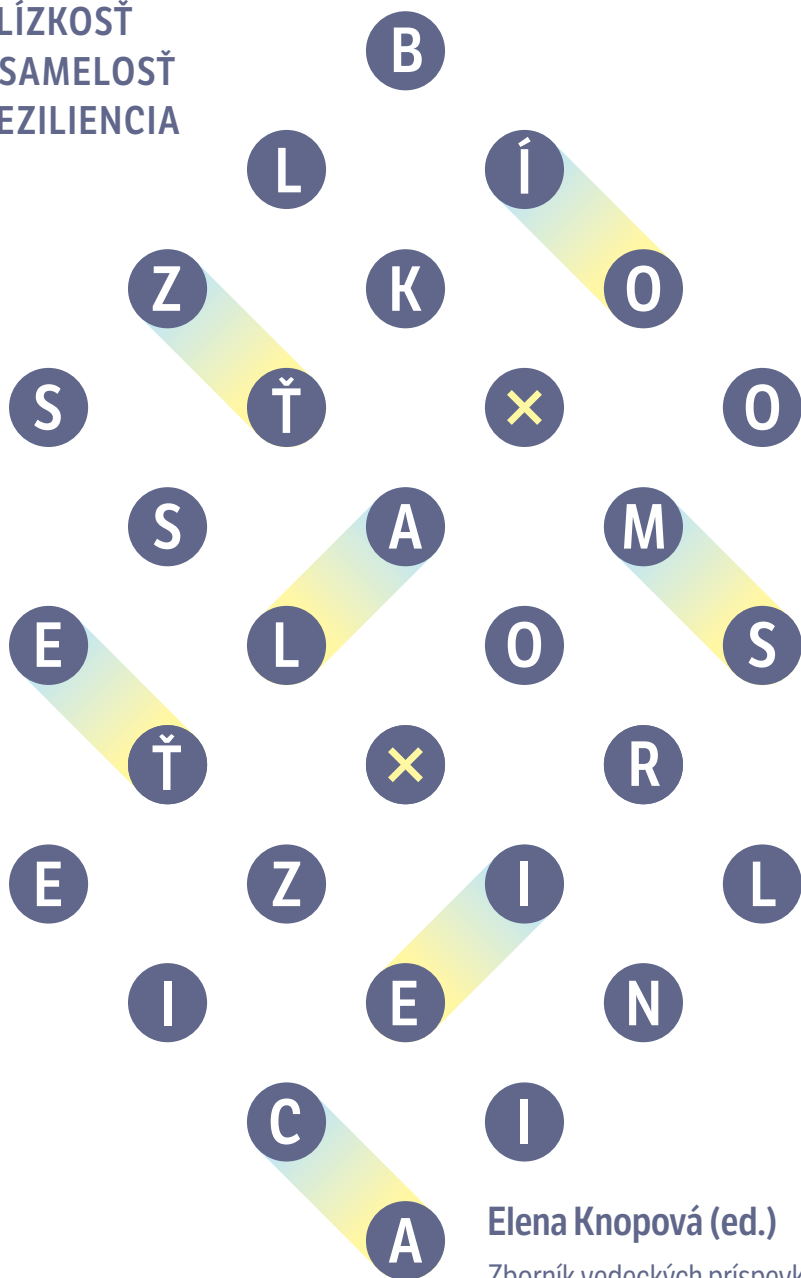


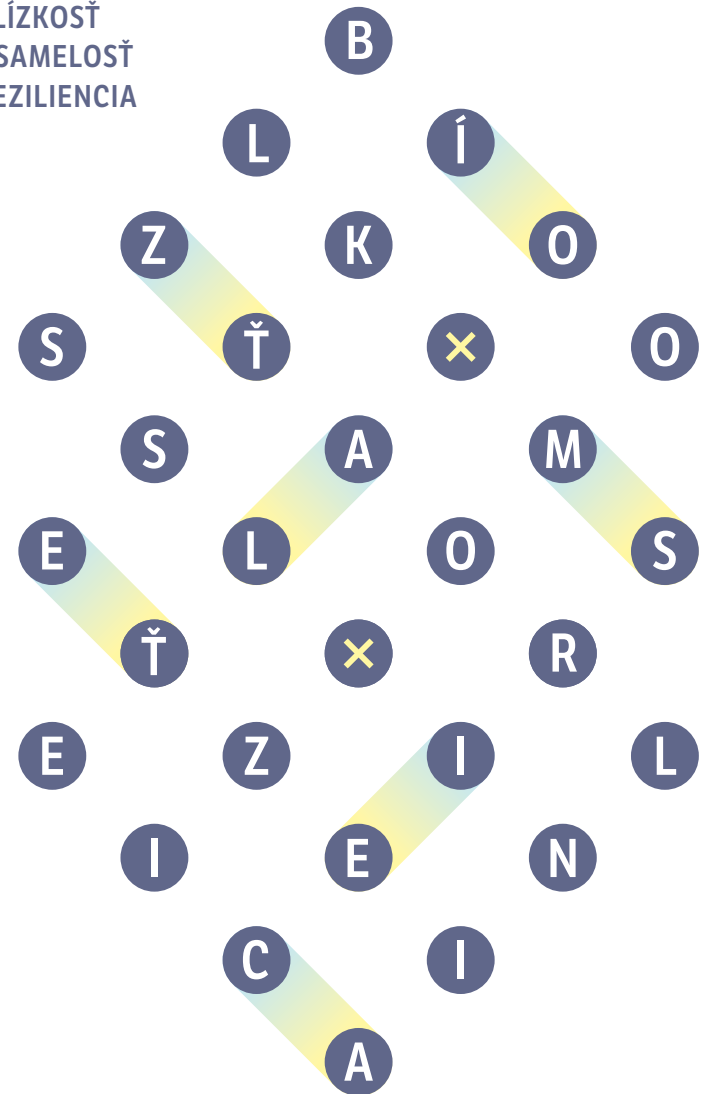
+ BLÍZKOSŤ
× OSAMELOSŤ
* REZILIENCIA



Elena Knopová (ed.)

Zborník vedeckých príspevkov
z medzinárodnej Banskobystrickej
teatrologickej konferencie

+ BLÍZKOSŤ
× OSAMELOSŤ
* REZILIENCIA



Recenzenti
prof. MgA. Jan Vedral, PhD.
doc. PhDr. Miron Pukan, PhD.

Publikácia je výstupom projektu VEGA č. 2/0112/23
„Poetika absurdity, nonsensu a paradoxu v súčasnom divadle“.

© Centrum vied o umení Slovenskej Akadémie vied, Ústav divadelnej a filmovej vedy
© Akadémia umení v Banskej Bystrici, Fakulta dramatických umení
Bratislava 2025
Všetky práva vyhradené

ISBN 978-80-971155-8-6 (print)
ISBN 978-80-971155-9-3 (online)
DOI: 10.31577/2025.9788097115593
Zborník a je Open Access publikáciou, jej používanie sa riadi
medzinárodnou licenciou Creative Commons Attribution 4.0 License
(<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

Elena Knopová (ed.)

Zborník vedeckých príspevkov
z medzinárodnej Banskobystrickej
teatrologickej konferencie

- FEUCHTWANGER, Lion. *Uspěch*. První část volné trilogie *Čekárna*. Praha : Nakladatelství politické literatury, 1965. 730 s.
- FEUCHTWANGER, Lion. *Vyhnanství*. Třetí část volné trilogie *Čekárna*. Praha : Nakladatelství politické literatury, 1965. 723 s.
- KÁKOŠ, Ján. *S nimi som žil...*. In Archív Divadelného ústavu Bratislava, fond Ján Kákoš, kartón č. 3. 198 s.
- LÁNIK, Jozef [Alfréd Wetzler]. *Čo Dante nevidel*. Bratislava : Obzor, 1989. 263 s. ISBN 80-215-0049-2.
- MACEK, Václav – PAŠTÉKOVÁ, Jelena. *Dejiny slovenskej kinematografie*. Bratislava : Osveta, 1997. 624 s. ISBN 80-217-0400-4.
- PAŠKA, Dávid. *Negatívny snehu: Wetzler, Vrba, Schulman, Lux*. Divadelná hra. Divadlo Jána Palárika v Trnave. Sezóna 2023/2024. 81 s.
- PURKART, Martin. Po Osvienčime už nie je možné mlčať. In *kød: konkrétne o divadle*, 2. 6. 2025. [online]. [cit. 1. 10. 2025]. ISSN 2989-3666. Dostupné na internete: <https://www.casopiskod.sk/clanok/po-osviencime-uz-nie-je-mozne-mlcat>.
- Slovenský národný archív, fond Ministerstvo kultúry Slovenskej socialistickej republiky, kartón č. 22.
- ŠTEFKO, Vladimír. Z dreva vykresané, čiže Jánošík. In *Československý loutkář*, 1975, roč. 25, č. 12, s. 269 – 271.
- TALLER, Ivan. Jánošík – raport o jednom inscenačným počinu. In *Scéna*, 1976, roč.1, č. 8 – 9, s. 14.
- VRBA, Rudolf. *Utiel som z Osvienčimu. Nemôžem odpustiť*. Bratislava : Citadella, 2015. 504 s. ISBN 978-80-89628-83-4.

