

Milí čitatelia,

časopis *kød* vstupuje do svojho štvrtého ročníka, čo by podľa niektorých numerologických teórií mal byť ročník stability a postupu. A pretože január je mesiacom predsavzatí a plánov, naša redakcia vstupuje do ďalšieho ročníka s práním stability a postupov. Podporu a dôveru nám dáva aj prednedávnom otvorená facebooková sieť, ktorá má po 5 mesiacoch 814 členov a priaznivcov nášho časopisu. Vo februári náš čaká druhé odborné stretnutie teatrológov, rôznych odborníkov a priaznivcov divadla *kødek*, ktoré sa organizuje pod záštitou *kødu*, tento raz so stále aktuálnou, ale doposiaľ neprediskutovanou témou o divadelných cenách.

Dúfame, že aj tlačенá podoba *kødu* Vám bude prinášať mnohé inšpiratívne postrehy, názory a podnety a že sa nám konečne podarí stabilizovať diskusiu a otvorenosť reflexie o divadelných inscenáciách, ale aj reflexiu o divadelných problémoch, ktoré už dávnejšie znepokojujú myseľ divadelníkov. Hneď v januárovom čísle Vám prinášame niekoľko podnetných názorov, ktoré by Vás mohli zaujať a prinajmenšom motivovať k zamysleniu.

V divadlách sa január začal aktívne. Divadlo Aréna uvedie už v decembri avizovanú premiéru Shakespearovho *Othella* v réžii Jiřího Pokorného. SND prinesie koncom mesiaca Mayenburgov *Ksicht* v réžii Sone Ferancovej, z nezávislých bratislavských divadiel sa predstaví Non.Garde svojou hrou *Hneváš sa?*, mimobratislavské divadlá pripravujú svoje nové premiéry na február. Myslím, že klasika i súčasné texty v repertoároch slovenských divadiel budú tento raz vyvážené.

Prajeme Vám zaujímavé čítanie a januárové zimné dni strávené aj v príjemne vyhriatych divadelných sálach.

Dáša Čiripová

## rozhovor

- 2 Dobrý koniec si musí človek zaslúžiť...**  
Rozhovor Juraja Hubináka s dramatikom a režisérom Jánom Uličianskym

## recenzie

- 6 Dva brehy bez mostov.** Ján Jaborník o inscenácii Mariše v Činohre SND
- 12 Nora alebo dom veveričiek.** Lenka Dzadiková o inscenácii Nory v ŠD Košice
- 15 Čistota je len pol života.** Soňa Smolková o inscenácii v divadle a. ha Umy si rúčky, ideme jesť

## extra

- 18 Utrpenie mladej kritičky.** Eva Kyselová o najnovšej inscenácii Štúdia L + S Rybárik kráľovský

## na margo

- 21 Kauza SND: Videné zvonku.** Jana Wild
- 29 SND v súvislostiach.** Ján Jaborník

## t / h / k

- 36 Príťažlivosť hereckého umenia zrelej „generácie 70. rokov“.**  
Stanislava Matejovičová

## festivity

- 45 Béčko s céčkom – výborná kombinácia.**  
Romana Maliti
- 48 Hľadanie rovnosti v nestálych vodách alebo pár poznámok ku konferencii.** Eva Kyselová

## ja a divadlo

- 51 Laco Kerata, Monika Michnová, Zuzana Mistríková**

## knihy

- 53 Milan Čorba: Kostýmová tvorba.** Marie Zdeňková
- 55 Zápas autora s divadlom. Michail Bulgakov v MCHAT.** Slávka Drozdová

# Dobry koniec si clovek musi zasluzit'...

rozhovor

Ján Uličiansky patrí medzi popredných slovenských režisérov, dramatikov a spisovateľov. Zameriava sa predovšetkým na tvorbu pre deti, no jeho diela svojimi silnými morálnymi posolstvami a originalitou pútajú pozornosť aj mnohých dospelých, ktorí podobne ako on nezabudli byť deťmi a nestratili vieru v lepšieho človeka.

**Váš život je úzko spätý s metropolou východného Slovenska, no od roku 1988 žijete opäť v Bratislave, kde ste sa aj narodili. V ktorom z týchto miest sa cítite viac doma?**

Ak je domovom miesto, kam sa clovek rád vracia a trávi tam každé sviatky (vianočné, veľkonočné), tak sú to Košice. Samozrejme, že kvôli tomu, že tu mám ešte stále rodinné zázemie. Ak je domovom priestor, kde máte šance zmysluplne uplatniť svoje ambície, kam sa unavený vraciate po práci, tak je to Bratislava. V poslednom čase obe destinácie dosť často striedam, takže sa cítim rovnako doma tam i tam. Ale ak by ste mi položili otázku, pre ktoré z týchto dvoch miest by som sa rozhodol, ak by som nemal na výber, za domov by som si vybral určite Bratislavu. Zdedil som tam útulné hrobové miesto na Martinskom cintoríne – a to sa mi vidí také perspektívne. ☺

**Tvoríte prevažne pre deti. Aké sú vaše spomienky na vlastné detstvo?**

Mám recept na to, ako si zabezpečiť super spomienky na detstvo. Potrebujete k tomu: zodpovedného a láskavého otca, milujúcu ambicióznou mamu, skvelých súrodencov (najlepšie troch), kopec bratrancov a sesterníc (čím

viac, tým lepšie), k tomu pridáme prababičku, ktorá do stovky číta Robinsona, a dedka, ktorý bol za mladi kovbojom v Amerike. Všetko to umiestnime do mesta s celkom slušnými školami, dedovským domom s obrovskou záhradou, riekou a tajuplným lesom s jaskyňou. Keď k tomu pridáte jednu spoločnú detskú izbu, v ktorej sa odrazu študuje experimentálna fyzika, medicína, stavebné inžinierstvo, angličtina, nemčina, francúzština a v neposlednom rade aj bábkové divadlo – o doživotnú zábavu a krásne spomienky je postarané.

**Čo vo vás vyvolalo túžbu ísť študovať bábkarskú tvorbu a venovať sa mu profesionálne?**

Podľa prababky som sa už narodil ako „kome-diáš“ a podľa súrodencov som začal režírovať (najprv iba najbližšie okolie) v momente, keď som sa naučil hovoriť. Takže ja som sa asi už narodil s týmto divadelným „postihnutím“. Navyše, moja mama bola za mladi vynikajúcou ochotníckou herečkou. Lásku k divadlu som teda zdedil po nej. Nie div, že sa na nejakom rodičovskom združení dohodla (o mne bezo mňa) že budem navštevovať školský bábkarský krúžok. (Nie hocijaký, ale v tom čase jeden z najlepších v Československu – Lastovička

pri I. ZDŠ v Košiciach pod vedením Stanislavy Gábrišovej.) Žali sme úspechy v Martine, Žiline i v Chrudimi a mne sa to tak zapáčilo, že keď som volky-nevolky musel opustiť deviatu triedu, založil som si na gymnáziu vlastný súbor. Potom som už pri rozhodovaní pred maturitou v podstate nemal problém. Bábkové divadlo sa v tom čase dalo študovať iba na pražskej

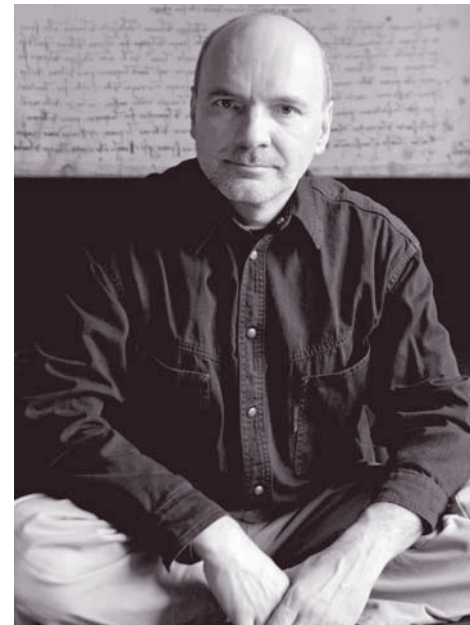


foto: C. Bachratý

DAMU. Tak som si zbalil svoj obľúbený starý písací stroj Mercedes... a vybral som sa ako hlúpy Jano do sveta. A som presvedčený, že som „neprehlúpil“.

**Bábkarskú katedru DAMU absolvovalo veľa Slovákov. Ste jedným z tých, ktorí po návrate zo štúdií v Prahe pokračovali v profesionalizovaní bábkarského umenia u nás. Kto z českej divadelnej školy vás ovplyvnil najviac?**

Jan Dvořák. A s ním celé divadlo DRÁK z najlepšieho kroftovsko-matáskovského obdobia, ktoré som, našťastie, prežil v „priamom prenose“. Samozrejme, chodievali sme na premiéry aj do plzenskej Alfy či Naivního divadla v Liberci, ale ten „kumšt“ sa predsa len robil v DRÁKU. A Jan Dvořák bol divadelník, ktorý svojím „loutkářským“ humorom dokázal nainfikovať aj to najväčšie drevo. Tak som asi od neho niečo pochytal.

**Po skončení štúdia ste pôsobili niekoľko rokov ako interný režisér v Bábkovom divadle Košice. To nedávno oslávilo 50. výročie založenia. Do jeho dramaturgie ste výrazne zasiahli modernými titulmi. Spolupracovali ste napríklad so spisovateľom Danielom Hevierom či výtvarníkom Petrom Čisárikom. Spoločne ste divákov neraz zaskočili nekonvenčnými tvorivými prístupmi. Ako si spomínate na svoje pôsobenie na tejto scéne?**

Myslím si, že je veľmi dôležité, aby si mladi herci, režiséri či dramaturgovia „odkrútili“ nejakú tú sezónu v stálom angažmá v divadle. Ja som pôsobil v Košiciach sedem rokov a na inscenácie, ktoré sme vtedy s priateľmi scénografmi, hudobníkmi a hercami vytvorili, mám



Šťastný princ. Bábkové divadlo Košice

foto: archív DÚ

ozať dobré spomienky. Samozrejme, je to tak trochu spomienkový optimizmus, lebo časy, v ktorých sme pracovali, neboli jednoduché a ani podmienky ideálne. Možno práve to nás motivovalo ísť svojou cestou – a niekedy aj „proti prúdu a proti všetkým“. Prináša to plusy i mínusy v umeleckej práci aj v osobnom živote. V každom prípade, bola to výborná skúsenosť a nič z tých čias neľutujem. Ani to, že som nakoniec z divadla odišiel.

**Ste známy spisovateľ kníh pre deti ako i dramatik a autor rozhlasových hier. Kniha, javisko a rozhlas ponúkajú rôzne výhody a obmedzenia umeleckej realizácie. Pre ktoré médium sa vám tvorí najlepšie?**

Na túto otázku neviem pravdivo odpovedať, pretože veľká väčšina mojich rozprávkových príbehov zmutovala z rozhlasovej podoby do bábkovej, činohernej a potom knižnej alebo

naopak. Takže som mal možnosť vyskúšať i špecifiká jednotlivých žánrov na tom istom príbehu. Samozrejme, často som musel podriaďovať formu a niekedy i obsah potrebám toho-ktorého média, ale nemám vyhranený názor na to, či, napríklad, jedna z mojich „klasických“ rozprávkových tém – TIK TAK je vhodnejšia pre rozhlas, bábkové divadlo, činoheru alebo pre prozaické podanie. A nedokážem posúdiť, čo sa mi písalo ľahšie. Som clovek, ktorý sa vie prispôbiť a má rád zmenu. Preto sa snažim remeselne rovnako zvládnuť písanie rozhlasového večerníčka, televízneho seriálu či činohry pre dospelého diváka. Je dosť možné, že „majstrom“ môže byť clovek iba v jednom... no rovnako platí aj to, ak sa clovek nevyvíja a nehľadá si neprebádané chodníčky, môže sa mu stať, že „skamenie“ a ostane stáť na jednom mieste. Preto tak často prebieham z jedného žánru do druhého...

rozhovor

rozhovor

## Má rozhlasová hra šancu uspieť v súboji s technickým pokrokom a novými médiami?

Dvadsať rokov som v Slovenskom rozhlase pracoval v pevnom presvedčení, viere i v nádeji, že áno. Pred rokom mi bolo povedané, že som sa mýlil a ponúkli mi prácu v inom, vraj perspektívnejšom zaradení ako v dramaturgii rozhlasových hier. Ako som už povedal, som človek, ktorý sa nebojí výziev. Vyrobil som teda elaborát, ako by som si predstavoval rozhlasový dramatický žáner v priestore internetového bludiska. Už som z rozhlasu preč vyše roka – a dodnes som od nikoho nedostal na túto víziu žiadnu odpoveď. Pochopil som, že rozhlasová hra možno má šancu uspieť, ja však v tomto čase už nie. Nevadí.

## Bábkové divadlo, knižná tvorba pre deti, rozhlas. Venujete sa umeleckým oblastiam, ktoré sú na Slovensku takpovediac na chvoste záujmu spoločnosti i umeleckých kruhov. Nedeprimuje vás to?

Deprimuje. Ale čo mi to pomôže? A často to nie je iba o nezájme, ale aj o finančnom ohodnotení vašej práce – akoby sa spisovateľ, dramatik či režisér, ktorý tvorí pre deti, mal živiť iba detskými porcami jedla, v hromadných dopravných prostriedkoch si nemusel označovať lístky a aj tie do kina že má so zľavou. No nemá... A naozaj neplatí ani to, že napísať knihu pôvodných rozprávok pre deti je o polovicu ľahšie, ako, napríklad, knihu poviedok pre dospelých. Treba však povedať, že sa pri tejto práci stretávam s množstvom výnimočných ľudí, ktorí to robia za rovnakých podmienok – a to je zasa povzbudivé, nie?

**V roku 2008 uviedlo Slovenské národné divadlo vašu hru *Kocúr na koliesko-***

## vých korčuliach. Na konci januára pripravujete pre košické Štátne divadlo inscenáciu *Štyria škriatkovia a víla*. Znamená to, že vo vašej tvorbe rozhlas a bábkové divadlo ustúpili činohernej tvorbe pre deti?

Je pravdepodobné, že vo sviatočné nedelne rána sa do éteru dostanem skôr s hrami z archívu, ako s niečím novým..., ale všetko má svoj čas. Svoju prvú rozhlasovú rozprávku som napísal skôr ako som zmaturoval, takže to je parketa, na ktorej sa po tých dvadsiatich rokoch rozhlasovej práce cítim naozaj suverénne. Rád si svoje veci po časovom odstupe vypočujem a obdivujem majstrovstvo hercov, režisérov, hudobných skladateľov či zvukových majstrov, ktorí sa na ich realizácii podieľali. Verím v návraty po špirále, takže nevylučujem, že sa práci pre rozhlas ešte niekedy budem venovať. Ani bábkarstvo som nezaviesil na kliniec, naopak, venujem sa mu ako pedagóg na VŠMU. Činoherná tvorba pre deti je rovnako zábavná a dajú sa tam robiť úžasné veci, ak si človek nájde tých „pravých“ spolupracovníkov. Odozva na Kocúra je zjavná z interaktívneho projektu „Náš kocúr“, dá sa k nej dostať na internetovej stránke SND. No a čo sa týka košických škriatkov – tí sú tesne pred premiérou, tak sa mi o tom ťažko hovorí. Môžem však povedať to, že som v Štátnom divadle Košice našiel výborne pripravených hercov, ktorí nemajú problém pracovať na rozprávkovom texte a ak nezafunguje nejaký zlý divadelný škriatok, verím, že to bude inscenácia, ktorú budú radi hrať.

**České bábkové umenie stavia na silnej lokálnej tradícii a úspechoch. Je známe po celom svete. To slovenské sa vyvíjalo v celkom odlišnej situácii**

## a na svoj širší spoločenský prelom stále čaká. Prešlo už mnoho desaťročí a povedomie o význame a atraktivite tohto umenia je dodnes konfrontované so všeobecným dešpektom, neraz i medzi divadelníkmi. V čom podľa vás tkvie základný problém týchto negatívnych postojov?

Slováci majú vrodenný dešpekt aj k iným, dá sa povedať, závažnejším veciam, ako je bábkové divadlo. Takže toto už neriešim.

## Režijne ste sa podieľali na slávnostnom vyhlásení ankety DOSKY. V nomináciách sa takmer vôbec neobjavujú inscenácie bábkových divadiel. Existuje síce ocenenie Hašterica, ktoré sa udeľovalo doposiaľ trikrát, venuje sa však len jednému tvorcovi, resp. divadelnému počinu. Nemrzí vás, že na Slovensku chýbajú relevantné a spoločensky hodnotné ocenenia pre bábkarských tvorcov a ich diela?

Popravde, už ma omrzelo „mrziť“... Verím, že sa v budúcnosti zaktivizujú naši mladí absolventi, ktorým záleží aj na spoločenskom ohodnotení ich práce – a že sa im podarí tieto bariéry prelomiť.

**Pôsobíte ako pedagóg na Katedre bábkarskej tvorby VŠMU. Podieľali ste sa na profesijnom formovaní niekoľkých generácií umelcov. Talent mnohých po skončení štúdií skorodoval v (ne) kultúrnej mizérii našej krajiny. Napriek úskaliam profesionálnej umeleckej dráhy sa mnohým absolventom podarilo získať cenné úspechy doma i v zahraničí. Je u nás dostatočný priestor pre ich uplatnenie?**

Určite nie je, a pritom by mohol byť. Je to škoda, že, napríklad, naši absolventi nenašli prácu v košickom Bábkovom divadle, aj keď o to mali záujem. Je mi jasné, že niektorí poslucháči si našu katedru vybrali iba „z núdze“, a že nie sú „ortodoxní bábkari“. Takým potom ani nie je ľúto, ak si nájdu zamestnanie v nejakej reklamnej agentúre či inde. Ale ak je niekto talentovaný bábkár a nemá sa kde realizovať, je to naozaj veľká škoda.

## Ak by ste mali čarovný prúťik, čo by ste zmenili v kultúrnej oblasti u nás?

Vyšibal by som ním celú našu kultúrnu obec! (Vtip) Teraz vážne. Neverím na zázračné prúťiky, aj keď som, takpovediac, rozprávkar na celý životný úväzok. Veci sa dajú zmeniť len cieľavedomou nekompromisnou prácou talentovaných ľudí... A problém je v tom, že oni sa pri tej práci tak vyčerpajú, že ich potom začnú „riadiť“ tí z opačného konca spektra. A tak to ide stále dookola.

## Vaša tvorba je úzko spätá s rozprávkou. Skutočný život je však vo svojej podstate trpký. Veríte na šťastné konce?

Bol som vychovávaný vo viere, že dobrý koniec si človek musí zaslúžiť. Nie je „nárokovateľný“ len tak prenič-zanič. V rozhovoroch som často odpovedal na podobné otázky. Niekedy som sa im vyhol tvrdením, že som „optimista v čiernom“. Teraz neviem, ako by som z tejto otázky „vykĺzol“ tak, aby som nepovedal úplný opak. Mám takú skúsenosť, že len čo sa niečo šťastne skončí, začne sa niečo veľmi nešťastné. No keby to tak nebolo, o čom by sme my, dramatici a spisovatelia, písali?

JURAJ HUBINÁK

**Prof. Ján Uličiansky** (1955), autor rozhlasových a televíznych hier, režisér, dramaturg, dramatik, spisovateľ, pedagóg. Narodil sa v Bratislave, no mladosť strávil v Košiciach, kde roku 1975 zmaturoval. V rokoch 1975 – 1979 študoval bábkarskú réžiu a dramaturgiu na Divadelnej fakulte Akadémie múzických umení v Prahe. Po skončení štúdií nastúpil ako režisér do Bábkového divadla v Košiciach, kde sa podieľal na vzniku mnohých významných inscenácií. V rokoch 1986 – 1988 bol v slobodnom povolaní. V rokoch 1988 – 2008 pracoval ako dramaturg, resp. šéfdramaturg Dramaturgie hier pre deti a mládež Slovenského rozhlasu v Bratislave. Od roku 1991 pôsobí ako pedagóg na Bábkarskej katedre Divadelnej fakulty Vysokiej školy múzických umení. Je držiteľom mnohých domácich i zahraničných ocenení za divadelnú, rozhlasovú a literárnu tvorbu, napr. Čestná listina IBBY (The International Board on Books for Young People) za knihu *Snehuliacke ostrovy* (1991) a za knihu *Pán Prváčik* (2004), Cena Trojruža za tvorbu pre deti a mládež (1998), Certifikát za nomináciu na Cenu H. Ch. Andersena (2004).

## Výber z tvorby

R é ž i e :

Bábkové divadlo Košice, V. Provazníková: *Dlhý, Široký a Bystrozraký* (1979)  
Divadlo J. Záborského - Súbor pre deti a mládež so sídlom v Spišskej Novej Vsi, J. Uličiansky: *Tik Tak* (1981)  
Bábkové divadlo Košice, K. Ondrejka – J. Uličiansky: *Zlatý vábnik* (1982)  
Bábkové divadlo Košice, J. Milčák: *Hudci* (1983)  
Bábkové divadlo Košice, J.B. Barrie: *Peter Pan* (1984)  
Bábkové divadlo Košice, J. Uličiansky: *Radúz a Ľudmila* (1984)  
Bábkové divadlo Košice, D. Hevier: *Krajina Zázračno* (1985)

Bábkové divadlo Košice, O. Wilde - O. Sliacky: *Šťastný princ* (1986)  
Bábkové divadlo Košice, J. Uličiansky: *GOLEGO* (1986)  
Bábkové divadlo Košice, J. Uličiansky: *Peter Klúčik* (1996)  
Divadlo Andreja Bagara v Nitre, J. Uličiansky: *Veveričky* (2007)  
Slovenské národné divadlo, J. Uličiansky: *Kocúr na kolieskových korčuliach* (2008)  
Štátne divadlo Košice, J. Uličiansky: *Štyria škriatkovia a víla* (2010)  
R o z h l a s o v é h r y :

*Aťa a jej priatelia* (1974), *Tik Tak* (1976), *Úplne malá balada* (1976), *Väčšia polovica lásky* (1978), *Golego* (1984), *Krtko* (1986), *Tretie zakončenie* (1987), *Peter Klúčik* (1991), *Hrdinovia siedmich morí* (1996), *Nedeľa* (1999), *Čarovná chvíľa* (2001), *Oriešková rozprávka* (2002), *Prípad hrášok* (2003), *Grécky cyklus* (2004), *Ústa pravdy* (2006)

B á b k o v é h r y :

*Čary Máry Fuk* (1978), *Tik Tak* (1980), *Janko Pipora* (1983), *Radúz a Ľudmila* (1984), *Bohatier Kremienok* (1986), *Peter Klúčik* (1996), *Prípad hrášok* (2004)  
D i v a d e l n é h r y :  
*Alergia* (1995), *Peter Pan* (2004), *Veveričky* (2007), *Kocúr na kolieskových korčuliach* (2008), *Štyria škriatkovia a víla* (2010)

L i t e r á r n a t v o r b a :

*Hádanky* (1980), *Adelka Zvončeková* (1981), *Nedeľa* (1987), *Snehuliacke ostrovy* (1990), *Máme Emu* (1993), *Veverička Veronka* (1996, 2008 pod názvom *Veveričky*), *Drak Plamienok* (2000), *Pán Prváčik* (2002), *Podivuhodné príbehy siedmich morí* (2003), *Čarovný chlapec* (2005), *Kocúr na kolieskových korčuliach* (2006), *Rozprávky z palety. Osem farebných príbehov* (2007, spolu s P. Palikom), *Malá princezná* (2009), *Štyria škriatkovia a víla* (2009)

# Dva brehy bez mostov

recenzie

Dráma Aloisa a Viléma Mrštíkovicov *Mariša* patrí k profilovým dielam plodnej epochy českej realistickej dramatiky z dedinského prostredia, ktorá sa rodila v posledných desaťročiach 19. storočia. V českom divadle zohrávalo toto dielo zvlášť významnú úlohu. Českí divadelníci sa k hre systematicky vracali a ich stvárnenia odzrkadľovali mnohé z dôležitých vývojových tendencií českého herectva, českej divadelnej réžie, ba aj českého divadelného výtvarníctva. Česká realistická drámatika z dedinského prostredia bývala blízka aj slovenským divadelníkom.

Je však prekvapivé, že slovenskí profesionálni divadelníci práve *Marišu* veľmi dlho, doslova celé desaťročia, ignorovali. Ak sa to dá vysvetliť tým, že v prvých desaťročiach existencie slovenského profesionálneho divadla uvádzali *Marišu* v origináli českí divadelníci pôsobiaci

Juraja Svobodu v martinskom Divadle Slovenského národného povstania vošli do zlatého fondu nielen obidvoch súborov, ale do slovenského činoherného divadla vôbec. Kvantitou nevelkú, ale tvorivo pozitívnu bilanciu napokon doplnila dávnejšia pohostinská réžia Jana

Antonína Pitínského v nitrianskom Divadle Andreja Bagara v roku 2003.

Činohra SND v jubilejnom – 90. roku svojej existencie preukázala cit pre rešpektovaniu tradíciu, keď popri Hviezdoslavovej tragédii *Herodes a Herodias* zaradila do repertoáru aj *Marišu* bratov Mrštíkovicov.

Ved' po uvedení Smetanovej *Hubičky* práve touto hrou novozaložené SND začínalo v marci 1920 v dost' komplikovanej situácii svoju činnosť. Správne je aj to, že najnovšia inscenácia *Mariše* sa uvádza v historickej budove SND. Ved' všetko, čo súvisí so slovenským profesionálnym divadlom, sa začalo práve v nej a s ňou sa spájajú aj najvýznamnejšie kapitoly slovenského činoherného umenia. Menej radostné

už je, že ani jedna z uvádzaných reprezentačných klasických hier neskončila s jednoznačne plnohodnotným výsledkom a ich inscenácie zastali, najmä v herectve, na ťažko prijateľných rázcestiach.

Na inscenáciu *Mariše* si Činohra SND pozvala českého režiséra Jana Antonína Pitínského. Jeho stretnutie s dielom bratov Mrštíkovicov, rovnako ako početné stretnutia ďalšieho českého režiséra, Vladimíra Morávka s týmto dielom dokazujú živé inšpirácie a vskutku prekvapivé možnosti, ktoré ponúka na prvý pohľad tradičná, klasickým realistickým kánonom zodpovedajúca hra. Obidvaja režiséri (a nielen oni) vynachádzavo odhaľujú pri zbežnom pohľade netušenú vrstvosť hry. Odvážne v nej sondujú a nič nenaznačuje, že by narážali na dno definitívne vyčerpaných možností. Pitínského najnovšie stvárnenie *Mariše* opätovne potvrdilo, čím literárno-dramatické dielo Mrštíkovicov prekračuje dobové podmienenosti obdobia realizmu a smeruje k nadčasovej výpovedi. Okrem témy násilia a manipulácie to platí aj o hlbokom psychologickom prekreslení dramatických postáv, vzťahov a výstižných ťažiskových dramatických situácií, ale aj o takpo-



Mariša. I. Timková, T. Pauhofová, E. Vašáryová

foto: C. Bachratý

vediac zhrňujúcich, jednako však vynikajúco individualizovaných charakterových typoch. Podnety k modernejším interpretáciám sa však ukazujú aj v iných súvislostiach vzniku hry. Napríklad v tom, že česká realistická drámatika z dedinského prostredia v úsilí o autenticitu integrovala do diel aj folklórne prvky nielen ako kolorit, ale aj ako výraz istých kulturologických a antropologických súvislostí. Napokon sa javí paradoxné, že literárno-dramatická kompozícia *Mariše* nevznikala ideálne, v jednotnom, kompaktnom kompozičnom geste. Prítomnosť dvoch autorských subjektov, postupné skladanie, ale aj prepracovanie niektorých častí a dejstiev, teda istý náznak uvoľňovania kompaktnej dramatickej štruktúry, sa v súčasnom divadle zdajú ako prednosť. Ukázali to Moráv-

kove inscenácie (najmä v brnianskom Divadle Husa na provázku) a dostatočne to potvrdzuje aj Pitínského inscenácia v Činohre SND, opierajúca sa o nemalé možnosti moderného štylizovaného divadla pripomínajúceho niektoré znaky postmoderny.

Jan Antonín Pitínský prišiel do Bratislavy s dobre premyslenou divadelnou koncepciou stvárnenia *Mariše*. Premyslenou však z hľadiska dramaturgicko-režijnej interpretácie a tvárnych prostriedkov mimohereckých. Zrejme si vynikajúco porozumel s autorom hudby (Vladimír Franz), s choreografickými a pohybovými spolupracovníkmi (Gustave Kyselica a Manuel Brouk), s kostýmovou výtvarníčkou (Zuzana Štefunková) a do istej miery aj so scénografom (Tomáš Rusín). S nimi mode-

loval básnický, spektakulárny divadelný tvar založený na vysoko štylizovanom hudobno-pohybovom využívaní a bohatom modernom rozpracovaní pôvodných folklórnych východísk a prvkov prevzatých zo života a praxe dedinského spoločenstva a z jeho mnohotvárného zvykoslovia. V pohľade na život dediny a dedinského človeka Pitínský neobchádza tému násilia a manipulácie. K nej pridáva aj tému necitlivého sebeckého a ľahostajného zvykoslovia. V pohľade na život dediny a dedinského človeka Pitínský neobchádza tému násilia a manipulácie. K nej pridáva aj tému necitlivého sebeckého a ľahostajného zvykoslovia. Zdá sa však, že dominuje takpovediac feminizmu sa dotýkajúca téma nadradenosti mužov a podriadenosti žien. A na ňu sa Pitínský pozerá dosť nefeministicky. Ženám a pravdaže mužom takýto stav vyhovuje. Hlboko vžitý konzervatívne modely vzťahov berú ako prirodzené a nebúria sa proti nim. Ani Ma-

„Jan Antonín Pitínský prišiel do Bratislavy s dobre premyslenou divadelnou koncepciou stvárnenia *Mariše*. Premyslenou však z hľadiska dramaturgicko-režijnej interpretácie a tvárnych prostriedkov mimohereckých.“

na Slovensku, je zarážajúce, že po vojne, a najmä v 50. rokoch, keď sa uvádzanie slovenskej a českej klasiky doslova nariaďovalo, *Marišu* reprezentovala jedna bezvýznamná inscenácia v bývalom Dedinskom divadle. Dlh sa citeľne vyrovnal až dvoma inscenáciami z roku 1983.

Pohostinské réžie Vladimíra Strniska v Činohre SND (bola to režisérova prvá inscenácia na reprezentačnej scéne) a skúseného režiséra

recenzie

^^^

7

6



Mariša. T. Pauhofová

foto: C. Bachratý

rišina vzbura nemá principiálnu povahu. Je skôr výsledkom individuálne a emocionálne vzbúknutého nenávisťného odporu. Pitínský v rozsiahlych choreografických partiách dedinských dievčat a mládencov – regrútov rozkrýva a doslova analyzuje tento stav. Robí to expresívne štylizovanými prostriedkami, pretože ich hlbší význam je zašifrovaný v obrazových spojeniach a analógiách, ktoré sa neraz až surrealistickým spôsobom prebývajú do hĺbky sociálno-psychologického podvedomia. Takéto interpretačné postupy sa dali odčítať z viacerých ťažiskových choreografických výstupov inscenácie. Predviedol ich už úvodný obraz piatich dedinských dievčat sediacich

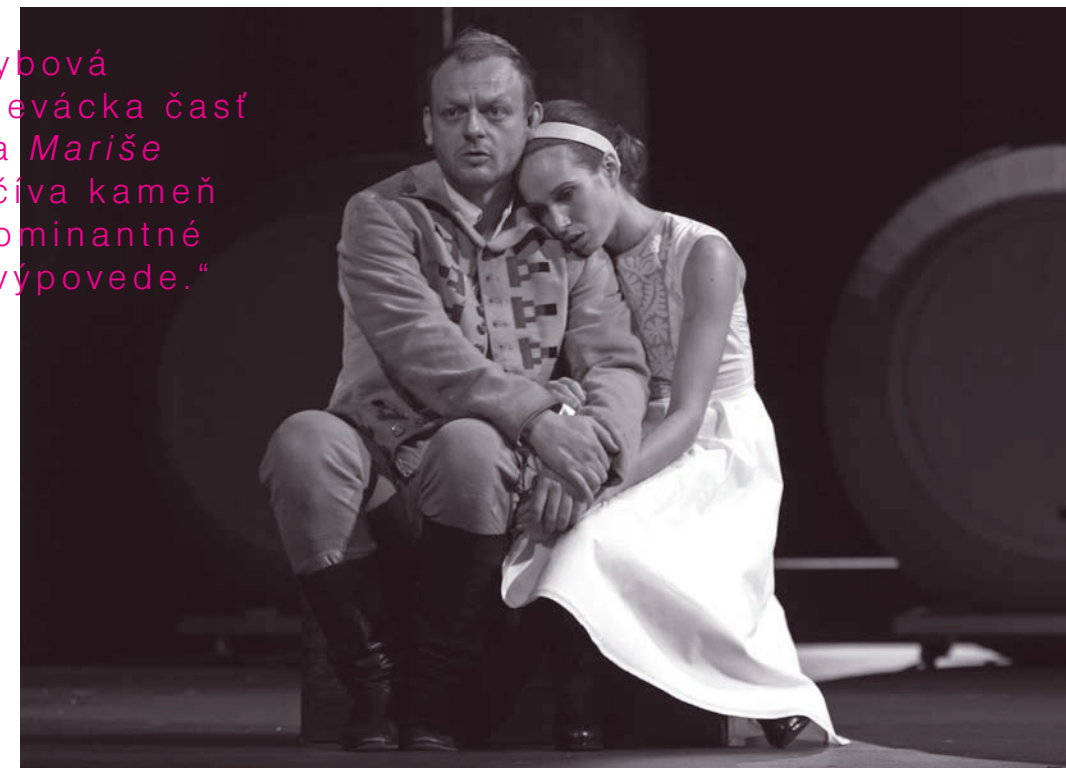
pred začiatkom predstavenia na okrajoch lóží nad zakrytým orchestriskom. Individualizované pohybové kreácie komponované z mechanických, takmer strojových bezmyšlienkovitých prvkov, ktoré rozvíja na prosce- niovej ploche každá z nich, v konečnom dôsledku evokujú uzavretý, vyprázdnený svet, zotrvačne a bezcieľne sa pohybujúci časom. Do takéhoto mŕtveho a prázdneho ženského sveta vtrhne päťica dedinských mládencov – regrútov s počernejšími tvármi vzbudzujúcich dojem pokúšajúcich diablov. Ich tanečné kreácie sú rovnako strojové a mechanické, jednako však prinášajú energickejšie oživenie, pri ktorom sa viditeľnejšie zaktivizuje aj

jednotvárne fádny ženský svet. Mužská energia a sila sa manifestuje v ďalšom ťažiskovom choreograficko-pohybovom obraze v krčme, kde sa podľa autorov hry predáva aj mäso. (Režisér si veľmi dobre prečítal scénické poznámky Mrštíkovcov k tretiemu dejstvu, kde pripomínajú prítomnosť „reznického tovaryše Pavla“, ktorý inak do deja nezasahuje.) Z úzadia scény sa ozvú ohlušujúce, rytmicky skomponované údery mäsiarskych sekier, ktorými do pása vyzlečení tovariši – regrúti – diablici pri mäsiarskych stoloch porciujú a spracúvajú mäso. Rytmický a zvukový efekt završený analogickou choreografickou scénou pripomína skôr drsný svet chlupskej energie a sily, tak, ako to robí aj úvodné dejstvo situované do veľkej vínnej pivnice zámožného Lízala. V nej sú, ako to býva vo vínnych „pivniciach – sklepoch – búdach“ moravsko-slovenského pomedzia, v rade popri sebe ležato umiestnené vínné sudy. Ich otvory prerazia a zo sudov do svojej dynamickej pohybovo-choreografickej kreácie vyskočia regrúti – diablici. Lyrickejší charakter majú choreograficko-pohybové kreácie päťice dedinských dievčat. Ich pohyb a spev sa objavujú v kľúčových situáciách hrdinky najmä vtedy, keď treba aj neradostnú skutočnosť prekryť slávnostnými tradičnými ceremóniami a rituálmi. Dramatickejším spôsobom vypovedá pohybovo spomalený, akoby snový posledný choreografický obraz po definitívnom skončení hrdinkinej drámy, po tom, ako sa rozhodla svojho nemilovaného (a jednoznačne aj nenávideného) muža otráviť. Dievčatá sa objavia bez rúk. Namiesto nich z nadýchaných skladaných rukávov (ako ich vídavame v honosných krojoch prevažne juhovýchodnej Moravy) trčia rovné laty či palice, ktoré obmedzujú a sťažujú slobodnejší

„Choreograficko-pohybová a teda aj hudobno-spevácka časť Pitínského stvárnenia *Mariše* v SND – a v tom spočíva kameň jej úrazu – zaujala dominantné ťažisko inscenačnej výpovede.“

pohyb. Obraz môže pripomínať ukrižovanie. Oveľa bližšie však má ku grotesknejšiemu vyznaniu analógie s neživou, mechanicky sa pohybujúcou figúrou strašiaka, ktorým sa v záhradách a na poliach plašia dobiedzavé vrabce a iné vtáky.

