

# RYBA VZKRIESILA

## SEBAVEDOMIE



Spišskonovoveskí hviezdoslavovci konečne vychutnali atmosféru októbrovej martinskej Scénickej žatvy 2001. Prerušili dlhotrvajúce obdobie deprimujúceho divadelníckeho pôstu, v ktorom sa ich ochotnícke ambície spravidla končili na regionálnych festivaloch. Tohtoročný postup súboru Hviezdoslav pri MKC Spišská Nová Ves cez sito súťažných prehliadok vyvrcholil historickým triumfom, aký dejiny tohto ansámblu nepamätajú. Radikálne upravená Kohlhaaseho – Zimmerovej tragifraška *Ryba* pre štyroch, ovenčená hlavnou cenou, sa pritom paradoxne vymyká z dlhoročnej, ustálenej kmeňovo-súborovej dramaturgie, inscenačnej, poetickej línie podriadenej psychologickému realizmu, inklinujúcej skôr k tradicionalizmu než k doktorému postmodernistickému smeru. Vznikla ako ovocie symbiotického, spontánneho skĺbenia ochotníkov z Hviezdoslava a pracovníkov Spišského divadla, a to nebýva v súčasnom napätom, bárs občasnom zazeraní amatérov na profesionálov (čo však rovnako platí i v obrátenom garde) každodenným úkazom.

Nielen čerstvé reminiscencie na festivalové dni v srdci Turca, genéza zrodu inscenácie, ale i divadelné ochotníčenie, jeho perspektívy, úskalia boli témy dialógu s režisérom Petrom CIBULOM i s jeho úspešnými hereckými zverencami: Magdou LIPTÁKOVOU, Evou KOPPEROVOU, Zuzanou LEIBITZEROVOU a Milanom REVAJOM.

Napospol predstavujete, azda len s malou výnimkou – Magdou Liptákovou – nové generačné zoskupenie v súbore Hviezdoslav. Spája vás viacero osobitných znakov, spomedzi ktorých však vyniká občiansko-profesijná prepojenosť na divadlo, divadelníčenie. Môžbyť práve preto dokážete v hlbšej, detailnejšej retrospektíve zhodnotiť zmysel účinkovania, zreteľné i skrytejšie významy martinského úspechu.

**EVA KOPPEROVÁ:** S divadlom ma spája skutočne veľmi blízke, dlhodobé, silné puto. Niekoľko rokov som pôsobila v činohre Spišského divadla. Hoci ma okolnosti prinútili zmeniť pracovnú orientáciu, divadlo v podobe lákajúceho fenoménu kladím na popredné miesto svojich aktivít aj priorit. Už samotná festivalová atmosféra tohtoročnej Scénickej žatvy bola dostatočným zadosťučinením za všetku námahu, večery strávené na čítačkách, skúškach.

Náš úspech právom posilnil sebavedomie súboru v rozumnnej miere. Zámerne vravím súboru, pretože hlavná cena zo Scénickej žatvy 2001 aj predchádzajúce úspechy, to všetko nemôže byť len zásluha nás piatich, prizvaných do redakčného diskusného kruhu. O Rybe pre štyroch by určite mohli zo svojho zorného uhla hovoriť ďalší tvorcovia, ktorí nespravodlivo ostávajú v zákulisí, nevyhrievajú sa na výslň úspechov, neosvetľujú ich svetlá rámp. Osvetľovač Jozef Nalevanko, zvukár Rudolf Baluch, kostymérka a vizážistka Agáta Morihlatková.

**MAGDA LIPTÁKOVÁ:** Eva spomína kolegov, ktorí sú kmeňovými zamestnancami Spišského divadla, vypomáhali nám externe nielen prakticky, ale i skúsenosťami, radou. Úprimne ďakujem kolegom z profesionalizovaného štátneho novoveského divadla za sympatickú ústretovosť, veľkorysosť, s akou nám vytvárali optimálny časopriestor na prípravu inscenácie. Ochotníci vždy prekonávajú každodenné trampoty ľahšie, keď nájdu pochopenie inštitúcie, ktorá im poskytuje priestor, technický servis a podporuje svojich zamestnancov v spolupráci s amatérskym súborom. Našou účasťou v Martine vyvrcholila jedna etapa príjemnej, i keď nie ľahkej práce. Fantastickú atmosféru prehliadky, komunikačný most, čo vznikol počas predstavenia *Ryby*..., si cením tak vysoko ako cenu pre náš súbor. Divadlu sa otvára nový priestor určite aj preto, lebo politici už nemajú národu čo povedať!



Eva Kopperová, Magda Liptáková, Zuzana Leibitzerová a Peter Cibula

**ZUZANA LEIBITZEROVÁ:** V tejto inscenácii som sa druhý raz v živote dostala k javiskovej postave. Spočiatku som ani nevedela, či režisér so mnou seriózne ráta. S hviezdoslavovcami som debutovala v Bukovčanovom Takmer božskom omyle, režíroval ho herec Spišského divadla Albin Medúz. Táto práca ma oslovila, rolu Klementíny v Rybe pre štyroch som prijala ako výzvu...

Vaše aktivity sú dosť rozkošatené: programová hlásateľka regionálnej TV Reduta, členka ochotníckeho súboru, okúsili ste i dráhu modelky, dozaista by ste sa nestratili ani v spevohernom žánri. Akú pozíciu má v tomto rebríčku divadlo?

Pracujem v Spišskom divadle na poste sekretárky a personalistky. Už tento fakt výrazne predurčuje môj vzťah k divadlu. Každá životná skúsenosť môže človeku osožiť, ak z nej vie vyťažiť a využívať správne hodnoty. Momentálne – a nielen pre jedinečné martinské zážitky – preferujem náš súbor. Divadlo sa nedá porovnávať s modelingom; i keď minimum pohybových, krokových variácií sa dá z móla prevziať do hereckej výbavy, stále ide o silno relativizovanú, vzdialenú súvislosť.

Po dlhých – predĺžených, vari až kruto neúrodných rokoch vstúpil spišskonovoveský Hviezdoslav veľmi razantne do slovenských súradníc i aktuálneho diania, života, smerovania ochotníckeho divadla. S logickou dávkou zvýšenej popularity začínajú vznikať legendy, chýry, zákulisné klebietky. Ryba pre štyroch bola vraj titulom navyše, partizánčinou, „babským kapricom“, ktorý najprv nikto nebral vážne a ktorého zaradenie do dramaturgického plánu súboru si musela skupinka prívzrencov priam vyzdorovať...

**MAGDA LIPTÁKOVÁ:** Povedzme, že sa tejto hre neprikladal kľúčový význam, že skutočne vznikala ako mimorepertoárová iniciatíva. Ale nemuseli sme ju pretláčať v nejakých dramatických konfliktach s kolegami. Na začiatku bola spontánna spriaznenosť troch členiek. Oslovili sme Petra Cibulu, herca Spišského divadla, či by sa nás režisérsky neujal. Vtedy som mala pekný herecký part v Starej dobrej kapele, určite som zo všetkého najmenej potrebovala „prepašovať“ do dramaturgie ďalší titul. Skôr som sa trápila, či zvládnem dve úlohy; zachránila ma Ľuba Cehlárová, s ktorou alternujem postavu v nádhornej Hubačovej inscenácii. Text Ryby... sa mi pozdával pre tragikomický nadhľad, pre odľahčenosť od zložitých psychologických konštrukcií. Už na čítačkách bolo veselo, medzi mladšími kolegami som sa cítila doslova sviežo. S prvým úspechom na trebišovskej krajskej prehliadke sa začali v dobrom slova zmysle meniť vnútrošuborové postoje k našej práci. Na začiatku sme si vyskúšali aj kulisácku robotu pri stavbe scény, ale potom nám začali pomáhať kolegovia, hoci neboli obsadení, neparticipovali na zrode Ryby... od začiatku.

**EVA KOPPEROVÁ:** Po prvom výklade začal režisér text škrtat tak, že sme jeho definitívnu úpravu nevedeli ani porovnať s originálom. V každej ženskej cieľavedomosti býva štipka rozmaru či „partizánčiny“. Rybu sme – najmä v prvých fázach – vôbec nevnímali ako „veľavýznamný umelecký počin“. Motivovala, inšpirovala nás túžba našťudovať dramatický text blížiaci sa ku konverzačke. Naše ambície boli relatívne skromné: zvládnuť inscenáciu v únosných finančných reláciách, schutiť si zahrať, uchádzať sa o priazeň publika. Nekalkulovali sme s festivalovými oceneniami, s postupmi na jednotlivé prehliadky vyspelých ochotníckych telies.

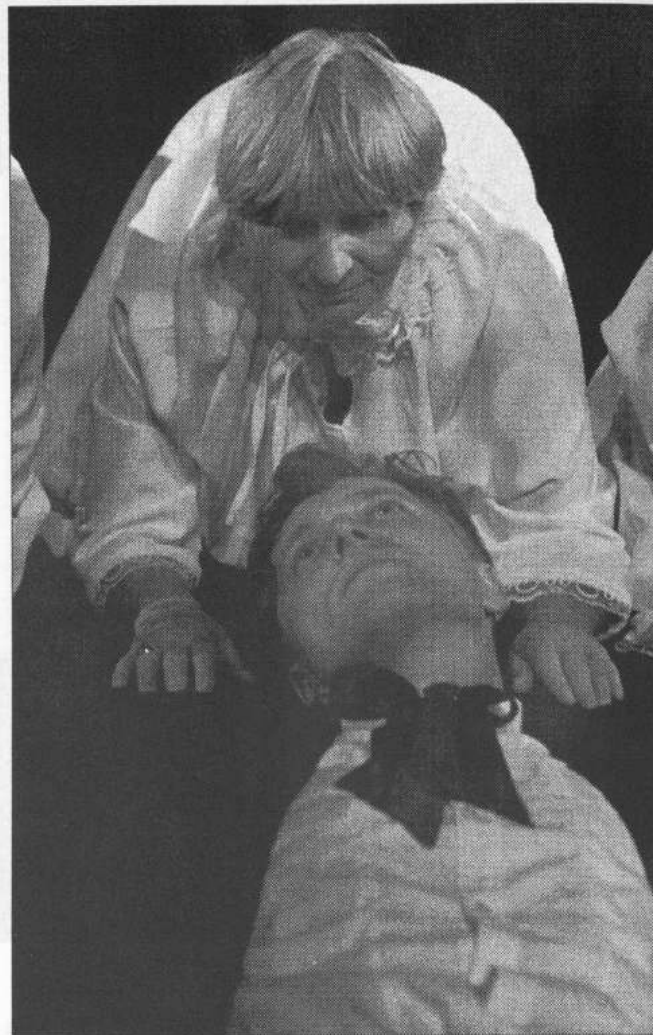
**MILAN REVAJ:** Do prác na Rybe... som vstupoval ešte ako člen činohry Spišského divadla, v ktorom som sa nijako, ale vonkoncom nijako nemohol sťažovať na nedostatok umeleckých príležitostí; veď

vo februári mi hosťujúci režisér Tomáš Svoboda zveril krásnu rolu Scapina v Molièrovej komédii. Vôbec som nekalkuloval s nejakým „obrazoboreckým“ efektom môjho účinkovania s hviezdoslavovcami. Páčila sa mi partia, chuť do roboty, vyslovene pohodová, príjemná atmosféra od prvej čítačky. Konvenovalo mi tiež komorné zloženie inscenačného tímu, pretože v menšom kolektíve sa ľudia skôr dorozumejú, nedochádza ku komunikačným šumom, skratom, stresujúcim nedorozumeniam. Malo to dosť spoločné s prácou štúdiového divadelného typu a na tej som si odjakživa vedel zgnuštnúť.

**PETER CIBULA:** Doposiaľ som dostával režisérske príležitosti skôr v detskom divadle, medzi dospelými som sa etabloval ako herec. Ryba... pre mňa znamenala prvú režisérsku príležitosť pracovať s dospelými ochotníkmi. Od toho sa odvíjali aj ciele, aspirácie, túžby. Určite som nechcel robiť typickú, laboratórne naprojektovanú, ba prešpekulovanú „festivalovku“. Pozdávala sa mi typologická predurčenosť herečiek, usiloval som sa prispôbiť textovú predlohu tomuto zreteľnému fenoménu. V kútiku duše som sa trošilinku obával, či sa môj radikalizmus v rovine úpravy Kohlhaaseho – Zimmerovej predlohy náhodou neprenesie do práce s hercom v priestore. Musel som trvať na niektorých svojich postupoch a riešeníach, no súbežne nechávať účinkujúcim dosť miesta na ich vlastnú sebarealizáciu a dotvorenie spoločného zámeru. Samotný vývin inscenácie, ohlasy v hľadisku, ale taktiež od kritikov, teatrologov dokazujú proporcionálnu podielu nás všetkých na úspešnosti Ryby. Nemôžem neupozorniť na pozoruhodný herecký potenciál troch dám a komorníka; taká kvalita sa v ochotníckom súbore nenaakumuluje každý deň. Vynikajúco sa mi pracovalo i s kolegami v zákulisí, vytvorili sme zohratý tím a pribúdajúce úspechy nás ešte viac stmelovali. Súdržnosť nachádzala patričný odraz v kvalite. Neprežením, ak poviem: predstavenie v Martine bolo o 30 percent lepšie než na júnovej XXXI. Divadelnej Spišskej Novej Vsi.

Rybu pre štyroch napriek náhodnej genéze už nemožno vnímať marginálne. Plynúci čas, konfrontácie opusu pred zrakmi ochotníckej pospolitosti, pred publikom (zväčša festivalovým), pred hodnotiacimi grémiami logicky núti k úvahe, či práve táto inscenácia nenaznačuje ďalšie možné smerovanie aspoň časti súboru Hviezdoslav. A dopovedzte: trúfli by ste si reprezentovať vyprofilovanú alternatívnu podmnožinu v homogénnom ansámblí?

**PETER CIBULA:** Nevinné slovička „partizánčina“, „vynútenosť skrz dámsky rozmar, kapric“ v sebe skrývajú pazúrnik sváru alebo prinajmenšom nedorozumenia. Isteže sa Ryba... zdanlivo anarchisticky vymkla zo zaužívaných súradníc a stereotypov dlhoročného smerovania súboru. Nemožno sa čudovať, keď nás úspech posmelí, vyburcuje k ďalším tvorivým predstavám, zámerom. Bolo by vari hriechom kontinuálne, čínorodo nadviazať na všetky pozítiva (pretože ani v úspešnej Rybe sme sa pochybeniam nevyhli) našej prvotiny? To predsa nemusí smerovať „proti niečomu“, ba naopak; pri rozumnom postupe sa môže práve rôznorodosť skoncentrovať do spoločného úsilia „za niečo“. Najkompetentnejší predstaviteľ zriaďovateľa súboru Hviezdoslav, riaditeľ Mestského kultúrneho centra v Spišskej Novej Vsi Ing. Emil Labaj, už dlhší čas so mnou diskutuje o spôsobe oživotvorenia Snaživého divadla, ktoré pred niekoľkými rokmi naznačilo slubné vyhladky, no priskoro sa rozpadlo. Ak sa mestská príspevková organizácia v terajších krutých ekonomických podmienkach rozhodne rozšíriť divadelnú základňu o generačnú omladinu, nemožno vedenie tejto samosprávnej inštitúcie obviňovať z rozbíjajúceho existujúceho ansámblu s dlhoročnou tradíciou. Mali by sme ďakovať osudu za to, že Spišská Nová Ves ako jedno z mála slovenských miest chce



Magda Liptáková a Peter Cibula

svoje divadelnícke zázemie rozširovať, a nie okliešťovať pod knutou ekonomickej reštrikcie. Koľko talentovaných ochotníckych súborov zaniklo pre finančnú podvyživenosť, totálne ingnorantstvo samosprávnych úradov, zastupiteľstiev?

**ZUZANA LEIBITZEROVÁ:** S Rybou... sme sa predstavili v Trebišove, v Novom Meste, v Martine. V Spišskej Novej Vsi sme ju odohrali trikrát, z toho jedno predstavenie bolo premiérové, jedno súťažné v rámci júnového festivalu a raz sme tunajšiemu obecnstvu ponúkli reprízu. Vedenie Spišského divadla neurčuje, akú inscenáciu si do plánu predstavení na jeho scéne zaradíme, necháva nám absolútnu voľnosť, to môžem tvrdiť zodpovedne i kompetentne. Rovnako však viem, ako zložito sa koordinujú termíny a podmienky v profesionálnom súbore, kde sú herci viazaní zmluvami. Čo potom ochotníci? Preto ma úspech Ryby vnútorne teší, avšak jej ďalší osud ma naplňa istým smútkom. Práve teraz by sa inscenácia preosiata kritickými analýzami a – prečo nepriznať – ovenčená peknými vavrínmi dala zhodnotiť aj marketingovo, v domácom prostredí.

