# NOTATKI O TEATRZE-ROZWÓJ BRATYSŁAWSKIEGO GUNAGU W LATACH 1985 – 2010 Z PERSPEKTYWY POLSKIEJ

VERONIKA RODZINSKA
Uniwersytet Jagielloński, Katedra Performatyki, Wydział Polonistyki, Krakow

Mimo bezpośredniego sąsiedztwa geograficznego, przynależności do tej samej rodziny językowej i podobnej kultury, teatr słowacki wydaje się być Polakom terenem niezwykle dalekim. Jeszcze gorzej przedstawia się sytuacja pozycji bibliograficznych poświęconych temu zagadnieniu. Przekłady opracowań naukowych i słowackich tekstów dramatycznych stanowią białą plamę w tłumaczeniach dostępnych w naszym kraju. Fakt braku szerokiego zainteresowania teatrem słowackim w Polsce jest tym dziwniejszy, że odnaleźć można wiele podobieństw w rozwoju poszczególnych ośrodków, a także, ogólniej, w pojawiających się tendencjach artystycznych. Przykładem ciekawej sceny, która wciąż ewoluuje w kierunku podobnym do europejskich teatrów jest bratysławskie GUnaGU, którego linia rozwoju przypomina rozwój choćby polskiej Cinemy.

W roku 2010 GUnaGU obchodziło swoje 25 lecie, będąc tym samym jedynym alternatywnym teatrem słowackim działającym nieprzerwanie przez tyle lat. Klimáček wspomina, że w rzeczywistości Słowacji roku '85 ludzie niezwiązani z teatrami repertuarowymi mogli liczyć jedynie na spontaniczne, amatorskie wystawienie swoich pomysłów scenicznych, nie mogąc tym samym myśleć o długoletniej twórczości artystycznej[1]. Tym bardziej podkreśla fenomen swojego laboratorium, w którym tworząc najczęściej kolektywnie z aktorami, wystawia swoje teksty, a które to miejsce jest już zupełnie profesjonalnym teatrem wystawiającym 150 przedstawień rocznie, dysponującym własną siedzibą i stała sceną.

Bratysławski teatr GUnaGU swą długoletnią działalność rozpoczął 30. maja 1985 roku premierą autorskiej sztuki *Vestpoketka*[2]. Literacki program kabaretowy, wystawiony w reżyserii całego zespołu, był humorystyczną trawestacją socrealistycznych kanonów, inspirowany sztuką Voskovca i Wericha *Vest Pocket Reveu*. Założyciel powstanie teatru komentuje:

„GUnaGu założyliśmy przed dwudziestoma laty dla jednej sztuki. Sami ją napisaliśmy, sami chcieliśmy ją wystawić, by potem programowo się rozejść."[3]

Reakcja publiczności, zainteresowanie i sympatia przerosły jednak najśmielsze oczekiwania grupy, zachęcając do tworzenia kolejnych projektów. Stało się więc dokładnie tak, jak w przypadku sztuki, która była inspiracją debiutu GUnaGU, a która to w sposób równie nieplanowany została od roku 1927 zagrana jeszcze 208 razy.

[1] KLIMÁČEK, V. *Hry divadla GUnaGU 1985-2004.* Bratysława : 2004, s. 3.

[2] Wszystkie opisy przedstawień pochodzą z katalogu *Hry divadla GUnaGU 1985-2004.* Bratysława : 2004.

[3] FERUSOVÁ, Zuzana. Svetlo a vzduch rád dostávam do svojich kních. *In: Knižná revue*, r. 16, 2006, nr. 19, s. 12.

W ciągu ćwierć wieku istnienia GUnaGU stało się centrum zarówno stałej jak i jedynie okazjonalnej aktywności młodych ludzi, tworząc swoisty postpokoleniowy model nowego teatru[4]. Łączy ludzi zawodowo związanych ze sztuką z wciąż napływającymi amatorami.

