

## HORÁKOVA TEATROLOGICKÁ ŠKOLA

**HORÁK, Karol – PUKAN, Miron – KUŠ-NÍROVÁ, Eva: Kontexty alternatívneho divadla IV. Prešov : Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2011, 322 strán. ISBN 978-80-555-0464-3.**

Prešovské vysokoškolské prostredie bolo pre slovenských divadelníkov dlhé desaťročia svojim spôsobom zázrakom: ani v mnohonásobne početnejšom vysokoškolskom zázemí Bratislavy sa nenašlo toľko mladých ľudí, ktorí do divadla chodili neuveriteľne radi a ktorí mu, navyše, aj rozumeli. To je nesporný fakt a spôsobila ho jedna v podstate veľmi „jednoduchá vec“ – prešovská Filozofická fakulta umožnila na svojej pôde prežiť jednému z produktov éry relatívnej slobody v šesťdesiatych rokoch, festivalu Akademický Prešov. A spoločne s vrcholnou prehliadkou umeleckej činnosti vysokoškolákov prežil aj divadelný súbor, ktorý od roku 1960 ovplyvnil niekoľko generácií poslucháčov prešovských fakúlt a ktorý je autorsky spätý s pôsobením profesora Karola Horáka.

Keď sa idea založiť Študentské divadlo FFUJPS a potom hostiť v Prešove výkvet slovenskej vysokoškolskej tvorivosti zrodila, bol Karol Horák mladým odborným asistentom, ktorý „robil problémy“: namiesto toho, aby po vyučovaní dupal v knižnici nad dielami našich realistov, pripravoval v improvizovaných podmienkach vysokoškolského internátu s poslucháčmi divadelné predstavenia. A keď po čase zistil, že v disponibilných textoch nenachádza témy, ktoré pociťuje on a jeho druhovia ako dôležité a ak ich aj nájde, nie sú artikulované tak, aby im mladí ľudia prichádzajúci na predstavenia rozumeli a prijali oslovenia z javiska, začal pre Študentské divadlo písať hry sám. Študentské divadlo i jeho vedúci Karol Horák museli čeliť mnohým problémom. Získané ceny a pozvania na prestížne festivaly sa síce spomínali vždy ako dôkaz starostlivosti, ktorú škola poslucháčom venuje, no súčasne boli aj dôvodom na neustále spochybňovanie súboru. Možno práve vďaka tomu, že súbor sa permanentne obmieňal, pretože študenti zo školy po jej skončení odchádzali a noví záujemcovia prichádzali študovať, teda pre nevyhnutnosť neustáleho znovuzačínania sa v súbore podarilo dosiahnuť takú vysokú mieru regenerability,

že žiadne administratívne rozhodnutie nedokázalo divadelnú tradíciu trvale ukončiť.

Je dobré tento vývoj si uvedomiť, kým sa začítate do zborníka *Kontexty alternatívneho divadla IV*. Ako poradové číslo naznačuje, nejde o solitér, ale o kontinuálne pokračovanie publikovania výstupov, ktoré mapujú vývoj nášho alternatívneho divadla. Ak tretí zväzok kládol dôraz na autorskú prezentáciu osobností, ktoré v rozličných obdobiach uspeli so svojimi básňami či prózami na Akademickom Prešove, štvrtý by sme mohli vnímať aj ako ambiciózne prihlásenie sa o slovo prešovskej teatrologickej školy. Inštitút estetiky, vied o umení a kulturológie FF Prešovskej univerzity dnes predstavuje pracovisko, ktoré (aj vďaka záujmu o divadlo, ktoré kedysi vyvolalo aktívne pôsobenie v študentskom divadelnom súbore) disponuje základnou intelektuálnou a personálnou kapacitou, aby sa mohlo pustiť aj do vedeckého výskumu problematiky divadelnej tvorby. Je pochopiteľné, že dôraz v Prešove položili na okruh tém, ktoré súvisia s tvorbou v špecifickom type divadla, akým je vysokoškolský súbor. A rovnako je pochopiteľné, ak do tímu prizvali aj odborníkov, ktorí sa problematike alternatívneho divadla venujú na iných pracoviskách. Záujemca tak dostáva do rúk zborník, ktorý približuje situáciu v pomerne širokej oblasti divadelných aktivít po roku 1989 u nás.

Karol Horák sa v úvodnej štúdii *Impulzy, stimuly a modifikátory tvorby divadla alternatívneho typu, alebo Alternatívne divadlo na Slovensku po roku 1989 II*. (nadväzuje a rovnomennú štúdiu publikovanú v druhom zborníku tejto edície) zaoberá predovšetkým analýzou samotného fenoménu alternatívneho divadla. Ako náš najlepší znalec poľskej teatrologickej reflexie tohto segmentu divadelnej aktivity, formovanej cielene ako opozícia k oficiálne rešpektovaným divadelným aktivitám, zdôrazňuje, že aj naše alternatívne divadlo sa vymedzovalo predovšetkým voči repertoárovým divadlám a zámerne bolo iné programovo, organizačne i umelecky. Horák upozorňuje, že kríza alternatívneho divadla v Poľsku ale i iných štátoch po roku 1989 súvisela so zmenou spoločenského systému. Wojciech Krukowski z Akadémie Ruchu to vystihol: „Teraz, keď neexistuje protivník, vzniká nová otázka: kde môžeme nájsť nového dodávateľa tém?“