Choreograficko-pohybová a teda aj hudobno-spevácka časť Pitínského stvárnenia *Mariše* v SND – a v tom spočíva kameň jej úrazu – zaujala dominantné ťažisko inscenačnej výpovede. Zaujalo v nej mnohé pozoruhodné. Napríklad to, ako sa režisér zbavil presily sociologizujúcej, majetkovo-triednej, preťažene psychologizujúcej a naturalisticko-popisnej záťaže a ako sa pozeral na tradičný konzervativizmus dedinského spoločenstva (a zrejme nielen dedinského) z iného uhla pohľadu, modernejšími a básnickejšie obdarenými očami. Pitínského rozkrývanie tradičného modelu sa opiera nielen o protiklad bohatých a chudobných, ale predovšetkým o protiklad rodový, teda o protiklad sveta mužov a sveta žien. Tu sú tradičné pohľady a tradičné rozdelenia uložené najhlbšie a pretrvávajú od dávna. Muž je dominantný, silný, energický, určujúci a dramatický, žena element podriadený, slabší, uznávajúci presilu, žetateľne pasívny a priemerne lyrický. V prastarom videní a cítení je však uložená ešte jedna odveká skúsenosť: Jeden aj druhý svet vytvárajú jednotu,



Mariša. L. Kostelný a T. Pauhofová

foto: C. Bachratý

ťažko ich vnímať oddelene a aj najnútornejší cíp ženského sveta bez mužského elementu ostáva nenaplnený.

Popri hudbe a choreografii si režisér našiel vynikajúcu spolupracovníčku v kostýmovej výtvarníčke Zuzane Štefunkovej. Pochopila a rozvinula režisérovo úsilie o divadlo modernej výrazovej invencie a odvážnych obrazových spojení vo farebnej, najmä však tvarovej, folkloristickej a vari aj historickej a módnjej koláži kostýmov. Zaujali inšpirácie z moravského kraja, ale aj kroj tvarovo a svojráznymi pokrývkami hlavy silne pripomínajúci etnografickú oblasť Tekova. V kostýmoch dramatických postáv nadýchaný, mladistvý,

priam módný až mondénny kostým z ľahkého skladaného materiálu, v akom sa po svadbe objavila už „bohatá“ a zrejme aj trochu ľahkomyselná a márnivá Mariša, predstavoval mierne frapujúcu, ale stále prijateľnú krajnosť. V ostatných kostýmoch výtvarníčka veľmi dobre volila medzi viacerými inšpiratívnymi a charakterotvornými východiskami. Netradične pôsobila tiež scéna Tomáša Rusa. Vzhľadom na komornú úpravu príbehu pôsobila možno až priveľmi monumentálne a rozľahlo. Okrem lízalskej vínnej pivnice sa netradične, dnešnej podobe priblížilo stvárnienie krčmy. Pripomínala súčasný lokál najnižšej cenovej skupiny, kde sa aj pivo pije iba

„na stojáka“. Všetko to charakterizuje úpadok takpovediac kultúrny a duchovný, ktorý zakrývajú už iba silno zakorenené rituály.

Režisér Jan Antonín Pitínský mal jednotlivé interpretácie a tvárne vrstvy svojej inscenácie dobre premyslené. Žiaľ, s výnimkou tej, ktorá sa označuje v činohernom divadle za najdôležitejšiu – s výnimkou herectva. Priepasť, ktorá sa rozjavná medzi herectvom a ostatnými inscenačnými časťami, bola taká veľká a zásadná, že obidve nesúrodé a vzájomne takmer neprepojené polovice pripomínali po celý čas dva brehy tej istej rieky. S výnimkou kreácie titulnej hrdinky sa nedali medzi nimi nájsť dostatočné premostenia, už ani nehovoriac o vzájomnom podporovaní a umocňovaní. Režisér si navyše zvolil striktnú komornú úpravu hry od Vladimíra Strniska, ktorá rátala s hlbinným a analytickým psychologickým napínaním javiskovej realizácie. Aj v konfrontácii s tým sa mohli zdať pohybové aj choreografické časti Pitínskeho inscenácie zbytočne a jednostranne predimenzované aj napriek tomu, že z hľadiska divadelnej reči prinášali na javisko Činohry SND niečo zgruntu nové. Najhlbší problém inscenácie totiž tkvel v úrovni herectva a hereckej práce, v tvorivosti či vlastne netvorivosti hereckej interpretácie. Nepamätáme si, že by sa na nás z javiska reprezentačnej scény SND valila udúšajúca herecká rutina v toľkej miere, hoci priznáme, že mala primeraný štandard a technické vybavenie. V inscenácii sa priam hriechne zapotrešili viaceré vhodné herecké príležitosti, ktoré otvárajú nové možnosti a perspektívy a potvrdzujú neraz neľahký typový a charakterový herecký prechod spojený s tvorivým, najmä však životným či vekovým dozrievaním hereckej osobnosti. Za také by sme mohli

označiť dramatické osoby Lízala, Lízalky, Vávru i Strouhalky. V hereckom štandarde, ba v rutinejšej šablóne sa však nič podobné povšimnutiahodné a vývinovo cenné neudialo. Herci okrem ojedinelých výnimiek skôr nezaújato a mechanicky splňali režisérove požiadavky. Cítili sme to aj u takej veľkej umeleckej autority, akou je Emília Vašáryová (Lízalka), aj u herečky mimoriadne veľkej vnútornej energie Ingrid Timkovej (Strouhalka). Marián Geišberg spočiatku zaujímavejšie naznačoval postavenie spoločenského „námanda“ Vávru. Dramatizmus jeho ďalšieho vývinu a premien však ostal skôr v slovách, čo možno povedať aj o vyznení až priveľmi jednoduchej kreácie Lízala v stvárnení Jána Kronera. Suverénnejší dojem z druhej premiéry súvisel najmä s tým, že herci pridávali na hlasovej intenzite. Bohatšie a plastickejšie, zaujímavejšie dramatické charaktery sa neukázali. Spoľahlivý výkon v netradičnom videní (neubiedenej) horáčky, ktorá sa v mužskej spoločnosti cíti tiež veľmi dobre, realizovala Soňa Valentová. Príležitosť v postave Mariše nepremárnila Táňa Pauhofová. Pochopila, prečo režisér obsadil práve ju a výklad ešte nezrelej, v rozpuku dievčerstva sa ocitajúcej hrdinky realizovala s hlbokým vnútorným nasadením. Pauhofovej hrdinka veľa nerozmyšľala o pôvode a príčinách otcovho konania. Potom, čo si presadil mužskú a patriarchálnu moc, ním priam opovrhne. Jej vzdor a vzburu provokuje úplná emocionálna väzba na Francka. A inscenácia nepokryte naznačuje, že má aj silnú erotickú, či dokonca sexuálnu motiváciu, ako naznačuje aj to, že Mariša sa tejto hlbokoj naviazanosti nezbaví, a nechce zbaviť ani v neželanom a nanútenom manželstve. Z nenaplneného vzťahu s Franckom a pokazeného života s nechceným

mužom vyrastá aj hrdinkina ľahostajnosť, ba necitlivosť vrcholiaca v geste vyprovokovanej pomsty a osobného vzdoru proti vlastnému osudu. V Pauhofovej energickom, ale aj krehkom dievčenskom type sa postupne zjavovali hlbšie rezonujúce dramatické tóny. Pre tie, najmä v záverečných scénach, akoby krehká herečka nemala ešte dost vypestovanej fyzickej a hlasovej kondície. Televízia a bulvárna tlač už stihli vypestovať dokonca i pre SND viaceré sexsymboly. Ukázala sa však povšimnutiahodná skutočnosť, že sama si k Pauhofovej Mariši nedokázala vypestovať ideálneho Francka. Ľuboš Kostelný ho zahral s mimoriadne pohotovou rutinou ako vyzretého, ostrieľaného a po všetkých stránkach zbehlého a mimoriadne skúseného muža, ktorý je od detsko-dievčenskej Mariše o riadnu generáciu starší. Práve tento nezvyklý, nesúrodý, ale s vnútornou presvedčivosťou zahraný vzťah dôležitého životného zasnávaného zaujal ako interpretačná a ojedinelá herecká zaujímavosť inscenácie. Konvenčnejšie pôsobila dvojica mladých, krásnych, lyrických zaľúbencov v kombinácii Pauhofovej Mariše a mladého hosťujúceho Juraja Loja. Ako poslucháč VŠMU ukázal svoje predpoklady už v nitrianskom Divadle Andreja Bagara. Nemusíme mať veľa fantázie, aby sme si predstavili, v akej zložitej situácii sa v prípade tohto pohostinského vystúpenia nachádzal, ale náročný zástož zvládol na úrovni. Ťažko z druhej strany javiska hľadať príčiny nezavŕšenosti výsledku a hereckej rozpornosti „reprezentačno-jubilejnej“ inscenácie *Mariše*, navyše, ak na verejnosť presakovali správy, že sa vyskytli vážne problémy a hosťujúci režisér režíroval aj z nemocničného lôžka. Inscenácia naozaj nesie viaceré znaky nedopracovanosti. Scéna z prvého dejstva, keď sa Mariša a Fran-

cek na seba vrhajú a vo vášnivom erotickom ošiali pokračujú aj na zemi pred očami dediny a rodiny, ktorá sa pokrytecky a puritánsky z celých síl namáha, aby ich od seba odtrhla, musí mať riadne presvedčivú a autentickú atmosféru, aby neskončila povrchnou groteskou. Prijatť možno ešte sošné riešenie dialógu Lízala a vydatej Mariše (Mariša spolu s dievčenskou skupinou nezaujato vyšívava veľký záves, ktorý ju oddeľuje od otca; s ním komunikuje rovnako nezaujato, „cez zuby“). Rovnako sošné riešenie záverečných scén pôsobí už dojmom čirej „nahodenosti“. Dramatizmus zakončenia ostáva výlučne v slovách a intonácii a celková redukováca statickosť obrazu dokonca sťažuje menej zorientovanému divákovi vnímanie základných faktov dramatického rozuzlenia. Vy-nára sa teda otázka: Prečo činohra pustila nedohotovený a herecky nereprezentačný tvar a neodsunula čas premiéry? Naporúdzia je iste záplava dôvodov a výhovoriek.

Nevedno, s akými predstavami o herectve v inscenácii prišiel hosťujúci režisér do SND. No v situácii, v akej sa z premnohých dôvodov už dlhú dobu ocitá herectvo reprezentačnej činohry, nemôžeme dôverovať ani postojom samotného hereckého súboru. Okrem spomenutých výnimiek nemožno dať ruku do ohňa, že bol v tomto prípade dost variabilný, tvárny, ochotný a najmä otvorený novým, netradičným a nevyskúšaným postupom, či preukazuje dost porozumenia pre to, čím búra navŕšené, zabehané a predovšetkým pohodlné šablóny. Vedť už viac ráz prenikli signály, že práca v SND je vlastne záťažou, ku ktorej sa odsakuje, ba aj také, že na prácu v SND si treba zarobiť, aby sme nedajbože neumreli hladom. Nemožno tiež nepripomenúť, že Činohre SND už dlho chýba skutočná, ana-



Mariša. Ľ. Kostelný a S. Valentová - Hasprová

foto: C. Bachratý

lytická kritická reflexia a kritické hodnotenie práce a výsledkov. Navyše sa potvrdilo, že ak si niekto vnútri celého organizmu dovolí povedať svoj názor a dovolí si nazerať na veci aj kriticky, slovom, ak sa niekto opováži narušiť priam vyarendované stojaté vody a rokmi posilňované opevnenia, potom sa rozpúta hystéria nevidaných rozmerov. Rovnako nevedno, prečo režisér v závere inscenácie citoval krátky moment z televízneho záznamu Strniskovej inscenácie *Mariše* z roku 1983. Poslúžil však v jednom. Uvedomili sme si, že vynikajúce herecké majstrovstvo predchádzajúcich, starších hereckých generácií, výdatne formované aktívnymi režiséorskými podnetmi, je nateraz v jubilejnom, 90. roku a zrejme

aj v blízkej budúcnosti našej reprezentačnej scény jednoducho nedostižné. Pravda, takáto situácia nevzniká zo dňa na deň.

**JÁN JABORNÍK**  
teatrológ a divadelný historik

**Alois a Vilém Mrštíkovi: Mariša**  
Preklad a úprava V. Strnisko, réžia J. A. Pitínský, dramaturgia M. Porubjak, scéna T. Rusín, kostýmy Z. Štefunková – Rusínová, hudba V. Franz, hrajú T. Pauhofová, J. Kroner a. h., E. Vašáryová, I. Kuxová, M. Geišberg, Ľ. Kostelný / J. Loj a. h., S. Valentová – Hasprová, I. Timková, V. Obšil / R. Stanke atď.  
Premiéra 4. a 8. decembra 2009  
v historickej budove SND

# Nora alebo dom veveričiek

**Drámy Henrika Ibsena v čase svojho vzniku spôsobili ne jeden škandál. Ibsen búral ilúzie meštianskej spoločnosti o biedermeierovskej rodinnej idyle. Demaskoval, odokryl, zobrazil rozkladajúcu sa základnú bunku spoločnosti v celej jej nefunkčnosti. Jeho dramatické postavy, ženy i muži prežívajú vo falošných vzťahoch, zväzovaní konvenciami a očakávaniami okolia.**

Ibsenova *Nora* (hra sa uvádza vo viacerých prekladoch ako *Domov bábkik*, *Domov bábok*, *Bábkový dom*, *Dom pre bábkiky* a ďalšie) je o žene, ktorá sa rozhodne opustiť rodinu, pretože pre manžela je len bábikou, či dokon-

**„V aktuálnej sezóne Košičania poskytujú značný priestor mladým absolventom divadelných škôl. V prípade inscenácie Ibsenovej drámy sa im dôvera vrátila. Nora je dobrým, premysleným divadlom.“**

ca bábkou, ktorá koná vždy len tak, ako si on praje. Režisérka inscenácie v Štátnom divadle Košice Anna Petrželková a dramaturgička Miriam Kičiňová však vzťahy v hre interpretovali sčasti odlišne. V košickej inscenácii nie je Nora len trpiteľkou, obeťou nedôvery manžela, ktorý ju vníma ako dieťa, ktoré môže vychovávať a prízvukovať mu dôležitosť cti a morálky. Nora je tu aktívnou súčasťou pretvárania, sama si je vedomá svojich dvoch tvári a aktívne ich využíva. Darmo, kvalitu vzťahu určujú vždy dvaja.

Text v novom preklade Milana Žitného podrobili autorky inscenácie úprave. Predovšetkým ho zhtnuli a venovali sa i menším, no zásadným úpravám: Noru manžel nežne (i keď viac zo zvyku) oslovuje Škovránok. V košickej inscenácii jej hovorí Veverička. Veverica sa stala motívom, ktorý použila i výtvarníčka na Norin kostým. Symbol Vianoc – formička na pečenie medovníkov v tvare veverice – sa stala logom inscenácie, objavuje sa na plagáte a bulletine.

## Veveričí horor

Tvorkyne v bulletine prirovnávajú Ibsenovu drámu k hororu. Príbeh rodiny Helmerovcov vidia ako horor o rozpade rodiny. Strašidelnosť dosahujú cielene. Jedným z princípov je symbolické narastanie a zmenšovanie – trblietavý vianočný stromček sa počas inscenácie zväčšuje, na konci prerastá celú scénu, vrchol ozrutného stromu bliká spoza kulis. Na druhej strane, biela lopta predstavujúca dieťa Helmerovcov sa zmenšuje. Príbeh rozpadu

vzťahu Torvalda a Nory je najmä hororom pre ich dieťa, pre neho sa vianočný stromček – symbol pokoja a rodinnej pohody, stáva každým dňom ozrutnejší.

Ďalším z prepracovaných princípov inscenácie navodzujúcich hororovú atmosféru je zdôraznenie momentu, keď niektorá z postáv použije poštovú schránku. List je zastúpený snehom. Vo chvíli, keď Rank vhodí do schránky vizitku s krížikom, aby Nore oznámil, že zomiera a keď Krogstad hodí do schránky list pre Helmera, z ktorého sa on potom dozvedá o Norinom tajomstve a falošnom podpise, spustí sa hlasná hudba, snehostroj a herecký prejav je vypätejší. Rovnako i v závere, keď Krogstad vkladá do schránky zmenku, ktorú Nore vracia, začne snežiť. Torvald vtedy naberá do dlaní sneh a „číta“ z neho.

Hororovo pôsobí i hudba Vladislava Šarišského, v ktorej využil najmä temný klavírný motív. Také sú i svetelné zmeny a zvukové dotvorenie niektorých akcií, ako napríklad vstup do miestnosti, prichádzajúce kroky. Režisérka pracovala tiež s motívom rozbíjania taniera – symbolom vygradovania hádky, keď „lietajú taniere“, ale aj ako symbolom rozbitia, rozpadu.

## Zvieratá v nore

Každá z postáv má svoju pravú tvár a pretváranie. Herci tento princíp zvládli dobre. Vedeli polohy svojich postáv odlišiť. Pri pretváraní používali rečový a gestikulačný afekt, vypäté situácie hrali prirodzenejšie. Väčšina postáv má zvierací základ. Nora je ako rozkošná veverička, Lindeová ako líška, Rank má vlčie črty.

Peter Čižmár v úlohe Torvalda hrá manžela – rutinéra. Jeho prejav je chladný, drobné nežnosti sú skôr predstierané. Prítomnosť jeho ženy ho obťažuje, emócie prejaví len vtedy, keď sa jeho manželka môže na verejnosti predviesť ako výborná tanečnica. Čižmárov herecký prejav je dynamický – aj to robí z jeho Torvalda muža, ktorý nemá ani čas všimnúť si, že sa mu rodina rozpadá priamo pod rukami. Alena Ďuránová výborne zvláda rolu vnútorne rozochvenej, citovo rozvibrovanej ženy. Od začiatku vnímame jej zúfalstvo, ktoré sa snaží prekryť veselosťou. Na rozpochybovanie používa tanečné prvky. (Inscenáciou sa ťahne motív tanca – tarantely, ktorý Nora so svojim manželom tancovali, a ktorý má opäť predviesť na maškarnom plese.) Ďuránová je sústredená, jej Nora je plastická so spektrom emócií, žena dnešných dní. Vraví: „Toto sú prvé Vianoce, keď nemusíme šetriť. Nie je to úžasné – žiť a mať kopy peňazí?“ sputuje sa, no my vieme, že to nie je to, čo v tej chvíli skutočne hýbe jej myšlienkami.

Aj pani Lindeová má dve tváre. Prezentuje sa ako spokojná žena, no pravdou je, že nie je šťastná. Postavu alternujú dve herečky: Kým Katarína Šafaříková je plastickejšia – v jej Lindeovej sa zračí viac citu a pochopenia pre Noru, Katarína Horňáková hrá sebavedomejšiu, viac negatívnu postavu – kladie dôraz na



Nora. A. Ďuránová a P. Čižmár

foto: J. Marčinský

afektovaný prejav, neúprimnosť i klebetnosť pani Lindeovej.

Peter Cibula hrá Doktora Ranka ako „svižného“ vlka. Vyje, kňučí, čuchá. Dynamicky vchádza do miestnosti, má prudké pohyby. K Nore prechováva hlbšie city. Spájajú ich myšlienky na smrť. Jedine Nore sa Rank zdôverí, že je smrteľne chorý.

Krogstada stvárnjuje Stanislav Pitoňák ako „výpalníka“. K výzoru mu pomáha i kostým parafrázujúci značkovú šuštíakovú súpravu. Vytvára rafinovaný nátlak, cítiť chlad, odstup a mafiánske praktiky: v scéne, kde vydiera Noru, zapáli prskavku, v tej chvíli evokujúcu horiaci knôt bomby. Hrá sa so zapalovačom

– ohňom ohrozuje darčeky pod stromčekom. Nie je to však plochá a výsostne negatívna postava. Má aj druhý rozmer – aj on je len obeťou. V Nore a jej prešľape vidí príležitosť, tak prečo sa jej nechopiť?

## Burda is dead, pralinky užívať trikrát denne

Režisérka pracovala s motívom ručných prác, ktoré dramatické osoby v texte hry spomínajú. Nora, odkedy jej manžel postúpil na vyšší post, už nepletie. Má lampu s nápisom „burda is dead“ (vynikajúci doplnok scény Silvie Jokelovej, autorky kostýmov). Zato pani Lindeová si nosí ihlice so sebou v kabelke,

rovnako aj šitie. Norinu lampu zhasne pani Lindeová krátko pred tým, ako presvedčí Krogstada, že neprečítaný list nemá pýtať od Torvalda späť. Tým sa prevalí Norino tajomstvo a napätie medzi Helmerovcami vygraduje.

Medzi ďalšie výborné dramaturgicko-režijné zásahy patrí aj interpretácia textu o pralinkách. Hoci v texte sa o nich hovorí, na javisku vidíme akciu s tabletkami. Nora by bez antidepresív Vianoce asi nezvládla. Po tom, čo tabletky Rank, Nora i pani Lindeová užijú, spievajú koledu Tichá noc. Text o pralinkách a sviatkoch nadobúda zrazu úplne nové rozmery.

Scéna, v ktorej sa Nora s Rankom snažia tabletky ukryť pred Torvaldom, tvorkyne originálne rozohrali ako „hru so škrupinkami“. Rank ukryje „pralinky“ pod jedným z troch hrnčekov. Kým sa Torvald zoznamuje s pani Lindeovou, prebieha paralelná akcia, keď háda, pod ktorým z hrnčekov je tajomstvo ukryté.

Medzi výborné režijné nápady, ktoré potláčajú istú patetickosť prítomnú v niektorých častiach textu, je napríklad výstup, v ktorom Nora ukazuje Rankovi svoje nové pančuchy. V inscenácii sú to módne nasprejované „pančuchy v spreji“. Scéna, v ktorej Nora Rankovi predvádza svoje nohy, vypovedá o ich vzťahu, plnom vzájomného pochopenia, no i príťažlivosti. Oba však vedia, kde sa nachádza hranica medzi mužom a vydatou ženou.

Nora s Torvaldom sú si úplne vzdialení, aj keď vedú rozhovor vo dvojici. Metaforicky i doslovne. Režisérka ich pri debate usadila na opačné konce dlhého stola. V závere inscenácie nastáva zlom. Torvald sa k Nore správa tak, aby sa zachovalo zdanie usporiadaného manželstva, no keď príčinom Krogstadovho

listu emócie vygradujú, hádka medzi manželmi končí bitkou. Ide o vzájomné „klbčenie sa“, o ventilovanie emócií a pocitov, ktoré sa nedajú vyjadriť slovami, nie o hrubé fyzické násilie.

Po bitke dochádza k zmene v spôsobe rečového prejavu. Akoby sa zbavili všetkých nánosov a afektu. Nasleduje výstižná Norina replika: „Sme spolu celé roky a toto je prvýkrát, čo sa spolu normálne rozprávame.“ No po pôsobivej scéne „bitky“ už boli slová na javisku zbytočné a v konečnom dôsledku aj tento dialóg bol len akousi výmenou replík. Nepatrične pôsobil aj odchod Nory z domu. Jej zaváhanie pred prekročením prahu vyznelo pateticky, a to aj napriek tomu, že sa ho režisérka snažila v duchu poetiky inscenácie odľahčiť tanečným krokom.

### Polárna veverka Nora

Výprava Lenky Odvárkovej je inšpirovaná severskosťou hry a zimným obdobím, v ktorom sa dej odohráva. Scéna je snehobiela. Biela predstavuje nielen obdobie zimy, ale aj istú sterilitu rodiny, ktorá má finančné prostriedky, ale nemá to, čo rodinu stmeluje a robí rodinou pocitovo. Scénografka na javisko umiestnila len niekoľko kusov nábytku nevyhnutných na hereckú akciu – stoličky, stôl, malý stolček so zásuvkou, kam si Nora tajne odkladá antidepresíva.

V dolnej časti steny je umiestnených päť kruhových otvorov. Priestor, v ktorom sa dej odohráva, teda môže byť pivničným miestom, môže predstavovať papierovú škatuľku, v ktorej sa prenášajú drobné zvieratá z obchodu, alebo by to mohla byť poštová schránka. Akoľvek, postavy sú uväznené vo vnútri. Kostýmy Silvie Jokelovej sú, tak ako scéna,

v bielej farbe. No sú také zaujímavé a výrazné, že nesplývajú. Výtvarníčka použila čipky, časti odevu akoby zo záclony a z materiálu vyzerajúceho ako gumený obrus. Hojne využila i kožuštinové materiály. Nora má zvršok s kapucňou a uškami. Keď si kapucňu nasadí na hlavu, vyzerá, ako by isto vyzerala polárna veverka. Kožušok pani Lindeovej evokuje líšku. Doktor Rank má zdravotnícku kabelu tiež z kožušiny. Krogstad nie je zvieratko, on zvieratká sťahuje z kože. Má čiapku a rukavice z bielej kožušiny. Jokelová kostýmy mierne dopĺňala červenou, použila ju i v drobných doplnkoch ako ihlice, termofor či extravagantné náušnice pani Lindeovej v tvare soba.

### Čo sa stalo, keď Nora...

V aktuálnej sezóne Košičania poskytujú značný priestor mladým absolventom divadelných škôl. V prípade inscenácie Ibsenovej drámy sa im dôvera vrátila. *Nora* je dobrým, premysleným divadlom. Moderný javiskový tvar bez patetizmu je vlastne sondou do mnohých dnešných vzťahov. Košická *Nora* je režijne napaditá, herecky zrelá, výtvarne štýlová.

**LENKA DZADÍKOVÁ**  
doktorandka na DF VŠMU

**Henrik Ibsen: Nora**  
Preklad M. Žitný, dramaturgia M. Kičiňová,  
réžia A. Petrželková, scéna L. Odvárková,  
kostýmy S. Jokelová, hudba V. Šarišský,  
hrajú P. Čižmár, A. Ďuránová, P. Cibula,  
K. Horňáková / K. Šafaříková a.h., S. Pitoňák.  
Premiéra: 11. a 12. december 2009, Činohra  
Štátneho divadla Košice

# Čistota je len pol života

Ani pravidelné umývanie rúk, všeobecná úcta k starším a vernosť až za hrob nemusia nutne znamenať, že v živote dosiahnete čistú myseľ, úctu a lásku. Hovorí o tom aj inscenácia Slovenského divadla Vertigo *Umy si ruky, ideme jesť* v réžii Štefana Korenčího.

V lacnom talianskom kempe trávia dovolenku Mária, žena stredného veku, jej sotva dvadsaťročný syn Boris a jej kolegyňa Alena. Trochu zvláštna konštelácia na letnú dovolenku. O to viac, že vzťahy medzi postavami sú viac ako pomotané. Márii, ktorá by rada riadila a ovládala život svojho dospelého syna, uniká omnoho viac ako to, že Boris má napriek podstatnému vekovému rozdielu pomer s Alenou. Na prvý pohľad je ich utajený pomer jediným závažným problémom. Románik by možno prirodzene a viac-menej bezbolestne skončil koncom leta, keď Boris nastúpi na svoju vytúženú vysokú školu. Mária by sa nič nedozvedela, Alena by sa k veci postavila rozumne – ako sa od ženy jej veku a postavenia očakáva – a Borisovo zlomené srdce by sa zahojilo vo víre veľkomestského života. To by sa však na scéne nesmeli zjaviť ďalšie postavy, ktoré už aj tak napäté vzťahy dohnali do krajnosti. Slizký, no živelný šofér Jozef, ktorý sa neskrývane usiluje zvieť Máriu, a Alenina zmyselná sesternica Laura. Títo dvaja svojou prítomnosťou prilejú olej do ohňa, prebudia driemajúce vášne, zlomia rokmi vypestovanú morálku a roztrhnú posledné zvyšky pút.

Prvotina Petra Scherhaufera, komédia *Umy si ruky, ideme jesť*, je stavaná na pevných základoch obstojnej zápletky a vrstviacich sa tém. Autor vo svojej hre otvára, okrem už uvedených problematik rodičovskej manipulácie a nerovného vzťahu, aj témy ako túžba

po materstve, nenaplnenosť vo vzťahu, potreba individuálnej slobody, nevera. To všetko však Scherhaufer prináša do hry zľahka, na pozadí slovného a situačného humoru. Práve všadeprítomný humor je silnou zbraňou tejto hry. Vo vtípne vymyslených situáciách posta-



Umy si ruky, ideme jesť

foto. A. Dérová



Umy si rúčky, ideme jesť

foto: A. Dérová

vy hovoria a robia vtipné veci. Dokonca i vtedy, keď sa ženské hrdinky v opitosti otvárajú a hovoria svoje neveselé, mnoho vysvetľujúce životné príbehy, sa nachádza náznak irónie. Autor však neostáva len pri vtipných dovolenkových príhodách. Hoci sa jeho postavy v prvej chvíli javia ako figúrky v zajatí stereotypov, v priebehu hry sa ich životné osudy otvárajú a odhaľujú dávne a hlboké vnútorné rany. Predstavovaním minulosti sa vysvetľuje prítomnosť. Jediný, o kom sa napokon nič ne-

dozvieme, je šofér Jano, ktorý od začiatku až do konca zostáva len otravným závanom testosterónovej energie. Oceniť treba aj zaujímavú výstavbu nálady hry. Kým na začiatku hry sa zdá, akoby jadrom komediálnosti mal byť len povrchný situačný humor založený na stereotypoch a erotickom napätí, v priebehu hry sa k slovu dostáva čoraz viac plnokrvného humoru, irónie a temných tónov. Záver hry ani zďaleka nepripomína rozšafnú a erotickú náladu zo začiatku.

Postavy tu stoja zlomené, zoči-voči nemilej životnej realite a veľmi osamelé. Režijná zložka inscenácie rešpektovala a využívala východiskové body, ktoré jej ponúkal dramatický text. Režisér Štefan Korenči nechal v inscenácii vyniknúť ponúkaný humor a výrazne ho podporil jasne definovanými vzťahmi. Jeho práca sa však sústredila predovšetkým na tvorbu kompaktného celku, ktorému dominuje slovo a herecká akcia, a sám ako hýbateľ tvorivého procesu ustúpil do úzadia. Treba po-

vedať, že sa mu naozaj podarilo vytvoriť inscenáciu s dobre vybudovanou energiou, kráčajúcou priamou cestou k vytýčenej pointe, čo rozhodne nie je málo. Práca režiséra však predsa len akoby ostávala iba v rovine výstavby kvalitných a maximálne realistických mizanscén, ktoré hercom dodávali sebaistotu a pomohli im jasne sa orientovať. Inscenácii však chýbalo čosi, čo by ju vynieslo aspoň o malý kúsok nad priemer. Isté náznaky pritom obsahovala, no tie zostali izolované a akoby aj zabudnuté. Prvou bola úvodná scéna, keď režisér zámerne podporil iróniu a do lacného prostredia kempu, stanov a medzi nimi sa sušiackej bielizne vsunul gýčový a pompéznu skladbu „Time to say goodbye“. Druhou bola scéna, v ktorej ženské hrdinky sedia a v opitosti hovoria svoje životné príbehy. Táto scéna, aj vďaka zvuku mora, pôsobila krehko, veľmi presvedčivo a najmä divadelne. Škoda, že podobných momentov nebolo v inscenácii viac.

Herci a herečky divadla Vertigo nemali pri inscenovaní hry *Umy si rúčky, ideme jesť* ľahkú úlohu. Hra vyžaduje od hercov neustálu aktivitu, schopnosť cítiť a vytvárať humor, rovnako ako schopnosť prechádzať z komických polôh do polôh vážnych a osobných. Do veľkej miery sa to podarilo všetkým hercom, a to aj napriek istému insitnému nádychu prítomnému v niektorých výkonoch. Reč je hlavne o Viole Thirringovej, predstaviteľke Márie. U nej sa vari najviac objavovali javy, ktoré bránili dôveryhodnosti jej výkonu. Hovorím predovšetkým o povrchnom a občas stereotypnom zobrazovaní niektorých emocionálnych polôh. Thirringová je prirodzená v polohách vážnych, no humorné situácie ju zväzujú a herečka v nich pôsobí naškrobene.

Oveľa presvedčivejšia je Denisa Dérová ako

Alena. Dérová sa v oboch polohách svojho výkonu pohybovala sebaisto a vyrovnané a stvárnila plastický obraz ženy, ktorej mladost sa chýli ku koncu, ktorá túži po rodine, no čas hrá neúprosne proti nej.

Asi najpôsobivejší herecký výkon však ukázala Ági Gubíková ako Laura. S jej postavou prichádza na scénu obrovské množstvo afektovanej energie. Gubíková si postavu evidentne vychutnáva a do najmenších nuáns vyhráva úlohu promiskuitnej ženy. O to prekvapivejšie pôsobí situácia, keď sa opitá Laura rozhovorie o svojom skutočnom živote. Gubíková tu na malej ploche stvárni skutočnú tragédiu a úpadok ľudskej bytosti.

Marián Viskup, predstaviteľ Borisa, mal k dispozícii asi najširšiu škálu hereckých polôh, ktoré musel zvládnuť. Od syna zúrivo sa snažiaceho vymaniť spod matkinho područia, cez šťastného a zamilovaného mladíka, až po sklamaného, žiarlivého a osamoteného mladého muža. Viskup sa ukázal ako výborný herec rýchlej reakcie. Dynamické scény, ktoré vyžadovali okamžitú interakciu s partnerom, boli v jeho podaní vynikajúce. Slabšie sa už prejavoval v situáciách, kedy bolo treba dať herectvu hlbavosť a vnútorný ponor.

Päťicu uzatvára András Nagy ako šofér Jozef. Jeho postava mala najmenší priestor na realizáciu, no Nagy ho využil mimoriadne intenzívne. Jeho Jozef, snaživý zvodca žien, je drzý, vtieravý a úlisný. Nagy sa živelne zmoc-

ňoval priestoru, strhával na seba pozornosť a dráždil svojou prítomnosťou. Presne tak, ako to jeho postava potrebovala.

V závere zostáva konštatovať, že inscenácia *Umy si rúčky, ideme jesť* divadla Vertigo v réžii Štefana Korenčiho je príjemnou, nenáročnou inscenáciou, ktorej ambíciou je diváka pobaviť bez toho, aby mu podsúvala prázdnu

„Režisér Štefan Korenči nechal v inscenácii vyniknúť ponúkaný humor a výrazne ho podporil jasne definovanými vzťahmi. Jeho práca sa však sústredila predovšetkým na tvorbu kompaktného celku, ktorému dominuje slovo a herecká akcia, a sám ako hýbateľ tvorivého procesu ustúpil do úzadia.“

a plytkú zábavu. V tomto smere svoju úlohu splnila. Komunikatívnej a otvorenej inscenácii, ktorej základom je kvalitný text, iste divák rád odpustí aj niektoré drobné nedostatky.

