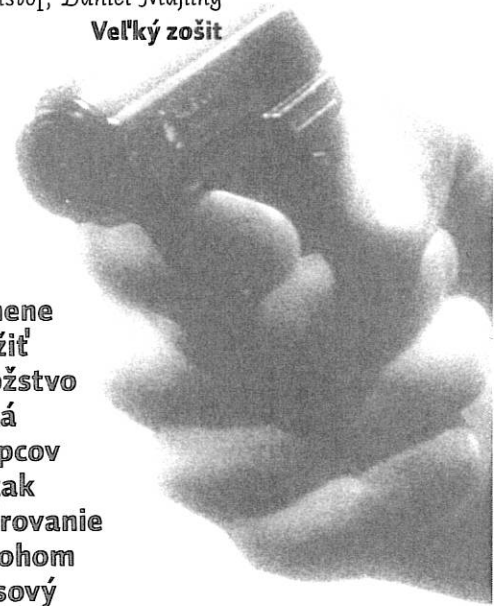


## Vojna očami dvoch chlapcov

*Veľký zošit* je univerzálnym príbehom o strašných udalostiach vojny, o zmene ľudskej morálky a charakteru pod tlakom desivých udalostí, o snahe prežiť za akúkoľvek cenu. Predsa je však v niečom iný, patrí medzi nevelké množstvo diel, ktoré na tému vojny nahliadajú svojskou detskou optikou. Maďarská spisovateľka Agota Kristof rozpráva prostredníctvom dvoch malých chlapcov príbeh zasadený do nekonkretizovaného obdobia a miesta. Hrôzy vojny tak demonštruje pomocou vnímania a vnútornej premeny detí, ktorých vyjadrovanie však čoraz viac zodpovedá mysleniu dospelého človeka, dokonca je v mnohom triezvejšie a vyspelejšie. Takmer na konci divadelnej sezóny tento nadčasový a celosvetovo známy román uviedli v Divadle Andreja Bagara. Podľa všetkého mala byť samotná inscenácia aj kvalitatívnym vrcholom nitrianskej sezóny. Otázkou však zostáva, či sa tvorcom podarilo do inscenácie vniesť špecifickosť románu a či skôr na jeho základoch nepostavili dielo celkom nové, ovplyvnené ich vlastným pohľadom na vojnu a jej deštruktívne vplyvy.



1 Agota Kristof napísala *Veľký zošit* v roku 1986 (neskôr vyšli aj ďalšie dve časti trilógie: *Dôkaz*, 1988 a *Tretia lož*, 1991). Román doteraz získal niekoľko prestížnych literárnych ocenení a bol preložený do viac ako 30 jazykov. V roku 2013 natočil maďarský režisér János Szász na motívy knihy film s rovnomeným názvom (*Le grand cahier*).

