



ZILINSKÝ
samosprávny kraj

20. – 26. júna 2011

www.dotykyaspojenia.sk



7. ročník martinského festivalu divadiel na Slovensku

K R I T I C K Á P L A T F O R M A

Spišské divadlo Spišská Nová Ves

Monika Gerbocová

Snehulienka a sedem trpaslíkov

Lenka Dzadíková: Spišské divadlo zo Spišskej Novej Vsi je v špeciálnej situácii, ktorú si pravdepodobne vytvára samo. Je to divadlo, ktoré malo v sledovanom období, t.j. od apríla 2010 do apríla 2011 tri inscenácie pre deti. Pravdepodobne preto, že čerpá zo svojej minulosti, keď bolo scénou Divadla Jonáša Záborského – scénou pre deti a mládež. Neviem, či to stále majú v štátute, to som ešte nevypátrala, ale asi aj preto tvoria pre deti zo slovenských činoherných divadiel najviac. Vybrali sme najlepšiu inscenáciu z tých troch, ktoré boli v sledovanom období.

Dária Féherová: Bola som potešená a prekvapená, že to bola nementorská rozprávka, lebo zlo bolo potrestané, ale vyplynulo to tak nejako prirodzene z toho, čo sa tam dialo. Išlo o Snehulienku a sedem trpaslíkov, čiže absolútne notoricky známy príbeh. Ako autorka je uvádzaná Monika Gerbocová, to znamená, že ona si to upravila sama podľa seba, že si tam dorobila vnútorné následnosti a logickosti a motivácie v príbehu, čo veľmi oceňujem, pretože veci sa tam nediali, ako sa niekedy v rozprávkach dejú, len tak, ale jednoducho až takmer do konca všetko dávalo zmysel, čiže malo to svoju náväznosť. Zároveň si zvolili veľmi zaujímavý výtvarný kľúč, svetlá sa striedali dynamicky, scéna sa jednoduchým pohybom menila, takže podľa mňa urobili

aj vedome to, aby udržali pozornosť detí, a bavila som sa aj ja, až takmer do konca, keď prišiel ten princ. Ale boli tu podľa mňa niektoré nemotorné technické veci, ako napríklad tie chodúle, ktoré im bránili v akcii. S takýmito vecami sa treba viac naučiť robiť, alebo ich nepoužívať. Hoci rozumiem, prečo tam boli, lebo tam bol potom ten kontrast medzi malým dievčatom a tou hroznou obrovitou matkou s tým hlasom v echu. A druhá vec je štylizácia predstaviteľky Snehulienky do sedemročného dievčatka prostredníctvom jej hereckého prejavu, ktorá bola znesiteľná, ale už to bolo na takej úrovni, že nebolo sedem –, ale až štvorročné dievčatko. Takže ja by som na ich mieste hľadala ešte nejakú inú cestu, alebo to zmiernila, pretože si myslím, že tam bolo dosť veľa znakov, ktoré nám ukázali, že ona je sedemročná a je malá a drobná a rada sníva a predstavuje si. Myslím si, že by túto štylizáciu mohli zmierniť, keďže potom ona v druhej polovici vyrastie a už taká vyrastená si ešte stále zanechávala tú mieru tejto svojej štylizácie, čiže už ako dospelé dievča sa tam stále tak uhanbovala a chichúňala. Ale inak som bola naozaj pobavená a potešená, že aj rozprávky sa dajú urobiť dobre.

Lenka Dzadiková: Áno, je tam množstvo zaujímavých aspektov. Mohli by sme sa baviť aj o tých videoprojekciách, ktoré, myslím si, boli zbytočné, pretože tam boli tie objekty, ktoré tam viseli a znázorňovali jej fantáziu. Veľmi zaujímavý je aspekt, že je to rozprávka, ktorá podporuje rodové stereotypy. Bolo veľmi zaujímavé, že ona sa z toho naivného sedemročného dievčatka vyklúla v ženu prostredníctvom toho, že robila palacinky a prala 14 ponožiek a vtedy si povedala, že „áno, už som dospelá“. Ale to už možno trochu preháňam, ale ja si myslím, že ten motív tam bol.

Elena Knopová: Ja si myslím, že ona dozrela v ženu, keď začala pociťovať volanie prírody a začala snívať o tom svojom princovi. Ale nie o tom som chcela hovoriť. Ja mám k tej inscenácii totiž trochu väčšie výhrady. Po prvé si myslím, že je tam teda veľa výtvarných nápadov, veľmi krásne výtvarné nápady, od postáv siedmich trpaslíkov, ktoré sú výtvarne, alebo teda kostýmovo poňaté veľmi netradične. Mne to pripomínalo až také výjavy, alebo také obrazy lesných bytostí, ktoré sa dostanú do ríše škriatkov. (...) Ja si ale myslím, že táto rozprávka trpí niečím iným, a to je nevyjasnenosť funkcie niektorých postáv, to, čo da-

ná postava má prinášať do príbehu, aké motivácie má prinášať. Tie motivácie jednoducho už boli akoby súčasťou každej postavy, to znamená, že macocha je zlá, Snehulienka pri nej trpí, nevieme prečo, pretože tam tie vzťahy, že akým spôsobom sa ona stala jej náhradnou matkou a kvôli čomu ju nenávidí, chýbajú. Len kvôli tomu, že ona je nespratné dievča a že má neporiadok v izbe, a že tá kráľovná chce byť najkrajšia a od začiatku ju nenávidí, ale až potom sa dozvedá, že Snehulienka môže byť jej hrozbou. Úplne sa nám odtiaľ vytráca postava otca, keď on odíde v prvej časti na chodúľoch a už sa viac do predstavenia nevracia. Už tam teda nie je to posolstvo, ktoré by mal do tejto rozprávky prinášať otec, je to teda kvôli tomu, že tá rozprávka bola naozaj robená len na motívy Snehulienky a siedmich trpaslíkov, je to príbeh pretransformovaný do úplne inej podoby. Tiež mám isté výhrady voči opakovaniu, teda akýmsi variáciám na ten istý prvok, ako je tá výkladná skriňa. Kráľovná sa v týchto výstupoch nemení, to je nacvičený príchod, otvorí tam veľmi ťažkopádne na tých chodúľoch tú skriňu, to zrkadlo a spytuje sa tri alebo štyrikrát tak isto. To stráca jednoducho svoje čaro, pretože tú skriňu si deti okukajú pri druhom raze. To, že je krásna a že má krásne vlasy, to som teda naozaj nepostrehla, na rozdiel od iných postáv ona sa mi zdala najmenej výtvarne zaujímavá. (...) To, že Snehulienka bola infantilná, že si to ponechala až do dospelého veku, to mi vôbec nevadilo napríklad, pretože ona prinášala tú hravosť a nejakú metaforickosť, že môžeme vnímať svet inými očami, že môžeme byť deťmi aj v dospelom veku. Siedmi trpaslíci výtvarne prerazili celé predstavenie, bola to tá najzaujímavejšia časť pre deti. (...) Lenže neviem, prečo ich tá Snehulienka má tak rada a neviem, prečo oni majú Snehulienku tak radi. Toto mi tam trošičku chýbalo, lebo podľa mňa tá Snehulienka z rozprávky, ktorú my poznáme, tam si vytvárajú s tou Snehulienkou aj taký určitý intímny vzťah, že sa stanú priateľmi, že ju teda poľutujú, že sa jej stala krivda. O to ide v tej rozprávke predovšetkým, že deti sa naučia rozoznávať zlo, keď niekomu bolo krivdené a nakoniec sa to všetko na dobré obrátilo, že prišiel ten čarovný princ a jednoducho tú chuderku Snehulienku postretne šťastie a láska a bude žiť možno šťastne až do konca časov, lebo v rozprávke je to tak.

Kamila Černá: Predsa len by som neanalyzovala tú rozprávku ako napríklad Ibsena, kde hľadáme tie motivácie jednotlivých postáv. Ja vždy pri tých rozprávkach veľmi oceňujem to, že tam tie postavy sú v podstate jednoznačné a od tých inscenátorov pre deti sa chce, aby ich jednoznačne poňali. Ja som si pri tej inscenácii strašne oddýchla, že vidím dobre urobený príbeh a že je v dobe, keď sa aspoň v Čechách diskutuje, čo s divadlom pre deti, či sa budeme držať príbehu, alebo budeme objektovým divadlom naznačovať niečo, aby mohli rozvíjať fantáziu. Tak tu som naozaj ocenila, že ten príbeh je konzistentný. (...) To, že udržali tú hlavnú líniu toho príbehu, že pracovali s tým dielom, alebo s tou Snehulienkou v detskom veku, mne to prišlo veľmi dobré v porovnaní s divadlami, ktoré som videla pre deti v Čechách, tak by som povedala, že sa na to pozerám s veľkým rešpektom.

Divadlo Jonáša Záborského Prešov

William Shakespeare

Sen noci svätajánskej

Karol Mišovic: Povedzme si všeobecne, že Sen noci svätajánskej je asi najinscenovanejšia Shakespeareova komédia, asi na svete, na Slovensku je určite najinscenovanejšia, to som si aj overil. Takže vždy prichádza otázka ako to urobiť? Max Reinhardt to urobil niekoľkokrát, myslím, že aj vyše dvadsaťkrát a vždy to urobil inak. Režisér Sprušanský je tiež typ režiséra, ktorý vždy prichádza s novou koncepciou, s novým výkladom, či to už je interpretácia príbehu, postáv a tak ďalej. A zrazu sme sa ocitli v tejto inscenácii v telocvični. Režisér situoval príbeh do telocvične a zrazu sa z nejakého aténskeho lesa stal konkrétny jeden priestor, ktorý mňa osobne bavil 15 minút. Po 15 minútach už pre mňa ten priestor nebol zaujímavý, hralo sa s ním, ale všetko už bolo využité, nedalo sa s ním už nič viac podľa mňa vymyslieť a zrazu chýbal ten aténsky les, metaforicky povedané nejaký labyrint, nejaké miesto plné metafyziky, kde sa splietajú tie dejové línie, kde tie postavy stoja vedľa seba a nemôžu sa nájsť, konkrétne aj abstraktne. Zrazu sa to skonkrétnilo a tým podľa mňa tá inscenácia na niečom stratila, aj samotný text na niečom stratil. Zrazu som nevedel, prečo sú tam postavy Oberona a Titánie, keď

mali tú manželskú hádku, či tí telocvikári hrajú nejakú hru, či sú, poviem to vulgárne, nahulení, alebo či to je už prípadne nejaký ich sen, alebo čo sa to vlastne deje, kde je tá realita. To bol už zámer režiséra, ja som bol z toho dosť zmätený. Ale to sa mi stalo iba pri dvojici Oberon a Titánie. Pri mladých milovníkoch, tomu som tam rozumel. (...) Kostýmová výtvarníčka Dorota Cigánková bola značne ochudobnená o nejakú tvorivosť, keďže nemohla v telocvični nič iné vymyslieť ako tie jarmilky, červené, modré trenky, trikoty a spodnú bielizeň. Takže k tej bielizni, lebo už sa úplne stratím v mojich poznámkach. Vo včerajšej diskusii sme si vypočuli, ako to pán režisér myslel, že je to čistota, je to prebúdzanie jari, prebúdzanie erotického chťiča, prebudenie všetkého, ale pre mňa tá spodná bielizeň bola až príliš prvoplánová. Možno, že má upútať pozornosť divákov viac ako herecké výkony. (...) Je možné, že sa divák sústreďí na tú bielizeň viac ako na nejakú dikciu alebo tlmočenie textu. Čo sa týka toho herectva, Shakespearov text bol tlmočený veľmi nejasne, nie veľmi dôkladne, čo môže byť tým, že sú to mladí absolventi, majú tam veľa fyzického divadla. Dá sa to ospravedlniť, ale naozaj nie vždy Shakespearov text tlmočili, ako by si zaslúžil, lebo naozaj na Shakespeara treba vyzrieť. Zdalo sa mi, že naozaj to bolo koncipované ako pohyb verzus slovo, plus syntéza týchto dvoch, a niekedy to tí herci vykonávali až príliš mechanicky. A to sa týka aj celej koncepcie ich postáv. (...) Hrali príliš mechanicky, niekedy mám pocit, že im uchádzali nejaké vzťahy, uchádzala psychológia, alebo čo majú presne hrať, o čom presne hrajú túto situáciu. Čo bola ešte zaujímavá vsuvka, o ktorej sa aj včera diskutovalo, bol Gustáv Husák ako osol. Každý si to môže vysvetliť ako chce, ja som si kládol otázku prečo? Prečo nie náš súčasný prezident, prečo nie niekto iný? Mohol to byť pokojne aj Václav Havel, Michal Kováč, alebo aj nejaký umelec, ktokoľvek, pokojne to mohol byť nejaký kritik, keď už chceli reagovať na tú kritiku. Ale neviem, či tí 15-roční spoznajú toho Husáka, to je tiež pre mňa otázka. Neviem, či by som ja ako 15-ročný spoznal Husáka. To bola taká jedna dosť polemická časť tej inscenácie. A ešte, aby som iba nekritizoval, ja som osobne prijal tých remeselníkov a pokojne som prijal aj to, že sa zavraždia, že sú v takom obrovskom umeleckom opojení. V tomto predstavení to mohlo

vyjsť, nemuselo vyjsť, ale neviem, či iba pre mňa tá samovražda, aj prvá aj druhá, nebola dostatočne vygradovaná. Ja som teda prijal ten princíp, ale chýbala mi tam gradácia, že mi to má vyraziť dych. Mňa veľmi zaujala postava Kuba Klbka premenovaného na Mikyho. Michal Novodomský podľa mňa úžasne interpretoval toho Klbka ako nejakého pseudo-intelektuálneho umelca, výborne si vytvoril túto svoju figúrku. Mne napríklad tá komunikácia s divákom prišla v jeho prípade celkom vhodná. No pri vyšších kolegoch mi prišla skôr taká prvoplánová.

Elena Knopová: Mne v interpretácii tejto inscenácie chýbalo to podstatné, čo Shakespeare v tejto hre má, a to je stretnutie troch svetov, troch rôznych priestorov, troch rôznych kultúr, ktoré je absolútne zrušené, preto nenastáva žiadna magickosť, žiadne očarenie, žiadne prebudenie sa zo stavu opitosti, ktorá je zároveň akosi nenaplnenou túžbou, akýmsi snom, akýmsi ľudským ošialom. Práve z toho podľa mňa pramení nejaká sexualita, ktorá je výrazne prítomná možno aj v tej Shakespearovej hre, ako to kto číta. Toto sa tu zrazu dostalo do jedného sveta, veľmi prízemného priestoru. Nie prízemného preto, že sa nachádzame v priestoroch telocvične, alebo v priestoroch sprchy, ale kvôli tomu, čo sa tam vlastne všetko deje. Ja som to nepochopila ako prebudenie jari a čistoty. Ja som to pochopila ako naozaj veľmi zmätené hľadanie sexuálnej identity jednotlivých postáv, kde sme mali náznaky nejakej lásky homosexuálnej, lásky heterosexuálnej, kde tej prvej nebolo umožnené rásť. (...) A zase tie prejavy lásky medzi mladými heterosexuálnymi párami boli prezentované ako pomerne šialené, žiadostivé a nebolo to istým spôsobom hravé pohrávanie sa s párovaním, teda také, ako bolo v Shakespearovi. Jediné, čo by ma navádzalo nájsť túto interpretačnú líniu, boli práve choreografické časti, kde to na mňa pôsobilo ako niečo také magické, alebo že prepadli nejakému poblúzneniu, že sú v nejakom tranze. To aj bolo asi také jediné, čo ma na tej inscenácii upútalo, bohužiaľ. Nenašla som tam nič, čo by smerovalo k tomu, že sa bavíme o tom, že toho Shakespeara vykladáme. Dnes okrem tej telesnosti, ktorá bola všade prítomná, od kostýmov až po psychické prejavy, a ktorá pre mňa bola nie už len v náznakoch interpretácia výraznej sexuálnej alebo animálnej zložky človeka a absolútne odbúravala nejaké ča-

ro alebo magickosť, čo mohla byť prítomná v tomto príbehu. Od toho obviňovania, napríklad aj cez postavu osla, teda ja sa pýtam, prečo tam dávať politika a prečo nazvať niekoho takého, kto bol našim bývalým prezidentom, netvorom, lebo to slovíčko tam zaznelo, že je to netvor. To sa mi zdalo trošičku príkre. Boli tam aj obviňovania umelcov a kritikov, vraj aká kultúra, aká avantgarda, na jednej strane sa to dá čítať ako vtip, že si robíme humor aj sami zo seba a nie všetko sa nám podarí a takou prešpekulovanosťou sa možno dostávame aj mimo rámec umenia, niečoho, čo dokážeme vnímať zmyslami ako estetické. Mne pripadali niektoré také apely ako výkriky umelca, režiséra o tom, aká je dnes úroveň umenia komerčná a bulvárna. Nuž ale to by som nemohla sledovať niekoľko rokov tvorbu tohto charakteru, ktorá pochádza aj z tvorivej dielne samotného pána režiséra Sprušanského, lebo aj on značne prispel k tejto bulvarizácii umenia. (...) No hlavne mi tam chýbal Shakespeare.

Dária Féherová: Ja by som chcela využiť, že tu sedíte práve vy, pán choreograf. Chcela by som povedať, že mne sa páčili niektoré výstupy, kde fyzická akcia súvisela so slovom. Hoci včera pán režisér tieto moje dojmy poprel, lebo povedal, že vy ste to nacvičili zvlášť a on si potom povyberal a čosi podosádzal. Ale mala som pocit, že to ide od niekiaľ niekam. Napríklad, keď Oberon hovorí s Pukom a ho stlačí, potočí a s tým, čo hovorí, to súvisí. Ale potom zase sú tam veci, ktoré sú strašne mechanické. To znamená, že podľa mňa by nezaškodilo do toho vložiť aj trochu nejakého toho psychologizmu. Mám pocit, že pre hercov sú to fyzické cvičenia, ktoré keby mali viac vysvetlené v súvislosti s tým, čo hovoria, mohlo by to veľmi dobre vypáliť. Musela som si skôr ja sama v tom vypátrať, že aha, toto je fajn, že možno to tak aj mysleli, ale je to veľmi mechanické, je to strašne technické.

Jaro Viňarský: Ja s vami súhlasím. Tá mechanickosť môže ustupovať aj s tým, že si to obohrajú. Včera som to spomínal, že pokiaľ Sveťo so mnou chcel ísť do spolupráce, kde tá hra mala byť postavená na fyzickom prístupe k herectvu. Z môjho pohľadu sa to nepodarilo úplne, pretože u nás na Slovensku sa týmto spôsobom ešte len začína robiť a je to naozaj pár rokov, kedy tá fyzická rovina herectva začína byť aktuálna. Takže tá mechanic-

kosť trochu pochádza z toho, a tiež z časového harmonogramu, keď som nemal možnosť pracovať s hercami dostatočne dlho, aby som to vypiloval tak, aby sa tá mechanickosť stratila. Úplne sa nedala odstrániť, to je proste dlhšia robota. Skôr ako sme začali pracovať s hercami na tej hre, mal som iba jeden prípravný týždeň, čo je príliš málo. Ja som naozaj za ten týždeň len zisťoval, odkiaľ pokiaľ môžem ísť. Preto aj z môjho pohľadu tá fyzická reč by mohla byť ešte bohatšia, ako bola. Napokon som musel zvoliť aj taký moment opakovania niektorých fyzických motívov, aby zapadali do tej hry a nepôsobili tam, že sa opakujú preto, že by nebolo z čoho, ale aby zapadali. Riskoval som to, že to môže pôsobiť mechanicky, ale verím, že obohraním už v mnohom tá mechanickosť ustupuje.

Dária Féherová: Ja si naozaj myslím, že je to otázka skôr na pána režiséra ako na vás, pretože je jeho úlohou hercom prípadne dopovedať k tej vašej fyzickej akcii nejaké motivácie. Proste, že tá akcia, ktorú robia, z niečoho pramení. Lebo oni niečo robia a niečo hovoria a v zásade to sedí mne, lebo to viem nejako dať dokopy, len viem, že im to nejde z vlastnej logiky.

Jaro Viňarský: Je pravda, že to chvíľu trvalo, že tí herci na to nie sú zvyknutí a že tu také herectvo a performerstvo nie je ešte doma. Ide o to, aby tá fyzická akcia neilustrovala ten text a nepodčiarkovala ho ani v tom pohybe. Pre mňa to je naozaj nová poloha a nové pole pôsobnosti, keďže my ako tanečníci a choreografi nie sme vedení týmto smerom do nejakej spolupráce s činoherným divadlom. V tomto sme viac menej samoukmi alebo priekopníkmi.

Dária Féherová: Preto si myslím, že herci by to mali mať zmotivované, a týmto sa chcem ešte vrátiť k mojej vete, že si myslím, že tá inscenácia je obeťou svojej formy. (...)

Vladimír Štefko: Nazdávam sa, že problém nie je v tom, či je tam dostatok invencie, či je tam dostatok vtipných vecí, nemyslím si, že je problém v tom, či vaša choreografia je dostatočne dôkladná a premyslená. Problém je v tom, že to základné uchopenie toho shakespearovského materiálu je vonkajškové, vnútorné nedomyslené, neštruktúrované. Pričom ja nemám na mysli to, že tam vypadli veľké pasusy textu, že tam nie je Tézeus, a teda ďalší ľudský problém, či bude jeho dcéra poslušná vo vy-

daji a tak ďalej, všetci to veľmi dobre poznáme. Len mne to stále pripadalo tak, že je to rozhodnutie, ako ešte nebol Shakespeare inscenovaný. Už Roman Polák robil takého jesenného o unavenej láske tu v tomto divadle, Vajdička robil zlatú aténsku mládež, nadrogovanú, preháňajúcu sa po lese na mercedesoch, a tak ďalej, a tak ďalej, ale ja som videl už aj predstavenie v telocvični. Konrad robil v Krakove v Starom divadle, no je to už tridsať rokov, Sen noci svätajánskej v telocvični, lenže telesné cvičenia, ktoré tam predvádzal Puk alebo aj iné postavy, vyžarovali akúsi energiu, to neboli gymnastické cvičenia. Puk predtým, než hovorí „ja obletím svet za 28 minút“, urobil niekoľko veletochov na hrazde, a tým tá celá akcia dostávala nejaký zmysel a nejaký význam. Tu je to len, že to je v telocvični. Raz sa to blíži k hodnovernosti alebo k logike veci a inokedy sa to k tej logike nepribližuje. A navyše, keď urobíte takúto scénu, že tam musí byť všetko, čo má byť v telocvični, tam už končí ďalšia invencia. Už to nie je čím rozvíjať, už nie je čím prekvapiť diváka. Pričom ja nehovorím, že tam nie sú pasáže, ktoré sú báječné, vtipné, a tak ďalej, dokonca, že tí vaši hráči sú na tom fyzicky kondične dosť dobre. Ale tá základná vec, že čo ďalej s tým, že budeme hrať Shakespeara v telocvični, to je kľúčová otázka.

Jókaiho divadlo Komárno

Anton Pavlovič Čechov

Višňový sad

Nadežda Lindovská: Ešte kedysi v druhej polovici 90-tych rokov jedna moja známa teatrologička robila taký prieskum moderného mládežníckeho divadla, rozlišovania mladých režisérov v strednej a východnej Európe a veľmi pobavene mi rozprávala o situácii, ktorú zažila v Slovinsku, pretože tam mladí avantgardní režiséri pre seba objavili divadlo psychologického realizmu a stalo sa pre nich veľkou avantgardou. A čas teda pokročil, sme už v ďalšom tisícročí, máme už druhé desaťročie a zdá sa, že aj my v našej situácii, keď divadelníci hľadajú nové cesty v divadle, zrazu keď uvidíme inscenáciu, ktorá ako keby vychádza zo staromódnych tradícií a divadelných princípov, zrazu si môžeme s úľavou povedať, že je to inscenácia, ktorá nás oslovuje, a že možno ani nepotrebujeme, aby na javisku bolo tak veľa inotajov

a výstrelkov a zaujímavých efektov. Práve na toto som myslela, keď som včera videla Višňový sad Komárňanského divadla, inscenáciu, ktorú režíroval pán Huba. Dobře vieme, že je to jeho druhý Višňový sad. Ten prvý bol inscenovaný na javisku SND, zhruba pred 15 rokmi a bol to návrat ruskej klasiky a vôbec ruskej dramatiky na slovenské javiská po roku 1989. A inscenácia komárňanská sa v istom zmysle aj hlási k tejto inscenácii, k tej réžii a k tomu iscenačnému prístupu. A hlási sa otvorene aj po výtvarenej stránke, je tu veľa podobností, ale dvakrát nestúpiš do tej istej rieky, takže s tými podobnosťami prichádzajú aj určité odlišnosti. Je mi sympatické, že tá podobnosť je priznaná, je priznaná aj v samotnej scénografii, ale zároveň v tom výtvornom obraze hovorí aj o tých odlišnostiach, ktoré prišli v roku 2011. Pretože keď si spomínam na scénografiu Aleša Votavu, to si všetci pamätáme ten klavír, ktorý visel medzi nebom a zemou, a ten tu zostáva pripútaný k zemi, ale je tu ešte motív okna. Ten priestor je riešený zhruba analogicky a podobne. Pre diváka po ľavej strane je veľké okno do záhrady, to je ten višňový sad, z ktorého vychádza svetlo, ale teraz sa tie okná zmnožili a všetky tie okná sú zjavne v chátrajúcom dome, pretože všetky tie okná sú naklonené, je to taká zdôraznená hranatosť, taká až chagalovská šibnutosť. Posunutosť tohto sveta je zdôraznená aj v tomto obraze domu Ranevskej, v tom dedičnom, rodnom sídle Ranevskej a Gajeva. (...) A práve táto hranatosť, uhlovitosť, zaostrenosť sa premietla aj do koncipovania jednotlivých vzťahov medzi postavami. Možno je to tiež dôsledok toho väčšieho temperamentu, ktorý majú maďarskí herci a ktorý bolo cítiť aj v tejto inscenácii. Samotný motív domu tu bol znázornený ako nejaký symbolický hrdina, pretože ten dom postupne ožíval a potom zase zomieral priamo pred našimi očami, pretože tak ako je to u Čechova v tých jeho hrách veľkej štvorky – a Višňový sad, posledná Čechovova hra, je vyvrcholením tej veľkej štvorky – aj tu je prítomný istý rituál príchodov a odchodov, návratov a znovu lúčenia. (...) Tá cyklická výstavba sa prejaví aj v tých rituáloch, ktoré si medzi sebou rozohrávajú postavy. Prichádzajúca Ranevská si zabrnká na klavíri a pri odchode sa znovu k tomu klavíru vráti, spomínajúc na to, že je to dom ich detstva, detstva jej a jej brata, kde si spolu zase ako deti zahrajú tú detskú hru a pri odchode si