**SOŇA SMOLKOVÁ**  
divadelná kritička

**Peter Scherhauser: Umy si rúčky, ideme jesť**  
Réžia Š. Korenči, dramaturgia D. Onodiová, stavba scény I. Czingel, zvuk a svetlo G. Bálint, hrajú M. Viskup, V. Thirringová, D. Dérová, A. Nagy, Á. Gubíková  
Premiéra: 1. október 2009, Slovenské divadlo Vertigo, Budapešť  
Recenzia vznikla na základe hosťovania divadla v Divadle a.ha 19. októbra 2009.

# Utrpenie mladej kritičky

e x t r a

Milý divák, už dlho sa odhodlávam k listu, v ktorom sa Ti chcem túžobne vyzroprávať zo svojich strastí a z dôvodov svojho trápenia. Moja posledná návšteva istého divadla však zanechala v mojom vnútri toľko rozporov, bolesti a neznesiteľnej chuti po výkriku, že už ďalej nemôžem odkladať papier a pero. Musím sa Ti zdôveriť s dojmami, ktoré, ako sa posledné

roky ukazuje, nezostávajú len v polohe nálad, ale čoraz viac pre ne nachádzam vysvetlenie a opodstatnenie aj hmatateľne. Ako iste vieš, stala som sa pred niekoľkými rokmi recenzentkou istého divadla. Divadla, ktoré má bohatú históriu a nesmiernu zásluhu na budovaní modernej podoby nášho divadelného kontextu. Spočiatku som nevedela, do akej „jamy levovej“ vlastne vstupujem; s vedomosťami o jeho počiatkoch a bohatej

a úspešnej ére by mi ani na um nezišlo, s akým diletantizmom a popieraním vlastnej umeleckej identity sa však napokon stretnem.

Už pri mojich prvých návštevách divadla (približne od roku 2004) som mala pochybnosť, že je tu všetko v poriadku – že práve toto sú inscenácie, ktoré by mali reprezentovať také špecifické divadlo. Spočiatku som svoj názor ospravedlňovala vlastnou zaujatosťou a netrpezlivosťou v očakávaní divadelného zážitku, ktorý prekoná všetky tie doterajšie nevydarené. Naposledy to však bol naozaj vrchol. Už veľmi dlho som nevidela na jednom mieste tak nahromadenú neprofesionalitu, nepozornosť, nechúť a hlavne, absenciu divadla.

Ide o inscenáciu *Rybárik kráľovský*, ako inak – konverzačnú komédiu – obdobu titulov, z ktorých si divadlo vybuodovalo svoj plytký repertoár a na ktorý navdnilo a aj bohapusto okráda nevedomého a nevzdelaného diváka. Naozaj nepodceňujem situačné komédie, aj tie predsa patria do okruhu dramatického umenia a nemali by sa z neho vytesňovať. Iba by sa im malo pomôcť podrobnejšou divadelnou podobou, ktorá by zrejme mala obsahovať ešte niečo navyše – či už odkaz, posolstvo alebo ako to nazveš. Jednoducho, aby sa text „tendujúci“ k rozplynutosti nestratil v záplave slov.

Čo však s textom, ktorého literárne hodnoty nedosahujú ani úroveň slabšieho priemeru (a to som naozaj nesmierne zhovievavá)? Príbeh starnúceho „Dona Juana“, ktorý sa snaží

chytiť posledný dych po ovdovení svojej starej lásky, to je predsa len dosť málo na zaujatie ako divadelných dosiek, tak diváka.

Tento dej bez zápletky, v ktorom chce úspešný spisovateľ Cecil s pomocou umelo včleneného sluhu Hawkinsa, ale bez náznaku motivácie konania každej z postáv znovu získať trochu zvädnutú Evelyn, je trúfalé nazývať sujetom. Táto banalita, ktorá sa dostala na javisko, nemá solídny začiatok, ani koniec. Nie je tam nič, samozrejme, okrem bezchybnej scény, akoby vystrihnutej zo sezónneho výpredajového katalógu nábytkových manufaktúr.

A réžia? Herectvo? Nevie, či môžeme o týchto pojmoch v spomenutých prípadoch vôbec uvažovať, nieto ešte o nich hovoriť. Iba pod mikroskopom by sa dali hľadať náznaky akejsi koncepcie, pričom o pojem a úlohu dramaturgie či réžie nezavadili ani len náhodou. Je veľká škoda a nebojím sa použiť i slovo hanba, že režisér, ktorý má za sebou prelomové inscenácie – klenoty slovenského divadla, ktorý je príslušníkom jednej výraznej generácie a ktorý má jednoznačný potenciál na to, aby dokázal vzkriesiť aspoň pozostatky svojich úspechov, sa uchýlil k absolútnemu ignorovaniu textu, herectva a budovania javiskového tvaru vôbec. Nie je to prvý raz, a tiež nie prvý raz v tomto divadle, čo nemôžem uveriť, že niekto ako on tak rýchlo zapadá a nestíha dobehnúť ani len vlastné počiatky umeleckého hľadania.

Z čoho potom majú vychádzať herci pri budovaní charakterov? Priznávam, už samotný text im snahu o budovanie charakterov prekazí, ak sa v ňom nachádzajú slabé odtlačky lacného figurkárstva. Je to poklona netaľentovanému autorovi, ktorý môže byť v podstate vďačný za to, že si niekto dal námahu, aby preložil jeho nie veľmi hodnotný text a stratil



Rybárik kráľovský. M. Lasica a E. Vašáryová

foto: C. Bachratý

tak čas porovnateľný s čítaním bulvárneho časopisu. Neobsahuje totiž žiadne situácie, ktoré by aspoň jemne načrtli postavy, dali hercom návod, ako s nimi pracovať, či ako ich možno poňať.

Herci ako Vašáryová, Kňazko či Lasica by si však zrejme mali poradiť aj s nekvalitnou predlohou, no nie? Osobnosti, ktoré nám závidia v susednej Prahe, kde dokážu zožať úspechy, ktorým sa ich českí kolegovia nie a nie priblížiť. A zrazu tak neveriteľne primitívne pohoria doma? Čím to je? Ach, priateľu, moje rozvášnenie sa ma na okamih zmocnilo tak veľmi, až zabúdam, že sa chceš dozvedieť niečo viac o tom, prečo herci nezvládli svoje úlohy.

Nuž, myslím, že problém som naznačila už

vyššie: v nevyrovnanom repertoári divadla, v zmätenej dramaturgii, respektíve v snahe o ňu, lebo jej absencia je viac ako očividná, a napokon aj v dobrovoľnom zaujímaní postavenia komerčného a (malo)meštiackeho divadla pre divácku vrstvu, ktorej o divadelnú kvalitu a prácu vlastne vôbec nejde a ktorá si zo stánku umenia urobila len korzo na prezentovanie falošnej kultúrnosti a záujmu o umenie. Ani si nevieš predstaviť, ako utupno je sedieť v spoločnosti, kde z oboch strán srší na Teba pretváрка a hraný smiech na absolútne nekomických situáciách.

Ako potom môžeme od takéhoto divadla chcieť, aby sa vrátilo, aby si spomenulo na svoje korene, na zdroje, vplyvy a dôvody svojho vzniku?



Rybárik kráľovský. M. Lasica, M. Kňazko a E. Vašáryová

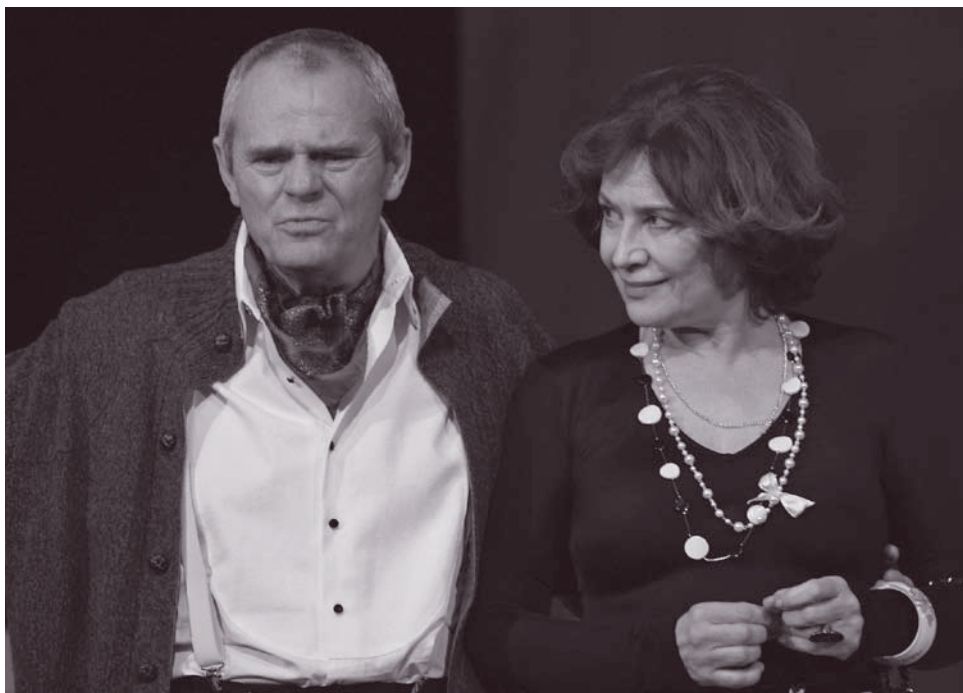
foto: C. Bachratý

^^^

18

^^^

19



Rybárik kráľovský. M. Kňazko a E. Vašáryová

foto: C. Bachratý

A ak aj náhodou má inscenácia tendenciu byť úspešná, akonáhle pred jej začiatkom musí počúvať zoznam sponzorov a reklamných partnerov, ktorí ju podporili, stráca sa nielen záujem ju vidieť, ale už aj prežitie dvoch hodín v takom prostredí sa stáva neznesiteľným.

Nuž teda, *Rybárik kráľovský* je čítankovým príkladom inscenácie tohto divadla. Čo však bolo až do neba volajúce, bola nepripravenosť a nekoncentrovanosť hercov; akoby ani nepoznali texty svojich partnerov, o vlastných textoch ani nehovoriac. Bolo to azda prvýkrát, čo som Emíliu Vašáryovú videla v postave, ktorá jej bola tak cudzia – jednoducho ju ani nedokázala zahrať. Od toho sa ďalej odvíjal amaterizmus v pohybe, gestách a o hlasovom prejave nemusím ani hovoriť. Nielenže artikulácia hrani-

čila s nezrozumiteľnosťou, ale Vašáryová bola natoľko „mimo“, že sa jej nepodarilo ani chytiť sa snahy o prirodzenú improvizáciu. Jej výkon nebol hodný prvej dámy slovenského profesionálneho herectva. Jediným šťastím bolo, že charisma a čaro osobnosti, ktorými herečka oplýva, sú do takej miery silné až pulzujúce, že zmiernili jej zúfalý boj s plochou postavou lascívnej obstarožnej vdovy.

Veru, ani Milan Kňazko a Milan Lasica na tom neboli lepšie. Kňazkov permanentný krč a umelosť v prejave boli až iritujúce a nechránili to ani doslova trápne vtipy a lacné pokusy o humorné situácie. Lasica má, podobne ako Vašáryová, silnú osobnostnú auru a často mu stačí iba sa na scéne objaviť a komika je na svete.

Ani jeho humor, zmysel pre vtip a zaujatie však nesiahajú za hranice neobmedzených možností a stále vtipný, no obohratý gag vždy nestačí. Niekedy treba jednoducho aj hrať. Na to však aktéri zabudli, preto nazývať ich výkon herectvom by som sama považovala za divadelný hriech.

Inak ako zúfalstvom a dvojhodinovým trápením túto inscenáciu ani nazvať nedokážem a mrzí ma to o to viac, že si plne uvedomujem umenie hereckých osobností aj režiséra.

Snažím sa stále nájsť odpoveď na Tvoju otázku, či máš to divadlo navštíviť. Nuž, neviem, či Ťa môj list presvedčí, alebo nie a rozhodne Ti nechcem diktovať, kam máš chodiť, a kam nie. Ale zväz zodpovedne svoje očakávania. Napriek veku nie si predsa odkázaný na sledovanie pokusu o erotickú scénu, ktorá má približne 40-ročné oneskorenie, ani na utvrdenie sa o nezrelosti mužov, nesúvisiacej s ich biologickým vekom (postavy Cecila a Hawkinsa).

Si predsa slobodný človek, slobodný divák, ktorý sám rozhoduje o svojom divadelnom vkuse. Preto nenechaj, aby o ňom rozhodoval niekto iný a už vôbec nie z popola vstávajúca unavená Thália!

S priáním úprimných divadelných zážitkov sa lúčim!

Tvoja kritička

**EVA KYSELOVÁ**

**W. D. Home: Rybárik kráľovský**  
**Preklad H. Strnisková, réžia V. Strnisko,**  
**dramaturgia S. Waradzinová,**  
**hrajú E. Vašáryová, M. Kňazko, M. Lasica**  
**Premiéra: 3. október 2009, Štúdio L+S**  
**Bratislava**

## Kauza SND

„Kauzu SND“ koncom minulého leta spustilo niekoľko udalostí: Najskôr listom zo dňa 26. augusta 2009 abdikovali z funkcie riaditeľ opery Pavol Smolík (vo funkcii od mája 2009), šéfdirigent Rastislav Štúr, šéfdramaturg opery Slavomír Jakubek a vzápätí aj riaditeľ činohry Štefan Bučko. Keď sa na základe ich rozhodnutia o deň neskôr vzdala funkcie generálna riaditeľka SND Silvia Hroncová, vyššie menovaní šéfovia svoje abdikácie stiahli a ostali na svojich postoch, Smolík bol navyše dočasne poverený funkciou generálneho riaditeľa.

Na jeseň sa k udalostiam vyjadrili v tlači jednak dotyčné osoby, jednak niekoľko umelcov a zamestnancov SND.

Na výberovom konaní do funkcie generálneho riaditeľa SND, ktoré vypísalo Ministerstvo kultúry SR, sa v decembri zúčastnilo 6 osôb, z nich však ani jedna nezískala potrebný počet hlasov komisie. Otázka vedenia SND stále nie je vyriešená, pretrvávajú provizórium.

Keďže v tejto kauze dosiaľ absentoval hlas odbornej divadelnej kritiky, ktorá – ako predpokladáme – môže vidieť veci z odstupu a v širšom kontexte, rozhodli sme sa v tomto čísle uviesť viacero reakcií, resp. situačných analýz z pera teatrologov. Dúfame, že prispejú k mnohohlasu, aj k vyčisteniu terénu a že poskytnú nové impulzy do diskusie o riešení problémov, ktoré divadlo presahujú a týkajú sa až oblasti kultúrnej politiky.

(red.)

## Videné zvonku

Udalosti okolo vynútenej abdikácie generálnej riaditeľky SND Silvie Hroncovej koncom augusta 2009 sú ešte aj po takmer piatich mesiacoch horúcou diskutovanou témou. Nie však vo verejnom priestore: tu kvalifikovaná diskusia výrazne absentovala. Z divadla sa ozvalo niekoľko tvorcov a bývalých kolegov Hroncovej (P. Smolík, R. Polák, D. Abrahámová). Voči ich vyjadreniam, ktoré v tlači publikovali v septembri a októbri, si v nasledujúcich riadkoch dovoľm postaviť názor zvonku: ako divadelná kritička a generačná súputníčka bývalej generálnej riaditeľky sledujem slovenské divadlo už niekoľko desaťročí; z tejto pozície sa mi vývoj posledných rokov a augustové udalosti v SND javia výrazne inak.

### Divadlo divadlu

Keď sa v roku 2006 generálnou riaditeľkou SND stala Hroncová, stála pred ňou a jej tímom hlavná úloha: novostavba. Ak sa dnes javí ako samozrejmosť, že budovu stavanú dve desaťročia národné divadlo aj naozaj dostalo, pripomínam, že vo finále bolo o ňu treba tvrdo bojovať proti komerčným záujmom. Na tom, že tento boj sa neskončil fiaskom ako v prípade filmárov a Koliby, mala veľkú zásluhu aj Silvia Hroncová, a to zo svojej vtedajšej pozície riaditeľky Divadelného ústavu. Hroncová bola jednou z tých divadelníkov, ktorí svojou intervenciou v politických štruktúrach dopomohli k tomu, že vláda SR svoje pôvodné rozhodnutie v prospech súkromnej firmy zmenila.<sup>1</sup>

Hroncovej záujem o SND ako o záležitosť kultúrno-verejnú následne logicky vyústil do jej projektu vedenia SND, s ktorým koncom mája 2006 vyhrala konkurz a v júni 2006 sa ujala postu generálnej riaditeľky.

### Novostavba

Prvoradou úlohou jej vedenia bolo najskôr dokončiť novostavbu (v júni 2006 ešte nebola budova skolaudovaná, neboli hotové technológie, hlavne činohry a štúdia, ani interiér), skolaudovať, zariadiť a prebrať ju od investora, vystať z troch budov súbory a riadiť divadlo, sprevádzkovať technológie a spustiť prevádzku v novom dome. Hoci investor a dodávateľia meškali, Hroncovej

sa podarilo dodržať termín otvorenia novej budovy (14. apríl 2007). Na slávnostnom koncerte sa na javisku symbolicky bok po boku predstavili členovia činoherného, baletného a operného kolektívu.

O tom, že aj po presťahovaní do novostavby boli potrebné ďalšie stavebné a technologické úpravy, svedčí ich zoznam vo výročných správach z rokov 2007 a 2008<sup>2</sup>.

Hroncovej projekt vedenia však popri dokončení novostavby rátať aj s viacerými ďalšími koncepčnými reformami v divadle. Zvonku sme zaznamenali niekoľko výrazných zmien:

### Značka SND

SND sa na verejnosti začalo zviditeľňovať ako jeden celok. Ak sme ho dovtedy vnímali ako tri vzájomne nesúvisiace súbory s individuálnymi výkonmi, prezentuje sa teraz SND ako pojem, zahŕňajúci operu, činohru a balet. K tomu, čo pod jednou strechou spojila nová budova, prispievajú aj ďalšie novinky: nový jednotný dizajnmanuál programových plagátov a propagačných materiálov s farebne odlišenými súbormi (IQ Design Studio); nová webová stránka SND autorov M. V. Lipitáka a D. Blonského (získala Národnú cenu za dizajn), ktorá graficky v mnohom prekoná stránky najrenomovanejších európskych divadiel; osobitný propagačný časopis *Scéna SND*; programové zošity ku každej sezóne v reprezentačnej grafickej úprave (Nora Nosterská, resp. IQ Design Studio); cieľné mediálne zviditeľňovanie SND ako trojsúborového divadla.

Jedinečným projektom boli fotoportréty všetkých súčasných umeleckých tvorcov SND. Veľké fotografie oživilo nové priesto-

ry a vďaka rozpoznateľnému, a predsa vždy prekvapivému rukopisu ich autora Martina Črepa im vtlačili pečať osobitosti. Črepove výsostne štylizované portréty divadelníkov, nasnímané cielene v nových priestoroch, viseli v novej budove už od jej otvorenia (výstava *Divadlo oživa*), a tak pre návštevníkov vytvorili okamžité identifikačné body; novostavba sa tým už od začiatku vyhla anonymite, ktorou hrozili jej sivé mramorové steny. V istom zmysle akoby zakaždým išlo o dvojportrét: osoby a zároveň priestoru nového divadla. Tento druhý, dokumentárny aspekt viacerých Črepových portrétov sa možno ešte zreteľnejšie prejaví až po rokoch, keď okolo divadla už nebude stavenisko. Tento fotografický projekt pokladám za jedinečný: spojil umelcov troch súborov s novostavbou i navzájom a posunul hodnotu a identifikáciu priestoru o niekoľko tried vyššie.

Budova teda od začiatku vďaka cieľným výtvarným akciám naozaj „ožila“. Jednotný a kvalitný súčasný dizajn vnútorného zariadenia verejných priestorov (kaviareň, výstavné plochy a pod.) a zároveň nový vizuál propagačných materiálov prezentujú divadlo smerom von ako „značku SND“ a hlavne ako modernú inštitúciu na úrovni doby. Predtým to tak nebolo. Pred nástupom Hroncovej sa prezentácia SND nijako výrazne nelíšila od komunistického obdobia.

### Pre Slovensko

Ak SND až do roku 2007 predávalo vstupenky na predstavenia neúnosne zastaralým spôsobom v dvoch pokladniciach v centre Bratislavy, počas Hroncovej vedenia bol zavedený predaj cez sieť Ticketportal.

Vstupenky do SND si tak možno zakúpiť cez internet alebo v stovkách fyzických predajných miest na celom Slovensku, vrátane cestovných kancelárií. Systém Ticketportal je transparentný a zabraňuje špekuláciám so vstupenkami<sup>3</sup>.

Národné divadlo svojim geografickým dosahom dnes už neporovnateľne lepšie naplnia poslanie služby národu.

### Verejnosť

Ako divadelná publicistka konštatujem výrazne zlepšenú prácu s verejnosťou: dôkladne pripravené tlačové konferencie s prehľadnými podkladmi k traktovaným témam; kontinuálne a kvalitné informovanie o podujatiach a udalostiach v podobe správ pre médiá; prehľadnejšie a transparentnejšie výročné správy (dostupné na internete, počnúc údajmi od 1996).

Divadlo sa výrazne otvorilo verejnosti. Pravidelné výstavy, open-air predstavenia a koncerty, prezentácie publikácií, viaceré neformálne podujatia a hlavne každoročný novembrový Deň otvorených dverí prispievajú k porozite, potrebnej na to, aby sa národné divadlo v hlavnom meste začalo pociťovať ako živá súčasť kultúry, nie ako monument.

### Hostovania

V SND sa počas vedenia S. Hroncovej zintenzívnila spolupráca so slovenskými a zahraničnými divadlami. V Bratislave sme mali možnosť vidieť pohostinské vystúpenia viacerých špičkových produkcií, najmä baletu a činohry: v rokoch 2006 a 2008 sa na javiskách SND prezentovali zakaždým viac ako tri desiatky cudzích súborov. A naopak: naše divadlo hrálo častejšie v zahraničí.

Opera od roku 2007 s veľkým úspechom hos-

tuje na festivale Bažant Pohoda, najväčšom open air podujatí na Slovensku. Medzi asi 30 tisíc divákmi je tu zrejme veľká časť takých, ktorí operu vidia naživo po prvý raz. A ohlas na Pohode vzbudzuje nádej, že tu vyrastá aj operné publikum budúcnosti.

Bratislava, táto divadelne „odľahlá a neprebádaná časť Európy“<sup>4</sup> (ako sa píše na webovej stránke organizácie IETM), sa na jar 2009 v budove SND stala hostiteľom plenárneho stretnutia medzinárodnej siete súčasného divadla IETM: stalo sa to po prvý raz v 28-ročnej histórii existencie tejto mimovládnej organizácie. V rámci stretnutia ponúkli zahraniční divadelní odborníci viacero verejných prednášok, seminárov a workshopov. Takouto platformou medzinárodných expertov sa SND stalo po prvý raz. Hlavní organizátori stretnutia, Asociácia Divadelná Nitra, SND a Bratislava v pohybe, využili účasť piatich stoviek zahraničných hostí a ponúkli im zároveň prehľadku najzaujímavejších uvedení slovenských divadiel.

### Publikácie

SND, ktoré sme dovtedy vnímali ako hermeticky uzavreté iba do produkcie inscenácií, pod vedením Silvie Hroncovej rozšírilo svoje spektrum kultúrnej komunikácie. Popri množstve výstav (viaceré iniciovala Hroncová ešte zo svojej pozície riaditeľky DÚ; roku 2008 ich v SND bolo až 14) začalo divadlo vydávať osobitný propagačno-informačný časopis *Scéna SND* v modernom grafickom dizajne (A. Labudová).

Túto perspektívu pohľadu do súčasnosti, resp. blízkej budúcnosti, prehľbovali aktivity zamerané na pestovanie historického vedomia a reflexiu vlastnej minulosti: SND začalo vydávať odborné knižné publikácie z dejín divadla. Zatiaľ vyšli tri, a to v súvislosti s novostavbou



Orfeus a Eurydika (r. M. Trelínski, 2008)

foto: J. Barinka

(*Národné*, 2007), s premiérou Shakespearovho *Hamleta* (*Malé dejiny Hamleta*, 2007) a s výročím Umelecko-dekoračných dielní (*Bez nich by Hamlet nezomrel*, 2009). K 90. výročiu SND sa z Hroncovej iniciatívy v spolupráci s Divadelným ústavom po prvý raz v histórii pripravuje jedinečné knižné vydanie súpisu všetkých premiér a akcií SND od r. 1920 do 2010. V spolupráci s STV sa plánovala séria nosičov DVD s inscenáciami z dejín SND.

Súbory začali konečne systematicky vydávať programové bulletiny s textami pôvodných slovenských hier a novými prekladmi. Hroncovej vedenie na podklade bohatého dokumentačného fondu divadla v januári 2009 so súhlasom Ministerstva vnútra SR

zriadilo pri divadle Archív SND a vybudovalo pracovisko študovne<sup>5</sup>.

Z tohto pohľadu začalo SND výraznejšie naplňať národné kultúrne funkcie, tak ako to poznáme z iných krajín. Hoci divadlo je umením okamihu, viacerými systematickými doplnkovými aktivitami sa môže stať aj pamätovou inštitúciou: na to sme potrebovali až generálnu riaditeľku Silviu Hroncovú.

### Objavy

Hroncovej ďalšou novinkou bolo objavenie a divadelné sprístupnenie nového hracieho priestoru (Ateliér) v Umelecko-dekoračných dielnach divadla<sup>6</sup>.

V roku 2008 bol v SND po vyše 20 rokoch zria-



Orfeus a Eurydika (r. M. Trelíski, 2008)

foto: J. Barinka

dený divadelný klub pre zamestnancov<sup>7</sup>. Hroncová upratala aj po svojich predchodcoch. Divadlo od roku 1974 nemalo právne vysporiadaný pozemok pod prístavbou k historickej budove<sup>8</sup>. Generálni riaditelia to od čias hlbokého komunizmu vyše troch desaťročí neriešili<sup>9</sup>. Hroncová to v r. 2008 s mestom a MK SR vyriešila a tým spustila kolaudačné konanie budovy, ktorá sa 35 rokov používala neskolaudovaná<sup>10</sup>.

Hroncová do vedenia baletu získala nového riaditeľa, medzinárodne skúseného a renomovaného Mária Radačovského, ktorý so svojím tímom za tri sezóny zmenil tvár súboru.

## Reformy

K internej reštrukturalizácii SND iba niekoľko

poznámok zvonku: Hroncová po svojom nástupe do funkcie dala urobiť v divadle: 1) organizačný audit, 2) audit systému ekonomického riadenia, 3) marketingový prieskum a prieskum návštevnosti<sup>11</sup>, ktoré vypracovali profesionálne odborné firmy v daných oblastiach. Nijaký generálny riaditeľ pred ňou podobné expertízy nezadal ani nerealizoval. Inštitúcia od čias komunizmu fungovala kontinuálne a bez výraznejších zmien celé desaťročia.<sup>12</sup>

Výsledky odborných auditov boli zverejnené koncom roku 2006. Na ich základe Hroncová pristúpila k štrukturálnym zmenám s cieľom zefektívniť fungovanie inštitúcie. Stalo sa tak sedemnášť rokov po novembri 1989. Rozsah a hodnotu týchto zmien čiastočne dokumentujú verejne prístupné výročné správy. Niet

pochýb o tom, že popri merateľných ukazovateľoch sprevádzajú každú reformu aj zmeny vzťahovo-lidské a že v tomto zmysle nové vedenie SND zasiahlo do zvykových práv starousadlíkov.

## Finančný manažment

Hroncová pre SND získala za generálneho partnera Tatrabanku. Toto partnerstvo pre divadlo prinieslo niekoľko miliónov korún a pre Tatrabanku bolo atraktívne najmä preto, že zahŕňalo značku SND so všetkými súbormi. Bolo to po prvý raz v novodobej histórii SND a pre divadlo sa tým otvorili väčšie možnosti pre tvorbu<sup>13</sup>.

V roku 2007 a 2008 malo SND v súvislosti s generálnym partnerom a ďalšími získanými darcami príjmy z vlastnej činnosti a sponzoringu (mimo vstupného) zakaždým okolo 50 miliónov Sk<sup>14</sup>.

Ak vnímame generálneho riaditeľa ako manažera, jednou z jeho centrálnych úloh je nepochybne získavať pre divadlo aj finančných partnerov. SND do roku 2007 nemalo generálneho partnera, ani iných sponzorov v porovnateľnej hodnote. Vo výročnej správe z roku 1998 sa dokonca píše, že „SND nemôže výšku sponzorských príjmov ovplyvniť“<sup>15</sup>. Ak manažment SND sponzorov a finančných partnerov aktívne vyhľadáva a nie iba pasívne prijíma ponuky, ovplyvniť ju môže: tým dokonca dokazuje svoju legitimitu.

## Pohľad do výročných správ

Rok 2007, keď sa divadlo sťahovalo zo starých do nových priestorov, bol pre SND oficiálne rokom mimoriadneho prevádzkového režimu. V porovnaní s rokom 2006 sa však ukáza aj iné

mimoriadnosti: počet premiér sa zvýšil o 30 %, počet hostovaní v zahraničí o 34 %. Ekonomicky zaznamenalo SND vyššie tržby z predstavení (o 8,4 %) aj z prenájmu (o takmer 400 %), ako aj celkový nárast vlastných výnosov o takmer 12 % a zvýšenie sebestačnosti o 6 %<sup>16</sup>. Rok sťahovania a nových podmienok, ktorý sa ohlasoval ako krízový, znamenal pre divadlo napokon výrazné zisky. Hoci klesol počet predstavení (v dôsledku sťahovania), návštevnosť stúpla o vyše 3 tisíc divákov<sup>17</sup>.

V nasledujúcom roku 2008 divadelná prevádzka v novej budove už plynule fungovala. Ekonomicky SND zaznamenalo „vyrovnaný hospodársky výsledok“<sup>18</sup> a na tržbách, sponzoringu, koprodukciami a prenájmoch „zarobilo zatiaľ historicky najvyššiu sumu 122 miliónov korún“<sup>19</sup>. Vstupné sa oproti roku 2007 zvýšilo o necelých 5 slovenských korún<sup>20</sup>. Návštevnosť stúpla o takmer 20 tisíc divákov<sup>21</sup>. Divadlo si svojím výrazne rozšíreným dosahom začalo vychovávať nové publikum.

## Uzáver

Niet pochýb o tom, že Hroncová viedla SND v najťažšom období. Vyššie uvedené oblasti boli v jej zodpovednosti. A vyššie uvedené fakty podávajú svedectvo o jej práci. Zhrnuté a podčiarknuté: Hroncová „ako manažer trvale zlyhávala“<sup>22</sup> (Pavol Smolík, riaditeľ Opery SND a iniciátor abdikácie S. Hroncovej; od konca augusta 2009 generálny riaditeľ SND).

## K OHLASOM Z DIVADLA

### Relativizmus priorít

Pavol Smolík si ťažkal, že „riaditeľ Opery je zodpovedný za jej dramaturgické a umelecké

formovanie – a práve do tejto sféry bývalá pani generálna riaditeľka zasahovala.“<sup>23</sup> Dodajme, že transparentným výsledkom tohto zasahovania bolo dielo *Orfeus a Eurydika* v koprodukcii s Veľkým divadlom Varšava, ktoré kúpili viaceré renomované zahraničné domy, a menovite aj Opera Los Angeles pod vedením Placida Dominga (2011); tvorivý tím tejto produkcie Trelínski + Kudlíčka krátko nato podpísal kontrakt do newyorskej MET (2014)<sup>24</sup>; a na Slovensku Opera SND za ňu po prvý raz dostala ocenenie v ankete DOS-ky<sup>25</sup> (2009).

Keďže Opera SND dovtedy a počas celej svojej existencie ešte nikdy takéto úspechy neznamenala (P. Smolík je zamestnancom Opery SND od konca 80. rokov), ešte nikdy nijaké svoje *pôvodné* dielo nepredala do zahraničia a ešte nikdy nedostala DOS-ku za najlepšiu inscenáciu, ukazuje sa, že na to bolo potrebné skutočne až „zasahovanie do kompetencií riaditeľa opery“. Logika faktov by nás mohla viesť k uzáveru, že takéto konanie je vo výsostnom záujme slovenskej kultúry. Ale nie: v logike P. Smolíka z toho, naopak, vyplýva, že konaniu generálnej riaditeľky „chýbal profesionálny rozmer“<sup>26</sup>. Urobila to totiž formou „odborne nekompetentnej tieňovej dramaturgie“<sup>27</sup> a „bez dostatočnej konzultácie o skutočných prioritách Opery SND“<sup>28</sup>. Zrekapitulujme: odborne kompetentní dramaturgovia a režiséri zamestnaní v Opere SND majú svoje predstavy o skutočných prioritách; nevieme presne, aké sú; rozhodne však medzi ne nepatria také, „neprofesionálne akcie“ ako koprodukčná inscenácia s jedinečným ohlasom doma a v zahraničí. Smolíkov argumenty sugerujú predstavu, že SND má prednostne slúžiť svojim zamestnancom a nie národnej kultúre a verejnosti.

## Programové smerovanie

K bývalej generálnej riaditeľke sa v tlači vyjadril aj bývalý riaditeľ činohry R. Polák. Hroncová vraj „túžila po bombastickom repertoári a akciách. (...) Ale divadlo je predovšetkým o intímnej a pravdivej výpovedi.“<sup>29</sup> Pripomeňme, že ak v tom čase v činohre uviedli niečo bombastické, tak to bola práve Poláková inscenácia *Kráľ sa zabáva*<sup>30</sup>. Kvôli slabej návštevnosti ju po krátkom čase stiahli z repertoáru. A naopak, Hroncovej operný projekt *Orfeus a Eurydika* priniesol intímnu komornú výpoveď, po akej tak naliehavo volá Polák. To sú tie paradoxy, povedal by žijúci klasik (hraný aj v SND).

Roman Polák ako riaditeľ činohry svoj umelecký program formuloval takto: „inscenovať náročnejší repertoár, súčasné hry, klasiku a otvoriť možnosť i nepravidelnej dramaturgii a workshopom“<sup>31</sup>. K tomu priznal, že „to posledné sa nepodarilo“<sup>32</sup>. A my dodajme, že ten zvyšok, ktorý sa v jeho očiach zrejme podaril („náročnejší repertoár, súčasné hry, klasika“), je v SND bežným prevádzkovým štandardom nepretržite už od roku 1920. Elastický pojem „náročnejší repertoár“ tu ponechajme bez komentára.

Ak mal niekto v súbore výhrady voči smerovaniu činohry, nemal to z vlastnej hlavy. Polák svojím kolegom upiera samostatné myslenie a zvažuje, či to, že „mnohí herci mali s dramaturgiou činohry problémy“, nemali „našepkané od nej“<sup>33</sup>. Renomovaný režisér Polák ako riaditeľ Činohry SND v jej najťažšom období (zariaďovanie, sťahovanie, adaptácia do nových priestorov) bol v pracovnom pomere ešte s iným bratislavským divadlom<sup>34</sup> a v tom čase režíroval aj v bratislavskej Astorke, v Martine a Nitre<sup>35</sup>: „Nie som hazardér. Nevložíim predsa všetko

na jednu kartu.<sup>436</sup> – Ktovie, či práve v tomto nie je jeden z trvalých problémov Činohry SND?