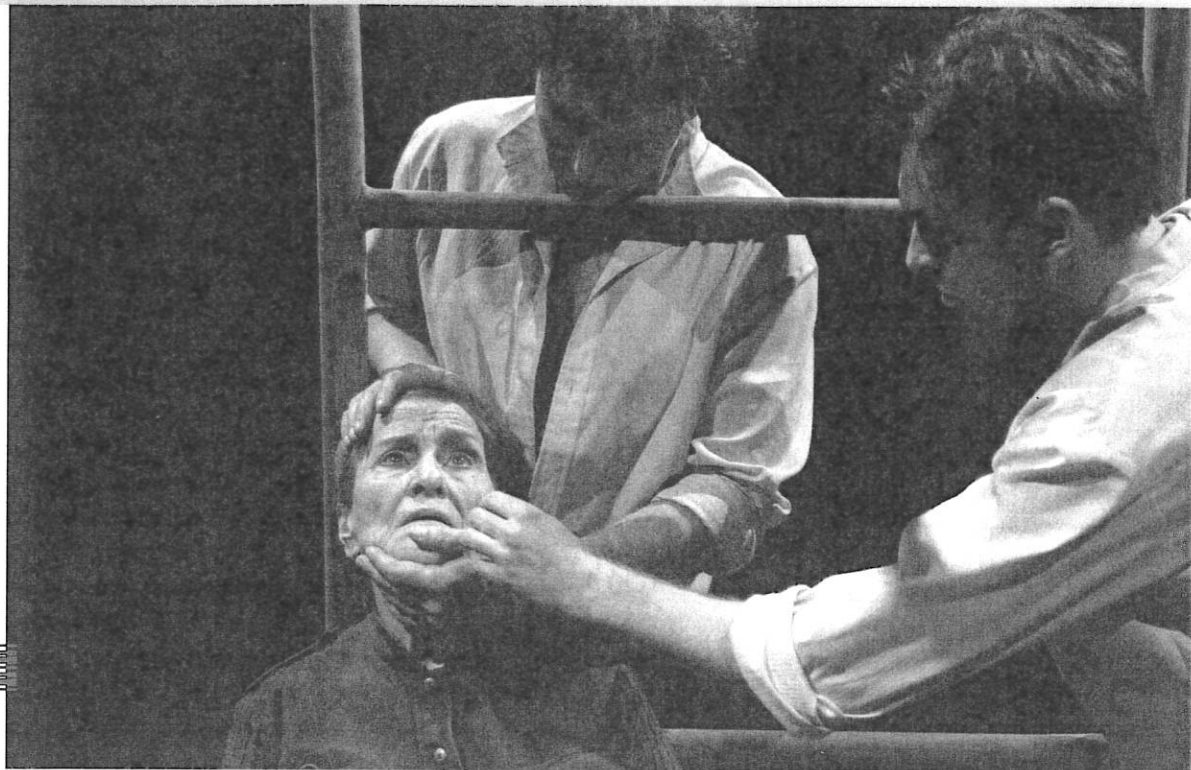


Autor dramatisácie a dramaturg Daniel Majling spolu s režisérom Jánom Luteránom využili jednoduchý spôsob, ako dielo preniesť na javisko, a pritom zachovať jeho osobitú kompozíciu. Román je totiž koncipovaný ako skutočný zošit, do ktorého si chlapci zapisujú svoje zážitky a skúsenosti prostredníctvom slohových cvičení – avšak veľmi vecne a stroho, bez akýchkoľvek emócií. Ich hlavným cieľom je opisovať veci vždy pravdivo, také, aké sú (ako hovoria chlapci: „Je neprípustné napísať: Stará mama vyzerá ako bosorka, ale je dovolené napísať: Ľudia volajú starú mamu bosorka.“), pretože „slová, ktoré vyjadrujú city, sú nejednoznačné a treba sa vyhnúť ich používaniu“. Hlavným princípom

dramatisácie i jej javiskovej podoby sa stalo striedanie rozprávačských výstupov chlapcov, ktorí prednášajú slová priamo napísané v zošite (v prítomnom čase, akoby ich práve písali) alebo predhrávajú opisované situácie, a pripísaných dialógov s vedľajšími postavami románu (so Starou mamou, malou susedkou zvanou Zajačí pysk, Farárom a jeho slúžkou či Dôstojníkom a Pucákom).

Vďaka tomuto princípu a rovnako i vďaka zhusteniu a spojeniu textových pasáží z knihy sa podarilo vytvoriť gradujúce tempo inscenácie, ktoré podporila aj dômyselná práca s hudbou (Daniel Fischer). Tá v tomto prípade nie je len atmosférotvornou kulisou (ako je to v slovenskom

**Veľký zošit**  
— Ž. Martišová,  
M. Viskup (vzadu),  
M. Šalacha  
foto Collavino



divadle ešte stále veľmi bežné), ale tvorí rovnocennú súčasť inscenácie, dokonca sa mnohokrát stáva silnejším a autentickjším nositeľom emócií a významotvorných presahov. Jednotlivé hudobné party herci vytvárajú priamo v reálnom čase predstavenia prostredníctvom konkrétnych akustických prvkov (a zvukovej techniky, tzv. loopera), ktoré sú zväčša zároveň aj zástupnými znakmi jednotlivých postáv. Už v úvode inscenácie – v akomsi prológu – herci jeden po druhom pridávajú jednotlivé zvuky (tlieskanie chlapcov, „pohmkávanie“ malej susedky, krik starej mamy, vzdychy farárovej slúžky a pod.), ktoré postupne vytvárajú sugestívnu melódiu. Násobenie zvukov a ich vzájomné miešanie zhušťuje a stupňuje atmosféru úvodu, ktorý týmto spôsobom veľmi efektne otvára celú inscenáciu. Podobne to však funguje aj počas celého predstavenia – herci, ktorí práve nie sú na scéne, sedia popri bokoch