**EVA KOPPEROVÁ:** Hovorím za seba, nevnučujem svoj názor spoludiskutujúcim: Ryba pre štyroch predstavuje štartovací mostík do iného dramaturgického smerovania. Či sa po ceste odlišnosti vydá skupinka, alebo či k sebe pritiahne ďalších členov súboru, to nemožno nalinkovať. Také pohyby musia vykvasiť, dozrieť vo vnútri kolektívu v procesoch raz búrlivejších, inokedy pokojnejších. Rozhodujúci býva výsledok – ochotnícke divadelné predstavenie. Pokiaľ chce amatérsky súbor napredovať, nesmie sa nechať sputnať tradíciou, musí zdravo riskovať, voliť žánre nové, nepoznané, prípadne známe, ale invenčne zvládnuté. Osobne som presved-

čená, že by napríklad rozprávka nesmierne osviežila našu vnútornú mikroklimu. Doteraz som si v súkromí aj v zamestnaní vždy vedela zosúladiť čas, režim tak, aby som vyčleňovala divadlu jednoznačnú prioritu. Scénická žatva moje odhodlanie znásobuje. Pokiaľ však chceme Rybu... udržať v repertoári a v takej kvalite, v akej ju máme teraz, monotónne skúšky pred ponúrym, mlklym parterom nič neriešia. Už pre istý spoločenský bontón by sa patri-lo ponúknuť inscenáciu, o ktorej sa nemálo popisalo, pohovorilo na rôznych úrovniach i v rozličných kruhoch, spoluobčanom z nášho „Igluva“. Keď nie, rozlúčme sa s ňou predčasne a podme do ďalšej roboty, do novej inscenácie!

**MAGDA LIPTÁKOVÁ:** Účinkovanie na tohtoročnej Scénickej žatve malo pre mňa osobitý vnútorný rozmer aj význam. V báječnom zoskupení mladých kolegov som absolvovala svoju derniéru dlhoročnej kariéry ochotníckej herečky. Úprimne závidím Evičke jej možnosti zladenia povinností v zamestnaní, v rodine s krásnou ochotníckou misiou. Moje pozície v profesionálnom uplatnení sú však oveľa nekompromisnejšie vyhotené. Práca vo finančnej inštitúcii pohlcuje čoraz viac času i nevyhnutnej koncentrácie. Nechcem klamať samu seba a tobôž nie skvelých hviezdoslavovcov; realistické zváženie všetkých okolností ma núti na niekoľko rokov prerušiť aktívne účinkovanie. O šanci vrátiť sa si nerobím prílišné ilúzie. Budem vo veku, keď umelecká príležitosť býva pre herečku mimoriadne vzácnym artiklom... Ryba pre štyroch nemohla medzi nami, v súbore, nezarezonovať. Bolo by predčasné hovoriť, či zásadne zmení dramaturgiu celého súboru. Každopádne nadobudla podobu nezanedbateľnej, ak nie rovno prelomovej udalosti. Dosť sme sa načakali na povzbudzujúci úspech, na vskutku pekné celoslovenské ocenenie našej práce. Verejnosť vníma inscenáciu pod hlavičkou súboru Hviezdoslav. Určite by mala čo povedať spišskonovoveskému obecnstvu a teraz prichádza veľmi vhodný čas na jej prezentáciu pred domácim auditióriom.

**MILAN REVAJ:** Rád spolupracujem s každým, kto divadlu rozumie, má o jeho napredovanie úprimný záujem, a nie je až také podstatné, či je dotýčaný umelec v slobodnom povolaní, profesionál so zmluvou v kamennom divadle, alebo talentovaný ochotník. V Rybe pre štyroch som si zahral s chuťou, s potešením. Veril som Petrovi Cibulovi, hoci režíroval prvý titul s dospelými účinkujúcimi. Do mája tohto roku som bol v Spišskom divadle, potom som si založil umeleckú agentúru. Poznám spišskonovoveského diváka z rôznych uhlov pohľadu. Tradíciu si váži, ale žiada divadlo nové vo výraze i v myšlienke. Predstavenie divadla Astorka Obchod na korze v novoveskom Dome kultúry jednoznačne potvrdilo orientáciu publika na náročné inscenácie. Hereckého nervu sa človek nezbavuje ani ľahko, ani rýchlo, ale sotva by som si trúfol nadviazať na veľmi peknú robotu i hodnotnú umeleckú príležitosť, akej sa mi dostalo v Rybe. Agentúrne produkcie, marketingové aktivity s nimi súvisiace a z nich vyplývajúce si vydobyjú svoju dominantnu. Nezáleží na tom, či zmena dramaturgie súboru Hviezdoslav sa udeje pod vplyvom našej inscenácie. Jednorazová zmena nemusí vôbec nič riešiť, nič prinášať. Skôr sa prihovám za dramaturgiu pestrú, variabilnú. Nemožno sa roky stereotypne pridŕžovať unifikovaného štýlu a zotrvačne sa uisťovať v iluzórnom sebaklame: „...toto náš divák potrebuje, toto si žiada...“ To je totiž najistejšia cesta, ako verné publikum stratiť.

Z podstaty sa dlho žiť nedá. Ryba pre štyroch môže istý čas pobudnúť v repertoári, ale ambície sformovaného, ľudsky aj divadelne zharmonizovaného inscenačného tímu smerujú k ďalšej textovej predlohe, k Tolstého Anne Kareninovej, ktorú zdramatizoval Peter Cibula a mal by túto adaptáciu klasického románu opäť režírovať. Mohli by sme polemizovať, či spojenie dramatik – režisér nebude príliš riskant-

né, či sa dá zo všeobecne známeho románu vyabstrahovať esteticky hodnotná, divácky atraktívna esencia divadelného zážitku, divadelníckej udalosti. Či sa Tolstoj nezaradí medzi konjunkturalne uvádzaných klasikov ruskej proveniencie, či len naratívne nerozšíri plejádu raz lepších, inokedy slabších dramatických diel Čechova, Gogola, Ostrovského v slovenských profesionálnych aj ochotníckych činoherných ansámblach...

**PETER CIBULA:** Vlastnú verziu dramatizácie Tolstého románu som ešte len ponúkol na prvú predstavovaciu čítačku, na zoznámenie sa s textom. Prozaická predloha ma zaujala majstrovským sklbením príbehu s bohatými emóciami postáv, a to by som chcel preniesť na javisko. Dejovo-pocitové divadlo nestráca svoju príťažlivosť ani v konfrontáciách s afabulačnými, dekompozičnými a inými súčasnými postmodernistickými štýlmi. Vychádzam, rovnako ako pri Rybe..., z typológie hercov, ktorých by som do inscenácie chcel zaangažovať, a rátam s nimi. Zorientovanosť v presonáliách ma pozitívne ovplyvňovala pri úprave textu. Hlavnú rolu chcem zveriť Zuzane Leibitzerovej, ktorá už počas orientačných čítaní prvej dramatickej verzie v mnohom potvrdila moje predpoklady, očakávania. Pokiaľ sa väčšina v súbore Hviezdoslav rozhodne pre inú divadelnú hru, celkom reálne možno uvažovať o naštudovaní a uvedení dramatizácie Anny Kareninovej pod hlavičkou Snaživého divadla. Jestvuje niekoľko riešení inštitucionalizovania tohto projektu.

**ZUZANA LEIBITZEROVÁ:** Ponuka ma mimoriadne príjemne prekvapila, skoro až zaskočila. Tolstého román považujem za nadčasové dielo zlatého fondu svetovej literárnej klasiky. Aj v ére počítačov, virtuálnej komunikácie si divadelná podoba Anny Kareninovej svojho diváka určite nájde.

**EVA KOPPEROVÁ:** Z prvých skúšok mám skvelý pocit. Zuzke sadla hlavná postava ideálne, ťažko by režisér našiel vhodnejšiu predstaviteľku. Anna Kareninová je, pochopiteľne, opäť blízka nášmu „babskému trojlístku“. Verím totiž, že s Magdou Liptákovou naďalej zostaneme v priateľskom kontakte. Inscenácia hry na motívy kultového románu Leva Nikolajeviča Tolstého však svojím etosom, kritickými filozoficko-spoločenskými reflexiami zďaleka nemusí oslovovať výlučne nežnejšiu časť ľudstva.

**MAGDA LIPTÁKOVÁ:** Výber sa mi pozdáva, divadlo by práve dnes nemalo rezignovať na mnohoročné zobrazovanie ušľachtilých emócií, vzťahov, vrátane dramatických peripetií z nich vyplývajúcich. Anna Kareninová ako téma môže v zdramatizovanej forme priniesť na scénu kultivovaný príbeh, ktorý má svoje poslanstvo, postavy v ňom sa dajú stvárniť nielen typovo, ale i s charakterovou hĺbkou.

**MILAN REVAJ:** Ak sa klasika urobí moderne, príťažlivo, sviežo, no nie samoúčelne, také dielo si zaručene nájde a získa publikum. Najše, postava, tragický osud Anny Kareninovej sa na slovenské javiská nedostáva až tak notoricky často, aby sa obecnstvu zuno-val. Páči sa mi „neúcta“ mojich priateľov voči inscenačným tradíciám. Ide však o novátorstvo prezentované v hraniciach rozumnej dostatočnosti. Stáva sa totiž, že autori, dramatikovia zachádzajú do extrémov a modernizujú inscenáciu tak divoko, že sa vo výslednom produkte, vo svojom vlastnom diele, sami orientujú s obrovskými problémami. Nevedno, koho má taká moderna non plus ultra oslovíť... Ťažko predpovedať osud inscenácie v jej zárodočnom štádiu. Intuitívne však Petrovi Cibulovi opäť dôverujem. Na dramatizáciu Anny Kareninovej by žiaden súbor nemal umelecky prerobiť. Prípadnú ponuku na herecké účinkovanie by som musel s najväčšou pravdepodobnosťou i s ťažkým srdcom odmietnuť.

Jozef LAPŠANSKÝ  
foto: J. Šišovský

# INTELIGENTNÁ TRAGIFRAŠKA

S

## HOROROVÝM NÁDYCHOM

Divadelnú hru W. Kohlhaaseho – R. Zimmerovej *Ryba pre štyroch* nemožno pokladať za nejaké mimoriadne „dramatické víťazstvo“. Komorná tragigroteska s kriminálnou zápletkou síce v minulosti cestovala po mnohých profesionálnych aj ochotníckych slovenských scénach, ale časový odstup len zvýraznil slabiny textu, najmä v konfrontácii s modernou súčasnou psychologickou drámou. V čase svojho zrodu *Ryba pre štyroch* tiež aspirovala na demaskovanie, pranierovanie spoločenských aj individuálnych mravných rozporov ľudského ega, chcela nastoľovať existencialistickú polemiku o absurdnosti bytia... Lenže v súčasných spoločenských, politických, sociokultúrnych pomeroch i kontextoch, v dobe lacnej odvahy a značne predraženého rozumu, keď dramatici nemusia písať a mať pri tom na zreteli čínsku múdrosť: „Ak hovoríš pravdu, máj jednu nohu v strmeni“, sa na prvý pohľad môže každé dnešné uvedenie Kohlhaaseho – Zimmerovej *Ryby pre štyroch* skončiť jedine zákonitou umeleckou prehrou.

Divadelný súbor Hviezdoslav pri MKC Spišská Nová Ves načrtnuté pesimistické prognózy vyvrátil. Naštudoval práve túto „rizikovú“ hru, úspešne brázdí súťažné podujatia, od víťazstva na trebišovskej krajskej prehliadke, cez laureátstvo na festivale Aničky Jurkovičovej a napokon postúpil na Scénickú žatvu 2001 z tohtoročnej XXXI. Divadelnej Spišskej Novej Vsi.

Režisér a dramaturg Peter Cibula – s jemu príslovečným „neúčtívnym“ rebelantstvom a vzdorom – zavčas odhodil rešpekt voči textovej pôvodine, radikálne zoškrtnal všetok slovný balast, sústredil sa na vnútornú dynamiku scénicko-dramatických akcií. Zvolil šťastné výtvarné riešenie. Jednoduchý čierno-biely kostýmový kontrast a univerzálne zakomponovaný viacvýznamovo fungujúci praktikábel dodávali inscenácii vkusnú apartnosť, zvýrazňovali inteligentne skonštruovanú, nadľahčenú „hororovú“ tajuplnosť príbehu. V zhutnení „uvraveného“ textového originálu si Cibula počínal nadmieru zdatne, no k premyslene dávkovanému temporytmu režisérovi výdatne, ba v rozhodujúcej miere pomohlo kvarteto účinkujúcich (veď rozhodujúcim motívom neplánovaného zaradenia *Ryby pre štyroch* do repertoáru spišskovovoveských hviezdoslavovcov bola práve „babská“ ambícia naštudovať a uviesť text ponúkajúci dostatočne veľkorysý umelecký časopriestor predovšetkým nežnejšej časti ochotníckeho ansámbľu).

Magda Liptáková v úlohe Šarloty Heckendorferovej striedala pestrý arzenál (zvláštne zafarbený, príjemný hlas, presné gesto, detailne prepracovaná mimika) na zobrazenie zostarutej dámy, ktorej však ani neúprosne plynúce roky neubrali pôvabnú noblesu. Svoj vzťah k sluhovi Rudolfovi vníma, hodnotí s nonšalantným nadhľadom, lenže v pravej chvíli, v trpkosladkých mimikrách, priznáva silu, hĺbku, vrúcnosť svojich citov paradoxne zasúbených s ponížujúcou spoločenskou hierarchickou nerovnosťou milostnej avantúry.

Eva Kopperová v postave Cecílie uvážlivo využila oscilovanie nálad, vrtochov, ženy v strednom veku; zďaleka ešte neodsúdená na „odpis“ si však až príliš dobre uvedomuje unikajúce životné príležitosti. Vonkajškovú typizáciu temperamentnej, spontánne sa odávajúcej, seabavedomej a pritom ľahko zraniteľnej i manipulova-

telnej komorníkovej milienky zvládla presne. Na rozdiel od výkonov v predchádzajúcich inscenáciách tentoraz vedela optimálne stlmiť svoju prirodzenú expresívnosť, stiahla sa viac „do seba“, starostlivejšie zvažovala textové významy.

Zuzane Leibitzerovej zveril režisér rolu najmladšej Klementíny. Herečka podmanivého zjavu, výnimočných muzikálnych dispozícií sa bez väčších problémov vysporiadala s dramatickým rozpätím postavy, začínajúcim sa kdesi pri „svätej, naivnej prostote“ a kulminujúcim v prešibaných kalkuláciách. Z. Leibitzerová vie svoju prirodzenú osobnosťnú i umeleckú inteligenciu umocniť pôsobivosťou, decentnou koketériou, grációznou pohybovou kultúrou na javisku. V role Klementíny s ľahučkým espiritom konštruuje „nevinnú lásky hru“ osudnú nielen pre Rudolfa, ale i pre ňu samotnú. Milan Revaj (do 30. apríla t. r. člen súboru Spišského divadla – v súčasnosti sa už naplno venuje vlastnej umeleckej agentúre) si v *Rybe pre štyroch* zahostoval a potvrdil vzostupný trend svojho herectva (hlavná postava v Scapinových šibalstvách odpremiérovanej v Spišskom divadle 16. februára 2001). Revajov Rudolf dodáva dramatickej architektúre *Ryby pre štyroch* patričnú tajuplnosť, rozširuje fabulačne i sujetovo útlý príbeh precízne vypracovanými komorníkovými výstupmi muža s kamennou tvárou.

Treba oceniť aj vysokú kultúru reči účinkujúcej štvorice. Starostlivé, no nepreexponované artikulovanie, významová kadencia očistená od tradičných ochotníckych zlovykov (gramatické „spievanie“, chaotické narábanie s pauzou), a veľmi solídne zvládnutý temporytmus – všetko to znesie najprísnejšie kritériá. M. Liptáková, E. Kopperová, Z. Leibitzerová utrafilí žiaduci štýl aj proporcie pravdivého, kultivovaného herectva bez afektov, presvedčivo stvárnil i tri typologicky odlišné ženské protagonistky.

Nekompromisnosť upravovateľa predlohy P. Cibulu vyústila do sviežej interpretácie grotesknej tragifrašky, ibaže prvotnú rozvládnosť Kohlhaaseho – Zimmerovej textu nemohli odstrániť ani najdômyselnejšie dramaturgické a režisérske praktické finesy. Inovačné postupy vtiesnili *Rybu pre štyroch* do prítomného, priam geometricky naprojektovaného korzetu sťahovaného nevelmi originálnou detektívnou či kriminálnou zápletkou inscenácie. Mizanscénické variácie začínajú v záverečnej tretine predstavenia vyvolávať kontraproductívny efekt monotónnosti. Redundantné motívy, ktoré akcentujú tri odhalenia ziskuchtivosti vzťahu sluhu k svojim paniam, strácajú svoju naznačenú (spočiatku i fungujúcu) cyklickú gradovanosť. Fenomén tajupľnej neistoty s „hororovým“ koloritom vo finále neprináša šokujúcu, patrične razantnú katarziu, ale v podstate len potvrdzuje verziu, ktorú publikum tuší z významových kontextov sledovaného deja; Rudolf skonáva, vinu za jeho smrť z troch sestier nik nezmyje...