Veľmi zaujímavý a objavný je príspevok Petra Himiča *Študentské divadlo ako alternatíva a progres*. Rekonštruuje krátku epizódu, keď v Prešove z iniciatívy dvojice študentov gymnázia, Ladislava Schwartza (neskôr známeho pod menom Ján Ladislav Kalina) a Imricha Kostelníka vzniklo niekoľko inscenácií inšpirovaných pražskou tvorbou Voskovca s Werichom. V roku 1930 tak študenti v telocvični gymnázia pripravili premiéru *West Pocket Revue*. O dva roky neskôr (už ako študenti práva) Schwartz s Kostelníkom pripravili *Golema*, tentoraz už v Mestskom divadle, ibaže bez takého omračujúceho úspechu, aký sprevádzal *Vestpocketku*. Do tretice – tentoraz pod záštitou Spolku slovenských akademikov – sa odvážili pripraviť autorský kabaret. Pásmo *Živé noviny* – kabaretnú montáž o 15 rubrikách so spevmi a tancami a po úspechu vzápätí v roku 1934 odpremiérovali vlastnú rozprávkovú revue *Zem bez úsmevov*, ktorou sa dostali k žánru politickej satiry. Himič tieto úsilia prešovských akademikov vraduje do dejín slovenského alternatívneho divadla. Ján Šimko v štúdií *Tri podoby po slovensky písanej drámy po roku 1989* vstúpil na značne tektonickú pôdu reflexie udalostí, ktoré v deväťdesiatych rokoch výrazne poznačili vývoj slovenského divadla. Šimko v úvode svojho príspevku konštatuje, že pôvodná dráma sa „ocitla na okraji záujmu kamenných divadiel“, že diváci „dali jasne najavo, že súčasný repertoár kamenných divadiel je pre nich nezaujímavý“ a že „tvorcovia kamenných divadiel neboli dostatočne pripravení na drámu inej než psychologickorealistickej poetiky“. Šimko vidí v slovenskej dráme po roku 1989 „tri tendencie: pokles produkcie inscenácií slovenských hier, rozšírenie žánrovej pestrosti a ústup od psychologickorealistickej meštiackej drámy“. Konštatuje, že prienik autorov, ktorí pôvodne tvorili autorské zázemie alternatívnych divadiel na repertoárový plagát repertoárových divadiel sprevádzalo množstvo vzájomných nedorozumení a v tých inscenačne a divácky úspešnejších prípadoch k tomuto výsledku došlo „za cenu razantných ústupov autorov poetike meštianskej drámy psychologického realizmu“. V súlade so zameraním zborníka sa Šimko venuje najmä tvorbe autorov, ktorí reprezentujú alternatívny typ písania pre divadlo, skúma spoluprácu Rastislava Balleka

a Martina Kubrana, venuje sa dramatickým textom Jany Juráňovej, Anny Gruskovej, Jany Bodnárovej a Ivety Škripkovej, ktoré reprezentujú pre našu kultúru nový fenomén rodovo orientovaného divadla, ale analyzuje aj hry Rudolfa Slobodu, Silvestra Lavríka a iných autorov. Michal Babiak sa v štúdií *Postmimetická stratégia v hre Karola Horáka Buridanov osol* podujal identifikovať, ako sa Horák vyvinul z modernistického na postmodernistického autora. Ludistickú fázu postmoderny identifikuje v Horákových textoch *Evanjelium podľa Jonáša (Záborského)*, *Apokalypsa podľa Janka Kráľa*, *...príd' kráľovstvo Tvoje* a *Mesianistova hlava* (všetky 1987 – 2000). „Tézy simulakrálnej postmoderny o absencii akejkoľvek skutočnosti sa dostávajú do stredobodu Horákových dramatických opusov, ktoré vznikli po roku 2000, *La Musica*, *Arbitráž*, ale najmä *Buridanov osol*.“ Eva Kušnírová spracovala tému hostovaní českých alternatívnych divadiel na festivale Akademický Prešov, Miron Pukan analyzuje divadelné workshopy počas Akademického Prešova 1997 – 2000, Diana Laciaková zaraďuje performanciu *Materstvo* (2011) s veľkým rozhľadom do kontextu alternatívnych divadelných aktivít a Jozefína Štefancová sa zasa venuje skúmaniu komunikačných stratégií na osi workshop – tvorca – divadelné dielo – príjemca. Slávka Kopčáková sa zamerala na stav hudobného divadla a jej štúdiá *Muzikálový amaterizmus ako alternatíva ku komerčnosti pod optikou estetických a umeleckých kritérií* skutočne neidealizuje tento segment divadelnej tvorby, ktorý sa zväčša skrýva za populárne klišé zdôrazňujúce vynikajúce interpretačné osobnosti. Na príklade Viliama Dočolomanského demonštruje Miroslav Ballay svoje teoretické úvahy o pohybe súčasného autorského myslenia.

Aj príspevky ostatných autorov (spolu sa v zborníku predstavuje 19 autorských individualít) potvrdzujú vyslovenú tézu, že na pôde Prešovskej univerzity dnes môžeme hovoriť o teatrologickom výskumnom i pedagogickom tíme, ktorý má potenciál produktívne ovplyvňovať slovenské myslenie o divadle. Čo v dobe pre slovenskú teatrologiu vo všeobecnosti nepriaznivej je veľmi dobrá správa.

Andrej Maťašík