Kontakt

PhDr. Dagmar Podmaková, CSc.
Centrum vied o umení SAV
Ústav divadelnej a filmovej vedy
Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava, Slovakia
e-mail: dagmar.podmakova@gmail.com
ORCID: 0000-0002-1241-6623

JAZYK AKO REZILIENCIA: MIGUEL TORRENCE A POLITICKÝ ODKAZ BERTOLTA BRECHTA LANGUAGE AS RESILIENCE: MIGUEL TORRENCE AND THE POLITICAL LEGACY OF BERTOLT BRECHT

Carlos Dimeo Álvarez

Fakulta humanitných a spoločenských vied Univerzity v Bielsko-Białej

Eva Reichwalderová

Filozofická fakulta Univerzity Mateja Bela

Abstrakt: Od inscenácie *Odsúdenie Lukulla* až po vlastné hry *Historia constitucional de la democracia: La Constancia* [Dejiny ústavnej demokracie: Odolnosť] a *La señora A* [Señora A] rozvíjal venezuelský režisér a dramatik Miguel Torrence divadelný jazyk, ktorý stelesňuje rezilienciu. Vychádzajúc z politického a estetického odkazu Bertolta Brechta, Torrence chápal jazyk nielen ako prostriedok komunikácie, ale ako formu vytrvalosti – spôsob, ako si zachovať etickú a intelektuálnu jasnosť uprostred spoločenského a inštitucionálneho rozkladu. Zatiaľ čo Brecht sa usiloval prebudiť kritický odstup prostredníctvom *Verfremdungseffektu*, Torrence tento odstup premenil na etickú prítomnosť: na moment, keď sa herec a divák stretávajú prostredníctvom krehkosti slova. Jeho divadlo reinterpretovalo Brechtov politický projekt v rámci venezuelského kontextu, kde sa javisko stáva zároveň útočiskom i bojiskom – miestom, kde reč vzdoruje tichu a vedomie prežíva prostredníctvom formy.

Torrenceho tvorba odhaľuje, že reziliencia v divadle neznamena popretie zraniteľnosti, ale jej premenenie na akt jasnozrivosti. Jeho dramaturgia nanovo definuje politické divadlo ako vytrvalú prax pozornosti a starostlivosti, v ktorej sa samotný akt hovorenia stáva formou odporu.

Kľúčové slová: Miguel Torrence, Bertolt Brecht, politické divadlo, jazyk, etika

Abstract: From his staging of *The Trial of Lucullus* to his own plays *Historia constitucional de la democracia: La Constancia* [Constitutional History of Democracy: Constancy] and *La señora A* [Mrs. A], Venezuelan director and play-

wright Miguel Torrence developed a theatrical language that embodies resilience. Drawing on the political and aesthetic legacy of Bertolt Brecht, Torrence understood language not merely as communication, but as a form of endurance – a way to preserve ethical and intellectual clarity amid social and institutional collapse. While Brecht sought to awaken critical distance through the *Verfremdungseffekt*, Torrence transformed that distance into ethical presence: the moment when actor and spectator confront one another through the fragility of the word. His theatre reinterprets Brecht's political project from within the Venezuelan context, where the stage becomes both refuge and battlefield – a place where speech resists silence and consciousness survives through form. Torrence's work reveals that resilience in theatre is not the denial of vulnerability, but its transfiguration into an act of lucidity. His dramaturgy redefines political theatre as a sustained practice of attention and care, where the act of speaking itself becomes resistance.

Keywords: Miguel Torrence, Bertolt Brecht, political theatre, language, resilience, ethics

Miguel Torrence¹ zaujíma osobitné miesto v dejinách súčasného venezuelského divadla svojou radikálnou estetickou víziou a výrazne etickým charakterom svojej javiskovej praxe. Ako režisér, dramatik a divadelný teoretik vytvoril počas štyroch dekád dielo, ktoré presiahlo hranice in-

1 Miguel Torrence (1940 – 2015) sa narodil vo Valencii, v štáte Carabobo vo Venezuele. Štúdium divadla začal v roku 1959. V roku 1960 pôsobil ako teoretický poradca Asociácie carabobského divadelného umenia. V roku 1961 spoluzaložil Teatro Arlequín. Pracoval na Katedre scénických umení Univerzity Carabobo, kde založil aj Univerzitné divadlo. Bol zakladateľom časopisu *Revista Teatral de la U.C.* a spoluzakladateľom Centro Dramático Nacional de Venezuela a Centro Nacional de Investigación Teatral. Istý čas zastával funkciu povereného predsedu Medzinárodného divadelného inštitútu (ITI), venezuelskej pobočky. Redigoval a viedol aj tieto periodiká: *Revista del Departamento de Artes Escénicas de la U.C.*, *Revista Arlequin* a *Cuadernos del Centro Dramático Nacional de Venezuela*. Získal Národné ceny Juana Suja za réžiu inscenácií *Kráľ Ůbu* (Alfred Jarry), *Frank V.* (Friedrich Dürrenmatt), *Santa* (adaptácia Die heilige Johanna der Schlachthöfe / *Svätej Jany z bitúnkov* Bertolta Brechta) a *Ivona, princezná burgundská* (Witold Gombrowicz). Získal Národnú cenu za dramatickú tvorbu skupiny Nuevo Grupo za hru *La Puesta en Escena*. Na medzinárodnej úrovni bol ocenený ako režisér inscenácie *El Proceso de Lucullus* (Bertolt Brecht) a získal medzinárodnú cenu Ollantay (v kategórii publikácii) za časopis *Arlequin*. V roku 2011 bol Ministerstvom kultúry Venezuely vyhlásený za *Kultúrne dedičstvo národa*. Miguel Torrence vykonával divadelnú činnosť nepretržite 56 rokov, počas ktorých získal množstvo ocenení. Ešte výraznejší než akýkoľvek verejný úspech bol však jeho vlastný rešpekt k divadlu – k jeho tajomstvu, neuchopiteľnosti, nevyčerateľnosti a nekonečnej výzve premeniť ho na to, čo bolo jeho životným poslaním: na inscenáciu.

štitucionálneho divadla, usilujúc sa o systematické skúmanie možností a limitov javiskového jazyka. Jeho inscenácie – od *Experimento Número Uno* [Experiment číslo jeden] po *Puesta en escena* [Inszenácia], vrátane *El proceso de Lucullus* [Odsúdenie Lukulla] a *Ivonne, princesa de Borgoña* [Ivona, princezná burgundská] – získali významné národné aj medzinárodné ocenenia a predstavujú kľúčové momenty obnovy kritického latinskoamerického divadla šesťdesiatych až osemdesiatych rokov.