Ze świadomością, że każda inscenizacja może być ostatnią, na początku swej działalności grupa czerpała radość przede wszystkim z niczym nieskrępowanego mieszania gatunków scenicznych i luźnego łączenia tematów zaczerpniętych z życia codziennego, literackiego czy kulturalnego, zarówno Słowacji jak i szerzej Europy. Konsekwentnie obowiązywała jedynie zasada wystawiania sztuk wyłącznie autorskich i odcięcie się od teatru zaangażowanego politycznie czy ideologicznie. Obie te reguły są aktualne i dziś.

W takim nastroju powstały *Osídla mladého muža /Sidła młodego mężczyzny/*[5](1986) – dadaistyczna operetka będąca parodią gatunku. Przedstawia Bratysławę lat dwudziestych XX. wieku, w której pojawiają się pierwszy jazz, pierwsze auta, nowe nałogi i rozpusty. Do miasta przyszłości Presburg – Pozsony przybywa młody chłopiec ze wsi, którego stryj Emil wprowadza w nocne życie. Matej staje się wpływowym politykiem, chce wykupić całe miasto, łącznie z widzami w sali. W finale rozbrzmiewa zmieniona w stylu ragtime wersja operetki *Księżna z Chicago* Kálmána, którą teatr beztrosko i ze smakiem „okalecza" swoim anarchistycznym humorem. Na widzów spogląda w tym czasie olbrzymia twarz Kálmána, przemalowana z portretu Lenina.

Metodą zabaw z konwencją i kulturowymi kontekstami wystawiono także *Kože /Skóra/* (1987) nazwaną dramatem absurdu, dedykowaną Samuelowi Beckettowi. Główny bohater sztuki Klimáčka, będącej udramatyzowaniem własnego opowiadania pod tym samym tytułem, zasypia w wannie a po przebudzeniu uświadamia sobie, że jego skóra uległa rozpuszczeniu. Pod nią znajduje siebie samego, takim jakim był kiedyś. Idzie więc do Ośrodka, gdzie na wieszakach wiszą wszystkie skóry ludzi z przeszłości, także jego własne, od tej z dzieciństwa po dzisiejszą. Bohater chce swoją skórę z powrotem, ponieważ teraz wszyscy widzą jego wnętrze. Okazuje się jednak, że musi na nią zasłużyć. W Ośrodku czeka na niego tajemnicza kobieta; zaczyna się przesłuchanie. Mężczyzna musi teraz znaleźć w swojej przeszłości znaczące wydarzenia, wrócić na te skrzyżowania swojej życiowej drogi, gdzie rozpoczął się proces utraty skóry będącej tu symbolem własnej tożsamości. Przedstawienie opowiada tym samym o próbie zrozumienia samego siebie, odkrycia się na nowo, nowej autodefinicji. Anton Kret widział w tej sztuce także szerszą problematykę Kafkowskiego *Procesu* czy *Zamku*[6].

Równolegle do wystawiania sztuk dramatycznych, GUnaGU od samego początku działalności tworzyło inne parateatralne projekty. W lutym 1990 wystawiono umuzycznienie wierszy Klimáčka *Lentilky a Karamelky /Lentilki i karmelki/*. Ciąg autorskich wystąpień wykorzystujących „głos, muzykę saksofonu i rozrzucane papiery"[7], recytację i melorecytację przedstawiało poezję bardziej dla uszu niż dla oczu. We wrześniu tego samego roku grupa dokonała pierwszej próby wypowiedzi pokoleniowej

[4] KLIMÁČEK, V. *Hry divadla GUnaGU 1985-2004.* Bratysława : 2004, s. 3.
[5] Tłumaczenie własne
[6] KLIMÁČEK, V. *Divadlo GUnaGU 1985-1995.* Bratysława : 1995, s. 8.
[7] KLIMÁČEK, V. *Hry divadla GunaGU.* Bratysława : 2004, s. 7.

tworząc kolektywnie sztukę *Bigbít /Big beat/* – sztukę z beatem o byciu i biciu[8]. Scenariusz sztuki napisał Klimáček, Votava i reszta grupy a krytyka bez trudu odnalazła w przedstawieniu głos młodego pokolenia Słowaków.