tú hru znovu oživia, a postupne sa ten dom naplňa hudbou. Aj Gajev si zahrá na klavíri, potom sú zreteľné zvuky židovského orchestra, ktorý niekomu môže vyvolať tú asociáciu, niekomu nemusí, ale pre mňa práve to chagalovské videnie a židovský orchester sa navzájom doplňali, a potom to vrcholí v treťom dejstve tým bujarým veselím na pokraji takého zomierania a potom postupne ten dom teda zase stíchne a až nakoniec vyhasne presne tak, ako vyhasínajú nielen tie staré sídla, ale aj minulosť, staré časy. Mne sa aj videlo, že je to inscenácia o odchádzajúcej minulosti, čo je vlastne vo veľmi čechovovskom duchu. V tejto inscenácii sa nestretne s tým, že by priestor a čas boli nejakým výrazným spôsobom deformované. Vlastne inscenátori ich akceptujú. Došlo k istým škrtom a istým skráceniam textu, ak som dobre zachytila, ale v podstate inscenátori sledujú Čechova a Čechovova hra je práve modelová v tomto zmysle, že naozaj je to rozprávanie príbehu o zanikajúcich svetoch, zanikajúcich vzťahoch, o odchádzajúcich vzťahoch a ľuďoch, ktorí si už zjavne nevedia nájsť miesto v budúcnosti. Je to taký ten mýtus, ktorý Čechov zakódoval do textu svojho Višňového sadu a vidíme, že Višňový sad patrí medzi zvlášť inscenované Čechovove hry. Možno práve preto, že cítime, že sme sa rozlúčili s niečím a že to lúčenie ešte akosi stále trvá, a vstupujeme do novej éry, ostrejšej, krutejšej, agresívnejšej. A toto všetko bolo cítiť aj v tejto komárňanskej inscenácii. Napríklad už len cez to, akým spôsobom boli prezentovaní sluhovia. Mám na mysli Firsu a Jašu. Firs je zosobnením starého sveta a jeho veľkoleposti, je vlastne tým najväčším pánom na javisku, keď sa to tak zoberie, lebo v tých snehobielych rukavičkách, snehobielym golieri je absolútne dokonalý zlomok starého sveta, priam skoro smokingový. Na druhej strane je tu Jaša, ktorý je už človek inej éry a stále posiela toho Firsu, aby konečne zomrel, aby mu uvoľnil priestor. A tento Jaša, to už je jasné, že už nebude dlho sluhom, že to už je akoby začínajúci tvrdý manažér, biznismen, človek novej éry. Ja by som povedala, že táto inscenácia pokračuje v podstate v mchatovskom kľúči, ale v mchatovskom kľúči bez toho, aby kultivovala za každú cenu mchatovské cliché už odžitú, ale teda v mchatovskom kľúči už využívajúcom poetiku divadla prelomu storočia, začiatku nášho tisícročia. Ale mchatovský kľúč vidím práve v tej filozo-

fii vnímania ľudského života a človeka. Čiže tak ako bolo v mchatovskej tradícii, že postavy Čechovových hier boli v podstate sympatickými ľuďmi, ktorých sme vnímali, chápali a vedeli im odpustiť aj ich hriechy, aj ich nedostatky, tak tento postoj cítim aj v komárňanskej inscenácii. Vedeli sme pochopiť aj majiteľov domu, ktorí namiesto toho, aby zabojovali za tento dom, namiesto toho, aby sa prebudili, oddali sa osudu, hoci rozlúčka s ich domovom nie je pre nich vôbec ľahostajná. Z toho, ako hrala Eva Bandor Ranevskú, bolo cítiť, že je to pre ňu istá dráma, ale ona nevstupuje do mnohých zákonitostí života, v ktorých už žije podnikavý Lopachin, ktorý je vlastne plebejec, potomok nevoľníkov snažiaci sa stále dostať do rodiny Ranevskej, priblížiť sa k nej, a ktorý stále nevie nadviazať ten kontakt. Vstupuje do dialógov rodiny vždy nejakými poznámkami nie celkom korektnými z hľadiska slušnosti, z hľadiska zvyklostí tejto rodiny Ranevskej, a preto sa vždy nejako zmení téma rozhovoru, alebo zostáva mimo. A tak v závere, keď sa mu podarí kúpiť statok, dom, tak je v tom aj jemne akoby akt pomsty. Je to Lopachin z tých Lopachinov, ktorí sú v istom zmysle platonicky zaľúbení do Ranevskej, ale to neustále odmietanie, aj odmietanie jeho pomoci, s ktorou sa snaží prísť, ho napokon akoby oprávni k tomu, aby si ten najkrajší majetok na svete privlastnil a tú krásu napokon zničil, vyrúbal ten višňový sad. Keď hovorím o mchatovskom cliché, tak mi nedá nespomenúť, že je spojené aj s tým, že herci, ktorí hrali v čechovovských inscenáciách, sa v nich natoľko udomácnili a nechceli sa s nimi lúčiť, že starli s tou inscenáciou. Keď sa inscenácia hrávala 20 rokov, tak už po čase sa posúval vek postáv, a tak sme zvyknutí už skôr na Tri sestry, ktoré majú okolo štyridsiatky, hoci ony sú medzi dvadsiatkou a tridsiatkou, sme zvyknutí aj na postaršie Ranevské. A keď sa na javisko vráti Ranevská, ktorá v podstate u Čechova je 41-, 42-ročná žena, to je ešte stále kvitnúca žena, ktorá ešte naozaj môže byť hriešna, ba čo viac, je to ako keby to babie leto u ženy, ktorého sa ona s ešte väčšou intenzitou chytá, a tak keď Eva prichádza k nám ako takáto mladá Ranevská, je to trošku nezvyčajné, ale je to absolútne v súlade s literou autora. (...) Táto mladá Ranevská toho správneho čechovovského veku je naozaj hriešna, je výbušná, je taká dekadentná, prichádza v tých višňových šatách a znovu na plese má

také višňové šaty, je ohnivá, je zvláštna v tých svojich zmenách nálad. (...) No nie je to inscenácia iba o nejakých sólistoch. Je tu zachovaný, a to je znovu v intenciách mchatovského kľúča, a to je v dobrom, je tu zachovaný princíp ansámblovosti. Aj to je blízke poetike Čechovových hier, pretože tu nenájdem hlavného hrdinu, ale kolektív postáv a ich dráma je hlavnou témou hry. Aj tu sa stretávame s hereckým kolektívom, ktorý je dosť vyvážený, každý má svoje miesto, každá postava má svoj charakter, ktorý je odlišný, takže postavy nám nesplývajú do jedného celku, je to spoločenstvo postáv, spoločenstvo tých čudákov. Je tu zaujímavý aj Gajev, je tu zaujímavá aj Šarlota v nohavičiach, v mužskom obleku. Táto inscenácia má svoj dynamizmus, nemôžeme hovoriť, že by tu boli nejaké dlhé pauzy, počas ktorých by sme sa mali nejako veľmi trápiť a prežívať. Má to naozaj svoj rytmus, svoj dynamizmus a svojho kolektívneho ducha, ale aj svoje poetické videnie. Je to kultivované divadlo, ktoré dýcha príbehovosťou, a prihovára sa k duši a hovorí nám o našich svetoch.

Vladimír Štefko: Dost' živo si pamätám množstvo Višňových sadov na Slovensku, ale aj inde. Martin Huba ako režisér išiel aj v tej inscenácii v Národnom divadle, aj v tejto komárňanskej inscenácii istým spôsobom proti prúdu. Priznám sa, že keď som videl Višňový sad s visiacim klavírom a s Milkou a s Lacom Chudíkom, bol som istú chvíľu zaskočený, pretože tá inscenácia sa vymkla z radu takého kritického čítania životopisov Čechovových hrdinov, ako to povedzme prinášal Miloš Pietor, alebo Ľubo Vajdička veľakrát aj tu v tomto divadle, keď sa dôraz kládol na nekomunikatívnosť, neschopnosť, nedispozíciu žiť, existovať a tak ďalej, na to, že postavy si neuvedomujú čas, neuvedomujú si partnerov a tak ďalej, čiže sú akýmsi spôsobom vytrhnuté z reality, čo samozrejme všetko u toho Čechova je. Starý dobrý Anton Pavlovič už na začiatku minulého storočia priniesol témy a pohľady na svet a na človeka, ktoré o pol storočia objavovalo divadlo existenciálne a divadlo absurdity, groteskné divadlo, Dürrenmat a tak ďalej. A zrazu Martin Huba urobil Višňový sad, povedal by som noblesný, šarmantný, veľmi jemný. Na rozdiel od predchádzajúcej formy inscenovania Čechova u nás, ale aj niekde inde, táto inscenácia Višňového sadu išla proti prúdu v tom, že sa postavila na obranu slušných ľudí, slušných hodnôt, toho, od čoho

sa už odchádza. Akoby v tejto hre znel posledný výkrik toho, že ľudia môžu byť aj láskaví, aj vzdelaní, aj noblesní, aj nezákerní, a tak ďalej. V tom išiel Martin Huba proti dovtedajšiemu prúdu. Táto inscenácia určite má nejaké filiace s tou v Národnom divadle, ale nenazval by som to viac než isté drobné príbuznosti, ale ide tiež trochu proti prúdu, a pani docentka to povedala dosť presne, akoby sa vracala k tej mchatovskej tradícii. Všetci dobre vieme, že aj Anton Pavlovič nebol veľmi nadšený, ba bol priam nespokojný, keď Stanislavskij s Dančenkom mu tvrdili, že to sú drámy. Nato on povedal, kdeže, veď to sú komédie, tí moji hrdinovia, to sú srandovné figúrky a postavy. A Martin Huba stavia v svojej inscenácii týchto ľudí ako skutočne účinkujúcich v dráme svojich súkromných životov, ktoré sa ešte križujú s drámami tých ostatných postáv. Tu nefunguje to, čo sa predtým hrávalo ako isté izolácie medzi postavami, ale naopak, istá tragichnosť osudu týchto postáv je navzájom poprepletaná, tu sa nerozpadá tá societa na tých, ktorí sú viac alebo menej nešťastní, nešťastnými sú tu vlastne všetci, aspoň takto som to ja vnímal. A z toho samozrejme vyplýva aj istá expresivita hereckého výrazu, nie sú tu, ako Nadka povedala, ani sentimentálne, ani nejaké emocionálne pauzy na doznievanie emócií, žiadne impresionistické ozveny nálad a atmosféry, všetko je vecné, povedal by som triezve. (...)

Martin Huba: Tak som sa hádam naučil, že pokiaľ sa dá vyhnúť odsúdeniu človeka, tak sa o to treba snažiť, a pokiaľ tu odznelo, že tá inscenácia je o ľuďoch plných chýb, tak si myslím, že je to stále do určitej miery aktuálna hra. Všetci sme plní chýb a ide len o to, do akej miery sme schopní cez svoj osobný príbeh byť tolerantní k chybám toho druhého. Isteže, keby sa Ranevská s bratom zachovali rozumne a poslúchli by rozumné stanovisko Lopachina, zradili by seba, zradili by svoju podstatu, zradili by princíp, ktorým boli vychovaní. A práve si myslím, že v dnešnej dobe sme dosť pohotoví toto spraviť. Samozrejme, je tu ešte aj tá vec, či dnešnom svete sa vôbec dá vybudovať nejaký pevný hodnotový systém, takže vlastne ani nemám čím zradiť, keď ponúkam praktické a lopachinovské riešenia vecí. A tu je milé to, že aj ten praktikizmom a pôvodom zradený Lopachin, ktorý počúval hlas zdravého rozumu, sa s tým praktickým riešením napred obrátil

na tých ľudí, vlastne im ponúkol to riešenie a až po ich odmietnutí sa rozhodol on pre to praktické riešenie, teda pre zničenie višňového sadu. Ja si myslím, že každý z nás sa v menšej alebo väčšej miere stretol s tým, že ak zničíš svoj višňový sad, našiel si riešenie. Teraz ide len o to, či zradíš ten višňový sad, či ti to stojí zato, alebo ti to zato nestojí. Ja som videl tiež strašne veľa Višňových sadov, povedzme v hokejových dresoch alebo na lyžiach a podobne. Stále však chcem veriť, že s materiálom a s kartami, ktoré rozdal Anton Pavlovič, sa dá spraviť zaujímavé divadlo bez toho, že by som používal nejakých žolíkov. Ešte na okraj toho, čo Čechov popísal ako komédiu: je pravda, že Stanislavskij tú inscenáciu zničil a on bol nešťastný. Aj ako mu hrali tie Čajky a to všetko, tak on zo zlomyseľnosti povedal, že „však ja tam napíšem, že je to komédia, však netreba nad každou vetou tam tri štvrté hodiny plakať“. Takže on to s tou komédiou nemyslel doslova. (...) Chcem sa vrátiť k tej rozporuplnosti v nás. Tam je, myslím, ešte jedna zásadná vec, ktorá nad ľudstvom ako takým visí, a to je moment zaradenia podľa pôvodu. Či chceme, či nechceme, ten sa narodil ako sluha a títo sa narodili neviem už ako kto, do degeneratívnej typizovanej spoločnosti, ktorá sa zákonite už prepadá sama do seba. Nuž ale aj tá má svoj príbeh, aj tá má svoje právo na umretie, tak ako ten chlapec zase má právo ponúknuť, alebo prísť s praktickým riešením. Sú tu dva hodnotové systémy, ktoré často prinesú aj veľmi humorný aspekt, ale je tam predovšetkým aspekt smútku ľudského údely. A v tých našich príbehoch, a práve to je na tom milé a tragické a dojemné, cítiš nejakú tú spolupatričnosť ľudského rodu. Aj keď v súčasnosti, myslím si, prechádzame veľmi špecifickým stavom, prvýkrát sa ocitáme v situácii, že sa nepotrebujeme... Aj manželstvo vzniklo preto, že to ľudia potrebovali, aj rodiny zostali spolu, lebo sa potrebovali, aj žena si našla muž aj muž ženu, lebo sa potrebovali. Dnes je tento moment neobyčajne oslabený, prakticky prestáva existovať, preto aj väzby medzi ľuďmi sú ďaleko menej pevné. Ocítame sa v nejakom zvláštnom štádiu, keď nepotrebujeme väzby. A preto mňa zaujímajú tie väzby, ktoré voľakedy boli veľmi silné, ktoré tu medzi tými ľuďmi sú. Tie väzby sú plné paradoxov. Samozrejme, že tá žena (Ranevská) je skazená, dal som to tam, aby to počula tá dcérka, ktorá si tiež vytvorí vzťah k svojmu strýko-

vi na základe toho, čo hovorí o jej matke: že je to jedna skazená žena. Tie paradoxy ľudského údely sú strašne prítomné. A ešte tak na záver, prečo vznikla tá podobnosť s Alešovou scénou. Mňa tieto grotesky a naturalizmus baví, samozrejme nikoho nenahovárám, aby ma za to chválil, ale mňa vzrušuje prítomnosť naturalizmu ako takého, lebo si myslím, že sme zakotvení v naturalizme a do akej miery surreálne vidíme, tak to už je asi vec nášho vzdelania. Rád lietam v oblakoch, ale chcem vidieť, ako sú vysoko tie oblaky od zeme, nerád lietam bez toho, aby som cítil tú kotvu, tú podstatu, od ktorej tie oblaky uleteli. Na scéne je skladačka z okien. Tie okná som 25 rokov musel umývať pod tvrdým dozorom mojej matky. Bolo to v mojom rodičovskom dome. Dnes musel ten dom odísť z nášho vlastníctva. Prvé čo bolo, že noví vlastníci vytrhali okná a nahradili tieto storočné okná plastovými. A tak som zavolať Cillera, či by sme s tým vedeli niečo spraviť. No tak sme tie vytrhané okná zobrali, poskladali do tejto surreálnej kompozície, a tak som im ponúkol také dôstojné zavŕšenie púte. To už len taká súkromná bodka na záver, o tom, ako k tejto reminiscencii oknovej scény prišlo.

Divadelný ústav Bratislava – Štúdio 12

Júlia Rázusová, Michal Baláž

Barbados

Dária Féherová: V prvom rade objasním, že Barbados je vlastne mliečny zub z Divadelného ústavu, projekt pre ľudí, ktorí majú prvýkrát šancu pracovať v profesionálnych podmienkach. Povedala som si na konci a teraz to zopakujem, že bolo to milé. Čo to slovo milé vlastne znamená? Je to milé a bolo to naozaj milé cvičenie a bodka. Tým to vlastne skončilo. (...) Problém vidím v predlohe, je to nejaký otvorený tvar, ktorý nie je dokončený. Konflikt tých dvoch svetov, ktorý oni sa nám nejako snažili nastoliť a ja som si to interpretovala ako svet tých divadelníkov, ktorí sa tak zainteresujú do toho divadla, že niektorí už nechcú prestať hrať, ale tieto indície boli možno len pre mňa, keďže viem, že sú to študenti VŠMU, a tak som hádala, že niektoré veci sú aj ich vlastné, tak som sa pokúsila si to vysvetliť. Konflikt dvoch svetov ostal nevyužitý. Ten druhý svet, ktorý nám ponúkali, ten svet hier a ja neviem čoho všetkého, divadelné dob-

rodužstvo, vlastné pravidlá hry. (...) Lenže tie pravidlá, ktoré nastali, neboli ničím extrémne, ani ničím zaujímavé, bolo to také jemné pohrávanie sa s fantáziou, ktoré ale bolo vlastne veľmi povrchné. (...) Je to nedokončené, je to proste veľmi otvorené, nedorobené, plytké.

Elena Knopová: Ja som sa pred nedávnom stretla s takým prístupom k inscenovaniu, je to zvyčajne študentský postup, ktorý využívajú na rozvoj tvorivosti, alebo tvorivého myslenia a ono to pozostáva z nejakej improvizovanej tvorby, ktorá ale nie je pod vedením režiséra. Je to v podstate o tom, že sa nachádzate v nejakom špecifickom priestore, účastníci, ktorí sa nikdy predtým nemuseli stretnúť, určia tému a na základe tej témy počas hry, počas improvizácie si vytvárajú vlastné pravidlá hry a vzniká koniec koncov potom akýsi inscenačný tvar. Príbuznosť vidím práve v spôsobe tvorby. Zrejme si určovali tému a počas témy si oni tvorili pravidlá tej hry, kedy vystupovali vlastne z tých postáv, respektíve kedy boli kým, pretože tam sa stierala hranica medzi civilnou osobou a hrdinom na javisku, ktorý plnil takú dvojúlohu, hral sa na herca a pritom tam boli veľmi ľahko dešifrovateľné znaky civilnej osoby; a zároveň akýsi imaginárnu, alebo fantazijnú hru o tom, že sme na Barbadose, čo všetko ten Barbados má, čo všetko ten Barbados môže znamenať a ešte sa tam do toho miešalo nejaké záhadné, pre mňa a dlho utajované tajomstvo choroby a vzťahov, ako sa tam teda tie vzťahy medzi sebou menia. Pre mňa sa to skončilo možno až príliš rýchlo, lebo aj keď tá hra má svoje vyústenie, tak zvyčajne nejakými krokmi buď vyhrávame, alebo sa blížime do cieľa.

Vladimír Štefko: Mňa zaujalo to, že títo mladí ľudia, ktorí sa nepochybne cítia ako avantgardisti, – aj keď toto slovo sa už používa dosť nepresne, takže prosím berte ho v úvodzovkách, – že sa odhodlali vrátiť k postupom aj k výrazu starému tri štvrté storočia a možno aj viac ako storočie, zo začiatkov povedzme symbolizmu v Paríži Paula Forta, alebo povedzme dadaistov z dvadsiatych, alebo z tridsiatych rokov minulého storočia. Tým nechcem povedať, že to kopírujú, ja si skôr myslím, že oni netušia, že už mali nejakých predchodcov a že to, čo sa vydáva za objav je tu staré 150 rokov, nuž ale, čo už.

Matej Moško (divadelná veda VŠMU): Teraz budem asi rozprá-

vať trochu z opačného uhlu pohľadu. Najprv teda reagujem na pána Štefka, autori sa naozaj nepovažujú za nejakých objaviteľov, alebo experimentátorov. Myslím, že to bolo strašne zle uvedené, keď teda prišiel niekto na začiatku a povedal, že ide o experiment. (...) Pre mňa na tejto inscenácii je mimoriadne pozitívne – a tým aj odpovedám na Dáriinu otázku prečo išli do Mliečnych zubov a prečo to nerobili v škole, – že v škole určite majú mantinely, určujúce čo musí tá inscenácia mať, a že musí byť formálne čo najlepšia. Tu toto nemuseli a mohli si robiť naozaj cvičenie a nejakú takú absolútnu voľnosť v hravosti a v tvorbe, ktorú im škola až tak veľmi nedovoľuje. (...) A to je to, čo pre mňa bolo úplne úžasné, že sa vykašľali na akýkoľvek akademizmus. To, čo zobrazili, nám naozaj ponúklo kopec možností, klauniádu a podobné tieto vysoké termíny a oni si povedali, my si urobíme takéto cvičenie, ktoré nás bude baviť a to je to, čo pre mňa je divadlo. (...) No treba poznamenať, že tu im to nevyšlo, záver som neodčítal ani ja, po tejto inscenácii som bol sklamaný. V Štúdiu 12 im záver väčšinou vyjde a je to vypointované. (...)

Vladimír Štefko: Hovoríte radosť. V divadle je vždy skoro tragédia, keď je radosť na javisku a v obecnstve nie. Ideálne je to vtedy, keď sa radujú jedni aj druhí. V Čechovovi sa radujete? V Richardovi III. z čoho sa budete radovať? Že Macbeth zavraždil kráľa? A ešte je chvíľu na to aj hrdý? A jeho pani ho za to pochválila?... To je veľmi zvláštna kategória, radosť na javisku. Ja viem, čo asi myslíte, ale nemožno to takto zovšeobecniť, že radosť tvorcov okamžite sa rovná obrovské umelecké víťazstvo. S tým mi nechodte na štátnicu.

Jaro Viňarský: Ja si myslím, že trošičku ste z vulgarizovali, čo Matej hovoril. Ja si myslím, že mal na mysli takú tú hravosť v tvorbe, ktorá sa nejakým spôsobom preniesie na javisko a môže to byť aj mega deštruktívna hra, môže to byť aj mega smutná hra plná tragédie, čohokoľvek, ale môžete tam cítiť, že sa to hralo prosťe. Som rád, že si začal túto tému akademizmu a tak ďalej. (...) Nová éra, ktorú by som ja ani nedefinoval ako zlú, alebo dobrú, (...) je to len nejaký prirodzený prechod, ktorého sme sami súčasťou, čiže nie je to ako ničenie nejakých štruktúr, alebo už aj keby sme sa na to pozerali aj z nejakého deštruktívneho uhla pohľadu, že sa rútime do nejakého chaosu, nie je to nič čo nás na-

padá z vonku, my si to akýmsi spôsobom vytvárame a sami sa tam posúvame.

Oleg Dlouhý: Vy viete o tom, že akademizmus je niečo ako chytľavá choroba, ktorú treba liečiť ako AIDS, sú isté základné remeselné zručnosti, sú isté základné znaky tvorby, ktoré sa môžu nazývať tak, či onak, ale aj bezbrehá improvizácia vedie do pekla a v podstate ak sme nezdíľali absolútne nadšenie a eufóriu, alebo možno až nejaké transcendentálne úlety, tak to len preto, že jednoducho sa pohybuje niekde na inom brehu. Za to netreba nikoho ukrižovať, ani páliť, ale netreba ho ani nadhodnocovať. Improvizácia, na to prišli niektorí majstri už v minulosti, aj takí ľudoví umelci, ktorí nemali Vysokú školu múzických umení a združovali sa pod firmou Commedia dell arte, zistili, že si musia tú improvizáciu dobre nacvičiť, lebo improvizácia nie je to, čo mi slina prinesie na jazyk, to je nedisciplína, improvizácia je to, čo viem uvedomele činiť a vždy nanovo a bohatšie, zaujímavejšie, ale tak ten uvedomelý, ten racionálny prvok tam nemôže chýbať, nie je dominantný, ale je vnútorne prítomný.

Bábkové divadlo Košice

Marta Gušniowska

O bračekoch, sestričkách svätého Františka

Elena Knopová: (...) Príbeh sv. Františka je dosť komplikovaný. Viera, ktorú hlásal, sa dá označiť za vieru lásky, čo je asi najpozitívnejší cit aj v súčasnosti. Je o tom, že sme všetky živé tvory na Zemi stvorené Bohom a mali by sme sa k sebe správať s láskou, úctou, bez ohľadu na to, že niekto koná aj horšie veci, učiť sa odpúšťať. Toto je veľmi dôležité posolstvo pre dnešného človeka, či je to človek dospelý, dospievajúci, alebo či je to dieťa. A ak dieťa pochopí, že svet tak ako je zložený, funguje určitým spôsobom ako súkolie a ak sa to súkolie riadi pozitívnymi hodnotami, tak sa na nich dajú stavať ďalšie pozitívne nastavenia, či už v súkromnom živote, alebo v profesnom živote, alebo v kontakte s inými ľuďmi, zvieratkami a tak ďalej. A teraz konkrétne k tej inscenácii. Vlastne je to pomerne jednoduchý príbeh, kde sa ale pre mňa táto kresťanská filozofia trošičku vytráca, ale nachádzam ju v príbehu postavy sv. Františka, ktorý sa stretá-

va s jednotlivými postavami, a tá filozofia sa buduje tým spôsobom, že sa kryštalizujú vzťahy. S tým, že tie zvieratká väčšinou majú rôzne neresti, majú aj negatívne ľudské vlastnosti, ktoré boli veľmi pekne načrtnuté ako trebárs spory, malichernosť, alebo hádky a škriepnosť, ktorá ale vyznieva, ak sa na to človek pozrie z nadhľadu, až smiešne. (...) Tieto jednotlivé stretnutia boli po výtvarnej aj hereckej stránke veľmi dobre zvládnuté. Postavy zvierat boli veľmi pekne načrtnuté, myslím si, že ako typy ľudí. Vypichli sa určité vlastnosti, ktoré by deti mohli veľmi rýchlo rozlíšiť a veľmi rýchlo spolupracovať. Toto bolo asi aj zámerom tvorcov. (...) Hneď na úvod je odokryté, že ide o kontaktné, interaktívne predstavenie, kde sa budú inšcenátori snažiť zapojiť do tohto predstavenia aj detského diváka. Myslím, že detský divák reagoval veľmi pozitívne. Čo by som ale trochu vytkla je to, že vy tam máte peknú variabilnú scénu, pekne načrtnuté postavy zvieratiek, ktoré s Františkom komunikovali, ale dve postavy na vrchu tej vašej scény boli František a Klára. Teda dospelý František, čo ja som zo začiatku vôbec neodhalila, ja som nevedela, či je to nejaký rozprávač, alebo je to jeho otec a matka? Prírodzene ma to zvädzalo týmto smerom a nikto sa to nedozvie až do konca predstavenia, že to je František a Klára. Ide tu o paralelný, taký súkromný príbeh lásky a obety, keďže vieme, ako sa odvíjala Klárina cesta, že vstúpila do kláštora, že bola z bohatej rodiny a že pre lásku k Františkovi objavila lásku k Bohu a vieru. Takže toto mi ostalo tak slabo načrtnuté, hoci oni ako takí sprevádzatelia príbehom dopovedávali a upozorňovali na tie dôležité hodnoty prostredníctvom veľmi krásnej metafory. Teda, že niečo kladieme ako kvietok za kvietkom do toho venca a ono nám to tam bude držať, aj keď tam bude jeden krajší kvietok, druhý bude mať iný tvar, inú farbu, inú vôňu a niekedy to tak aj my ľudia popletieme v tom živote. Táto metafora sa mne osobne zdala taká mimoriadne vhodná, taká dokresľujúca ten príbeh, že aj keď by sa s tým stretli staršie deti, nájdú si takúto výpoveď. Čo oceňujem mimoriadne aj na texte, ale aj na tej inscenácii, je to, že ste položili dominantný dôraz na pozitívne ľudské hodnoty ako je priateľstvo, šťastie, láska, a to v nekarikovanej podobe. (...) Boli tam aj veľmi pekné slovné prešmyčky a metafory. Myslím si, že rôznymi takými malými bodmi sa dá viesť aj dospelý divák

alebo rodič, ktorý ide do divadla, že sa mu otvorí nejaká otázka. Môže to teda priniesť dôležité posolstvo aj dospelému divákovi. (...) Na čo treba dávať pozor v takýchto inscenáciách, že keď už ste sa dostali na tú východniarsku dedinu, hoci to asi nekorespondovalo s textom autorky, mala to asi byť talianska dedina, však? (...) Keď už ste to dali na tú východniarsku nôtu, ale ste aj povedali, že rízky, sú rezne, aj tie ďalšie slovíčka, že bandurky sú zemiaky, to bolo veľmi dobré, aj vtipné. Ale možno by bolo dobré nedávať tam už lososa a také moderné prvky. Zdalo sa mi, že s týmto sa mohlo ešte trošičku popracovať a pohrať sa. (...) Vycizelovať slovník. Myslím si, že táto inscenácia bola veľmi pekne vyvážená v tom, ako sa zobrazovali poklady sveta a trebárs poklady ducha, nejaké duchovné hodnoty, v prijateľnej a zrozumiteľnej miere. (...) Jedinú pripomienku mám, čo sa týka spevu, tam bude asi treba popracovať na tom, aby ste jednoducho ladili. (...) Celkovo si myslím, že je to dobrá inscenácia, veľmi vhodná, keď si zoberiem variabilnosť tej scény, na rôzne prehliadky a festivaly. Táto inscenácia je vyvážená, kompaktná a prináša do dnešného sveta dôležité posolstvá.

