

# Milí čitatelia!

**VLADISLAVA FEKETE**  
riaditeľka Divadelného ústavu

Listujem prvým číslom časopisu *kød* – konkrétne o divadle. Prehávajú sa mi hlavou rôzne obrazy, myšlienky a pocity. Od prvej redakčnej porady s prvou šéfredaktorkou časopisu Romanou Štorkovou Maliti v roku 2006, stretnutia s prvým grafikom, hľadania vhodného názvu, ktorý by označoval našu víziu, vytvárania redakcie, redakčnej rady a stálych spolupracovníkov.

V januári 2007 už bolo jasné, že vízia sa veľmi rýchlo premieňa na konkrétne dielo. Spomínam si, s akým vnútorným naplnením som si sadala k prvému úvodníku. Snažila som sa pomenovať kľúčové slová, ktoré by výstižne charakterizovali všetky naše strategické ciele – kvalitu, korektnosť, kompetentnosť, kritickosť, kontroverznosť, komplexnosť a kontinuitu. Áno, predovšetkým kontinuita bola naším želaním a desať rokov nepretržitého chodu časopisu naznačuje, že mnohé ciele, ktoré sme si stanovili, sme aj splnili.

Dlho sme uvažovali, ktorá inscenačná fotografia sa dostane na titulku prvého čísla. Nakoniec rozhodnutie padlo na inscenáciu *Popol a vášeň* Christophera Hamptona z SND. Na náhody neverím, ale na osudové stretnutia určite áno. *Popol a vášeň* v divadelnej sezóne 2016/2017 zaznamenal tiež jubileum – desať rokov nepretržitého uvádzania. Že by práve dvojica brilantných protagonistov Martin Huba a Dušan Jamrich vyslala pozitívne signály z našej prvej titulky?

Stoja pred nami ďalšie roky a ďalšie výzvy, doba sa zmenila, informácie sa šíria rýchlejšie ako kedykoľvek predtým, ale kvalitné, korektné, kompetentné, kritické a komplexné hodnotenia si vyžadujú čas, odstup a poznanie súvislostí. Verím, že časopis *kød* si zachová všetky tieto atribúty a kontinuitu posunie dopredu minimálne o ďalších desať rokov.

foto na obálke  
Dobro, DAB Nitra (r. S. Sprušanský) foto D. Krupka

Pantone 871 U

## obsah

### na margo

- 2 O ožraných rybách  
a jiných potížích  
Karel Král
- 3 Plameň ešte nevyhasol  
Mark Fischer

### rozhovor

- 4 Redakcia je ako umelecké  
vedenie divadla  
rozhovor s Dášou Čiripovou  
a Romanou Štorkovou Maliti

### recenzie

- 11 Vojna, z ktorej by malo byť  
na zvracanie  
Martina Mašlárová  
• VOJNA NEMÁ ŽENSKÚ TVÁR  
(SKD MARTIN)

### 16 Všetade Dobro, v Bruseli najlepšie

Zuzana A. Ferusová  
• DOBRO (DAB NITRA)

### 21 Tiché pukanie pred pádcom lavíny

Zdenka Pašuthová  
• LETMÝ SNEH (DIVADLO  
ASTORKA KORZO '90)

### 26 Rozporuplný Timon trnavský

Lucia Galdíková  
• TIMON ATÉNSKY (DJP TRNAVA)

### festivity

- 32 Božská komedie 2016  
v perspektívě divadelní  
pedagogiky  
Martin Bernátek

### extra

- 36 Komentáre čitateľov sú  
kontrolou kvality  
rozhovor s Anne Peter

### t/h/k

- 41 Nie je to až také kritické...  
Martina Mašlárová

### in memoriam

- 48 Skromná dáma nášho javiska  
Karol Mišovic

### 50 kaleidoskop

### 51 tipy redakcie

### knižná ukážka

- 52 Theatre Criticism: Changing  
Landscapes  
Duška Radosavljević

### 53 knižné tipy

### krátko kriticky

- 54 Onegin pre zahraničný trh  
Milo Juráni
- 55 Ne každý príbeh je divadlo  
Jiřina Hofmanová

### 56 v éteri

### 2x2

- 56 Tlač vs. internet?

### glosa

- 57 Rozhodcovia nevmrú  
Milo Juráni

### 58 ja a divadlo

Peter Chmela  
Martin Husovský  
Dávid Uzsák

### 60 konkrétne ø...

1

kød marec 2017

**KAREL KRÁL**

šéfredaktor časopisu *Svět a divadlo*



## O ožraných rybách a jiných potížích

Na počátku 90. let se v jednom z nejčtenějších českých deníků etabloval divadelní kritik, který sice psal evidentní nesmysly, jenže ostře. Ta ostrost se jeho nadřazeným líbila, protože se líbila čtenářům. Brzy nato se v různých kulturních periodikách rozšířily ryze negativní, „kritické“ rubriky nazvané tu „ožraná ryba“, tu „nevermore“, tu „propadák měsíce“. Taky se líbily. Na jedné straně byly průvodním jevem toho, čemu se říká bulvarizace, tedy stavu, kdy se i lidé v salonech chovají jak lůza, která jde ráda po krku, na straně druhé se staly předzvěstí internetového urážení kohokoliv kýmkoliv. Vlastně až záplava leckdy anonymních kritiků na webu, která představuje urážení mnohem pohotovější, než jaká mohou nabídnout tištěná média, vedla k postupnému rušení výše zmíněných rubrik. Což je zajímavý jev.

Ovlivněn tou zkušeností se ošívám, jsem-li označen za kritika. Říkám raději, že píšu o divadle. Nebo že dělám redaktora. Kritik pro mě příliš splynul s člověkem, který nepotřebuje argumenty, aby soudil. Jako autor tedy od sebe a jako redaktor od ostatních autorů nežádám kritický soud, žádám však kritické myšlení. Což není totéž. Kritické myšlení je tak říkajíc výbava na cestu, kterou ten, kdo jen soudí, nepotřebuje, kterému je dokonce přítěží. Kritické myšlení totiž brání jednoduchému vyřčení ortelu. Což – podotýkám rovnou – neznamená, že by bránilo zveřejnění autorova názoru. Naopak brání jeho zatajení i v případě, že je to pro soudícího autora nepřijemné.

Milan Lukeš, můj profesor a pak – k mé hrdosti – i kolega v redakci časopisu *Svět a divadlo*, říkal, že o divadle nepíše proto, aby sdělil svůj názor, ale aby si psaním ten názor vytvořil. Snažím se o totéž. A řídím se i dalšími dvěma jeho zásadami, které se dobře doplňují, byť se

zdá, že jedna druhou vylučuje. Těm, co psali o divadle, kladl na srdce: 1. pište, co vidíte a ne, co si myslíte, na to, co si myslíte, není nikdo zvědavý, 2. každý váš článek by měl obsahovat alespoň jednu původní myšlenku.

Člověk, dodávám, který píše, co vidí, vyjadřuje i svůj kritický názor tím, že se rozhoduje: 1. co popíše, 2. jak to popíše. Což vyžaduje dobré oči, dobrou schopnost volit, co je charakteristické, i dobré vyjadřovací schopnosti. Po dlouholeté redakční zkušenosti musím říct, že nic z toho není běžné. I autoři, kteří píšou, co vidí, a nejsou jazykově neschopní, mohou však svůj názor utajit. Hrozí to podle mého soudu autorům vědeckého ražení, kteří popíší divadlo slovy neutrálními, přičemž zcela potlačí své kritické myšlení. Neriskují. Jejich psaní se stává specifickou odnoží propagace, oblužující právě zdánlivou objektivitou a vědeckou zaumností.

Propagace, včetně tohoto druhu „akademického“ psaní, je lícem té mince, na jejímž rubu nacházím na počátku zmíněné a v internetových blozích a diskuzích rozšířené ledabylé a už tím urážlivé kritizování. Ani jedno nemám rád. V oné ledabylosti vidím i jednu z velkých hrozeb internetové kultury. Divadelník, kterého frustruje stav současné kritiky, může ale právě zde hledat jakousi spásu.

Když Darina Kárová při bratislavské diskuzi o kritice prohlásila, že by bylo nejlepší, kdyby sami diváci na internetu posuzovali kvalitu divadla podobně, jako zákazníci posuzují kvalitu praček, odvětil jsem, že divadlo není pračka. Zatímco od pračky očekáváme všichni prakticky totéž, od divadla nikoliv. Dnes bych rád dodal, že nejde jen o tu, v divadle velmi širokou, škálu očekávání. Obávám se, že soudce internetového ražení by byl většinou buď fanoušek, nebo hulvát, a jeho soud by tudíž vypovídal jen o něm, nikoliv o díle, které – protože ono Aristotelovo pravidlo platí dodnes – má být posuzováno „z věci samé“.

2

na margo

**MARK FISHER**

divadelný kritik pôsobiaci v Edinburgu



Preložil: Milo Juráni

## Plameň ešte nevyhasol

Keď som oznámil, že sa chystám napísať knihu s názvom *How to Write About Theatre*, mnoho ľudí z môjho okolia to prekvapilo. Nie je práve teraz ten najhorší čas na vydanie publikácie o divadelnej kritike?

V niečom mali pravdu. Kríza printových médií sa rozšírila po celom svete. Noviny kupuje stále menej ľudí. Dlhoročne etablované a fungujúce periodiká rušia svoje redakcie, redaktori redukujú počty znakov a znižujú honoráre. Táto kríza sa dotýka aj umeleckej kritiky. V snahe všemožne zaujať čitateľa idú časopisy na istotu. Radšej ako relevantnú recenziu divadelnej inscenácie plnú argumentov si objedajú článok o osvedčených „celebritkách“. Tlačené periodiká sa postupne presúvajú na internet, kde sa popularita meria počtom klikov a „lajkov,“ takže je stále náročnejšie publikovať články iba pre úzku skupinu čudákov. Povolanie kritika na plný úväzok sa tak stáva zbytočným. Freelanceri strácajú prácu a píšú apokalyptické články o smrti umeleckej kritiky.

Ja ostávam optimistom a predpokladám, že v roku 2017 vznikne omnoho viac kritik ako kedykoľvek predtým. Rýchlo sa rozvíjajúce technológie dávajú priestor novým tváram, ktoré sa túžia zviditeľniť. Kritik 21. storočia vyjadrí svoj názor v blogu, vlogu alebo prostredníctvom podcastu. A to sa ešte predtým stihne zapojiť do horúcich debát na sociálnych sieťach.


Dnešná kritika už nemusí hrať podľa starých pravidiel. Môže byť neformálna, diskurzívna, aj zábavná. Môže sa zameriavať na jediný aspekt celej inscenácie alebo hovoriť o viacerých produkciách súčasne. Kritik Andrew Haydon na svojom blogu *Postcards from the Gods* píše iba o inscenáciách, ktoré v ňom zapália vášň (či už v pozitívnom, alebo negatívnom zmysle). Často duchapľne odbáča od hlavnej témy a uvádza hyperlinky pre ďalšie čítanie. Vytvára tak „cool“ kritické analýzy, aké úplne

absentujú v bežnej tlači. Vzrušujúcou hrou s formou sa vyznačujú aj texty Megan Vaughan na jej blogu *Synonyms for Churlish*. Hru o hackeroch a online kultúre *The Internet Is Serious Business* recenzovala v štýle WhatsAppových konverzácií plných emotikonov.

V online divadelnom magazíne *Exeunt* zasa nájdete recenzie v štýle detských obrázkových kníh či kreslených vtipov alebo analýzu vo forme podcastu, ktorá pripomína zvukovú inštaláciu. V predinternetovej ére boli takéto výstreky fantázie úplne nemysliteľné.

Väčšina kritiky na internete však stále nasleduje príklad tradičných novín. Neobyčajné prípady ale poukazujú na to, že plameň v anglickojazyčnej divadelnej kritike nevyhasol. Súčasnosť ponúka paralely k ére Kennetha Tynana, oponenta divadelnej cenzúry, ktorý rozprúdil umeleckú kritiku v Londýne v 50. rokoch alebo k obdobiu Algonquinského okrúhleho stola z New Yorku<sup>1</sup>.

Som presvedčený, že éra internetu zdravie divadelnej kritiky neohrozuje. Problémom je skôr udržateľnosť. Mnohé sľubné blogy vzniknú a hneď aj zaniknú. V závislosti od toho, ako sa ich autori vyčerpajú, ako sa chopia inej šance a podobne. Online kritika môže existovať a môže aj prekvitať, ale nevydrží dlhodobo. Potrebuje finančnú podporu, rovnako ako divadlo potrebuje slušne platených režisérov, hercov, autorov. Verím, že s kritikmi by sa tiež malo zaobchádzať ako s profesionálmi.

Otázka, ktorej čelíme v období výmeny starého média za nové, teda znie: Ako túto zmenu možno uskutočniť? 

<sup>1</sup> Algonquinský okrúhly stôl predstavoval skupinu spisovateľov, kritikov, editorov, hercov a publicistov, ktorí od júna 1919 spoločne denne obedovali v Algonquin Hoteli v New Yorku. Zápisky z obedových stretnutí sa prostredníctvom novinových stĺpčekov rozširovali do celej Ameriky. Skupina bola preto veľmi populárna. – pozn. redakcie

**MILO JURÁNI**  
divadelný kritik

**KATARÍNA CVEČKOVÁ**  
divadelná kritička

**Romana Štorková Maliti**

## Redakcia je ako umelecké vedenie divadla

Podstatnou súčasťou našich dejín kritického myslenia o divadle je aj desaťročné fungovanie časopisu *kød*. Príbeh jediného mesačníka o profesionálnom divadle od prvotnej idey „zaplnenia prázdneho miesta“ až po obsahovú stabilizáciu vyrozprávali jeho spoluzakladateľky a zároveň prvé redaktorky Romana Štorková Maliti a Dáša Čiripová. Ich pozitívne prognózy navyše naznačujú, že divadelná kritika má pred sebou produktívne tvorivé obdobie.

Od založenia *kød*-u prešlo desať rokov. Riaditeľka Divadelného ústavu Vladislava Fekete citovala v úvodníku k prvému číslu Petera Brooka a písala o „zaplnení prázdneho miesta“. Ako si pamätáte na obdobie kreovania časopisu?

**Romana Štorková Maliti** — Založenie časopisu nebola entuziastická akcia skupiny mladých kritikov, ale projekt, ktorý sa v Divadelnom ústave formoval dlhší čas. Začal už v období transformačných úsilí riaditeľky Silvie Hroncovej, ale nakoniec sa ho nepodarilo zrealizovať. Vladislava Fekete naň nadviazala a po svojom nástupe iniciovala vznik nového periodika. My sme na výzvu prirodzene reagovali. Prázdne miesto, ktoré spomína v úvodníku pani riaditeľka, sa našej generácie blízko dotýkalo. Nemali sme kam písať, nemali sme priestor, kde trénovať písanie a brúsiť si kritický štýl.

To, že sa mladá kritika nerozvíjala, však nebol iba slovenský problém. Všade si museli vytvárať nové iniciatívy alebo sa pokúšať transformovať tradičné periodiká. Už od študentských čias som chodila na semináre mladej kritiky do zahraničia, kde som zistila, že takýto nepriaznivý stav nie je len u nás a zároveň, že je možné ho riešiť.

**Dáša Čiripová** — Keď ma Vladislava Fekete oslovila, aby som sa podieľala na vytvorení nového divadelného časopisu a povedala mi, s kým budem spolupracovať, ponuku som prijala. Pre ľudí, ktorí by sa chceli venovať kritike a rozvíjať sa, vtedy neexistovala dostatočná platforma. V čase, keď sme uvažovali nad *kød*-om, existovali tri divadelné časopisy – štvrtročník *Javisko* zameraný na ochotnícke

foto M. Kuzica



4

rozhovor

divadlo, *Slovenské divadlo* s vedeckým rozmerom a *Divadlo v medzičase*, ktoré sa viac orientovalo na zahraničné divadlo a bolo v záverečnej fáze svojho fungovania. Naša idea teda bola primárne reflektovať aktuálne udalosti na slovenskej divadelnej scéne.

**Pamätáte si ešte na to, ako sa kreovala koncepcia časopisu? Ako vlastne vznikol krátky a výstižný názov *kød* – konkrétne o divadle?**

**DČ** — Všetko sme robili spoločne. Pravidelne sme sa stretávali, najskôr my dve s Romanou a potom s Vladislavou. Vzájomne sme konzultovali návrhy na rubriky, názvy a podobne. Tak vznikol aj názov *kød*. Vygenerovali sme ho z viacerých nápadov, ktoré sme priniesli. Výber nakoniec padol na návrh, s ktorým som zhodou okolností prišla ja. Musím ale priznať, že jeho podnázov vznikol z nekonečných rozhovorov s mojou

sestrou, ktorá rozvinula samotný názov a pridala k nemu dôležitú druhú časť „konkrétne o divadle“.

**RŠM** — Názvu veľmi pomohol aj grafik Róbert Paršo, ktorý pre logotyp časopisu použil prečiarknuté nórske ø. Ten znak evokuje dlžeň, ale zároveň dlžňom nie je.

**Mali ste v tej dobe nejaké časopisecké vzory – slovenské či zahraničné, z ktorých vychádzala koncepcia *kød*-u? Nadväzovali ste na nejakú konkrétnu tradíciu?**

**RŠM** — Dáša čítala časopisy z nemeckého jazykového prostredia, ja som dobre poznala ruské i poľské periodiká. V tom čase som už bola v dramaturgickej rade festivalu Divadelná Nitra, a tak som z týchto časopisov získavala prehľad. Podnety boli rôzne, ale žiadny konkrétny vzor sme nemali.

**DČ** — Bola to skôr inšpirácia viacerými zdrojmi. Ani jeden časopis sa nedá skopírovať. Obsah vznikal na základe potrieb, ktoré vychádzali z nášho prostredia



v rámci divadelnej kritiky pred desiatimi rokmi. Snažili sme sa vyberať rubriky, ktoré by priniesli to, čo v divadelnom diskurze chýbalo, a ktoré zároveň mohli byť zaujímavé pre budúcich čitateľov.

**Uvažovali ste už od začiatku nad tým, kto presne bude čitateľom? Mal byť kôd výlučne odborným časopisom pre hŕstku divadelníkov, alebo ste mysleli aj na bežnejších čitateľov/divákov?**

**RŠM** — Nepoznali sme veľmi našu cieľovú skupinu, teda okrem tej odbornej, ktorá je veľmi úzka. Nemali sme žiadne distribučné kanály. A vôbec sme si neboli isté, akým spôsobom zasiahneme kultúrnu obec a či oslovíme aj nejakých neodborných fanúšikov divadla. Prvý rok sme mali minimum čitateľskej odozvy, tobôž z laickej oblasti. Len postupne sme prebúdžali prostredie divadelnej kritiky. Spočiatku bol ťažký boj získať do čísla aspoň tri recenzie. Museli sme autorov nútiť písať a zároveň rešpektovať posuny termínu odovzdania, len aby sme naplnili číslo. To potom súviselo aj s kreovaním rubriék.

**DČ** — Prvý rok bol v tomto smere mimoriadne ťažký. Kritici, ktorí prispievali aj do iných periodík (skôr občasníkov), neboli zvyknutí na pravidelnosť a na napísanie recenzie do desiatich dní po premiére. S obsahom sme preto dosť bojovali, čo na prvých číslach možno poznať. Trvalo dva až tri roky, kým sa kôd-u podarilo etablovať a ďalšie tri, kým sa časopis stabilizoval.

**Z prvých čísel napriek tomu cítiť nadšenie, entuziazmus a tiež veľkú diverzitu rubriék.**

**Prečo tie „iné“ rubriky časom zmizli?**

**RŠM** — Na začiatku sme dosť experimentovali. Časom sa všetko muselo štandardizovať. Nemohlo to fungovať donekonečna v štýle „ten má chuť pre nás teraz napísať toto, a tak mu vytvorme rubriku“. Spočiatku sme takto postupovali aj preto, že sme nemali dostatočný okruh prispievateľov. Vytvárali sme si ho preto prevažne z našich priateľov či bývalých spolužiakov.

**DČ** — V rámci rubriék sme mali veľké ambície, ale nie vždy nám vyšli. Redakciu sme tvorili dve a Romana

navyše viedla aj Oddelenie vonkajších vzťahov. Začali sme „na zelenej lúke“ a nenadväzovali na konkrétnu tradíciu, takže veľkú úlohu zohralo aj hľadanie. Väčšina rubriék skončila práve preto, že pri tolkejšej práci sme nemali už silu prispievateľov motivovať. Napríklad rubrika „iný pohľad“ mala snahu rozšíriť spektrum pohľadov na inscenácie o názory odborníkov pôsobiacich v ďalších oblastiach. Obsah sa ale nakoniec musel ustáliť, inak by nikdy nevznikla stabilita, ktorú časopis tohto druhu potrebuje.

**Ako na začiatku prijali časopis tvorcovia a aké boli ohlasy vo vnútri kritickej komunity?**

**RŠM** — Ani ja, ani Dáša nie sme veľmi radikálne osobnosti. Snažili sme sa byť v istom zmysle mediátorkami divadelného prostredia, nechceli sme už aj tak oslabenú kritiku a tvorcov polarizovať.

**DČ** — Byť mediátorom bola naša výhoda, v rámci ktorej sme chceli prostredie mobilizovať a nie vytvárať zbytočné napätia, pokiaľ neboli skutočne nutné.

**RŠM** — Možno aj preto nás profesijné prostredie podporovalo. I keď nepísali, neprispievali, nespolupracovali, podporovali nás. Súbežne s kôd-om navyše vznikol Monitoring divadiel. Existovali teda dva simultánne plynúce prúdy, ktoré začali spoločne vyživovať kritiku. Bolo by obmedzené a krátkozraké hatiť iniciatívu, ktorá bola pomerne dobre financovaná a inštitucionalizovaná. Kôd vznikol v rámci inštitúcie a nehrozilo, že po štyroch mesiacoch zanikne, lebo nedostane grant.

Samozrejme, mali sme aj osobné priority, vkusové preferencie a vlastné názory. Takže sme o niektorých divadlách možno písali menej. Plnili sme však zadanie a snažili sa pokryť toho čo najviac, nesústreďovať sa iba na to, čo nám bolo blízke, ako napríklad tvorba našej generácie alebo alternatívne divadelné formy.

**Mali ste s kôd-om konkrétne plány? Vytýčili ste si cieľ, ktorý ste chceli dosiahnuť?**

**RŠM** — Ja som bola v redakcii dva roky. Vtedy bolo našou víziou vytvoriť a udržať pravidelný okruh prispievateľov a zároveň stále hľadať nových ľudí, ktorí by boli schopní



písať. A vytvárať obsahovo zaujímavé a kvalitné čísla. Na začiatku to teda boli skôr krátkodobé ciele. No je príjemné, že sa dnes zhovárame pri príležitosti desiateho výročia vzniku. Z hľadiska kultúrnych periodík, ktoré vznikli po roku 2000, je to unikát.

**DČ** — To, že *kod* prežije desať rokov, sme ani nepredpokladali. Zámer, s akým sme do toho vstupovali, teda nakoniec vyšiel. Časopis sa udržal a slovenské divadelné prostredie ho dodnes vníma a akceptuje. Možno keby v čase jeho vzniku bola mladá kritika vyprofilovanejšia, tak by sa nám časopis tvoril jednoduchšie. Mohli sme viac plánovať a experimentovať. Hlavný cieľ bol ale vytvoriť zdravé prostredie pre ľudí, ktorí chceli písať a nemali kam, a zároveň vytvoriť priestor pre mladých kritikov, kde by sa mohli naučiť formulovať kritické a analytické názory.

**RŠM** — Bola v tom aj úplne obyčajná pracovná zodpovednosť. Našou úlohou bolo každý mesiac naplniť číslo a vydať ho. Keby *kod* nevznikol v rámci inštitúcie a nerobili by ho jeho zamestnanci ako súčasť svojej pracovnej náplne, bohvie, ako by to dopadlo.

**Ako vyzerala v čase vzniku *kod*-u diskusia medzi kritikmi/teatrológmi a tvorcami?**

**Ako sa zmenila počas obdobia vydávania časopisu a ako ju vnímate dnes?**

**RŠM** — Nedá sa povedať, že by bola diskusia obzvlášť intenzívna a myslím, že dnes je to podobné. Slováci

nie sú v jadre diskutujúci a konfrontujúci sa národ. Mám pocit, že sa vždy akceptuje a zovšeobecniť názor niekoho, kto sa k danej veci stihne vyjadriť ako prvý. A kritici mali a majú vymedzené teritória – ten píše o SkRAT-e a ten o SND, a len výnimočne je to naopak. Nehovoriac o regionálnych scénach, o ktorých nepíše z vlastnej iniciatívy zrejme nikto. Môj názor však môže byť skreslený, piaty rok žijem mimo Slovenska a divadelnú scénu sledujem z diaľky a nesystematicky. **DČ** — Divadelní kritici a teatrológovia narážali a dodnes narážajú na generačné straty či prázdne miesta. Kontinuita divadelnej kritiky je miestami prerušovaná, čo vplýva na jej kvalitu, a teda aj na adekvátne konštruktívne debaty s tvorcami. Ak aj z času na čas vzniknú diskusie, ktoré analyticky reflektujú divadelnú tvorbu, absentujú práve tí, ktorým sú určené.

***Kod* svojho času zastrešoval aj diskusie o divadle pod názvom *kod*ek. Na základe akého podnetu vznikli a prečo ste v nich neskôr nepokračovali?**

**DČ** — *Kod*ek vznikol v období, keď bol súčasťou redakcie aj Juraj Hubinák. Časopis už bol stabilizovaný v rámci rubrik aj prispievateľov, ale nemali sme dostatok čitateľov. To je dnes problém už takmer každého kultúrneho časopisu na Slovensku. Snažili sme sa preto spektrum čitateľov rozšíriť a zároveň prispieť aj k chýbajúcemu divadelno-spoločenskému diskurzu. Témy pre diskusnú platformu sme vyberali z hľadiska toho, čo práve rezonovalo v lokálnom alebo medzinárodnom kontexte. Išlo napríklad o divadelné ceny, festivaly, umelecké školstvo, kultúrnu politiku a podobne. Počas diskusií padlo množstvo zaujímavých inšpirácií a návrhov, ako by sa mohli veci, ktoré nefungovali alebo boli problémové, vylepšiť. Dodnes sa však nič nezmenilo. *Kod*ek poskytol priestor, no ako sa ukázalo, diskutérov debaty nerozhýbali. Formát po čase zanikol pre nezáujem verejnosti, najmä tej odbornej.