Odvážne škrtky môžu dodať pôvodnej autorskej verzii žiaducu koncíznosť a spád, no samy osebe neprinášajú do námety a dialógov nový, hodnotnejší, funkčne estetizujúci literárny rozmer. Mohlo sa prinajmenšom pouvažovať nad dramaturgickým rozšírením samotnej zápletky, ktorá neprekračovala v osnovnom príbehu súradnice súdnickárskych historiek. Režisér P. Cibula intuitívne tuší potrebu zakomponovať fenomén absurdnosti do svojej koncepcie a vonkajškovo, vizuálnymi ozvláštneniami, vniesol do hry určitú



Zuzana Leibitzerová a Peter Cibula

dávku mystifikujúcej hyperboly. No nevysporiadal sa úplne s prvotným, značne schematickým typovým vykreslením postáv, keď každej očividne chýbal priestor na autentické vytváranie dramatických, divadelných, umeleckých charakterov. Invencia nie vždy prekoná objektívne dané limity vyplývajúce zo samotného fundamentu dramatického textu...

V približných motivických a typologických kontúrach sa síce Kohlhaase s Zimmerovou dopracovali k zásadným problémom egoizmu, odcudzenia, straty elementárnej duševnej citlivosti, takej prepotrebnej na uvedenie si prostuckého, krehkého, efemérneho šťastia. Ibaže z prvotného autorského zámeru sa do celostného dramatického profilu *Ryby pre štyroch* dostali len torzovité fragmenty. Komorníková tragédia sa dá vykladať mnohorako: od krutého dôsledku nepochopiteľnej ženskej frivolnosti až po chladnokrvne naplánované, hrôzostrašne dokonalé i dokonané dielo troch beští schovaných za pôvabnými tváričkami malomeštiackych paničiek. Nič nebráni v ďalšom (možnom) rozvíjaní finálneho obrazu, trebárs faktického Rudolfovho vyslobodenia, v ktorom samotný odchod do večnosti nemusí byť vôbec rozhodujúci. Podľa biblického: „Keď však toto porušiteľné oblečie si neporušiteľnosť a toto smrteľné oblečie si nesmrteľnosť, vtedy sa splní napísané: kdeže je, smrť, tvoje víťazstvo? Kdeže sú tvoje zbrane?“ (Z 1. listu Pavla Korinťanom, 55,56).

Peter Cibula sa napriek nezanedbateľným autorským skúsenostiam (materská spišskonovoveská scéna mu uviedla *Kráľa harabúrd*, *Poslednú vodníčku rozprávku* a najnovšie *Rozprávky z klobúka uja Andersena*) nedostal nad rovinu remeselne slušne zvládnutej úpravy inscenačného scenára. Pri revitalizovaní archaickej *Ryby pre štyroch* postrádal mladý talentovaný divadelník, zavalený ešte aj režiséorskými povinnosťami, ostrieľané „tretie oko“

skúseného dramaturga – spolupracovníka. Z takejto tandemovej symbiôzy vari mohli vzísť hodnotné, literárno-estetické, vnútorne bohatšie štruktúrované podoby charakterov, vzťahov, konania ženských hrdiniek a sluhu.

Divadelný súbor Hviezdoslav zo Spišskej Novej Vsi si dlhodobo pestuje orientáciu na dramatické tituly s určitou pečatou exkluzivity (Moliérov *Zdravý nemocný*, Bukovčanov *Takmer božský omyl*, Hubačova *Stará dobrá kapela*). Výrazne inklinuje k herectvu vystavanému na dlhodobo forsírovanom psychologickom realizme, ale ten nebýva imúnny voči schematickej popisnosti. Peter Cibula rozčeril ustálenú hladinu, naznačil ďalšiu líniu, možnú perspektívu alternatívneho profilovania ansámbľu. Komorné „štúdiiovky“ sa črtajú v podobe atraktívneho dramaturgického artiklu najmä pre mladšiu generačnú skupinu novoveských ochotníkov. Ak sa trom účinkujúcim dámam a ich sparringpartnerovi podarilo zo spornej predlohy Kohlhaaseho – Zimmerovej vyťažiť pozoruhodnú kvintesciu interesantného herectva, možno vari – so všetkou skromnosťou aj súdnosťou – dúfať v ešte kvalitnejšie výsledky plynúce z hodnotnejších, aktuálnejších, modernejších titulov patriacich do žánru menších dramatických útvarov. Samotná zmena žánru nemusí byť automaticky všespasiteľná, nemusí ani spochybňovať paralelnú a dominantnú orientáciu divadelníkov z metropoly stredného Spiša, ale každopádne môže osviežiť, spestriť vnútrošúborový bionymus, posilniť prirodzené generačné ambície. Retrospektívna bilancia uplynulých hviezdoslavovských sezón naznačuje, že *Ryba pre štyroch* priniesla zdravý a zároveň dravý prievan v maximálne príhodnom okamihu.

Jozef Lapšanský  
foto: J. Šišovský

Ryba pre štyroch W. Kolhaaseho a R. Zimmerovej bola pred rokmi celkom obľúbeným repertoárovým číslom. Komorné obsadenie, nenáročná scénografia, humor (aj ten čierny), trochu štekľivé situácie – hotový recept na divácky úspech. A k tomu trochu toho, čo sa mohlo podobať na absurdnosť či vzdialenú ozvenu príbehov „lordov a ich sluhov“. Slovom, hra, ktorá stojí, leží a beží kdesi tam, kde slávila a slávi úspechy Kesselringova Brooklynská noc. Kedysi sa tomu hovorilo „Kassastück“.

A predsa príbeh troch žien a ich večného sluhu má v sebe čosi, čo vypovedá o mravnom stave človeka, o jeho praktikách v honbe za pôžitkom i majetkom, o túžbach a ambíciách. Režisér súboru Hviezdoslav pri MKC v Spišskej Novej Vsi Peter Cibula veľmi dobre vytyčil práve tento obsah textu – ako jeho upravovateľ a inscenátor. Škrtal rozvláčne i opakujúce sa pasáže, vypudil dobový kolorit a pripravil inscenáciu, ktorá svojím tvarom a štruktúrou je až modelovou situáciou jedného (subalterného a len navonok aj submisívneho) muža a troch žien, sestier žijúcich v bohatom dome, v odľahlej lokalite izolovanej od každodenného ruchu. V tejto izolovanosti našiel aj vizuálny i profilujúci scénický obraz aktérov tohto pitoreskného príbehu. Stôl, ktorý je aj posteľou, pohovkou, možno aj katafalkom (na ktorom leží úprimnosť, ľudskosť, vďačnosť, solidarita a prirodzenosť etc. ako mŕtvola), stoličky a praktikábel opierajúci sa o stôl, vytvárajúci šikminu, po ktorej sa postavy driapu nahor a padajú nadol. V pozadí vysoký stolík so staručkým gramofónom, ktorý iba vizualizuje použitú hudbu. Potom už len ostré biele svetlo vykrajujúce herca – postavu zo zovretia všeobjímajúcej tmy či šera. Komorný priestor pre komorný príbeh, ktorý sa traktuje ako kolotoč či refrén situácií navzájom si veľmi podobných. Servilný sluha slúži, vydiera, sľubuje, spomína... tri sestry s ním komunikujú ako panie domu, jeho milienky i navzájom žiarlivé konkubíny. Klasický model, v ktorom odumrel cit,

a ľudia sa iba používajú. Dodajme bez okolkov, že inscenácia má sugestívnu atmosféru, neobyčajnú koncentrovanosť.

No toto všetko by nefungovalo dosť spoľahlivo, keby inscenácia nemala štyroch dobrých hercov. Hercov, ktorí vedia, čo hrajú a ako majú hrať, ktorí majú zmysel pre variabilitu vzťahov a polôh v záseade stereotypnej situácie. Práve ten vnútorné štruktúrovaný stereotyp ukazuje disponovanosť hercov a režiséra. Niet tu lacnej nadsádzky, nad dolovaním humoru tu stojí mŕtvolnosť vzťahov, ich pitoresknosť až absurdnosť, pritom inscenácia (aj napriek jednoduchosti používaných prostriedkov) diváka neustále prekvapuje a drží ho v napätí.

Tri sestry... najstaršia Šarlota Magdy Liptákovéj, Cecília Evy Kopperovej a najmladšia Klementína Zuzany Leibitzerovej sú solidným hereckým koncertom. Majú mnoho spoločného, ale režisér a aktérky ich obdarili aj dostatkem rozlišovacích znakov. Šarlota má v sebe určitú tvrdosť hlavy rodu, strážcu pokladu rodiny, nostalgii za mladosťou, ktorú pivovarské koníky rozniesli v čase a priestore (rodina Heckendorferovcov je majiteľom pivovaru), despciu, ktorú ukrýva za veľkopanskú eleganciu. Cecília, zrelá, no zďaleka nie odkvitnutá žena, ešte má svoje túžby a ambície byť v posteli aktívnou hráčkou, a nie pasívnym konzumentom. Najmladšia Klementína, ako tá u Čechova, nosí v sebe ešte záblesky naivity, snahy po rozlete a vieru po perspektíve. Ibaže kruh je už uzavretý, na oblohe niet stúpajúcej spirály. Všetky tri sú obrazne i doslova zakotvené v minulosti, určité predmety (čosi ako amulety) si však nosia stále so sebou. Povedané inak – v ich životoch dominuje minulosť. V prítomnosti už nie sú schopné ničoho, iba travičskej intrigy, pravdaže, smutno-trápnej. Rudolf – sluha – Milana Révaja je v tejto inscenácii flexibilným Ostapom Benderom, veľkým manipulátorom, kalkulantom, ktorý dom s jeho ženským osadenstvom pozná do najmenších detailov. Darebák, šudiar v maske elegantného služobníka. To všetko sa hrá v spišskonovoveskej inscenácii striedmo, bez okázalosti, bez prepiatej psychológie ako seriál faktov a udalostí. Režisér nedal svojim hercom veľa príležitostí rozptyľovať sa, využívať osvedčené i „osvedčené“ herecké barličky. Všetci sa sústreďovali na základný zmysel inscenácie – na humorné, ale v dôsledku neveselé zistenie o stave týchto ľudí obnažených až na elementárny – skoro sa mi žiada napísať – matematický vzorec. Pritom tvar inscenácie je dostatočne konzistentný, rytmus a tempo priliehavé, atmosféra sugestívna. Malá slávnosť jednoduchosti, rehabilitácia herectva – lebo predovšetkým pre herectvo sa dosahuje pozoruhodný účinko inscenácie. Nie exhibícia, ale koncentrovanosť, nie bezbrehosť, ale striedmosť a čistota, nie humor za každú cenu, ale cez absurdizovaný humor (bez priveľkých hyperbol) zdelenie témy. Nie lacná aktualizácia, ale „zavesenie“ príbehu do neurčitého času (čosi medzi predvčerajškom a pozajtrajškom), nie zdvihnutý prst, ale výzva divákovi – či náhodou mu tento príbeh nepripomína čosi z dnešnej každodennosti.

Slovom, inscenácia, ktorá rehabilituje živé herectvo, sústredenú režijnú tvorbu, vecné riešenie priestoru, príbeh i situáciu ako most komunikácie medzi hľadiskom a javiskom.

Vladimír Štefko  
foto: J. Šišovský

Ryba pre štyroch



# VŠETKO, ČO MÁM RÁD

Dramatizácie a autorské projekty na Scénickej žatve

Dá sa jednoznačne skonštatovať – slovenské neprofesionálne divadlo zasiahla vlna autorského divadla. Prenikla divadelníkom pod kožu, zmocnila sa ich a vedú s ňou poriadny boj. Odpovedí na otázku, prečo je to tak, je hneď niekoľko: alebo si divadelníci myslia, že je to jednoduchší spôsob prejavu (a mylia sa), alebo to považujú za autentickú pečať (majú pravdu), predpokladajú, že klasickému divadlu odzvonilo (ďalší omyl), alebo jednoducho nenachádzajú v im dostupných textoch dosť motivujúceho materiálu (je pravda, že súčasné hry a preklady takmer vymizli z pultov kníhkupectiev, sem-tam sa čosi objaví v knižnici, ale na to sa veľmi nedá spoľahnúť. A čo tak internet?!?). Možno sú niektoré z týchto reálnych možností banálne, alebo urážajú dobrý vkus divadelníkov, vychádzam však predovšetkým z konkrétnych inscenácií, ktoré sme mali možnosť vidieť v rámci súťažnej sekcie. Až na niekoľko výnimiek (*Nebojsa* – štúdio Gong, *Od desiatich do dvanástej* – detského divadelného štúdia Lano, *Go Argo* – detského divadelného štúdia Ochotníček) boli tzv. autorské inscenácie výrazne poznačené vplyvom povedomého dramatického textu, respektíve sme mali možnosť vidieť aj rôzne montáže, mix-textov, ktoré sa smieľovali na princípe jednej spoločnej témy a doba vzniku pôvodiny, teda aj kontext, nezohrávali dôležitejšiu funkciu. Práve preto sa montáž atrakcií zmenila na montáž atráp a okrem navrstvených významov a emócií (ktoré zväčša vyvolala hudba, mimochodom, tiež citovaná z nejakej filmovej produkcie) sme nepostrehli nič divadelnejšie. Najmä mladšie súbory (pozor, nie detské!) mali tendenciu prehovoriť k celému svetu a zdieľať svoj vlastný názor (zväčša však išlo o celkom bežnú „univerzálnu ontologicko-gnozeologickú“ fantáziu o zmysle života a podstate všetkého s dôrazom na človeka). Tieto inscenácie sa zahrabali navrstvenými významami, ale bolo z nich cítiť čaro začiatočníkov, ktorí po čase určite prekvapia svojím divadelným čítaním (ide o inscenáciu *Dominika sa rozhodla* divadelného klubu z Tisovca, sčasti o *Project Ophelia* divadelného súboru The Crow z Kanianky, *Cestou, necestou* Ultrasyntetiku z Bratislavy a *Červenú čiapočku* Divadla pod oknom zo Žiaru nad Hronom). Stojí za úvahu, či by skutočne v začiatkovej fáze tvorby nestálo za to „odskúšať sa“ najskôr s nejakým overeným titulom (veď úprava a koncepcia môže urobiť zázrak a text prispôbiť k autorskému habitu). Čo je však podstatné, pri šikovnej úprave sa nestratí konflikt a postupné vybudovanie situácie (práve toto absentovalo vo väčšine spomenutých inscenácií).

Dramatizácia Coelhoého románu Veronika sa rozhodla zomrieť sa sústredila na striedanie obrazov a výstupov, v ktorých každý účastník deja (úmyselne nehovorím aktér) oddeklamoval svoj part a s úľavou si sadol na svoje miestečko v hľadisku. Za obrovskými ideami sa mal ukryť príbeh, ale divadlo si podobné zásahy nedovolí, a tak sa svojim tvorcom vypomstilo. Fascinuje však nadšenie, s akým sa mladý súbor doslova vrhol na tento tínedžerský román.

Divadelný súbor The Crow je už vyspelejší (mentálne i vekovo), a najmä skúsenejší. Slávka Daubnerová nie je neznáma tvár na divadelných prehliadkach a festivaloch. Ale aj tak sa dala uniesť a očariť prvým plánom, v ktorom sa vysporadúva so svetom bez boha. Jej predstava divadla je laboratórium, v ktorom sa stretávajú najpodivnejší ľudia, navzájom sa ničia. Ale nepodarilo sa jej dostať ďalej od schematizmu základnej situácie. Príbeh sa opa-



DS The Crow: PROJECT Ophelia

kuje niekoľkokrát, vždy na ten istý spôsob, je sprevádzaný efekt-nou hudbou, ale po čase sa stáva transparentný. Nepomohol tomu ani dokonalý obal (scéna a kostýmy), ani herectvo na celkom slušnej úrovni.

Súbor Ultrasyntetiks sa síce zbavil všelijakých posolstiev a odkazov, sústredil sa na základnú situáciu – cestu človeka, ale nepodarilo sa mu vytvoriť, a najmä poprepájať jednotlivé obrazy, tak aby skutočne čosi hovorili. Je to ďalšia krajnosť – odbúranie príbehu. Využili filmový princíp on the road, popretkávali ho pôsobivou hudbou (tu film ani tak neprekážal) a bolo to všetko, čo sme mohli vidieť a nad čím sa aspoň trochu zamyslieť.

Disk z Trnavy je v poslednom čase takmer naprogramovaný na autorské inscenácie Dušana Vicena. V prípade poslednej Potkan sme však mohli zostať mierne v pomykove. Hlavnou postavou je Viktor Lettrich, ale kto to je a prečo by sme mali sledovať jeho príbeh, nie je celkom jasné. Ide o klasický text, alebo sa autor rafinovane pohráva a podhadzuje ďalší pokus o súčasnú (nech nehovorím postmodernú) hru? Na scéne stojí obrovský grafit IN MALEM CRUCEM, je tam aj Delacroix a jeho Sloboda vedie ľud... zase množstvo elementov, ktoré odvádzajú pozornosť. Alebo naopak? Mali na niečo upozorniť?

S podobným problémom, aj keď oveľa bolestnejšie, zápasili autori *Červenej čiapočky* alebo *Ako zajac o kľúčik prišiel*. Mali pocit, že klasická rozprávka pre deti im nepostačí na to, aby boli dostatočne „zaujímaví“ a tak ju prepísali, otočili, rozložili až na nespoznanie. Dokonca pridali všelijaké postavičky a podaril sa im dôkladný galimatias. Deti sa v tom neorientovali, dospelí len krútili hlavami. A vôbec sa nezamýšľali nad tým, čo je v detskom divadle čarovné – hravosť.