Oleg Dlouhý: Ja len také tri krátke poznámky. Chcel by som upozorniť pána kolegu Kolbašského, že ja chápem, že môže herca zmiasť veľký priester, ale mal som veľký problém vám rozumieť. Vy ste tak preduchovníli toho Františka a tak ste z hĺbky duše rozprávali, že som mal problém. To je aj artikulácia, aj modulácia hlasu. Tak by som vám odporučil, aby ste sa trošku viac osmelili a ovládli hlasom aj takýto veľký priester. Druhá poznámka: bol som príjemne potešený, nie som pravidelným divákom bábkového divadla, ale v tomto predstavení som si všimol aj hereckú disciplinovanosť a nenadužívanie komediálnych situácií, ktoré sa tam ponúkali. To sa týka najmä asi pána Orgována, čo slúži ku cti, pretože by to zničilo celý ten tvar, bolo to myslím na hrane. Už len samotná výtvarná stránka je veľmi úderná a nesie v sebe veľmi veľa vizuálneho humoru a ešte keby sa zmnožoval ďalšími takými momentálnymi improvizáciami, viem si predstaviť, že by to mohlo síce vyvolávať salvy smiechu mladého diváka, ale asi by ho to odpúťovalo, takže celé sa mi to herecky zdalo byť disciplinované. A tretia poznámka skôr k réžii: dosť dobre som nerozumel, alebo som sa nevedel vysporiadať s riešením

frivolnosti tej gazdinej. (...) Možno by nebolo od veci považovať, či tam celkom funguje vnútorná logika.

Vladimír Štefko: Ja som mal podobný problém to nebo identifikovať od začiatku, skôr mi to vychádzalo tiež ako istý paralelizmus starších a mladších, ale to nebo došlo až možno v polovičke. Možno to chce nejaký drobný detail. Ale ako ja hovorím, podporiť to niečím by nebolo od veci. Takže s vašim súhlasom uzavriem túto rozpravu.

SKRAT Bratislava

Dušan Vácn a kolektív autorov

Napichovači a lízači

Kamila Černá (Divadelný ústav CZ): Tá scéna v súvislosti s pomenovaním sveta, tie podoby novodobých firiem vlastne boli na jednotlivých malinkých scénach. V podstate všetky miesta, s ktorými sa človek behom života stretne, od toalety po mikrovlnku, posedenie v kaviarni... Myslím, že to bolo veľmi dobre vymyslené. Problém týchto hier, ktoré pracujú s motívmi našej súčasnosti, väčšinou spočíva v tom, že potom sa autori musia vyrovnáť s tým, ako tomu dať nejakú dramatickú svorku a väčšinou aj ako to zakončiť. Tu sa vôbec nehovorilo o konci tejto inscenácie a ten, ja sa priznám, bol pre mňa veľkým problémom. Keď sa končia jednotlivé príbehy tých postáv a posledný obraz, keď sa tam objaví „Arbeit macht frei“, ja som otrasene uvažovala, či som naozaj do toho niečo neinterpretovala, pretože tam premietate scény aj z koncentráku? Nie? To už som asi videla viac, ale mne to prišlo trochu cez čiaru. Chápem, že by to malo znamenať, že tí jednotliví hrdinovia sú v podstate väzni svojho spôsobu života a svojej práce a tých strašných vzťahov, ktoré tam fungujú, ale ja sa proste nemôžem zbaviť tej konotácie toho sloganu s koncentračnými tábormi. Pre mňa to proste bolo slaboduché, to sa nehnevajte, ale tam predsa len títo ľudia majú dve možnosti, a tamtí ľudia tie dve možnosti nemali. A z toho dôvodu mňa to ako diváka naštvalo, ako kritička som o sebe pochybovala, či to náhodou neinterpretujem až moc priamočiaro, či ste tým nechceli povedať ešte niečo iné. (...) Takto zle na mňa zapôsobil koniec tej inscenácie, ktorú som inak brala a chválím to v tých jednotlivých motívoch a v tom, ako ste ich poskladali.

(...) Niektoré tie scény samy o sebe sú veľmi dobre napísané, svižne to za sebou ubieha a dobre som sa bavila. Ale ten koniec pre mňa bol neadekvátny k celej tej inscenácii. (...)

Romana Maliti (Skrat): (...) Ten slogan na konci „Arbeit macht frei“, ja som to skôr vnímala ako asociáciu, samozrejme, aj s koncentračným táborm, ale vnímala som to aj ako asociáciu určitého klamstva alebo pretvácky, kde vlastne nevieme, do čoho ide, len sme niekde koncentrovaní, pracuje sa, ale v skutočnosti sa to vydáva za niečo iné.

Vladimír Štefko: (...) Tá asociácia je evidentná, ale je ešte aj taká možnosť, že aj ten mechanizmus nacistického Nemecka sa začínal podobným spôsobom, že ten úrad, ktorý mal na starosti rozvoj efektívnosti práce, že tam tiež boli takéto neobyčajné striktné mechanizmy a pravidlá a keďže Nemci majú radi pravidlá, tak to s veľkým nadšením dovedli do absolútnej dokonalosti. Takže ja som videl aj takéto prepojenie, že toto, čo sa teraz deje, nie je zbožštenie práce, to je hypertrofia výkonnosti, ktorá bude mať čo nevidieť veľmi zhubné následky. Teraz ešte to manažéri považujú za úžasnú vec, ale o pár rokov to civilizácia škarredo odnesie. Takže ten „Arbeit macht frei“, je ozaj háklivá záležitosť, ale mňa sa to tak nedotklo, že by to bola priama asociácia na koncentračný tábor. Ale chcel by som niekoľko slov povedať na tému, či tam je, alebo nie je príbeh. Ja som to videl druhýkrát, prvýkrát som to videl v Nultom priestore v Bratislave a tiež si myslím, že tam došlo k takému zvláštnemu paradoxnému javu v oblasti pojmoslovia, keď slovenskí ľudoví autori na začiatku 20. storočia a na konci 19. storočia písali obrazy zo života. Ferko Urbánek, Tajovský a tak ďalej, nebudem historizovať. Že istým spôsobom ambíciou tejto inscenácie bolo vytvoriť obraz, ktorý nepracuje s príbehom, ale sériou situácií, ktoré sa poskladajú do akéhosi symptomatického celku. Ani ja som nevnímal, že tie postavy organicky prechádzajú ako autentické figúry zo situácie do situácie, možno by sa dalo s istým zjednodušením povedať, že v každej tej situácii je tá figúra akoby nová, iná. Samozrejme majú isté blízkosti, isté afinity, isté podobnosti, pretože to všetko v tom celku je strašne podobné, strašne nalinkované, určené. Je to také ako vlak z ktorého nemožno vystúpiť. Takže to je vlastne naplnenie jednej z postmodernistických tendencií, proste

postmoderna opúšťa príbeh, opúšťa charaktery, niekedy opúšťa aj typy, ale skladá svoj obraz zo situácií. (...) Takže ten, kto sa pokúšal spraviť si z toho príbeh, sa asi dosť narobil na tej bratislavskej inscenácii a zrejme asi ani nedospel k nejakému rezultátu, kde, čo, kedy, s kým a akým spôsobom. Podľa mňa je to obraz istým spôsobom virtualizovaný, hovorím istým spôsobom len preto, že sa nápadne podobá realite.

Elena Knopová: Problém nastával práve v tom. Keby sa tie situácie nesnažili urobiť nejakú vývojovú krivku práve cez postavu šéfky, tak podľa mňa by to bolo oveľa zrozumiteľnejšie ako obrázok, skladačka tohto sveta. A práve tu sme sa dostali k tomu, čo ste hovorili, že je to všetko také podobné, že príbehy ľudí v tých firmách sú akoby cez kopír. Ale práve v tom prostredí firmy, keď sa pokúsia na dvoch postavách urobiť aspoň náznak dejového posunu, tak to bolo pre mňa takým problémom, že či sa nedalo vymyslieť niečo také, aby to fungovalo ako skladačka tohto sveta. (...) Tieto dva princípy, pokus o nejaké nadviazanie dejovej línie ma tam zrazu vyrušil, lebo už som potom hľadala ďalšie pointy, či mi niečo neuniklo, či to nechce byť nejaká skladačka.

Vladimír Štefko: Obávam sa, že vám začínam rozumieť, pani kolegyňa. Ale samozrejme, dalo by sa fabulovať, ale ako som včera hovoril, kritik nemá režírovať, ani nemá dramaturgovať, na to sú iní ľudia. Ja si myslím, že tento problém, ktorý Elena Knopová teraz pomenovala, možno súvisí s tým, že tie jednotlivé scény, mal som takú asociáciu, že sú ako kóje na výstave, to členenie priestoru, to sú ako exponáty, tu je to, tu je Benka a tu je Alex Mlynarčík a tak ďalej. Že tie jednotlivé výstupy nie sú rovnorodé, čo do kvality, čo do sémantickej, významovej závažnosti. Že niektoré sú skôr takou ilustráciou veci, priblížením akejsi atmosféry, a niektoré idú trošičku hlbšie. Len neviem, či sa to dá, možno sa to dá, nejakým spôsobom ich vyvážiť. Ale nazdávam sa, že tá inscenácia je značne zrozumiteľná.

Oleg Dlouhý: Tieto obrázky z dnešného sveta, mne to pripadá ako taký rodinný album. Inak mne na tejto technológii prekáža, že neviem odčítať také zásadnejšie posolstvo, nejaký význam, nejakú myšlienku. Mne to celé pripadá, a o tom je aj pre mňa problém nešťastného sloganu „Arbeit macht frei“, že to je také neznesiteľne ľahké pohrávanie sa s obrázkami, kde ako keby zá-

merne sa neselektovalo medzi závažnosťou banality. A banalita je iba banalitou, alebo má nejaký presah. A tá technológia, ktorou sa uberá Divadlo Skrat, nechcem generalizovať, ale tak sa mi radia niektoré inscenácie k sebe, prevláda nad nejakou takou ambíciou. Ja viem, že to nie je požiadavka, ktorú musia všetci naplňovať, ale mne chýba naplnenie takejto ambície urobiť niečo viac ako len súkromný album fotografií toho, ako som niekde prešiel po ulici. Neupieram, že nad tým premýšľajú a že sa radia, ale mne táto technológia je málo. Obávam sa, že podsúva, že netreba premýšľať nad tým, čo žijeme a v čom sa pohybuje, treba to zaregistrovať a priradiť k ďalšiemu a ďalšiemu zážitku a čo si s tým urobíme, to nám je absolútne ľahostajné. Tam potom hrozí, že vytvárame priestor pre ďalších manipulátorov, ktorí nič nepotrebujú, len jednu nepremýšľajúcu, v prvej signálnej sústave sa pohybujúcu masu, ktorá bude nabádať: „Nepremýšľaj, lebo budeš niečo nevhodné do tejto spoločnosti!“ Takže mne prekáža na týchto inscenáciách taká pre mňa neznesiteľná ľahkosť pohrávania sa a prepletania závažnejšieho s menej závažným, bez nejakého domyslenia dôsledku. A zase je tam pre mňa signál „Arbeit macht frei“. Lebo ja som tam bohužiaľ videl v nasledujúcom zábere graficky deformované masy obetí koncentračných táborov. Ja som tam videl hlavy, proste vo mne to evokovalo okamžite. Neviním z toho tvorcov, len upozorňujem, že to má možno aj nechcené konotácie.

Vladimír Štefko: Pán doktor Dlouhý otvoril jednu tému, ktorá presahuje, by som povedal, hranice divadla Skrat. A tá je: s akou ambíciou dnes divadlo, najmä to, ktoré sa hlási k postmoderne, predstupuje pred svojho diváka. Nebudem tu vypočítavať aké hry, aké inscenácie tohto pôvodu existujú, čo sme v poslednom čase videli a čítali, ale je tu veľmi zreteľná, markantná odlišnosť od všetkých predchádzajúcich epôch divadla. Všetky, od tých 2500 rokov starých zo starého Grécka, až po, povedzme, surrealistov, existencionalistov, ale aj socialistických realistov, mali ambíciu vypovedať o stave ľudských a civilizačných vecí s tým, že pripojili raz intenzívnejší, raz menej intenzívny komentár, alebo, ak chceme, stanovisko. Produkcie tohto typu, ako robí divadlo Skrat, a netýka sa to len tejto inscenácie, sa naozaj uspokojujú s konštatovaním. To nie je ich výmysel, ani negatívum, to je

generálna tendencia istej etapy divadla a drámy (ale tú drámu by som tu spomenul len v úvodzovkách). Je to syndróm konštatovania. Tu to máte, takto to vyzerá v tej fabrike, teda firme (vizionárskej), takto to vyzerá u susedov a takto to vyzerá v celej našej spoločnosti, nikto nikoho nepotrebuje, nikto s nikým nechce, alebo už nevie komunikovať, celý svet sa zmenil na systém akejsi subalternácie, nejakých schodov, po ktorých môžem a nemôžem chodiť. Ale je to len obraz. Samozrejme, aj obraz môže byť aj čímisi, čo by sme mohli nazvať varovaním. Ale nemyslím si, že títo „napichovači a vylizovatelia“ sú takým obrazom, ktorý by v obecnstve vyvolal nieže katarziu, na to zabudnime, ale ktorý by istým spôsobom vyvolal aspoň zimomriavky po tele. Aj ja mám podobné trápenie ako pán doktor Dlouhý pri inscenáciách tohto typu akejsi zníženej ambicióznosti zaujať k zobrazovaniu javu nejaké stanovisko. A teraz váham, či to je filozofický aspekt, že svet ide okolo nás a my sa len tak dívame, netušiac, že sme zároveň súčasťou toho sveta, alebo či je to alibizmus, že my sa do ničoho nepletieme, nič nekomentujeme, my len predložíme akúsi mozaiku toho, čo v realite existuje.

Dária Féherová: Ja by som sa chcela vrátiť k tomu divadelnému zobrazeniu, pretože ja mám pocit, že sme ušli k nejakému filozofovaniu o téme. A bez ohľadu na to, či už ide o syndróm konštatácie, či je to ilustrácia, alebo či je tam posolstvo, chcela by som hovoriť o tom, ako sa to naplnilo divadelne. Skrat nám ponúka témy a vlastne nerobí nič pre to, aby ma to zaujímalo celé, lebo je to len ponúknutá téma o ktorej sa hovorí, ale nie je tam nič navyše divadelne. Baví ma to polovicu, lebo po tej polovici odčítam systém. Ponúkate nám témy v tých rôznych výsekoch a bavíme sa o tom, že táto chce mať dieťa a tá druhá ho práve má, alebo že ona tam chcela ísť pracovať, ale nemá vizitku. Sú to také tie banalizované výseky z našich životov. Divadelne tam nie je nič viac, čo ma má upútať.

Vladimír Štefko: To možno súvisí aj s tými vecami, o ktorých som hovoril, že s úbytkom témy alebo ambicióznosti témy, úbytkom príbehovosti a nejakých ostrejšie črtaných postáv nastáva aj úbytok divadelnosti. To sa mi zdá byť dosť prirodzené, nie náhodou vznikla línia minimalistického divadla.

Matej Moško: Hovorili ste o tom, že experimentátori dosť často

len zobrazujú realitu bez toho, že by niečo k tomu ešte dodali nejakú myšlienku. No práve pri tejto inscenácii som mal opačný pocit. Práve kvôli tomu, čo ste tu komentovali, ten slogan „Arbeit macht frei“, nechcem byť ani buran, ani neúctivý voči všetkým obetiam, ale on bol natoľko neprijateľný, že až ma vytrhol z toho bežného prijímania. Zrazu mi povedali niečo viac a ukázali mi hrozbu, ktorá ma donútila premýšľať, a to je, myslím, že v tomto prípade prínosom.

Elena Knopová: Ja by som len doplnila tú našu debatu, lebo my sa len tak pohrávame s tým slovíčkom postmoderna, prisudzujeme mu všetko možné. Ono je symptomatické takéto postupovanie, či už pri divadelných koncepciách, či už pri písaní dramatických textov, alebo pri autorskej a tímovej tvorbe, že sa skladá tá skladačka situácii, alebo akýchsi príbehov. Kedysi sme sa ešte na škole učili o tom, že všetky veľké príbehy už vymreli, že už existujú len tie naše malé každodenné príbehy, ktoré musíme žiť. A táto neskoro moderná kultúrna situácia do bodky naplňa toto zistenie. Myslím si, že aj tá mladá generácia, ktorá asi predovšetkým je publikom divadla Skrat, potrebuje iné stratégie komunikácie než generácie staršie. Myslím si, že asi tie malé každodenné príbehy jednoducho nasycujú tú tému dnešného sveta. Nedostaneme sa bližšie ani k tomu obrazu alebo k niečomu, čo si musíš vyskladať ty sama. Možno to nám vadí, že sa od nás vyžaduje nejaká aktivita mozgu. Máme premýšľať nad tým, prečo sa nám niečo nepáčilo aj esteticky, pretože je to proste symptomatický jav, nielen čo sa týka Skratu, ale symptomatický jav mnohých divadiel, ktoré pracujú takýmto spôsobom alebo takouto metódou tvorby. Pre mňa je dôležitejšie to, do akej miery sú relevantné témy, ktoré prinášajú, do akej miery ony rozvirujú môj pocitový svet jednotlivca. Vyžadujú, aby som rozmýšľala aj nad tou banalitou, aj nad tým, čo mi tam nepovedia, prečo všetko tak schematizujú, prečo používajú ten civilný jazyk a prečo ho vyprázdňujú, pretože to mi hovorí práve tie posolstvá, ktoré chceme počuť. My sa už nevieme normálne rozprávať, my si už nevieme porozumieť, tie naše príbehy sú naozaj také banálne a hlúpe, že by sme sa mali aj zamyslieť nad tým, čo žijeme. Aký je ten môj príbeh malý, z čoho sa skladá ten náš dnešný svet, a pritom sa neustále odvolávame na niečo

veľké, na niečo, čo by nás možno malo spasit', čo očakávame, čo by sa malo stať.

Vladimír Štefko: Možno to súvisí s tým, že už nie sú veľkí ľudia, teda nemyslím na centimetre ani na kilogramy, ale ľudia s nejakým veľkým formátom. Ideálny človek je slušne disciplinovaný, maloformátovo rozmerný človek, to je absolútny ideál. A tam sa veľké príbehy neodohrávajú, veľké príbehy sa odohrávajú pri konfrontácii veľkých osobností, veľkých udalostí. Dnes už aj veľké udalosti, napríklad na Blízkom východe, sa berú ako všedná záležitosť každodennej informačnej situácie. Ak ste chceli so mnou polemizovať, tak sa obávam, že nie sme od seba tak polemicky vzdialení. Keď som hovoril o postmoderne, tak som nehovoril s odsudkom, postmoderna jednoducho taká je. Či už tomu dáme taký, alebo onaký prívlastok, nič sa na veci nezmení. Či s ňou budeme súhlasiť, alebo sme jej odporcami, znovu sa nič nezmení. No ale myslím si, že sme sa od Skratu dostali trošičku ďaleko, hoci nie sú to nezaujímavé témy.

Slovenské komorné divadlo Martin

Jozef Hollý / Dodo Gombár

Kubo (remake)

Vladimír Štefko: Ja len hádam pripomeniem, že slávny kolobeh tejto hry sa začal práve v tejto budove v roku 1949, keď dovtedy len ochotníkom známu hru Jozefa Hollého objavilo martinské divadlo a keď jej podoba, upravená podoba, lebo nehrali originálny text, sa stala takým, povedal by som, všennárodným majetkom, že priam zľudovela. Takmer každý pozná vety ako „Anča, ja mám nožik“, ktorú Jozef Hollý nikdy nenapísal, alebo „Anča, nepôjdem k vám, lebo mi poješ makové buchty“, to je tiež veta, ktorú nikdy Hollý nenapísal. O rehabilitáciu originálu Hollého hry sa úspešne pokúsil režisér Vajdička pred mnohými rokmi, možno tridsiatimi, v tomto divadle. My sme tu videli naozaj niečo celkom iného, remake, ktorý vychádza pravdepodobne z tejto slávy Kuba v martinských uvedeniach, je nejakou reakciou na to, je nejakou reflexiou a akou, to nám povie Karol Mišovic.

Karol Mišovic: Priznám sa, že mám veľmi rád, keď dramaturgia, režiséri, alebo akýkoľvek tvorcovia divadla dokážu, že nielen Molière a Shakespeare majú hry, ktoré dokážu povedať niečo

súčasným divákom, dokážu ich interpretovať novým pohľadom, súčasným pohľadom a je podľa mňa výborné, že dokážu nájsť aj hry v slovenskej klasike. Kubo v réžii Doda Gombára je takým priamym dôkazom, že Kubo sa dá urobiť nanovo a inak. Ako už pán profesor povedal Kubo tu bol, Kubo tu je, nedá sa od Martina proste odlúčiť. (...) Ja som tam odčítaval nejaké intertextuálne odkazy na tie predchádzajúce inscenácie, ako napríklad ten domček, ktorý putoval v králikárni a ktorý na konci rozdrvili ako v slávnej Vajdičkovej inscenácii, alebo aj tie folklórne vločky, ktoré boli ale absolútne defolklorizované, a potom napríklad aj to, že Kubo nie je ten zaostalejší, že všetci tam hrbú, idú po peniazoch a on je tam iba taký prostáčik, ktorý sa iba okolo nich pozerá. Ale už aby sme sa dostali k inscenácii, ktorú sme včera videli. Ja som osobne prijal, že režisér sa snažil priblížiť k súčasnému divákovi, že to nebola nejaká pieta k Hollému, alebo pieta k Vajdičkovi, že to bolo niečo nové a že to bolo divadlo na divadle. Pre divákov je vždy lákavé pozrieť sa do divadelnej kuchyne, do zákulisia, len sa mi osobne zdalo, že v tejto inscenácii je omnoho zaujímavejší práve ten príbeh tých divadelníkov, tých študentov, ktorí po pätnástich rokoch túžia opäť hrať, alebo oprášiť túto inscenáciu. Veľmi ma zaujal ten štýl, akým to hrali, tá naprostá štylizácia a zrazu verzus absolútne civilné polohy. Prvých 10,15 alebo 20 minút som rozmýšľal, prečo to tak je, rozmýšľal som nad významami a potom som vlastne odhalil, že to je remake, že to je divadlo na divadle, a zrazu ma začal zaujímať príbeh tých jednotlivých divadelníkov, čo sa stalo, prečo to takto hrajú, a že to sú všetko vlastne skrachovanci, že vyštudovali herectvo a, bohužiaľ, nikto sa tomu herectvu nevenuje, okrem Kuba, okrem toho prostáčika, ktorý jediný z nich je v situácii mimo králikárne a jediný z nich aj dokáže vychádzať a vchádzať do tohto priestoru s rebríkom, až na poslednú scénu, keď po rebríku vystupuje Lovecký – Dominik Zapríhač. Odčítal a prijal som témy ako strata ilúzie, osobná alebo profesionálna skrachovanosť, rozklad vo viacerých rovinách, len je otázka, prečo práve Kubo, prečo nie Dobrodružstvo pri obžinkoch, prečo nie Sluha dvoch pánov, prečo práve Kubo slúžil ako to podhubie k tomu, aby sa hralo divadlo na divadle, aby sa zobrazil nejaký príbeh hercov a ich životov po škole. To mne robilo asi najväčší problém, keď som začal po-

stupne vnímať, kedy hrajú naozaj príbeh Kuba a kedy hrajú ten svoj reálny príbeh. Začal som v tom mať zmätok v posledných scénach a záverečná scéna, to bol absolútny zmätok. Súvisí to podľa mňa s tým, že režisér Gombár mal obrovský počet nápadov. Naozaj tam bol nápad za nápadom, ktorý ale postupne rástol do takého kvanta, že už prestával mať pre mňa zmysel a bol to pre mňa zmätok nad zmätok a nevedel som, čo si mám myslieť, čo mám z toho odčítať, čo to znamená a hlavne, prečo to takto je. Témy boli dobré, aj tá králikáreň po výtvarnej stránke, ja som to prijal a odčítal, že ide o rozpad ľudského individua, že ľudia sú už také vyprázdnené králiky, ktorým už ide iba o jedlo a o sex a sú uzavretí v nejakej králikárni a nemajú možnosť úniku, ani metaforického, ani fyzického. Musím veľmi pochváliť herecký súbor martinského divadla, lebo dlho som nevidel a na Slovensku už teda tobôž nie, takú zohratosť a zároveň štylizáciu. (...) Naozaj s obrovskou energiou prichádzali na javisko, vytvárali jednotlivé akcie, jednotlivé charaktery, figúrky a absolútne sa nezaoberali nejakou psychológiou, proste automaticky išli, nebola cítiť žiadna nútenosť a bola cítiť absolútna energia, spontánnosť a radosť z divadla. Inscenácia je kvalitná, ale podľa mňa by vydala na ďalších šesť inscenácií, lebo pre mňa to bol niekedy proste až nelogický chaos vo všetkom a stále zostáva otázka, prečo práve Kubo. Áno, Kubo je zakotvený v Martine, dozvedeli sme sa, že Kubo bol vybraný ako prvý, koncepcia vznikla ako druhá, ale prečo to nebolo Dobrodružstvo pri obžinkoch, alebo niečo iné, alebo prečo to nebola iba hra o nejakom ročníku, ktorý sa po 15 rokoch stretne a odzrkadlia sa tam nejaké ich životné osudy, ako to napríklad zobrazil Bukovčan v Pštrosom večierku?