### Príčiny stavu

Dramaturgička činohry Darina Abrahámová vnímala augustové udalosti v SND asi na úrovni „konca uhorkovej sezóny“<sup>437</sup>. Keď už Hroncová odstúpila, Abrahámová sa rozhodla oboznámiť verejnosť s príčinami stavu „v štátom dotovanej inštitúcii“<sup>438</sup>. Preštudovala si na to „personalistické príručky“<sup>439</sup> a potom podľa nich takto charakterizovala bývalú generálnu Hroncovú: „Workoholik, ktorý si o sebe myslí, že vie všetko, z nedôvery brzdí kreativitu a samostatnosť podriadených, spolieha sa na sieť vedomých či nevedomých informátorov, má nevypočítateľné zmeny nálad a sympatií, je nesmierne oddaný firme (...). Aj dobre mienené rady berie ako útok na svoju osobu, a najmä kariéru, zdôrazňuje, ako trpí jeho – jej rodina aj zdravie, ale on – ona sa obetuje... a presne podľa Wericha, o takej maličkosti, ako sú peniaze, rozhoduje len on – ona.“<sup>440</sup> Okrem nezdravej závislosti na práci vraj generálna „používala zvláštne maniere, aby nadviazala neformálne kontakty s vybranými členmi súboru“<sup>441</sup>, „podrývala autoritu riaditeľa činohry“<sup>442</sup> a „necitlivo sa snažila ovplyvňovať aj veci, ktoré sú v kompetencii riaditeľa činohry“<sup>443</sup> – ale o detailoch sa „naozaj musia konkrétne vysloviť moji kolegovia“<sup>444</sup>.

Abrahámová opisuje svoje utrpenie pod Hroncovej vedením („Doslova ma preto bolelo, ako sme zbytočne a donekonečna opakovali, prečo nie je informačný systém“<sup>445</sup>) a vysvetľuje, ako by ju bola zaukolovala vytvorením systému, „ktorý by Bratislavu, ak nie celé Slovensko, oboznámil s tým, kde vlastne nová budova

SND je“<sup>446</sup>. Dodajme, že na internetovej stránke divadla tieto informácie sú; pravda je však aj to, že Hroncovej sa skutočne nepodarilo rozmiestniť po Bratislave ani po celom Slovensku dopravné značky vedúce k SND.

Darina Abrahámová, 27 rokov zamestnaná v národnom, sa odvoláva na svoje skúsenosti z (Radošinského) naivného divadla a vyčíta Hroncovej, že „ťažko (...) chápala fundamentálnu dôležitosť ‘normálneho’, všedného diváka“<sup>447</sup>, ako aj „pomalé a neprofesionálne zavádzanie a zlepšovanie predaja a celkového komfortu divákov.“<sup>448</sup> Zmena situácie z dvoch lokálnych pokladníc na internetový portál a sieť fyzických predajní po celom Slovensku je teda neprofesionálna. S takýmto diletantizmom vedenia a podceňovaním všedného diváka iste súvisí aj kontinuálne stúpanie návštevnosti (v roku 2008 o 30 tisíc divákov: elitných? nie „normálnych, všedných“?) – to však Abrahámovej nestojí za pozornosť.

Keď Hroncová konečne odišla a prestala „brzdiť kreativitu a samostatnosť podriadených“<sup>449</sup>, keď sa skončila „atmosféra totality“<sup>450</sup> (Smolík), prečítali sme si nový program dramaturgie činohry, ktorý sa „delí do dvoch línií – Nové retro a Prvýkrát v národnom“<sup>451</sup>. Na vysvetlenie tohto objavného počinu: *Nové retro* je klasika, ktorá sa v SND už kedysi hrala, a *Prvýkrát v národnom* sú tituly, ktoré Činohra SND uvedie po prvý raz.

### Argumenty?

Udrie do očí, že Smolík a Abrahámová vo svojich publikovaných vyjadreniach komentujú výlučne osobné vlastnosti svojej bývalej šéfký<sup>452</sup>. Až je ťažko uveriť, že divadelníci národnej a prvej slovenskej scény sa znižujú na

úroveň ľudského osočovania ženy, ktorá z pohľadu verejnosti (a poslaním divadla je slúžiť verejnosti) odvedla v SND kus práce a posunula divadlo dopredu. Top manažéri zvyčajne nie sú posudzovaní a odvolávaní na základe osobných vlastností, ale podľa výsledkov svojej práce. O tých sme sa z pera Hroncovej oponentov nič nedozvedeli. Ich argumentácia stojí výlučne na vyratúvaní „manierov“ generálnej riaditeľky; to isté by napokon mohla urobiť aj ona: tak by stál názor proti názoru a nevedlo by to vôbec nikam.

Predpokladali by sme, že v prípade postu, kde ide o smerovanie národnej kultúrnej inštitúcie, ustúpia súkromné emócie a diskusia sa bude viesť na úrovni odbornosti, faktov a dosiahnutých výsledkov. Výsledkov, ktoré sú určené verejnosti a ktoré sa – pripúšťam – nie vždy dajú jednoznačne personalizovať<sup>453</sup>. Ale umelci SND, ktorým sa „synergiou kreativity, zápalu, zábaavy, práce a driny (sic!) darí stvoriť výnimočné divadlo, hoci aj priemeru a rutiny, je, prirodzene, dosť“<sup>454</sup>, títo umelci výnimočnosti či rutinéri priemeru v tlači bez jediného argumentu bagatelizujú všetky výsledky 3,5-ročného „workoholizmu“ vedenia a vylievajú si srdce zo svojho utrpenia. Ak predmetom sporu boli naozaj osobné vzťahy, ak je toto obraz stavu v národnej kultúrnej inštitúcii, vzbudzuje to v nás oprávnené obavy o jej zdravie.

Oponentom Hroncovej navrhujem, aby sa v diskusii o SND vyjadrovali k veci, teda k divadlu, a aby lepšie vážili slová. Lebo keď proti nim postavíme fakty, ukážu sa ako výmysly, poloprávdy či dokonca lži.

### Osobné dispozície

Ak už sa máme znížiť na úroveň hodnotenia osobných vlastností, potom vyslovujem aj ná-

zor za druhú stranu: s osobnosťou Hroncovej sa do vedenia divadla dostala transparentnosť a elegancia. Nie, nemyslím tým eleganciu ako hodnotu zo „ženských časopisov“, ale napríklad spôsob komunikácie. Veď čo urobil Smolík ako jednu z prvých akcií na stoličke nového generálneho riaditeľa? Tri týždne po Hroncovej abdikácii slávnostne otváral Ateliér v Dielňach SND – priestor, ktorý vymyslela a iniciovala jeho predchodkyňa, a prejavil takú úbohosť a zbabelosť, že pozval všetkých žijúcich bývalých generálnych riaditeľov SND – okrem nej. Ak tu bol niekto „výrazne indisponovaný“<sup>455</sup>, potom to bol práve novopečený generálny Smolík.

Predpokladám, že odborne ani Silvia Hroncová svojich predchodcov nevnímala iba pozitívne, už len preto, že prišla s inou, novou koncepciou. Ale nepotrebovala ich preto verejne očierňovať – ani profesne, ani ľudsky – ako to urobili Smolík s Abrahámovou.

### Marketing a promo

Z Hroncovej oponentov sa k predmetu sporu kompetentne vyjadril jedine Roman Polák<sup>456</sup>. Ako bývalý riaditeľ činohry je zástancom úplnej samostatnosti súborov: hoci v jednej budove a pod jednou značkou, mali by mať súbory činohry, baletu i opery svoj vlastný marketing a rozpočet (ten majú – pozn. autorky<sup>457</sup>). Polák: „Malo to vyzeráť tak, že vyrobíme výrobok – divadelné predstavenie – a už sa nestaráme, ako sa (...) propaguje, ako a komu sa predáva, lebo to už patrí inému oddeleniu (...), ktoré predáva výrobky aj z iných súborov.“<sup>458</sup> Hroncová presadzovala spoločný marketing všetkých troch súborov – promo pod značkou SND.

K tomu si dovoľím krátky pohľad späť: V 90.

rokoch prebiehal na Slovensku niekoľkoročný medzinárodný projekt, v rámci ktorého špičkoví britskí experti z oblasti divadelného manažmentu pracovali so slovenskými odborníkmi, prevažne z VŠMU. Prednášky, štúdie (mimochodom, aj o Činohre SND) a analýzy projektu sú zhrnuté v učebnici *Kultúrny manažment*<sup>459</sup>.

Iniciátor projektu a skúsený manažér Gerald Lidstone (Goldsmith's College Londýn) vtedy na spoločných stretnutiach vždy znovu opakoval zásadu, že ak robíme reklamu jednému divadlu, propagujeme tým divadlo ako také. Divák, ktorý si navykne chodiť do opery, si nabudúce pozrie aj činohru, balet alebo alternatívnu produkciu v úplne inom priestore. Ak SND za vedenia Hroncovej podporovalo promo z jedného centra, ale diferencované z hľadiska na tituly, súbory, projekty a priestory, bolo to v danej situácii správne. S divákmi, ktorí navštívili kvalitné hudobné či tanečné divadlo (nota bene v tej istej budove), mohla do budúcnosti zaručene rátať aj činohra. A naopak, ak divákov pritiahnu činoherci – a tí majú na to navyše popri SND aj iné mediálne kanály – budujú tým publikum aj pre operu a balet. (Preto je napríklad veľká škoda, že po spoločnej propagačnej publikácii k repertoáru sezóny 2007/08 vydali súbory SND o rok neskôr repertoárové zošity znovu oddelene. Z hľadiska rozvoja a výchovy publika to nedáva zmysel.)

### Prekážky

Hroncovej koncepcia SND mala prívržencov i oponentov, to je nesporné. Riaditelia opery (Pavol Smolík) a činohry (Štefan Bučko) sa svojou vzájomne skordinovanou (a vzápätí anulovanou) abdikáciou rozhodli predčasne

ukončiť Hroncovej zmluvne stanovené pracovné obdobie piatich rokov. Od jej oponentov z opery ani činohry sme nepočuli, aké umelecké návrhy im Hroncová zamietla, aké projekty zmarila či nakoľko im priškrtila rozpočet (a výročné správy dokladajú opak), aké objektívne príčiny zhora teda bránili ich slobodnej tvorbe. Verejné vyjadrenia Smolíka, Abrahámovej i Poláka naopak sugerujú, že najviac im prekážala Hroncová ako osoba, resp. jej jasne formulovaná vízia s novými úlohami a požiadavkami.

### Ako ďalej?

V decembri 2009 sa téma SND znovu vynorila ako otvorený a nevyriešený problém, keď v konkurze na obsadenie miesta generálneho riaditeľa ani jeden zo šiestich uchádzačov nezískal potrebnú nadpolovičnú väčšinu hlasov<sup>460</sup>. Ak minister kultúry do konca februára 2010 riaditeľa *vymenuje*, bude musieť zmeniť Zriaďovaciu listinu SND<sup>461</sup>.

Téma vedenia a vízie SND nás vracia k zásadným otázkam, ktoré formulovala Silvia Hroncová: „Má byť generálny riaditeľ SND iba úradník, ktorý podpisuje, čo mu na stôl položia riaditelia súborov, alebo to má byť vizionár, ktorý presadzuje značku SND aj v dramaturgii jednotlivých súborov, aj v médiách, aj pred politikmi, a preto musí rátať s rizikom, že vyzerá, akoby mu chutila moc? Má to byť výkonný umelec, ktorý sa aj tak najradšej vidí za režijným pulcom či na javisku, takže na skutočné riadenie nemôže mať čas, alebo to má byť koncepčný manažér, ktorý naplňa Zákon o SND ako o divadle trojsúborovom? (...) Má byť povinnosťou generálneho riaditeľa SND ‘otvoriť’ divadlo, a tým aj pre špičkových slovenských umelcov, obsadzovaných v Berlíne, Moskve,

Londýne, Paríži, New Yorku, Prahe vytvoríť a skoro garantovať možnosť, aby pravidelne spievali, hrali, tancovali, dirigovali, režírovali aj na doskách SND? Alebo to má byť skôr v moci ich kolegov, ktorí ponuky zo zahraničia nemajú a konkurenciu do 'svojho' priestoru nepustia? Má generálny riaditeľ ako štatutár inštitúcie dozerať, kontrolovať, koncepčne riadiť, alebo iba podpisovať a prezentovať sa na plesoch a v médiách? Má generálny riaditeľ podporovať prílev nových (...) talentov do divadla a zabezpečovať, aby naši špičkoví umelci dostali príležitosti, ktoré si zaslužia? Má sa starať do výroby inscenácií alebo sa má slepo spoľahnúť na čísla, ktoré dostane?''<sup>62</sup>

Od nového vedenia budeme očakávať odovede

#### JANA BŽOCHOVÁ-WILD teatrologička a divadelná historička

<sup>1</sup> Dňa 24. novembra 2004 vláda prijala uznesenie č. 1136 k „Memorandu o porozumení medzi vládou SR a spoločnosťou Truthheim Invest LLC za účelom dostavby a následne prevádzky Novostavby Slovenského národného divadla“. Proti tomu protestovali divadelníci a umelci, najmä v rámci občianskej iniciatívy Hlas pre kultúru (koordinátorka Darina Kárová, spolupracovníčka Silvia Hroncová). Hlas pre kultúru inicioval podpisovú akciu za záchranu novostavby, otvoril celoslovenskú verejnú diskusiu a v parlamente za zrušenie Memoranda. Dňa 20. januára 2005 nasledovalo zasadnutie NR SR ku kauze novostavby SND, z ktorého vyšlo Uznesenie č. 1454, dňa 2. februára 2005 vydala vláda SR Uznesenie č. 94 a dňa 23. februára 2005 Vláda SR svojím Uznesením č. 160 predmetné memorandum zrušila. Dňa 19. januára 2005 minister kultúry SR vymenoval 16-člennú pracovnú skupinu na riešenie problematiky novostavby SND. Trojica Darina Kárová, Silvia Hroncová a Anton Popovič ako jediní z jej členov vypracovali pre MK SR rozsiahly materiál „Riešenie problematiky novostavby SND“, týkajúci sa dostavby a financovania prevádzky novostavby SND, vychádzajúc z argumentov o poslaní SND, jeho úlohách a verejnej službe.

<sup>2</sup> <http://www.snd.sk/dokumenty>

<sup>3</sup> Hroncová sa v rozhovore pre Sme zmienila o tom, že za predchádzajúceho vedenia sa mali realizovať finančné špekulácie pri predaji vstupeniek do ope-

ry, najmä pre návštevníkov z Rakúska. In: Hroncová, Silvia: Otvorila som priveľa tém. Sme, 28. septembra 2009, s. 7. Rozhovor viedol Ivan Štulajter.

<sup>4</sup> <http://www.ietm.org/p=meetings&q=past>. Stránka navštívená 9. decembra 2009.

<sup>5</sup> Napríklad bratislavská Nová scéna po roku 1989 svoj archív nenávratne zlikvidovala. Bez zriadenia osobitného Archívu SND by pre divadlo plynula povinnosť odovzdať dokumentáciu do ťažšie dostupného Štátneho archívu.

<sup>6</sup> V tejto súvislosti si dovoľím pripomenúť, že aj priesktor bratislavského Štúdia 12, ktorý dnes slúži ako platforma mladého a alternatívneho divadla, objavila, zrekonštruovala a sprevádzkovala Hroncová ako riaditeľka Divadelného ústavu.

<sup>7</sup> Výročná správa za rok 2008, s. 42. In: <http://www.snd.sk/dokumenty>

<sup>8</sup> Tamže.

<sup>9</sup> Ján Kákoš, 1970 – 1987; Ivan Petrovický, 1987 – 1989; Miloš Pietor, 1989 – 1991; Dušan Jamrich, 1991 – 1996 a 1999 – 2005; Miroslav Fischer, 1997 – 1998; Marián Chudovský, január – jún 2006.

<sup>10</sup> Hroncová: Bol to malý operný puč. Sme, 31. 8. 2009. Zhovárala sa Zuzana Uličianska.

<sup>11</sup> Výročná správa za rok 2006, s. 38. In: <http://www.snd.sk/dokumenty>.

<sup>12</sup> V 90. rokoch bola zrušená Komorná opera. Roku 1996 v rámci medzinárodného projektu SALP spracoval britský expert Chris Washington-Sare (Royal Shakespeare Company) štúdiu *Návrh cieľov marketingových aktivít Činohry SND*, ktorú činohra SND oprípomienkovala a zamietla. Časť štúdie aj s pripomienkami bola publikovaná v zborníku In: Lidstone, Gerald, Uličianska, Zuzana (ed.): *Kultúrny manažment*. VŠMU Bratislava 2000, s. 31 – 48. ISBN 80-85182-66-1.

<sup>13</sup> Všetky súbory dostali zvýšený rozpočet na tvorbu. In: Hroncová: Bol to... Cit. d.

<sup>14</sup> Výročná správa za rok 2008, s. 29. In: <http://www.snd.sk/dokumenty>

<sup>15</sup> Výročná správa za rok 1998, s. 5. In: <http://www.snd.sk/dokumenty>

<sup>16</sup> Výročná správa za rok 2007, s. 30, 35, 45. In: <http://www.snd.sk/dokumenty>

<sup>17</sup> Cit. d., s. 32.

<sup>18</sup> Výročná správa za rok 2008, s. 29. In: <http://www.snd.sk/dokumenty>

<sup>19</sup> Cit. d., s. 41 a 33.

<sup>20</sup> Cit. d., s. 34.

<sup>21</sup> Tamže.

<sup>22</sup> Smolík, Pavol: Žiadny puč sa nekonal. Sme, 15. októbra 2009, s. 19. Rozhovor viedol Oliver Rehak.

<sup>23</sup> Tamže.

<sup>24</sup> Hroncová: Otvorila som ... Cit. d.

<sup>25</sup> Iniciátorkou a spoluautorkou ankety Divadelné ocenenia sezóny DOS-ky je Silvia Hroncová.

<sup>26</sup> Smolík, cit. d.

<sup>27</sup> Tamže.

<sup>28</sup> Tamže.

<sup>29</sup> Polák, Roman: U nás nie je nič nepolitické. Sme, 7. septembra 2009, s. 14. Rozhovor viedla Zuzana Uličianska.

<sup>30</sup> Aj vo výročnej správe, rovnako aj v repertoárovej brožúre Činohry SND 2008 / 09 sa inscenácia charakterizuje ako „dielo, obohatené pompéznou es-tetikou“. Výročná správa za rok 2007, cit. d., s. 13; Repertoár Činohry SND 2008 / 09, s. 17.

<sup>31</sup> Polák, Roman, cit. d.

<sup>32</sup> Tamže.

<sup>33</sup> Obe tamže.

<sup>34</sup> Tamže.

<sup>35</sup> SKD Martin (*Ivanov*, premiéra 19. 5. 2006), Astorka Korzo´ 90 (*Kentauri*, premiéra 15. 12. 2006; *Baj-mann Brothers*, premiéra 13. 3. 2007), DAB Nitra (*Piargy*, premiéra 18. 1. 2008).

<sup>36</sup> Tamže.

<sup>37</sup> Abrahámová, Darina: Koniec uhorkovej sezóny. Sme, 7. septembra 2009, s. 19.

<sup>38</sup> Tamže.

<sup>39</sup> Tamže.

<sup>40</sup> Tamže.

<sup>41</sup> Tamže.

<sup>42</sup> Tamže.

<sup>43</sup> Tamže.

<sup>44</sup> Tamže.

<sup>45</sup> Tamže.

<sup>46</sup> Tamže.

<sup>47</sup> Tamže.

<sup>48</sup> Tamže.

<sup>49</sup> Tamže.

<sup>50</sup> Smolík, cit. d.

<sup>51</sup> <http://www.snd.sk/tlacove-spravy>: „Činohra SND prichádza s dvoma dramaturgickými líniami“, článok zaradený dňa 14. 10. 2009.

<sup>52</sup> Smolík o Hroncovej: „... bola výrazne indisponovaná v komunikačných schopnostiach, nekompetentne vstupovala do rozbehnutých dramaturgických projektov a hracích plánov (...), trpela túžbou po moci“. In: Smolík, cit. d.

<sup>53</sup> Celkové zvyšovanie návštevnosti SND je synergiou marketingových a umeleckých aktivít.

<sup>54</sup> Abrahámová, cit. d.

<sup>55</sup> Smolík o Hroncovej, cit. d.

<sup>56</sup> Polák, Roman, cit. d.

<sup>57</sup> Hroncová: Otvorila som... Cit. d.

<sup>58</sup> Tamže.

<sup>59</sup> Lidstone, Gerald, Uličianska, Zuzana (ed.): *Kultúrny manažment*. VŠMU Bratislava 2000, 258 s. ISBN 80-85182-66-1. Pozri aj poznámku č. 11.

<sup>60</sup> Uličianska, Zuzana: Slovensko nenašlo nového riaditeľa SND. Sme, 12. 12. 2009, s. 13.

<sup>61</sup> <http://www.snd.sk/dokumenty>

<sup>62</sup> Hroncová, Silvia: Ad: U nás nie je nič nepolitické (7. 9. 2009). Sme, 22. 9. 2009.

## SND v súvislostiach

Keď Silvia Hroncová v roku 2006 nastupovala na post generálnej riaditeľky Slovenského národného divadla, mnohí ju považovali za neznámu mladú osobu, ktorá je dokonca ženského rodu a pripomínali otázku reprezentačnej legitimity v takejto vznešenej inštitúcii. Tí, ktorí sa na to pýtali, sa ukázali ako nie celkom zorientovaní alebo ako zástancovia tradicionalizmu najformálnejšieho zrna.

### Hroncová pred SND

Po štúdiách divadelnej vedy a estetiky mala Silvia Hroncová za sebou dlhoročnú činnosť v oblasti divadelníctva. Vo vtedajšom Národnom divadelnom centre (dnes Divadelný ústav) začínala od „čiernej“ roboty. Skúsenosti získala nielen v rozhlade po slovenskej a zahraničnej divadelnej tvorbe, ale aj v oblasti divadelnej žurnalistiky, kde aj neskôr zanechala trvalejšie prínosy (desať rokov viedla a redigovala pozoruhodný odborný časopis *Divadlo v medzičase*). Po konkurze v januári 1999 nastúpila na miesto riaditeľky Divadelného ústavu (vtedy ešte Národného divadelného centra). Počas ôsmich rokov vedenia túto inštitúciu nebývalo povzniesla vo všetkých smeroch – v oblasti legislatívnej, manažérskej, organizačnej, predovšetkým však odbornej, teatrologickej. Dala jej nové pevné fungujúce a efektívne usporiadanie. Okrem schopností manažérskych a právnych preukázala tiež predpoklady pre zodpovedné riadenie vecí ekonomických. Divadelný ústav bez akejkolvek ujmy ustál viaceré finančné kontroly vrátane najprísnejšej – zo Správy finančnej kontroly. V mnohých záležitostiach

sa jej podarilo pre DÚ vykonať to, čo sa nepodarilo niekoľkým chlapom pred ňou. Málokto však tušil, že z riaditeľského postu Divadelného ústavu sa intenzívne zapájala aj do bojov o určenie a funkciu novostavby SND, a to v situácii, keď ani vtedajšia vládna koalícia nepreukazovala dost' potrebnej citlivosti k špeciálnym kultúrnym otázkam. Hroncová výdatne posilňovala (zrejme menšinové) hlasy, ktoré nekompromisne trvali na pôvodnom kultúrnom a reprezentačnom určení stále nedokončeného projektu – čo sa napokon podarilo presadiť.

### Projekt SND

V konkurznom konaní na post generálnej riaditeľky SND obhájila Hroncová svoj projekt činnosti a rozvoja SND, ktorý postavila už na situácii v novej budove. Bol vzdialený už vtedy sa objavujúcim rozbíjačským tendenciám, túžiacim po absolútnom osamostatnení jednotlivých umeleckých telies. Premyslela a vypracovala projekt s hlbokým rešpektom k spoločensko-kultúrnym tradíciám trojsúborovej inštitúcie a zohľadňovala, že ich prítomnosť v jednej budove sa musí odraziť aj v praktickej oblasti a úspornejších nákladoch na samotnú prevádzku. Najskôr však muse-la vybojovať najtvrdší boj, boj o dokončenie a otvorenie budovy podľa rozhodnutia ministra kultúry z novej vládnej koalície. Hroncová tento takmer nadľudský boj úspešne zvládla, nech už konkrétne udalosti a pripomienky boli hocijaké.

### Opozícia

Dnes sa ukazuje, že dost' zoširoka sa formulujúca opozícia voči Hroncovej volila tú najjednoduchšiu taktiku: „Nech si na otváraní budovy vyláme krky a nech sa ona vytrápi s náročným presťahovaním, potom uvidíme.“ Z pohľadu opozície bola Hroncová vinná doslova za všetko, aj za zle pribitý kliniec. Za to, že nefungovala a dodnes nefunguje technicky sľužovaná točňa, ju zrejme vinili najmä tí, čo dvadsať rokov mali dozerať na jej riadnu inštaláciu a bezchybnú prevádzku.

Dokončenie budovy aj sťahovanie sa uskutočnilo pod riaditeľkiným dozorom, jej otvorenie dokonca v neveriteľne šibeničnom termíne, ktorý určil minister kultúry. Latentná opozícia silnela a výdatne sa k nej pridávali aj pôvodní Hroncovej spojenci a priaznivci. To preto, že nová generálna riaditeľka si dovolila zásadne sa pridržovať koncepcie, ktorú predložila a obhajovala na konkurze v tom zmysle, že riadi jednu inštitúciu s troma umelecky autonómnymi súbormi. Jej potenciálni a potom aj skutoční odporcovia to začali nazývať centralizáciou. Tomu, kto pozná pomery v slovenskej kultúre, musia argumenty odporcov tradičnej inštitúcie SND pripadať trpkosmiešne. Je to vraj obrodenecký model (čo je pravda), ktorý je zastaraný a je potrebné sa s ním rozlúčiť, lebo je najväčšou prekážkou rozvoja a umeleckej tvorby jednotlivých súborov (čo už pravda nie je).

### Rozdelenie?

Ako to už v malých slovenských pomeroch býva, argumentuje sa veľkými a historicky

najrozvinutejšími divadelnými kultúrami, kde takýto model nikdy nebol a nie je. Je však smiešne myslieť si, že v tom je koreň problému, a veriť, že stačí rozrušiť tradičný model a vzápätí formálne, vonkajškovo napodobniť veci z veľkého sveta, potom sa už aj my vyšvihne na svetovú úroveň a priam vtlačíme medzi svetovú divadelnú elitu.

Myslieť si, že samotné rozdelenie zvýši umeleckú úroveň, zapáli oheň kreativity a nahradí prítomnosť skutočného a presvedčivého umeleckého talentu, je viac ako krátkozraké a falošné. Neplodné formálne spory o miere rozdelenia a autonómie, o tom, kto je v tieni toho, kto koho utláča a najmä, kto na koho dopláca, iba zakrývajú slabú umeleckú autoritu, nedostatok kreativity a vytvárajú pôdu na pretrvávanie priemernosti a vyšľapávania už dávno vychodených ciest, ďalšieho masívneho upevňovania osobných aj skupinových zákopov a odvádzajú od prísnejšieho a nekompromisného hodnotenia inscenačných výsledkov, umeleckej a tvorivej kondície, a teda aj umeleckej úrovne.

### Úradníčina?

Druhá najfrekventovanejšia výhrada voči generálnej riaditeľke sa pomenúvala ako obmedzovanie kompetencií. V tomto zmysle sa samotná Silvia Hroncová po svojej abdikácii dovoľavala diskutie o tom, ako vlastne chápať funkciu generálneho riaditeľa SND.

O rozpornom, ba priam zmätenom rozmyšľaní a chápaní tejto otázky máme dosť dôkazov zvnútra samotnej inštitúcie. Priam za skvost musím považovať dôvod terajšieho dočasného generálneho riaditeľa Pavla Smolíka, prečo stiahol svoju prihlášku do nového konkurzu na túto funkciu. Vraj nechce byť „úrad-

níkom“ a chce sa venovať výlučne bohumilej umeleckej činnosti. Nuž, pomlčme o tom, čo si z tohto vyjadrenia domýšľame do všetkých dôsledkov.

Groteskný nádych rozporu sa však vypuklo prejaví v širších súvislostiach. Prečo si potom ministerstvo kultúry robí také veľké starosti s konkurzom a postom, v ktorom podľa terajších najvyšších reprezentantov SND nejde o nič iné len o zvolenie akéhosi administratívneho škrabáka, ktorý sa dostatočne vyzná v počtoch a prípadne vie, že okrem severu sú aj ďalšie svetové strany?

Konkurzná komisia v decembri 2009 zdôvodnila nulový výsledok výberu tým, že sa nezhodla na osobnosti, ktorá by bola viac než len manažérskym administrátorom, akého vzýva a akého si predstavuje terajšia vedúca garnitúra opery a činohry, ale latku „nastavila vysoko“ tým, že skúmala komplexnejšie osobnostné predpoklady. Odozvy na konkurz konštatovali, že v ňom zaznelo mnoho fráz. Programy, ktoré sľubovali, že najlepšie bude, ak sa situácia vráti do čias „pred Hroncovou“, resp. ak všetko ostane tak, ako je, sa ukázali ako jednostranné, osobné a nepostačujúce.

### Absolútny súhlas?

Divadelné umenie vzniká v zložito organizovanej kolektívnej činnosti a vyžaduje jasné a vyčistené komunikačné kanály. Od zamestnancov SND sme sa popri vágne formulovaných a osobne zaujatých výhradách o údajnej riaditeľkinej túžbe po moci, o centralizácii, direktívnom riadení, o zasahovaní do kompetencií, dokonca o jej neznesiteľnom workoholizme, dozvedeli aj celú ďalšiu znôšku ponôš, napríklad, ako si neváži radových pracovníkov a obyčajných ľudí.

Nuž, skúsenejší z toho dokáže vyčítať, že generálnej riaditeľke sa okrem pozície administratívneho škrabáka upieralo všetko ostatné. Nemala vyslovovať svoj názor, najmä nie vtedy, ak bol kritický. Nemala prichádzať s vlastnými podnetmi, nemala predkladať vlastné návrhy, nemala prejavovať vlastnú iniciatívu. Zásadne sa nemala vyjadrovať k otázkam a problémom umeleckého charakteru. Mala súhlasiť absolútne so všetkým, čo sa ponúka z domácich kuchýň, dokonca sa asi predpokladalo a vyžadovalo, že bude vychvalovať, ako sa v nich vynikajúco a výdatne varí. Mala tolerovať priemernosť a nevýraznosť. Predovšetkým však nemala čeriť ustálené, ba stojaté vody umeleckej tvorby a nenarúšať rokmi vytvárané už veľmi masívne a nepriestrelné opevnenia. Ani zďaleka nemala pripomínať, že vychodené, dávno vyšľapané a vyskúšané cesty nie sú jediné.

### Opozícia z opery

Takto provokovaný a zakladaný odpor proti generálnej riaditeľke sa z domáceho prostredia postupne prenášal aj mimo SND a pravdaže, aj do tlače spojenej predovšetkým s operným divadlom. V časti operného súboru, aj v odbornej opernej verejnosti začala pôvodne latentná protihroncovská opozícia prerastať do takmer zaprisahaného odporu, ktorý využíval každú príležitosť na útok. Hroncovú opätovne vinili úplne zo všetkého, podstatného aj nepodstatného.

V pozadí odporu vyrastal budovaný kult bývalého dlhoročného režiséra, šéfa opery a nakoľko aj povereného generálneho riaditeľa SND Mariána Chudovského. Neodiskutovateľná je základná vec. Marián Chudovský pre slovenské operné divadlo veľa urobil a pozi-

tívne či cenné hodnoty jeho práce vyzdvihneme a vážime si ich. To však neznamena, že k jeho dedičstvu v SND musíme pristupovať úplne nekriticky, či dokonca jeho éru zaslepene považovať za vrcholný a jediný model všetkého nebodaj najdokonalejšieho, čo sa v Opere SND stalo a má stať.

### Trampoty s operou

Čas zrejme odhalí príčiny napätia medzi Hroncovou a Chudovským, ktorí boli rivalmi v konkurencii roku 2006. A tiež musíme popravde povedať, že po odchode Chudovského sa Silvii Hroncovej voľby nových šéfov nevydarili. Jej kandidáti síce mali umelecké kvality, chýbala im však väčšia odvaha, viac zodpovednosti na profilovom poste a dokonca aj nevyhnutné praktické a manažérske schopnosti.

S odstupom času však viac rozumiem Hroncovej zámerom postaviť na čelo operného súboru skutočnú umeleckú autoritu, osobnosť s umeleckým rešpektom, schopnú posunúť operný súbor na vyššiu úroveň, predovšetkým však dať mu pevnejšie hierarchické pravidlá a posilniť jednotlivé umelecké zložky presvedčivými tvorivými talentami, vrátane aktivizácie mladej generácie. Hroncovej zámeru sa voľbami šéfov nedarilo, ako by si to bola predstavovala, čo značne posilňovalo jej opozíciu.

### „Pranie bielizne“

Operná opozícia sa v protihroncovskom ťažení začala uchýľovať k najnevyberanejším prostriedkom. Na internetových stránkach sa začala objavovať anonymná diskusia o situácii v Opere SND, ale zavše aj o celej inštitúcii. Asi by nedalo veľa práce zistiť, že „diskusiu“ podnecovalo, organizovalo a rozvíjalo niekoľ-

ko jednotlivcov z operného sveta. Jej obsah sa zväčša vyčerpával nevyberanými útokmi na osobu generálnej riaditeľky a sústreďoval znôšku textov ďaleko prekračujúcich najperfidnejší bulvár. Vyjadrenia, formulácie a spôsoby presahovali únosnosť v takej miere, že sa dotýkali osobnej cti a zaslúžili by si právnické konanie. Navyše, ak sa celý tento – s prepáčenním – agresívny hnoj zjavoval na internetovej stránke *Hudobného života*, časopisu riadeného takou serióznou inštitúciou ako Hudobné centrum. Odľahčene sa celá záležitosť nazýva „praním špinavej bielizne“. Najsmutnejšie na tom bolo, že po argumentoch „špinavej bielizne“ siahala aj publicistika v serióznej tlači a kritika, ktorú rátame za odbornú.

### Šéfovia opery

Viaceré publicistické a kritické vyjadrenia sa usilovali nanucovať predstavu, že situácia v Opere SND je priam v štádiu rozkladu. Napriek mnohým problémom so šéfmi to nebola pravda a ani zďaleka sa nedá povedať, že profesionálna úroveň nových operných inscenácií za Hroncovej vedenia poklesla. Riaditeľkiným záujmom bolo získať profilovú dirigentskú osobnosť a vysporiadať sa s dlhoročným problémom, keď hudobné interpretácie repríz viacerých starších, najmä známych klasických titulov mali úroveň lepšej kočovnej spoločnosti, a reputáciu zachraňovali iba skúsení, disponovaní a neraz aj medzinárodne osvedčení sólisti.