Z autorských projektov ako absolútny favorit vyšlo detské divadlo: deti – deťom. Hrali sa, tvorili, nadchýnali nespútanosťou, kreativitou a originálnym prístupom k divadlu. Ešte ich dospeljší kolegovia nestihli nainfikovať „zložitou“ a tak ju prepísali, otočili, rozložili až na nespoznanie. Dokonca pridali všelijaké postavičky a podaril sa im dôkladný galimatias. Deti sa v tom neorientovali, dospelí len krútili hlavami. A vôbec sa nezamýšľali nad tým, čo je v detskom divadle čarovné – hravosť.

Na záver jeden „brept“, nedorozumenie, omyl... súboru z Likavky. V bulletine k svojej inscenácii *Krvavá svadba* uvádzajú aj autora dramatizácie tejto Lorcovej drámy! Je to len obyčajná tlačová chyba, alebo sa za týmto činom skrýva oveľa zložitejší problém, o ktorom by bolo treba „podebat“ na niektorom zo seminárov na ďalšej SŽ? Možno by stálo za pokus zorganizovať zopár sedení, v ktorých by sa pomenovali všetky dobre známe a neznáme veci ešte raz a dôkladne. Nech sa nehovorí...

Dvanásť súťažných predstavení, z toho dve tretiny patrili na dramatizácie a autorské projekty – je to celková bilancia SŽ 2001. Fenomén autorského divadla, ktorý sa objavil vo svojich najrozličnejších polohách a podobách, si zasluhuje dôkladnú analýzu, aby sa za pseudovelkými témami neukrývala obyčajná nemotornosť a neskúsenosť. Napísať dobrý scenár nie je záležitosťou niekoľkých dní. Vyžaduje si nielen dobrý nápad, ale predovšetkým cit pre dramaticko.

Vladislava Fekete  
foto: Iva Belisová

# STRETNUTIE POCITU A ROZUMU NA PITEVNOM STOLE

Veľakrát si už všelikto pomyslel, ako je možné, že na Scénickej žatve sa objavili aj predstavenia slabé, nedomyslené či neobratné. SŽ je prierezový festival, ktorý by mohol poskytnúť obraz skôr o tendenciách a trendoch, o nastúpených či obchádzaných cestách, než byť prehliadkou absolútnej špičky. A tým obrazom, mapou trendov, SŽ 2001 bezpochyby aj bola: svojou skladbou, prínosmi i pochybeniami. Nuž, aký to bol odkaz...

Zdá sa, že už mnoho rokov je silným faktorom neprofesionálneho divadla na Slovensku divadlo hrané deťmi. Proces, ktorý sa našťastoval niekedy v sedemdesiatych rokoch, v ktorom sa do popredia dostal štylizmus, skratka, a najmä hravosť i detská prirodzenosť, a do úzadia ilustrovanie rozprávkových príbehov s kaširovanými kulisami, kostýmami a didaktizmom trčiacim z predstavenia ako šidlo z vreca, sa ukazuje stále ako živý a produktívny. Napriek tomu, že autor výsledného scénického tvaru je dospelý režisér, vnútro javiskového diela je zväčša tvorbou detí samotných. Nič to za to, že občas práve celkový tvar má určité disproporcie závisiace nielen od umeleckých faktov, ale aj faktov pedagogicko-výchovných. Radosť z hry, pocit spolunáležitosti so svojou generáciou, neraz vtipné komentáre k svetu dospelých, vysoko prevažujú nad rigoróznymi požiadavkami divadelnej estetiky. Takto možno charakterizovať inscenácie súboru Gong z Bratislavy (*Neboj sa*), súboru LANO z Bratislavy (*Od desiatich do dvanástich*), Ochotníčka z Púchova (*Go Argo*), menej už Divadlo pod oknom zo Žiaru n./H. (*Červená Čiapka* alebo *Ako zajac o kľúčik prišiel*).

Zložitejšou je situácia tzv. mládežníckych súborov, ktoré na SŽ napríklad reprezentoval Divadelný klub z Tisovca s inscenáciou dramatisácie románu P. Coelho *Dominika sa rozhodla*. Gymnazisti už nie sú deti, ale ani dospelí. Radi by sa prezentovali vážnymi témami, hravosť im prichodí už ako nenáležitá, ale na veľké myšlienkové konštrukcie ešte nedozreli. Majú však pocit, že sa im patrí vysloviť sa vážne o vážnych veciach.

A sme pri jednom probléme, ktorý sa na SŽ 2001 publiku privrával s nemalou naliehavosťou. Je to pocit. Pociť ako základné východisko pri výbere témy, predlohy, javiskových prostriedkov, kompozície. Argument – my to tak cítime, síce nikto explicitne nevyslovil, ale viaceré inscenácie ho prezentovali viac ako zreteľne. Pociť z ľudí, zo sveta, z civilizačného stavu society, z vlastných skúseností je len prvotným impulzom. V zásade ešte dosť pasívnym. Aktívny proces zrodu inscenácie sa začína už analýzou témy, hľadaním jazyka javiska, ako ju sformulovať a vizuálne koncipovať. Tu sotva pomôžu zahmlené transparenty, symboly, metafory, pri ktorých sa málo alebo vôbec nemyslí na konotácie, signály, umožňujúce sa divákovi orientovať v predvádzanom, dosadzovať do neho vlastnú skúsenosť (napokon i pociť). Vznikajú tak inscenácie uzavreté do seba, s hermeticky utesnenými oknami i dverami. Vzniká tak situácia, keď časť publika sa s takto formulovaným pocitom stotožní, prijme vizuálne obvykle bohatú a pitoresknú ikoniku a časť zase dielo odmieta, lebo mu prichodí málo komunikatívne. Považujú ju viac za znôšku ako za kompozíciu. Je to nepochybne vplyv postmodernistických postupov, ale ako aj pri iných štýloch a smerovaniach divadelnej kultúry, prihlásenie sa k čomusi ešte neznamená automaticky kvalitu a komunikačnú dispoziáciu.

Takýmto pokusom bol *Project Ophelia* súboru The Crow z Kanianky, autorky a režisérky Slávky Daubnerovej. Pomyselný príbeh o zrušení tohto sveta s charakteristickým výkrikom filozofa Nietzscheho „Boh je mŕtv“ strieda príbeh stvorenia nového sveta, ktorý sa napokon zredukuje na továreň – laboratórium, kde sa z ľudí varí mydlo. Niet sporu o ambicióznosti tohto projektu, o vyjadrení pocitu z tohto sveta, ale nesúrodosť použitých prostriedkov, ktoré sú občas metaforou, občas symbolom a občas len ilustráciou (scénografia), v konečnom dôsledku prihodí pár polien pod nohy úspechu. Ešte zreteľnejšie to bolo v prípade hostujúceho súboru Inat z chorvátskej Puly s inscenáciou *Aj cvrčky stíchl*.

Charakteristické pre tento typ inscenácií je, že siahajú po tzv. veľkých, svet objímajúcich témach. Ibaže priestor týchto tém, prostredie, v ktorom sa realizujú, je ľudoprázdnny. Myšlienky či tézy sú oškrabané až na kosť, do popredia vystupuje konštrukcia, pravdaže, s metaforickou ambíciou. Herec sa tu skôr používa, než by dostal širšiu dimenziu toho veľkého i toho malého, individuálneho i spoločenského, vysokého i nízkeho. Neraz sú to skôr ilustrácie či gestá vzdoru, nespokojnosti, pocitu márnosti i trápnosti. Je to trochu ako v barokovom divadle – presila pociťovosti. A časť publika to prijme, lebo to tiež tak cíti. Alebo podobne. Zaujme ho hýrivá farebnosť či vizualita a mnoho, premnoho muziky (obvykle filmovej), na ktorej asociatívnosť, vznešenosť, drsnosť, rytmus, emocionálnosť, všeobecnú známosť etc. (nehodiace sa škrtnúť) sa inscenátori spoliehajú ako topiaci sa na záchranné lano. Aj preto sú diskusie o takýchto predstaveniach najčastejšie chudobné (aj v profesionálnom divadle), pretože sa obmedzia na áno – áno alebo nie – nie. Divák ver. Je to tak. A punktom.

Iným problémom, ktorý priniesli predstavenia festivalu, je problém imitácií – keď sa čosi vydáva za to, čo v podstate ani nie je, alebo je iba časťou, či sa na niečo iba podobá. Pritom v konkrétnych prípadoch nemožno uprieť emóciu, ušľachtilosť pohnútky, pokusníctvo a hľadanie, čo k umeniu sui generis patrí. A predsa...

Súbor Rafael Kolpingovej spoločnosti z Bošian pripravil muzikál *Sen o ruži* na motívy krehkej rozprávky Oscara Wilda *Slávik a ruža*. Krásne posolstvo o obetovaní sa pre šťastie iného tu libretista I. Porgáč a hudobník P. Vlčko obložili, celkom v duchu súčasnej muzikálovej módy, málo motivovaným, neštruktúrovaným chystaním sa na akýsi mestský karneval, v ktorom mali defilovať pred zrakom publika najrozličnejšie typy ľudí. Ibaže rozlišovacia schopnosť typológie je slabá (hoci herci sú napospol pozoruhodne aj spevákcky disponovaní) a Wildov motív sa v tom zhľuku situácií akosi rozplýva, stále ho čosi prehľušeje. Po premiére opery *Čarovná flauta* povedal cisár skladateľovi: „Privela nôt, milý Mozart!“ Aj tu si hudba vybojovala taký priestor a podriadila svojej šírke a množstvu všetko ostatné. Diktát komponistu bol priveľký a tak ani hercom, ani réžii (napokon aj divákovi) nezostalo nič iné len štrbina, cez ktorú mohol nazrieť aj do vnútra postáv a príbehu. Nuž ale v dnešnom muzikálovom ošiali je to už tak, divadlo sa mení na diskotéku. Opäť je to postavené na hranu noža – divák ber, alebo choď do čerta!

Takéto motto mala aj inscenácia hry Dušana Vicena *Potkan* súboru z Trnavy – Kopánky v autorovej réžii. Trochu úmyselne zamotaný príbeh, vedome porušujúci kontinuitu logiky dejotvorných fak-



tov. Čosi ako kubistický obraz, ktorý zobrazuje to isté z viacerých uhlov. Prvky DADA, ba aj ozveny surrealizmu, postmodernistická diskontinuita, fragmentácia, pitoresknosť i polemika, či dokonca persifláž divadelných postupov predchádzajúcich epoch, trochu divadelnej samoíronie i sardonického úšklabku – v tom všetkom je decentne ukryté posolstvo hry o hrdinoch práce a hrdinoch snívania, o človeku uponáhľanom, mučiacom sa prácou a snažením sa o postavenie, i o človeku, ktorý sa na všetko díva z opodiaľ a vzletná fantázia mu nahrádza reálny život. Solídne herectvo skúseného súboru, s ktorým sa na podobné cesty vydal už dávno pred mnohými rokmi režisér B. Uhlár, ani neprekvapuje.

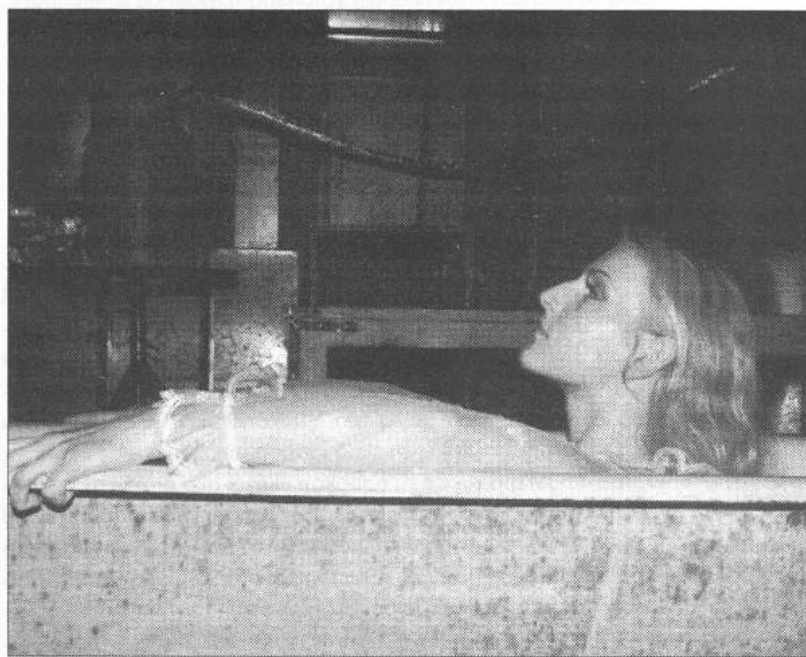
Súbor z Ilavy siahol po Barčovej dráme *Dva ja*. Hra prvého slovenského moderného autora nesporne patrí k najťažším orieškom slovenskej drámy. Režisérku M. Pajánkovú a jej tím nepochybne zaujala svojou témou zločinu a trestu, myšlienkou o tom, že zločin vždy plodí len zločin a napokon aj svojou kriminálnou zápletkou. Pravdaže, pôvodné rozsahy Barčovho textu sú omnoho širšie, je to dráma aj filozofujúca, aj štruktúrne komplikovaná, s premenlivou atmosférou, sústredená do komorného tvaru, v ktorom však funguje mnoho motívov, mnoho odhalení aktérov príbehu. Ilavčania škrtali dosť razantne, až im napokon vyšla komorná kriminálka realizujúca len tie základné sujetové línie. Starika nahradila Starena (lebo mužský predstaviteľ nebol k dispozícii), ale vo výnamovej rovine sa nič nového nestalo – je to len osoba, v ktorej dome sa odohrá záverečné dejstvo drámy dvoch vrahov Maura a Augusta. Solídne herectvo napokon naplnilo tento schudobnený barčovský koncept. J. Heisarová (Starenka), M. Adama (Mauro), P. Šeda (August) a J. Janeková (Ona) v zásade zvládli aj komorný priestor z troch strán obkľúčený publikom. Redukcia, ale s vkusom, rozmyslom a odhadom, na čo sily stačia.

Do ešte tvrdšieho kusa chleba zahryzol súbor z Likavky, príslušník základnej kategórie, keď siahol po temnej tragédii F. G. Lorcua *Krvavá svadba*. Prizval si skúsenú ochotnícku režisérku R. Štofčíkovú a herca a gitaristu S. Štofčíka, aby sa pokúsili odpútať sa od tradičného urbánkovsko-palárikovského repertoáru a prekročiť aj medze dedinského štýlu uvádzania autorov takejto proveniencie. Nevedno, či iniciátorom volby bol súbor sám (v túžbe prekročiť sám seba), alebo režisérka, ktorá priniesla text bližší jej ambíciám. Výsledkom bola imitácia krvavej drámy, v ktorej hrá podstatnú rolu láska a nenávisť, pomsta – aj tá rodová, náboženstvo, konzervativizmus španielskej dediny, príroda, zaužívané rituály vzájomnej komunikácie, chlieb, víno i nôž. Je to tragédia (na spôsob tých antických), ktorú nemožno zahatať, ktorá sa musí stať. Napriek tomu, že režisérka a upravovateľka A. Ondřejková o Lorcovi mnoho vedia, napriek tomu, že v úvode inscenácie použili aj simultánnu scénu, aj obrazné a štylizované rekvizity (stôl sa mení na voz, koč, koňa), že tu znie naživo i reprodukované flamenco, že sa svieti ponuro s ambíciou vytvoriť dusnú atmosféru prítmnia života, v ktorom od narodenia po smrť nemusí byť dlhá cesta etc. Inscenácia vzbudila iba rozpaky. Sotva možno hrať Lorcua prostriedkami, ktoré sa používali pri uvádzaní F. Urbánka. Likavskí herci hrali každú repliku ako drámu. No dráma v tejto hre je ukrytá nie v slovách, ale v skutkoch a vo všetkom tom, čo ich motivuje a obklopuje. Došlo k rozporu medzi ambíciou réžie a úpravy (ktorá, pochopiteľne, tiež redukovala rozsahy originálu), skúsenosťou a dispozíciami hercov. Ako keď do mákkého vosku odtlačíte nejakú matricu. Zobrazí sa, ale vosk nepremeň.

Simplifikovanosťou trpeli aj iné predstavenia, napríklad hosťujúci Mrožek (*Tancovačka*) súboru AHA z Lysej nad Labem, či Divadlo VHV z Báčskeho Petrovca s vychytenou hrou srbského dramatika V. Savića *Počuješ, mama, môj výkrik prebolestný*. Zato inscenácia hry H. Müllera *Kus srdca* holandského súboru z Heerlemu napriek svojej sporivosti textovej i výrazových prostriedkov (podobne Lorcova hra *Ako sa Perliplín v záhrade do Belissy zaľúbil* súboru Kompánia z maďarského Budakeszi – aký to kontrast k Lorcovi



DS The Crow: Project Ophelia



z Likavky) dokázala asociovať mnoho tém. Dokázala vyvolať v divákovej fantázii vlastnú tvorbu príbehu. Bola totiž otvorená, smerovaná a asociatívna.

