

Fenomén SCOT Summer Season a súčasné divadelné stratégie Tadashiho Suzukiho

The SCOT Summer Season and Tadashi Suzuki's Contemporary Theatre Strategies

LUKÁŠ KOPAS

Bábkové divadlo Košického kraja

ABSTRAKT: Aj napriek čiastkovým výskumným aktivitám v oblasti východoázijského divadla, drámy a kinematografie sa slovenskej umenovede nedarí pokračovať v systematickom mapovaní viacerých fenoménov či profilových osobností predovšetkým japonského divadelníctva. Štúdia explikuje východiská a stav súčasného divadelného diania v Japonsku na príklade kritického rozboru reprezentačných umeleckých aktivít svetoznámej divadelnej spoločnosti SCOT (Suzuki Company of Toga), etablovanej v horskej dedine Toga, ktorá je známa a medzinárodne uznávaná aj ako globálne centrum pre výskumné aktivity a vzdelávanie odborníkov a odborníkov vo sfére scénických umení. Ambíciou príspevku je doplniť domáci výskum problematiky súčasného japonského divadelníctva o charakteristiku jedného z najvýznamnejších japonských medzinárodných divadelných festivalov SCOT Summer Season, ktorého reflexii slovenská divadelná kritika doposiaľ nevenovala pozornosť.

ABSTRACT: Despite some partial research activities in the field of East Asian theatre, drama, and cinematography, Slovak art scholarship has failed to continue to systematically map the various phenomena or profile personalities of Japanese theatre in particular. This study explicates the background and the state of contemporary theatre in Japan through a critical analysis of the artistic presentational activities of the world-renowned SCOT (Suzuki Company of Toga) theatre company established in the mountain village of Toga, which is well-known and internationally recognised also as a global centre for research activities and training professionals in the field of performing arts. The ambition of this paper is to supplement domestic research on contemporary Japanese theatre with a characterization of one of the most significant Japanese international theatre festivals, the SCOT Summer Season, to which Slovak theatre critics have not paid attention yet.

KLÚČOVÉ SLOVÁ:

Tadashi Suzuki, Toga, SCOT (Suzuki Company of Toga), Suzukiho metóda hereckého tréningu, SCOT Summer Season

KEYWORDS:

Tadashi Suzuki, Toga, SCOT (Suzuki Company of Toga), Suzuki method of actor training, SCOT Summer Season

JAPONSKÉ DIVADLO MEDZI TRADÍCIOU A INOVÁCIOU

Počiatky modernej japonskej drámy a divadla siahajú do druhej polovice 19. storočia, keď v Japonsku došlo k radikálnej premene divadelnej kultúry, ktorú podmienil zánik šogunátu a s ním spojený koniec izolácie krajiny. Popri tradičných divadelných formách ako sú *nó*¹, *bunraku* a *kabuki*, ktoré dodnes predstavujú základné piliere japonského divadelníctva, sa tu od osemdesiatych rokov 19. storočia začali uplatňovať dramatické a inscenačné princípy typické pre západnú divadelnú tradíciu, a to v rámci hnutia *shinpa* („nová škola“)². Toto hnutie kulminovalo v rokoch 1904 až 1909 a následne začalo strácať na popularite. Po druhej svetovej vojne sa v krajine objavili snahy o obnovenie tejto tradície, pričom takto koncipované hry, resp. inscenácie sa vyznačovali sentimentálnosťou, romantickosťou a melodramatickosťou.

Západné impulzy v japonskom divadelníctve vyústili aj do vzniku hnutia *shingeki* („nové divadlo“), čerpajúceho z dvoch hlavných zdrojov. Prvým bola Literárna spoločnosť, ktorú v roku 1906 založil Shōyō Tsubouchi³, profesor angličtiny na Univerzite Waseda v Tokiu. V tejto spoločnosti sa rozvíjala príprava amatérskych hercov so zameraním na inscenovanie diel Williama Shakespeara, Henrika Ibsena, Georga Bernarda Shawa či Augusta Strindberga. Na univerzite zároveň vzniklo divadelné múzeum, ktoré sa stalo dôležitým centrom divadelného výskumu. Druhým kľúčovým zdrojom bolo Slobodné divadlo, založené v roku 1909 divadelným režisérom Kaoruom Osanaom a *kabuki* hercom Sadanjiom Ichikawom. Ich hlavným zámerom bola systematická výchova profesionálnych hercov orientovaná na inscenovanie západných dramatických textov. Hnutie *shingeki* spočiatku nadväzovalo na realistickú poetiku a Stanislavského hereckú metódu. Postupne však, pod vplyvom brechtovskej koncepcie epického divadla, nadobudlo experimentálnejší ráz. Zároveň dokázalo v istom rozsahu integrovať tradičné japonské inscenačné formy, čím vytváralo originálnu syntézu domácich i západných divadelných princípov.⁴

Svojím obdivom k Bertoltovi Brechtovi bol známy aj Kōbō Abe, autor hier *Lov na otrokov*, *Priatelja* či *Zelené pančuchy*, ktorý sa v povojnovom období zaradil k výrazným japonským dramatikom. V roku 1973 založil vlastnú divadelnú spoločnosť a experimentoval s multimediálnymi formami (napr. v projekte *Prehliadka obrazov* z roku 1978). Ďalšou významnou osobnosťou bol Yukio Mishima, hlásiaci sa k japonskej tradícii. Napísal približne štyridsať drám, vrátane viacerých *nó* a *kabuki* hier. V rámci *shingeki* zaujal hrami ako *Termitisko* či *Povádnuté chryzantémy*. Za vrchol Mishimovej dramatickej tvorby sa často považuje dráma *Markíza de Sade*,

1 S výnimkou zaužívaných slovenských tvarov sú v štúdií názvy japonských divadelných fenoménov, miest, oblastí a inštitúcií, aj mená japonských osobností uvádzané vo fonetickom prepise podľa pravidiel Hepburnovej romanizácie.

2 Za odborný preklad názvov japonských divadelných fenoménov, diel a inscenácií, ako aj kritický preklad audiozáznamu z podujatia Rozhovor s Tadashim Suzukim (1. 9. 2024), autor štúdie ďakuje japonskej baleríne Ami Marčinský, rod. Fujikawa.

3 Mená japonských osobností sú v štúdií uvádzané v západnom poradí (najprv krstné meno, potom priezvisko), na rozdiel od tradičného japonského poradia (najprv priezvisko, potom krstné meno).

4 Viac o histórii japonského divadla pozri napr. BROCKETT, O. G. – HILDY, F. J. *Dějiny divadla*. Praha : Rybka Publishers, 2019, s. 995 – 997.

inšpirovaná Jeanom Racinom a francúzskymi dejinami. K popredným dramatikom ďalšej generácie sa zaradili Jūrō Kara, autor hier *Maska dievky* a *John Silver – žobrák lásky*, Ishirō Seiichi, známy hrami *Zmizli za úsvitu* či *Hokusajove skicáre*, Minoru Betsuyaku, autor hier *Slon*, *Presun* či *Zničené scenérie* a Masakazu Yamazaki, autor drám *Zeami* alebo *Hidejoši a Rikjū*.⁵

Tvorba týchto dramatikov priamo súvisela s rozvojom režijných prístupov, ktoré zásadne ovplyvnili moderné japonské divadlo. Medzi významných režisérov patrili Shōgo Ōta, vedúci Divadla premien v rokoch 1970 – 1988 a autor hier *Stanica vody*, *Stanica vetra* a *Sarači*. No hoci dosiahol medzinárodný úspech, za jednu z najvýraznejších osobností japonského divadelníctva je považovaný Tadashi Suzuki, ktorého inovatívne prístupy a globálny vplyv redefinovali nielen japonskú, ale aj svetovú divadelnú poetiku.