Matej Moško: Ja som tiež dosť dlhý čas sledoval ten začiatok ako niečo naozaj čisté aj herecky aj štýlovo a bol som potešený. Potom som začal tak isto ako Karol hľadať, prečo to takto robia a čo z toho nakoniec vznikne. Potom prišiel ten zlom, keď som zistil, že hrajú divadlo na divadle, po piatich minútach som bol totálne zhrozený a mal som chuť vstať a odísť, to trvalo až takmer do samotného záveru, a potom som si uvedomil, že sa znovu dostali do niečoho čistého, paradoxne ten chaos a bordel, ktorý bol v strede, zrazu úplne všetko do seba zapadlo. (...) Pretože aj v tej hre, v Kubovi, keď si to tak vezmeme, je kdesi

v strede tiež strašný bordel, proste každý chce nejakou intrigou niečo vymyslieť, niečo urobiť, aby nakoniec z toho vyšiel najlepší, a tak to vlastne pretavil Dodo Gombár aj do tej hry divadla na divadle. Čiže ukázalo sa, že tak isto ako Kubo je jeden jediný, ktorý naozaj niečo úprimne tam zažíva a na nič sa nehrá. Bol tam strašný pesimizmus zo súčasného života, že žijeme prázdne životy, že sa nám stačí len fakt poriadne opiť a sme spokojní, a k tomu tento priam až mentorský, pre Gombára celkom príznačný pohľad na aspoň jednu postavu, ktorá nejakou poučuje tých ostatných a niečo strašne múdre im povie. (...) Musím povedať, že po dlhom čase, teda neviem, či som niekedy mal katarziu, ale včera hej.

Róbert Mankovecký: Aby ste sa dozvedeli, ako to bolo: oslovili sme Doda Gombára na spoluprácu a dohodli sme sa na tom, že by chcel pokračovať v nejakej línii. A tá línia je: Nový život, Psie srdce, Štúrovci. Všetky tri sú divadlá na divadle, alebo jedno z toho je koncert na divadle. Dohodli sme sa na tom a hľadali sme titul, ktorý by sme mohli robiť. Zdalo sa nám byť zaujímavé robiť Kubo, lebo to bol veľmi silný odkaz najmä pre Martin, pre túto budovu, lebo práve tu bolo prvé uvedenie Kuba ešte v roku 1905, rok po jeho napísaní. Takisto sme spomínali, že v roku 1949 ho inscenoval Ivan Geguš s Kronerom. Pýtali sme sa Zuzky Kronerovej, ako to vzniklo. Tie vety si vymysleli Kronerovci, ktorí hrali pár. „Anča ja mám nožik“ a podobné vety, to je ich. Nevymyslel to ani Geguš, nevymyslela to Holéciová a Martin Hollý, ktorí boli upravovateľmi toho textu, ktorý teraz poznáme. Potom Kubo režíroval Ľubomír Vajdička. Jednoducho preto sme chceli tento text. A potom vznikalo niečo ako koncepcia, čiže vymýšľalo sa, ako by to mohlo vyzerat a aké by to mohlo byť, a vymyslelo sa, že to bude nejaký ročník, že budú spolu hrať. Dodo Gombár určite vedel, že chce ten tím, s ktorým robil Štúrovcov. (...) Ja osobne súhlasím s tým, že na prvý pocit je to naozaj taký bordel znakov a odkazov, s tými zajačiami hlavami, aj hádzanie chlпов a tak ďalej. Myslím, že Dodo veľmi presne vysvetlil hercom všetky motivácie, konania, prečo je kde ktorý znak. Robili to radi a vedeli, čo robia. Oveľa ťažšie sa to ale spätne číta. Naozaj som Dodovi povedal, že sa to podobá na „free jazz“, o ktorom sa hovorí, že sa veľmi dobre hrá, ale veľmi zle počúva. Počul som názor ko-

legu, že na tretíkrát pochopil, o čo vlastne ide. Taký bol aj osud premiéry. (...) 90% divákov, lebo na premiéry chodia takí premiéroví diváci, bolo zhrozených. A potom ešte boli reprízy, kde odchádzali aj tak, že búchali dverami. Ale sú mladí ľudia, ktorí sú celkom nadšení, takže býva aj standing ovation a už aj normálne reakcie, lebo na premiére sa smiali, myslím, dvakrát.

Oleg Dlouhý: Viem, že ten neporiadok je cielený a všetko, ale trošičku sa aj ja prihovám zato, že by bolo možno prospešné urobiť malinkú selekciu, lebo ono sa to prekrýva. Základná slušnosť je, že sa herci navzájom neprekrývajú. Chcelo by to asi ešte raz si to trošku kritickejšie pozrieť a veci, ktoré sa prekrývajú, nejakým spôsobom upozadiť, aby to bolo čitateľnejšie. (...) Ja by som sa skutočne v tej strednej časti snažil o nejakú selekciu, pretože je tam tak strašne veľké nasadenie, že sa tam stráca pointa. Od začiatku som čakal, kedy sa to pletivo otvorí, to pletivo by malo byť nejakým prekvapením, nejakým vyvrcholením. Nezдалo sa mi, že je to vyvrcholenie, chce to nejaké načasovanie tej inscenácie, možno je tam toho skutočne príliš veľa, aby tie jednotlivé gestá, jednotlivé postoje boli nejaké čitateľnejšie.

Róbert Mankovecký: Samotný ten text Hollého a myslím, že to vie každý, kto sa ním nejako bližšie zaoberal ... keby to ten Kroner tu neurobil, tak Kubo by nebol slávny, ani ochotníci ho nejak veľmi nehrávali a začali ho hrať intenzívne vďaka Kronerovi. Hollého text je veľmi jednoduchý a ťažké je nájsť tam niečo, čo by bolo dramatické. To nie je Tajovský, to nie je Nový život.

Oleg Dlouhý: Áno, ale rovnako sa to podarilo aj Ľubovi Vajdičkovi v slávnej martinskej inscenácii a ja teda možno niektorých naštvem, ale pre mňa to bolo čitateľné a tiež to bola v dobrom slova zmysle nadinterpretácia.

Nadežda Lindovská: Ja by som len chcela povedať, keď sa tu spomínala tá inscenácia Vajdičku, tak vlastne tam, kde končí Vajdičkova inscenácia, tam asi začína terazší Kubo, ten remake, čiže v tom svete, ktorý vôbec nie je folklórne radostný a čistý, ale je to svet, ktorý je svetom rozkladu. Tých prvých 20 minút sa táto inscenácia hrá ako istý komiks a ja som to prijala, zdalo sa mi to veľmi vtipné. Úžasným spôsobom tam hrajú herci, ktorí sú nesmierne presní v každom geste, v každej intonácii, v každom pohybe, čo momentálne v slovenskom divadle je vzácný

jav. Tých prvých 20 minút a záver inscenácie je to, čo mňa oslovilo, medzitým je tu skúmanie, kam až sa v tej negativite dá prísť, ale kde inscenátori podľa môjho názoru niekoľkokrát menia pravidlá, na základe ktorých vytvárajú inscenáciu. Začíname komiksom, potom divadlo na divadle, králikáreň a niekoľkokrát sa to mení, vlastne narúšajú svoje vlastné pravidlá, my sa už v tom neorientujeme. Diváci majú trošku problém s odčítaním, o čo vlastne ide. No a ten záver, ktorý je krehký, má úžasne vybudovanú atmosféru a zrazu človeka zase chytí za srdce. Myslím na ten začiatok, na to, ako je to modelované, keby sa touto cestou išlo dôsledne až do konca, možno by sa tam dali realizovať aj tie iné polohy, aj to divadlo na divadle. Skutočne mi to pripomenulo Psie srdce.

Róbert Mankovecký: To bola úloha, ktorú sme si uložili s Dodom na začiatku, že hrajú po 15 rokoch inscenáciu, ktorá bola veľmi slávna a veľmi dobrá v tom čase. Takže Dodo mal vymyslieť a zrežirovať tých prvých 20 minút, aby to bolo akože veľmi dobré, veľmi dobré divadlo. Mohlo by to byť celkom dobré aj celé také, ale takto sme sa dohodli.

Vladimír Štefko: Ja si myslím, že ani tá komiksová poloha by na celý večer nevystačila.

Divadlo Ivana Palúcha Banská Bystrica

Viera Dubačová, Jaro Viňarský

Helver a tí ostatní

Vladimír Štefko: Ďakujem Vám, máme ešte pred sebou predstavenie Banskej Bystrice, ku ktorému úvodné slovo povie pán doktor Dlouhý.

Oleg Dlouhý: Pohrávanie sa s realitou je celkom prirodzená vlastnosť, alebo téma v divadle, ten začiatok neviem inak nazvať, pohrávanie sa s realitou. Úplne na začiatku priznám sa som sa tešil, že postavíte možno aj svoje úspešné a možno aj tie neúspešné periódy z tohto svojho pôsobenia pred nejaké krivé zrkadlo a že sa budeme tak strašne smiať, že nám budú slzy tiecť, s tým, že na záver si skutočne uvedomíme, že sa nad touto témou nedá nič iné urobiť len zaplakať. Ešte sa mi tak zdalo, že dievčina, čo tam robila pracovníčku z ministerstva, stále som mal dojem, že som ju niekde videl tancovať, tak som si to stá-

le splietal dohromady. Bolo tam niekoľko, prepáčte, že poviem nepresne scudzovacích momentov: chipsy, jednohubky, ale ten efekt sa pre mňa nedostavil, to krivé zrkadlo som ja neodčítal, možno som stál mimo, možno keby som sedel za tým stolom, ale keď som sa pozeral na ľudí, ktorí sedeli za stolom, tak som nemal pocit, že by sa v ich očiach zrkadlilo pre mňa nejaké krivé zrkadlo. A ostal som strašne v rozpakoch, lebo hovorím si tak: Bože Kriste toto je čo? Nevieť k tomu zaujať stanovisko, ostáva mi to len také nejaké gesto, ktorého obsahu nerozumiem, ktoré nepočujem, nevnímam, nevidím. A zasa je to také nadužitie, potom nastanú neúmyselné zlomyseľnosti ako spomienka na Projekt svadba zo Žiliny, ktorý sa tiež dlho pohrával s fikciou a ja nemám rád, keď ma v divadle nútia, okrem toho, že to môžem sledovať, k nejakým ďalším aktivitám, vyslovene som vždy pobúrený keď ma nútia postaviť sa, zatlieskať, alebo robiť iné opičky. A tam sa mi to celkom pozdávalo, preto som stál tak ostentatívne na boku. Ale ešte stále som si hovoril, no dobre, tak pokus nevyšiel, takže hádam snáď tá druhá časť môže fungovať. Inšpirácia, príbeh Helverovej noci od Villqista, netreba tomu pripisovať samozrejme nejaké veľké významy, alebo hlboké objavné obrazy sveta. Villqist nie je ani O'Neill, ani Čechov, ale na druhej strane napísal jeden veľmi sugestívny, úprimný obraz konfliktu silného, alebo plnohodnotného a neplnohodnotného člena spoločnosti a využil podľa mňa celkom umne obľudnú dobu nástupu totality, ktorá veľmi rada narába s ľuďmi, ktorí sú ľahko manipulovateľní a každý, kto nie je plnohodnotne sám osobnosťou a nemá dostatočne vypestované obranné mechanizmy, tak je ľahulinkým sústom a Helvera vlastne dovedú k tomu, že matke na záver neostane nič iné, len syna zmárniť. Asi po piatich minútach som si uvedomil, že ja som toto asi videl, že tanečník spod scény prišiel na javisko a tak sa mi to vracalo, dosť som z toho bol zdesený a zmätený. Táto vaša parafráza Villqistovej hry, sa pre mňa veľmi, veľmi vzdialila od toho ako som ja túto hru poznal a aj ten modelový vzťah 2 ľudí mi ostal veľmi málo čitateľný, pretože mnohé základné príznakové detaily neboli dostatočne čitateľné. Ľutoval som svaly pána Viňarského keď tak chodil v deformovanej podobe, v miernom podrepe a celá tá chôdza štylizovaná, no ale to mi je trochu málo na to, aby tá ina-

kosť stála v nejakom dramatickom kontraste, komunikácia, alebo vzájomný vzťah týchto dvoch osôb v deformovanom priestore, ktorý sa dá prečítať, alebo ja som ho prečítal ako priestor, ktorý neumožňuje byť samým sebou, že ma deformuje, že mi nedáva dostatočný priestor, končí apokalyptickým obrazom rozpadu tej podlahy. To je nejaká taká moja, tá fikcia, ku ktorej sa ale dobrovoľne priznávam.

Vladimír Štefko: Ďakujem pekne. Skôr, než sa pustíme do debaty, ja by som sa rád opýtal taký detail, možno pán Kmet' by mi mohol na to odpovedať, paródia spisovnej slovenčiny v tej tlačovej konferencii, tá bola nejaká cielená? Bola to nejaká ťažká práca, alebo to tak ľahko bezprostredne išlo?

Viera Dubačová: Ja vám len vysvetlím tú konferenciu. Vlni bol rok chudoby a ja som bola za Slovensko pre európsku komisiu na ambasáde. A keďže som chodila po Slovensku a medzi právnikmi. Škoda, že ste nemali originálnu predlohu, nemohli sme to vytlačiť, ono to bolo robené trochu inak, pretože my máme priestory a ešte sme pol hodinu predtým uvažovali, že či vôbec tú konferenciu dáme. Ja som prosila Marcela, aby to vysvetlil, keďže to nie sú herci, ale sú to skutočne právnicki. My sme vlastne túto inscenáciu venovali a tým, že je inšpirovaná Villqistom, tak ja by som chcela len jednu vec zásadnú povedať pán Dlouhý. Ja som režisérka a mám za sebou 15 ročnú prax s postihnutými, nepočujúcimi, utečencami, technik za mnou, ktorý tam robil má takúto jazvu, čo ho čižmou chcel zabiť ruský vojak. Ja som v tomto prostredí každodenne. Ja som sa chcela po 15 rokoch, keďže som odišla z divadla z Pasáže vyrovnáť s touto témou a ja som nič iné neurobila, iba som zobrala svoj príbeh, ja som vám nič iné nechcela ukázať a viete prečo? Lebo si každé ráno kľaknem na zem a pozerám sa či mám igelitovú tašku s bielym obsahom od auta. Ja by som sa smiala, ja sa smrti nebojím. Ja som chodila na tie konferencie, ja som plakávala pri svojich ľudských príbehoch, to bol jeden prepáčte mi, ja som sa v živote tak nepogrcala ako pri tých konferenciách, keď som rozprávala o ľudských osudoch a to bolo jedno na akej pôde. A bolo jedno či sú to akademici, alebo sú to ľudia bez vzdelania. Ako dnes tu pracujem naozaj, robím divadlo, robím aj smiešne kusy, ten najsmiešnejší bol teraz na zastupiteľstve, aj si ho režirujem. A som preto

stretla Jara Viňarského, som mu vravela, že to urobíme a mali sme rôzne nápady a v podstate jednu časť to vám už asi povie Jaro k tomu, lebo ja som sa potom nechala, ja som už len rozprávala. Je hrozne ťažké uchopiť akúkoľvek tému v súčasnej dobe. Ja nie som postmoderna a nie som ani klasická dráma. Ja sa pýtam kde je katarzia a ja fakt som veselá ako v celku, že sa snažím akože, že byť nad vecou, ale touto inscenáciou som zrazu už ani nechcela byť, ani nič, lebo tá fáza, keď som sa aj smiala, už mám aj za ňou. Ja už by som totižto chcela začať robiť normálne divadlo a normálnu drámu na Slovensku a už sa tomu budem dokonca venovať. A viete iba jednu vec vám poviem, táto spoločnosť je absolútne apatická, absolútne slabá, lebo nechce byť silná, absolútne bez individualít a osobností, absolútne bez ľudskej osobnej slobody, bez toho a teraz na akejkolvek pôde, na umeleckej, politickej, alebo ekonomickej, čo je absolútna tragédia. My nechceme preniknúť, alebo niečo. My sme si vlastne s Jarom odohrali jeden príbeh iba, likvidácia, pretože poviem vám to veľmi primitívne, ak sa matke narodí postihnuté dieťa, tak celá táto ťarcha tejto spoločnosti na ňu spadne, jednoducho na ňu spadne a to nie je Villqist, že Jaro bol postihnutý a ja mama, nie my sme vlastne len chceli pocitovo ukázať, že s tým postihnutým na mňa padnú názory spoluobčanov, ľudí, politikov.

Vladimír Štefko: Dobre, ďakujem pekne, chcem sa kolegov ešte opýtať či nechcú k tej inscenácii niečo povedať?

Elena Knopová: Ja by som chcela, že som asi pochopila, že z Villqista je tam len nejaká inšpirácia, skôr ma prekvapil ten priestor, kedy dochádza k deformácii teda aj pohybovej aj držania tela a z tohto som asi vyvodila také tie závery, že asi to bude o tom akým spôsobom sa vy potrebujete odpútať aj od minulosti, ale tá skúsenosť neustále bude na tých pleciach, že ten Villqistov príbeh zrazu s tým akoby aj istým spôsobom korešpondoval, ten pocit zodpovednosti a viny matky zároveň, že sa stalo vlastne niečo nie celkom prirodzené a síce, že priviedla na svet postihnuté dieťa, ktoré bude jej radosťou a záťažou do konca dní, o ktoré sa treba aj starať, ale zároveň, ktoré si žije aj vlastným životom a možno tie ich pohľady na svet sa nikdy nestretnú a budú v istom uzavretom priestore vzájomného vzťahu, pretože tá krv nie je voda samozrejme ona sa nerozpuští.

Viera Dubačová: To čo máte tú vašu dušu, tú vašu slobodu, to je vlastne o vašom umení, to je o čomkoľvek, to je o tom príbehu, ktorý vlastne hľadáme, čiže my sme vlastne v podstate, to už je viac taká Jarova parketa, že ja som len prijala, že mne sa ten nízky strop, tá nízka kuchyňa páči. Je to o tejto spoločnosti, to je práve o nás o každom z nás, ktorý je tu zdravý. To je o mne, o Jožkovi, o Marienke a o našej republike o nás všetkých, o našom radostnom, alebo neradostnom živote, to je o tých debatach, tých témach, príbehoch.

Nadežda Lindovská: Pani Vierka, ale veď vy ste jedna z tých ľudí, ktorí sa vedeli narovnať, ktorí stoja narovnané a ktorí presadili úžasné veci, ktorí z tej slobody a napriek všetkým prekážkam dokázali vyťažiť a dokázali vybojovať nielen pre seba, ale aj pre druhých a myslím si že to určite bude mať nejaké ďalšie dozvuky, dokázali ste vybojovať ten osobný priestor tvorivosti, osobný priestor pre život a myslím si, že je nás tu dosť, ktorí vieme stáť, ja sa snažím vo svojej práci dávať všetko, čo môžem a tiež máme isté limity a tým len chcem povedať teraz, že áno je to čitateľné, že tá inscenácia je v mnohom výpoveď o vás. A jedna vec myslím si, že aj v rámci tej podstatnej hlavnej časti inscenácie by sa mohlo viac pracovať s kontrastom, pretože je to stále o tej ťarche, o tom zomieraní v beznádeji, ale každý má nejaké nádej, každý aspoň na chvíľu sa vzpriami, každý aspoň v tom sne sa vzpriami. Ešte len sa zaplňa sála a žena už je prakticky mŕtva a potom sa to odvíja. Pre mňa bol veľmi silný obraz, keď na svojom hrbe žena nesie to dieťa, no tak to myslím každá matka dokáže odčítať, každá žena, ktorá aspoň trochu má tých skúseností a naozaj koľko je tu úžasných matiek, otcov, úžasných rodičov na tomto Slovensku, ktoré nie je na tom zas o tak horšie ako mnohé krajiny, ktoré sú naozaj vo vojnových konfliktoch, ale tá bieda tu je a ako sa tí naši ľudia s tým dokážu vyrovnávať, to je podľa mňa úžasné a to súhlasím bolo by treba sa o tom rozprávať a sú tu veľké témy, sú tu veľké príbehy, treba s tým pracovať.

Jaro Viňarský: Ja by som chcel ešte možno v skratke k tej hre. Ja som bol v podstate možno aj takým protipólom k Vierke, pretože tam bola aj na začiatku vlastne taká idea, ona vlastne ešte na začiatku nechcela tú hru riešiť ako takú, ale bola vlastne iba taká akási jednoducho voľná inšpirácia, ale aj nejaký ten odkaz, ktorý Vier-

ku nejakým spôsobom oslovoval, ja som ešte na začiatku vlastne cielene chcel byť viac hercom ako tanečníkom, stále som si chcel zahrať a to bola taká možnosť, ale ako náhle sme začali aj od toho, že sme začali čítať ten text, tak som začal proste rozprávať a v tom predstavení by to chcelo vlastne pokračovať v rámci tej konferencie, ale ja som bol viac za to, aby tá druhá časť bola naozaj viac tak akože aktuálna, aby bola viac obrazom, aby bola viac nejakým divadelným tvarom, tak z toho vznikla akási alegória, jemne vyťahujúca z Helverovej noci nejaký pocit a pre mňa tam nejaká taká najsilnejšia línia toho, že prichádza aj z akéhosi vonkajšieho sveta späť k tej Karle s nejakým naučeným konaním, ktoré na tej Karle reprodukuje späť a tie scény v tej hre sú také dosť násilnícke a sú ešte podporované, alebo násobené tým, že ešte k tomu aj ten postihnutý Helver pácha tieto veci na Karle. A my sme toto vlastne posunuli ešte do takej univerzálnejšej roviny, že divák, ktorý Helverovu noc vôbec nepozná, môže vlastne tú inscenáciu čítať úplne z iného konca.

Elena Knopová: Ja si myslím, že ono pre mňa to malo práve napak taký tragický koniec, lebo koniec koncov kontrastné postavenie deja, alebo teda nejakej emócie, ktorá ostane na javisku, ktorá plynie teda z kontrapunktického hudobného zdroja nejakého nie je ničím novým a funguje to vždy. Mňa skôr privedlo to deštruovanie celého toho priestoru práve k tomu vzájomnému vzťahu matky a dieťaťa, kedy vlastne sa tam dostávam k niečomu takému ako moc, ktorá pramení z nevedomia a ktorá je veľmi nebezpečná a deštruktívna v podstate a na tom sa už ale asi nedá nič postaviť, kým sa s tým neudeje niečo. A k tomu ešte vlastne tá taká radostná pesnička veľmi oslavná, je vlastne v tom momente niečo také pre mňa ako keď sa vám vo vnútri bijú dve sily a vy sa musíte rozhodovať.

Vladimír Štefko: No ja sa musím rozhodnúť, ďakujem veľmi pekne.

Divadlo Jozefa Gregora Tajovského Zvolen

Lenka Lagronová

Plač

Kamila Černá: Ja sa ospravedlňujem, no asi nebudem mať možnosť urobiť to, čo moji slovenskí kolegovia, zasadiť inscenáciu do

kontextu tvorby režisérky alebo divadla, pretože ich nepoznám. Takže sa pokúsím povedať viac o Lenke Lagronovej a o hre samotnej, pretože Lenku Lagronovú a jej tvorbu sledujem od jej počiatkov. Ona býva veľmi často označovaná v Čechách za autorku feministickú, ja si však myslím, že to nie je až tak celkom pravda, pretože ona pracuje s autobiografickými motívmi. V jej tvorbe sa odráža taký ten boj o vnútorné objavenie vlastného ja, ktoré, samozrejme, potom ilustruje, alebo je svedkom osudu, údely ženy. Ja si nemyslím, že toto je téma feministická, alebo že na základe toho musela byť označená za autorku feministickú, je to naozaj rozdiel. Jej témou je ženský osud a tie autobiografické rysy, ktoré sú v každej hre obsiahnuté, dokonca aj v témach, ktoré sa týkajú historických osobností, ako bola napríklad svätá Tereza z Lisieux, aj tam sú určité obecné podobnosti o ženskom osude. Ešte by som chcela podotknúť, že je zaujímavé, že napriek tomu, že je to autorka, ktorá sa zaoberá ženskými témami, najlepšie inscenácie, ktoré v Čechách vznikli, boli inscenácie režisérov mužov. Tí sa trošičku zľakli takej dostupnosti reálnej roviny zobrazenia istého utrpenia, ktorým prechádzajú tie postavy v tom vlastnom hľadaní, a posunuli tú inscenáciu do surreálnej podoby alebo prostredníctvom určitej vizualizácie jednotlivých motívov, alebo prostredníctvom toho, že využili groteskné, absurdné rysy tej dramatiky, ktoré sú tam vždy prítomné. Tak sa im podarilo tú určitú ťažkú rovinu v tvorbe autorky odľahčiť a tie inscenácie potom nabrali trošku inú povahu, než tá vlastná dramatická predloha mala. A ktorú mala aj tá inscenácia, ktorú sme videli tu na festivale. V každej hre Lenky Lagronovej je tá reálna poloha a rovina symbolická. Aj v hre Plač je ten reálny príbeh, ale zároveň tie dve postavy, tá Helenka a Alenka, čiže He – lenka a A – lenka, sú vlastne dvojitém Ja autorky, alebo tej autobiografickej postavy, ktorú tá autorka píše. Pani režisérka to aj povedala v diskusii s publikom, aj to vnímala, a síce tými rovnakými dievčenskými šatami u obidvoch hrdiniek. Ale zároveň tých symbolických motívov je tam omnoho viac. Tá pivnica, v ktorej je tá Alenka zatvorená je, samozrejme, jej minulosťou, je tým detstvom, tým haraburdím, ktoré človek v sebe nesie a od ktorého sa musí oslobodiť. Tie dve susedky, nemusia byť iba ženy z toho istého domu, ale zároveň sú to sudičky, aj predstaviteľky

tých ženských osudov, tých starších žien, ktoré Lenka Lagronová väčšinou v hrách máva. Zvolenská inscenácia viac stavila na tú rovnu doslovnú. Myslím si, že režisérka síce toto všetko vedela, ale potom volila tú cestu zdanlivo jednoduchšiu, ktorá sa však vždy trošku vypomstí. Takže tá inscenácia sa mi zdala trošku monotónna a myslím, že doplatila práve na to, že podľa mňa tam proste ten druhý kľúč, alebo to, čo môže posunúť tú inscenáciu do roviny podobenstva, chýbalo. (...) Je strašne ťažké inscenovať túto autorku tak, aby zároveň s tými hrdinkami, ktoré trpia na scéne, trpeli aj diváci. Úprimne povedané, Plač mal v Čechách premiéru v Národním divadle v réžii Jana Kačera a myslím si, že tá inscenácia doplatila úplne na to isté ako tá vaša. Problém monotónnosti spočíva v tom, že Lagronová sa vracia v tých motívoch, v tých témach znovu a znovu a vždy v tom ďalšom cykle sa človek dozvie viac a viac a toto pre divákov začína byť únavné. A naozaj, pokiaľ sa nepríde na niečo, čo to odľahčí a čo tú úpornosť autorky niekam neposunie, tak potom diváci trochu trpia. Pre mňa bol trošku problém aj v hudbe, pretože ja viem, že hudba bola zásadnou zložkou inscenácie, ale pre mňa také tie akordy klavíra, ktoré naznačia, že teraz príde tá veta, ktorú si majú všetci všimnúť, sú proste už príliš ilustratívne, príliš napovedajúce. (...) Oceňujem herečky, ale predsa len som si všimla určitú štýlovú nevyváženosť v ich výkonoch. Keď chceli posilniť komickú rovnu, tak skĺzali do takých ľudových figúriek, čo nebolo treba. Ale každopádne veľmi oceňujem, že ste siahli po tejto hre, pretože si myslím, že Plač je jedna z najťažších hier Lenky Lagronovej. Máte môj obdiv, že ste ju inscenovali.

