

SMRŤ KONFORMIZMU V RYTME FLAMENCA

MICHAL DENCI

Výstraha

Milá osoba, ktorá čítaš tento text, dovoľ, aby som ťa hneď na začiatku upovedomil, že v nasledujúcej eseji nájdeš vety, ktoré už boli napísané inými ľuďmi. Možno sa v duchu pýtaš, či neviem vymyslieť niečo nové, či už azda všetko bolo povedané... Alebo sa nebudaj musím zastrešovať autoritami? V kontextoch, kde sa váha napísaného často posudzuje podľa kvantity bibliografických referencií, to môže vyznieť ako potreba. Ja sa však snažím pochopiť, či toto opakovanie môže nadobudnúť aj ďalší zmysel: citovanie v eseji pojednávajúcej o opakovaní tak funguje ako tvorivý princíp.

Z tohto pohľadu je dôležitejší fakt, že sa slová opakujú, než to, kto ich napísal. Ak teda napíšem, že „to, čo sa už povedalo, netreba viac opakovať; že jedno vyjadrenie neplatí dva razy, nežije dva razy; že každé slovo je mŕtve a pôsobí iba vo chvíli, keď sa vysloví“ (Artaud 1993: 64), viac než Artaudova autorita, nech do popredia vystúpi idea smrti spojená s opakovaním. Lebo ak jedno vyjadrenie neplatí dva razy, návrat k nemu umožňuje prekonať smrť v ňom obsiahnutú.

Nasledujúci text na konci (vo chvíli svojej smrti, obrazne povedané) odkazuje na začiatok, čiže na zlom, cez ktorý sa do eseje vstupuje. A keďže sa v eseji stretávame s mŕtvymi slovami, ide o vstup do záhrobia. Na vstupnej bráne preto stojí výstraha:

„Nebylo před mým vznikem *věcí v čase*,
jen *věcí věčné*. Já tak věčná právě:

Naděje zanech, kdo mnou ubírá se!“

(Alighieri 1958: 19, kurzíva – zvýraznenie autora).

Zlom – Commedia dell'arte

Body zlomu v modernej histórii divadla (teda v príbehu, ktorý si o divadle rozprávame) sa spájajú s momentmi, kedy niekto definoval konkrétne divadelné formy, označil ich za neaktuálne a tak ohraničil ich život. Napríklad Carlo Goldoni na konci 18. storočia považoval *commediu dell'arte* za prekonanú a poukazoval na potrebu ju reformovať, o čo sa aj sám usiloval, keď písal svoje „*commedie distese*“.¹ Jeho oponent, aristokrat Carlo Gozzi, naopak hľadal argumenty pre zachovanie toho, čo považoval za starú dobrú taliansku *commediu* (a tým aj pre zachovanie starého poriadku, teda hegemonie aristokracie), lenže pri jej obrane dospel k vytvoreniu nového žánru, tzv. divadelnej rozprávky. Zdalo by sa, že forma *commedie dell'arte* sa po vyše dvoch storočiach naozaj vyčerpala a jej replikovanie už nebolo možné bez toho, aby strácala pôvodný zmysel.

1 *Commedia distesa* – hra napísaná od slova do slova, neponechávajúca priestor na improvizáciu.

Vskutku, pokiaľ by sme za predpoklad opakovania považovali zavŕšenosť opakovaného – podobne ako Goldoni, ktorý v predslove svojej autobiografie tvrdí, že „životopis² človeka by nemal uzrieť svetlo sveta pred jeho smrťou“ (Goldoni 1888: 7, vlastný preklad) –, potom by sme ľahko konštatovali, že divadlo s opakovaním nie je kompatibilné, pretože tu dochádza k „pirandellovskému“ rozporu medzi plynúcim životom a zafixovanou formou.³ Opakovanie je však zároveň divadlu vlastné: performer i performerky vyslovujú síce zakaždým inak, no predsa stále tie isté texty, vykonávajú tie isté pohyby, skrátka, pracujú s repertoárom už existujúcich prvkov a tým načierajú do minulosti. Divadlo sa v tomto zmysle zakladá na opakovaní a je „umením prekonanej smrti“ (Castellucci 2015: 15, vlastný preklad).