Tadashi Suzuki, narodený v roku 1939 v meste Shimizu v prefektúre Shizuoka, divadelný režisér, pedagóg a inovátor metód hereckého tréningu, založil v roku 1966 spolu s Betsuyakom, Tsutomom Onom, Ikuko Saitōovou a Kōsukem Tsutamorim divadelný súbor Waseda Shōgekijō („Malé divadlo Waseda“) s rovnomennou scénou vybudovanou neďaleko Univerzity Waseda v Tokiu, kde skupina pôsobila desať rokov. Po významných úspechoch tak v Tokiu, ako aj na zahraničných festivaloch presunul Suzuki v roku 1976 hlavné aktivity svojho súboru do horskej dediny Toga v prefektúre Toyama. V tamojších tradičných drevených domoch typu gasshō („stavané s modlitbou“, teda s charakteristickými šikmými strechami) vytvoril nové divadelné priestory – napríklad Toga Sanbō a i. Súbor sa zároveň premenoval na SCOT (Suzuki Company of Toga) a postupne sa etabloval v japonskom i medzinárodnom kontexte.⁶

Suzukiho repertoár zahŕňa široké spektrum diel, od autorských hier a moderných japonských dramatických textov až po klasické západné drámy a operné projekty.⁷ Popri umeleckej tvorbe sa uplatnil aj vo vedúcich pozíciách viacerých kultúrnych inštitúcií. V roku 1974 nastúpil ako umelecký riaditeľ do multifunkčného priestoru, resp. kina alternatívnych filmov Iwanami Hall, a v roku 1988 sa stal umeleckým riaditeľom divadelného úseku Mito Art Tower, kde založil rezidenčný súbor ACM (Acting Company Mito). V rokoch 1995 – 2007 pôsobil ako umelecký riaditeľ Shizuoka Performing Arts Center (SPAC) a od roku 2016 je aktívny aj v novovzniknutej divadelnej škole v čínskej oblasti Gubei Shuizhen, pod úpatím Veľkého čínskeho múru. Suzuki je spoluzakladateľom medzinárodnej organizácie Theatre Olympics, kde spolupracoval s režisérmi ako Theodoros Terzopoulos či Robert Wilson. Rovnako inicioval trilaterálny festival BeSeTo (Peking – Soul – Tokio), ktorý prepája umelcov z Číny, Kórey a Japonska. Za svoju prácu získal viaceré významné ocenenia,

5 Pozri tamže, s. 977.

6 V súčasnosti je obec Toga súčasťou mesta Nanto. Podľa údajov z roku 2019 má približne 500 obyvateľov. Pozri Chronology. In *SCOT Suzuki Tadashi / Suzuki Company of Toga*, 2024. [online]. [cit. 1. 12. 2024]. Dostupné na internete: <https://www.scot-suzukicompany.com/profile/>.

7 Medzi jeho najznámejšie inscenácie patria popri iných *Slon*, *Dobrý deň z konca sveta I a II*, *Markíza de Sade*, *Kráľ Lear*, *Trójske ženy*, *Dionýzos*, *Cyrano z Bergeracu*, *Elektra*, *Pôvod piesne Karatachi Nikki*, *Ivanov*, *Višňový sad*, *Tri sestry*, *Prízraky* a mnohé iné. Pozri Productions by Suzuki. Tamže.



Cesta vedúca
k divadelnej sále Toga
Sanbō v areáli Toga Art
Park. Snímka Lukáš
Kopas.

napríklad francúzsky Rád umenia a literatúry (1996) či Stanislavského cenu (2003). Medzinárodná asociácia divadelných kritikov (AICT/IATC) ho v roku 2019 vyznamenala ocenením Thalia Prize.⁸

Suzuki sa preslávil nielen ako režisér či autor inscenácií s celosvetovým ohlasom, ale aj ako tvorca a propagátor originálnej hereckej tréningovej metódy, známej pod názvom Suzuki Method of Actor Training (Suzukiho metóda hereckého tréningu).⁹ Pri komparácii rôznych prístupov k hereckému tréningu na rôznych miestach sveta Suzuki zistil, že viaceré sa zameriavajú najmä na expresivitu vychádzajúcu z pohybov dolnej časti tela. V snahe posilniť výrazový potenciál pohybu sa sústredil na oživenie tých základných telesných dispozícií, ktoré tvoria nevyhnutný základ pre výraznú a zrozumiteľnú javiskovú akciu. Pritom dospel k poznaniu, že podstatná je kontinuita medzi „viditeľnými“ a „neviditeľnými“ aspektmi tela, a že kultivácia vnútorných zložiek ľudskej fyziológie je pre takúto kontinuitu nevyhnutná. Z hľadiska základných požiadaviek života ľudského tela Suzuki pripomína, že srdce

⁸ Pozri SUZUKI TADASHI. Tamže.

⁹ Na rozšírení aj etablovaní Suzukiho metódy hereckého tréningu na medzinárodnej divadelnej scéne mala azda najväčší podiel divadelná spoločnosť SITI Company, ktorú v roku 1992 v New Yorku založil Suzuki spoločne s americkou činohernou a opernou režisérkou Anne Bogart. Za pripomenutie tejto skutočnosti autor štúdie ďakuje českému divadelnému, filmovému a televíznemu hercovi Jiřímu Svobodovi.

novorodenca síce tlčie automaticky, no dieťa je bez pomoci iných ľudí stále bezbranné. Na to, aby sa stalo samostatným, musí postupne vedome ovládnuť kľúčové telesné funkcie potrebné ku každodennému prežitiu. K nim podľa Suzukiho patria najmä tvorba energie, regulácia dýchania a udržiavanie rovnováhy či kontrola ťažiska. Hoci energiu, kyslík a gravitáciu nemožno bezprostredne vidieť, ich riadenie výrazne ovplyvňuje naše zdravie a životnú funkčnosť. Navyše sú navzájom prepojené: čím viac energie telo vytvára, tým viac kyslíka spotrebuje a tým intenzívnejšie musí dýchať; zosilnené dýchanie následne stavia telo pred náročnejšiu úlohu udržať rovnováhu a kontrolovať vlastné ťažisko.

Z týchto dôvodov Suzuki vo svojom tréningu neprehľbuje menované tri schopnosti iba samostatne, ale snaží sa rozvíjať ich vzájomnú súhru. Čím lepšie herec dokáže zladať tvorbu energie, prísun kyslíka a udržiavanie ťažiska, tým stabilnejší a rozmanitejší je jeho pohyb na javisku. V konečnom dôsledku sa tým zvyšuje výkon a udržateľnosť jeho javiskového prejavu. Pričom, ak chápeme fyzickú prípravu ako ucelenú disciplínu, ktorá rovnako rešpektuje zdroj energie, dych a prácu s ťažiskom, tak telo postupne naberá silu aj pohyblivosť, hlas sa rozširuje o nové výrazové polohy a hercovi sa prehlbuje schopnosť vnímať partnera i priestor. Takto sa rozvíja výrazový potenciál potrebný na prenos hercovho vnútorného zámeru smerom k divákovi.

