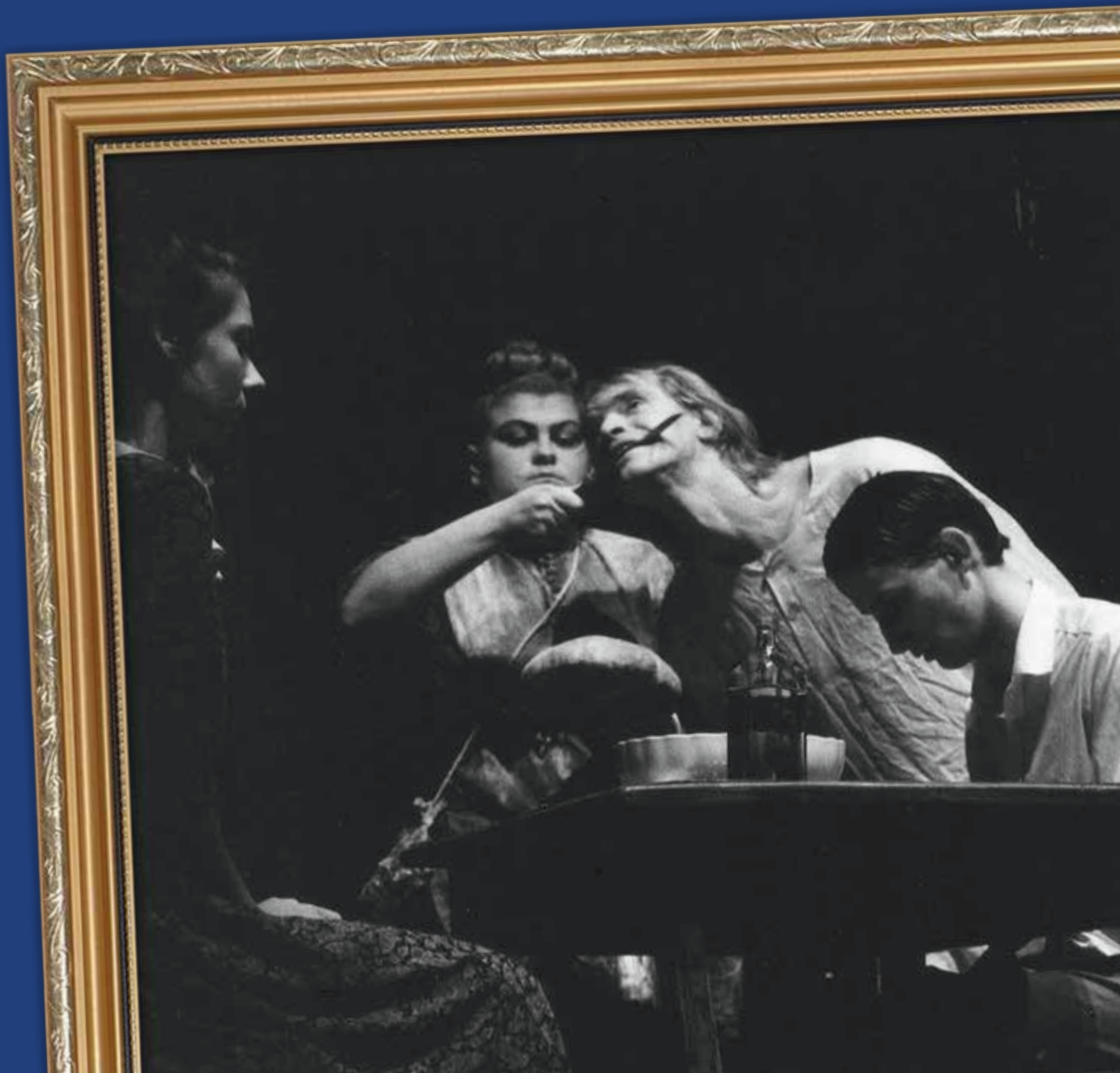


METODICKÉ LISTY

Životaschopné divadlo – koncept pre 21. storočie

Metodický materiál pre tvorcov živej divadelnej kultúry

.....
TEXT: SILVESTER LAVRÍK, DRAMATIK, REŽISÉR, DIVADELNÝ PEDAGÓG



„Ak sa postava usiluje byť múdrejšia ako jej tvorca, nerobí to dobrotu.“

Naši prastarí rodičia a naši pravnici (namiesto úvodu)

Autori rozsiahlejších a štruktúrovaných textov úvodnú kapitolu často píšu až nakoniec, keď je už všetko pod strechou. Sebavedomejší z nich to aj, požmurkávajú na čitateľa, priznajú. Nie je na tom nič zlé. Tento text je však venovaný divadlu a má ambíciu aspoň letmo sa dotknúť celého procesu prípravy, tvorby a prezentovania inscenácie – základného a dominantného výstupu tohto snaženia. Jej jednotlivé komponenty a fázy tvorby na seba taktiež nutne nadväzujú nielen v príčinnej, ale aj v časovej následnosti. Písať o ňom sa teda takisto patrí s rešpektom voči týmto určujúcim zákonitostiam. A s úctou k všetkým jej tvorcom predovšetkým. Tak. Zdvorilosti máme za sebou a teraz podme na vec.

Impulz k vytvoreniu tohto materiálu som dostal od Zuzany Galkovej, metodičky NOC. Metodický list, približne dvadsať strán, divadelníci už roky žiadny takýto materiál nedostali. Tak znelo zadanie. Fajn, aspoň sa donútim sformulovať a upratať to, čo mám o divadelnej tvorbe nadumané a namudrované kade-tade. Vypýtal som si čas na rozmyslenie a na návrh štruktúry. Lehotu, počas ktorej sa pokúsím jej jednotlivé body premeniť na zmysluplné kapitoly. Na rozdiel od konzumácie predstavenia je možné ponúknuť sa nimi aj na preskážku.

Začnem jednou staršou spomienkou na divadlo. Bol som vari druhák na základnej škole a pani učiteľka Anna Rusiňáková ma napriek môjmu predkusu obsadila v Zeyerovom Radúzovi a Mahuliene do marginálnej postavy pážaťa. Kostým tvoril čapatý kvázi renesančný baret s pávím perom nad uchom, brokátový kabátik v dvoch odtieňoch modrej, napufkané nohavice siahajúce do polovice stehien, biele pančucháče a papuče s brmbolcom. Mojou úlohou bolo stáť rozprávkovému kráľovi, deviatkovi Jožovi Rákocziemu, po pravej ruke a na brokátom obšitej poduške držať vladárske jablko. V skutočnosti to bolo obyčajné jablko obalené v staniole. Zistenie prvé – áno, v divadle je dovolené klamať. Mahulienu hrala Alena Kiššová, prenádherná deviatačka, a páža pripomínajúce vyjaveného bobra od nej nevedelo odlepiť oči. Dopadlo to tak, že kráľovské jablko sa mu počas predstavenia z podušky skotúlalo medzi stoličky divákov. Páža sa zakaždým vrhlo na kolená. Výsledkom jeho poňatia roly boli ufúľané pančucháče, neplánované ohromné veselie obecnstva a predstavenie zničené tipovaním, kolkokrát jablko ešte spadne. Zvíťazila moja stará mama, lebo tvrdila, že s tým neprestanem, kým nedostanem poza uši. Dostal som. Zistenie druhé – divadlo vie bolieť a divák sa na tom môže vynikajúco baviť. Zlé je, ak sa tak deje proti vôli tvorcov.

Predmetnú spomienku na úvod tohto materiálu neuvádzam preto, žeby bola nejaký významná či výnimočná. Naopak. Je banálne typickou ukázkou toho,

čo si s nami robí naša pamäť a vedomie, keď sa reč, spomienky alebo hoci len letné uvažovanie zamerajú na divadlo. Spontánne sa zvrtné na jeho – poruchy. Chyby. Nedokonalosti. Na jeho vyznenie u diváka. Na jeho smiech. Zúfalstvo režiséra. Beznádej protagonistu. V tom lepšom prípade. Lebo je tu ešte jedna možnosť – blažená nevedomosť. Pocit vlastnej úžasnosti. Hrob každého divadla.

V tomto texte sa budeme pokúšať na vymedzenej ploche pomenovať čo najviac nástrojov, ktoré môžu byť nápomocné na ceste od intuitívneho snaženia k vedomému procesu javiskovej tvorby rešpektujúcej racio do tej miery, ktorá tvorivosť nepodvážuje a emócie neumŕtvuje ani nepredstiera, ale vyvoláva. Nie u tvorcu. U diváka. Lebo kráľom každého vydareného divadelného predstavenia je, povedané s mnohými klasikmi, práve on. Dôležité je preto uvedomiť si, pre koho inscenáciu, performance či happening chystáme. Nie však preto, aby sme sa mu podkladali či snažili sa ho nejakým vydierať. Potrebujeme sa na diváka pripraviť ako na sebavedomejšieho, náročného a kriticky mysliaceho partnera. Len v takom prípade máme právo nárokovať si jeho pozornosť, sympatie a aktívnu účasť na predstavení. Len takto máme právo žiadať ho o spoluautorstvo našej javiskovej výpovede. Len tak si môžeme nárokovať pre svoje divadlo prívlastok – životaschopné. To platilo za čias našich starých rodičov a bude platiť, aj keď o ňom budú trúsiť reči naši vnuci, ba aj pravnici. Dodávam to len pre poriadok, aby bolo jasné, čo tie generácie predkov a potomkov v názve úvodnej kapitoly pohľadávajú.

Ešte jedna metodická poznámka, čo je vzhľadom na to, že toto má ambíciu byť metodickým materiálom, hádam aj primerané. Napriek tomu, že v divadelnej a tvorivej práci vôbec neexistuje žiadny návod či zaručený postup, ktorý vedie k samozrejmemu úspechu, má tento materiál ambíciu byť tvorivým a kriticky mysliacim občanom s divadelnými ambíciami nápomocný pri uvažovaní o divadle vo všetkých fázach jeho prípravy, tvorby, prezentácie a percepcie. Vzhľadom na šírku, štruktúrovanosť a rôznorodosť divadelnej praxe sa však zameriame na jeden z možných modelov budovania životaschopného divadla. Na úplnosť a historizujúce exkurzy, s výnimkou názorných príkladov a neodbytných asociácií, vedomo rezignujeme. Modelom, na ktorom budeme vybrať javy a príklady aktuálnych problémov divadelnej práce demonštrovať, je dvadsaťpäťročná cesta BáPoDi, divadla, ktoré malo to šťastie, že pri takmer troch desiatkach realizovaných inscenáciách mohlo pracovať vo viacerých realizačných režimoch a s veľkým počtom spolupracovníkov na Slovensku aj v zahraničí.