Onen paradoxný jav – postupujúce opakovanie, čiže progredujúce vracanie sa späť – možno zreteľne pozorovať v oblasti hudby, a to na úrovni fyziky. Hudba je totiž predovšetkým zvuk, tzn. vibrácia,⁴ ktorá sa prenáša v priestore. Zvuk znie v čase, čo je dôvod, prečo môžeme hovoriť o progredujúcom opakovaní, no iba v prípade, keď má svoj začiatok a koniec (v prípade nekonečnosti by sme speli k cyklickosti). V hudbe nachádzame isté zlomové body, ktoré vyplývajú z rytmu. Ruptúra v piesni (resp. v speve) sa označovala aj slovom *refrain* (staro-francúzske *refraindre* – z *lat. refrangere* – znamená *lámať*), ktorého talianskym ekvivalentom je slovo *ritornello* (od *ritornare*, vracat sa). Práve refrén (ritornel) a rytmus objasňujú postupujúce opakovanie v oblasti *performance*.

Rytmus

Otto Károlyi vo svojej *Gramatike hudby* na definovanie rytmu používa termín *pulzovanie* (*pulse*). Striedanie dňa a noci, valiace sa morské vlny, tlkot nášho srdca a dýchanie nám podľa neho napovedajú, že rytmus sa úzko spája s pohybom, ktorý sa pravidelne opakuje v čase.⁵ V hudbe sa potom spomínané pulzovanie systematizuje a nachádzame ho v binárnych skupinách (resp. dvojdielnych taktoch), ternárnych skupinách (trojdielnych taktoch) alebo v skupinách, ktoré vznikajú ich kombináciou. Toto systematizovanie však predstavuje istý typ zavŕšenia: pokiaľ by sme rytmus vnímali výlučne matematicky, dospeli by sme k formám, ktoré sú vlastné strojom.

V tejto súvislosti možno spomenúť *Uncanny Valley* – lecture performance skupiny Rimini Protokoll z roku 2019. Nestálosť človeka s bipolárnou poruchou v tomto diele kontrastuje s konštantnosťou humanoidného robota. Nikto by sa zrejme príliš nepočudoval, keby som na margo humanoida napísal, že „akási hrôza nás chytá pri pohľade na strojové bytosti, ktorým očividne nepatria ani ich radosti, ani ich bolesti, ale ktoré poslúchajú vyskúšané rituály tak, akoby im ich diktovali vyššie inteligentné

2 Životopis je rekapituláciou života, teda jeho zopakovaním.

3 Kritik Adriano Tilgher za ťažisko Pirandellovej poetiky označil rozpor medzi životom a formou. Konflikt medzi živými (smrteľnými) hercami a ideálnymi (večnými) postavami v hre *Šesť postáv hľadá autora* ilustruje práve tento rozpor.

4 Graficky býva zvuková vibrácia znázornená ako sínusoida. V kontexte karteziánskej sústavy súradníc sínusoidu tvoria body, ktorých hodnota vo vzťahu k jednej z osí pravidelne narastá a klesá (tzn. hodnoty sa opakujú, pričom interval, v ktorom sa pohybujú, je ohraničený zlomovými bodmi), zatiaľ čo ich hodnota vo vzťahu k druhej osi neustále rastie.

5 „The alternation of day and night, the continually rolling waves of the sea, our heart-beats, and our breathing, suggest that rhythm is something strongly connected with movement which regularly reappears in time“ (Károlyi 1965: 26).

bytosti“ (Artaud 1993: 49). Znalé osoby však vedia to, čo naznačujú úvodzovky a údaje v zátvorke, a síce, že tento komentár preberám od Antonína Artauda, ktorý sa takýmto spôsobom vyjadruje o balijskom divadle. V tom istom texte Artaud napísal: „[...] nech nik netvrdí, že táto matematika plodí iba suchotu a jednotvárnosť. Zázrak spočíva v tom, že z predstavenia, ktoré je usporiadané ohromujúco presne a ohromujúco vedome, sála zážitok bohatstva fantázie a veľkodušnej márnotravnosti“ (Artaud 1993: 49). Medzi akciou naprogramovaného humanoida a vystúpením balijských tanečníkov existuje rozdiel, ktorý ťažko postihnúť výlučne systematizujúcim výkladom rytmu.