Suzuki zároveň pripomína, že divadlo má oproti športu alebo bojovým umeniam ešte pridanú výzvu v podobe potreby sprostredkovať jazyk (teda slovné komunikovať). Jeho tréning preto nekladie dôraz výhradne na telo: cvičenia sú navrhnuté tak, aby podporovali hercovu schopnosť pracovať s rečou ako neoddeliteľnou súčasťou hereckého prejavu. Suzuki odmieta tréning, ktorý by hercovi slúžil iba na prezentáciu svojich schopností. Naopak, cieľom je, aby herec – ako špecialista na využívanie tela a hlasu – upevňoval pružnosť a citlivosť pri objavovaní širokej palety javiskových pocitov. Ide nielen o technickú, ale predovšetkým o mentálnu rovinu, v ktorej sa spájajú koncentrácia, obrazotvornosť, schopnosť vnímať a cielavedome „prepisovať“ telesné vnemy do javiskovej akcie. Ako však zdôrazňuje Suzuki, samotný tréning automaticky nezaručí, že herec dosiahne vrchol svojho umenia. Rozhodujúce je, do akej miery herec pochopí túto filozofiu a dokáže ju tvorivo uplatniť pri kreovaní postavy. Rovnako záleží na tom, či disponuje vnútornými predpokladmi, tzv. „duchovnou výbavou“, ktorá mu umožní dosiahnuť autentickú úroveň hereckej interpretácie.¹⁰

Svoju metódu hereckého tréningu, ktorá nadväzuje na tradičné japonské formy (nó, kabuki) a obohacuje ich o moderné prístupy k hlasu a pohybu¹¹, Suzuki vyvinul až

¹⁰ Pozri SUZUKI, T. *Culture is the body*. New York : Theatre Communications Group, 2015, s. 57 – 61.

¹¹ Suzuki nadväzuje na techniky používané v tradičnom japonskom divadle, keď tvrdí, že celá herecká práca sa začína a končí prácou nôh. Vo svojich teóriách vychádza z predpokladu, že práve kontakt so zemou prebúda v hercoch živočíšnu energiu obsiahnutú v tele. Navyše, žiadna energia mimo tej živočíšnej podľa neho nemôže vyústiť do umeleckej tvorby. Suzuki zastáva názor, že zatiaľ čo v súčasnom divadle dominuje umelo vytvorená „neživočíšna“ energia (od samotnej budovy až po jej vnútorné vybavenie), tak tradičné divadlo nó využíva primárne energiu živočíšnu (ručne vyrábané kostýmy a masky, ako aj samotné javisko). Pozri VOSTRÁ, D. *Předpoklady japonské scéničnosti*. Praha : Akademie múzických umění, 2015, s. 186 – 196.



Vstup do areálu Toga Art Park. Snímka Lukáš Kopas.

po roku 1976, teda počas svojho pôsobenia v Toge.¹² Práve Toga, jedno z popredných medzinárodných divadelných centier na svete, predstavuje akýsi odrazový mostík pre interkultúrne aktivity Suzukiho divadelnej spoločnosti SCOT, keďže mnohé z jeho inscenácií, ktoré tu vznikli, sa dostali na turné po celom svete.¹³ Význam Togy v medzinárodnom kontexte potvrdilo aj sympóziu AICT/IATC, ktoré sa tu konalo 10. septembra 2023.¹⁴ Od roku 1982 sa v Toge každoročne uskutočňuje divadelné podujatie, do roku 1999 nazývané Medzinárodný festival umenia v Toge, resp. Toga Festival, ktorý v súčasnosti pokračuje pod názvom SCOT Summer Season.¹⁵ Festival

¹² Pozri CARRUTHERS, I. – TAKAHASHI, Y. *The Theatre of Suzuki Tadashi (Directors in Perspective)*. Cambridge : Cambridge University Press, 2004, s. 37 – 39.

¹³ Od svojho prvého zahraničného hostovania na festivale Théâtre des Nations v Paríži v roku 1972 sa súbor doposiaľ predstavil vo viac ako 80 mestách v približne 30 krajinách. Pozri SCOT. In *SCOT Suzuki Tadashi / Suzuki Company of Toga*, 2024.

¹⁴ Na sympóziu sa zišli divadelné kritičky a kritici zo Spojených štátov amerických, Kanady, Gruzínska, Luxemburska, Francúzska, Nigérie, Argentíny, Číny, Ruska, Slovenska, Thajska, Grécka a Spojeného kráľovstva, aby popri *raison d'être* Togy diskutovali aj o výzvach, ktorým čelí súčasné divadlo. Za upozornenie na túto skutočnosť autor štúdie ďakuje slovenskej publicistke a divadelnej kritičke Zuzane Uličianskej.

¹⁵ Obec vďaka nemu navštívili mnohí významní svetoví tvorcovia, vrátane Roberta Wilsona či Tadeusza Kantora. Pozri SUZUKI TADASHI. In *SCOT Suzuki Tadashi / Suzuki Company of Toga*, 2024.

popri inom ponúka workshopy Suzukiho metódy hereckého tréningu, ktorých sa môžu zúčastniť divadelníci z celého sveta.¹⁶

SCOT ako hlavný organizátor festivalu spolupracuje pri realizácii jednotlivých ročníkov s viacerými verejnými aj súkromnými subjektmi. K nim patrí Toga Cultural Foundation – nadácia podporujúca umelecké aktivity v Toge a jej širšom okolí, ktorá sa zameriava na rozvoj lokálnych kultúrnych tradícií, ako aj na podporu medzinárodne uznávaných divadelných a performatívnych projektov realizovaných v Toge. Ďalej sú to Japan Arts Council – vládna umelecká rada, ktorej hlavným poslaním je rozvoj a šírenie japonského umeleckého a kultúrneho dedičstva, či už tradičného alebo súčasného, a Agency for Cultural Affairs – vládna agentúra zodpovedná za formovanie a implementáciu štátnej kultúrnej, umeleckej a vzdelávacej politiky a za ochranu kultúrneho dedičstva. SCOT rovnako úzko spolupracuje so zástupcami miestnej samosprávy.

Aj vďaka takýmto formám podpory mohlo dôjsť v roku 2013 v rámci dramaturgiej a produkčnej stratégie SCOT k zásadnej zmene v prístupe k vstupnému. Namiesto pevne stanovenej ceny lístkov, ktorá sa pôvodne pohybovala v rozmedzí 3 000 až 4 000 jenov (približne 19 až 25 eur), sa spoločnosť rozhodla uplatniť princíp dobrovoľnej úhrady. V praxi to znamená, že publikum je vyzvané zaplatiť takú čiastku, „akú si praje“. Koncepcia „As You Wish“ sa premietla do voľného prístupu na divadelné predstavenia priamo v Toge. Návštevníci môžu prispieť vopred, počas pobytu v Toge, prípadne až po predstavení, a to podľa vlastného uváženia či svojich možností. Tento model flexibilného (a dobrovoľného) vstupného prispel k sprístupneniu umeleckých produkcií širšiemu publiku, čím SCOT reagovala na ekonomické a spoločenské výzvy spojené s organizáciou veľkých divadelných podujatí v horskom regióne a zároveň podporila ideu kultúrnej dostupnosti a otvorenosti.¹⁷ Princíp dobrovoľnej úhrady vstupného tak v súčasnosti predstavuje neoddeliteľný prvok fungovania medzinárodného festivalu SCOT Summer Season, pričom ani jeho 42. ročník, ktorý sa konal v dňoch 23. 8. – 8. 9. 2024, nebol výnimkou.