S redukciou textu prišiel aj nositeľ ceny za tvorivý čin roka, súbor Hviezdoslav zo S. N. Vsi. Kolhaasovu a Zimmerovej hru *Ryba pre štyroch* skrátil, ale neukrátil, naopak, pomohol jej. V týchto spomínaných inscenáciách nešlo o javiskové štruktúry zahľadené do seba, hermeticky uzavreté, ba ani o imitácie. Boli to už umelecké výkony. Amatérske divadlo sa na SŽ prezentovalo ako divadlo v pohybe, hľadajúce – pochopiteľne, aj chybujúce. Ibaže sa nedá zbaviť otázky, či takým zostane aj v budúcnosti. Či finančná mizéria mu nestúpi na krk a zostanú len tie súbory, ktoré budú mať v sebe kus fanatizmu (v tom dobrom prípade) alebo kus exhibicionizmu (v tom horšom). Či nestratí charakter širšie koncipovanej kultúrnej aktivity.

Vladimír Štefko  
foto: Iva Belisová

## „POZADIAR“ VERSUS SCÉNOGRAF

alebo rekonštrukcia scénického výrazu SŽ 2001

Festival festivalov, akým je Scénická žatva, ponúkol na prezentovanie divadelných inscenácií sezóny 2000/2001 dva najväčšie odlišné priestory, ktoré vybočujú z rámca štandardných divadelných priestorov. Národný dom ako domovská scéna Divadla SNP v Martine je totiž v dlhodobej rekonštrukcii, a tak prechádza námesťm, ktoré je takisto v rekonštrukcii, medzi Štúdiom DSNP a kinom Strojár, sa stala každodennou súčasťou festivalu. Problém rekonštrukcie sa napokon ukázal ako príznačný pre podobu môjho príspevku, ktorý sa v zjednodušenej podobe snaží zrekonštruovať základné východiská úvah o scénickom priestore a inscenačných postupoch na tohtoročnej SŽ, lebo samotné inscenácie naznačili, že je čo rekonštruovať.

Vráťme sa k priestorom. Na jednej strane kino Strojár, ktorého predimenzovaná šírka portálu prinášala problémy s obsiahnutím bočných nástupov a ktorý mení proporciu jednotlivých výtvarných riešení inscenácií. Na strane druhej „divadelné“ štúdio Divadla SNP, ktoré akoby bolo projektované optikou televízneho štúdia a mnohé záznaky divadelnej imaginácie doslova znemožňuje. Bolo len otázkou viac či menej pravdepodobného odhadu dramaturgie festivalu, ktorý z priestorov tej či onej inscenácie vyhovuje a ktorý jej ublíži, resp. sadne viac.

Architektúry jednotlivých kultúrnych domov, divadelných sál či štúdií sa totiž vždy, intuitívne alebo zámerne, podieľajú na ráze výtvarného riešenia inscenácií. Podmienky, ktoré súboru „doma“ vyhovujú a ktoré sa stávajú akýmsi „hardvérom“ výpovede, musia súbory následne nájsť v iných priestoroch, ktoré majú k dispozícii na festivaloch. Je len záležitosťou šikovnosti či poučenia jednotlivých inscenátorov, ako sa s problémom „iných“ priestorov vysporiadajú. Od tohto bodu sa pre mnohých začína proces plátania prázdnych dier, ktoré vytrčajú spoza tohto posunu pod-

mienok z domácich na zájazdové. V tomto bode tiež môžeme začať uvažovať o schopnosti inscenátorov analyzovať predlohu smerom k jej priestorovému riešeniu. Môžeme konštatovať, že práve takto zmenené podmienky sú skúškou, ktorá odhalí poctivú analýzu a oddelí ju od procesov náhody a intuitívnej voľby hracieho priestoru.

Ak je presne a detailne vybudovaný akčno-priestorový diagram inscenácie, ktorý tak objasní významy jednotlivých hracích priestorov, buď materializovaných formou dekorácie, či naznačených príchodom a odchodom postáv, alebo len formálne ohraničí priestor režijno-hereckým kreáciám, potom akákoľvek zmena proporcií architektúry hracieho priestoru neznamena neriešiteľný problém, je len problémom adaptovania sa do nového priestoru.

Ako však nájsť tie správne súradnice výtvarného riešenia? Skúsenosť so scénickými riešeniami inscenácií ukázala, že ich výtvarníkov môžeme zjednodušene deliť na prácu tzv. „pozadiarov“ a prácu scénografov.

„Pozadiar“ vychádza z predstavy obrazu, ktorý v rámci istého štýlu priblíži prostredie, v akom sa inscenácia odohráva. Režijno-herecká práca potom následne pôsobí ako nezávislá paralela, ktorá viac alebo menej korešponduje s pozadím. Môže sa však stať, že už pri riešení prvých mizanscén pozadie nepostačuje, a tak sú režisér a herec nútení improvizovať a hľadať napr. nástupy podľa potreby inscenácie a väčšinou mimo rámca zvoleného pozadia. Naporúdi sú dva portály či šály, ktoré sú súčasťou každého javiska. Mizanscena sa uskutočňuje väčšinou centrálne, čo najbližšie k hľadisku. Pri týchto riešeniach sa nezriedka stretávame s problémom tzv. portálového herectva, keď herec a režisér nezávislú ťažobu centra a jediným zachytným bodom – materiálным – okrem pozadia, sa stáva ľavý alebo pravý portál, kde sa herec predsa len



DISK: Potkan



cíti bezpečnejšie. Vznikajú dve horizontálne úrovne inscenácie – jedna výtvarná, väčšinou „pozadie“, a druhá, vytlačená kamsi až na proscénium, prebiehajúca v smere zľava doprava a naopak. „Pozadiar“ sa riadi najmä pocitom, ktorý je v konečnom dôsledku totálny.

Scénograf sa so samotným pozadím neuspokojí a javiskový priestor v prvom rade naplní štruktúrou významov, ktoré pomôžu réžii a hercom orientovať sa. Pomôže v motivácii nástupov a potom sa nemôže stať, že herec sa objaví len preto, že musí prehovoriť repliku určenú scenárom. Pomôže identifikovať prostredie nielen na základe jeho vonkajšieho vzhľadu (pozadie), ale najmä určením psychológie priestoru, ktorý sa neobmedzuje len na oscilovanie medzi portálmi od jedného k druhému, ale každý naznačený priestor, trebárs len príchodom postavy, má svoju kvalitu. Scénograf vytvorí priestor, ktorý korešponduje, resp. umocňuje základný konflikt inscenácie, a ten pomáha dešifrovať vývoj postáv. Atmosféru nebuduje zvonka jednoznačným určením dekorácie, ale volí priestor, ktorý sa vyvíja v súlade s konaním postáv. Nevytvorí samoúčelný výtvarný artefakt, ktorý niekto niekde postaví, ale materiál, farbu, svetlo naučí rozmyšľať v intenciách inscenácie. Scénograf – na rozdiel od „pozadiara“ – podriadi pocit vo výbere prostriedkov poctivej analýze, a prispieje k tomu, aby vznikla iná kvalita pocitu, emócie, a to za rampou, u diváka.

Hodnotenie scénických priestorov jednotlivých inscenácií by bolo samoúčelné, keby sme si nepomenovali určité východiská a problémy inscenátorov, o ktorých sa zmieňujem v úvodných odsekoch. Argument o zlej finančnej situácii súborov pri výtvarných riešeniach tu neobstojí, pretože je to práve istá forma chudoby, ktorá inscenátorov prinúti objaviť v sebe scénografov podľa uvedenej charakteristiky. Je to práca, charakterizovaná ako forma určitého pokorného asketizmu pri výbere inscenačných prostriedkov, na rozdiel od bezbrehého hedonizmu, ktorý svoj príklad vidí vo výraze a póze naplnenej informačnej skutočnosti, a to reklamou počnúc, televíziou a filmom končiac, ktoré môžu byť efektným, ale informačne úplne vyprázdneným médiom komunikácie.

Tieto úvahy však, samozrejme, vychádzajú aj zo základného problému inscenácií prezentovaných na SŽ, ktorý by sme mohli pomenovať ako oscilovanie medzi pocitom a reflexiou pri výbere inscenačných prostriedkov a pri samotnej metóde tvorby.

Pod kategóriou pocitu, okrem potreby vypovedať, tlmočiť svoju životnú skúsenosť či vytvoriť niečo krásne, rozumieme aj použitie určitých zaužívaných postupov, ktoré ten či onen inscenátor kdesi videl a ktoré sa mu zdajú vhodné pre použitie v jeho inscenácii. To nie je v rozpore s inscenačnými postupmi avšak až dovtedy, pokiaľ sa použitý „fór“ nestane samoúčelný a nezačne následne prácu komplikovať, prípadne až zavadzať.

V praxi to môže znamenať, že napr. zákonitosti arénovitého priestoru v priebehu tvorby inscenátor prestane rešpektovať a len ako by prehodením na inú koľaj núti takto vybudovaný priestor plniť funkcie iluzívneho (sukcesívneho) priestoru, čo je však v daných podmienkach neriešiteľným problémom. Na pomoc si zoberie tmu – ako oddelenie kvázi reálneho od iluzívneho, prípadne rôzne intenzity svietenia rôznej farebnosti, ktoré okrem iného majú niešť v sebe aj informáciu o atmosfére jednotlivých ilúzií. Nezmyselne potom posúva niektoré mizanscény do úzadia, aby ich oddelil od arény atď. Vzniká akýsi guláš nezrozumiteľných súvislostí, ktorým rozumie len tvorca, pretože to tak „cíti“... Divák však lúšti, snaží sa pochopiť a rozumieť, orientovať sa, avšak márne. (Divadelný klub Tisovec, Jaroslav Lacko: *Dominika sa rozhodla*).

Iným prípadom inscenácií z prevahou pocitu na začiatku sú typy tzv. „nonverbálnych“ inscenácií. Tie buď narábajú s prinesenými

informáciami z predmetného sveta, rôznymi rekvizitami a ich výtvarnou kvalitou, kde zvyčajne formujú výpoveď pod taktovkou prevzatých hudobných skladieb, zoradených na základe pocitu. Patričnými pohybovými kreáciami vytvárajú určité konfigurácie i absurdné kombinácie, ktorých interpretácia je minimálne taká široká, aký je počet prítomných v hľadisku. Podobným spôsobom narábal s vecami i súvislosťami surrealizmus. Ten však rúcal rámec zaužívaných konvencií. Pri predstaveniach podobného typu však nevieme, čo je konvencia a čo je jej rúcaním (Divadlo INAT – Pula: Chorvátsko: *Aj cvrčky stíchlí*).

Druhým typom „nonverbalizmu“ na javisku je snaha vyjadriť všetko pohybom a tancom. Ostatné možnosti výtvarného, režijného-hereckého či zvukového prejavu zostali akoby stranou. Narážame tu na určité limity tela a pohybu, ktoré neumožňujú vyjadriť všetko, ak je navyše problém, o ktorom sa referuje, všeobecný. (DS Ultra-syntetiks – Bratislava: *Cestou necestou*).

Rovnako pocitovou motiváciou je snaha vytvoriť čosi veľkolepé v podmienkach, ktoré na takúto veľkoleposť ešte nedozreli. K takejto ambícii sa vyberie predloha svetovej dramatickej klasiky či tematicky príbuzný problém svetového mena, ktorý sa jednoducho upraví na dané podmienky, za použitia celej doterajšej inscenačnej skúsenosti tvorcov. Avšak snaha byť veľkolepý narazí na problém selekcie použitých prostriedkov. Jednotlivo síce môžu byť efektné, avšak ako súčasť predlohy či inscenačného zámeru jeden druhého vzájomne vyrušujú a spoločne prestávajú fungovať. Na javisku potom vidíme množstvo použitých režijných a výtvarných postupov, ktoré sa snažia „búrať tradície“ súboru alebo divadla vôbec. Gesto performeru z civilného sveta sa mieša s tými najtrúchlivejšími interpretačnými manierami herectva psychologickej pravdepodobnosti. Scénický priestor je v takýchto prípadoch iba miestom, ktorému podľa potreby fragmentu dávajú inscenátori pečat toho, čo sa v danom momente hodí. Alebo nechajú vedľa seba koexistovať rôzne kvality, rôznymi postupmi vybudované priestory a v rámci inscenácie len prechádzajú od jedného ku druhému, pričom v čase exponovania jedného ten iný leží úhorom (Divadelné spoločenstvo Rafael – Bošany: *Sen o ruži*, DS The Crow – Kaniaňka: *Project Ophelia*, ODS Likavka: F.G. Lorca: *Krvavá svadba*).

Inscenácie so snahou problém reflektovať a analyzovať prinášajú pre diváka radostný zážitok, ktorý ponúka stretnutia pri zrode veci i stretnutie inscenácie a diváka. Scénický priestor tu vystupuje ako nerušivý element, ktorý sa stáva plnohodnotným v procese divadelného stvárnienia témy.

Medzi takéto postupy môžeme zaradiť interpretačný spôsob inscenovania, ktorý úmyselne narába s prostriedkami divadelnej štylizácie. Dramatická predloha je ešte pred uvedením na javisko podrobená škrtom, ktoré text prispôsobujú buď ambíciám inscenátorov, alebo kritériám témy výpovede a v neposlednom rade spôsobu uchopenia témy buď režijného-hereckou prácou ako dominantnou, alebo snahou o dosiahnutie syntetického inscenačného tvaru, ktorý podlieha výrazovej jednote diela (Gesamkunstwerk).

Scénický priestor predstavuje odkaz na určitú formu žitého prostredia (interiér izby, exteriér), ktorá je vybudovaná pomocou fragmentov tohto prostredia (mobiiliár), následne kompozične zoradených tak, aby spoločne logicky určovali priestor, pričom ako základ ostáva architektúra divadla a jej základné komponenty ako horizonty, šály, sufity, výkryty atď. Prostriedky takejto výtvarnej štylizácie umožňujú riešiť problém vzťahu interiéru a exteriéru, ktorý je často daný v predlohách. Vybrané fragmenty tu na neutrálnom pozadí, prostredníctvom hereckej kreácie v konkrétnej situácii môžu dolo-

žiť k akejsi univerzálnej platnosti výpovede, ktorá necháva priestor pre asociácie diváka a pre herca ponúka priestor na uplatnenie bohatého slovníka hereckej štylizácie (DS Hviezdoslav: Spišská Nová Ves: W. Kohlhaase – R. Zimmerová: *Ryba pre štyroch*, Gong Bratislava: Peter Varga a kol. súboru: *Nebojsa*, DDŠ Ochoťníček Púchov: Peter Hudák: *GO ARGO!*, DS Malá Múza – Ilava: J. Barč-Ivan: *Dvaja*, VHV – Báčsky Petrovec: Vojislav Savić: *Počuješ, mama, môj výkrik prebolestný*, Stichting Toneel Aktiviteiten – Holandsko: Heiner Müller: *Kus srdca*).

Miera naturalizmu použitých prostriedkov však môže smerovať k vytvoreniu nového konkrétneho priestoru v divadelnom priestore, a to ohraničením a určením priestoru ako novej architektúry (steny s dverami v rôznych tvarosloviach, s rôznymi pôdorysmi). Takáto miera konkrétnosti predpokladá väčšiu dôslednosť pri typológii prostredia v jej sociálno-historickom kontexte, čo ovplyvňuje aj spôsob režijného-hereckej práce (Báčsky Petrovec, Brezno: Robert Anderson: *Som Herbert*, Divadlo A-HA – Lysá nad Labem: Sławomir Mrożek: *Tancovačka*).

Iný z postupov reflektujúcich tému je hľadanie novej „pôvodnej“ výpovede, vychádzajúcej zo záznamov žitej skúsenosti tvorcov, ktorá dostáva tak parametre dramatickej predlohy, ako aj inscenovaného tvaru. Je to obzvlášť náročný a citlivý postup, ktorý však reflektuje akúsi potrebu pôvodnosti diela a ambíciu relativizovať hranicu medzi divadlom a žitou skúsenosťou. Problémom pri tomto spôsobe komponovania výpovede je tvorivý odstup objektivizovanej javiskovej interpretácie od samotnej predlohy, ktorá je viac či menej subjektívna, a s tým zákonite spojená miera zrozumiteľnosti diela. Vzniká dojem, akoby sa miera objavnosti a invencie vyčerpala už pri hľadaní dramatického tvaru a postupy pri inscenovaní sa podriaďujú diktátu napísaného, a to bez režijného-dramaturgického vstupu. Na scéne sa zjavujú veci, ktoré sa spájajú s konkrétnymi životnými skúsenosťami a stávajú sa tak narážkou nie na divadelný kontext inscenácie, ale na žitý kontext tvorcov, čo však divák môže a nemusí tušiť. Ak je práca nad textom kolektívna záležitosť, hrozí, že inscenácia je rozdrobená na fragmenty jednotlivých osudov, ktoré sú len účelne, napr. aj jedným spoločným scénickým priestorom, dané do akéhosi rámca. Priestor sa tu v konečnom dôsledku stáva barličkou, ktorá spája jednotlivé scénické fragmenty (DDS Lano – Bratislava: *Od desiatich do dvanástej*, DS Disk – Trnava: *Potkan*).

