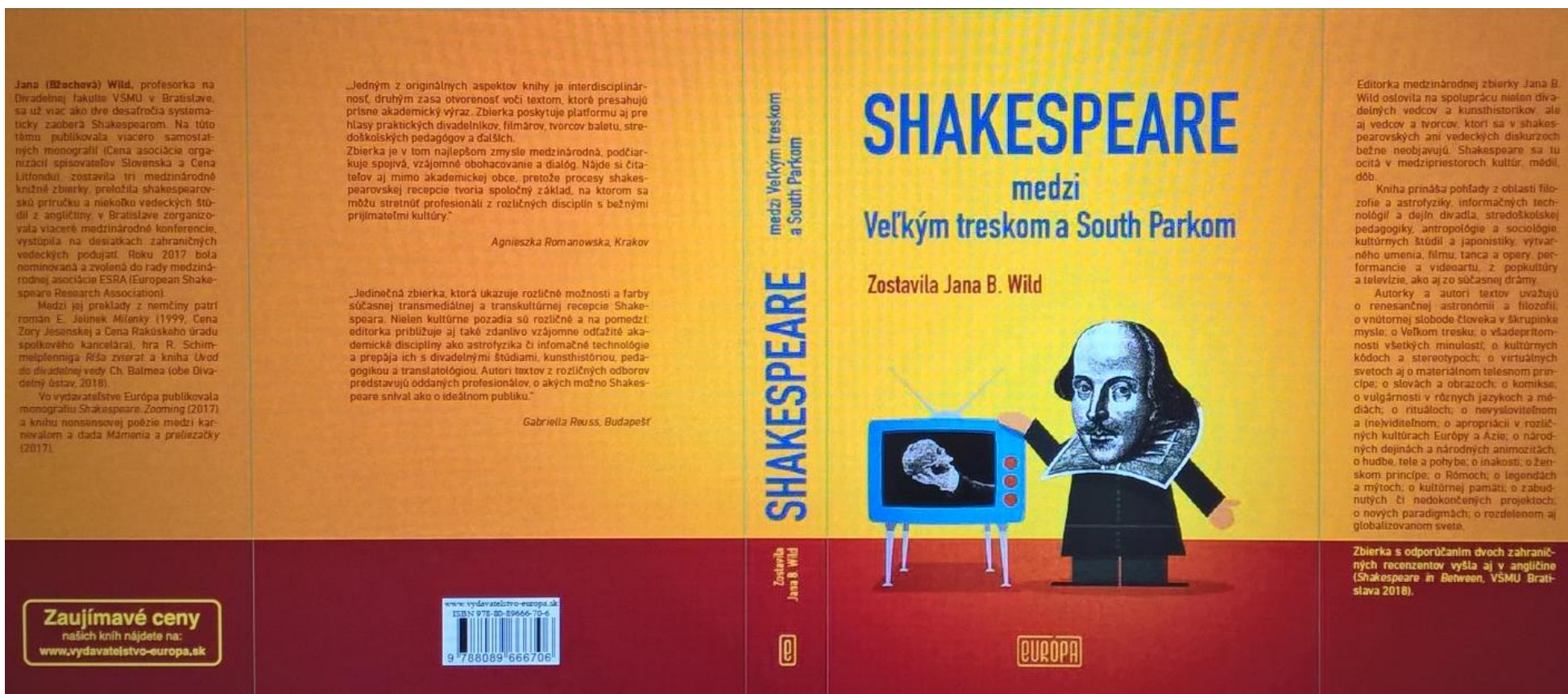


Jana B. Wild, zost. **Shakespeare medzi Veľkým treskom a South Parkom**. Bratislava: Európa 2019 v spolupráci s VŠMU. Počet strán 256. Počet spoluautorov: 24 (SK, CZ, HU, PL, UK, F, BG, RO, KAZ). ISBN 978-80-89666-70-6.



Jana B. Wild, zost. **Shakespeare medzi Veľkým treskom a South Parkom**. Bratislava: Európa 2019 v spolupráci s VŠMU. Počet strán 256.
Počet spoluautorov: 24 (SK, CZ, HU, PL, UK, F, BG, RO, KAZ). ISBN 978-80-89666-70-6.

Shakespeare medzi Veľkým treskom a South Parkom
Zostavila Jana B. Wild

Autori štúdií

© Vladimír Balek, František Gyarfáš, Boika Sokolova, George Voľceanov, Zsuzsanna Kiss,
Jana B. Wild, Soňa Šimková, Krystyna Kujawinska Courtney, Saniya Kabdiyeva, Vlasta
Koubská, Zuzana Koblišková, Eva Kyselová, Ján Slaďeček, Zdenka Pašuthová, Klára
Škrobánková, Eva Gajdošová, Ronan Paterson, Anna Křivánková, Anna A. Hlaváčová,
Chantal Dulbine, Bernard Grosjean, Martin Šulík, Michal Denci, Sláva Daubnerová,
Daniel Majling.

Preklady z angličtiny (3, 4, 5, 8, 9, 17)

© Jana Juráňová


Preklad z francúzštiny (20)

© Elena Flašková

Bibliografie a register: Anna Zajacová

Vydavateľ ďakuje za poskytnutie fotografií © Národné divadlo Sofia (s. 38, 39, 44, 45),
SND Bratislava (s. 115, 116, 119, 157, 158, 159), Zuzana Koblišková (s. 126, 127),
Gabriela Paschová (s. 143, 145), Martin Seč (s. 196, 197, 198)
a Lucia Strážňavá (s. 212, 215, 225, 227).

Redakčná úprava a korektúra Martin Pich, 2019

Návrh prebalu a grafická úprava © Martin Vrabec, 2019 

Sadzba © Milan Beladič (www.beeandhoney.sk), 2019

Ako dvanásť zväzok edície Auris vydalo © Vydavateľstvo Európa, s.r.o., 2019

v spolupráci s Divadelnou fakultou

VŠMU, Bratislava

Prvé slovenské vydanie



www.vydavatelstvo-europa.sk

ISBN 978-80-89666-70-6

Recenzovali:

Dr. Agnieszka Romanowska Kowalska, Uniwersytet Jagielloński Kraków, Poľsko

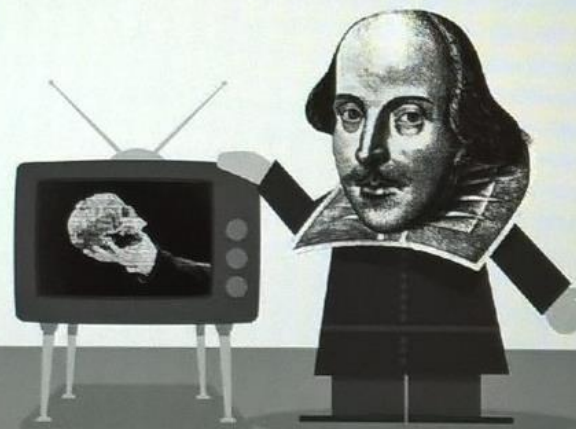
Dr. Gabriella Reuss, Pázmány Péter Catholic University Budapest, Maďarsko

Všetky práva vyhradené. Nižaká časť tejto knihy sa nesmie reprodukovať, uchovávať
v rezierňach systémoch ani prenášať akýmkoľvek spôsobom, vrátane elektronického,
fotografického či iného záznamu bez súhlasu autorov a vydavateľa.

SHAKESPEARE

medzi
Veľkým treskom a South Parkom

Zostavila Jana B. Wild




EDICIA
AURIS
ZVÄZOK XII

Jana B. Wild, zost. *Shakespeare medzi Veľkým treskom a South Parkom*. Bratislava: Európa 2019 v spolupráci s VŠMU. Počet strán 256. Počet spoluautorov: 24 (SK, CZ, HU, PL, UK, F, BG, RO, KAZ). ISBN 978-80-89666-70-6.

Obsah

Úvod zostavovateľky	7
1. Hamletova škrupinka, Vladimír Balek	9
2. Shakespeare pre 21. storočie, František Gyarfáš	24
3. Bulharské osudy Kupca benátskeho, Boika Sokolova	29
4. Problémový Shakespeare: politické a obscénne, George Volceanov	49
5. Medzi významom a porozumením. Kráľ Lear a Perikles, Zsuzsana Kiss	67
6. Hamletova „brutta figura“, Jana B. Wild	77
7. Shakespeare mení kódy. Ariane Mnouchkine, Soňa Šimková	84
8. Medzi poľskou a nemeckou kultúrou: Jan Klata, Krystyna Kujawinska Courtney	97
9. Shakespeare medzi Európou a Áziou, Sanija Kabdieva	107
10. Mnohoznačnosť symbolu Zbyňka Koláře, Vlasta Koubská	113
11. Rôzne prístupy jedného scénografa, Zuzana Kobišková	125
12. Romeo a Júlia dvakrát inak, Eva Kyselová	131
13. Pietorova nedokončená: Kupec benátsky, Ján Sládeček	136
14. ShakExperiment: Shakespeare na VŠMU, Zdenka Pašuthová	139
15. Operný Coriolanus, Klára Škrobánková	149
16. Baletná Búrka: dynamika, priestor, pohyb, Eva Gajdošová	155
17. Shakespeare v sovietskom filme, Ronan Paterson	161
18. Shakespeare a manga: Osmá fáza, Anna Křivánková	169
19. Verbálny obraz: alžbetinske divadlo a nó, Anna A. Hlaváčová	173
20. Performačný obrat vo výuke divadlom? Chantal Dulibine, Bernard Grosjean	178
21. Hamlet ako sujetový model filmu Cigán, Martin Šulík	194
22. Tri prúty kráľa Leara, Michal Denci	201
23. Stroj Hamlet. Moja dráma sa už nekoná, Sláva Daubnerová	209
24. Vulgárnosť alebo Od Shakespeara k South Parku, Daniel Majling	230
O autoroch	236
Register	245

Publikáciu z verejných zdrojov
podporil Fond na podporu umenia.

u. fond
na podporu
umenia

Publikácia vznikla s podporou grantov
Agentúry na podporu výskumu a vývoja SR (Projekt číslo APVV-14-0756),
Kultúrnej a edukačnej grantovej agentúry MŠ SR (Projekt KEGA číslo 014VŠMU-4/2016)
a Vedeckej grantovej agentúry MŠ SR (Projekt VEGA číslo 1/0645/16).

1

Hamletova škrupinka

Vladimír Balek

Na Rosencrantzove slová, že Hamlet vníma Dánsko ako väzenie preto, že je priveľmi citľivý, princ hovorí: „Bože môj! I keby ma zavreli do orechovej škrupinky, bol by som schopný cítiť sa pánom vesmíru...“ (II.2.251). Stephen Hawking to vo svojom Vesmíre v orechovej škrupinke vykladá tak, že človek je aj napriek svojim fyzickým obmedzeniam schopný podniknúť výpravy do vzdialených oblastí vesmíru – tým, že tam posielajú svoju myseľ.

Hamletov výrok sa však dá chápať aj ako vymedzenie istého nie celkom očividného spôsobu realizácie ľudskej individuality, postavenej na piedestál v renesancii: namiesto toho, aby človek hľadal uznanie a usiloval sa presadiť vo vonkajšom svete („ctižiadost“), môže žiť podľa vlastných princípov, nedbať na mienku druhých a mať za odmenu pocit vnútornej slobody. Ak pri vzniku takého postoja hrala rolu nová astronómia, tak asi nie v Hawkingovom zmysle novozískaného sebavedomia ľudstva, ktoré v tom čase výrazne posunulo hranice svojho poznania, ale skôr tým, že človeka odsunula mimo stredú sveta.

Škrupinka v teórii Veľkého tresku

Hartlom pridali k opisu vesmíru v čase Veľkého tresku podmienku, ktorá umožnila dopočítať predpovede teórie do konca. Hawking túto podmienku charakterizoval slovami „okrajová podmienka vesmíru je, že nemá okraj“. V Hartlovej-Hawkingovej podmienke nejde o priestor v obyčajnom zmysle, ako ho poznáme z každodennej skúsenosti, teda priestor s tromi rozmermi. Aj o ňom síce Hartle a Hawking predpokladajú, že je

2

Shakespeare pre 21. storočie

František Gyárfáš

Odpoveď na to, aký bude Shakespeare v 21. storočí, neleží v Shakespearoví. Ľudská vôľa po živote (a po boji oň), po láske (a jej znásilňovaní), po moci (a jej uzurpácii), po zmysle bytia (a jeho popretí) sa nezmenila od antiky. Pár storočí v tom nehra veľkú rolu.

Shakespeare odstránil z nášho sveta inteligentných projektantov aj osudovú nevyhnutnosť a predostrel nám svet, v epicentre ktorého sú India, ich vzájomné tance, boje, lásky a nenávisti. Na tomto Shakespeareovi niet čo meniť. Pokiaľ nevymeníme ľudstvo za iné.

Každá doba však rozhoduje tak, ako sa ľudské ambície prejavia. My už dnes vieme, že Hamlet 21. storočia nikdy celkom neodíde do Wittenbergu. Facebook mu nedovolí nevedieť, čo sa deje doma. Budú sa však diať veci, s ktorými Shakespeare nepočítal a ktoré zásadne menia náš svet. Javisko sveta bude mať nové pravidlá aj obsadenie.

V prvom rade si budujeme akýsi paralelný vesmír, zložený iba z informácií. Už dnes v ňom trávime polovicu dňa a nevzdáľujeme sa od neho na viac ako na jeden klik. Tento nový svet je všadeprítomný a robíme všetko preto, aby bol vševediaci. Stáva sa našou kolektívnou pamäťou: väčšou, rýchlejšou a presnejšou, ako tie individuálne. Nový svet využívame, keď potrebujeme zistiť akúkoľvek informáciu. V jeho priestoroch pracujeme, nakupujeme, zabávame sa. V ňom sa stretávame. Postupne najmä v ňom.

Druhá, nemenej dôležitá zmena, ktorá prichádza s týmto storočím, je objavenie sa nových bytostí, nami skonštruovaných. Sú to informačné stroje, schopné samostatne spracovávať informácie: riešiť úlohy, aj samostatne konať. Tieto mnohoúčelové stroje sú ako naši sluhovia a v tomto

storočí sa stanú našimi partnermi aj konkurentmi. Bez nich si už našu civilizáciu nebudeme vedieť predstaviť.

Ak budeme chcieť v 21. storočí ukazovať Shakespeara, súčasného aj budúcej súčasnosti, scéna sa nezaobíde bez týchto zmien. Inak mu diváci nebudú rozumieť.

Paralelný svet

Na scénu vstúpi mladý muž. Sadá si na lavičku, z vrečka vytáha tenkú hranatú placku rozmerov drevorubačovej dlane. Uchopí ju do ľavej ruky a stlačí tlačidlo na boku placky. Scéna aj celé divadlo sa ocitnú v tme.

Oči si pomaly zvykajú a diváci uvidia tisíce malých rôznofarebných hviezdčiek. Niektoré jasne žiaria do divadelnej noci. Iné, zhrčené do galaxií, blikajú, akoby sa rozprávali.

Jedna hviezdčička zažiarí ako supernova. Počujeme príjemný, ženský, nepatrne strojový hlas: „Máte tridsať nových správ. Dve sú dôležité: z domova.“ V tme sa objaví fotografia peknej dospelej ženy. Hlas číta: „Vráť sa, prosím, rýchlo domov.“ Fotografiu ženy nahradí tvár mocného, trochu hrubého muža: „Hamlet, príď na korunováciu. Tvoja prítomnosť je nutná.“ Obe tváre zmiznú. Ostane znovu tma.

Jedna z najväčších záhad ľudského bytia je spor medzi uväznenosťou tela v priestore a v čase a bezhraničnou slobodou vlastného premýšľania. V reálnom svete sedíme spolu za stolom. Môžeme odísť, ale nevieme zmiznúť či premiestniť sa. Naša prítomnosť v konkrétnom čase na jedinom mieste je železnou guľou, ktorej sa nedokážeme zbaviť. Aj keď by sme dali polovicu kráľovstva, nemôžeme byť v tom istom okamihu v náručí inej milej.