**Časopis od začiatku vydávala štátna inštitúcia.**

**To nie je úplne bežné ani v zahraničí.**

**RŠM** — V čase, keď časopis vznikal, to bol jednoznačne

dobrý krok. Neboli by sme schopné dosiahnuť to, čo sa podarilo zakladateľom *Medzičasopisu*, neskôr časopisu *Divadlo v medzičase*, ktorí sa pokúsili vytvoriť moderný typ divadelno-kriticko-teoretického periodika. Nežili sme v takej inšpiratívnej dobe, v aktívnom diskurze o kultúre, umení, spoločnosti a politike 90. rokov. Tam bol entuziazmus, náboj, revolta, vyhranenosť... My sme fungovali v inom kontexte. Divadelný ústav už bola moderná a transformovaná štátna inštitúcia, istou premenou prešla aj sieť slovenských divadiel a tvorivý dialóg zahraničného a slovenského divadla už v rôznych podobách tiež existoval. Myslím si, že po roku 2000, keď sa zistilo, že všetko sa „vygrantovať“ nedá a zároveň nebol takmer žiadny záujem súkromného sektora o podporu kultúry, by už nebolo možné bez podpory štátnej inštitúcie udržať časopis, ktorý mal desiatky, snáď stovky stálych čitateľov.

**DČ** — Na nezávislej pôde sa mesačník naštartovať

nedá v podstate ani dnes. Aspoň nie tak, aby vychádzal pravidelne a aby jeho prispievatelia a redaktori boli adekvátne zaplatení. Existuje pár výnimiek, ktoré fungujú aj na nezávislej pôde, ale i tie bojujú o holú existenciu. Fond na podporu umenia priniesol isté výhody, ale jeho fungovanie je len na začiatku. Navyše má svoje podmienky. Napríklad uchádzať sa o grant môžu len tie časopisy, ktoré už existujú, minimálne v online verzii. V praxi to znamená, že ak máte ideu, ale nemáte peniaze, žiaľ, nič s tým neurobíte. A získať sponzora z privátneho či komerčného sektora je rovnako nemožné.

**Divadelný ústav zastrešuje viacero druhov divadelných aktivít. Mali ste nejaké špeciálne „povinnosti“ v rámci obsahu časopisu?**

**kódek VIII** (1. december 2010)

Téma: Od čoho je závislá nezávislá kultúra?





## A môže byť vôbec časopis nestranný, keď funguje ako súčasť inštitúcie?

**RŠM** — Časopis môže a mal by byť nestranný v pluralite názorov, ktoré publikuje a v slobode, ktorú dáva svojim autorom. Myslím si, že to bolo a stále je aj želanie inštitúcie, ktorá ho vydáva. Mne, samozrejme, občas prekážalo uverejňovať recenzie na knihy Divadelného ústavu, promo články o Štúdiu 12 a festivale Nová dráma/ New Drama či iné „povinné jazdy“. Ale v princípe som takmer všetkému, čo sa dialo v Divadelnom ústave, fandila, takže som nemala dôvod s tým bojovať. Keby mal časopis sponzora z privátneho sektora, tiež by musel uverejniť inzerciu alebo promo článok.

**DČ** — Časopis štátnej inštitúcie môže byť nestranný v otvorenosti názorov a v slobode, ktorú poskytnete prispievateľom. Zároveň je to ale aj v osobnostnej sile a kompatibilitate redakcie, ktorá sa vie postaviť za seba a presvedčiť vedenie o správnosti zvolenej cesty.

## V súčasnosti stále viac časopisov presúva svoj obsah na internet. Aký typ divadelného média preferujete vy? Ste zástankyňami tlačenej periodiky, alebo radšej čítate na internete?

**RŠM** — Som analógový typ. Nevydržím dlho pri počítači. Prečítam dve normostrany a musím to vypnúť. Napriek tomu neodoberám žiadny divadelný časopis. Čítam pravidelne české a zahraničné internetové portály. Sú pružné, s krátkymi recenziami, a to mi pre vlastný prehľad stačí.

**DČ** — U mňa je to podobné. Časopisy, ku ktorým sa neviem dostať v tlačenej verzii, čítam aspoň na webe. *Theater Heute*, nemecký divadelný magazín, alebo *Divadelní noviny*, ktoré pravidelne sledujem, majú svoje webové aj tlačenej verzie. Keď mám ale pred sebou tlačenu verziu časopisu, vždy si ho chcem aspoň prelistovať.

## Kam sa v dnešnej dobe podľa vás môže posunúť divadelný časopis? Mal by sa zameriavať len na odbornú verejnosť, alebo by mal „vychovávať“, resp. esteticky usmerňovať aj laického diváka?



Premena obálky časopisu *kød* v čase.

**RŠM** — Pri tlačennom časopise sa človek môže orientovať viac na akademické prostredie, teoretikov, kritikov a divadelných praktikov. Online verzie oslovujú aj odborníkov z iných oblastí či fanúšikov divadla. Ponúkajú možnosť publikovať strednoprúdové texty a vytvárajú priestor pre diskusiu laikov, ktorí sa tu môžu slobodne vyjadriť. Odkedy pracujem v pamäťovej inštitúcii, akou je Památník národného písomníctví, čo je vlastne Múzeum českej literatúry, začínam sa v niečom vracat' späť. Fascinuje ma fenomén tradície. Keby som teraz robila časopis, uverejňovala by som napríklad aj recenzie spred mnohých rokov. Recenzovala by sa nová inscenácia *Troch sestier* a k tomu by sa uverejnila špičková alebo pokojne aj dobovo zdeformovaná recenzia inscenácie tej istej hry zo 60. či 70. rokov. Pamäť profesie a hľadanie zdrojov myslenia slovenskej divadelnej kritiky považujem dnes za veľmi inšpiratívnu oblasť.

**DČ** — To, kam sa časopis posúva, je zväčša konkrétnym zámerom redakcie. Tendencie a preferencie by mali vychádzať z jej vnútra. Myslím si, že sa nám *kød* podarilo naštartovať aj preto, že sme sa ako redakcia dokázali doplniť, zhodnúť sa a vždy nájsť východisko.

**RŠM** — Áno, redakcia je niečo ako umelecké vedenie divadla.

## V čom vidíte takzvané biele miesta na mape slovenskej divadelnej kritiky, aké sú jej najväčšie slabiny?

**RŠM** — Kvalitné divadlo a kvalitná divadelná kritika sú spojená nádoba. Keď sa budú diať veci v divadle, budú sa diať aj veci v kritike. Veľmi by som si želala, aby slovenské mienkotvorné denníky uverejňovali poriadne recenzie a spolupracovali s dobrými kritikmi. Dosah denníka bude totiž vždy väčší než dosah odborného divadelného časopisu, a to bez ohľadu na to, či pôjde o tlačенú alebo online verziu.


**DČ** — Divadelná kritika sa nevzťahuje iba na oblasť divadla. Mala by vnímať v kontextoch a súvislostiach. To znamená sledovať filozofiu, politiku, sociálnu sféru, a najmä iné formy umenia.

## Akú má podľa vás divadelná kritika budúcnosť?

**DČ** — Tento rok som začala vyučovať na Katedre divadelných štúdií na VŠMU. Myslím si, že sa črtá nádejná mladá generácia, z ktorej môžu vyrásť veľmi šikovní divadelní vedci alebo kritici. Samozrejme, tak ako to bolo, keď študovala moja generácia, môže sa stať, že časť z nich sa uberie iným smerom. Nemyslím si však, že by divadelná kritika nemala budúcnosť. Je to práve naopak.

**RŠM** — Divadelná či filmová kritika, tak isto ako kritika výtvarného umenia, začínajú byť celkom trendovými sférami. Mám pocit, že celý svet sa začína nastavovať na hodnotenie javov okolo nás. Dnes všetko od kaviarní, reštaurácií a hotelov, až po knihy, výstavy či filmy vnímame cez hodnotenie niekoho iného. Náš subjektívny názor si vytvárame na základe subjektívneho názoru ďalších ľudí. Systém hodnotenia čohokoľvek a kýmkoľvek je v mentálnom nastavení celej spoločnosti, obsahujú ho sociálne siete a vznikajú rôzne mobilné aplikácie. K hodnoteniu a tvorbe názoru prispievajú aj isté reklamné tendencie divadiel – šírenie trailerov a virálnych videí, ktoré prezentujú tvorcov či informácie zo zákulisia. No ľudí nezaujímajú iba „pikošky z kuchyne“ či názor laika, ale vyhľadávajú aj autoritu profesionála. Existuje

10 teda potenciál, že profesia sa etabluje podobne, ako

kedysi. Možno to nebude na základe intelektuálneho obsahu desaťstránkovej recenzie, ale napríklad krátkeho bystrého textu s hviezdíčkovým hodnotením, lebo pri prebytku informácií a vnemov je koncentrácia nás všetkých obmedzená. No názor umeleckej kritiky bude ľudí stále viac zaujímať. Som si tým istá. 

## Romana Štorková Maliti (1977)

Absolvovala štúdium etnológie na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského a štúdium divadelnej vedy na Vysokej škole múzických umení v Bratislave. Pôsobila ako odborná referentka na Ministerstve kultúry SR, v Divadelnom ústave vystriedala viaceré pozície – bola programovou dramaturgičkou Štúdia 12, programovou manažérkou festivalu Nová dráma/New Drama, vedúcou Oddelenia vonkajších vzťahov, spoluzakladateľkou a šéfredaktorkou časopisu *kød – konkrétne o divadle*. Niekoľko rokov pôsobila v umeleckej rade pre zahraničné divadlo pri Medzinárodnom festivale Divadelná Nitra. Od roku 2014 je doktorandkou v Ústave východoeurópskych štúdií Filozofickej fakulty Karlovej univerzity v Prahe, kde sa venuje štúdiu a výskumu poetiky súčasnej ruskej drámy. Momentálne pracuje v inštitúcii Památník národného písemnictví v Prahe. Venuje sa tiež prekladu súčasnej drámy z ruského jazyka a príležitostne pôsobí ako dramaturgička i herečka.

## Dáša Čiripová (1974)

Absolvovala odbor divadelnej vedy a latinčiny na Vysokej škole múzických umení v Bratislave. Pracovala v Divadelnom ústave, vo Filmovom ústave a v Goetheho inštitúte v Bratislave. Je spoluzakladateľkou časopisu *kød – konkrétne o divadle*, ktorý viedla ako šéfredaktorka v rokoch 2010 – 2014. Momentálne pedagogicky pôsobí na katedre divadelných štúdií VŠMU a zároveň je doktorandkou na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave. Pravidelne publikuje v rôznych periodikách a venuje sa aj divadelnej dramaturgii. Už niekoľko rokov je súčasťou umeleckej rady pre zahraničné divadlo pri Medzinárodnom festivale Divadelná Nitra.

**MARTINA MAŠLÁROVÁ**  
divadelná kritička

Svetlana Alexijevič/Iveta Horváthová  
**Vojna nemá ženskú tvár**

## Vojna, z ktorej by malo byť na zvracanie

**Pre dejiny písané či rozprávané zo ženskej perspektívy existuje v anglickom jazyku vtipný, no presný neologizmus – herstory. Slovná hra, ktorá vznikla v 70. rokoch minulého storočia, upozorňuje na to, že v štandardných históriách boli životy žien a ich zástoj či zásluhy v rámci toku dejín do veľkej miery podceňované a ignorované. Tento pocit sa vehementne ozýva v knihe Svetlany Alexijevič *Vojna nemá ženskú tvár*, ktorá navzdory svojmu názvu ukazuje pravý opak. Rovnako je to aj v inscenácii, ktorá vznikla podľa tejto knihy v martinskom SKD.**

1 U nás kniha po prvýkrát vyšla vo vydavateľstve Pravda roku 1990, v Čechách ešte v roku 1986.

2 Takto žáner definovali tvorcovia inscenácie, pretože jej súčasťou bola aj integrovaná prednáška prizvaného historika/prizvanej historičky.

### Muži sa báli, že ženy rozpovedia nejakú inú vojnu

Načo sú vám tie ženské príbehy, ženy toho natárajú, o čo vám ide? Takéto a iné otázky mužov reprodukuje Alexijevič v knihe, aby zdôraznila dvojakosť, s akou je vnímané mužské a ženské rozprávanie a nazeranie na historické udalosti. Autorkinu verziu druhej svetovej vojny, poskladanú z čiastočiek ženských príbehov, jej najprv odmietli vydať a keď roku 1985 vyšla, bola oklieštená autocenzúrou autorky aj respondentiek, ale i zásahmi oficiálneho cenzora. Pre potreby martinskej inscenácie však Iveta Horváthová zdramatizovala už revidovanú

a doplnenú verziu<sup>1</sup>, ktorá v slovenčine vyšla v roku 2015 (v tomto roku Alexijevič získala aj Nobelovu cenu za literatúru) vo vydavateľstve reportážnej literatúry Absynt. Zároveň ide o prvé divadelné spracovanie Alexijevičovej textu vôbec.

Neprekvapuje, že SKD si na réžiu inscenácie prizvalo režiséra Mariána Pecka. Spolu s Ivetou Horváthovou (Škripkovou) v domovskom Bábkovom divadle na Rázcestí dlhodobo a programovo pestujú tzv. gynokritické divadlo, ktoré zohľadňuje aspekt rodu a sústredí sa najmä na ženské autorky a témy. Tvorivý tandem dokonca už priniesol inscenáciu, ktorá sprostredkovala ženské videnie vojny – v pred(náška)stavení<sup>2</sup> *Hviezdy sú tiché* (2014) použili štyri dievčenské denníky písané počas vojny. V období vzniku inscenácie sa na post bansko-bystrického župana dostal Marian Kotleba a divadelníci aj týmto spôsobom reagovali na riziko radikalizácie spoločnosti, ktorú zvolenie pravicového extrémistu indikovalo. Inscenáciu *Vojna nemá ženskú tvár* možno vnímať ako pokračovanie snahy divadelníkov varovať divákov pred možnou reprodukciami historických chýb, ku ktorej sa najnovšie pridalo aj SKD.

### Keď ti je zle, a to je dobre

Alexijevič v tomto duchu píše: „Keby som tak napísala knihu o vojne, aby z nej bolo čitateľom na zvracanie a len pomyslenie na ňu by im bolo protivné. Strašné. Aby samotným generálom bolo na zvracanie.“ Pocitu nevoľnosti sa pri čítaní ťažko ubrániť, a tiež smútku a hrôze zo schopnosti človeka 11

recenzia

fanaticky uveriť v nutnosť bojovať a zabíjať. Na druhej strane tu ale stoja aj záblesky ľudskosti, potreby prežiť, reflexívnej túžby nechať prežiť. Útržky autentického rozprávania žien Alexijevič triedi, kráti a zoraďuje podľa svojho uváženia. Vytvára tak zvláštnu mozaiku z kúskov reality, neusporiadaných ako vojna sama, ktoré zároveň sama na niektorých miestach komentuje. Táto skladačka poskytuje celú škálu čitateľských dojmov, emócií a sprostredkovaných zážitkov, naproti tomu inscenácia môže nechať človeka nečakane chladným.

Ťažko však povedať, čo mohli Horváthová, Pecko či dramaturgička Monika Michnová urobiť lepšie. Adaptácia sa usiluje predlohe verne priblížiť, dojem reportáže vytvára režisér napríklad titulkami, ktoré sa premietajú na obrazovku a sprostredkujú repliky, ktoré patria rozprávačskému subjektu – tvorcom alebo autorky. Štruktúra inscenácie tiež čiastočne kopíruje knihu – celá druhá časť je, tak ako rozsiahly úsek knihy, rámcovaná témou lásky. V rozhovore citovanom v bulletine Alexijevič na otázku, o čom dnes stojí za to písať, odpovedá – o láske. Láska, telesnosť, pohlavie – to sú podľa Horváthovej témy, ktoré sa ako červená niť vinú vojnovým rozprávaním žien.

Tak ako u Alexijevič, ktorú obviňujú aj z toho, že výpoveďami manipuluje a prispôsobuje ich svojej predstave<sup>3</sup>, ani v inscenácii nie je kľúčové, ktorú z množstva žien jedna zo siedmich herečiek hrá, či sú repliky usporiadané ako v predlohe alebo celkom inak. Vlastne ani nie je dôležité, ktoré pasáže sa do výberu dostali – mohli by byť aj celkom iné a inscenácia by celkom iná nebola. V každej časti knihy sa totiž dá nájsť pomyselná esencia ženského elementu vo vojne – pocit cudzorodého prostredia, silná emotívnosť, strach i odhodlanie vyrovnáť sa mužom, zdanlivo banálna hanba za prejavy tela, paradoxná túžba byť krásnou či zomrieť v peknej spodnej bielizni v kontraste

12

recenzia



s nutnosťou chladnokrvne zabíjať, protichodné vnímanie ženského hrdinstva vo vojne a po vojne.

Každá z herečiek si po celý čas udržiava istý herecký výraz, ktorý podporuje aj použitie kostýmov, čo nás zvädza myslieť si, že sa pozeráme na životné príbehy konkrétnych siedmich žien. V skutočnosti je ale každá z nich konštruktom vyskladaným z desiatok výpovedí žien s individuálnymi osudmi. Zámerom je na jednej strane uchovať dojem, že každá z nich je iná (okrem špecifických kostýmov a herectva aj použitím rôznorodých stoličiek, ktoré sú zástupným znakom žien), ale pritom vytvoriť zdieľané zdanie masy, kolektívneho žensktva, ktorého hlas je potrebné si vypočuť. „V mojej pamäti znie zbor žien, obrovský zbor... nevidím tváre, ostali len hlasy,“ odriekavajú herečky zborovo celkom prvú repliku inscenácie.

Aj ďalej v predstavení si herečky vymieňajú repliky, opakujú po sebe, vystupujú ako chór. S týmto voicebandovým princípom pracoval tvorivý tandem Horváthová – Pecko napríklad v inscenácii svojho domovského divadla *Diagnóza: slovo*. Ako tam, aj tu ide o dôraz na silu slova, jazyka, reči. V inscenácii *Vojna nemá ženskú*

### Vojna nemá ženskú tvár

— Z. Rohoňová,  
J. Olhová, J. Kovalčíková,  
N. Vladařová, L. Krkošková  
foto B. Konečný

3 Podľa francúzskej prekladateľky jej kníh Galie Ackerman sú medzi jednotlivými reedíciami niekedy výrazné rozdiely v tých istých výpoveďach, resp. niektoré časti výpovedí migrujú medzi jednotlivými respondentkami a pod.

”  
Láska, telesnosť,  
pohlavie –  
to sú podľa  
Horváthovej  
témy, ktoré sa  
ako červená niť  
vinú vojnovým  
rozprávaním žien.  
“

tvár to však spôsobuje aj pravý opak. Oslabuje to obsah vypovedaného na úkor formálneho umocnenia, podobne ako viacero ďalších prvkov v inscenácii to pôsobí ako pomôcka, nepotrebné ozvláštnenie. O čosi pôsobivejšie a viac v zmysle žánru „dokudivadla“ je využitie live kamery, vďaka ktorej niekedy vidíme detail tváre či akciu ako z vojnového filmu. V snahe ukázať surovú realitu vojny – situáciu, v ktorej sa sotva dospelé dievčatá zo dňa na deň stali snajperkami, guľometníčkami, spojárkami, vojačkami, museli zabudnúť na dlhé vrkoče a naučiť sa zabíjať – však akékoľvek efekty pôsobia akosi nadbytočne. Aj nie celkom jasné priestorové rámcovanie – zasadenie rozprávania do telocvične (scéna Pavol Andraško), farebné svetelné zmeny v dramatických momentoch alebo práca s rekvizitou (košele reprezentujúce

mŕtve telá) či scénické prvky (kútik s umývadlom, ktorý sa takmer nikdy nevyužije) viac odpútavajú pozornosť od slov, než na ne upriamujú. Do akej miery je pre výpovede podstatné, či ich ženy rozprávajú na školskej besede v telocvični alebo v akomsi kabarete pripomínajúcom televíznu talkshow? (Na ten sa scéna v niektorých častiach mení tým, že sa zatiahne červená opona a ženy si sadajú na stoličky umiestnené pred ňou, osvetlené bodovými reflektormi.) Je potrebné vytvárať fiktívny priestor pre skutočné príbehy?

Podobne nadbytočné je veľké sklené akvárium, priestor, z ktorého sa publiku prihovára muž – Ján Kožuch. Ako Stalin vydáva rozkazy 227 a 270 (jeden zakazuje vojakom ustupovať – ani krok späť! – druhý vzdať sa nepriateľovi) či ako spisovateľ Il'ja Erenburg burcuje národ svojimi „katušami“ – ostro

**Vojna nemá  
ženskú tvár**  
— D. Žulčák  
foto B. Konečný



útočnými protinemeckými novinovými článkami (Zabi!)<sup>4</sup>. Príchod herca na scénu je efektný, jeho hlas buráca zo sklenej kabíny, ktorá sa následne odsunie nabok a Kožuch z nej pozoruje dianie na scéne, neskôr sa akvárium stáva úradom veliteľa jednotky. Manipulácia s týmto telesom je však zjavne namáhavá, retardujúca a sklený objekt väčšinu času na scéne hercom skôr zavádza. Napriek vyjadreniam v bulletine akoby Pecko celkom neveril v sugestívnu silu textu. Divák tak dostáva množstvo rôznorodých podnetov – realisticko-ilustratívne hrané pasáže, civilne prerozprávané výpovede, pohybovo štylizované časti, symbolicky nasýtené obrazy, live-cinema, autorské titulky, scénografické otázniky, repliky v ruštine. Montáž atrakcií však zatieňuje to hlavné – ženy, ktorých dejiny si máme prežiť.

### Martinské tváre vojny

Čo inscenácii uprieť nemožno, sú viaceré umne vystavané mizanscény. Gestom „splnomocnenia“ žien k rozprávaní je úvodný moment, v ktorom Daniel Žulčák ako konferencier akéhosi galaprogramu „vpustí“ na javisko septeto herečiek a následne im upraví mikrofón, aby ich bolo lepšie počuť. Eva Gašparová však vzápätí mikrofón odnesie na bok javiska – dá tak najavo, že ako žena nie je zvyknutá byť v strede pozornosti, byť počúvaná. Viac podobne jednoduchých, ale funkčných riešení by mohlo podporiť silné herecké výkony, ktoré podáva celá ženská časť ansámbľu martinského divadla, ale aj ich mužskí rezonéri. V ženských výkonoch cítiť osobnú zaangażovanosť, ľudskú autenticitu. Nevtelujú sa do postáv, ale ostávajú na pomedzí vcítania sa do cudzej ženy a využitia vlastného naturelu, akoby si kládli otázku – kým by som bola, aká by som bola, ako by som sa zachovala v situácii tejto ženy? Napriek istej stereotypnosti v snahe typologicky vystihnúť a odlíšiť jednotlivé ženy – Jana Kovalčíková ako

krehká, zraniteľná žena-dieťa v bielych šatách či Zuzana Rohoňová ako jej drsný, chlapčenský, bojovný protipól v čiernych kožených nohaviciach a bunde – sa podarilo do hereckých kreácií vniesť pravdivosť. Platí to tentoraz nielen pre Janu Olhovou, ktorá s istou mierou civilnosti pracuje pri väčšine svojich postáv, ale aj pre Ľubomíru Krkoškovú, Evu Gašparovú, Nadeždu Vladařovú a Luciu Jaškovú. Každá sa podarilo do útržkov stvárňovaných žien (nemožno celkom dobre hovoriť o postavách či charakteroch) otláčiť kus seba samej. Na druhej strane Kožuchovi sa darí vyvolávať hrôzu demagogickým politickým prejavom, vďaka veľkým gestám pôsobí herec aj fyzicky väčší a strašnejší, naopak v momentoch, keď predstavuje láskavého obľúbeného veliteľa jednotky, dokáže utlmiť, scivilniť verbálny i pohybový prejav, otcovsky znežniť. Daniel Žulčák je zas výborným reprezentantom všetkých postáv mladých vojakov – či už nemeckých alebo „našich“, čo mu v inscenácii privodí niekoľkonásobnú smrť, najčastejšie v blízkosti krásnej vojačky. Moment, keď pevným hlasom simultánne tlmočí Kožuchov

4 Texty Stalinových rozkazov a Erenburgovho článku sú dramaturgickou vsuvkou martinských inscenátorov.

**Vojna nemá ženskú tvár**  
— J. Olhová, Ľ. Krkošková,  
E. Gašparová, Z. Rohoňová,  
N. Vladařová, L. Jašková,  
J. Kovalčíková  
foto B. Konečný



”  
Napriek  
sugestívnemu  
herectvu však  
inscenácia  
sotva môže  
sprostredkovať  
rovnaké pocity  
ťaživosti ako  
čítanie knihy.  
“


#### **Vojna nemá ženskú tvár**

— E. Gašparová,  
Ľ. Krkošková, J. Olhová,  
J. Kovalčíková,  
N. Vladařová,  
L. Jašková, J. Kožuch  
foto B. Konečný



monológ v ruštine, však výrazne umocňuje dojem fanatickeho a masy strhujúceho prejavu.

Napriek sugestívnemu herectvu však inscenácia sotva môže sprostredkovať rovnaké pocity ťaživosti ako čítanie knihy. Celkom prirodzene – prežiť sa menilo na predvádzané, akokoľvek pravdivo, ale predsa z odstupe odlišnej životnej skúsenosti. V knihe sa tie najsilnejšie momenty často skrývajú v priepasti medzi slovami, v tej až derridovskej fisúre nevyslovených (nepomenovateľných?) významov, dojmov a asociácií. Inscenácia ich neraz až priveľmi konkretizuje a zdoslovňuje, inštaluje ich do vlastných mantinelov a zákonitostí. Napriek výhradám je však dôležité, že tvorcovia po tejto knihe siahli a že ju adaptovali s úmyslom ukázať iný obraz vojny.