Dôležité upozornenie: autor tohto textu sa napriek starostlivo a presvedčivo predstieranej skromnosti s vysokou mierou pravdepodobnosti dopustí viacerých odporúčaní, či dokonca rád. Áno, budú dobre mienené, ale súdny čitateľ ich brať vážne zásadne nesmie. Upozornenie sa vzťahuje na všetky odporúčania obsiahnuté v tomto texte, teda aj na toto. Láskaému čitateľovi teda zdvorilo odporúčame predložené čítať

kriticky a hlavne nebrať privážne. Rozhodne však vážnejšie než samého seba či samu seba.

Zámery a ciele životaschopného divadla

Divadlo profesionálne, repertoárové, ochotnícke, amatérske, alternatívne, susedské, študentské, detské, moderné, tradičné, chudobné, absurdné a neviem aké ešte je často predmetom triedenia, kategorizovania a výskumu teatrológov. Najčastejšie je ale predmetom vzájomného znevažovania, podceňovania a preceňovania. Činoherci o bábkaroch nevedia povedať nič pekné, bábkari by aj vedeli, ale majú svoju hrdosť a profesionáli ochotníkov alebo nevnímajú, alebo blahosklonne protežujú. Svety baletu, opery a činohry sa v praktickom živote správajú tak, akoby ani neobývali ten istý vesmír. Nikdy sa nekončiaca debata o nemožnosti jedných a ťarbavosti druhých je často emočne vypätá a občas aj zábavná, je však vonkoncom neproduktívna. Vypovedá predovšetkým o svojich pôvodcoch. Málo sa z nej však dozvieme o povahe divadla. Jej nápadným nedostatkom je prostá skutočnosť, že nerieši divadelné problémy, ale spoločenské aspekty jestvovania divadelnej činnosti.

Ani takto, v pohodlí akademickej debaty, nemôžeme dať nabok to, čo pracovne nazvime trebárs prevádzkové okolnosti divadelnej činnosti, teda materiálno-technické zabezpečenie a organizáciu skúšobného procesu aj prezentácie divadelnej práce, vzdelávanie a tréning tvorcov, komunikáciu s vonkajším prostredím a marketing divadla vôbec. Tvorí dôležitý, no predsa len vonkajší rámec procesu divadelnej tvorby. Netvrdím, že široký spoločenský, ideový a ekonomický kontext nie je pre život divadla dôležitý. Chcem len poznamenať, že divadelný tvorca spravidla nemá naň aktívny dosah. A ak, tak len kvalitou a mierou spoločenskej hodnoty javiskovej výpovede. Sústreďme sa preto na divadelné aspekty práce občana angažovaného (najčastejšie samým sebou) v divadle.

Angažovanosť áno, propaganda nie, zjednodušene povedané, ak chceme načrtnúť smer nášho uvažovania na túto tému. Teda ak nás divadlo zaujíma nie ako prostriedok, nástroj na dosiahnutie ne-divadelných cieľov – odvolanie vlády, zmena politického režimu, dobytie srdca najkrajšej členky súboru, komunitná aktivita, ktorej cieľom je vytrhnutie členov spoločenstva z apatie. Všetko sú to legitímne a často aj spoločensky prospešné ciele, ale ich spoločným znakom je to, že do procesu tvorby prinášajú okolnosti, kvôli ktorým sa stávame náchylnými na znižovanie nárokov na dôslednosť v uplatňovaní divadelných zásad. Chyba je to hneď z dvoch dôvodov. Prvým je elementárny pravdivý fakt, ktorý v súlade so skúsenosťami ľudstva tvrdí, že zásady sú zásadami preto, lebo poukazujú na niečo zásadné. Porušovať ich možno, ale oplatí sa to len v tom prípade, ak je toto porušenie aktualizáciou, tvorivým rozvinutím dovedy platného pravidla.

Dôležitým momentom pri uvažovaní o divadle je pomenovanie pozície, z ktorej o ňom uvažujeme. Nie, ešte

nemierime k delbe práce v procese prípravy inscenácie, ktorá vedie k rozdeleniu kompetencií a obsadzovaniu úloh. Pristavme sa na chvíľu pri charakterizovaní našich vlastných divadelných ambícií a očakávaní. Pri zvažovaní toho, čo som ja, občan s divadelnými ambíciami, ochotný divadlu dať a dávať. Lebo raz nestačí. Kto raz vošiel do divadla zadným vchodom, už ho z neho len s nohami napred vynesú, povedal jednej peknej tichej nedele Janko Rampák, dlhoročný člen trnavského Disku. Zvony Hrubého kostola práve ohlasovali poludnie, slušní ľudia brali do rúk lyžice a my sme na vozíku prevážali „kulisne“. Čo od svojho angažovania v divadle očakávam? Čo som mu ochotný dať? To sú dve základné otázky, na ktoré je rozumné poctivo hľadať odpoveď. Vo vzťahu ku konkrétnej inscenácii najmenej dvakrát – predtým, než sa rozhodneme pre tému a začneme jej hľadať priliehavú formu po prvý raz, a predtým, než sa urazíme, ak našu prácu verejnosť neprijala s takým nadšením, s akým sme jej ju predstavili, či nebodaj ju vonkoncom odmietla, po druhý raz.

Rozumné je sám seba sa pýtať na svoj prínos divadlu a na užitočnosť divadelnej práce pre mňa práve vo chvíli, keď sa k niekomu, kto sa už divadlom zaoberá, pridávam. V momente, keď pod zámkou robenia divadla okolo seba začnem ľudí zhromažďovať, je takáto svedomitosť voči sebe elementárnou ľudskou slušnosťou, povedané jazykom spoločenskej angažovanosti – občianskou povinnosťou. Áno, druhý prípad angažovanosti v divadle je ten najzávažnejší. Divadlo má v sebe silný socializačný aspekt. Je užitočné uvedomiť si to nie preto, aby sme jeho diktátu, premietnutému do prostého faktu, že ho spravidla robíme s niekým a pre niekoho, podľahli, ale aby sme limitom a lákadlám, ktoré táto skutočnosť znamená v praxi, vedeli lepšie odolávať.

Herečka a herec by mali byť pekní, reprezentatívni jedinci ľudského druhu – tak znie apriórny predpoklad širokej verejnosti týkajúci sa občanov, ktorí vstupujú na javisko. Mali by mať pekné hlasy, hudobný sluch, zmysel pre rytmus, pohybový talent, prirodzenú inteligenciu podporenú dobrým a cieľným vzdelávaním, smerujúcu k múdrosti, a vôbec, malo by byť potešením už len pomyslenie na to, že s nimi budeme chvíľu pôsobiť v jednote miesta, času a priestoru. Je to rozšírený predpoklad, ale vonkoncom neoprávnený. Herečka nepotrebuje byť neodolateľný vamp ani klon Nepoškvrnenej, herec nemusí byť testosterónom nadupaná maketa mýtického Persea. Nie je nevyhnutne nutné, aby vedeli spievať či tancovať, ba dokonca ani hlasy nemusia mať skvostné. Práve takto, naprotiveň stereotypom a apriórnym očakávaniam je to často zaujímavejšie. Pre všetkých zúčastnených. Len je však potrebné vedieť s danosťami, ktoré si jednotliví účastníci zájazdu objavujúceho utajené pôvaby divadla priniesli, vedome a cielene narábať.

Časť mojich kolegov a kolegýň, predovšetkým tí, ktorých podstatná časť kariéry sa odohrala na trase Svoradova – Laurinská – Štefánikovo nábregie, budú zrejme namietajú, že takýto pohľad na vec je, jemne

povedané, trošku posunutý. Rozumiem im. Slovenské národné divadlo je vrcholnou divadelnou inštitúciou Slovenska, Vysoká škola múzických umení jeho najprestížnejším divadelným učilištom. Pre divadlo v našej krajine bude len a len dobré, ak túto náročnú úlohu budú zvládať na čo najvyššej úrovni a bez výkyvov, ktoré by mohli niekomu dodať chuť spochybňovať ich.

Ale sú aj iné modely divadelného vzdelávania a divadelnej praxe. Sú dokonca v početnej prevaha a domyslené do dôsledkov – bez nich, bez všetkých tých alternatívnych, nezávislých, ochotníckych, študentských a autorských projektov, súborov a susedských divadiel by sa to inštitucionalizované divadlo ocitlo vo vzduchoprázdne. Bez toho, aby sme museli namáhavo hľadať podporné argumenty, môžeme smelo vyhlásiť, že jednu nohu vyspelého divadla na Slovensku, od jeho počiatkov až dodnes, tvorí práve to divadlo, ktoré už malo veľa mien (ochotnícke, amatérske, alternatívne, nezávislé...), no jednu podstatu – autentickejšť. Nie vo folklórnom, repetitívnom a do minulosti zahľadenom zmysle tohto pojmu. Toto divadlo je vo svojich vrcholných inscenáciách autentické tým, že rešpektuje a vo vzácnom súznení tvorivo zhodnocuje osobnostné, personálne, regionálne a sociálne špecifiká členov a komunity, ktorí ho stelesňujú na javisku, tvoria v jeho zázemí aj konzumujú v hladisku. Konzumovať divadlo nie je ani akademicky uhladený, ani emočne povznášajúci pojem, no pre podstatnú časť divadelnej produkcie je veľmi priliehavý.

Zostávajúce dve nohy vyspelého divadla na Slovensku tvoria dva typy divadelnej praxe; jedným je import progresívnych trendov zo zahraničia a druhým je meštiacky model divadla zameraného pre stredné vrstvy obyvateľstva, ktorý prezentujú predovšetkým repertoárové divadlá zamerané na pravidelnosť divadelnej prevádzky a inscenovanie hier s bohatou inscenačnou tradíciou. V poslednom čase sa k nim pridáva aj uvádzanie hier súčasných dramatikov, či už domácich, alebo prekladových.

Z praktických dôvodov sa v tomto texte budeme venovať práve tej prvej, historicky aj mierou vplyvu na to, ako sa divadelný život na Slovensku vyvíjal a prebieha, najdôležitejšej podobe divadla, teda divadlu, ktorého základným poznávacím znamením je nepravidelnosť a nesytemovosť prezentácie. Pomocným argumentom nech je skutočnosť, že vo veľkej miere v sebe zahŕňa aj to podstatné a trvalo inšpirujúce zo zvyšných dvoch zdrojov. Ďalším praktickým dôvodom takéhoto výberu je adresát tohto materiálu. Nevie si predstaviť, že by ho dramaturgovia pôsobiaci v akademických či inštitucionalizovaných divadelných ústavoch a prevádzkach mali na polici, či nebodaj na pracovnom stole. Nakoniec, neviem, čo by tam robil, a nie je to myslené ako sarkazmus. Majú oni onakvejšie príležitosti ohrňať nos. Aha. Takže predsa len sarkazmus. Zato na pracovnom stole divadelníka vystaveného nástrahám, ktoré, obrazne povedané, zvyčajne striehnu na osamelých pocestných putujúcich neprebádanými krajinami, môže takýto materiál byť nebodaj aj prínosný, a teda užitočný.