Joanna Zdrada: Keď mi ponúkli na realizáciu túto hru, chvíľku som zvažovala, či sa do toho pustím alebo nie, najmä z tohto dôvodu, že ten text má veľké nedostatky, čo sa týka štruktúry. Ešte prvá tretina je vystavaná dosť presne, ale potom mám pocit, že v momente, keď Lenka Lagronová najviac zachádza do tých najviac osobných tém, tam sa to už stáva takým pitvaním sa v sebe a tam už nevláda tú formu. My sme sa totiž aj snažili jemne ten text preškrtáť. A ja som zistila, že tam neexistuje nejaký presný kľúč, podľa ktorého by sa dalo povedať, čo je tam podstatné a čo nie, lebo v istom momente už máme určité spektrum nevyhnutných informácií o postavách a informácií, ktoré sa týkajú sa-

motného deja, a potom to už je vlastne ako keby dokola to isté. Myslím si, že Lenka Lagronová to takto napísala aj naschvál. Tá cyklická forma, keď sa stále motáme okolo niečoho a nevieme z tej situácie nájsť nejaké východisko, to jednoducho bol zámer. S čím som mala najväčší problém v tom texte, to boli tie zvraty, keď ona hovorí priamo s nežijúcimi rodičmi. Realizačne je to takmer neúnosné. (...) Symbolickú rovnu hry sme sa snažili prehĺbiť scénografickými prvkami. Tá pivnica je taký priestor, kde odkladáme všetko s čím sa nevieme vysporiadať, na čo by sme chceli zabudnúť, a ten návrat do pivnice, to je akoby taká retrospektíva svojho vlastného života. Dali sme to do inej farebnosti, aby to nabralo nejaký taký rozmer fotografie z minulosti. Rozumiem, že možno tá cesta realistického spracovania nie je tou jedinou cestou, jediným spôsobom, ako sa dá ten príbeh spracovať, ale zase sa mi zdalo, že ten text nás nepustí niekam ďalej. Aj tá hudba, ako ste povedali, dá sa robiť všelijakým spôsobom, my sme sa rozhodli práve takto, lebo sa mi to zdalo vhodné. To bolo skôr niečo, čo navodilo nejakú atmosféru a prehlbovalo vnútorné pocity postáv.

Kamila Černá: Iste, ja vám ani nemôžem radiť, to som vôbec nechcela. Ja len, keďže som videla viacej tých inscenácií, môžem konštatovať, že v podstate vždy šťastnejšia alebo lepšia bola inscenácia, keď režisér tú Lagronovú v podstate takmer úplne zničil a vymyslel si to nejakou inou a ten text sa potom zrazu objavil. A to je jediné, čo môžem ja ako kritik konštatovať.

Oleg Dlouhý: Ja by som si dovoľil takú trošku širšie spektrálnu poznámku. Myslím si, že táto inscenácia, aj minuloročná prezentácia Zvolena, trošku naznačujú na jednej strane veľmi silné vnútorné pnutie v časti súboru zmeniť tú oficiálnu tvár divadla. To teraz neberte ako urážku, ale zvolenské divadlo v posledných rokoch viac stavalo na takom komediálnom type divadla a uspokojovalo sa s takými kritériami, ktoré by sa dali nazvať možno obrazne spotrebný rýchloobrátkový priemysel. A zdá sa mi, že v tejto Lagronovej aj samotné interpretky zrazu ako keby dostali taký tik hladného človeka, ktorý pri plnom stole nevydrží a podľahne diktátu chuťových kanálikov, tak tu podľahli možnosti takého nejakého hlbšieho ponoru a ako keby pripisovali skutočne nie každej vete, ale každej slabike, každému nádychu straš-

ne veľkú vážnosť a potom neostalo dost priestoru na to, aby od vzdychu mohli prejsť k plaču, ak to môžem tak obrazne povedať. Takže myslím si, že to je proces, ktorý bude ešte istú chvíľu trvať, kým sa jednak aj herci nejako upokoja a uspokojia sa aj ich trošku iné nároky ako len prvoplánové vtipkovanie. Toto je tiež jeden zo signálov, ktorý táto inscenácia pre mňa naznačuje.

Vladislava Fekete: Ja by som sa chcela predovšetkým poďakovať, lebo je to najlepšia inscenácia za posledných desať rokov, akú som videla vôbec z tohto divadla. A aj zato, že si zvolili tento veľmi náročný text. (...) Rozhodne si myslím, že je to ťažké režirovať. Ja som v tej inscenácii totiž necítila len čistý realizmus, práve tým, že sa pohrávajú s psychológiou a s návratom do detstva, pre mňa tá hra naozaj získala aj také súvislosti, ktoré sú až mierne patologické, čo je aj ukotvené v povahe tej hlavnej postavy. Okrem toho ma veľmi potešila napríklad aj vizuálna stránka, ktorá bola jemná, bola čistá, tá práca so svetlom nebola násilná. A naozaj táto inscenácia je pre mňa veľmi silná a držím palce zvolenskému divadlu, lebo si myslím, že je to jedna z tých ciest, ktorou by sa mohli uberať. Aj to, že si pozvali hosťujúcu režisérku, ktorá vniesla úplne iný naturel tým, že je z inej krajiny. Pre mňa to bolo naozaj príjemné divadlo, veľmi poctivé, a cítila som, že tomu veľmi verím, a to je dôležité vôbec pri práci v divadle, takže ešte raz ďakujem.

Oleg Dlouhý: Poviem ešte jednu poznámku, hoci sa nechcem pasovať za odborníka na scénografiu. (...) Včera mi veľmi prekážalo, že ste tú scénu postavili frontálne. Spravilo to z toho jeden príšerný plagát. Zle to pôsobilo. (...) Frontálna stavba vždy redukuje možnosti, redukuje pohľad dozadu, tretiu dimenziu, tretí rozmer. (...) Mierne posunutie do diagonály by pomohlo, lebo je to taký dynamickejší pohľad na dianie na javisku.

Michal Spišák: Táto inscenácia vznikla tak trochu pod šťastnou hviezdou, lebo je pravda, že vznikla aj z istého pocitu nenaplnenia a pretlaku. A že vznikla čiastočne aj z iniciatívy herečiek. (...) A ako sa ukázalo pri práci potom, vzniklo také zvláštne, príjemné spojenie herečiek s režisérkou a tá konštelácia sa ukázala ako veľmi šťastná. Bolo to veľmi dobré osvieženie pre súbor aj pre divadlo samotné. Ja túto inscenáciu vnímam ako veľmi modernú a dobrú do repertoáru toho divadla. U divákov vnikajú rôzne

odozvy od neporozumenia až po takú priaznivú a niekedy naozaj nadšenú reakciu. Takže ďakujem za to hodnotenie.

Kamila Černá: Ja musím povedať, že v Čechách hrajú Lagronovú prevažne pražské divadlá, pretože mimopražské divadlá sa boja autorky a boja sa jej trošku aj režiséri. Takže máte môj absolútny rešpekt, že ste si ju vybrali a že vám na ňu chodia aj diváci. Máte môj absolútny obdiv.

Divadlo Astorka Korzo '90 Bratislava

Ondrej Šulaj

Gazdova krv

Dária Fehérová: Mne sa nehovorí ľahko, pretože ide o divadlo Astorka, ktoré si so sebou stále nesie nejaké fluidum, leží mu na pleciach bremeno kultového divadla a dvadsaťročnej histórie inscenácií, ktoré sú naozaj považované za kultové a za vynikajúce v špecifickej poetike autorskej aj režijnej, a tiež je to divadlo, ktoré nadväzuje na iné divadlo, ktorému na ten kult stačili tri roky a osem premiér, ak sa nemýlim. A moja skúsenosť z uplynulých sezón v Astorke je taká, že som sa pýtala, kde je ten kult, čo sa s ním stalo? Vlastne ako keby tu to fluidum stále bolo, lebo v divákoch existuje viera v ten kult, ale inscenácie už v posledných sezónach také neboli. Preto teraz poviem, že včera sme videli v Astorke konečne návrat k mimoriadne dobrému hereckému divadlu, ktoré je založené na skúsenej režisérskej ruke a, samozrejme, na skúsených hercoch, ale naozaj bez ohľadu na to, či išlo o Nogu, alebo Szidi Tobias, rovnako k nim môžem prirovnať aj tri najmladšie herečky. Tento môj veľmi dobrý pocit, táto akceptácia pramenila z vynikajúceho textu, ktorý otvára viacero rovín Slobodovho vedomia a čo sa mne na tom páčilo je, že podla mňa je ten text absolútne prenosný. Aj napriek tej spomienke, ktorá v Astorke na Slobodu existuje, myslím si, že keby sa ho zmocnilo ešte iné divadlo, tak by sa ten text dal posúvať aj do iných rovín, lebo by sa oslobodil od tých ich spomienok a skúseností, ktoré v Astorke priamo so Slobodom mali. (...) Ten text je samostatný, svojbytný útvar z ktorého sa môže urobiť dobré divadlo. A ešte by som sa vrátila k diskusii po predstavení, kde boli herci, ktorí sa so Slobodom stretli. Tam som pochopila, že aj k tej inscenácii tak pietne pristupovali, že je to spomienka. Pritom to

však z tej inscenácie nebolo cítiť, bol to naozaj samostatný tvar bez ohľadu na všetko ostatné. A v kontexte tejto prehliadky, ktorá by mala byť odrazom uplynulej sezóny je to zatiaľ to najlepšie, čo sme videli. (...) Myslím, že toto je jedna zo štandardných inscenácií Astorky, ako by mal ten kult asi vyzerat', to znamená, že asi takto by to v tej Astorke malo byť a v uplynulých sezónach nebolo. Ale ešte k textu, aby som stále len nechválila. Ostali tam podľa mňa nedopovedané niektoré témy, alebo možno zbytočne otvorené, ako napríklad ten výstup s tým agentom ŠTB. Politickosti sa tam nevenovalo toľko priestoru, skôr sa to sústredilo na Slobodov intímny život, rodinný život a vzťahy, takže som si povedala, že to tam bolo možno len preto, aby sme vedeli, prečo je to Gazdova krv, keďže tam bolo to meno Gazda. Možno to súvisí s tým, ako hovoril včera autor na diskusii, že sa vyškrtli niektoré výstupy a možno tie výstupy práve patrili k týmto nedopovedaným, otvoreným témam, ale to je naozaj len taká vec, aby som iba nechválila.

Karol Mišovic: Ja len takú krátku vsuvku. Ja som konečne videl v Astorke, alebo aj v bratislavských divadlách vôbec, naozaj poctivé herecké výkony. Hlavne dvaja titulní predstavitelia Miro Noga a Szidi Tobias boli pre mňa úžasní. Szidi Tobias je naozaj veľmi dobrá herečka, je to veľmi ťažká postava, nehovorím, že postava Gazdu nie je ťažká, ale pani Tobias pre mňa bola omnoho výraznejšia, lebo túto postavu podľa mňa zvládne naozaj iba herečka, ktorá je vyzretá, a pani Tobias podľa mňa nádherne sa pohrávala s polohami komickosti a zároveň dokázala prejsť do vážnosti, až tragickosti a to naozaj dokáže iba majster hereckého kumštu. A bol som nesmierne potešený, že som videl pravý herecký kumšt.

Vladimír Štefko: V prípade Szidi Tobias a jej hereckého výkonu musím s vami súhlasiť. Je to naozaj herecký výkon, ktorý je nevšedný a ktorý by sme si v Bratislave želali vidieť aspoň raz za dva roky. Zatiaľ sú tam suchoty a tak skoro sa toho zrejme ani nedočkáme. Ale ja som chcel o inom, ja nie som dobrý čitateľ Šulajovho textu a tejto inscenácie z jednoduchého dôvodu. Ja som sa s Rudom Slobodom dosť dobre poznal a ba aj nejaký pohár vína sme spolu vypili, aj nejakých pár cigariet vyfajčili a veľmi dobre viem, že ten jeho zápas so životom, s okolím, s najbližším oko-

lím, s rodinou, s režimom, s tvorbou, bol omnoho dramatickejší, omnoho protirečivejší, než je vo veľmi kultivovanom texte Ondra Šulaja. Ja by som to charakterizoval tak, že pán Šulaj napísal nie celkom rigoróznou životopisnú hru, aj keď sa opiera o mnohé fakty zo života Ruda Slobodu a že sú tam niektoré motívy z jeho prozaickej tvorby a že zrejme celkom vedome a úmyselne sa nepustil do niektorých háklivostí, ak to takto môžem povedať, zo životopisu Ruda Slobodu. Teraz ani nemyslím háklivosti nejakých erotických eskapád a napokon aj alkoholické eskapády sa na Slovensku považujú za absolútne bežnú vec, v tom mal Rudo Sloboda konkurenciu veľmi silnú, ale, povedzme, v tých otázkach vyrovnávania sa s vierou, s Bohom, vo vyrovnávaní sa s pochybnosťami o sebe samom, o tom či to, čo píše má zmysel, nemá zmysel, načo to je, a tak ďalej. Zrejme pán Šulaj nechcel vytvoriť hru, ktorá by bola príliš saturovaná istými pikantnosťami. Čiže je to voči realite pána Slobodu trošku diétna hra. Ale to nemyslím pejoratívne. Pre mňa, najmä po druhom videní, prestáva tá hra byť v prvom rade biografickou hrou o Rudolfovi Slobodovi, a stáva sa akýmsi obrazom o zápase, aj tejto našej spoločnosti, alebo keď už nie celej, tak aspoň istej vrstvy, ktorá sa tak potáca medzi naivným optimizmom a tragickým pocitom zo života. A zároveň si cením, že toto sa v tej inscenácii podarilo dosiahnuť. Možno to bude znieť paradoxne, podarilo sa to dosiahnuť aj u Zity Furkovej, aj u Mira Nogu, pretože tí naozaj aj vo včerajšej inscenácii boli krok od toho, aby neskĺzli do takých estrádno-kabaretierskych výstupov, avšak ten posledný krok neurobili, ani Zita, hoci obecenstvo ju k tomu veľmi povzbudzovalo. Takže ja sa pridávam k Dárii, že to bola jedna z najlepších vecí, ktorú sme na festivale videli a v podstate je to aj jedna z najlepších vecí, ktoré v bratislavskom divadelníctve existujú. (...)

Ondrej Šulaj: Naozaj len krátko budem hovoriť, pretože všetko, čo som chcel povedať, povedal som v tom texte. Len na upresnenie, áno pán Štefko to povedal presne, nie je to životopisný príbeh Ruda Slobodu. Majitelia práv si dokonca vynútili, aby sa tam neobjavili ani konkrétne mená vnučky, ani dcéry, nesmeli sa tam objaviť a nesmeli sa tam objaviť ani nejaké konkrétnosti smerujúce k životu Ruda Slobodu. Od samého začiatku som o tomto vedel a snažil som sa napísať text, ktorý by bol možno aj

o Rudovi Slobodovi, ale nielen o ňom. Preto som sa vyhol ďalším motívom, ktoré by to výraznejším spôsobom nasmerovali k Rudovi, a pokúsil som sa urobiť portrét človeka, v tom krátkom časovom období, to znamená v tom roku 1990, od marca do konca leta, keď sa mu v hlave vynárajú isté veci, ktoré súvisia s jeho minulosťou, s jeho súčasným stavom, ale aj so stavom spoločnosti. O to mi išlo (...). Keď ma vyzvali, aby som robil dramatizáciu, rýchlo som Slobodove texty odložil a pokúsil som sa urobiť ako keby cez seba pohľad na Slobodu, pretože sa mi protivil taký ten pietny vzťah k Slobodovi. Keď si ho prečítate, zistíte, že on sa aj z tej Zity Furkovej smial, ironizoval ju a spochybňoval ju a myslel si o nej všeličo možné, aj o tých hercoch v tom divadle si všeličo možné myslel. Ako si určite myslel o nás, keď sme s Martinom Šulíkom za ním chodili a zaradili sme ho do toho nášho filmu Všetko čo mám rád. Mne aj na skúškach čiastočne prekážalo, keď sa k nemu neustále vracali a vtláčali ho tam dokonca až do takej miery, že pri textoch tej jeho Číňanky, ktoré som ja urobil drsnejšie, také cynickejšie, pani Zita aj s tými mladými herečkami našli v tom Slobodovi nejaké vetičky, také lyrické, a vložili ich tam. Ja som asi dve tretiny z nich vyhodil, ale aj napriek tomu sa tam dostali. Tá ich pieta niekedy toho Slobodu zabíja a ubližuje mu, ako keby mu mala pomôcť.

Oleg Dlouhý: Ja som videl včera Gazdovu krv prvýkrát a cez prestávku som bol taký rozpačitý, pretože hlavne tá prvá časť sa mi až veľmi prekrývala s predobrazom, so Slobodom. Ale vďaka druhej časti – a potom mnohé, samozrejme, dôjde dodatočne – je pre mňa táto hra veľmi vítaným príspevkom k tomu, čo vo všeobecnosti veľmi málo pestujeme a to je vyrovnávanie sa s minulosťou. Lebo predovšetkým v druhej časti relativizácia tej scény s novinárom, tam som mal chuť postaviť sa a zatlieskať, pretože to je zrazu obrovská a pravdivá relativizácia fenoménov, s ktorými sa nevieme vysporiadať. (...) Pre mňa je to obraz vyrovnávania sa s minulosťou, pretože je to obraz človeka vnímajúceho, premýšľajúceho, žijúceho v spoločnosti so všetkým dobrým aj zlým a účtujúceho sám so sebou. Toto pokladám za asi najväčšiu hodnotu a prínos a bol by som rád, keby sa zrealizovala túžba Dárie, vidieť tento text v inom divadle.

Róbert Mankovecký: Myslím si, že Szidi a Zita a Miro sú naozaj

veľkí hráči a uhrali to s absolútnou mierou. Szidi sa bála, aby to neprestrelila, aby to neskĺzlo do akéhosi kabaretu. A takisto Ďuro Nvota. Myslím, že preto boli tie postavy a celé to divadlo bolo vlastne veľmi láskavé, také ako sú jeho réžie a jeho pohľad.

Vladimír Štefko: Iste, nespomenuli sme ho nie preto, že by sme o tom nevedeli, netušili, alebo že by sme mu nepriznali tieto veci, ale napokon aj tie prvé dva texty, keď divadlo dokopalo Ruda Slobodu, aby vznikol dramatický text, režíroval Juraj Nvota. Podieľal sa na mnohých úpravách, lebo Rudo Sloboda je z tých autorov, ale aj v tomto divadle boli takí herci, že keď mu povieť pripomienku, maličku, tak on spraví hneď generálnu zmenu. Armagedon, ten mal štós rôznych verzii a rôznych výstupov. Ďuro Nvota je jedným z tých, ktorí tej látke, tej podobe veľmi dobre porozumel.

Róbert Mankovecký: A ešte sme sa nespýtali pána Šulaja. Vstupoval Juraj počas procesu do písania, alebo dostal až výsledok?

Ondrej Šulaj: On vlastne sám iniciatívne navrhol, aby som sa k Slobodovi vrátil, ale do písania mi nezasahoval. Ja som mu odovzdal hotový text, z ktorého on isté veci vyškrtal, pretože ten text bol trochu rozsiahlejší. No zásadnejším spôsobom do neho nezasahoval.

Andrea Domeová: Iba veľmi rýchlo poviem, že my sme z tej hry boli veľmi nadšení. Iba ku koncu nám bolo ľúto toho, ako Rudo opisoval v románe Jeseň Zitu a ako sa vlastne Zita a celý Armagedon dostal do literatúry. Zdalo sa mi také veľmi vábivé, že by sa toto dostalo aj na naše javisko, pretože asi sa už nestane, aby sme na našom javisku hrali hru o nás. Preto sme poprosili Ondra, aby namiesto jedného výstupu, ktorý bol tiež výborný, dal scénu s Armagedonom. To bola jediná scéna, ktorá sa zmenila, inak všetko ste videli tak ako bolo.

Nadežda Lindovská: Táto inscenácia má veľmi zvláštny pôvab, s ktorým človek odchádza domov. Ja som to videla už druhýkrát a práve po tom prvom stretnutí s inscenáciou si pamätám, ako som si odniesla ten pôvab so sebou do svojho sveta, do svojho domáceho priestoru, taký akýsi zvláštny pôvab človečiny, ale aj pôvab hriešnosti a ľudskosti nášho Slovenska. Každý z nás je zakorenený vo svojej vlasti a teraz tieto témy, s ktorými sme bytostne spojení, a naše prejavy v bežnom živote, ktoré sa zrkadlia na

javisku v takej poetickej podobe, to všetko akosi doznieva a doznievalo vo mne ešte niekoľko dní. A to je divadelná kvalita, ktorá je dosť zriedkavá. V tejto inscenácii si vážim aj to, že má svoju gradáciu, tú gradáciu má samotný text, tú gradáciu má dramaturgia inscenácie, gradáciu má réžia, všetko postupuje tak pianissimo k záveru, ktorý má svoje zvláštne čaro. A táto schopnosť gradovať by mala byť v divadle prítomná stále. Bohužiaľ v divadle často absentuje a často absentuje aj schopnosť vypočítať či text, či už inscenáciu. Už sa hovorilo o hereckých výkonoch. Szidi Tobias si samozrejme svojou intonáciou podmaní asi každého. Ona nehrá patológiu choroby, ale hrá človeka láskavého a čistého. Ale pre mňa bol radostný aj návrat Mira Nogu na javisko. (...) Myslím, že urobil veľký krok aj vo svojom hereckom vývoji, postúpil ďalej aj k inému typu postáv, aj k inému vekovému zaradeniu postáv, vnímam jeho výkon ako nesmierne zaujímavý. Vo včerajšej inscenácii v porovnaní s tým, ako som to videla v Bratislave, vidím mierne nebezpečenstvo toho, že občas upadá do takého mierneho patetizmu, zrejme vedomý si toho, kto je prototypom. A tak začína občas byť trošku mentorský a kazateľský. A to, čo už zaznelo na margo Číňanky: je skutočne škoda, že tam cez ten lyrizmus sa to banalizuje, lebo sa to stáva také clichéovité, tá múza, ktorá prichádza s tým sladkým sentimentom. Asi by to bolo zaujímavejšie v o niečo ironickejšom a vecnejšom vyznení, veď napríklad tým je taká zaujímavá postava manželky.

Elena Knopová: Nadviážem na pani Lindovskú a naše pohľady budú aj trošku rôzne. Pre mňa tá hra, alebo tá dramatizácia postrádala práve akúsi gradáciu, čo sa týka celkového príbehu. Gradácia bola citelná v jednotlivých situáciách, alebo v jednotlivých stretnutiach postáv, ale tá gradácia vlastne skončila vo vnútri výstupu. (...) Tá inscenácia bola pre mňa akoby rozprávaním o niekom, ale nebol to nejaký príbeh dramatických postáv, ktoré by ale nepochybne mohli byť prítomné v tejto hre, pretože dostatočný materiál ako podklad sa v tej inscenácii vyskytoval. Ja som to vnímala ako veľmi lineárny, pomerne pokojne plynúci obrázok rozprávania, bez ohľadu na to, akým spôsobom sa to rozprávanie deje na javisku. Keďže som Ruda Slobodu osobne nepoznala, bola som ochudobnená o isté súkromné konotácie, ktoré vy za tým isto vidíte a preto dokážete ten príbeh čítať

aj iným spôsobom. Pre mňa to ostávalo v rovine pekného poetizujúceho obrazu na javisku, veľmi, veľmi blízko až k novelistickému cíteniu.

Nadežda Lindovská: Ak môžem rýchlo zareagovať, ja to vnímam ako isté podobenstvo, až ako snahu vniknúť do procesu odchádzania zo života, ktorý sa ale vlastne nekončí. To je jedna z tém inscenácie. Tam si myslím, že to graduje, tam ja tú gradáciu vnímam.

Kamila Černá: Ja mám tú výhodu alebo nevýhodu, že nepoznám predobraz hlavnej postavy osobne, ale v podstate nepoznám ani jeho životný príbeh, takže som tú inscenáciu aj hru vnímala úplne nezaťažená akýmkoľvek konotáciami s postavou autora, podľa ktorého bola hra napísaná. A musím povedať, že mne to prišlo ako úplne svojbytný dramatický tvar, ktorý je možné týmto spôsobom vnímať a tá gradácia si myslím, že tam bola prítomná, pretože spočiatku som naozaj vnímala tú privátnu rovinu s konfrontáciou s tým umeleckým životom, a tým, že k tomu pristúpilo aj to vyrovnávanie sa s vlastnou minulosťou, s tou minulosťou napríklad konfidenta, tak to pre mňa nabralo trošku inú rovinu vo vnímaní. Myslím si, že tá hra je v podstate svojbytná, že vôbec sa nemusí viazať iba na slovenské prostredie, že by sa pokojne dala hrať v Čechách, pretože umelcov, ktorí prešli touto skúsenosťou je tam mnoho. Obdivujem herecké výkony, aj text hry. A ešte k postave tej Číňanky: ja som ju vnímala ako istú iróniu, takže všetky tie sentimentálne momenty, ktoré sa tam objavili, boli pre mňa v podstate iróniou, s ktorou sa niekedy pristupuje k postavám práve takej tej romantickej milenky. Takže by som proti tomu ani žiadne námietky nemala.

