



Peter Karvaš
foto J. Kolenčík

1 ŠTEVČEK, P.

Oslovenie. In *Podľa vzoru človek*.

Bratislava : Slovenský spisovateľ 2002, s. 24.



VEĽKÁ PAROCHŇA
(DSNP Martin)
foto J. Barák

V päťdesiatych a šesťdesiatych rokoch Karvaš viedol polemiky na najvyššej štátnej úrovni – záujem moci obzvlášť vyvolal jeho diskusný príspevok *Otvorené otázky* – rozbor kultúrno-politickej situácie z roku 1966. Následne prišla Pražská jar, vpád vojsk Varšavskej zmluvy do ČSSR, samovražda osemnásťročného syna, vylúčenie zo Zväzu slovenských spisovateľov (1972) a z VŠMU (1974). V roku 1977 to bola *Charta*, ktorú nepodpísal, no vzápätí sa ocitol medzi tromi zo 40 vylúčených spisovateľov, ktorí podpísali *Antichartu*. Rok na to zomrela jeho prvá manželka, známa publicistka a rozhlasová redaktorka Perla Karvašová.

Po roku 1989 bol vymenovaný za profesora (vraj zvykol žartovať, že je najstarším docentom v krajine), no späť na „koľajnice doby“ sa už nikdy celkom nevrátil. Vo verejnom kultúrnom priestore sa objavoval len sporadicky. Okrem niekoľkých premiér jeho hier, repríz v repertoárových divadlách a vydaných próz o ňom nebolo veľmi počuť. Jedinou výnimkou v súčasnosti je azda jeho stále aktuálna hra *Polnočná omša*, ktorá je v repertoári SND od roku 2014 a najnovšie, začiatkom tejto sezóny, mala premiéru aj v Divadle Jozefa Gregora Tajovského vo Zvolene.

V Karvašovom živote by sme určite našli aj ďalšie paradoxy, vypäté chvíle či zomknutia. Cieľom tejto úvahy však nie je ich predstavovať ani interpretovať, ale zamyslieť sa nad tým, čo z Karvašovho odkazu je aktuálne aj dnes. Hoci boli jeho tri knihy humoresiek a kratochvíľ počas normalizácie povinnou výbavou knižníc našich starých rodičov, o Karvašovi sa „oficiálne“ nehovorilo. Až na pár výnimiek – próz a teoretických textov, ktorých vydanie si vraj, slovami jeho spolupútника Jána Roznera, „vybavil tam hore“ –, nesmel v tom čase publikovať nič iné. Zakázanú mal dokonca aj publicitu – dávali ho dolu z výkladov či vyškrtávali z učebníc. A preto – ktokoľvek sa niečo o Karvašovi dozvie, môže si byť istý, že je to len malá časť z jeho života a diela, ktorá dotvára celkovú mozaiku. Ak hovoríme o tvorbe, môžeme si vybrať ktorúkoľvek z vyše dvadsiatich próz či

P. Karvaš, O. Jariabek, J. L. Kalina, M. Gregor
s tureckým dramatikom N. Hikmetom
foto ČTK



tridsiatich rozhlasových a divadelných hier. Mohli by sme ich skúmať ako skameneliny, pričom by sme z každej vyčítali niečo o dobe, ľuďoch a vzťahu Petra Karvaša k nim. Nejednen literárny vedec označil Karvašovu bibliografiu za jeho biografiiu.

Karvašovo uvažovanie bolo viacrozmerne, čo sa odrážalo v jeho činnosti. Okrem umeleckej to bola aj výrazná publicistická tvorba roztrúsená vo forme fejtónov, reportáží, komentárov, polemík, diskusných príspevkov počas zasadaní (bol členom rôznych komisií a zväzov) či vyjadrení v literárnych časopisoch a novinách. Tie ho na verejnosti (a tiež v politických kruhoch), „preslávili“ ako intelektuála, ktorého myšlienky boli v istom období oficiálne nežiaduce. Bol v istom zmysle objavovateľom nových obzorov a osvetľovačom perspektív; hovoril len vtedy, keď mal čo povedať, a niekedy hovoril a písal príliš veľa. Svojou prítomnosťou mapoval hrboľaté terény spoločenskej a politickej reality, pričom využíval konzekventnú logiku a racionálne argumenty.

Z hľadiska historického a dramaturgického výskumu je prípad Petra Karvaša zaujímavý z dvoch dôvodov. Prvým je ten, že Karvaš bol svedkom i súčasťou niekoľkých výrazných spoločenských a politických zmien na území dnešného Česka a Slovenska, ktoré vo svojej tvorbe a vo verejnom pôsobení „dokumentoval“ od roku 1938 až do svojej smrti. Druhý dôvod je ten, že viac než inscenačný potenciál či kvalita dramatických textov Petra Karvaša sú dôležité ich témy a diskusný charakter. Všetky boli takmer výlučne ukotvené v spoločenskej realite, ktorú reflektovali. Azda z opatrnosti a predvídavosti boli niektoré písané v alegorickej forme (*Meteor*, *Experiment Damokles*, *Veľká parochňa*, *Absolútny zákaz*, *Zadný vchod*, *Vlastenci z mesta Yo*) alebo na motívy historických udalostí a známych postáv (*Hanibal pred bránami*, *Bašta*, *Antigona a tí druhí*, *Polnočná omša*, *Dvadsať noc*).

Tak, ako nie je možné tomto smere



VEĽKÁ PAROCHŇA
(DSNP Martin)
foto J. Barák

rezolútne tvrdiť, že Karvaš je minulosťou, nie je ani jednoduché v praxi dokázať, že jeho hry sú z hľadiska divadelnej estetiky aktuálne. Ak je však niečo na Karvašovi súčasné, je to jednoznačne odkaz jeho hier vo vzťahu k zobrazovaným témam a vybraným etickým kategóriám viny, spravodlivosti, slobody či zodpovednosti.

Súčasný postoj slovenských divadiel ku Karvašovej dramatiky akiste nie je symptómom neznalosti jeho diela. Tvorcov môže azda od inscenovania jeho textov odrádzať pre Karvaša typické moralizovanie a polemizovanie, ktoré uskutočňoval skrz svoje dramatické postavy. Taktiež môže byť prekážkou jeho tendencia veci kamuflovať, zahmlievať, nevyslovovať sa konkrétne, ale so zveličením, sofistickou iróniou, s otvoreným zadným vchodom. Hranice slobody slova a prejavu sú v súčasnosti inde, než boli v čase, keď Karvaš napísal svoje najznámejšie kusy s ambíciou ich uvedenia, a v idealistickom duchu, azda aj dosiahnutia spoločenskej zmeny.

Ani po roku 1989 Karvaša neopustila jeho zručnosť „architekta“ dramatických situácií, ktoré mali vypovedať o niečom, čo ich účastníkov presahuje, alebo naopak, o niečom, čo tvorí ich

základ v spoločenskej a politickej realite. Ako však môžeme sledovať na vývine autorskej a kolektívnej tvorby v porevolučnom ovzduší, „kamufľáť“ tohto typu na divákov už nezaberala. Akoby sa vytratil dôvod práce hľadať v textoch skryté významy, pokiaľ ide o reflexiu spoločenských a politických reálií, ktorých sme súčasťou a ktoré sa menia omnoho rýchlejšie než v minulosti. S nástupom demokracie a pocitu väčšej slobody akoby sa vytratil dôvod nepomenúvať veci presne, explicitne – vrátane vulgarizmov a alúzií na konkrétne osoby. Dráma sa čoraz viac individualizovala, obnažila realitu, zbavila sa strachu z možných následkov.

Aj väčšina Karvašových hier sa vyjadruje k vnútorným politickým záležitostiam, spoločenským a psychologickým javom (súčasným i minulým), avšak cez niekoho iného – historickú alebo fiktívnu postavu, resp. istý typ postavy. Ako píše teatrológ Vladimír Štefko, v celej Karvašovej tvorbe je citeľná tendencia k moralite v rôznej intenzite.² Často nepomenúva veci presne, volí



Peter Karvaš

2 ŠTEFKO, V.
V stave rôznosti.
In ČAHOJOVÁ, B.;
ŠTEFKO, V. *Slovenská dráma II (1989 – 1992).*
2. zväzok. Bratislava :
Koordináčná rada pre
vydávanie div. hier
a teatr. literatúry,
1992, s. 255.