Aj keď to, či divadelný tvorca a divadelný kolektív považujú samých seba za takých či onakých, profesionálov, amatérov, ochotníkov či arteterapeutov, vyťažujúcich divadelné metódy len ako prostriedok, nie cieľ svojho snaženia, povinnosťou divadelného tvorca, povinnosťou voči sebe, spolupracovníkom aj divákovi, je urobiť si v tom, kým vlastne v divadle som, poriadok. Urobiť si ho tak dôsledne, aby nedochádzalo k vedomému rozporu medzi slovami a skutkami, medzi deklarovaným a reálne pociťovaným sebaaprezentovaním. Je potrebné urobiť si v tom jasno dostatočne zavčasu a v príhodných okamihoch, napríklad po úspešnej premiére (lebo neúspešná to za nás urobí aj sama) revidovať či znova potvrdzovať svoje divadelné smerovanie. V divadelnom kontexte slovo ochotník nie je nadávka, slovo profesionál visačka kvality ani slovo komunitný univerzálnym alibi. Keď sa pri reflektovaní inscenácie reč zvrtnie na nedivadelné aspekty našej práce, jediná rozumná a konštruktívna metóda je nebrať ich do úvahy. Je jedno, či tvoríme v centre divadelného diania s kráľovskými štedrým rozpočtom, alebo na periférii a bez materiálnej podpory, zákonitosti divadla pre nás platia rovnako. Akýkoľvek iný prístup škodí aj divadlu, aj jeho tvorcom. Veta „na to, že sú to amatéri (ochotníci, hendikepovaní, profesionáli, dedinské súbory, deti, seniori...)“ je pri triezvom a zodpovednom reflektovaní divadelného predstavenia nepripustná. Prečo, o tom ešte bude reč. Predošlím len tolko, že skrýva v sebe priveľa nadradenosti a arogancie na to, aby mohla neublížiť.

S poukázaním na úvod tejto kapitoly si zatiaľ len pripomeňme, že práve preto, že tieto kritériá či prívlastky sú vonkoncom nedivadelnej povahy, je naozaj užitočné púšťať sa do realizácie svojich divadelných ambícií v stave, keď sme s nimi vedome uzrozmieni a dobrovoľne zmierení. V opačnom prípade nielen seba, ale aj svojich spolupracovníkov môžeme zbytočne zaviesť do neproduktívnych omylov. Nikto predsa nebude nadšený, že mu čašníik priniesol vynikajúci čaj, keď on si objednal kávu. A aké veľké bude sklamanie, keď sa smädny pocestný nechá uchláholiť, a vysvitne, že ten čaj je nie je ani zďaleka „finest quality“.

Osveta, kultúra, zábava, alebo umenie a tvorba s vysokými ambíciami? Čo má prednosť? A nedá sa všetko odrazu? Dá. Ba práve len to je primeraný cieľ, dostatočná výzva pre naozaj ambiciózneho občana tvorca. Podarí sa to len nemnohým. Raz či dvakrát za život. Napriek tomu stojí za to usilovať sa o dosiahnutie javiskovej výpovede takej intenzity a kvality, ktorej výpovedná hodnota dokáže prekonať čas svojho bezprostredného trvania, neodumrie spolu so slabnúcim potleskom a jej úspech sa neráta na opony, či nebodaj dĺžku standing ovations. Módnosť, obľúbenosť, schopnosť zapáčiť sa a šikovný marketing vedia urobiť veľa pre to, ako je dielo prijímané. Ale kalkulovať s tým vopred je nepoctivé a krátkozraké.

Divadlo, ktoré má ambíciu „len“ zabávať, nie je menej cenné ako to, ktorého primárnou snahou je hľadanie



stále nových foriem a postupov pre silné angažované výpovede. Nie je však ani a priori divácky príťažlivejšie. Netreba žiarliť na rozjasané tváre publika nadšeného slovnou, pohybovou či situačnou klauniádou, dojatím sa lesknúce oči priaznivca muzikálu alebo operety a búšiace srdce rozvibrované spevom na hranici ľudských možností. Úspechy a účinnosť tohto typu divadla sú postavené na zvládnutí vysokých nárokov na každého jedného interpreta, zapojeného do často technicky a organizačne nesmierne náročného inscenačného mechanizmu.

Ak by ešte stále nebolo jasné v čom, tak okrem iného v tom, že to stojí veľa špecificky vynaloženej námahy, peňazí a to ešte nehovorím o kostýmoch, scénografii a iných povinných súčiastkach takto zameranej inscenácie. Konštatovanie, že tento typ divadla viaže naozaj vysokú mieru kapacít tvorcov i pozornosti divákov na formu, je len opatrným pripomenutím skutočnosti, že jeho hodnota spočíva predovšetkým vo zvládnutí vysokej miery dosiahnutého majstrovstva, vo výbere účinného kódu na estetizovanie divadelnej výpovede, v naozaj dobre zvládnutej súhre mnohých zložiek inscenácie. Aby speváci spievali, tanečníci tancovali, muzikanti hrali a činoherci či herci vôbec presvedčivo a uveriteľne prechádzali z postavy do postavy, je potrebná aj vysoká úroveň

špecifickým vzdelávaním získanej technickej spôsobilosti a interpretačnej disciplíny.

Aby libretisti, scenáristi, režiséri a ostatné zložky inscenácie (scénografia, kostýmy, svetlo, zvuk...) dokázali spoluplytvárať presvedčivý výsledok, je nevyhnutné, aby sa vyzbrojili vysokou mierou odhodlania a sebazapierania. Práve preto a nato vznikli a stále fungujú divadelné domy a učilištia, ktoré sa špecializujú len na úzky okruh divadelných aktivít. Na Slovensku je príkladom takto špecializovaného divadla napríklad Nová scéna či Radošinské naivné divadlo, alebo GUNAGU.

Iným druhom divadla, vedome stavajúcim na odľahčení divadelných ambícií, sú rôzne príležitostné, žánrovo podmienené či účelovo motivované produkcie, využívajúce postupy a inscenačný inventár divadla. Výročia, spoločenské udalosti, tematické zadania, okrajové inscenačné tvary (divadlo poézie, inscenované čítanie, scénické pásmo, happening, performance...) sú častým vonkajším rámcom pre prezentáciu výsledkov tvorivého úsilia z iných oblastí umenia či spoločenského života, využívajúcich divadelné postupy. Sú to legitímne a užitočné komunikáty, ktoré je však potrebné vnímať ako aktivity, ktoré z nášho uvažovania o divadle vylúčime nie preto, že by sme si nevážili ich vzdelávaci, kultivujúci

či jednoducho osvetový rozmer. Nebudeme sa nimi zaoberať jednoducho preto, lebo divadelné postupy využívajú iba ako prostriedok na dosiahnutie svojho primárneho cieľa. Z toho istého dôvodu sa nebudeme zaoberať dramatickou výchovou detí a mládeže, komunitným divadlom hendikepovaných, školskými produkciami ani arteterapiou realizovanou za pomoci výrazových prostriedkov divadla. Vymenovať všetky od divadla odvodené postupy prezentácie nemáme v úmysle, uvádzame ich tu len pre názornosť.

Sústredíme sa na typ divadelnej práce, ktorému je inscenácia primárnym cieľom a trúfa si zaujať diváka sama osebe, neodvodená od bezprostredného prevádzkového či spoločenského kontextu. Teda zameriame sa na divadlo, ktoré je natoľko sebavedomé, že nerezignuje na dosiahnutie vytúženého cieľa každého, nielen divadelného tvorca – na dosiahnutie takej vysokej miery napojenia diváka na predstavenie, až nastane katarzia, povestná nirvána divadla. Nie je to skromný cieľ a netreba zapierať, málokomu a málokedy sa ho podarí dosiahnuť. Napriek tomu sa to viacerým podarilo. Nakoniec, ľudia aj pre menšie veci, ako je dosiahnutie vnútornej očisty zážitkom, tak znie slovníková definícia pojmu katarzia, dokázali opustiť rodičov, rozísť sa s partnerkou a zanedbávať výchovu vlastných detí.

Nech to znie akokoľvek lahtikársky, neexistuje dost dobrý dôvod na to, aby niekto robil divadlo. Keď nejde o život, nejde o nič, zvykneme ospravedlňovať svoje rezervy pri dosahovaní vytýčených cieľov, keď sa schyluje k neúspechu. Dobré, povedzme je to tak. Divadlo je len jedna z nepreberného počtu možností, ako si komplikovať život. No na druhej strane niet ani dôvodu nerobiť ho, ak to človek vníma ako svoju voľbu či bytostnú potrebu. Športovcom, remeselníkom a vedcom sa zrejme ľahšie prezentuje zmysel ich úsilia ako umelcom. Aj keď len v technickom zmysle slova – výsledky ich práce možno merať, používať, objektivizovať, porovnávať a tešiť sa z toho, že „naši“ sú lepší ako tí druhí.

Tvorivým ľuďom, pre ktorých je nástrojom a hlavným výrazovým prostriedkom vlastné telo, fyzické aj mentálne, jediným zreteľným prejavom konanie odchádzajúce do nenávratna spolu s časom, v ktorom je realizované, naozaj porozumie zase len rovnako postihnutý jedinec. Len aktívny či pasívny vyznávač tejto efemernej činnosti chápe, prečo podstupujú všetky riziká spojené s tým, že vystupujú pred publikum. Ale uveria mu to všetci. Ak je na javisku presvedčivý. Uveriteľný. Autentický. Potrebuje to však byť ten typ autentickosti, o ktorej tu už bola reč. To je ten druh, kmeň či výhonok divadla, o ktorý nám ide predovšetkým. Divadlo ako bytostná a od svojho nositeľa neodňateľná výpoveď. Či to je, alebo nie je umenie, nie je vec rozhodnutia tvorca, ba dokonca ani odborného referenta nie. Je to len a len vec vnútornej voľby diváka.

Vo chvíli, keď sa občan s ambíciou robí divadlo z vlastného rozhodnutia a slobodnej vôle, teda nie na objednávku (existenciálne, exhibicionisticky či kariérne podmienenú), na to odhodlá, je úplne jedno, či sa

môže pochváliť akademickým vzdelaním, špecifickým vzdelaním zameraným na výrazové prostriedky divadla, alebo či je to jedinec bez akejkoľvek predbežnej mentálnej aktivity smerujúcej cielene k zvyšovaniu intelektuálnej kompetentnosti na pôde divadla. Rozhodujúce je naozaj len jedno – schopnosť správne identifikovať vlastné ambície a donútiť ich vyrovnáť krok s vlastnými možnosťami. Robiť veci jednoducho je najťažšie a ďalšou zákernosťou je skutočnosť, že toto rozhodnutie je potrebné urobiť už vo chvíli, keď všade naokolo ešte len prekvitajú prísluby a jar sa ukazuje byť dobrá. Kto by v takej chvíli dokázal myslieť na príznak márnomyseľnosťou napadnutej odumierajúcej hniličky odkvácanej v tráve, keď všetci naokolo oberajú šťavnaté plody svojej svedomitej práce? Divadelník, ktorý má so svojimi divákmi, spolupracovníkmi a samým sebou poctivé úmysly, musí. A ešte pritom nesmie stratiť chuť do práce.