Jedno z východísk, ktoré umožňujú spomínanú diferenciu zahrnúť, formuluje dvojica Deleuz–Guattari v publikácii *Tisíc plosín*. V stati s nebezpečným názvom *Ritornel*,⁶ odkazujúcim na vracanie sa, autorské duo nastoľuje pozoruhodnú interpretáciu rytmu, ktorá je kompatibilná s ideou postupujúceho opakovania. Ide o pomerne komplexný text opisujúci proces teritoriálneho usporiadania, pričom slovo „teritoriálny“ tu nepomenúva výlučne fyzický priestor. Východiskový bod predstavuje chaos.

Podľa Deleuza a Guattariho chaos možno definovať ako prostredie všetkých prostredí: z chaosu sa rodia prostredia a rytmy. Každé prostredie je *vibračné*, je to časopriestorový blok konštituovaný periodickým opakovaním určitej zložky. To znamená, že každé prostredie je kódované, pričom kód sa definuje periodickým opakovaním. Každý kód však predstavuje neustály stav prekódovania. Prostredie teda existuje vďaka periodickému opakovaniu, no ide o produktívne opakovanie, utvárajúce diferenciu. Rytmus sa objavuje, keď je prekódovaný prechod z jedného prostredia do druhého: „Vysycháni, smrť, vniknutí majú rytmy“ (Deleuze a Guattari 2019: 353).

Danse macabre

Prepojenie rytmu so smrťou pomenúva aj Claudia Castellucci, autorka knihy-manuálu s názvom *Sekta*,⁷ a to v prejavoch scholarchy. Scholarcha, teda tá, ktorá iniciuje, spolu so *scholarmi*⁸ v rámci *Sekty* praktizujú cvičenia, študujú teoretické texty a tiež výtvarné diela alebo počúvajú hudbu. Jednotlivé cvičenia (spolu ich je 396) sú na základe zamerania v manuáli rozčlenené do niekoľkých kategórií (18 látok, pričom jednou z nich je rytmus) a z hľadiska praktickej realizácie rozdistribúované do 59 dní. Súčasť 29 dní tvoria aj prejavy scholarchy. Minimálne tri z nich v kontexte tejto eseje stoja za zmienku.

V poradí deviaty prejav zaradený do štrnásteho dňa nesie názov „Uskutočnenie opakovania“.⁹ Castellucci v ňom pojednáva o trhlíne v osudovosti, ktorú predstavuje opakovanie. Ak by sme považovali minulé udalosti za nezvratné, museli by sme pripustiť, že zrkadlovo nezvratná je aj budúcnosť. Opakovanie však túto nezvratnosť (minulosti aj budúcnosti) naštrbuje. Castellucci píše doslova: „Opakovanie sa spája s témou konca: je to privyknutie si a pochopenie konca. Rytmus prameniari z opakovania rozuzľuje koniec“ (Castellucci 2015: 104, vlastný preklad). Vďaka vráteniu

6 V origináli *Ritournelle*, a nie *Refrain*, ktoré je vo francúzštine bežnejšie.

7 Claudia Castellucci ostro odmieta, aby súbor cvičení a teoretických statí zahrnutých v citovanom manuáli školy dramatickej techniky ktokoľvek označoval za jej metódu, a tiež, aby si ich ktokoľvek privlastňoval. Jej meno sa v texte tejto eseje spomína kvôli korektnosti, no aj vo funkcii opakovania: striedanie jej mena s inými menami prispieva k zvyrazneniu skutočnosti, že citované slová sa v rôznych kontextoch opakujú.