3 LAJCHA, L.
Silueta generácie:
Osobnosti činohry SND.
Bratislava : Divadelný
ústav, 2013. s.79.

4 KARVAŠ, P. *Priestory
v divadle a divadlo
v priestore.* Bratislava:
Tatran, 1984, s. 183.

radšej alegóriu, abstraktnú rovinu, hyperbolu. Kým podtexty individuálnych dialógov postáv sú viac-menej jasné a doslovné, hry ako celok sú skôr metaforou. Karvaš akoby cez uvažovanie a rozhovor historických či životom inšpirovaných postáv pozdvihoval posolstvá svojich vlastných hier k filozofickej nadčasovosti. Paradoxne mu však išlo o pravý opak. Ako analyzuje teatrológ Ladislav Lajcha v knihe *Silueta generácie*, Karvaš „dramatiku nechápal ako odťažitú, od reality nezávislú, odosobnenú a nezúčastnenú literárnu produkciu. Každou hrou do spoločenskej reality zasahoval. Vedome písal časovú dobovú hru. Vedel, že divadlo sa deje tu a teraz; že dráma žije v časopriestore inscenácie i v kontakte s publikom. Vstupoval do dobových ľudských rán... Karvaš robil z divadla politickú tribúnu.“³


Funkcia divadelného umenia v súčasnosti má iné východiská. Žijeme v ére hybridizácie a fragmentácie nielen divadelného umenia, ale umeleckého sveta vôbec; nachádzame sa na poli globalizmu a transkulturalizmu. Demokratizácia verejného života a priestoru, ako aj nové kultúrne politiky vytvorili podmienky pre vznik a prezentáciu nových umeleckých foriem; performatívna paradigma ovplyvnila vzťah medzi divákom a hercom, medzi formou a obsahom „drámy“. Ako relevantné umelecké formy začali antropológovia a teatrológovia skúmať aj iné udalosti pripomínajúce divadlo („sociálne drámy“) ako napr. súdne procesy, futbalové zápasy či náboženské rituály.

Karvaš nad týmto javom teoreticky uvažoval už vo svojom teatrológickom spise *Priestory v divadle a divadlo v priestore*. Správne pozoroval pribúdajúce tendencie tvorcov opúšťať konvenčné priestory, vymedzené „architektom a scénografom“; všímal si „prelievanie sa z javiska a hľadiska do foyeru, na schody, do kaviarne, na ulicu atď.“⁴ Karvaš akoby predznamenal vývojový skok, v ktorom sa zdá, že „mimodivadelná“ dráma začína byť v presile.

Ako autor bol akiste motivovaný hľadaním cesty za novou definíciou drámy. Jeho novátorstvo však spočívalo skôr v téme a obsahu než vo forme drámy, akú písal. V polovici šesťdesiatych rokov vzbudila pozornosť jeho rozhlasová hra *Malá anketa*, ktorá zobrazuje príbeh ženy obvinenej z vraždy vlastného trojročného syna – „kripla“. Jedným z jej motívov bolo ochrániť ho pred ťažkým životom v nespravodlivej a diskriminujúcej spoločnosti. Karvaš v *Malej ankete* otvoril tému eutanázie, interrupcie a sociálneho vylúčenia v kontexte zodpovednosti a viny – v Jaspersovom poňatí kriminálnej, morálnej a metafyzickej. Neskôr hru spoločne s Petrom Solanom rozpracoval do podoby televízneho filmu s rovnakým názvom. Dielo z roku 1968 je tzv. paradokumentom, ktorý formou „živého štúdia“, odohrávajúceho sa v predvečer posledného dňa súdneho procesu s obvinenou Evou Janigovou, prináša rozhovory so zainteresovanými (súdny lekár, sudcovia, obhajkyňa, prokurátor, susedia a i.). Mimoriadne pútavá fikcia kladie divákovi základné otázky o hodnote ľudského života a vo verejnosti vyvolala veľký ohlas: do redakcie rozhlasu prišlo vyše 1200 listov s dôvernými výpoveďami a poďakovaniami.⁵

Samozrejme, to je iba zlomok z množstva diel, ktoré Karvaš zanechal. Ak sa pozrieme na jeho život, bol prinajmenšom taký rozmanitý, aké je spektrum jeho dramatických a literárnych charakterov a postáv. Tie stáli neraz na križovatke, museli zdolať výčitky minulosti či postaviť sa čelom výzvam budúcnosti. Nie náhodou Karvašov spôsob existencie prozaicky pripomína parkour – pre niekoho je to životný štýl, pre iného športová disciplína či „bojové umenie bez boja“.⁶ Parkouristi sa snažia dostať z jedného bodu do druhého v členitom prostredí len s použitím vlastného tela a šikovnosti, bez pomôcok a čo najefektívnejším spôsobom. Táto aktivita vyžaduje schopnosť vnímať dané prostredie vždy novým spôsobom

a vedieť sa v ňom pohybovať. Súvisí so schopnosťou improvizácie, nachádzania rovnováhy a pružnosťou parkouristu, ktorý sa tréningom zdokonaľuje po psychickej aj fyzickej stránke. Karvašov životný parkour bol formou improvizácie, ktorej pravidlá boli objektívne určené prostredím, no subjektívne išlo o neustále prekonávanie seba samého a svojich možností – hľadanie novej cesty z miesta, kam iní položili prekážku.

Vieme, že Karvaš prežil mimoriadne dramatický život – bohatý na udalosti, na ktorých sa láme doba i charakter. Jeho schopnosť formulovať myšlienky bez predošlej prípravy svedčila zároveň o jeho pripravenosti improvizovať. Prepisy jeho živých príspevkov do diskusií boli pri zachovaní štylistickej pedantnosti často na nerozoznanie od literárnych textov. Vzbudzoval tým rešpekt rečníka, i keď v mnohom musel lavírovať medzi improvizáciou a vopred pripravenou koncepciou. Aj v tom azda tkvie Karvašov všestranný talent a nevyčerpatelnosť podnetov, ktoré priniesol do teórie i praxe, a z ktorých sa môžeme naďalej učiť. 



POLNOČNÁ OMĚA (SND)
foto G. Podhorský

5 Pašuthová, Z.
Dostupné online:
<https://vltava.rozhlas.cz/peter-karvas-mala-anketa-odvazna-hra-o-vztahu-spolecnosti-k-rodinam-s-8185215>.

6 Porov. HYBNER, M. a kol: Parkour & freerunning. Praha: Grada Publishing, 2017, 128 s.

Martina Mašárová
divadelná kritička

... klasike a jej súčasnom čítaní

Riaditeľka Ústavu slovenskej literatúry Slovenskej akadémie vied Ivana Taranenková sa vo svojom výskume sa zaoberá okrem iného strašiakom mnohých maturantov, slovenskou literatúrou 19. storočia. V staršej literatúre vidí bohatý zdroj autentického historického poznania a zároveň hovorí o potrebe súčasných konfrontácií s „klasikou“, ktorá má stále potenciál nanovo prebúdať našu čitateľskú i divácku zvedavosť.

1 Čím môžu slovenskí klasickí autori a autorky, povedzme Vajanský, ktorý je jednou z vašich výskumných tém, priťahovať súčasného čitateľa či divadelného tvorca? Tituly ako *Letiace tiene* či *Suchá ratolesť* podľa mňa už názvom skôr odrádzajú, než by lákali...

Slovenské literárne diela napísané v 19. storočí pretrvávajú ako svedectvo o formovaní našej kultúry a kultúrnej – národnej – identity. Nájdeme v nich pozitíva i negatíva, ktoré do dnešných dní určujú mentalitu nášho spoločenstva. Súčasný čitateľ alebo i divadelný tvorca môže neraz s prekvapením zistiť, že témy aktuálnych diskusií boli prítomné

i v dobových polemikách. Pripomínam napríklad stále živé konfrontácie o tom, či máme byť otvorenou spoločnosťou, ktorá akceptuje právo každého jedinca na sebarealizáciu podľa vlastného uváženia, alebo komunitou riadiacou sa hodnotami minulosti, v ktorej sa človek podriaďuje celku, uznáva len „svojich“ a cudzím nedôveruje. Toto je spor, ktorý je obsiahnutý v základoch našej kultúry. Práve Vajanský predstavuje špecifický príklad. Je neprehliadnuteľnou postavou slovenskej literatúry a dejín, ktorá okrem iného stelesňuje i všetky symptómy svojej doby. Na jednej strane je to jeho úsilie o emancipáciu Slovákov, politicky i na poli literatúry, na druhej strane

neznášanlivosť, xenofóbia a silný antisemitizmus. Vajanského literárne texty nemuseli vždy zvládnuť skúšku času a môžeme ich, povedané s Alexandrom Matuškom, považovať za „vývinový ferment“ slovenskej literatúry. Ako fenomén to však predstavuje príležitosť pozrieť sa bez zbytočného prikrášľovania na zdroje slovenskej národnej identity.

2 V publikácii *Konfigurácie slovenského realizmu, ktorej ste spoluautorkou, predostierate rôzne stratégie recepcie, kritického, subverzívneho čítania, interpretácie či demytizácie „povinnej“ literatúry a „čítankových“ autorov. Dá sa hovoriť o nejakej konkrétnej*

perspektíve, ktorá je pre nazeranie na realistic-kú literatúru osobitne zaujímavá či prínosná?

Literatúra vždy umožňovala prekročiť limity vlastného nazerania na svet a zakúsiť odlišnú životnú skúsenosť. Platí to aj pre literárne texty písané pred stáročiami, ktoré poskytujú príležitosť nadviazať s minulosťou živý dialóg.

Ak teda očistíme naše čítanie od možných ideologických nánosov, od „povinnosti“ čítať a od „umŕtvujúcej“ piety, a prestaneme autorov a autorky považovať za chladné pomníky či „velikánov“, tak sa nám podarí ich diela vziať k našej skúsenosti. Môžeme **47**



IVANA TARANENKOVÁ

v nich objaviť plnokrvné bytosti, ktoré vo svojej dobe, tak ako my, žili svoje životy, snažili sa niečo dosiahnuť, mali svoje starosti a radosti. A prostredníctvom takéhoto prístupu sa nám výraznejšie a možno aj presvedčivejšie zviditeľní minulosť. To je pre mňa najdôležitejší prínos klasickej literatúry.