Vo svete poznačenom množstvom informačných úrovní komunikácie, ktoré sa miešajú jedna cez druhú, kde jeden svetonázor ohrozuje druhý, asi len ťažko nájdeme spoločnú skúsenosť diváka, ktorá by sa stala východiskom pri formovaní výpovede, napr. tak, ako to bolo v období gréckej drámy, kde mytológia bola základnou výbavou občanov polis. Preto je potrebné uvedomiť si, že informácia v divadle nikdy nie je hotová, vopred daná, ale jej význam sa rodí a určuje práve prostredníctvom konania postáv v konkrétnej situácii. To isté platí aj pre komponenty scénickej výpovede, kde priestor, materiál, farba, svetlo atď. naberajú v čase inscenácie na seba nové, pôvodné významy a so svetom žitej skúsenosti ich spája možno len vonkajšia podobnosť a individuálna skúsenosť každého diváka. Divadelná skúsenosť v čase inscenácie má však v moci nastoliť novú hierarchiu vecí, hodnôt, významov, ktoré nemusia podliehať diktátu sveta žitej skúsenosti. Ale to predpokladá poctivú rekonštrukciu žitej skúsenosti inscenátorov do divadelnej skúsenosti, ktorá sa buduje od základov až po konečnú novú hierarchiu vecí a vzťahov v rámci divadelnej inscenácie.

Peter Janků  
foto:archív

# KONFRONTÁCIE

Zahraničné súbory na Scénickej žatve 2001

Scénická žatva sa postupne a cielavedome vypracovala na medzinárodný festival neprofesionálneho divadla, ktorý okrem súťažnej sekcie ponúka aj to najlepšie, respektíve najzaujímavejšie zo zahraničnej produkcie s množstvom sprievodných podujatí, ktoré taktiež koketujú s dramatickým tvarom. Aj keď je selekcia zahraničných súborov dielom Výboru SŽ, a teda je zúžená na niekoľko kompetentných, predsa len treba konštatovať, že sa na žatvu dostávajú súbory, ktoré výrazne posúvajú hranice vo vnímaní neprofesionálneho divadla. Vďaka prítomnosti „zahraničiac“ si aj slovenské súbory môžu potvrdiť a upevniť svoje miesto, porovnať svoju prácu s tou, ktorá je práve aktuálna za hranicami, a v neposlednom rade nadviazať spoluprácu. Pri tejto koncepcii SŽ sa nemôže stať, že jednotlivé súbory zostanú zahrabané v piesočku vlastnej geniality, imúnne voči všetkým vplyvom zvonka a presvedčené o tom, že jediné divadlo, ktoré má zmysel, je práve to ich. Navyše veľká väčšina súborov, ktoré sa dostanú na Žatvu ako súťažné, respektíve ako „pozorovateľia“, z hľadiska finančného zabezpečenia prevádzky nemá často šancu ani na hostovanie do susedného mesta, nieto ešte na cestu do zahraničia. SŽ sa tak paradoxne stáva jediným miestom stretnutia s inonárodnou divadelnou tvorbou.

Tohto roku organizátori SŽ pozvali do Martina päť zahraničných súborov z Holandska, Juhoslávie, Chorvátska, Maďarska a Českej republiky. Za zmienku stojí aj spoločný projekt Divadla VHV z Báčskeho Petrovca (ZR Juhoslávia) a DSJCH z Brezna (Slovenská republika). Už svojou ideou prezentoval to, čo je v divadle vzácné – vzájomná konfrontácia, spolupráca a využitie geokultúrnej odlišnosti na vytvorenie spoločného umeleckého tvaru. Zovšeobecňovať sa v tomto prípade nedá, ani sledovať výrazné odchýlky v type divadla, ktoré prezentovali hostia a domáci. Predsa sa však zdá, že ich inscenácie boli z hľadiska režijnodramaturgickej koncepcie a čistoty výsledného divadelného tvaru o niečo konzistentnejšie, esteticky dokonalejšie a všeobecne ucelenejšie. Sústredili sa na konkrétnu výpoveď, nepohybovali sa v univerzálnych kategóriách, logicky sa riadili zvoleným dramatickým textom (výnimkou je v tomto prípade pohybové divadlo Inat z chorvátskej Puly).



Divadlo AHA: Tancovačka, ČR

**Som Herbert (R. Anderson), réžia – Ľuboslav Majera, spoločný divadelný projekt Divadla VHV z Báčskeho Petrovca a DSJCH z Brezna**

Už spomínaná inscenácia je svojím spôsobom hommage dvom protagonistom z dvoch rozdielnych divadelných súborov, ktorí dlhé roky niesli repertoár a ovplyvnili chod svojich divadiel. Pavel Čiliak a Alžbeta Vagadayová sa zhodou okolností narodili v ten istý deň toho istého roku a bola to aj jedna zo základných pohnútok režiséra Ľ. Majeru spolupracovať práve s uvedenou dvojicou protagonistov. Výber textu musel rešpektovať rovnocennosť zastúpenia oboch hercov, rovnako aj mieru záťaž, ktorou by potvrdili svoju hereckú kvalitu. Typ preto padol na text R. Andersona *Som Herbert*, ktorý, hoci navonok jednoduchý, vyžaduje na druhej strane úplné herecké nasadenie a sústredenosť na každý detail. Aj keď priestor, v ktorom hrali v Martine, nebol celkom štandardný divadelný a skôr uberal než umožňoval hercom plne sa prejavíť, predsa sme mali možnosť vidieť inscenáciu, ktorá pôsobila jemným dojmom nostalgie a spomienok na jeden segment zo života dvoch vynikajúcich hercov. Absurdné situácie, do ktorých sa dostáva starnúca dvojica manželov, sú svojím spôsobom realisticko-naturalistické, vychádzajú z ich senilnosti a režisér ich navyše znásobil znakovosťou. Dôraz nie je na akcii, ale na slovných hrách a hračkách, z ktorých sa postupne dozvedáme celý jeden spoločný život premrhaný v hádkach, ale aj chvíľach vzájomnej lásky a nehy. Tak je to zašifrované v dramatickom texte a tak to postavil aj režisér. Čo sa však očakávalo a samo vnucovalo, je princíp stierania identity dramatických a hereckých postáv. Pohrávanie sa herca s vlastnou postavou, vypadávanie z rolí a opätovný návrat do nich. Prelínanie životnej reality a divadelnej ilúzie. Namiesto toho sa režisér rozhodol pre zastieranie identity – skrývanie sa za maskou. Biela naličená tvár postavy zahľadá. Naznačuje určitý stereotyp, jednotvárnny mechanizmus života, ktorý im zostal, ale paralelne zahľadá aj základnú koncepciu inscenácie. Pri všetkých informáciách na začiatku sa divák dostáva do pomýkova – domnieva sa inscenácii znak alebo dojemný realizmus? Akoby sa tieto dva princípy navzájom miešali, bojovali o svoje miesto, ale v konečnom dôsledku fungovali len paralelne vedľa seba. V určitých

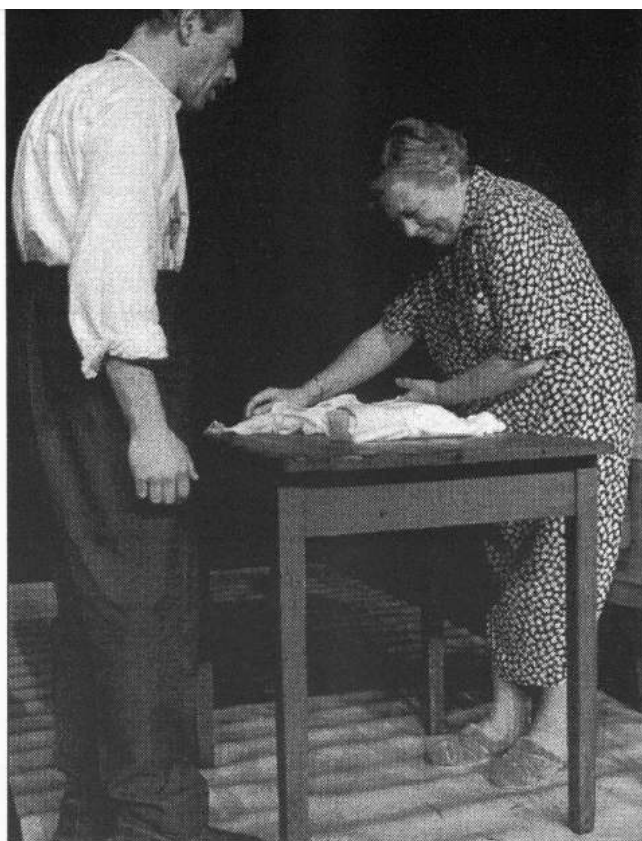
miestach inscenácie hľadal Majera symboliku vzťahu, nachádzal ju v pílení, sekaní a ukladaní dreva, s ktorým sa nakoniec zakúri v sporáku. Na ňom sedia dve postavy. V tomto symbolickom akte môžeme vyčítať aj akési ukončenie ich životnej cesty, zotieranie masky. Tá však aj naďalej zostáva. Znamená to, že nič nie je definitívne? Celý dej je popretkávaný jemným humorom, vďaka ktorému inscenácia získala aj ďalšiu rovinu – nadhľad.

**Aj cvrčky stíchli (B. Sušac), réžia a námet: Branko Sušac, Divadlo Inat, Pula, Chorvátsko**

Známy chorvátsky súbor už dlhé roky preferuje moderné (či módne) autorské pohybové divadlo, vďaka ktorému precestovali hodný kus sveta a festivalov. Ich inscenácie sú priamou a priamočiarou výpoveďou tvorcu a tanečníkov, zaoberajú sa najmä všeobecnými otázkami ľudskej existencie a cez pohyb ventilujú svoje vlastné pocity. Inscenácia *Aj cvrčky stíchli* je zložená z radu na seba viac či menej nadväzujúcich obrazov. Nespome zapôsobí zaujímavými kompozičnými riešeniami, čistotou scénického prejavu, estetizmom, svetelnými akcentmi, pohybovou dispozíciou piatich tanečníkov a expresívnym podaním ich vlastných pocitov z existencie. Keď sa však očarení vonkajším obalom pokúsime nazrieť pod povrch, veľmi rýchlo zistíme, že inscenácia je ladená skôr v univerzálnych súvislostiach, málo konkrétna, a nebyť bulletinu k predstaveniu aj málo zrozumiteľná. Len málokomu sa podarí z myšlienkového chaosu, ktorým hýri inscenácia, vyčítať svedčstvo tvorcu – odpoveď na spoločensko-politické premeny, ktoré sa udiali na Balkáne v poslednom desaťročí (ako sme sa dozvedeli z rozhovorov). Vychádzajúc zo spoločensko-politického kontextu sme ochotní vnímať skupinu tvorcov v inom svetle a akceptovať ich nutkanie vyjadriť sa ku všetkému, čo ich tlačí, z iného, vlastného uhla pohľadu. Po rokoch zablokovania sa, mentálneho a emotívneho, vzniká potreba prehovoriť k svojmu okoliu a ventilovať pocity, ktoré sa za ten čas nahromadili. Predsa sa však emócia navrstvenými znakmi skôr zahalila ako odhalila. Na scéne sme sledovali evolúciu zániku človeka, ženy, matky..., ktorí sú viazaní putom (refazou) minulosti a psychicky odhodlaní na večné mlčanie. Jazyky minulosti zostávajú zakódované v každom z nich a sotva sa ich tak ľahko podarí vyliečiť. Na mnohých miestach sa inscenácia obrátila proti sebe samej. Nekomunikovala s adresátom na rovnakej úrovni, keďže množina znakov na scéne si vyžadovala jemnú selekciu. Myšlienkový pochod tvorcov inscenácie bol do tej miery všeobecný, že sa na momenty strácala niť zrozumiteľnosti a v divákovi získali len nemého pozorovateľa, ktorý nevie, ako by sa mal postaviť k výslednému tvaru. Hlboko vo vnútri však pretrvával neurčitý pocit z dôsledkov, ktoré za sebou necháva akákoľvek forma agresivity. Pravdepodobne len o to sa inscenátori aj snažili.

**Tancovačka (S. Mrožek), réžia: Miroslav Pokorný, Divadlo AHA!, Lysá nad Labem, Česká republika**

Divadlo nepozná veľa postulátov, ale jeden sa ujal natrvalo. Týka sa predovšetkým absurdnej hry a je v podstate veľmi jednoduchý: odporúča využívať pri absurdnom divadle absolútne realistické výrazové prostriedky. Iba vtedy situácie vyznievajú pravdepodobne a aj humor, čiže odstup podporí celkovú ideu. V Divadle AHA! sa pravdepodobne so spomínanou „poučkou“ už niekedy stretli, ale pri *Tancovačke* ju nedodržiavali dôsledne. Chvilami sklzavali k nejasnému predvádzaniu, občas sa im podarilo zachytiť reálny pôdorys situácie a všetko to sa konalo strhujúcim tempom, ktoré nasadili od začiatku traja herci. Tempo im vydržalo až do konca predstavenia, ale pozornosť diváka určite nie. Tá sa stratila vďaka nejasnostiam, ktoré vyplávali na povrch pre nedodržiavanie spomenutého princípu. Fakt, že traja muži, čo vtrhnú do neidentifikovaného priestoru, ktorý môže byť hocičím a ničím (ale v zásade je to predsa len obývačka), pripomínajú klaunov, môžeme prijať ako licenciu poetiku režiséra. Môžeme sa dohodnúť aj na tom, že ich mierne vyšínuté správanie vystihuje napätie pred veľkou party. Ale všetko ostatné, čo



*Stichting Toneel Aktiviteiten: Kus srda, Holandsko*

sa udeje na javisku, je veľkou záhadou. Inscenátori si nepomenovali na začiatku jasnú cestu a smerovanie troch hlavných postáv, a tak sa veľmi rýchlo utopili v premyslenom, ale veľmi zákernom Mrožekovom texte. Vypomstil sa im všade tam, kde sa mu príliš venovali, a podporil ich v situáciách, keď naň zabudli a nechali sa uniesť vlastnou logikou (ktorá však, samozrejme, vychádzala zo základnej situácie). Navyše inscenácia zachytáva jeden jediný stav hlavných protagonistov: permanentnú exaltovanosť. Žiadne iné stavy tri postavy nepoznajú, a tak aj vražda nakoniec vyznieva nelogicky. Nik nevie, prečo a kvôli čomu ich stav vyústil do vraždy, keď sa celý čas k sebe stavajú rovnako vyhrotené a mierne násilnícky. Neustály hluk a dynamika za každú cenu priviedli nakoniec k jednotvárnosti, v ktorej občas zapôsobil humor, ale zanikli jemné odtenky a významy Mrožekovho absurdu. Ten bol pre súbor príliš zložitý na to, aby ho vedeli pomenovať jednoducho a jasne.

**Počuješ, mama, môj výkrik prebolestný (obrázky zo života vládnucej triedy) (V. Savič), réžia: Ján Makan, Divadlo VHV, Báčsky Petrovec, ZR Juhoslávia**

Divadelný súbor z Báčskeho Petrovca je na SŽ pravidelným hosťom. Dostáva sa tam ako víťaz prehliadky slovenských ochotníckych divadelných súborov Vojvodiny. Tentoraz však prišli s inscenáciou, ktorá prekvapila každého, kto poznal tento súbor. Táto zmena však súvisí s réžiou hostujúceho režiséra Jána Makana a jeho výraznou poetikou, ktorá čerpá najmä zo zakotvenosti slovenského etnika v priestore Balkánu a jeho postupnej asimilácie. Do inscenácie je cieľavedome vbudované množstvo srbizmov, pohráva sa s jazykom a vulgarizmami, ktoré vyplývajú zo strácania morálnych a duchovných hodnôt v danom prostredí. Pre vojvodinských Slovákov sa daný priestor stal ich prirodzeným, vnímajú ho už celkom znútra, bez odstupu. Práve preto voľba predlohy padla na súčasný text srbského dramatika V. Saviča, ktorý na relatívne malom priestore pomenúva esenciu a jadro problému v tých končinách – vysporiadanie sa s dôsledkami, ktoré za sebou nechala vojna. Na rozdiel od chorvátskeho súboru Inat, ktorý o vojne hovoril sprostredkované pomocou pohybu, Petrovcania sa nebránili pomenovať veci priamo a bez príkras. V ich predstavení sa všetko odrazu stalo až príliš jasné, akoby im nešlo iba o umeleckú, ale aj o spoločenskú a mentálnu očistu. Pridaním podtitulu *Obrázky zo života vládnucej triedy* len potvrd-

dili svoju orientáciu a cieľ. Stredobodom diania sa stáva rodina, rešpektívne rozklad kánonu rodiny. V štáte, v ktorom nič nefunguje, ako by malo, ani inštitúcia rodiny nie je schopná zbaviť sa nátlaku zvonka a nezlomne vydržať všetky provokácie. Jej bizarné figúrky do tej miery rezignovali na morálku, že si prepožičiavajú manželky, verbálne a fyzicky si ubližujú a je to ich jediný zmysel a cieľ života. Odovzdávajú sa osudu, bez toho, aby si uvedomili svoje činy a ich citovou otupenosťou nepohne ani úprimná postava Človeka (typický čechovovský hrdina), ktorý hľadá stratený čas a manželku. Hovorí pre nich nezrozumiteľnou rečou a až do poslednej chvíle finále zostáva otvorené. Otec rodiny, ako inak – veľký tyran, vychoval troch synov, a má pri nich pocit osobného vlastníctva, neustále ich provokuje a dokonca zorganizuje morbidný piknik. Na princípe – ja som vás stvoril, ja vás aj zničím, „buzeruje“ ich po hranice únosnosti. Ani jeden z nich nemá v sebe silu zabrzdiť otcove manipulačné tendencie. Už neovláda len ich súkromie, ale preniká do podstaty ich existencie. Divadlo – politikum. Je to jednoznačná asociácia pri sledovaní tejto inscenácie.