javiska pri mikrofónoch a mixpultoch a vytvárajú hru jednotlivých zvukov, ktoré sprevádzajú konkrétne výstupy. V tomto prípade by sa dalo povedať, že samotná hudba okrem atmosféry často prináša v inscenácii aj oveľa silnejšiu emocionálnu výpoveď ako zdramatizovaný text či herectvo.

Akčnú a pútavú stavbu mizanscén a hereckého konania umožňovala najmä variabilná a do detailov premyslená scénografia Michala Lošonského z umeleckého zoskupenia JaOnMi. Divákovi rozmiestnil na dve protilahlé strany a uprostred nich vytvoril javisko, resp. vyvýšenú plochu, ktorej dominovala železná konštrukcia nápadne pripomínajúca detské preliezačky. Výrazným aspektom scénografie bola aj polyfunkčná podlaha pomyselného javiska, ktorú bolo možné na niekoľkých miestach v prípade potreby otvárať – čo režisér využil napríklad ako zástupný znak domu Starej mamy (herečka otvára poklapy, ktoré



**Veľký zošit** — M. Viskup, A. Pajtinková  
foto Collavino

predstavujú dvierka do maštale – spod nich stúpa jemná para a ostré svetlo, ozývajú sa zvuky zvierat); ako kúpeľ, v ktorom farárova slúžka umýva dvojičky (prudko stúpajúca para dokresľuje atmosféru horúceho kúpeľa), či ako jamu, v ktorej je zakopaná mŕtvolu Matky. Scénografia svojou univerzálnosťou umožňovala rýchle strihy medzi akciami a zmenami prostredia a zároveň umocňovala pocit špiny, chladu a bezútešnosti vojnového obdobia: postavy sa na vyvýšenej plošine ocitali akoby na ostrove, uzavretom opustenom mieste, z ktorého niet úniku. K zmenám prostredia a budovaniu atmosféry značne dopomohol aj svetelný dizajn Jána Ptačina (rovnako zo zoskupenia JaOnMi). Stačí spomenúť jednu z úvodných scén, keď Matka prichádza s dvojičkami k Starej mame – tá stojí na opačnej strane javiska osvetlená od chrbta, takže je možné vidieť iba jej tmavú siluetu pohltenu stúpajúcou parou a počuť jej nepríjemný odmietavý hlas. Už na základe tohto úvodného akordu je predznamenávaný vzťah Starej mamy k vnúčatám.

Čo ale oslabuje celkový dojem z inscenácie, je zjemňovanie niektorých situácií v porovnaní s predlohou a prílišné eufemizovanie. Tvorcovia sa v každej z postáv snažili nájsť a zobrazit' zrnko ľudskosti a dobroty, čo ale v konečnom dôsledku miestami vyznieva zbytočne pateticky. Asi

najmarkantnejšie je to v prípade Starej mamy, ktorá je v románe vykreslená ako krutá, autoritárska, miestami až bezcitná bytosť – čitateľ však veľmi rýchlo pochopí, že sú to skôr známky veľkej životaschopnosti starej ženy, ktorá potlačila emócie a ľudskosť v prospech základných ľudských pudov a snahy prežiť. V jemných nuansách a detailoch je však zrejmé, že k svojim vnukom prechováva city, ktoré len nedáva najavo bežným spôsobom, ale takým, ktorý je pre túto postavu najprirodzenejší. Inscenátori oproti tomu priamo na javisku zobrazili jej prerod od zatrpknutej stareny až po milujúcu plačúcu babičku. Tým postavu ochudobnili o jej osobitosť a autenticitu a súčasne do inscenácie vniesli jemný, no nepatričný pátos. Tento režisérovo prístup sa odrazil aj v hereckom stvárnení postavy – pokým Žofia Martišová zostáva v polohe krutej a bezcitnej stareny, je vo výrazových prostriedkoch presná a presvedčivá. O to viac pôsobí jej premena neprirodzene a herečka v polohe milujúcej babičky stráca nadobudnutú javiskovú pôsobivosť. Napriek tomu však treba dodať, že herectvo Žofie Martišovej patrí medzi kvalitatívne vrcholy inscenácie.