YSTFUD Košice

Ľubo Burggr, Dušan Vicen a kolektív autorov

Exyt Víchod

Elena Knopová: Už samotný názov tejto postupom času fixovanej improvizácie alebo inscenačného tvaru dáva pocítiť, že tam pôjde o isté pohrávanie sa s exyt a víchod, navyše s vymenenými hláskami ypsilon a i v jednotlivých slovách, dáva tušiť, že pôjde zrejme o nejaké konotácie, alebo bude v tej hre prítomné to východoslovenské prostredie, ten východoslovenský regi-

ón, ktorý bude zároveň trošičku porovnávaný s akýmsi koncom sveta alebo východom teda niečo, čo už by malo byť nejakým koncom, alebo čo je takou konečnou, poslednou bránou, buď odniekiaľ, alebo k niečomu. Myslím, že Robo Mankovecký uviedol túto včerajšiu inscenáciu ako scénickú koláž. Táto koláž bola zložená, ak som dobre počítala, z ôsmich výstupov, išlo v podstate o také mikro situácie, pomerne slabo načrtnuté, v ktorých sa rovnako veľmi slabo črtajú aj isté vzájomné vzťahy postáv a to viac prostredníctvom reči, teda prostredníctvom toho, čo hovoria, alebo ako hovoria, než prostredníctvom rozohrávania nejakých vzájomných akcií a nedajbože aj nejakého konania, ktoré sa dalo minimálne v tom jednom výstupe s dedičstvom dosiahnuť. Reč postáv alebo rozhovor je civilný, pomerne často strácal dynamiku. (...) Skupina YSTFUD bola zrejme vyskladaná z ľudí, ktorí nie sú herci, okrem pána Rusiňáka, takže bola to pre nich asi skúsenosť, ja to nazvem pokusom o uchopenie javiskovej postavy. (...) Dá sa to interpretovať aj tak, že tie ich rozhovory plynuli od nikam nikam a bolo to zámerom. (...) Situácie sa podľa mňa tvorcovia pokúšali budovať viac na akejsi slovnej komike a situačnej komike, do tej miery, do akej im stačili vlastné predispozície, teda kto na aký nástroj hral, do takej komickej nejakej situácie sa tam snažili zapojiť. Avšak tie nápady, alebo tie zručnosti sa pomerne rýchlo vyčerpali. (...) Myslím si, že mali ambíciu vytvoriť akýsi ironický obraz dnešného sveta, aj ironický obraz vo vzťahu k samotným východiarom. Myslím si navyše, že to karikovanie postáv v jednotlivých mikro situáciách a pokus nahraďiť pointu práve princípom opakovania, alebo budovania akejsi banality, nevyšiel práve najšťastnejšie. (...) Asi tam bol aj určitý cieľ tvorcov dosiahnuť také niečo bez pointy, ale kto v tom nie je zručný, tak by sa do týchto vôd ani púšťať nemal, pretože potom to vyznieva naozaj nesmierne prázdne. Prázdne asi nie preto, že by chceli deklarovať prázdnotu tohto sveta, ale prázdne naozaj v tom, čo tá inscenácia môže ponúknuť divákovi, niečo, nad čím by sa mohol zamyslieť, alebo zasmiať. Ja som teda bola veľmi sklamaná, pretože som očakávala aspoň v improvizáciách trochu imaginácie, alebo trochu snahy podať tú výpoveď nielen tak náhodne zvolenými prostriedkami. Myslím si, že nejde ani o poetiku všednosti, pretože sme sa stretli so situáciami,

ktoré mali byť krajné v živote človeka, tak ako je krajným rozvod manželov, alebo zistenie, že ich vzťah krachuje, hoci sa to snažili títo tvorcovia poňať akýmsi univerzálnym spôsobom, že takto to vyzerá pri väčšine rozvodov. Takisto sme sa stretli s krajinou situáciou boja o dedičstvo, ako aj s témou starnutia. Pre mňa bol jeden z najvydarenejších výstupov ten prvý a posledný, ktorý rámcovoval to všetko uprostred. Čo sa týka scénografie a hudby, tu sa podarilo dosiahnuť jeden pre mňa zaujímavý prvok. Scénografia bola asi robená formou videoprojekcie na zadnú stenu, ktorá dokázala tvoriť jeden interiér smerom do vnútra miestnosti, alebo obývačky a aj nejakej robotníckej ubytovne, a takisto smerom do von, teda do sveta, a premietali sa tam videoprojekcie chodiaceho davu alebo jednotlivých nôh, odpadu alebo odpadovej skládky, potom tam boli zimné záveje a čosi také mrazivé, komíny dymiacich fabrík, čiže očividne išlo o nejaké upozorňovanie, že niečo nie je v poriadku s týmto svetom tak vo vnútri ako aj vonku. A tá hudobná stránka stavala istým spôsobom na takom kontrapunktickom videní situácii, keď napríklad tam zaznela tá Dvořákova skladba v takej celkom vyhrotenej situácii ako niečo veľmi protichodné, takže ten, kto si dokázal dešifrovať tú skladbu, tak pochopil, že aspoň nejaký zmysel sa tam budoval aj prepájaním tej hudobnej a vizuálnej stránky. Myslím, že tá skladba, ak si dobre pamätám zaznela práve v tom tragickom výstupe. Celkovo tá inscenácia je veľmi kolísavá podľa mňa a je nevyrovnaná aj po hereckej stránke aj po stránke jednotlivých výstupov. Niekedy sa podarilo trošku viacej priblížiť k nejakej myšlienke, niekde si myslím, že to ostalo v rovine takého prvého plánu. (...)

Oleg Dlouhý: Pre mňa bolo potvrdzujúce včerajšie nočné stretnutie s klonmi poetiky dekomponovaného divadla z viacerých dôvodov. Jedným z výrazných priestorov, kde sa Uhlárova poetika cizelovala, bolo Divadlo Alexandra Duchnoviča, vtedy ešte Ukrajinské Národné Divadlo, kde pred revolúciou, po revolúcii vzniklo niekoľko inscenácií, v ktorých jedným z veľmi výrazných protagonistov bol Vasiľ Rusiňák. (...) Vasiľ Rusiňák vie, že herec musí doniesť svoju tému nielen niekde pri takom bezbrehom hľadaní vlastnej kreativity, ale aj potom pri fixovanom výsledku. Ja som bol nadšený a šťastný, že netrápili dotyčnú dámu, ktorá

si sadala na tú istú trojnožku v záverečnom obraze, a že ju nenechali trápiť, lebo pochybujem, že by mala nejakú tému, lebo to jednoducho nie je jej téma, to je taký klon na túto tvorbu. (...) Je veľmi nebezpečné urobiť z niečoho dogmu a potom ju povýšiť na nebodaj umelecký program. Všetko to, čo pre mnohých divákov v inscenáciách Skratu ako tak funguje a pripisujú tomu význam, pretože je to ich kultové divadlo, tak pri mechanickom prenesení do iného priestoru splasne. Tí zvyšní herci, okrem Vasiľa Rusiňáka, mali elementárny problém, podľa mňa, s tým sa vyrovnáť, alebo nabudovať na možno aj na úprimne sformulovaný nejaký postreh z každodenného života a pretaviť ho do nejakého posolstva, alebo do nejakej vnútornej osobnej témy, ktorú by riešili. Keď tu Elenka spomenula toho Dvořáka a ten trombón, počas predstavenia som si aj ja hovoril, že Burgr ako pôvodcom muzikant sa možno dopracuje k nejakému hudobnému gagu, lebo potom načo to tam je, ak to nemá k niečomu dospieť, a očakával som, že sa skutočne s tým Dvořákom a s tým nástrojom čosi udeje. Neviem či sa udialo, pre mňa sa neudialo, lebo Dvořák zaznel vo svojej majestátnosti aj dramatickosti a pôsobivosti tak, ako už zaznieva neviem stodvadsať, či koľko rokov. A ten trombónista akurát dosvedčil, že je to asi pomerne slušný orchestrálny hráč, lebo nastúpil včas a ladil, ale to nie je divadelný gag, alebo možno je a ja tomu nerozumiem. (...) Takže v závere len chcem naznačiť, že pri všetkej úcte k tvorivej slobode bude asi treba trochu uvážlivejšie zaujímať stanoviská k rôznym úkonom, lebo mne tam chýbalo skutočne to elementárne, a to je viac remesla. (...) Inscenátor by mal vedieť odčítať, čo všetko môže spôsobiť, nie preto, aby sa sám seba cenzúroval, ale musí byť na to jednoducho pripravený a nemôže sa tváriť, že je prekvapený „takto som to teda nemyslel“. To sa dá zniesť v amatérskom divadle, ale asi sa pohybuje, alebo predpokladám, že sa pohybuje v trochu inom leveli, takže pozor na klony.

Vladimír Štefko: Ja som po včerajšej inscenácii, teraz takú malú súkromnú sved, ozaj dlho nemohol zaspáť, a prišiel som na to, že tá inscenácia je vlastne taký pokus o divadlo sveta, hodný Pirandella, Imreho Madácha a jeho Az ember tragédie, Goetho a tak ďalej. Radil som si tie jednotlivé výstupy a prišiel som na to, že oni majú oporu v dejinách vývinu svetovej drámy a sveto-

vého divadla. Ten prvý výstup s baterkami, však to je ako z Menandra z komédie o hrnci, ktorú potom geniálne v Lakomcovi použil Molière. Tamtá veľká scéna o tom, ako si budú deliť ten dom a ten pozemok, však to je typický príklad analytickej Ibsenovej drámy, dokonca aj z tej druhej fázy Ibsenovej tvorby, to mám na mysli Strašidlá, kde zafungujú výroky otcov a predkov a výrazným spôsobom ovplyvnia prítomný život ich rodinných nasledovníkov. Ďalší ten pokus o zareagovanie na muzikál, ktorý tam bol neobyčajne výrazný a tak ďalej. A takto som to analyzoval a zistil som, že naozaj je to teda geniálne skomponované a že keď som pôvodne z toho divadla odchádzal, hrozne, a keď hovorím hrozne, tak myslím hrozne, sa mi nepáčilo, a zistil som, že je v tom ukrytý takýto geniálny trik, len som nebol v tej chvíli počas tých „štyroch“ hodín toho predstavenia dostatočne intelektuálne disponovaný. Myslím si, že najvýraznejšia stopa, ktorá sa tam dá nájsť, je práve stopa brechtovského divadla, onoho princípu scudzzenia, pretože oni sa dokonale scudzili zmyslu, rečníctvu, divadlu a zdravému rozumu. Ja... voľakedy som chodieval do Hronova na prehliadky, ešte veľmi dávno, a tam sme uzatvárali stávky, či v prvej polhodine, alebo až v druhej polhodine takejto diskusie niekto z pléna vstane a pýta sa „Kerej vül to sem vybral“? A neviem prečo mi to včera zišlo na um.

Milan Antol: Naozaj to, čo ste povedali na záver, zaujalo včera aj mňa a visí v ľufte otázka dramaturgie, výberu inscenácie na tento festival. Pochádzam z východu a nemyslím si, že to je reprezentatívna inscenácia európskeho hlavného mesta kultúry.

Vladimír Štefko: Pán Antol, ja som samozrejme, ospravedlňujem sa, neprešiel celou tou škálou tých jednotlivých výstupov, ale ubezpečujem vás, že oni tam existujú.

Divadlo Andreja Bagara Nitra

Kamil Žiška

Mátohy

Karol Mišovic: Ja musím ako prvé povedať, že Divadlo Andreja Bagara v Nitre, ako jedno z mála divadiel, uvádza pravidelne inscenácie pre deti. Už niekoľko rokov myslí na detského diváka. Posledná rozprávka v réžii autora Kamila Žišku mala premiéru pred vyše rokom a ja by som chcel povedať, že na prvý pohľad

tento text vyzerá veľmi jednoducho, je to archetypálny príbeh, kde deti, ale predovšetkým dospelí odhalia ako skončí, lenže Žiška na tento text nabalil krásnu syntézu takmer všetkých zložiek divadla: nápaditú réžiu, štýlovo čistou scénografiu, hereckú zložku a výbornú hudbu. Vytvoril rozprávku, ktorá má určité poslanstvo, v ktorej je aj istý didaktizmus, isté mentorstvo, ale ktoré absolútne vyplynie z príbehu. Nie je to prvoplánové poučovanie detí, aké by mali byť a čo si majú z príbehu zobrať. Včera som nemal dojem, že by sa deti nudili. Mal som šťastie, že som to videl aj v Nitre, myslím, že je to pútavé a nie je to určené len pre detského diváka, ale aj pre iné vekové kategórie, od rodičov, starých rodičov, až po prarodičov. Čo sa týka deja inscenácie jediné, čo mi tam vadilo a čo zbytočne predlžovalo inscenáciu, je vyletenie hlavnej postavy na Mesiac. Táto scéna je zbytočná, lebo už vieme, že hlavná postava Matej si ženu vo svete nenájde, a že šťastie ho čaká doma. Ale zároveň tá scéna na Mesiaci patrí k najlepším a najzaujímavejším scénam po výtvarnej stránke. Trochu mi prekážali niektoré herecké výkony, mal som dojem pri niektorých hercoch, ako keby si neuvedomovali, že pre deti sa hrá inak ako pre dospelých, boli tam niektoré veľmi dobré, niektoré vyrovnané a niektoré poslabšie herecké výkony. (...) Evu Večerovú obdivujem, je to herečka, ktorá nepotrebuje dokazovať, že na to má, i napriek tomu sa dokázala prispôbiť tomuto žánru, dokázala, že je hravá, herecké prostriedky dokázala diferencovať. Jakub Rybárik každú postavu niečím obohatil, či už to bolo gestom, či moduláciou hlasu. Z ostatných hercov som mal pocit, že sú tak trochu stratení v priestore, ale im to nevyčítam, lebo z 22 metrového javiska prísť do Národného domu môže byť problém. Čo sa týka hlavného predstaviteľa Matúša Krátkeho, jeho výkon sa mi zdal byť oveľa plynulejší ako na premiére, ale tu akoby sa v priestore strácal, zdalo sa mi akoby v polovici už nevládal z dychom. Obdivujem DAB, že prešlo do tohto komorného priestoru, tak ako minulý rok s Mŕtvymi dušami, že obetovalo istú autenticnosť, a musím povedať, že pre mňa z tej inscenácii až tak veľmi neubudlo, až tak výrazne to nestratilo. Veľká výčitka sa týka používania dialektu. Zdalo sa mi, že herci prešli v jednej vete z nárečia do svojej civilnej „mluvy“, do svojho prirodzeného prejavu. Ale to je tak asi jediné, čo mi v inscenácii

prekážalo. Aby som tomu dal nejaký sumár, je to pútavá inscenácia s výbornou scénografiou a výbornou réžiou a je to predstavenie nie len pre deti, ale aj pre rodičov, je tu snaha o krásne syntetické divadlo, je to zároveň veľmi vtipné.

Nadežda Lindovská: Na rozdiel od kolegu Mišovica si myslím, že všetci účastníci si boli vedomí, že hrajú pre deti, a táto inscenácia patrí k špičkovým na Slovensku a presahuje rámec inscenácií pre deti. Je to divadelný tvar, ktorý patrí k ozdobám končiacej sa divadelnej sezóny. Mne táto inscenácia dokonca pripomenula bednárikovskú éru DABu, neviem do akej miery to bol zámer, to sa musím ešte opýtať. Bednárikovskú éru mi to pripomenulo preto, že využívajú isté postupy, ktoré rád využíval aj Bednárik, to muzikálovo tanečné, ale aj jeho záľuba v ľudovom divadle, záľuba v rozprávačovi. Hudobne, spevácky, tanečne, pohybovo, herecky to bola výborne zvládnutá inscenácia, veľmi vtipná, kde som si aj ja s mojimi deformáciami človeka, ktorý sa zaoberá ruským divadlom našla odkaz na Vachtangova, ale človek vidí, čo chce. Je to inscenácia, ktorá srší energiou.

Daniel Mailing: Ja neviem ani vymenovať všetky inšpirácie, ktoré Kamil vstrebával. Preňho je najdôležitejšia fáza zberu materiálu. Tvorba textu začala asi rok a pol pred prvou čítačkou. Prečítali sme si zbierku Slovenských národných rozprávok a bolo tam dosť materiálu, aby Kamil začal písať. Ale on namiesto toho, aby začal písať, si prečítal Bogatyreva a potom sme išli za pani Slivkovou a tá nám ukazovala archív, fotografie a diapozitívy pána Slivku, takže to bol hlavný inšpiračný zdroj. My sme mali na pamäti slávne Bednárikove réžie, ale silnejší impulz bolo stretnutie so scénografom Ferom Liptákom. Keď sme mu povedali, že chceme robiť ľudové divadlo, tak povedal, že nemá zmysel robiť rekonštrukciu. Mali sme mnoho filmov o ľudovom divadle, niečo sa tam objavilo, ale Fero Lipták ho presvedčil, že súčasné insitné umenie nie je Kovačica, ale spájanie rôznych nesúrodých prvkov, a to bola pre Kamila veľká inšpirácia, možno väčšia ako Bednárikov odkaz. Kamil vychádzal výtvarne od Fera a ako hudobník bol silný v tej zložke hudobnej.

Oleg Dlouhý: Ja mám jeden estétsky povzdych, lebo Kamil je muzikant, vníma a cíti hudbu. Je mi ľúto, že aj v tejto inscenácii sa presadila taká slovenská predstava o hudbe, ktorá potiera

zmysel hudby v inscenácii, lebo nahratá hudba je mŕtva hudba. Princíp herecký, výtvarný je veľmi dominantný a ľúto mi je, že sa nešlo ešte o jeden krôčik smerom k syntetickému divadlu a že sa tam nezjavila živá hudba. Ja viem, že príčinou sú prevádzkové dôvody. Druhá poznámka – detskí psychológovia vedia, prečo školská hodina je 45-minútová a dá sa natiahnuť o nejaké minúty, ale v tom súhlasím s Karolom, že ku koncu tam boli také rozpaky padajúceho remeňa. Mal som ten pocit, že štyridsiata piata minúta dávno odišla. Nemám na mysli škrtanie. Inscenácia nebude kratšia, keď sa vypustí nejaký obraz. Je to v nasadení, upozornenie pre tvorcov, že toto tam hrozí, a že treba nájsť na záver nejaký mechanizmus, aby sa to rýchlejšie alebo dramatickejšie zbehlo. Ale myslím si, že je to veľmi dobre vymyslená inscenácia. Mne to nárečie neprekážalo, zabával som sa na tom. Aj na tom, že občas v západoslovenskom nárečí zazneli intonácie východniarske. Jazyk sa ešte viac odľahčuje a stáva sa hrou na hru.

Vladimír Štefko: Karol hovoril, že nesúlady nárečí je v niektorých vetách, ja si pamätám, že dokonca v jednotlivých slovách, že začiatok slova sa vysloví po trnavsky a koniec po martinsky. Ale pre mňa to nie je problém. Rád by som dodal, že tá inšpirácia ľudovým divadlom je ojedinelá v slovenskom divadelníctve. A druhá poznámka: v réžii, a v tomto prípade aj v autorskej tvorbe Kamila Žišku som ocenil neomylný cit pre mieru a vkus. Čo tiež nebýva bežné v týchto zemepisných šírkach.

Divadlo Alexandra Duchnoviča Prešov

Michaela Zakuťanská

Havaj

Oleg Dlouhý: Ja som bol veľmi rád, keď som toto dielko vzhliadol na premiére. Pre mňa Divadlo Alexandra Duchnoviča sú sírotly Vasiľa Turoka z Jarkovej ulice. V ostatných troch–štyroch rokoch ešte viac vidieť, čo ten Vasil' Turok pre divadlo znamenal, ešte viac, ako keď tam bol. Vedel vždy sformulovať zmysel, a to sa odzrkadľovalo nielen v dramaturgii, ale aj v dramaturgii režisérského obsadenia a v dramaturgii hereckých príležitostí, i keď sme sa niekoľkokrát s Vasilom pochytili, lebo mi bolo ľúto niektorých herečiek Duchnovičovho divadla, na ktoré akoby sa zabúdalo, a po niektorých inscenáciách som dôvodil svoju túžbu vi-

diť pani Brehovú alebo pani Sabolovú–Sisákovú vo väčších kreáciách. A tento Havaj je pre mňa také príjemné ukročenie v rôznych rovinách. Po prvé je to text, ktorý po dlhom čase je hotový a nemusel sa prerábať. Všade bude „čiarka ale“, pochopiteľne. Druhý úrok je nájdenie mladej režisérky a tretí úrok je zjavenie sa herečky po mnohých rokoch diéty, pretože všetci vieme, že do roku 1989 divadlo koristilo z medzinárodných zmlúv a školovalo svojich hercov na Kyjevskom inštitúte a mladým hercom elévom sa ťažko zapája do poetiky súboru. To sú tri príjemné zjavy. I keď ten text nesie stopy veku a skúseností svojej autorky, je nesmierne úprimný a má veľmi silné konotácie do vnútra komunity, primárne komunity rusínskej, ktorá zažíva pocit outsidera z rôznych dôvodov. Ale myslím, že je príznačný pre všetky komunity vzdialené centru, tým je pre mňa univerzálny a vedel som si dosadiť ľudí z rôznych iných regiónov, ktorých poznám. Text je dievčensky cudný, ale na druhej strane je od vianočnej scény až drásavo krutý, pretože sa tam povedia hrôzostrašné pravdy, s ktorými mnohí z nás žijú a nepretriasajú to na verejnosti. To sú atribúty, ktorým ja pripisujem význam pravdivosti. Možno pri intenzívnejšej práci s dramaturgiou by sa dal text vylepšiť, pretože sú isté veci, ktoré sa zahadzujú, niektoré sú lineárne priradené, celá tá expozícia, aj to putovanie Janky do Bratislavy je to také nevyvážené. Keby mal tím nejakého skúsenejšieho dramaturga, mohol by prísť na onakvejšie riešenie. (...) Trošku by som zapolemizoval s hudbou, pre mňa to bol trošku verklík, strácala sa pre mňa výpovedná hodnota hudby a bola to iba akási ilustrácia. Prekvapením pre mňa bolo zjavenie sa tejto mladej herečky, ešte študentky herectva. Veľmi dobre komunikovala s tým zvláštnym herectvom Duchnovičovho divadla. V úspornosti, v náznaku, kde bola presná, neilustrovala, zasa by som sa vrátil k tej najvydarenejšej pasáži vianočného stromčeka. Veľmi som bol potešený, že sa našla režisérka, ktorá sa nenechala myliť aureolou Duchnovičovho divadla, o ktorom sa šíria legendy, ale išla si svojou cestou a Svetlanu Škovranovú viedla k veľmi sústredenému pohľadu s pomerne veľkým tragizmom. Svetlane ste uverili ako herečke, ktorá vie priniesť istú drámu, istú tragédiu. Žeňu Libezňuka v poslednom čase na všeličo zneužívali, vrátane reklám a neviem akých experimentov, a toto sa mi pozdávalo

viac, lebo zdanlivo riešil jednoduchý problém, ale ukázal, že vie preskakovať z roviny do roviny, vie vytvoriť emóciu a potom ju vie odľahčiť a odkomentovať. Tí ostatní páni sú napísaní trochu schematicky, sú to dve figúrky a farbičky, ktoré autorka potrebovala. Určite to nebude inscenácia, o ktorej sa bude hovoriť v dejinách Duchnovičovho divadla, ako napríklad Oblomov, ale nie je to zanedbateľná vec, je to poctivo urobené divadlo, ktoré má svoje zázemie nielen v meste Prešove, ale aj v Havaji a iných štátiach, na ktorých to divadlo pôsobí.

Elena Knopová: Ja som bola trochu aj sklamaná z tej inscenácie, alebo presnejšie z tej dramaturgickej stránky, pretože tento text bol víťazom súťaže dráma a je mi nesmierne ľúto, že odtiaľ vypadol jeden krásny motív, a síce motív matky, ktorá odišla do Ameriky, a Janka sa ani s týmto faktom nevedela vysporiadať. Preto odchádza do Bratislavy, kde sa dostáva do toho požehnaného stavu a klame, že sa stretla s matkou. A to s tým symbolickým obiehaním Warhola dookola nadobúdalo úplne iné konotácie ako teraz. Teraz sa mi to zdalo byť také schematické. Režisérka tento príbeh ochudobnila o jeden rozmer. A tak isto tie postavy ako boli vyložené, myslím tým frajera, on bol v texte tiež taká stratená existencia a tu mi pripadal taký nedovyvinutý. V tom texte, aspoň ja som to tak čítala, to bol niekto, kto bol miestnym štramákom. Aj preto tam tá Janka zostávala. Chýbali mi tam väzby, ktoré by držali tie postavy pokope. (...) Myslím si, že ten text bol zaujímavejší v tej pôvodnej podobe, zdalo sa mi to príliš zjednodušené.

Kamila Černá: Ja mám jednu otázku. Autorka ten text sama prepísala pre tú inscenáciu, alebo si to urobilo divadlo?

Zoja Zubková: Autorka ho sama prepísala. Tam vlastne v rusínčine rozprávala iba tá matka. Išlo trochu aj o herecké obsadenie, hlavne v postave Vasiľa, všetko to vznikalo strašne rýchlo a v tej rýchlosti, akoby sme to potrebovali zjednodušiť a zlogičtiť.

Vladimír Štefko: To mnohé vysvetľuje, samozrejme. Ja si tiež myslím, že ten text je taká talentovaná etuda na istú regionálnu tému. Ten pocit takej opustenosti, aj pán boh nás opustil, aj strana, aj vláda nás opustila, v mnohých regiónoch existuje. A nie sú len otázkou akéhosi spoločenského povedomia, ale vnútra ľudí. No ale ak si uvedomíme, že je to debut, tak pán boh zaplať za

taký debut, bodaj by sme mali každý rok aspoň dva. (...) Ja by som chcel upriamiť pozornosť na metódu herectva v tejto inscenácii, ktorá napriek tomu, že tá inscenácia je iná, nesie niektoré znaky, ktoré sú príbuzné. Tá metóda je svojim spôsobom jednoduchá, ale zároveň veľmi rafinovaná, je to vytváranie postavy cez mikročastky, maličké plochy, na Libezňukovi to bolo vidieť, drobné okamihy vytrhnuté zo života postavy, ktoré sa navzájom reťazia a dokážu vytvoriť nazvime to charakter, alebo v každom prípade typ, ktorý je zreteľný, nesie posolstvo a má svoju vnútornú estetiku prejavu. To je metóda možno ani nie veľmi uvedomelá, možno je to niečo podvedomé, ale pri tejto inscenácii som si to uvedomil naplno. Napriek tomu, že sú to drobnosti, dokážu vytvoriť celok.

Štátne divadlo Košice

William Shakespeare

Ako sa vám páči

Vladimír Štefko: Prenesieme sa do Ardenského lesa, ktorý je u Shakespeara blízko Atén, zemepisne je v Belgicku a v inscenácii kdesi v Malajzii.

Oleg Dlouhý: Ja som sa v tom lese totálne stratil. Keď pred tromi týždňami predstavenie hosťovalo v Bratislave, tak som zajašal nadšením, pretože to bolo predstavenie plné vtipu, ľahkosti a vnútornej energie. Málokedy sa stáva, že na komédiách Williama Shakespeara sa v slovenských hľadiskách zvykne smiať, a tam sme sa smiali na viacerých miestach, nielen preto, že niektoré Feldekove pointy sú vtipné a briskné, ale aj preto, že herci im boli roveň. Dokonca som upadal do podozrenia, že treba pochváliť Romana Poláka, že si dal robotu s hercami, lebo nielen Mišo Šoltés bol kúzelné bohato štruktúrovaný narcis, ktorý rovnako úspešne prezentoval textové bonmoty, celkový nadhľad a ľahkosť. V Bratislave sa mi strašne páčila Alena Ďuránová, ktorá má veľkú nevýhodu, že je šarmantná a ešte stále mladistvo vyzerajúca. Mnohí režiséri sa s tým uspokojia a myslia si, že keď príde Alena Ďuránová a otvorí veľké oči, tak postava je vybavená. A veľmi často to stačí. Veľmi sa mi pozdával Ardenský les, veľmi sa mi páčil, bol to taký úlet, samozrejme, ale fungoval veľmi dobre, až do záverečného gesta, kde som čakal, že tie bambusy bu-

dú nejakou výpoveďou. Ostal mi otáznik nad obsadením Henriety Kecerovej a Dany Košickej. A s týmto očakávaním som sa vybral na predstavenie. Včera mi od samého začiatku začali vyskakovať nelogickosti, samé nedokončenosti. Prvý otáznik obsadenia Henriety Kecerovej, pátral som, kde je tá príčina nejakých lesbických vzťahov. A takto sa to začalo odvíjať a celé predstavenie sa odvíjalo v takýchto gestách a kľúčoch, ktorým som nevedel pripísať hlbší význam. To isté sa stalo Šoltésovi. To, čo bolo na ňom kúzelné, bolo včera ako z televíznej estrády. A celé to zavŕšil epilóg Aleny Ďuránovej, ktorý bol podľa mňa úplne mimo. Našťastie dominantnou témou Polákovej inscenácie je to isté ako u Shakespeara, hľadanie čistej lásky. Nie je to nejaká komplikovaná filozofická hra. Je to hra na tému rôznych podôb lásky. Nanešťastie som si včera vybavoval, že som videl túto hru v Londýne v divadle Globe, inscenácia trvala ani nie dve a pol hodiny, bola úžasne veselá a spontánne hravá, bola to konvenčná, ale dobre urobená inscenácia. Naozaj mi zostali len veľmi zmiešané pocity s množstvom otáznikov. Neviem si s tým rady, tá naimputovaná téma lesbického vzťahu je podľa mňa veľmi ťažká, komplikovaná a nepresvedčilo ma, že má nejaké filiacie alebo nejaké rezonancie s príbehom. Ostávajú tam násilné scény. Proste mätež, mätež, mätež. (...)