Autor, dramaturg, režisér a iné komplikácie sa dostávajú k slovu, keď je už neskoro cúvnuť. Herečky sú oslovené, herci nedočkaví, grant podaný, ba dokonca aj schválený, dovedenie inscenačného úsilia do premiéry sa stáva vecou cti. Kto má mať hlavné slovo v jednotlivých fázach života divadelného organizmu? Impresáριο, teda producent? Dramaturg? Režisér? Predstaviťka prvej milovníčky alebo jej Sponzor? Dost bolo žartovania. Dostávame sa do momentu, ktorý sa v divadelných kolektívoch neraz stáva vyčerpávajúcou pozíciou vojnou alebo aspoň bodom zlomu, za ktorým už žiadna budúcnosť nie je. Aj v situácii, keď je v súbore k dispozícii výrazná tvorivá osobnosť, navyše v neohrozenom postavení zakladateľa a dvorného autora a režiséra, je toto jeden z dvoch či troch kľúčových momentov dotýkajúcich sa najcitlivejších otázok jestvovania a budúcnosti kolektívu. Zvyšné dva tvoria úspešnú premiéru a neúspešnú premiéru. V prípadoch, keď sa rozhodovanie o tom, čo inscenovať a ako a s kým, odohráva na pôde jednej jedinej mysle a jeho výsledky sú záväzné opäť pre jedného jediného človeka, navyše totožného s tým, ktorý rozhodnutia musí urobiť (divadlo jedného herca), vie to byť naozaj mučivý proces. Ale ani v mnohopočetných a vyladených súboroch to nie je prechádzka ružovým sadom.

Napriek tomu je potrebné moment rozhodovania absolvovať a so všetkou vážnosťou a odhodlaním dospieť k rozhodnutiam, ktoré povedú k následkom, za ktoré bude potrebné niesť všetku zodpovednosť pred sebou aj pred ostatnými. Ak divadelné teleso nie je chránené (ale ani regulované a obmedzované) utilitárnymi cieľmi repertoárove či komerčne orientovanej prevádzky sledujúcej predovšetkým vysokú návštevnosť, ktorá je ak nie jediným, tak potom jednoznačne určujúcim kritériom pri výbere titulu, režiséra, hercov..., je nutné urobiť tieto rozhodnutia aj napriek tomu, že výsledok nevieme ani len predvídať, nieto ešte zaručiť. No neslobodno ich robiť v situácii, keď pred sebou žiadnu víziu, predstavu či cieľ nemáme. To, že bude premiéra na Vianoce a pozveme primátora, starostu či kamarátov, žiadny cieľ ani vízia nie

sú. Ale nikde na svete sa nenájde človek, ktorého by bolo možné brať vážne, ak vám povie, že on vie, čo by malo byť vašim cieľom. Jeho trúfalosť môže ospravedlniť jediné – že sa k vám pridá.

Ak má iniciátor divadelného života okolo seba viacero ľudí, ktorí s ním zdieľajú potrebu a odhodlanie robiť divadlo, netreba váhať ani strácať čas žiarlením na tých, ktorí divadlo už robia. Stále je tu šanca, že to môžeme robiť rovnako dobre a lepšie. Stačí sa do toho pustiť. Rozdelme si úlohy, dohodnime pravidlá a pracovný režim (nieť nad pravidelné skúšky, ba pevne stanovený dátum premiéry!), začnime sa o divadle rozprávať s vidinou realizácie a uvedenia inscenácie v dohľadnom čase. Pre naše potreby je dohľadný čas ten, ktorý nepresahuje horizont jedného roka. Premiéra, ktorá má povahu ponornej rieky, je ako občan, ktorý opakovane sľubuje, že prestane fajčiť. Môžeme mu držať palce, ale veriť mu bude pravdepodobne nad naše sily. Nehanbime sa povedať to na plné ústa. Aj ten najambicióznejší a najpochybný „hľadajúci“ divadelný projekt pod vedením zavedeného génia potrebuje vedieť, koľko času má na vývoj. Inscenácia je živý organizmus, jej príprava je pri troche zhovievavosti voči použitému prirovnaniu porovnateľná s prenatálnym štádiom ktoréhokoľvek cicavca. Nedonosené a prenášané jedince ohrozujú matku a do života vstupujú zraniteľnejšie. Ešte jeden pomocný argument k užitočnosti stanovenia termínu premiéry na začiatku skúšobného procesu. Ani v SND, ba ani na Broadwayi sa za takýto postup nehanbia. Skutočný a hlavný dôvod užitočnosti takeého postupu však tkvie v tom, že občan divadelník si môže dobre rozložiť sily a nastaviť horizont očakávaní, lebo vie, koľko času má na prácu.

V situácii, kde iniciátor divadelnej činnosti má ambíciu (a predpoklady) byť aj režisérom, je mnoho otázok zodpovedaných skôr, než by sa našiel niekto, kto by ich nahlas vyslovil. Iné, často oveľa zákernejšie, sa vynoria po čase. Ale nato je režisér režisérom, aby pochybnosti zjavujúce sa popri ceste za divadelným tvarom hustejšie ako príznaky v zlom horore, zvládol. Nejde tu o jeho pochybnosti. Tie sú na samostatnú kapitolu. Ide o pochybnosti o ňom. Živá ich jeho zlé rozhodnutia, autokratický prístup k riešeniu polemických otázok, mľandravo nedôrazný postoj k sporom a rozporom, ale predovšetkým a najmä akýkoľvek rozpor medzi deklarovaným a uskutočňovaným cieľom. Len ľahkovážný a nedostatkom sebaucty poznamenaný režisér dopustí, aby sa mu dianie na javisku i za ním vymklo spod vedomej kontroly.

Realizácia divadelnej inscenácie vyzerá ako čítankový príklad vnútorného rozporu – na jednej strane je tu imperatív neistoty a nejasnosti výsledku nášho snaženia, a teda potreba ostať otvoreným voči zmenám vynúteným okolnosťami, na druhej požiadavka mať jasno v tom, kam mierime, kadiaľ pôjdeme a kedy tam dôjdeme. Áno, je to temer neriešiteľná situácia. A to je na nej najpríťažlivejšie. Pre divadlo hľadajúce vlastnú tvár,

formulujúce neodškriepiteľne vlastnú výpoveď a hľadajúce aj za horizont najbližšej premiéry aj nevyhnutné. Samozrejme, pred chvíľou pozitívne formulácie môžu znieť trochu nadnesene a v podmienkach začínajúcich, či v skromných pomeroch komplikovaných divadelne nepoučeným či dobráckym publikom prajných susedov, môžu vyznievať dokonca neprímerane. Možno však nezaškodí uvedomiť si, že takéto problémy museli svojho času riešiť aj Artaud, Kantor, Brook či Wilson. A ani oni nemali na čele napísané, že ich riešenia, tušenia a pokušenia, samozrejme, tie zvládnuté, sa stanú míľnikmi autentického divadla. A len tak pre poriadok – pred nimi tieto problémy museli vyriešiť aj Sofokles, Shakespeare, Molière či Čechov.

Podme spiatky na zem, premiéra sa blíži. Kto je teda určujúcou persónou v divadelnom organizme? Odpoveď je zrejme už na prvý pohľad – ten, kto na to má. Ten, kto disponuje takou prirodzenou autoritou, dostatočne prítlačivou víziou a reálnymi možnosťami, ktoré sa skupine ľudí s afinitou voči divadlu javia dosť prítlačivými na to, aby do ich realizácie a pod ich vedením investovali svoju energiu, čas a často aj vlastné peniaze bez reálnej vyhladky na ich návratnosť. Predovšetkým dôvera je dôležitá. A vzácna. Nebudeme nikoho urážať tým, že mu na tomto mieste budeme vysvetľovať, aké ľahké je stratiť ju, no toto je metodický materiál, preto si uvedme aspoň notorické symptómy, ktoré takýto stav v súbore signalizujú – nízka pracovná morálka (vynechávanie skúšok či bezdôvodné neskoré príchody, neplnenie zadaní z domácej prípravy), nepomer medzi diskutovaním o riešení divadelných situácií a ich skutočným zvládnutím skúšobným procesom, veľa kriku pre nič, fajčiarske prestávky, naplnené výhradne rečami o režisérovi, výsadné postavenie niektorých členov súboru. Príliš názorné? Možno, ale účel svätí prostriedky; keď sa súbor ocitne v takomto stave, je zrelý na uterák do ringu alebo na radikálnu zmenu – prístupu, obsadenia, režiséra.

V divadelnej praxi súborov pôsobiacich v nepravidelnej a neinstitucionalizovanej prevádzke často dochádza k tomu, že investor (producent), autor (dramaturg) a režisér (choreograf, scénograf...) je jedna a tá istá osoba. Obyčajne to nie je jeho voľba, ale objektívna nevyhnutnosť. Zjednodušene sa takému typu divadla hovorí autorské a nič proti nemu, len azda toľko, že zvyčajná osamotenosť režiséra sa v takto usporiadanom divadelnom organizme stáva niekedy ťaživou a kontraproduktívnou. Navyše je obťažovaná takou mierou zodpovednosti a energetickej náročnosti, že je potrebné si naozaj dobre rozmyslieť, kým občan demiurg na seba takúto zodpovednosť zoberie.

Fungujúce autorsko-režisérské dvojice, dramaturgicko-režijné tandemy sú ešte vzácnejšie ako na všetko odhodlaní sólo náruživci, rozhodnutí zasvätiť život divadlu, a aj ony majú svoje slabiny, no ak sú naozaj funkčné, býva to divadelnému organizmu veľmi prospešná delba práce. Po príklady netreba chodiť ďaleko, na dvojicu Lasica a Satinský si spomenie zrejme každý celkom spontánne. Bez ambície



porovnávať sa poznamenajme, že autor tohto textu dlhé roky spolupracoval s dramaturgom Karolom Horváthom a s čistým svedomím môže vyhlásiť, že inscenácie, ktoré takto vznikli, touto delbou práce len získali.

Delba práce medzi dramaturga, režiséra a producenta je jasne definovateľná. Teoreticky. Naozaj zjednodušene povedané – dramaturg sa stará o to, o čom budeme hrať, režisér o to, ako to budeme hrať, a producent povie, či na to máme. V praxi to už také jasné s tými kompetenciami nie je. Ich hranice sú pohyblivejšie ako tekuté piesky a bez ohľadu na to, či občania stelesňujúci tieto funkcie divadelného organizmu tvoria personálnu úniu alebo sú počas skúšok v tme hľadiska absolutisticky osamotení, je dôležité naučiť sa žiť s vedomím, že posledné slovo má režisér, a teda aj najväčší diel zodpovednosti za inscenáciu nesie režisér. A to dokonca aj v prípade, že na

premiéru nedôjde, lebo herci prestali chodiť na skúšky, producent od investičného zámeru vrázať peniaze do nášho snaženia na javisku odstúpil a dramaturg buchol dverami, lebo sme sa v priebehu skúšania od pôvodného zámeru vzdialili natoľko, že už ho v tom, čo sa na javisku deje, nie je možné identifikovať a žiadny nový, nebudaj lepší zámer nezjavil.