8 Slovníkový preklad by bol „školáci“, no tento termín má v slovenčine konotácie, ktoré sú v danom kontexte neadekvátne, preto preferujem výraz „scholar“, odvodený od scholarcha. Scholarcha je tá, ktorá začína a dohliada na cvičenia scholarov.

9 V origináli „*L'accadimento della ripetizione*“.

sa k nezvratnej udalosti, akou je smrť, sa síce neanuluje samotná udalosť, ale môže sa anulovať jej projekcia do súčasnosti. „Božie odpustenie“ tak podľa Castellucci možno opísať ako vynájdenie opakovania.¹⁰ Je to realizácia Kainovho sna, keďže práve Kain mal ako prvý človek dočinenia s nezvratnosťou smrteľného gesta.

V desiatom prejave sa Castellucci venuje únave, ktorú spôsobuje opakovanie. Táto únava nevyplyva z ťarchy, resp. z bremena, ale z absencie zamýšľaného cieľa: pri opakovaní musí význam akcie niekedy odísť. Samotná strata významu plodí ďalší význam, čím sa spochybňuje konvenčný vzťah medzi realitou a jej reprezentáciou: obe sú stlačené na rovnakú úroveň.

Osemnásty prejav sa volá „Vrodený rytmus a žiarlivosť smrti“.¹¹ Keďže *tlkot srdca a pulzovanie pľúc* patria fyzickej realite kozmu, ich zvuk nás vedie k uvedomeniu, že život každého sa spája výlučne s jedným telom.¹² Osamotenosť vrcholí v žiarlivosti smrti, ktorá je posesívna a činí si nárok na výhradný vzťah k jedinej osobe. Spoločný tanec však tento vzťah rozväzuje prostredníctvom rytmu. Rytmus nás vedie k synchronizácii vnútorného tlkotu s vonkajšími kadenciami a tanec opätovne aktivuje krv teplokrvných tvorov, ktoré svoju samotu prežívajú spoločne.

Claudia Castellucci si uvedomuje ťarchu jazyka, slová volí veľmi precízne a dôkladne, s ohľadom na ich etymológiu. Preto je preklad jej textov náročný, podobný prekladu (a výkladu) poézie. Aj básnici jazyk obnažujú, pričom činia zreteľnými jeho melódiu a rytmus.

Presne tak to robil „nevyliciteľný lyrik“ Federico García Lorca, ktorý na vyjadrenie zložitých koncepcií, opisovaných inými (v tejto chvíli napríklad mnou) zväčša len nešikovne a krkolomne, používal poetické obrazy. Jedným z príkladov je prejav prednesený v roku 1933 v Buenos Aires, kde Lorca publiku porozprával o tajomnej sile, ktorú, ako povedal Goethe, keď komentoval Paganiniho hru, „všichni cítí, a žádný filozof ji nedokáže vysvětlit“ (Goethe, cit. podľa Lorců 2020: 104).

Vo svojej prednáške s názvom „Teória a prax *duende*“¹³ Lorca vykresľuje skrytého ducha boľavého Španielska. Tým duchom je *duende*, ktorého prítomnosť možno postrehnúť v čiernych tónoch umenia. *Duende* sa spája najmä s performatickým umením a platí preň to, čo píše Artaud o divadle: „[...] jakékoli opakování je vyloučeno, to je třeba zdůraznit. *Duende* se neopakuje, jako se neopakují tvary vln na rozbourěném moři“ (Lorca 2020: 114). Parafrázujúc Nietzscheho, ktorý vonkajšiu podobu onoho ducha hľadal a nenašiel v Bizetovej hudbe, Lorca hovorí, že umelec sa pri túžbe po dosiahnutí ideálu nevykupuje bojom s anjelom alebo múzou, ale s *duende*. Anjel, typický pre talianske renesančné umenie, ochraňuje, radí, osvecuje a porúča, múza, ktorá je prítomná v Nemecku, dáva tvar, kým španielsky *duende* spaľuje krv, vyčerpáva, opiera sa o bolesť, ničí štýl a neobjaví sa, kým nemá istotu, že smrť pôjde okolo. Preniká telom tanečnice v tanci, ktorý nie je zábavou.