Rozhodne to nie je obraz vojny, aký ponúkajú školské učebnice, viac sa dotýka, viac bolí, je bližší a otrasnejší. A to je dobre. 

#### *Svetlana Alexijevič/Iveta Horváthová:* **Vojna nemá ženskú tvár**

preklad M. Chovanec, O. Marušiak, N. Lindovská  
dramatizácia I. Horváthová dramaturgia M. Michnová  
réžia M. Pecko scéna P. Andraško kostýmy E. Farkašová  
hudba R. Mankovecký pohybová spolupráca S. Vlčeková  
jazyková spolupráca M. Vladimirova hrajú E. Gašparová,  
J. Kovalčíková, L. Jašková, J. Kožuch, Ľ. Krkošková,  
J. Olhová, Z. Rohoňová, N. Vladařová, D. Žulčák  
premiéra 13. január 2017, Štúdio Slovenského  
komorného divadla Martin

15

recenzia

## Všade Dobro, v Bruseli najlepšie

**Hrdina hry Dobro Laca Keratu, ktorú premiérovali začiatkom roka v Nitre, nás najskôr ničím neoslní: je nepriebojný a neduživý, v dospelom veku stále býva s mamou. Postupne sa však z nevýrazného dobráčka stáva úspešný politik s krásnou ženou po boku, novodobý mesiáš, virtuózný rečník, nová tvár Európskej únie. Aká je cesta nášho „hlúpeho Jana“ do veľkého sveta? Je to ešte vôbec rozprávka, alebo skôr tragikomická fraška?**

Svoju novú hru autor napísal na podnet režiséra Svetozára Sprušanského špeciálne pre Divadlo Andreja Bagara v Nitre. Jej protagonistu s menom Dobroslav, po domácky Dobro, nám pripomína, že typický Slovák má holubičiu povahu. Alebo skôr labutiu? (provokuje Kerata). Labuť je čistá, verná, krásna a majestátna. Ale v hre labuť hynie, rozkladá sa a páchne. No čo ak je pointa skôr v slovnom spojení labutia pieseň? Ak áno, koho sa týka toto odchádzanie? Európskej únie? Našich politikov? Dobrych ľudí medzi nami?

Príbeh je jednoduchý: mladý herec Dobroslav žije svoj malý život a snívá o umení a veľkých veciach. So sestrou pomocou sa z neho „z večera do rána“ stáva známa tvár a počas návštevy v Bruseli sa mu naskytne ponuka snov, z ktorej vychádza ako politický líder. Ako správny Slovák si do Bruselu privezie so sebou celú „perepúť“ – matku, sestru, švagra aj najlepšieho kamaráta. Scéna, v ktorej sa všetci hrčia pri sebe v krojovaných odevoch a s igelitkami v rukách a vedľa nich svieti Dobro v bielom obleku (znova možná alúzia na labuť), je nezabudnuteľná.

16

recenzia



**Dobro**  
— J. Rybárik, G. Dolná  
foto D. Krupka





**Dobro**  
— J. Ďuriš, J. Rybárik  
foto D. Krupka

Spoznávame sa v tomto obraze? Cítíme sa v EÚ tiež ako naškrobení panáci, ako prišielci neznalí jazyka a v Bruseli trápime ako „sedliak v meste“?

Pre Jakuba Rybárika je Dobroslav ľahko zvládnuteľnou rolou, v ktorej sa cíti herecky prirodzene. Predsa len má za sebou už aj komplikovanejšie a pestrejšie úlohy, ktoré si vyžadujú i väčšie herecké nasadenie. Je pravda, že ako protagonistu je takmer tri hodiny skoro neustále na scéne, no krivka jeho výkonu je pomerne monotónna. Výnimku predstavuje len politický prejav, ktorý prednesie v Bruseli. Ten má

vlastnú vnútornú logiku, je izolovaný od zvyšku jeho výkonu. Prejav sa totiž v istom zmysle odpája aj od postavy Dobra. Stáva sa počas neho akoby alter egom autora Keratu či akýmsi performerom, ktorý v autorovom duchu ponúka svojský variant nadávok publiku. Tie sú však priveľmi všeobecné, možno by sa dalo povedať, že majú skôr rétorickú ako psychologicko-realistickú kvalitu. Práve toto zasahuje aj celú hru – balansovanie medzi konkrétnym príbehom a mozaikou, ktorú tvoria neraz absurdné výstupy i obrazy, často ani nesúvisiace, alebo nadväzujúce len voľne a alogicky.

17

recenzia

Ani pre ostatných hercov nie sú ich party ťažko zvládnuteľné. V intenciách výkonov, na aké sme u nich zvyknutí, si každý aj tentoraz dobre poradil. Napriek tomu sa nájdu aj výnimky. V úvodnom výstupe „voicebandu“ napríklad Gabriela Dolná zreteľne vytŕča a nedarí sa jej ustriechnúť si potrebný dištanc. Jej herecký temperament sa vzpiera levelu scivilnenia, aký dosiahli ostatní herci. Prílišné prehrávanie, prepriata mimika a intonácia Marcela Ochránka v jeho hereckých výkonoch neraz vyrušujú. (Primeranosť prekračuje najmä v scéne, keď sa Dobro stretne s Karolom v bare. Ochránok tu využíva typickú paródiu mafiána, akú poznáme najmä z podania Petra Batthyányho.) Na druhom konci pomyselnej stupnice sa nachádza Barbora Andrešičová ako Priateľka Z., ktorá s veľkým šarmom a zároveň s absolútnou ľahkosťou prechádza viacerými rolami – od znuzenej tínedžerky, cez prostorekú predavačku, striptérku až po chladnú politickú asistentku – pričom v každej polohe je rovnako presvedčivá a konzistentná. Popri nej treba spomenúť Juraja Ďuriša, ktorý veľmi

plasticky a hravo uchopil najmä figúrky Čičana a Indiána. Ukázal, ako môže vyzerat komediálny prístup, ktorý je divácky vďačný a zároveň neprekračuje hranice vkusu. Daniela Kuffelová ako sestra, sebavedomá karieristka, a Gabriela Dolná ako matka, ordinárna starnúca žena (jej najväčšou radosťou sú turecké telenovely a politické mítingy) sebavedome a rutinne kreujú postavy žien, ktoré hýbu Dobroslavovým osudom. Obe hereckým prístupom posilňujú realistickú, „príbehovú“ líniu inscenácie a dá sa predpokladať, že ich typy budú pre široké publikum fungovať ako možné styčné body, cez ktoré sa na hru dá najľahšie napojiť.

Režisér Svetozár Sprušanský a dramaturg Adam Gold sa snažili uchopiť heterogénnosť predlohy, pričom štýlovo zostali verní režijnej optike, s akou posledné roky Sprušanský pracuje. Invenčne napĺňa textový pôdorys a precízne buduje mizanscény (výstižným príkladom je divadelne nápaditý úvodný „voiceband“). Pre jeho réžiu aj tu platia v zásade rovnaké atribúty, ktoré sme si mohli všimnúť už neraz – vernosť predlohe, viera v to, že text je

” Napriek úprimnej radosti zo vzniku pôvodnej súčasnej hry [...] treba rovnako úprimne povedať, že hra Laca Keratu predstavuje aj najväčšie úskalie inscenácie.  
“



**Dobro**  
— D. Kuffelová,  
M. Ochránok,  
J. Rybárik  
foto D. Krupka



**Dobro**  
— B. Andrešičová,  
J. Rybárik  
foto D. Krupka

najpevnejší kameň a východisko inscenácie, zároveň detailná a všestranná práca s hercom. Nechýbajú ani reálie a konkrétnosti, ktoré nás ťahajú k zemi a pútajú k dnešku. No neraz srší nápadmi čirej radosti z divadelnosti a obrazy okorení aj bláznivými až bujarými riešeniami, ktorým nechýba výstrednosť. To všetko je pritom dosadzované do veľmi konkrétneho vizuálneho rámca a výtvarnej koncepcie (stoja za ňou spoľahlivé dvorné spolupracovníčky režiséra – kostymérka Diana Strauszová a scénografka Dorota Cigánková).

Napriek úprimnej radosti zo vzniku pôvodnej súčasnej hry, navyše od autora, ktorý nie je v divadle nováčikom, treba rovnako úprimne povedať, že

hra Laca Keratu predstavuje aj najväčšie úskalie inscenácie. Dôvodov je viacero – roztrieštenosť dejovej línie, snaha vyjadriť sa k enormnému množstvu tém, nedostatok vnútorných motivácií hlavného hrdinu a s tým súvisiaca monotónnosť. Postava skôr len stojí uprostred a okolo nej sa ustavične niečo deje, sama osebe sa nikam neposúva, nepretvára. Snaha vypovedať mnoho, o mnohom a mnohorako je takisto príčinou, že množstvo detailov ostáva povrchných, blysnú sa a ďalej sú už nerozpracované. Do hry sa vpašoval celý pretlak tém, ktoré autor vzťahuje k dnešku – nostalgia či skôr spomienkový optimizmus strednej generácie na komunizmus, rastúca xenofóbia,

19

recenzia

utiekajú sa k vlastenectvu a k symbolom národnej hrdosti, EÚ a jej budúcnosť atď.

Menej by bolo viac, ako takáto rýchla exkurzia udalosťami. A pretože Dobroslav nie je Barón Prášil, jeho príhody sú skôr nevzrušivé a prosté, takže okresať rozkošatenú textovú predlohu mohol snád' skúsiť ešte dramaturg (Adam Gold). Výsledné tri hodiny v divadle totiž v pomere k tomu, čo divák dostane, vyznievajú predsa len ako trochu luxusne poňaté megalomanstvo. Naopak, veľmi vydarené sú pasáže, kde sa autor autoreferenčne vyjadruje k divadlu a umeniu. Najmä konfrontačné i úsmevné rozhovory matky a Dobroslava o tom, ako rôzne vrstvy ľudí vnímajú kultúru a umenie. (Napríklad scéna, v ktorej matka s pátosom vyzdvihuje všetko, čo je naše a zatracuje všetko „svetové“, no vzápätí beží pozerať turecký seriál.)

Laco Kerata je autor, ktorého sila a jedinečnosť spočívajú v tom, ako osobito narába s absurditou a nonsensom. Emblémové sú z tohto hľadiska výstupy labute (Marián Viskup), ktoré fungujú ako predely. Prinášajú často len málo zrozumiteľné formulky, ktorých vtip a humor neraz vychádza z prekvapivého stretu vysokého s nízkym. Tento princíp Kerata rád a frekventovane využíva na rôznych miestach a úrovniach textu. Rozhovory sú často juxtapozičné, nestretávajú sa ani nepretínajú, len ako mimobežky prebiehajú paralelne vedľa seba. Mnohé kvázirealistické scény ostrým strihom prechádzajú do snovej, nadsadenej, hyperbolizovanej atmosféry, čo už na prvý pohľad pripomína autorove predošlé divadelné hry, ako ich poznáme zo zbierky *Večera nad mestom*<sup>1</sup>. Z tohto hľadiska by sme zjednodušene mohli povedať, že manko hry *Dobro* je aj v tom, že autor neustále osciluje medzi príbehom o nás v dnešnom svete a absurdným výjavom, ktorého pôdorysom je intelektuálna literárna hra, vzdialene odrážajúca

20 autorovu poetiku ešte z čias STOKY. 

recenzia



#### Dobro

— M. Ochránek, M. Viskup, G. Dolná  
foto D. Krupka

#### Laco Kerata: Dobro

réžia S. Sprušanský dramaturgia A. Gold scéna  
D. Cigánková kostýmy D. Strauszová hudba P. Zagar  
účinkujú J. Rybárik, M. Ochránek, D. Kuffelová, J. Ďuriš,  
G. Dolná, M. Viskup, B. Andrešičová  
premiéra 13. január 2017, Štúdio Divadla Andreja  
Bagara v Nitre

”  
... veľmi  
vydarené  
sú pasáže,  
kde sa autor  
autoreferenčne  
vyjadruje  
k divadlu  
a umeniu.  
“

1 KERATA, L. *Večera nad mestom*, Drewo a srd, Bratislava, 2001, 75 s.

**ZDENKA PAŠUTHOVÁ**  
teatrologička, pedagogička DF VŠMU

Pavel Vilikovský  
**Letmý sneh**

## Tiché pukanie pred pádcom lavíny

**Za posledný rok mali premiéru tri diela z najnovšej tvorby Pavla Vilikovského. Pozoruhodným javom je, že dramaturgi či upravovatelia jeho textov sú výrazné osobnosti mladšej, respektíve už strednej generácie tvorcov. Sú však Vilikovského texty inscenovateľné? Čo túto generáciu na jeho tvorbe priťahuje a provokuje? Odpovede je možné hľadať aj v najnovšej inscenácii Divadla ASTORKA Korzo '90 – *Letmý sneh*.**



V prípade ostravskej inscenácie *Príbehu ozajského človeka* je aj vďaka zmene názvu na *Deník mého otce* odpoveď na spomínané otázky pomerne čitateľná. Miro Dacho a Lukáš Brutovský ponúkajú v Národnom divadle moravsko-sliezskom pohľad mladej generácie na tú staršiu – optikou detí svojich otcov zasiahnutých kolektívnou pamäťou, s dávkou ironického odstupu i synovskej zhovievavosti. Ako však dramaturgizovať príbeh, ktorý pracuje predovšetkým s jazykovým gestom, s literárnym simulovaním privátnej sféry? Príbeh, ktorý čitateľa provokuje, aby sa zabával i premýšľal a súčasne konfrontoval s minulosťou? Tvorivá dvojica si zvolila za nosný princíp dramaturgie rozklad osobnosti. Hlavného hrdinu „roztrojili“, pričom každá postava stvárňuje jednu časť osobnosti, jednu sféru života. Vo všetkých je

spoločným menovateľom viera: syn vychovaný v katolíckej viere; podnikový kontrolór, ktorý verí v politický systém; starší muž, ktorý verí v lásku milienky. V tejto trojjedinosti rozohráva režisér tragikomický kabaret s presahom k fraške; je plný podnikových narodeninových osláv (aj s dychovkou) a verejných tajomstiev v ošúchaných socialistických kulisách. Tragicko-grotesknému vyzneniu pomáha funkčné obsadenie hercov do dvoch i viacero rolí súčasne. Dramaturgia napriek vynaloženému úsiliu však „šušť papierom“, najmä v prvej polovici. V nej sa mnoho z príbehu epicky (či filozoficky) vyrozpráva v dialógoch, ktoré sú vlastne monológmi a až postupne naberať na divadelnosti. Nepochybne by jej svedčil komornejší priestor, kde by odstup nebol znásobený klasickou divadelnou rampou historickej divadelnej budovy.

Najcitlivejší a najprivátnejší v *Deníku* je motív mileneckého vzťahu, v ňom sa črtá i motív chorej ženy-milienky, ktorý sa ako refrén opakuje aj v ďalších dvoch dramaturgizovaných dielach. Dramaturg rozhlasovej hry *Pes na ceste* Peter Pavlac tento motív označuje za jednu z hlavných a originálnych významových línií v citlivej dramaturgii Lenky Garajovej. Mladá autorka vystihla ponorný prúd Vilikovského emocionality, ktorý sa vinie jeho poslednými dielami. Kým v *Príbehu ozajského človeka* milienka chorobu iba finguje, aby sa dostala k moru (t. j. emigrovala), v *Psovi na ceste* žena milovaná „letmým vzťahom“ umiera. V *Letmom snehu* milovaná žena stráca pamäť – jej duša sa postupne „vysťahováva“ z tela. Všetky tri príbehy ukazujú hlavného

21

recenzia

hrdinu v situácii, keď sa ľudskosť a najmä pamäť javia ako príťaž pre život, v situácii, keď je muž stratou ženy „vyhostený“ z vlastnej minulosti.

Vilikovského texty sú pôsobivou pomyselnou tkaninou, v ktorej sa zbiehajú vlákna intimity a politiky, irónie a sentimentu, citlivosti a odstupu, múdrosti a humoru. *Letný sneh* je o to pôsobivejší, že jeho literárna štruktúra nie je lineárna. Jednotlivé segmenty sú označené číslom a písmenom, pričom číslo predstavuje tému a písmeno postupnosť. Dielo sa tak dá čítať ako hra – preskakovať, vracat' sa, „vyhadzovať“. Dramatizácia je formálne označená ako „úprava pre javisko“. Táto, na prvý pohľad podivná stylistická hračka (na plagátoch i v bulletine), je v skutočnosti výstižná. Jakub Nvota predlohu nedramatizuje, ale skladá ju do podoby vhodnej pre divadelné stvárnenie. Už v novembri 2016

mala jeho úprava neoficiálnu premiéru v podobe verejnej čítačky počas Noci divadiel. Na premiére v januári tohto roka sa pred divákmi objavil lineárne usporiadaný príbeh, cez ktorý hrdina princípom retrospektívy rozpráva (i hrá), čo sa stalo. Odhaľuje súslednosť „vystahovania“ sa Magdaléninej duše z tela, vystahovania tela zo spoločného domova, a tiež „vystahovania“ (či vyhostenia?) hlavného hrdinu z jeho vlastnej minulosti. Jakub Nvota ako upravovateľ a Juraj Nvota ako režisér tak vytvorili zvláštnu (rozhodne nie klasickú) formu divadla, ktorá osciluje medzi literatúrou, divadlom poézie, filozofiou a až filmovou obraznosťou. To, čo v Ostrave pôsobilo ako „šušťanie papiera“, je v Divadle ASTORKA Korzo '90 legitímnym i legitimizovaným prístupom, zámernou štylizáciou (vo vynikajúcom podaní Adyho Hajdu).

Rozdelenie osobnosti, ktoré bolo v Ostrave

„  
Vilikovského texty sú pôsobivou pomyselnou tkaninou, v ktorej sa zbiehajú vlákna intimity a politiky, irónie a sentimentu, citlivosti a odstupu, múdrosti a humoru.“





**Letný sneh**  
— A. Hajdu, M. Noga  
foto R. Tappert

zvoleným princípom, hoci nebolo explicitne zakódované v predlohe, v Astorke naopak potlačili. Vilikovského text pracuje so zrkadlením ega a alterega v postave hlavného hrdinu. Čimborazka je obrazom/odrazom „nevlastného dvojčata“ Štefana Kováča – docenta a jazykovedca. Dvojakosť a dialektickosť ľudského bytia je v Nvotovej interpretácii budovaná viac v rovine reálneho a zároveň komediálneho kontrastu postáv, ktoré sú len priateľmi či susedmi. Podobne je táto mnohosť podôb eliminovaná aj pri postave Magdalény (Szidi Tobias). Vilikovský jej v texte pripisuje viac mien – okrem Magdalény a Lienky je v románe aj Agrafiou či Eugenikou. Zjednodušenie týchto viacnásobných zrkadlení však súčasne umožňuje ľahšiu orientáciu v príbehu i posilnenie napätia klasickej divadelnosti.

Metafora lavíny, ktorá je v *Letmom snehu*

jedným z hlavných motívov, spočiatku pôsobí nenápadne, ako „pohrávanie sa“ s banálnou otázkou, kto si čo pamätá a nepamätá – je to zvuk, zmienka. Na javisku spočiatku funguje iba cez hovorené slovo. Až neskôr sa objaví v podobe projekcie výletu do Tatier a priameho pohľadu na letný/letný sneh. Rozdielne videnie sveta je zdrojom dramatického napätia. Slovná hra odhaľuje tragiku vnímania rovnakého javu rozdielnym pohľadom: to, čo ostáva stále (letný sneh) verzus to, čo „sedí na pol zadku“ – ako tesne pred pádom (letný sneh). Aký sneh je metaforou identity a minulosti?

Ak inscenátori eliminovali premenlivosť ženy cez meno, zdôraznili a vystihli ju inými divadelnými prostriedkami – kostýmom a plastickým hereckým prejavom. Szidi Tobias už mnohokrát pôsobivo

stvárnila postavy vyšinutých a bláznivých žien, aj jej Magdaléna patrí k vydareným a originálnym kreáciám. Od dôsledne upravenej suverénnej ženy – doktorky, cez stratenú bezdomovkyňu sa premieňa na tragicko-grotesknú pacientku, vystávanú z domu i tela. Motív straty samej seba, straty pamäti, vytesnenia vlastnej identity, sa stáva vďaka sugestívnemu prejavu herečky až hrozivou metaforou (nielen v privátnej, ale aj kolektívnej/spoločenskej sfére).

Inscenácia však najväčší priestor poskytla Adymu Hajdu, ktorý stvárnuje ústrednú postavu – Čimborazku. Pomyselne hrá monodrámu pre päť postáv, pretože celý príbeh sa vlastne odohráva len v jeho spomienkach nad Magdaléninou zbalenou taškou. Literárnosť Vilikovského textu by mohla ľahko na javisku prerásť do neúnosne patetického prejavu – to sa však nedeje. Hajdu

vnútornou disciplinovanosťou, jemnocitom pre odlíšenie irónie, emocionality a miestami i racionality, vytvára postavu uveriteľnú, nie však realistickú. *Letmý sneh* je dialóg autora s čitateľom, ktorému odovzdáva skúsenosť – hlboké pochopenie súvislostí – s pokorou a životnou múdrosťou i s humorno-ironickým nadhľadom.

Civilný prejav protagonistu, intimita, ktorú navodzuje, je celkom v duchu autorskej poetiky občas prerušená odcudzovacím až absurdným prvkom. Tak funguje projekcia nadrozmerného portrétu dievčaťa s Downovým syndrómom (s animovanými žmurkajúcimi očami), ale i hra s divákmi. Tí sa dostávajú do rôznych „úloh“ a polôh – raz sú za zrkadlom, v ktorom vidieť „väčší nos“, inokedy sú na strane poštovej úradníčky, ktorá sa čudne pozerá na zmätenú Lienku, a napokon sú za sklom ďalekohľadu,



**Letmý sneh**  
— A. Hajdu, S. Tobias  
foto R. Tappert



„  
Forma  
rozprávania  
umožňuje  
využívanie  
princípov epického  
divadla, inscenácia  
tak osciluje  
na hranici reality  
a absurdity,  
čo prináša  
určitý pôvab  
i iróniu, ktoré sú  
Vilikovskému  
vlastné.“


cez ktorý vidieť letný/letný sneh. Diváci ale nikdy nevkročia dovnútra, do príbehu.

Intimitu zdôrazňuje i dvojznačná minimalistická scéna Mony Hafsahl – len stôl a stolička na bordovom pozadí (bordová ako symbol súkromia i salónu). Scénickú stránku dopĺňa aj projekcia Roberta Tapperta, ktorá raz zastupuje postavu, inokedy prostredie: jej význam sa pohybuje od postihnutého dievčaťa, cez Šafárikovo námestie, Tatry až po zamrežované okno. Nesúrodá poetika týchto obrazov mierne vyrušuje, ale súčasne i prekvapuje, spestruje a ozvláštňuje miestami monotónne plynutie inscenácie.

Forma rozprávania umožňuje využívanie princípov epického divadla, inscenácia tak osciluje na hranici reality a absurdity, čo prináša určitý pôvab i iróniu, ktoré sú Vilikovskému vlastné. Táto krehká hranica je úskalím obzvlášť pre hercov vo vedľajších úlohách. Najvydarenejšou kreáciou je lekár Petra Šimuna, ktorý excelentne hrá nevydarenú hru na husliach či flaute, pričom sa však (aspoň na premiére a prvej repríze) nepodkladá publiku. O niečo ťažšia je úloha dvojice Miroslav Noga a Rebeka Poláková (docent Štefan Kováč a jeho doktorandka Irenka). Okrem štylizovaného prejavu, ktorý by zrejme stačil aj sám osebe (neustále pohľady z jedného na druhého, vzájomný obdiv a horlivé prítakávanie), im inscenátori prideliť ešte niekoľko nadbytočných – hoci divácky vďačných – prostriedkov. Ich rekvizitami sú okrem iného hromada papierov (ktoré sa môžu rozsypať, aby sa mohol ukázať pekný zadok) či indiánska čelenka s perami padajúcimi do tváre. V pohybovom prejave využívajú bubnovanie a dupanie v „indiánskom“ rytme po javisku. Zrkadlenie a paralelnosť svetov duchovná a racionálna, Lienky strácajúcej pamäť a Irenky s perfektnou pamäťou, trvalého a pominuteľného vzťahu, sa tak utápajú v prostriedkoch lacnej komédie.

Noga ani Poláková však tieto prvky nezveličujú a zbytočne pred divákmi „nešaškujú“, napriek tomu by menej v prípade tejto dvojice bolo viac.

Inscenácia *Letný sneh* je v našom divadelnom priestore ojedinelá. Kladie mimoriadne nároky na hercov (najmä na protagonistu), pretože ľahko môže sklízuť k fádnemu rozprávaniu a nude. Rovnako kladie nároky i na diváka, od ktorého očakáva istú literárnu či divadelnú skúsenosť a trpezlivosť – potichu čakať, kedy sa ozve puknutie lavíny. Javiskový tvar sa vyznačuje štylizáciou, ktorá rešpektuje i reflektuje Vilikovského autorskú poetiku. V takmer filmovom obraze ju výstižne naznačujú úvod a záver: Čimborazka stojí chrbtom k publiku, na jeho chrbát sa však premieta projekcia – pohľad nášho spredu. Núti nás pochybovať: čo je skutočnosť a čo len obraz? Stojí ten človek chrbtom k prítomnosti či k minulosti? Je to človek či iba maska? Zvláštna deformovaná podoba ľudského bytia, dezorientovaná i dezorientujúca ostatných v priestore – Čimborazka. Všetko a nič, aké zanecháva po sebe lavína.

Zdá sa, že Vilikovského diela sa tiež potichu a nenápadne – ako lavína – začínajú nabaľovať novými vyjadrovacími prostriedkami a prenikať z literatúry aj do divadelného prostredia. Inscenácie v Ostrave a v Divadle ASTORKA Korzo '90, ale aj rozhlasová hra uvedená v Rádiu Devín sú ako „puknutia“, predznamenávajúce azda i väčší záujem širšej verejnosti o tohto pozoruhodného autora. 