Ba práve v takýchto havarijných situáciách padá všetka zodpovednosť na režisérovu hlavu. Môže sa mu to nepáčiť, môže s tým nesúhlasiť, ale to je tak všetko, čo ešte môže. Lebo keď všetko zafunguje a divadlo uchvacujú vlny mohutného skandovaného potlesku, vysoké ako cunami, je režisér ten posledný, komu by mal niekto chuť vzdať viac než povinnú úctu. A je to tak v poriadku. Pretože režirovanie je vo svojom racionálnom jadre dispečerská činnosť, pri ktorej je základnou úlohou režiséra vymeniť tridsať individuálnych predstáv o tom, ako sa má

inscenovať Hamlet, za jednu spoločnú a ešte každému zo zúčastnených dopriať pocit, že to funguje len vďaka tomu, že je to urobené tak, ako si to on predstavoval. Až keď túto kaukliarsku a demagogickú povinnú jazdu zvládne, môže pomýšľať na skutočnú divadelnú prácu a tvorbu javiskovej poézie a drámy.

Kým sa nezjaví prvý divák, je skutočným vládcom divadelného priestoru herec, hráč, bábka. Ani režisér, ani autor, ani producent. Môže za to prostý fakt, že bez peňazí a supervízie divadlo možné je. Bez svojho fyzického reprezentanta, bez nositeľa stelesnenej idey, ochotného predstúpiť pred publikum, divadlo neexistuje. Preto je namieste protagonistom venovať náležitú úctu, pozornosť a spoločenské i profesionálne uznanie. Rešpektovať jeho krehkú identitu, často špecifickú práve nezavršenou identifikáciou samého seba. Ochota brať na seba identity iných, často veľmi nevyrovnaných postáv, na úkor tej vlastnej, vcitovať sa do ega atakujúceho fyzikálne i spoločenské zákony a zákonitosti a vytesňovať tak to vlastné, je namáhavá a obdivuhodná práca. Preto tomu, kto stojí v prvej línii divadla, teda hercovi, hráčovi a bábke, koruna a s ňou súvisiaca úcta patria. Na hlavu mu ju nasadzuje práve divák, o ktorom viacerí klasici takisto hovoria ako o Jeho Veličenstve. No nech sa páči. Ale pri divákovi platí to isté, čo pri dramatickom autorovi, režisérovi a producentovi. V nevyhnutnom prípade bez ktoréhokoľvek z nich divadlo bude. Ani divák nie je na výplatnej listine divadla, takže v niektorých, uznávam, že za vlasy pritiahnutých prípadoch, sa divadlo zaobíde aj bez neho. V tom prípade sa však jeho úloha presťahuje do sféry pôsobnosti tvorcu. Je to jemne povedané samožerný a sebazvelebujúci postup, ale v praxi sa vyskytuje častejšie, než by sa mohlo zdať. Príkladom môžu byť divadelné produkcie, ktoré sa pohybujú na periférii divadelných aktivít, respektíve v tranzitnej zóne medzi jednotlivými druhmi umenia (happening, performance, inštalácia...).

Vráťme sa do divadla. Ak predstavenie funguje, pochybnosti opadnú a divák naskočí na vlnovú dĺžku, ktorá sála z javiska, suverenita sa interpretom vracia, jazyk sa rozväzuje, údy uvoľnia, myseľ zaplavia enzýmy a hormóny zodpovedné za to, že občan dáva zo seba to najlepšie a dáva to rád. Pravdaže. Z hľadiska sa mu to vracia zúročené a povýšené spôsobom, o akom alchymisti, usilujúci sa premeniť olovo na zlato, môžu len snívať. Nech to nevznie ako rúhanie, ale vo vzácných prípadoch dochádza k divadelným premenám a zázrakom porovnateľným s tými z evanjelií. Chromí prestávajú krívať, jachtavci sa stávajú Jánmi Zlatoústymi, mŕtvou vodou obliatym jedincom líca zrumenejú sympatickým zápalom. Divadlo má takú silu.

Čo k tomu dodať a nevznievať ako závistlivec? Ako to dosiahnuť a nepredať dušu diablovej? Dá sa s tým vyrovnáť a nespýšniť? Odpovede na tieto otázky sa rôznia. Jedni radia studené zábaly, iní zase vrúcne pokánia a pešie púte do Šaštína, Levoče či Santiaga de Compostela.

To sa nám žartuje na cudzí účet, povie si ne jeden. Ale ruku na srdce – ako inak sa dá odolať pokušeniam,

ktoré lichotivý verejný záujem vzbudzujú v občani, ktorý vie verejnosť rozplakať, rozosmiať, dojať k slzám, ak nie sebazlahčovaním? Je ešte jeden spôsob, ale ten neprajme nikomu. Výstizne o ňom hovorí porekadlo o sláve a tráve. Prečo sme sa ale znížili k žartovaniu vo vážne mienenom zamýšľaní nad úlohou a postavením občana herca v divadelnom mechanizme? Dôvodom je viacero. Prvý z nich bol už predoslaný – bez svojho fyzického reprezentanta si ani ten najskvelejší autorsko-režijno-dramaturgicko-produkčný zámer svojho diváka ani poslucháča nenájde. Áno, existuje aj knižná dráma, ale filatelii so zameraním na vtáčkožravé pavúky sa rozhodne venuje viac ľudí.

Sú divadelné zoskupenia, ktoré vznikli na základe vnútornej spriaznenosti – generačnej, hodnotovej – alebo prostých vzájomných sympatií na prvý pohľad rôznorodých občanov. Takáto situácia môže nastať tam, kde je z čoho si vyberať. No mnohí sa venujú divadlu v prostredí, ktoré žiadne alternatívy, ba ani len možnosti pridať sa k niekomu, kto už divadlo robí, neponúka. Samozrejme, vždy je tu možnosť založiť si vlastný súbor či otvoriť divadlo. No obvyčajne to býva tak, že ak niekde nejaký divadelný kolektív pracuje, jeho noví členovia sa regrutujú spomedzi jeho divákov. Platí to o všetkých scénach, repertoárových, národných, kultových, experimentálnych.

Predvýber aktívnych divadelníkov, a zamerajme sa teraz na tých, ktorí budú stáť na javisku, teda prebieha spontánne. Na základe počtov absolventov hereckých učilíšť by sa mohlo zdať, že príťažlivosť divadla a dramatického umenia vôbec je taká veľká, že sa prakticky netreba báť, že by tí, ktorí majú všetky predpoklady na to, aby sa stali uznávanými Antóniami a obdivovanými Kleopatrami, zadný vchod do divadla jednoducho nenašli.

Netreba sa hneď utiekať k tvrdeniu, že opak je pravdou, no divadelná prax ukazuje aj to, že aj rozprávka o škaredom káčatku či Čiernom Petrovi má svoju výpovednú silu. Krásni a úspešní ľudia, teda tí, ktorým podľa zistení sociológov kombinujúcich štatistiku s kabalou leží svet pri nohách a priori, sa málokedy nechajú zlákať k činnostiam, kvôli ktorým by sa museli zriecť čo i len časti svojej identity. Ekonómovia, právnici, lekári, vedci, ale aj remeselníci a ženy na materskej len neradi púšťajú iných do svojej komfortnej zóny, a ak by svoje sociálnym statusom determinované i vystužené ego mali podriaďiť inému, akokoľvek nezáväznému a dočasne pôsobiacemu, zrejme by to niesli ťažko. Na prvý pohľad takéto uvažovanie nad tým, kto je a kto nie je vhodným kandidátom na tretieho halapartníka, môže vyznievať ako kádovanie. Nech sa páči. Hercom môže chcieť byť každý. Otázne je, kto sa ním aj stane. Nie podľa vysvedčenia či plagátov, ale podľa toho, ako ho prijímú diváci.

Kto v divadle rozdáva karty? Herec? Divák? Nie. Režisér. S dramatikom a dramaturgom za chrbtom. Herec potrebuje s nimi vedieť hrať tak, aby nikto za stolom ani len netušil, čo má na ruke. Ak to, čomu sa hovorí

herecký talent, vôbec existuje, je to práve schopnosť prítlačivo klamať a podvádzať tak šarmantne, že divák si to pýta znova a znova. Skutočný herecký talent je dar premieňať úbohosť imitácie na veľkoleposť prevetľovania. Zjavuje sa však tak zriedkavo, že spoliehať sa na ňu a stavať na nej účinok inscenácie je zo strany režiséra trestuhodná ľahkovážnosť. S týmto tvrdením možno dlho a vyčerpávajúco polemizovať, ale praktik divadla lepšie urobí, ak energiu investuje do prípravy takej režijno-dramaturgickej koncepcie, ktorá odbremení herca od nutnosti uniesť tieto očakávania bez podpory celého inscenačného mechanizmu, a povinnosť vytvoriť žiadaný účinok divadelného snaženia, teda ilúziu, že na javisku ožívajú divákov trápenia a radosti, rozloží na všetky zložky inscenácie – od dramatického (ale aj nedramatického) autora cez významotvorný pohyb, cieľnú prácu s rekvizitou, funkčnú scénografiu a užitočne štylizované kostýmy až po hudobnú a choreografickú prácu a zvukového či svetelného dizajnéra, dnes často povýšených na multižánrových inžinierov. Pri práci na inscenáciách podľa takejto metódy je možné používať pracovný termín **orchestrácia**. Je to náročný, no účinný spôsob odľahčovania očakávaní kladených na protagonistov inscenácie.

Pri práci s výraznými hereckými osobnosťami metódu orchestrácie nie je nutné opúšťať. Pre názornosť je možno užitočné predstaviť si ich ako výnimočne disponovaných sólistov s orchestrom za chrbtom. V našom prípade je to orchester výrazových prostriedkov divadla. Potom už len stačí ponúknuť protagonistovi primeranú výzvu, dôstojný part a nádej na divadelne hodnotný a divácky prítlačivý výsledok vzrastie. Dôležitá poznámka: nehovoríme tu o divadle hviezd, diva a doyen či prvý milovník súboru si celkom určite zaslúžia všeobecnú úctu a rešpekt, no opäť si pripomeňme, že občianske zásluhy a vavriny včerajších úspechov sú v divadle zaujímavé a dôležité zo spoločenského a marketingového hľadiska, nie z divadelného. Len čo herec vstúpi na javisko, stáva sa postavou a začínajú platiť pravidlá, konvencie a zásluhy, ktoré sú inventárom predvádzanej hry a hra sa začína odznova.