Teatr od początku zapraszał do współpracy także przedstawicieli innych sztuk, zarówno teatralnych jak i plastycznych czy muzycznych. W reżyserskiej współpracy Klimáčka i Vosátki powstała zabawna wariacja na temat powieści gotyckich inspirowana życiem Markiza de Sade. W przedstawieniu wykorzystano także teatr lalek. W zakończeniu inscenizacji *Caligari (*1993) wystawiono mini operę a całość dedykowano Erotikonowi – prowokacyjnemu paryskiemu teatrowi z roku 1862.

Wraz z przyjściem do zespołu Karola Vosátki w tematyce przedstawianych sztuk pojawiła się fascynacja światem mediów masowych i rzeczywistości wirtualnej. *Game over* (1994) przedstawia bohatera posiadającego trzy życia, który przejść musi wirtualny świat pełen zagrożeń by zdobyć miłość wirtualnej kobiety. Jego główne zadanie polega jednak na znalezieniu klucza kodującego, który umożliwi rozładowanie bomby podłożonej w sali teatralnej. Przedstawienie odbywa się w swojej własnej czasoprzestrzeni a kończy się na 3 sekundy przed wybuchem.

Ważnym wspólnym projektem duetu Klimáčka i Vosátki a także kamieniem milowym w tworzeniu się stylu teatru było przedstawienie *English is easy, Csaba is dead* (2000). W szerszym kontekście słowackiego dramatu, sztuka ta prezentuje nieliczne dzieła nieposiadające sztywnej formy werbalnej w postaci wcześniej istniejącego tekstu. Inscenizacja powstała bowiem metodą kolektywnej improwizacji w ramach tzw. spontaneous speech. GUnaGU staje się tu przykładem nielicznych słowackich teatrów autorskich, nie będących bezpośrednio determinowanymi tekstem dramatycznym.

Inscenizacja *English is easy...* prezentuje z punktu widzenia płaszczyzny dźwiękowej przede wszystkim dynamiczny, luźny tok słowny aktorów, tworzących wspomnianą metodą spontaneous speech (mowy spontanicznej). Sztuka przedstawiana bez wcześniej przygotowanego tekstu dramatycznego, tworzy zmienną, wolną znaczeniowo strukturę. Do tworzenia akustycznej, słownej części dochodzi zatem dopiero w finałowych fazach procesu inscenizacyjnego.

W ciągu kolejnych lat teatr konsekwentnie wypracowuje swoją poetykę, czerpiąc tematy z otaczającej rzeczywistości, śmiało komentuje świat. Poszukuje nowych rozwiązań scenicznych i nowych narzędzi wyrazu. Stoi w szeregu teatrów autorskich, które sens twórczości upatrują w świadomej destrukcji teatralnych tradycji.[9]

Sztuka XX. wieku bowiem znaczona jest nazwiskami ludzi walczących o wolność, naruszających zastany porządek. W rzeczywistości Słowacji ludzi takich było niewielu, ale w ich szeregach stoi Viliam Klimáček. Odłączenie się od dominującej grupy podążającej szlakiem realizmu socjalistycznego w latach 80-tych wymagało na Słowacji wiele odwagi a nadzieje, że po roku 1989 sytuacja w teatrze zmieni się radykalnie, okazały się jedynie utopijnymi mrzonkami. Szukając więc przykładów

[8] Ibidem, s. 7.
[9] ČAHOJOVÁ, B. op. cit. s. 310.

takiej działalności opisać należy teatr Uhlara Stoka[10] i Klimáčkowe GunaGU.[11] Są to bowiem nieliczne przykłady twórczości eksperymentującej, poruszającej się obok głównego nurtu teatru i dramatu tradycyjnego w bardzo poprawnej inscenizacji – wystawień wciąż królujących na deskach słowackich teatrów repertuarowych.