3 V jednom vašom článku ste písali o postkoloniálnom čítaní Austenovej románu *Pýcha a predsudok*, ktoré „odhalilo“, že majetok Pána Darcyho, hrdinu kultovej knihy, pochádza z obchodu s otrokmi. Zároveň ste naznačili, že pri podobnom čítaní „proti srsti“ autora by sme rovnako našli mnohé neduhy domácich literárnych postáv a ich stvoriteľov. Čo prezrádza naše „rodinné striebro“ o slovenskej spoločnosti okrem toho, že v našej kultúrnej výbave je od nepamäti prítomný sklon k alkoholizmu?

Už som spomenula, že slovenská klasickej literatúra zviditeľňuje

aj nie práve lichotivé stránky našej kultúry, ktoré sa však vo svojej dobe ako negatívne nevnímali – či už je to predstava o nadradenosti jednej kultúry nad druhou vyúsťujúca do xenofóbie a rasizmu, mizogýnia či aspoň presne vymedzená predstava o postavení ženy v spoločnosti a podobne. Neznášanlivosť či prinajmenšom nedôvera k cudziemu bola v 19. storočí príznačná pre viaceré európske kultúry. V prípadoch kultúr, ako bola tá slovenská, čiže fakticky ešte len formujúcich sa, to bol aj prejav neistoty. Projekt národného obrodzenia, ktorý mal etablovať Slovákov medzi ostatné európske národy, bol krehký a plný rizík. Bol vystavený konkurencii susediacich národných obrodiení, ktoré mali so slovenským etnikom vlastné plány (maďarského alebo českého). V tejto súvislosti sú ďalším zaujímavým momentom literárne texty, ktoré predstavovali polemiku s oficiálnym národným prúdom a vznešené ideály odhaľovali ako plané ilúzie.

Spomeniem napríklad diela Jonáša Záborského alebo B. S. Timravy, ktoré prinášali skeptický pohľad na „ušľachtilý“ ľud či idealistických národovcov.

4 Tvorcovia, ktorí sa rozhodnú inscenovať klasickú literatúru, sa často vystavujú viacerým rizikám. Jedným z nich je, že ak sa rozhodnú pre radikálnejší výklad, bude sa hovoriť, že sa spreneverili autorovi a „duchu predlohy“. Ale je vôbec z literárnovedného pohľadu možné hovoriť o kategórii „ducha predlohy“? Existuje hranica, ktorú by tvorca nemal prekročiť, nejaký étos diela, integrita, ktorú nemožno narušiť?

Radikálny výklad má šancu, že búraním mýtov pritiahne väčšie publikum, ktoré, odchované nudnými a často ideologizujúcimi výkladmi, toto „kacírstvo“ nadšene ocení. Je asi dôležité, aby tento typ výkladu, respektíve adaptácie, bol funkčný a nehral sa za lacnými senzáciami. Ak sa adaptácia klasickej literatúry samoúčelne zaktualizuje

alebo z vulgarizuje, môže to byť rovnako únavné ako jeho dogmatický výklad. Tvorcovia by mali skutočne brať ohľad na integritu diela a ich adaptácia by ho mala obohatiť, priblížiť súčasnosti. Mali by sa pokúsiť o akési „premostenie“ medzi pôvodným kontextom a súčasnosťou.

Mnoho príkladov môže poskytnúť prax adaptácie britskej klasiky, kde sa diela, či už Williama Shakespeara, Jane Austenovej, Charlesa Dickensa, alebo George Eliotovej a ďalších inscenovali a filmovali na tisíce spôsobov.

5 Druhým rizikom je inscenačná tradícia, zvlášť ak sa v minulosti objavilo významné spracovanie – napríklad Hollého *Kubo s Jozefom Kronerom*. Zakonzervovaná predstava o nejakej konkrétnej interpretácii môže byť obojstranne zväzujúca – pre inscenátorov aj pre divákov. Ako si v tomto ohľade udržať otvorenú myseľ?

Asi to bude výzva pre kreativitu inscenátorov,

ale aj pre divákov, pokúsiť sa veci spraviť či vidieť inak, nanovo. Dôležitú úlohu tu zohráva istý konzervativizmus našej kultúry, ktorý však potom ide ruka v ruku s nezaujmom mladšej generácie o tento typ literárnych či dramatických textov. Cestou môže byť opäť pokus čo najprirodzenejšie udržať prepojenie diela so súčasnosťou.

6 Literárna tradícia, rovnako ako napríklad folklor, sa v minulosti často zneužívala na politickú agitáciu. Mnoho príkladov by sme našli v 20. storočí, ale ani dnes netreba po nechodiť ďaleko – na weboch krajne pravicových skupín sa dá napríklad nájsť pomýlený výklad novely *Všetko za národ*. Dá sa takej ideologizácii brániť – napríklad zmenou spôsobu vyučovania literatúry na školách?

Určite áno, na školách by sa nemali tieto diela približovať cez floskuly a ideologické kliše, ale študenti by mali mať priestor empaticky ich prečítať a konfrontovať

životné situácie so svojou vlastnou. Z rozhovorov s pedagógmi, ktorí sa svojmu povolaniu venujú s entuziazmom, som sa dozvedela, že práve túto cestu volia pri vyučovaní.

7 Opačná strana mince – poznáme to práve zo škôl, že mená ako Hviezdoslav, Kukučín či Tajovský žiaci často vnímajú len ako nudnú povinnú jazdu. Načo je dobrý takýto čítankový kánon? Načo vlastne potrebujeme klasiku, vedomie nejakej literárnej minulosti? A keď už túto bázu máme, ako jej spraviť lepšie „PR“?

Ako som už spomínala, diela klasickej literatúry poskytujú príležitosť nazrieť do minulosti, spoznať, ako ľudia v tej-ktorej dobe mysleli, žili i cítili. Môžu napomôcť vystopovať, kde sa vzali aj mnohé súčasné spoločné problémy či fenomény. Taktiež môžu ukázať aj našu vlastnú situáciu v inom svetle. Dôležitým krokom na nadviazanie takéhoto vzťahu s klasikou je aj zachovať si otvorenosť, dať sa viesť zvedavosťou. S klasikou

sa treba zoznámiť osobne a rovnako je nevyhnutné odložiť predsudky.

8 Je nejaká predloha – dráma alebo aj próza, možno zabudnutá alebo nedocenená, ktorá by mohla mať podľa vás silnú rezonanciu v súčasnosti a mala by potenciál pre spracovanie v divadle či v rozhlase?

Stále sa nám málo darí nazerať na autorov a autorky ako na živé bytosti. V českom kultúrnom kontexte sa tejto piety zbavili. Osobnosti ako Karel Hynek Mácha či Božena Němcová tam už dávno nemajú auru národných svätcov, ale sú prezentovaní ako vášniví ľudia, ktorí boli schopní úžasných výkonov, ale aj obyčajných zlyhaní. Pripomeniem tu aj skvelé romány Vladimíra Macuru o postavách českej kultúry 19. storočia, ktoré sa nesú v podobnom duchu.

Pokiaľ ide o konkrétne diela, prihovárala by som sa za bližší pohľad na Martina Kukučina. Zvykli sme si považovať ho za autora dediny, láskavého humoristu,

ale jeho tvorba má aj iné stránky a tie by nás dnes mohli osloviť intenzívnejšie. Napokon, pripomeniem skvelú televíznu inscenáciu *Keď báčik z Chocholova umrie* z roku 1990, ktorá sa už nemusela zaoberať ideologickým morfondírováním o zemianskej otázke, ale predviedla štúdiu fascinujúceho ľudského typu, ktorý rezonoval aj začiatkom deväťdesiatych rokov. Kukučín je zároveň autorom pôvabných krátkych próz, ktoré sa odohrávajú v Prahe, kde študoval. Veľmi živo zachytávajú portrét českej metropoly v osemdesiatych rokoch 19. storočia, pretĺkanie sa slovenských študentov, ktorí si popri existenčných starostiach a smútku za domovom vedia užiť aj radosti, ktoré im veľkomesto ponúka. Vrcholom tohto „pražského cyklu“ je próza *Zápisky zo smutného domu*. Je to analýza nielen konkrétnych osudov ľudí, ktorí strácajú svoje zázemie, ale aj doby, v ktorej sa ľudské životy nezvratne menili pod tlakom modernizačných procesov. ☘

..... Prestať myslieť a radšej existovať

Klbko končatín, zhluk tiel, ktorý sa derie do popredia. Trojica tanečníkov zakliesnených do seba, pomaly sa pohybujúca priestorom ako zložitý organizmus. Takýto obraz sa naskytne divákovi na začiatku tanečnej performance *Priviazaní na kôl okamihu* v choreografii Jany Terekovej, ktorá sa zameriava na komplikovaný vzťah človeka k prírode a jej zákonitostiam. Z jednej z mnohých súčastí vyššieho celku sa človek chce stať jej hýbateľom, neoblomným vo svojom počínaní, agresívnym vo svojom správaní porušujúcim vzťahy a zákony.