Popri Suzukiho inscenáciách (*Dobrý deň z konca sveta I*, *Cyrano z Bergeracu*, *Pôvod piesne Karatachi Nikki*) venovala dramaturgia ostatného ročníka priestor aj inscenáciám vytvoreným v rámci projektu Momotarō-no-kai („Stretnutie Momotarō“).¹⁸ Ten

16 V roku 2023 sa tohto workshopu zúčastnil aj Jiří Svoboda, ktorý je v súčasnosti frekventantom doktorandského štúdia na Katedre teórie a kritiky Divadelnej fakulty Akadémie múzických umení v Prahe. Svoju skúsenosť zdokumentoval vo forme podnetného autoetnografického záznamu. Pozri SVOBODA, J. Specifika Suzukiho hereckého tréningu a jejich účinek. In *Divadlo pre 21. storočie*. (Ed. E. Knopová). Bratislava : ÚDFV CVU SAV; Banská Bystrica : Akadémia umení v Banskej Bystrici, 2023, s. 218 – 235.

17 Za explikáciu týchto skutočností autor štúdie ďakuje Yoshie Shigemase, výkonnej riaditeľke divadelnej spoločnosti SCOT (Suzuki Company of Toga).

18 Momotarō (Broskyňový chlapec) je jednou z najznámejších japonských ľudových rozprávok, ktorá stelesňuje hodnoty odvahy, spravodlivosti a spolupráce. Rozprávka opisuje dobrodružstvo Broskyňového chlapca, ktorý sa vydáva na nebezpečnú výpravu s cieľom poraziť démonov ohrozujúcich pokoj v dedinách. Na svojej ceste stretáva troch verných spoločníkov – psa, opicu a bažanta. Títo zvierací priatelia sa k nemu pridávajú po tom, čo im ponúkne tradičné koláčiky kibi-dango, ktoré dostal od svojich adoptívnych rodičov. Spoločne, vďaka odvahe a tímovej spolupráci, prekonávajú démonov na ostrove Onigashima a prinášajú ľuďom ukradnuté poklady. Príbeh Broskyňového chlapca, ktorý zdôrazňuje význam solidarity a jednoty, sa stal neoddeliteľnou súčasťou japonskej kultúry a ovplyvnil mnohé umelecké formy – od



Jedáleň ubytovne Minshuku Zuihou, vzdialenej približne 20 minút chôdze od areálu Toga Art Park. Vľavo ženská a vpravo mužská časť stolovania. Snímka Lukáš Kopas.

vznikol v roku 2022 ako reakcia na potrebu prepojiť novú generáciu tvorcov súčasného japonského performatívneho umenia s etablovanými divadelnými osobnosťami. Iniciatívu formálne zastrešuje Suzuki, ktorý sa dlhodobo usiluje o vytvorenie platformy pre medziregionálnu a medzigeneračnú spoluprácu, pričom spolugarantmi projektu sú poprední japonskí režiséri Satoshi Miyagi, Oriza Hirata a Makoto Nakashima. Hlavnou myšlienkou je poskytnúť talentovaným tvorcom priestor na skúmanie vlastných inscenačných prístupov priamo v prostredí unikátneho divadelného komplexu v Toge a zároveň priestor na prezentáciu ich tvorby nielen v samotnej Toge, ale aj v ďalších regiónoch Japonska.¹⁹

Počas SCOT Summer Season 2024 tak mohli v Toge svoje inscenácie prezentovať predstavitelia najmladšej generácie japonských režisérov a režisérok – Misaki Setoyama, Honō Horikawa, Takefumi Fukunaga, EMMA. Na priame Suzukiho zadanie naštudovali dielo Shōheia Ōoku *Plamene na pláni* (Setoyama, Horikawa) a Betsuyakovo dielo *Slon* (Fukunaga, EMMA), ktoré premiérovu uviedli v rámci programu festivalu.²⁰ Špeciálnym hosťom bol aj Jō Kanamori²¹, ktorý v Toge 24. augusta

divadelných inscenácií a filmov až po videohry a komiksy. Pozri ANTONI, K. Momotarō (The Peach Boy) and the Spirit of Japan : Concerning the Function of a Fairy Tale in Japanese Nationalism of the Early Shōwa Age. In *Asian Folklore Studies*, 1991, roč. 50, č. 1, s. 155 – 188.

¹⁹ Pozri SCOT Summer Season 2024. [Programový bulletin]. Toga : SCOT (Suzuki Company of Toga), 2024, s. 4 – 5.

²⁰ Inscenácia *Plamene na pláni* v réžii Misaki Setoyamy bola na programe 23., 25., 31. augusta a 1. septembra 2024, inscenácia Honōa Horikawu 6. a 7. septembra 2024. Inscenáciu *Slon* v réžii Takefumio Fukunagu mohli festivaloví diváci zhliadnuť 30. a 31. augusta 2024. EMMA svoju inscenáciu uviedla 7. a 8. septembra 2024.

²¹ Jō Kanamori (nar. 1974, Jokohama) je jedným z najvýznamnejších predstaviteľov súčasného japonského tanca a choreografie. Študoval v Európe, konkrétne v Holandsku a v Nemecku, kde pôsobil v prestížnych súboroch, napr. Nederlands Dance Theater. Po návrate do Japonska založil v roku 2004 tanečný súbor Noism v rámci Niigata City Performing Arts Center, kde aktuálne zastáva pozíciu umeleckého riaditeľa pre súčasný tanec. Jeho tvorbu charakterizuje najmä výrazný fyzický jazyk a sofistikované choreografie. V priebehu doterajšej kariéry získal viaceré ocenenia, vrátane

(v premiére) a 25. augusta (v repríze) uviedol svoju tanečnú performanciu *Vertigo*, inšpirovanú románom *Živí a mŕtvi* (1954) od autorskej dvojice Pierre Boileau a Pierre Ayraud (píšuaci pod pseudonymom Thomas Narcejac).

DRAMATURGICKÉ KONTEXTY PROGRAMU FESTIVALU

V nasledujúcom texte sa pozornosť sústreďí na charakteristiku piatich inscenácií (*Dobrá deň z konca sveta I*, *Cyrano z Bergeracu*, *Pôvod piesne Karatachi Nikki*, *Plamene na pláni*, *Slon*), prezentovaných v rámci SCOT Summer Season 2024, s dôrazom na ich dramaturgické špecifiká a kontexty.²²