10 V origináli „la prima invenzione di ripresa“.

11 V origináli „Il ritmo congenito e la gelosia della morte“.

12 „Moje srdce osamelý jazdec“, dalo by sa zacitovať zo skladby *Srdce* skupiny Berlin Manson. Slovenskú synth-punkovú skupinu na tomto mieste spomínam kvôli Adamovi Dragunovi, ktorý sa téme návratu k iniciačným momentom venuje vo svojej lecture performance *Repríza*, tvoriacej súčasť projektu *Slováci ožijú. Hymna pre 21. storočie*.

13 *Duende* sa do češtiny prekladá ako skřítek, preferujem však pôvodný výraz, ktorý je zachovaný napríklad aj v preklade do taliančiny.

Flamenco – zlom

Lorca vo svojom príspevku cituje flamencového speváka a tanečnicu, ktorí spomínajú *duende* ako dôležitú súčasť ich vystúpení. V rodnej Andalúzii bol Lorca v úzkom kontakte s ľudovým umením, o ktoré sa zaujímal a vysoko oceňoval. Okrem toho, že zozbieral andalúzske piesne, v roku 1922 spolu so skladateľom Manuelom de Fallom usporiadali v Granade súťaž v *cante jondo*, aby prispeli k zachovaniu tohto jedinečného kultúrneho prejavu.

Ich pohnútka vychádzala z istého vyčerpania flamenca, ktoré za Lorcových čias degenerovalo na krčmovú zábavu. Aj dnes v mestách na južnom Španielsku viaceré podniky ponúkajú večery autentického flamenca za obzvlášť výhodné vstupné, niekedy s uvítacím drinkom v cene. Federico García Lorca spolu s Manuelom de Fallom volali po návrate k prapôvodu, k esencii. Pokiaľ by sa totiž flamenco redukovalo na stereotyp, ustrnulo by rovnako ako *commedia dell'arte*. Medzi flamencom a *commediou dell'arte* každopádne existuje niekoľko zaujímavých paralel, uvediem aspoň niektoré z nich.

Commediu i flamenco stvorilo cestovanie. Herci a herečky *commedie dell'arte* kočovali po veľkej časti Európy (striedali prostredia) a potreba cestovať viedla k vytvoreniu skupín: jednotlivci na cestách by sa v tom čase vystavovali veľkému riziku. Flamenco sa formovalo v komunitách Rómov, ktorí boli taktiež nomádmi. Vďaka tomu vo flamencu nájdeme stopy mnohých kultúr, tak ako napríklad v kostýmoch *commedie dell'arte*. Talianski divadelníci zároveň často potrebovali komunikovať s cudzojazyčným publikom, preto používali *grammelot*, onomatopoický jazyk, ktorého expresivita sa zakladala na zvukovosti. Flamencové texty síce sú španielske,¹⁴ no slová v nich často slúžia ako prostriedky na rytmizovanie hlasového prejavu či na vykričanie bolesti. Dramaturgiu a kvalitu predstavení v oboch prípadoch určovalo zloženie skupiny. V *commedii* každý herec či herečka dohodnutú štruktúru naplňal kúskami zo svojho repertoára. A ani vo flamencu tanečnica či spevák zvlášť, aby mohli tancovať a spievať, nemusia presne poznať skladbu, ktorú zahrá gitarista: súlad v ich improvizácii zabezpečuje štýl, definovaný tóninou a taktom, tvoreným zväčša nejednoduchou kombináciou binárnych a ternárnych skupín. K základným, prapôvodným štýlom sa radia napríklad *soleá*, odkazujúca na samotu, či *siguiriya*, ktorej témou býva smrť. Súčasne vieme, že démonický Harlekýn¹⁵ taktiež prichádzal zo záhrobia.

Dnes možno povedať, že *commedia dell'arte* uviazla vo forme, ktorej replikovanie neprineslo nový význam, *commedia* sa nestala rituálom. Keď sa unavilo flamenco, Lorca a de Falla hlásali potrebu návratu (čiže zopakovania). V tomto ohľade dvaja andalúzski intelektuáli zohrali významnú úlohu a spomínanú udalosť z roku 1922 možno považovať za bod produktívneho *zlomu*.