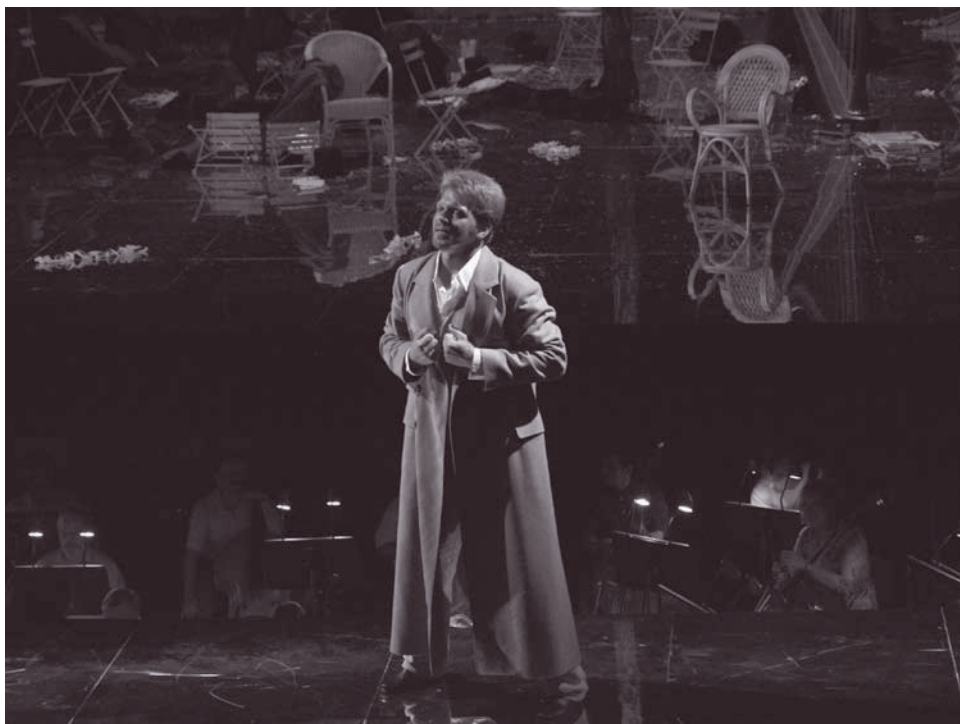
V hodnotení jednosezónneho šéfovského pôsobenia Olivera Dohnányiho (nevrajiac už o krátkej skrz-naskrz neslávnej epoche Gabriely Beňačkovej) sa ozvali masívne kritické tóny. Podľa nich by sa mohlo zdať, že Dohnányi takmer ani nevie dirigovať. Skôr výnimoč-

ne sa spomenulo jeho naštudovanie *Madamy Butterfly*, koncertné uvedenie Verdiho *Rekviem* a iniciatíva veľkého koncertu z diel Richarda Wagnera, ktoré dovtedy v Bratislave ešte nezazneli, a zdá sa, že tak skoro ani nezaznejú.

Iná rozporná vec už je, že Dohnányi nijako neprispel k tomu, aby pozoruhodný režijný prístup mladej Zuzany Lackovej-Gilghus k Donizetihom belkantovej opere *Lucretia Borgia* umocnilo aj umeleckejšie a brilantnejšie hudobné naštudovanie. V tomto prípade sa znovu zopakovalo to, s čím sme sa stretli v prípade inšpiratívnej inscenácie Čajkovského *Eugena Onegina* (2005) z predhroncovského obdobia. Časť hudobnej kritiky tu urobila z hosťujúcej réžie renomovaného nemeckého tvorca Petra Konwitschného takpovediac nedotknuteľnú modlu, hoci v hudobnom naštudovaní ani táto premyslená a netradičná inscenácia nijako neprekračovala štandard.

Pripomeňme ešte jednu zdanlivo zanedbateľnú maličkosť. To, že Gabriela Beňačková z moci šéfovskej dala stiahnuť postmoderne uvedenú Dvořákovu *Rusalku*, i keď si o inscenácii môžeme myslieť všeličo, je zásadne neprípustné. Beňačková inscenáciu nahradila koncertnou verziou diela. V tejto rozporuplnej situácii napokon došlo k paradoxu, že koncertné uvedenie *Rusalky* sa zaskvelo hudobnou koncentrovanosťou, spevácke výkony strhávali dramatickosťou vokálneho výrazu (Adriana Kohútková, Ľubica Rybárska, Miroslav Dvorský, Peter Mikuláš). V dramtizme, akým mladá mezzosopranistka Denisa Hamarová v tomto naštudovaní predniesla part Ježibaby, sa doslova zračili jej budúce interpretačné možnosti.

Odborná kritika si vo svojom prevažne ten-



Eugen Onegin (r. P. Konwitschny, 2005)

foto: A. Klenková

denčnom pohľade takéto „maličkosti“ takmer ani nevšimla a zdá sa, že na koncertné večery ani neprišla. Prišlo však na ne početné domáce aj zahraničné publikum a búrlivo ďakovalo za nevšedný zážitok. Dokonale sme mohli precítiť, prečo na súčasných svetových scénach popri Leošovi Janáčkovi vyvoláva taký veľký ohlas aj Dvořákova *Rusalka*. Pri všetkom rešpekte k režisérovi dodajme, že z divadelnej podoby *Rusalky* by sme si tento pocit v takom silnom účinku asi evokovať nemohli.

Pri koncertných reprízach *Rusalky* sme si všimli aj nezanedbateľnú a v praxi posledných rokov nevidanú a neslýchanú skutočnosť. Gabriela Beňačková ako šéfkva často sedela v hľadisku na reprízach. Nevedno, či

sa jej interpreti báli. Nepochybne však vedeli, že niet nikoho kompetentnejšieho a prísnejšieho, kto by sa vedel s takou odbornou a praktickou erudíciou vysloviť o úrovni spevu a o celkovej hudobnej interpretácii. Všimli sme si, že tieto „dozorované“ predstavenia sa po speváckej a hudobnej stránke vyznačovali značnou mierou osobného nasadenia a celkovej koncentrácie všetkých, vrátane zboru, akú sme v bežnej prevádzke vídávali a pociťovali iba málokedy.

### Šéf činohry

Aby protihroncovsky naladená operná publicistika posilnila kaliber svojich nábojov, pripomínala aj dôležitú činohernú záležitosť

– odchod režiséra Romana Poláka zo šéfovského postu činohry. Význam tejto udalosti dokazuje aj rozsiahly celostránkový rozhovor s Polákom uverejnený v denníku SME. Roman Polák sa tu potvrdil ako zástanca absolútnej separácie jednotlivých súborov. A to až v takej miere, že v spoločnej budove pokladá za logické mať samostatného činoherného vrátnika a samostatnú činohernú upratovačku.

Nevieme, aký zásadný rozdiel je medzi organizáciou predaja lístkov na činoherné predstavenia a na predstavenia opery a baletu. Roman Polák vyráta svoje výhrady proti Silvii Hroncovej viac ako vyčerpávajúco. K najvýznamnejším patria tie, ktorými sme sa už zaoberali (centralizácia, túžba po moci a jej koncentrácia, zasahovanie do právomocí).

Nik nemôže spochybniť, že Polák už dávno patrí k najvýznamnejším a najvyhranenejším osobnostiam našej modernej divadelnej kultúry a že má na svojom konte rad umeleckých úspechov domácych aj zahraničných. To napokon ocenila aj samotná Hroncová, ktorá ho po svojom nástupe akceptovala na poste šéfa činohry a potom sa pri jeho odchode jednoznačne a s rešpektom vyjadrila, že ako režisér má do SND dvere vždy otvorené (čo sa aj viacnásobne potvrdilo).

Aj v tomto prípade čas jasnejšie osvetlí vzájomné napätie, ktoré vzniklo medzi pôvodnými priaznivcami a spojencami. Možno vieme pochopiť osobné motivácie Polákových výhrad, ale problém jeho šéfovania v Činohre SND má aj svoju menej transparentnú, odvrátenú stránku. Ani tá najlepšia režisérka osobnosť ešte nie je automaticky zárukou širších riadiacich schopností a predpokladov na vedúci post. Na post, z ktorého treba zásadne vplývať na efektívnejší rozvoj celého kolektí-

vu a na rovnako efektívne a najmä zodpovedné formovanie jeho hereckej časti. Na rozdiel od úspešnej režisérkej kariéry sa šéfovské epizódy Romana Poláka, či už v Činohre Štátneho divadla Košice, alebo v bratislavskej Astorke nevyznačovali výraznejším ani trvalejším prínosom, aký by sme boli očakávali. Napokon, aj samotný umelecký vývin režiséra má svoje etapy, kde sa striedajú úspešné i stagnačné vlny.

### Režisér Roman Polák

Polákovce najpozoruhodnejšie a najzavšenejšie inscenačné výsledky v posledných rokoch sú paradoxne spojené s operou, najmä s banskobystrickou inscenáciou Suchoňovej *Krúťňavy*. Vynikajúcim korektívom Polákovkej réžie sa tu ukázala práve hudba. Mnohé inšpirovala, mnohé vyžadovala a usmerňovala, mnohé doslova nedovoľovala.

Spokojnosť vyvolali aj dve jeho činoherné diela: skúsene a rozložito komponovaná inscenácia *Ivanova* (Slovenské komorné divadlo Martin) a najmä *Anna Kareninová* (Činohra SND), i keď jej divácke a kritické ohlasy v širšej medzinárodnej konfrontácii festivalu Divadelná Nitra neboli celkom jednoznačné. Žiaľ, inscenácia Hviezdoslavovej tragédie *Herodes a Herodias* sa popri pozoruhodných riešeniach znova vracala k známym postupom preexponovaných sexuálnych grotesiek.

Diskusia okolo profilovej osobnosti by si vyžadovala hlbší a obsiahnejší rozbor režisérkej spolupráce s hereckým súborom. Ostaňme pri Romanovi Polákov. V *Anne Kareninovej* prekvapovala zjavná priepasť medzi herectvom staršej generácie, schopnej bohatšie a plnšie vyjadriť psychologické, ale aj sociálno-spoločenské zázemie postáv, a plochým,

jednostrunným a divadelne málo zveľaďovaným herectvom viacerých mladších hercov.

V inscenácii *Hviezdoslava* režisér dosť jednostranne exploatoval mladého talentovaného Tomáša Maštálira v titulnej postave Herodesa, najmä v polohe televízneho bulvárneho sexsymbolu. Ale v obsažnosti interpretácie, realizácie a napĺňania biologických, pudových a eroticko-sexuálnych motivácií režisér napokon ničím neprekonal menej expresívne analytické divadlo svojho učiteľa Miloša Pietora. (Pietrov vynikajúci protagonista Juraj Kukura vedel v rozpornosti, zložitosti, zdôraznenej sexualite a jej manipulatívnosti vystihnúť vrstevnatosť a takpovediac dostojevskovskú psychologickú hĺbku svojich negatívnych hrdinov.)

Nemožno neregistrovať, že Polák aj do dôležitých dramatických či väčších postáv obsadzuje hosťujúce herečky, hoci má v súbore SND celý rad spoľahlivých interpretiek, ktoré by jeho postavám po všetkých stránkach zodpovedali. Šéfov a režisérov vzťah k istej časti ženského hereckého súboru zrejme nebol a nie je práve vyrovnaný. To sme sa nedozvedeli z nijakého „prania špinavej bielizne“; to môžeme vypožorovať z toho, čo vidíme priamo na javisku.

### Kondícia činohry

Pokiaľ ide o celkovú tvorivú úroveň Činohry SND, smerodajný kritik a teatroológ Vladimír Štefko už dávnejšie vyslovil názor, že činoherný súbor SND „nie je práve v dobrej kondícii“. Vyslovil ho takmer ohľaduplne. Ak sa situácia odvtedy nezhoršila, v žiadnom prípade sa ani nezlepšila. Provkovanie a rozvíjanie diskusií o samostatnosti súborov, o kompetenciách, o uzurpácii moci a iných pseudoprobémoch

iba rafinovane odvádza pozornosť od podstaty a zakrýva problémy, ktoré korenia najhlbšie – v oblasti tvorivej a umeleckej. Bránila bývalá generálna riaditeľka umeleckému napredovaniu? Kládla vari prekážky tvorivosti?

### Status po puči

Je priam smiešne, že v spomínanom rozhovore s Pavlom Smolíkom sa môžeme dočítať okrem zaliečania sa ministerstvu kultúry aj také zavádzajúce zmätenosti, ako je tvrdenie, že Hroncová manažérsky „trvale zlyhávala“. Opak je pravdou, lebo aj v tejto oblasti sa môže preukázať radom prínosov, a to aj napriek tomu, že ich – ako aj mnohé iné – presadzovala vzhľadom na domáce pomery možno až priveľmi energicky, rázne, s priveľkým úsilím o okamžitý efekt, zahmlenou rečou povedané – bez potrebnej diplomatickej stratégie.

Smolík sa silou-mocou usiluje vyvrátiť, že išlo o „puč“, ako udalosti v rozhovore pre SME pomenovala Silvia Hroncová. Nič to nemení na skutočnosti, že vedenie súborov opery aj činohry v novej situácii „po puči“ bezostyšne predkladalo a obhajovalo program, ktorý pri najmenej vznikol ešte za éry generálnej riaditeľky a nepochybne aj v spolupráci s ňou. Samotný Pavol Smolík na pozícii šéfa opery neuskutočnil ani jednu z predpokladaných najdôležitejších reforiem, ktoré sľuboval pri konkurze na miesto riaditeľa opery, hoci na to mal dostatok času.

### Opera ako problém

Na konkurze v máji 2009 vyšla najavo pozoruhodná záležitosť, ktorá odzrkadľuje oveľa hlbšie súvislosti, ako sa na prvý pohľad zdá. Nádejný šéf opery sa domáhal určenia úrad-

ných hodín v šéfovskej kancelárii, lebo na jej dvere vraj klope a sústavne ju navštevuje rad členov súboru a návštevníkov s komentármi, hodnoteniami, názormi, sťažnosťami (možno oprávnenými) a svetobornými návrhmi v domnení, že v nich je záchrana a najúspešnejší kľúč k práci a existencii súboru a divadla. Demokraciu treba vyznávať a pestovať. Ak však je bezbrehá a falošná, vtedy je práve v umeleckej práci vysoko kontraproduktívna.

Z Opery SND akoby už dávno zmizlo osobné zaujatie, hlboký pocit zodpovednosti voči materskej inštitúcii (česť výnimkám, ešte stále existujú), ale aj pocit nevyhnutnosti rešpektovať talentovú a tvorivú hierarchiu. To je práve to, čo na svetových scénach existuje ako železný zákon. Z praxe a postojov bratislavského operného súboru, ako to dokazujú aj udalosti posledných rokov, vzniká nepríjemný dojem vnútornej i vonkajšej nesprátnosti. Akoby práve bratislavská Opera bola pupkom sveta (čo ani zďaleka nie je pravda) a v SND nebolo nič iné a dôležitejšie ako ona (čo rovnako nie je pravda). V povedomí mnohých starších slovenských divadelníkov je zakódovaná skúsenosť, že s Operou mal takmer každý generálny riaditeľ SND problémy a na nich mnohí aj stroskotali.

### Potenciál činohry

O Činohre a jej vedení nateraz pomlčím. Veľa však hovorí najnovšia premiéra *Mariše* bratov Mrštíkovcov. A kmeňový činoherný režisér SND Ľubomír Vajdička pripravil v poslednom období ako svoju najlepšiu a najosobitejšiu inscenáciu *Statky – zmätky*, ktorá sa stretla so značným a zaslúženým ohlasom na medzinárodnom divadelnom festivale Divadlo 2009 v Plzni. Je nanajvýš pozoruhodné, ak nie

príznačné, že ju naštudoval pohostinsky v Divadle A. Bagara v Nitre.

### Psychóza pokračuje

Intenzívne podnecovaný a najmä zvnútra SND živený odpor proti Silvii Hroncovej po jej odchode nielen neprestal, ale nadobudol charakter priam hysterickéj psychózy. Na jesennej slávnostnej prezentácii výsledkov ankety DOS-ky 2009, kde sa každoročne vyhlasujú najlepšie tvorivé činy v oblasti divadelnej tvorby, sa stala vec nevidaná a neslýchaná. Ocenenie za najlepšiu inscenáciu s veľkou prevahou získalo Gluckovo operné dielo *Orfeus a Eurydika* z Opery SND. Inscenácia prebehla všetky činoherné produkcie a získala ocenenie aj nominácie v ďalších kategóriách. Situácia, ktorá sa zrejme tak skoro nezopakuje, ak sa vôbec niekedy zopakuje. Organizátorom slúži ku cti, že nezákazali otvoriť ústa tým, ktorí sa pri preberaní ocenenia poďakovali aj iniciatíve Silvii Hroncovej. Nemusíme sa veľmi namáhať pri predstave, s akou nevládnosťou a neúprimnosťou toto ocenenie vívalo nové vedenie Opery SND.

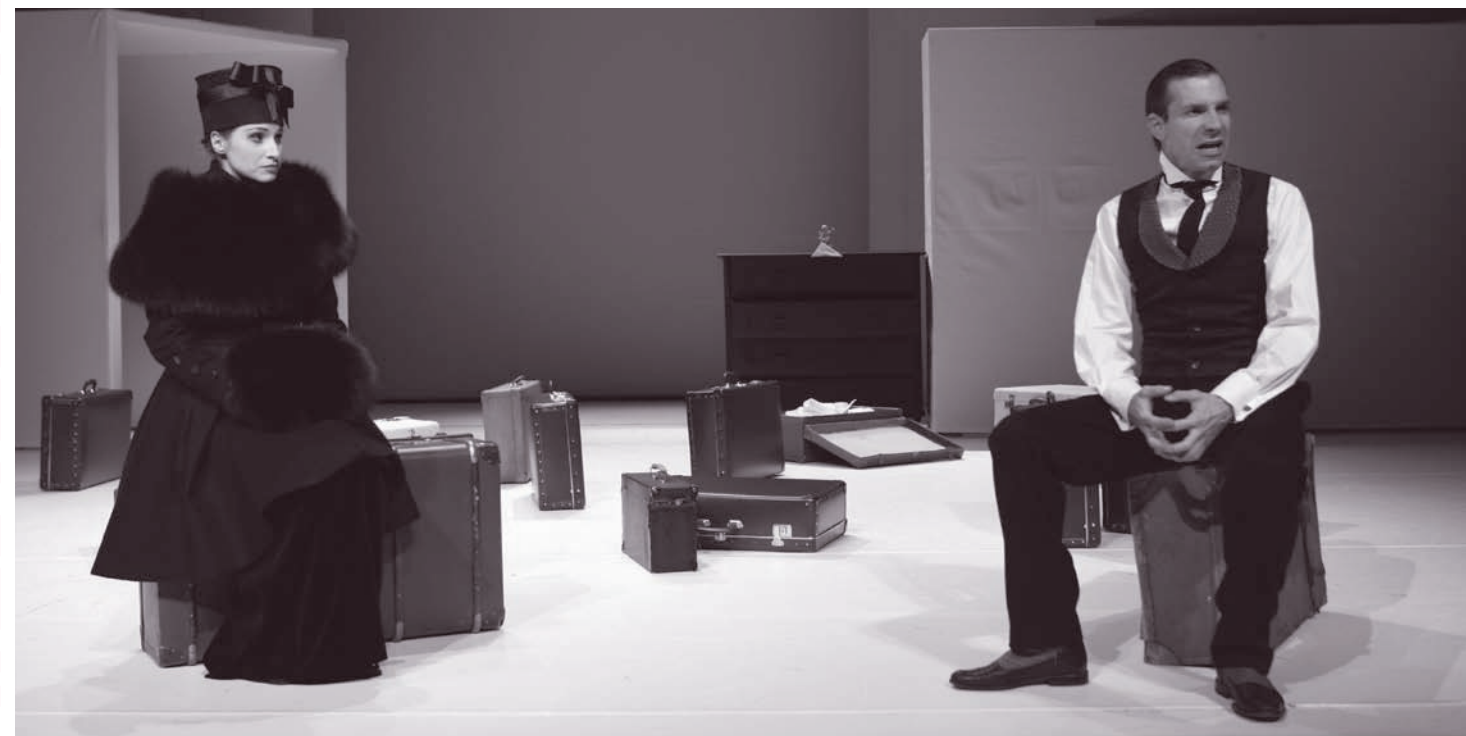
V septembri na veľkom slávnostnom podujatí SND k 50. výročiu Umelecko-dekoračných dielní a prezentácii Ateliéru sa členovia vedenia divadla tvárili, akoby Hroncová ani neexistovala, hoci iniciovala jednak Ateliér ako nový divadelný priestor, jednak aj vznik prezentovanej knihy o dielňach.

V decembri na pravidelnom opernom matiné k premiére Mozartovej *Čarovnej flauty* sa zasa pred zhromaždeným operným publikom znova, celkom neodôvodnene a zbytočne pretriasala otázka, či realizovaný puč bol naozaj puč, alebo azda niečo celkom iné.

A na jeseň mal organizačný výbor prípravy slovenskej expozície svetovej výstavy scénografie Pražské Quadriennale 2010 zrazu najväčší problém s tým, že členkou výberovej komisie je Silvia Hroncová. Fakt, že Hroncová výboru už po tri ročníky predsedala z pozície riaditeľky DÚ, že po tri ročníky na expozíciách aj spolupracovala a najmä to, že zo všetkých troch ročníkov si slovenskí scénografi priniesli aj významné ocenenie – to už takmer nikoho nezaujímalo. Silvia Hroncová zhodnotila situáciu, a z výberovej komisie odstúpila. Toto všetko je aj odrazom spoločenskej atmosféry a stavu, kde zavládla nekultúrnosť, strata akýchkoľvek hodnotových meradiel a najvulgárnejšie presadzovanie osobných záujmov a skupinového prospechu. O možnom politickom pozadí prípadu radšej nehovoríme.

### Téma SND

Silvii Hroncovej, ako sa to celé roky ukazovalo, nerobí problém štylizovať, slovné formulovať ani písať. Hoci sa to mnohým nezdalo, do SND prišla so skúsenosťami. Ako generálna riaditeľka zrejme všeličo videla a do všeličoho nahliadla, a to vo všetkých oblastiach existencie a činnosti obrovskej kultúrnej inštitúcie. V niekoľkých rozhovoroch a článkoch, ktoré zverejnila po svojom odstúpení, mnohé veci diskretné naznačila či pomenovala medzi riadkami. Nuž, čas pokročí a posunie ju do výhody. A potom bude môcť diskretnosť definitívne odhodiť a porozprávať otvorene a naplno o všetkom, čo videla, spoznala, zažila, o čom sa presvedčila na vlastnej koži. Hroncová by teda mala o celej kauze svojho riaditeľovania a odstúpenia napísať knihu. Nebolo by to prvé dielo, ktoré s odstupom



Anna Kareninova (r. R. Polák, 2009)

foto: C. Bachratý

času a z osobného stanoviska osvetľuje nedostatočne priehľadnú situáciu, ktorá sa jej ako zainteresovanej hlboko dotýka. Podobné knihy poznáme napríklad aj z českej teatrológie a divadelnej historiografie. Kniha by sa nepochybne vynikajúco čítala. Predovšetkým by však bola cenným príspevkom k dejinám SND a zároveň k spoločensko-politickej situácii v slovenskom umení a kultúre. Máme všetky dôvody predpokladať, že by bola o faktoch a udalostiach, a nie o „praní špinavej bielizne“.

### Budúcnosť

Do akej situácie príde nový generálny riaditeľ SND?

Nuž, niet mu čo závidieť, keď bude mať za chrbtom aj skupinu, ktorá síce nevyniká na umeleckom poli, ani v zápasoch kreativity, zato je však vynikajúco podkutá v boji o vlastné pozície. Môžeme si predstaviť, že dobre mu bude vtedy, ak privolí stať sa bábkou v rukách záujmových skupín, osôb menej talentovaných, ktorým ide o osobné záujmy, ba aj o osobné ohrozenie. Dobre mu bude, ak pristane na staré „osvedčené“ vychodené chodníky a rokmi udržiavané zákopy. Horšie to už bude s prípadným úsilím, aby sa umelecká tvorba reprezentačnej inštitúcie, ktorá je, navyše, spomedzi všetkých slovenských divadiel najlepšie dotovaná, povzniesla z prevládajúceho priemeru a rutiny do skutočne

presvedčivej, osobitej i osobnostnej kvality. Prevádzka i manažment inštitúcie sú dôležité – musia fungovať efektívne ako základný východiskový predpoklad. Pre kvalitu umeleckých výsledkov však nie sú prvoradé ani rozhodujúce. Presvedčivosť, umeleckú, ľudskú, dobovú a spoločenskú aktuálnosť tvorby treba hľadať niekde inde. Generálny riaditeľ je aj na to, aby vedel, kde.

**JÁN JABORNÍK**  
teatrológ a divadelný historik

# Príťažlivosť hereckého umenia zrelej „generácie 70. rokov“

Zdena Studenková, Jozef Vajda, Kamila Magálová, Anna Javorková, Ľubomír Paulovič, Ján Kroner, Maroš Kramár, Zuzana Kronerová, Boris Farkaš, Vladimír Jedľovský, Marián Geišberg, Eva Matejková, Marián Slovák, Ivan Romančík, Jana Geišbergová-Oľhová, Michal Gazdík, Martin Horňák, Vladimír Černý, Oľga Solárová, František Výrostko, Peter Bzdúch a i.

Odkiaľ sa zrazu berie toľko zrelej hercov na obrazovkách slovenských televíznych staníc? Nie sú to práve zo škôl vychádzajúci začiatovníci, aby si mnohí diváci mohli klásť túto otázku, a predsa...

Herci, narodení v polovici minulého storočia, sú súčasnými piliermi slovenského herectva, ktoré vystavali poctivou prácou predovšetkým v divadlách. Spolupracovali s veľkými slovenského divadelníctva (napr.: Ctibor Filčík, Ladislav Chudík, Július Pántik, Jozef Kroner, Karol Machata, Mikuláš Huba, Gustáv Valach, Ivan Mistrík, Ivan Rajniak, Štefan Kvietik, Hana Meličková, Eva Poláková, Zdena Grúberová atď.), ktorí im odovzdali herecké skúsenosti, ale aj inšpirácie, ako posunúť tradíciu ďalej...

Dnes nejdneho slovenského diváka poteší, keď v divadle môže susedovi zašepkať meno herca, ktorého spoznal vďaka televíznym seriálom. Neslúži to však za cti umeniu, ktoré sa rodí v „chráme Thálie“. A neteší to hercov, resp. hercov – umelcov.

A v „generácii 70. rokov“ takých nájdeme požehnane.

Táto generácia, ako prezrádza jej názov, začala tvoriť v 70-tych rokoch dvadsiateho storočia. Teda v období normalizácie a konsolidácie, ktorými sa zabrzdil krátko predtým rozbehnutý proces modernizácie slovenského divadelníctva. V tomto decéniu sa stimuly pre nové divadelné prostriedky už nesmeli nachádzať v dramatiky a dramaturgii, o ktoré sa pokúsili v 60-tych rokoch (absurdná, existenciálna či modelová dráma). Umelci ich začali hľadať tam, kde ich systém dozoru, cenzúry a pripomienkovania prehliadal. Keďže bola naordinovaná sovietska a pôvodná – najmä ideologická – dramatika, tvorivé východiská vyjadrenia sa nachádzali v samotnom inscenovaní, resp. interpretovaní dramatického textu. Viedlo to k pozitívnemu kroku – k novému čítaniu drámy – slovenskej a svetovej klasiky, ako aj k prehodnocovaniu jednotlivých inscenačných zložiek, ktoré postupne

museli uberať zo zaužívaného „emocionálne“ realistického zobrazovania. Platilo to najmä pre hereckú zložku aj vzhľadom na to, že ešte v 60-tych rokoch boli v profesionálnych divadelných súbormách bývalí ochotníci. „Generácia 70. rokov“ je zaujímavá tým, že súdržnosť umelcov, umocnená novou ideovou orientáciou a úsilím uskutočňovať ju umelecky už v škole, sa po absolútoriu roztrúsila do divadiel po celom Slovensku. Nie všetci z absolventov VŠMU našli uplatnenie vo svojej profesii. Tých, ktorým sa to podarilo až do takej miery, že ich štýl možno charakterizovať jednotne ako reflexiu na spomínané sociálno-politické udalosti, nadväznosti na tradície, ale aj ako traktovania hľadania nových výrazových prostriedkov vzhľadom na modernizáciu divadla, nazývam „modelovými hercami“<sup>1</sup>. Osud týchto hercov sa ďalej uberal pod vplyvom divadelných kolektívov jednotlivých súborov. V siedmom decéniu sa ťažisko aktívneho vývinu slovenského divadla prenieslo najmä na tri mimobratislav-

ské scény – nitriansku, martinskú a trnavskú. V osemdesiatych rokoch sa vrátilo do hlavného mesta na *Novú scénu* a, samozrejme, do *Slovenského národného divadla*.

Treba však pripomenúť, že v jednotlivých divadlách doplnili rady hercov aj tí, ktorí neštudovali herectvo na Vysokej škole múzických umení, prípadne ho nedoštudovali. Po absolvovaní Štátneho konzervatória v Brne (1978) a po ročnom pôsobení v brnianskom SD prichádza v roku 1979 do Divadla Andreja Bagara, aby neskôr zakotvil v SND (1985), *Maroš Kramár*. Do martinského Divadla SNP nastupuje *Ivan Romančík*, ktorý na VŠMU pobudol len počas rokov 1968 – 71. Do činoherného súboru Divadelného štúdia a do činohry Novej scény je prijatá absolventka sociológie Magda Vášáryová. Tá už však neprislúcha do vekovo vymedzenej hranice „generácie 70. rokov“, je skôr spolupútnička a dôležitá divadelná partnerka ešte staršiemu Jurajovi Kukurovi, významnému aktérovi Divadla na Korze, ktorý absolvoval VŠMU až v sedemdesiatych rokoch (1973). Obaja patria k akémusi plynulému prechodu k mladšej generácii, hľadajúc svoj štýl pod vplyvom kolektívu, v ktorom pracovali. Naopak, na opačnej strane vekovej hranice balansuje v začlenení do hereckej generácie, najmladší samorastúci talent *Anna Šišková* ktorá prišla zo štúdia na Pedagogickej fakulte do DJZ v Prešove so skúsenosťami z ochotníckej scény (Divadlo Makyta – Púchov) v roku 1980. Na výraznú osobnosť sa však vyprofilovala až v Divadle pre deti a mládež v Trnave (DPDM) – od roku 1981, ale naj-

mä neskôr, v Divadle Korzo '90, čo je už ale kapitolou samou osebe.

Situácia v slovenských divadlách v 70. – 80. rokoch bola, samozrejme, rôzna. SND a Divadlo SNP začalo s divadelnou „reformou“ už v rokoch relatívnej slobody, v období politicko-ekonomickej rehabilitácie, po ďalšom Chruščovovom útoky na Stalinov kult (1961), takže v týchto divadlách nemožno hľadať priveľké rozdiely v hereckej interpretácii u trochu starších hereckých kolegov nastupujúcich do slovenských divadiel v šesťdesiatych rokoch (najmä v druhej polovici). K nim sa bezprostredne pripájali mladšie ročníky po normalizácii. Vznikli tak homogénne súbory, ktorých objektom scénického skúmania sa stal predovšetkým človek (už nie masa). V ostatných divadlách sa premeny diali postupne v období normalizácie (Krajové divadlo, neskôr Divadlo A. Bagara v Nitre, Divadlo pre deti a mládež, Nová scéna) a neskôr, keď ochotníkov vystriedali absolventi VŠMU.

*Eva Matejková* a *Marián Slovák* boli prvými výraznými absolventmi herectva tejto generácie, ktorí dostali hneď po škole (v roku 1972) angažmán vo vtedy stagnujúcom nitrianskom Krajovom divadle.

*Eva Matejková* tu spontánne, so zmyslom pre humor a hravosť, stvárnila rad komických charakterov. Jej repertoár dopĺňali aj zložité, dramatické či tragické hrdinky. Psychologická presvedčivosť jej postáv pramenila z pocho- penia a následného odkrývania ich konania, čím potvrdila nevyhnutnosť kooperácie rácia s emóciou v práci na role. Vypointovala tak

„Herci, narodení v polovici minulého storočia, sú súčasnými piliermi slovenského herectva, ktoré vystavali poctivou prácou predovšetkým v divadlách. Spolupracovali s veľkými slovenského divadelníctva ... ktorí im odovzdali herecké skúsenosti, ale aj inšpirácie, ako posunúť tradíciu ďalej...“

presné významy aj v náročných úlohách<sup>2</sup>. Kvalitu jej herectva ocenili nielen diváci, ale aj teatrologovi<sup>3</sup> (*Čert – Jánošík alebo na skle maľované*, *Žofa – Dom pre najmladšieho syna*, *Aľona – Muž a žena*, *Thaísa – Perikles, kráľ týrsky*, *Zojka – Zojkin byt*).

Druhým modelovým hercom nitrianskeho divadla bol herec *Marián Slovák*. Ten vo svojich postavách potvrdil talent, nápaditosť i technické zvládnutie širokého diapazónu charakterotvorného herectva. Jeho mnohozvučné herectvo spájalo komediálne prvky (napr.

v postave Molièrovho Jourdaina až groteskné, klaunovské či „commedie dell’artovské“) s vážnymi, priam tragickými tónmi, čím potvrdzoval svoj herecký zmysel pre kontrast.<sup>4</sup> Pri všetkých typoch žánrov, autorských poetík a režijných štýlov dostal možnosť predostrieť množstvo výrazových prostriedkov, čo aj usku-točnil, pričom sa osvedčil aj muzikálne.<sup>5</sup> Matejková a Slovák boli pri znovuzrození divadla, obaja prešli rozmanitými režijnými poetikami.<sup>6</sup> Obaja často v hlavných postavách a obaja s najväčším množstvom ocenení, a to najmä v réžii J. Bednárika (*Zojkin byt*, 1984). Ich herecký štýl sa vycibril natoľko, že dokázal prekonať aj herectvu menej zasvätené 80. roky. Svedčí to o fakte, že moderné prvky sa v herectve prijímali kontinuálne lepšie, oživovaním zaužívaného, a nie extrémnymi skokmi, ba úplným popieraním tradície. Ako-koľvek, E. Matejková a M. Slovák s režisérom Jozefom Bednárikom postavili nitrianskemu divadlu piliere kvality.

V martinskom Divadle Slovenského národného povstania vytvorili mladí herci silnú skupinu. Medzi všetkými nastala polarizácia hereckých síl, takže každý jeden z modelových hercov 70. rokov, stvárnil výrazné postavy a vtlačil im pečať kvality: *Lubomír Paulovič, Oľga Solárová, Michal Gazdík, Ivan Romančík, Peter Bzdúch, Martin Horňák a František Výrostko*. Divadlu priniesli nejedno ocenenie. Nadväzovali síce na dobre vybudovanú tradíciu, ale tá potrebovala pookriať. Kvalitný súbor si však mohol dovoliť tvrdo určiť hranice prijímania mladých adeptov. Súbor Divadla SNP sa s mladými zžil a vytvoril skvelú prácu

najmä v réžii Ľ. Vajdičku (ktorý nemalo čerpal z pietrovských inšpirácií), ale aj Sherhaufera, Párnického a Petrovického. Samozrejme, v spolupráci s „inscenačným tandemom“.<sup>7</sup> Fakt súdržnej, kreatívnej skupiny mladých hercov, ktorí svojím preukázateľným talentom, svedomitosťou, pracovitosťou, tvárnosťou a pružnosťou zaujali vlastný postoj k inscenovaným témam a infikovali aj staršiu hereckú generáciu entuziazmom bez rozko-letizovanej slovenčiny, náznaková výzva na spoluúčasť diváka. Odlišnosti hereckých uchopení *Mariše* možno hľadať v rozdielnej režijnej interpretácii, v inakosti priestorov, ako aj v porozumení a sebavyjadrení sa cez postavu herečiek. Pre obe bol však nevyhnutný „rovnoprávny“ tvorivý vzťah so všetkými inscenačnými zložkami, potrebný aj na umocnenie celku (v oboch inscenáciách sa akcentovala práca všetkých hercov).

V 80. rokoch sa k siedmim modelovým hercom divadla výrazne pridali ich rovesníci, resp. generační druhovia. Z VŠMU *Juraj Predmerský, Marta Sládečková, zo zvolenského Divadla JGT Jana Geišbergová-Oľhová, z prešovského Divadla JZ Marián Gejšberg a z banskobystrického KBD vekovo skúsenejší Ján Kožuch*. Vývin týchto hercov však už úzko súvisel s príchodom režiséra Romana Poláka.

Veľmi zaujímavá situácia nastala v sedemdesiatych rokoch dvadsiateho storočia aj v treťom mimobratislavskom súbore. Do trnavského Divadla pre deti a mládež prišiel takmer kompletný ročník VŠMU, čo bolo možno aj na úkor

rozohrať naplno herectvo najnovších tónov. Obe herečky potvrdili, že sú vedúcimi osobnosťami nastúpivšej generácie. Spája ich mnohovýznamové, dynamické konanie i verbalita v skratkovito náznakovkej, ale pravdivej štylizáčnej akcii, umocnenej introspektívnym vhladom dovnútra postavy, komponovanie citu, imaginácie i rácia (eliminácia akéhokoľvek sentimentu<sup>12</sup>), práca s detailom, hľadanie krásy vo vnútri postavy, zosúčasnená, odpatatizovaná slovenčina, náznaková výzva na spoluúčasť diváka.