**Kus srdca (H. Müller), réžia: Peter Stam, Stichting Toneel Aktiviteiten, Heerlen, Holandsko**

Inscenácia holandského súboru by sa mohla s pokojným svedomím premenovať na – Kus dobrého predstavenia. Lebo to, čo predviedli, stálo za to a patrilo k najlepšiemu, čo sa prezentovalo na SŽ 2001. Dvanásť replík a predtým dlhšie mlkve entrées. To je základná kostra inscenácie. Pôsobí jednoducho. A práve na tejto jednoduchosti postavil režisér zložitý príbeh dvoch manželov, ktorým už nezostalo zo života nič iba sami dvaja. Silná emócia, precízna mizanscéna, jediný stôl a detský kočík. V úzadí prístroj na transfúziu, z ktorého celý čas vyteká červená „náplň“ a s ňou aj šanca na záchranu vzťahu. Sem-tam štandardná rekvizita, aká sa zvykne používať v podobných prípadoch. Lenže noviny a cigarety tu majú svoje opodstatnenie. Umocňujú situáciu a vo svojom stereotypy pôsobia takmer hrozivo. Hlavní protagonisti počas desiatich úvodných minút „pantomimického“ výstupu, ale aj neskôr, využívajú prostriedky klasického psycho-realistického herectva. Ale tak poctivo a dôsledne, že im skutočne každý uverí a významy vidí nielen v replikách, ale v každom geste, pohľade, zámlke. Banálny obsah Müllerovej jednoaktovky však nik nevníma všedne. Problém dieťaťa, ktoré sa im nepodarilo spolu splodiť, a všetky psychologické traumy, ktoré vyplávajú na povrch po rokoch bezdetného manželstva, riešia postavy vzájomným týraním sa, ale z ich konania je cítiť skrytú lásku a napojenie na seba. Je to sadistická láska. Láska ako jediné východisko. Režisér mal spojencov v hercoch, ktorí nepotrebovali veľa exhibície na to, aby zažiarili v plnom svetle. Hrali tak, ako kázal text – pokorne a odane. Odhaľovali sa a o prvého plánu sa dostala intimita. Bolo to herectvo, aké už zriedkakedy vidíme na javisku. Žiadne exaltované stavy. Záverečné slzy v očiach ženy hovoria za všetko. *Kus srdca* prezentovalo mnoho z divadelného kumštu: dobrú réžiu a dramaturgiu podporenú hereckými výkonmi, scénografiu, ktorá vystihuje podstatu, zbavenú akejkoľvek dekoračnej podoby, presné použitie scénickej hudby, ktorá nepodfarbuje dej, ale je dejotvorným prvkom. Bolo to inscenácia, o akej je ťažko písať. Treba ju v prvom rade vidieť.

**Ako sa zalúbil Don Perlimplin do Belisy v záhrade (F. G. Lorca), réžia: László Lukács, Tanečné divadlo KOMPÁNIA, Budakeszi, Maďarsko**

Väčšina členov súboru KOMPÁNIA sú (alebo boli) študentmi Školy reprodukčných umení v Budakeszi. Súbor je držiteľom niekoľkých národných ocenení a získal aj ceny na medzinárodných festivaloch. Režisér mal šťastnú ruku pri výbere titulu vhodného pre inscenáciu z väčšej časti tanečnú. Lorcove hry sú plné neobyčajnej, až zničujúcej vášne. Režisér a piati herci sa rozhodli pre minimum prostried-

kov v inscenovaní rozsahom malej, ale emočne veľmi silnej predlohy. Neskrývajú sa za bohatú scénu, pestré kostýmy a množstvo rekvizit. Do popredia vystupuje človek. To, čo sú pre de Vegu „tri dosky, dvaja herci a jedna vášeň“, pre Lorcu je nevesta, ženich, milenec a dýka. Predstavenie sa začína tanečnou choreografiou všetkých piatich aktérov. Tá navodí atmosféru a rytmus, ktorý počas celej produkcie neklesne – ani v komorných výstupoch. Hudba je energická, náladotvorná, výrazne podporuje dianie na scéne. V symbióze gitary a huslí akoby splyvali španielske motívy s maďarským folklórom. Zástoj textovej časti nie je dominantný a príbeh, vzťahy, jednotlivé obrazy sú zrozumiteľné aj pre tých, ktorí predlohu nepoznajú a maďarsky nehovoria. Reč však neznamenala iba nefunkčný príviesok, ale prostriedok rytmizácie deja. Dôležitú úlohu zohráva pohyb, štylizácia. Na začiatku sme svedkami fyzického aj psychického dozrievania Belisy, jej zasvätenia do stránok manželského spoluzitia. Je to predobraz toho, aký význam zohrá telesno v celom príbehu. Stačí, aby bola Belisa, ktorú predtým obliekli do svadobných šiat, postavená nad fľašu vína. Tá hneď reprezentuje falický symbol, akt deflorácie. Obraz trvá len krátky moment, nepôsobí hrubo, vulgárne. Krehkosť sa zo vzťahu Belisy a Perlimplina vytráca – už v obrazy svadobnej noci – Perlimplin jemnie, Belisa je po objavení svojej telesnosti čoraz smelšia, získava prevahu. Na vyjadrenie všetkého tohto stačí tanec. Objavuje sa Milenec. Belisa je zrazu citlivejšia, zraniteľnejšia. Po tanci – milovaní – dostáva Belisa chladný civilný bozk na čelo. Poslúžila len ako prostriedok na ukojenie Milencových potrieb. Jedným z najpôsobivejších výstupov inscenácie je stretnutie Milenca s Perlimplinom. Tento tanec – duel, hraničiaci až s akrobaciou, je pohybovo najprepracovanejší. Jediné použité rekvizity sú doska (ktorá bola predtým svadobným stolom či svadobnou posteľou) a dýka. Dosku držia dvaja muži medzi sebou. Ako bariéru, stôl – lenže už je to iný stôl – stôl, na ktorom akoby delili Belisu. Dýka mení majiteľa, Perlimplin však nemá silu Milenca zabíjať. Tanec evokujúci súboj vyústi do finále, keď obaja vydupávajú gradujúci rytmus. Milenec zmizne. Doska sa mení na bariéru medzi Perlimplinom a Belisou, ale aj Perlimplinom a ostatným svetom. Pociť neodvratnosti tragického osudu rastie. Počas celej inscenácie tvoria scénu (mimoriadne variabilnú) len dve stoličky a spomínaná čierna doska. Vždy niekoho, niečo skrýva, bráni niečomu preniknúť, zachytiť nôž, ktorý mal skončiť v Milencovom tele, na nej leží Belisa, keď už v sebe skrýva myšlienku na neveru a za ňou sa ukryje, neskôr aj prepichne vlastnou dýkou Perlimplin. Tak jednoducho ako so scénou a rekvizitami sa snažil režisér vysporiadať aj so sviatením. Nebolo to však šťastné riešenie. Aj keď sa herci na pomerne veľkom javisku Domu odborov nestrácali – skutočne ho svojím prejavom naplnili, štyri bočné svetlá, tzv. „prievany“, ich nechávali po celý čas v relatívnej tme a obrali ich o jeden z hereckých prostriedkov – mimiku. Inak sa dá hovoriť o kvalitných hereckých výkonoch všetkých piatich účinkujúcich, ktorí s nesmiernou koncentráciou sledovali režisérovu čistou vzťahovú aj formálnu koncepciu. Aj laickým okom sa dala vypozerovať určitá nevyrovnanosť v dokonalosti a zvládnutí jednotlivých tanečných výstupov. Na konečnú kvalitu inscenácie to však nemalo markantný vplyv. Kto išiel na maďarskú inscenáciu Lorcovho *Perlimplina*, aby v nej videl život, vášeň (u tohto autora nevyhnutne aj smrť), toto všetko tam našiel. László Lukácsovi a jeho kompánii sa podarilo vytvoriť dielko poskladané zo živých obrazov, plných energie, ktoré ponúkajú množstvo asociácií.

Z naznačených úvah je celkom zreteľné, že zahraničné súbory na SŽ 2001 ukázali zaujímavé divadlo. Niektoré sa inšpirovali domácou tradíciou, ďalšie vychádzali z moderných novodobých trendov, ale väčšina sa podarilo zostať mimo všedných vplyvov a vytvorili plnohodnotné inscenácie.

Vladislava Fekete  
autorom časti o maďarskej inscenácii je Tibor Kubička  
foto: archív

# Aj dospelí mávajú detské sny



Všetky výhrady, ktoré prinesú nasledujúce riadky, nestoja za nič v porovnaní s emóciou, ktorú počítame pri zhladnutí dieťaťa na javisku. Predkladaný text je iba zbierkou postrehov, získaných vedomým potlačením emócií. Preto, skôr ako začnete čítať vety utvrdzovacie, prečítajte si vetu zachraňovaciú!

Detské a mládežnícke súbory (napriek klasifikácii sem zahrniem aj mládež nad pätnásť rokov, ktorá pracovala s témami i postupmi detského divadla – v tom najpozitívnejšom zmysle slova) predviedli na Scénickej žatve dva odlišné prístupy budovania inscenácie. Jedni sa snažili prerozprávať príbeh a utopili sa v texte, druhí uprednostnili hru a zabávali seba i divákov.

## 1. veta utvrdzovacia: Dramatizácia je bumerang!

Inszenácia *Dominika sa rozhodla* patrila k prvému vymedzenému typu, ktorý sa upísal predlohe. Vznikla dramatizáciou románu Paula Coelhoa a potkla sa už v samotnom úvode – na dramatizácii. Namiesto dramatického konfliktu sa kolektívna réžia pod vedením Jaroslava Lacka snažila primeranými akciami ilustrovať príbeh rozdrobený na situácie plné „okridlených myšlienok“. Ich nekonečným množením dospela inscenácia ku koncu niekoľkokrát. Namiesto dramatického oblúka (akejsi dramatickej balistickej krivky) sa **Divadelnému klubu z Tisovca** podarilo vytvoriť nepravidelnú sínusoidu, ktorá sa často pridĺho vliekla v nulových súradniciach. V týchto momentoch divák očakával koniec, ktorý však neprichádzal. V pomerne monotónnom striedaní svetla (modré prichádzalo po cinknutí triangu) i hudby sa odohrával zápas so smrťou (striedavo fyzickou i psychickou), ktorý Dominika nakoniec vyhrala. Napriek zaujímavým hereckým výkonom (napr. Dominika) a neuveriteľným „medicínskym praktikám“ sa protagonisti ani samotná inscenácia neboli schopní vymaniť zo zajatia textu.

## 2. veta utvrdzovacia: Základom úspechu je zvládnutie divadelných techník!

V porovnaní s existenciálnym námetom pomerne bulvárneho charakteru tisovskej inscenácie si ich rovesníci z **Divadelného štúdia GONG** vybrali ľudovú rozprávku – *Nebojsa!* Na nej predstavili všetky techniky divadelného remesla, ktoré už ovládajú. Maňušky striedali čierne divadlo i tieňohru. A inscenáciu sceľovali činoherné postupy so scudzujúcim efektom. Na nich sa ukázalo, že mládež má od rozprávky dostatočný odstup, takže sa na mnohé situácie vie pozrieť s nadhľadom a iróniou. Herci dokázali repliky vypointovať, tvoriť nové kontexty, priznať sa k reálu a bezproblémovo vstúpiť do sveta rozprávky. Dobrá „remeselná zručnosť“ divadelných techník spojená s hravosťou a spontánnosťou inscenácie dala toľkokrát počutej i videnej rozprávke nové a nezvyčajné kontúry. Inszenácia patrila k vrcholom Scénickej žatvy 2001.

## 3. veta utvrdzovacia: Menej je niekedy viac!

Podobnými inscenačnými technikami a postupmi ako GONG rozvíjali motív strachu aj malí divadelníci z **Detského divadelného štúdia Lano**. Montáž sólových etúd o boji so samotou i preludnými predstavami striedali kolektívne akcie. Deti predviedli, že vedia byť na javisku kolektívom, ktorý sa vzájomne neruší, bezproblémovo zvládnu rôzne divadelné techniky a využívajú ich pre sólový i skupinový výstup. Problémom inscenácie bola však jej dĺžka. Množstvo variácií na jednu tému lineárne priradené k sebe

sposobilo, že sa deti skoro začali opakovať vo výrazových prostriedkoch. Napriek tomu (alebo práve preto), že sa na javisku vystriedalo množstvo detí na približne rovnakej technickej úrovni, príbeh dlho zotrval v jednom bode a nevyvíjal sa. Strata dramatického oblúka výrazne prispela k tomu, že aj napriek hravosti pôsobili mnohé etudy v celkovej kompozícii retardačne. Boli aplikované na podobné situácie, ktoré vyplývali zo zvolenej témy samoty a strachu.

## 4. veta utvrdzovacia: Nápadná krása detailu môže narušiť celok!

Základným výstavbovým princípom inscenácie *Go argo!* bola hravosť. Dvadsaťdeväť detí sa na javisku hralo na novinárov, kolpolťerov i antickú mytológiu. Výborne vypracované mizanscény často šokovali prekvapujúcim detailom. Ale v starostlivosti o detaily sa miestami rozkolísal celok, ktorému chýbali pevnejšie väzby medzi jednotlivými obrazmi. V porovnaní s rovesníkmi z DŠ Lano bola inscenácia **DŠ Ochotníček** spontánnejšia a hravejšia.

Základom jednoduchej scény bola posteľ, ktorá slúžila ako loď, piedestál, ostrov i rečnícky pult; amplión s reproduktorom a kopa detí, ktoré prenášaním znaku vedeli stvárať množstvo postáv a situácií.

Jednoduché kostýmy i rekvizity si deti vyrobili sami, a to z jednoduchých materiálov – textilu a papiera. Nožnice, lepidlo a farba ich dotvorili do úžasných foriem. Na čierne tričká namaľovali bielou jednoduché postavy s rukami hrabličkami a nohami vidličkami a na ne si priamo na scéne navliekali noviny, takže sa z nich podľa potreby stala skupina Argonautov – udatných bojovníkov s papierovými mečmi a štítlami, alebo zmanipulovaný či protestujúci dav.

Telá detí sa zvlínili do hrozivého vlnobitia či do kľbka syčiacich hadov, ktoré strážili zlaté rúno. Väčšie vzali na plecica menšie a javiskom už krúžili obrovské vtáky.

Jednotliví herci vystúpili z davu, aby predviedli Heraklovu silu, o ktorej médiá – novodobí manipulátori verejnej mienky a tvorcovia nových mytológií, pochybujú. Tri rozvadené samolúbe bohyne prehovárali ústami chudáčika lásona, ktorý pre ich vrtochy, spolu s ďalšími odvážlivcami, riskoval život. Nakoniec sa však cesta za zlatým rúnom skončila úspešne – hrdinov oslávili, ale: keď otvorili záhadnú škatuľu, v ktorej bola ďalšia a ďalšia, nastal všeobecný údiv podobný tomu, keď bol kráľ nahý. Výborne vypointovaná inscenácia sa s humorom pohrávala s pointou, farbami i divákmi. Okrem toho sa inscenácii podarilo uchopiť základný princíp tvorby akejkoľvek mytológie postavenej na manipulácii: počnúc antickou – v ktorej sú hrdinovia iba hračkami v rukách bohov, až po mýty súčasné – prezentované médiami. Odhalila sa aj sila „klebety“ – najrýchlejšie šírenej informácie, ktorá môže aj z najväčšieho zbabelca urobiť hrdinu či politika. Významovo mnohovrstevnatá inscenácia sa pohrávala s náročnou témou, ktorú formou dramatickej výchovy zvládli deti už od piatich rokov. Ukázalo sa, že ak sa zvolí správna forma, nie je pre dieťa náročná žiadna téma.

## Veta zachraňovacia: Zabudnite na všetky vety utvrdzovacie! A jednoducho sa hrajte!

Mária Jenčíková



## DIEŤA NA JAVISKU

Najskôr treba naučiť dieťa písať, až potom lúštiť krížovku

Niekoľko rozhovorov na tému dieťa v divadle. Aj napriek tomu, že otázky boli takmer rovnaké, odpovede boli rôzne, hoci sa v mnohom zhodli.