V súčasnosti hovoríme nanajvýš o prvkoch *commedie dell'arte*, čo znamená, že sme túto formu v príbehu, ktorý si rozprávame, definovali a definitívne zaradili do minulosti. Je to ustálené, mŕtve slovné spojenie, ktorým odkazujeme na schránku bez života, na zvrátenú hadiu kožu.¹⁶ Tvorba súčasných umelkýň a umelcov, ako napríklad Israel Galván či Rocío Molina, ktorých flamencový koreň je nespochybniteľný, vyvoláva otázku, kde sú hranice flamenca a v čom tkvie jeho podstata: členovia flamencovej komunity sa hádajú, či to, čo títo umelci robia, ešte je, alebo už nie je flamenco.

14 V hojnej miere sa používajú Lorcove poézie.

15 Harlekýn – v taliančine *Arlecchino*. *Alichin* bol jeden z čertov Danteho *Pekla*.

16 Niektoré antropologické štúdie interpretujú kosoštvorcový vzor na harlekýnskom kostýme ako odkaz na hadiu kožu. Prvá bytosť, ktorá sa prihovarila človeku v prezlečení, mala podobu hada.

Opät.¹⁷ Pojem *flamenco* stále pulzuje, ťažko ho ohraničiť. Vieme teoreticky stanoviť jeho približný začiatok, no nevidno, pokiaľ siaha na opačnej strane. Napokon, ani s tým začiatkom to nemusí byť celkom jednoznačné: môžeme si totiž položiť otázku, či v rytme flamenca – postupujúc dopredu pri vracaní sa späť – neožívujeme aj *commediu dell'arte*. Zostáva mi teraz už len dať priestor jej predstaviteľovi. Za emblematického reprezentanta *commedie dell'arte* sa považuje Harlekýn, resp. Helleking, kráľ pekla. Prvý herec, ktorý vystupoval s týmto menom, bol zrejme Tristano Martinelli, autor publikácie s názvom *Compositions de rhétorique*. Pod titulom odkazujúcim na rečnícke umenie sa skrýva skutočne elokventný obsah: niekoľko obrázkov a približne 70 prázdnych strán. A preto platí, že *tak pravil Arlequin*: „” (Martinelli 1601: 8–24).

Môžeme sa teraz vrátiť na začiatok a točiť sa v kruhu, kde text znamená Harlekýnovu smrť a Harlekýn reprezentuje smrť textu. Ale nie nevyhnutne. Otvor, ktorý po sebe divadelný čert zanechal, môžeme využiť aj na to, aby sme opustili pekelné kruhy (a s nimi i túto esej), tak ako to spravili Dante s Vergíliom:

„Je dole místo, daleko tak majíc
k Belzebubu, jak peklo hluboké je;
to místo *zvukem*, ne však *zrakem* znajíc,
říčka sem dolů stéká přes peřeje
otvorem, který vyryla si v skále
a klikatě a pozvolna se *leje*.
Vůdce a já jsme touto dírou dále
zpět na svět jasný šli a nepopřáli
si k odpočinku ani chvílky malé.“
(Alighieri 1958: 183, kurzíva – zvýraznenie autora)