Odlišnosti hereckých uchopení *Mariše* možno hľadať v rozdielnej režijnej interpretácii, v inakosti priestorov, ako aj v porozumení a sebavyjadrení sa cez postavu herečiek. Pre obe bol však nevyhnutný „rovnoprávny“ tvorivý vzťah so všetkými inscenačnými zložkami, potrebný aj na umocnenie celku (v oboch inscenáciách sa akcentovala práca všetkých hercov).

Veľmi zaujímavá situácia nastala v sedemdesiatych rokoch dvadsiateho storočia aj v treťom mimobratislavskom súbore. Do trnavského Divadla pre deti a mládež prišiel takmer kompletný ročník VŠMU, čo bolo možno aj na úkor

kvality. Hercov to rozdelilo na stálych hlavných protagonistov a večných sekundantov. Herecký súbor sa v DPDM formoval pri tvorivom dialógu dvoch rovnocenných, ale úplne odlišných režisérov. Uhlárove čierne tóny videnia na jednej strane, Nvotova harmonizácia a zjemnenie neskrývanej tvrdej reality na strane druhej. Herectvo DPDM bolo postavené na podieľaní sa na tvorbe inscenácie ako metaforického celku témy, kde jedným z nositeľov znaku je práve herec. Podľa Z. Bakošovej-Hlavenkovej sa predstavitelia trnavského divadla „zámerne prikláňajú k nechronologickému modelu herectva. Typ tu má svoje zdôvodnené miesto, živí sa akcentovanou témou a osciláciou k charakteru. Interferencia typu a charakteru je tu príznačná.“<sup>13</sup> Uhlárove a Nvotove štýlové inovácie narušili monolitickosť hereckého prejavu, celistvosť postáv, odmietli jednotu deja v klasickom ponímaní a vytvorili z inscenácie názorový pluralizmus. Úloha hereckého súboru v inscenáciách sa zdôraznila vyzdvihnutím jedinečnosti každého jednotlivca, vyžadovaním osobného stanoviska k zobrazovaným postavám a dejom.<sup>14</sup> Ide o akési „autorské herectvo“, kde sa herci stávajú rovnocennými spoluautormi textu, čo bolo v našom divadle nówum, identifikujúce sa s rovnakými trendami v európskom a svetovom divadle posledných desaťročí<sup>15</sup> Mistrík na inom mieste upozorňuje aj na fakt, že v Uhlárových a niektorých Nvotových inscenáciách dochádzalo k dekonštrukcii či deštrukcii aj samotného herectva – jeden herec hral viacero postáv, alebo jednu postavu hrali niekoľkí herci.<sup>16</sup> Akcentovala sa „hravosť, spontánnosť, aktua-

lizácia telesnej prítomnosti herca i diváka, rozličné spôsoby mimolingvistickej komunikácie (neverbálny hlasový prejav, hudba, rytmus, pohyb v priestore, scénicko-výtvarná zložka, kostýmy, líčenie, osvetlenie).“<sup>17</sup> Zaujímavým výrazovým prostriedkom herca bola okrem spomínanej telesnej, pohybovej či muzikálovej zručnosti aj jazyková zdatnosť (latinčina, nemčina „singšpílov“ i Schillerových drám, maďarčina, tvrdý trnavský dialekt, ľubozvučná slovenčina<sup>18</sup>). Je to „pokolenie rozviazaných divadelných jazykov, svojskej reči“<sup>19</sup>. Netýkalo sa to však všetkých hercov. Teatrologička Bakošová-Hlavenková na margo celkového hodnotenia herectva DPDM dokonca hovorí skôr o sympatickom smerovaní k divadlu pohybu, k výtvarnej skratke, scénickej metafore a hudobnosti, ktoré využíva herecké prostriedky polyfónneho výrazu s prvkami nadhľadu a brechtovského scudzenia, avšak často s neadekvátne použitými postupmi, čo vyplývalo z dvoch odlišných, priam kontrapozičných režijných prístupov k hercovi.<sup>20</sup> Aj literárny kritik, básnik a prekladateľ Valér Mikula poukazuje na akési „markírovanie“ stôp nedokonalého profesionalizmu herca režisérom, keď omylné, ale autenticky ľudské „vypadnutie“ z roly inscenovali ako úmyselný náznak „odstupu“ od postavy.<sup>21</sup> Teda skôr možno hovoriť o pokuse o syntetické moderné herectvo, ktorému chýbalo herecky účinné sebavyjadrenie pri prevahe transparentných znakov a scudzujúcich prvkov, čím sa ochudobňovala plnovýznamovosť inscenácii.<sup>22</sup> V sedemdesiatych rokoch boli teda modelovými hercami mladí divadelníci, ktorí presadili a naordinovali hravosť v rámci autorské-

ho herectva, podčiarkujúc tému. Takými boli najmä Z. Kronerová a M. Zednikovič, ktorí na konci siedmeho desaťročia odišli na Novú scénu. *Zuzana Kronerová*, vyhranená charakterová herečka, ktorá dokázala skíbiť racionálny i emocionálny prejav s tragikomickými prvkami už v Trnave.<sup>23</sup> *Marián Zednikovič*, herec dynamický a tvárny, „so zmyslom pre prekvapivú premenlivosť, nadhľad, karikatúru, grotesku s tragikomickým tónom.“<sup>24</sup> Po ich odchode v súbore herecky dominoval *Vladimír Jedľovský*, ktorý sa teatroológom javil, citujúc Podmakovú, ako herec „mĺkveho gesta (...) na jednej strane detsky hravý, na druhej vyspelý jedinec, ktorý bez emócií a gest vie stvoriť / vystavať postavu bohatú na vnútorný život, krehkú a zároveň burácajúcu. Nie intenzitou hlasu, ale presvedčivosťou.“<sup>25</sup> Resp., parafrázujúc Bakošovú-Hlavenkovú, presvedčivosťou introspektívneho pohľadu v náznaku tragizmu stvárnovanej postavy (napr. ako Robert Sylverten)<sup>26</sup>. V súčasnom trnavskom divadle, dnes nazvanom Divadlo Jána Palárika, je naďalej jedným z najsilnejších článkov. Netreba však zabúdať ani na ostatných predstaviteľov postáv – niekedy väčších, inokedy menších. Najmä na *Yvetu Weiszovú*, herečku dramatického výrazu, ktorá sa zaskvela ako Gruša Vachnadze (Brecht: *Kaukazský kriedový kruh*, 1983), Nancy (Jellicoeov: *Finta*, 1983) a Dorina (Molière: *Tartuffe*, 1984)<sup>27</sup>. V úlohe Lilian Baconovej (Horace McCoy: *Kone sa strieľajú*, 1985) dokonca, podľa Bakošovej-Hlavenkovej, prepojila obe tendencie DPDM: „hravý ľahkosť výrazových prostriedkov, ale aj ich vnútornú opodstatnenosť“...<sup>28</sup> Získala

si publikum, no členkou súboru bola len šesť rokov.

Výraznou osobnosťou trnavského divadla bol aj *Jaroslav Filip*, ale až v ďalšom decéniu. Bol to výnimočný talent, herec – klaun, hudobník, literárny autor, ktorý podľa teatrológa Mistríka presahoval rámec Divadla pre deti a mládež: „Založil u nás dovtedy neexistujúci typ umeleckých, komických produkcií, spájajúcich hovorené slovo herca – klauna s hrou na hudobnom nástroji, spevom, mimikou“<sup>29</sup> a tancom (ako impresívnym i expresívnym

„Akokoľvek, takmer do všetkých slovenských divadiel ... či už priamo, alebo okrajovo prenikala prostredníctvom inovačných inscenačných snáh kritickosť mladého človeka, rozpolteného ideálnymi predstavami a nezdravou skutočnosťou. A to často vo forme groteskného výsmechu.“

prvkom)<sup>30</sup>. Podľa Podmakovej spočívala najväčšia sila herectva DPDM v jeho „pestrosti, mnohotvárnosti výrazových prostriedkov, muzikalite a pohybovej variabilite hereckého tímu inscenácií.“<sup>31</sup> Tomu pomáhali aj ďalší mladí herci: *Štefan Kožka* (ako *Romeo*, *Tartuffe*), ale aj *Iveta Kožková*, *Peter Šimun*, *Tibor Vokoun* a i.<sup>32</sup> Za vrcholné inscenácie DPDM Podmaková označila *Fintu a Kvinteto*, v ktorých sa v pevnom a vyváženom inscenačnom celku stretli pozitíva a osobnostný vklad jednotlivých hercov s dramaturgickým

zámerom a inscenačným štýlom vo vzácnnej jednote, v schopnosti kolektívnej improvizácie.“<sup>33</sup>

K čiastočným pokusom o prekonávanie zaužívaných tvorivých metód a omladzovania divadla došlo počas dvoch desaťročí aj na iných mimobratislavských scénach.

V prešovskom Divadle Jonáša Záborského dosiahli aktualizácie prostredníctvom kreácií mladého herca *Mariána Geišberga*, ktorý neskôr vytvoril rad zaujímavých postáv v *Martine*, *Trnave* a od deväťdesiatych rokov v *SND*, ale aj vďaka *Tatiane Červeňákovej-Radeve*, *Anne Gürtlerovej* a *Róbertovi Šudíkovi*. A to najmä v pokusoch o moderné prejavy, abstrahovú skratku, suplujúcu drobnokresbu režiséra *Dušana Karasa* či *Euarda Gürtlera*

s dramaturgmi *Olegom Dlouhým* a *Alžbetou Verešpejovou*.

Spomínané herečky sa neskôr stretli s režisérrom *E. Gürtlerom*, ale aj s *Jozefom Pražmárim* v *Štátnom divadle Košice*, kde sa na pozadí konzervatívneho súboru a tvorby tiež pokúsili o divadelné priekopníctvo.

Avšak zmarené modernizačno-tvorivé ciele boli aj vo zvolenskom Divadle *Jozefa Gregora Tajovského*.

Akokoľvek, takmer do všetkých slovenských divadiel (aj do nezmenených, napr. Ukra-

jinské národné divadlo, Maďarské oblastné divadlo a i.), či už priamo, alebo okrajovo prenikala prostredníctvom inovačných inscenačných snáh kritickosť mladého človeka, rozpolteného ideálnymi predstavami a nezdravou skutočnosťou. A to často vo forme groteskného výsmechu. Takže zrkadlo, ktorým sa zobrazoval svet, odrážalo skutočnosť v satirickom pokrivení či v úškľabe. „Na prelome sedemdesiatych a osemdesiatych rokov sa výsledky slovenskej inscenačnej praxe, reprezentované inscenáciami režisérrov *Miloša Pietora*, *Ľubomíra Vajdičku*, *Jozefa Bednárika*, *Blahoslava Uhlára* dostali do vrcholného, vtedy kritikou i divákmi všeobecne oceňovaného štádia.“<sup>34</sup>

Moderné však postupne zovšednievalo a celistvé mladé tímy sa rozpadali. Došlo k zaujímavému fenoménu – k hromadnému *stahovaniu sa* profesionálnych umelcov, hľadajúcich nové zázemie v bratislavských divadlách. Divadelníci zakotvili najmä v Slovenskom národnom divadle, ale zväčša až na začiatku 80. rokov, vzhľadom na to, že prechádzali cez „prestupné stanice“ (Poetická scéna, Nová scéna alebo mimobratislavské divadlá *DAB*, *DSNP*, *DJZ*, *DJGT*, *ŠD*, atď. – pre niektorých boli tieto „stanice“ aj konečné). Mnohí z nich tak doplnili najmä vtedajšiu strednú generáciu, ale aj najmladšiu hereckú generáciu slovenskej divadelnej kultúry.

Do *SND* a na Novú scénu tak zavítal tvorivý duch a talent divadelníkov z bývalého Divadla na korze – prvej, príznačnej hereckej školy groteskného realizmu. S humorom a nadhľadom odtabuizovali citlivé témy a odpateti-

zovali javisko s jeho výrazovými prostriedkami už na konci šesťdesiatych rokov.

Najaktívnejšie herecké pohyby Novej scény sedemdesiatych a osemdesiatych rokov podmienila, podľa teatrológa *J. Jaborníka*, modelová situácia utužovania potenciálu divadelnej a výrazovej partitúry Korza zmiešaním jeho hercov s hercami zo starého novoscénického súboru. Začalo sa tak defolklorizačnou inscenáciou *Tajovského Statkov – zmätkov* (*J. Kukura*, *M. Vášáryová*) v novootvorenom Štúdiu Novej scény v réžii *Miloša Pietora* (prichádzajúceho z martinského Divadla *SNP*) v roku 1972.<sup>35</sup> Na pôde nového divadelného súboru Novej scény vstúpil do podnetného režisérského dialógu so svojim niekdajším dramaturgicko-režijným spolupracovníkom z *Martina*, bývalým umeleckým vedúcim a režisérom Divadla na korze, *Vladimírom Strniskom*. Herecký súbor Novej scény formovali aj režiséri *Peter Opálený*, *Oto Katuša*, sporadicky *Jozef Palka* a i. Veľkým prínosom bolo *Vajdičkov* znovunaštudovanie slovenských hier (*Čaj u pána senátora*, 1976, *Inkognito*, 1979).

Hereckú „generáciu 70. rokov“ však v divadle Nová scéna netvorili herci Divadla na Korze a ani ich priami odchovanci, ktorí postupne odchádzali do *SND* (*M. Vášáryová*, *P. Mikulík*, *E. Horváth*, *M. Kňazko*, *M. Labuda* a *S. Dančíak*), ale až ďalšia vlna mladých umelcov, priebežne prichádzajúcich zväčša z trnavského Divadla pre deti a mládež: *Zuzana Kroneřová*, *Marián Zednikovič*, *Boris Farkaš*, ako aj *Vlado Černý* z Poetického súboru Novej scény. Teatrológ *Jaborník* ich nazýva hercami „výrazného typu, tvorivej inteligencie, prevažne komediálnej kreativity a hereckého nadhľadu,

elastickej divadelnosti, odvíjajúcej sa od konkrétneho konania, akcie, dramatickej situácie ... na rozdiel od pôvodného Korza zavše aj spôsobom ornamentálnym.“<sup>36</sup> Všetci títo herci sa v deväťdesiatych rokoch stretli v Divadle *Astorka Korzo '90*, kde pôsobia dodnes.

Druhá časť výrazných osobností „generácie 70. rokov“ sa zas na prelome siedmeho a ôsmeho desaťročia zhľadla do Slovenského národného divadla. Z činohry Novej scény, hoci iba rok po absolutóriu na *VŠMU* tu pôsobiaca herečka *Zdena Studenková*. V osemdesiatych rokoch ju nasledujú na našu reprezentačnú scénu hereckí kolegovia, ktorí sa po škole (niektorí už aj počas školy) uplatnili na Poetickú scénu, resp. v neskoršom Poetickom súbore Novej scény (od r. 1976): *Kamila Magálová*, *Jozef Vajda*, *Ján Kroner*. Tu podliehali pod vedením *Marty Gogálovej* častým zmenám dramaturgickej koncepcie hľadania spôsobu dramaturgickej literárnych, najmä lyrických diel (*Eugen Onegin*, 1974, *Prefikovaná vdova*, 1982) a nepriazni tvorivosti v provizóriu, najmä po uzatvorení divadelného priestoru na *Sedlárskej ulici* (1979). Do Slovenského národného divadla nakoniec definitívne odišli aj (predtým v ňom už hosťujúci) obaja režiséri *NS* – *Miloš Pietor* i *Vladimír Strnisko*.

V Slovenskom národnom divadle dovtedajšie deklamačno-recitačné herectvo (*Mikuláš Huba*, *Viliam Záborský*), folklorizačné (*Karol L. Zachar*), romantizujúco-patetické (*Karol Machata*), živelne temperamentné (*Július Pántik*, *Cibor Filčík*, *Gustáv Valach*), reflexívne sebaspytujúce (*Ladislav Chudík*) či herectvo symbolizujúce, typovo abstrahujúce<sup>37</sup> (60. roky) a i. doplnilo herectvo analyticko-

sebavyjadrujúce (moderná tendencia). „Herectvo sa zbavilo schematizmu a patetickosti, smerovalo k psychickej činnosti, citovosti, vracalo sa k poetickosti... Herci už nielen predstavovali zverenú postavu – iluzívne do nej prevtelení, alebo antiiluzívne ju predvzajajúci – ich úloha hraničila s dramaturgicko-režijnou zložkou.“<sup>38</sup> Novodobé, zosúčasnené, odfolklorizované čítanie klasických drám prinieslo aj do *SND* ducha inscenačnej revolty voči spoločenskej situácii vtedajšej doby. Hercom sa otvoril priestor pre civilnejšie stvárňovanie mnohovrstvových významov, ako aj na priblíženie sa k divákovi, odhaľujúcu mu racionálne i emocionálne vnútorné bohatstvo. Herectvo „stalo sa fenoménom zodpovedajúcim dnešnému polyfónnemu rozvoju umenia, kultúry a spoločnosti Slovenska všeobecne.“<sup>39</sup>

Predstavitelia „generácie 70. rokov“, ktorým bolo interpretačné herectvo vlastné, mohli nadviazať na už začatý modernizačný proces *SND* hneď po príchode. Avšak v sedemdesiatych rokoch sa stala členkou národnej činohrenej scény (okrem vekom s generáciou hraničiacej *Zuzany Kocúrikovej*, ktorej sa ale nepodarilo stať výraznou predstaviteľkou väčších úloh) len *Anna Javorková*.

*Javorková* vstúpila na našu najvyššiu reprezentačnú scénu na začiatku sedemdesiatych rokov dvadsiateho storočia – ako jediná výrazná osobnosť z generácie – priamo z Vysokej školy múzických umení, ba už počas štúdia (v druhom ročníku herectva, 1973). Hneď v prvej úlohe *Lízy Bričkinovej* (*Pokojný úsvit*), ako aj v *Kitty Duvalovej* (*Čas tvojho života*), kde „zaskakovala“ za *Božidar* *Turzonovovú*, svoj-

sky nadviazala na „psychologické herectvo“. Vďaka kolektívnemu vplyvu, ako aj vlastným hereckým dispozíciám posúvala dedičstvo hereckej línie Hany Meličkovej či jej nasledovateľky Márie Bancíkovej. Nestierala tradíciu „velikánok“ SND, ale naopak, pristúpila na jej oživovanie, modernizáciu, napojením sa na introspektívnu hereckú metódu zdívalňovania divadla, ktorú tu reprezentovali herečky Božidara Turzonovová či Emília Vášáryová už od polovice šesťdesiatych rokov dvadsiateho storočia. Anna Javorková sa odkrývaním zložitých ženských charakterov svojich postáv vyprofilovala na najvýraznejšiu tragédku slovenského moderného herectva „generácie 70. rokov“. Parciálne paralely možno hľadať azda len v herectve Olgy Solárovej (obe vynikajúco stvárnil *Marišu* bratov Mrštíkovcov), príp. Kamily Magálovej (obe v postave Ismény ako alternantky v Bondovej *Žene* v Mikulíkovej réžii alebo ako herecké partnerky v Schillerovej *Márii Stuartovej*, kde hrala Magálová Alžbetu a Javorková sa predstavila v titulnej úlohe). V druhej polovici siedmeho desaťročia dopĺňajú rady Slovenského národného divadla Javorkovej generační kolegovia prichádzajúci z iných divadiel; z košického divadla Vladimír Durdík, ktorý v SND stvárnil skôr menšie postavy, a už spomínaná výrazná predstaviteľka najmladšej generácie *Zdena Studenková*. S nimi prišli v tomto období z Novej scény aj o niečo starší a skúsenejší kolegovia: Martin Huba, Juraj Kukura a Eva Mária Chalupová. V ôsmom desaťročí sa „generácia 70. rokov“ v SND značne kvantitatívne rozrástla. Zaujímavosťou je, že mladí herci, prichádzajúci priamo z VŠMU, sa v divadle neetablovali

natofko, aby sa stali výraznými predstaviteľmi generácie (resp. modelovými hercami): Judita Vargová, Peter Rúfus, Štefan Bučko, Vladimír Obšil, Deana Horváthová, Ivo Gogál. Naproti tomu, z novej generácie hercov, ktorí do SND prestúpili z iných divadiel v 80. rokoch, sa stali takmer všetci modelovými: *Jozef Vajda, Kamila Magálová, Ľubomír Paulovič, Maroš Kramár a Ján Kroner*, menej už Anna Maľová a neskôr prichádzajúci Peter Bzdúch či významná a výrazná slovenská herečka *Zuzana Kronerová*, vzhľadom na to, že v SND pôsobila len dva roky. Od polovice 80. rokov ovplyvnili hereckú tvorbu najmä režiséri Pietor, Vajdička a Strnisko. Konkrétne v dôraze na výrazný detail, schopnosť vyjadriť mnohoznačnosť dramatickej postavy, dešifrovať netradičnú motiváciu jej konania, využiť napätie medzi komickým a tragickým, banálnym a vznešeným. K sprestreniu práce s hercom prispeli v 70. a 80. rokoch aj pohostinné réžie (Jozef Palka, Martin Gregor, Ján Kačer, Peter Opálený, Račia N. Kaplaňan, Stanislav Párnický, Alexander L. Dunajev, Juraj Sarvaš, Galina Volčeková a Ľubomír Paulovič). Rozmanitosť režijných rukopisov, široká škála charakterovej diferenciácie vyše 60-členného súboru a pestrosť dramaturgického výberu boli najcharakteristickejšími znakmi práce a tvorby SND.<sup>40</sup> Dosvedčili to aj mnohé zahraničné úspechy (bývalý ZSSR, bývalá Juhoslávia, bývalá NDR, Maďarsko, Poľsko, Francúzsko, Rakúsko, Fínsko, Bulharsko, Rumunsko).

*Eva Matejková, Marián Slovák, Michal Gazdík, Martin Horňák, Ivan Romančík, Vladimír Jed-*

*lovský, Zuzana Kronerová, Marián Zedníkovič, Vladimír Černý, Anna Javorková, Kamila Magálová, Ľubomír Paulovič, František Výrostko, Zdena Studenková, Jozef Vajda, Peter Bzdúch, Peter Rašev, Olga Solárová, Boris Farkaš, Marián Geišberg, Jana Geišbergová-Oľhová, Ján Kroner, Maroš Kramár, a i.* Herci generácie 70. rokov, ktorí sa roztrúsili po slovenských divadlách. Na jednej strane sa súborovo individualizovali a profilovali pod vplyvom vnútorných podmienok (poetika, vyrovnávanie sa s ideológiou, tradíciou, v korelácii dis/kontinuity so staršou generáciou, podriadenie sa inscenačnému tímu), ako aj vonkajších daností (priestory divadla, ekonomická stránka súboru, psychologické aspekty, atď.) divadiel, v ktorých pôsobili. Na druhej strane ich však všetkých spájala sociálno-politický duch doby a vzájomná spolupráca, ku ktorej došlo buď už na škole, alebo neskôr striedaním divadiel – či už v rámci hosťovania, alebo rovno výmenou domovskej scény. Dôležité bolo aj stretanie sa na poli médií – rozhlas, televízia, film, dabing. Tu sa vyprofilovali tiež veľmi zaujímavé herecké osobnosti, ako napr. Jozef Šimonovič v rozhlase alebo Milka Zimková v slobodnom povolani ako herečka a autorka divadla jedného herca, ktorej priniesol úspech aj film *Pásla kone na betóne*. Treba však priznať, že aj vďaka médiám dochádzalo k prenosu informácií o aktuálnych hereckých výrazových prostriedkoch, ktoré sa vedome, podvedome i nevedome preberali aj do divadla (detail, jazyk, atď.). K vzájomným inšpiráciám jednotlivých poetík i výrazových prostriedkov pomohol taktiež fenomén vzniku festivalov (celofederálna di-

vadelná prehliadka Divadlo dnešku v Ostrave a Košiciach, festival Divadelná mladosť, ktorý sa striedavo konal v Prešove a v Českých Budějoviciach a významná prehliadka slovenských divadiel Májová divadelná Nitra, ako aj účasť na medzinárodných festivaloch). K významným podnetom dochádzalo aj u profesionálov a ochotníkov, medzi ktorými sa stierali hranice. Podľa tvrdenia teatrologa V. Štefka dokonca prvýkrát dosiahli jednotu.<sup>41</sup> Niektoré ochotnícke súbory sa profesionalizovali (napr. RND) alebo ostávali na báze amatérskej, ale slobodnejšej, kde si profesionáli skúšali zakázané či nepoznané. Takto vytvorili (Vajdička, Petrovický, Majera, Scherhauser, Párnický, Bednárík a i.) celý rad pozoruhodných inscenácií prekračujúcich svojou kvalitou i novosťou hranice amatérskeho divadelníctva. Progresívni divadelníci si skúšali tvorivé možnosti aj v štúdiách, hoci často len s krátkou trvácnosťou, ktoré boli buď súčasťou divadla, resp. jeho scény (Štúdio Novej scény od r. 1972, Štúdio S od r. 1977, Štúdio Smer v Košiciach od r. 1980 a i.), alebo v štúdiách pri jednotlivých divadlách, kde pôsobili profesionáli dobrovoľne (prvým bolo Poddivadlo / Divadlo pod hradom pri DAB v Nitre od r. 1973, ďalej Štúdio SZM pri Divadle SNP v Martine od r. 1975, Štúdio DJGT vo Zvolene od r. 1976, Štúdio 1983 v novostavbe DJZ v Prešove od r. 1979). Všetky tieto možnosti zviditeľňovania divadla cez modernizačné úsilia mali veľmi pozitívny dôsledok v získaní a vychovávaní si diváka prizvaného do tvorivého procesu. Rovnako oslovili aj kritiku, ktorá neraz bránila scénické diela pred ideologickými dozorcami.<sup>42</sup> Na jednej strane v teatrologii absentoval zakázaný

Peter Karvaš. No na druhej strane vyrastala generácia teoreticky pripravených a najmä k umelcom vekovo blízkych teatrologov, ktorí vstupovali do živých diskusií, pričom explikovali najnovšie postupy (Soňa Šimková, Zuzana Bakošová-Hlavenková, Dana Sliuková, Dagmar Podmaková, Eva Čičmancová, Andrej Maťašík, Oleg Dlouhý, Miloš Místrík a i.).<sup>43</sup> Individuality sa navzájom v období sedemdesiatych (a nasledujúcich) rokov ovplyvňovali a dopĺňali v tendencii modernizovať, resp. prekračovať doteraz fixované. A to ich spojilo do spoločnej generačnej skupiny, kde možno nájsť rovnaké či skôr príbuzné moderné herecké prístupy a metódy. Čo hodnotné možno teda neustále vidieť v herectve „generácie 70. rokov“? V prvom rade úctu k dramatikovi, ktorého dielo by malo ponúkať široké možnosti interpretácie v rámci individualizácie hereckých postáv. Modelový herec skúmanej generácie je živým zvestovateľom mnohoznačnej podstaty umenia ako takého. Herec neponúka hotovú odpoveď na dramatikom stanovené otázky, ale naopak, pokúša sa ich v čo najväčšej miere zachovať, zhmotniť a položiť ich divákovi namiesto autora. To nové, prítlačivé na herectve generácie 70. rokov“ sa ukrýva v nevyhnutnosti:

„Individuality sa navzájom v období sedemdesiatych (a nasledujúcich) rokov ovplyvňovali a dopĺňali v tendencii modernizovať, resp. prekračovať doteraz fixované. A to ich spojilo do spoločnej generačnej skupiny, kde možno nájsť rovnaké či skôr príbuzné moderné herecké prístupy a metódy.“

- „rovnoprávnej“ tvorivej spolupráce s režisérom, resp. tvorcom každej inscenačnej zložky,
- existencie dynamického vzťahu verbálneho a neverbálneho prvku,
- kooperácie rácia s emóciou (a imagináciou),
- spájania jednotlivostí v rámci komponovania hereckého diela (i celej inscenácie), zmnožovaní (resp. protirečení) významov – strih,
- oscilácie identifikácie s rolou a jej odvrhovaním – pravdivá štylizácia,
- porozumenia, poznania a sebayjadrenia,
- správneho použitia aktuálneho slovenského jazyka moderného herca,
- práce s detailom,
- správneho využitia krásy a páčenia sa v prospech postavy,
- správneho využitia priestoru,
- interakcie herca s divákom (psychická a fyzická účasť).

Tieto herecké znaky formujúcej sa generácie v sedemdesiatych rokoch dvadsiateho storočia sa týkali každej jednej hereckej individuality. Samozrejme, v jemných nuansách „introspektívny princíp nahrádza prežívanie a vytvára nový model individualizácie hereckých postáv.“<sup>44</sup> Výsledkom hereckej tvorby bol však vždy obsažný tvar presného určenia vzťahov a významov výpovede s vnútornou presvedčivosťou, ktorý môžeme aj v súčasnosti sledovať na slovenských javiskách. Toto herectvo je teda naďalej živé a oslovovaním divákov 21. storočia zdôrazňuje svoju nadčasovosť nielen v televízii či rozhlase, ale najmä v divadle.

#### STANISLAVA MATEJOVIČOVÁ teatrologička

- <sup>1</sup> podľa HYVNAR, Jan: Maja Komorowska a Wociech Pszoniak. In: Film a doba, č. 12, 1977, s. 667. In: BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Zuzana: Od teórií a techník k tvorivosti v herectve. (Kandidátska práca. Bratislava: VŠMU, 1977, s. 178.
- <sup>2</sup> Alžbeta – Mária Stuartová, Carola Cutrerová – Zostupujúci Orfeus, Martirio – Dom Bernardy z Alby, Nina Zarična – Čajka, Jenofka – Jej pastorkyňa, Lavínia – Titus Andronicus, Felicita – Omyl chirurga Moresiniho, Vasantaséna – Klenotnica kvetov, Hekaba – Trójanky, Ilza – Jarné prebudenie, Zojka – Zojkin byt, Thaisa – Perikles, Josie Hoganová – Mesiac pre smoliarov a i.
- <sup>3</sup> Pozri ŠTEFKO, Vladimír: Divadelná Nitra. Bratislava: Obzor, 1989. Porovnaj kolektív autorov: Encyklopédia dramatických umení Slovenska II. Bratislava: Veda, vyd. SAV, 1988.
- <sup>4</sup> Miťa – Aristokrati, Peter – Košielka, Frank Morris – Luigiho srdce, Ďurčik – Zurabája, Zbojník Domýšľavý – Jánošík alebo Na skle maľované, Busygin – Starší syn, Michal – Pred brieždením, Mikuláš Benedik – Strieborný jaguár, Zlatý dážď, Aľošo – Muž a žena, Angelo – Oko za oko, Val Xavier – Zostupujúci Orfeus, Mercurio – Romeo a Júlia.
- <sup>5</sup> Ženich – Malomeštiakova svadba, Mortimer – Mária Stuartová, Treplev – Čajka, Števo – Jej pastorkyňa, Lenín – Belasé kone na červenej trávě, Titus Andronicus – Titus Andronicus, Hastroš – Čarodejník z krajiny Oz, Don Juan – DJ sa vracia z vojny, Alberto Moresini – Omyl chirurga Moresiniho, Profesor Sigelius – Biela nemoc, Manahen – Herodes a Herodias, Ametistov – Zojkin byt, Krmčín – Knieža, Pán Jourdain – Meštiak šľachticom, Chremes – Eunuch, Andrej Babičov, Ivan Babičov – Závist, Achilles – Troilos a Kressida, Fridrich Wetter – Katarína z Heilbronn, spevácke, hudobnícke a tanečné schopnosti – Floridor, Celestin – Utekajte, slečna Nituši, Chuck Baxter – Byt.

- <sup>6</sup> Internými režisérmi boli v 7. desaťročí 20. stor. Ondrej Rajniak a Karol Spišák, prínosné boli obzvlášť krátkodobé pohostinné réžie S. Párnického, H. Domesa, P. Scherhaufera, J. Svobodu, Rakovského, ale aj I. Krajčeka, ktorého inscenovanie Brechta prinieslo zaujímavý dialóg s brnenským divadelníkom a pedagógom Janáčkovej akadémie musických umení doc. M. Hynštom.
- <sup>7</sup> Práve z Martina vyšla tendencia vzniku inscenačných tímov (režisér – damatug – výtvaník). V rokoch 1974 – 83 ich tvorili Vajdička – Havlík – Čiller, Petrovický – Porubjak – Čiller.
- <sup>8</sup> Pozri ŠTEFKO, Vladimír: Divadelná Nitra. Bratislava: Obzor, 1989, s. 219.
- <sup>9</sup> ŠTEFKO, Vladimír: Divadlo, ktoré vzniklo. Štyridsať rokov Divadla SNP v Martine. Martin: Osveta, 1984, s. 211.
- <sup>10</sup> Pozri ŠTEFKO, Vladimír: V okovách mamonu a obýčaje. In: Nové slovo. Nedelňa, Archív Divadelného ústavu.
- <sup>11</sup> Pozri ŠTEFKO, Vladimír: Divadlo, ktoré vzniklo. Štyridsať rokov Divadla SNP v Martine. Martin: Osveta, 1984, s. 205.
- <sup>12</sup> Porovnaj BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Zuzana: Mladý herec: súvislosti a podoby. In: Nové slovo, č. 12, 22. 3. 1984.
- <sup>13</sup> BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Zuzana: K niektorým otázkam súčasného herectva. In: Čas činohry. Bratislava: Ústav umeleckej a divadelnej dokumentácie, 1990, s. 38.
- <sup>14</sup> Pozri MISTRÍK, Miloš a kol.: Slovenské divadlo v 20. storočí. Bratislava: VEDA, 1999, s. 272.
- <sup>15</sup> Pozri MISTRÍK, Miloš: Uhlárova nekonformná réžia. In: MISTRÍK, M.: Blaho Uhlár. Bratislava: ÚUKDD, 1990, s. 8-9.
- <sup>16</sup> Pozri MISTRÍK, Miloš: Diskusia. Konferencia 25 SEZÓN TRNAVSKÉHO DIVADLA. In: Slovenské divadlo, roč. 47, 1999, č.2-3, s. 156.
- <sup>17</sup> MIKULA, Valér: Hra a moc (Trnavské divadlo a totalita). Konferencia 25 SEZÓN TRNAVSKÉHO DIVADLA. In: Slovenské divadlo, roč. 47, 1999, č.2-3, s. 133.
- <sup>18</sup> Pozri ČAVOJSKÝ, Ladislav: Divadlo v Trnave. Bratislava: Obzor, 1982, s. 53.
- <sup>19</sup> ČAVOJSKÝ, Ladislav: Divadlo v Trnave. Bratislava: Obzor, 1982, s. 51.
- <sup>20</sup> Pozri BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Zuzana: Hľadané divadlo pre deti. In: Čas činohry. Bratislava: Ústav umeleckej a divadelnej dokumentácie, 1990, s. 239. Taktiež pozri BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Zuzana: Herec vo vývine a hľadaní (DPDM vo vyjasňovaní názorov). In: Čas činohry. Bratislava: Ústav umeleckej a divadelnej dokumentácie, 1990, s. 242.
- <sup>21</sup> Porovnaj MIKULA, Valér: Hra a moc (Trnavské divadlo a totalita). Konferencia 25 SEZÓN TRNAVSKÉHO DIVADLA. In: Slovenské divadlo, roč. 47, 1999, č.2-3, s. 133.
- <sup>22</sup> Pozri BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Zuzana: Hľadané divadlo pre deti. In: Čas činohry. Bratislava: Ústav umel. a div. dokumentácie, 1990, s. 240.
- <sup>23</sup> Pozri PODMAKOVÁ, Dagmar: Divadlo v Trnave. Ako sa hľadalo 1974-2006. Bratislava: VEDA, 2006, s. 105.
- <sup>24</sup> PODMAKOVÁ, Dagmar: Divadlo v Trnave. Ako sa hľadalo 1974-2006. Bratislava: VEDA, 2006, s. 107.
- <sup>25</sup> Pozri PODMAKOVÁ, Dagmar: Divadlo v Trnave. Ako sa hľadalo 1974-2006. Bratislava: VEDA, 2006, s. 106.