Divadelný tvorca pôsobiaci v divadelne málo žičlivom prostredí, teda v podmienkach, ktoré ponechávajú divadelný život spoločenstva (mesta, dediny, školy...) na živelný samovývoj, pracuje obyčajne s občanmi bez akéhokoľvek špecifického vzdelania nasmerovaného k divadlu, tancu a hudbe. Že to nemusí byť a často ani nie je na škodu veci, to si povedzme rovno a zreteľne. Prítom však je potrebné mať na zreteli to, že cieľom nášho snaženia je divadelnými prostriedkami budovaná a presvedčivý účinok dosahujúca inscenácia ako celok. Nápadným príkladom takéhoto divadla je **susedské divadlo, u nás tradične nazývané ochotníckym**. Bez ohľadu na to, či súbor zostavený z obyvateľov obce so statočnými občianskymi povolaniami a ešte statočnejšími bruchami či poprsiami siahne po dramatickom texte s bohatou inscenačnou tradíciou, horúcej novinke z berlínskej nezávislej scény, alebo sa pre potešenie

susedov a známych podujme spichnúť svieže dielko vlastnej dramatickej produkcie, platia preňho tie isté kompozičné, vzťahové a štýlotvorné zákonitosti ako pre ktorýkoľvek iný renomovaný súbor, úspešnú inscenáciu a zavedený dramatický text. Jedinou významnou zmenou oproti súborom pracujúcim v iných podmienkach je vzťah medzi javiskom a hľadiskom.

Ak v inscenácii stoja počas predstavenia na javisku interpreti, ktorým spoza postavy na diváka neprehliadnuteľne nakúka a pošmurkáva občianske povolanie a privátna história reprezentanta, hostiteľa postavy, môže byť zainteresovaný divák neprehliadnuteľná oscilácia medzi postavou a jej predstaviteľom dokonca prínosná. V takom prípade však nemožno hovoriť o herectve či hereckej premene. Občan pohybujúci sa v takomto mode je **hráčom, účastníkom hry na postavu** a všetci dohromady potom hrajú **hru na divadlo**. Zábava to môže byť náramná, férová a slušná je to však len vtedy, ak sú na takýto spôsob prezentácie divadelných postupov všetci jej účastníci pripravení rovnako. Ak hovoríme všetci, máme tým na mysli nielen všetkých na javisku, ale aj všetkých v hľadisku.

Zlomový moment nastáva, keď sa žičlivým prijatím a vysoko dvihnutou vlnou pozitívnych emócií povzbudený súbor zo zátky susedských, kamarátskych a príbuzenských sympatií odváži na širšie more. Tam už dujú iné vetry a to, že neodolateľného prvého milovníka hrá chorobne hanblivý prednosta poštového úradu, nie je bonusom, ale najväčšou slabinou predvádzanej hry. Zdá sa nám to nespravodlivé? Zrejme áno. Ale len do chvíle, kým si neuvedomíme, že to nie herecká bravúra nešťastného poštmajstra, o ktorom sme doteraz nepovedali, čo u nás v dedine každý vie, totiž to, že trpí zle skrývanou plynatosťou čriev, lež práve kolektívna vedomosť, že sa neúspešne uchádzal o všetky nevydaté dievky v dedine, spôsobili, že sme sa v našom kulturáku na jeho romantizujúcej postave tak náramne zabávali.

Blahosklonnosť či akákoľvek nadradenosť pri takto motivovanom, vystavanom a produkovanom divadle nie sú však vonkoncom namieste. Ak sme hovorili o troch nohách, na ktorých stojí slovenské divadlo, táto, autochtónna, je práve taká potrebná, ako zvyšné dve – teda import nových divadelných snažení, u nás i vo svete prezentovaných predovšetkým na scéne, ktorá si o sebe pestuje predstavu, že je nezávislá, a solídnosť tretej nohy, teda štruktúrované inštitucionalizovaného meštiackeho divadla nachádzajúceho sa v každom župnom meste na Slovensku. S výnimkou Trenčína. Všetky tri prúdy či vplyvy sa navzájom ovplyvňujú, obohacujú a špecificky venujú svojmu divákovi. A to je dobre. Problémy nastávajú až vo chvíli, keď sa začnú krížiť hodnotiace kritériá, ambície a divadelné postupy. Je tu ešte jeden skrývaný, avšak neprehliadnuteľný problém. Občan je súťaživý. Rád vyhráva.

Tradične vnímaný systém podpory divadelnej práce, nepresahujúcej svojím dosahom úzke teritórium svojej bezprostrednej pôsobnosti, sa na Slovensku sústreďuje na festivaly a prehliadky. To by samo osebe nebolo zlé,



skôr naopak. Komplikácia sa skrýva v ich súťažnom charaktere. Na prvý pohľad je to iná téma, no týka sa aj práce herca. Nielen preto, že jediná divadelná cena, ktorú herec na Slovensku môže získať (Dosky – divadelné ocenenia sezóny), je len nereprezentatívna anketa, ktorej význam je skôr marketingovej než teatrologickej povahy, ale hlavne preto, že v konečnom dôsledku sa porovnáva neporovnateľné. Nielenže sa, povedané športovou terminológiou, v jednom ringu stavajú proti sebe mušia a ťažká váha, ale na jednom ihrisku a podľa tých istých pravidiel súťažia hokejisti, tenisti a vodní pólisti odrazu. Vo vzťahu k práci herca či účinkovaniu hráča na javisku tak často dochádza k nenapraviteľným škodám. A trpia nielen tí, ktorých práci sa takto nedostáva uznania odbornej verejnosti, bez ktorej je pokračovať či napredovať naozaj ťažké, ale aj tí, ktorým sa verejného uznania ujde. Súbory a jedinci, ktorí v tejto ankete uspejú, majú občas sklony brať toto ocenenie vážne a považovať ho za vyjadrenie kvality ich práce. Chyba, a veľká.

Herečky a herci sú často totiž oceňovaní za to, čomu ani sami dobre nerozumejú, teda za „herecké výkony“, čo je v konečnom dôsledku prejav neproduktívnej redukcie

vnímania ich práce vo vnímaní hodnotiteľov, pretože skutočnosť – faktická i pocitová – takto oceneného interpreta je taká, že sa považujú za organickú súčasť kompaktné budovaného a na diváka pôsobia v intenzívnej vzájomnej prepojenosti všetkých zložiek inscenácie prezentovaného divadelného tvaru. Cenu za herecký výkon potom tí vnímavejší vnímajú alebo ako „bolestné“ za to, že sa ich súboru a inscenácii neušlo niektoré z významnejších ocenení, alebo, čo je horšie, podľahnú jej čaru, začnú sa vnútorne z divadelného kolektívu vyčleňovať a ďalej to už poznáme – posad' sedliaka na koňa a už ho nedohoníš. Horšie ocenenia, ako sú ceny za herecký výkon, sú už len diplomy za objavnú dramaturgiu. Znevažujú všetkých zainteresovaných.

Situácia, postava, konflikt alebo aspoň rozpor sú základnými identifikátormi divadla v pravom zmysle slova. Sú dramatickému dielu tým, čomu sa v staviteľstve hovorí základné kamene, vo fyzike a chémii pralátky. Ich vzájomnou interakciou vznikajú nekonečné obmeny základných funkčných kompozičných schém, ktoré sa vo chvíli spustenia predstavenia dávajú do pohybu.

Existuje nespočetné množstvo teatrologických materiálov, zaoberajúcich sa upratovaním v histórii a teórii divadla. Aristotelovská antická dráma, stredoveké morality a karnevaly, alžbetínske divadlo, divadelná moderna so svojím bohatým vnútorným členením, postmoderna či dekomponované divadlo, dnes sa hojne zjavuje aj pojem postpostmoderna, teda pomenovanie divadla tvorivých (aj menej tvorivých) návratov do obdobia, keď anarchia a bezbrehé relativizovanie neboli na javisku vítaným hosťom, toto všetko a ešte mnohé iné je zástup pojmov pomáhajúcich uchopiť a pochopiť rôzne podoby toho istého javu – zámerného konania vybraných jedincov, adresovaného iným jedincom s cieľom pobaviť ich za odmenu, zaujať a niekedy aj poučiť. Základnou podobou odmeny je mentálna spoluúčasť diváka na dianí na javisku a potlesk, ktorého mohutnosť sa dá celkom pekne zmerať výškou vstupného, ktoré je divák ochotný pri nasledovnej návšteve divadla zaplatiť.

V tom, čo je v divadle považované za progresívne, či na druhej strane prekonané, je divadlo, rovnako ako všetky oblasti ľudskej činnosti, ovplyvňované trendmi, náladami, túžbami a hlavne sklamaniami celej spoločnosti. Vo svojich jednotlivých prezentáciách, teda v inscenáciách na ne spomína, reflektuje a komentuje ich, vo vzácných prípadoch dokonca predvída.

Nájdu sa aj inscenácie a tvorcovia, ktoré a ktorí mimovoľne sformulovanú nepriamu spoločenskú objednávku programovo ignorujú a usilujú sa o vytvorenie vlastnej reality. Na rozdiel od výtvarného umenia, literatúry, hudby, ale dokonca aj filmu je však divadlo, pokiaľ ide o presahy nad a za rámec (časový a teritoriálny) percepcie, prijímania diela, v nevýhode. Po skončení predstavenia artefakt prestáva jestvovať a hoci je reprízovateľný, platí tu viac než pri ktorejkoľvek inej ľudskej činnosti, že dvakrát do tej istej rieky nenaplačeš. Záznamy inscenácií a podrobné referencie o ich priebehu sú cenné a vítané, samotné predstavenie však nenahradia. Výhodou divadla, má ju ešte hudba a v obmedzenej miere literatúra, je spoločné a interaktívne zdieľanie predstavenia, základnej prezentačnej jednotky divadelnej inscenácie, ktorého spoločenská povaha zážitok jednotlivca umocňuje.

Práve na to, aby bolo možné od divákov žiadať aktívnu a vedomú spoluúčasť na dianí na javisku, je potrebné dať mu šancu orientovať sa v ňom. Divadelné predstavenie sa odohráva v reálnom čase a to so sebou, oproti filmu, literatúre či výtvarnému umeniu, prináša špecifické zadania. Predovšetkým je potrebné uvedomiť si, že ani u poučeného diváka nemožno očakávať, že pôjde inscenácii v ústrety nad rámec toho, čo vidí na javisku. Nakoniec by to ani nebolo férové a užitočné, pretože je to rovnako neželateľný predpoklad ako predstava, že nás na výstave neočarí obraz, ba dokonca ani jeho rám, ale stena, na ktorej visí, že vrcholným zážitkom z čítania románu je jeho nikdy nenapísané pokračovanie.

V divadle sa počíta len to, čo sa udeje na javisku.