V myslí áno. Vnútorým zrakom vymýšľame iné svety. V duchu spriadame paralelné rozhovory. Naša myseľ slobodne sníva aj padá do strašných predstáv. Telo ju nenasleduje.

Už dlho si uvedomujeme túto dualitu. Na odchody svojich myslí používame päťdesiat odtieňov výrazov: zamyslel sa, zasnival sa, riešil problém. Alebo aj: nedával pozor, bol duchom neprítomný, vypol sa.

V intímnom, uzavretom svete premýšľania je každý sám. Bez možnosti navštevovať sa či čítať myšlienky niekoho iného.

V 21. storočí sme však s pomocou digitálnych technológií vytvorili svet, v ktorom sa pohybujú iba naše mysle. V tom svete, ktorý zatiaľ nazývame internet, hľadáme a nachádzame najčerstvejšie správy zo všetkých

Umenie začína už dnes objavovať nové podoby vzťahov. Prichádzajú filmy ako *Her* (Spike Jonze, 2013), v ktorom sa ľudský hrdina zamiluje do svojho operačného systému a v tomto vzťahu prejaví menej empatie, chápatosti aj ľudskosti, ako jeho digitálna partnerka. Ľudský Theo si vystačí s milovaním sa slovami. A je to práve digitálna Samantha, ktorá sa mu pokúša nahradiť svoju neschopnosť dotyku.

Stroje nás ale nemusia milovať. Ak dostanú inteligenciu a slobodu samostatne sa rozvíjať, príde aj na potrebu formulovať si vlastné hodnoty. Asimovove zákony robotiky sa stanú iba jednou z možností. Celkom otvorene to už ukazuje film *Ex Machina* (Alex Garland, 2015), v ktorom krásna robotka Ava považuje lásku iba za prostriedok k dosiahnutiu svojho cieľa: slobody.

Láska nie je otroctvo. Ak budeme milovať stroje, musíme im byť partnermi. Alebo ich nechať na pokoji.

Multiverzum paralelných svetov

Aj v Shakespearovom svete existuje polyfónia záujmov a cieľov. Sme však limitovaní jednotou miesta a času. Aj keď dokážeme hrať rôzne roly, nevieme byť na viacerých miestach zároveň.

Virtuálne svety dokážu byť paralelné cez seba. Môžeme hrať zároveň v mnohých príbehoch. Dokonca mať v nich samostatné virtuálne identity. Naši spoluhráči budú tiež iba virtuálni. Ich skutočnú identitu môžeme poznať, ale často nebudeme. A nie vždy to budú ľudia.

Myslím, že si na to zvykneme. Možno sa ukáže, že Shakespearove hry sa do 21. storočia hodia rovnako dobre, ako do tých predchádzajúcich. Podobne, ako sa do 20. storočia hodili Čapkovi roboti. Na pôdoryse starých hier sa odhalí nová súčasnosť. Shakespeare 21. storočia.

3

Bulharské osudy Kupca benátskeho

Boika Sokolova

Shakespeare vstúpil do bulharskej kultúrnej histórie dosť neskoro, až koncom 1860-tych rokov ako súčasť procesu národného obrodovania, ktorého cieľom bolo oslobodiť Bulharsko spod päťstoročnej nadvlády Osmanskej ríše. Ak by sme toto obrodovanie mali zhrnúť v jednej vete, dalo by sa povedať, že vytúženým modelom oslobodenia aj identity bol slobodný kresťanský svet konceptualizovaný ako „Európa“, do ktorého kultúrne patrilo aj Rusko.

V tej dobe ešte neexistovalo divadlo ako inštitúcia (pravidelné predstavenia, budovy atď.), ale početné javiská v čitateľských kluboch („čítalištá“) – sčasti to boli knižnice, sčasti miesta, na ktorých sa diskutovalo – ponúkali priestory pre miestnych amatérov. Osmanské úrady sa na ne dívali s nedôverou, keďže si uvedomovali, akú úlohu hrajú pri nacionalistických protestoch, ktoré otriasali ríšou v 1870-tych rokoch. Amatérske divadlo vytvorilo ducha národnej spolupatričnosti a slúžilo ako miesto rozširovania revolučných myšlienok. Úloha Shakespeara v tomto procese bola len nepatrná.¹ Je však známe, že celé herecké osadenie, ktoré 1870 našťudovalo drámu Ludwiga Tiecka *Leben und Tod der Heiligen Genoveva* (1800), kde vystupovala zhanobená žena podobná Desdemone a zlosyn podobný Jagovi, sa 1876 zúčastnilo povstania proti Turkom a herci i herečky v ňom prišli o život. V bulharskom kontexte sa táto dráma vykladala alegoricky: nešťastný osud Genovevy predstavoval osud

¹ O inscenácii *Romeo a Júlia* sa písalo v 1760-tych rokoch. (Nezachoval sa nijaký text.)

Jana B. Wild, zost. *Shakespeare medzi Veľkým treskom a South Parkom*. Bratislava: Európa 2019 v spolupráci s VŠMU. Počet strán 256. Počet spoluautorov: 24 (SK, CZ, HU, PL, UK, F, BG, RO, KAZ). ISBN 978-80-89666-70-6.

Boika Sokolova

- Pelikán, Jarmil. "Působení Josefa Šmahy v sofijském Národním divadle". In *Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské univerzity „Studia minora Facultatis philosophicae Universitatis Brunensis“*, D. 27. 1980, s. 127-139.
- Penev, Penčo. *Istoria na bulgarskiya dramatičeski teatur*. Sofia: Nauka i izkustvo, 1975, s. 72-73.
- Piti, Buko. *Bulgarskoto obšestvo za rasizma i antisemitizma*. Sofia, 1937.
- Piti, Buko. "Šešokovština". In *Nova kambana*, 20. 4. 1938, br. 587.
- Popov, Ivan. *Sto godini bulgarski teatur*. Sofia: Nauka i izkustvo, 1956.
- Popov, Ivan. *Minaloto na bulgarskia teatur : tom 2*. Sofia, 1947.
- Puškarjova-Pehlivanova, Vera. Preraboten Šekspir na scenata na Narodnia teatur. In *Beseda*, 1938, br. 8, s. 241-242.
- Puškarjova-Pehlivanova, Vera. *Mir*, XLIV, 28. 3. 1938, br. 11303.
- Shurbanov, Alexander – Sokolova, Boika. *Painting Shakespeare Red*. Newark: University of Delaware Press, 2000.
- Sillars, Stuart. *Shakespeare and the Victorians*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Sokolova, Boika. "Tales from Shakespeare Journey Eastwards". In *Shakespeare*, 2006, Vol. 2, No. 2, pp. 168-178.
- Stoičeva, Tatyana. *Bulgarski identičnosti i evropeiski horizonti 1870-1912*. Sofia: Iztok-Zapad, 2007, s. 151.
- Sl[avcho] V[asev] Venecianskiyat turgovec. Večnyat evrein. Zhenata na Renesansa. Postanovka i igra. In *Zarya*, 26. 3. 1938, br. 4973, s. 6.
- Strašimirov, A. Teatur. In *Naš život*, 1907, nr. 9-10, s. 50-60.
- Taneva, Albena – Gezenko, Ivanka, eds. *The Power of Civil Society in a Time of Genocide: Proceedings of the Holy Synod of the Bulgarian Orthodox Church on the Rescue of the Jews in Bulgaria 1940-1944*. Sofia: University Press St. Kliment Ohridki, 2005.
- Todorov, Tsvetan. *The Fragility of Goodness: Why Bulgaria's Jews Survived the Holocaust*. London, 1999.
- Todorova, Olga. "Obrazut na 'nečestivia' evrein v bulgarskata knižmna ot XVIII – načaloto na XIX vek i vuv folklore". In *Bulgarski folklor*, 1994, kn. 3, s. 10-27.
- Toševa, Kristina. *Istoria na bulgarskia teatur*, vol. 3, s. 128-130.
- Vlaikov, T. G. "Venecianski turgovec". In *Demokratičeski pregled*, 1907, s. 497-501.
- Zolotovič, Lubomir. Interview with Nedyalko Mesečkov. In *Naroden teatur*, 1938, br. 64.

4

Problémový Shakespeare: politické a obscénne

George Volceanov

Príspevok sa zaoberá najnovšiou rumunskou verzou Henricha IV., I. (Volceanov, 2016) a porovnáva ju so skorším prekladom (Dan Duțescu, 1957, znovu vydaný v roku 1985) s ohľadom na vernosť originálu, na slovník, ústretovosť voči javiskovému stvárneniu atď. Dan Duțescu bol najväčším prebásňovateľom spomedzi rumunských prekladateľov anglicky písanej poézie. Avšak v jeho preklade Henricha IV., I sa prejavuje silný tlak doby (prítomnosť Červenej armády v Rumunsku a Duțescuov „nebezpečný“ životopis v období komunistickej vlády). Osobitou témou je prekladanie Shakespeareových nadávok a obscénneho jazyka.

Nový Henrich IV., I. ako súčasť širšieho projektu

Najnovší preklad *Henricha IV., I.* vyjde v jedenástom zväzku vydateľského projektu známeho pod názvom *Nová rumunská shakespearovská edícia* alebo *Shakespeare pre tretie tisícročie*. Projekt sa začal roku 2010, keď Violeta Popa (dramaturgička z Národného divadla v Bukurešti) spolu s autorom tohto príspevku publikovala prvé tri zväzky vo vydateľstve Paralela 45 Publishers. O rok neskôr sa k pôvodnej dvojici prekladateľov pripojili Horia Gârbea a Lucia Verona. V súčasnosti prekladateľský tím pozostáva z dvoch absolventov štúdia anglistiky, ktorí sú bývalými žiakmi Leona Levičchiho, doposiaľ neprekonaného najväčšieho rumunského bádateľa v oblasti anglistiky (Popa a Volceanov) a dvoch popredných dramatikov (Gârbea a Verona).

Jana B. Wild, zost. *Shakespeare medzi Veľkým treskom a South Parkom*. Bratislava: Európa 2019 v spolupráci s VŠMU. Počet strán 256. Počet spoluautorov: 24 (SK, CZ, HU, PL, UK, F, BG, RO, KAZ). ISBN 978-80-89666-70-6.

George Völceanov

Volceanov, George: Censored (?) Shakespeare in Communist Romania. In *Analele Universității Alexandru Ioan Cuza din Iași*, Limbi și literatură străină, Supliment la Tomul XIV (2011), In *Honorem Odette Blumenfeld*, pp. 85-102.

Volceanov, George: Fifty Ways to Betray the Bard. In Nicolaescu, Mădălina –

Volceanov, George: Shakespeare in mileniul trei. In *Lettre Internationales*, Nr. 80-81, iarnă-primăvară, 2012, pp. 85-87.

Volceanov, George: Translating and Editing Shakespeare Today. In Vasilescu, Ruxandra et al. (eds.): *Challenges in Translation: Space, Culture and Linguistic Identity*, Addleton Academic Publishers, New York, 2012.

Zounds! sau cum jură și injură personajele shakespeariene în traduceri românești. In Laurențiu Bălă (ed.), *Argoul în secolul XXI*, Editura Universității Craiova, 2016.

5

Medzi významom a porozumením: *Kráľ Lear a Perikles*

Zsuzsanna Kiss

Keď sa raz spýtali istého významného britského herca, ako rozumie niektorým Shakespearovým zložitým veršom, odpovedal Nerozumiem im, ale chápem ich.

Princ Hamlet predvída, že stretnutie s duchom nebohého otca mu môže priniesť nebezpečné neistoty, a preto Horatia a členov stráže žiada: „Pochop, ale nepovedz“. Pre Shakespeara je typické zdôrazňovať neviditeľné, nevyslovené, alebo z nejakých dôvodov neopísateľné dimenzie. Sledoval autor občas svoju a Hamletovu radu a naplňal alžbetínske a jakubovské javiská toľkými významami, že ich ďalšie storočia sotva dokázali vysvetliť? Rada „pochop, ale nepovedz“ zjavne odkazuje na paradoxný status tichých svedkov podozrivých, ak nie korupčných záležitostí. V záverečnom výstupe *Hamleta* umierajúci princ prosí Horatia, aby po jeho smrti jeho smutný príbeh odovzdal ďalej, kým pre neho samotného „zvyšok je mlčanie“. Aj záverečné verše v *Kráľovi Learovi* odkazujú na povinnosť tých, čo prežili, aby vyrozprávali, čo cítia. Takže kto sa môže identifikovať s tými, ktorí musia pochopiť zmysel a niekedy hovoriť, kým inokedy sa nevyjadria? Utláčani? Sluhovia? Zopár vyvolených? Publikum v akýchkoľvek časoch bez ohľadu na to, kto im práve vládne? Predpokladajme, že slobodné publikum, srdce ktorého uchváti zopár hráčov, samotné divadlo?

Pokiaľ ide o Shakespeara, často ho môžeme nájsť skrytého medzi dvoma rozdielnymi prístupmi: buď niečo poeticky navrhuje, alebo zreteľne vyhlasuje, čo chce vyjadriť.

Zsuzsanna Kiss

- Kiss, Zsuzsanna (ed.) *Lear Lear király. Forráskiadás*. Budapest: Reciti, Retextum 5, 2016
Mészáros, Tamás. Mihez kezdjünk az idillel? In *Magyar Hirlap*. Budapest, 31. 1. 1978.
Molnár Gál Péter. Pince – Percles. In *Népszabadság*. Budapest, 2. 2. 2004, p. 9-10
Metz, Katalin. Tenger-sodorta sorsok és a mese illúziója. Shakespeare regényes színműve az RS9 színpadán. Zsigerekbe ivódó gyötrelmek. In *Magyar Nemzet*. Budapest, 8. 3. 2004.
Szekrényessy, Júlia. *Hajótöröttek*. Élet és Irodalom. Budapest, 4. 2. 1978, p. 4
Tynan, Kenneth. Paul Scofield and Peter Brook's King Lear. In *The Observer*, 11. 11. 1964.
White, Hayden. The Burden of History. In *History and Theory*, 1966, Vol. 5, Nr. 2, 1pp. 111–134.
Williams, Simon. *Shakespeare on German Stages*. Vol. 1–2, Cambridge. Cambridge University Press, 1990.

6

Hamletova „brutta figura“

Jana B. Wild

Slovenské divadlo od polovice 20. storočia ovládla tradícia stvárňovať Hamleta ako štíhleho mladíka, idol svojej generácie, s ktorým sa publikum okamžite môže identifikovať, a to jednak s jeho elektrizujúcim zjavom, jednak s jeho hnevom (ktorý bol zväčša politického charakteru). Inscenácia z roku 2004 v rusínskom Divadle Alexandra Duchnoviča v Prešove túto tradíciu porušila a zároveň zavrhla aj niekoľko ďalších stereotypov spojených s inscenovaním tejto hry. Nasledujúca esej je pokusom čítať prešovské uvedenie cez klasické sociálne teórie Ervinga Goffmana a Harolda Garfinkela a situovať Hamleta v stvárnení Eugena Libežňuka do širších súvislostí prelomu milénia.

Inscenáciu *Hamleta* z roku 2004, ktorú v rusínskom jazyku uviedli v Divadle A. Duchnoviča (DAD) v Prešove podľa prekladu Vasiľa Turoka, v réžii Rastislava Balleka a výprave Vladimíra Čápa, málokto pozná a málokto ju videl. Hrala sa len štyrikrát¹, niet o nej zmienky v tlači, režisér sa k nej nikdy nevyjadruje, produkcia nefiguruje ani v súpisoch tvorby či biografii scénografa či hudobného skladateľa Norberta Bodnára. Existuje však kvalitný DVD záznam, ktorý divadelnej historiografii poskytuje množstvo impulzov ku konceptualizácii tohto vskutku pozoruhodného inscenačného činu.

¹ Dôvodom malého počtu repríz bola náhla smrť dramaturga a prekladateľa Vasiľa Turoka (1940 – 2005), ktorý hral postavu Ducha. Krátko nato žiaľ predčasne odišiel aj scenograf Vladimír Čáp (1959 – 2007).