Množstvo rozmanitých tém týkajúcich sa ekológie, ale aj psychológie či antropológie by sa mohlo zdať na koncept jednej tanečnej performance priveľké, ale v najnovšom diele Jany Terekovej, ktoré vytvorila pod značkou bees-R, sa dramaturgicky (Jana Smokoňová) podáva vo veľmi stráviteľnom stave. V diele sa pracuje s inštinktmi, plánmi, životom v ilúzii, ktorá môže hraničiť s dezilúziou. Sme len individuá alebo sme súčasťou niečoho väčšieho, čo nás presahuje, v rámci čoho sa nedá racionálne plánovať, skôr sa treba spoľahnúť na intuíciu?

Koncept performance je premyslený a zrozumiteľný (netreba na to ani verbalizované teórie, ktoré v nej zaznejú), tanečníci (Jana Tereková, Edita Antalová, Lukáš Zahy v alternácii s Danielom Račkom) sú prítomní vo svojich pohyboch, vedia, čo robia, reagujú na seba. Animácia zvieracích pudov, pohybov, hlavne vo chvíľach, keď účinkujúci tancujú spolu, je verná hlavne v pasážach, kde väčšími rozvíjajú prácu s končatinami, ktorými sú posprietaní. V dlhších úvodných pasážach sa pohyb organizmu zo zakliesnených ľudských tiel mení a zo živej aktivity plnej zmien sa stáva monotónna rutina, pod vplyvom ktorej sa unavuje divácka pozornosť.

Končatiny nespolupracujú, hoci v pohyboch, gestách a vo výraze tanečníkov cítiť, že vedia, o čom



foto N. Knap

hrajú a prečo. Živočíšne dokážu obsiahnuť priestor, vytvárajú napätie medzi premysleným gestom a intuíciou. Sú prítomní vo svojom fyzickom tele. Posprietaný organizmus sa rozpadne na dvojice alebo jednotlivých tanečníkov, ktorí rozvíjajú svoje individuálne „životy“. Impulzy, ktoré zažívali ako celok, dokážu nachádzať a rozvíjať v sebe aj ako jednotlivci.

Hudba Stroona výrazne rysuje (zvukový) priestor, v ktorom sa tanečníci pohybujú. Dokáže na nich reagovať, pointovať ich správanie na javisku, v niektorých vybraných pasážach aj ilustrovať. Rovnako k pohybu prilnú aj kostýmy Gabriely Paschovej, ktoré pôsobia ako prírodná ochranná pokožka tanečníkov, spojenie nohavíc a trikotu však zároveň pripomína ľudskú stopu.

Performance Jany Terekovej *Priviazaní na kôl okamihu* načrtla istú víziu sveta, ktorá funguje vo svojich základných vzťahoch, vypäté tanečné výkony však zabrzdila snaha o dopovedanie, opakovanie momentov. ♣

bees-R/J. Tereková: *Priviazaní na kôl okamihu*

námet, choreografia J. Tereková tanečná tvorba a interpretácia

E. Antalová, L. Zahy / D. Raček, J. Tereková, zvukový dizajn, hudba Stroon, J. Champagnon dramaturgia

J. Smokoňová svetlá J. Ptačin kostýmy G. Paschová

premiéra 7. september 2020, TICHŤO a spol., Bratislava

..... Zomrime mladí alebo žime večne?

Staroba sa týka každého a kým niekto nevymyslí elixír na dlhovekosť, starnutie bude vždy nevyhnutnou súčasťou nášho života. Ako zaznie v najnovšej inscenácii Divadla NUDE *Pasáž 5*, „každý zostarne, nikto mladý nezostane“.

Pri tvorbe nového projektu sa Veronika Malgot a Lýdia Ondrušová režijne opäť spojili s Janou Smokoňovou a vytvorili autorskú inscenáciu zameranú na tému staroby. Z inscenácie cítiť snahu tvorkýň nahliadať na ústrednú tému z rôznych uhlov a pristupovať k nej v celistvosti, avšak práve to sa napokon stalo aj jej najväčším nedostatkom. Úsilie obsiahnuť čo najviac problémov spojených so starobou spôsobilo, že tvorivému tímu akoby neostal priestor venovať sa niektorým z nich do väčšej hĺbky. Problematizovanie jednotlivých aspektov ostalo len na povrchu a inscenácii chýba výraznejší leitmotív. V *Pasáži 5* sa tak miešajú (pravdepodobne) autentické výpovede seniorov, interpretované trojicou účinkujúcich (Lýdia Ondrušová, Miriam Ryšavá a Peter Tilajčík), s ich vlastnými názormi, komentármi a príbehmi spojenými so starými ľuďmi. Inokedy v rozhovoroch rozoberajú rôzne pridružené témy a niekoľkokrát zaznejú aj audionahrávky, citácie odborníkov, ktoré sa týkajú napríklad rozdielu finančného zázemia staršej a mladšej generácie, kultúry umierania na Slovensku či strachu zo smrti. Divák sa však nedozvie, kto sú autori daných nahrávok, ostáva mu len predpokladať (a dúfať), že ide o relevantné informácie a tvrdenia.

Z inscenácie vyvstáva najmä aspekt staroby ako posledného životného štádia spätého so smrťou. Napriek tomu dokázali tvorcovia k ťažkým témam zaujať aj odľahčený postoj, a to najmä cez osobné zážitky so starými rodičmi či inými seniormi. Aj v inscenačnom tvare ide o pozoruhodné pasáže – najmä dvojica Ondrušová a Tilajčík



dokáže pri fixovaných scénach, ktoré pravdepodobne vznikli metódou improvizácie, udržať ich pôvodný charakter spontánneho rozhovoru. V ostatných častiach herci zväčša vykonávajú menšie javiskové akcie – v synchronizovanej choreografii sa napríklad od bolesti chytajú za kríže či kĺby alebo pracujú s rekvizitami – barlamy, ktoré sú základom scénografickej koncepcie Laury Štorcelovej. V scéne, ktorá sa dotýka problematiky „šmejdiv“, Tilajčík s naivným nadšením vymenúva rôzne „ponuky“ či výmysly, ktorými sa podvodníci snažia okradnúť seniorov, kým Ondrušová s Ryšavou naňho postupne pripevňujú veľké množstvo bariel. Čo barla, to bremeno, pod ktorého ťarchou sa herec topí a nezvláda ich všetky udržať. Práve kritický komentár toho, ako aktívna časť našej populácie v niektorých prípadoch zaobchádza so seniormi a ako rýchlo ich dokáže vytlačiť na okraj spoločenského záujmu či dokonca ich postavenie zneužívať, je rozhodne plusom inscenácie.

Záver, v ktorom Tilajčík do tichého stmievajúceho sa priestoru oduševnene spieva *Forever Young*, je tak vyjadrením smutného, no realistického konštatovania, že v mladom veku je mnoho vecí v živote jednoduchších. Známa pieseň však v sebe nesie pochybnosť, ktorá sa objavuje aj na pozadí samotnej inscenácie: naozaj chceme byť navždy mladí? ♣

Kolektív: *Pasáž 5*

réžia a dramaturgia V. Malgot, L. Ondrušová, J. Smokoňová

kostýmy, scéna L. Štorcelová video J. Mydla pohybová

spolupráca M. Heriban hudobná spolupráca M. Uhliarik

účinkujú L. Ondrušová, M. Ryšavá, P. Tilajčík

premiéra 1. september 2020, Design Factory, Bratislava

Zdenka Pašuthová (zost.) Po/doby Petra Karvaša

Peter Karvaš patrí k zvláštnym, nejednoznačným zjavom slovenských divadelných dejín.

Uznávaný (de facto jediný slovenský) teoretik divadla, ktorého bohaté dramatické dielo viac-menej upadlo do zabudnutia. Autor, ktorý sa prispôboval dobovým okolnostiam, ale zároveň na ne kriticky reagoval, za normalizácie perzekvovaný, neskôr antichartista, mnohými obdivovaný, inými považovaný za tvrdohlavého egocentrika. Známe i menej známe Karvašove podoby ukazuje aj publikácia, ktorá vyšla pri príležitosti stého výročia jeho narodenia. Jej súčasťou je Karvašov text *Otvorené otázky, rozbor stavu socialistickej kultúrnej politiky, ktorý pre rôzne prekážky vyšiel až v roku 1968, a tiež nová štúdia o Petrovi Karvašovi od Milana Zvadu. Gro knihy však tvorí dosiaľ neuverejnená štúdia filozofa Milana Šimečku o Karvašovej tvorbe v päťdesiatych rokoch, ktorú objavila zostavovateľka Zdenka Pašuthová. Ukážku z nej vám prinášame exkluzívne ešte pred publikovaním knihy.*

[...]

Život sa niekedy podivuhodne podobá divadlu. Sú napríklad pre historika päťdesiatych rokov spoľahlivým prameňom protokoly politických procesov? Ich autorská organizovanosť sa až nepríjemne podobá organizácii postáv na javisku. V protokoloch, uzneseniach a publicistike je postoj autorov k skutočnosti prítomný nie v menej angažovanej podobe než v dráme. Tu i tam nájdeme pravdy aj omyly.