Ako zakladateľ divadla Teatro Estable de Carabobo Arlequín (známe ako Teatro Arlequín/Divadlo Harlekýn) a Regionálneho divadelného súboru venezuelského štátu Carabobo rozvíjal model práce založený na výskume, formálnej presnosti a kolektívnom experimente. Jeho dramatická tvorba, z veľkej časti stále nepublikovaná, vytvára trvalý dialóg medzi históriou, jazykom a etikou a predznamenáva diskusie, ktoré budú rámcovať latinskoamerické politické divadlo konca 20. storočia.²

V súlade s presvedčením Atahualpu del Cioppo (režisér v divadle El Galpón, Uruguaj), „divadlo nemožno oddeliť od myslenia ani od sveta, ktorý ho tvorí; jeho úlohou nie je kopírovať realitu, ale podnecovať vedomie.“³ Javisko teda chápe ako priestor myslenia a premeny. Toto tvrdenie, blízke brechtovskému princípu, podľa ktorého má umenie meniť diváka na mysliaci subjekt, umožňuje považovať dielo Miguela Torrenceho za jednu z typicky latinskoamerických divadelných epistém, kde jazyk, etika a politika splývajú v jednom poli estetického odporu. Predkladaná štúdia skúma, ako Torrence interpretuje dedičstvo Bertolta Brechta z etickej a lingvistickej perspektívy, pričom prenáša efekt odcudzenia (*Verfremdungseffekt*) z technickej roviny do roviny vedomia. V jeho divadle sa odcudzenie prestáva chápať ako formálna operácia a stáva sa morálnym aktom: nesnaží sa diváka „vzdialiť“, ale postaviť ho pred jeho vlastnú zodpovednosť. Ak Brecht učil, ako myslieť, Torrence ukazuje, ako pokračovať v myslení v čase, keď sa zdá, že samotné kritické myslenie zlyhalo.

2 Informácie o živote a dramatickej tvorbe Miguela Torrenceho sú spracované podľa: SUAREZ HERMOSO, J. D. *Antología de la dramaturgia del teatro experimental de Venezuela. Tomo I.* Venezuela : Fondo Editorial Teatro de Venezuela, 2004, s. 109.

3 DEL CIOPPO, A. La creación colectiva puede favorecer el desarrollo del teatro que necesitan nuestras masas populares. In GARZÓN CÉSPEDES, F. *El teatro latinoamericano de creación colectiva.* La Habana : Centro de Investigaciones Literarias, Casa de las Américas, 1978, s. 109.

Torrenceho dielo, hlboko zakorenené vo venezuelskej realite, novo definuje politickú funkciu divadla: viac než o jednoznačné odsúdenie a priamu kritiku moci mu ide o to, aby dal slovu/jazyku priestor na vyjadrenie úsudku a pravdy: v divadle sa slovo opäť stáva nástrojom pravdy, kde dialóg, reč a jazyk obnovujú svoju schopnosť pomenúvať realitu, odhaľovať klam a niesť morálny súd. V kontexte Venezuely, krajiny poznačenej politickou krízou, cenzúrou a rozkladom verejného diskurzu, má táto Torrenceho pozícia osobitnú váhu, pretože divadlo sa stáva miestom, kde ešte možno hovoriť pravdivo, kde slovo nie je propagandou, ale aktom etickej odvahy. Divadlo sa tak stáva príkladom kolektívnej lucidity, spôsobom, ako uchovať vedomie uprostred symbolického spoločenského, morálneho a politického úpadku. Z tejto perspektívy sa Torrence ukazuje ako kritický pokračovateľ epického divadla a zároveň ako tvorca, ktorý najpresvedčivejšie stelesňuje kontinuitu Brechtových myšlienok v Latinskej Amerike: premeniť divadlo na laboratórium, v ktorom etika a jazyk myslia spoločne.

Brecht a etické pretlmočenie odcudzenia

Verfremdungseffekt, ktorý Brecht formuloval ako stratégiu na narušenie emocionálnej identifikácie diváka a obnovenie jeho schopnosti kriticky uvažovať, nadobúda v diele Miguela Torrenceho bezprecedentný morálny rozmer. Už nejde o to vzdialiť sa preto, aby sme pozorovali, ale o vzdialenie sa, aby sme prijali zodpovednosť. Torrence premieňa „odstup“ na etickú prítomnosť: divák nepozoruje zvonka, ale priamo participuje na kritike.

V Torrenceho divadle sa odcudzenie prestáva chápať ako technika ideologickej analýzy a stáva sa pedagogikou jazyka, nástrojom lucidity, ktorá umožňuje rozpoznať manipuláciu so slovom a prázdno(tu) politického diskurzu. Kým Brecht usiloval o diváka, ktorý by myslel historicky, Torrence potrebuje diváka, ktorého myslenie sa rodí z trosiek jazyka. V jeho ponímaní už nie je nepriateľom buržoázna ideológia, ale anestézia komunikácie a vyčerpanosť verejného prejavu (jazyk je zde-

valvovaný mediálnym šumom, propagandou, prázdnyimi prejavmi; spoločenský dialóg sa mení na hluk, človek stráca schopnosť myslieť prostredníctvom slov).

V duchu úvah francúzskeho filozofa Paula Virilia, pre ktorého rýchlosť technologického vývoja spôsobila „percepčnú krízu“ znemožňujúcu kritickú konsolidáciu skúseností,⁴ a amerického mediálneho teoretika Neila Postmana, ktorý upozorňuje na devalváciu verejného diskurzu v mediálnom prostredí (verejný diskurz je ako show, zábavné predstavenie),⁵ Torrenceho divadlo funguje ako priestor kognitívneho spomalenia: ako miesto, ktoré provokuje k novému premýšľaniu a kde jazyk znovu nadobúda zmysel.

V Torrenceovom ponímaní preto *odcudzenie* neprodukuje pasivitu, ale akciu – moment, v ktorom divák, herec a režisér zdieľajú úlohu rekonštrukcie zmyslu. Torrence nekopíruje európske politické divadlo, ale adaptuje ho pre latinskoamerický priestor, kde jazyk takmer definitívne zlyhal a slovo erodovalo. Interpretácia Brechta v Torrenceovi tak istým spôsobom odpovedá na historickú potrebu: v časoch, keď inštitúcie nefungujú, divadlo sa stáva posledným priestorom pravdy. Jeho etické odcudzenie sa stavia proti sentimentalizmu a cynizmu a javisko pôsobí ako laboratórium vedomia. Proti divadlu manipulácie – divadlu moci a médií – Torrence buduje divadlo jasnosti a myšlienkovkej lucidity, kde reč znovu nadobúda váhu a každé vyslovené slovo nesie konkrétne morálne stanovisko (posolstvo).

V tomto duchu Torrence presúva gesto *Lehrstücke* (didaktickej hry) smerom k učeniu, ktoré nevychádza z doktríny, ale z kolektívneho myslenia. Javisko sa mení na školu bez učiteľa (režiséra), kde sa myslenie rodí zo spoločnej interakcie (neexistuje hierarchia poznania: nikto nemá monopol na pravdu; herci aj diváci sa učia spoločne, prostredníctvom zážitku, dialógu a prítomnosti). Efekt odcudzenia sa prestáva chápať ako formálna kategória a stáva sa normou percepcie: pozorovať, aby sme pochopili; hovoriť, aby sme odolali. Torrence ako kritický nasledovateľ

4 VIRILIO, P. *La Vitesse de libération*. Paris : Galilée, 1995.

5 POSTMAN, N. *Amusing Ourselves to Death : Public Discourse in the Age of Show Business*. New York : Viking Penguin, 1985.

Brechta vracia divadlu jeho najvyššiu funkciu: premýšľať spolu s divákom o krehkosti slova a o možnosti jeho rekonštrukcie.

Jazyk ako reziliencia: La Señora A a La Constanca

V centre Torrenceovej poetiky sa nachádza presvedčenie, že divadlo nielen zobrazuje realitu, ale prostredníctvom skúsenosti jazyka produkuje aj poznanie. V jeho dielach sa slovo neobmedzuje len na výpoveď, ale koná, vypytuje sa a mení. Torrence si uvedomuje, že v latinskoamerických kontextoch je hlavnou obeťou politickej krízy slovo: opotrebované, obsahovo prázdne, neschopné (u)niesť pravdu. Tvárou v tvár tomuto spustošeniu jazyka jeho divadlo navrhuje tréning verbálnej reziliencie a rekonštrukciu zmyslu zo zvyškov diskurzu. Odpor sa realizuje prostredníctvom gesta a bežnej reči, kde sa zlomené a rozbité mení na príležitosť.