Klimaček rzeczywistość buduje na początku swojej drogi, używając częściej niejednoznaczności niż prostej dosłowności. Realność przetapia w obrazy artystyczne, w których zamiera ruch. Przedstawiają więc raczej proces, przyczynę, które ten ruch wywołują. Oglądając je, nie stajemy się świadkami głębokich psychologicznych wzruszeń i porywów postaci, bardziej obserwatorami konsekwencji – znieczulicy, odrętwienia, z perspektywy których bohaterowie patrzą na losy swoje i pozostałych. W momencie kiedy wszechobecne sztuki socrealistyczne unikają głębokiego świata wewnętrznego swoich bohaterów, Klimáček swoją teatralną twórczością jakby z wyprzedzeniem, w pełni pokazuje następstwa tej utraty tożsamości, podporządkowania się świadomości i sumieniu kolektywu.[12] Podczas gdy socrealistyczne sztuki negują świat wewnętrzny człowieka, teksty Klimáčka przedstawiają tego konsekwencje. I nawet jeśli aktywność artysty łączy się w tym czasie jedynie z undergroundowym teatrem amatorskim, silnie sygnalizuje dalszą drogę rozwoju słowackiego dramatu.

Krytyka, która tak negatywnie oceniła dekompozycję[13] w tekstach Klimáčka, rezygnującą z używania teatru jako aparatu prostego wykładu myśli, nie zauważyła tu silnej inspiracji surrealizmem i dadaizmem[14]. Nawiązania do tych nurtów są charakterystyczne dla całej twórczości artysty. Buduje łącząc niespodziewane i nieoczekiwane. Łamie ustalone schematy. Często odwołuje się do ciągu skojarzeń z rzeczywistości snu. Tworzy według logiki podświadomości. Słowem maluje obrazy surrealistyczne często inspirowane sennymi wizjami tajemniczych budowli, postaci ludzkich, stalowych konstrukcji, istot smutnych, manekinów… Tak jak to malarstwo posługuje się językiem znaków, symboli, abstrakcyjnych kształtów, znaczeń. Pod tym kątem jego estetyka przypomina estetykę Virgini Woolf związanej w malarstwie z impresjonizmem[15]. Kluczowe w uchwyceniu sensu poetyki Klimáčka wydają się więc właśnie te łączenia, więzi między nieoczekiwanym, nielogicznym, które autor konsekwentnie rozwija. Aby funkcjonowała ta twórcza zasada, niezbędne jest czerpanie ze sprzeczności, z tego co przypadkowe, budowanie pojedynczych sytuacji wypełnionych sprzecznościami, nie rozwiązujących się jednak od razu ale łączących w dalszy ciąg fabularny. Te techniki pisarskie widać dokładnie w tekście *Mária Sabína* (1995). Sztuka wygrała pierwszą nagrodę Fundacji Alfréda Radoka za najlepszy dramat czeski i słowacki roku 1994. Tekst wystawiony w reżyserii Karola Vosátki przedstawia syjamskie siostry, pokazane jednak jako dwie oddzielne kobiety, Marię i Sabinę żyjące samotnie w sanatorium wysoko w Tatrach. Ich despotyczna matka, polska szlachcianka, zaklina w zwierzęta wszystkich adoratorów. Pewnego

[10] Teatr STOKA – eksperymentalny teatr bratysławski założony w 1991 roku przez reżysera Blaho Uhlára i plastyka Miloša Karáskę. Cechą charakterystyczną teatru jest tworzenie spektakli kolektywnie przez wszystkich członków zespołu. Z kilkoma przerwami w działalności i zmianami siedziby teatr STOKA jest obecnie obok GUnaGu najpopularniejszym teatrem alternatywnym w stolicy.

[11] ČAHOJOVÁ, B. op. cit. s. 123.

[12] ČAHOJOVÁ, B. op. cit. s. 124.