Suzukiho exteriérová inscenácia *Dobrá deň z konca sveta I*, ktorá bola premiérovou uvedená v roku 1991 pri príležitosti 10. výročia festivalu v Toge, je vo svojej podstate kolážou režisérových kritických úvah o tom, čo vlastne Japonsko v súčasnosti predstavuje – alebo skôr nepredstavuje. Dramatický dej rámcujú fragmenty rôznych textov japonských autoriek a autorov, od románov, drám či esejí až po odborné traktáty. Vzniká tak pestrá mozaika, ktorá sa programovo zamýšľa nad tým, ako sa moderné japonské divadlo (*shingeki*) formovalo pod silným západným vplyvom a či sa tento vplyv prijímal adekvátnym spôsobom. Súčasne ju charakterizuje ambícia objasniť, aké jedinečné myšlienkové a emočné črty sú typické pre Japoncov a Japonsko. V rámci sujetu sú prítomné aj ďalšie motívy z režisérových starších inscenácií, voľne zostavené do ohňostrojovej „šou“. Miešajú sa tu tiež lyrické, často sentimentálne momenty známe z japonskej popovej hudby. Všetky tieto fenomény sa postupne dostávajú do konfrontácie s historickým povedomím o plynutí času, ako ho vo svojej tvorbe prezentovali William Shakespeare a Samuel Beckett. Scénický priestor tak neslúži iba na ironické zobrazenie rozmanitých aspektov japonskej mentality, ale zároveň naznačuje, že tieto aspekty vždy podliehajú istému dobovému kontextu a vzájomným vzťahom. Do popredia inscenácie sa dostáva aj otázka, či dnes vôbec môžeme chápať slovo „Japonsko“ ako pevnú a jednoznačnú identitu. Zdá sa, že samotná krajina – od konca druhej svetovej vojny až po súčasnosť – cielene i nepriamo bráni dôslednej reflexii svojho fungovania, prípadných zlomov či kontinuity vo vývoji. Suzuki akoby na túto situáciu v inscenácii reagoval tým, že radikálne prepísal známou pasáž zo Shakespeareovej tragédie *Macbeth* – monológ umierajúcej Lady Macbeth – a pretransformoval ju na prehovor: „Aj Japonsko raz muselo zomrieť. Vedel som, že takú správu raz budeme musieť počuť.“

Za výrazný kompozičný prvok inscenácie možno označiť použitie spomínaných pyrotechnických efektov, ktoré v divákovi evokujú vojnové nálety a samovražedné útoky kamikadze. Z ohlušujúcich výbuchov a oslňujúcich svetelných zábleskov sa

vyznamenaní od japonského ministerstva kultúry. Jeho prístup k tancu a choreografii prispieva k rozvoju súčasného umenia v Japonsku a zároveň nachádza odozvu aj na medzinárodnej scéne. Pozri Biography. In JO KANAMORI, 2024. [online]. [cit. 23. 9. 2024]. Dostupné na internete: <https://jokanamori.com/en/bio/>.

22 Pri tejto charakteristike sa text opiera aj o režijné poznámky Tadashiho Suzukiho, Misaki Setoyamy a Takefumiho Fukunagu. Pozri SUZUKI's Works. In *SCOT Suzuki Tadashi / Suzuki Company of Toga*, 2024; tiež *Plamene na pláni*. [Bulletin k inscenácii]. Toga : SCOT (Suzuki Company of Toga), 2024, s. 1 – 5; tiež *Slon*. [Bulletin k inscenácii]. Toga : SCOT (Suzuki Company of Toga), 2024, s. 1 – 5.



Skúška predstavenia *Dobrá deň z konca sveta I* v Toga Open Air Theatre. Snímka Lukáš Kopas.

vynára symbolický obraz, v ktorom sa búrlivo znásobuje napätie medzi minulosťou a prítomnosťou, medzi mýtickými predstavami o národnej pospolitosti a reálnou roztrieštenosťou modernej spoločnosti. Napriek fragmentárnej štruktúre si inscenácia uchováva pôsobivú jednotu myšlienok a vizuálnej expresie. *Dobrá deň z konca sveta I* tak pôsobí ako neúprosná diagnóza súčasnej japonskej identity, ktorá je konfrontovaná s globálnym kultúrnym dedičstvom Shakespeara či Becketta.

Suzukiho inscenácia *Cyrano z Bergeracu*, ktorá mala v Toge premiéru v roku 1999, nadväzuje na tradíciu francúzskych „čistých milostných príbehov“, podobne ako román *Dáma s kaméliami* Alexandra Dumasa ml., vrátane jeho operného spracovania *La traviata* talianskym skladateľom Giuseppem Verdim. V Suzukiho naštudovaní *Cyrana z Bergeracu* vystupuje do popredia otázka, akým spôsobom vzniká literárna predloha a kde sa začína autorova fantázia. Táto úvaha determinuje režisérov

inscenačný prístup, ktorý spája rešpekt k Rostandovmu dramatickému textu s ambíciou preskúmať osobný kontext a psychické rozpoloženie autora tejto hry. Suzukiho koncepcia tak posúva dve kľúčové postavy – Roxanu a Kristiána – do polohy akýchsi Cyranových stelesnených predstáv, resp. fantázií. Samotný Cyrano v tomto kontexte rovnako predstavuje iba snovú figúru, či skôr fantazijnú projekciu „druhého Cyrana“ – Japonca, ktorý cez vlastnú optiku prehodnocuje ústredný milostný trojuholník. Vo svojej režijnej interpretácii Rostandovho diela teda Suzuki stvárňuje lúboštný príbeh postáv, ktoré sa ocitajú vo svete zmiešaných identít, postáv, ktoré sú vytrhnuté zo svojho pôvodného prostredia. Kombináciou francúzskych reálií, talianskej opernej tradície a japonskej divadelnej poetiky, čiže zámerným spájaním nesúrodých kultúrnych kódov, sa Suzukimu darí docieľiť „nesúladi“, ktorého cieľom je redefinícia hodnoty diela, vznikajúca práve z kolízie týchto prvkov.

Inscenácia *Pôvod piesne Karatachi Nikki*, ktorú Suzuki v Toge premiérovito uviedol v roku 2014, je adaptáciou rovnomennej divadelnej hry Nobua Shikazawu. V Shikazawovej hre vystupuje iba jediný rozprávač (kōshakushi), objasňujúci autorstvo textu známej piesne *Karatachi nikki* (Denník z pomarančovníka trifoliáta) – skladby oblúbenej v Japonsku v polovici 20. storočia, ktorá tematizuje nenaplnenú lásku Kamako Yoshikawy, údajnej autorky piesne.²³ Suzukiho adaptácia aktualizuje naratív sužetu Shikazawovej drámy o nasledujúcu dramatickú situáciu: V schátranom dome žije trojčlenná rodina. Kedysi si všetci zarábali ako potulní hudobníci, ale matka neskôr zošalela a jej syn a brat sa o ňu odvtedy starajú. Matka sa nedokáže v mysli odpútať od čias, keď vystupovali pred publikom a ona v sprievode hudby recitovala príbeh *Karatachi nikki*. Každý deň akoby v šialenstve vyspevuje starý hit a neprestáva rozprávať jeho príbeh.

Režijný koncept inscenácie prepája dve roviny: na jednej strane osamelosť ženy, ktorá spomína na veľkolepé a dramatické chvíle z minulosti, na strane druhej pohľad syna a brata, ktorí sa márne pokúšajú vyvieť matku z bludných predstáv. V tomto stave psychickej odlúčenosti hlavnej protagonistky nachádza Suzuki paralelu s antickými príbehmi o zranených hrdinkách, napr. Euripidovými *Trójankami*, hoci vo svojej inscenácii stavia do popredia nenaplnenú lásku hlavnej hrdinky a jej „spoločenské škandály“. Zatiaľ čo sužet *Trójaniek* determinuje vojna a smrť celej matkinej rodiny, v inscenácii *Pôvod piesne Karatachi Nikki* ostáva matka uväznená v klamlivých spomienkach na príbeh Kamako Yoshikawy. Protagonistky oboch diel sa tak ocitajú vo svete, ktorý sa im odcudzuje – jedna v troskách vojnou zničenej spoločnosti, druhá v psychickom útočisku spomienok na minulosť. A hoci by sa mohlo zdať, že formy tragédií sú odlišné, vo finále ukazujú človeka ponechaného napospas vlastnému nešťastiu.