### Pavel Vilikovský: *Letný sneh*

réžia Juraj Nvota úprava pre javisko Jakub Nvota  
dramaturgia A. Dömeová scéna a kostýmy M. Hafsahl  
hudba M. Vyskočáni projekcie R. Tappert účinkujú  
A. Hajdu, S. Tobias, M. Noga, P. Šimun, R. Poláková  
premiéra 24. január 2017 v Divadle  
ASTORKA Korzo '90, Bratislava

25

recenzia

## Rozporuplný Timon trnavský

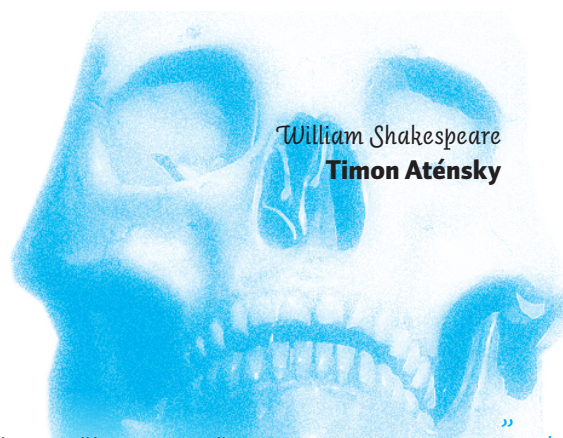
**Pri príležitosti výročia veľikána Williama Shakespeara uviedlo Divadlo Jána Palárika v Trnave doposiaľ v slovenskom divadle neinscenovanú tragédiu *Timon Aténsky*. Režisér Viktor Kollár podľa všetkého radšej hľadá aktuálne spoločenské problémy v menej známych hrách než v overených veľkých tragédiách. Otázkou však je, či sa mu tieto problémy darí aj v dostatočnej miere v inscenácii zobrazit.**

V roku 2007 Kollár prvolezecky inscenoval aj romancu *Cymbelín*. Na rozdiel od tejto hry však dielo *Timon Aténsky*, ktoré väčšina teoretikov považuje za nedokončené, prináša mnohé úskalia. Patria medzi ne nedostatočný dramatický konflikt, absencia psychologickéj hĺbky hlavnej postavy či interpretačná nejednoznačnosť. Je Timon, ktorý rozdáva „šľachetne, hoc nemúdro“, skutočne taký ľudomil, akým sa javí byť? Nie je jeho motiváciou len snaha zabezpečiť si postavenie, lásku, priateľstvo, moc, obdiv či prestíž? A aký je slovenský Timon v roku 2017? Je to dôveryhodný dobrák, ktorého klamú podliaci, alebo je to skôr nafúkanec a úplatkář, ktorý si kupuje priazeň iných? Odzrkadľujú sa v ňom črty typické pre niektorých nečestných podnikateľov, výpalníkov či dokonca politikov?

Kedže hra svojím ústredným príbehom pripomína stredoveké morality, prvá obava

26

recenzia



William Shakespeare  
**Timon Aténsky**

z inscenácie spočívala v tom, či sa nestane len mravokárou a poučnou kázňou. Dobrý a štedrý Timon stojí v Shakespeareovej dráme osihotene na jednej strane príbehu a za jeho chrbtom si mädlia ruky príživníci, ktorí ho zahrňajú falošnými lichôtkami. Spočiatku sa javí ako hrdina a spasiteľ, ktorého štedrosť nemá konca kraja, no keď minie všetky úspory a rozdá majetky, neostane mu nič a nikto. Nie, Timon v núdzi nespozná priateľa. Umiera sám v aténskom lese, ďaleko od podlých ľudí. Je tak svedomím skazeného obyvateľstva Atén, no zároveň celého ľudstva.

V programovom bulletine k inscenácii sa tvorcovia (režisér Viktor Kollár a dramaturg Martin Timko) odvolávajú na slávnu *Esej o dare* Marcela Maussa, ktorá vysvetľuje kultúrne, antropologické, sociálne i psychologické zákonitosti fungovania výmeny darov v rôznych spoločenských. Základným morálnym pravidlom podľa neho je za prijatý dar ponúknuť iný. Ide o „totálny záväzok“, o povinnosť dary prijímať i poskytovať. Timon v DJP Trnava ale nevyzerá, že dobré skutky koná z lásky k blízkym. Preto v bulletine prekvapí množstvo citátov o sile priateľstva, ale najmä o jeho úskaliach a zrade. Ukryva sa v nich odkaz na interpretačný kľúč trnavskej inscenácie? Chceli sa autori textovej úpravy zamerať na to, ako jednotlivca zruinuje krutá spoločnosť? Či na to, ako starý človek zostane sám a umiera, lebo ho zničili ostatní? Nemá človek veriť svojim priateľom?

Výklad druhej časti inscenácie, ktorá sa odohráva v aténskom lese, je problematický z toho dôvodu, že

” ... v bulletine prekvapí množstvo citátov o sile priateľstva, ale najmä o jeho úskaliach a zrade. Ukryva sa v nich odkaz na interpretačný kľúč trnavskej inscenácie? “



**Timon Aténsky**  
— K. Tóthová,  
M. Beňuš, J. Bujdák,  
M. Jedlovská,  
T. Vokoun  
foto R. Miko

dôsledky Timonovho konania sú viac než očividné od začiatku a osud, ktorý ho postihol, nikoho neprekvapí. Martin Hilský v knihe *Shakespeare a jevišťa sveta* píše, že *Timon Aténsky* je hra extrémov. Timon sa údajne vyvíja od extrémnej lásky k ľuďom až po extrémnu nenávisť a mizogýniu. Tak ako nie je bezbrehá a láskyplná obdarovávanie priateľov a známych uveriteľné v Shakespearovej hre, ani v trnavskej inscenácii nemáme dôvod domnievať sa, že Timon utráca peniaze z dobrotivosti duše či čistoty charakteru. Svojím zjavom i konaním tak dokonale zapadá

do hýriacej spoločnosti ziskuchtivcov a lakomcov.

Herec Tibor Vokoun má oblečený dlhý čierny kabát so zlatou vnútornou stranou, nohavice, košeľu aj vestu v bielych odtieňoch a výstredné doplnky – masívny prsteň s drahým kameňom a okuliare s tmavými sklami. V tomto „outfite“ pripomína viac zhýralého mafiána či biznismena než dobrosrdečného človeka, ktorý z lásky obdarováva svojich blízkych. Po tom, čo sa rozhodne opustiť mesto, a utieka sa do lesa, stráca svoje spoločenské postavenie. To sa prejaví aj v kostýme – vyzlieka sa zo šiat, ktoré boli znakom jeho nadradenosti

27

recenzia

a dostatku imania, oblek nahradí len dlhá biela košeľa. Klenotník (Ján Topľanský), Obchodníčka (Mária Jedľovská), Lucius (Miro Beňuš) a Lucullus (Jozef Bujdák) – to je svorka parazitov obcujúca s luxusom, ktorým ich Timon zahŕňa. Kostýmy a masky (Eva Farkašová) Timonových príživníkov charakterizujú štylizované, lesklé, nablýskané odevy, našuchorené krinolíny, kožušiny, elegantné klobúky či natupírované vlasy, ryšavé parochne, veľké mašle, čipkované biele renesančné okružia okolo krku i nabielo napudrované tváre, zdôraznené kontúry očí a tmavofialové pery (dokonca aj pri mužských postavách). Je zrejmé, že ide o exhibíciu výstredností, o vonkajšiu honosnosť a najmä o prejav rozmaznanej márnotravnosti. Inscenátori pozmenili rodovú identitu Básnika a Maliara a povýšili ich na akési alegorické postavy. Poetka (Kristína Tóthová) a Maliarka (Lucia Bugalová) uvádzajú inscenáciu a pre koketné a klebetné správanie sa javia ako dve hetéry.

To, že postavy celkom prepadli všadeprítomnému mamonu a hrabivosti, sa odzrkadľuje aj v scénografii (Ján Zavarský). Počas hostiny u Timona na stene visí masívna mreža, ktorá hostí uväzňuje do zlatej kľietky,

v ktorej si ich Timon priamo či nepriamo kupuje. Na zem dokonca padajú peniaze v podobe do zlatista sfarbených kúskov celofánu.

Výrazná vizuálna stránka inscenácie a veľkoleposť kostýmov akoby hercov viedli k tomu, že môžu poľaviť z nasadenia a spoľahnúť sa na vytvorenie živého obrazu majetníckych, pokryteckých a falošných pochlebovačov. Množstvo poklonkárov, ktorí sa hmýria po javisku, vytvára akúsi masu, v ktorej jednotliviec nie je dôležitý a do popredia vystupujú skôr princípy chamtivosti.

Tibor Vokoun v polohe hýrivca a márnotravníka Timona svojim hereckým prejavom nijako zvlášť neupúta. Až po tom, čo ho vyženú do aténskeho lesa, pridáva do kreácie svojej postavy čierny humor, zlosť a cynizmus. Zábavne, ako hra zákerného dieťaťa, pôsobí jeho nôtenie na ústnej harmonike. Melódiou si vytvára fanfáry pre svoje vlastné bonmoty. V obraze, v ktorom definitívne odchádza do vyhnanstva, sú Timonove činy expresívnejšie – agresívne rozsýpa čierny popol, s hrmotom odhadzuje doprostred scény vedro, roztrhne zlatý celofán, ktorý dovtedy slúžil ako obrus. Dramatickejšiu polohu inscenácie predstavuje Timonov monológ – akási antimodlitba



**Timon Aténsky**  
— T. Vokoun  
foto R. Miko



**Timon Aténsky**

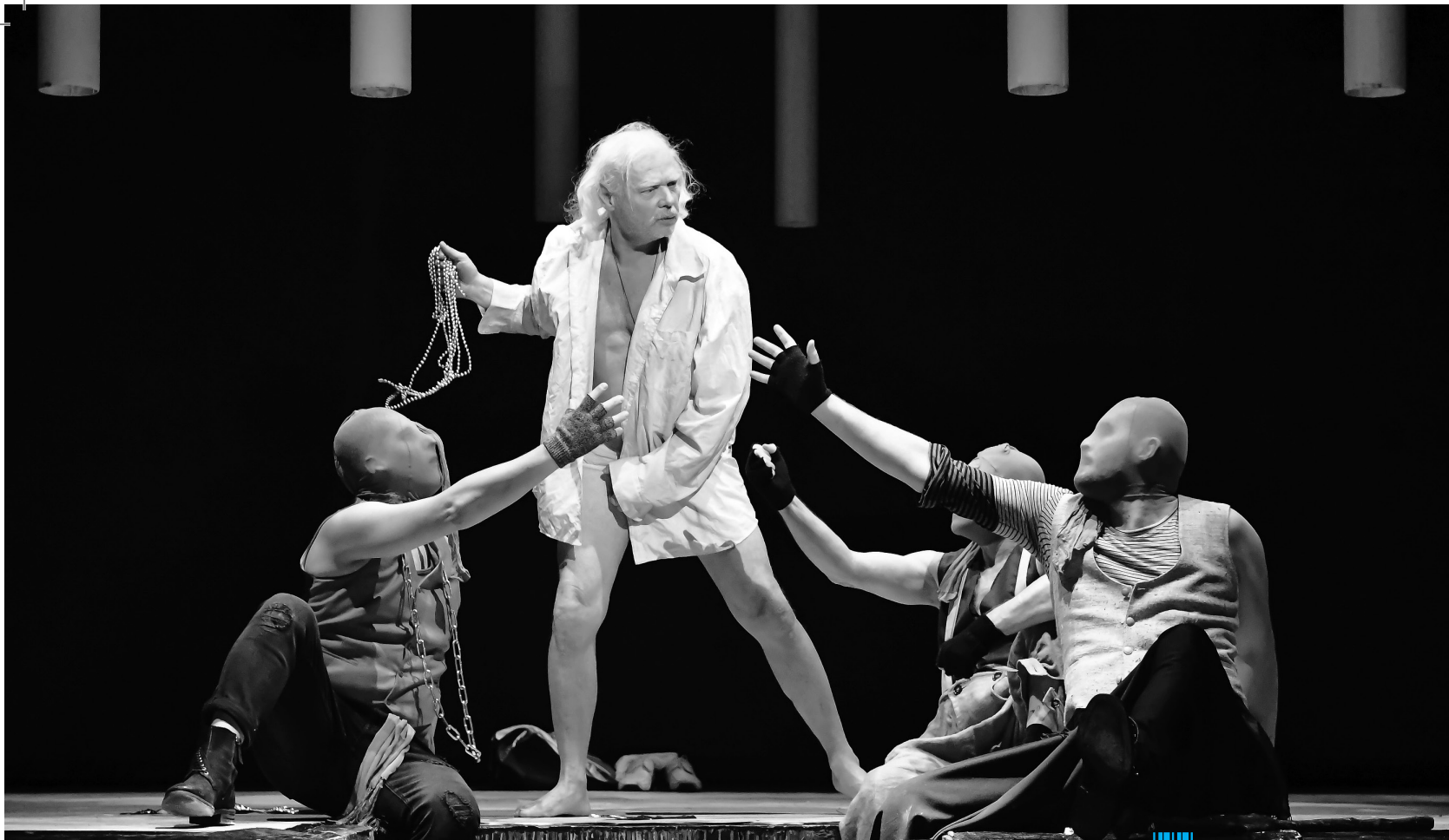
— K. Tóthová,  
L. Bugalová  
foto R. Miko

s ústredným heslom: „Nenávidím blížneho svojho ako seba samého.“ Vokoun klačiac na kolenách odsudzuje svet, v ktorom mier, pravda, mravy, zákony ani zbožnosť už nemajú nijaké miesto. Tento výjav však pôsobí až zbytočne apokalypticky – herec spína ruky, zatiaľ čo za jeho chrbtom stúpa dym.

Posledný výstup Timona, v ktorom si bosý herec rozpúšťa vlasy a starý a opustený, doslova s holým zadkom ide v ústrety zániku a smrti, je smutným mementom nešťastného konca jedného života.

Nemôže nám ho však byť ľúto, bol to predsa on, kto darmi a peniazmi uplácal svojich „priateľov“ a kupoval si ich priazeň. Ved' aj samotný Timon svojím výrokom – „Ó, bohovia, cítili by sme vôbec potrebu mať priateľov, keby sme ich nepotrebovali? Boli by to najneužitočnejšie stvorenia, keby sme ich nikdy nepoužili...“ – naznačuje, že mať priateľov je pre neho jednoducho výhodné.

Režijno-dramaturgická dvojica Kollár a Timko text hry podrobili výrazným škrtom, niektoré



**Timon Aténsky**  
— T. Vokoun  
(uprostred)  
foto R. Miko

postavy zlúčili (napr. sluhu, šafára a Alkibiada), iné celkom vynechali. Postavy zväčša nepredstavujú charaktery, sú len typmi, pri ktorých je ťažké rozlišovať, kto je sluhom ktorého pána (a koniec koncov to v koncepcii inscenácie zrejme nebolo dôležité). V inscenácii okrem plochých postaviek aký-taký priestor na budovanie charakterov dostávajú okrem Timona postavy cynického filozofa Apemanta (Martin Križan) a Flaminia (Tomáš Vravník). V pôvodnej Shakespearovej hre predstavujú zdanlivý protiklad ku zvyšku hostí. V úprave trnavských tvorcov však ich zahľadenosť do seba (Apemantus) či plačlivosť a neschopnosť konať (Flaminus) z nich robia skôr smiešne figúrky.

Križan je ako Apemantus vo výraze až krajne excentrický a prepiaty. Snaží sa byť morálnym okom, ktoré vidí všetky Timonove mylné kroky a pripomína mu, aby si dával pozor na ľudí. Je príbuzný postavám šašov zo Shakespearových hier, ktorí majú zdravý sedliacky rozum a sršia bonmotmi. Tieto ušľachtilosti ostávajú prítomné, bohužiaľ, len v slovách, aj to málo presvedčivých. Križan sa totiž správa ako dobrovoľný outsider, pozér s narcistickými črtami a zároveň urazené dieťa v období vzdoru. Pohybuje sa s vystretými a toporne napnutými nohami a dlane kľúčovito otáča smerom od seba, čím dáva zreteľne najavo, že so zvyškom hodujúceho osadenstva nemá nič spoločné. Apemantus tak

30

recenzia

„  
To, že postavy  
celkom prepadli  
všadeprítomnému  
mamonu  
a hrabivosti, sa  
odzrkadľuje aj  
v scénografii  
(Ján Zavarský).“

vyznieva ako zdutý samotár, prevracia očami a predvádza nesúhlasné grimasy, ale jeho názory nie sú podporené dôveryhodným zanietením v hlase. Jeho stvárnenie prináša priveľa afektu, a preto slová, ktoré hovorí, nevyznievajú presvedčivo.

Podobne aj postava šafára Flaminia v interpretácii Tomáša Vravníka pôsobí skôr smiešne. Vôbec nevyzerá ako múdry radca, ktorý napomína zhýralcov a upozorňuje na vysychajúcu pokladničku. Vravník je oblečený v punk-rockovom štýle – má frakové sako, roztrhané čierne rifle a vlasy vysoko vytupírované dohora. Kostým (síce trochu premrštený) napovedá, že Flaminio sa hodí skôr na koncert do alternatívneho klubu ako na post správcu majetku. Jeho úpenlivé a žalostné povzdychy s hlavou otočenou smerom nahor vyznievajú ako karikatúra postavy, ktorá by mala byť podľa Shakespeareovho textu obdarená väčšou dávkou rozumu. Flaminus je v pôvodnej verzii Shakespeareovej hry sluhom a skutočný Timonov šafár sa volá Flamius. Vravníkov javisková postava v závere dokonca splýva ešte aj s postavou slávneho vojaka Alkibiada, ktorú tvorcovia vyškrtli. Keď Vravník osvietený bodovým reflektorom stojí na podstavci, zatiaľ čo sa predstaviteľ Timona zubožene krčí takmer nahý a bosý na zemi, vidíme, ako si jeho sluha Flaminus postupne vypracoval silnejšiu pozíciu až celkom ovládol svojho pána. Ako znie v texte záverečnej piesne o zvieracej krutosti – „každú šelmu iná šelma dostane“ – mechanizmy moci, silnejšieho, slabšieho, bohatšieho a chudobnejšieho sa obrátili a vlády sa chopil ten, kto využil ponúkanú príležitosť.

Práve v záverečnom výstupe nastáva ten okamih, ktorého sme sa báli od začiatku – prichádza poučenie. Úslužný Flaminus, ktorý sa po celý čas tváril ako neviniatko a pre svojho pána chcel len dobro, sa zrazu stáva najväčším zloduchom. Vravníkovu postavu možno vnímať ako zákerného oportunistu, ktorý pokorne čaká na svoju chvíľu.

Koniec inscenácie sa od predlohy značne odlišuje: Alkibiades totiž u Shakespeara na Atény nezaútočí, má s nimi zľutovanie. Naopak, v trnavskej inscenácii je toto dramaturgicko-režijné gesto nositeľom myšlienok o zhubnej moci peňazí, o tom, ako rýchlo sa dokážu karty otočiť, priatelia sa môžu odvrátiť a udupať biedneho človeka. I keď, možno ide skutočne o nelútostný kolobeh dejín, v ktorom je potrestaná márnivosť a nezmyselné utrácanie.

Strach z mravnej kázně sa teda nenaplnil. Aspoň nie v tom zmysle, že by tvorcovia fandili Timonovi ako jedinému statočnému človeku na zemi. Dostal len to, čo si zaslúžil. Tvorcovia ho od začiatku ukazujú ako ľahkomyselného samopašníka, ktorý zrazu prejde nelogickou premenou, po ktorej sa tvári ako martýr a dokonca moralizuje. S takýmto Timonom ale nie celkom korešponduje výrazne upravený záver, v ktorom je zdôraznené, ako človeka prevažujú okolnosti a nemilosrdný chod dejín. Timon umiera a vládnuť bude jeho šafár, z ktorého sa vykľuje rovnaký príživník, ako boli ostatní. Neprichádza mier, ale vojna. Namiesto spásy pre Atény v podobe Alkibiadových vojsk nastane pomsta mestu od ambiciózneho a po moci bažiaceho Flaminia. Niet tu miesta pre vykúpenie Atén, ktoré u Shakespeara volajú Timona, aby prišiel naspäť do mesta a chcuť mu prinavrátiť stratenú česť. Azda v tomto tragicko-sentimentálnom konci tkvie rozporuplnosť inscenácie, ktorá akoby zároveň chcela i nechcela vynášať súdy nad mravnosťou a statočnosťou obyvateľstva. ♣

### William Shakespeare: **Timon Aténsky**

réžia V. Kollár dramaturgia M. Timko scéna J. Zavarský  
kostýmy E. Farkašová hudba V. Šarišský účinkujú

T. Vokoun, M. Križan, T. Vravník, K. Tóthová, L. Bugalová,  
M. Jedľovská, J. Topľanský, J. Bujdák, M. Beňuš

premiéra 10. december 2016, Divadlo Jána Palárika v Trnave

31

recenzia

## Božská komedie 2016 v perspektivě divadelní pedagogiky

Kdo chce vidět špičku polského divadla, míří každý prosinec do Krakova na festival Boska Komedia (Božská komedie). Ten se za devět let od svého vzniku stal jak etablovanou přehlídkou toho nejlepšího z divadelních center i regionů, tak místem setkání polské divadelní komunity a prostředkem jejího vzájemného i mezinárodního poměřování. Bezprostřední diskuse s divadelníky po představení jsou samozřejmostí, soutěžní sekce paradiso prezentuje nejmladší polské tvůrkyně a tvůrce a o vítězi nebo vítězce hlavní soutěže – inferno – rozhoduje prestižní mezinárodní porota. Aktuálním vítězem krakovského „božského pekla“ se stala inscenace Michała Borczucha *Wszystko o mojej matce* (Všechno o mé matce) v produkci divadla Łaznia Nowa, přičemž Borczuch získal hlavní ocenění i v roce 2015 za inscenaci *Apokalipsa* (Apokalypsa).

Budu upřímný a čtenáře zklamal hned na začátku – vítězné představení jsem neviděl. Několikadenní program festivalu nabízí příliš mnoho zážitků, ze kterých si divák musí vybrat předem. Zato jsem zažil práci Wiktora Rubina, který získal ocenění „nejlepší režisér“, doslova na vlastní kůži. Přesněji, stál jsem s mokrou hlavou, v dámských svatebních šatech, s vodkou v puse a okurkou v ruce uprostřed desetimetrového kulatého stolu. I tak daleko může zajít adaptace Bulgakovova románu *Mistr a Markétka* – v Rubinově verzi nazvané *Každý dostane to, w co wierzy* (Každý dostane to, v co věří).

Takovéto „výstupy“ lze odbýt jako trapné, výstřední nebo jen zábavné výjimky. Na druhou stranu, proč je nepovažovat za symptom obecnějších, aktuálně používaných režijních postupů? Rubin vedle vtahování publika přímo do hry vybavuje diváky také hlasovacími zařízeními,

jimiž se mají vyjadřovat během představení k ději nebo k společenským tématům. Krzysztof Garbaczewski v postapokalyptické sci-fi *Robert Robur* naopak diváka zdánlivě úplně ignoruje, kdy jej nutí přes tři několik hodiny sledovat děj většinou jen prostřednictvím projekce na plátně ve tvaru obřího

**Každý dostane to, w co wierzy**  
(Teatr Powszechny im. Zygmunta Hubnera)  
foto T. Urbanek





oka. Tím však neustále upozorňuje na nevýhodnost a problematičnost pozorovatelské pozice publika. Eva Rysová podobně zprostředkovává v inscenaci *Wieloryb the Globe* (Velryba the Globe) příběh ochrnutého herce Krzysztofa Głobiszze pomocí sluchátek, čímž divácký vjem akustické složky představení ohraničuje režimem tzv. silent disco. Anna Smolar vytváří inscenaci *Dybuk* ve spolupráci s bydhošťskými teenagery a laureátka soutěže pro mladé tvůrce a tvůrkyně paradiso Magda Szpecht v inscenaci *Schubert* obsadila jak herce valbříšského divadla, tak komunitu jeho starších návštěvníků.

Pokud totiž jde mezi různorodými festivalovými inscenacemi vyzorovat nějakou tendenci, pak je to právě zvýrazňování divácké pozice nebo práce s komunitou v působišti divadla. Na příkladu obou posledně jmenovaných počinů dále popíšu význam konceptu divadelní pedagogiky pro současné polské divadelnictví: půjde ale spíše o průzkum pomyslné špičky ledovce a pokus o zachycení aktuální tendence v momentě, kdy se ze speciální metody stává obecnější zdroj inspirace umělecké tvorby, než o rozbor nejvýraznějších příkladů divadelně-pedagogických projektů.

Teatr Dramatyczny w hornoslezském,

**Robert Robur**  
(TR Warszawa)  
foto M. Hueckel



### **Wieloryb the Globe**

(Teatr Łaźnia Nowa, Boska Komedia, Teatr Stary w Lublinie)  
foto K. Bieliński

útlumem těžby uhlí poznamenaném Valbřichu patří k nejvýznamnějším regionálním scénám v Polsku. Pozornost divadelní kritiky i odborníků však vedle inscenací přitahují také jeho rozsáhlé projekty v oblasti divadelní pedagogiky a spolupráce s publikem. Právě na Božské komedii oceněná inscenace *Schubert* – s podtitulem „romantická kompozice pro dvanáct účinkujících a smyčcový kvartet“ – vznikla v rámci divadelní akademie třetího věku. Mladá režisérka Magda Szpecht společně se skladatelem Wojciechem Blecharzem a choreografem Pawtem Sakowiczem využili fragmenty z deníku Franze Schuberta a jeho známou skladbu *Smrt a dívka* k vytvoření hravé a překvapující podívané. V žádném případě přitom nejde o ilustraci hudby či tematizaci milostných traumat předčasně zesnulého romantického skladatele. Inscenátoři propojili seniory s herečkami a herci prostřednictvím metody „stínování“, páry či skupinky se vzájemně sledují, doprovází se a doplňují při banálních úkonech jako schůze přes scénu. Vzájemným následováním, až sledováním, rozvíjením paralelních akcí a samostatnou, na akci performerů nezávislou přítomností smyčcového kvartetu vznikají absurdní mikrosituace, které v divákovi vyvolávají dojem, že

33

festival

sleduje jakési mezigenerační rituály nebo mix hry na schovávanou, honičky a gymnastického cvičení. Aktéři spolu vzájemně posedávají ve vyprázdněném prostoru, ve kterém se nachází několik nižších kartonových geometrických objektů fungujících jako sedátka či fontána, pozornost diváků výrazně upoutá jen krychlový box – jakýsi domek s oknem – který se stává jedním z center akcí na scéně.