Fredric Jameson v diele *Reflections in Conclusion* [Záverečné úvahy]⁶ trvá na tom, že Brechtov *Verfremdungseffekt* treba chápať ako materialistický proces zameraný na odhalenie historicity vnímateľného, a nie ako formalistický mechanizmus. V tomto zmysle Torrenceova dramatickosť nie je zameraná na stváranie dramatického deja, ale na jeho skúmanie v konkrétnej materiálnosti. V tomto kontexte je javiskový priestor organizovaný na základe *sociálneho gestu*, chápaného v brechtovskom zmysle ako formy, v ktorej postavenie herca zviditeľňuje spoločenský vzťah a historickú pozíciu. Toto gesto funguje ako materiálna forma myslenia, ktorej logiku možno pochopiť vo svetle *plumpes Denken*, pojmu, ktorý Hannah Arendtová pripomína v úvode k *Illuminations* [Iluminácie],⁷ keď sa odvoláva na Adornovu poznámku o Brechtovi: myslenie musí byť „neotesané“, aby sa pretavilo do činu a zabránilo sa tak akémukoľvek zjemňovaniu, ktoré by viedlo k opätovnej buržoáznej ilúzii. Z tejto perspektívy gestus u Torrenceho nesle-



Obr. 1: Georg Büchner: *Woyzeck*. Teatro Municipal de Valencia (Venezuela) - Teatro Arlequín, 1979. Réžia Miguel Torrence. Na snímke Osvaldo Blanco, Luis Moreno et al. Snímka Miguel Gracia.

duje udržiavanie tradičnej dramatickej ilúzie, ale premieňa javiskový priestor na priestor analýzy, v ktorom každá akcia odhaľuje spoločenské napätia a historické stopy, ktoré ju určujú, namiesto toho, aby fungovala len ako súčasť zápletky.

V tomto zmysle inscenácia funguje ako významový celok, nie ako uzavretá forma, v ktorej každý scénický prvok, či už svetlo, herecká akcia alebo zvuk – pôsobí ako vektor problematizácie (donúti diváka myslieť a klásť si otázky), nie ako prostriedok na vytváranie ilúzie. Toto poňatie sa zhoduje s Jamesonovým presvedčením, podľa ktorého má brechtovský odstup či odcudzenie za cieľ denaturalizovať to, čo sa javí ako samozrejmé, prerušiť plynulosť vnímania a pripomenúť, že to, čo vidíme, je historicky podmienené.

6 JAMESON, F. *Reflections in Conclusion*. In ADORNO, T. W. – BENJAMIN, W. – BLOCH, E. – BRECHT, B. – LUKÁCS, G. *Aesthetics and Politics*. London: Verso, 1977, s. 206 – 213.

7 ARENDT, H. Introduction: Walter Benjamin, 1892–1940. In BENJAMIN, W. *Illuminations*. New York: Schocken Books, 1968, s. 15.

Z tejto perspektívy sa napríklad Torrenceho inscenácia Büchnerovho *Woyzecka* javí ako kondenzácia jedného z ústredných postupov jeho divadla: premeniť inscenáciu na kritickú inštanciu, v ktorej obraz, pohyb a slovo nemajú vyvolať emocionálne stotožnenie diváka ani jeho súcitiť, ale opätovnú aktiváciu divákovho úsudku, jeho schopnosť posudzovať, hodnotiť a klásť si otázky. To, čo sa deje na javisku, nie je reprodukcia reality, ale spochybnenie jej zmyslu. Tento prístup je verný brechtovskej myšlienke formulovanej v texte *Pequeño organon para el teatro* [Malé organon pre divadlo], neskôr rozpracovanej Jamesonom v zmysle, že javisko má „myslieť spolu s divákom.“⁸ Brecht pritom zdôrazňoval, že úlohou herca aj inscenačného procesu je ukázať spoločenské podmienky, ktoré vedú k určitému konaniu, a nie ich jednoducho reprodukovať. Torrence tento princíp nielen preberá, ale ešte zosilňuje.

To, čo by sme pri analýze brechtovských prvkov v Torrenceovom divadle nazvali „totalitou“, neodkazuje na dokonalé či organicky uzavreté dielo, ale na niečo oveľa konkrétnejšie: spôsob, akým Torrence necháva spolupracovať všetky scénické prvky vytvára jeden spoločný reflexívny systém myslenia. V jeho inscenáciách sa herecké stvárnenie, svetlo, rytmus, takmer expresionistická gestualita a samotný text neusilujú o vytvorenie koherentnej ilúzie sveta, ale o produkovanie odlišného spôsobu jeho vnímania. Torrence kombinoval gestá, zvuky a scénické prvky tak, aby vytvoril odlišnú perspektívu pohľadu: nútil publikum premýšľať a klásť si otázky namiesto toho, aby pasívne prijímalo to, čo vidí. Inscenácia potom nepredstavovala uzavretý celok, ale pôsobila ako analytický aparát, ktorý odhaľoval historické pozadie tam, kde sa každodenné javilo ako prirodzené. Divák následne nemal zostať pasívnym pozorovateľom toho, čo sa dialo na javisku, ale jeho úlohou bolo podieľať sa na utváraní zmyslu, čo ho približuje k benjaminovskému pojmu *produktívneho odcudzenia*⁹. Podľa Torrenceho, inscenácie mali za cieľ vytvoriť „iné miesto, z ktorého sa dá pozeráť a počúvať.“ Táto predstava dokonale zapadá do

8 BRECHT, B. *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. London: Methuen, 1964, s. 191–192. (*Kleines Organon für das Theater*, s. 42 – 45).

9 BENJAMIN, W. *El autor como productor*. México, D. F.: Editorial Itaca, 2004. (Nemecké vydanie: BENJAMIN, W. *Der Autor als Produzent*. In *Versuche über Brecht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966, s. 96 – 117.)

Brechtovho aj Jamesonovho konceptu: rozbiť zautomatizované vnímanie, prerušiť obvyklú plynulosť, vrátiť javom ich historický charakter.

Torrence však presúva efekt odstupe z roviny percepcie na globálnu estetickú skúsenosť a nepriamo nadväzuje na myšlienku Ernsta Blocha, podľa ktorej je umenie priestorom, v ktorom môže vzniknúť „utopický presah“¹⁰ – dimenzia kritickej možnosti, ktorá sa objavuje v samotnom akte umeleckého zobrazenia. V Torrenceovom prípade vzniká takýto presah tým, že spochybňuje jazyk, neusiluje o produkovanie krásy ani o uzavretú podobu sveta, ale o usporiadanie javiskových materiálov tak, aby sa divák aktívne zúčastňoval na produkcii významu. V súlade s jeho koncepciou režiséra-tvorcu inscenácia neslúži na jednoduché ilustrovanie už existujúceho textu. Jej zmyslom je aktivovať proces percepcie a úsudku u toho, kto sa predstavenia zúčastňuje.

Torrenceovo divadlo ponúka podoby reziliencie, ktoré vznikajú z trenia medzi javiskovou prítomnosťou, materialitou inscenácie a textovou štruktúrou. Dokonalým príkladom tohto konštatovania je divadelný cyklus *Las señoras*, pretože v sebe integruje analýzu jazyka, kolektívne gesto a kritiku spoločenského poriadku, čo potvrdzujú aj slová herečky Maritzzy Mendozovej, členky súboru Teatro Arlequín:

„Okrem toho, že ženské postavy sú bližšie nášmu temperamentu a povahe – prítomné v akejkoľvek oblasti alebo v spoločenskej triede, podľa môjho názoru existuje iba jeden spôsob, ako sa zhostiť svojej role: urobiť z Iného formu poznania. Podstatou metódy nie je to, čo sa mení, ale jej úprava odvíjajúca sa od žánru diela, charakteristík postavy a okolností, ktoré ju obklopujú. Naša divadelná skupina si v priebehu rokov vypracovala vlastnú estetiku a metódu, ktoré vznikli na základe kritického pozorovania a neustáleho dialógu s veľkými majstrami moderného divadla. V tomto smere sa riadime premisou podobnou tej, ktorú zastával Brecht: herec stvára postavu nie preto, aby sa s ňou stotožnil, ale aby ju ukázal, aby ju zviditeľnil ako sociálnu a morálnu postavu v rámci scénického procesu, ktorý spochybňuje realitu.“¹¹

10 BLOCH, E. *El principio esperanza*. Vol. I. Madrid: Trotta, 2007, s. 166.

11 Maritza Mendoza, online rozhovor realizovaný Carlosom Dimeom dňa 13. mája 2025, Teatro Arlequín.

Slová Maritzy Mendozovej presne odhaľujú presahy medzi torrenceovskou hereckou etikou a brechtovskou tradíciou: herec nereprodukuje emócie, ale ich rekonštruuje ako historické formy, ako všeobecne zažité spoločenské prejavy, nie ako súkromné impulzy. V tomto zmysle Torrenceovo „cítiť v závislosti od postavy“ neodkazuje na psychologickú empatiu, ale na produkciu kognitívneho gesta (gestus cognitivus) schopného ukázať spoločenské podmienky, ktoré umožňujú vznik určitého citu. Herecká práca tak prestáva byť intímnym výrazom a stáva sa kritickou operáciou, v ktorej sa každá emócia mení na znak a každá reakcia na index historicity, ktorá postavu pretína a ktorú má herec odhaliť, nie zakryť. Namiesto toho, aby interpretácia smerovala k psychologickému identifikácii, ktorú Brecht aj Benjamin spájajú s buržoáznou ideológiou uzavretej formy, smeruje k zviditeľneniu spoločenskej konfigurácie subjektu.