7

Shakespeare mení kódy. Ariane Mnouchkine

Soňa Šimková

Slávna režisérka Ariane Mnouchkine začiatkom 80. rokov pripravila v Paríži cyklus *Shakespeareových hier* – Richarda II., Večer trojkráľový a Henricha IV. Pre prvý diel si zvolila orientálne kódy v duchu vtedy aktuálneho interkulturalizmu. Orientálne kódy sa obdivuhodne uplatnili, lebo na javisku sa kodifikovanosť a ritualizácia dobového sveta dala tichočať oveľa adekvátnejšie než v kódoch psychologického interpretačného divadla. K orientalizácii Shakespeara viedol Ariane Mnouchkine aj pocit krízy západnej kultúry, absencie formy v divadle a rituálov v živote. Jej cyklus zapôsobil magicky ako začiatkom 20. storočia oslnivé *Ďagilevove* balety. Najnovšie sa vrátila k Shakespeareovi inscenáciou *Macbetha*. Tentoraz však už inscenovala v intermedialnom kóde. Príspevok približuje niektoré silné okamihy „zlatého“ aj problematickosť „realistického“ Shakespeara na scéne A. Mnouchkine.

1981: interkultúrne

Začiatkom 80. rokov sa parížske divadlo Théâtre du Soleil (založené 1964) po rokoch tvorby metódou kolektívnych improvizácií ocitlo v kríze a potrebovalo sa regenerovať prácou s textom. V sezóne 1981/82 padla voľba režisérky-principálky Ariane Mnouchkine na Shakespeara. V súbore sa shakespeareovský projekt považoval za vysoko postavený cieľ. Všetkým hercom Théâtre du Soleil dodal chuť prekonávať sa: či už mladým nováčikom, ktorým ešte chýbali divadelné skúsenosti, alebo tým starším,

ktorí v súbore pôsobili od začiatku a už divadlu vytvorili profil a renomé. Podľa Mnouchkinej slov návrat k Shakespeareovi¹ predstavoval čosi ako opätovné absolvovanie školy.

Mnouchkine plánovala realizovať celý cyklus historických hier: *Richarda II.*, *Henricha IV.* a *Henricha V.* a k tomu dve komédie, *Mármu lásky snahu* a *Večer trojkráľový*. Napokon inscenovala iba *Richarda II.*, prvý diel *Henricha IV.* a *Večer trojkráľový*.

Počnúc shakespeareovským cyklom² sa Ariane Mnouchkine na dlhší čas napojila na výrazný inscenačný trend, ktorý niesol názov interkulturalizmus.

Pojem interkulturalizmus zaviedol začiatkom 70. rokov Richard Schechner na označenie novej tendencie v inscenovaní a tiež na jej odlišenie od internacionalizmu. Internacionalizmus (okrem tradičného politického významu) znamená iba jednoduché spojenie umelcov rozličných národností v rámci jedného projektu³, zatiaľ čo pri interkultúrnom inscenovaní sa dialógom medzi kultúrami má vytvoriť nová kvalita. V 80. rokoch, období zlatého veku interkultúrneho inscenovania, reprezentovala významným spôsobom tento prúd A. Mnouchkine spolu s legendárnym Petrom Brookom a s radom ďalších umelcov ako Eugenio Barba, Robert Wilson, Tadashi Suzuki, Jerzy Grotowski.

Režisérka sa v rámci tohto zámeru obrátila na umenie ázijského kontinentu, a to z viacerých dôvodov. Bolo pre ňu miestom vážnych sociálno-etických problémov, zdrojom podnetov pre herectvo a réžiu, nástrojom metaforizácie – prenosu textu na scénu, prameňom hedonistického potešenia z divadla. V neposlednom rade bolo aj zábezpekou proti rozličným klišé, ktoré do povedomia umelcov a publika vniesli európska tradícia inscenovania, ako aj ikonografická a mediálna kultúra. Mimochodom, dodnes Ázii ostáva verná (napríklad pri angažovaní sa vo veci utečencov, ale aj vykonávaním externých sŕží, napríklad v Kábule, a podobne).

„Orientálne“ riešenie sa pri inscenovaní cyklu nevynorilo okamžite. Až po zhladnutí Kurosawovho filmu *Kagemusha* zistila, v ktorej oblasti bude hľadať inšpirácie.⁴ Prišla k presvedčeniu, že Shakespeare sa nedá

1 Roku 1968 inscenovala *Sen noci svätajánskej*.

2 Jej láska k orientálnemu divadlu je však zdokumentovaná od začiatku jej tvorivej dráhy, takisto jej viaceré cesty do Ázie. Napokon jedna z úvodných inscenácií niesla názov *Džingischán*.

3 PAVIS, Patrice (ed.), (1991), s. 36.

4 QUILLET, Françoise, (1999), s. 82 - 83.

dňa 1. februára 2014. Jej poetické varovanie sa týka psychológie a metafyziky zla. No podľa našej mienky v súčasnosti sa so zlom asi skôr treba konfrontovať s výzbrojou znalostí o technológii moci. Machiavelli by Mnouchkinovej čítaniu *Macbetha* bol asi pomohol viac než Dostojevskij.

Štúdiá vznikla ako súčasť projektu VEGA 1/0645/16.

Bibliografia

- CIXOUS, Hélène (2014a). Adam et Ève du crime. 16. 3. 2014. Dostupné na: http://www.theatre-du-soleil.fr/Accueil/Nos_spectacles
- CIXOUS, Hélène (2014b). *L'irréparable*. 1. 2. 2014. Dostupné na: http://www.theatre-du-soleil.fr/Accueil/Nos_spectacles
- DARGE, Fabienne. Macbeth par Ariane Mnouchkine, une guerre en CinémaScope. In *Le Monde* [online]. 10. 5. 2014, 12:01. Rev. 12. 5. 2014 à 07h37. Dostupné na internete http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/05/10/macbeth-par-ariane-mnouchkine-une-guerre-en-cinemascope_4414671_3246.html
- Des Rois dans la Tempête*. Un film de ClaudeMourières. La Sept ARTE- L'Institut National de l'Aurovisuel. France 1996
- GOLDBERG, RoseLee. 2001. *La Performance, du futurisme à nos jours*. Paris : Thames and Hudson, 2001. 198 p. ISBN 2-87811-138-9.
- HOTTE, Véronique. 2014. Macbeth de William Shakespeare, Théâtre du Soleil. 11. 5. 2014 [cit. 28. 4. 2015]. Dostupné na: <http://theatredublog.umblog.fr/2014/05/11/macbeth-de-william-shakespeare-th-du-soleil>
- PAVIS, Patrice (ed.). 1991. *Confluences*. Saint-Cyr l'École : Prép. du petit bicolore de Bois-Robert, [1991]. 265 s.
- PICON-VALLIN, Béatrice. 2014. *Le Théâtre du Soleil*. Arles : Actes sud, 2014. 345 p. ISBN 978-2-330-03720-8.
- QUILLET, Françoise. 1999. *L'Orient au Théâtre du Soleil*. Paris : L'Harmattan, 1999. 326 p. ISBN 2-7384-7920-0.
- SANTI, Agnès. 2014. Macbeth. In *La Terrasse*, Octobre 2014, vol. 22, no. 224, p. 14.
- SEYM, Simone. 1992. *Das Théâtre du Soleil*. Stuttgart : Metzler, 1992. 264 p. ISBN 3-476-00833-9.
- VIGNAL, Philippe du. 2014. *Macbeth, de William Shakespeare, Théâtre du Soleil* [online]. 11. 5. 2014 [cit. 28. 4. 2006]. Dostupné na: <http://theatredublog.umblog.fr/2014/05/11/macbeth-de-william-shakespeare-th-du-soleil>

8

Medzi poľskou a nemeckou kultúrou:

Jan Klata

Krystyna Kujawska Courtney

Príspevok sa zaoberá Titom Andronicom v réžii Jana Klata (2012). Inscenáciu naštudoval s hercami divadiel Teatr Polski (Vroclav) a Staatsschauspiel Drážďany ako reflexiu o poľsko-nemeckých vzťahoch po druhej svetovej vojne. Produkcia predstavila poľsko-nemeckú nenávisť v historickom aj súčasnom kontexte a spochybnila tak politickú korektnosť, o ktorú sa dnes usiluje Európska únia v rámci politiky zmierenia. Klatova inscenácia ukázala, aká tenká je hranica medzi vedomou kultúrnou kompetenciou a národnou identitou.

Zásadná otázka: „Čo zostane, keď [Shakespeare] zbavia jazyka?“, ktorú odvážne položil Dennis Kennedy vo svojej monografii *Foreign Shakespeare* (Cudzí Shakespeare, 2004, s. 17), bola impulzom pre nebývalý záujem o štúdium Shakespeara, aký tu nebol už celé desaťročia. Dlhoočakávanú odpoveď možno hľadať v dnešnej obľúbenosti interkultúrnych a multilingválnych uvedení, v ktorých Shakespeareove hry už nie sú objektmi nového čítania, ale skôr kultúrnej konfrontácie, ktorá prebieha rozličnými, niekedy aj protichodnými spôsobmi. Keďže všeobecne sa prijíma názor, že v postmodernom myslení sa spochybňuje význam národných alebo kultúrnych hraníc (Huang, s. 255 – 264), Shakespeareove texty sa stali pomerne ľahko transformovateľnými do novej podoby divadelného

Jana B. Wild, zost. *Shakespeare medzi Veľkým treskom a South Parkom*. Bratislava: Európa 2019 v spolupráci s VŠMU. Počet strán 256. Počet spoluautorov: 24 (SK, CZ, HU, PL, UK, F, BG, RO, KAZ). ISBN 978-80-89666-70-6.

Krystyna Kujawska Courtney

Tytus Andronicus, na podstawie Williama Shakespeare'a i Heimera Muller. Reżyseria, opracowanie tekstu i opracowanie muzyczne Jan Klata. Theatre programme. Wrocław: Teatr Polski, 2012.

Žižek, Slavoj: *Violence*, London: Profile, 2008.

Internetové zdroje:

YOUTUBE Festiwal Szekspirowski. Spotkanie po spektaklu *Tytus Andronicus* Jana Klaty

YOUTUBE Fancy FOLLOW ME <http://www.youtube.com/watch?v=iTM4AxqrakI>

YOUTUBE Fancy SLICE ME NICE http://www.youtube.com/watch?v=g_KWsOziHTA

9

Shakespeare medzi Európou a Áziou

Sanija Kabdijeva

Keď sledujeme, pre aké Shakespearove hry sa rozhodujú divadlá v Európe a Ázii, môžeme posúdiť osobitosti kultúrnych tradícií národných divadelných kultúr v kontexte dialógu medzi východom a západom. Produkcie Shakespearových hier mali v dejinách formovania týchto divadiel vždy kľúčový význam. Už v začiatkoch zohrali dôležitú úlohu pri utváraní profesionálnej hereckej školy, ktorá sa vyvíjala v súlade s realisticky zameraným divadlom. V tomto smere sa v každom národnom divadle práve v inscenáciách Shakespeara objavili vynikajúce herecké výkony. Režijná práca v tejto oblasti neprekázala mimoriadnu originalitu v interpretácii diel, ale zo stylistického hľadiska boli inscenácie dostatočne rozmanité – v rôznych divadlách sa originalita prejavovala rôzne: v podobe historizmu, heroického romantizmu, politickej aktuálnosti i filozofickej interpretácie.

Vo veku globalizácie je v divadle nevyhnutná aktívna interakcia medzi rozmanitými kultúrami. Vyústilo to do transformácie divadelného jazyka. Prelínanie žánrov a štýlov i fyzického a vizuálneho typu divadla viedlo k oživeniu poetiky v kultúrach rôznych národov.

V kazašskom divadle sa Shakespearove tragédie začiatkom 21. storočia stali zdrojom postmoderných experimentov. Viaceré z nich sa jedna po druhej uvádzali v rôznych mestách: *Hamlet*, *Kráľ Lear*, *Othello* a *Macbeth*. V tomto ohľade bola najpreukaznejšou inscenácia *Hamleta* v Kazašskom akademickom dramatickom divadle M. Auezova, ktorú režijne pripravil režisér ruského divadla J. Haning-Beknazar. S hlasnou hudbou v štýle etno a s očarujúcimi hrdelnými zvukmi v pozadí (akoby v nich znela sama večnosť) v mrakoch dymu vznášajúcich sa spod javiska akoby z pekla, sa

Hľadanie umeleckej individuality v kontexte divadelného vývinu v 21. storočí pokračuje v národných divadelných kultúrach. Shakespeareove diela slúžia ako základ pre javiskové experimenty v súčasnosti. V každej zo skúmaných inscenácií sú zároveň prítomné východ i západ, Ázia i Európa.

Preložila Jana Juráňová

10

Mnohoznačnosť symbolů Zbyňka Koláře

Vlasta Koubská

Príspevek se zabývá scénickou tvorbou českého scénografa Zbyňka Koláře (1926–2013), který po studiu Uměleckoprůmyslové školy začal působit v Bratislavě. Zde vypravil dvě pozoruhodné inscenace Shakespeareových her Romeo a Julie (1957) a Macbeth (1959) v režii Jozefa Budského. Obě ve své době patřily k zajímavým počínáním po stránce režijní i scénografické. Vytvoření mimořádné jevištní atmosféry bylo dosaženo nejen díky novému chápání scénické stavby, ale především důmyslným využíváním projekce a moderního svícení. Kolář patřil k nejvýraznějším českým scénografům a mezi šedesátými a devadesátými léty 20. století působil v Divadle na Vinohradech v Praze. Zároveň vypravil kolem sta inscenací v evropských divadlech.

V roce 1953 nastoupil Zbyněk Kolář do Slovenského národního divadla v Bratislavě, kde působil až do roku 1960. Zde na něj rozhodným způsobem a zcela nezapomenutelně zapůsobil režisér Jozef Budský, kterého o mnoho let později označil za svého – po Ambrosovi a Fišárkovi – třetího učitele.

„Kruh se uzavřel, divadlo mě chytlo a už nepustilo [...]“¹.

Po nástupu do Bratislavy² se setkal Kolář v divadelních dílnách do slova se „všemi“ profesemi, s radostí se seznamoval spotřebnými řemesly a zblízka poznával, co vše je potřeba umět pro zdárnou scénickou a kostýmní realizaci. Tato praktická „škola života“ mu byla do budoucna velmi

¹ Dolanský, Pavel (1981).

² Za mnohé informace k bratislavskému působení děkuji Janě Wild (VŠMU Bratislava) a Zuzaně Koblíkové (DÚ Bratislava).

trojrozmerné, jiné promítané, aby zdůraznil, jak zrůdná může být nadvláda zvrácené osobnosti. Druhý byl *Hamlet* (1976), kde na scéně byla vytvořena jakási síťová kompozice z latí, která evokovala nejen architektonickou konstrukci, ale především vězení (Elsinor). Pozdní Kolářovy shakespearovské inscenace pak šly spíše k dekorativnímu pojetí.

Bibliografie

- Budský, Josef. Dopis Kolářovi. 11. 12. 1982. Rodinný archiv.
Budský, Josef. Dopis Kolářovi. 20. 7. 1986. Rodinný archiv.
Čavojáký, Ladislav. Shakespeare pochopený tradične a pokus o jeho nové javiskové vyjadrenie. In *Slovenské divadlo*, 1958, roč. 6, č. 1.
Čavojáký, Ladislav. Macbeth – Iba psychologická analýza zločinu? In *Kultúrny život*, 11. 4. 1959.
Dolanský, Pavel. Dává působivou tvář současným hrám, In *Lidová demokracie*, 18. 7. 1981.
Filkorová, Ivana. Inscenovanie Macbetha na Slovensku do roku 1979. [Bakalárska práca]. Bratislava: VŠMU, 2006.
Filinová, Martina. Rekonštrukcia inscenácií Macbetha na Slovensku. [Ročníková práca]. Bratislava: VŠMU.
Hájek, Jiří. [Recenzia].
Hepner, Václav. K scénickému uměnu v SND (1940–1959). In *Slovenské divadlo*, 1962, roč. 10, č. 1, s. 66.
-ille - [Emil Lehuta]. Macbeth druhý raz po slovensky a druhý raz v SND. In *Vočerník*, 26. 5. 1959.
Mrlan, Rudolf. Bratislava. Romeo a Júlia. In *Kultúrny život*, 1957, 27. 7. 1957.
Rampák, Zoltán. O Romeovi a Júlii v Národním divadle. In *Pravda*, 22. 7. 1957.
Smetana, Miloš. Efekt proti myšlenke. In *Rudé právo*, 13. 2. 1959.
Tanská, N. Shakespeare monumentální. In *Kultura*, 1957, č. 33.
Vdovják, Ján. Romeo a Júlia na scéně Národního divadla. In *Lid*, 27. 7. 1957.
Vrbka, Stanislav. Problematické víťazstvo. In *Smena*, 19. 7. 1957.
Vrbka, Stanislav. Macbeth, polemické predstavenie, In *Film a divadlo*, 18. 2. 1959.