Počas predstavenia, samozrejme. A aby sme v zhustenom

dramatickom čase a motivických skratkách mali šancu sa v tom dianí orientovať a postupovať k cieľu v súlade so zámermi tvorcov, je potrebné rešpektovať základné princípy jeho výstavby v reálnom a fyzikálne determinovanom priestore a čase. V úvode tohto textu už zaznelo, že zásady a zákonitosti sú tu na to, aby nám boli nápomocné a je kontraproduktívne priečiť sa im či spochybňovať ich. Produktívna polemika s nimi možná je, no pre občana praktikujuceho živé divadlo má zmysel iba vtedy, ak vďaka nej očakávanie diváka dokážeme prekonať. Lebo nenaplniť jeho očakávanie býva osudným zdrojom sérií nedorozumení, po ktorých sa hľadisko od diania na javisku odpojí a začne si hrať vlastné hry na účet tých, ktorí sa na javisku rúčia do záhuby. V tomto prípade teda nedorozumeniami reprezentovanými nepochopením, odmietnutím a v konečnom dôsledku nezaujmom o dianie v divadelnej sále. Sú to hry, ktoré víťaza nemávajú, preto podme naspäť k tým, v ktorých pravidlá fungujú a slúžia.

Postava, **divadelná postava**, niektorí uprednostňujú kalk charakter, je základným a najnápadnejším nositeľom informácií v divadle. Vystupuje ako objekt aj subjekt, je teda manipulovaná aj manipulujúca. Manipulovaná je tvorcom (dramatik, dramaturg, režisér, iné postavy), manipuluje so seberovnými (iné postavy, ona sama so sebou), ale aj s neseberovnými (publikum, predstava o sebe samej). Práve neadekvátna predstava o sebe je často primárnym zdrojom dramatického napätia či aspoň rozporu vedúceho ku konaniu (verbálne konanie je takisto konanie), ktoré dávajú do pohybu celý divadelný mechanizmus alebo organizmus, vyberme si podľa toho, či sme viac racionálnejšie a intelektuálne založení, alebo nám viac konvenuje intuitívno-emozívne divadlo. Postava, ak má mať právo žiť, potrebuje vnútorné rozpory, témy, ambície, ktoré ju dostávajú do nekomfortného postavenia voči jej okoliu. Postava v takto vychýlenom rozpoložení, vychýlenom v porovnaní s limitným rovnovážnym, takrečeno homeopatickým stavom, koná alebo nekoná, no rozhodne signalizuje nespokojnosť so stavom, v ktorom sa nachádza.

Postava vstupuje kvôli tomu do interakcie s inými postavami, prítomnými aj neprítomnými (zosnulí predkovia, oficiálna moc, nadprirodzené bytosti, osud, vysnívané a vytúžené postavy...), vŕha ich do emočne a motivicky podmienených vzťahov a ďalej konajú vo vzájomnej prepojenosti. Dôležitá poznámka: dramatická postava často klame, hovorí nie preto, aby nás so svojim uvažovaním oboznámila, ale preto, aby ho zastrela (ostych, strach, zisťné motívy, snaha manipulovať, sebaklam...), a práve toto je pre divadlo hotovým požehnaním.

Čím väčší je rozpor medzi vysloveným a jeho skrytým významom, tým viac priestoru pre divadelné konanie vzniká. V literatúre sa tomuto fenoménu hovorí priestor za textom alebo čítanie medzi riadkami. V divadle je na opísanie tohto javu obľúbené slovné spojenie druhý či tretí plán. V skutočnosti je práve toto priestor, v ktorom sa režisér či choreograf môžu posunúť od aranžovania a veristickej interpretácie dramatickej literatúry (dráma, scenár, libreto) k divadelnému autorstvu vo vlastnom zmysle slova. V divadelnom koncepte tak vzniká **situácia**,



základný kompozičný, stavebný prvok inscenácie.

Situácia je priestorom na prezentáciu postavy a jej charakterových, tematických a motivických atribútov takrečeno v pohybe, teda v dynamickom stave – smerujúcich z minulosti do budúcnosti, resp. z budúcnosti do minulosti, pričom prítomnosť je tranzitným, nestálym, nedefinitívnym stavom. Konanie postáv v situácii potrebuje byť v rámci zvoleného kódovania zrozumiteľne a uveriteľne zmotivované, senzitivne na konanie iných postáv a vo svojej postave zrozumiteľne a uveriteľne – pre diváka. Dôležitá poznámka: na konci bič plieska a cesta do cieľa býva kľukatá, preto je láskavému divákovi potrebné dať najavo, že aj keď momentálne konaniu postavy a vývoju situácie nerozumie, je to prechodný stav a pred záverečnou oponou sa jeho oprávnená snaha porozumieť daniu na javisku satisfakcie dočká.

Vzťahy medzi postavami a ich premenlivosť sú najdynamickejšou, najviac premenlivou zložkou diania v divadle. Ich premena prebieha aj v lineárne plynúcom čase, no najmä v dôsledku konania iných postáv, teda v priestore medzi nimi. Divadlo nie je psychologická poradňa, rozumný tvorca, ktorý má ambície vyladené so svojimi schopnosťami, o vzťahoch zbytočne nehovorí a nenechá o nich hovoriť ani svoje postavy. Túto delikátnu prácu prenechá divákovi. Postará sa však o to, aby divákovi neuniklo, kto koho nenávidí, miluje, kráľuje,

vydiera, hoci ešte včera po ňom túžil, miloval ho, či naopak – nenávidel. Postará sa však predovšetkým o to, aby vzťahy medzi postavami mali svoj vývoj.

Premena vzťahov a jej prekvapivé, no uveriteľné peripetie je totižto jedným z mála rukolapných dôkazov toho, že postavy konajúce na javisku sú plnokrvné, intelektuálne a emočne nepodvyživené bytosti. Niežeby sa v divadle nemohli či nemali vyskytovať hlupáci, kripli, fanfaróni, chrapúni, egomaniaci, jednoducho celý boží zverinec, prezentované bez režijného pokrytectva a autorského alibizmu (jav častý pri prezentovaní ideologicky a nábožensky motivovaných inscenáciách). Naopak, čím je postava neštandardnejšia, tým má vyššiu nosnosť. Láskavý čitateľ už dozaista postrehol, že slovník tohto materiálu má ďaleko od uhladenosti a akademickej neutrálnosti. Taký je však aj jazyk životaschopného divadla. Snaha o sterilnú a opatrničky podmienenú korektnosť jazyka v divadle pôsobí neproduktívne. Ak sa len nestáva zámerom.

Týmto konštatovaním sa po oblúku dostávame opäť k postavám a dovoľme si zdôrazniť, že delikátna povaha divadelnej práce si práve tu, **na teréne uvádzania postavy do vzťahu cez konanie v situácii**, žiada najviac tvorцovej pozornosti. Pri uvádzaní svojich zámerov na javisku musí tvorca postupovať citlivo, no rázne, múdro, no nie priveľmi opatrne, vynaliezavo, no bez

zbytočného exhibicionizmu. Práve tu sa **manipulatívna a nedemokratická podstata práce režiséra** prejavuje v celej svojej nahote. Je to ďalší dôvod, kvôli ktorému je potrebné uvedomiť si mieru (extrémne vysokú) zodpovednosti občana režiséra za dianie na javisku aj za občanov, ktorých doň uvádza.

Hrdosť a pokora divadelného tvorca (namiesto záveru)

Ambície a možnosti divadelného tvorca sme tu načrtli vo veľkej skratke. Ak čitateľa doteraz uvedené nevyľakalo natoľko, aby na divadlo ako na spôsob sebavyjadrenia adresovaného verejnosti, teda nad rámec psychohygieny a terapie, zanevrel, je takýto statočný občan zrelý na to, aby sa po kratšom či dlhšom období priprav mohol pustiť do divadelnej práce. Najlepšie urobí, ak v jej počiatočnej fáze na všetky publikované varovania, odporúčania a dobre mienené rady zabudne, slobodne sa nadýchne, zvedavo rozhliadne v sebe aj vo svojom okolí a začne hľadať témy, problémy v sebe a postoje k nim. Ak po svedomitej a voči sebe samému poctivej úvahe zistí, že ho presahujú, že sa o ne chce podeliť aj so svojím širším okolím (tak kedysi Ludovít Štúr nazval Mitteleuropu), hor sa do práce. Dobrým dôvodom na založenie divadelného súboru či naskúšanie inscenácie je však aj nuda, pocit osamelosti či snaha zapôsobiť na niektorých jedincov vo svojom okolí, kombinovaná s nedostatkom športovými či spoločensky podmienenými úspechmi podmieneného sebavedomia. Ako zámienka na spustenie procesu s ďalekosiahlymi dôsledkami pre svojich aktérov to stačí. Ak sa k tomu pridá vášeň pre zdolávanie neznáma výrazovými prostriedkami a odvaha taká veľká, že prehrý a prekážky ju nezdolajú, smelo do práce.

Nestačí to však, ak chceme zažiť aj pocit zadostučinienia, ktorý sa dostaví až vo chvíli, keď naše zámery posúdi divák. Primeranosť zvolených výrazových prostriedkov voči schopnostiam (intelektuálnym, remeselným, technickým, materiálным...), autenticnosť javiskového prejavu, ako sme o nej už hovorili, uveriteľnosť konania postáv i vyznenia celej produkcie vo vzťahu k tomu, kto ju divákovi prináša, zrozumiteľnosť použitých riešení, motívácií a výrazových prostriedkov, udržateľnosť zvoleného estetického kódu i miery interpretačnej či technickej náročnosti použitých

postupov sú ďalšími dôležitými faktormi, ktorými je potrebné zaoberať sa svedomito, dôkladne a zbytočne nepoľavovať, ak sa nám ich nedarí zvládnuť hneď na prvý pokus. Autor tohto materiálu si pri tejto príležitosti nevie odpustiť spomienky na vlastné začiatky, na prvý pohľad pokročilé, pretože mal už za sebou tri či štyri inscenácie s priaznivým ohlasom publika, prezentované na pôde festivalu študentského divadla – na Akademickom Prešove. Na premiéru inscenácie rozmarne a prostoducho nazvanej *Pako v saku, javisková feéria v sedemnástich obrazoch* sme pozvali kamarátov divadelníkov z Partizánskeho. Bol medzi nimi aj Peter Hodál, občan divadelník vzácné bystrý, vnímavý a pozorný. Celé to bolo mizerné, ale najviac ma dožralo, že si sľuboval sedemnást obrazov a bolo ich len štrnásť, povedal mi tento kolega a priateľ po predstavení. Stalo sa to v roku 1992. Červenám sa dodnes.

Dávnú spomienku na vlastné chyby na tomto mieste uvádzam len preto, že sa vo mne nakopil pocit, že som v tomto materiáli vymenoval iba problémy, ktoré občana praktizujúceho divadlo čakajú. Nie, divadlo – to nie sú len problémy. Ale bez ich zvládnutia sa radosť z neho nedostaví. Nevie, či toto konštatovanie vyznieva povzbudivo, no rozhodne bolo tak myslené. Vášeň, odvaha, vynaliezavosť a spoločensky príťažlivý, ak už nie významný cieľ, to je základná výbava občana, ktorý sa chce pustiť do prípravy inscenácie. Všetko sú to naozaj rýdze občianske cnosti. Toľko na vysvetlenie frekventovaného pojmu občan.