Mendozová upozorňuje na to, že aj keď je dramaturg prítomný počas divadelných skúšok, interpretáciu to nijako neuľahčuje: hlboký význam postavy nespočíva v autorovej intencii, ale v scénickej práci, v konfrontácii medzi telami hercov, gestami a textovým materiálom. Dramaturgiou Miguela Torrenceho „texty oživali priamo počas skúšok“, pretože torrenceovské divadlo vyžaduje „syntézu a precíznosť: menej slov, viac konania.“ Postava nevzniká z uzavretého textu, ale z praxe, z gesta, z partnerskej interakcie na javisku. Preto posledné slovo nemá autor ani režisér, ale samotná javisková situácia: priestor, v ktorom sa idea overuje v praxi. Toto poňatie sa zhoduje s brechtovskou etikou a s Jamesonovými závermi, podľa ktorých sa postava „neprežíva“, ale demonštruje; divadlo nereprezentuje realitu, ale ju skúma.

V hre *La señora A*¹² [Señora A], prvej časti cyklu *Señoras*, Torrence umiestňuje dej do podradného priestoru – chlieva, ktorý funguje ako metafora morálne a spoločensky skorumpovanej krajiny. Na javisku sa objavujú dve protikladné postavy: Montalba, žena z ľudu, a Señora A, predstaviteľka ekonomickej a náboženskej moci, ktorá svoju násilnosť maskuje charitatívnym diskurzom. Keď Señora A ničí napísané a reci-

12 Torrence, M. *Señoras*. Valencia – Carabobo: Teatro Arlequín de Carabobo, 2021, s. 11 – 28.



Obr. 2: Miguel Torrence: *La señora A*. Teatro Municipal de Valencia (Venezuela) - Teatro Arlequín, 1984. Réžia Miguel Torrence. Na snímke Maritza Mendoza a Jackeline Briceño. Snímka Miguel Gracia.

tuje pasáže zo Svätého písma, gesto nadobúda funkciu *Verfremdungseffektu*. Nie je to charitatívny akt, ale divadelná vyumelkovanosť, ktorá odhaľuje falošnosť rituálu. Akt premeny sa mení na divadelné konanie – stáva sa javiskovým gestom, v ktorom sa posvätné slovo premieňa na tovar. Javisko sa stáva akýmsi svetským oltárom, priestorom, kde sa religiozita mieša so zábavou a kde sa morálka ukazuje len ako ilúzia a pretváрка. Divadelný priestor je miestom paradoxu: pripomína oltár bez posvätnosti, kde sa náboženský rituál mieša so zábavou a morálka sa neprežíva, ale predstiera.

V súlade s brechtovskou logikou, Torrence neusiluje o vzbudenie empatie, ale o zviditeľnenie rozporu medzi diskurzom a činom. Señora A káže cnosť, no je stelesnením korupcie; jej morálka stojí na inscenovaní viny, ale pokánie nie je nič iné ako póza. *Gestus* – sociálne gesto zhut-

nené v čine, umožňuje divákovi rozpoznať pokrytectvo ako štrukturálny mechanizmus. Odcudzenie však nevedie k chladnej ľahostajnosti, ale k afektívnej jasnosti a pochopeniu zo strany diváka. Tak ako u Brechta, javisko neprezentuje realitu (to, čo je), ale proces, v ktorom sa realita vytvára (ako to vzniká).

Z benjaminovskej perspektívy *La señora A* premieňa divadelný priestor na nástroj produkcie vedomia; javisko sa stáva miestom, v ktorom sa formuje myslenie, sebauvedenie alebo spoločenské vedomie. Inými slovami, divadelný priestor sa mení na aparát, ktorý vytvára a prebúdza vedomie – akýsi filozofický a emocionálny stroj, ktorý núti diváka vnímať, myslieť a cítiť inak. Slovo, peniaze a videokamera šoféra vytvárajú systém znakov, v ktorom sa dominancia stáva viditeľnou. Divadlo prestáva byť spotrebným produktom – niečím, čo publikum pasívne prijíma, aby sa kultúrne nasýtilo, ale sústreďuje sa na kritickú analýzu jazyka (skúma, ako jazyk formuje moc, myslenie, ideológiu).

Señora A nepredstavuje psychologickú postavu s minulosťou či emóciami, ale ideologický model diskurzu, ktorý skúma sám seba, odhaľuje sa a analyzuje.

Jej performatívna „etika“, moralistický jazyk a mesiášske gestá odhaľujú teatralitu moci: ukazujú, že moc (autorita) pretrváva iba preto, že „dobro“ sa neustále inscenuje a prezentuje ako hrané (diváci sledujú „predstavenie dobra“). Keď je pokrytectvo jazyka odhalené, mení sa na poznanie.

Rovnaký inscenačný postup dominuje v diele *Historia constitucional de la democracia: La Constancia* [Dejiny ústavnej demokracie: Odolnosť, 2013]. Torrence prenáša epický proces z Brechtovho *Odsúdenia Lukulla* do ľudového a súčasného prostredia – improvizovanej školy, kde skupina žien skúša inscenovať politické dejiny štátu. Prostredníctvom koláže manifestov, nariadení a iných dokumentov protagonistky zisťujú, že jazyk moci – „vzdelaný“ jazyk byrokracie a médií – sa zmenil na nič nehovoriaci šum. Ich pokus „naučiť sa demokracii“ sa mení na skúmanie straty zmyslu. Inscenácia nezhmotňuje proces občianskej výchovy, ale zlyhanie oficiálneho diskurzu a možnosť jeho znovuoobjavenia prostredníctvom reči obyčajného ľudu.

V tomto diele M. Torrence rozvíja koncept *Verfremdungseffektu* v zmysle pedagogiky vnímania, posúva Brechtovu myšlienku odcudzenia z oblasti estetickej do oblasti pedagogickej (Brecht sa usiloval o to, aby sa divák prebral z pasívneho spolucítania, Torrence ide ďalej a robí z brechtovského prebudenia akt učenia). Divadlo sa stáva školou vnímania, miestom, kde sa učíme vidieť, cítiť a chápať svet kriticky a vedome; nepoužíva odcudzenie len ako umelecký efekt, ale ako výchovný nástroj; umelecký zásah sa stáva filozofiou učenia. Emilia, učiteľka a zborová postava, ktorá učí pozerať sa a hovoriť inak: núti postavy – a spolu s nimi aj divákov – „otočiť perspektívu“, pozorovať realitu z iného uhla. To, čo sa zdá byť minimálnym scénickým gestom (otočenie objektu, zopakovanie nesprávne vysloveného slova), stáva sa aktom kognitívneho odporu. „Zle hovoriť“ a „pozerať sa znova“ sú zároveň príklady reziliencie, pretože v nedokonalosti jazyka sa obnovuje schopnosť úsudku. Inscenácia neodhaľuje krízu politického jazyka, pracuje v jej rámci a premieňa ju na divadelnú matériu.

Etiku nedokonalejšej reči stelesňuje dialóg medzi Emiliou a Baldemirou, ktorý je plný fonetických chýb a opakovaní. Dramatik tým ukazuje, že prijatie jazykových chýb a nepresností môže byť morálne aj esteticky hodnotné; nedokonalý jazyk nie je prekážkou, ale súčasťou komunikácie; jazyk nemusí byť dokonalý, aby bol pravdivý, zmysluplný a etický. Nedokonalý dialóg stelesňuje etiku jazyka, ktorý nepresnosťami a chybami odhaľuje ľudskosť, autenticitu a morálnu hodnotu komunikácie. Tam, kde hegemonický diskurz (mocenský jazyk) hľadá uniformitu a korekciu, Torrence oslavuje jazykové odchýlky, vybočenia a pokrivenia. Každá chyba sa zároveň stáva aktom poznania: jazyk sa odhaľuje v okamihu, keď „zakopne“. Torrence si cení jazykovú variabilitu, zdôrazňuje, že chyby nie sú prekážkou, ale zdrojom autenticity, humoru a reflexie. Podľa Waltera Benjamina postavy nepoužívajú normatívny jazyk, namiesto toho vytvárajú nové významy, alternatívne spôsoby komunikácie z periférie. Divadlo tak prestáva napodobňovať realitu a mení sa na dielňu symbolickej rekonštrukcie.