### PETER HUDÁK

režisér a vedúci Detského divadelného štúdia Ochotníček, Púchov

**Prečo ste si z množstva foriem divadla vybrali práve detské divadlo?**

Je to náhoda. K divadlu som sa dostal cez deti. Začínal som pri nich ako hudobník s gitarou. Pri práci s deťmi ide o niečo viac než o výsledný dramatický tvar. Mám možnosť na ne vplývať, pomôcť im trochu odhrnúť maminu sukňu. To ma teší viac ako len vytvorenie hoc i zaujímavej inscenácie. Deti si na javisku bezbolestne vyskúšajú rôzne situácie, ktoré by ich v živote mohli zasakovať, až raz budú ozajstné. Zbierajú doslova skúsenosti pre život. Dospelí naopak prinášajú na javisko už zažitú i bolestnú skúsenosť a o nich cez postavu vypovedajú.

**Práca s deťmi je náročná na disciplínu.**

Áno, čo dieťa, to problém. Veľa energie si vyžiada už samotné sústredenie sa deťmi. Ak sa vám počas dvojhodinovej skúšky podarí dvadsať minút ničím nerušenej tvorivej práce, môžete si gratulovať. Všetko najlepšie!

Ak hovorím o detskom divadle, myslím predovšetkým detskú dramatickú tvorivosť. Jej cieľom – a to nie je všeobecná poučka – nie je vytvoriť len výsledný dramatický tvar, ale počas tvorby dospieť k poznaniu, deti emocionálne i sociálne obohatiť. Výsledný tvar inscenácie je paradoxne vedľajším produktom celého úsilia.

**Ako deti motivujete?**

Hrou. A potom rôzne – od toho, že im rozprávam, akí budú úžasní a ako to „všetkým ukážu“, že budú nakupovať v tých najväčších obchodoch na svete, až po to, že ak chcú v živote niečo dokázať, musia to robiť naplno a nesmú sa „flákať“. Som na ne často prísny a využívam „kadejaké finty“... ale v deň predstavenia sa, naopak, snažím atmosféru uvoľniť. Vydávam síce príkazy, ale nie zákazy, snažím sa, aby bola sranda a nechám ich šantiť. Minulý rok na Scénickej žatve sa napríklad deti pred predstavením ohadzovali rukavicou, čo celkom plynulo preniesli aj do

predstavenia. Nebrzdil som ich, nehovoril: buďte ticho, ale využil som ich spontánnosť.

**Každé dieťa chce byť na javisku krásne. Dievčatká túžia po role princeznej, chlapci po role bohatierov. V inscenácii *Vaska, nespí!* sú deti zmaľované až „znetvorené“ a chalani dokonca hrajú ženské postavy.**

Maľovanie nebolo problémom – deti sa mali možnosť vyblázniť, zabudnúť na konvencie a obmedzenia. Nikomu potom neprekážalo, ako vyzerá. Naopak, deti mali tendenciu preháňať to a zmaľovať sa. Farebný svet a akoby komický ruský tón bol deťom veľmi blízky. Rozpustilosť a priestor pre exhibíciu ich tešili. Práve preto im bola táto inscenácia bližšia ako *Go argo!* V nej boli deti viac obmedzené – spútané textom i kánonom príbehu.

Deti si samy vymýšľali aj zrealizovali scénu, myslím, že ich to tešilo.

**Aký je postup prípravy inscenácie?**

Hráme sa. Každú inscenáciu začíname tým, že si zvolíme tému, ktorú rozvíjame, hráme sa. Vymýšľame rôzne konce a pokračovania. Napríklad v inscenácii *Vaska, nespí!* sme si zo všetkých možných variácií vybrali tie najneočakávanejšie zvraty. Tie nás doviedli k tomu, že sa celá inscenácia ponímala ako sen. Tak ako v živote, keď sa často veci vyvinú veľmi nepriaznivo a človek zostane sám. Inscenáciu v podstate nefixujeme nikdy. Od predstavenia k predstaveniu sa stále niečo dorába. Držíme sa istej línie, ale vždy je to iné. Veľký priestor ponechávame improvizácii. *Go argo* malo opačný postup. Na začiatku som mal jasnú predstavu o inscenácii, ktorá bude vypovedať o manipulácii médiami. A postupne sme hľadali formy – rozohrávali situácie a vyberali. Nakoniec sme hru zasadili do antiky.

Veľmi často sa nechám zviešť cestou improvizácie – situáciou, ktorá sa vyvinie. Je to, ako keď zbierate huby. Hľadáte síce dubáky, ale neviete presne, ktorou cestou máte ísť, a tak sa jednoducho necháte zviešť niektorým chodníčkom.

**V *Go argo* účinkuje dvadsaťdeväť deťmi rôzneho veku (od 5 do 16). Ako sa pracuje s takou „masou“?**

V prípravke sa snažím naučiť deti základným veciam divadelného kumštu – dýchanie, pohyb, javisková reč, hlas. Tí menší ešte nevedia čítať, pracuje sa s nimi inak ako so väčšími. Ale inscená-

ciu robíme spolu. V rodinách i v spoločnosti spolunažívajú ľudia rôzneho veku – majú sa radi a pomáhajú si, aj keď majú rôzne problémy (dané generačne). Vzniknutý problém rieši celá rodina. A tak je to aj na javisku. Starší pomáhajú mladším – cítia sa za nich zodpovední. Funguje tu samovychovávanie.

### Čo deti zaujíma?

Jednoznačne akčné filmy, ale túžia po romantike .

### Ako je potom možné, že ich zaujala antická mytológia?

Pre deti je to predovšetkým dobrodružstvo. Príbeh, ktorý hrajú, ich musí najskôr zaujať a potom ho musia pochopiť. Takže sme si o dobrodružstvách hrdinov najskôr čítali a potom rozprávali. Postupne sme odkrývali ich dobré, ale aj zlé vlastnosti. V Iliade sú hrdinovia skutočne krutí a zákerní. Možno deti zaujala aj brutalita. V prvom rade však dobrodružstvo. V inscenácii sú meče a chlapci mali tendenciu neustále sa biť, zvolili sme teda ako základný materiál papier (pre istotu) .

### Kto je autorom scény a kostýmov?

Som síce povoláním dizajnér, ale snažím sa, aby sa na inscenácii podieľali najmä deti. Využívam ich fantáziu. Je to tiež súčasťou tvorby. Tričká si maľovali samy. Scénu takisto zmontujú aj rozmontujú. Musia byť samostatné, ináč v dnešnom svete nebudú mať šancu. Deti sú veľmi šťastné, ak môžu čokoľvek urobiť. Okrem toho, že tvoria, vnímajú reakcie ľudí na svoje dielo – cítia zodpovednosť. A nakoniec – nemajú pocit, že sú iba manipulované, režírované dospelým – to je často problém dospelých ochotníkov.

Deti sú dodnes hrdé na scénu Vaska, nespi! Každý ťah štetcom je tam ich.

### Čo dáva divadlo deťom, to tu už zaznelo, čo dáva divadlo s deťmi vám?

Taktiež seberealizáciu, ale v prvom rade možnosť vidieť podstatné veci. Deti svoje reakcie nebalia do predpísaných konvencií, sú spontánne vo svojej potrebe lásky, priateľstva, prostých ľudských vzťahov. My dospelí potrebujeme to isté, ale často sa to hanbíme priznať. Deti mi dávajú možnosť rozumieť sám sebe.

### ELENA BAKOŠOVÁ

Zakladateľka Detského divadelného štúdia Ochotníček v Púchove

Stáli ste pri zrode Detského divadelného štúdia Ochotníček. Aké boli začiatky a ako sa súbor vyvinul? Aká bola dramaturgia súboru?

V sedemdesiatych rokoch sa otváral Púchovský DK, v ktorom som prijala miesto organizačnej a neskôr aj umeleckej vedúcej nielen detského divadelného štúdia, ale aj bábkarského súboru dospelých D 121. V tom čase sa menil pohľad na detskú dramatickú tvorivosť – divadlo hrané deťmi sa už nechápalo iba ako odnož divadla dospelých. Bol nedostatok dramatických textov pre deti, ktoré sa snažili ísť cestou improvizácie a dramatickej tvorivosti. Preto som sa pustila do dramatizácií literárnych predlôh, ktoré sme spolu s deťmi rozoberali a nakoniec priviedli na javisko. Som rada, že aj terajší vedúci súboru spolu s manželkou Ankou pracujú touto metódou.

### Ako ste vnímali inscenáciu Go argo?

Inscenácia Go argo prebieha neustálym vývojom. Ja osobne poznám niekoľko jej podôb. Deti akoby stále dospievali na túto inscenáciu.

### Čo zaujíma dnešné deti?

Zaujíma ich veľa z toho, čo lákalo aj nás. Vnútri sú podobné, ako sme boli my. Ak sa im z médií prihovára iný svet, ako je ten v nich, vyvoláva to v nich voči svetu obrannú pózu.

### Ako deti motivovať?

Deti motivuje postoj k nim, spolupartnerstvo, prizvanie k zodpovednosti. Odkrývanie svetov – dospelých, ale aj svetov umení.

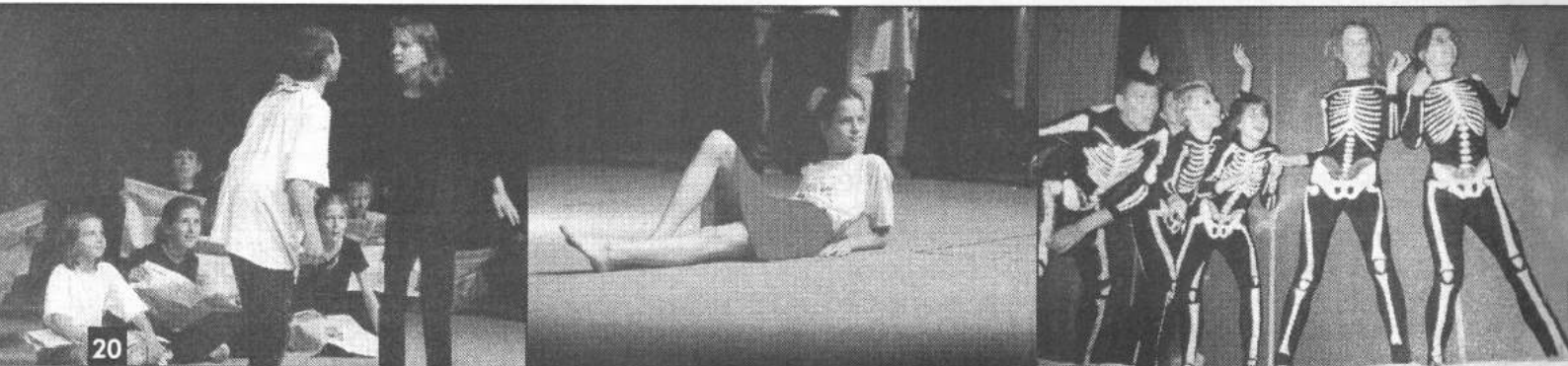
### Ako udržať disciplínu?

Deti potrebujú autoritu. Takú, ktorá rešpektuje aj ich názory, ale nejde proti nim.

### Ktorá z inscenácií detského divadla a divadla dospelých pre deti sa vám na tohtoročnej SŽ páčila?

Neviem sa rozhodnúť, pretože si vážim obe rovnako. V súbore Lano prevláda pedagogická práca – vidieť to už aj na výbere témy. V súbore Ochotníček zase divadelné uchopenie témy. Na celoštátnej postupovej prehliadke Zlatá priadka v Šali vznikla situácia, keď dospelí vybrali inscenáciu Go argo a detská porota zase Od desiatich do dvanástej.

Do divadla dospelých pre deti patrí aj divadlo mládežnícke (nad 15 rokov). Tu ma zaujala inscenácia Nebojsa DS Gong. Oslovili širšie univerzum diváka – okrem vlastnej generácie aj deti a dospelých. Som rada, že sa nám – iniciátorom samostatnej odbornej oblasti divadla dospelých pre deti – darí prekonávať mýtus, že je to „iba pre deti“ a že dieťa je dieťaťom až po prah dospelosti.



**DANIELA PÁPAYOVÁ**

vedúca Divadelného štúdia Gong, Bratislava

**Prečo ste si vybrali detské divadlo?**

Deti mám rada. Aj preto som si vybrala štúdium na strednej pedagogickej škole a potom na bábkoherectve na DAMU.

**S deťmi akého veku sa vám pracuje najlepšie?**

S tými, s ktorými práve pracujem. Nerozlišujem vekové kategórie, hoci priznávam, že mám radšej menšie deti. Ale všetky deti, ktoré sú momentálne v súbore, k nám prišli ako malé a mám ich rovnako rada.

**Legislatívne sa v divadle vyčleňujú deti do 15 rokov – detské divadlo a potom divadlo dospelých pre deti. Ako vnímate takúto klasifikáciu?**

Naša najstaršia skupina patrí už do tej druhej kategórie, ale neruša ich, keď im hovoria deti. Ja však považujem všetkých členov súboru predovšetkým za partnerov.

**Na SŽ ste sa prezentovali inscenáciou *Nebojsa*, v ktorej boli použité rozličné divadelné techniky – od klasickej činohry, cez bábkové divadlo až po tieňohru a čierne divadlo. Znamená to, že všetky tieto techniky sú súboru vlastné, že ich deti ovládajú, alebo sa ich učili špeciálne pre túto inscenáciu?**

Naši členovia sa učia vodiť všetky druhy bábok a rovnako sa zoznávajú s rozličnými divadelnými technikami. Nie vždy je však výsledný tvar určený verejnosti. Naším prvotným zámerom je rozvíjať ich zručnosť.

**Aký je proces prípravy konkrétnej inscenácie?**

Najprv sa zoznámime s témou, ktorú rozpracúvame v etudách. Sústreďujeme sa na vzťahy, situácie, okolnosti, pohybové stvárnenie a pod. Deti ešte ani netušia, že stavajú základy inscenácie. Konkrétny text prichádza až na konci. Zo skúsenosti viem, že keby sme hneď začali pracovať s textom, príliš by ich to zväzovalo. Nechceme totiž dospieť do situácie, že deti stoja na javisku a rozprávajú slová.

**Do akej miery využívate detskú spontánnosť a tvorivosť?**

Vždy vychádzame z detí, zo zloženia, usporiadania skupiny. Napríklad klauniádu musia robiť deti so zmyslom pre humor. Deti nadané na pohyb a rytmus robia step. V podstate zbierame detské nápady, selektujeme a upravujeme ich do výsledného tvaru.

**Ako deti motivovať?**

Deti sú veľmi úprimné. Buď sa im proces prípravy inscenácie páči, alebo odídu. Takže sa ich snažím motivovať zaujímavými témami a hrou. A potom mi rodičia často hovoria: Veď vy sa tam len hráte!

**Ako udržať disciplínu (ako dosiahnuť kompromis medzi spontánnosťou a exhibicionizmom)?**

Neviem. Možno prirodzenou autoritou a kamarátskym vzťahom. Ak predsa len vzniknú problémy, snažím sa im vysvetliť, že divadlo je kolektívna záležitosť a že vzájomná nepozornosť znižuje kvalitu skúšok alebo predstavenia. Je potrebné stanoviť určitú mieru a hranice, nie však ubíjať spontánnosť na úkor disciplíny.

**Prečo prizývate na spoluprácu aj externých režisérov?**

Každý nový človek prináša nové nápady. Je to záujmový krúžok a snažím sa, aby práca deti obohacovala a aby sa čo najviac naučili.

**Často cestujete na festivaly. Akým spôsobom získavate akreditáciu a akým spôsobom si cestu financujete?**

Najčastejšie pozvaním alebo konkurzom. Tak si nás roku 1994 vybrali do Medzinárodného divadelného projektu v Dánsku. Dodnes s jeho organizátormi udržiavame priateľské kontakty a na ich základe sme získali pozvanie pre našu skupinu stepového tanca aj do Medzinárodného divadelného projektu vo Fínsku. Vďaka úspechu, ktorý sme tam mali, si nás do ďalšieho projektu vybrali holandskí divadelníci. Doteraz nám vždy pobytové náklady hradila pozývajúca strana, takže sme si financovali iba cestovné náklady. Na tieto sme získali finančné prostriedky z rôznych grantov a sčasti sa na ich financovaní podieľali i samotní účastníci.

**Na základe auditu štátnej správy sa luventa, ktorá kedysi zastrešovala aj Štúdio Gong, transformovala. Akým spôsobom fungujete teraz?**

Po transformácii nám zostali len dve možnosti: alebo Štúdio Gong zrušiť, alebo sa osamostatniť. Rozhodli sme sa pre druhú možnosť a vytvorili sme občianske združenie. Zatiaľ sa nám darí prežiť aj preto, že generálny riaditeľ luventy umožnil všetkým záujmovým útvarom prenájať si potrebné priestory na svoju činnosť za prijateľnú cenu. A aj za cenu toho, že pre nás umelecko-pedagogických pracovníkov sa táto činnosť takisto stala záujmovým útvarom. Naším cieľom nie je venovať sa iba deťom, „ktorých rodičia na to majú“, ale dať šancu všetkým.

Mária Jencíková  
foto: archív