Predtým, než sa autor tohto materiálu uchýli k nevyhnutne patetizujúcemu záveru, považuje za dôležité ešte raz zdôrazniť úlohu, podiel diváka pri zavŕšení zmyslu inscenácie. Robí tak, vychádzajúc zo všetkých svojich doterajších skúseností, navyše opierajúc sa o authority, ktoré mu boli výdatne nápomocné pri jeho dlhoročnej divadelnej práci, je totiž presvedčený, že strojom zmyslu divadelnej inscenácie je, tak ako aj pri iných estetizovaných komunikátoch oslovujúcich verejnosť, až verejnosť samotná. Teda v našom prípade adresát nášho úsilia. A keďže ten sa dostáva k nášmu divadelnému snaženiu ako posledný (spomedzi tvorcov a spolutvorcov), je len logické, že všetko naše snaženie je potrebné podriaďiť tomu, aby sme mu dali šancu „naskočiť“ či inak sa pridať. Aby sme mohli

ZOZNAM ODPORÚČANEJ LITERATÚRY

Adorno, Theodor W.: *Estetická teorie, Panglos, Praha, 1997*
 Barthes, Roland: *Kritika a pravda, Dauphin, Praha, 1997*
 Brockett, Oscar G.: *Dějiny divadla, NLN, Praha, 1999*
 Caillois, Roger: *Hry a lidé, Nakladatelství Studia Ypsilon, Praha, 1998*
 Foucault, Michel: *Dějiny šílenství, NLN, Praha, 1994*
 Foucault, Michel: *DISKURS, AUTOR, GENEALOGIE, Svoboda, Praha, 1994*
 Foucault, Michel: *Dozerať a trestať, Kalligram, Bratislava, 2000*
 Gombrowicz, Witold: *TESTAMENT. Rozmowy z Dominique de*

Roux, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1996
 Hořínek, Zdeněk: *Divadlo mezi modernou a postmodernou, Nakladatelství Studia Ypsilon, Praha, 1998*
 Just, Vladimír: *Proměny malých scén, Mladá fronta, Praha, 1984*
 Lavřík, Silvester: *Režijné postupy v autorském divadle, VŠMU, Bratislava, 2000*
 Leonardo da Vinci: *Nápady, Odeon, Praha, 1982*
 Kierkegaard, Søren: *Filosofické droby, VOTOBIA, Olomouc, 1997*
 Kantor, Tadeusz: *Lekcje Mediolańskie, Cricoteka, Krakow, 1991*
 Lyotard, Jean-François: *O postmodernismu, FILOSOFIA, Praha, 1993*
 Styán, J. L.: *Černá komedie, Orbis, Praha, 1967*

spolu a v reálnom čase zažiť to, čomu herci vo svojich memoároch na sklonku kariéry a pri nespočetných rozhovoroch pre módniky a klebetníky tak radi hovoria „zázrak divadla“.

Nejdem tu cynicky zhadzovať ich rozčítané vyznania, ani sa nemienim stavať mimo tohto krehkého a bez pátosu ťažko odkomunikovateľného fenoménu, ktorým divadlo nesporne je. No opäť si pripomeňme, že je to naozaj len a len divák, kto o našom snažení vydá svedectvo. Nech je tým divákom ktokoľvek – kamarát, sused, okresný metodik, uznávaný kritik, festivalový dramaturg či náhodný okoloidúci –, je to on, kto rozhoduje o bytí a nebytí divadla. Len on má moc poskytnúť nám tvorcom pocit zadosťučinenia. Neznamená to však, že sa mu budeme chcieť zapáčiť za každú cenu. Divadelnému tvorcovi, ktorý sám sebe v motívoch svojho konania neklame, to nedovolí sebaúcta.

Veselých nás nedostanú a smutní sa nedáme, povedal som si odvtedy, čo som prvý raz stál na javisku či sedel v prítomí sály rozptyľovanom len slabou režisérskou lampou a silným jasom portálu nespočetne veľakrát. Spolu s priateľmi, kolegami a dnes už aj konkurentmi sme uviedli desiatky inscenácií. Na autenticnosť, presvedčivosť, zrozumiteľnosť, uveriteľnosť a elementárnu prítlačivosť svojich inscenácií sme nerezignovali. Robíme divadlo

s tými, s ktorými ho robiť chceme, a také, aké nás spoločne baví. Snažíme sa o angažovanú výpoveď, moralizovaniu sa vyhýbame ako čert krížu. Nie vždy sa nám to podarí, ale čo už. Kto raz vojde do divadla zadným vchodom...

TEXTY K FOTO:

1. Silvester Lavrík: Zátiešie s matkou, Bánovské Pokútne Divadlo Bánovce nad Bebravou, 1997, réžia: Silvester Lavrík. Foto: Filip Lašut
2. David Harrower: Nože v sliepkach, Slovenské národné divadlo Bratislava, 2002, preklad a réžia: Silvester Lavrík. Foto: Jana Nemčoková, záber zo skúšky
3. Silvester Lavrík: Zátiešie s matkou, Divadlo Damián Bratislava, 2000, réžia: Silvester Lavrík. Foto: Martin Tiso
4. Silvester Lavrík: Utrpení knížete Sternenhocha, Divadelní scéna Aréna Ostrava, 2000, réžia: Silvester Lavrík. Foto: Petr Vraj
5. Silvester Lavrík, Bathory. Komorné divadlo Martin, 1990, réžia: Silvester Lavrík. Foto: Matúš Olha

O autorovi

Silvester Lavrík



Dramatik, režisér, prozaik, publicista a pedagóg. Pracoval ako učiteľ, kreatívny riaditeľ reklamnej agentúry, v rokoch 2000 – 2003 bol umeleckým šéfom Mestského divadla v Zlíne. Dlhodobo spolupracuje so Slovenským rozhlasom a Slovenskou televíziou. V súčasnosti vedie na Divadelnej fakulte VŠMU seminár Autorské divadlo.

Napísal viac než tri desiatky divadelných hier (*Katarína 2005, Posledný letný deň 2006, Tichý dom 2007, Jurgova Hana, 2008, Klietka z červeného zlata/*

Redgold Cage 2010, Ako naučiť meštianskeho psa poslušnosti/A polgári kutya nevelése 2011, Bartók a drevený princ 2014, Zlaté vajco 2016...). Ako režisér a dramatik spolupracoval so SND, Divadlom SNP Martin, Trnavským divadlom, bratislavským Divadlom Astorka Korzo '90, Bábkovým divadlom na Rázcestí Banská Bystrica, Divadlom Aréna Ostrava (CZ), Jihočeským divadlom České Budějovice (CZ) aj s Theatre LaMaMa New York (USA) a predovšetkým s BáPoDi (Bánovské pokútne divadlo). Za svoje hry opakovane získal *Cenu Alfréda Radoka* aj ocenenie *Tvorivý čin roka MK SR*.

Knižne mu vyšli tituly *Allegro barbaro* (LCA 2002), *Zlodeji* (LCA 2005), *Perokresba* (LCA 2006), monodráma *Villa Lola* (LCA 2004), antológia dramatických textov *Hry* (Divadelný ústav 2007), román *Zu* (Kalligram 2011) a román v poviedkach *Naivné modlitby* (Kalligram 2013). Jeho najnovším prozaickým dielom je historický román *Nedelné šachy s Tisom* (Dixit 2016).

Pre deti píše, ilustruje a režuruje pod menom Hana Naglik. Prvá časť trilógie o Ester (*Ester a Albatros, Jaga 2004*) bola ocenená ako Nakrajšia kniha roka 2004, dramtizovaná a uvedená v Bratislavskom bábkovom divadle (2013), ilustrácie vystavoval na BIB 2005 a v Oravskej galérii.

Jeho knihy, poviedky a hry vyšli v prekladoch do angličtiny, francúzštiny, nemčiny, ruštiny, maďarčiny, češtiny, poľštiny, slovinčiny, holandčiny a moldavčiny.

UŽ VYŠLO:

METODICKÉ LISTY

Základné postupy pri nakrúcaní neprofesionálnych filmov

UČ. MGR. TIBOR LEBROUČEK, ARB.



1/2014

METODICKÉ LISTY

My sme mali muzikanti, my budeme pekne hrať!!

K niektorým učiarom práce s deťmi a mládežníckymi ľudovými hudbami

UČ. MGR. AL. ŽALTA, UČ. MGR. J. ŠTEFAN, UČ. MGR. J. ŠTEFAN, UČ. MGR. J. ŠTEFAN



2/2014

METODICKÉ LISTY

Tvorivé písanie

UČ. MGR. PAVELKA KAVČIČKOVÁ



3/2014

METODICKÉ LISTY

Výtvarné umenie ako inšpirácia pre tvorbu detí

UČ. MGR. KATKA PLAZEMENOVÁ, PHA



4/2014

METODICKÉ LISTY

Vstupujeme do sveta zvuku, otvárame uši, myslíme i srdcia

UČ. MGR. TOMAS BOND, UČ. MGR. PAVELKA



1/2015

METODICKÉ LISTY

Hodnotenie zamestnancov: merať sa dá všetko okrem chaosu

UČ. MGR. MARIANA VEJNAROVIC, PHA, UČ. MGR. PAVELKA ŽIL



2/2015

METODICKÉ LISTY

Hlasová rozcvička nielen pre najmenších

UČ. MGR. ANETA ČERNÁ



3/2015

METODICKÉ LISTY

Škola hrou

Podporujeme tvorivú hru a tradičné hry detí (6 – 10 rokov)

UČ. MGR. MGR. J. ŠTEFAN, UČ. MGR. J. ŠTEFAN, UČ. MGR. J. ŠTEFAN



4/2015

METODICKÉ LISTY

Ako sa stať dobrým moderátorom

UČ. MGR. PAVELKA ČERNÁ, UČ. MGR. PAVELKA ČERNÁ, UČ. MGR. PAVELKA ČERNÁ



1/2016

METODICKÉ LISTY

Krajina a príroda a jej fotografovanie

UČ. MGR. MGR. J. ŠTEFAN, UČ. MGR. MGR. J. ŠTEFAN, UČ. MGR. MGR. J. ŠTEFAN




2/2016

METODICKÉ LISTY

Hra s hudbou

UČ. MGR. ANETA ČERNÁ, PHA, UČ. MGR. ANETA ČERNÁ, PHA, UČ. MGR. ANETA ČERNÁ, PHA



3/2016

METODICKÉ LISTY

Životaschopné divadlo – koncept pre 21. storočie

Metodický materiál pre tvorcov živého divadelnej kultúry

UČ. MGR. MGR. J. ŠTEFAN, UČ. MGR. MGR. J. ŠTEFAN, UČ. MGR. MGR. J. ŠTEFAN



4/2016