V dielach *La señora A* a *La Constancia* sa reziliencia jazyka prejavuje ako forma etickej lucidity. Tvárou v tvár kolapsu politického diskurzu



Obr. 3: Miguel Torrence: *Historia constitucional de la democracia o la constancia*. Teatro Municipal de Valencia (Venezuela) – Teatro Arlequín, 1990. Réžia Miguel Torrence. Maritza Mendoza, Jackeline Briceño. Snímka Miguel Gracia.

Torrence navrhuje divadlo, ktoré nespasí, ale prebúdza. Jeho divadlo učí rozpoznáť štrukturálnu mocenskú lož a zároveň zachovať možnosť hovoriť pravdivo. Divadelné slovo sa tak stáva posledným útočiskom vedomia: priestorom, kde myslenie prežíva v podobe dialógu, kde sa umenie neremia krásou formy, ale schopnosťou udržať morálnu jasnosť uprostred chaosu a úpadku.

Torrenceovo divadlo pokračuje v brechtovskej tradícii v podmienkach súčasnej Latinskej Ameriky: zábavná fraška sa mení na analýzu, humor na odpor a slovo na prežitie. Zatiaľ čo Brecht žiadal, aby umenie

reflektovalo dobu, Torrence požaduje, aby umenie reflektovalo morálne a etické výzvy súčasnosti.

Divadelný aparát ako produkcia vedomia

Divadlo v koncepcii Miguela Torrenceho nie je estetickou reprodukciou sveta, ale aparátom myslenia: štruktúrou, v ktorej sa produkujú myšlienky, nie iba obrazy. Táto koncepcia priamo nadväzuje na tézu Waltera Benjamina z textu *Autor ako producent*, podľa ktorej politická hodnota diela nespočíva v jeho posolstve či ideologickej tendencii, ale v jeho materiálnej, organizačnej a etickej praxi – v tom, ako sa vytvára, aké vzťahy produkuje a aký priestor otvára pre vedomie a odpor. Divadlo si podľa Torrenceho zachováva svoju transformačnú silu len vtedy, ak mení spôsoby tvorby a recepcie: ak robí z diváka spolupracovníka a z herca „jazykovedca“.

V tomto zmysle možno jeho scénickú prax chápať ako benjaminovskú perspektívu epického divadla. Kým Brecht posunul publikum od emocionálnej pasivity k reflexívnej kritike, Torrence ho presúva do etickej dimenzie vedomia: divák prestáva byť pozorovateľom a stáva sa účastníkom kognitívneho procesu. Javisko funguje ako laboratórium, v ktorom sa spracúvajú významy prítomnosti. Torrenceho „divadelný aparát“ nespočíva v okázalej javiskovej mašinérii, ale v prepojení symbolických vzťahov, ktoré oslovujú publikum ako morálny subjekt (cieľom nie je ohúriť diváka, ale osloviť ho ako morálnu bytosť, vyvolať kritickú reflexiu, zodpovednosť a etické vedomie).

Torrence odmieta divadlo ako súčasť mediálnej zábavy; namiesto vizuálnej preplnenosti ponúka čistý priestor myslenia, kde jasnosť slúži ako akt reziliencie. Produkciu efektov nahrádza produkciou myslenia a presúva dôraz z ideologického obsahu na spôsob, akým sa poznanie scénicky generuje. Každé predstavenie sa stáva aktom kolektívneho experimentovania, v ktorom sa súčasne hrá aj premýšľa.

Výsledkom Torrenceovej metódy je typ teatrality, ktorý možno definovať ako *praxis* zdieľaného myslenia. Herci nestvárajú (psychologic-

ky) kreované postavy, ale procesy (vývoj, zmenu, premenu); diváci nie sú iba pozorovatelia, ale zapájajú sa aktívne, sú teda spolutvorcovia. Úlohou divadla už nie je odovzdávať posolstvo, ale aktivovať pole vedomia, v ktorom sa slová a gestá pýtajú na vlastnú pravdu. V tomto aparáte sa javisko stáva dielňou vedomia – miestom, kde sa skúma jazyk, odhaľujú sa mechanizmy moci a realita sa rekonštruje a kriticky prehodnocuje cez vedomie.

Etika, metóda a latinskoamerické scénické myslenie

Divadlo M. Torrenceho sa hlási k tradícii latinskoamerického scénického myslenia, nanovo však formuluje jeho základy tým, že etiku robí základným princípom svojej tvorivej metódy. V protiklade k experimentom šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov – kolektívnej tvorbe, ľudovému divadlu či divadlu oslobodenia, Torrence sa neusiluje o návrat k epike komunity, ale ponúka kritickú revíziu jej odkazu. Rozpoznáva oslobodzujúcu hodnotu kolektívneho procesu, no zároveň upozorňuje na riziko, že z politiky sa ľahko môže stať formálny systém a že revolučná prax môže sklznúť do dogmatického rétorického cvičenia. Jeho odpoveďou je presunutie ťažiska sociálnej akcie na zodpovednosť jazyka. Jazyk nie je len nástrojom komunikácie, ale pôsobí aj na poli moci, etiky a vedomia.

Torrence nadväzuje na Brechtovu víziu spojenia umenia a politiky, pričom ju prispôsobuje latinskoamerickému kontextu, kde sa boj nevedie len proti ideológii, ale aj proti strate zmyslu. Divadelná metóda sa nemôže stať technickou dogmou, musí zostať otvorená, schopná meniť sa podľa toho, akým smerom sa myslenie bude uberať. „Skúšať“ – v jeho ponímaní – znamená myslieť telom, hlasom, chybou; meniť tvorivý proces na priestor spoločného poznania. Štruktúra sa tak podriaďuje slobodnému procesu myslenia, nie rigidite systému.

Tento etický postoj nanovo definuje miesto herca, textu a diváka. Herec neinterpretuje, ale myslí konaním; text neprikazuje, ale kladie otázky; divák nekonzumuje, ale spolupracuje na produkcii zmyslu. Každé

predstavenie sa mení na symbolické cvičenie výchovy k občianstvu, v ktorom divadelný priestor funguje ako dočasné spoločenstvo reflexie.

Latinskoamerické divadlo sa v tomto kontexte mení, nie je vnímané ako priamočiary nástroj obžaloby, ale stáva sa formou historického vedomia: spôsobom, ako porozumieť realite bez toho, aby sme v nej uviazli.

Tvorivý proces nesmeruje k uniformite, ale ku konvergencii na spoločnej otázke: ako pokračovať v myslení, keď sa jazyk „rozpadá“? Odpoveď podľa Torrenceho spočíva v etike scénického aktu, v tenzii medzi formou a slobodou, ktorá udržiava divadlo nažive ako priestor hodnotovej reziliencie. Jeho dielo dokazuje, že v súčasnom latinskoamerickom kontexte pravá revolúcia nespočíva v hlásaní hesiel, ale v udržiavaní otvorenej možnosti myslieť.

Záver: od politického divadla k divadlu lucidity

Estetická a etická dráha Miguela Torrenceho predstavuje zásadný posun v rámci tradície latinskoamerického politického divadla. Divadlo už nie je nástrojom na zmenu sveta, ale spôsobom, ako sa naučiť svet jasne vidieť. Torrence nevidí divadlo ako nástroj agitácie, ale ako proces vedomia, kritického myslenia a morálneho prebudenia. Jeho dielo neagituje prostredníctvom prvoplánových hesiel, ale prebúdza divákovu schopnosť kriticky myslieť tvárou v tvár kríze jazyka. V čase, keď sa verejné slovo degraduje a politická scéna sa mení na divadlo, Torrence ponúka rezistenciu založenú na pravdivosti výpovede. Divadlo je preňho miestom, kde sa obnovuje hodnota slova ako morálneho aktu.