[13] Termin użyty przez autorkę: ČAHOJOVÁ, B. op. cit., s. 124.

[14] Ibidem, s.125.

[15] Porównanie przytoczone za: ČAHOJOVÁ, B. op. cit., s. 125.

dnia zjawia się u nich polski przemytnik aut Jacek, po nocy spędzonej z Sabiną, to dziewica Maria zachodzi w ciążę. Byłe syjamskie bliźnięta przeżywają jeszcze katastrofę słoneczną w czasie której roztapia się lód i zalewa całą krainę a obok Gerlachu przepływa statek parowy… Cała sztuka jest budowana na sprzecznościach na wielu płaszczyznach, od tematu, poprzez rozwiązania fabularne na aktorstwie kończąc. Do otwartego konfliktu nie dochodzi, jest on jednak silnie zawieszony w powietrzu, wszyscy oddychają nim w ciągu całej sztuki. Napięcie nie do zniesienia przeradza się wreszcie w wielką „tatrzańską apokalipsę".[16]

Twórczość Klimáčka rozwija się i zmienia, przechodząc od pełnej inspiracji surrealizmem i dadaizmem, w stronę postmodernizmu importującego wpływy sztuki europejskiej do Ameryki, wzmacniane akcentami komercji [17]. Kolejną metodą twórczą staje się również powtarzanie pewnych motywów, komponowanie wariacji na ich temat, podkreślanie ich, hiperbolizacja czy zmiana akcentów pozwalająca uniknąć stereotypizacji. Przykładem jest *Loj /Łój/*, dramat nazwany w podtytule sztuką z kurtyną, postgeneracyjnym konfliktem w górskiej chacie w głębi lasu dialektycznego (1992). To subtelna parodia sielanek. Na Ziemi przestała obowiązywać grawitacja, świat obrócił się do góry nogami a wraz z nim dom, w którym żyje rodzina. Lampa znajduje się teraz na podłodze a parkiet stanowi sufit. Ludzie przyzwyczajają się do życia w przewróconym świecie, gdzie wciąż obecne są stare spory. Syn kocha matkę i jest zazdrosny o ojca. Dziadek chce przeprowadzić rewolucję, na którą czeka całe życie – wybiega więc z domu, ale zostaje porwany w otchłań kosmosu nieprzyciągany już ziemską grawitacją…

Warto też wspomnieć jak Klimáček buduje w sztukach bohaterów. Nie zawsze stanowią je postawy o silnym rysie psychologicznym. Często ich wewnętrzny świat zostaje przez autora zepchnięty na margines uwagi. Fikcyjny świat wypełniony jest fikcyjnymi postaciami stworzonymi przez dramaturga. To on decyduje o początku i końcu postaci i silnie to zaznacza na płaszczyźnie tekstu. Pozwala tym samym przyglądać się człowiekowi samemu sobie jakby z lotu ptaka, z dystansem, bez wzruszenia. Takie tłumienie wewnętrznego głosu, emocji i odczuć można rozumieć jako mechanizm obronny człowieka przed autodestrukcją uwarunkowaną kondycją ludzkości i świata.

Bohaterowie onirycznych spektakli Szumskiego to często tajemniczy, bladzi ludzie, okryci czernią garniturów. Postaci przemykają po scenie, by z pełną powagą utrzymywaną na kamiennych twarzach wprawiać widzów w stany oscylujące między groteskowym rozbawieniem a pełnym refleksji smutkiem, zamyśleniem. Odzwierciedlają absurdalność ludzkiej kondycji, zawieszonej między codziennością a metafizyką. W sposób cierpliwy i rzetelny skłaniają się w kierunku banalnych czynności, chcąc wyłuskać ich istotę, odkryć głęboko schowany sens.