11

Rôzne prístupy jedného scénografa

Zuzana Koblišková

Príspevok je čiastočným výstupom z výskumu slovenskej scénografie k inscenáciám hier Williama Shakespeara od 1920 do 1989. Viac ako odpovede ponúka ďalšie otázky, najmä v súvislosti s Ladislavom Vychodilom, scénickým výtvarníkom, ktorého tvorbu považujeme za dostatočne preskúmanú.

Ladislav Vychodil (1920 – 2005) vytvoril scénické návrhy pre viac ako 560 inscenácií, pričom päťdesiat z nich realizoval mimo českých a slovenských divadiel. Dvadsaťdeväť zo všetkých jeho scénických návrhov bolo vytvorených pre inscenácie Shakespeareových hier. Z nich desať bolo pre slovenské divadlá, prevažne pre SND a NS ND v Bratislave, štrnásť pre české divadlá, z nich sedem v spolupráci s režisérom Aloisom Hajdom. Mimo Československa dostal ponuku vytvoriť scénu pre Shakespeara len trikrát (Michajlovgrad, Bulharsko, Montreal, Kanada a Oslo, Nórsko).

Inscenácie v zahraničí boli: *Skrotenie zlej ženy* (réžia E. Michajlov) Teatr Asparuch Paunov, Michajlovgrad, 1981, *Komédia omylov* (réžia J. Cazalet) Concordia University, Montreal, 1984 a *Romeo and Juliet* (réžia P. Løkkeberg) Det Norske Teatret, Oslo, 1985.

Bulharsko

V Bulharsku sa Vychodil podieľal celkovo na troch inscenáciách. Všetky tri boli v réži E. Michajlova a *Skrotenie zlej ženy* bolo jedinou z nich mimo hlavného mesta Sofie. Prvá z nich (G. B. Shaw: *Svätá Jana*) bola uvedená roku 1968, teda po Pražskej jari, ktorá mala na bulharskú kultúru

Jana B. Wild, zost. *Shakespeare medzi Veľkým treskom a South Parkom*. Bratislava: Európa 2019 v spolupráci s VŠMU. Počet strán 256. Počet spoluautorov: 24 (SK, CZ, HU, PL, UK, F, BG, RO, KAZ). ISBN 978-80-89666-70-6.

Zuzana Koblíšková

„Bolo tam veľa behania sem a tam a hore a dole schodmi, hlasy [hercov] museli prekonávať obrovské vzdialenosti (...) diváci, ktorí sedeli v predných radoch, riskovali z neustáleho otiáčania sa do neprirodzených uhlov krč v krku. Československý scénograf Ladislav Vychodil to naozaj mohol vyriešiť lepšie. Jeho najefektívnejšia scéna z pohľadu mierky bola scéna s kryptou, najmä preto, že sa odohrávala v stiesnenom priestore. Krypta sa vysúvala spod scény na začiatku aj na konci inscenácie, čím priam s tragickým dôrazom rámcovala inak až komicky prehnane proporcie celej scény.“⁴

Hoci materiál v podobe scénických návrhov je pomerne bohatý, chýbajú dôležité súvislosti, ktoré by uviedli na pravú mieru celkový kontext riešenia.

Napriek tomu, že mnohé články venované Vychodilovým jubileám od 80. rokov zahŕňajú výpočet jeho zahraničných úspechov, v skutočnosti o jeho prednáškach v USA a jeho zahraničných inscenáciách vieme len veľmi málo. Obvykle sa uvádzajú len názvy štátov. Keďže Vychodil bol istý čas aj generálnym tajomníkom organizácie OISTAT (medzinárodná organizácia združujúca scénických výtvarníkov, divadelných architektov a technikov), cestoval po svete aj vzhľadom na povinnosti, ktoré mu z tejto pozície vyplývali.

Bibliografia

- R. Za legendou nášho divadla. Ladislav Vychodil (1920 – 2005). In *Hudobný život*, 2005, roč. 37, č. 9-10, s. 8.
- Shurbanov, Alexander – Sokolova, Boika. *Painting Shakespeare Red. An East-European Appropriation*. Newark: University of Delaware Press, 2001.
- Smidt, Kristian. Romeo and Juliet at Det Norske Teatret. In *Shakespeare Quarterly*, 1986, Vol. 37, Nr. 1, pp. 111-114.

4 Ibid.

12

Romeo a Júlia dvakrát inak

Eva Kyselová

Od tvorivého dialógu k individualizmu

V prvých desaťročiach 20. storočia počas budovania profesionálnej slovenskej divadelnej kultúry zohrala ťažiskovú úlohu aktívna účasť a tvorba českých umelcov. Istú nepriamu paralelu, ktorá v konečnom dôsledku mala na profesionalizáciu tiež zásadný vplyv, môžeme sledovať v rámci tvorivého a polemického dialógu medzi dvoma českými režisérmi v pražskom Národnom divadle. Tento dialóg je mimoriadne dôležitý práve preto, že jeden z týchto režisérov neskôr významne zasiahol do vývoja moderného slovenského divadla a réžie, a je viac než pravdepodobné, že bez tejto tvorivej konfrontácie dvoch moderných umelcov by k tomu nemuselo prísť.

Na prvý pohľad možno nenájdeme medzi režisérmi Karlom Hugom Hilarom¹ a Viktorom Šulcom² príliš veľa odlišností. Obaja sa snažili v rámci režijnej tvorby reflektovať a prijímať moderné trendy a podnety, odmietali javiskový realizmus a hľadali možnosti spoločenského a politického dialógu.

Hilar konštituoval modernú českú réžiu³ v dvadsiatych a tridsiatych rokoch minulého storočia, posunul hierarchiu scénických komponentov ďalej od prvotného miesta dramatického textu, a naopak, posilnil funkciu režiséra. Sám predstavoval sebavedomého umelca, ktorý sa nevyhýba

1 Karel Hugo Hilar (1885 – 1935)

2 Viktor Šulc (1897 – 1942)

3 Cisař, Jan (2004)

13

Pietorova nedokončená: *Kupec benátsky*

Ján Sládeček

Dramatické dielo W. Shakespeara v režisérskej biografii Miloša Pietora zásadne neurčuje jeho umelecký profil, iba ho významne dopĺňa. Jeho dramaturgické teritórium, ktoré vytváralo režisérovi divadelnú poetiku, bolo na inej strane divadelnej planéty.

Režisér Miloš Pietor (1933 – 1991) sa so Shakespeareom stretol šesťkrát. Siedme stretnutie sa neuskutočnilo, prerušila ho nečakaná smrť. Len sa pripravovalo a v polovici cesty bolo zastavené. Čím sa projekt *Kupca benátskeho* zásadne odlišoval od predchádzajúcich, je, že mal zaznieť už v novej politickej situácii. Bolo už poldruha roka po páde totalitného režimu. Všetko už bolo dovolené. Otvoril sa priestor aj pre slobodu tvorby. Pripravovaná inscenácia *Kupca benátskeho* (autor príspevku sa na nej podieľal ako dramaturg) mala ambíciu na túto situáciu reagovať. Pád bývalého režimu otvoril pre československú nanovo sa rodiacu demokratickú spoločnosť množstvo nových tém a problémov. Okrem štátoprávneho usporiadania to boli najmä témy privatizácie štátneho majetku a šokujúce účelové fragmentárne zverejňovania spolupracovníkov bývalej komunistickej štátnej tajnej bezpečnosti. Privatizácia štátneho majetku vynesla na svetlo množstvo nových privatizérov či skupín, tzv. mafií, ľudí s neznámym, ba priam temným pozadím. Pri pozornejšom analytickom štúdiu textu tvorcovia budúcej inscenácie dospeli k presvedčeniu, že téma *Kupca benátskeho* implicitne, bez deformácie Shakespeareovej predlohy, túto interpretáciu umožňuje a okrajovo je tam prítomná aj téma tajne spolupracujúcich figúr prekvapujúco slúžiacich jednej skupine. Pripravovaný inscenačný projekt vychádzal z tejto reality a mal túto podobu. Ako pri ostatných Shakespeareových hrách, aj *Kupec benátsky* ponúka niekoľko

interpretácií, z ktorých pripomeňme aspoň niektoré možné režijné-dramaturgické prístupy.

Shakespeareov text možno interpretovať ako milú, úsmevnú komédiu, kde sa aj náznak väčšieho a vážnejšieho problému ponechá v rozprávkovej rovine a ostré hrany konfliktov sa budú obrusovať a harmonizovať, pričom by sme sa voči inscenačnej tradícii a ani voči Shakespeareovi veľmi neprehrešali, pretože v hre je výrazná rozprávková vrstva, na ktorej je možné túto interpretáciu postaviť. V tomto prípade by nám krutý benátsky svet so svojimi zradami a krvavými zápasmi, svet Shylocka a Antonia, slúžil ako kontrast k väčšiemu zvýrazneniu belmontskej idylly. Ďalšou možnou interpretáciou – a takto sa hra neraz interpretačne priam zneužívala – je jej antisemitské vyznenie. Shylock sa koncipoval ako postava vydráča, zlého človeka, ktorý bol kresťansky spravodlivo potrestaný a poníženy.

Naša dramaturgicko-režijná interpretácia sa rozhodla ísť inou cestou. Rozhodli sme sa odsunúť rozprávkovosť sujetu do úzadia a pozrieť sa na svet Benátok i Belmontu bez romantizujúceho oparu, ako na krutú realitu, kde platia zákony džungle a rôznych finančných a mocenských záujmov. Neobávali sme sa, že to oslabí komediálnosť hry, naopak, že sa tým zvýrazní a skonkretizuje sa tematickosť jednotlivých príbehových línií a vytvorí sa interpretačný priestor, aby sa z inscenovaného textu stala veľká problémová komédia. V tejto koncepcii boli pre nás Antonio a Shylock nielen reprezentantmi kresťanského, resp. židovského sveta, ale najmä reprezentantmi dvoch obchodných, proti sebe stojacich spoločností, ktoré vedú medzi sebou neľútostný zápas o prežitie a neštita sa pritom nijakých prostriedkov, aby mohli jeden druhého zničiť. A veľké súdne finále, kde Shylock prehral zápas so silnejšou Antoniovou mafiou, logicky preklenie časový oblúk štyroch storočí od napísania textu. V spomínanom súdnom procese v inom svetle vystupuje i úloha Vojvodu v ňom. Nemal to byť rozprávkový sudca, ktorý súdi spravodlivo a pomáha zvíťaziť pravde, ale človek, ktorý má konkrétny záujem na oslobodení Antonia. Aj účasť Portie a vôbec jej pripustenie na súd v tomto svetle vyzerá inak. Podobne útek Shylockovej dcéry Jessiky s Lorenzom, kde Lorenzo ako člen Antoniovej mafie zneužije jej lásku a takto tiež poníži svojho protivníka.

Antoniova spoločnosť je spoločnosťou mladých dravcov, mafiánov, vnútorne prázdnych, ktorých jediným zmyslom života je užívať si život vo všetkých jeho radostných „belmontských“ podobách. Bassanio je u Shakespeara schudobnený šľachtic, ktorý – ako sám hovorí – „premänil značný majetok, keď si vyhadzoval z kopytka“ a ktovie, aká veľká by

bola jeho láska k Portii a či by vôbec nejaká bola, keby Portia neoplývala takým bohatým dedičstvom. Vidieť Bassaniov vzťah cez tento konkrétny záujem nám pomôže preklenúť i rozprávkový motív s hrou na skrinky, i jeho túžbu dostať sa do vysnívaného Belmontu. Portiin vzťah k Bassaniovovi, o ktorom má svoje informácie, je založený nie na jej romantickej predstave, ale na konkrétnej fyzickej príležitosti zhýralého „donchuan-ského“ zvodcu. O vzťahoch ostatných mladých dvojíc sa dá povedať to isté. Postavu Launcelota ako sluhu najskôr u Shylocka a potom u Bassaniana, ktorý tu reprezentoval tradičné komické pásmo a hrával sa ako postava šaša, tu vidíme ako človeka, ktorý slúži u Shylocka, avšak je platený Antoniovým klanom a prakticky slúži jemu. Odchod k Bassaniovovi je motivovaný jeho skončenou službou a vlastnými existenčnými záujmami.

Ako detail uveďme, že mafiáni sa nestretávajú na ulici, ale v klube či krčme. Touto optikou videná téma hry, resp. takto načrtnutá dramaturgicko-režijná koncepcia sa nám videla ako najoptimálnejšie interpretačné východisko pre jej komunikáciu so súčasným divákom. Povedané slovami svetoznámeho poľského shakespearológa J. Kotta, ktorý v súvislosti s modernou interpretáciou Shakespeareových hier požadoval, „aby sme Shakespeara obohatili o naše skúsenosti a zároveň prostredníctvom Shakespeareovho génia ukázali náš svet“, bolo aj našou ambíciou túto logickú požiadavku bezo zvyšku naplniť. V takto interpretovanom Shakespeareovom *Kupcovi benátskom* sme videli, že by sa mohol stať obrazom aj našej vtedajšej novo sa rodiacej demokratickej spoločnosti.

14

ShakExperiment: Shakespeare na VŠMU

Zdenka Pašuthová

Projekt s názvom ShakExperiment sa realizoval na Katedre divadelných štúdií v akademickom roku 2015/2016 v rámci predmetu dokumentačná prax. Študenti sa sústredili na zozbieranie materiálov o inscenáciách diel Williama Shakespeara, ktoré sa realizovali na Divadelnej fakulte VŠMU. Podnetom pre výber témy bolo 400. výročie od smrti autora. Výskum mal experimentálny charakter – odtiaľ i názov projektu, pretože VŠMU nemá vlastný, komplexne a odborne spracovaný archív študentských inscenácií. Zlomky materiálov sa nachádzajú v dokumentácii Divadelného ústavu, časť je uložená v knižnici VŠMU, najbohatšie materiály sa zachovali v provizórnom archíve Divadelného štúdia, ktorý od roku 1985 popri prevádzke štúdia udržiava na báze dobrovoľníctva jeho vedúca (Božena Lackovičová). Množstvo autentických materiálov tak ostalo v osobných archívoch vtedajších tvorcov a interpretov a ohlasy na jednotlivé inscenácie sa uchovali prevažne tradovaním – ústnym podaním z generácie na generáciu. Študenti-bádatelia preto museli pracovať o niečo experimentálnejšie i odvážnejšie. Popri zlomkoch tradičných informačných zdrojov sa opierali najmä o osobné svedectvá, ktoré boli často poznačené veľkým časovým odstupom, vytvorili virtuálnu pracovnú skupinu, ktorá umožnila ich zámery zdieľať s pomerne širokým okruhom študentov i absolventov.

Týmto spôsobom sa podarilo získať a doplniť údaje takmer o všetkých študentských shakespearovských inscenáciách, sústrediť a čiastočne zdigitalizovať dokumentačné materiály. Vyvrcholením projektu bola výstava a sprievodný katalóg s názvom ShakExperiment, sumarizujúci nadobudnuté poznatky.