- <sup>26</sup> Pozri BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Zuzana: Herec vo vývine a hľadaní (DPDM vo vyjasňovaní názorov). In: Čas činohry. Bratislava: Ústav umel. a div. dokumentácie, 1990, s. 247.
- <sup>27</sup> PODMAKOVÁ, Dagmar: Divadlo v Trnave. Ako sa hľadalo 1974 – 2006. Bratislava: VEDA, 2006, s. 101-2. Pozri aj PODMAKOVÁ, Dagmar: Včera, dnes a ... Konferencia 25 SEZÓN TRNAVSKÉHO DIVADLA. In: Slovenské divadlo, roč. 47, 1999, č.2-3, s. 116.
- <sup>28</sup> Pozri BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Zuzana: Herec vo vývine a hľadaní (DPDM vo vyjasňovaní názorov). In: Čas činohry. Bratislava: Ústav umeleckej a divadelnej dokumentácie, 1990, s. 245-6.
- <sup>29</sup> Pozri MISTRÍK, Miloš a kol.: Slovenské divadlo v 20. storočí. Bratislava: VEDA, 1999, s. 218.
- <sup>30</sup> Pozri BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Zuzana: Herec vo vývine a hľadaní (DPDM vo vyjasňovaní názorov). In: Čas činohry. Bratislava: Ústav umeleckej a divadelnej dokumentácie, 1990, s. 245.
- <sup>31</sup> PODMAKOVÁ, Dagmar: Divadlo v Trnave. Ako sa hľadalo 1974 – 2006. Bratislava: VEDA, 2006, s. 109.
- <sup>32</sup> Pozri MISTRÍK, Miloš a kol.: Slovenské divadlo v 20. storočí. Bratislava: VEDA, 1999, s. 217.
- <sup>33</sup> PODMAKOVÁ, Dagmar: Včera, dnes a ... Konferencia 25 SEZÓN TRNAVSKÉHO DIVADLA. In: Slovenské divadlo, roč. 47, 1999, č. 2-3, s. 118.
- <sup>34</sup> MISTRÍK, Miloš a kol.: Slovenské divadlo v 20. storočí. Bratislava: VEDA, 1999, s. 228.
- <sup>35</sup> Pozri JABORNÍK, Ján: Divadlo na korze po zrušení. In: Divadlo na korze 1968-71 (zbor.). Bratislava: TÁLIA-press, 1994, s. 63.
- <sup>36</sup> JABORNÍK, Ján: Divadlo na korze po zrušení. In: Divadlo na korze 1968-71 (zbor.). Bratislava: TÁLIA-press, 1994, s. 70.
- <sup>37</sup> MISTRÍK, Miloš: Vývinové premeny slovenského herectva. In: Analýzy hereckej syntézy. Bratislava: TÁLIA-press, 1995, s. 13.
- <sup>38</sup> Pozri MISTRÍK, Miloš: Vývinové premeny slovenského herectva. In: Analýzy hereckej syntézy. Bratislava: TÁLIA-press, 1995, s. 13-4. (Datované k r. 1984, pozn. S. M.)40 Pozri KRET, Anton: Slovenské národné divadlo. In: LAJCHA, Ladislav (zost.): Slovenské národné divadlo dnes. Bratislava: Tatran, 1990, s. 9.
- <sup>41</sup> Pozri ŠTEFKO, Vladimír: Paradoxné dvadsaťročie? In: ŠTEFKO, Vladimír (zost.): Otvorené divadlo v uzavretej spoločnosti. Bratislava: TÁLIA-press, 1996, s. 262.
- <sup>42</sup> Pozri ŠTEFKO, Vladimír: Paradoxné dvadsaťročie? In: ŠTEFKO, Vladimír (zost.): Otvorené divadlo v uzavretej spoločnosti. Bratislava: TÁLIA-press, 1996, s. 268.
- <sup>43</sup> Pozri MISTRÍK, Miloš a kol.: Slovenské divadlo v 20. storočí. Bratislava: VEDA, 1999, s. 225. Pozri ŠTEFKO, Vladimír: Paradoxné dvadsaťročie? In: ŠTEFKO, Vladimír (zost.): Otvorené divadlo v uzavretej spoločnosti. Bratislava: TÁLIA-press, 1996, s. 268.
- <sup>44</sup> BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Zuzana: K niektorým otázkam súčasného herectva. In: Čas činohry. Bratislava: Ústav umeleckej a divadelnej dokumentácie, 1990, s. 38.

# Béčko s céčkom - výborná kombinácia

Medzinárodný divadelný festival Baltic Circle (Baltický kruh) v budúcom roku oslávi desať rokov svojej existencie. Aj napriek tomu, že ide o jeden z najmladších európskych divadelných festivalov, patrí medzi najznámejšie a v regióne pobaltských a škandinávskych krajín najvýznamnejšie. Možno je to tým, že toto festivalové podujatie je v neustálom pohybe, vo svojej koncepcii nestagnuje, inovuje programové línie, každoročne program oživuje novými typmi umeleckých, vzdelávacích či odborných podujatí. A aj napriek geograficky vymedzenému názvu rozširuje spektrum pozvaných krajín. V tomto roku v programe zažiarilo divadlo z Brazílie.

Festivalu predchádzal rovnomenný projekt helsinského divadla Q-Teatteri (toto divadlo je stále hlavným organizátorom festivalu), ktorý od roku 1996 podporoval výmenu a kultúrnu spoluprácu pobaltského regiónu (jednorázové hosťovania divadiel z Estónska či Ruska, zájazdy fínskych divadiel do jednotlivých krajín, semináre neformálneho networkingu, koprodukčné projekty, preklady súčasných textov, work-in-progress projekty). V roku 2000 sa konal prvý ročník festivalu s prekvapivo nabitým programom (38 predstavení z 8 krajín). V roku 2001 bola jednou z programových línií prehliadka aktuálnej fínskej scény (Finnish Case) pre 40 zahraničných pozorovateľov. Festival sa po celý čas aktívne zapája do medzinárodných grantových programov a tak vzniká nielen celý rad originálnych projektov, ale aj šikovný model viaczdrojového financovania a zachovania organizačnej nezávislosti. V roku 2007 Baltic Circle vstúpil (okrem ďalších aj s festivalom Divadelná Nitra) do vynikajúceho projektu pre mladých divadelných kritikov – Mobile Lab for Theatre and



The Selfless - fínske príbehy o láske k alkoholu. Divadlo Teatteri Takomo, Fínsko

foto: A. Kurttila a I. Pulkka



Finnegans Ueinzz. Divadlo Ueinzz Theater Group, Brazília

foto: V. Linna

neprekvapilo formálnym prevedením, oveľa dôležitejšie bolo otvorenie diskusie o obchádzanej historickej udalosti a rozdielna spoločenská i umelecká interpretácia tejto udalosti v oboch krajinách. Necelé štyri mesiace trvajúcu Zimnú vojnu (november 1939 – marec 1940) vníma fínska historiografia ako obrovskú traumu s desiatkami tisíc mŕtvych a zranených a stratou významných území. Pri príprave projektu od roku 2007 bola pre mnohých súčasných dramatikov zabudnutým príbehom, v Rusku sa o Zimnej vojne takmer nerozprávalo a ani neučilo. Väčšina textov odkrývala históriu prostredníctvom osudov a príbehov obyčajných ľudí (napr. homosexuálna láska s tragickým koncom medzi ruským a fínskym

vojakom), no nie všetky texty boli realistické, mnohé prekvapili metaforicko-symbolickým vyznením, či dokonca nepatetizujúcim humorom. Inszenované čítanie bolo v spolupráci s divadlom teatr.doc predstavené na jar 2009 v Moskve, helsinskú verziu pripravil režisér Ari-Pekka Lahti s hercami Q-teatteri, KokoTeatteri a Smeds Ensemble. Jednoznačným úspechom festivalu (aj napriek rozporuplným reakciám publika) bolo uvedenie inscenácie *Finnegans Ueinzz* brazílskeho divadla Ueinzz Theater Group. Východiskom inscenácie, určite v rovine experimentálnej formálnej a myšlienkovej montáže, bol román Jamesa Joyca *Finneganovo prebúdzanie*. Inscenácia má voľnú štruktúru, narába

s momentom náhody, improvizácie a asociatívnym radením textových, obrazových a zvukových stimulov, odkazov na mýtológiu, zmesou osobných skúseností, predstáv a snov. Počiatočná nezrozumiteľnosť a zložitost obrazov sa prelomí postupným prepojením mysle divákov a performerov – pri akceptácii a naladení sa na špecifický rytmus začneme vnímať nuansy „iného bytia“ na scéne, fascinujúci pokoj a tiež obyčajnú radosť performerov. Samozrejme, tento divadelný projekt môžeme vnímať aj ako čistú arteterapeutickú prácu. Divadelná skupina Ueinzz pracuje od roku 1997 na dennej psychiatrickej klinike a združuje divadelníkov, filozofov, terapeutov a psychiatrických pacientov.

Hra *Kyslík* ruského dramatika Ivana Vyrypajeva je určite prelomovým dramatickým textom nielen v súčasnej ruskej dramatiky (mnohí kritici označujú *Kyslík* za najlepšiu súčasnú hru po roku 2000). Jazyk a formálny experiment, témy a vnútorné motivické paradoxy, ktorými Vyrypajev nekompromisne atakuje publikum sa odkrývajú v presnej a emotívne silnej generačnej výpovedi. Kým moskovská verzia (v hlavnej úlohe so samotným Vyrypajevom) rešpektovala istú duchovnú rovinu textu (zdôrazňujúc symboliku biblických inšpirácií, napodobenie sakrálneho jazyka, dosiahnutie duchovného tranzu prostredníctvom deklamácie), interpretácia estónskeho divadla Polygon sa drží viac pri zemi, prejav hercov je civilný, priam dokumentárny, sú mladí a „hip-hopovo“ drzí. Programovú štruktúru festivalu dopĺňala sekcia *Stretnutia* a *Experimenty* a tzv. *Off Circle* s programom fínskych divadiel. K najzaujímavejším projektom *Stretnutí* a *experimentov* určite patrila work-in-progress výtvarná videoinštalácia inšpirovaná a dokumentujúca vznik inscenácie *Višňového sadu*, ktorú na prelome leta a jesene vo Viliňuse uviedol režisér Kristian Smeds. Druhým projektom, pri ktorom síce viac zaujalo tematické východisko ako samotná realizácia, bola zábavná divadelná hra *The Best of YouTube*. Ghab Collective v priestore inscenoval rôznymi spôsobmi (divadlo objektu a bábk, živé obrazy, hudobné divadlo) najpopulárnejšie videá zo známeho webu a pokúsil sa nájsť nielen príčinu ich popularity, ale aj ich umelecké, politické a kultúrne hodnoty. Hlavným cieľom návštevy helsinského festivalu bolo sledovať aktuálnu fínsku divadelnú scénu s potenciálnym pozvaním inscenácie na májový festival *Nová dráma / New Drama 2010* – program bude v tomto roku v sekcii

Focus Fínsko prezentovať to najlepšie z fínskej drámy. Fínska dráma (klasická, moderná a súčasná, i v podobe rôznych kolektívnych autorských projektov) je bytostnou súčasťou fínskeho divadla. V reportážoch divadiel je súčasná dráma vždy vo väčšine a súčasné dramatické písanie sa vo Fínsku nevymedzuje tak dôrazne ako napríklad na Slovensku. Fíni očakávajú v divadle príbehy o sebe, o svojom živote – preto je populárna rodinná dráma vo všetkých svojich podobách. Najčastejšie je fínska dráma, obľúbená fínskym publikom, výrazne realistická, pomerne priamočiara, ale aj plná špecifického humoru, aký poznáme z fínskej kinematografie. Festival *Baltic Circle* sa však skôr orientuje na experimentálne, medzižánrové divadlo. Z fínskych divadelných projektov v programe najviac zaujali tri – divadelná, alkoholická road-movie helsinského Divadla Teatteri Takomo *The Selfless*, minimalistická, popkultúrna a hravá skica súboru Oblivia *Entertainment Island 2* a výborná, i keď vo výraze pomerne tradičná, groteskná reinterpretácia Dostojevského *Idiota* pod názvom *Idiotia* v podaní súboru Rospuutto-ryhmä. Fínska podoba *Moskva-Petuški* Benedikta Jerofejeva pod názvom *The Selfless – Finnish Love Stories of Alcohol (Nezištné – fínske milostné príbehy o alkohole)* je sériou výstupov piatich hercov odohrávajúcich sa v reálnom čase v rýchliku na trase Helsinki-Pasila a putovaním v čase, teda konkrétne v dejinách alkoholu a alkoholizmu vo Fínsku (od prvého mája 2004, keď fínska vláda zrušila daň z alkoholu a opití ľudia sa povalovali po parku Esplanadi, cez rok 1969, kedy ľudia čakali v radoch pred barmi na prvé dúšky od prohibície oslobodeného piva, rok 1872, keď bola z daní na alkohol vybudovaná železničná sieť, až do roku

1866 a zákaz po domácky páleného alkoholu). Nechýba interakcia s publikom – pred prestávkou herci čítajú príbehy divákov zozbierané pred začiatkom predstavenia na tému „môj najväčší trapas s alkoholom“. Neustály experiment v oblasti konceptuálneho divadla – taká je tvorba divadla Oblivia, ktoré vzniklo v roku 2000. Projekty, na ktorých súbor pracuje v rokoch 2008 – 2010, označuje spoločným názvom *Entertainment Island (Ostrov zábavy)*. Druhá časť projektu pokračuje v odhaľovaní mechanizmov zábavného priemyslu a popkultúry. Pohyby, gestá, vetné spojenia a slová dostávajú podobu hrôzostrašných automatizmov, opakovaním a hromadením postupne nudia a zároveň zabávajú. Pod vedením umeleckej riaditeľky Evy Neklajevovej sa niesol deviaty ročník festivalu *Baltic Circle* pod heslom „užite nás“ v provokatívnej atmosfére divadla, ktoré má šokovať a poskytnúť šumivú energiu, vďaka ktorej sa dá prežiť aj tá najmrazivejšia zima. Skratka názvu festivalu sa stala východiskom pre vizuálny koncept – krikľavo žltá tabletková šumivého vitamínu sa rozpúšťa v priehľadnej vode. B-komplex ako vitamín dobrej nálady a vitamín C ako podpora imunitného systému – výborná kombinácia na vstrebanie riadnej dávky rôznorodého, svojského divadelného umenia, ktoré len tak ľahko nevyšumí.

**ROMANA MALITI**  
divadelná kritička a prekladateľka

**Baltic Circle – International Theatre Festival in Helsinki**  
**18. – 22. november 2009**  
[www.q-teatteri.fi/baltic-circle](http://www.q-teatteri.fi/baltic-circle)

# Hľadanie rovnosti v nestálych vodách alebo pár poznámok ku konferencii

Strategies for engendering change (Stratégie na vyvolanie zmeny)

Otázky rodovej rovnosti a poukazovania na stereotypné predstavy o mužskej a ženskej identite sú už pomerne dlho súčasťou mnohých výskumov a predmetom diskusie a viacvrstvového dialógu v takmer každej spoločenskej oblasti. Azda najvýraznejšie sa prejavujú v sociológii, psychológii, politológii, no výrazný zástoj majú aj v umení a kultúre. Umenie totiž ponúklo široké možnosti nielen pre vstrebanie feministických a genderových tendencií od počiatkov ich prenikania do verejného života, ale zároveň sa stalo i miestom, ktoré má potenciál ďalšieho rozvoja alebo rozširovania tejto problematiky.

Feministická filozofia si našla svoje pevné miesto v poslednom polstoročí v literatúre, humanitných vedách a aj v divadle. Ostatných dvadsať rokov je plodným obdobím feministických odrazov aj vo východoeurópskom divadelnom kontexte, slovenské divadlo a drámu nevynímajúc. Je nutné podotknúť, že práve divadlo predstavuje priestor veľmi úzko prepojený s prezentovaním a presadzovaním rodových otázok v slovenskej spoločnosti. Veľká väčšina slovenských feministiek patrí medzi praktické či teoretické divadelníčky. Tie pochopili, že je možné prepojiť vlastné umelecké tendencie s individuálnou rodovou identitou. Rovnako dôležité je dodať, že presadiť sa v umeleckej sfére, tobôž s podobným názorom, je kontinuálnym problémom, s kto-

rým sa potýkajú rodovo uvedomelé umelkyne a umelci takmer v každej krajine. Obdobným predmetom diskusie sa mala zaoberať i konferencia pod názvom *Strategies for engendering change (Stratégie na vyvolanie zmeny)*, ktorá sa uskutočnila 6. – 7. decembra 2009 v slovinskom mestečku Radovljica neďaleko hlavného mesta. Jej organizátormi boli FIA (Medzinárodná asociácia hercov) a Sindikat Glosa (Slovinská asociácia slobodných umelcov), pričom finančnú záštitu nad podujatím prevzala Európska únia. Seminár v Slovinsku (jediný v krajine bývalého východného bloku) bol jedným z piatich ďalších, ktoré sa doteraz konali v Španielsku, Švédsku, Francúzsku, Škótsku, a ktorých zámerom bolo a je vytvorenie medzinárodné-

ho, multikultúrneho a medzištruktúrneho dialógu s možnosťami potenciálnych riešení v rámci *Rodovej rovnosti šancí v kultúrnej a umeleckej sfére*. Slovinský seminár mal združiť podnety, názory a skúsenosti zástupcov zo Slovinska, Slovenska a Českej republiky. Avšak rôzne okolnosti spôsobili, že sa napokon účastníci pozbierali z veľkej časti zo slovinských účastníkov a účastníčok, hostí z Chorvátska a Belgicka. Ja som sa na seminár dostala vďaka pozvaniu herca Jozefa Švoňavského, ktorý je prezidentom slovenskej sekcie FIA a ako jeden z mála aktívnych umelcov sa snaží neprestajne o nadviazanie komunikácie s vládnymi orgánmi SR v rámci otázky postavenia slobodného umelca, ktorým bolo a je vytvorenie medzinárodné-

rektnosti a asymetrie v možnostiach uplatnenia sa v umení.

Profesijné pole pôsobenia účastníkov a účastníčok bolo veľmi pestré, vytvorila sa skupina pozostávajúca z rôzneho kultúrneho, vekového a profesionálneho zázemia, okrem dramaturgičiek, herečiek a hercov sa konferencie zúčastnili i politológovia, sociológovia, teoretici a čo je chvályhodné, aj predstavitelia slovinskej legislatívy. Toto zloženie prinieslo bohatú a hodnotnú diskusiu, ktorá mohla prebiehať vo forme dialógu a na princípe vznesenia istých požiadaviek a následného zváženia druhou stranou. Žiaľ, tento rozhovor mohol prebiehať len na slovinskej strane, keďže z MK SR nemal nikto záujem zúčastniť sa, a tak došlo k istej výraznej centralizácii témy a príspevkov do vnútornej situácie Slovinska. To na jednej strane spôsobilo absenciu motivácie na vyjadrenie názorov z ostatných zúčastnených krajín, na strane druhej však ponúklo celkom solídny obraz spoločensko-politickej situácie a postavenia umelcov a umelkýň v Slovinsku. Je podstatne odlišné ako na Slovensku, zatiaľ čo u nás nie je stále definovaný ani pojem umeleckého pracovníka / pracovníčky, ani miera povinností, práv a zodpovedností vo vzťahu slobodného umelca k jeho zamestnávateľovi. Slovinská kultúra je v tomto smere ďalej, vládne orgány komunikujú s umelcami na partnerskej úrovni a snažia sa nielen o odstránenie rozdielov v otázke mužsko-ženského postavenia a možností, ale aj v oblasti zavedenia konkrétnych ústretových mechanizmov pre umelcov / umelkyne.

Hlavná téma seminárov sa definovala ako *Snaha o stanovenie stratégií v rámci boja proti rodovým stereotypom a podpory rovných mož-*

*ností pre umelcov / umelkyne v divadle, filme a televízii v Európe*. Z tejto základnej tézy sa neskôr špecifikovali tri tézy alebo tematické okruhy záujmu a polemiky (tie boli rovnaké pre všetky ostatné semináre práve z dôvodu komparácie a majú sa stať východiskom pre výsledný výstup vo forme príručky či zborníku s konkrétnymi možnosťami pre uchopenie a vysporiadanie sa s problémom):

1. Ako so záväznou platnosťou určiť rodovú charakteristiku v oblastiach divadla, televízie a filmu bez obmedzovania umeleckej slobody?
2. Ako možno zaistiť skutočné rovné pracovné príležitosti, ktoré by súčasne dovolili ženám nezanedbávať súkromnú sféru (materstvo)?
3. Ako sa vedomie rodovej príslušnosti a zaisťovanie rovných príležitostí môžu stať integrálnou súčasťou výchovy a vzdelávania?

Tieto zložité otázky ponúkli aj isté načrtnutia či hypotézy, z ktorých bolo neskôr jednoduchšie formulovať vlastné stanoviská. Účelom takejto presne stanovenej osnovy semináru bola nielen koncentrácia na konkrétne témy a riešenia, ale poskytla tak priestor na vzájomnú výmenu názorov, skúseností, návrhov riešenia každej z krajín a rovnako pomohla k pocitu istej vlastnej zodpovednosti za stav, v akom sa postavenie umelkýň a umelcov nachádza v súčasnosti.

Predobrazom seminárov bol výskum anglickej sociologičky Deborah Dean, *Vek, rod a zamestnanosť umeleckých pracovníkov a pracovníčok v Európe (Age, gender and performer employment in Europe)*, ktorý uskutočnila pod záštitou FIA v roku 2008 vo viacerých európskych krajinách. Výsledky výskumu preukázali nie práve pozitívny obraz, v ktorom podľa štatistík majú umelci-muži vhodnejšie

a lepšie podmienky na rozvoj kariéry a kariérneho postupu ako ženy-umelkyne, pričom východiskom a jedným z oporných bodov bola práve veková podmienenosť. Samozrejme, po prečítaní celého popisu výskumu sa čitateľ / čitateľka môže i trochu pousmiať nad tým, že situácia sa nedá zjednodušovať štatistikami či anketami, ich dôveryhodnosť je predsa len obmedzená, ale hlavne oblasť umenia je nesmierne pohyblivá a vrtkavé pole, ktorého atribúty sa jednoducho nedajú zovšeobecňovať podľa počtov a čísel. A na základe priebehu diskusie slovinského semináru sa len potvrdzuje, že umenie je živým organizmom, ktorého články prinášajú nové a nové podnety. Myslím si, že seminár priniesol mnohé zaujímavé zistenia, osobne ma prekvapil záujem o rodovú problematiku hlavne zo strán aktívnych hercov a herečiek, ktorí prišli a presne formulovali svoje požiadavky, predniesli komentáre a skúsenosti. Úprimne povedané, viem si predstaviť len málo slovenských herečiek, ktoré sa zaujímajú o svoju rodovú príslušnosť v hraniciach vlastnej umeleckej výpovede. O to viac som bola prekvapená, že sa problematika rodovej rovnosti v divadle skloňovala len v medziach hereckej profesie. To ma najskôr zaujalo, pretože špecifikácia ťažkostí postavenia herečiek, napríklad ich prepojenia budovania kariéry s rodinným životom, sú témami, o ktorých sa aspoň v slovenskom divadelnom kontexte veľmi nediskutuje. Avšak zároveň ma istým spôsobom zarmútilo, že sa divadelná sféra zužuje na herectvo ako jediná oblasť rodovej asymetrie a nedefinovaného postavenia v sociálnom dialógu. Treba uznať, že jeden zo zásadných problémov v rámci variácií hereckých príležitostí je zastaraná predstava a presadzovanie typovitosti

herečiek, ktorá je úzko spätá s ich vekovou kategóriou a fyzickým zjavom. Do tohto procesu ďalej pristupuje i otázka zastávania úlohy matky a súčasne pracujúcej ženy, s ktorou sa herečky potýkajú, pretože je to isté rizikové obdobie, ktoré ich núti zanedbávať jednu či druhú oblasť. Je pravda, že v dnešnej dobe by už naozaj nemala pretrvávajúť prítomnosť tzv. skleneného stropu, postavenie ženy sa zmenilo v modernej spoločnosti, kde už nie je stanovená do pozície rozhodovania sa v prospech len jednej možnosti. Práve naopak, spoločenský štandard by jej mal dovoliť rovnako zastáť obe úlohy. Žiaľ, z výpovedí mnohých herečiek vyplýva, že to nie je v mnohých prípadoch pravda, ba čo viac, že ich profesia sa nevníma ako rovnocenná k ostatným a práve špecifické a obmedzené možnosti jej vykonávania tlačia herečky – matky do hľadania svojských a svojpomocných riešení. Po prednesení týchto pripomienok sa súčasne predstavil návrh programu na uľahčenie a pomoc matkám – aktívnym umelkyniam, v podobe nočnej starostlivosti o deti a jej podpory zo strany zamestnávateľa. Priznám sa, že tento model by určite znamenal zásadný posun pre postavenie ženy-matky, nielen matky – umelkyne, ale rovnako dobre viem, že v našich zemepisných šírkach, kde sa ešte stále stretávame s nepochopením pre inakosť a jej toleranciu (to sa netýka len feministiek), nedúfam v najbližších rokoch v obdobné zmeny.

Čo ma však, naopak, hneď spočiatku mierne iritovalo, bola terminologická nepresnosť v pojmoch rod a pohlavie (a to už ani nevravím o tom, že sa ani raz nevyslovili v súvislostiach s feminizmom), od ktorej sa potom odvíjala diskusia, a kvôli ktorej mnohé podnety nevyznali s patričným dôrazom alebo naopak,

stratili vlastne zmysel. Problém súvisel s tým, že sa na začiatku nestanovila diferenciacia pojmov rod a pohlavie, a hoci všetky anglické výstupy a texty pracovali s termínom *gender* (rod ako sociálny konštrukt), simultánny preklad sa uspokojil len so slovom rod, ktoré však len zriedka nadobudlo svoj plný význam. Z toho preto následne vyplynul problém rodovej umeleckej príslušnosti a rozdiely sa pomenovávali len na základe toho, či ide o muža – umelca alebo ženu – umelkyňu. Osobne považujem za podstatné diferencovať ženy – umelkyne podľa ich individuálnej rodovej ženskej príslušnosti a jej reflektovaní v umeleckej tvorbe. Na tento podstatný podiel sa akosi pozabudlo, hoci sa vzápätí začali diskutovať možnosti a skúsenosti s pretrvávajúcim a odstraňovaním rodových stereotypov, pričom sa zdôraznil výchovno-vzdelávací charakter ako ťažiskový prvok v tomto procese. Z tohto uhla pohľadu veľký záujem vzbudilo moje informovanie o rozličných vzdelávacích programoch a projektoch Aspektu a jeho spolupráce s Bábkovým divadlom na Rázcestí (projekt Ružový a modrý svet a iné). Rovnako som považovala za dôležité predstaviť osobnosť režisérky a dramatičky Ivety Škripkovej, ktorá v slovenskom divadle predstavuje aktívnu praktickú divadelníčku s rodovo uceleným a ujednoteným názorom, ktorý je neoddeliteľnou súčasťou jej umeleckej výpovede a inscenačnej praxe. Sloviská strana spomenula napríklad divadelný festival Mesto žien, ktorý sa každoročne koná v Ľubľane, kde prezentuje divadelné produkcie ženských autoriek a tlmočí rodovo zamerané témy.

Akosi prirodzene vzišli z dvojdnovej konferencie v podobe semináru nielen sťažnosti či požiadavky, ale sformulovali sa i návrhy, ktorých

realizácia môže pomôcť v búraní rodových stereotypov v spoločnosti, a teda následne i v oblasti umeleckého pôsobenia. Najdôležitejšia je potreba vzdelávania a konfrontácie so súčasným postavením a stavom žien a mužov v spoločnosti, ktorá by sa mala stať súčasťou nielen výchovy detí a mládeže, ale rovnako staršia generácia, nasiaknutá predstavami o rodových úlohách by sa ich mala vzdať a začať vnímať mužsko-ženský svet v iných súvislostiach. To je jeden z najzákladnejších spôsobov ako potom ďalej pokračovať v zavádzaní rodovo citlivého jazyka či tém do procesu výučby a vzdelávania na vyšších stupňoch, umelecké vzdelávanie nevynímajúc.

Slovinské stretnutie prinieslo množstvo podnetov a zaujímavých pripomienok v rámci postavenia rodovej asymetrie v umení, avšak aj tu sa nájde jeden spoločný styčný bod a to, že hľadanie si miesta, práce či umeleckej slobody a výpovede je rovnako ťažké, či ste muž alebo žena.

**EVA KYSELOVÁ**  
doktorandka divadelnej vedy  
na FF UK Praha

**Strategies for engendering change**  
**6. – 7. december 2009, Radovljica**  
**(Slovinsko)**  
**www.fia-actors.com**

# Ja a divadlo

1. Čím momentálne žiješ?
2. Čo ťa inšpiruje a odrádza?

**MONIKA MICHNOVÁ**  
dramaturgička SKD Martin  
a programová riaditeľka  
festivalu Dotyky a spojenia



**1** V martinskom divadle práve skúšame Molièrovho *Mizantropa* v réžii Romana Poláka – premiéru máme začiatkom februára, takže nás čaká ešte takmer mesiac práce. Je to po Čechovovom *Ivanovovi* moja druhá spolupráca s pánom režisérom, z ktorej mám veľkú radosť (a držím nám palce, aby to celé dobre

dopadlo). Hoci ide o úplne samostatnú inscenáciu, symbolicky sa ňou uzavrie Polákov cyklus inscenácií Molièrovych hier, ktoré začiatkom tohto desaťročia vznikali v martinskom divadle. Okrem skúšania vedíme s dramaturgom Robom Mankoveckým akýsi divadelný klub pre teenagerov, v ktorom šikovní mladí ľudia v rámci európskeho projektu Platforma 11+ zisťujú, čo je to dramatické písanie, skúšajú sami písať a zároveň prenikajú do tajov divadla. Už sa boli pozrieť na čítačke, stretli sa s Romanom Polákom, plánujem ich zobrať aj na skúšku a potom sa o všetkom, čo uvidia, porozprávať. Popri skúškach využívam každú voľnú chvíľku na čítanie, pretože s kolegami – dramaturgom Robom Mankoveckým a umeleckým šéfom Petrom Gáborom – práve zostavujeme dramaturgický plán divadla na budúcu sezónu: diskutujeme o tom, kto, kedy, čo a s kým – a hlavne, prečo. Náš zriaďovateľ nám vinou krízy zoškrtnal rozpočet, takže musíme byť o to šikovnejší, o čo menej peňazí dostaneme. Zároveň pripravujeme ďalší, už šiesty ročník festivalu Dotyky a spojenia, ktorý v júni

uzavrie divadelnú sezónu. Keďže mám na starosti program festivalu, počas celého roka spolu s ďalšími členmi dramaturgickej rady cestujeme po Slovensku, snažíme sa vidieť všetky inscenácie, ktoré majú v sledovanom období premiéru, aby sme mohli osobne garantovať náš výber. V najbližších mesiacoch ma preto čaká veľa cestovania, komunikácie s jednotlivými divadlami a ďalšej práce na príprave festivalu, ktorým sa snažíme nastaviť zrkadlo stavu, v akom sa aktuálne nachádza divadelná tvorba na Slovensku.

**2** Už dlho ma odrádza veľmi malá reflexia našej práce, absolútne nedostatočný priestor, ktorý médiá venujú kultúre a umeniu, akoby išlo o nejaký nepodstatný doplnok života spoločnosti a nie o jeho neoddeliteľnú a nevyhnutnú súčasť, bez ktorej každá spoločnosť pomaly odumiera. A celkom súkromne ma odrádza nedostatok času pre mojich blízkych; preto, keď môžem byť so svojimi najbližšími, som viac v pohode a prichádza aj viac nápadov.

**LACO KERATA**  
dramatik a režisér



**1** Prípravou divadelnej inscenácie *Fantázia*, ktorú píšem a skúšam s mladými hercami, ktorí sú plní chuti na divadlo a nechcú robiť len kšefty. Ľudsky im to nestačí. Bude sa hrať na pôde Divadla LUDUS.

**2** Inšpiruje ma každodenný život plný povrchnosti a prázdna. Hnevá ma, že divadlo nemôžem robiť v pokoji a sústrediť sa len na to. Robiť ho prirodzene a nielen po večeroch ako spevácky zbor. Každé ráno sa budím s pocitom a otázkou, či ešte vládzem a či moja duša bude schopná ešte niečo vymyslieť a dať to všetko s jedným, druhým, tretím, dvadsiatypiatym dokopy. A pritom naozaj neberiem všetko, čo mi brnkne o nos.

**ZUZANA MISTRÍKOVÁ**  
dramaturgička



**1** Do konca roka 2009 som veľmi intenzívne „žila“ predstavením *M. R. Štefánik*, ktoré sme pripravovali spolu s Ondrom Šothom a mnohými ďalšími v košickom divadle a ktoré malo premiéru 18. a 20. decembra. A pravdupovediac, ešte tým stále „žijem“. Stretnutie s touto témou bolo tak silné, že doznieva a asi ešte chvíľu bude... A hoci ďalšiu premiéru máme v apríli a diskutujeme už aj o titule na budúcu sezónu, ja „žijem“ momentálne filmom. 26. apríla bude slávnostné odovzdávanie národných filmových cien Slnko v sieti 2010 (i keď to vlastne s divadlom súvisí – uskutoční sa pred televíznymi kamerami v historickej budove Slovenského národného divadla) a práve v týchto chvíľach sa rozbieha kolotoč prihlasovania filmov, dvojkolového hlasovania akademikov, prehliadok

prihlásených a nominovaných filmov, prípravy programu a priameho prenosu a všetkého, čo s tým súvisí (v neposlednom rade aj zháňanie financií...).

**2** Mňa inšpirujú predovšetkým ľudia. A nie len v divadle. Ak máte okolo seba otvorených a talentovaných ľudí, ktorí sú ochotní pustiť sa s vami aj na neistú cestu (a ja to šťastie mám), je to v podstate nevyčerateľný zdroj energie... V divadle je pre mňa tým človekom Ondro Šoth. Asi to nie je nič prekvapivé, keďže spolu pracujeme už veľmi dlho. Musím však povedať, že Ondro je (nielen preto, že s ním spolupracujem) výnimočný. Nie je veľa tvorcov, ktorí dokážu okolo seba „vytvoriť priestor“ tak ako on. Tvorba je vždy veľmi intímna záležitosť. Každý sa v procese vytvárania nového diela cíti neistý, tápe, hľadá a spraví veľa omylov, kým sa nájde. A každý sa s tým vyrovnáva inak. Len veľmi málo ľudí dokáže v tejto fáze „otvoriť dvere“ do svojej dielne, pretože je to čas, kedy je nesmierne zraniteľný. Ondro je v tomto „kamikadze“. Nikdy sa „nezatváral“. Každému, kto mal chuť niečo priniesť, skúsiť, pomôcť, umožnil postaviť sa vedľa neho a stať sa súčasťou tímu. Bez ohľadu na to, či šlo o medzinárodnú hviezdu alebo devätnásťročného eléva. Napriek obdobiu, v ktorom s Ondrom spolupracujem, je pre mňa tento jeho prístup vždy nanovo zázrakom. Prajem každému tvorcovi, aby takého Ondra stretol.