Oprócz inspiracji sztuką i literaturą, Klimáček z czasem poszukuje tematów, także w rzeczywistości tu i teraz, komentuje bieżące zdarzenia i ocenia. Obserwacja właśnie tej codzienności była impulsem do napisania kolejnej sztuki *Hypermarket*. Sam autor przyznaje się, że hipermarkety od dawna już fascynowały go swoim konsumpcyjnym sexappealem. Już wcześniej powstała sztuka *Je dobre vycitiť /Dobrze to poczuć/* (2001) miała się rozgrywać w hipermarkecie, ale, jak sam wspomina, w cza-

[16] KLIMÁČEK, V. *Divadlo GUnaGU 1985 -1995.* Bratysława : 1995, s. 23.
[17] ČAHOJOVÁ, B. op. cit. s. 146.

sie pisania główna bohaterka przerodziła się w kelnerkę dworcowej kawiarni i tak sceneria sklepu musiała jeszcze poczekać zjawiając się jedynie na moment w sztuce *Lara* (2002). Szkic tekstu *Hypermarket* powstawał w czasie festiwalu Divadelná Nitra 2002 po rozmowie z reżyserem Romanem Polakiem[18]. W maju roku 2003 kontynuacja dzieła *Hypermarket2* zyskała nagrodę Fundacji Alfréda Radoka. Potem sztuka wystawiana była zarówno na deskach czeskiego Teatru Narodowego w Pradze, jak i Słowackiego Teatru Narodowego w Bratysławie w reżyserii Romana Polaka.

*Hypermarket* stanowi ostrą krytykę bolączek dzisiejszego świata – fascynacji zakupami, materializmu, kreowania sławnych ludzi z kogokolwiek bez względu na brak talentu (nawet z prostytutek), a także gonitwy za sukcesem za cenę rozpadu więzi małżeńskich itd. Sztuka próbuje też uporać się z duchem przeszłości- ochroniarzem w sklepie jest bowiem były agent służb bezpieczeństwa, który mimo zmian politycznych wciąż stosuje „swoje metody".[19]

Podążając wciąż za zmienną rzeczywistością świata codziennego, Klimáček śledzi także zmiany zachodzące w dramatopisarstwie, szerzej sztuce i kulturze. Stąd tyle faz jakie przechodziła jego dramaturgia by w ostatnim czasie bogato czerpać z dorobku postmodernizmu. Tworzy teatr postmodernistyczny – zdominowany przez pluralizm środków wyrazu i tematów, pełen niejednoznaczności i symboli budowanych tak słowem jak i pozawerbalnymi środkami artystycznego wyrazu, mnoży interpretacyjne możliwości. Autor tworzy teksty wymagające dopełnienia ze strony widza, interpretacji opartej na własnej fantazji i ciągu skojarzeń. W swych tekstach odwołuje się zarówno do pamięci zbiorowej, przywołując zdarzenia historyczne czy nazwiska znanych osób, ale wciąż pozostawia wszystko wystarczająco niedopowiedziane, zobowiązując do poszukiwania indywidualnego mechanizmu percepcji. Tworzy w ramach definiowanego przez Sheparda nowego realizmu, który z fotograficznym obrazowaniem nie ma już nic wspólnego, kreując raczej subiektywne definicje zdarzeń i przedmiotów

Ten akcentowany subiektywizm opinii to dla Klimáčka wolność, o którą walczy, pokazuje, że jego sposób widzenia, jest jedynie jednym z możliwych. Postmodernizm często posługuje się także sztuką kopii, reinterpretując znaną myśl w nowym kontekście. Chodzi tu przede wszystkim o wariacje tematyczne, przepisywanie myśli w nowy kontekst, nową sytuację. Najważniejsza staje się tu myśl uaktualniona w nowej rzeczywistości, nie jej pierwotny autor. Znane zdarzenia są spisywane na nowo tworząc postteksty, których siłą jest nowe odczytanie prototekstu literackiego czy szerzej kulturowego.