Inscenácia *Plamene na pláni*, premiérovito uvedená v adaptácii a réžii Misaki Setoyamy²⁴ 23. augusta 2024 v Toge, vychádza z rovnomenného románu japonského

²³ Podľa Nobua Shikazawu tento text Kamako Yoshikawa napísala v kláštore, a to po neúspešnom pokuse o samovraždu, o ktorú sa skokom pod vlak pokúsila spolu so svojím milencom – rodinným šoférom, ktorý tento akt neprežil.

²⁴ Misaki Setoyama (1977) je dramatická a režisérka. V roku 2001 založila a odvtedy vedie divadelný súbor MINAMOZA.

prozaika Shōheia Ōoku, po prvýkrát vydaného v roku 1951. Román sa sústreďuje na vojaka menom Tamura, ktorý počas vojny v Tichomorí slúžil na filipínskom ostrove Leyte. Sám Ōoku bol v rokoch 1944 – 1945 odvedený na ostrov Mindoro a neskôr na ostrov Leyte, kde padol do amerického zajatia. Román teda z veľkej časti čerpá z autentických skúseností autora, zároveň ťaží z poetiky 19. storočia (inšpirovanej napríklad Stendhalom) a má formu sugestívneho psychologického rozprávania o hraničných podmienkach ľudskej existencie. Režisérka Setoyama tento príbeh vo svojej inscenácii rozširuje o aktuálny spoločenský kontext: do popredia stavia úvahu o tom, ako sa Japonsko doteraz nedokázalo vyrovnáť s vojnovou agresiou a následkami traumatizujúcich zážitkov na bojisku.

V úvode inscenácie sa Tamura ocitá v izbe psychiatrickej liečebne. Vrátil sa domov zo zajatia, jeho pamäť však zostáva roztrieštená a trauma sa prejavuje neobvyklým rituálom ospravedlňovania sa bytostiam, ktoré konzumuje. Postupne vychádza najavo, že jeho rodinné vzťahy sa rozpadli a manželka ho opustila. Na scéne ožíva Tamurova minulosť zaznamenaná v denníku, ktorý si vedie na podnet lekára v rámci terapie. Scénický priestor sa následne „transformuje“ na ostrov Leyte, kde je Tamura zo svojej vojenskej jednotky odvedený pre chorobu. V podmanivom verbálnom obraze sleduje divák ohniská požiarov v tropickom pralese, cestu Tamuru do poľnej nemocnice a jeho stretnutia s ďalšími dvoma japonskými vojakmi, Yasudom a Nagamatsuom.

Dramaturgická zložka inscenácie zdôrazňuje kontrast medzi obrazmi poetickej krajiny a drsnej vojnovéj reality, v ktorej sú základnými problémami hlad, zháňanie potravy a zúfalá snaha zachovať si ľudskú dôstojnosť. Okamihy, keď prozaická predloha opisuje všadeprítomnú smrť a kanibalizmus, sa na javisku menia na výjavy zlovestného zápasu hlavného protagonistu s vlastným tieňom: Tamura v jednom momente siaha po mŕtvom tele s úmyslom odhryznúť si z jeho ruky, no inštinktívne ho zastavuje jeho „druhá osobnosť“. Inscenácia tak jasne vizualizuje rozštiepenie psychiky, ktoré vojna spôsobuje. Postava Tamuru sa tu delí akoby na dve bytosti – jedna koná, druhá súdi. Pred očami divákov sa odohráva prelínanie reality a halucinácií, či už pri strete s Filipíncami, ktorých Tamura ohrozuje zbraňou, alebo pri jeho neskoršom opätovnom stretnutí s Yasudom a Nagamatsuom. Dochádza tu až k absurdnej situácii, keď sa na scéne objavuje Tamurova manželka, no hovorí repliky Nagamatsua, zatiaľ čo Yasuda vystupuje ako lekár. Tým sa umocňuje predstava, že spomienky z frontu nadobúdajú reálne obrysy priamo v Tamurovom terajšom živote a odhaľujú potlačenú minulosť, ktorá ho nikdy neopustila. V centre inscenácie sa tak ocitá aj téma násilia, ktoré si vojaci po návrate do civilného sveta vnášajú do rodinných a spoločenských vzťahov. Adaptácia Setoyamy to zdôrazňuje Tamurovou schizofréniou: na jednej strane sa kaja pred Bohom, na strane druhej neváha

vytasiť zbraň proti tým, čo ohrozujú jeho prežitie. Motív „osobného Boha“ slúži ako Tamurova záchranná brzda pred úplným zrútením. Zároveň pripomína, že japonská povojnová spoločnosť nebola ochotná hlbšie riešiť psychické dôsledky brutálneho konfliktu a ponechávala bývalých vojakov v ich vnútornej vojne, ktorá neraz ničila všetko navôkol.

Záver inscenácie vracia Tamuru do psychiatrickej liečebne, kde vychádza najavo, že bol počas bojov na Leyte zasiahnutý do hlavy a padol do zajatia. Kľúčovou otázkou ostáva, či sa v ňom naozaj prebúdzala túžba po ľudskom mäse, alebo či práve vďaka svojej „božskej“ predstave dokázal toto nutkanie potlačiť. Podobne ako v Ōokovej románovej predlohe, ani v inscenácii odpoveď neprichádza vo forme explicitnej katarzie. Divák je namiesto toho konfrontovaný s ťaživým vedomím o krehkosti človeka, ktorý balansuje na prahu fyzického a duševného zničenia. Inscenácia *Plamene na pláni* tak prináša nekompromisné divadelné podobenstvo o vojne, zodpovednosti a vnútornom rozpade osobnosti. Zároveň naráža na tému povojnového Japonska, ktoré podľa autorky adaptácie a režisérky inscenácie nezvládlo vlastnú reflexiu minulosti, a ukazuje, že traumy z bojiska sa môžu nepozorovane prelínať do násilia v rodine či spoločnosti ako celku. Dramatický oblúk, spájajúci boj o holý život s odvrátenou stranou ľudskej mysle, ostáva napriek všetkej hrôze a násiliu otvorený – rovnako ako v pôvodnom románe – a vyvoláva otázky o miere, do akej sa dá človek zachrániť pred sebou samým.

Inscenácia *Slon* patrí k najranejším dramatickým textom japonského dramatika Minoru Betsuyaka. Po prvý raz ju v roku 1962 uviedlo divadlo Jiyu Butai na scéne Haiyu-za v Tokiu, pôvodne v Suzukiho réžii. Vtedajšie uvedenie sa zapísalo do dejín avantgardného hnutia v Japonsku, ktoré v šesťdesiatych rokoch 20. storočia hľadalo nové formy divadelnej výpovede, prekračujúce dovtedajšie napodobňovanie európskeho realistického divadla. Inscenácia v réžii Takefumiho Fukunagu²⁵, ktorá mala v Toge premiéru 30. augusta 2024, nadväzuje na túto priekopnícku tradíciu a prenáša Betsuyakuovu hru do súčasného kontextu.