Szpecht pracuje podobným způsobem jako Christoph Marthaler: aktéři svým pohybem a vzájemnou interakcí na scéně provádí svébytnou, na hudbě autonomní kompozici a reagují spíše na konkrétní fyzickou spolupřítomnost hudebníků. Napětí mezi autonomními vrstvami struktury inscenace způsobuje to, že divákova pozornost těká mezi koncentrací na Schubertovu, Blecharzem upravenou skladbu, rozptýlením při sledování několika vzájemně probíhajících aktivit na scéně. Vše zároveň míří k naprosté konkrétnosti oproštěné od metafor a symbolů. Hudební produkce se ukazuje ve své performativitě a materiálnosti: houslistky nebo violoncellista přestávají být pouhými producenty hudby či vykonavatelkami partitury, ale v divadelním rámci rovněž získávají akční potenciál. Z představení Magdy Szpecht se lze proto poučit o hierarchii aktérů, která již nerozlišuje mezi hlavními či vedlejšími postavami, jak je tomu v dramatickém divadle, ale spíše mezi různou potenciální energií, která vychází z jejich specifické sociální role a odkazuje mimo uzavřenou uměleckou událost. V *Schubertovi* tak za parádním vizuálním zážitkem můžeme vysledovat celou soustavu jemného napětí: mezi generacemi, mezi různými typy aktérů, mezi sociálními a divadelními rolemi.

Zatímco oceněná valbřehská inscenace vyšla z divadelní verze etablovaného principu univerzity třetího věku, režisérka Anna Smolar v bydhošťském divadle Teatr Polski pracovala při zkoušení inscenace dramatu S. A. Anského *Dybuk* se studentkami a studenty tamních středních škol.

Ansky napsal hru o duchovi mrtvého milence, který jako démon posedl svou milou. Téma návratu toho, co zůstalo vytěsněné, přítomné v tomto klasickém textu židovského divadla, ovšem režisérka rozvíjí v prostředí současných dospívajících. Násilí, nenápadná šikana, ale i neustálá medializace intimního života na sociálních sítích se pro režisérku staly tématy, která rozvíjela se středoškoláky. Během zkoušení inscenátoři začali také tematizovat ztrátu povědomí o židovské komunitě v Polsku – zatímco stereotypy stále přetrvávají. *Dybuk* Anny Smolar tak nabízí divákům mnohvrstevnatou reflexi vztahů mezi osobním životem a minulostí, přičemž původní drama poskytlo jen východisko k prozkoumávání aktuálních a v místní komunitě přítomných témat.

Zapojování lokálních komunit do vzniku divadelních inscenací patří k nejvýraznějším trendům současného evropského divadla. Spolupráce s neherci či tzv. experty každodennosti patří k postupům nového dokumentárního divadla zosobňovaného skupinou Rimini Protokoll a řada německých scén významně rozšiřuje svou činnost o divadelní pedagogiku a speciální diskusní formáty a projekty spolupráce s publikem (například Bürgerbühne Státní činohry v Drážďanech nebo aktivity berlínského Maxim Gorki Theater). Polští divadelníci však vedle silného německého impulsu

**Schubert**  
(Teatr Dramatyczny  
im. Jerzego  
Szaniawskiego  
w Wałbrzychu)  
foto K. Chmura





**Dybuk**  
(Teatr Polski  
Bydgoszcz)  
foto M. Stolarska

vycházejí z domácí tradice divadelní pedagogiky a tvorby osobností jako reformátor a režisér divadla pro děti Jan Dorman. Sílicí význam divadelní pedagogiky a její podnětnost pro současné polské divadelnictví dokumentovala také speciální konference, kterou tomuto konceptu věnoval loni v listopadu varšavský Divadelní ústav.

Divadelní pedagogika v perspektivě inscenací *Dybuk* a *Schubert* nejenže posiluje vazby mezi divadlem a lokálním obyvatelstvem, také inspiruje k formálním experimentům. Nelze tedy o ní uvažovat jako o pouhém doplňku vlastní umělecké práce divadla, či snad jako o speciálním typu marketingu a takzvané „práce s publikem“. Současná divadelní pedagogika je spíš pracovním polem na pomezí sociální akce, estetiky a vzdělávání, kde dochází k redefinici inscenačních postupů, produkčních metod, divácké reflexe a vůbec kulturního významu divadla.

V důsledku „pedagogického impulsu“ dochází k redefinici vztahu mezi estetickým a společenským či politickým rozměrem divadelní tvorby: divadlo totiž může být politické také tím, jakým způsobem pracuje a komu dá možnost podílet se na vytváření a ztělesňování (svých) příběhů či situací na scéně. Výše popsané inscenace využívají podnětů právě této, v Polsku sílicí tendence: nejsou jejími nejnvýraznějšími a nejradiálněji příklady, ale jistě dokládají to, jak významný je koncept divadelní pedagogiky pro vlastní inscenační praxi i myšlení o současném smyslu instituce veřejného divadla. 🗨

### **Boska Komedia**

9. ročník mezinárodního divadelního festivalu

8. – 17. december 2016

[www.boskakomedia.pl](http://www.boskakomedia.pl)

35

festival

**DOMINIKA ŠIROKÁ**  
divadelná kritička

## Komentáre čitateľou sú kontrolou kvality

**Už roky sa na Slovensku i v zahraničí hovorí o úpadku pozície divadelnej kritiky. Reflexie aktuálnych premiér sa len zriedkavo objavujú v kultúrnych rubrikách vedúcich mainstreamových médií a sústredujú sa na úzku čitateľskú obec odborných časopisov. Môže byť práve internet odpoveďou na divadelnokritickú krízu? Napríklad z nemeckého pioniera online kritiky *nachtkritik.de* je dnes medzinárodné rešpektované divadelné médium, ktoré môže inšpirovať. O výzvach modernej divadelnej kritiky sme hovorili s jeho šéfredaktorkou Anne Peter.**

**Na Slovensku panuje predstava o silnej pozícii divadelnej kritiky v Nemecku. V dnešnej postdigitálnej ére a pri aktuálnej kríze tradičných médií to však neznie veľmi pravdepodobne.**

Ani to tak nie je. Divadelná kritika bola kedysi skutočne srdcom kultúrnych rubriek. Dnes už ale podlieha konkurenčnému tlaku a v médiách sa musí presadzovať popri ďalších formátoch a umeleckých druhoch. Obsah kultúrnych rubriek sa navyše v poslednom čase rozšíril o témy z oblasti médií a popkultúry. Oveľa väčší priestor je venovaný „servisnému“ žurnalizmu, ku ktorému patria predbežné správy, rozhovory, portréty. Pre klasickú kritiku ostáva čoraz menej miesta, a to napriek tomu, že je ešte stále stredobodom estetického diskurzu.

**Existoval tento problém už v roku 2007, keď sa rodila *nachtkritik.de*? Alebo potreba založiť divadelný server vychádzala z iných pohnútok?**

**36** Založenie *nachtkritik.de* bolo skutočne priamou reakciou

extra

Anne Peter



Anne Peter  
foto T. Aurin

na rastúcu marginalizáciu divadelnej kritiky v kultúrnych rubrikách printových médií. Ďalším dôvodom bolo pokrytie menších divadiel, ktoré vytvárajú jedinečnosť nemeckojazyčnej divadelnej scény, v tom čase však boli kritikou prehladané. K tomu sa pridala digitalizácia a túžba prispôbiť divadelnú reflexiu participatívnej logike internetu, aby nefungovala ako konečný rozsudok, ale skôr ako začiatok dialógu s užívateľmi. Hovorilo sa o otvorení „jednosmernej cesty kritiky pre obojsmernú premávku“.

**Ako manifestuje už názov serveru (v preklade nočná kritika), reflexie inscenácií vznikajú bezprostredne po premiére a čitatelia k nim majú prístup hneď na druhý deň ráno. Prečo ste dali prednosť práve tejto stratégii? Poskytujete síce mimoriadne rýchly kritický servis, no zároveň si znemožňujete dôkladnejšiu reflexiu. Je za tým snaha o efektívitu v konkurencii s ostatnými médiami?**

S efektívnosťou to nemá nič spoločné. Ide nám o bezprostrednosť dojmov, ktoré sú pri písaní „nočnej kritiky“ ešte čerstvé a nezanesené. Ak je úlohou sprostredkovať, ako na kritika zapôsobilo konkrétne predstavenie, nemusí byť nevýhodou, ak dojmy spíše hneď. Hlavným dôvodom existencie nášho nočného systému je však už spomínaná predstava kritiky nie ako definitívneho rozsudku o inscenácii, ale ako výkopu diskusie. *Nachtkritik.de* tak síce ponúka prvý názor o inscenácii, no nemá posledné slovo. Divadelnú reflexiu totiž chápeme ako kolektívny proces, ktorý sa uverejnením recenzie ešte len začína. Kritik v našom zmysle prestáva byť niekým, kto z vysokej rozhodcovskej stoličky hodnotí predstavenie za všetkých. Je to naopak niekto, kto v kritickej debata robí prvý krok a v najlepšom prípade strháva ostatných, ktorí majú rovnakú chuť sa vyjadriť. Je klamné domnievať sa, že v oblasti umenia existuje všeobecne platné, konečné hodnotenie. Oveľa primeranejšia sa mi javí práve otvorená forma kritiky, ktorá neponúka len jednu perspektívu, ale hromadí rôzne názory, prípadne vyvíja k spätnej väzbe čitateľov a ďalších divákov.

**Ako tento otvorený kritický formát funguje v praxi?**

Komentáre čitateľov boli a sú pre *nachtkritik.de* základom, ale klasickú profesionálnu kritiku, ktorá prechádza redakčnou kontrolou, sme nezrušili. Kritici sa stavajú do zraniteľnej pozície a ponúkajú svoje texty do verejnej diskusie. Skutočnosť, že čitatelia môžu články komentovať, alebo im dokonca protirečiť, má podľa mňa na texty skutočne pozitívny efekt. Komentáre fungujú ako kontrola kvality. Vážim vlastné argumenty oveľa dôslednejšie, ak viem, že mi na ne môže niekto priamo odpovedať. Na *nachtkritik.de* navyše často komentujú dobre informovaní používatelia. Vždy sa preto môže stať, že bude kritik spochybnený, alebo vyzvaný k tomu, aby čelil otázkam a námietkam v čitateľskom fóre. Naše diskusie považujem za hodnotné a veľmi dôležité. Sú pre nás meradlom toho, ktorá inscenácia, osobnosť alebo aktuálna debata vyvoláva horúce reakcie.

**V poslednom čase sa diskutuje o etike v internetových diskusných fórach, ktoré sa veľakrát stávajú pódiami vulgárnosti, diletantizmu a extrémizmu. Ako sa v *nachtkritik.de* vyrovnávate s týmto problémom?**

Viesť diskusné fórum zaberá veľa práce. U nás napriek tomu nemáme žiadneho community-managera a správu komentárov chápeme ako súčasť úloh službukonajúceho redaktora. Pred zverejnením číta každý komentár a na portál tak neprenikne nič neoverené. Množstvo komentárov neuverejňujeme vôbec alebo mažeme pasáže, ktoré sa priečia našim všeobecným pravidlám. Napríklad tie, ktoré obsahujú osobné urážky alebo neoverené údaje. Prirodzene sa nájde i množstvo sporných hraničných príkladov, o ktorých v redakcii často diskutujeme. Našou túžbou teda je, aby reťazec komentárov bol na istej úrovni.

***Nachtkritik.de* je relatívne veľkým, rešpektovaným divadelným médiom, ktorého autori nie sú žiadni začiatočníci. Prečo si myslíte, že sa práve vám podarilo etablovať?**

Od spustenia portálu sme vedeli, že chceme dodržiavať



Stretnutie redakcie *nachtkritik.de* (Anna Peter, Christian Rakow)  
foto E. Slevogt

vysoký štandard kvality. Od začiatku sa u nás pracovalo v profesionálnych podmienkach, so silnou redakciou a autormi, ktorí boli za texty platení. To ale neznamená, že sme sa nepokúšali získať i mladé talenty. Zároveň sme vždy medzi sebou hovorili o našich nárokoch, spôsobe redigovania, kvalite textov. Z berlínskej centrály nie sme schopní sledovať všetko, preto sme prakticky závislí na expertíze našich viac ako šesťdesiatich korešpondentov. Bez tejto autorskej základne by stránka *nachtkritik.de* nebola mysliteľná.

**Falk Richter raz o *nachtkritik.de* povedal, že ide o jedinú webovú stránku, ktorá mu poskytuje prehľad o aktuálnom diskurze. Nie je to však len databáza divadelných kritik. Je to miesto, kde sa zhromažďujú aj texty o otázkach divadelnej estetiky a kultúrnej politiky. Poznáte podobný príklad divadelnej stránky, ktorá by slúžila ako takáto platforma?**

V rámci nemeckej jazykovej oblasti naozaj nepoznáme porovnateľný model, aj keď pokusy vybudovať niečo podobné sa tu už vyskytli. Žiadne iné médium neponúka taký široký, aktuálny, mnohohlasný prehľad o divadelnom diskurze. A žiadne odborné divadelné

médium nemá takú čítanosť. Napríklad vo Veľkej Británii, kde je scéna divadelných blogerov v porovnaní s Nemeckom oveľa väčšia, existuje ambiciózný portál *Exeunt Magazine*. No pokiaľ mám dobré informácie, honoráre pre ich autorov ešte stále nie sú štandardom.

**Keď sme už pri pracovných podmienkach v rámci internetu, ako vôbec vyzerá bežný deň vašej redakcie? Ako ste sa prispôbili nočnému režimu?**

Náš pracovný režim je prirodzene náročný, keďže sa kritici z divadla zväčša hneď ponáhľajú k písaciemu stolu. Niektorí si zas radšej najskôr pár hodín pospia a „privstanú“ si, aby stihli štandardnú redakčnú uzávierku o siedmej ráno. Čo sa týka redakcie, na to, aby sme pokryli celý deň od siedmej do osemnástej, pracujeme na dve smeny. Ranná rediguje a uverejňuje kritiky do deviatej ráno. Neskôr sa zvykne prechádzať nový materiál, printové médiá, rádio, online texty, sociálne siete. Hovoríme o premiérových kritikách našich kolegov a o ďalších dôležitých textoch k divadelným témam. Píšu sa krátke správy, uverejňujú sa komentáre, aktualizuje sa facebook a twitter. Odpovedá sa na e-maily. To všetko z domu – dodnes nemáme žiadnu redakčnú kanceláriu. Stretávame sa len raz týždenne na veľkej schôdzi redakcie a medzitým komunikujeme cez e-mail, telefón a chat.

**Naznačili ste, že práca pre *nachtkritik.de* je ohodnotená. Dokážete však redaktorom poskytnúť podmienky porovnateľné s tlačnými médiami? Váš server má predsa bezplatný prístup ku všetkým článkom. Z čoho ste financovaní?**

Už od vzniku portálu platíme svojim autorom a redaktorom. Nikto však nemá trvalý úväzok, všetci pracujú na báze honorárov vo výške priemerne platiaceho regionálneho denníka. Za jednu nočnú kritiku dávame paušálne osemdesiat eur, pričom sme schopní z príjmov z reklamy pokryť 70 – 80 % výdajov.

**O akej čítanosti vlastne hovoríme? Koľko návštevníkov má stránka za deň, koľko videní má jeden článok?**

V priemere máme štrnásťtisíc videní denne. Naše štatistiky

navyše ukazujú, že sa množstvo ľudí na stránku pravidelne vracia a trávi u nás veľa času. Jedna nočná kritika sa môže za týždeň vyšplhať na desaťtisíc videní, no neskôr sa toto číslo môže ešte veľmi zvýšiť. Napokon všetky naše texty ostávajú naďalej dostupné v našom archíve.

### **Nachtkritik.de má dobré meno už aj na Slovensku. Čo viete o vašich čitateľoch v zahraničí?**

Napriek tomu, že sú texty výhradne v nemčine, máme čitateľskú základňu aj za hranicami nemeckojazyčného priestoru. Veľa návštevníkov stránky pochádza z Talianska, Francúzska, Veľkej Británie, Holandska, Poľska, Maďarska, Slovenska alebo napríklad aj z Južnej Ameriky. Znovu a znovu sa dozvedáme, že sme pre zahraničných čitateľov, lektorov a kurátorov prví, na koho sa obracajú, ak sa potrebujú informovať o aktuálnom stave divadelnej scény, o nových hrách a stave umenia. Okrem toho čoraz častejšie podávame správu i o divadle v zahraničí. Reflektujeme hosťujúce predstavenia

[Príspevok na Twitteri nachtkritik.de](#)



zo zahraničia a medzinárodné festivaly. V posledných rokoch sa obzvlášť zaujímate i o anglicky hovoriaci región a jedného korešpondenta máme priamo v Londýne.

### **Server oslavuje tento rok desiate výročie. Ako ste sa za dekádu premenili a kam smerujete?**

Na začiatku sa nám posmievali a osočovali nás – predovšetkým pre anonymné komentáre čitateľov. Napriek všetkému sme si ale z roka na rok získali čoraz viac návštevníkov a medzičasom sme sa vypracovali na vedúce odborné divadelné médium. Čo sa zmenilo, je množstvo formátov, s ktorými dnes pracujeme. Ako spočiatku čisto textová platforma sme v posledných rokoch začali experimentovať s multimédiami. Vznikol podcastový kanál a príležitostne uverejňujeme videá. Podarilo sa nám streamovať viacero diskusií a jednu performanciu. Relatívne skoro sme začali byť aktívni i na sociálnych sieťach, ktoré využívame nielen na šírenie obsahov, ale i ako ďalšiu možnosť, ako prísť do kontaktu s našimi užívateľmi. Máme skúsenosti s dynamickými formami ako liveblogging a livetweeting. To všetko sú pritom formáty, ktoré existujú len na internete. S konferenciou s názvom Theater und Netz (Divadlo a internet), ktorú už päť rokov organizujeme v spolupráci s Nadáciou Heinricha Bölla, sa nám podarilo preniknúť z virtuálneho sveta do reálneho diskusného fóra. Navyše, stále sa roja rôzne nápady, ako sa posunúť ďalej.

### **Je budúcnosť divadelnej kritiky v podcastoch, streamoch a tweetoch?**

Nočné kritiky textového formátu sú a ostávajú srdcom našej stránky a určite sa s nimi nechceme rozlúčiť. Myslím, že pokiaľ má o niečom vzniknúť diskusia, vyžaduje si to veľmi solídny základ. Je potrebná kritika, ktorá ponúka určitý výklad, na ktorom sa človek môže „rozohnúť“. Priala by som si ale častejšie prepájanie so zvukovými nahrávkami a videoklipmi, ako sme to v ojedinelých prípadoch už vyskúšali. Centrálnou otázkou ostáva, ako podávať správy čo najprimeranejšie a ostať priateľský voči užívateľom. Nemusí to byť v konečnom dôsledku len forma klasického textu.



Diskusia v rámci konferencie Theater und Netz (Divadlo a internet)  
foto St. B.

Jednou z najdôležitejších novinek sú pre mňa práve podcasty, ktoré otvárajú nové možnosti recepcie a súčasne dokážu pregnantným spôsobom zhrnúť a zhodnotiť diskusné komentáre z našej stránky. Twitter je vhodný predovšetkým na živé spravodajstvo, napríklad ako živý protokol z našej konferencie alebo z udalostí, ako sú diskusie porôt festivalov. Dôležitý je aj pri akciách typu Erster Europäischer Mauerfall (Prvý európsky pád múru) Centra pre politickú krásu, počas ktorého sa cestovalo na vonkajšie hranice Európy. V týchto prípadoch chcú byť užívatelia informovaní už v priebehu diania. Okrem toho sa môžu pridať a sami referovať o dianí, prípadne na seba reagovať s ďalšími spravodajcami. To sa dá cez twitter jednoducho aj bez toho, aby sa musel človek nakoniec vzdať záverečnej analýzy vo forme textu.

- 1 Na začiatku utečeneckej krízy Centrum pre politickú krásu organizovalo autobusový výjazd z Berlína na hranicu Európy v snahe
- 40 postaviť sa proti európskej azylovej politike.

extra

### Ako vidíte *nachtkritik.de* za ďalších desať rokov?

Vývoj v internetovom žurnalizme je razantný, v najbližších rokoch sa udeje ešte mnoho vecí, ktoré dnes nedokážeme predpovedať. Človek samozrejme nemusí nevyhnutne využívať všetko, čo sa ponúka. Veľa nových možností ale môže obohatiť spravodajstvo i diskusiu o divadle. To všetko je samozrejme aj otázka zdrojov. Chut' skúšať nové veci nám však rozhodne nechýba. 🍷

### Anne Peter (1980)

Študovala divadelnú vedu a novšiu nemeckú literatúru v Berlíne a Taliansku. Momentálne je šéfredaktorkou serveru *nachtkritik.de* a prispieva do viacerých printových periodík ako *Tageszeitung* a *taz*.



**MARTINA MAŠLÁROVÁ**  
divadelná kritička

## Nie je to až také kritické... (Divadelná kritika u nás a inde, včera a dnes)

**Divadelná kritika momentálne skoro všade na svete existuje v zvláštnom, takmer schrödingerovsky paradoxnom stave. Na jednej strane sa v súvislosti s ňou dlhodobo skloňuje slovo kríza, na druhej strane v mnohých krajinách zažíva nebývalý boom. To spôsobuje, že narastá aj záujem teoreticky analyzovať fenomén divadelnej kritiky z pohľadu dneška, ktorý osciluje na extrémnych póloch medzi veľkou skepsou a optimistickou nádejou v zlepšenie.**

▮ Jeho vydávanie  
(na internete)  
zastrešuje  
Medzinárodná  
asociácia divadelných  
kritikov (AICT-IACT).

Keď som v roku 2014 písala diplomovú prácu o tejto téme, vo februári vyšlo špeciálne číslo online revue *Critical Stages*<sup>1</sup> venované divadelnej kritike a premenám jej paradigiem – jednotlivé štúdie boli podnetným materiálom, ktorý sa mi sčasti podarilo do práce zahrnúť. Diskusia o kritike však odvtedy ešte akcelerovala a téma súčasného stavu a budúcnosti odboru sa stala živnou pôdou pre mnohé úvahy a širší výskum. Už v októbri 2014 zorganizovalo AICT na kongrese v Pekingu konferenciu s názvom Nový svet: Kritická profesia v internetovej ére. *Critical Stages* zároveň publikovali eseje zo sympóziá v Bukurešti, ktoré malo tiež veľavravný názov Divadelný kritik/ kritika: Miznutie alebo transformácia? V roku 2016 vyšla kniha Dušky Radosavljević *Theatre Criticism: Changing Landscapes* (Divadelná kritika: Premenné územia), ktorá je minimálne v angloamerickom kontexte zrejme najzásadnejšou publikáciou na túto tému od vydania *Theatre Criticism* (1992) Irwinga Wardla. A ak by sme do tejto bilancie mali započítať všetky individuálne štúdie, články a blogy roztrúsené rôzne po internete, v tradičných médiách a zborníkoch, zoznam by bol naozaj dlhý.

Jedným z nich je aj blog kanadsko-britskej divadelnej kritičky Karen Fricker s názvom *The crisis in theatre criticism is critics saying there's a crisis* (Kríza divadelnej kritiky je to, keď divadelní kritici hovoria, že je kríza). Fricker si v ňom kladie otázku, či k nevelmi pozitívnej predstave o stave tejto disciplíny neprispieva okrem objektívnych hľadísk aj pesimistická rétorika samotných kritikov a v širšom ohľade aj divadelníkov. Aj u nás sa o kríze kritiky v poslednej dekáde hovorí tak často, že najmä mladá generácia nádejných kritikov a kritičiek neustále stojí nad priepasťou hlbokej demotivácie a pocitu absolútnej márnosti. Tvorcovia podchvilou vyhlasujú, že kritiky už dávno nečítajú (hoci pri negatívnych ohlasoch vedú neraz promptne reagovať, často slovami o nekompetentnosti recenzenta), priestoru v médiách je – zdá sa – málo, finančné ohodnotenie nie je veľmi motivujúce, pocit zadostučinienia slabý alebo žiadny. Môžeme si ale predstavovať, že v minulosti jestvoval akýsi ideálny stav, bájny zlatý vek, v ktorom tvorcovia a kritika koexistovali v harmónii a vzájomnom konštruktívnom dialógu, a v ktorom kritici mali zázemie a pocit zmysluplnosti práce?

41

teória/história/kritika

Pohľad do minulosti potvrdzuje, že kritika mala na Slovensku len málo svetlých období, zato o kríze sa hovorilo už toľkokrát<sup>2</sup> že sa toto označenie stavu de facto obsahovo vyprázdnilo. Najpálčivejšie sa kríza ohlásila v prvom desaťročí nového milénia. Kým v susednom Česku sa podľa článku Marty Ljubkovej v časopise *A2* kritika ocitla „len“ v kóme na Slovensku sa v roku 2006 dvojnásobne konštatoval exitus. Raz v rámci workshopu s veľavravným názvom *Smrť slovenskej divadelnej kritiky*, ktorý sa konal počas 15. ročníka festivalu *Divadelná Nitra* a organizátorka Darina Kárová ho ohlasovala slovami: „Stav divadelnej kritiky na Slovensku je alarmujúci.“ Druhý raz v rámci diskusie počas festivalu *Dotyky a spojenia*, v rámci ktorej prítomní účastníci skonštatovali, že kritika skolabovala. (Z diskusie vzišiel samostatný prepis pod názvom *Problém: divadlo*.)