Záver

Inscenácia Michala Vajdičku vykazuje, či už vedome alebo nevedome, odkazy a alúzie na inscenácie veľkých režisérův Shakespearových diel. Takmer ako kuriozita v tomto zmysle pôsobí koncepcná „multikultúrnosť“ školského hereckého ansámbľu: režisér do úlohy vládcův (v reálnom i fantazijnom svete) obsadil hercov zjavom i rečou „cudzokrajných“ (Kráľovnú Titaniu stvárňovala černoška Mara Lukama a Oberona herec s rómsko-maďarskými koreňmi Peter Havasi).

Súvislosti a prepojenie dvoch inscenácií z dielne Vajdičkovcov navzájom, i prepojenie s ďalšími javiskovými dielami, sa objavujú napríklad aj vo využití zvukův. V Brookovej inscenácii vytvárali herci zvuky priamo na scéne: vznikali pohybom, pôsobili magicky až mysticky. Ľubomír Vajdička pracoval iba s divokou elektronickou hudbou (autorom bol Peter Mankovecký) a jediným reálnym a prirodzeným zvukom bolo ozvučenie remeselnického divadelného predstavenia o Pyramovi a Thisbe hrou na pivových fľašiach. Michal Vajdička tiež využíval elektronickú hudbu, avšak ako zvuk prírody. Reálnym zvukom, voľne a súčasne vtipne nadväzujúcim na pivové fľaše, bol pohár vína, ktorého zvukom zvolával Puk hercov v úvode predstavenia.

Shakespeare a jeho výročia, ako sa ukazuje, sú výzvou k umeleckej a vedeckej reflexii jeho diel (v literárnej i javiskovej podobe), ktoré – napriek plyúcemu času – stále poskytujú inšpiratívne podnety.

Bibliografia

- ČAVOJSKÝ, Ladislav. Autosolón Shakespeare. In *Literárny týždenník*, 24. 6. 1994, roč. 7, č. 26, s. 15.
- FRANCISCI, Claudia. Čo zostalo z jedného Sna. In *Javisko*, 1994, č. 7–8, s. 13, 14.
- LEHUTA, Emil. Bude Shakespeare predávať autá? In *Práca*, 1994, roč. 49, č. 106, s. 5.
- SENDA, Akihiko. Rebirth of Shakespeare in Japan. In *Shakespeare and the Japanese Stage*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, pp. 14–37. ISBN 9780521470438.
- ŠIMÍČ, Lena. *Macbeth*. [Osobná komunikácia, e-mail zo dňa: 21. 10. 2015].

15

Operný Coriolanus

Klára Škrobánková

Coriolanus je časově poslední římskou hrou i tragédií, kterou najdeme v díle Williama Shakespeara. Hra byla napsána nejpravděpodobněji mezi lety 1607 a 1609, a přestože se dočkala mnoha adaptací (mimo jiné i hudebních), v podobě československé celovečerní opery z pera slovenského autora Jána Cikkerera se představila až v roce 1974.

Slovenský hudební skladatel a libretista Ján Cikker (1911 – 1989) byl plodným autorem: napsal více než dvacet symfonií a symfonických básní, devět oper a bezpočet skladeb pro klavír, sbor či například dechové nástroje. „Vedle Eugena Suchoně je Cikker prvním slovenským komponistou, jehož dílo proniklo na mezinárodní scény.“ čehož je dokladem i slovníkový záznam jak v německém operním slovníku z roku 1978 (*Opern Lexikon*), tak záznam v oxfordském slovníku opery a jiných.¹ Jádrem jeho díla jsou opery, ve kterých bez výjimek adaptuje díla evropských literárních velikánů jako např. Sofokla, Dickense, Kleista či Tolstého.

Ján Cikker, který je jak autorem libreta, tak hudby, začal na této operě pracovat již v roce 1970 a dokončil ji v roce 1972. Opera na premiéru nemusela čekat dlouho, byla uvedena už 4. dubna 1974, kdy se hrála na prknech Národního divadla v Praze v režii Přemysla Kočí. Scéna Josefa Svobody a kostýmy Jarmily Konečné jasně zasazovaly děj do antického Říma a pokračovaly v tehdejší tradici inscenování historických her Shakespeara. Jak úspěšná opera přesně byla, nemůžeme s přesností říct – z ND byla ještě téhož roku stažena a dohromady měla jen 7 repríz.

1 Trojan, Jan (2001).

Jana B. Wild, zost. *Shakespeare medzi Veľkým treskom a South Parkom*. Bratislava: Európa 2019 v spolupráci s VŠMU. Počet strán 256. Počet spoluautorov: 24 (SK, CZ, HU, PL, UK, F, BG, RO, KAZ). ISBN 978-80-89666-70-6.

Klára Škrobánková

Bibliografie

- Bárdiová, Marianna. *Ján Cikker: osobná bibliografia*. Banská Bystrica: Literárne a hudobné múzeum, 1976.
- Cikker, Ján. *Coriolanus*. Praha: Národní divadlo, 1974.
- Glocková, Mária. „Coriolanus ako politikum.“ *Hudobný život*, 2011, roč. 43, č. 11, s. 26-27. Dostupné na <http://www.hc.sk/hudobny-zivot/clanok/hudobne-divadlo-zahranicie/1126-coriolanus-ako-politikum/>
- Rosenthal, Harold. *The Concise Oxford Dictionary of Opera*. London: Oxford University Press, 1980. ISBN 0-19-311321-X.
- Seeger, Horst. *Opern Lexikon*. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1978.
- Shakespeare, William. *Coriolanus*. Praha: Romeo, 2004. ISBN 80-86573-06-0.
- Trojan, Jan. *Dějiny opery: tvůrci předloh, libretisté, skladatelé a jejich díla*. Praha: Paseka, 2001. ISBN 80-7185-348-8.
- Warrack, John Hamilton. *Oxfordský slovník opery*. Praha: Iris, 1998. ISBN 80-85893-14-2.

16

Baletná Búrka: dynamika, priestor, pohyb

Eva Gajdošová

Ako dramaturgička baletu SND som roku 2016 pri príležitosti 400. výročia Williama Shakespeara (1564 – 1616) spolu s choreografmi Jarom Viňarským, Andrejom Petrovičom a tandemom Stanislava Vlčeková & Jozef Vlk hľadala dielo, ktoré doslova oplýva pojmami ako dynamika, priestor, pohyb. Voľba logicky padla na Búrku. Všetkých troch tvorcov priťahoval kontrast dvoch tém, stelesnených v postavách čarodejníka Prospera a netvora Calibana, zaujalo ich prezentovať dvojice v kontrapunkte – ako píše Jana Wild v texte v bulletine – „krásne a odpudzujúce, duchovné a biologické, božské a prízemné, disciplinované a divoké, rozum a pud, umenie a príroda, kultúra a prirodzenosť, civilizácia a barbarizmus, jasné a temné, sever a juh, hore a dolu. Prospero a Caliban. Vládca a otrok. Mudrc a divoch. Umelec a netvor. Kolonizátor a domorodec.“

Ambíciou dramaturgie bolo prineŕť progresivitu v rámci každej zložky inscenácie – hudby, choreografie i výpravy. Progresívny vizuál výtvarníka Emila Drličiaka nekompromisne naznačoval charakter a štýl rodiacej sa inscenácie. Aj scénograf Tom Ciller sa pokúsil o odvážne výtvarné gesto, keď napriek technickým limitom historickej budovy navrhol nadštandardnú a technicky náročnú scénu – obrovské kružidlo, kresliace kruh na javisku, kužeľ z tylu, korok, ktorý sa ako piesok sype zhora na javisko atď.

Tri rôznorodé pohľady na *Búrku* spájaj východiskový znak – kruh, symbolizujúci abstraktný ostrov, definovaný shakespeareovským príbehom, so zámerom materializovať postavy uprostred nekonečného vesmíru. Predstavenie sa začína kreslením kruhu – ako symbolu jednoty, absolútna, dokonalosti, času, večnosti a ustavičného cyklu života.

Záver

Premiéra *The Tempest* vyvolala v Baletе SND menšiu búrku. Ukázala, ako sa reč baletu mení. Súčasný tanec sa stal zrozumiteľným pre klasicky školených tanečníkov (aspoň pre niektorých z nich). Shakespeare, vďaka ktorému má baletný svet Prokofievovho *Romea a Júliu*, ako aj rovnako nesmrteľný Neumeierov balet *Sen noci svätajánskej*, zdá sa, nemusí inšpirovať iba baletných choreografov. V prípade *Búrky* – i napriek značnej miere abstrakcie – diváci vedeli odčítať motívy a odkazy veľkolepého Shakespeareovho diela. Stane sa Shakespeare a jeho univerzálne témy inšpiráciou pre ďalších súčasných choreografov nielen v Baletе SND?

17

Shakespeare v sovietskom filme

Ronan Paterson

V období medzi druhou svetovou vojnou a pádom železnej opony vzniklo v krajinách východného bloku mnoho sfilmovaní Shakespeara. Hamlet a Kráľ Lear v réžii Grigorija Kozinceva si právom získali uznanie na celom svete a stali sa predmetom pozornosti mnohých kritikov a vedcov. Takmer všetky ostatné filmové verzie sovietskej éry sa týkali komédií. V tomto sa východní filmári odlišovali od filmárov západu, ktorí sa v tom čase sústredili naopak takmer výlučne na tragédie. Hoci na oboch stranách železnej opony by sme našli výnimky, predsa sa tieto ťažiská ponúkajú na osobitý výskum. Príspevok sa zamýšľa nad niektorými sovietskymi a východonemeckými filmovými komédiami a kladie rad otázok, napríklad ako, prečo a pre koho tieto filmy vznikli.

Filmový Shakespeare v ZSSR a NDR

Po Veľkej októbrovej socialistickej revolúcii (1917) uvítala nová sovietska vláda filmové umenie s takým zanietením ako máloktorá iná krajina. Sám Lenin k tomu povedal: „zo všetkých druhov umenia je film pre nás tým najdôležitejším“ (podľa Taylor and Spring, 1993, ix). Nemý film bol médium dostupným pre všetkých divákov, bez ohľadu na to, ktorým z mnohých jazykov Sovietskeho zväzu rozprávali. No kým na západe sa vo veľkom produkovali filmy založené na Shakespeareových hrách, v Rusku tomu tak nebolo, a to aj napriek tomu, že v krajine existovala silná tradícia veľkého obdivu voči Shakespeareovi v divadle.

Hneď po revolúcii sa miesto Shakespeara v kultúre stalo neistým, niektorí tvrdili, že „spisovatelia starého poriadku nebudú mať žiadne miesto

Jana B. Wild, zost. *Shakespeare medzi Veľkým treskom a South Parkom*. Bratislava: Európa 2019 v spolupráci s VŠMU. Počet strán 256. Počet spoluautorov: 24 (SK, CZ, HU, PL, UK, F, BG, RO, KAZ). ISBN 978-80-89666-70-6.

Ronan Paterson

- Osborne, L. Filming Shakespeare in a Cultural Thaw: Soviet Appropriations of Shakespearean Treacheries in 1955-6, in *Textual Practice*, Vol. 9, Nr. 2, pp. 325 - 347, London, Routledge, 1995.
- Pitcaithly, M. *Shakespeare on Film: An Encyclopedia*, Marcus Pitcaithly, 2010.
- Richert, E. *Agitation und Propaganda: das System der publizistischen Massenführung in der Sowjetzone*. Berlin/ Frankfurt am Main, Vahlen, 1958.
- Samarin, R. - Nikoljukin, A. *Shakespeare in the Soviet Union*. Moscow, Progressive Publishers, 1966.
- Shurbanov, A. - Sokolova, B. *Painting Shakespeare Red: An East-European Appropriation*. USA, Associated University Presses, 2001.
- Stribny, Z. *Shakespeare and Eastern Europe*. Oxford, Oxford University Press, 2000.
- Taylor, R. *Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany*. London, Croom Helm Ltd., 1979.
- Taylor, R. - Spring, D (eds.) *Stalinism and Soviet Cinema*. London, Routledge, 1993.
- Buhler, S. *Shakespeare in the Cinema: Ocular Proof*. Albany, State university of New York Press, 2002.
- Taylor, R. - Wood, N. - Jordanova, D (eds.) *The BFI Companion to Eastern European and Russian Cinema*. London, British Film Institute, 2002.

Internetové zdroje

Die Erfolgreichsten DDR-Filme In Der DDR, (bez dátumu), dostupné na <http://www.insidekino.de/DJahr/DDRAlltimeDeutsch.htm>, posledný prístup: január 2015.

18

Shakespeare a Manga: Osmá fáze

Anna Křivánková

Divadelní hry Williama Shakespeara byly v Japonsku poprvé uvedeny ve druhé polovině 19. století a od té doby prošly sedmi fázemi přijetí a divadelního ztvárnění (včetně adaptací pro klasické divadlo kabuki). V malé nadsázce však můžeme říci, že stranou divadelní scény existuje i osmá fáze přijetí – vstřebání Shakespeara japonskou populární kulturou, zejména pak komiksovým průmyslem. Adaptace Shakespeareových her (mj. Kupec benátský či Othello) se na přelomu 50. a 60. let staly součástí vzkvétající japonské komiksové scény. Nejprve přičiněním jednoho z nejvýznamnějších poválečných autorů Osamua Tezuky, později prostřednictvím neformální autorské skupiny Čtyřadvacátice (Nidžū-jonengumi) – právě díky nim se Shakespeare v průběhu 70. let etabloval především na scéně tzv. šódžo mangy (dívčího komiksu) a džosei mangy (ženského komiksu). Na přelomu tisíciletí se pak v souvislosti se vzrůstající oblibou japonského komiksu v zahraničí došlo k další mezikulturní výměně a někteří evropská autoři adaptovali pro ztvárnění komiksových verzí Shakespeareových her výtvarný styl charakteristický pro mainstreamový japonský komiks.

Termín „manga“ má v současnosti několik významových rovin, přičemž první z nich je poněkud povšechná, neboť jde o obecné japonské označení komiksu, t. j. bez ohledu na styl či zemi původu daného díla. Druhá významová rovina slova „manga“ je „japonský komiks“, k ustálení této významové roviny došlo ke konci 20. století, kdy se japonský komiks stal mezinárodně populárním, a zahraniční čtenáři se jej tak snažili odlišit od komiksové produkce ostatních proveniencí. Lze však říci, že v rámci

V 70. letech se pak Shakespearova díla ujala především v kategorii *shōjo mangy*, tj. komiksu určenému dívkám. Právě *shōjo manga* prodělávala v průběhu 70. let revoluční přerod, o němž se prostřednictvím zavádění nových žánrů i vizuálních prvků zasloužily především členky neformální autorské skupiny Čtyřnadvacátnice (Nijūyonengumi), v anglosaském světě známé též jako Forty-niners, jelikož se její členky narodily většinou kolem roku 1949, t. j. 24. roce éry Shōwa. Za zmínku stojí především *Othello* (1969) Riyoko Ikedy, která s ohledem na kategorii dívčího komiksu učinila protagonistkou Desdemonu a snažila se vyprávět příběh i z jejího pohledu. Mezi další úspěšné adaptace patřila i hra *Noc třikrátlová* (1978) od Kumi Morikawy či v pozdějších letech opět *Kupec benátský* od Mačiko Satonaky (2001). Mezi novější pokusy o komiksovou adaptaci Shakespeara patří též projekt japonského nakladatelství East Press zvaný *Manga de dokuba*, v jehož rámci bylo za účelem popularizace klasické literatury zpracováno rovněž několik Shakespearových děl, zejména *Hamlet*, *Král Lear*, *Kupec benátský* a *Macbeth*. Na rozdíl od starších adaptací je zde patrná především snaha o seriózní zpracování tématu a zachování poetického jazyka.