Dej inscenácie sa odohráva v nemocničnom prostredí, kde hospitalizovaný hiba-kusha (preživší atómového bombardovania), v texte označený ako Mrzák či Invalid, prijíma návštevu svojho synovca. Zranený muž má na chrbte keloid²⁶, ktorého vystavovanie na ulici mu v minulosti prinášalo potlesk od zvedavých okoloidúcich. Invalid sníva o návrate do rušného mesta, kde by mohol znovu ukazovať svoje zranenie a dočkal by sa aspoň zlomku uznania za vojnové utrpenie, no synovec ho od toho odrádza. Na javisku sa tak vytvára konflikt dvoch postojov: zatiaľ čo strýko túži

²⁵ Takefumi Fukunaga (1973) sa narodil v Osake. Detstvo prežil v prefektúre Okinawa, kde sa počas vysokoškolských štúdií začal venovať hereckej kariére. V roku 2011 založil v meste Naha (prefektúra Okinawa) divadelný priestor Wagamachi no Shō-Gekijō („Malé divadlo Wagamachi“), kde začal svoju režijnú tvorbu. Za inscenáciu *Slepý žobrák* získal v roku 2018 na podujatí TOGA Theatre Artists' Competition (Súťaž divadelných umelcov v Toge) ocenenie Outstanding Director Award (Cena za vynikajúcu réžiu). V roku 2020 svoje pôsobenie vo Wagamachi no Shō-Gekijō ukončil a dočasne pozastavil divadelné aktivity. V roku 2023 sa k divadelnej tvorbe v prefektúre Okinawa opäť vrátil. Pozri *Slon*. [Bulletin k inscenácii], s. 2.

²⁶ Nadmerné zbujnenie väziva v jazve (spravidla po spáleninách).

opäť nadviazať otvorenú komunikáciu so spoločnosťou, synovec presadzuje pokojnú rezignáciu, ktorá by nenarúšala ambivalentnú povojnovú náladu. V inscenácii vystupujú aj ďalšie postavy: Invalidova manželka, Lekár, Zdravotná sestra, iní Pacienti. Každá z nich vnáša do dramatického deja odlišný pohľad na povojnové Japonsko, v ktorom sú hibakusha ticho tolerovaní, no zároveň odsunutí na okraj spoločnosti.

Napriek tlmenej atmosfére inscenácia podáva prenikavú výpoveď o tom, ako musí človek so zničeným fyzickým a psychickým zdravím čeliť lahostajnosti spoločnosti, ktorá mu poskytuje len toľko slobody, aby mlčky trpel na jej okraji. Strýkova túžba odhaľovať jazvu na očiach verejnosti sa javí ako symbol neutíchajúcej potreby obetí atómového bombardovania pripomínať realitu tragédie, kým synovec, takisto hibakusha, sa utieka k rezignácii a tichému utrpeniu. Obaja teda reprezentujú rôzne spôsoby, akými možno bojovať proti zabúdaniu. Dramatický dej inscenácie sa vyostreje vo chvíli, keď sa synovec ocitne v nemocničnej posteli vedľa strýka. Ten napriek svojej chorobe trvá na aktívnom prístupe k životu, kým synovec túži po smrti. Inscenácia týmto spôsobom odhaľuje nielen konkrétnu povojnovú traumu japonskej spoločnosti, ale preniká aj k univerzálnemu obrazu ľudskej krehkosti, ktorá vyviera z neraz zamlčanej spoločenskej viny a z osamotení tých, čo prežili udalosti, pred ktorými väčšina ľudí radšej zatvára oči. Spolu s pretrvávajúcimi siločiarami globálneho rozdelenia, hospodárskych nerovností a digitálnej odcudzenosti sa posolstvo hry stáva aktuálnym i v dnešnej dobe. Aj preto možno inscenáciu označiť za znepokojivé memento toho, že spoločnosť nedokáže skutočne napredovať, pokiaľ nebude schopná konfrontovať sa s vlastnou minulosťou – či už ide o vojnovú porážku, alebo o iné, rovnako traumatické skúsenosti.

TALK BY SUZUKI TADASHI

V rámci 42. ročníka SCOT Summer Season 2024 sa 25. augusta, 1. a 8. septembra uskutočnili tradičné stretnutia s Tadashim Suzukim, záverečný deň festivalu, 8. september, zároveň patril aj rozprave so štyrmi režisérmi (Misaki Setoyama, Honō Horikawa, Takefumi Fukunaga, EMMA).

V centre Suzukiho prednášky stála úvaha o tom, ako sa divadlo môže rozvíjať mimo veľkých miest a akým spôsobom sa dá prepojiť umelecká tvorba s lokálnou komunitou. Suzuki podrobne opísal dlhoročné pôsobenie v horskej dedine Toga a zdôraznil, že jeho divadelná činnosť v odľahlej japonskej oblasti nebola iba umeleckým rozhodnutím, ale aj formou politickej a spoločenskej stratégie, ktorej cieľom bolo pomôcť regiónu prežiť nepriaznivé ekonomické a demografické okolnosti. Myšlienka vybudovať divadelné centrum na vidieku pramenila z dvoch hlavných dôvodov. Prvým bola snaha vytvoriť zázemie, kde by herci mohli nerušene trénovať, a to v priestoroch, ktoré nebývajú v mestských podmienkach bežne k dispozícii. Druhým dôvodom bola vízia, že umenie by malo plniť širšiu funkciu než len byť zdrojom zábavy pre publikum vo veľkomeste. Samotná tvorba sa podľa neho mala stať „motorom“ rozvoja marginalizovaných lokalít. Keďže v Tokiu a v iných japonských veľkomestách narážal na administratívne i finančné limity (prenájmy priestorov, presne stanovené časy skúšok, obmedzené grantové možnosti), ktoré bránili dôkladnému

Divadelná sála New Toga Sanbō v areáli Toga Art Park, kde sa popri inom konali aj dve z troch prednášok Tadashiho Suzukiho. Snímka Lukáš Kopas.



tréningu a slobodnej tvorbe, rozhodol sa presunúť do horskej dediny Toga, kde bolo možné pracovať na inscenáciách bez striktno ohraničeného času.

Z prednášky vyplynulo, že Suzukiho pôsobenie v Toge si vyžadovalo neustálu komunikáciu s miestnymi politikmi, úradníkmi a zástupcami priemyslu. Tí v mnohých prípadoch nedisponovali znalosťami o divadle, ani neboli naklonení investíciám do umenia, avšak videli príležitosť v oživení regiónu, napríklad opravou ciest, využitím opustených budov, zvýšením prílevu návštevníkov a ubytovaním hostí v miestnych penziónoch. Suzuki zdôraznil, že úspech jeho projektu nebol iba výsledkom umeleckých aktivít, ale aj dlhodobého vyjednávania s verejnou správou či sponzormi. Na viacerých príkladoch ukázal, že politici napokon začali považovať divadlo za zdroj ekonomických impulzov (zvýšenie turizmu, prenocovaní či predaja lokálnych produktov), takže sa postupne vytvorila sieť ľudí, ktorí umelcov podporovali, od vysokých štátnych úradníkov až po miestnych podnikateľov.

Počas prednášky Suzuki pripomenul, že základom jeho tvorivej práce je predovšetkým herecký tréning. Za kvintesenciu svojej metódy považuje posilnenie fyzickej prítomnosti na javisku – teda cvičenia na dýchanie, hlasovú rezonanciu a stabilitu či vedomé prenášanie ťažiska. Takto pripravený herec totiž podľa neho dokáže zaujať i veľké hľadisko bez použitia zosilňovačov zvuku či inej techniky. Podobne ako v bojových umeniach alebo vo vrcholovom športe, aj herci potrebujú neustály výcvik, aby dokázali zvládnuť intenzívne fyzické a hlasové požiadavky. V súčasnom mestskom prostredí je podľa Suzukiho náročné vytvoriť dostatočne disciplinovaný rámec, a preto presun do odľahlej dediny poskytol jeho súboru lepšie podmienky na komplexné tréningy.