Do postáv chlapcov – dvojíčiek režisér obsadil dospelých hercov: Martina Šalachu a Mariána Viskupa. Kostýmová výtvarníčka (Eva Kleinová) oboch obliekla do neutrálneho oblečenia (tmavé nohavice a biele košele), nešpecifikujúceho vek postáv – ten sa nedal jednoznačne odčítať ani z hereckého prejavu. Je pravda, že aj v literárnej predlohe sa chlapci už odmalička značne líšia od svojich vrstovníkov; myslia, rozprávajú i konajú takmer ako dospelí – aj preto je táto interpretácia pochopiteľná a viac než vhodná. Problémom však v konečnom dôsledku zostáva fakt, že takto dospelí herci hrajú deti, ktoré sa správajú dospelou. V rámci vývoja charakteru sa tak v inscenácii už nemajú kam posunúť. Infantilnosť, resp. detskosť sa hercom darí ukázať cez nenápadné znaky viac-menej iba v úvode (keď prichádzajú k Starej mame). Inscenácia

„  
Dá sa  
konštatovať,  
že hoci má  
inscenácia  
sugestívnu  
atmosféru,  
celistvá a jasná  
režijná výpoveď  
v inscenácii skôr  
absentuje.“

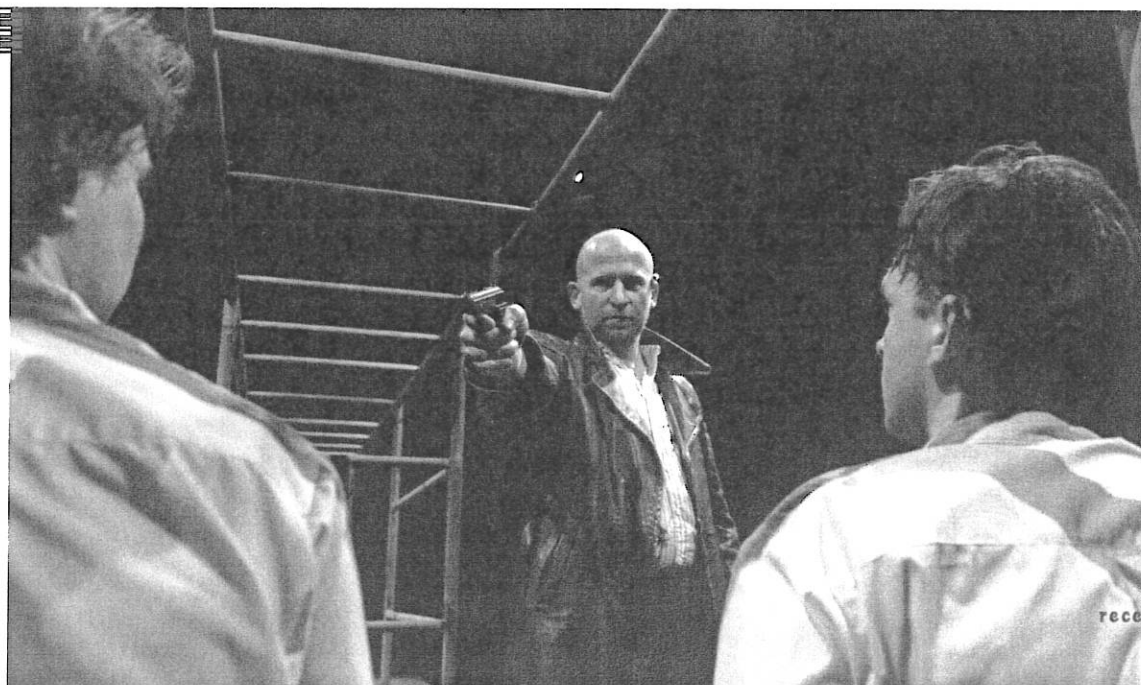
je teda oproti románu ochudobnená o jeden veľmi podstatný aspekt – vnútornú premenu malých chlapcov (síce so svojším chápaním a neobyčajnou inteligenciou, ale predsa stále detí) na chladné monštrá vo vojenskej mašinérii. Režisér prostredníctvom ich správania a zápiskov do zošita skôr len ilustruje vonkajšie prejavy vojny. Práve línia vojny (a jej vplyv na všetky postavy) sa postupne dokonca stáva v inscenácii výraznejšou ako samotní chlapci a ich charakterové a morálne premeny. A nezachráni to už, žiaľ, ani posledný výstup ich vzájomného rozdelenia, ktoré je interpretované ako jedno z cvičení, ktoré si chlapci navzájom vymýšľali: „každý jedinec by mal mať svoj vlastný život“. Záver zároveň zostáva v podstate nedopovedaný – dvojčky boli silné najmä preto, že boli spolu, čo sa však stane po ich odlúčení? Takéto riešenie je v poriadku v zmysle otvorenosti konca, ale akú má tento záver spojitosť s témou vojny, ktorá je v inscenácii taká akcentovaná? Snád' len takú, že práve vojna je príčinou ich rozdelenia. Dá sa konštatovať, že hoci má inscenácia sugestívnu atmosféru, celistvá