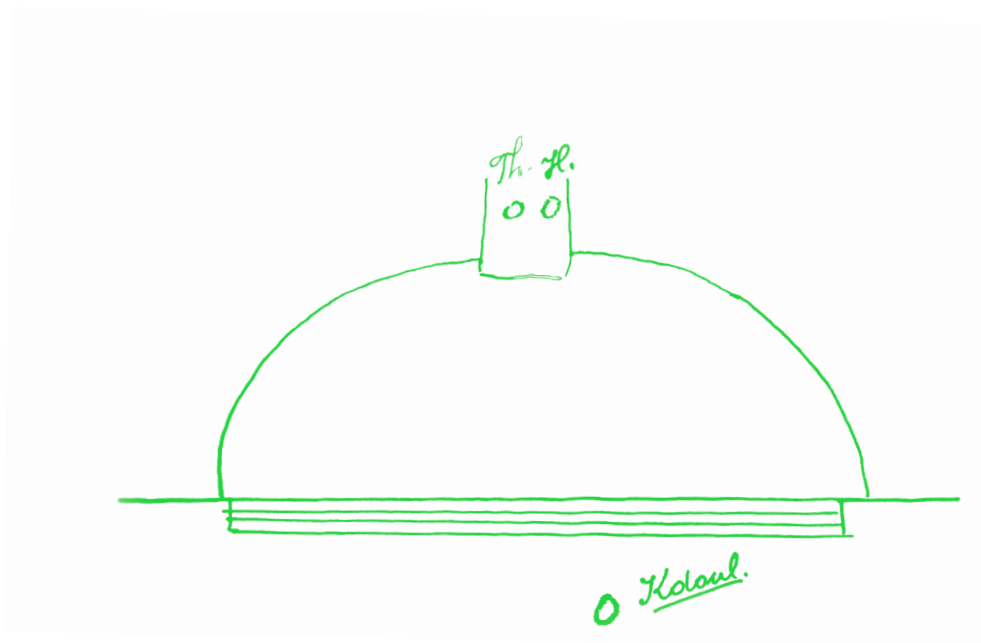
Bibliografie

- ALIGHIERI, Dante. 1958. *Božská komedie*. Preložil Otto František Babler. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958.
- ARTAUD, Antonin. 1993. *Divadlo a jeho dvojník*. Preložila Soňa Šimková. Bratislava: Tália press, 1993.
- CASTELLUCCI, Claudia. 2015. *Setta. Scuola di tecnica drammatica*. Macerata: Quodlibet, 2015.
- DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix. 2019. *Tisíc plošín*. Preložila Marie Caruccio Caporale. Praha: Hermann & synové, 2019.
- GARCÍA LORCA, Federico. 2020. Skřítkovská praxe a teorie. Preložil Miloslav Uličný. In *Eseje, sedm přednášek a jedna impres*. Praha: Městská knihovna v Praze, 2020, s. 103–117.
- GOLDONI, Carlo. 1888. *Memorie*. Do taliančiny preložil Francesco Costero. Milano: Sonzogno, 1888. 379 s. URL: https://it.wikisource.org/wiki/Memorie_di_Carlo_Goldoni.
- KÁROLYI, Otto. 1965. *Introducing music*. Harmonswordth: Pinguin Books, 1965.
- MARTINELLI, Tristano. 1601. *Compositions de rhétorique* [online]. Imprimé de là le bout du monde. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8607039k/f4.image>

17 Podobné vášne svojho času vzbudili aj Camarón de la Isla a Paco de Lucía, dnes považovaní za flamencových klasikov.

Dott. Michal Denci, PhD.
Vysoká škola múzických umení
v Bratislave
Divadelná fakulta
Katedra divadelných štúdií
michal.denci@vsmu.sk

Michal Denci vyštudoval hudobnú, divadelnú a filmovú produkciu na Univerzite vo Florencii. Doktorandské štúdium absolvoval na Katedre divadelných štúdií DF VŠMU, kde aktuálne pôsobí ako interný pedagóg špecializujúci sa na dejiny talianskeho divadla. Zároveň pracuje ako divadelný manažér v Divadle Malá scéna (donedávna pôsobiace pod názvom Divadlo LUDUS), ktoré sa svojou profesionálnou tvorbou orientuje na stredoškolské publikum a na mladých dospelých. Príležitostne spolupracuje na rôznych projektoch s Talianskym kultúrnym inštitútom v Bratislave a venuje sa tiež umeleckému prekladu z talianskeho jazyka.



Toto dílo lze užít v souladu s licenčními podmínkami Creative Commons BY-NC-ND 4.0 International (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>). Uvedené se nevztahuje na díla či prvky (např. obrazovou či fotografickou dokumentaci), které jsou v díle užity na základě smluvní licence nebo výjimky či omezení příslušných práv.