Torrence nadväzuje na Brechta v presvedčení, že divadlo má učiť, no nahrádza ideologickú pedagogiku pedagogikou myslenia. Reziliencia nespočíva v prežití morálnej alebo politickej katastrofy, ale v schopnosti uprostred nej myslieť; nečakať na obnovu sveta, ale udržať si vedomie aj napriek úpadku. Torrence ponúka latinskoamerickému divadlu zásadné poučenie: jeho moc nespočíva v reprezentácii reality, ale v zachovaní možnosti premýšľať o nej.

Literatúra

- BLOCH, Ernst. *El principio esperanza. Tomo I*. Madrid : Trotta, 2007. 767 s. ISBN 978-84-8164-757-0.
- BENJAMIN, Walter. *El autor como productor*. México, D. F. : Itaca, 2004. 125 s. ISBN 968-7943-54-8.
- BENJAMIN, Walter. *Illuminations*. (Ed. Hannah Arendt). New York : Schocken Books, 1968. 283 s. ISBN 0-8052-0241-2.
- Kurt Weill: The Threepenny Opera*. (Ed. Stephen Hinton). Cambridge : Cambridge University Press, 1990. 329 s. ISBN 0-521-33026-2 (tapa dura); ISBN 0-521-33888-3 (rústica).
- POSTMAN, Neil. *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*. New York : Penguin Books, 2006. 208 s. ISBN 0-14-303653-X.
- Essays on Brecht: The Brecht Yearbook 15*. (Eds. Marc Silberman – John Fuegi, Renate Voris – Carl Weber). (Associate editor E. Hecke). College Park (MD) : The International Brecht Society; Madison (WI) : University of Wisconsin Press, 1990. 351 s. ISBN 0-9623206-1-7.
- SUAREZ HERMOSO, José Daniel. *Antología de la dramaturgia del teatro experimental de Venezuela. Tomo I*. Venezuela : Fondo Editorial Teatro de Venezuela, 2004. 109 s. (Incluye textos de Torrence, Miguel; Lameda, Ramón; Jáuregui, Julio; Fuenmayor, Alfredo).
- VIRILIO, Paul. *La vitesse de libération*. Paris : Éditions Galilée, 1995. 179 s. ISBN 2-7186-0458-1.
- ADORNO, Theodor W. Review of the Dreigroschenroman. In BRECHT, Bertolt. *Versuche über Brecht*. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1966.
- ADORNO, Theodor W. The Threepenny Opera. In *Kurt Weill: The Threepenny Opera*. (Ed. Stephen Hinton). Cambridge : Cambridge University Press, [1990], s. 129 – 134.
- ARENDETT, Hannah. Introduction: Walter Benjamin, 1892–1940. In BENJAMIN, Walter. *Illuminations*. New York : Schocken Books, 1968, s. 1 – 58.

- BENJAMIN, Walter. Der Autor als Produzent. In *Versuche über Brecht*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1966, s. 96 – 117.
- BRECHT, Bertolt. A Short Organum for the Theatre. In *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. (Ed. John Willett). London : Methuen, 1964, s. 179 – 205. ISBN 0-413-27870-5.
- DEL CIO PPO, Atahualpa. La creación colectiva puede favorecer el desarrollo del teatro que necesitan nuestras masas populares. In *Recopilación de textos sobre el teatro latinoamericano de creación colectiva*. (ed. Francisco Céspedes Garzón). La Habana : Casa de las Américas, 1978, s. 109 – 116.
- GARZÓN CÉSPEDES, Francisco. Prólogo al Teatro Latinoamericano de Creación Colectiva. In *El teatro latinoamericano de creación colectiva*. La Habana : Casa de las Américas, 1978, s. 7 – 42.
- JAMESON, Fredric. Reflections in Conclusion. In *Aesthetics and Politics*. London : Verso, 1977, s. 196 – 213. ISBN 0-86091-720-4.
- SUÁREZ, José Daniel. La globalización, el teatro y el proceso cultural en la Venezuela de los años sesenta. In *Antología de la dramaturgia del teatro experimental de Venezuela. Tomo I*. Venezuela : Fondo Editorial Teatro de Venezuela, 2004, s. 5 – 21.
- TORRENCE, Miguel. *Señoras*. Valencia – Carabobo : Teatro Arlequín de Carabobo, 2021. ISBN 979-8545283118.

Kontakt

Carlos Dimeo Álvarez
University of Bielsko-Biała, Faculty of Humanities and Social Sciences,
Instytut Neofilologii, ul. Willowa 2, 43-309 Bielsko-Biała, Poland
e-mail: carlos.dimeo@ubb.edu.pl
ORCID: 0000-0001-6770-2857

Eva Reichwalderová
Filozofická fakulta Univerzity Mateja Bela, Tajovského 40, 974 01
Banská Bystrica, Slovakia
e-mail: eva.reichwalderova@umb.sk
ORCID: 0000-0001-8967-3073

„Grammelot“ v praxi

Nakoniec sme sa venovali aj samotnému grammelotu Daria Fo. Toto cvičenie považujem za najprínosnejšie z workshopu Fyzický storytelling. Rozprávanie príbehov, ovládanie gesta v situácii, predvedenie jasného konania sme mali možnosť rozvíjať prostredníctvom všetkých cvičení, no najmä pomocou grammelotu. Spočiatku sme mali problém uvoľniť sa a spoľahnúť sa na Foov silný prostriedok – intuíciu. No neskôr, keď sme si pripomenuli informácie od Chiary D'Anny, začal náš grammelot naozaj žiť. Zvolili sme si anglický jazyk a chceli sme pripraviť steaky. Ako vravela D'Anna, najefektívnejšie bolo používať veľké, absurdné gestá a zveličovanie jednotlivých situácií. Na materiál, ktorý sme si pripravili počas 15 minút, sme nakoniec aj zabudli, pretože nám pred divákom napadali stále nové a nové nápady. Samozrejme, štruktúra nám zostala, ale novými nápady v danej chvíli pred divákom sme ju neustále aktualizovali. Spoľahli sme sa na silný americký prízvuk, ktorý nás držal vo chvíľach, keď sme zabudli, čo v našom „pripravenom“ materiáli pokračuje. Každá mikrosituácia, mikropohyb, detail pohybu je možné rozrytmizovať. Malý pohyb kontra veľké gesto a zase naopak.

Grammelot nás ohromilo svojou tendenciou zapojiť čo najväčšie množstvo svalových skupín do hereckého prejavu. Samotná „poetika“ Daria Fo a jeho prínos pre herecké vzdelávanie nám ďalej otvára dvere k lepšiemu uchopeniu týchto častí a tiež tvorí jeden z pilierov pre metódicke postupy, ktorým sa v rámci doktorandského výskumu venujeme.

Dario Fo si síce na grammelote postavil svoju hereckú a komickú kariéru, my ho v našom výskume berieme skôr ako prípravu, cvičenie a prostredníctvom neho môžeme adeptom ukázať, ako je možné fyzicky pracovať na svojom prejave. Na záver by som sa rád poďakoval Chiare D'Anna za poskytnuté materiály o Dariovi Fo, ktoré obohatili tento príspevok.

Táto práca vznikla v rámci doktorandského výskumu na Fakulte dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici; školiteľ Mgr. art. Richard Sanitra, ArtD.

Literatúra

- CARLSON, Marvin. *Dejiny divadelných teórií*. Bratislava : Divadelný ústav, 2006. 449 s. ISBN 80-88987-23-7.
- DENCI, Michal. *Luigi Pirandello, Eduardo De Filippo, Dario Fo: podoby dramatickej tvorby v talianskom divadle XX. storočia : dizertačná práca*. Bratislava : Vysoká škola múzických umení v Bratislave, 2019. 148 s.
- DENCI, Michal. Dario Fo: zrodzenie klauna. In *Slovenské divadlo*, roč. 67, č. 1, s. 58 – 72. ISSN 0037-699X. DOI: <https://doi.org/10.31577/sd-2019-0004>.
- FO, Dario. *Manuale minimo dell'attore*. Torino : Einaudi, 1997. 382 s. ISBN 978-88-06-20051-0.
- FO, Dario. *Polomyšín*. Praha : Fra, 2009. 224 s. ISBN 978-80-86603-57-5.
- RÁZUSOVÁ, Júlia. *Od konania k Foovi*. [online]. [cit. 28. 11. 2020]. Dostupné na internete: <https://slzy.sk/hereckotechniky/od-konania-k-foovi/>.
- SABOLOVÁ-PRINCIC, Dagmar. Autorsko-herecká poetika Daria Foa v stredoeurópskom kontexte (Dario Fo a jeho Malý manuál herca v kontexte jeho divadla). In *Slovenské divadlo*, roč. 58, č. 4, s. 612 – 618. ISSN 0037-699X.
- SABOLOVÁ-PRINCIC, Dagmar. Prečo je Dario Fo nositeľom Nobelovej ceny? In *Slovenské divadlo*, roč. 57, č. 4, s. 337 – 342. ISSN 0037-699X.
- STRASBERG, Lee. *Sen o vášni: Ako vznikla metóda*. Bratislava : KADU – Kabinet audiovizuálnych divadelných umení, 2022. 192 s. ISBN 978-80-974364-0-7.