W taki sposób Klimáček przepisał w 2001 roku twórczość Czechowa a także zabawił się biografią twórcy[20]. Zdobywczyni drugiej nagrody Fundacji Alfreda Radoka roku 2000 przedstawia zmienione losy rosyjskiego dramaturga. Staje się tym samym pełną subtelności komedią o miłości kobiet i mężczyzn i mężczyzn z mężczyznami. Po klęsce *Czajki* Czechow wraca do swojej daczy w Melichowie gdzie po przebudzeniu pewnego dnia, uświadamia sobie, że zmienił się w boksera. Od tej chwili wszystkich wokół siebie jedynie bije i rani. Utrzymuje się z pisania scenariuszy telenowel do carskiej telewizji. Pewnego dnia jego jedyna prawdziwa miłość Lika Mizinovova

[18] KLIMÁČEK, V. *Desať hier.* Bratysława : 2004, s. 253.
[19] INŠTITORISOVÁ, D. op. cit., s. 87.
[20] ČAHOJOVÁ, B. op. cit. s. 214.

przyprowadza do niego wszystkich jego przyjaciół… W sztuce na nowo powołani do życia zostają wszyscy najsławniejsi czechowowscy lekarze – Astrov, Cebutykin i Lvov. Przedstawienie pełne przeplatających się krótkich obrazów stawia pytanie o rolę i miejsce artysty u progu nowego tysiąclecia, o funkcje sztuki w dzisiejszych czasach. Śmiało porusza kwestie homoseksualizmu, autorytetów czy myślowych stereotypów.

Podsumowując dotychczasowy dorobek zarówno dramatopisarski jak i reżyserski Klimáčka trzeba wyznaczyć linię rozwoju artysty od spontanicznego mierzenia się z poszczególnymi gatunkami literackimi i scenicznymi do wypracowania w pełni dojrzałego własnego stylu. Początkowe cytowanie myśli i dzieł już powstałych, silna inspiracja surrealizmem, dadaizmem czy kubizmem i szukanie dla nich nowego kontekstu przeszło w późniejszej fazie w stronę samodzielnego wyznaczania nowych tendencji w dramaturgii słowackiej. Równocześnie wykrystalizował się język poetycki sztuk pełen subtelności, dbałości o szczegół, szukający definicji nowych zjawisk tak społecznych jak kulturowych. Dziś, dla teatralnych widzów, sztuki Klimáčka są synonimem błyskotliwej i dowcipnej obserwacji dnia codziennego w szerokim kontekście, pełne wyrafinowania i aluzji.

W pełni poetykę swojego teatru Klimáček tworzy we współpracy z reżyserem Karolem Vosatkiem, który do pomysłów dramaturga dodaje formę, żywiołowość inspiracji mediami masowymi i najnowszymi zdobyczami techniki elektronicznej. W takim duchu powstają najnowsze przedstawienia sztuk made in GUnaGU.

W rzeczywistości polskiej rozwój teatru alternatywnego także przechodził burzliwe fazy. I choć historyczny rozwój różnił się, współcześnie istnieją w Polsce sceny o podobnej gunagowskiej poetyce. Dobrym przykładem wydaję się być michałowicka Cinema.

Teatr Cinema powstał w 1992 roku we wsi Michałowice, w województwie jeleniogórskim. Założycielem niezależnej wobec sceny dramatycznej grupy jest Zbigniew Szumski, plastyk i scenograf. Teatr autorski Szumskiego zadomowił się daleko od teatralnego życia centralnych polskich miast, tworząc poetykę nieprzywiązaną do tradycji klasycznego teatru.

Plastyczna, głęboko surrealistyczna płaszczyzna spektakli Cinemy dominuje w aspekcie formalnym przywodząc na myśl poetykę Tadeusza Kantora. Teatr tematycznie opracowujący aspekty codzienności, estetycznie inspirację czerpie z dadaistów, teatru absurdu, Becketa a także mizerabilistycznej wrażliwości Mirona Białoszewskiego. W występach kabaretowych odnaleźć można nawiązania do *Latającego Cyrku* Monty Pythona. Zbigniew Szumski inspiruje się ponadto twórczością Kurosawy, Zbigniewa Rybczyńskiego i Janusza Wiśniewskiego.