A keďže mi nejde vôbec o podrobný prieskum jednotlivých udalostí, ale viacej o postihnutie peripetii spoločenského vedomia a ideologického výrazu

päťdesiatych rokov, nepovažujem hru za menej inšpiratívny prameň ako pramene tradičné. A keďže nie som historik, je tento lahkomyseľný postoj k prameňom pochopiteľný. Ostáva ešte vysvetliť, prečo sa práve Karvašove hry majú stať zdrojom úvah nad ideovým prúdením v búrlivej atmosfére päťdesiatych rokov. Vysvetlenie je jednoduché. Karvaš je dramatikom, ktorý úprimne rešpektoval dobovú výzvu, aby spisovateľ držal prst na tepe života. Robil to s presvedčením, hoci nepochybujem o tom, že aj jemu znela táto výzva z úst rečníkov z tribún ako fráza. Nepochybujem ani o tom, že si bol vedomý toho, že rešpektovaním tejto výzvy vybavuje svoje občianske hry vopred obmedzenou časovou platnosťou, že vedome rezignoval na aplaudovanú nadčasovú trvácnosť svojich hier. Z možností, ktoré má divadlo na to, aby produkovalo svet, vybral si Karvaš tú najťažšiu. Usiloval sa bez odstupe a bez nutného ideového vytriezvenia o javiskovú paralelu ku všetkým uzlovým bodom sociálneho a politického života. Dobový ideál angažovanej hry našiel v Karvašovi ideálneho realizátora. Karvaš včleňoval individuálne osudy svojich hrdinov do dejín, nad každou jeho hrou sa vznášal abstraktný historický zmysel danej dejinnej etapy ako duch nad vodami. Fabulácia jeho hier bola odvodená zo skutočných dejín, Karvaš vnucoval hľadisku povznášajúce vedomie, že žije vo veľkých dejinách.

[...]

Karvašove javiskové dejiny nie sú pravdivé, sú iba autentické; to je síce menej, ale nie málo. Aj Karvašovo videnie je súčasťou dejín, je z nich odvodené, je súčasťou ideologickej atmosféry, ktorá je od dejín neoddeliteľná. Pravda predpokladá „totalitné videnie“. Obávam sa však, že J. Špitzer v doslove k *Trom hrám o srdci* má pravdu a že nie iba umeniu je nutné vyčítať nedostatok tohto totalitného videnia. Kto vlastne má ten bod vo vesmíre, z ktorého vidno



Zdenka Pašuthová (zost.)
Po/doby Petra Karvaša
Divadelný ústav Bratislava
2020

dejiny ľudského rodu v absolútnej úplnosti a s absolútnou objektivitou? Pokiaľ nie je isté, že náš svet sledujú z kozmu nejaké rozumné oči, musíme sa zmieriť s tým, že nikto. Napokon, keby aj bola v Karvašových hrách totálna pravda o dobe, ktorú človek v päťdesiatych rokoch žil, stratili by všetku zaujímavosť, nikoho by nelákalo nad nimi sa zamýšľať, stačilo by koniec koncov naučiť sa ich naspamäť.

Nemusím ani veľmi zdôvodňovať, prečo som pre svoj zámer vybral z rozsiahlej Karvašovej dramatickej tvorby práve hry *Ludia z našej ulice*, *Srdce plné radosti*, *Pacient stotrinást'* a *Jazva*. Sú to hry, ktoré bez transponovania vychádzajú priamo z politických a sociálnych reálií, zbiehajú sa v nich linky dobovej interpretácie udalostí a myslenia. Dúfam, že zámer ma oprávňuje k tomu, aby som si z Karvašových hier vybral iba tie podnety, ktoré ma zaujímajú, hoci na druhej strane si uvedomujem, že tým porušujem ich celistvosť. Snáď by ma mohla ospravedlniť skutočnosť, že tieto poznámky nechcú byť literárnokritickou štúdiou a ich cieľom nie je ani v najmenšom akési komplexné hodnotenie Karvašovej tvorby z päťdesiatych rokov. Opakujem ešte raz, že hlavným predmetom môjho záujmu sú dejiny spoločenského vedomia v rokoch päťdesiatych.

[...]

Karvašove hry, lepšie povedané, tie, ktorým sa chcem venovať, sú sui generis politickou filozofiou, tak ako sú povedzme Sartrove hry filozofickou antropológiou. V druhom prípade je celkom bežné, že sa s nimi ako s takými zaobchodí. Nevidím preto dôvod, prečo by sa tým istým spôsobom nedalo pristupovať k hrám Karvašovým. Myslím si navyše, že filozofická a sociologická analýza Karvašových hier je v priamom súlade s poslaním celej jeho dramatiky.

Pokiaľ sa stane, že zdôrazním prejavy dobových mýtov viac ako prejavy triezvosti, pokiaľ sa neubránim určitému zoschematizovaniu postáv tým, že pološím väčší dôraz na ich sociálnu a ideologickú determinovanosť, treba to pripočítať na vrub východiska. V každom prípade je poznanie, že slovenská dramatika predstavuje v porovnaní s konjunkturálnou publicistikou, novinovými lžami a falošnou štatistikou oveľa cennejší prameň k prieskumu peripetii spoločenského vedomia päťdesiatych rokov, výrazom nepredstieraného rešpektu. ☘

Knižné tipy



orientačná
cena 27 €
448 s.

Lubica Krénová
Martin Huba
Slovart
www.slovart.sk

Po hereckých monografiách Milana Kňažka a Ladislava Chudíka vychádza ďalšia publikácia teatrologičky Lubice Krénovej, tentoraz venovaná ďalšiemu známemu hercovi a režisérovi Martinovi Hubovi. V štúdiách a spoločných rozhovoroch sa rozkrývajú nielen etapy jeho profesionálneho života, ale aj dejiny slovenského divadla sprostredkované cez spomienky jedného z priamych aktérov.



orientačná
cena 3,5 €
130 s.

Zuzana Sílová, Milan Šotek (eds.)
Jak rozumět českému dramatu 19. století
NAMU

www.namu.cz
Študijné texty publikované pod hlavičkou DAMU prinášajú výber dramatických textov, adaptácií a teoretických štúdií venovaných literatúre 19. storočia. Zámerom zostavovateľov je priblížiť bohatstvo a dramaturgický potenciál českých hier daných čias, ktorý existuje napriek vzdialenosti vtedajšej češtiny od súčasného jazyka.



orientačná
cena 10,5 €
296 s.

Marie Formáčková
Století: po stopách hereckých legend XYZ
XYZ
www.xyz.cz

V roku 1920 sa narodili viaceré mimoriadne osobnosti, medzi nimi aj niekoľko českých hereckých hviezd. Pri príležitosti stého výročia ich narodenia si čitatelia vďaka publikácii Marie Formáčkovej môžu pripomenúť Rudolfa Hrušínskeho, Vlastimila Brodského, Jiřího Sováka, Danu Medřickou, Zdeňka Řehořa, Václava Lohniského, Věru Tichánkovú a ďalších.

Michal Jánoš

herec



Autentický smrad 90. rokov

Málokedy sa hercovi pošťastí, aby sa mohol na inscenácii podieľať aj inak než herecky. Mať meno priamo pod názvom inscenácie na titulnej strane, o tom sa mi nikdy ani nesnívalo. V prípade inscenácie *Bílý anđel v pekle* však nešlo o náhodu. Hneď ako nad Trnavou preleteli prvé zvesti, že sa chystá niečo veľké v spojitosti s futbalom, narušil sa môj spánkový režim. Futbal je fenomén, ktorý hlboko zasiahol do môjho detstva a ktorému som ostal verný až dodnes. Viete si predstaviť moje nadšenie, keď ma vedenie divadla spolu s Danielom Majlingom prizvalo do tvorivého dialógu. Hádam len my divadelníci nepoznáme druhú najznámejšiu trnavskú futbalovú kauzu. V roku 1997 prišli trnavskí Bílí anđelé o titul v poslednom kole na ihrisku Rimavskej Soboty. Za prehrou stáli nielen športové výkony, ale aj mocenské ťahy vedenia 1. FC Košice, ktorí sa stali majstrami na úkor Trnavy. Túto traumy Trnavčania dodnes neprežuli. Lenže z inkriminovaného zápasu neexistujú takmer žiadne dobové materiály. Kompetentní ľudia sa k týmto udalostiam roky nevyjadrovali, preto ich bolo treba konfrontovať. Táto investigatíva pripadla mne. Bola to mravenčia práca, ale výsledok bol fascinujúci. Na podklade nezvyčajnej futbalovej udalosti sa nám načrtol portrét politiky deväťdesiatych rokov. Práve autentický „smrad“ výpovedí respondentov dáva hre nezameniteľnú atmosféru. Nevieam, či a kedy budeme premiérovať. Avšak vôbec by nevedilo, ak by sa inscenačný proces natiahol. Na skúškach vďaka režisérovi Jánovi Luteránovi a celému tvorivému tímu vládne perfektná atmosféra. Niekedy človek cíti, že niečo visí vo vzduchu. Mám veľmi silný pocit, že tentoraz to môže byť niečo veľmi návykové. ☘

ZUZANA HEKEL
riaditeľka DJP Trnava

To najpodstatnejšie, čo si divadelná reflexia a prax z môjho pohľadu dnes navzájom dlhujú, je komunikácia. Už dlhšie mám pocit, že u nás funguje predstava dvoch oddelených svetov, ktoré majú pracovať samostatne a stretnúť sa až nad výsledkom. Dôsledkom je, že kritici aj tvorcovia sa môžu cítiť nedocenení a obávať sa, že ich práca je zbytočná. Pritom sa navzájom potrebujeme aj pre rozvoj našej disciplíny – teória by mala dávať tvorivej práci kontext, bez ktorého neexistuje. Dôvod nedorozumenia je pritom jednoduchý – už dlhší čas sme si neoverili, či hovoríme o tom istom. Či máme rovnako definované pojmy a či sú aktuálne (počnúc triviálnou otázkou, čo je dnes divadlo a aká je jeho úloha). Potrebujeme vzájomný dialóg.