Suzuki tiež opísal, akým spôsobom sa mu podarilo na vidieku vytvoriť niekoľko unikátnych divadelných priestorov. Keďže bežné stavebné postupy v Japonsku

(najmä pri verejne financovaných budovách) vyžadujú presné plány a dodržiavanie predpisov, neraz sa stretával s regulačnými prekážkami. Napríklad divadlá z dreva a slamy nevyhovovali protipožiarnym smerniciam, a preto sa oficiálne viedli ako „cvičebné sály“. Na týchto tvorivých riešeniach – od zámernej klasifikácie divadla ako telocvične až po symbolickú úpravu hľadiska tak, aby bolo v súlade s úradnými požiadavkami – ilustroval, ako prepojenie umeleckého zámeru a administratívnych procesov formovalo výslednú podobu jeho projektu. Nebývalé architektonické a priestorové riešenia sa často rodili z kompromisov medzi prísnymi japonskými normami a Suzukiho umeleckou víziou tradičnej, „organickej“ scény.

V diskusnej časti prednášky (v odpovediach na otázky publika) sa ukázalo, že Suzukiho uvažovanie presahuje rámec divadla a týka sa i demografických problémov Japonska, napríklad vymierania vidieckych oblastí či klesajúceho počtu obyvateľov. Vyslovil pochybnosť, či má zmysel za každú cenu udržiavať ilúziu masívneho regionálneho rozvoja, no zároveň konštatoval, že jeho dielo slúži ako príklad alternatívneho postupu. Spojením osobnej umeleckej vízie, dlhodobého telesného tréningu a lokálnej podpory sa podľa neho dá – aspoň na určitý čas – vdýchnuť život aj zabudnutým regiónom, priviesť návštevníkov, médiá a získať vzácnu pozornosť verejnosti. Z prednášky tiež vyplynulo, že Suzuki neustále vysvetľuje úradníkom a politikom, že umenie nie je iba „doplnok k zábave“, ale plnohodnotný segment spoločenskej sféry, ktorý môže nepriamo priniesť finančné zdroje, rozšíriť kultúrny kapitál komunity a poskytnúť obyvateľstvu nové sociálne väzby či identitu.

Záverečnú tému prednášky rámcovali Suzukiho obavy týkajúce sa pokračovania projektu po jeho odchode do dôchodku alebo úmrtí. Zdôraznil, že tak ako iné organizmy či ľudské spoločenstvá, aj divadlo v Toge bude musieť zápasiť s politickými a ekonomickými zmenami, vrátane výziev plynúcich z úbytku obyvateľov. Úspešné udržanie centier typu Toga podľa neho predpokladá popri inšpiratívnych a organizačne zdatných umeleckých lídroch aj podmienky na trvalejšiu spoluprácu s regionálnymi a štátnymi inštitúciami. Umelec by však nemal byť primárne riaditeľom či manažérom verejných rozvojových projektov – jeho rola má byť skôr vizionárska a tvorivá, zatiaľ čo konkrétna (politická) zodpovednosť za regionálne stratégie by mala spočívať na lokálnych a národných úradoch.

Tak Suzukiho prednáška, ako aj celé jeho profesionálne pôsobenie v Toge poukazuje na to, že umelecké projekty majú potenciál v dlhodobom horizonte nielen kultivovať divadelnú obec, ale tiež tvorivo podporiť rozvoj rurálnych častí krajiny. Suzukiho celoživotný projekt tak predstavuje experimentálny model hereckej i režijnej práce a zároveň významný spoločenský a ekonomický fenomén, ktorý presahuje hranice tradičného vnímania divadla.

Realizáciu mobility podporil z verejných zdrojov formou štipendia Fond na podporu umenia.

LITERATÚRA

- ANTONI, Klaus. Momotarō (The Peach Boy) and the Spirit of Japan : Concerning the Function of a Fairy Tale in Japanese Nationalism of the Early Shōwa Age. In *Asian Folklore Studies*, 1991, roč. 50, č. 1, s. 155 – 188.
- Biography. In *JO KANAMORI*, 2024. [online]. Dostupné na internete: <https://jokanamori.com/en/bio/>.
- BROCKETT, Oscar G. – HILDY, Franklin J. *Dějiny divadla*. Praha : Rybka Publishers, 2019. 1142 s. ISBN 978-80-87950-66-1.
- CARRUTHERS, Ian. – TAKAHASHI, Yasunari. *The Theatre of Suzuki Tadashi (Directors in Perspective)*. Cambridge : Cambridge University Press, 2004. 328 s. ISBN 978-052-1590-242.
- Chronology. In *SCOT Suzuki Tadashi / Suzuki Company of Toga*, 2024. [online]. Dostupné na internete: <https://www.scot-suzukicompany.com/profile/>.
- Plamene na pláni*. [Bulletin k inscenácii]. Toga : SCOT (Suzuki Company of Toga), 2024. 5 s.
- Productions by Suzuki. In *SCOT Suzuki Tadashi / Suzuki Company of Toga*, 2024. [online]. Dostupné na internete: <https://www.scot-suzukicompany.com/profile/>.
- SCOT. In *SCOT Suzuki Tadashi / Suzuki Company of Toga*, 2024. [online]. Dostupné na internete: <https://www.scot-suzukicompany.com/en/scot.php>.
- SCOT Summer Season 2024*. [Programový bulletin]. Toga : SCOT (Suzuki Company of Toga), 2024. 10 s.
- Slon*. [Bulletin k inscenácii]. Toga : SCOT (Suzuki Company of Toga), 2024. 5 s.
- SUZUKI, Tadashi. *Culture is the body*. New York : Theatre Communications Group, 2015. 191 s. ISBN 978-1-55936-496-6.
- SUZUKI TADASHI. In *SCOT Suzuki Tadashi / Suzuki Company of Toga*, 2024. [online]. Dostupné na internete: <https://www.scot-suzukicompany.com/profile/>.
- SUZUKI, Tadashi. *The Way of Acting*. New York : Theatre Communications Group, 1993. 188 s. ISBN 978-0-93045-256-8.
- SUZUKI's Works. In *SCOT Suzuki Tadashi / Suzuki Company of Toga*, 2024. [online]. Dostupné na internete: <https://www.scot-suzukicompany.com/works.php>.
- SVOBODA, Jirí. Specifika Suzukiho hereckého tréningu a jejich účinok. In *Divadlo pre 21. storočie : zborník vedeckých príspevkov z medzinárodnej Banskobystrickej teatrologickej konferencie 24. a 25. novembra 2023*. (Ed. Elena Knopová). Bratislava : ÚDFV CVU SAV; Banská Bystrica : Akadémia umení v Banskej Bystrici, 2023, s. 218 – 235. ISBN 978-80-971155-5-5.
- Vertigo. In *Noism Company Niigata*, 2024. [online]. Dostupné na internete: <https://noism.jp/en/works/vertigo/>.
- VOSTRÁ, Denisa. *Předpoklady japonské scéničnosti*. Praha : Akademie múzických umění, 2015. 235 s. ISBN 978-80-7331-358-6.

Lukáš Kopas
Bábkové divadlo Košického kraja
Tajovského 4
040 01 Košice
E-mail: lukas.kopas@bdke.sk