Karol Mišovic: Ja som to tiež videl v Bratislave na hosťovačke a mňa to neoslovilo už tam. Prišlo mi to zmätené, systémom divák, odpovedz si sám, bez nejakého výkladu, vkladu, aj herecky nepresvedčivé. Podľa mňa je tá hra strašne naratívna, niekto príde a povie, čo sa stalo za dverami, a potom to dohrá. A tam to bolo ešte zvýraznené. Oni tam sedeli, stáli, sem-tam nejaká akcia, buď štylizovaná, alebo prirodzená. Herci hovorili repliky, ale význam mi ušiel. Bolo tam veľa nápadov, avšak bez nejakého logického opodstatnenia. Prijal som Danu Košickú ako Celiu, tu to obrátili a logicky mi vychádzali repliky, že ona je tá staršia. Ale prečo hrá staršieho brata žena, to už neviem.

Darja Fehérová: Ja som pochopila tú Celiu, že je to štyridsiatnička, ktorá nemá partnera a v štyridsiatke pochopí, že je vlastne lesba. Takže ja si myslím, že pán režisér sa dôsledne držal názvu Ako sa vám páči, a tak tam dal hocičo a každý si vyberie, čo sa mu páči.

Kamila Černá: Ja som tú hru videla tu po prvý raz. Niektoré výklady tých postáv ma ani nemiatli, ani nepohoršili. Ten lesbický vzťah sa takto vykladá v mnohých inscenáciách, ktoré som mohla vidieť. Niektoré veci ma však miatli tiež a nenašla som odvahy v diváckej diskusii spýtať sa pána režiséra. To je hlavne obsadenie tej dámy do postavy Olivera. Ale zároveň z pohľadu na české inscenácie Shakespeara som si povedala, zaplaťpánboh, že som sa zasmiala, že tam boli výrazné herecké výkony a že tam boli nápady. To som ocenila. To hľadanie lásky tam bolo natoľko znásobené, že sa to miestami stávalo monotónne. Rada by som sa ešte zmienila o hudbe, alebo o zvukových efektoch, o ktorých nikto nehovoril a ja som to sledovala s obdivom, tú dievčinu, ktorá vytvárala všetky zvuky a pracovala ako ďalší herec tej inscenácie.

Roman Polák: Hovorili ste o origamoch? Tie origami robili študenti z techniky v Košiciach. Na každé predstavenie robia nového jeleňa. Celé to bolo vymyslené tak, že sa tam čosi recykluje, že z toho vznikajú origami.

Bábkové divadlo na Rázcestí Banská Bystrica

Franz Kafka / Marián Pecko

Premena

Kamila Černá: Na počátku musím konstatovať, že nevim nic o historii té inscenace, já jsem si před chvílí přčetla v programu paní kolegyně, že šlo o jakousi druhou část projektu divadla a nevim do jaké míry kontext ovlivnil i podobu představení. Z toho já vycházet nemůžu a můžu mluvit pouze o tom, co jsem viděla včera po půlnoci. Proměna se neinscenuje moc často ani v Čechách, ani na Slovensku. Tady jsem si přčetla, že je to první inscenace po pětadvaceti letech a je to z těch důvodů, že většinou tam jsou vždycky dva problémy. První problém je s hlavním protagonistou, jak udělat brouka. Není ale zdaleka tak zásadní, jako problém druhý, dostat tu kafkovskou absurditu této povídky na jeviště. A tady bych řekla, že co se týče brouka, tak se jim to povedlo výborně, co se týče té absurdity už pro mně trošičku méně. A mně se zdálo, že je to z toho důvodu, že takový ten kontrast, který má Kafkova povídka, z toho zcela reálného prostředí maloměstské domácnosti, kde všechno je tak, jak má být, kde

najednou syn se jim změnil v brouka a z toho potom vyrůstá ten pocit absurdního světa a všechny ty významy a výklady, co vlastně ta proměna má znamenat, jak vykládat jednotlivé vztahy a tak dále. A tady u té inscenace tam, záměrně samozřejmě, se režisér a celý tým tohoto kontrastu zbavil tím, že celá ta rodina, celé to prostředí je absolutně groteskně deformované, že už v té prvopočátečné scéně se probouzejí postavy, plácají tam nadživotní pavouky, víme, že se stane něco osudového. Já si myslím, že když ta proměna nastane v této situaci, tak k žádnému kontrastu nedojde. Scénografické řešení bylo velice dobré, jak se pokoj může zmenšovat, může se pohybovat nahoru – dolů, to pro mě bylo velice dobré. Ale zásadní problém zůstává v tom, že gradace té inscenace, že ta absurdita byla nastolena hned v prvním okamžiku a ta gradace může působit slabším dojmem. Nenechali si hlavní zbraň, kterou měli. Všechno to působilo jako velké panoptikum, jako výplod choré mysli, teď tím nemyslím autori inscenace. Ty postavy nájemníků, to už pro mě bylo zcela zbytečné, natahující ten děj, zase to byli pouze ti, kteří přispěli do toho panoptika, do toho pokřiveného absurdního světa, ale ten svět byl ukazovaný velice zvnějšku a ne prostřednictvím nějakého cíleného výkladu. Byla tam zajímavá místa, ale nebyli dotaženi do konce. Ty dvě sestry, kde jedna zpívá repliky té druhé, to na mě působilo v prvním momentu jako něco velice zajímavého, tento nápad opustili a nahradili něčím jiným, co by upoutalo pozornost a už to nepokračovalo dál... (...) Celkově mám pocit, že ta inscenace skončila na tom výtvarném a pohybovém divadle, v panoptiku, které nám předvedli, ale že z tohoto panoptika se dá těžko odečíst téma. Nezabavím se dojmu, že ten kontrast mezi absolutně reálným příběhem Kafky a tou absurditou jednoho momentu, na tom je založen princip, jak funguje absurdní divadlo, tohto momentu se inscenátoři zřekli a já myslím, že ne ke prospěchu věci.

Vladimír Štefko: Ja si myslím, že tá inscenácia od Kafku výrazne odchádza, otázka je, čím som toho Kafku nahradil? Na to už som si nevedel odpovedať. A že prečo tá inscenácia je taká, aká je? Myslím si, že preto, aby predložila publiku ohňostroj nápadov, istú prezentáciu svojej originalnosti, bez ohľadu na zmysel a tému tej inscenácie. Tam je veľa zaujímavých výtvarných riešení, tech-

nických riešení, z ktorých boli technici martinského divadla trochu zdesení, aj bezpečnostný technik, ale chýba tam tá základná vec, že o čom to je. Môžeme špekulatívnu metódou dospieť k presvedčeniu, že to má byť groteskný obraz sveta. Lenže, vždy to hovorím našim poslucháčom, groteska to nie je to, že sa herci šklebia, chodia neprirodzeným spôsobom po javisku, rozprávajú deformovaným verbálnym prejavom. Groteska je výsledný pocit, ktorý odhaľuje istú absurdnosť, nenormálnosť človeka, v tomto prípade na javisku. To čo pani doktorka Černá povedala o tej absencii kontrastu, to je už dnes taká elementárna pravda, že som šokovaný, že do Bystrice to ešte nedorazilo. Týmto trpeli prvé pokusy o inscenovanie absurdnej drámy začiatkom šesťdesiatych rokov minulého storočia. A už v roku 68 – 69 v Divadle na Korze vedeli, že absurdné nie je to, že sa absurdne správa herec na javisku a že používa absurdné prostriedky, ale že je to zrážka dvoch síl, čohosi konkrétneho a čohosi deformovaného, z čoho vzniká nová kvalita. Toto bystrická inscenácia pána režiséra Pecku absolútne vynulovala a mne naozaj pripadá ako taký farebný, pestrý kolotoč a ohňostroj, akási paráda, čo sme všetko schopní vymyslieť. Ale to základné, kvôli čomu to Kafka napísal a je to stále produktívne, je to, že ten Gregor Samsa, ktorý sa stane obludným hmyzom, sa stáva mierou ľudskosti svojho okolia – matky, sestier, aj tej upratovačky, ktorá napokon k nemu prejaví najviac súcitu a sympatie. Ale o aký súcit a sympatiu môže ísť v tomto panoptikálnom svete, ktorý pán režisér Pecko stvoril v tomto hracom priestore? V čom je Gregor Samsa iný od svojich rodičov? No dobre, ale to stačí hrať sedem minút. Bláznivý panoptikálny svet, v ktorom sa ešte aj synček premení na nejakého chrobáka. V tomto som ja bol hlboko sklamaný touto inscenáciou. (...) Je to o tom, že je tu jedna malomeštiacka rodina, v ktorej všetko funguje a v ktorej sa zrazu stane takáto neočakávaná vec. Najskôr smútok, zdesenie a nakoniec posledná replika: pozametajte to. Nič také sa nedeje v tejto bystrickej inscenácii.

Oleg Dlouhý: Aj v scéne bolo niekoľko ťarbavostí, ktoré nectia inscenátorov, napríklad doviezť električku a odviezť ju tým istým spôsobom. Úplne ma dorazilo mechanické zmenšenie izby, čo mal byť proces.

Vladimír Štefko: Dobre, že si upozornil, to je klasický prípad. To

zmenšovanie izby má byť metaforou toho ako ho vytesňujú. Ale keď sa to spraví naraz, tak je to: všimnite si, aký symbol sme vymysleli. Napriek tomu ohňostroju, vnútram je tá inscenácia neobyčajne chudobná.

Divadlo Romathan Košice

Milan Godla

Čarovná sukňa

Oleg Dlouhý: Ťažko sa mi o tom hovorí. Ja si myslím, že tomu divadlu treba pomáhať. Ja som rád, že sa tu zjavili, pretože oni nemajú ambíciu... nie, že ambíciu, to sa ani nedá tak pomenovať. To je skupina, ktorá momentálne je pri nejakom zdroji a tak je to dobre. (...) Tak trošku smutne musím skonštatovať, že skutočne všetko to, čo ich Dana Hivešová a Jano Šilan naučili, to oni promptne zabudli. To vidieť aj na tom predstavení, sú tam také náznaky, lebo oni by nemali prečo vymyslieť tomu malému diablíkovi bábkú. To si zapamätali, že im niekde vysvetľoval režisér Ján Šilan, že niekedy sa takto dá vyjadrovať. Oni sa niekde dozvedeli, že ľuďom sa veľmi páčia rómske melódie, dokonca sa to dozvedeli v autentickom živote. (...) Oni zistili, že rómsky folklór je populárny, ale ďalej ako po čapáš sa nedopracovali. Lebo to už stačí, lebo prídu do Strasburgu, zaplieskajú po stehnách a je všetko dobré, prídu do Bruselu, tam tí aktivisti sú celí nadšení, potom prídu do Berlína, sú ako Nomádi, dvakrát sa na to isté miesto nevracajú, vystačia s tým čapášom, kým prejdú celú Európu, to ešte majú....

Vladimír Štefko: ...dve generácie...

Oleg Dlouhý: Áno... Ale to, že tam mali svojho času choreografa, ktorý sa ich snažil učiť čosi ďalšie, tak to už nepotrebovali. Ono sa ťažko rozpráva o tejto rozprávke, lebo s ňou by sme mali problémy aj na ochotníckej prehliadke začiatočníckych súborov v Trebišove. Žiaľbohu, je to tak. Ale na druhej strane si myslím, že tá rozprávka len odzrkadľuje miesto, ktoré je tomu divadlu v našej spoločnosti priznávané. Všetci sa uspokojili s tým, že sa tu vytvorilo profesionálne rómske divadlo, prvú premiéru malo 18. novembra 1992, robili takú veľkú fresku, ktorú, myslím si, že dodnes hrávajú – Miesto pre Rómov. Sú to také stručné dejiny Rómov v Európe, od takých spomienok na Indiu a základných

legiend kultúrnej identity O kolese a O zrkadle – to sú základné dve legendy, cez ktoré sa Rómovia identifikujú. Koleso vyjadruje ich putovanie a akúsi vykorenenosť a zrkadlo predstavuje vzťah k bohu a k nejakému duchovnu a niekto to zrkadlo kdesi zapotrešil. No ale od tej doby... Pokiaľ Dana Hivešová s Janom Šilanom boli schopní pomáhať, tak sa to niekam posúvalo, ale v tom okamihu, ako jeden a o dva roky druhý vypadol z hry, tak sa to veľmi rýchlo vrátilo na začiatok. Naozaj tam ťažko hovoríť o čomkoľvek. Ani tá hudba neobstojí ako hudba k inscenácii, pretože nestačí variovať tri takty donekonečna, a nebolo ich tam viac... neviem, čo k tomu povedať. Všetko to autentické z čoho by mohli vychádzať... oni sa na to inak pozerajú. To je problém spoločenský a kulturologický. Prednedávnom zverejnili štúdiu, ktorá tvrdí, že osemdesiat percent Rómov so stredoškolským vzdelaním sa odmieta identifikovať s kultúrnymi koreňmi. Ak je to pravda, tak je to hrôzostrašné, lebo skutočne ťažko nájsť niekde nejakú takú základňu. Pôsobila kedysi spisovateľka Elena Lacková, ktorá nemala maturitu, ale zato mala Karlovu univerzitu, nejaký dvojročný kurz sociálnej pracovníčky z päťdesiatych rokov, ktorá písala rozprávky. Oni ju odmietali, lebo ona nepatrla do ich kmeňa. Mali celkom šikovnú dramaturgičku, ktorá urobila dve či tri zaujímavé inscenácie, Danu Miklášovú, tú odtiaľ vypískali. Zakladateľskú novinárku Annu Koptovú, tú odtiaľ vyhnali. Kto nepatrí do mojej skupiny, toho nepotrebujeme.

Vladimír Štefko: Dežo Banga, ako všeobecne zaujímavý rozprávkar a básnik, tiež sa ocitol mimo.

Oleg Dlouhý: Raz sa objavil, aj to bolo na Bangove motívy, robila to Dana Hivešová a tým to skončilo. (...) Ja si myslím, že zo širšieho kultúrneho hľadiska je dobre, že tu to divadlo bolo, ale môžeme ho brať iba ako atrakciu alebo ako memento, lebo režim, ktorý platí na ostatné divadlá, nemôže platiť na nich. A vystavovať ich prísny kritériám tiež nie je produktívne.

Róbert Mankovecký: Ja poviem len dve skutočnosti, jednu zo včera, keď som hľadal autora, tak mi predstavili režisérku Štipákovú. Na moju otázku, prečo je vo všetkých materiáloch napísaný niekto iný ako autor, mi odpovedala: to tak píšú, neviem prečo. Viac som sa radšej nepýtal. Druhá skutočnosť, na ktorú chcem upozorniť je divadelná ročenka vydávaná ústavom, na konci kto-

rej je zoznam umeleckých pracovníkov divadiel. Národné divadlo je na dvoch stranách, Romathan na šiestich. Deväťdesiat percent z nich má nástup i výstup zo zamestnania v tom istom roku.

Divadlo Jána Palárika Trnava

Milan Rúfus / Viktor Kollár

Tajomný pokoj vecí

Nadežda Lindovská: Inscenácia Tajomný pokoj vecí nadväzuje na tú líniu trnavského divadla, ktorá sa venuje poézii a prináša divákovi stretnutie s poéziou významných básnikov. V trnavskom divadle sa v uplynulom dvadsaťročí realizovalo niekoľko takýchto inscenácií. Za éry Blaha Uhlára to bola inscenácia venovaná osobnosti a tvorbe Alexandra Bloka, ďalej to bola inscenácia Laco Novomeský, téma Majakovskij, v deväťdesiatych rokoch to bola inscenácia, ktorú pripravil s hercami trnavského divadla režisér Roman Polák a vychádzala z poézie Válkovej a hoci išlo o veľmi rozdielne inscenácie, v podstate mali niečo aj spoločné. Spoločné bolo to, že sa snažili prinášať poéziu cez príbeh básnika, cez jeho životné peripetie, aby ukázali, ako poézia vyrastá z jeho osudu, z jeho traum, z jeho radostí. (...) Inscenácia, ktorú sme videli včera, je koncipovaná úplne iným spôsobom. Nie je to inscenácia rozprávajúca o Rúfusovi a teda nie je to inscenácia, kde do popredia vystupuje básnický subjekt. V danom prípade režisér Viktor Kollár, ktorý sa skromne pasuje za autora koncepcie inscenácie, čo je dnes dosť často využívaný termín a ja si myslím, že v podstate pravom, sa rozhodol z poézie Milana Rúfusa vytvoriť príbeh, vytvoriť drámu, ktorá je do istej miery fikciou, pretože nesúvisí so životným príbehom Milana Rúfusa. Vzniklo z toho niečo ako rozprávka o manželstve v súčasnom svete, ktoré napriek nástrahám prichádza k šťastnému rozprávkovému koncu. Je to rozprávka zo súčasnosti a vďaka tomuto koncu sa prinavrátia do života tajomný pokoj vecí. Myslím si, že táto rozprávka mala ambície podobenstva alebo nejakého súčasného tvarovania súčasného mýtu. Ja to vnímam tak, že súčasná štatistika rozvodovosti hovorí to, že ide skôr o ilúziu a nejaký sen, ale vážim si snahu inscenátorov o potvrdenie pozitívnych hodnôt života a harmonického modelu rodiny. Tento sen sa Viktor Kollár pokúša zmotniť a využíva k tomu Rúfusovu poéziu. In-

scenácia a samotný príbeh sú veľmi komorné – muž, žena a ich dieťa a štyri postavy, ktoré inscenáciu otvárajú, štyria anjeli, ktorí, priznám sa, zo začiatku pre mňa boli záhadou, pretože pripomínajú na jednej strane mníchov, na druhej strane orientálnych bojovníkov, to oblečenie v bielej pripomína skôr kimono s kutňou, a v inscenácii spĺňajú niekoľko funkcií, sú rozprávačmi, sú tvorcami príbehu, sú pri zrodení života, zároveň sú sluhami javiska, pomáhajú pri zmene javiskového priestoru, podávajú rekvizity, asistujú. Pre mňa však boli v istom zmysle záhadou. Asistujú pri zrodení dievčatka a tu, v samom začiatku inscenácie, je moment, ktorý spočiatku mňa ako jednu z diváčok viedol k pocitu, že sa to bude hovoriť cez subjekt básnika, pretože život sa zrodí tak povediac zázračným spôsobom za asistencie týchto bielych metafyzických postáv, bez rodičov, jedine mužská postava sedí v očakávaní v hornej časti hracieho priestoru a dostáva správu o tom, že má dcéru. A potom sa začne príbeh odvíjať cez postavu otca, cez jeho postoj k narodeniu dcéry, cez jeho reflexiu, čo to je mať dcéru. Neskôr sa to trochu mení. Je to príbeh rodiny, ktorá sa zrodí z veľkej lásky, prejde krízou a nakoniec dospeje k odpusteniu a k návratu k rodinnému životu. Pre mňa je to skôr príbeh otca a dcéry, pretože matka sa tam dostáva na vedľajšiu koľaj. Zaujímavosť je vyriešený javiskový priestor, zrejme aj kvôli tomu, že máte malý priestor v štúdiu. Rozšírili ste ho o horné poschodie, ktoré sa zároveň stalo aj priestorom manželov, a ten dolný priestor bližšie k divákovi sa stal priestorom dieťaťa. K najvydarenejším pasážam inscenácie patrí to, ako prostredníctvom rozohrávania opakovaného rituálu všedného dňa ukazuje divadlo postupné vyhasínanie vrúcnych vzťahov v rodine, kde objatia a dotyky sa menia na postupné odcudzenie a kde otec, ktorý sa vracia večer domov do lona rodiny, prichádza so stále väčšou a väčšou plyšovou hračkou, aby tým vykompenzoval stále väčší pocit viny. A tu inscenátori išli analogicky s duchom poézie. Ale priznám sa na rozdiel od publika, ktoré včera tak nadšene reagovalo na inscenáciu, ja som taká nadšená nebola. Pre mňa tam bolo viacero problémov. Jednak veľmi silný trpiteľský aspekt. Od začiatku, ako sa rodí dievčatko a to jeho detstvo je zobrazené veľmi trpiteľsky. Podľa môjho názoru až prehnane trpiteľsky. Vnáša to príliš depresívne farby do príbehu, ktorý je od

začiatku odsúdený k tomu, že sa bude vyvíjať smutným spôsobom. Toto dievčatko je hrané takým spôsobom, ako keby bolo postihnuté. Preto som si myslela, že sa to bude rozvíjať cez príbeh básnika – vieme, že Milan Rúfus bol otcom postihnutej dcéry. Niekedy je aj na škodu diváka byť informovaný, lebo začína fabulovať. Ale celkom som bola potešená, ja som to včera videla prvýkrát, že ste sa nevydali touto cestou. Ale predsa len si myslím, že tak ako je toto dievčatko predstavené a hrané, až na tie dva náznaky radosti z návratu otca, tak je tam len smútok, smútok pri loptovej hre, smútok a strach pri rozprávke o Zlatovláske, ktorá je priam ako hororový príbeh a tiež len zdôrazňuje a posilňuje dramatický aspekt rodinných vzťahov. Do inscenácie to prinášalo monotónnosť, mala prehnané melodramatický, trpiteľský tón. Keby tam bolo viac kontrastnosti a viac ľahkosti, inscenácii by to viac pomohlo. Je pravda, že v divadle a v dráme sa oveľa ľahšie tvoria príbehy so smutným koncom než s tým šťastným. Hrať radosť a šťastie na javisku je ťažšie, ako trpieť. Taká je akási zákonitosť divadla. Je tu ešte jedna dôležitá vec, to je samotná téma: poézia. Je veľmi ambiciózne to, o čo sa Viktor Kollár pokúsil. Že vlastne prostredníctvom básne vytvorí drámu básnik, ktorý sám drámu netvoril. Rúfus nenapísal tento príbeh. Tu vystáva otázka interpretácie poézie. Vy ste sa na besede priznali, že ste sa snažili o to, aby poézia nevyznela ako poézia. Pre mňa to bol problém. V tých melodramatických polohách tá poézia vôbec nebola zvládnutá. Poézia je štylizovaná reč, je to vlastne preklad jazyka citov do jazyka štylizovaného slovného vyjadrenia. Zaujímavé je to, že poézia tu bola skôr, ako nejaký prozaický jazyk drámy. Asi nejaká logika v tom existovala, v tej ceste k vyčisteniu jazyka prózy. Prečo teda potláčať kvality poézie, ako je rytmus, rým a samotná poetickosť? A pritom to nebolo dôsledné. Na začiatku boli anjeli s echom, zaznieva to ako hlas boží, a potom je snaha o scivilnenie poézie. To sú veci, ktoré ja považujem za problém. Miestami to bola pre mňa smrť poézie. Čo mi je ľúto, lebo keď sa rozhodneme na javisku dať postavám do úst poéziu, mala by sa zachovať jej poetická realita. To je môj názor. Dalo by sa ešte hovoriť o tom, že príbeh krízy rodiny je zobrazený dôveryhodnejšie než príbeh uzmierenia. Otázka je, nakoľko to divák prijme, alebo neprijme. Pre mňa to bolo rozprávkové.

V tejto inscenácii neboli nejaké veľké dramatické party, ale predsa len kvitujem Hološku, ktorý v postave Petra dokázal priniesť presné emocionálne stavy v jednotlivých výstupoch, ktoré mal, a myslím si, že s tou poéziou by dokázal vydržať až do konca. Boršová, ktorá, priznám sa, patrí k mojim obľúbeným herečkám mladšej generácie, tu nemala nejaký veľký priestor. Boli tam jednotlivé situácie ako znaky, ale vlastne v poetickej inscenácii sa dá narábať s hercami, mizanscénou, so situáciou, s poetickým jazykom, divadlo je tiež poetický jazyk a mne bolo ľúto, že sa to dôslednejšie neprepojilo.

Elena Knopová: Ja som si ten zámer inscenácie interpretovala trochu inak, a to vzhľadom na to, že Viktor Kollár vedome alebo podvedome nepracoval len s príbehom rodiny ako so základným motívom celého toho svojho konceptu. Do tej interpretačnej roviny vstupuje jedna dôležitá vec a síce kresťanská filozofia, s ktorou Rúfus od začiatku vo svojich básňach pracuje a ju priznáva a ona má trochu komplikovanejší výklad a preto sa tá inscenácia volá Tajomný pokoj vecí. Nebola to inscenácia len o rodine, ale aj o akýchsi dávno zjavených tajomstvách, ktoré by mali viesť k pokoju všetkých vecí. To bol ten úvod s tým podaním ruky. To bol pre mňa symbol zmierenia sa vo vzťahu človeka a boha. Otec mal meno Peter, skala, na ktorej sa stavia ten náš chrám. A otec rodiny prichádza ako nejaká vízia pozitívnej hodnoty po tom, čo nejaká tvoriteľská sila aj milovala toho svojho človeka, aj ho trestala, aj bola v stave pokúšať ho, aj bola v stave hnevu. Je tam stále tá najzákladnejšia sila, a to je to náboženstvo lásky, na ktorom aj Rúfus asi staval svoje verše. Pre mňa bola veľmi zaujímavá tá rovina, ako sa podarilo tieto zvestovania prepojiť s jednoduchým príbehom zo súčasnosti o rozklade rodiny a ako to korešpondovalo s narodením sa človeka nielen z tela, ale aj z ducha. (...) To, čo sa hovorilo, že jedno telo, jedna duša, tak to prichádza v živote až oveľa neskôr, cez určité poznanie a utrpenie, cez potrebu naučiť sa svoj život vnímať voči autorite, voči zjavenej pravde, voči vysporiadavaniu sa s týmto svetom, ktorý je, istým spôsobom, aj také trpiteľské územie. Cez lásku, ktorá nás má naučiť niečomu vyššiemu, čo presahuje tento problém. Mne sa pozdával aj ten záver, pretože ja som ho pochopila ako názor autora konceptu.