Téměř ve stejnou dobu vznikl ve Velké Británii za podobným účelem projekt *Manga Shakespeare*, jehož se zhostilo nakladatelství SelfMadeHero – vydány byly třeba adaptace *Romea a Julie*, *Hamleta*, *Krále Leara*, *Othella*, *Richarda III.*, *Sna noci svatojánské*, *Bouře* autorů Emmy Vieceli, Patricka Warrena a dalších. Cílem projektu bylo přiblížit Shakespearovo dílo mladým čtenářům, a to především těm, kteří se klasické literatuře vyhýbají. Popularizačním prostředkem se tak měla stát právě forma, t. j. manga – tak, jak jí rozumíme ve výše zmíněné třetí významové rovině, čili určitá forma zachovávající typické vizuální a narativní konvence mainstreamového japonského komiksu. Lze tedy říci, že právě v tomto případě došlo ke kuriózní mezikulturní výměně, kdy je „domácím“ obsahu (Shakesperovým hrám) propůjčena cizí (momentálně mezinárodně populární) forma, aby původní obsah učinila atraktivnější pro domácí čtenáře. Tato symbióza může působit šokujícím dojmem, nicméně pro mnohé pedagogy i čtenáře představuje atraktivní způsob, jak udržet Shakespearovo dílo živé pro novou generaci čtenářů a zároveň dokázat jeho obrovskou životaschopnost.

Verbálny obraz: alžbetínske divadlo a nó

Anna A. Hlaváčová

Príspevok skúma zakotvenie verbálnych obrazov v správaní herca. Sústreďa sa na konkretizáciu hercovej obrazotvornosti a na výsledné možnosti vzťahu deklamácie a gesta k dispozícii scény a k umiestneniu divadla v meste na príklade japonského divadla nó a divadla alžbetínskeho.

Komparatívne uvažovanie nás často vedie k uvedomeniu rozdielov, málokedy však k vnímaniu príbuzností. Pri porovnaní európskeho a orientálneho divadla sa väčšinou pracuje s nevyjasnenými celkami a západné divadlo, ktoré od antiky prešlo obrovským historickým vývinom, je v takýchto úvahách len zriedka presne zadefinované. Na druhej strane komparácie stojí zvyčajne niektorá konkrétna ustálená divadelná forma – napríklad divadlo nó. Príčiny sú účelové: orientálna tradícia sa už storočie využíva prevažne na kritiku súčasného európskeho divadla a tiež ako impulz preň.

Potrebný je prístup, ktorý sa usiluje o preklenutie tohto kontrastného exponovania. Ak uvážime, že shakespeareistické bádanie smerujúce k rekonštrukcii alžbetínskeho divadelného priestoru ustúpilo od doktríny iluzívnosti, potom jestvuje spoločný menovateľ medzi ním a divadlom nó¹. Obe formy možno charakterizovať ako divadlo poézie, bohatého kostýmu a relatívne pevného scénografického dispozitívu. Charakter hrania v oboch formách podmieňovala skutočnosť výlučne mužského obsadenia.

1 Vznik nó sa datuje do éry Muromači (室町時代) 1333 – 1573 (šōguni rodu Ašikaga). Fixácia formy nastáva až s érou Edo (江戸時代), čiže obdobím vlády šōgunov Tokugawa (徳川時代) 1603 – 1868.

Performačný obrat vo výuke divadlom?

Chantal Dulibine, Bernard Grosjean

„Divadlo nie je literárny druh,
ako sa to často učí na školách,
je to javisková prax.“¹

Autori textu, stredškolská učiteľka Dulibine a režisér Grosjean, od roku 1990 vo Francúzsku spoločne vedú stále s názvom 'Príbližť divadelný jazyk a hra celej triedy', ktorá je súčasťou Akademskeho vzdelávacieho plánu (PAF) vo všeobecnej akadémii. O úspechu tejto stále nepochybne svedčí aj fakt, že plne zodpovedá potrebám vyučujúcich. Nakoľko sama stále trvá veľmi krátko (2 až 3 dni), autori sa rozhodli ďalej sa jej venovať v týchto dvoch knihách: Coup de théâtre en classe ensétre² (Neočakávané divadelné zvráty s celou triedou), a Dramaturgies de l'atelier-théâtre³ (Dramaturgie divadelných workshopov)

Stále vznikla na jednej strane z túžby podeliť sa o know-how z rôznych praktických skúseností nasledujúcich od 70. rokov (kontakty so žiakmi, študentmi a vyučujúcimi, od materskej školy po univerzitu). Na druhej strane išlo o to zorganizovať kurz v rámci politicky reálnej kultúrnej demokracie, kde by učiteľ pracoval s celou triedou (nebol by to voľiteľný predmet či dobrovoľný záujmový krúžok), kde štážiisti vyučujú na druhom stupni základných škôl a na stredných školách bez ohľadu na ich typ

1 UBERSFELD, A. (1996)
2 DULIBINE, C., GROSJEAN, B. (2004)
3 GROSJEAN, B. (2010)

a zameranie (všeobecné, technické, odborné, mestské a vidiecke školy). Tieto stále sa konajú pravidelne s účasťou okolo tridsaťoch kandidátov, čo približne zodpovedá počtu žiakov v durinských triedach, a tým umožňuje lepšie experimentovať a overiť si, čo všetko v tomto inštitucionálnom rámci možno vo vyučovaní spĺňovať.

Ak si položíme otázku, ako funguje vzdelávacie učiteľov v oblasti divadelného jazyka a jeho znakov, smeť narazíme na viacero stereotypov a mylných predstáv, ktoré fungujú dodnes, a to aj napriek tomu, že mnohé kolokviá a diskusie už od povojnového obdobia boli vedené inštitúciou o demokracizáciu kultúry a predstavou o divadle pre všetkých a o aktívnom vzdelávaní. Napriek tomuto kreatívnemu vreniu (zavedenie dramatickej výchovy, tvorivého písania, prístup k živému divadlu a k súčasnej tvorbe, rezidenčné pobytu pre autorov, vydávanie divadelných textov pre učiteľov atď.), diskurzy a prax v tejto oblasti sú aj naďalej podmienené rôznymi 'modelmi', pri ktorých si často klademe otázku, akými záhadnými kauzami sa vôbec línia

Počas stále s názvom 'Príbližť divadelný jazyk a hra celej triedy', ktoré vedeme od 90. rokov v rámci Akčného vzdelávacieho plánu PAF všeobecnej akadémie vo Francúzsku, sme viedli konštatovať, že hlavnou prekážkou pri zavedení vhodného dramatického vyučovania je to, že žiaci sú vedení k tomu, aby reprodukovali profesionálne divadelné postupy podľa predstáv vyučujúcich. Tiež sme konštatovali, že základným problémom sú postupy, ktoré si učiteľia spontánne osvojujú podľa toho, ako oni sami vnímajú divadlo, to im sťažuje prácu, a to predovšetkým vtedy, keď pracujú v triede s vysokým počtom žiakov.

V prvej časti článku sa preto zameriame na chybné koncepcie, ktoré sú najčastejšou ambíciou a následnou dezilúziou učiteľov, ktorí k nim prichádzajú na stále. Ďalej si zameriame na niektoré jednoduché princípy vyučovania dramatickej výchovy pre celú triedu. V druhej časti ako príklad uvedieme úryvok z hry *Romeo a Júlia*, na ktorom pracovali dvaja naši štážiisti a ukážeme spôsob, akým tieto pesničky počas troch stretnutí v triede použili. Na záver uvedieme ďalšie formy vzdelávania učiteľov, mimo trojdňovej akademickej stále, ktorá je síce žiaduca, ale nepostačuje na to, aby si všetci zúčastnení mohli vytvoriť vlastné ukážky a využiť pri tom všetky prostriedky, ktoré im ponúkame.⁴

4 Dva nasledovné diela ponúkajú viacero príkladov možných úryvkov:
DULIBINE, C., GROSJEAN, B. (2004).
GROSJEAN, B. (2010)

21

Hamlet ako sujetový model filmu *Cigán*

Martin Šulík

Adaptácie hier Williama Shakespeara tvoria v kinematografii samostatnú líniu. Tematická pestrosť, významová bohatosť a hlavné príbehová vynaliezavosť z neho spravili jedného z najfilmovanejších autorov. Po jeho hrách stiahli významní režiséri Akira Kurosawa, Laurence Olivier, Franco Zeffirelli, Grigorij Kozincev, Orson Welles, Baz Luhrmann, Kenneth Branagh a mnohí ďalší.

V kinematografii sa však vplyv alžbetínskeho dramatika objavuje aj nepriamo, nenápadne ukrytý v štruktúrach filmových sujetov. Napríklad vo filmovej dráme Štefana Uhra *Tri dcéry* o zatváraní kláštorov v 50. rokoch môžeme nájsť pôdorys *Kráľa Leara*, v muzikáli Roberta Wisea *West Side Story* či Hanákovom filme *Ružové sny* natrafíme na archetyp *Romea a Júlie*. Agnieszka Holland sa mi zdôverila, že kedysi dávno chcela nakrútiť Shakespeareovho *Macbetha* v Afrike. Mala pocit, že kráľovská tragédia by sa dala pretlmočiť prostredníctvom zápasu o moc medzi znepriatelenými kmeňmi a že špecifická africká kultúra by mohla vizuálne ozvláštniť Shakespeareov príbeh.

Vedomé (či nevedomé) použitie všeobecne známych príbehových štruktúr prináša do filmu ďalšie interpretačné roviny i komunikačné možnosti. Inovovaný sujetový model známeho príbehu môže u diváka uvoľniť významové asociácie, ponúknuť komparácie rôznych hodnotových systémov, sociálnych modelov, myšlienkových koncepcií i filozofických náhľadov na ľudské bytie.

Aby som lepšie priblížil, čo myslím pod prácou s archetypálnym sujetovým modelom, pokúsím sa popísať vznik filmu *Cigán*, na ktorom som spolupracoval so scenáristom Marekom Leščákom. Základný impulz k nakrúteniu filmu mal dva zdroje.

Prvým bol náš záujem o kultúru a život Rómov. Mali sme pocit, že hoci s nimi žijeme v tesnej blízkosti niekoľko storočí, nič o sebe nevieme. Tušili sme, že obrovská priepasť medzi oboma komunitami prameni z povrchnej znalosti súčasného stavu, a že má korene aj hlboko v minulosti. V slovenských hraných filmoch sa celá rómska kultúra sploštila na pestrofarebný, idealizovaný folklór, skoro vôbec sa v nich nehovorilo o aktuálnych problémoch tohto etnika: nevzdelanosti, nezamestnanosti a chudobe. Prekážalo nám, že Rómov v našich filmoch hrajú gadžovia. Mali sme pocit, že je to akási podivná forma rasizmu: na jednej strane nás rómsky život fascinuje – páči sa nám ich plnokrvná hudba, obdivujeme ich nezávislosť, nadchýname sa pocitom slobody, ale na druhej strane radšej Rómov nahradíme bielymi, pretože sa na nich nechceme pozeráť ani počúvať ich jazyk. Vedeli sme, že v osadách na východnom Slovensku sa každodenne odohrávajú silné príbehy, ktoré by bolo dobré zachytiť. O téme sme sa dlho rozprávali, ale nevedeli sme k nej nájsť kľúč.

V tom čase som znovu čítal Shakespeareovho *Hamleta* a obe témy sa mi zrazu prepojili. Mladík uväznený v dánskom Elsinore sa mi spojil s chlapcom uväzneným v rómskej osade. Zdalo sa mi, že konštrukcia príbehu z minulosti by nám pomohla štruktúrovať autentický materiál a zároveň by priniesla významové prehĺbenie našej témy. Na zabudnutých a diskriminovaných ľuďoch z okraja spoločnosti by sme sa pozerali cez prizmu nadčasového výtvoru kultúry. Zrazu by neboli outsidermi, ale súčasťou rozprávania o podstate ľudského bytia, hrdinami príbehu, ktorý by im vrátil dôstojnosť. Páčilo sa mi, že by došlo ku „kontaminácii“ štýlov, ako tento postup nazval Pier Paolo Pasolini. Druhým inšpiračným zdrojom filmu sa teda stal text starý štyristo rokov.

Keď som Shakespeareovu tragédiu čítal prvýkrát, ako trinásťročný, bol som presvedčený, že je to iniciačný príbeh o dospievaní. *Hamleta* som vnímal ako rovesníka, ktorý vstupuje do sveta dospelých, prvýkrát sa stretne s pretvárkou, lžou, intrigami, túžbou po moci, má problémy so svojím dievčaťom Oféliou. Premýšľa o tom, ako sa má žiť, konfrontuje svoj život so životom svojho otca, má sebadeštruktúrne sklony. Vždy sa mi zdalo čudné, že *Hamleta* hrajú tridsiatnici, a nikdy som si nevedel predstaviť slávneho *Hamleta* v podaní českého herca Eduarda Vojana – ten ho hral ako päťdesiatvaročný. Veľmi ťažko sa mi predstavovali hlavne scény s mladou Oféliou, v ktorých *Hamlet* musel vyzeráť ako oplzlý starec. Rozpor medzi Shakespeareovým textom a Vojanovým vekom v mojom vedomí nemohla prekenuť nijaká divadelná konvencia. Zážitok z prvého

o základné hodnoty našej civilizácie. Ak sa teda pokúsime čo najpresvedčivejšie zachytiť protirečenia Hamletovho charakteru, vnútorné rozpory, ktoré ho trápia, vždy mimovoľne odkryjeme aj pôdorys formy, s ktorou pracoval Shakespeare.

Po druhé, potvrdil som si, že ak autor pri práci so sujetovým modelom načúva realite, plynúcemu toku života, nemôže vytvoriť mechanickú ilustráciu predlohy. Jednoducho autentický materiál, ktorým sa príbehová konštrukcia naplní, prináša toľko tvorivých podnetov, že časom sujetovému modelu vnúti inovovanú podobu. Predloha sa transformuje do nového originálu, obohacuje sa o nové významové vrstvy, zároveň však uchováva svoje myšlienkové zdroje z minulosti. Na pôdoryse historickej tradície sa formulujú aktuálne témy a objavujú osobité formy. Myslím, že to sa stalo kedysi Shakespeareovi, keď siahol po príbehu rodovej pomsty *Saxa Grammatika*, a stalo sa to aj nám, keď sme siahli po jeho príbehu. V záverečnej scéne nášho filmu sa ukazuje, že ak je zachovaná vnútorná podstata konfliktu, *Hamlet* môže svojho otčima zabiť otráveným rapírom, ale aj kuchynským nožom.

22

Tri prúty kráľa Leara

Michal Denci

I.

Shakespeara možno stretnúť aj na miestach a vo chvíľach, kedy by sme to nečakali. Jedno z takýchto prekvapivých stretnutí som absolvoval počas štúdia na univerzite vo Florencii, kde som spolu so svojim perzským kamarátom Kouroshom navštevoval hodiny anglickej literatúry. Kurz bol zameraný na anglických básnikov z obdobia prvej svetovej vojny, ktorých tvorba, poznačená hrôzami vojnového konfliktu, vsutku silno pôsobila na nás študentov. Istotne to však nebol charakter poézie, ktorý v Kouroshovi vyvolával odpor voči predmetu. Pri jednom z našich rozhovorov sa mi zveril a vysvetlil mi, že ako Peržan nenávidí Angličanov za zločiny, ktoré spáchali v jeho krajine v nedávnej minulosti a s malou dávkou opovrhnutia v hlase dodal: „Pche, Angličania, aj tak, čo tam vlastne mali pred Shakespeareom? Pred Shakespeareom tam nemali nič, mali tam akurát tak krumpľ.“

Na úvod som si dovoľil zaradiť krátku anekdotu zo života študentov, pretože ponúka dva základné stimuly na reflexiu v tomto príspevku. Prvým je potreba národov legitimizovať svoju existenciu, resp. upevňovať vlastnú pozíciu v medzinárodnom kontexte prostredníctvom svojho pôvodu: práve starobylosť, hlboké korene a mekdajšia sláva ponúkajú argumenty na uplatňovanie požiadaviek súvisiacich s uznaním daného etnika či jeho právami. Nie je náhoda, že Kourosh sa cíti byť viac Peržanom než Iráncom: všetci poznajú slávnu minulosť prekvitajúcej Perzskej ríše, ktorá je oproti dejinám relatívne mladého Iránu, sužovaného nepokojmi, rozhodne väčším dôvodom na hrdosť. Zároveň je potom do istej miery

z textu: „Nechal si handru, aby zakryl hanbu.“ Spôsob, akým je Rasticova nahota skonkrétneňá na javisku, by však mohol pripomínať aj Edgara/Laviu v Strehlerovom *Learovi*. Značnú dávku expresivity Rasticovi dodávajú výrazne namaľované, začíernené oči a prúdy krvi pod nimi. Tento detail by sa opäť dal identifikovať aj v Strehlerovej inscenácii, konkrétne na tvári Gloucesteru v podaní Renata De Carmine. Červené cicerky na napudrovanej tvári vystupujú do popredia a evokujú krvavý plač. Rastic by tak aj po formálnej stránke vyznieval ako prekrytie Edgara s Gloucesterom.