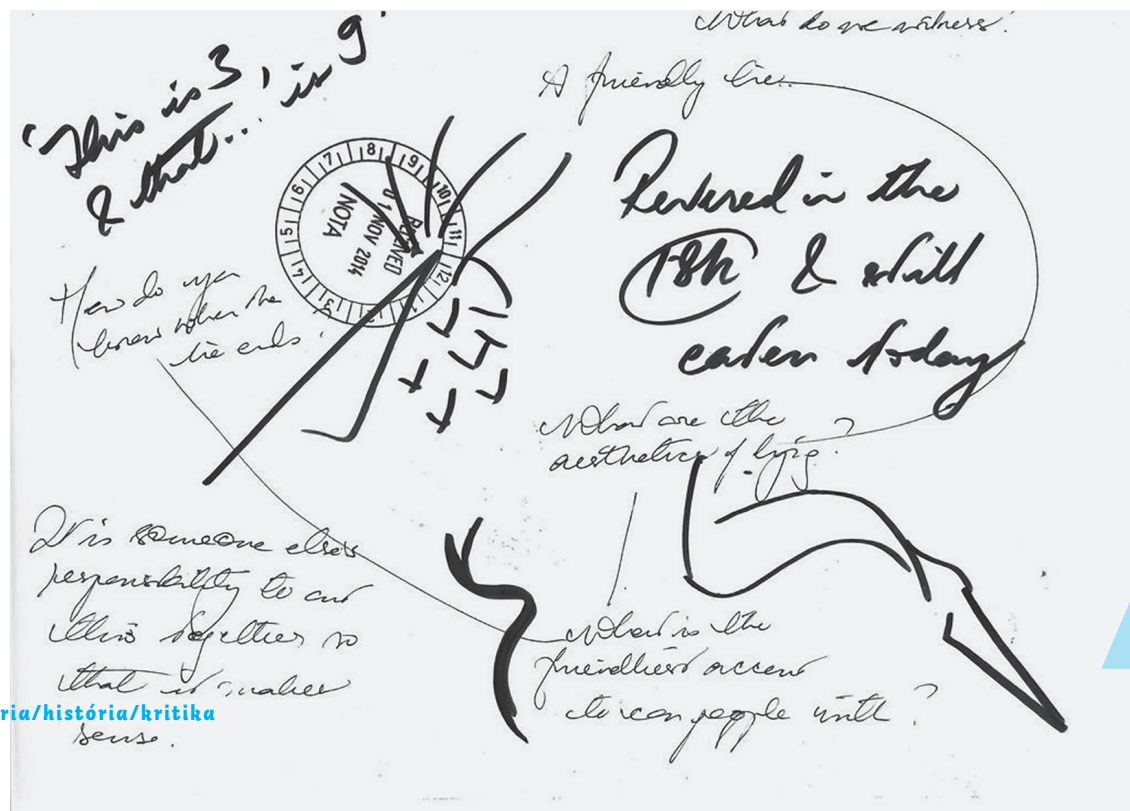
Na druhej strane, práve tento moment bol impulzom k tomu, aby sa podnikli opatrenia,

vd'aka ktorým je dnes situácia rozhodne priaznivejšia než pred desiatimi rokmi a omnoho stabilnejšia, než v poslednej dekáde 20. storočia.

## Kritika na húsenicovej dráhe novej éry

Ak posudzujeme vývoj divadelnej kritiky na Slovensku súbežne s vývojom modernej demokratickej spoločnosti po prevrate v roku 1989, nájdeme minimálne jednu paralelu. Turbulentné 90. roky sa odrazili predovšetkým vo vydávaní periodickej tlače zameranej na divadlo, ktorého sínusoidy pripomínali húsenicovú dráhu. Porevolučné obdobie malo celkovo devastačný vplyv na mediálny priestor pre kritiku. Likvidačným faktorom bol najmä nový mechanizmus dotovania a inštitucionálneho zastrešenia kultúrnych aktivít, ale aj trhová ekonomika ako taká. Nedostatok financií bol jedným z hlavných problémov ohrozujúcich existenciu všetkých pôvodných i novovznikajúcich odborných

**2** Dokazujú to mnohé články na túto tému, ktoré vyšli od 50. rokov minulého storočia podnes.



Ukážka performatívnej kritiky, ktorá vznikla v rámci projektu *NOTA* skupiny *Open Dialogues*

### 3 Okruh členov tvorili

Anna Grusková,

Silvia Hroncová,

Ivan Hronec,

Zuzana Gulíková,

Jana Juráňová,

Štefan Korenčí,

Juraj Šebesta, Jana

Šmatláková (Wild),

Nadežda Lindovská

za teoretickú sekciu,

praktikmi v združení

boli Blaho Uhlár, Miloš

Karásek, Jozef Vlk,

Anna Hlaváčová, Viki

Janoušková, Michal

Murín, Viliam

Klimáček a i.

4 Zaujímavé bolo  
svojím „feministickým“  
tematickým ladením.

periodík. V roku 1992 dokonca zanikol od roku 1957 vydávaný dvojtýždenník *Film a divadlo* a časopis s podobne dlhou tradíciou, *Javisko* aj revue *Slovenské divadlo*, sa viackrát dostali do stavu ohrozenia. Okrem toho sa kontinuálne vytrácal priestor pre reflexiu divadla v denníkoch a neoborných periodikách a kritiku vytlačila informatívna publicistika či PR články divadiel. V 90. rokoch sa navyše spoločnosť, vrátane divadelníckej, rozdelila na dva politické tábory – pozostatky tohto rozdelenia sú, hoci v umiernej podobe, citelne v kritickvej obci dodnes.

Na druhej strane sa v tomto období začali do popredia dostávať nové divadelné trendy, do diskurzu o divadle začali prenikať inšpirácie zo zahraničia, vytvorila sa generačná kritika, popri ktorej sa však udržiaval aj medzigeneračný dialóg. Máločo z toho sa podarilo udržať do nového milénia – uchoval sa však jeden z hľadiska kritickvej reflexie divadla podstatný impulz – anketa DOSKY (Divadelné ocenenia sezóny, prvý ročník sa konal roku 1996 a ideovo za ním stáli Silvia Hroncová, Zuzana Uličianska a René Parák). Na pozitívnych vrcholoch sínusoidy sa objavilo aj niekoľko divadelných časopisov, ktoré v tomto období vznikli – ešte predrevolučný (prvé číslo vyšlo 10. 1. 1989) dvojtýždenník *Dialóg*, *Medzičasopis o divadle*, neskôr premenovaný na *Medzičas v divadle*, revue *Teatro* a štvrťročník *Divadlo v medzičase*. Tieto periodiká však neexistovali paralelne, naopak, takmer akoby z popola jedného povstával fénix druhého.

*Dialóg*, ktorý pod vedením šéfredaktora Vladimíra Štefka premostil dve historické obdobia a okrem iného dôsledne zaznamenal spoločenský prerod v dynamicky sa meniacej sociopolitickej i kultúrnej situácii, zanikol už po dvoch rokoch, v decembri 1990. Dvojtýždenník vzhľadom pripomínajúci české *Divadelní noviny*, ktorý komplexne pokrýval nielen oblasť divadla, ale aj rozhlasu, televízie a filmu a dokázal veľmi aktuálne reagovať na dianie v týchto umeniach,

tak urobil miesto *Medzičasopisu o divadle*. Jeho prvé (v tom roku jediné) číslo vyšlo v roku 1991 a redakčne ho pripravila Nina Jassingerová.

*Medzičasopis* vznikol pod hlavičkou združenia mladých divadelníkov a teoretikov *Medzičas*<sup>3</sup>, ktorých zámerom bolo vytvoriť generačnú platformu pre tvorbu a reflexiu predovšetkým nezávislého divadla. Od druhého čísla, ktoré vyšlo v roku 1992 opäť osihotene, bola jeho šéfredaktorkou Anna Grusková. Tá v úvodníku formulovala potrebu písať slobodne a nezaťažene o nových inšpiráciách, o periférnych a presahových formách divadla, ktorým sa v tom čase otváral priestor. Hoci viacerí prispievatelia začínali v *Dialógu*, *Medzičasopis* sa od minulosti radikálne distancoval témami aj snahou o moderný, ba až postmoderný dizajn (mnohé články boli vďaka netradickej úprave na hranici čitateľnosti, usporiadané do kruhu, umiestnené šikmo na strane alebo hore nohami a pod.). Ani *Medzičasopis* však, žiaľ, nemal dlhú životnosť – sľubný rok 1993, v ktorom sa podarilo naplniť ambíciu vydávať časopis štvrťročne, vystriedal rok 1994. Došlo k zmene názvu časopisu na *Medzičas v divadle* a po jednom samostatnom čísle<sup>4</sup> a jednom dvojčíslu časopis zanikol. Tak ako v prípade *Dialógu* treba za jeho koniec vnímať finančné problémy, ale aj politické okolnosti, v tomto prípade neochotu vtedajšieho ministra kultúry Ľuba Romana dotovať „alternatívne“ umenie a jeho reflexiu.

Chýbajúce miesto po divadelnom časopise sa zaplávalo rýchlo, no celkom inou záplatou – inštitučnou. Od januára 1995 začalo pod záštitou Národného divadelného centra (vtedajší názov Divadelného ústavu) oficiálne vychádzať *Teatro*, ktoré sa transformovalo z interného periodika *NDC informuje* (existovalo od roku 1991). Príprava časopisu sa stala agendou mladých redaktoriek Silvie Hroncovej a Dominiky Navarovej (Zaťkovej), neskôr aj Zuzany Uličianskej a Reného Paráka, ktorý prišiel do redakcie po odchode Navarovej. Napriek

inštitucionálnemu zázemiu sa pod vedením mladej redakcie časopis profiloval ako širokospektrálne zameraný, absorbujúci aj podnety, ktorým sa venoval *Medzičasopis*. Medzi prispievateľmi boli všetky generácie kritikov a teatrologov a začiatkom roka 1996 ich bolo už 40. Dobře rozbehnutý vlak však vykoľajili politicky motivované konflikty medzi redakciou a vedením NDC. Spoločnosť, divadelníkov nevynímajúc, bola v tom čase silno polarizovaná na autoritársko-nacionalistickú (mečiarovskú) a liberálno-demokratickú (protimečiarovskú) vetvu. Vyostrené napätie medzi dvoma tábormi viedlo na začiatku novej sezóny až k odchodu dovtedajšej redakcie – Hroncovej, Uličianskej a Paráka. Nahradili ju redaktori a prispievatelia ideovo spriaznení s národným programom vládnej koalície – Emil Lehuta, Ladislav Čavojský, Miloš Mistrík a ďalší, čím sa začali písať nové dejiny *Teatra*, ktoré šéfredaktorsky prebrala Katarína Ducárová.

Priaznivou zhodou okolností sa však čoskoro podarilo vytvoriť ďalší časopis, ktorý názvom *Divadlo v medzičase* zreteľne nadviazal na dva predošlé. Spojili sa v ňom dve vedúce osobnosti z *Medzičasopisu* a z *Teatra* – šéfredaktorkou sa stala Hroncová, jej zástupkyňou Grusková (neskôr ju vystriedala Uličianska), redaktorkou bola Martina Ulmanová. V redakčnej rade časopisu, ktorý začal vychádzať ako štvrťročník na veľkom formáte a lesklom papieri, sa sústredili osobnosti angažované vo vytváraní živého umeleckého diskurzu doby – Darina Kárová, Soňa Šimková, Milan Čorba, Blaho Uhlár, Martin Ciel, Ivan Hronec, Aleš Votava, Miroslav Beblavý. Okrem prispievateľov zo Slovenska si redakcia vytvorila aj okruh zahraničných dopisovateľiek so zámerom sledovať divadelné prúdenia aj za hranicami našej krajiny. *Divadlo v medzičase* sa tak stalo antipódom proslovensky vyhraneneho *Teatra*. Napätie medzi dvoma stranami nepoľavovalo a dalo sa čítať medzi riadkami úvodníkov Andreja Maťašíka na jednej strane a príhovorov Dariny

Károvej na strane druhej. „Akoby existovali dve Slovenská,“ komentoval tento stav v jednom z článkov uverejnených v *DvM* v problematike zorientovaný francúzsky teatroológ Patrice Pavis.

Jedna z podob Slovenska čiastočne potlačila druhú v roku 1998, keď pod vplyvom výmeny vládnej garnitúry (prvá Dzurindova vláda) nastali aj personálne zmeny v NDC. Paradoxne sa na jeho čelo (už pod názvom Divadelný ústav) dostala odídená bývalá redaktorka *Teatra* Silvia Hroncová, ktorá redakciu rozpustila a časopis zrušila. *Divadlo v medzičase* pokračovalo vo svojej činnosti naďalej, s novým tisícročím dostalo novú vizuálnu podobu aj novú redakciu – Ulmanovú a Uličiansku vystriedali Jana Wild a Natália Bokníková. O nové mená čerstvých absolventov VŠMU sa obohatil aj okruh prispievateľov – priestor dostali dramaturgovia (Peter Pavlac, Vladislava Fekete, Monika Michnová) aj študenti divadelnej vedy (Dáša Čiripová, Romana Maliti, Marek Godovič či Martina Vannayová – neskôr členka redakcie). Opäť sa však ohlásil problém s dotáciami – v roku 2000 vyšli len dve čísla, dvojčíslo 3-4 vyšlo s oneskorením až nasledujúci rok. V ďalšom období sa časopisu tiež nepodarilo dodržať štvrťročnú periodicitu, ani vychádzať načas, preto sa prijateľným modelom stalo vydávanie dvojčísła dvakrát ročne. Posledným pokusom o udržanie časopisu pri živote bol redizajn v roku 2005. Šéfredaktorku Hroncovú v tomto období vystriedala Martina Vannayová a jedinou internou redaktorkou bola Romana Maliti. Časopis existujúci dlhodobo na hranici udržateľnosti však svoju činnosť po desiatich rokoch ukončil na sklonku jesene roku 2006 – vytlačila ho vízia nového časopisu, ktorého zrod sa práve plánoval.

### Smrť a znovuzrodenie – od nestability k istote

Na spomínanej diskusii v rámci druhého ročníka festivalu *Dotyky a spojenia* v júni 2006 skonštatovala Vladislava Fekete vo svojom príspevku: „Je to

takmer neuveriteľná informácia, ale slovenské divadlo už niekoľko sezón dozadu nie je zmapované a prehodnotené.“ Upozornila pritom na absenciu časopisu či novín, ktoré by reagovali na divadelnú produkciu v kratšom časovom rozpätí, čím nepriamo poukázala aj na v tom čase už nepravidelné a nárazové vydávanie *Divadla v medzičase*. Väčšina účastníkov debaty sa zhodla, že slovenské divadlo potrebuje odborné periodikum, ktoré by bolo dotované, respektíve priamo vydávané štátom a inštitucionálne zastrešené, pričom ideálnym zriaďovateľom sa zdal byť Divadelný ústav. Bezprostredne nato, od júla 2006, nahradila Fekete vo funkcii riaditeľky Divadelného ústavu Silviu Hroncovú a z tejto pozície zastrešila vznik dvoch nových platforiem pre divadelnú reflexiu.

Už na jeseň inicioval Divadelný ústav vznik pomerne netradičného a v histórii nielen slovenskej divadelnej kritiky priekopníckeho projektu Monitoring divadiel. Pod názvom IS.theatre.sk, v partnerskej spolupráci DÚ, VŠMU a Slovenského centra Medzinárodnej asociácie divadelných kritikov/SC

AICT, bol spustený začiatkom roka 2007. Monitoring divadiel nadviazal na predprevratovú prax interných hodnotení. Od tej sa v 90. rokoch upustilo, čím nastala diskontinuita v zaznamenávaní práce najmä oblastných divadiel, stojacich mimo hlavného záujmu pomerne centralizovanej kritickej a publicistickej obce. Rozdiel oproti minulosti je v jednoduchej dostupnosti hodnotení, ktoré sa predtým uverejňovali na stránke Divadelného ústavu, dnes už na samostatnej stránke projektu. Projekt však v minulom roku ohrozil nový systém pridelovania grantov prostredníctvom Fondu na podporu umenia, ktorý zamietol žiadosť o podporu, predtým každoročne poskytovanú z dotačnej schémy Ministerstva kultúry. Po desiatich rokoch fungovania si tak projekt musel vynútiť dopriať prestávku.

Jediným stabilným periodikom orientovaným na profesionálne divadlo (predovšetkým činohru) je v tejto situácii mesačník *kød – konkrétne o divadle*, ktorý vznikol ako sesterský projekt paralelne s Monitoringom divadiel (najmä zo začiatku sa časť recenzií z Monitoringu objavovala paralelne aj v *kød-e*). Prvé číslo časopisu vyšlo v marci 2007, jeho šéfredaktorkou sa stala Romana Maliti a redaktorkou Dáša Čiripová. Pozitívom bolo, že po rozkoloch v 90. rokoch dozrela ďalšia generácia kritikov a najmä kritičiek. Niektorí/é z nich stihli ešte čosi napísať do dožívajúceho *Divadla v medzičase*, väčšina však dostala práve v *kød-e* po prvýkrát príležitosť prakticky si vyskúšať, čo všetko obsahuje divadelnokritická činnosť. Po desiatich rokoch úspešného vychádzania, počas ktorých sa v redakcii vystriedalo niekoľko osobností (okrem spomínaných aj Martina Vannayová, Anna Grusková, Juraj Hubinák, Zuzana A. Ferusová či Juliana Beňová), dosiaľ ostáva *kød* jediným periodikom svojho druhu. Pričom má vďaka svojmu zázemiu už dnes omnoho väčšie šance, že sa dožije aj ďalších jubileí. Paralelne s *kød-om* v súčasnosti fungujú aj ďalšie divadelné periodiká – *Javisko* zamerané

Obálka časopisu  
*Divadlo v medzičase*



na neprofesionálne divadlo, revue *Slovenské divadlo*, ktorá sa orientuje na teoretické štúdie, školský časopis/webzin VŠMU *Reflektor*, webzin *mloki.sk* orientovaný na kratšie formy reflexie, medzidruhový dvojmesačník *Vlna* a ďalšie časopisy/webové magazíny orientované na konkrétny divadelný druh (*Salto*, *Tanec*, *Opera Slovakia*, *Hudobný život...*).

### Od istôt k perspektívam – internet, internosť, iniciatívy

Otázkou budúcnosti divadelnej kritiky, ktorá je minimálne v poslednej dekáde páľčivá pre kritickú obec v zahraničí, sa z času na čas zaoberajú aj teoretici a kritici u nás. Naposledy sa platformou pre tieto úvahy stalo medzinárodné kolokvium s názvom *Quo vadis, divadelná kritika a divadelné časopisy*, ktoré bolo súčasťou programu festivalu *Nová dráma/New Drama 2016*. Pred konštruktívnymi návrhmi a pozitívnymi vyhlídkami však debata opäť sklzla skôr k sťažnostiam (na nedostatok aktívnych kritikov a recenzentov či na povrchné hodnotenia) a skeptickým prognózam.

Hoci podobné nálady ovplyvňujú rétoriku aj inde, predsa len by bolo dobré načrtnúť i možnosti, vďaka ktorým sa divadelná kritika opäť stáva alebo môže stať hodnotnou súčasťou divadelného univerza. Trendom, ktorý sa v súvislosti s prudkým rozvojom technológií – logicky – v zahraničí skloňuje najčastejšie, je presun kritickej činnosti z tlačenej médií na internet. Aj keď existujú obavy najmä z prílišnej otvorenosti internetového priestoru, do ktorého sa môže pseudodemokraticky zapojiť ktokoľvek, bez ohľadu na skúsenosť či vzdelanie, zdá sa, že táto transformácia je neodvratiteľná a v mnohých ohľadoch blahodarná. Americký kritik Russel T. Warne opisuje v eseji pre *Critical stages* nečakanú lokálnu renesanciu divadelnej kritiky v Utahu, súvisiacu so založením Utahskej asociácie divadelných blogerov (UTBA). Prieniku laických komentárov do kedysi elitnej oblasti vyhradenej

výlučne odborníkom sa v Británii kritici najprv bránili, no online divadelný blog najvýznamnejšieho periodika *The Guardian* na čele s dvornou kritičkou Lyn Gardner existuje už vyše desať rokov. Britskí kritici dokonca pripúšťajú, že sa stal opak toho, čoho sa obávali – vďaka internetu sa písanie o divadle mohlo diverzifikovať, nabralo aj analytickú hĺbku a kvalitu vďaka možnostiam, ktoré sú – na rozdiel od možností printových médií – neobmedzené.<sup>5</sup> To si uvedomujú aj zakladatelia nemeckého portálu *nachtkritik.de*, ktorý si svoju popularitu vybuodoval vďaka tomu, že publikuje kritické reakcie doslova zahorúca, ráno po premiére. „Overnight“ kritika, ktorá bola kedysi hlavnou doménou denníkov, nikdy nebola pružnejšia a promptnejšia.

Príkladom za všetky je situácia v Rusku, o ktorej v rámci spomínaného špeciálneho čísla *Critical stages* s témou *Alternatívna kritika: blogovanie, tweetovanie, Facebook* píše Pavel Rudnev. „Začalo to pred desiatimi rokmi a už nechápeme, ako sme žili bez toho.“ Z absolútneho informačného vákua v 90. rokoch k živej a prosperujúcej sieti kontaktov a ku konštantnej výmene informácií, názorov a podnetov, to je ideálny stav, ktorý sa Rusom podarilo dosiahnuť. „Prítomnosť ruského divadla v blogosfére je kolosálna. Blogy využívajú divadlá a festivaly, režiséri a herci, zamestnanci a manažéri, dramatici a kritici, milovníci divadla a anonymní divadelní ohovárači. After-show, pokračovanie večerného predstavenia, sa na Facebooku koná denne od desiatej večer do jednej nadržanom. Umelci a publikum sa hemžia na webe, a to všetko kvôli hrdosti byť medzi prvými, ktorí uverejnia najhorúcejšie novinky. Odpovede sa šplhajú k stovkám. Komunikácia je nepretržitá.“<sup>6</sup>

„Premiestnenie“ kritickej činnosti na web však ani zďaleka nie je zavŕšením úsilia oživiť kritiku v 21. storočí. Inšpiratívnym čítaním je v tomto ohľade práve publikácia Dušky Radosavljevič, v ktorej sú prostredníctvom príspevkov jednotlivých autorov

5 HAYDON, A. A Brief History of Online Theatre Criticism in England. In *Theatre Criticism: Changing Landscapes* (ed.) D. Radosavljevič. London: Bloomsbury Methuen Drama, 2016, s. 147.

6 RUDNEV, P. The Theatrical Blogosphere in Russia. In *Critical Stages*. [online] 13. 2. 2014 [cit. 15. 2. 2017] Dostupné online: <http://www.criticalstages.org/the-theatrical-blogosphere-in-russia/>

načrtnuté ďalšie možné smery, ktorými sa kritika môže uberať. Okrem individuálnych blogov o divadle, ktoré u nás momentálne takmer úplne absentujú, otvárajú prispievatelia otázku formálnych inovácií a experimentov – kreatívnej či performatívnej kritiky, ilustrovanej kritiky, kritiky ako prúdu vedomia. Jedným z príkladov v knihe je dvojica kritičiek, ktoré sú súčasťou živého podujatia, sedia oproti divákovi a píšú si poznámky – tie sú ako výsledok ich reflexie po podujatí voľne k nahliadnutiu.

## Dobre je mať (Jara) Filipa

(ako spravodajcu z domova i zo sveta)

(Keňa) – V populárnom keňskom divadle HUAŽVA-ZHO (v preklade Ranné zore) bola minulý týždeň milá udalosť. Oslavovali tu 150-tu rep-  
rizu hry Ferka Urbánka **Kamenný chodníček**.

„To tu ešte nebolo,“ zdôveril sa nám riaditeľ divadla Čahoda Bzuli.


(Paríž) – Známe parížske divadlo Bon Soir sa predvčerom rozpadlo. Príčinou jeho totálneho krachu bola vraj nezhoda prevádzkových pracovníkov, ktorí sa nevedeli dohodnúť, či bude na repertoári hra Kaviár, alebo Šošovica.

Návrh vedenia, hrať obe hry naraz v jeden večer pod názvom Kaviár a šošovica, odsúdili technickí pracovníci divadla dvojďňovým štrajkom.

(NSR) – Veľký rozruch spôsobila nová hra avantgardného nemeckého autora Kurta Hurta **Dostal padáka z prostredia nezamestnaných parašutistov** v Kolíne nad Rýnom.

(SSR) – Kolektív autorov píšucích pod pseudonymom „RUŽOVÍ“ ponúkol našej divadelnej scéne nový zaujímavý titul ospevujúci krásy Bratislavy so zatiaľ pracovným názvom **Bolo ako nebude**.

Priam kriminálna udalosť sa stala včera večer v neskorých nočných hodinách v našom hlavnom meste. Predstavitel' epizódnych divadelných úloh Ch. Ž. napadol fyzicky na ulici nič netušiaceho divadelného kritika Z. B., autora ostrej recenzie **Ako nedoniesť na javisko list**. Ch. Ž. ho asi hodinu mlátil, pričom vykrikoval vety ako „Tebe už žiaden list nepríde!“ a pod. Prípad bude mať dohru na LITA.