LUKÁŠ BRUTOVSKÝ
režisér a umelecký šéf SKD Martin

Dlhy máme vzájomné. Sme odtrhnutí jeden od druhého, občasné pokusy o prieniky sa strácajú v obojstrannom odmietaní a povzdychoch, ako kto čomu nerozumie a nemôže porozumieť. Túžba časti kritiky po čerstvom vzduchu sa občas prejaví ako oslava pochybných alebo minimálne spochybniteľných divadelných udalostí (v zmysle „hlavne snaha sa cení“), čo zasa rozhorčí majoritu divadelníkov, z ktorých časť sa potom snaží akúkoľvek kritiku ignorovať (to ostatne pri mediálnom priestore, ktorým disponuje, nie je až taká ťažká úloha) a tak dookola – ale najpríznačnejšie bude asi ticho, ktoré nasleduje po výstreloch z jednej či druhej strany. Takže viac ako o dlhoch či bielych miestach na mape histórie by sa mi žiadalo hľadať spôsob, ako vôbec začať dialóg o zmysle nášho vzťahu. Ideálne generačný, bez predsudkov a čo najmenej formálny.



2 x 2

Aký dlh má slovenská teatrologia voči divadlu?

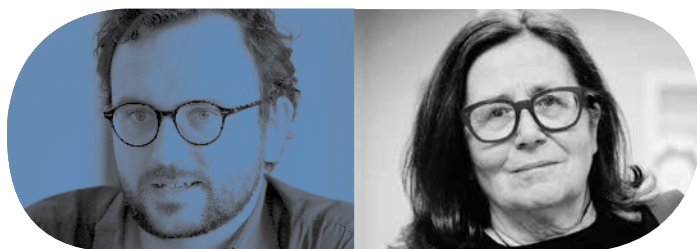
Aký dlh má slovenská teatrologia voči divadlu?

ANDREJ KALINKA
multimediálny umelec

Je jedna vec, ktorá sa mi zdá mimoriadne dôležitá a na Slovensku mi dnes chýba. Intenzívna, otvorená, pravidelná a dlhodobá spolupráca a komunikácia teatrologov, historikov, teoretikov s autormi, režisérmi, interpretmi atď. Pred tvorbou, počas, po uvedení diel, v priebehu vytváranie a pomenúvanie minulého, súčasného a možného ďalšieho. To je však dlh, ktorý je na všetkých stranách, nie iba na jednej.

ELENA FLAŠKOVÁ
prekladateľka

Najväčšie dlhy vidím vo vydávaní, ale aj v prekladaní divadelných textov, či už ide o klasiku, alebo hry súčasných autorov. Okrem Divadelného ústavu a edície Odeon vydavateľstva Ikar prakticky neexistuje vydavateľstvo, ktoré by sa sústavne venovalo divadelným textom. Viem, že sa nemá porovnávať neporovnateľné, ale napríklad vo Francúzsku každé významnejšie vydavateľstvo má aj divadelné edície a tých čisto divadelných vydavateľstiev je 12. Kedysi mal svoju edíciu Divadelná tvorba Tatran a tiež vo vydavateľstve Drewo a srd Petra Šuleja vyšlo zopár divadelných textov. Ale to všetko bolo kedysi. Škoda.



Nadežda Lindovská
teatrologička



Pandemické impresie

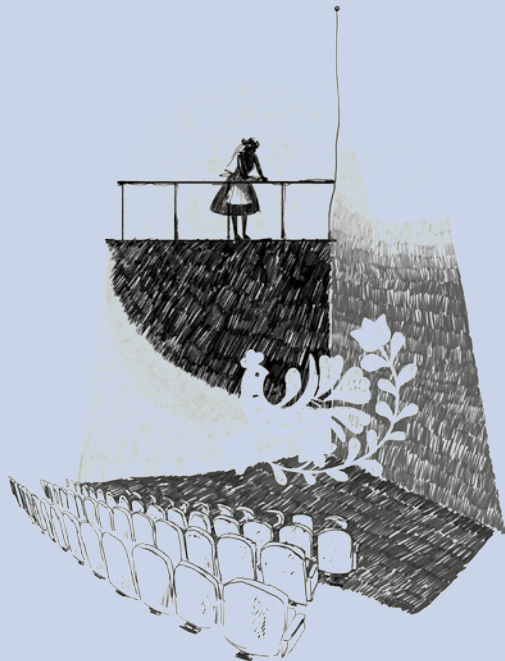
Pred časom som v Martine objavila list Nemiroviča-Dančenka prekladateľovi Mikulášovi Gacekovi. V Archíve Umeleckého divadla v Moskve sa podarilo dohľadať Gacekov list Nemirovičovi. Všetko sa točilo okolo Čechovových *Troch sestier*, ktoré napokon Gacekov priateľ Ján Borodáč inscenoval počas svojej košickej misie. Kým prekladateľ tejto hry po vojne desať rokov bojoval o prežitie v sovietskych gulagoch, Borodáč za ne získal štátnu cenu.

Keď sa objavila informácia, že v Košiciach chystajú inscenáciu *Borodáč alebo Tri sestry*, spolu s Gacekovou dcérou Miou Zelinovou sme vzplanuli túžbou vidieť ju. Jarný termín premiéry odvolali pre pandémiu. Dočkali sme sa jesenného a 25. septembra vyrazili do Košíc. Pol hodiny pred cieľovou stanicou prišla esemeska: hygienik zavrel divadlo, inscenácia je zrušená. Čo dodať? Budovu Štátneho divadla zdobil premiérový plagát – páčil sa nám. Ako odškodné sme zažili príjemný večer v Slávii s koláčikmi a dramaturgom Petrom Himičom. Zhodli sme sa, že pán profesor Borodáč zjavne truje. Himič vravel, že vie prečo, ale neprezradil. Podľa mňa sa otcovi slovenského profesionálneho divadla nemusí páčiť, keď o ňom, odporcovi avantgardy, vzniká extravagantné javiskové dielo a navyše – v réžii mladej ženy. Ach, pán profesor, veď sa už toľko nehnevajte, dovoľte mladším generáciám, aby si Vás uctili svojou vlastnou divadelnou rečou!

Po návrate z Košíc som sa vybrala na festival Divadelná Nitra. Pred nástupom do autobusu som pre istotu zavolať organizátorom, či nitriansky hygienik všetko nezrušil. Ale festival bežal a statočne vzdoroval nepriazni života. Vivat! ☘ 55

Ja a divadlo

v novembri kreslí — Nohavmede



NATALIE KOCÁB

scenáristka a speváčka



K divadlu zvláštním spôsobom tíhnu od detstvá, ačkoliv nejsem z divadelní rodiny a do divadla jsme až tak nechodili. Myslím, že to bylo způsobeno jistou dialogovou politikou u nás v rodině. Jsem z rodiny rétorů, farářů, politiků, psychologů. Mám určitý deficit ve stavbě příběhu, hodně jsem se naučila na FAMU (scenáristika), ale vždy mě to táhlo k dialogům. Výzva typu „několik lidí – stlačený čas – stlačený prostor“. Cítím se v tom doma, ačkoliv to není vždy jednoduché. V divadle jsem rovněž prahla po vysloveně dialogových hrách, psychologických sondách. Asi tím směrem jdu. Momentálně jsem před premiérou hry *Sova* v SND. Ačkoliv jsem tušila, že jednou napíšu hru jen pro dvě herečky, byla jsem k tomu vlastně „nastavena“ Darinou Abrahámovou, dramaturgyní SND. Původní verze hry měla něco kolem dvanácti osob a Darina mi prozřetelně zadala, abych to přepsala jen do dialogu dvou postav. Tím poslední měsíce žiji. Fascinuje mě, jak je text jen část výsledného díla. Jak ho dotváří režie (Valéria Schulcová), dramaturgie (Darina Abrahámová) a herci (Božidara Turzonovová a Barbora Andrešičová). Divadlo je projektem momentální energie s přesahem do všech dalších uměleckých forem. Stále ten proces sleduji s úžasem a pokorou a skoro nechápu, že mohu být toho součástí. Je to dar.