# Věčnost a pomíjivost kostýmní tvorby

Esteticky ladný a střízlivý design knížky (Nora Nosterská), obsahující soubor přednášek o tvorbě divadelního kostýmu, koresponduje s jejím obsahem. Milan Čorba, slovenský kostýmní výtvarník, jehož práce přesahuje hranice země, přednáší na Divadelní fakultě Vysoké školy múzických umění v Bratislavě budoucím scénografům předměty Kostýmová tvorba, Hmotná kultura a Duchovná a hmotná kultura. 22 přednášek přináší široký a plastický pohled nejen na divadelní kostým, ale i na některé obecněji položené kulturní otázky. A rovněž i na osobnost samotného autora, který se vyjadřuje spíše střízlivějším jazykem, za slovy je však znát vášeň k zvolenému umění a řemeslu. Je tušit, že je Milan Čorba ctitelem klasických hodnot v umění, jakými disponovala například antická kultura. Tato náklonnost ho však nespojuje, autor postupuje dějinami kostýmu (scénografie, módy, umění...) až k nejsoučasnějším projevům (jako jsou například subkultury: Funk, Punk, Break dance a hip-hop, Goth) s uměnovědnou zaujatostí a smyslem pro jejich vizuální specifika. V názorech Milana Čorby se vyskytují protiklady (chceme-li protipóly), které jim dodávají na životnosti a věrohodnosti a vytvářejí „klasický“ harmonický celek. Jsou to: řád – svoboda, selekce – mnohost, pravidla – fantazie, racionalita – sen, srozumitelnost – tajemství, skromnost – sebevědomí, podřízení celku (týmu) – individualita, zodpovědnost – úlet atd. Autorova fundovanost nesmírně širokého záběru mu umožňuje probírat témata

z různých úhlů pohledu (z různých pozic společenských i vědních oborů). Netvrdím, že je publikace čtivá. Je třeba se hutným tokem informací trochu prodírat. Stojí to však za to. Když máte opravdu o obor nebo třeba jen o divadlo zájem, začtete se a budete se vracet. Je třeba mít též na paměti, že jde o přednášky nikoliv o kapitoly knihy. A ledacos by bylo jistě upřesněno na přímé otázky posluchače. Hlavní cílovou skupinou jsou tedy studenti, kteří mají možnost konfrontovat text s živým kontaktem. Myslím, že je Milan Čorba pedagogem náročným a rovněž otevřeným a svobodomyšlným. V předmluvě ke knižnímu vydání přednášek upozorňuje, že nejde v žádném případě o recepty a žádá aby se nechápaly závěry jako definitivní. Chce vyvolat u studentů samostatný „produktivní způsob myšlení“<sup>1</sup>. Z celého cyklu je znát vedení k zodpovědnosti a varování před chaosem a neurčitostí. Několikrát je probírána teze – když chceš porušovat pravidla, musíš je ovládat. Přednášky jsou řazeny do čtyř celků: Umění, odev, móda, divadelný kostým, Divadelná hra a partneri, Herec, Tvorba. Obsah celků se však striktně neomezuje na zadaná témata, autor nechává témata a poznatky prolínat, navazovat na sebe, protínat se, navzájem se osvětlovat



a konfrontovat. První přednášky se týkají obecných otázek umění (např. umění a náboženství, umění a etika, umění a trh, umění a politika), záhy však propojovaných se světem módy, který má s oblastí kostýmu mnohé vztyčné body. Filosofické úvahy se střídají s názornými exkursy do historie i podrobnými praktickými výčty (např. výčet klasických tkanin a vzorů, včetně obrazového vzorníčku). Samotný divadelní kostým pak představuje Čorba z různých

úhlů pohledu: společensky, psychologicky, sémioticky, filosoficky, historicky i prakticky. Jednoznačnou definici však nepředkládá. Dílčích charakteristik bychom mohli vystopovat více. Na příklad: „Kostým spája slovo a život.“<sup>2</sup> – Do druhej kapitoly zužuje autor úhel pohledu především na divadelní tvorbu z hlediska kostýmního výtvarníka, aniž by opustil princip vysvětlování veškerých jevů a otázek na pozadí kontextu. Zároveň záběr zkoumání prohlubuje podrobným probíráním vztahů k jednotlivým složkám inscenace. A je zde opět znát vědomí zodpovědnosti, které je směřováno v prvé řadě k dramatu. Autor začíná analyzovat práci kostýmního výtvarníka právě požadavkem čist podrobně a s respektem divadelní hru. Linie uměleckých tvůrčích vztahů pak přirozeně pokračuje k dalším partnerům (dramaturg, scénický výtvarník, režisér, herec, divák). Tyto vztahy nastiňuje autor pragmaticky i lidsky, jako spojení založená na intimní bázi (používá pojmy jako „navždy spolu“, „svadba z rozumu“ ad.). Nejistivěji se zabývá vztahem k herci (samostatná kapitola). V tomto vztahu zdůrazňuje partnerství i rivalitu, potřebu dialogu, společný cíl. „Důležité je, aby sme vedeli dať kostýmu dušu, rovnako ako herec dušu postave.“<sup>3</sup> Kostým ve své komunikační funkci vysílá signály k hereckému interpretovi (je třeba počítat s jeho psychickými i fyzickými danostmi, včetně nedostatků) a v konečné fázi k divákovi („tajomný ktosi“). – Principem Čorbových přednášek je neustálá konfrontace, a to nejen uvnitř složek inscenačního celku, ale i směrem k dalším uměleckým oborům, pochopitelně hlavně k výtvarnému umění. Autor se soustřeďuje především na umění a divadlo 20. století. (V obecnějším kontextu ovšem nepomíjí ani starověké civilizace.) Výrazné je zejména srov-

návání moderny 1. poloviny 20. století a jevu skrývajícím se pod pojmem postmoderna. (Zatím co se moderna opírala o striktně dané programy, nemá postmoderna pevný cíl. Zatímco moderna udělala tlustou čáru za minulostí a soustředila se na vlastní zákonitost, postmoderna pracuje s citacemi minulosti a zřiká se významového systému.) Opět je tu otázka pravidel a jejich narušování až opuštění. Aniž by chtěl autor setrvávat v minulosti, evidentně postrádá v chaosu současnosti zodpovědnost řádu, včetně toho morálního. („Napriek novej dobe, konfrontujeme individuálnosť a jedinečnosť predstavy s dohasínajúcou klasickou ctou ...“<sup>4</sup>) Přesto se zabývá jevy současné kultury vážně, s plným badatelským nasazením. Nezatracuje a priori jevy jako je masová kultura nebo kýč, ale operuje s nimi jako s fakty v souvztáhnosti s „vysokou“ kulturou (kýč může být dokonce přiznanou součástí kostýmu). Autor se zabývá též kostýmem z hlediska praktického řemesla (kapitola Tvorba). Najdeme zde instrukce k tvorbě kostýmního návrhu, včetně techniky provedení (kresba, kombinovaná technika), kompozice, jednotlivých fází (skici, návrhy), podkladového materiálu, adjustace, práce s barvou atd., pozornost je věnována též kostýmní zkoušce, znalostem střihu a krejčovských detailů. Kostýmní zkouškou se Čorba vrací opět ke vztahu k herci, připomíná psychologickou i rituální stránku tohoto prvního setkání s kostýmem. Jako názorný příklad z vlastní praxe kostýmního výtvarníka uvádí autor na závěr práci na Verdiho opeře Falstaff (Národní divadlo Praha 2008, režie Martin Huba). Nejprve zveřejňuje své uvažování o době, do níž je příběh podle Shakespeareovy předlohy situován (podkapitola Renesančný příběh), poté se zabývá umístě-

ním titulní postavy do této doby (Ludové divadlo a groteskný realizmus) a posléze dobovým inscenačním stylem, který jako inspirační zdroj sám zvolil pro tvorbu kostýmní kolekce (Commedia dell'arte). Cituje též reflexe z tisku (vesměs kritické) a uvažuje o jejich kompetenci. Dochází nicméně k sebekritickému závěru, že vlašný zájem diváků potvrdil soudy kritiků. Tento příklad je tedy sice stručným, ale úplným rozbořením procesu kostýmní tvorby, včetně objektivní a subjektivní reflexe. Obrazové přílohy, umístěné mezi přednáškové celky, vzbuzují zvědavost a chuť seznámit se s dalšími materiály. Ještě více než samotným divadelním kostýmům je zde věnována pozornost výtvarným dílům různých epoch, které představují dobové estetické tendence nebo které mohly být zdrojem inspirace pro divadelní kostým. Nesmírně fundovanou, podrobnou, poctivou a inspirativní práci, tvořenou s nejvyšší závažností a zodpovědností, končí Milan Čorba slovy: „Tvorba odevov a kostýmových návrhov je jednou z najprchavejších z najpomínuteľnejších foriem umenia.“<sup>5</sup>

**MARIE ZDEŇKOVÁ**  
publicistka

**Milan Čorba: Kostýmová tvorba / přednášky.**  
Divadelný ústav Bratislava, 2009, 242 s.

1. Čorba, Milan: Kostýmová tvorba, přednáška. Divadelný ústav 2009, s. 8
2. Čorba, Milan: Kostýmová tvorba, přednáška. Divadelný ústav 2009, s. 58
3. Čorba, Milan: Kostýmová tvorba, přednáška. Divadelný ústav 2009, s. 107
4. Čorba, Milan: Kostýmová tvorba, přednáška. Divadelný ústav 2009, s. 225
5. Tamže.

## Bulgakovov boj s Umeleckým divadlom

Anatolij Mironovič Smeljanskij (1942), dramaturg, divadelní kritik, laureát Štátnej ceny Ruska, predstavil pri príležitosti konania veľtrhu Svet knihy 2009 (16. mája 2009) v Čechách svoju knihu *Zápas autora s divadlom. Michail Bulgakov v MCHAT*. Uviedla ju prekladateľka Alena Morávková, ktorá sa taktiež dlhodobo zaoberá tvorbou Michaila Afanasieviča Bulgakova. Ruský originál – *Michail Bulgakov v Chudožestvennom teatre*, uzrel svetlo sveta v roku 1989, no prvá verzia bola vydaná v roku 1986. Nová spoločenská a literárna situácia pomohla spresniť myšlienky prvého vydania. Nápomocný bol aj otvorený autorov archív v Leninovej knižnici, ktorý sprístupnil dokumenty nanovo vysvetľujúce poslednú etapu vzťahu Umeleckého divadla a Bulgakova. O dvadsať rokov neskôr, v roku 2009, vychádza u českých susedov v nakladateľstve Akadémie múzických umení v Prahe preklad tejto knihy od Aleny Morávkovej. Ako dramaturg v MCHAT mal Smeljanskij možnosť nahliadnuť do archívu, a to sa mu stalo neskôr podnetom na napísanie tejto knihy. Publikácia je zostavená z archívnych materiálov – autorských rukopisov Bulgakovových hier, strojopisných verzií jeho drám, Bulgakovovej korešpondencie s príbuznými, s manželkou, z listov divadelníkov, denníkov, recenzií a kritik zhrmaž-

dených autorom, z protokolov z posudzovania Bulgakovových hier umeleckými radami, zápisok zo zasadania repertoárovej komisie, z rôznych verzií jeho *Dní Turbínovcov (Bielej gardy)*, z materiálov týkajúcich sa dramatisácie *Mŕtvych duší*, záznamov zo skúšok *Posledných dní, Molièra* a z množstva iného podnetného materiálu. Púta-vý životopisný román odhaľuje nielen Bulgakovovu spojenosť s Umeleckým divadlom, ale aj momenty úzko súvisiace so samotným divadlom, ako bol napríklad repertoár divadla či porážky vo sfére divadelnej etiky... Smeljanskij nezabúda vykresliť ani spoločenskú klímu tohto obdobia, keď nepohodlní tvorcovia museli zaplatiť za svoje názory a sloboda umeleckého prejavu bola potlačovaná. Nemalá časť je venovaná odchodu Michaila Bulgakova z Umeleckého divadla a okolnostiam vzniku hry o mladom Stalinovi – *Batumi*. Stalin bol spätý s Umeleckým divadlom – bol cenzorom, recenzentom, radcom... Divadlo neustále kontroloval, zasahoval do reperto-

áru, dokonca rozhodoval o tom, kto z hercov bude vyslaný na dovolenku do zahraničia. Tieto zásahy mali značný vplyv na formovanie Umeleckého divadla. Kniha (ocenená časopisom American Theatre ako jedna z piatich najlepších kníh o divadle v roku 1994)



ponúka zaujímavé exkurzy do Bulgakovovho života od chvíle, ako prišiel do MCHAT-u.

Michail Afanasievič Bulgakov sa narodil 15. mája 1891 v Kyjeve. V roku 1916 sa stal absolventom lekárskej fakulty. Vojna už zúrila, keď absolventov lekárskej fakulty vyhlásili za domobrancov. To preto, aby boli uchránení od služby v cárskej armáde a nemuseli v poľných nemocniciach nahradiť lekárov, ktorí boli povolani na front. Bulgakov sa ako dvadsaťpäťročný prihlásil do Červeného križa a pracoval na fronte ako chirurg. Tatiana, jeho manželka, odišla za ním a pracovala po jeho boku ako ošetrovatelka. Vo februári 1918 sa vrátil do Kyjeva, kde si otvoril súkromnú lekársku prax. Neskôr bol mobilizovaný, ale z armády ušiel. V roku 1919 ho mobilizovali znovu, a to do armády na Kaukaz.

Vo februári roku 1920 dostal týfus. Bolo to obdobie nesmierne ťažké nielen pre neho – bola to doba cholery, hladu a rabovania. A keďže v tomto stave choroby nebol schopný prevozu, mesto opustiť nemohol. S rokom 1920 sa spájajú jeho hry *Ženichovia z hlíny* a *Synovia mulahovi*. V roku 1921 sa otvorilo Tretie štúdio MCHAT-u na Arbate – scéna, kde bude v roku 1926 uvedená Bulgakovova komédia *Zojkin byt*. V tom istom roku Bulgakov odišiel do Moskvy. I keď sprvu chcel emigrovať, po ťažkých začiatkoch sa uchytil ako novinár. Po nociach píše román *Biela garda*, publikovaný v časopise Rossija. Zostal nedokončený, pretože časopis skrachoval. Stačili mu tu však uverejniť poviedky – *Zápisky na manželách* a v lekárskom časopise *Zápisky mladého lekára*. V Moskve v tom období jestvovalo množstvo literárnych spolkov, v ktorých spisovatelia usporadúvali autor-ské čítania. V jednom z nich, v spolku Zele-

ná lampa, prvý raz čítal svoju *Diaboliádu* aj Bulgakov.

V roku 1924 sa rozvádza a s novou družkou sa sťahuje do starej moskovskej štvrte – Prečistenky. Ľubov Jevgenijevna Belozerskaja sa stáva jeho druhou manželkou. Je s ňou do roku 1932 a venuje jej *Bielu gardu* a hru *Útek*, v ktorej načrtoľ i manželkine spomienky na emigráciu. Bulgakov navštevuje krúžok fantastickej literatúry a tu číta dielo *Osudné vajcia*. V roku 1925 píše novelu *Psie srdce*, no cenzúra sa proti nemu búri. Týmto rokom Bulgakov ako prozaik prestáva existovať a práce si ukladá do zásuvky, čaká však na neho nová etapa života.

Koncom roku 1925 odovzdal do MCHAT prvú zdramatizovanú verziu románu *Biela garda* a odvtedy je s týmto divadlom osudovo spojený. V roku 1926 sa Bulgakov obrátil na umeleckú radu a vedenie Moskovského umeleckého divadla listom, v ktorom vyjadril nesúhlas so škrtnutím petljurovskej scény v *Bielej garde*. Nepáčilo sa mu, že hru v štyroch dejstvách chcú zmeniť na hru v troch dejstvách. Súhlasil s umeleckou radou divadla, aby uvažoval o inom titule hry *Biela garda*, ale nesúhlasil, aby sa hra nazvala *Pred koncom*. V prípade, že by divadlo s obsahom jeho listu nesúhlasilo, žiadal, aby bola hra z repertoáru vyradená. Hra *Dni Turbínovcov* bola v MCHAT inscenovaná v roku 1926. Po čase bola stiahnutá, obnovená a opäť stiahnutá. V evidenčnej knihe bola vedená pod názvom *Rodina Turbínovcov*, neskôr bol už na plagáte uvedený názov *Dni Turbínovcov (Biela garda)*. Zmena názvu priniesla aj zmeny v texte, na ktorých sa však podieľali viacerí.

Kritika ho za to nešetřila: Nazvala ho literárnym upratovačom, ktorý sa hrabe v odpad-

koch a zbiera to, čo hostia vyvracali. Písala o ňom ako o niekom, kto prská otrávené, ale bezmocné sliny na robotnícku triedu. Hra *Útek* z roku 1928 sa nedočkala premiéry. Bulgakov mal rád „verneovky“, ešte v roku 1924 napísal poviedku *Purpurový ostrov*, ktorú znovu po pár rokoch vytiahol na svetlo. Spravil aj paródiu zaostrenú na kultúrnu politiku s podtitulom *Generálna skúška hry občana Julesa Verna v divadle Gennadija Pavloviča s hudbou, chrlením sopky a anglickými námorníkmi*. Stalin toto dielo nazval brakom a odsúdil ho na zánik. V roku 1926 Bulgakov napísal svojmu bratovi list, v ktorom píše, že jeho loď sa potápa. Záchranou mu mala byť hra o Molièrovi, no rátať i s tým, že ju nepustia na scénu.

Pre Michaila Bulgakova nastáva ďalšie krušné obdobie. Dá sa to poznať i z jeho korešpondencie bratovi z roku 1930. Písal, že nemá na zaplatenie dane za minulý rok. Ak sa nestane zázrak, neostane v jeho malom, vlhkom byte nič. Na handrách, stoličkách či šalkach mu nezáleží, ale o knihy nesmie prísť, lebo k svojej tvorbe potrebuje veľa čítať. Bulgakovove prózy prestali byť publikované a je pochopiteľné, že sa tým sužoval. Preto sa rozhodol v roku 1930 Stalinovi napísať list plný dôstojnosti: Žiadal, aby bol „prepustený na slobodu“, keďže nie je na prospech vlasti. No ak bude musieť mlčať, prosí o prácu režiséra či len štatistu alebo divadelného technika. O pár dní Bulgakovovi Stalin osobne v telefonickom rozhovore povedal, že ak chce, môže pracovať v Moskovskom umeleckom divadle. Bulgakov túto prácu naozaj dostal. Pracoval vo funkcii asistenta réžie a za rok sa obrátil na Stanislavského s prosbou o zaradenie do hereckého súboru. Ako režisér sa

zapája do dramatisácie Gogoľových *Mŕtvych duší*, v liste priateľovi Popovovi však píše, že *Mŕtve duše* sa zdramatizovať nedajú. Bulgakova prideliť ako asistenta réžie inscenácie *Mŕtvych duší* – neexistujúcej hry. Ak by bol tento titul uvedený vo verzii, v akej bol v roku 1932, podľa Bulgakova by na scéne došlo k blamáži. V roku 1934 si zahral v inscenácii *Klub Pickwickovcov* – v dramatisácii slávneho románu Charlesa Dickensa. Okrem práce v divadle pracuje na filmovom scenári *Revizora* a *Mŕtvych duší*, ale žiaľ, od realizácie sa upustilo. Je zamestnaný aj prácou na prvých verziách románu *Majster a Margaréta* a zaoberá sa aj písaním hry *Molière*. Jeden z kritikov však na neho napísal udanie, že vznikajúca hra má politický podtón. Stalin si názor tohto anonymného kritika osvojil a hra nebola povolená. Následne sa Bulgakov snažil vycestovať do Paríža, ale žiadost' o vízum mu zamietli. Neskôr píše životopisnú prácu o Molièrovi pre Gorkého edíciu biografii. Gorkij sa ale nepostavil za Bulgakova zo strachu, že vydanie tejto knihy by mohlo priniesť problémy. V roku 1932 boli v MCHAT obnovené *Dni Turbínovcov*.

Rok 1932 prináša Bulgakovovi na súkromnom poli rozvod s druhou manželkou a následne tretí sobáš – s Jelenou Šilovskou. V roku 1936 pracuje na *Divadelnom románe*. Od jesene toho istého roku Bulgakov neprišiel ani raz na svoje predstavenie, nepozrel si žiadnu premiéru Umeleckého divadla. Vynechal aj jubilejné predstavenie, uvádzané pri príležitosti štyridsiateho výročia MCHAT-u. Na autora, ktorý nesplynul s davom, bol vyvíjaný nátlak. V roku 1938 ale dramatisuje *Dona Quijota* pre Vachtangovovo divadlo a opäť prichádza kolotoč zmlúv, sľubov, sklamaní.

V tomto období píše hru o mladom Stalinovi – *Batumi*. To, či sa pre ňu rozhodol sám, alebo len súhlasil, sa už dlho posudzuje z viacerých hľadísk a niektoré Smeljanskij prináša čitateľovi, hra však bola pred začiatkom skúšok zakázaná. História tejto hry je výborne zdokumentovaná: MCHAT potrebovalo novú hru a tú mal napísať Bulgakov. *Batumi* vzniká v nepriaznivom ovzduší: vynútená hra ešte viac potláča autorovho slobodného ducha. Práca na hre bola prerušovaná inými úlohami – napríklad prácou na románe *Majster a Margaréta*. Na jeseň 1939 odišiel s manželkou do Leningradu. Tam ochorel a lekári naňho naliehali, aby sa vrátil do Moskvy. V tomto tvorivom vypätí sa mu zdravie začalo prudko zhoršovať. Aj vďaka tomu, že bol lekár, vedel, že jeho koniec sa neodvratne blíži. Von už nevychádzal, oslepol. Dňa 10. marca 1940 v Moskve – uprostred práce na románe *Majster a Margaréta* – umiera. Tak odišiel na večnosť nesmrteľný majster románov a divadelných hier Michail Afanasievič Bulgakov.

**SLÁVKA DROZDOVÁ**  
študentka estetiky na FF UK

**Anatolij Smeljanskij: Zápas autora s divadlom, Michail Bulgakov v MCHAT. Akadémie múzických umění, Praha, 2009, 488 s.**

# kødek

diskusie o divadle

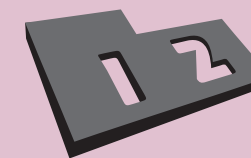
najbližšie na tému

**DIVADELNÉ OCENENIA**  
nový diskusný projekt  
časopisu **kød** pokračuje

čakajú na vás

aktuálne témy  
zaujímaví hostia  
názory, konfrontácie,  
východiská  
interaktivita

**4. februára 2009 o 19:00**  
v Štúdiu 12 na Jakubovom  
nám. 12 v Bratislave  
(vstup voľný)



ŠTÚDIO PRE NOVŤ DRĀMU

**kød**  
konkrétne ø divadle

>>>> The *kød* magazine enters its fourth year, which, according to some numerological theories, should be a year of stability and progress, and as January is a month of resolutions and plans, our editorial office enters this new year with the wish of stability and progress. With its more than 800 members and fans of our magazine in just 5 months, the recent Facebook activity gives us support and trust.

>>>> The January issue brings you an interview by Juraj Hubinák with playwright and director Ján Uličiansky about his beginnings, work at the Košice Puppet Theatre, his attitude towards puppet theatre in Slovakia and the obstacles in writing for radio and writing for children. "I am a person who can adapt and who likes change. This is why I consider, as far as the writing skills are concerned, equally important writing radio bed-time stories for children, a TV series or drama for adults. It is possible that one can be "a master" only in one sphere... but the same can be said about when one does not develop and search for unexplored ways, by which he becomes "petrified" and remains standing at one point. This is why I oscillate between genres..."

>>>> In the section Reviews (Recenzie) we bring you a thorough analysis of the newest production of *Mariša* at the Slovak National Theatre, directed by guest director from the Czech Republic J. A. Pitínský. In this review, theatre scientist Ján Jaborník names many problems of drama, and he evaluates the production of *Mariša* considering also historical relations. Director J. A. Pitínský thoroughly thought out each interpretation and figure layers of his production. Unfortunately, with the exception of the one considered the most important in drama – with the exception of acting. The gap which stretched between the acting and other layers was so cardinal that both heterogeneous and almost mutually unconnected parts reminded of two banks of one and the same river."

>>>> The previous season, the Košice State Theatre opened the production of *What Happened after Nora Left Her Husband...* (*Čo sa stalo, keď Nora opustila manžela...*) by Elfriede Jelinek, the continuation of Ibsen's *Nora*, directed by Ján Šimko. Ibsen's *Nora* should have been staged shortly after Šimko's premiered production, nevertheless it had to wait for its staging until the next season. In late December it was presented at the same theatre, directed by A. Petrželková. In her review entitled *Nora, or the House of Squirrels (Nora alebo dom veveričiek)*, reviewer Lenka Dzadzíková speaks about individual motives of the creative producing team: "Among the outstanding directing ideas, which suppress certain exaggeration present in some parts of the text, there is also the scene in which Nora shows Rank her new tights. In this production, these tights are fashionable "tights in spray". The scene in which Nora presents her legs to Rank speaks about their relationship full of mutual understanding as well as attractiveness. Nevertheless, both of them know where the border between a man and a married woman is."

>>>> The repertoire of the a.ha Theatre has more often been presenting contemporary texts. One of them was recently staged guest performance of a play by Peter Scherhauser entitled *Wash your Hands, We'll Eat (Umy si rúčky, ideme jesť)*. According to Soňa Smolková, who reviews the production in the article named *The Cleanness is Next to Godliness (Čistota pol života)*, "the work of the director as if lingered on the level of a construction of high-quality and maximally realistic misanscenes which gave the actors self-confidence and helped them to a better orientation. However, the production missed something which would take it a bit above the average. Despite the fact that it contained a few of such indications, they were left isolated and as if forlorn..."

>>>> In the *Extra* section we publish an article by Eva Kyselová, which does not fulfil an analytical function, it is rather a clearly defined opinion concerning a production in the L+S Studio, a problem which has not been being mentioned in Slovak theatrical culture because of the respect for the cult couple of entertainers, Lasica&Satinský, whose initials create the name of the studio, but which has to be named at last. "For quite a long time I haven't seen so much cumulated unprofessionalism, lack of attention, dislike, and mainly the absence of theatre. It was the production called *Common Kingfisher (Rybárik kráľovský)*, a comedy of manners, what else, one of those titles the studio has built its shallow repertoire by, and by which it attracts, and cheats, even the uninformed and uneducated audience."

>>>> The *Na margo* is a new section we introduced only a month ago. It was intended for expressing opinions, commentaries and reflections of professionals as well as the broad public about current theatrical and cultural problems. The January part of the *Na margo* focuses on the issue of the Slovak National Theatre and the case of its General Director's resignation, which we have not yet dealt with. Theatre scientist Jana Bžochová-Wild expressed her opinion about the whole issue in her article entitled *The SND Case: Seen from the Outside (Kauza SND: Videné zvonku)*. The same topic is dealt with by theatre scientist and historian Ján Jaborník in his *The SND in Context (SND v súvislostiach)*.

>>>> In the *T/H/K* section Stanislava Matejovičová speaks about the style of acting of the 1970s. In her article called *The Attractiveness of the Art of Acting of the Mature 1970s Generation (Pritažlivosť hereckého umenia zrelej „generácie 70. rokov")* she thoroughly examines the life directions and theatrical transformations of distinguished actors of this generation. This group includes actors such as Z. Studenková,

J. Vajda, K. Magálová, A. Javorková, L. Paulovič, J. Kroner, M. Kramár, Z. Kronerová, B. Farkaš, V. Jedľovský, M. Geišberg, E. Matejková, M. Slovák, I. Romančík, J. Geišbergová-Oľhová, M. Gazdík, M. Horňák, V. Černý, O. Solárová, F. Výrostko, P. Bzdúch etc. "This generation, as its name suggests, began its creative journey in the 1970s. It was in the period of the so-called normalization and consolidation in the society, which slowed down the previously started process of modernization of Slovak stage-craft. In this decade, the stimuli for new theatrical means, which were applied in the 1960s (absurd, existential or model drama), were not allowed to be present in plays as well as dramaturgies. Artists were searching in such spheres the system of control, censorship and command omitted."

>>>> Theatrical stages from abroad are written about by Romana Maliti who brings an article about the Baltic Circle International Theatre Festival – *A B with a C – an Excellent Combination (Béčko s českou – výborná kombinácia)*. "The undisputed success of the festival (despite puzzled reactions of the audience) was the presentation of the production *Finnegans Ueinz* by the Brazilian Ueinz Theatre Group. The basis of the production, as far as the experimental and formal side is concerned, was James Joyce's novel *Finnegans Wake*. The production has a loose structure, it works with a moment of coincidence, improvisation and associative succession of textual, visual and sound stimuli, allusions to mythology, mixture of personal experience, visions and dreams."

>>>> Eva Kyselova took part at *the Strategies for Engendering Change conference*, which took place in Slovenia. "The occupation scope of the partakers was extensive, there was a group consisting of people of different cultural, age and professional background, among dramaturgs, actresses and actors the conference was visited by political analysts, sociologists and

theoreticians as well as representatives of Slovenian legislation. Such composition brought a rich and valuable discussion which was led in the form of a dialogue."

>>>> In the *Ja a divadlo* section, dramaturg Monika Minichová, playwright and director Laco Kerata and dramaturg and media expert Zuzana Mistríková speak about what they live and what they are inspired by or dissuaded from. The book by M. Čorba entitled *Costume Creation (Kostýmová tvorba)* attracts attention by its visual and graphical image as well as its content. The book is designed mainly for students. Marie Zdeňková, a reviewer of the book, has a positive opinion about it: "The philosophical reflections are intermingled with graphical excursions to the history as well as thorough practical lists (e.g. a list of classical fabrics and patterns, including samples). The theatrical costume itself is presented by Čorba from various points of views: social, psychological, semiotic, philosophical, historical and practical."

>>>> Another interesting publication issued by the Academy of Arts in Prague is a book by Anatoly Mironovich Smelyansky – *The Struggle of the Author with Theatre. Mikhail Bulgakov at the MCHAT (Zápas autora s divadlom. Michail Bulgakov v MCHAT)*, translated by Alena Micháľková. Slávka Drozdová examines the book thoroughly, and speaks also about its importance from the literary and theatrical point of view. "The catchy biographical novel uncovers not only Bulgakov's connection with the Moscow Art Theatre but also the moments tightly united with theatre itself, as it was in the repertoire of the theatre or the defeat in the sphere of theatre ethics... Smelyansky does not forget to draw the social climate of this period, when uneasy creators had to pay for their opinions and the freedom of artistic expression was repressed."

**Šéfredaktorka:** Dáša Čiripová  
**Odborný redaktor:** Juraj Hubinák  
**Interná redakčná rada:** Dária Fehérová, Vladislava Fekete, Pavel Graus, Anna Grusková, Maja Hriešik, Romana Maliti, Martina Vannayová  
**Logo:** Róbert Paršo  
**Layout:** Nora Nosterská  
**Jazyková redakcia:** Lujza Bakošová  
**Preklad anglického resumé:** Martina Herbst  
**Adresa redakcie:** **kød** – konkrétne o divadle, Jakubovo námestie 12, 813 57 Bratislava  
**Vydáva:** Divadelný ústav Bratislava  
**Zodpovedná vydavateľka:** Vladislava Fekete, riaditeľka Divadelného ústavu  
**Tel.:** 00421 2 20487502, 503  
**e-mail:** kod@theatre.sk  
**internet:** www.casopiskod.sk  
Vychádza s finančným príspevím Ministerstva kultúry SR.  
**Realizácia:** Zuzana Ondrovičová  
**Distribúcia:** www.casopiskod.sk  
**Predplatné:** www.casopiskod.sk  
**Cena bežného čísla:** 1,65 € / 50 Kč  
**Cena rozšíreného čísla (jún – august 2010):** 3,31 € / 100 Kč  
Foto na prednej strane obálky: Nora. ŠD Košice (r. A. Petrželková)  
Foto: J. Marčinský

ISSN 1337-1800

FINANČNOU PODPOROU MINISTERSTVA KULTÚRY SLOVENSKEJ REPUBLIKY



Meno a priezvisko | Firma | Inštitúcia: \_\_\_\_\_

IČO: \_\_\_\_\_

Ulica a číslo: \_\_\_\_\_

**Objednávam si:**

a)  ročné predplatné na rok 2009 (10 čísel): 16,92 €

b)  ročné predplatné na rok 2009 (10 čísel) so zľavou (študent, dôchodca): 15,26 €\*

**Platbu uskutočním týmto spôsobom:**

a)  poštovou poukážkou typ „C“ na adresu: Divadelný ústav, Jakubovo námestie 12, 813 57 Bratislava

b)  bankovým prevodom na účet (uveďte meno a adresu odosielateľa):

Štátna pokladnica, číslo účtu: 7000071011/8180

c)  predplatením vystavenej faktúry

\*Zlava pre dôchodcov bude priznaná po zaslaní fotokópie o poberaní dôchodku a zlava pre študentov bude priznaná po zaslaní potvrdenia o návšteve školy. Potvrdenie je možné zaslať poštou, faxom alebo e-mailom na adresu redakcie.

## >>> PONUKA INZERCIE V MESAČNÍKU KØD – konkrétne o divadle v roku 2010

Časopis **kød** (konkrétne o divadle) vychádza ako mesačník desaťkrát do roka (jún-júl-august – rozšírené číslo). V každom roku vychádza tiež špeciálne číslo v anglickom jazyku, ktoré bude distribuované v sieti najvýznamnejších divadelných, kultúrnych a umeleckých inštitúcií v celej Európe. Predaj časopisu sa realizuje v pokladniach divadiel, kníhkupectvách na celom Slovensku, v predajniach divadelnej literatúry v Čechách a prostredníctvom bežnej distribučnej siete na Slovensku. Časopis vychádza v mesačnom náklade 800 kusov.

**Ak máte záujem o inzerciu v časopise KØD, inzerát (alebo podklady pre inzerát) je možné dodať:**

1. **v elektronickej podobe, v kvalitnom grafickom rozlíšení pre tlač a vo formáte PDF**
2. **vo forme textu (Word), s obrázkom alebo s logom v kvalitnom grafickom rozlíšení pre tlač a vo formáte JPG, TIF, PDF a pod.**

Detaily o formáte inzerátu, rozmere a farebnosti sa budú riešiť pri záväznej objednávke s redakciou a grafikom časopisu. Rozmery inzercie sú uverejnené na [www.casopiskod.sk](http://www.casopiskod.sk). Opakovaná reklama bude cenovo zvyhodnená. Odporúčame prednostnú rezerváciu a záväznú objednávku inzercie.

Divadlám, organizátorom divadelných podujatí, festivalov, vzdelávacích podujatí v oblasti divadla poskytujeme výhodné zľavy.

Termín uzávierky inzercie pre pripravované číslo je vždy 15. deň v predchádzajúcom mesiaci.

**Kontakt: [kod@theatre.sk](mailto:kod@theatre.sk),  
+421 2 20487502, 503  
[www.casopiskod.sk](http://www.casopiskod.sk)**

## PREDPLATNÉ

Časopis **kød** – konkrétne o divadle vychádza desaťkrát ročne (9 čísel a 1 rozšírené letné číslo) + špeciálne číslo

Časopis **kød** – konkrétne o divadle je jediným divadelným mesačníkom na Slovensku, ponúka svojim predplatiteľom bonusy v podobe voľných lístkov na predstavenia do Štúdia 12 (Jakubovo nám. 12, Bratislava) a 1 výberový knižný titul z edície Vreckovky

**Ročné predplatné 2010:**

**16,92 € (9 čísel á 1,65 € + 1 rozšírené číslo á 2 €)**

**Zvýhodnené ročné predplatné pre študentov a dôchodcov 2010: 15,26 €**

Objednávky na predplatné prijíma každá pošta a doručovateľ Slovenskej pošty.

Objednávky do zahraničia vybavuje Slovenská pošta, a.s., Stredisko predplatného tlače, Námestie slobody 27, 810 05 Bratislava 15, e-mail: [zahranicia.tlac@slposta.sk](mailto:zahranicia.tlac@slposta.sk)

**Kontakt:**

Tatiana Danišová – distribúcia a predplatné  
[prospero@theatre.sk](mailto:prospero@theatre.sk), + 421 220487403