Kontakt

Mgr. art. Kevin Ivanko
Akadémia umení v Banskej Bystrici
Katedra herectva FDU AU
Horná ul. 95, 974 01 Banská Bystrica, Slovakia
e-mail: kevin.ivanko@student.aku.sk

Obsah

- 7/ **SLOVENSKÁ DRÁMA MEDZI REZILIENCIOU, BLÍZKOSŤOU A OSAMELOSŤOU**
Michal Babiak
- 18/ **OSAMELOSŤ POSTAVY AKO OBRAZ DOBY**
Peter Himič
- 29/ **OBDOBIE VZDORU DIVADLA NOVÁ SCÉNA**
Karol Mišovic
- 47/ **CYKLICKÉ OBRAZY RODINNEJ SVIATOČNOSTI V INSCENÁCII DETI**
Miroslav Ballay
- 60/ **OBRAZ PREKROČENIA VLASTNÉHO TIEŇA**
Dagmar Podmaková
- 77/ **JAZYK AKO REZILIENCIA: MIGUEL TORRENCE A POLITICKÝ ODKAZ BERTOLTA BRECHTA**
Carlos Dimeo Álvarez - Eva Reichwalderová
- 96/ **VZDIALIŤ SA NEMUSÍ ZNAMENÁŤ OSAMELOSŤ (PARADOXY DIVADLA V KRAJI VÍNA)**
Miloš Mistrík
- 113/ **SPOMALENÉ VERZUS ZRÝCHLENÉ**
Jaroslav Daubrava
- 127/ **BATOLÁRIUM – TYP DIVADLA VYTÝVÁRAJÚCI KOMUNITU**
Barbora Krajč Zamišková
- 139/ **POUČENÝ DIVÁK ČI PARTNER DIALÓGU? O VZDELÁVANÍ PUBLIKA V DIVADLÁCH**
Zuzana Timčíková

- 158/ **SILA A KREHKOSŤ ŽENSKÝCH SPOVEDÍ
(SLZY JANKA BORODÁČA OUTCAST)**
Ndežda Lindovská
- 171/ **ŽENSKÉ PRÍBEHY ODPORU V ČASE
ERÓZIE SAMOZREJMOSTI**
Elena Knopová
- 188/ **BLÍZKOSŤ, OSAMELOSŤ A REZILIENCIA
V DRÁMACH JANY BODNÁROVEJ**
Nora Nagyová
- 201/ **OBRAZ UZNÁVANEJ PSYCHOANALYTIČKY
MELANIE KLEINOVEJ V DRÁME
NICHOLASA WRIGHTA: EMANCIPÁCIA
ŽIEN AKO FORMA REZILIENCIE**
Martina Koval
- 215/ **SVET DUŠANA KOVAČEVIČA**
Katarína Burdová
- 225/ **APLIKOVANÉ DIVADLO AKO
PRIESTOR KOLEKTÍVNEJ TVORBY
A TERAPEUTICKEJ BLÍZKOSTI**
Dominika Dudášová
- 242/ **KLASICKÝ TANEC AKO NÁSTROJ
INKLUZÍVNEJ EDUKÁCIE ŽIAKOV
SO ZRAKOVÝM POSTIHNUŤÍM:
VÝSKUMNÉ ZISTENIA**
Galina Kubalová – Jana Lopúchová
- 259/ **DIVADLO VO VÄZENÍ OBNOVUJE
ĽUDSKOSŤ – NAD ZISTENIAMÍ ASHLEY
E. LUCASOVEJ A SLOVENSKOU PRAXOU**
Patrik Krebs
- 273/ **ODOLNÁ KOMUNITA PROTI APATII:
FENOMÉN BLÍZKE SPOLUPRÁCE
V DOKUMENTÁRNÝCH PROJEKTOCH
S UKRAJINSKÝMI PRÍCHOZÍMI**
Matěj Nytra
- 290/ **BREXIT V DIVADELNÝCH INSCENÁCIÁCH**
Barbora Krištofová
- 303/ **OD BÁBKOVÉHO DIVADLA KU
KOLOTOČOM: TRANSFORMÁCIA
KOČOVNÝCH BÁBKARSKÝCH RODÍN
A ICH FUNGOVANIE V SÚČASNOSTI**
Erik Šupčík
- 317/ **PREŽIŤ A TVORIŤ – REZILIENCIA
A TEXTOVÉ ZDROJE NEZÁVISLÉHO
DIVADLA NA SLOVENSKU**
Tereza Mankovecká
- 331/ **TELO AKO INKUBÁTOR DEJÍN**
Adam Nagy
- 350/ **TECHNIKA DARIA FO A JEHO
SPOLUPRÁCA S FRANKOU RAME**
Kevin Ivanko

BLÍZKOSŤ – OSAMELOSŤ – REZILIENCIA

Zborník vedeckých príspevkov
z medzinárodnej Banskobystrickej
teatrologickej konferencie

Editorka Elena Knopová

Recenzenti prof. MgA. Jan Vedral, PhD., doc. PhDr. Miron Pukan, PhD.

Autori príspevkov © Michal Babiak, Miroslav Ballay, Katarína Burdová,
Jaroslav Daubrava, Carlos Dimeo Álvarez, Dominika Dudášová, Peter Himič,
Kevin Ivanko, Elena Knopová, Martina Koval, Barbora Krajč Zamíšková,
Patrik Krebs, Barbora Krištofová, Galina Kubalová, Nadežda Lindovská,
Jana Lopúchová, Tereza Mankovecká, Miloš Mistrík, Karol Mišovic,
Adam Nagy, Nora Nagyová, Matěj Nytra, Dagmar Podmaková,
Eva Reichwalderová, Erik Šupčík, Zuzana Timčíková

Preklad abstraktov do anglického jazyka Barbora Gecseová

Autori fotografií © Miguel Gracia, Jiří Huryta, Divadlo bez domova

Grafický dizajn a obálka Marek Kianička

Technický redaktor Marek Kianička

Autori jednotlivých vedeckých príspevkov sú zodpovední za ich
obsahovú správnosť a vysporiadanie všetkých autorských práv viažucich
sa k publikovaniu príspevkov, vrátane autorov/ majiteľov licencií
k obrazovému a fotografickému materiálu.

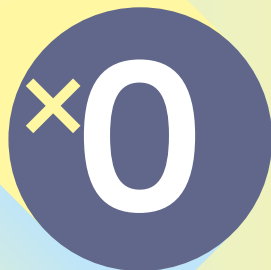
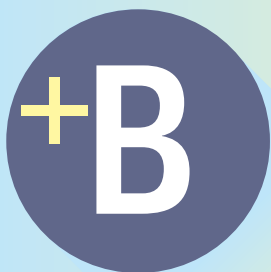
© Vydali Centrum vied o umení SAV, Ústav divadelnej a filmovej vedy;
Akadémia umení v Banskej Bystrici, Fakulta dramatických umení
Bratislava 2025, vydanie prvé, 368 strán

ISBN 978-80-971155-8-6 (print)

ISBN 978-80-971155-9-3 (online)

DOI: 10.31577/2025.9788097115593

Zborník a je Open Access publikáciou, jej používanie sa riadi
medzinárodnou licenciou Creative Commons Attribution 4. 0 License
(<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)



Centrum vied o umení
Slovenskej Akadémie vied
Ústav divadelnej a filmovej vedy

Akadémia umení
v Banskej Bystrici
Fakulta dramatických umení

ISBN 978-80-971155-8-6 (print)
ISBN 978-80-971155-9-3 (online)
DOI: 10.31577/2025.9788097115593