a jasná režijná výpoveď v inscenácii skôr absentuje.

Obaja predstavitelia dvojčiek zostávajú viac-menej v civilných polohách, s výnimkami niekoľkých teatrálnych výstupov (napríklad, keď sa ich dôstojník bitkou snaží donútiť k priznaniu). Vo dvojici sa ako ten dospeljší od začiatku javí Marián Viskup. Martin Šalacha v inscenácii prekvapil v celkom inej hereckej polohe, než v akej bol nitrianskym divákom známy doteraz (stvárnňoval skôr komicky ladené postavy ako napr. Cisa Farringdona v *Sudcových starostiach*, Arlecchina v *Prefíkanej vdove* či Hasičského kapitána v *Plešatej speváčke*). V prvej polovici predstavenia si ponechával vo výraze jemnú esenciu detskej naivnosti (najmä v tóne hlasu či opatrných pohyboch). O to mrazivejšie pôsobil výstup, v ktorom sa s vrecom s mŕtvou sliepku pomaly zakrádal za Starou mamou a strohým odosobneným hlasom jej prikazoval, aby sliepku uvarila. Stopy detskej naivnosti celkom zmizli a zostal len chlad.

Rýchle striedanie epizódnych postáv hercom umožňovali najmä kostýmy Evy Kleinovej. Okrem toho, že všetky boli ladené skôr v sivých

**Veľký zošit**  
— M. Viskup,  
M. Nahálka,  
M. Šalacha  
foto Collavino



recenzi

farebných tónoch (s výnimkou bielych košiel' či slúžkinej bielej spodničky), základný kostým každého herca bol pri konkrétnych postavách doplnený o charakteristický kus odevu – napríklad vyšetrovateľov dlhý kožený kabát, dôstojníkove vysoké čižmy, slúžkinu spodničku so zásterou; susedka nazývaná Zajačí pysk mala zasa na spodničke natiiahnutý dlhý vlnený sveter a pod.