Co se týče budoucnosti, mám v hlavě příběh dvou mužů... a jejich dialog.

MAXIMILIÁN A. SOBEK

režisér



Cítim sa ako v prvej SuperStar. „Niečo sa končí a niečo sa začína.“ Začal som druhú sezónu mimo školy. Chýba mi pocit istoty, ale zároveň môžem robiť, čo chcem. „Možno schytáme pár modrín, no radšej než sa za ruku nechať viesť.“ S kolegyňou Alexandrou Rychtarčíkovou som založil Divadlo iks. Áno, vlastné divadlo môže mať každý. Aspoň na papieri. Už vyše roka pripravujeme Spoločenskú hru v iks dejstvách. Nevinný nápad pri poháriku nabral nečakané obrátky a v decembri azda bude na pulloch skvelý hravý produkt o dejinách slovenského divadla. Netušil som, čo ma čaká. Vážnosť situácie som si začal uvedomovať, keď sme od ľudí na Startlabe vyzbierali obrovské peniaze a dostali grant z FPU. Všetci čakajú, čo to bude, a ja verím, že nesklameme.

„Teraz je ten správny čas ukázať všetko, čo je v nás,“ hovorím si od prvej vlny. S Michalom Nogom som preložil Palmetshoferovu hru *Edward II*. Fascinuje ma v nej téma egoizmu, ale aj túžby či inakosti. Začali sme skúšať môj prvý projekt v nezávislom divadle. Obsadil som osem hercov a v inscenačnom tíme nás bolo dokopy 15. Slovom pätnásť. Cítil som sa ako riaditeľ kamenného divadla. Ale niečo vzniklo. Pre ochorenie a pandémiu to zatiaľ nie je finálny tvar, ale raz bude.

Veľmi ma baví robiť divadlo a verím, že sa k nemu popri účtovníctve, riešení prenájmu priestorov či účtovaní bločkov za benzín čoskoro vrátim. Ved' – „Nás len tak nič nezlomí, sme ako v búrke stromy!“

KATARÍNA GREGA NEDELSKÁ

scénografka



Svoju prácu by som zatiaľ opísala ako korona kariéra. Dráhu scénografky som ešte ani poriadne nezačala, no pandémia už prerušila ne jeden inscenačný proces. Prvá vlna ma zastihla v Ústí nad Labem, tesne pred premiérou inscenácie *Antigona* v réžii Doda Gombára. Cestovanie vlakom som vymenila za nakupovanie v e-shopoch s handrami a rozhovory v dielni za množstvo e-mailov. Kostýmovka online a doladovanie finálnych detailov scény cez zatvorené hranice znamenali nové výzvy a skúsenosti. Druhá vlna ma zastihla už v začiatkoch skúšania inscenácie *Chaos* s temperamentnou Enikő Eszenyi v SND. Pri tejto inscenácii som čelila hneď viacerým výzvam, a to maďarčine, ktorej nem tudom, malému rozpočtu a cezhraničnej komunikácii už od prvotnej fázy návrhu. Na vlnách pandémie plávame tak, ako nám to obmedzenia umožňujú, a tak sme tri ženy, ja, režisérka a tlmočnica Viki, z pohodlia domova diskutovali o tom, ako bude vyzeráť scénický biotop pre tri ženy našej inscenácie.

Inscenácie, na ktorých momentálne pracujem, sú diametrálne odlišné svojou poetikou, žánrom, priestorom a tiež osobnosťou režiséra. Popri komerčnom *Chaos* je to komorná inscenácia, ktorá sa bude odohrávať v divadle Viola v Prešove. Jej režisérom a autorom textu, ktorý rozpráva o životnom príbehu gréckokatolíckeho biskupa Gojdiča, je Kamil Žiška. Skúšobný proces sa ešte nezačal, ale prípravy sme rozbehli ešte počas pomerne pokojného leta. Ako to bude ďalej, uvidíme...

6. október

Slovenské centrum AICT od roku 2015 každoročne oceňuje výnimočných tvorcov, teoretikov, prekladateľov či historikov za mimoriadny prínos v oblasti divadla. V roku 2020 cenu získali hneď dve osobnosti: divadelný pedagóg, vedec a dramatik Karol Horák a divadelná dokumentaristka a publicistka Elena Blahová-Martišová.

8. október

Záber z filmu *Milan Sládek*, foto archív ASFK



Do slovenských kín vstúpil dokumentárny film o najznámejšom slovenskom mímovi Milanovi Sládkovi. Dokument, ktorého autorom je Martin Šulík, v názve nesie umelcovu meno a zachytáva Sládkov život a kariéru plnú nečakaných zvrátov. Film je bohatý na archívne materiály, fotografie, záznamy predstavení i výpovede umelcových spolupracovníkov.

15. október

V dôsledku zvyšujúceho sa počtu prípadov ľudí nakazených koronavírusom vláda pristúpila k sprísňovaniu bezpečnostných opatrení. Jedným z nich bol aj úplný zákaz hromadných podujatí, čo opäť do veľkej miery znemožnilo fungovanie väčšiny divadiel na Slovensku. Podobne ako počas zákazu z prvej vlny pandémie, aj tentoraz sa mnohé divadlá rozhodli svoj program či premiéry streamovať, keďže divadelné, tanečné,

spevacke či iné hudobné súbory mohli naďalej skúšať a vysielat' predstavenia v online forme.

21. október

Novou štátnou tajomníčkou rezortu kultúry sa stala Zuzana Kumanová, post zaujala po Vladimírovi Dolinayovi, ktorý tragicky zahynul v júli tohto roku. Kumanová dlhodobo pôsobila v neziskovom sektore, známa je vďaka svojej práci v združení In Minorita. Za mimoriadne zásluhy o sociálny rozvoj Slovenskej republiky v oblasti etnografie a histórie jej prezident Andrej Kiska v roku 2019 udelil štátne vyznamenanie Pribinov kríž I. triedy.

23. október

Slovenské národné divadlo odvysielalo prvú online premiéru vo svojej histórii. Diváci mohli prostredníctvom YouTube kanála SND sledovať prenos inscenácie *Sova* v réžii Valérie Schulzovej. Hru pre potreby SND a „na telo“ dvojice herečiek Božidary Turzonovovej a Barbory Andrešičovej prispôsobila jej autorka Natalie Kocáb.

27. – 28. október

Koncom októbra prebehla skrátaná verzia festivalu Nová dráma/New Drama s podtitulom Alternatíva. V rámci programu festival odprezentoval hneď tri nové publikácie. Zborník dramatických textov *GREEN DRÁMA* – výsledok ekologicko-divadelného projektu, do ktorého sa zapojilo pätnásť slovenských dramatičiek a dramatikov; *Dejiny slovenskej dramatiky bábkového divadla* – prelomovú publikáciu v oblasti bábkovej dramatiky na Slovensku, ktorej hlavným autorom je Vladimír Predmerský, a napokon *DRÁMA nie je súťaž*, dokumentujúca dve desaťročia súťaže DRÁMA, ktorá do slovenského profesionálneho divadla uviedla desiatky nových mien i kvalitných textov. Celý program sa konal online.

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

11. – 13. november

Na porozuhodnej online akcii European Theatre Forum 2020: European Performing Arts in Focus (Európske divadelné fórum 2020: Zamerané na európske performatívne umenia) sa stretnú zástupcovia európskych divadelných a performatívnych scén s kľúčovými hráčmi vo vytváraní kultúrnych politík, aby spoločne diskutovali o stave, no najmä o budúcnosti kultúrneho sektora. Medzinárodné stretnutie si dáva za cieľ hlbšie prepojiť performatívne scény v jednotlivých krajinách EÚ a predstaviť oblasť divadla a performatívnych umení ako verejný priestor na kultúrno-politický dialóg. Celý program a viac informácií nájdete na www.europeantheatreforum.eu

11. november

Divadlo bez domova počas zákazu hromadných podujatí nezaháľalo a už v novembri predstaví novú premiéru. V ich *Cirkuse Madraš* inšpirovanom hrou ruského surrealistického dramatika Daniila Charmsa vytvárajú paralelu medzi príbehom hlavného hrdinu Nezbedkina snažiaceho sa dostať do zvláštneho cirkusu a osudmi súčasných ľudí bez domova. Premiéra sa uskutoční online.

od 20. októbra

V Česku vznikla prvá streamovacia divadelná platforma s názvom Dramox. Funguje na báze mesačného predplatného a ponúka množstvo divadelných záznamov českých divadiel, medzi ktorými nechýbajú novinky, ale ani staršie kultové inscenácie. Na projekte aktuálne spolupracuje tridsať divadiel z celej krajiny. Jeho zakladatelia Martin Zavadiľ, Radim Horák a spolumajiteľ spoločnosti Martin Hájek chceli prostredníctvom platformy podporiť najmä divadlá, ktoré sa pre koronakrízu dostali do neľahkej situácie.