Záver

Pri podrobnejšej analýze by sme mohli nájsť ešte niekoľko ďalších podobností. Cieľom príspevku však nie je odhaľovať priame inšpirácie či nebudaj preberanie scénických prvkov, ale poukázať na paralely medzi Ballekovým *Mojmírom* a Strehlerovým *Learom*. V tomto momente nás nezaujíma otázka, či je podobnosť týchto dvoch inscenácií náhodná alebo nie. Dôležitý je sám poznatok, že na základe textov *Mojmír II. alebo Súmrak riše* a *Kráľ Lear* vznikli dve scénické diela s niekoľkými obsahovými a formálnymi analógiami. Shakespeare je preto prítomný v *Mojmírovi* nielen v textovej, ale prostredníctvom Strehlera aj v inscenačnej rovine. A vieme, že Shakespeare, to už nie sú len tak nejaké „krumple“. Záverom – v duchu „kouroshovskej“ logiky nadhľadu – môžeme hrdo a sebavedome konštatovať, že na Slovensku (popri zemiačikoch) máme i kultúru.

Bibliografia

- BATTISTINI, Fabio: *Giorgio Strehler*. Roma: Gremese editore, 1980. 291 p.
Mojmír II. alebo Súmrak riše [Bulletin k inscenácii]. Ed. Peter Kováč. Bratislava: SND, 2015. 112 s.
SHAKESPEARE, William: *Kráľ Lear*. Bratislava: Ikar, 2015. 179 s.

23

Stroj Hamlet. Moja dráma sa už nekoná

Sláva Daubnerová

Esej performerky a režisérky Slávy Daubnerovej je jej osobnou reflexiou o práci na jednom z kľúčových postdramatických textov 20. storočia – Stroj Hamlet nemeckého autora Heinerja Müllera. Vysvetľuje v nej, ako prebiehala práca na koncepte a príprave performancie a na základe čoho sa dopracovala k výslednému tvaru. Divadelníci Daubnerovej performanciu premiérovanú roku 2007 prijali skôr rozpačito. Oveľa ústretovejšia a otvorenejšia voči nej boli výtvarníci, literáti, prípadne divadelní laici. Performancia Hamletmachine s úspechom hosťovala na rôznych zahraničných festivaloch monodram, ale aj na multimediálnych podujatiach, napríklad v Arménsku, vo Viedni, v Maďarsku, v Lubľane a podobne.

Text *Stroj Hamlet* ma zaujal hneď na prvé prečítanie, keď sa mi dostal do rúk výber z hier nemeckého dramatika Heinerja Müllera v preklade Jána Štrassera a Petra Zajaca. Pripomínal mi poéziu a v tom mi bol oveľa bližší než bežné dramatické texty. Svojím rytmom vytváral priestor na zvukové spracovanie, vytváranie rôznych zvukových prostredí, atmosfér. Zároveň umožňoval rozvinúť tému obrazu a náhľadu na seba samého z rôznych perspektív, preto som chcela pracovať s textom aj vizuálne, live zobrazovaním sa cez kamery. Za dva najvýraznejšie výrazové prostriedky som si teda zvolila prácu s hudbou a videom a v neposlednom rade s fyzickým a telesnosťou, ktoré sú v samotnom texte silne prítomné. Spolupracovala som s hudobníkom Matejom Gyárfášom

24

Vulgárnosť alebo od Shakespeara k South Parku

Daniel Majling

Čo to historicky znamenalo a čo dnes znamená „byť vulgárny“? Kedy „sprosté“ slová, vtipy a kresbičky zohrávajú kľúčovú úlohu pri formovaní novej kultúry (a dokonca aj morálky) a kedy, naopak, viedli k hrubým zjednodušeniam, ktoré sa stali heslami luzy krátko pred začiatkom lynčovania a pogromov? Sú komiksy a kreslené filmy „vulgarizovaním“ vysokej kultúry? Čo diela tzv. „vysokej kultúry“ v procese vulgarizácie strácajú a čo, naopak, získavajú? Aký je rozdiel medzi šašom z Kráľa Leara a Dagssonovými sprostými kresbičkami? A je v tom vôbec nejaký rozdiel?

Jednou z mojich najobľúbenejších epizód zo Shakespeara je Learovo putovanie a jeho dialógy so šašom. Ten neustály iskrivý dialóg a situačné napätie medzi vážnym, vznešeným, majestátnym a od samého začiatku tragickým puncom poznačeným Learom a frivolným, oplzlým, drzým a vulgárnym šašom, dialóg ktorý však napriek – alebo práve vďaka tomu napätiu a zrkadleniu – prináša nové poznanie.

Z rovnakého dôvodu som si obľúbil kreslený seriál *South Park* Treya Parkera a Matta Stonea. Jeho protagonistami sú deti z prvého stupňa základnej školy, ktoré sa však nezaobierajú bežnými detskými starosťami. Viac ako lego a sladkosti riešia sexuálne frustrácie, problémy so sexuálnou orientáciou, depresie, neurózy, strach zo života, globálne otepľovanie, rasové spory, migráciu, náboženstvo, vojny atď. Je to to isté zrkadlenie ako v Shakespeareovi. Tak ako sa Learove vážne životné a politické

dilemy zrkadlia v ľudovom, vulgárnom a frivolnom šašovi, tak sa vážne spoločenské kauzy, fobie a globálne ohrozenia dneška zrkadlia vo vulgárnom svete štvrtákov zo zapadnutého amerického malomesta.

Jediným cieľom môjho príspevku je opísať túto fascináciu Shakespeareom i *South Parkom*, pokus opísať novú hodnotu či podstatu toho nového poznania, ktoré sa týmto zrkadlením vysokého v nízkom, vznešeného vo vulgárnom získava v Shakespeareovi i v *South Parku*. Nie je to pre mňa totiž už dávno, minimálne od Bachtina, uzavretá kauza. Bachtin vo svojej knihe o hodnote tohto zrkadlenia napísal:

„Smích je nadan pozoruhodnou silou približovať predmet, zavláká predmet do zóny bezprostredného kontaktu, kde je možné ho dôverne ohmatávať, prevracet vzhŕu nohama, obracet naruby, dívať sa na ňej zespoda i zeshora, rozbíjet jeho skořáčku a nahližet do jeho útrobov, je možné jej uvádět v pochybnosť, rozkládat, členit, obnažovat a strhávat mu masku, svobodně jej zkoumat a provádět s ním experimenty. Smích odstraňuje bázeň a pokornou úctou k předmětu, světu, činí z něj předmět důvěrného kontaktu a tím chystá podmínky pro jeho absolutně svobodný výzkum.“

Ale je to s tou hodnotou zrkadlenia sa vysokého v nízkom naozaj také jednoduché? Veľké autority od Platóna po Hegela zavrhovali vulgarnú a požadovali od slovesného umenia slušnosť. Nemôžeme ich obviňovať z pruderie ani zo zbabelosti slobodne experimentovať so svetom, skúmať ho. Za ich postojom boli iné motivácie.

Slovenské slovo „slušný“ znamená aj v hovorovej reči „dosahujúci určitú minimálnu akceptovateľnú úroveň“. Výkon našich futbalistov bol celkom slušný – dosahoval určitý minimálny štandard kvality hry. Výkon, ktorý nedosahuje túto úroveň, by sa tým dal označiť za „neslušný“. Futbalisti, ktorí si nevedia prihrať, postaviť múr či zahrat’ „štandardné“ situácie, ktoré patria do základnej výbavy každého mužstva, by hrali „neslušne“. Podobne je to aj s jazykom – jazyk, ktorý nemá dispozície a vhodné nástroje na zachytenie skutočnosti v celej jej hĺbke a zložitosti, je neslušný. Slušným sa stáva až ten jazyk, ktorý si vytvorí terminológiu na to, aby okrem bežných materiálnych vecí potrebných na zabezpečenie základného fyzického prežitia človeka vedel pomenovať aj zložitý duševný a duchovný život človeka.

Takto sa problém vulgárnosti jazyka chápal počas celých dejín. Prejavil sa napríklad v konflikte klasických jazykov a vulgárnych – národných

O autoroch

1

Vladimír Balek študoval teoretickú fyziku na Prírodovedeckej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave. Keď skončil, rok bol na vojne a ďalšie tri roky robil aspirantúru v hlavnom meste Arménska Jerevane, s výhľadom na biblickú horu Ararat. Potom sa vrátil na svoju alma mater, Fakultu matematiky, fyziky a informatiky, kde je dnes docentom na Katedre teoretickej fyziky. Študentom prednáša o čiernych dierach a Veľkom tresku, ktorým sa venuje aj vo svojom výskume. Ako teoretik, teda s ceruzkou a papierom, a keď tie nestačia, tak s počítačom. V poslednej dobe sa zaoberal otázkou, ako by sa vyvíjali malé zhustenia a zriedenia látky v prvom období po Veľkom tresku, keď bol vesmír vyplnený horúcim plynom, keby v ňom bola aj rozpinajúca sa tuhá látka. V 1990-tych rokoch bol spoluautorom a hercom v divadle Gunagu.

2

František Gyárfaš je informatik. V súčasnosti učí na Katedre aplikovanej informatiky Fakulty matematiky, fyziky a informatiky Univerzity Komenského v Bratislave. Dlhé roky sa venuje spoločenským, kultúrnym a filozofickým aspektom internetovej doby. Publikuje v printových aj internetových médiách, najmä eseje, filmové recenzie a vedecké mystifikácie. Na tieto témy publikoval zopár kníh (*Tíchi spoločníci*, 2005; *Naše filmové storočia*, 2014, s J. Malíčkom).

3

Boika Sokolova vyučuje Shakespeara na americkej University of Notre Dame v Anglicku. Publikovala množstvo štúdií o Shakespeareovi a divadle, autorka monografií *Shakespeare's Romances as Interrogative Texts* (1993), *The Merchant of Venice* (2008, Humanities E-books), spoluautorka historickej monografie *Painting Shakespeare Red: An East-European Appropriation* (2001, s A. Shurbanovom) a ďalších štúdií o postkomunistickej apropriácii Shakespeara v Bulharsku (http://sites.utoronto.ca/tsq/60/index_60_shtml). Spolueditorka medzinárodných zbierok *Shakespeare in the New Europe* (1994), *Renaissance Refractions* (2001),

O autoroch

kolekcie v rámci *Shakespeare Bulletin* venovanej hre *Bírka* (2011) a iných. Publikuje štúdie a recenzie v *Shakespeare Survey*, *Shakespeare Bulletin* a *Cahiers Elisabethains*. V súčasnosti pracuje na projekte o divadelnej recepcii *Kupca benátskeho*.

4

George Volceanov je profesor anglickej literatúry na Spiru Haret University v Bukurešti. Absolvoval štúdium angličtiny a maďarčiny na Univerzite Bukurešť a PhD v odbore anglická literatúra na Babeş-Bolyai University v rumunskom Kluži. Pôsobí ako lexikograf, prekladateľ, editor. Preložil vyše 60 kníh z angličtiny a maďarčiny, získal viacero ocenení. Autor desiatok kritických a translatologických štúdií o Shakespeareovi, ktoré prispeli k rozšíreniu shakespearovského kánonu v Rumunsku. Hlavný editor nového súborného vydania Shakespeara v rumunčine, pre ktoré sám preložil alebo spolupreložil trinásť hier. Autor viacerých výkladových a dvojjazyčných slovníkov slangu, zaujíma sa rovnako o rumunský, ako aj anglický a maďarský slang.

5

Zsuzsanna Kiss vyučuje anglickú literatúru na Univerzite Károliho Gáspára v Budapešti. Absolvovala štúdium maďarskej a anglickej literatúry a jazyka na univerzite v rumunskom Kluži. Roku 1998 získala titul CSc. na Maďarskej akadémii vied v Budapešti, kde skúmala maďarskú textovú a divadelnú históriu *Kráľa Leara*, a 2004 diplom z dramatickej pedagogiky. Medzi jej shakespearovské publikácie patria knihy *Smutní klauni. Kráľ Lear v maďarskom šate* (2010) a *Lear. Kráľ Lear. Edícia zdroje* (2016). Venuje sa aj kultúrnym a komparatívnym literárnym štúdiám a dejinám maďarského divadla, prekladá poéziu a zostavila dve zbierky próz (1995 a 1998).

6

Jana (Bžochová) Wild je profesorka divadelných štúdií na VŠMU v Bratislave. Publikovala monografie *Shakespeare. Zooming* (2017), *Malé dejiny Hamleta* (2007), *Začarovaný ostrov? Shakespeareova Bírka inak* (2003), *Hamlet: dobrodružstvo textu* (1998), učebnicu *Úvod do shakespearovského divadla* (1999), redigovala súbor esejí *Recepčia Shakespeara: od čítania žien k feminizmu* (Aspekt, č. 2, 2001), preložila kompendium *Shakespeare: Základná príručka* (2006). Na

škole liberálnych štúdií BISLA viedla kurz „Politický Shakespeare“ (2007 a 2008). Zostavila medzinárodné zbierky *Shakespeare in Between* (2018), „*In double Trust*“. *Shakespeare in Central Europe* (2014) a *Zrkadlá (pre) doby. Shakespeare v divadle strednej Európy* (2015). R. 2013, 2016 a 2018 zorganizovala v Bratislave medzinárodné shakespeareovské konferencie. Členka rady medzinárodnej asociácie ESRA (European Shakespeare Research Association). Založila platformu www.shakespeare-slovakia.info.

7

Soňa Šimková je profesorka divadelných štúdií na VŠMU v Bratislave s ťažiskom na frankofónnej dráme a divadle. Absolvovala štúdium na VŠMU v Bratislave a PhD na univerzite vo švajčiarskom Bazileji. Publikovala monografie *Divadlo prekračuje hranice* (2018), *Strehler: divadlo v znamení réžie* (1997), *Molière na Slovensku* (1989) a celý rad štúdií k súčasnému francúzskemu divadlu, zostavila zborníky *Stretnutie kultúr a divadlo* (2000), *Klišé Európa* (2005), preložila dielo A. Artauda *Divadlo a jeho dvojník* (1993) ako aj celý rad divadelných huer (Molière, Feydeau, Marivaux, Confortès, Cousse), vedecky redigovala a spolupreložila *Divadelný slovník* Patricea Pavisa (2005), zostavila a preložila *Antológiu súčasnej francúzskej drámy a jej analýz* (2008). Do *Dejín slovenského divadla v 20. storočí* napísala historickú štúdiu o vývoji slovenskej divadelnej kritiky (2018). Od 1998 do 2010 viedla katedru divadelných štúdií na VŠMU. Vo Francúzsku získala cenu za divadelnú pedagogiku Prix François Florent (2010) z rúk zakladateľa renomovanej École Florent, doma získala ocenenie Slovenského centra IIT/IIT-UNESCO za mnohoročnú prácu na poli medzinárodných kontaktov slovenského divadla (2012) a cenu Litfondu za celoživotné dielo (2015).