Dvojica s pseudonymom West End Whingers zase experimentuje s formou tak, že recenzie píše ako e-mailly tvorcom či vo veršoch. Zaujímavým trendom je tiež tzv. „embedded“, teda „vnútorná“ kritika, ktorej pionierkou je Maddy Costa – kritika zvnútra podľa jej konceptu spočíva v nadviazaní priameho vzťahu s tvorcom alebo súborom, pričom sa kritik stáva do väčšej alebo menšej miery súčasťou tvorivého procesu. Costa sa spojila s ďalším mladým kritikom, Jakeom Orrom, s ktorým vytvorili projekt The Dialogue: „Zamýšľali sme sa nad vzťahom medzi kritikom a tvorcom, priviedli sme ich do jedného priestoru mimo premiérovej recepcie a požiadali ich, aby sa rozprávali. Aby sa zapojili do obyčajného dialógu.“ K tejto myšlienke majú blízko aj mnohí francúzski kritici – zaoberal sa ňou už Georges Banu, ktorý mal ako kritik blízko k Peterovi Brookovi (ten bol mimochodom tiež vyznávačom tejto idey). U nás v minulosti kritikov k niečomu podobnému nabádal napríklad teatrolog Ján Boor: „Nerád počujem slovo divadelný kritik. Zdá sa mi malé, úzke. Kritik má rozumieť všetkým umeniam. [...] Nech to skúsi a nech je aspoň pridruženým (ale nezávislým!) členom divadla, keď už nemôže byť hercom alebo režisérom.“<sup>7</sup> Všetky spomenuté iniciatívy vychádzajú z potreby redefinovať, nanovo vytvoriť divadelného kritika v neustále sa transformujúcom svete nového veku, ktorému nesvedčia šablóny a stereotypné predstavy (v Británii vyhlásili „štandardného“ kritika – bieleho muža strednej vrstvy, absolventa Oxbridge, za ohrozený druh). Spravidla ich spája snaha o nadviazanie bližšieho kontaktu, otvoreného, produktívneho a konštruktívneho dialógu, snaha o bezprostrednú komunikáciu – či už na osi kritik – umelec, alebo kritik – čitateľ/návštevník divadla. Nie sú to návody, ako dnes robiť kritiku, sú to pokusy, ktoré majú svojich kritikov aj odporcov. Sú však dôkazom toho, že divadelná kritika na tom nie je tak zle. Neostáva nám iné, než sa inšpirovať.  47

teória/história/kritika

7 BOOR, J. –  
PAŠTEKA, J.  
Umenoveda je  
derivátom umenia.  
Niekoľko pohľadov  
za seba i okolo seba.  
In Slovenské divadlo.  
1985, r. 33, č. 2, s. 217.

Ukážka z cyklu  
fiktívnych reportáží  
Jara Filipa z časopisu  
Dialóg (č. 22, 1980)

**KAROL MIŠOVIC**  
teatrológ

## Skromná dáma nášho javiska

**Viera Topinková**

(\* 27. jún 1933 – † 27. február 2017)

**Nikdy nepatrla medzi herecké divy, ktoré striedajú komplikované roly. Keď podnetnejšie úlohy neprichádzali, vedela trpezlivo čakať v tieni kolegýň a uspokojiť sa aj s málom. Slovenské dramatické umenie, žiaľ, prišlo o ďalšiu vzácnu herečku, Vieru Topinkovú.**

Prvé divadelné skúsenosti získala v činohre Divadla Jonáša Záborského v Prešove, kde sa vďaka subtlílnemu zjavu stretávala najmä s typmi naiviek, bezbranných, ale veľakrát i prefíkaných dievčat v slovenskej i svetovej klasickej dráme. Či to bola Agnesa v Molièrovej *Škole pre ženy* (1953), Ľudmila v Záborského *Najdúchovi* (1954) alebo Lujza v Schillerových *Úkladoch a láske* (1955). Členkou reprezentačnej scény Slovenského národného divadla sa stala ešte pred absolvovaním Vysokej školy múzických umení v roku 1958. Odbor herectva dokončila až o dva roky neskôr, keď už mala za sebou prvé menšie i väčšie skúsenosti v SND – Maršalovu dcéru v Čapkovovej *Bielej nemoci* (1958), Donalbain v Shakespearovom *Macbethovi* (1959) alebo Natašu v Gorkého *Na dne* (1959).

Režisérom na Topinkovej hereckých dispozíciách vyhovovala vitalita, bezprostredná komediálnosť a prirodzený dievčenský šarm. To najviac vo svojich sviatočných a harmonických inscenáciách zúročil režisér Karol L. Zachar. Topinkovej energické a šarmantné kreácie

48 v Molièrovom *Meštiakovi šľachticom* (Lucile, 1960),

in memoriam

C. Golgoni: *Vejár*  
(SND, 1961)  
foto archív  
Divadelného  
ústavu





Shakespearovom *Sne noci svätóejnskej* (Puk, 1965) a najmä v Goldoniho *Vejárí* (Giannina, 1961) patria k vrcholom herečkinej kariéry. Z jednoduchej roly talianskej dievčiny Gianniny totiž vytvorila impulzívny komediálny výkon, ktorým sa predstavila nielen slovenskému publiku, ale aj krakovským a viedenským divákovi prostredníctvom zájazdov SND. Rakúsky kritik Dr. Jurg vtedy (26. 1. 1965) v denníku *Volksblatt* napísal: „Topinková je očarujúci uzlík rozpustilosti, srdečná a prirodzená, veselá a vrúcna, uličníčka i čarovná, drzá i jemná, skrátka – pôžitok v každom jej výstupe.“

Okrem Karola L. Zachara dával Topinkovej vo svojich inscenáciách eminentný priestor aj Peter Mikulík. V hrách absurdnej dramatiky herečke vďaka poskytol polohy triezveho nadhľadu i karikatúrneho odľahčenia (Laura v Mrožkovom *Moriakovi*, Tajomníčka v Havlovej *Záhradnej slávnosti*, Marína v Smočkovom *Čudnom popoludní dr. Hvezdoňa Burkeho* a i.). I vďaka svojmu vecnému hereckému prejavu bola jednou z mála členiek činohry SND, ktorá úspešne hosťovala aj v povestnom Divadle na korze, konkrétne v Čechovovej aktovke *Jubileum* v postave Nastasje Merčutkinovej (1970). Z Vieri Topinkovej sa tak stala úspešná tlmočníčka nielen komediálneho odstupu, ale i absurdnosti bytia, ktoré vedela divákovi sprostredkovať v hutnej, tvárnej a najmä zrozumiteľnej podobe. Postupom rokov sa však stala skôr predstaviteľkou menších tragikomických rolí a žánrových figúrok. Už len málokedy sa dostala k priestorovo vďačnejším úlohám a preto sa vo výkonoch zamerala na charakterizačný detail, skratku a jemné nuansy, vďaka čomu aj na malom rozsahu dokázala triezvo pomenovať podstatu postavy. Či to bola Jožka v Bukovčanovom *Snehu nad limbou* (1974), Lizaveta v Turgenovom *Mesiaci na dedine* (1980), Madge v Harwoodovom *Garderobierovi* (1985) alebo Eugénia v Mrožkovom *Tangu* (1997). No aj v tomto, na prvý pohľad pre herečku neprajnom období dostala Topinková niekoľko vzácných príležitostí v tragickom, ale i rýdzo komediálnom žánri. O tom prvom svedčí najmä jej kreácia nemej Kattrin v Brechtovej *Matke Guráži a jej deťoch* (1971) a za druhú skupinu rolí

hovorí napríklad Martha Brewsterová v Kesselringovej *Brooklynskej noci* (1979), Dorina v Molièrovom *Tartuffovi* (1979) alebo Haňka v *Mastnom hrnci* Barča-Ivana (1996).

Naposledy sme Vieru Topinkovú mohli vidieť v inscenáciách hier dvoch autorov, ktorí jej boli počas celej kariéry najbližší – pohostinsky v bratislavskom Arteatre naštudovala úlohu Pani Jourdainovej v Molièrovom *Meštiakovi šľachticom* (2009) a s domovskou scénou sa rozlúčila rolou Nell v Beckettovom *Konci hry* (2011). ◻

S. Beckett: *Koniec hry* (SND, 2011)  
foto A. Faraonov



.....

## 1. február

V SND hosťoval súbor Pekinskej tanečnej akadémie (Beijing Dance Academy), na ktorej v súčasnosti študuje 2400 žiakov. Mladí čínski tanečníci z Katedry čínskeho etnického a ľudového tanca sa na Slovensku predstavili v rámci európskeho turné a predviedli ukážky ľudovej hudby a tanca z rôznych regiónov Číny i z ďalších etnických oblastí – mongolskej, tibetskej, kórejskej či kazašskej. Diváci tak mali možnosť spoznať rozmanitosť tradičného hudobného a tanečného umenia tejto krajiny.

.....

## 6. február

Vlastivedné múzeum v Považskej Bystrici otvorilo výstavu Hračky v minulosti, na ktorej sa objavilo aj vzácne ručne vyrobené rodinné bábkové divadlo. Múzeum získalo unikátny exponát ešte v roku 1987 od rodiny Bachratých, jeho pôvodných majiteľov. Rodina spätá s ochotníckym a (cez príbuzenské vzťahy s Viliamom Záborským) aj s profesionálnym divadlom si vyrobila bábkky, kostýmy i scénu z komponentov objednaných z Prahy. Od 30. rokov minulého storočia divadielko uložené v mobilnej skrini zabávalo nielen deti rodiny Bachratých, ale obyvateľov celej ich ulice. Na počesť obvyklého hlavného hrdinu predvádzaných príbehov sa nazvalo Gašparkovým rodinným skriňovým divadlom. Jeho časom opotrebované a poškodené časti zreštaurovala v roku 2003 vtedajšia študentka bábkarskej scénografie na VŠMU Barbora Šujanská.

.....

## 9. február

V bratislavskom Štúdiu 12 sa uskutočnil krst novej publikácie Divadelného ústavu *Javiskové osudy*, ktorej autorom je mladý teatroológ Karol Mišovic. Kniha o piatich významných ženských

reprezentantkách slovenského herectva – Márii Prechovskej, Eve Kristinovej, Zdene Gruberovej, Viere Strniskovej a Eve Polákovej je z pohľadu teatrologie zaujímavá aj preto, že knižne spracované herecké profily sa doteraz zväčša venovali skôr významným mužom – hercom. Krstnou mamou knihy sa stala herečka Tatiana Pauhofová.



.....

## 13. – 15. február

Súkromné tanečné konzervatórium v Liptovskom Hrádku zorganizovalo prvý ročník medzinárodnej baletnej súťaže Nádej baletu. Mário Radačovský, ktorý je momentálne umeleckým šéfom Baletu ND Brno, sa stal predsedom poroty. Jej členmi boli aj dekanka Hudobnej a tanečnej fakulty VŠMU Irina Čierniková, pedagóg Vysoké školy v Kolíne nad Rýnom Petr Vondruška, choreografka Cristina Porres Mormeneo a spoluzakladateľka Divadla Bralen Olga Letenajová. Účastníkmi súťaže boli študenti zo Slovenska, Česka a Srbska. Absolútnym víťazom sa stal Čech Robert Koch (Taneční konzervatoř Brno). Na Slovensku ide o jediné súťaž pre budúcich profesionálnych baletných umelcov.

.....

## 14. február

Banskobystrické Bábkové divadlo na Rázcestí odohralo na Valentína už tradične predstavenie dramatisácie prózy *Milenky* od Elfriede Jelinek.

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

# Tipy redakcie

V rámci (anti)valentínskeho podujatia – ako o ňom hovoria samotní organizátori – si diváci a diváčky pripomenuli aj V-Day, deň proti násiliu páchanému na ženách. Jeho súčasťou je aj tanec k piesni *Break the Chain* (Pretrhni reťaz), ktorého prvé kroky symbolicky odtancovali po skončení predstavenia aj v Banskej Bystrici. Zapojili sa tak do medzinárodnej iniciatívy, ktorej cieľom je budovať svet bez násilia.

.....  
**21. február**

V Štúdiu 1 na DF VŠMU sa uskutočnila neformálna diskusia o divadelných projektoch, ktoré vznikli v rámci Katedry bábkarskej tvorby v zimnom semestri – *Gerda*, *My*, *Bakchantky* a *Ovidius*. Podujatie moderoval študent bábkarskej dramaturgie a réžie Juraj Bako. Zámerom tejto iniciatívy bolo rozprúdiť debatu o kvalite inscenácií a vytvoriť platformu pre reflexiu, ktorej sa tvorcom na KBT nedostáva v takej miere ako ich spolužiakom z činoherných odborov.

.....  
**27. február**

Reprízu inscenácie *Natálka* Slovenského národného divadla, ktorá vznikla v rámci projektu Činohry SND zameranému proti extrémizmu a ktorá sa prezentuje na stredných školách, odohrali od premiéry po prvý raz opäť v Modrom salóne SND. Týmto uvedením dalo divadlo najavo, že ho nezastrašilo obvinenie podané na Generálnu prokuratúru, v ktorom jeho iniciátori obviňujú tvorcov, že použitím vizuálnych znakov – hákového kríža a sošky Panny Márie – hanobia rasu a vierovyznanie. Obvinenie paradoxne vzniesli osoby blízke strane Kotleba – ĽSNS. Zástupcovia divadla voči nemu vydali stanovisko, v ktorom objasnili kontext inscenácie vytvorenej na základe skutočnej udalosti extrémistického útoku na rómske obydlie v českom Vítkove a odôvodnili výber zvolených výtvarných znakov.

.....

**15. marec**

Ďalší z nekonvenčných pohybovo-textovo-hudobno-performatívnych projektov Petry Fornayovej používa texty laureáta Anasoft litery 2016 Petra Macsovszského z románu *Tantalópolis*. Tvorcovia sa v ňom zamýšľajú nad vzťahom pohybu a textu a nad otázkami konca a pokračovania – ak sa pýtate čoho, nechajte sa pozvať na work in progress prezentáciu diela *Koniec...Pohyb vs text*.

.....

**17. marec**

Divadlo Pôtoň má novú premiéru. Inscenácia *Vojenské meno Rama* vznikla v koprodukcii s ukrajinskými umelcami v réžii ľvovského režiséra Sashka Bramu. Jej témou je aktuálny politický konflikt na Ukrajine, ale aj extrémizmus a totalitarizmus. Komu sa nepodarí vycestovať na kultúrnu perifériu do Bátoviec 6. marca, môže sa tešiť na bratislavské hostovanie inscenácie v Modrom salóne SND.

.....

**25. marec**

Aj zoskupenie Odivo prvú reprízu novej inscenácie *Stopy v pamäti* odohrá mimo domovskej Banskej Bystrice. Inscenácia vychádza z autentickej životnej skúsenosti tvorkyň s paranoidnou schizofréniou diagnostikovanou blízkeho človeku. Hostovať s ňou budú v Nitre, v Dome Matice slovenskej, kde momentálne sídli nitrianske Nové divadlo.



# Duška Radosavljević

## Theatre Criticism: Changing Landscapes

Preklad ukážky: Dária F. Fehérová

**Kritička a teatrologička Duška Radosavljević v zborníku *Theatre Criticism: Changing Landscapes* zachytila viacero trendov, ktoré vystihujú zmeny v oblasti divadelnej kritiky. Z publikácie vyberáme fragment zo štúdie Williama McEvoya, ktorá sa zaoberá tzv. performatívnym písaním. Autor spochybňuje štatút kritika ako objektívneho hodnotiteľa a kladie si otázky o tom, akým spôsobom kritik spracováva zážitok z videného. Môže kritický text byť dokumentom inscenácie a zároveň zaznamenávať emocionálny dosah diela?**

### Kritizovanie objektivity

Peggy Phelan v knihe *Mourning Sex* (Smútočný sex) definuje pojem „performatívne písanie“. Uvažuje o ňom ako o spôsobe kritického písania, ktoré nie je priame, objektívne alebo definitívne, ale je deformované vlastným emocionálnym a subjektívnym spojením s umeleckým objektom. Performatívne písanie je generované dielom, ale nemusí sa ho priamo týkať. Phelanovej slovami „takéto písanie sa zakladá na psychickom procese deformácie (represia, fantázia, všeobecný chaos individuálneho a kolektívneho nevedomia), ale je obmedzené maskulínnou silou politickej represie v celej svojej násilnosti.“ Autorka definuje písanie, ktoré je výsledkom vlastného boja o verbalizáciu zážitku, pričom je poznačené pamäťou, skúsenosťou a účinkom obrazov inscenácie, ktoré ho motivujú. Takéto písanie sa začína a spája s predstavením, nie je jeho reflexiou či sumarizáciou (rovnako ako Josette Féral odmieta ideu „kritika ako ozveny“, ktorá je príliš pasívna na uspokojivé naplnenie kritickej funkcie).

Mary Poovey navrhuje, aby performatívne písanie reflektovalo vplyvy „ženského písania“ (*écriture féminine*),

52 teóriu rodovej performativity podľa Judith Butler,

Freudovu koncepciu traumy a prenosu alebo rozvíjanie performatívnych štúdií ako akademickej disciplíny. Esej *Smiech medúzy* autorky Hélène Cixous v duchu teórie ženského písania nabáda ženy, aby písali prostredníctvom svojho tela a kritickým jazykom, ktorý prekračuje konvencie. Táto esej napĺňa odmietnutie noriem elegancie a logickej kritickosti: je to text výstredností a zlomov, plynulosti a prúdu, tela a jeho verbálneho vyjadrenia: „smiech prýšči z našich úst; naša krv tečie a my sa rozpíname bez obmedzenia; nedokážeme udržať naše myšlienky, znamenia, písanie...“ Cixousovej text je o matérii tela, ktorá hľadá svoju formu v jazyku. Phelanovej performatívne písanie je založené na absencii, strate a prchavosti, zaznamenáva nehmotnosť objektu (inscenácie). Kritické písanie je ustanovením rozdielov, ktoré predstavenie generuje, ako vlnenie alebo post-efekt diela. Prežíva v myslí a v písaní diváka.

V súvislosti s prepojením performativity v jazyku a vo filozofii vidí Phelan performatívne písanie ako príslub v austinovskom zmysle. Je to performatívny príslub kritizovať normy logiky a syntaxe, marginálny, čudný text o inakosti, mimo „zóny kontrolovanej regulatívnu syntaxou“. Vo všeobecnosti je toto písanie performatívne v tom, že zaznamenáva účinok a emocionálnu silu umenia a pôsobí na diváka a cez neho. Takáto kritika vzniká preto, aby zachytila účinok divadla a opätovne ho verbalizovala cez jazyk. Ide o poetické prehranie inscenácie, v ktorom sa prepájajú emócie, asociácie, privátne a verejné, nepredvídateľne, mimo pravidelných štruktúr konvenčného kritického písania.



Duška Radosavljević  
**Theatre Criticism:  
Changing Landscapes.**


Bloomsbury Methuen Drama  
Londýn, 2016  
ISBN 978-1472577092

knižná ukážka

Performatívne písanie umožňuje divadlu uvoľniť asociácie a pamäť a vytvoriť kritiku bez argumentov a analýz, iba ako reťaz spomienok a konotácií. David Williams napísal esej o využití ohňa v inscenáciách Petera Brooka s názvom *Bez popola – Trajektória ohňa*. Táto akademická kritická esej sa začína ukážkou vlastnej subjektivity, privátnej medzihry jeho kultúrnych referencií a intertextov:

[...] Oheň v Alexandrijskej knižnici: zmazanie archívov. Deväťdňový požiar v Nerónovom Ríme. Zničenie Divadla Globe v roku 1613 počas predstavenia Henricha VIII., ktorého strecha sa vznietila po strelbe z kanóna na javisku; toľko požiarov v divadlách naprieč storočiami. Veľký londýnsky požiar, v ktorom bolo zničených trinásťtisíc domov. Hinduistická tradícia satí. Upaľovanie bosoriek. Upálenie Jany z Arku. Pálenie kníh. Bombardovanie Kolína, Hamburgu, Drážďan. Nacistické krematóriá. Pálenie vlajok. [...]

Williamsov zoznam sa pohybuje od histórie cez traumy, svetské aj súkromné, od dospeljej perspektívy až k detskej. Kritik je ako vektor množstva foriem poznania, názorov a časovosti. Text ako dielo tvorí jedinú a unikátnu subjektivitu kritiky a zároveň upozorňuje na to, že každý divák môže mať vlastný súbor asociácií na oheň. Inscenácia je ustanovená bez objektívneho významu, ale pre každého kritika/diváka generuje proces myslenia, cítenia a spomínania.

Tento spôsob asyntaktického zoskupovania asociácií pripomína „stratigrafiu“ Mika Pearsona a Michaela Shanksa, písanie vo vrstvách: „medzi vrstvami môžu byť v opozícii rôznorodé materiály, štylistické diskontinuity a expresívna rôznosť. Takáto koláž prechádza cez rôzne žánre, štýly a médiá [...] bez názoru a hodnotenia.“ Autori hovoria o inscenácii, ale tento termín sa dá použiť aj pri Williamsovej koláži konotácií. Stratigrafická kritika odmieta artikulovanú syntax pre parataktický, hypotaktický a katachrezický kritický jazyk. Divadelná kritika nie je objektívna (mimo diela, hodnotiaci ho), ani subjektívna (písanie z perspektívy seba). Spočíva na premise, že jej identitu tvorí široko štruktúrovaná skupina asociácií. Z tohto pohľadu kritik prelína subjektívno-objektívnu dualitu, vyčleňuje priestor, v ktorom sa pohybujú udalosti, konotácie a spomienky, ktoré vyvolalo predstavenie. 

## Knižné tipy

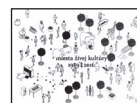


216 s.  
dostupné  
online

Miroslav Ballay a kol.  
**(De)tabuizácia smrti v diskurzoch súčasného umenia**

Filozofická fakulta Univerzity  
Konštantína Filozofa v Nitre  
[www.kkult.ff.ukf.sk](http://www.kkult.ff.ukf.sk)

Autori publikácie sa vo svojich štúdiách pokúsili odhaliť a analyzovať, akým spôsobom sa téma smrti pertraktuje v rôznych umeleckých druhoch – v hudbe, súčasnom či pouličnom divadle, vo filme, v umeleckej fotografii, tanci či v literatúre pre deti a mládež.



240 s.  
orientačná  
cena 18 €

Zuzana Duchová, Slavo Rrekovič  
**BA!! Miesta živej kultúry (1989-2016)**

Atrakt Art  
[www.atraktart.sk](http://www.atraktart.sk)

Nová kniha nielen pre pamätníkov obsahuje súbor autentických materiálov o mnohých kultových miestach kultúrnej Bratislavy, z ktorých väčšina už neexistuje, aspoň nie v pôvodnej podobe. Staré Artforum, STOKA, Intergalaktická obluda, U.Club („Účko“) a ďalšie ožívajú v rozprávaní osobností spätých s týmito priestormi a na početných fotografiách.



512 s.  
orientačná  
cena 14 €

Lucyna Spyrka  
**Dramat słowacki w Polsce. Przekład w dialogu kultur bliskich.**

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego  
[wydawnictwo.us.edu.pl](http://wydawnictwo.us.edu.pl)

Publikácia je rozdelená do dvoch častí. V prvej autorka uvažuje o preklade ako o forme dialógu a zamýšľa sa nad tým, ako tento dialóg funguje medzi dvoma kultúrami, ktoré sú si veľmi blízke. Druhá časť obsahuje samotné poľské preklady výberového spektra slovenských hier, od Tajovského cez Karvaša, Bukovčana, Soloviča až po Klimáčka, Feldeka, Slobodu a Uličiansku.



foto C. Bachratý

**MILO JURÁNI**  
divadelný kritik

## Onegin pre zahraničný trh

Lubo Burgr v smokingu „na zvláštne príležitosti“ ladne kráča k stolčeku na kraji javiska. Skromným tónom konferenciera neskromne ohlási, že to, čo dnes uvidíme, nie je v žiadnom prípade určené pre tuzemský trh. Nie je to možno vhodné ani pre zahraničný trh. Ktovie, či je to vôbec určené pre nejaký trh.

V najnovšej inscenácii SKRAT-u *Projekt Onegin* sa Burgr divákovi predstaví ako Sprevdážač, ktorý sem-tam zasiahne do diania – popoženie dej alebo preloží repliky. Je jediný, kto používa slovenčinu. Inak sú dialógy internacionálne. Zaznie angličtina, ruština i aramejčina. Žiadny výchovný koncert o ruskom bardovi sa teda nekoná. Inscenáciu s pôvodinou veľa nespája. Zopár citácií a naleštený samovar, na ktorom si postavy uviaznuté v letiskovej hale kvôli hustým snehovým zrážkam, rad za radom urobia dobre.

Burgr na začiatku naznačí, že pôjde o rekonštrukciu slávneho Puškinovho diela, tak ako si ho pamätá Inge Hrubaničová z čias, keď ho čítala prvýkrát. Je asi málo pravdepodobné, že Hrubaničová čítala romantickú báseň na letisku, no práve tu sa príbeh nenaplnenej lásky odohráva. Letisko je lakmusovým papierikom spoločnosti.

54

krátko kriticky

V radostných časoch rady postupujú rýchlo. V ostražitej a ustrašenej spoločnosti letisková kontrola trvá ozaj dlho. Navyše, prejdú cez ňu len vyvolení, ktorých nezastaví slizký pracovník ochrany letiska (Vlado Zboroň). Aj preto sa po dlhej scéne kontroly („ktorá v skutočnosti trvá omnoho dlhšie“) za červenú pásku dostanú len Inge, Lucia, Marián a Dana. Po protestoch ďalších cestujúcich ich už diriguje (doslova) vojak s kalašnikovom (Miroslav Tóth). Chór vyplašených (zbor Musica Falsa et Ficta) komentuje situáciu hikaňím, ochkaním a inými citoslovcami. Neskôr vo fajčiarni za plexisklom Inge (Inge Hrubaničová) na reprodukovanom podklade orchestra spieva Lenského áriu *Kuda, kuda vi udalilis*. Lucia (Lucia Fričová) sa prevteľuje do Inge, doslovne lezie pod jej šaty a hmýri sa. Ostatní tento „strhujúci“ výjav sledujú s nápadným zhrozením v tvárach. Zábavne sú napodobnené moderné výklady klasických diel, citovo zafarbené hemženie sa tiel v súčasnom tanci, ale aj niektoré postupy alternatívneho divadla, ako napríklad chórické multispevy na štýl Herberta Fritscha. *Onegin* prechádza do paródie moderného divadelného tvaru. Zábavu však v rovnakej miere strieda nuda. Napríklad vtedy, keď sa introvertná Inge dlho naháňa s Luciou z castingovej agentúry, až nakoniec musí zaliezť pod stoličky.