Z éteru / TV

RÁDIO REGINA

- 18. 11. 22:00 **P. Pavlac:** Bol som predseda triedy
- J. Rayman:** Trochu slnka v dome smútku
- 25. 11. 22:00 **M. Spišák – L. Jurík:** Mimo tohto sveta (-15)

RÁDIO DEVÍN

- 13. 11. 21:00 Cyklus Ako to bolo ďalej:
J. Mikuš: Chorus delicti (Utrpenie mladého Werthera)
M. Král: List (Zločin a trest)
Z. Galková: Na čo pôjdem domov (Za koho ísť)
- 15. 11. 16:30 Desať dekád divadla.sk (Slovenské národné divadlo – opera 1945 – 1968)
21:00 **VHV:** Záveje
- 17. 11. 20:00 **I. Ruttkayová:** Dekády
J. Gajdoš: Hovory na účet volaného
M. Volný: Spätná projekcia
L. Lesná: Križovky pamäti
Z. Uličianska: Začiatky koncov
- 18. 11. 21:30 **R. Dobiáš:** Rozlúčka s bratom
- 20. 11. 17:00 Ikony slovenského divadla
21:00 **P. Marek – J. Mikuš:** Sto rokov naživo
- 22. 11. 16:30 Desať dekád divadla.sk (Slovenské národné divadlo – balet 1945 – 1968)
21:00 **A. P. Čechov:** Súboj
- 24. 11. 20:00 **P. Karpinský:** Morbus Magnus
A. Hykisch: Milujte kráľovnú
- 25. 11. 21:30 **R. Bachratý:** Rodinný atlas
- 27. 11. 17:00 Ikony slovenského divadla
- 29. 11. 16:30 Desať dekád divadla.sk (Slovenské národné divadlo – činohra 1968 – 1989)
21:00 **W. Shakespeare:** Búrka

DVOJKA

- 12. 11. 10:10 **Ako som bol hercom, Neviditeľná zbierka, Plášť** (televízna dramatizácia troch poviedok s Emilom Horváthom ml. v hlavnej úlohe)

TROJKA

- 11. 11. 13:00 **Mizantrop** (televízna inscenácia Molièrovej komédie)
- 12. 11. 13:05 **Úklady a láska** (televízna inscenácia tragédie F. Schillera)
- 21:35 **Fiaker číslo 21** (televízna inscenácia veselohry E. Labicha)

ALENA LELKOVÁ (režisérka) ø James Mace Ward – Jozef Tiso. Kňaz, politik, kolaborant. Skvelá ucelená vedecká práca o Tisovi, ale aj o nás Slovákoch, v časoch pred vojnou i počas nej, bez zjednodušenia, ale v zložitých súvislostiach, podložená obrovským množstvom faktov z archívnych materiálov. Je zaujímavé a určite aj užitočné skúsiť sa pozrieť na svoje rozporuplné dejiny nezaujatými očami zahraničného bádateľa.

MIROSLAV ZWIEFELHOFER (divadelný kritik) ø Nie som fanúšikom online prenosov/záznamov divadelných predstavení, venujem preto teraz trochu pozornosti niečomu inému. Zaujal ma napríklad seriál dokumentárnych relácií, ktorý pod názvom *Bílá hora 1620 – 2020* vysielala Česká televízia. Produkuje ho tím, ktorý pre ČT spracoval aj výročia prvej svetovej vojny či päťdesiatich rokov od vpádu vojsk Varšavskej zmluvy. Do konca októbra boli odvysielané tri časti. Všetky pútavým spôsobom, ale aj do hĺbky reflektujú tému, ktorá sa za mojich čias na základných a stredných školách prednášala veľmi neatraktívne.

RASTISLAV BALLEK (režisér) ø *Twin Peaks*. Cooperov prsteň. Obor si ho berie v scéne, keď agent Cooper leží postrelený na dlážke svojej hotelovej izby a vracia mu ho vo chvíli, keď mu Laura Palmerová vo sne šepká, že vrahom je jej vlastný otec. A jej otec je vlastne Bob a Bob je nakoniec aj agent Cooper. Banálne konštatovanie, že u Lyncha je svet sna a skutočnosti prepojený a neexistuje žiadna hranica, ktorá by ich oddeľovala, nie je vlastne vôbec charakteristika tvorivej metódy. Došlo mi to po tridsiatich rokoch od prvého zhliadnutia a je to zážitok. Pokiaľ nemožno udržať tieto dve sféry zreteľne oddelené, všetko je prepojené a uzavreté v nekonečnom cykle, ktorý vylučuje akékoľvek zmysuplné konanie, vedomé áno alebo nie, voľbu dobra alebo zla. *Mestečko Twin Peaks* je model sveta, kde ľudské bytosti v akomsi polosne bezmocne krúžia medzi zlom a beznádejnou naivitou, a svoju momentálnu polohu nedokážu nijako vedome ovplyvniť. To už ani neznie ako seriálová fikcia.

JÚLIA RÁZUSOVÁ (režisérka) ø Pozitívne ma prekvapila nečakaná spolupráca medzi divadlom, ktoré zriaďuje samospráva a Prešovským národným divadlom. Divadlo Jonáša Záborského zareagovalo veľmi nezištne na akútne priestorové problémy nezávislého divadla a umožnilo nám hrať počas trvania protiepidemiologických opatrení vo svojich priestoroch. Oceňujem súčasné aktivity českého nezávislého vydavateľstva Nová beseda. Zo série Co je nového ma zaujala napríklad reflexia súčasných trendov v psychológii či *Literárni psychologie* Zbyňka Vybírala. A v neposlednom rade mám denný úsmev nad komiksom Fagi (Jiřího Jelínka).

redakcia

Barbora Forkovičová
Martina Mašlárová

layout & logo

ZELENÁ LÚKA s.r.o.

jazyková redaktorka

Iveta Geclerová

adresa redakcie

kød – konkrétne ø divadle

Jakubovo nám. 12

813 57 Bratislava

vydáva

Divadelný ústav Bratislava

IČO 00 164 691

zodpovedná vydavateľka

Vladislava Fekete, riaditeľka

Divadelného ústavu

telefón

+421 (0)2 2048 7503, 102

e-mail kod@theatre.sk

internet

theatre.sk/projekty/casopis-kod

facebook.com/casopiskod

realizácia

DOLIS GOEN, s.r.o.,

dolisgoen.sk

distribúcia, predplatné

theatre.sk/projekty/

casopis-kod

cena čísla 2 EUR / 50 Kč

Vychádza 10-krát ročne

v náklade 400 ks.

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

MINISTERSTVO
KULTÚRY
SLOVENSKEJ REPUBLIKY

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



REGISTER

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

Dejiny slovenskej dramatiky bábkového divadla

Zostavil: Mgr. Vladimír Predmerský

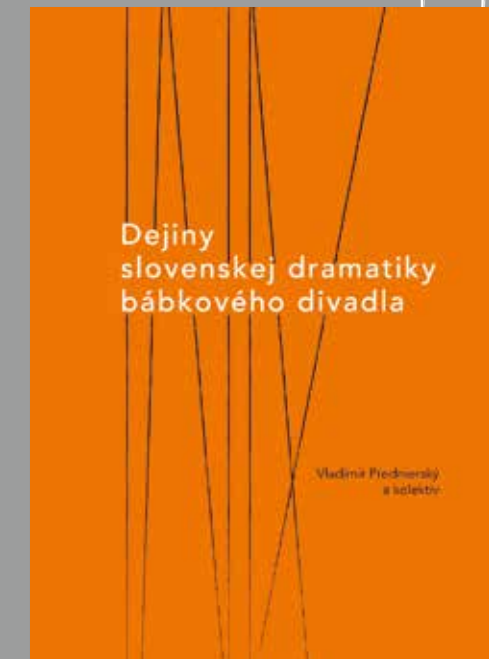
Autori štúdií: Miroslav Ballay, Lenka Dzadíková, Ida Hledíková, Juraj Hubinák, Dagmar Inšitorisová, Elena Knopová, Mišo Kováč Adamov, Barbora Krajč Zamišková, Vladimír Predmerský, Ľubomír Šárik, Vladimír Štefko, Pavel Uher, Dominika Zaťková

Recenzenti: Mgr. Nina Malíková, prof. PhDr. Ondrej Sliacky, CSc.

Vydal Divadelný ústav, Bratislava 2020

„Transmutačný proces premeny jarmočnej kratochvíle na skutočný umelecký zážitok odohrávajúci sa pred užasnutým zrakom anonymných paholkov, remeselníkov, slúžok, učňov a tovarišov nebol, pravda, kultúrnou záležitosťou v skrátanom konaní. Bol to zdĺhavý a tajuplný alchymistický proces. Podstatné však je, že na jeho konci sa síce olovo nepremenilo na zlato, ale potrestané zlo na ušľachtilé dobro celkom iste.“

prof. PhDr. Ondrej Sliacky, CSc.



Noc divadiel bude online

11. ročník www.nocdivadiel.sk

noc
diva
diel

21.11.2020 Stále sme tu!



KOORDINÁTOR

INICIÁTOR

MEDIÁLNI PARTNERI



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

DIVADELNÝ ÚSTAV
BRATISLAVA



EUROPEAN THEATRE NIGHT

rtv:

ROZHOVOR
TELEKAMER
SLOVENSKEJ
REPUBLIKY

:RÁDIO DEVÍN

Portál

kôd

BKIS

in.ba

CITYLIFE.SK