Vladimír Štefko: Ja sa nazdávam, že táto inscenácia je v čomsi veľmi osobitá, je to akýsi medzidruh, medzižáner a medzitvar. Skúsím to vysvetliť. Milan Rúfus je básnik, ktorý od čias, keď sa zjavila jeho prvá zbierka Až dozrieme a najmä Rakvy z Vietnamu, sa recitoval v jednom kuse. Pokúšali sa ho aj dostať na javisko, keď bola taká zaujímavá a mocná vlna divadiel poézie. Inscenácia v trnavskom divadle nie je divadlom poézie. Ale na druhej strane nie je to ani činohra, ktorá by stavala na nejakých dramatických peripetiách, ktorá by ma presviedčala o tom, že tie postavy sú dramaticky vybudované charaktery, nanajvýš skromne koncipované, alebo skromne kontúrované typy. Ocenil som distingvovanosť toho príbehu, ale je tam naznačený a môže sa považovať za banálny. Nemyslím si, že by to spadlo do nejakého brutálneho sentimentu alebo moralizátorstva. Má to svoju eleganciu, nonšalanciu alebo peknotu v jednoduchosti. Zrejme aj to narábanie s Rúfusovým veršom podlieha tomuto aspektu, že to nechce byť recitovaná poézia, ale poézia, ktorá vychádza v ústrety divákovi, ktorý nie je disponovaný vnímať poéziu vysokého rangu. Chvalabohu, poézia Milana Rúfusa nie je poézia záhadná, nie je komplikovaná. Len o niekoľko rokov mladší Ondruš alebo Jano Stacho alebo aj Dilong, ktorého ste prednedávnom robili, hoci je starší, to je omnoho zložitejšia cesta od textu k čitateľovi, od recitátora na javisku k divákovi a tak ďalej. Ja sa opožujem mať drobné odlišný názor od kolegyne Lindovskej. Ja som si tiež uvedomoval, že sa tam nezachováva rytmus, že ten Miro recituje mechanicky, že sa dodržujú dĺžky strof bez ohľadu na veršové presahy... Tu sa to úmyselne približovalo k činohre a teda vzdalovalo od vznešenosti poézie. Poézia ako keby vstupovala do všedných situácií, ktoré môžu byť až banálnymi situáciami, s ktorými akoby sa pomeriavala, alebo chytala sa za ruky. (...) Včera sa mi zdalo, že sa tie veci zblížili. Nie je to ani divadlo poézie, chvalabohu, nie je to ani činohra, tiež asi chvalabohu, je to medzitvar, ale odovzdáva to Rúfusovo posolstvo citlivo, krehko, nenafúkane a najmä nie márnomyseľne. Toto je niečo medzi mojím pocitom a názorom. Nech sa páči, pán režisér.

Viktor Kollár: Ťažko mi je takto začať reagovať, je to na premýšľanie. Ďakujem.

Vladimír Štefko: Tým ste sa vyčerпали v diskusii?

Viktor Kollár: Neviem, či mám vysvetľovať môj zámer.

Nadežda Lindovská: Možno by ste nám o tých anjeloch mohli povedať. Keď majú prológ, mohli by mať aj výraznejší epilóg.

Viktor Kollár: Majú epilóg, ten tajomný pokoj vecí. Je to taká duchovná sila. Priznám sa, že sme mali veľký problém s kostýmovaním, ako to urobiť, aby z nich neboli mnísi. Veľmi správne ste to pomenovali. V tomto je to také naivné, v tom, že je to tá duchovná sila.

Elena Knopová: Ja si myslím, že sa ti to podarilo aj po tej výtvarnej stránke, dešifrovala som to presne ako vnútornú silu. V celej histórii boli anjeli zobrazovaní ako bojovníci so zbraňami. Ja som veľmi privítala to, čo pán profesor Štefko najlepšie pomenoval, niečo medzi, niečo medzi našim reálnym svetom a niečím, čo sa nachádza mimo neho, to, čo sa dá nazvať svedomím alebo komunikáciou s vyššou silou.

Mestské divadlo Žilina

Peter Handke

Podzemné blues

Darja Fehérová: Už dve, či tri sezóny sa snažím pozorovať réžie Eda Kudláča. Sú tam nejaké spoločné prvky, napríklad je to scénografický minimalizmus, hercom nedáš nič, čoho by sa mohli chytiť v rámci hereckej akcie, je to jednoducho dekorácia. Včera som myslela na Mobil, boli tam dve kreslá a neónky, a Podzemné blues bol taký podobný prípad. Takže ty ich hodíš do vody a necháš ich plávať, niekto dopláva viac vyčerpaný, niekto menej, ale v zásade doplávajú všetci. Zatiaľ. Dúfajme, že v ďalších inscenáciách sa to bude ešte zlepšovať. Berieš im možnosť vstupovať do dialógu ešte nejakým iným spôsobom a v tomto prípade nie je ani možnosť vstupovať do dialógu s nejakým javiskovým partnerom, pretože je to monológ. Herec je na to sám, nemá si s kým budovať akýkoľvek vzťah, on je nastavený v konkrétnej situácii: „Ja vás neznášam, ste mi odporní“ – takto je nastavený. Včera som to videla druhý raz. Porozumela som, že je to v jeho hlave. Zopakovalo sa to aj na diskusii. Na základe toho som sa zamýšľala nad tým, prečo vlastne on nevystúpi k nám. Priestor má presne ohraničený, dosť ďaleko od divákov. Tie sedačky a neónky mu vytvárajú priestor konkrétneho vagó-

na, v ktorom on sa pohybuje, čiže som si povedala: naozaj je to jeho hlava a sledujeme jeho myšlienky, jeho vnútro. Preto som prijala jeho stíšený prejav, takú hereckú umiernenosť. Povedala som si: toto je chlap, ktorého my všetci vidíme sedieť v metre a tie myšlienky idú a nemôže hučať, lebo pre nás by bol ten prejav očividný. Takto nejak som si to interpretovala. Tie myšlienky nemôže dávať najavo v takej intenzite, v akej prebiehajú. Ale zase som si povedala, že tie myšlienky môžu byť aj také hlučné, že vo mne kričia až do ohluchnutia. A toto včera nebolo. Včera bol Boris Zachar veľmi umiernený a decentný. (...) S hlasom narába veľmi jemne, občas je stíšený, občas hlasnejší, v zásade zakričí poslednú vetu a potom je stmievačka. Potom to jeho uvoľnenie a zase ideme rovnakým spôsobom. Nie sú tam nejaké výraznejšie akcie, je to postavené len na jeho takzvanom prednese. Neboli tam nejaké výrazné momenty vyvrcholenia. Toto je jedna vec, ktorú som pozorovala a druhá vec – a na to som sa aj pýtala na diskusii, – že vlastne koho on vidí? A on priznal, že ty, režisér, si mu zakázal kontaktovať kohokoľvek v publiku, čo ma prekvapilo a rozmyšľala som, že Mestské divadlo je podriadené nejakým inštitúciám. Keď som to videla na Novej dráme, na istý moment som mala pocit, že prečo ja tu sedím a počúvam to, veď ja by som mala ísť preč, ja si nechám nadávať, že aká som vlastne ja. Toto sa vo mne objavilo na sekundu na Novej dráme. Včera nič.

Edo Kudláč: To je technická vec. To pôsobí eleváciou hľadiska. Podľa toho, akým spôsobom sa on pozerá. Primárne nemá kontaktovať diváka, ale môže sa to stať.

Darja Fehérová: Ja som ho včera úporne hľadala, povedz to mne, vyvolaj vo mne čosi. Myslím si, že môže byť herec takýto bezkontaktný, keď hovorí o nejakých univerzálnych pravdách alebo informáciách. Ja neviem... o bohu, alebo, že príroda je nádherná. Ale jeho text je veľmi konkrétne postavený. Ty si taký, ty si onaký a vy ste takíto. Takže ja som čakala, že prečo nezažnú, prečo ma nenechajú, aby som sa v tom vytopila. Bolo mi ľúto, že si vyberieš takýto text a vlastne mu povieš, aby ostal len taký...

Edo Kudláč: To, čo ty hovoríš, je princíp, ktorý počúvam ako výhradu nie prvýkrát. Je to vec môjho rozhodnutia, môjho výkladu. Tento text je napísaný ako veľmi voľné pokračovanie Nadávania publiku. V tom kontexte alebo aj priamo v texte je ďalších

15 alebo 20 štatistov, ktorí do toho textu prichádzajú. Ten text je naozaj adresovaný im, ten atak sa odohráva priamo na javisku. To, o čo som sa ja snažil, pravdepodobne neprešlo cez rampu, a tú integritu, ktorá je veľmi vratká, neviem posúdiť. Ja budem v prvom rade polemizovať s tým minimalizmom. Ja nemám pocit, že by som hádzal hercov do vody, ja sa snažím vždy realizovať nejakú tému. Tá téma sa rieši aj v scénografii a snažím sa to abstrahovať do nejakého intelektuálneho postulátu. Čiže zjednodušenie alebo zasadenie do nejakej konkrétnej situácie mne vadí. Snažím sa to robiť na úrovni nejakého tvrdenia názoru témy. To znamená, že aj v tom Handkem sme riešili nejaké témy a ja nie som presvedčený, že dnes v dvadsiatom prvom storočí príde herec na javisko a bude nám rozprávať akí sme debili. Je to v podstate veľmi trápne a sám by som sa toho ataku nechcel zúčastniť. Mne toto príde ako ďaleko väčšia prvá voda ako to, prečo som sa rozhodol ja: zobraziť tú dezintegritu hlavného hrdinu, ktorú on artikuluje konfliktom s ostatnými. V tejto chvíli sa nachádzame v momente, keď sledujeme niečo, do čoho nemáme šancu vstúpiť, môže nás to zasiahnuť, nemusí, ale tak to je od začiatku postavené. To, čo má v tej chvíli zaujať, nie je jeho výlučnosť voči spoločstvu, ale jeho dezintegrita v rámci seba.

Elena Knopová: Tu ide predovšetkým o to, ako my dokážeme nájsť alebo objaviť výklad, akým spôsobom sa to podarí preniesť do tej hereckej kreácie a celkovo do javiskového tvaru. To, že si režisér vyložil tento Handkeho text ako zobrazenie vnútornej dezintegrity jedinca, nepoviem ani muža ani ženy, ale človeka, to je akceptovateľné. Oproti tej pôvodine, kde sa mihajú tí štatisti, to znamená aj určitý kontakt so spoločnosťou, ktorá ho privádza aj do nejakého stavu šialenstva a nejakého stavu neurózy, čo nepochádza z ostatných, ale zo samého seba. Sedačky z električky boli pre mňa dostatočným znakom, že je to verejný priestor, kde sa mihajú ľudia a kde niekto môže dostať záchvat šialenstva. (...) Len... u mňa nastal problém s takýmto hereckým stvárnením. Bol tam frontálny kontakt a ja som mala pocit, že, dočerta, on tu iba nadáva, neprečítala som zámer, že sa to deje v jeho hlave. To by už boli moje nadinterpretácie, moje citáky, že poznám tvoju tvorbu a že nie si až taký prvoplánový umelec. Keby som videla neznámu réžiu, tak by som si povedala, no... asi sa na tom

nenamakal a ten herec mi ponúkol akési moralizátorstvo, čo si myslím, že nie je zlé, len prečo takýmto spôsobom, prečo nadáva na ix rôznych vecí, keď v podstate je ich súčasťou. (...) Myslím, že tá divadelná pravda sa dá uchopiť iným spôsobom ako morálnymi kázňami bez ľudského základu. Toto mohlo spôsobovať taký kľúčový problém. Lebo keď prišla na javisko postava ženy, tak zrušila to, čo tam postava muža vybuďovala. Postava ženy bola kontaktná aj voči mužovi, aj rozpochovala monológ do rôznych strán. Pre mňa sa ten príbeh stal zaujímavejším a vnímala som už aj čo hovorí. Kdežto takéto čosi...ako to povedať... monotónne... nechcela som povedať nudné... tak to naberalo pre mňa také grády, že som povedala, že je to aj obviňovanie aj naznačenie nejakého rozrušenia osobnosti, čo je, myslím si, príznačné, lebo teba to zaujíma ako téma.

Vladimír Štefko: Ja by som sa opýtal jednu drobnosť. Síce nie som odborník na vaše dielo, ale zopár vecí som videl a upútal ma váš, povedal by som, tvrdohlavý sklon k monologizácii. Aj váš milovaný Schimmelpfennig sa upravuje, aby sa tam čo najviac upratalo...

Edo Kudláč: Ktorý teraz myslíte?

Vladimír Štefko: Každý. Mňa zaujíma, z čoho to vyplýva. Viem si porovnať Nadávanie obecnstvu, ktoré je zo začiatku šesťdesiatych rokov, niekedy v šesťdesiatom štvrtom sa to v Bratislave inscenovalo, a povedzme toto, že to je otázka zmeneného sveta alebo zmenenej civilizačnej situácie, že tam Handkemu išlo o niečo iné a tu v tomto je ten posun zreteľný a možno aj vysvetliteľný. Ale u vás ako u režiséra som si všimol túto vášeň k monológovi alebo nanajvýš k dialógu dvoch bytostí, ale aj tam každý hovorí de facto vždy sám. Z čoho to vyplýva?

Edo Kudláč: Ja vôbec nemám takýto prehľad. A hneď vás teda poopravím, pretože ja, čo sa týka Schimmelpfenniga som neupravil ani jedinu vetu. V ktorejkoľvek inscenácii. (...) Tak sú tie texty napísané. To, že ja k nim inklinujem, to sa mi páči. Ja mám rád ten rozvláchny čas v divadle, ten priestor, pre mňa ten monológ je v niečom ďaleko hlbší, pretože okrem toho, že tam dokážeme určiť vzťah postavy k okoliu, dokážeme určiť aj vzťah k postave samotnej, čo si myslím, že v dialógu to nejde, pretože v tom dialógu musíme ten príbeh posúvať či chceme, či nechce-

me. Nerobím to nijako koncepčne, nijako zámerne, vyberám si texty podľa toho, akú tému spracúvajú. To, že mám bližšie k súčasnej dráme, to je samozrejme.

František Výrostko: Včera som to videl prvýkrát a vedel som, čo ma asi čaká, tak som sa na to trošku aj pripravil a keď sa to valilo na mňa, tá monotónnosť, tak som si to prirovnal k modernej hudbe. (...) Bol som na jednom koncerte, kde jeden tón piati sláčikári ťahajú desať minút, až to vyprovokuje diváka, a tak to asi autor myslel ako provokáciu. A tak som uvažoval, či aj toto nie je spôsob nejakej koncepcie, pretože Boris sypal ten text ako guľomet a nemal som možnosť ani vnímať. Ale potom ma z tohto omylu vyviedla Janka, ktorá prišla na záver a zrazu tú monotónnosť porušila a bolo to pre diváka ľahšie, divadelnejšie a hovoril som si, tak čo, ten Boris to nezvládol, alebo to ten režisér tak chcel, že Janka má byť iná. A toto je moja otázka na režiséra, že či to bol takýto zámer?

Edo Kudláč: To sa týka aj scénografie. My sme tam narábali s pohybom, že dostanete nejaký rozostrený obraz vo chvíli, keď cestujete metrom alebo vlakom. Niečo, čo nie ste v istej chvíli schopní ani zastaviť, ani nijakým spôsobom dešifrovať. Tá ustrnutosť hlavného hrdinu vychádzala aj z tých mizanscén, bol zakotvený v niečom, nebol schopný pohybu, vždy sa vracal dookola k tomu istému miestu. To, čo vy nazývate nuda, ja nazývam iná práca z časom, čo samozrejme môže byť veľmi zradné, aj nepríjemné pre diváka. Ale zámer bol taký, že tá neustála monologickosť, ten repetitívny charakter intonácií môže spôsobiť, že prestaneme vnímať, čo ten človek vlastne rozpráva a v istej chvíli to aj prestane byť dôležité. Je ustrnutý, zabetónovaný v jednom priestore a nikdy neurobí ani krok navyše. To, čo je riešením a čo je východiskom z tejto situácie, z tejto dezintegrity, je pohyb. To, čoho on nie je schopný. Pohnúť sa, odísť. Vôbec sa nesmieme čudovať, že v proporcii 5 minút voči 48 minútam textu je tá Jana pre nás vykúpením. To vieme všetci. Ja na to predstavenie nechodím. Ja som ho videl dvakrát. Takže toto je jednoducho zámer, Jana príde, prinesie čerstvý vzduch, niekto ponúkne riešenie. Ani to nie je nejaký prevratný koncept. Ja sa netvárim, že je to nejaký hlboký názor. 90 percent práce urobil Zachar, ja som to nahodil za dva dni. Áno v tomto ste to prečítali správne,

pán Výrostko. Ten rukopis nie je čitateľný a to, že nechápeme, že je to zámer a vyzerá to ako zle zahraté, tak toto už asi som ja kdesi urobil chybu. Ale to, na čo som ja strašne apeloval – a videl som také predstavenie, ktoré Boris odohral a fungovalo, – je nájsť tenkú hranu medzi tým, čo je apelácia na publikum a čo je vlastný rozpad integrity. To je pre toho Borisa nesmierne ťažké a nebudem polemizovať s tým, či to tam včera bolo, alebo nebolo. Ja som to videl tak, že to dal, takže som bol spokojný a tým pádom je to pre mňa absolútne vybavené. Ale je to nesmierne ťažké udržať týmto spôsobom, bez akejkoľvek možnosti pohybu, s obrovským kvantom textu, tú tenkú hranu napäťta tak, aby to fungovalo.

Nadežda Lindovská: Môžem sa opýtať? K tým monológom boli priradené dve piesne. To je tiež Handke?

Edo Kudláč: Nie, nie, nie. To je tá z vecí ako ja zvyknem pracovať, aby každá zložka riešila tú tému. Toto je Ján Boleslav Kladiwo, slovenský autor, ktorý spracoval tú tému v tej pesničke. My sme potrebovali v istej chvíli akoby zlomiť čas, potrebovali sme tam nejaký predel, ja tie pesničky dávam na záver, je to také príjemnejšie.

Nadežda Lindovská: Tie príjemnosti sú v zvláštnom kontraste k drásavosti tých monológov.

Edo Kudláč: To, čo pre mňa je dôležité, aby z toho vyšla melanchólia. Ak to nešlo, tak...

Dezorzovo lútkové divadlo Bratislava

Gejza Dezorz

Gašparkove šibalstvá

alebo erotic dobrodružstvá Bob de Nira

Elena Knopová: Gašparkove šibalstvá sú v poradí tretou inscenáciou Dezorzovho lútkového divadla. Prvou inscenáciou bola Desperandula, tou druhou Perun, hrom bezbožných. Názvy ich inscenácií sú vždy dlhšie a pre mňa ťažko zapamätateľné, ale spája ich čosi spoločné a to je, že vytvárajú nové texty vyskladané ako parafrázy z popkultúrnych vzorov, alebo určitých špecifických subkultúr. Aj keď včera v príhovore povedali, že nie sú punkovým divadlom, podľa mňa inšpirácia životným štýlom tejto subkultúrnej skupiny je tam citeľná a veľmi čitateľná, či už

v hudobnej zložke, alebo v scénografickej zložke. Aj v tom Perúnovi, čo bola téma z mytológie o slovanských božstvách, boli prítomné takéto prvky. Pracujú metódou autorskej tvorby. Spájajú pritom nový text a nové prvky s postupmi tradičných kočovných bábkarov do až takého jarmočného divadla. Koniec koncov aj vo svojich materiáloch sa priznávajú, že chcú na javisko priniesť moderný variant panchiády, čo nám dáva jasný kľúč, akým spôsobom vnímať toto dielo a akým spôsobom k nemu pristupovať. Boli prítomné veľmi jasne artikulované prvky provokácie, napokon Dezorzovo lútkové divadlo v tejto aj v ostatných hrách veľmi rado provokuje, veľmi rado vyvoláva kontroverzné témy práve spájaním takých vecí, ako je určitý stereotyp a určitá zámerná provokácia a zosmiešnenie stereotypu alebo zaužívaných výkladov hodnôt. Čo sa týka samotného včerajšieho predstavenia, treba povedať, že oni vždy pred každým predstavením majú také entrée. Buď je to princípalsky príhovor, ktorý bol včera skrátenej, za čo som vďačná. (...) Oveľa zaujímavejšie sú ich úvodné šou s tchorom Júliusom Fontánom, pri tomto konkrétnom predstavení aj so zámerom zvýšiť populačnú krivku, takže tam mali taký znak obrovského ružového chodiaceho penisu, ktorý sa pohyboval medzi davom a rozdával letáčky s rôznymi užitočnými informáciami, a ktorý tesne pred začiatkom tancoval na živú hudbu a bolo jasné, že to pôjde v takomto erotickom štýle a že budú pracovať s erotickými motívmi a sexuálnymi narážkami a istými sexuálnymi stereotypmi. Zobrali si na to ústrednú postavu Gašparka, ktorý mal problém. Dostal od diabla dar, to bol ten svetielkujúci vibrátor, ktorý mal byť asi novodobým variantom tej stredovekej palice, ktorá vytrestá a pomáha robiť Gašparkovi tie šibalstvá. Len tu sa dostal tak jednoducho k podpisu zmluvy s diablom, chýbala mi tam nejaká expozícia príbehu, kde by naozaj postava Gašparka bola namotivovaná. Jednotlivé sekvencie príbehu boli spájané viac cez výtvarnú stránku alebo cez určitú repliku, cez hudobnú znelku, napríklad, že zaspievali San Francisco alebo známu melódiu z Nemocnice na okraji mesta a zistili sme, že sa posúvame v deji ďalej, čo bolo celkom šikovným prepojením. Ale myslím si, že ten príbeh je natoľko jednoduchý, že aj v prípade hlavnej postavy Gašparka je treba vymyslieť dosť veľa gagov, a zdá sa, že v prípade bábkové-

ho divadla sa tie gagy dosahujú ťažšie. (...) Vyplýva to aj z toho, že vždy vidíme odkryté bábkové divadlo, vidíme hercov v pozadí, netvária sa, že sú skrytí, že vytvárajú akúsi fikciu. Oni sa jednoducho pohrávajú a hrajú sa aj s nami s veľmi jasne artikulovanými znakmi, ktoré sú jasne čitateľné. Čerpajú ich z pokleslých žánrov a popkultúrnych umeleckých diel. Oni priznávajú, že ich predstavenia sú komerčné, že chcú byť komerčné, sú predvádzané ľuďom, aby ich zabavili a aby za tú zábavu dostali zaplatené. Čo sa týkalo príbehu Gašparka, myslím si, že tam vymysleli dosť málo gagových situácií, ktoré by udržiavali pokope príbeh, respektíve aj to, čo mali v rovine scénografickej alebo slovnej zakomponované, sa im nie vždy podarilo predat' publiku. Stačí, keď nezareagujú včas bábkou na seba a gag odchádza do strany. To sa stalo veľakrát aj včera. Chýba tomu stmelovací nápad, ktorý by príbeh udržiaval v dynamike. (...) Čo na druhej strane oceňujem, je kopec nápadov, ktoré vedia pobaviť. Títo mladí chalani sa veľmi otvorene hlásia k tejto výkladovej línii a aj keď sú označení za sexisticky vnímajúcich, ale myslím si, že oni nie sú sexistickí, skôr vedia veľmi šikovne narábať s určitým klišé a gýčom vo výtvarnej stránke. Zaujatá som bola scénou a výtvarnou stránkou, ktorá bola pre mňa najzaujímavejšia z celej inscenácie. A Marián Mitas sa mi ukazuje ako jeden z najdisciplinovanejších hráčov v tejto skupine, jeho výkony sú stabilné a disciplinované, zároveň hravé a veľmi uvoľnené. Bábkou animuje s absolútnym prehľadom, mení hlas a dokáže sa prispôbovať jednotlivým typom postáv.

Oleg Dlouhý: Ja len jednu krátku poznámku. Mňa tam trochu unavovalo práve to, že to možno prvých pätnásť minút funguje a potom už opakovaný vtíp prestáva byť vtípom a pre mňa toto predstavenie na tomto krachovalo. Už to nebolo vtipné, ale také lacno sa ponúkajúce divákovi. Korešponduje to s priestorom, v ktorom sa to hrá, v čase v akom sa to hrá a niekde sa to dostáva do takého metadivadelného priestoru. Naozaj ma to z tohto

hľadiska sklamal. Myslím si, že aj takáto téma sa dá urobiť oveľa umeleckejšie, pretože aj cieľ zvýšenia populačnej krivky nemusí byť len na úrovni Nového času. Nemajú vyššiu ambíciu, priznávajú sa k tomu, čo im slúži ku cti. Zdá sa mi, že je to škoda, lebo divadlo ponúka oveľa viac.

Nadežda Lindovská: Ja by som chcela povedať, že v tejto inscenácii pre mňa bolo najzaujímavejšie to, čo sa dialo okolo, to princípalske entrée, ktoré bolo údajne skrátene, a dianie okolo priestoru, v ktorom sa hralo. Ja som asi veľmi rozmaznaná tým, že som videla na divadelných púťach Formanovcov, Buchta a Lotutky, Ondra Spišáka, pamätám si Anderleho. Postavičky sa vyzliekali pred nami a bolo to také očarujúce, že sa to stalo nezaobhnutelným. V rámci mojej rozmazanosti toto vnímam ako poloamatérsku úroveň. Ja to vnímam ako štekľivé pohrávanie sa s bábkovým pornom, ktoré zmnožuje gýč, ale pri tom sa to tvári, že my len s gýčom narábame. Ja sa pýtam, či je to ešte Gašparko? Či to nie je odkaz k tomu anglickému. U Formanovcov, ktorí s týmto začínali, to bolo aj o bábkarskej profesionalite.

Michal Adamov Kováč: Súhlasím so všetkým a ešte dodávam. Je to urážka bábkového divadla. Čo sme videli aj na tejto prehliadke, ako dokáže bábkou vstúpiť do činoherného priestoru, ako umožňuje hercovi premeniť sa, aj domáce divadlo, aj detské divadlá. Ale tu sa udialo čosi, čo sa dá pomenovať ako posadnutie sexom tých, ktorí to robili. Nie som prudérny, naopak, ale tu človek musí byť zhnusený po desiatich minútach, ako sa zneužíva bábkou. Vy ste to výborne pomenovali pani docentka (Lindovská), že sú to tie gýčové americké bábkou, mediálne bábkou pre zárobkovú činnosť.

Vladimír Štefko: Ja by som dodal len maličkú drobnosť. Mne neprekáča ani istý stupeň hrubosti, ani istý stupeň sexuality v hracom priestore alebo v jeho blízkosti, mne prekáča malá prítomnosť duchaplnosti, lebo nie všetko, čo je drastické, je aj smiešne, a nie všetko, čo je smiešne, má aj nejaký význam.



ŽILINSKÝ
samosprávny kraj



SLOVENSKÉ
KOMORNÉ
DIVADLO



S FINANČNOU PODPOROU
MINISTERSTVA KULTÚRY
SLOVENSKEJ REPUBLIKY



Hlavným organizátorom festivalu Dotyky a spojenia
je Slovenské komorné divadlo v Martine
v zriaďovateľskej pôsobnosti Žilinského samosprávneho kraja.