Ak chcel byť *Projekt Onegin* dadaistickou inscenáciou, ktorá sa baví na účet súčasných divadelných trendov, mohol byť vtipnejší aj výstižnejší. Ak chcel ukrývať posolstvo o súčasnom rozpade tradícií, o tom, že si dnes diela klasikov pamätáme ako zahmlené a neurčité fragmenty deja, mohol sa výraznejšie pohrávať s literárnou témou. Takto je najmä koncentrátom neobyčajných (a neobyčajne vtipných) dialógov a momentov s hĺbkou interného divadelného humoru. ☞

kol. autorov: **Projekt Onegin**

réžia I. Hrubaničová, L. Burgr autori a účinkujúci L. Burgr, D. Gudabová, L. Fričová, I. Hrubaničová, L. Barcziová, M. Chalmovský, V. Zboroň svetelný dizajn B. Adamčík, M. Kokavec videoprojekcia B. Vitáček kostýmy T. Langerová dirigent a zvuková spolupráca M. Tóth zbor Musica Falsa et Ficta premiéra 24. január 2017, A4 – priestor súčasnej kultúry, Bratislava

**JIŘINA HOFMANOVÁ**  
divadelná kritička

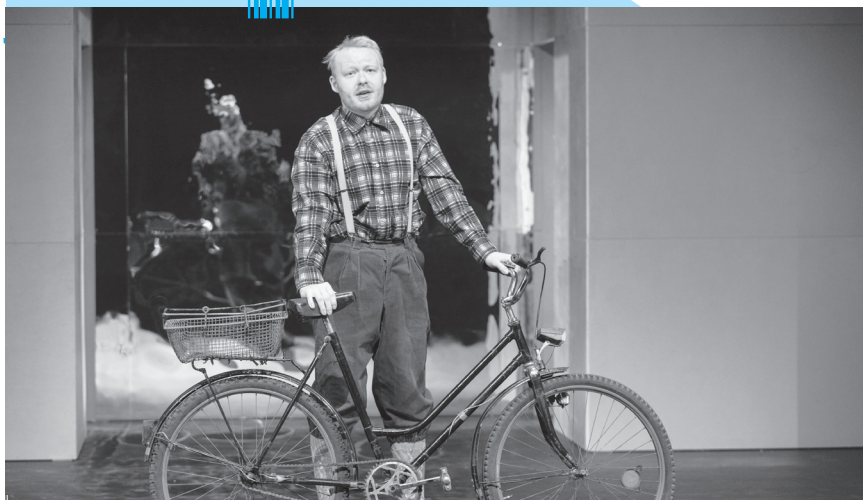
## Ne každý příběh je divadlo

Příběhy vyprávěné pohlednicemi, jež za posledních sto let dorazily do Ostravy, si jako výchozí bod své inscenace v Divadle Petra Bezruče zvolili režisér Lukáš Brutovský a dramaturg Miro Dacho. PS: ...odepiš! staví před diváka nespočet drobných anekdot, blahopřání, zkazek z výletů a dovolených, ale i pozdravů z léčebných ústavů či zpovědí nešťestím obtížená duše. Zároveň ale nepřináší nic jiného, žádnou další vrstvu.

Z reproduktorů se nese jímavý a tklivý úvodní projev o pohlednicích coby umění našeho lidu, který díky předrevoluční rétorice nelze brát jinak než s nadhledem. Scéna barvou i materiálem nejvíce připomíná balík. V jejím středu se pod kaširovaným poštovním rohem a před stěnou pokrytou zrcadlovou fólií zjevuje skupinka herců a hereček. Vyjmenování a vystupňování všech možných variant slova hezký otevírá sérii situací ilustrujících vyprávění z obrázkových karet.

Hlavní problém inscenace tkví v tom, že všechny výjevy pouze ilustrují. Ukazují, jaké mohly být okolnosti psaní oněch vzkazů a především rozpoložení jejich autorů či autorek. Bez složitostí, absurdit a kontrastů se podřizují tónu, k němuž text vybízí. Píše-li se o přemíře pití, po jevišti se potácí opilý,

foto L. Horký



škytající pisatel; píšou-li si pubertální slečny, provází příběh etudka dospěle se tvářící středoškolačky. Co většině scének rozhodně nelze upřít je zábavnost. Střídání obrazů má velmi svižné tempo, herecké výkony nesporně vysokou úroveň. Ale vzhledem k tomu, že tuto vtipnost neprovází větší režijní hravost ve scénickém řešení, tempo se po čase stane monotónním, humor předvídatelným. Divákovi by se zachtělo pátrat po dalších rovinách díla a tu přichází zkrátka. Přestože vybrané pohlednice limitoval ostravský adresát, nefunguje inscenace jako tematizace „rázovitého“ kraje, a na druhou stranu nefunguje ani na úrovni obecnější výpovědi. K tomu zase chybí výraznější dramaturgický zásah, ať už se týče výběru textů, jejich řazení, obsahového okruhu či rámování. Vyznění nezachraňuje ani včlenění epizod s prezidentem Milošem Zemanem (Ondřej Brett), aktuálním obličejem českých známek. Představují přímočarou parodii bez promyšlenějšího dosahu.

Z perfektně sehrané, vynikající herecké skupiny považuji za nutné vyzdvihnout dvě jména. Nejprve již zmíněného Ondřeje Bretta za perfektní studii české hlavy státu i za lehce, ale ne prvoplánově stvořené další postavy. A možná vůbec největší podívanou večera skýtal obraz s Markétou Matulovou. Především její přeměna v mouchu ukazuje na velké nadání pro fyzickou komiku a pohyb obecně.

Styl týmu Brutovský-Dacho vždy stál na jednoduchosti až strohosti celého scénického výrazu, umožňující jít spolu s herci do hloubky pečlivě zvoleného, kvalitního textu. Zde bohužel takový přístup nestačí, a přestože si cením kroku mimo probádané území, ani nemálo polechtaná bránice mi nenahrazuje divadelní nedostatky inscenace PS: ...odepiš!

### kol. autorov: PS: ...odepiš!

koncept, libreto a režia L. Brutovský dramaturgia M. Dacho scéna

J. Kuchárek kostýmy M. Kotůček hudba M. Buzzi choreografie

J. Ševčík hrají K. Krejčí, P. Gajdošíková, M. Matulová, O.

Brett, M. Sedláček, V. Říha, M. Cimerák, J. Burýšek

premiéra 27. január 2017, Divadlo Petra Bezruče, Ostrava

55

krátko kriticky



# V éteri



Rádio Devín

— DRAMATICKÉ RÁDIO DEVÍN —

7.3. 20:00 **Alexander Dumas:** Kráľovnin náhrdelník

14.3. 20:00 **Svetozár Hurban Vajanský:**

Letiace tiene; Pustokvet

21.3. 20:00 **M. Volný/M. Ščepka:** Rekonštrukcia

**Anton Marec:** Posledná šanca

**Juraj Váh:** Prívaly

28.3. 20:00 **Guy de Maupassant:** Miláčik,

Rodinný kruh

— ROZPRÁVKOVÁ HRA —

11.3. 9:00 **Alexej Nikolajevič Tolstoj/**

**Kveta Slobodníková:** Zlatý kľúčik

18.3. 9:00 **Peter Glocko:** Kráľovič Neviemnič

25.3. 9:00 **Nad'a Uličná:** Zlatovláska

— ROZHLASOVÁ HRA PRE CELÚ RODINU —

11.3. 13:00 **Ján Bodenek/Ondrej Sliacky:**

Ivkova biela mať

18.3. 13:00 **Ludo Zúbek/Ján Číž:** Slepý Matej

25.3. 13:00 **Beata Panáková:** Na vlastných krídlach

— ROZHLASOVÁ HRA —

17.3. 21:00 **Aristofanes:** Ženy na sneme

24.3. 21:00 **Pedro Calderón de la Barca:**

Zalamejský richtár

31.3. 21:00 **Pierre Corneille:** Horacius

— HRA NA NEDEĽU —

12.3. 21:00 **Émile Zola:** Peniaze

19.3. 21:00 **Božena Slančíková Timrava:**

Všetko za národ

26.3. 21:00 **Alexander Sergejevič Puškin:**

Eugen Onegin

— ROZHLASOVÁ HRA —

8.3. 22:00 **Jonáš Záborský:** Frndolína

15.3. 22:00 **Jozef Lenhart:** Mačací zámok

22.3. 22:00 **František Švantner:** Malka

29.3. 22:00 **Peter Mrva:** Medzi vlnami

— ROZPRÁVKOVÁ HRA —

12.3. 8:00 **Radek Bachratý:** Kam odlieta

kolotoč na zimu

19.3. 8:00 **Marek Kupčo:** Izrino tajomstvo

26.3. 8:00 **Peter Mouritzen/Peter Palik:** Knork

Rádio Regina

56

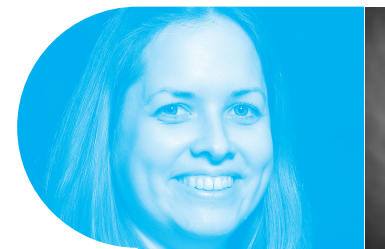
v éteri

## DÁRIA FOJTÍKOVÁ FEHÉROVÁ teatrologička

Som za existenciu tlačenej aj internetovej verzie časopisu, pričom web nemusí kopírovať obsah tlačeného vydania. Obe formy majú svoje pravidlá, zmysel aj cieľové skupiny. Nevie si predstaviť, že by som rozsiahle štúdie z časopisu *Svět a divadlo* čítala online. Kritický blog v tlačenej forme by zase vyzeral smiešne a amatérsky. Páči sa mi, keď mám v poličke zoradené čísla *kød-u*, aj keď si s vyloženými nohami listujem a prezerám fotografie. Myslím, že čitatelia odborných periodík sú fajnšmekri, ktorí majú radi vôňu papiera. Navyše, papier je retro a retro je in.

## ZUZANA DUCHOVÁ kurátorka a projektová manažérka

Aj tlač aj internet aj poézia aj próza aj televízia aj nástenka. Zaujímavé idey a zážitky treba šíriť všetkými dostupnými médiami a žánrami. Každá (aj mediálna) komunikácia má zmysel hlavne vtedy, keď na druhej strane ešte niekto je. Dôležité je držať krok s tepom doby a venovať sa svojmu remeslu s maximálnou poctivosťou. Či už je to divadelná kritika, alebo akákoľvek prax.

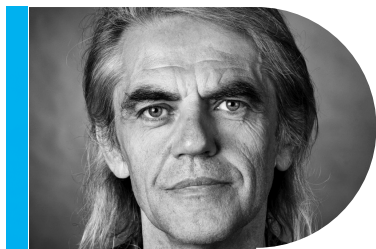


Tlač vs.  
internet?



2 x 2





## MARIÁN PECKO

režisér

Mám rád kníhkupectvá, rád listujem v novej knihe či časopise, no v posledných rokoch oveľa častejšie pozerám na obrazovku. Možnosť čítať vždy a takmer všade mi vyhovuje. Veľa času trávim na cestách a vtedy je internet zvlášť užitočný. Dôležitejší je ale stále obsah ako forma.

Intenzita, akou sa u nás printové či elektronické médiá divadlom zaoberajú, je nízka. Často jednoducho nie je čo čítať. V tomto zmysle moje potreby plne uspokojujú poľské divadelné portály, hlavne e-teatr.pl, kde sa dá „stratiť“ naozaj nadhlo a hoci aj každý deň. Jednoznačne teda pozývam časopis *kød* do kyberpriestoru. So želaním, aby ste sa nikdy nemuseli vzdať vône práve vytlačeného nového čísla.

## FEDOR BLAŠČÁK

filozof

Aj, aj. To, že časopis *kød* vychádza v tlači, znamená, že vydavateľ verí obsahu, ktorý produkuje, berie to vážne a chce, aby ho vážne brala aj komunita, pre ktorú to robí. To, že sa časopis *kød* nedá prečítať aj na internete je v tejto situácii chyba a znamená to, že vydavateľ načisto zaspal dobu. Napísať na webe časopisu vetu: „Nájdite si chvíľu a začítajte sa do aktuálneho *kød*-u“, pričom sa tam nedá nikde stiahnuť, je tragikomické. Komické je to kvôli kontextu a tragické kvôli rezignácii na snahu osloviť svojím obsahom mladých.

X 2

Tlač vs.  
internet?



## MILO JURÁNI

### Rozhodcovia nevymrú



Divadelný kritik nemá ďaleko od športového rozhodcu. Ak písal v zhode s vaším názorom, po zápase ho pozvete na pivo. Skúsil by ale písať proti vašim. Mávnete rukou, obviníte ho, že hre vôbec nerozumel, alebo že sa hádam pozeral na celkom iný zápas. V tomto smere to má rozhodca určite ťažšie. Nehodnotí totiž dielo ex-post, ale práve to, čo vidí tu a teraz. V rovnakej dobe navyše do diania zasahuje aj rozhodca rozhodcu. Z tribún sa ozýva zhluk citoslovieč a dav kričí „mrkvu, mrkvu, mrkvu“. Ako by to asi vyzeralo, keby kritik podával verdikty prostredníctvom titulkovacieho stroja priamo v priebehu predstavenia, alebo keby športový rozhodca ex-post rozdával červené karty?

Ivo Dimchev na festivale Pro-téza 2016 zapojil do predstavenia dvojicu dobrovoľníkov, aby mu v priamom prenose napísali jednu pozitívnu a jednu negatívnu recenziu. Následne vyzval divákov, aby sa arbitrom poskladali na honorár. Zlomyselný nepriateľ Dimchevovej performancie síce dostal iba mince, ale po súčte na tom nebol vôbec zle. Ťažko povedať, akú veľkú úlohu v tom zohrala divácka nevráživosť k Dimchevovej forme a akú súcit s človekom, ktorý by bez podpory divákov asi nedostal nič.

Oblúbený vie byť aj divadelný teoretik. V športovej paralele je to suchý pán, ktorý cez polčas analyzuje ofenzívne situácie, špecifiká pressingu, ofsajdové pasce a čmára po interaktívnej tabuli. V divadelnom prostredí sa nemá najhoršie. Spomeňme si na Patricea Pavisu, ktorý na Divadelnej Nitre na telo poľskej herečky napísal výšku svojho mesačného zárobku... Kým bude šport, rozhodcovia nevymrú a s nimi ani tí, čo čmárajú čiary!  $\phi$

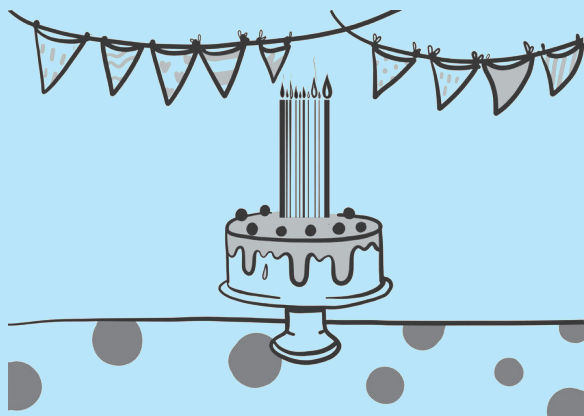
57

glosa

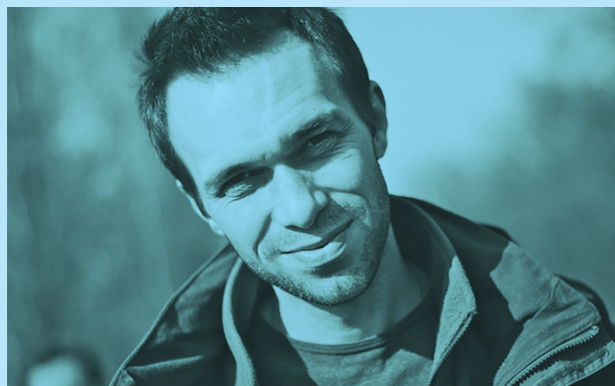
# Ja a divadlo:

- 1 — Čím momentálne žiješ?
- 2 — Čo ťa inšpiruje a odrádza?

v marci kreslí — Ivana Šáteková



**PETER CHMELA**  
režisér



1 — Začiatok februára som mal náročný. Musel som si znovu zvyknúť na „pomalšiu každodennosť“ a nájsť si v nej rytmus, ktorý by mi bol blízky. Ak totiž po premiére nezačnem pracovať na novej inscenácii, musím čeliť zmene životného tempa. A táto zmena po divadle prichádza skutočne veľmi rýchlo – doslova zo dňa na deň.

No myslím si, že momentálne som z najhoršieho vonku. Trávim veľa času s rodinou a venujem sa tým povinnostiam, ktoré museli ísť stranou, keď som v nitrianskom Starom divadle Karola Spišáka pracoval na inscenácii *Klammova vojna*. Takže teraz cez víkendy chodíme na výlety a cez týždeň sa venujem práci pre časopis *Esquire*, strihám pilotné epizódy nového sitcomu, ktorý tvorím, a skúšam s kapelou.

2 — Inšpiruje ma skoro všetko, čo sa mi v živote prihodí: rozhovory a stretnutia s niektorými ľuďmi, umenie, televízia... Vtipné je však to, že danú inšpiráciu niekým alebo niečím si často uvedomujem až spätne. Napríklad doteraz čerpám z rozhovorov s pánom Štefanom Havlíkom. Bol to dramaturg a môj prvý učiteľ v oblasti divadla. A pritom naposledy som sa s ním rozprával možno niekedy v roku 2005.

Odrádzajú ma ľudia. Často si však v duchu hovorím: „Nenechaj sa odradiť!“

## MARTIN HUSOVSKÝ

hudobník a skladateľ



**1** — Ešte vo mne doznieva skúšobné obdobie inscenácie *Deň, keď zomrel Gott* v Prešovskom národnom divadle, ktoré bolo veľmi interaktívne a živelné. Intenzívne sa venujem pripravovanému muzikálu pre Divadlo Jonáša Záborského v Prešove. Po *Jane z Arku* je to môj druhý takýto megalomanský projekt. Napísanie a príprava trvá takmer dva roky. S kapelou Komajota sme v decembri vydali album *Priame Prenosy* a ako hostí si nás vybral David Koller na časť koncertov z jeho turné po Slovensku. S kapelou The Ružbachs sme zasa natočili album, na ktorom sú zhudobnené básne Michala Baláža. Okrem titulnej skladby do seriálu *Pravá tvár* dopisujem aj scénickú hudbu. A pravidelne hostujem v inscenácii *Kto sa bojí Virginie Woolfovej?* v Štátnom divadle Košice.

**2** — Inšpiruje ma všetko, čo ma aspoň na chvíľku vytrhne zo šedosti každodenného života. Môže to byť obraz, text, zvuk, hudba, všetko, čo ma prekvapí alebo vyruší. Dokáže to spustiť nezadržateľný prúd inšpirácie.

Odrádza ma ľudská hlúposť, arogancia, zaslepenosť. Som smutný z ľudí, ktorí sú necitliví, popri prípade smrteľne presvedčení o svojej pravde. Chytá ma bezmocnosť z toho, že nedokážem nič zmeniť. Nerád počúvam, že sa niečo nedá alebo nestíha. Ak človek chce, dokáže veľa vecí. Podľa mňa všetko.

## DÁVID UZSÁK

herec



**1** — Pred týždňom skončilo moje prvé skúšobné obdobie v Mestskom divadle Žilina. Mal som to šťastie, že moje pôsobenie v divadle začalo kvalitným projektom. Zároveň som sa rýchlo stal súčasťou kolektívu výborných hercov. Tak dúfam, že im to tam nepokazím. Hra *Vzkriesenie* od Daniela Doubta disponuje kvalitným suchým humorom, ale zároveň ponúka aj hlboké poslanstvo. To sa mi páči, aj napriek tomu, že s obsahom posolstva osobne nesúhlasím. Dokážem však oceniť autora, ktorý je schopný ponúknuť vážne témy humorným spôsobom. Som presvedčený, že humor je najlepší nástroj kritiky, ktorej by sa malo podriaďiť všetko, čo je človek schopný vymyslieť. Ak si človek začne svoje myšlienky ctiť natoľko, že sa im prestane vedieť smiať, znamená to, že mu myšlienky prerástli cez hlavu.

**2** — V Činohre SND pripravujeme projekt *Elity* s režisérom Jiřím Havelkom. V téme inscenácie sa odzrkadľuje politické dianie u nás aj vo svete, ktoré ma teraz doslova zamestnáva – v divadle aj mimo neho. Som súčasťou generácie, ktorá si ešte prednedávnom mohla dovoliť vôbec sa o tieto veci nezaujímať. Toto je luxus, ktorý už dnes nemáme. Momentálne ma toto všetko viac odrádza ako inšpiruje. V divadle je to však niekedy jedno a to isté.

# Konkrétne ø ...

## LENKA DZADÍKOVÁ (teatrologička)

... Navštívila som predstavenie demonizovaného projektu *Natálka* v SND. O hanobení viery tu v žiadnom prípade nemôže byť reč. Ako teatrologička i ako občianka vyjadrujem podporu tvorcom a tvorkyniam, ktorí sa na základe širenej dezinformácie stali obeťami internetovej šikany. Z diskusie, ktorá po predstavení nasledovala, vyplýva: mediálna výchova, dôsledná výučba novodobých dejín, empatia, pravda a láska! Pre študentov, ale aj ich rodičov.

## ANNA GRUSKOVÁ (dramaturgička)

... V poslednom čase ma kultúrne povznášajú knihy z vydavateľstva Inaque, konkrétne sú to *Jej vlastný príbeh* od Kate Bolick a trilógia *Geniálna priateľka* tajomnej neapolskej autorky Eleny Ferrante. Nadchol ma film Kena Loacha *Ja, William Blake* a, samozrejme, aj trochu pracovne, sledujem seriály – dánsku *Vládu*, české seriály *Pustina* a *Bohéma*. Hnevajú ma vlastné limity. Len málo sa venujem divadlu a je mi to ľúto.

## MARTIN MISTRÍK (grafický dizajnér)

... Ako mladý otec zvyknem v soboty chodiť do bratislavskej Starej tržnice, kde sa pravidelne hrá divadlo pre deti. Bohužiaľ, opakovane ma sklamalo. Je síce zadarmo, no prečo musí neustále skĺzať do formy cirkusu? Každé jedno predstavenie je ukričané, lacné a, samozrejme, porušuje štvrtú stenu. Niektoré deti to baví, ale je evidentné, že niektoré vôbec nie. Viem, že aj detské divadlo sa dá spraviť pútavo a inteligentne,

a preto verím, že sa to raz podarí aj v Starej tržnici. Čo sa naše deti za mladi naučia...

## IVANA RUMANOVÁ (kultúrna antropologička)

... *Zvuk auly* autorských zoskupení Denkzeug a Archimera je site specific projekt, ktorý v priestoroch vysokoškolských ául prepája architektonickú reflexiu a súčasnú operu. Priznám sa, že na spojenie site specific mám už skoro alergickú reakciu. O to viac ma potešilo, že nešlo len o povrchné ozvláštnenie priestoru zvukom, ale o kritické a vtipné zhodnotenie súčasného stavu vysokého školstva na Slovensku, vyspievané s opernou nadsádzkou a naliehavosťou.

## LAURA BRECHMANN (divadelná kritička)

... Pražský festival Malá inventura je skvelou príležitosťou pre mladých divadelníkov, aby nadviazali kontakty a spolupráce – „zosietovali sa“, čím by mohli posúvať ďalej aj svoje umenie. Dúfala som však, že súčasťou festivalu budú aj diskusie o „novom divadle“ s divákmi, umelcami a zástupcami profesionálnych organizácií.

## JULIANA BEŇOVÁ (teatrologička)

... Hlboký a smelý útok na príznačný slovenský konzervativizmus sledujeme na javisku Divadla Jána Palárika v Trnave. Režisér Matúš Bachynec našiel pozoruhodný kľúč k Timravínym *Ťapákovcom*. S neúprosnou triezvosťou a bez sentimentality otvára dvere do síce preplnenej, no duševne prázdnej domácnosti. Moderne tradičná inscenácia je skvelou reminiscenciou na to najpozoruhodnejšie v interpretáciách slovenskej klasiky.

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



## REGISTER

Ak hľadáte register všetkých doposiaľ publikovaných článkov, klikajte na [www.theatre.sk/sk/aktivita/kod/extra](http://www.theatre.sk/sk/aktivita/kod/extra)

MAREC 2017  
číslo 3 | 11. ročník

## šéfredaktor

Milo Juráni

## odborné redaktorky

Katarína Cvečková  
Martina Mašlárová

## layout & logo

ZELENÁ LÚKA s.r.o.

## jazyková redakcia

Zuzana A. Ferusová

## adresa redakcie

kØd – konkrétne o divadle

Jakubovo nám. 12

813 57 Bratislava

## vydáva

Divadelný ústav Bratislava

IČO 00 164 691

## zodpovedná vydavateľka

Vladislava Fekete, riaditeľka  
Divadelného ústavu

## telefón

+421 (0)2 2048 7503, 312

e-mail [kod@theatre.sk](mailto:kod@theatre.sk)

## internet

[www.casopiskod.sk](http://www.casopiskod.sk),

[www.facebook.com/casopiskod](http://www.facebook.com/casopiskod)

realizácia

Dolis, s.r.o., [www.dolis.sk](http://www.dolis.sk)

## distribúcia, predplatné

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

cena čísla 1,65 EUR / 50 Kč

Vychádza 10-krát ročne  
v náklade 400 ks.

Redakcia si vyhradzuje

právo rozhodovať

o uverejnení neobjednaných

príspevkov. Preberanie mate-

riálov je možné len s písom-

ným povolením vydavateľa.

Jednotlivé články vyjadrujú

názory autorov a nemusia sa

stotožňovať so stanoviska-

mi redakcie a vydavateľa.

Divadelný ústav je štátnou

príspevkovou organizá-

ciou zriadenou Minister-

stvom kultúry Slovenskej

republiky. EV 3021/09

ISSN 1337-1800