V epizódnych postavách sa striedali herci Juraj Ďuriš a Martin Nahálka a herečka Alena Pajtinková. V strihoch medzi jednotlivými postavami vynikla najviac práve Pajtinková, ktorá nielen prostredníctvom kostýmových zmien, ale aj koncentrovaným výrazom a jeho diferenciaciou dokázala jasne odlíšiť tri protichodné charaktery – senzitívnu Matku, zmyselnú Slúžku a živočíšny Zajačí pysk. Najprevedčivejšia bola herečka v poslednej menovanej postave malej susedky. Vďaka detailnej práci s mimikou (vyplazovanie jazyka, odúvanie pier a gúľanie očami, miestami až pološialený výraz), pohybom (trhané rýchle pohyby, ostentatívne ňaťahovanie svetra či čiapky) alebo hlasovým prejavom (vedome nedokonalá artikulácia, detský maznavý afekt či priznaná dýchavičnosť) dokázala vytvoriť presvedčivý dojem dievčatka poznačeného vojnou. Farárovu slúžku predstavovala zasa ako mladú, čulú a sexuálne vyspelú ženu, kreácia Matky jej, naopak, vyšla najmenej konzistentne – vykreslovala ju príliš plocho a zbytočne infantilne. Martin Nahálka išiel v prejave skôr po povrchovej diferenciacii jednotlivých postáv (čo je však na takejto malej ploche pochopiteľné), pričom využíval svoj už dobre známy arzenál výrazových prostriedkov – ako dôstojníkov poskok Pucák bol žoviálny a vo vyjadrovaní neohrabaný, ako Vyšetrovateľ bol, naopak, spočiatku nekompromisne rázny až agresívny, po zásahu Dôstojníka sa zasa zmenil na ustrašeného submisívneho baránka.

12 V postave milého, pokorného a starostlivého

recenzia

Obuvníka ale Nahálka prejavil aj jemnejšiu stránku svojho hereckého výrazu.

Režisérovi a jeho tímu (najmä vďaka hudbe Daniela Fischera a výtvarnej koncepcii scénografa Michala Lošonského i autorky kostýmov Evy Kleinovej) sa podarilo vytvoriť miestami naozaj sugestívnu atmosféru obdobia vojny v prostredí periférie. Nejde však o niektorú konkrétnu vojnu, ale skôr o stav spoločnosti a životnú situáciu, ktoré prináša akýkoľvek bojový konflikt. Morálny úpadok postáv mrazí o to viac, ak si divák uvedomí, že tri z nich sú ešte len malými deťmi, a pritom sa už stávajú súčasťou niečoho desivého a monštruózneho, z čoho niet cesty von. Je to stav, v ktorom neplatia žiadne pravidlá, zásady ani prikázania – len vôľa žiť a prežiť. Na nitriansku inscenáciu by sa ale nemalo nahliadať ako na adaptáciu románu Agoty Kristof. Možno práve preto, že dielo maďarskej spisovateľky vďaka kompozícii aj práci s nezvyčajnými protikladmi (emocionálne triezve až chladné správanie malých chlapcov, sexuálne deviácie dievčatka, krutosť Starej mamy a pod.) prináša čitateľovi nielen podmanivý a živý zážitok, na ktorý sa len ťažko zabúda, ale súčasne silnú a vernú výpoveď. A to je zrejme aj tá špecifická esencia, ktorá nitrianskemu *Velkému zošitu* akosi chýba. To abstraktné „čosi“, vďaka čomu by sa mu možno podarilo viac dýchnuť na diváka a nenechať ho chladným. ☉

„  
...dielo  
maďarskej  
spisovateľky  
vďaka  
kompozícii  
aj práci  
s nezvyčajnými  
protikladmi  
(...) prináša  
čitateľovi nielen  
podmanivý a živý  
zážitok, na ktorý  
sa len ťažko  
zabúda, ale  
súčasne silnú  
a vernú výpoveď.  
“

Agota Kristof, Daniel Majling: **Velký zošit**

preklad A. Černáková dramaturgia D. Majling

réžia J. Luterán scéna M. Lošonský (JaOnMi CreatureS)

kostýmy E. Kleinová svetelný dizajn J. Ptačin (JaOnMi

CreatureS) hudba D. Fischer účinkujú Ž. Martišová, M. Šalacha,

M. Viskup, A. Pajtinková, M. Nahálka a J. Ďuriš

premiéra 22. a 23. máj 2015, Štúdio,

Divadlo Andreja Bagara, Nitra