W Michałowicach podstawową materią, z której powstają przedstawienia to trawestacja rytuałów codzienności, skupienie uwagi na błahostkach codziennego życia. Choć, w przeciwieństwie do GUnaGU, zdominowanego przez zabawę z językiem, większość spektakli Cinemy nie zawiera słów, pieczołowite łączenie i zestawianie elementów wizualnych, dźwięku i ruchu scenicznego tworzy poetycki obraz odczytywany krok po kroku jak liryczny tekst. Przy tak wielu źródłach inspiracji trudno jednoznacznie określić z jakiej teatralnej dziedziny wywodzi się stylistyka spektakli Cinemy. Trudno jednoznacznie sklasyfikować grę aktorską, metodę posługiwania się rekwizytem, ruchem, gestem, dźwiękiem i w reszcie słowem, do jednego teatralnego gatunku.

Spektakle oparte są na refreniczności. Powtarzane są te same czynności, jak gdyby wierząc, że z każdym powtórzeniem dociera się do ich głębiej ukrytego sedna. Po obejrzeniu kilku przedstawień grupy można dojść do wniosku, że naczelnym zadaniem, jakie wyznaczyli sobie twórcy, jest badanie struktury ruchu. Od wielu lat aktorzy konsekwentnie prowadzą artystyczne studium nad ruchem za pomocą narzędzia, jakim jest sam ruch. Ta autoanaliza, wiwisekcja przeprowadzana na własnym ciele i podróż w głąb swojej wyobraźni to główne zadania jakie zdaje się stawiać Szumski także i widzom swoich realizacji[21].

Bohaterowie onirycznych spektakli Szumskiego to często tajemniczy, bladzi ludzie, okryci czernią garniturów. Postaci przemykają po scenie, by z pełną powagą utrzymywaną na kamiennych twarzach wprawiać widzów w stany oscylujące między groteskowym rozbawieniem a pełnym refleksji smutkiem, zamyśleniem. Odzwierciedlają absurdalność ludzkiej kondycji, zawieszonej między codziennością a metafizyką. W sposób cierpliwy i rzetelny skłaniają się w kierunku banalnych czynności, chcąc wyłuskać ich istotę, odkryć głęboko schowany sens. [22]

Każdy teatr swoją historią i artystycznym dorobkiem zasługuje na oddzielną monografię. Tworząc z podobną odwagą łamania konwencji i estetycznych poszukiwań, każdy zasługuje na miejsce w jednej linii ośrodków, które swoją pracą przeszły drogę od peryferii życia teatralnego do statusu ośrodków inspirujących innych. A przez wspólną granicę Tatr, zasługują, w moim przekonaniu na jednakową uwagę po obu jej stronach.

**Bibliografia:**

B. Čahojová, *Slovenská dráma a divadlo v zrkadlách moderny a postmoderny,* Bratysława 2002.

D. Inštitorisová, *Tváre súčasneho sloveskeho divadla,* Nitra 2006.

V. Klimáček, *Divadlo GUnaGU 1985-1995,* Bratysława 1995.

V. Klimáček, *Hry divadla GUnaGU,* Bratysława 2004.

V. Klimáček, *GUnaGU Príbeh jedneho divadla,* Bratysława 2004.

V. Klimáček, *Desať hier,* Bratysława 2004.

Wywiady z Klimáčkiem, Vosátkiem, Horjanem i aktorami grającymi w omawianych przedstawieniach przeprowadzone w grudniu 2009 i kwietniu 2010.

Film zrealizowany przez zespół teatru *The best of Gunagu 1985-2004*, Bratysława 2004.

http://www.culture.pl/teatry-i-grupy-teatralne/-/eo_event_asset_publisher/sh2A/content/teatr-cinema

[21] http://www.culture.pl/teatry-i-grupy-teatralne/-/eo_event_asset_publisher/sh2A/content/teatr-cinema

[22] Ibidem.