8

Krystyna Kujawinska Courtney je profesorka na Univerzite Lodž v Poľsku, kde vedie Katedru štúdií Británie a Britského spoločenstva národov a zároveň je prodekanka na Fakulte medzinárodných a politologických štúdií a šéfkou Medzinárodného centra shakespeareovských štúdií. Publikovala rad štúdií a článkov v Poľsku aj v zahraničí o globálnej kultúrnej autorite Shakespeara v novovekej a modernej kultúre. Členka World Shakespeare Bibliography a spolueditorka

časopisu *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance*. Medzi jej nedávne publikácie (v poľštine a angličtine) patrí medzinárodná zbierka *Shakespeare. His endless Variety* (spolu s G. Zienkiewiczom, 2017), *Some Renaissance Early Modern/Renaissance Topoi in the Twenty First-Century* (2015), kniha o recepcii Shakespeara v Poľsku *Shakespeare 2014 w 450. rocznicy urodzin* (2014) a o recepcii žien „*No Other But a Woman's Reason*“. *Women on Shakespeare. Towards Commemorating the 450th Anniversary of Shakespeare's Birth* (2013). Autorka monografie o živote a divadelných osudoch herca Iru Aldridga, ktorý pôsobil po celej Európe a zomrel v Poľsku – *Ira Aldridge (1807-1867): Dejiny prvého shakespeareovského tragéda čiernej pleti (Ira Aldridge: dzieje pierwszego czarnoskórego tragika szekspirowskiego, 2013)*.

9

Saniya Kabdiyeva je divadelná historička, kritička, profesorka, zaslúžila pracovníčka Republiky Kazachstan, kandidátka umení (PhD). V súčasnosti vedie Oddelenie dejín a teórie divadla v Kazašskej národnej akadémii umení T. Žurgenova v Almaty. Absolvovala štúdium na Fakulte divadelnej histórie a kritiky Štátneho inštitútu divadelného umenia GITIS v Moskve. Autorka monografií *Folklórne tradície v kazašskom divadle*, *Moderné umenie v Kazachstane*, ako aj článkov o modernom divadle Kazachstanu a strednej Ázie. Účastníčka medzinárodných divadelných seminárov a konferencií v Edinburgu (UK), Bochume (Nemecko), Bratislave, Tbilisi (Gruzínsko), Baku (Azerbajdžan), Taškente (Uzbekistan), Biškeku (Kirgizstan), Moskve, Jakutsku, Kazani a inde.

10

Vlasta Koubská prednáša dejiny a teóriu scénografie na DAMU v Prahe. Dlhé roky pôsobila ako kurátorka a vedúca oddelenia zbierky scénických a kostýmových návrhov v Divadelnom oddelení Národného múzea v Prahe. Zaoberá sa predovšetkým scénografiou českej avantgardy 20. a 30. rokov. Je kurátorkou mnohých výstav a autorkou celého radu publikácií o scénografii (F. Tröster, F. Zelenka, J. Čapek, B. Feuerstein, F. Muzika, V. Hofman, A. V. Hrska, F. Tichý, J. Malina, J. Svoboda, O. Schindler, Z. Kolář a i.).

11

Zuzana Koblišková študovala dejiny umenia na Univerzite Komenského v Bratislave, v rokoch 2011-2017 bola kurátorkou scénografických zbierok v Divadelnom ústave v Bratislave so špecializáciou na vývoj internetovej databázy a digitalizáciu zbierok, spoluautorka knihy *Malé múzeum s veľkou zbierkou. Sprievodca Múzeom Divadelného ústavu* (2015). Momentálne je študentkou PhD na univerzite v Hulle s témou Slovenská shakespeareovská scénografia. Pracuje v Slovenskej národnej galérii v dokumentácii digitálneho archívu.

12

Eva Kyselová absolvovala štúdium divadelnej vedy na DF VŠMU v Bratislave a PhD na DAMU, kde obhájila dizertačnú prácu „Vývoj slovenskej činohry v 20. až 70. rokoch 20. storočia a jej dialóg s českým divadlom“. Od 2013 je odbornou asistentkou na katedre teórie a kritiky DAMU v oblasti dejín svetového a českého divadla a externe prednáša na katedre produkcie. Venuje sa predovšetkým dejinám slovenského a českého divadla, súčasným tendenciám v činohernom a alternatívnom divadle s dôrazom na feministické divadlo a drámu. Aktívne spolupracuje s českými a slovenskými divadelnými periodikami.

13

Ján Sládeček dramaturg, režisér, autor, historik divadla, dekan Fakulty dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici, režisér a umelecký šéf Spišského divadla v Spišskej Novej Vsi. Ako dramaturg činohry SND (1981-92) spolupracoval s najvýznamnejšími režisérskymi osobnosťami slovenského divadla. Ako teatrológ inicioval a pripravil na vydanie viacero kníh a dokumentov k slovenskej divadelnej réžii (J. Jannický, K. L. Zachar), zbierok z teórie a kritiky (Z. Rampák, J. Pašteka), editor súborných diel slovenských dramatikov (J. Hollý, J. Barč-Ivan, I. Stodola I-III), teoretických textov (F. Nietzsche, S. Ejzenštejn) a viacerých monografií o slovenských divadlách, spoluautor *Dejín slovenskej drámy 20. storočia* (2011). Zostavil *Prolegomena k štúdiu dejín slovenskej divadelnej réžie 20. storočia* (2013).

14

Zdenka Pašuthová je docentka divadelných štúdií na DF VŠMU v Bratislave, kde absolvovala štúdium dramaturgie. V súčasnosti zastáva funkciu prodekanke pre umeleckú, vedeckú činnosť a rozvoj fakulty. Je spoluautorkou, resp. editorkou viacerých teatrologických a odborných publikácií (napr. N. Lindovská a kol.: *Magda Husáková Lokvencová*, 2008; V. Štefko a kol.: *Dejiny slovenskej drámy*, 2011; Marška: *Denník Karla Baláka*, 2011, spolu s R. Hudecom, *Súborné vydanie diela Jána Chalupku*, 2012). Popri teatrologii sa venuje aj praktickej divadelnej a televíznej tvorbe, najmä v oblasti tanečného a pohybového divadla, ale aj tvorbe pre detské publikum.

15

Klára Škrobánková pôsobí v Kabinete pre výskum divadla a drámy na JAMU v Brne a v Kabinete pre štúdium českého divadla Inštitútu umenia – Divadelného ústavu v Prahe. V rámci svojho doktorandského štúdia na Masarykovej univerzite sa venuje divadelnej kultúre Sliezska 17. a 18. storočia. Vo svojej výskumnej práci sa venuje aj teórii intertextuality a adaptácie s dôrazom na shakespeareovské inšpirácie v českej opere 20. storočia a divadlu nemeckého jazyka v českých krajinách.

16

Eva Gajdošová absolvovala tanečnú vedu na Vysokej škole múzických umení v Bratislave (1993). Tanečne pôsobila v niekoľkých zoskupeniach a projektoch súčasného tanca, spolupracovala s americkou choreografkou Martou Renzi. Bola šéfredaktorkou prvého odborného časopisu zameraného na pohybové umenie *Tanec*, (neskôr *Salto*), neskôr šéfredaktorkou časopisu *Scéna SND*. Píše o tanci pre dennú a odbornú tlač. Pracuje ako dramaturgička Baletu SND (1998 – 2000 a od 2012). Pôsobila aj v Divadelnom ústave, kde realizovala edičné a výstavné projekty v oblasti tanca. Je autorkou publikácie *Súčasný tanec na Slovensku /Contemporary dance. Made in Slovakia* (2013).

17

Ronan Paterson vedie oddelenie performatívnych umení na Teesside University v anglickom Middlesborough. Pôsobil ako herec, divadelný a filmový režisér, v mnohých európskych krajinách uviedol inscenácie Shakespeara. Publikuje najmä na témy Shakespeare v divadle a filme, pripravuje knihu o európskych shakespeareovských filmoch medzi 1940 – 1990. Zúčastňuje sa na konferenciách, roku 2016 bol koordinátorom medzinárodného shakespeareovského kongresu na dánskom Elsinore pri príležitosti 400. výročia úmrtia autora (2016).

18

Anna Křivánková absolvovala štúdium japonistiky na Filozofickej fakulte KU v Prahe. Vo svojej diplomovej práci skúmala zvláštnosti japonského komiksu, v dizertačnej práci sa zaoberala obrazom ženy v japonskej popkultúre druhej polovice 20. storočia. Prekladá, tlmočí a vyučuje japončinu a angličtinu. Publikovala preklady diel z japončiny autorov ako Takashi Hiraide, Miyabe Miyuki, Natsuo Kirino a Tsutsui Yasutaka, ako aj celý rad komiksov.

19

Anna A. Hlaváčová, študovala na VŠMU, absolvovala niekoľko štipendijných ciest. Publikovala monografiu *Homo ludens Africanus* (2007), čím zavŕšila terénne bádanie v delte Nigeru. Preložila knihy Šalamova, Pégyho a Bensonu. Na Ústave pamäti národa realizovala viaceré dokumentárne filmy. Režirovala divadelné predstavenia (napr. Naša pani kňahne pre 3. Divadelnú olympiádu v Moskve, 2001, a plenérové Pašie, poriadané bratislavským magistrátom, 2004). Pedagogicky pôsobila na VŠMU a VŠVU. Momentálne pracuje v SAV. Jej bádateľské záujmy siahajú od divadelnej antropológie k filozofii dejín. V hlavnej línii výskumu sleduje udalosti a fenomény okolo Florentského koncilu, zachytené v maľbe quattrocenta.

20

Chantal Dulibine od 1974 vyučuje literatúru a divadlo. Držiteľka najvyššieho francúzskeho pedagogického diplomu v odbore klasických štúdií, ako aj PhD na Inštitúte divadelných štúdií (Nová Sorbonna – Univerzita Paríž III). Napísala dizertáciu *Tragédia: sprostredkovanie a recepcia*. Od 2004 vyučovala kurzy divadla na stredných školách a v rámci rôznych edukačných programov. Autorka a spoluautorka (s B. Grosjeanom) mnohých kníh

O autoroch

a štúdií o aktívnej pedagogike a divadelných workshopoch v školách založených na sprostredkovaní klasického divadelného dedičstva.

Bernard Grosjean pôsobil v rokoch 1979 – 1986 v divadle Théâtre de l'Opprimé v Paríži ako asistent jeho zakladateľa Augusta Boala. Od 1996 vedie v Paríži divadlo *Entrées de jeu*, takisto v duchu sociálnej intervencie a diváckej participácie. Popri tom vyučuje v Inštitúte divadelných štúdií (Nová Sorbonna – Univerzita Paríž III). Autor a spoluautor (so Ch. Dulibine) mnohých kníh a štúdií o divadelnej pedagogike a workshopoch.

21

Martin Šulik, absolvent štúdia filmovej réžie na VŠMU v Bratislave, kde dnes na Filmovej a televíznej fakulte pôsobí ako profesor. Nakrútil celý rad celovečerných hraných filmov, napr. *Všetko, čo mám rád* (1993), *Neha* (1992), *Záhrada* (1995, film získal 5 Českých levov, Cenu slovenskej filmovej kritiky, Cenu českých filmových kritikov, slovenskú cenu Igric a ďalšie), *Orbis Pictus* (1997), *Krajinka* (2000), *Slniečny štát* (2005, Cena Slnko v sieti), *Cigán* (2011, Cena Slnko v sieti), *Tlmočník* (2018), režijne sa podieľal na ocenenom televíznom dokumentárnom projekte *Zlatá šedesátá*, nakrútil dokumenty *Kľúč k určovaniu trpaslíkov* (2002), *Martin Slivka – muž, ktorý sadil stromy* (2007) a iné. Získal rad cien na medzinárodných festivaloch (Karlovy Vary, Mannheim, Cottbus, Bologna, Turin, Terst, Saint-Etienne, Belfort a i.).

22

Michal Denci absolvoval štúdium Disciplín umenia, hudby a divadelnej tvorby (BA) a Divadelnej vedy s dôrazom na hudobnú, divadelnú filmovú produkciu (MA) na Filozofickej fakulte Univerzity vo Florencii a PhD na VŠMU v Bratislave. Pracoval v Talianskom kultúrnom inštitúte v Bratislave.

23

Sláva Daubnerová je performerka, režisérka, herečka, absolventka PhD na VŠMU v Bratislave. V rámci svojej divadelnej platformy PAT realizuje autorské divadlo a multimediálne projekty. Uviedla sólové autorské diela na hranici performancie a inštalácie, ako napr. *Caly*, *Hamletmachine*, *Polylogue*, *M. H. L.*, *Some disordered interior geometries*, *Illuminarium*, *Untitled*, *Solo lamentoso*. Ako autorka, režisérka i herečka hostuje v profesionálnych divadlách (ND Praha, SND, Divadlo Aréna Bratislava, HaDivadlo Brno). Je nositeľkou dvoch ocenení DOSKY a niekoľkých cien Literárneho fondu,

Jana B. Wild, zost. *Shakespeare medzi Veľkým treskom a South Parkom*. Bratislava: Európa 2019 v spolupráci s VŠMU. Počet strán 256. Počet spoluautorov: 24 (SK, CZ, HU, PL, UK, F, BG, RO, KAZ). ISBN 978-80-89666-70-6.

O autoroch

festivalu Nová dráma/New Drama či Nadácie Tatra banky. So svojimi inscenáciami hosťovala na zahraničných festivaloch (USA, Rusko, Taliansko, Nemecko, Poľsko, Južná Kórea, Rakúsko, Česká republika, Slovinsko, Maďarsko, Chorvátsko, Arménsko). Zúčastnila sa na niekoľkých medzinárodných site specific projektoch (TransForma 2009, Thalia Theater Halle) a umeleckých rezidenciách (Grotowského inštitút vo Vroclavi, Le Tas de Sable – Ches Panses Vertes v Amiens, bola štipendistkou Berliner Theatertreffen (2011), Viedla semináre o tanečnom divadle na VŠMU (2012 – 2013).

24

Daniel Majling po ukončení VŠMU pracoval ako dramaturg v Divadle Andreja Bagara v Nitre. Po desiatich rokoch prešiel na rovnaký post do SND. Je autorom alebo spoluautorom viacerých dramatisácií; pod názvom *Ucpanej systém* adaptoval Welshove poviedky pre Dejvické divadlo v Prahe a pre SND zdramatizoval román Jonathana Littella *Láskavé bohyně*. Vydal komiks *Rudo* (2015) a poviedkovú knihu *Ruzká klasika* (2017).

Register

A

Abdumomunov, T. · 109
Adams, Tim · 82
Aischylos · 98
Aldridge, Ira · 31, 239
Alföldi, Róbert · 94
Ambros, Vladimír · 113
Anikst, Alexander · 65
Apáti, Miklós · 75
Aristarchos · 17
Aristoteles · 17, 19
Arnold, John · 88
Arrianos · 23
Artaud, Antonin · 210, 238
Asimov, Isaac · 28
Assay, Michelle · 163, 167
Assio, Jaque · 40
Auezov, M. · 107
Avramov, Rumén · 40, 47

B

Bacon, Francis · 15, 23, 80
Bachtin, Michail Michajlovič · 231, 233
Baines, Richard · 58
Balák, Karel · 240
Balek, Vladimír · 9-23, 236
Balkay, Géza · 74
Ball, Robert Hamilton · 167
Ballek, Rastislav · 77, 78, 79, 203, 207, 208
Banu, Georges · 89
Barba, Eugenio · 85

Barč-Ivan, Július · 240
Bárdiová, Marianna · 154
Bartoshevitch, Alexej · *pozri Bartoševič, Alexej*
Bartoševič, Alexej · 164, 166, 167
Bassermann, Albert · 40
Battistini, Fabio · 207, 208
Baudissin, Wolf von · 100
Baune, J. · 192, 193
Beale, Simon Russel · 82
Beckerle, Adolf-Heinz · 39
Beckett, Samuel · 210
Bednárík, Jozef · 145
Belinskij, Vissarion Grigorievič · 65
Benjamin, Walter · 212, 213
Benson, Robert Hugh · 242
Beresancovová, Tatiana · 165
Bergson, Henri · 233
Beysade, Michelle · 23
Bigot, Georges · 88
Blok, Alexander · 162
Blumenfeld, Odette · 50, 66
Boal, Augusto · 80, 242
Bocsárdi, László · 73
Bodnár, Norbert · 77
Bogácsi, Erzsébet · 73, 75
Boitani, Piero · 75
Bolgar, Nadja · 42
Bonaparte, Napoleon · *pozri Napoleon Bonaparte*
Bonnell, Andrew G. · 33, 34, 47
Boor, Ján · 140